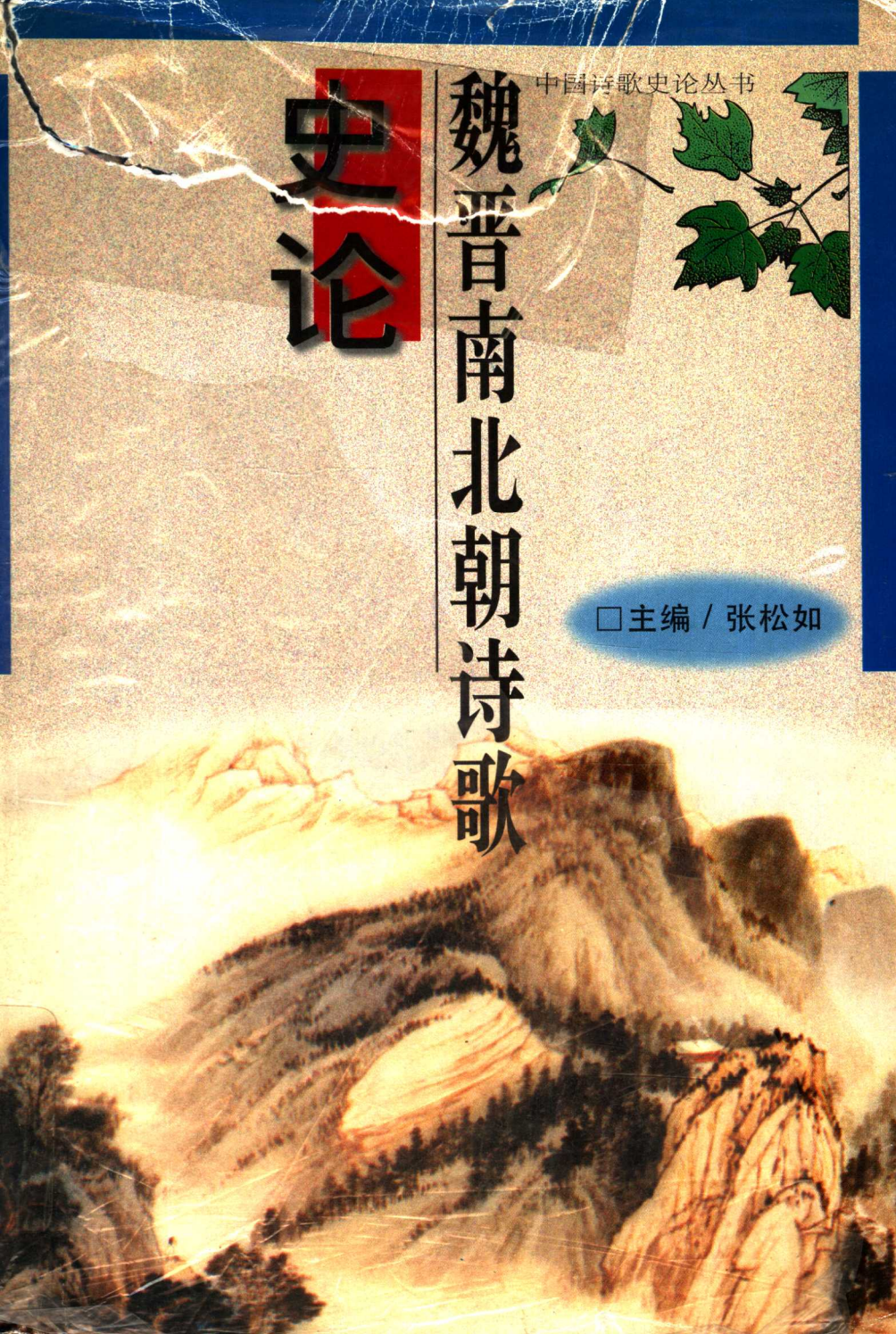


中国诗歌史论丛书

史论

魏晋南北朝诗歌

□主编 / 张松如



中国诗歌史论丛书

I207.209/48

傅
刚 / 著

魏晋南北朝诗歌史论



首都师范大学图书馆



21585658

吉林教育出版社

(吉)新登字02号

中国诗歌史论丛书

主 编：张松如

副主编：喻朝刚 姜念东

郭 杰

中国诗歌史论丛书

魏晋南北朝诗歌史论

傅 刚 著

责任编辑：张兴彦

封面设计：曲 刚

出版：吉林教育出版社 850×1168毫米32开本 14.5印张 6 插页 326 000字

发行：吉林教育出版社 1995 年 12 月第 1 版 1995 年 12 月第 1 次印刷

印数：1-1 000 册

定价：32.00 元

印刷：长春新华印刷厂 ISBN 7-5383-2644-8/I·60

总 序

中国诗歌源远流长，约略可以分作四大时期、十个阶段：

所谓先秦，是它的萌生与成熟时期。经历了绵亘数千年的原始诗歌，只可称作前艺术；文明之幕拉开，约当夏商两代逾千年，诗歌仍处于萌生状态。直到殷周之际，以迄战国末期，才开拓出《诗经》与《楚辞》两条文化史路，成熟为真正的诗歌。抵春秋战国早期封建社会的转型期，基本上形成了以华语为载体的华夏文化，涌现出儒、道、屈骚不同流派的诗歌美学意识。这样便奠定了中国诗歌流变史的光辉起点。

随后即开始了古典诗歌的拓展与发展时期。历秦汉而建立了统一的专制主义的中央集权的封建帝国，“书同文，车同轨，器械一量，远迩同度”，奠定了形成汉民族的物质基础与精神素质。辞赋、乐府诗、以五言为主的文人诗，都相当发达。认识水平，表达能力，都显著提高，起了综合前贤、诱发后学的关键作用。在罢黜百家、独尊儒术的前提下，溶合黄老与屈骚而形成儒学诗教，这是中国诗歌古典主义的最早形态。降及东汉后期，兵连祸结，灾荒并臻，人民颠沛流离，正统气运已竭，由盛而衰，以至魏晋南北朝。在战乱分裂局面下，冲破一尊思想桎梏，而门阀士流清谈风起，人的觉醒，呼唤着文学的自觉，迎来了第一次诗的高潮。由慷慨多气，而庄玄禅机，言志缘情，北质南妍，渐尚华美，以至声病之学，骈骊之说，应运而生，遂为严格的诗律提供了理论依据。而民族融合，新质活力，又为诗运高涨莫立始基。迨关陇健儿，金戈铁马，一统南北，所开

创的隋唐五代格局，才把古典诗歌推上极峰，迎来了第二次诗的高潮。时当中国封建社会如日中天，瞬向下响过渡。文物昌盛，气象万千，昂扬的精神面貌，映衬出泱泱大国之风。风润雨膏，云蒸霞蔚，儒道屈禅，各呈异采，复相渗透，体现于诗的创作实践与理论探究，遂集承前之大成，又立启后的规范。降至两宋，风运犹存，略当午未，日暄方炽，实是自中唐而后庶族地主文士得到进一步发展的表现。论者谓：“唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜”。盖亦艺术趋新规律的合理体现，如合诗境与词境观之，无宁说是更胜一筹。从而迎来了第三次诗的高潮。更尤其在诗歌理论造诣上，经过程朱理学的生发，无论表现的多么曲折，在吸收了庄屈、特别是禅学之后的儒家哲学和华夏美学已达到了历史的最高水平，从而境界、韵味、妙悟、意象诸说便日益成为诗歌美学的重要范畴和主要特色。严羽《沧浪诗话》实是唐宋而后综论诗学的标准典籍，至此已成为中国诗歌古典主义的终结。

再后则是诗歌流变的分化与深化时期，历经辽金元，而明，而清，进入封建社会的后期。由诗的前进运动和基本风貌上来看，已从古典主义分化出来，并在不断深化中朝着近代目标演化。古典主义，百尺之蛇，虽死而不僵；但就主体言之，则适应着元明以降商业空前繁盛，城市消费日益发达，市民阶层逐步兴起，以大都为中心的古白话形成并成为书面语言，一种新的社会潮流在悄然运行，直接反映在阳明心学的解体过程，并闪烁折射到艺术美学领域：“爱”、“欲”、“性”、“情”、“心”、“私”、“我”……，都被积极肯定，公然倡导，强调个人感性存在，重视男女情欲问题，明确表达了自然人性论的近代倾向，从而于诗歌上则表现为贵“本色”，崇“性情”，尚“童心”，扬“性灵”，鼓吹“自我立法”，“师心不师古”；文艺潮流五花八门，

或倡言平易（公安派），或追求艰涩（竟陵派），却共同呈现出对传统诗教的脱离与背弃；在技巧上，公然提倡“趣”、“险”、“巧”、“怪”、“浅”、“俗”、“艳”、“谑”、“骇”、“疵”、“出其不意”、“冷水浇头”等等，一反“温柔敦厚”、“发乎情，止乎礼义”的古训；在形式上，体裁多样化益形显著，除传统的诗词歌赋外，更风行散曲、小令、套数、诸宫调、鼓书、弹词、山歌、小调，以至杂剧、传奇诸种歌诗与剧诗。正是在这些方面，决无夸张地说，形成为第四次诗的高潮。这就是说，在中国诗歌流变的长河中，出现了一个历史性转折，亦即从古典诗和走向近代崇高的开端。虽然这个开端仅仅成为一朵未得结出硕果的浪花。它为入主中原的满清的保守文化政策所梗阻，正如元明以来的资本主义萌芽，为满清“雄才大略”的铁蹄所踏践一样，中国近代化的历程实际上并未得从这里起步，没有能够与西方的“文艺复兴”并驾齐驱，徒令千古扼腕！乾嘉盛世百余年间，文艺与诗歌在理论认识上虽有进一步概括加深的表现，而在创作实践上则向感伤主义倾斜，一直并未绝迹的古典主义大有再度抬头的趋势。

而最后近代化以至现代化进程终于到来，这在诗歌的流变史上便是综合与融合的时期了。中国的走向近代化是外铄的，沉沉酣睡中的天朝迷梦是由帝国主义的鸦片和炮舰打破的。诚如毛泽东同志所说：“帝国主义列强侵略中国，一方面促使中国封建社会解体，促使中国发生了资本主义因素，把一个封建社会变成了一个半封建社会；但是在另一方面，它又残酷地统治了中国，把一个独立的中国变成了一个半殖民地和殖民地的中国。”而近代诗歌则正是在这种剧烈变化的现实基础上产生的。在阶级矛盾、民族矛盾如火如荼，日益尖锐化、表面化的情形下，配合着进步力量的斗争，首先发生了内容的变化，然后又

逐渐发生了形式以至风格的变化，这是近代诗歌的主流：是服务于反帝反封建斗争的诗歌，或者说是作为反帝反封建斗争实践之反映的诗歌，是封建末日的预感所蕴含的理性批判精神，在发展着的现实条件下，被新的战斗烽火所点燃的批判现实主义的诗歌。这种形势实处于古代与近代、中国与外国各种文化观念与美学思潮激烈冲撞的交汇点上，因而提出了“诗界革命”的口号。诗学与诗作，都要求着由综合到融合，以融合超综合的发展。而衡之以马克思和恩格斯所说的“由许多民族和地域的文学形成了一个世界文学”，我们的近代诗歌实际上还未能突破“民族的片面性和局限性”，因而它并没有成为现代诗歌的开端，而仍应属于古典诗歌的结尾，没有超越前资本主义性质范畴。当然它已经为“五四”新诗歌运动奠定了一定的历史基础，这也是必须估计到的。而这，却又无可置疑地显示出：未能完成社会近代化历史任务的资产阶级，当然更无力完成社会现代化的历史任务。中国的历史道路，从经济、政治到文化，就其总体来看，必须也只有经由新民主主义而抵于社会主义，这已是为历史实践所证实了的。它昭示我们：开始了现代化过程的“五四”以来的新诗歌，就其主流说，理应也便是有中国特色的社会主义新诗歌。当然这仅是从其社会属性而言，若论形式技巧、表现手法、审美要求、艺术取向，则必多样甚至多元。

总之，我们把“五四”以后的诗歌视为中国诗歌的一个独立阶段和特殊部分，称之为现代诗歌，不仅因为它在时间上属于现代，更因为它反映了中国诗歌现代化的进程，是现代意义上的诗歌：首先，它是以现代的民主主义、社会主义思潮为思想基础的，集中表现对于人的命运和人民命运、民族命运的关注，并在创作主体的个性、自我意识和描写对象社会化的广度和深度上，都得到了从未有过的加强。其次，它以改变诗歌

语言为突破口，在口语基础上提炼出诗的节奏韵律，实现“诗体的大解放”，从而完成了完全独立于传统的诗词之外的崭新诗歌形式，并建立起现代诗歌的新传统。再次，在中国诗歌流变史上，它既然是“截然异质的突起的飞跃”，则自必以引进外来形式为诗体模式，不断接受外来影响并溶化在自己民族风格中，以致在语言铸造和诗艺运营上，愈来愈与外国诗歌趋同，而逐渐增加了世界性色彩。最后，它诚然完成了新传统的建立与旧传统的打破，但打破或者叫作决裂，并不意味着割断，而只能是扬弃与吸收，批判与继承，也就是推陈出新，不推陈便不能出新，而没有可推之陈，也便没有可出之新，现代诗歌总是在前代以至古代诗歌基础上，并吸收其他民族的新因素而生发创造出来的。这些便决定了有中国特色的社会主义新诗歌，亦即中国现代新诗歌创作实践与理论建设的道路和特点，它迫切要求着古今中外的综合与融合，在现实主义精神统摄下的多种表现手法以至创作方法，将是激励前进的主要动力。把“二为”原则真正内化在心灵里，则“双百”方针自然体现于实践中。随着改革开放大潮中两个文明建设的迅猛发展，在迎接21世纪更壮阔灿烂的日出的黎明时刻，伟大时代呼唤着伟大诗歌，空前瑰丽的第五次诗的高潮，是可以预期的。

如上所述，四大时期，十个阶段：萌生与成熟（先秦）；拓展与发展（秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、两宋）；分化与深化（辽金元、明、清）；综合与融化（近代、现代）。我们这部《中国诗歌史论》丛书，便是依照这个框架，在史的基础上立论，在论的主导下写史。史是客观存在，论述主观认识。它不是一般的诗歌史，不是一般的诗论，也不同于诗歌批评史或诗歌美学史；它是诗歌史论，属于艺术文化史性质，即诗的文化史，从文化视角来论述中国诗歌的历程与发展，或者说中国诗歌的文化之路。

为什么要写这么一套丛书？大凡写史都必须立足于今天，才能通向明天；历史只有结合现实，才得显示意义；任何文化遗产，只有根植在现实思想的土壤里，才能获得生机。历史研究，决然不得止于对旧世界的解释，而必须要指向新境地的创造。前述各种类型的有关诗歌史的研讨，都莫不皆然。而最概括最灵便的则以史论的形式为更突出。这是由于如前面已曾指出的，史是客观存在，论是主观认识，自然更方便于联系实际。有的学人反对用今语说解古籍，这是违反理解原理，不合解释学规律的，也是永远办不到的。如果不是古为今用，写史读史，还有什么意义呢？

这套丛书，合明清为一卷，总共为九卷。分看，可视断代；合读，则成为通编。但斯编之作，在倡议时固亦曾有一个大致轮廓的设想，而各卷纲目，俱由撰写者草拟，虽经统一审核调整，究仍显示着主体意识；又都分别撰写，虽亦经过编审统稿，而仍保留着个性风格。分别看，各卷都是撰写者的专著；合来读，当可约略窥见主编者的用心。总之，这是在充分发挥了个体活力基础上，由集体合力完成的一部大型著作。这样，也或者可以使它得能保持生动性与丰富性，而又不迷失方向，且遵循着共同道路，向一个目标前进。于其缘起，《中国诗歌史论》曾于1987年被列为《国家“七·五”哲学社会科学规划》中的重点科研项目。经各位同志的多年共同努力，并广泛吸收前人时贤的卓识高见，现在，这项工作已基本完成，并以丛书形式发表出来。这是令人欣慰的。

事属草创，意在探索。疏漏误谬，当所不免。希望读者予以批评指正！

张松如

1992年8月于吉林大学

绪 论

魏晋南北朝是中国文学的自觉时期，这已成为公论。从诗歌史看，特别从形式方面看，由它开始便是中国诗歌的主要体裁五、七言诗的发端。因此，这一时期诗歌的自觉，很大程度上就是五、七言诗（特别是五言诗）的自觉。这自觉表现在：一、作家主体自身的自觉；二、对五、七言诗规律的把握。对魏晋南北朝诗歌史论的叙述，不能不立足于这两个基本点上。

魏晋南北朝作家对中国古代诗歌的发展作出了巨大的贡献，要准确评价这种贡献，首先要确定他们在诗歌发展史中的地位，即他们生活的时代，在诗歌史中处于什么样的阶段，他们面临着什么样的诗歌传统，解决了这些问题之后，我们才能再进一步分析他们在诗歌创作中的具体作用。

五言诗产生于汉代，这也是公论，但为什么自《诗经》以来会有长达几百年的空白，这的确是一个很难说清楚的问题。孟子说：“王者之迹息而诗亡”（《孟子·离娄下》），仅用采诗制度的崩溃来解释，当然不能使人满意，前人已多所质疑。现代学者一致认为是辞赋的写作吸引了文人注意力，所以从春秋中叶到东汉，诗歌基本上湮没无闻。这样的解释仍然有问题：文人们既然长期无暇顾“诗”，何以到了东汉，一转瞬间会腾涌起五言诗这样的新体裁？因此，从四言到五言的转变，其间一定有着内在的联系，不能简单粗糙地下结论。

从文化的角度考察，也许能说明一些问题。我们知道，《诗经》是北方文化的结晶，楚辞是南方文化的产物，两者虽不无相互影响，但没有前后继承的关系。从楚辞以后，作为它的续

响，逐渐发展出赋的文体，这便是两汉文学的主要体裁，当日有才能的作家大都投身其中。值得我们注意的是，这个现象说明了两汉文坛是南方文化占据了统治地位，北方文化被排挤出文坛，而谋求在学术领域中发展。西汉政权甫立，高祖刘邦一曲《大风歌》似乎便宣告了楚文化的统治地位，其后的汉武帝刘彻，淮南王刘安也都发为楚声。再就两汉赋作家来看，基本上也都是南方人，如司马相如、王褒、扬雄均为蜀人，枚乘淮阴人，严忌吴人。君臣上下同风，这也许是西汉竞作辞赋的主要原因。相反，北方文化却在学术领域占据统治地位。仅以《诗》学论，“四家诗”竟全是北人。这些现象的确可以用来说明西汉诗歌不兴的原因。

那么四言诗为什么会被五言诗替代呢？而五言诗一旦产生竟会有如此巨大的生命力，历一两千年而兴盛不衰？钟嵘《诗品序》这样解释：“夫四言文约意广，……每苦文繁而意少，故世罕习焉。五言居文词之要，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，最为详切者邪。”就是说四言诗形制短促，容量有限，不能充分地表情达意。只有五言诗能够满足“指事造形，穷情写物”的需要。钟嵘是就诗歌的载量而论，然而也说明了新的时代要求与先秦时期的“兴寄深微”（《诗薮》内编卷一引李白语）完全不同了，适应新时代要求，五言诗“居文词之要”，又最有美学意味，所以时代选择了五言诗。明胡应麟《诗薮》说：“四言简质，句短而调未舒；七言浮靡，文繁而声易杂。折繁简之衷，居文质之要，盖莫尚于五言。”（内编卷二）这是综合了形制、声律、风格，于比较中发挥了钟嵘之说。古代学者的研究大都以体会为主，缺乏科学依据，当代学者则以科学方法为基础，具体分析五言诗的美感价值。台湾学者郑靖时根据诗歌句型的节奏比例提出：“五言诗

在吟诵的时候，分为三节，七言分为四节，都和节奏美的黄金分割指数一点六一八比一很接近，黄金分割指数，就是最能获得节奏快感的比例，所以五、七言远比四言、六言、八言在诵读时，纯属二比一的单调节奏来得舒畅。”郑文还介绍了杨国枢先生心理学实验方法的研究。在《中国旧诗每句字数与其快感价值之关系》一文中，杨国枢先生证明了诗中每句字数对人的生理所产生的“快感价”，有一定函数的关系存在。其实验结果，以五言有最大快感价，三、四、六、七诸言次之，八、九、十诸言又次之，二言与其它诸言皆无快感差异。^①这些研究充分说明了五言诗何以有巨大的生命力。但接下的问题是，既然五言诗最近黄金分割指数，最具快感价，为何在先秦未得发现，以及当代社会又失去魅力呢？应该说还有一个选择与被选择的问题。汉魏以及整个封建社会选择了五、七言体裁作为表情达意的工具，而五、七言诗则因其体制最符合当时士庶人民传达情意的需要而被选择。这种选择与被选择的关系实与历史阶段密切相关。《诗经》时代由于去古未远，所以诗的形式以四言为主，还因袭着原始劳动诗歌一反一复的两拍子节奏，这也最能符合当日“文质彬彬”（《论语·雍也》）的君子风度，所以四言诗基本上能满足社会的需要。至于当代社会，日新月异的生活，复杂多变的思想感情，都使它的审美要求迥异于封建社会，五、七言的格律诗只好随着它的封建时代一去不复返了。这里我们不妨引用五四时期第一个写作白话诗的胡适先生的话来证明。胡适先生在《谈新诗》中说：“文学革命的运动，不论古今中外，大概都是从‘文的形式’一方面下手，大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放。……新文学的语言是白话的，新文学

① 《中国诗歌研究》，台湾中央文物供应社1985年6月版。

的文体是自由的，是不拘格律的。初看起来，这都是‘文的形式’一方面的问题，算不得重要。却不知道形式和内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。因此中国近年的新诗运动可算得是一种‘诗体的大解放’。因为有了这一层诗体的解放，所以丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的感情，方才能跑到诗里去。五七言八句的律诗决不能容丰富的材料，28字的绝句决不能写精密的观察，长短一定的七言、五言决不能委婉达出高深的理想与复杂的感情。”胡适先生这番话充分表明了新时代的新精神，只能用新诗体裁来传达，五七言诗属旧时代的旧体裁，旧语言，它的“快感价”恐与封建士大夫的审美要求相关。的确，五七言格律诗与封建社会的超稳定结构极为相似，无论怎样复杂的情感，都必须纳入它那“规模简重”（胡应麟《诗薮》）的形式里面，受约于它的平仄律。它也不是没有变化，但每一变化又都有相应的补救措施，使它永远处于稳定的结构中。

以上关于五言诗特点描绘，基本上可以使我们对五言诗质的规定性进行定义。第一，五言诗具有三音节节奏；第二，五言诗具有接近黄金分割指数的快感价；第三，“指事造形，穷情写物”的表现能力；第四，“寓意深远，托词温厚，反复优游，雍容不迫”^①的风格。由于这种质的规定性，五言诗宜于被相对稳定的农业社会作为主要的抒情达意的手段；又由于这种质的规定性，五言诗自它一产生，就注定要走上近体诗格律化的道路。虽然由于中国文字的特殊性所致，中国诗歌天然具有对仗的特性，但这还不能保证诗歌的近体诗格律化。比如四言诗，尽管也有对仗、押韵，但它那有偶无奇的二音节结构，做不到

① 杨载《诗法家数》，见《历代诗话》，中华书局1981年版。

“宫羽相变，低昂互节”（沈约《宋书·谢灵运传论》），而五言诗却可以在节奏音律美的原则下，变化万端，富于美感。又加之五言诗产生的时代，正是文学开始独立并进入美文的时代，两汉大赋及散文的骈俪化倾向都对诗歌的发展起到了推进作用。而先秦以来的诗乐分途，又使得诗歌必须以格律化保持自己的音乐性，所有这些，都决定了五言诗的发展方向只能是由古体向近体的流动。

用“流动”一词，正是本书理论思考上的一个特色。根据五言诗的产生，以及它的发展方向，作者认为全部魏晋南北朝诗歌都是一个不断流动、发展变化的动态过程。这一过程一直持续到盛唐时期，近体诗格律完成定型后，流动才宣告结束。我们在这一流动过程中所确定的五言诗质的规定性和发展方向，正明确显示出魏晋南北朝作家在诗歌发展史中所处的阶段、所面临的诗歌传统，我们的描述和评价正是建立在这样的基础之上的。

目 录

总 序.....	(1)
绪 论.....	(1)
第一章 “兼笼前美、作范后来”的建安诗歌.....	(1)
第一节 建安诗歌的分期	(1)
第二节 “不可句摘”的汉魏诗论	(6)
第三节 邺下诗歌——汉诗走向近体诗的历史大转变	(14)
第四节 “骨气奇高、词采华茂”论曹植	(30)
第二章 作家主体意识的介入——正始诗歌的文人化 ...	(42)
第一节 迥异于建安诗歌的风格兼论社会政治 对文学的影响	(42)
第二节 “清峻”与“遥深”——诗歌的另一种表现手法	(58)
第三节 “师心遣论”和“使气命诗” ——论风力的个性化	(77)
第三章 近体诗进入历史行程 ——太康诗歌的骈俪化	(83)
第一节 太康时期的历史条件和美学要求	(83)
第二节 太康诗人的写作背景	(98)
第三节 太康诗人集团论	(117)
第四节 “规矩”的建立——《古诗十九首》另一个 具破坏力的解释者陆机	(138)
第四章 玄言诗——从生命意识角度解读.....	(153)
第一节 玄言诗存在的历史合理性	(153)

第二节	玄学对作家艺术心灵的培养	(159)
第三节	玄言诗建立的美学境界	(167)
第四节	玄言诗对近体诗的促进——对玄言诗 几种使用手段的分析	(177)
第五章	陶渊明论	(183)
第一节	时代、生活、个性	(183)
第二节	陶渊明自然思想与玄学自然思想的异同	(187)
第三节	一个超时代美学思想建立者的寂寞与悲哀	(198)
第四节	陶渊明诗歌美学论	(202)
第六章	“声色大开”——南朝诗歌发展的背景 描述与活跃状态	(214)
第一节	“声色大开”的历史条件	(214)
第二节	“新变”与“通变”——论两种批评方法	(222)
第三节	新时期诗歌特征	(237)
第四节	南朝审美与躁动的青春期心理	(250)
第五节	流动的复杂化：诗、文、赋的多向选择	(253)
第七章	山水诗——一个超出本身意义的文学现象	(259)
第一节	不能颠倒的历史逻辑顺序——对“庄、老告退，山水 方滋”的批评兼论玄言、山水的内在联系	(259)
第二节	晋宋山水诗发展透视	(274)
第三节	不仅在于一种题材的建立——山水诗划时代 意义	(285)
第四节	山水诗传统建立者谢灵运	(293)
第五节	元嘉三大家的诗歌史意义	(308)
第八章	永明体——近体诗走出帷幕	(319)
第一节	永明声律形成的历史背景	(319)
第二节	永明声律的内容、特征	(330)

第三节	新变意识与创作的自觉——论永明体诗人	(338)
第四节	“玄晖诗变有唐风”——论谢朓	(364)
第九章	宫体诗——割不断的历史联系	(377)
第一节	宫体诗义界	(377)
第二节	宫体诗题材的审美价值论	(382)
第三节	契合与距离——对宫体诗的测定	(398)
第十章	作为对峙的北朝诗歌	(405)
第一节	作为对峙的北方文化	(405)
第二节	南朝文风影响下的北朝文人诗	(418)
第十一章	魏晋南北朝诗歌总结者庾信	(429)
第一节	庾信南北诗风论	(429)
第二节	集六朝之大成者	(434)
第三节	启唐之先鞭	(443)
后 记		(446)