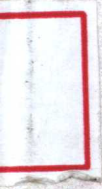


詩國高潮與盛唐文化

葛曉音 著

北京大學出版社



图书在版编目(CIP)数据

诗国高潮与盛唐文化/葛晓音著. -北京:北京大学出版社,1998
ISBN 7-301-03760-0

I. 诗… II. 葛… III. 唐诗-诗歌史-中国 IV. I207.209

书 名: 诗国高潮与盛唐文化

著作责任者: 葛晓音

责任编辑: 王春茂

标准书号: ISBN 7-301-03760-0/I·483

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752032

排版者: 北京大学出版社激光照排中心

印刷者: 中国科学院印刷厂印刷

发行者: 北京大学出版社

经销者: 新华书店

850×1168毫米 32开本 14.75印张 368千字

1998年5月第1版 1998年5月第1次印刷

定 价: 23.00元



葛晓音,女,1946年8月生。1968年毕业于北京大学中文系。现为北京大学中文系教授,博士生导师。已出版《八代诗史》、《汉唐文学的嬗变》、《山水田园诗派研究》、《古诗艺术探微》、《唐宋散文》十余种古代文学研究著作。

自序

诗国高潮为什么出现在盛唐？这是一个经几代人努力解答而仍未十分清楚的问题。尽管如此，通过学者们反反复复、逐步深入的研究，关于盛唐诗歌风貌的论述毕竟是愈来愈接近历史事实了。诗国高潮之所以出现在盛唐，原因很多。就诗歌自身的发展来说，它恰好处于一条抛物线的中点。从汉魏六朝到初唐，历代诗人在题材、形式、体制、语汇、表现艺术等方面已为诗歌高潮的到来作好了充分的准备。犹如孕育已久的花蕾，遇时必将盛开。盛唐之所以令诗歌恰逢其时，又因为这是一个情感超过思理的时代。盛唐诗人对于诗歌虽有自觉的追求，却没有系统理论的约束；对于时代虽有认真的思考，却没有深刻的理性思辨。热情、爽朗、乐观、天真、富于幻想和进取精神——盛唐诗人所有的这些性格，乃是属于纯诗的品质，因而最高的诗必然出现在盛唐。

这本专题论文集正是围绕着以上基本观点进行思考的。全书以“诗国高潮与盛唐文化”作为主题，主要是想从文化的某些角度切入，为盛唐诗的繁荣找出若干被忽略的原因。因为不求全面阐述，只是填补空隙，所以未免有所侧重和遗漏。其中山水田园、时代思潮、学术背景、社会人事关系、文人生活方式、诗歌表现艺术等，是我一向关注较多的方面；女性与文学、音乐和乐府、文化交流和诗歌、教育环境、创作范式、声律体调等，是近来新涉及的领域。而像边塞题材这样重要的问题，因以前作过研究，现在没有什么新的体会，也就只好付之阙如。

这本论文集集中还有几篇是在自己原来的研究基础上的继续挖掘。例如盛唐诗歌革新,以前我只是论述了基本特征和指导思想等表层的现象,最近对其深层背景和发展过程有了进一步的了解,因而解决了一些令我长期困惑的问题。

人们谈论初盛唐时,往往抑初唐而扬盛唐。其实任何高潮都不是平地拔起,突如其来的。古代诗人对高潮往往不作正面描写,而是着力渲染高潮到来之前的气氛。同样,盛唐诗歌高潮的正面描绘固然不易,但讲清高潮形成的过程更有必要。所以我在这本书里也着眼于说明高潮到来的预兆和原因。多数论文是按初唐到盛唐的纵向线索展开的,这样更便于说清高潮之所以为高潮的道理。

人对事物的认识总是在不断发展的,然而获得每一点真正的进展又是那么艰难。尤其是用理性去解析那个遥远的、群星灿烂、天才辈出的盛唐时代,难免会时时自怯于通体把握的乏力和穿不透隔膜的迟钝。因而这所谓的深入一步也只是勉强前行而已。我期待着后来者中的通才。

1997年2月于北大燕北园

目 录

自 序	(-1)
初唐四杰与齐梁文风	(1)
关于卢照邻生平的若干问题	(15)
论宫廷文人在初唐诗歌艺术发展中的作用	(25)
论初唐的女性专权及其对文学的影响	(45)
从“方外十友”看道教对初唐山水诗的影响	(62)
唐前期山水诗演进的两次复变 ——兼论张说、张九龄在盛唐山水诗发展中的作用	(76)
盛唐田园诗和文人的隐居方式	(93)
论山水田园诗派的艺术特征	(108)
初盛唐清乐从属关系质疑	(133)
盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛	(140)
论李白乐府的复与变	(162)
新乐府的缘起和界定	(178)
论杜甫的新题乐府	(197)

- 论初盛唐文人的干谒方式 (211)
- 创作范式的提倡和初盛唐诗的普及
- 从《李峤百咏》谈起 (235)
- 江左文学传统在初盛唐的沿革 (252)
- 盛唐“文儒”的形成和复古思潮的滥觞 (274)
- 论唐前期文明华化的主导倾向
- 从各族文化的交流对初盛唐诗的影响谈起 (301)
- 论开元诗坛 (324)
- 初盛唐绝句的发展
- 兼论绝句的起源和形成 (353)
- 初盛唐七言歌行的发展
- 兼论歌行的形成及其与七古的分野 (380)
- 论天宝至大历间诗歌艺术的渐变
- 从杜甫和岑参等诗人创奇求变的共同倾向谈起 ... (410)

【附录】

东晋玄学自然观向山水审美观的转化

- 兼论支遁注《逍遥游》新义 (433)

苏轼诗文中的理趣

- 兼论苏轼推重陶王韦柳的原因 (449)

初唐四杰与齐梁文风

四杰作为下层文人的代表，历来被视为初唐文学革新的前驱，但也存在着不少局限。已有不少论者指出，四杰虽有批判宫廷文学中齐梁遗风的自觉意识，但其“词旨华靡”之处，仍“沿陈隋之遗”，这一看法无疑是符合事实的。不过，四杰与齐梁文风的关系十分复杂，似非三言两语所能概括。所以深入一步搞清四杰批判浮靡而又不脱齐梁的原因，对齐梁文风在四杰作品中的具体表现，以及四杰突破齐梁、开启盛唐的贡献等问题作出辩证的分析，仍是很有必要的。

—

四杰批判浮靡而又不脱齐梁的原因，首先要从他们提出革新主张的背景去寻找，四杰尤其是卢照邻和王勃，都有一种“发挥新体”、“自我作古”的强烈意识。但文学观念并不完全一致。主要表现在对前代文风的看法上，卢照邻对于先秦到南朝的文学能给予客观的评价（骆宾王的见解与卢照邻较接近），但又有些自相矛盾的认识。例如他在《南阳公集序》一文中对屈宋“叙事得丘明之风骨”大加赞美，而在另一篇《驸马都尉乔君集序》中，却指责“屈平、宋玉弄词人之柔翰，礼乐之道已颠坠于斯文”。王勃和杨炯则对屈宋到建安以后的文学均持否定态度。王勃指责“屈宋导浇源于前，枚马张淫风于后”^①，杨炯批评“贾马蔚兴，已亏于雅颂，曹王杰起，

更失于风骚”^②，都认为自屈宋开了浇薄文风的源头之后，汉赋和建安诗愈益背离了雅颂正声。尽管卢骆与王杨的文学观有所不同，但都没有将屈宋与汉赋、建安与齐梁认真区分开来，这种观念主要是受南北朝以来正统儒家文学观的影响所致。视玉帛讴歌、衣冠礼乐为大雅，视哀苦、怨刺之作为郑声的传统看法，是隋及初唐诗文革新理论中的主要局限^③。

由于四杰在理论上把批评的矛头指向了屈宋和建安，就不容易对齐梁文风形成正确的认识。而他们之所以能接受这种传统观念，还与其革新“龙朔文风”，主要是为顺应当时政治形势的背景有关。

杨炯所说“龙朔初载，文场变体，争构纤微，竞为雕刻，糅之金玉龙凤，乱之朱紫青黄，影带以徇其功，假对以称其美，骨气都尽，刚健不闻”，主要是指以上官仪为代表的绮媚轻艳的文风。这种文风从贞观以来一直残存在宫廷中，到上官仪手中又得到进一步发展。他的应制诗均以宫廷生活为题材，善写艳情，甚至有色情的暗示，即使描写池苑景物和歌颂祥瑞，也总是与歌儿舞女相联系，姿态娇媚，辞采富艳，注重对偶，特别讲究金银花玉、红绿青黄色彩的搭配。上官仪虽在贞观中即有“工于五言诗”的文名，但龙朔二年加西台侍郎、同东西台三品，贵显一时，才使时人“多有效其体者”，造成“文场变体”的状况。

上官仪麟德元年下狱死，主要原因是反对武则天。《资治通鉴》卷二〇一载：高宗“欲有所为，动为后所制，上不胜其忿”。时有道士郭行真在禁中为厌胜之术，被宦官王伏胜告发。高宗大怒，密诏上官仪议之。“仪因言：‘皇后专恣，海内所不兴，请废之。’上意亦以为然，即命仪草诏。”事发后，高宗将谋废武后的责任都推到上官仪身上。武则天使许敬宗诬告上官仪与王伏胜、太子忠谋反。上官仪于麟德元年十二月下狱被诛，抄没全家，朝官凡与上官仪交通者均遭流放贬谪。自此之后，武后正式垂帘听政，与高宗并称

“二圣”，所以这一事件是武后从干预政治发展为正式听政的一个转折点。

上官仪所代表的文风，只是龙朔初文场变体的一种倾向。当时还有一种许敬宗所代表的“变体”，将贞观中较为淹雅清淡的文风变为典奥雅丽、穷极雕饰，并大量堆砌日月星辰、乾坤宇宙等表现宏伟气象的词藻，歌颂皇家庆瑞、王化德泽。这类诗赋也同样镶嵌金嵌玉、铺锦列绣，但极力追求宏博，与上官仪“纤微”的风格恰好相反。这种文风的代表人物许敬宗在政治上也是上官仪的对头，上官仪即被他诬告致死。从杨炯的《王勃集序》可以看出：王勃所反对的是上官体，而他所弘扬的则恰恰是许敬宗所代表的文风。杨炯说：王勃的大赋大颂是“以兹伟鉴，取其雄伯，壮而不虚，刚而能润”，使“词林增峻，反诸宏博”，以致“后进之士，翕然景慕”，“争发大言，乾坤日月张其文，山河鬼神走其思”。如将王勃所作的《乾元殿颂》、《九成宫东台山池赋》、《拜南郊颂》等长篇赋颂与许敬宗的应制诗相比较，便不难看出二者在追求宏博和夸诞方面的相通之处。尤其值得注意的是：这些显示王勃革新实绩的赋颂都作于麟德二年到总章二年之间^④，即从上官仪死后的次年开始，到王勃入蜀之前为止，大约四年左右。《乾元殿颂序》中，还特别歌颂了皇后“居龙轡而调元”的懿德。他在赋颂中大量堆砌“天地日月”等词汇，也显然是为了投武后之所好。据《资治通鉴》卷二〇八载：“右补阙权若纳上疏，以为‘天、地、日、月’等字皆则天能事。”由此不难看出：王勃提出变革龙朔文体之弊，与麟德以后武后擅权、斥逐上官仪之党的政治形势是相适应的。他的大赋大颂迎合了依附武则天的许敬宗，代表着武后所喜好的虚美浮夸的文风。这种革新的主张和实践首先与王勃思想受祖父王通的影响有关。他在《倬彼我系》诗中称王通“爰述帝制，大蒐王道”、“礼乐咸若，诗书具草，貽厥孙谋，永为家宝”。既对于王通“甄正乐府，取其雅奥”^⑤的遗训视为家宝，自然会将礼乐王道奉为变革文体的准则。另一方面，联

系王勃这一时期给显贵所上的许多干谒书启来看，他所选择的革新时机，也明显地反映了他在政治上的敏感和急于干进的心理。《上九成宫颂表》说：“辄贡九成宫颂二十四章，攀紫墀而绝望，叫丹阙而累息。”明白道出了他企图以颂进取的愿望。王勃虽然并未因此而在政治上得益，但他所创作的这种“宏博雄壮”的大赋大颂却促使初盛唐骈文向着更加冗长浮夸的方向发展^⑥。从这一点来说，他确实是看准了初盛唐统治者的政治需要的。所以王勃虽然身为下层文人，而他的革新主张却是从宫廷内部斗争的现实出发，并为宫廷政治服务的。

杨炯的创作同样反映了下层文人与宫廷文学的这种密切联系。他也为迎合武后爱好祥瑞的心理写了一些赋颂，如《老人星赋》等。不过杨炯诗中写得最娴熟的是与省闕同僚的唱酬之作，这类诗可以看作宫廷诗的外延。贞观年间，台阁大臣就常在山池园亭中举行文酒之会。到高宗之时，省闕、馆阁中官僚的唱酬更多。从杨炯的《登秘书省阁诗序》、《崇文馆宴集诗序》、《晦日药园诗序》、《群官寻杨隐居诗序》等文章来看，当时省中群僚常在馆阁内举行宴集，或到郊外去举行文会。休沐之时，便成群结伴寻找近处的山林游赏赋诗。各种级别和层次的官僚都有这类聚会，像杨炯《宴皇甫兵曹宅诗序》中所列的官名，都是八九品的校书、正字、兵曹一类。杨炯《庭菊赋》序又说：“黄门侍郎之厅事”内，“其庭有菊焉，中令薛公，昔拜琐闕，此焉游处。今兼左庶子，止于东厅。……每罢朝之后，未尝不游于斯，咏于斯，览丛菊于斯，叹其君子之德，命学士为之赋”。当时参预的有田游岩、崔融、徐彦伯、刘知己等十五六人。可见省闕中唱酬风气之盛。这些唱酬赋咏的内容与宫廷诗没有多少差别，风格大多比较端雅。杨炯十二岁便待制宏文馆，后又应制举补校书郎，被荐为崇文馆学士，与崔融、徐彦伯这些以文辞华丽著称的文人一起唱和，可见他虽然官位不高，也深受台阁省闕诗体的影响。所以他除了擅长以乐府古题写边塞题材以外，

只有这类省中所作的唱酬诗写得气度沉稳,措辞隽雅,没有其他诗作中的拙率生硬之感。张说在《赠别杨盈川炯》一文中特地劝告他“虽有韶夏,勿弃击辕”,说明杨炯在理论和创作上也是偏执于韶夏一类雅颂正声的。

卢照邻的文学观与王勃虽然有所不同,但对王勃的革新主张和实践还是支持的。关于卢和王的关系,前人很少论及。杨炯在《王勃集序》中谈到王勃“思革其弊,用光志业”之后,紧接着说:“薛令公朝右文宗,托末契而推一变,卢照邻人间才杰,览清规而辍九攻。知音与之矣,知己从之矣。于是鼓舞其心,发泄其用。……”明言王勃的革新有自己和卢照邻这样的知己和知音相“与”相“从”。薛令公即薛元超,他在上官仪伏诛后,即“坐与(仪)文章款密,配流嶲州”^⑦。上元初才遇赦还京,没有可能与王勃在麟德至总章年间的革新相互呼应。这里的“托末契”应是指杨炯自己。“末契”语出陆机《叹逝赋》“托末契于后生”。因薛元超与杨炯的关系很密切,杨入崇文馆是受薛元超推荐,才得以为王勃编文集。序文又说卢照邻是观览了王勃之文的“清规”,才停止了“九攻”。“九攻”语出《墨子·公输般》中“九攻九却”之说,应指卢照邻对古今文士的各种攻击。从卢照邻《南阳公集序》、《乐府杂诗序》等文章来看,卢照邻将“潘陆颜谢”、“任沈江刘”斥为“蹈迷津”、“来乱辙”,指责“刘勰文心,钟嵘诗评”俱为“异议”、“臆说”,确乎攻击不遗余力。他对王勃能深加推许,是由于王勃的那些宏丽的赋颂确立了合乎他理想的“清规”。他们最终成为知音,原有共同的思想基础,因为卢照邻所艳羡的也是“虞、李、岑、许、王、魏、来、褚”等大臣“晨趋有暇,持彩笔于瑶轩,夕拜多闲,弄雕章于琴席”的生涯。近代和当代的学者根据四杰诗歌的内容,赞美他们将题材从宫廷扩大到江山、市井、沙塞,而实际上卢王所向往的,却是讴歌“汉家之城阙风烟”、“秦地之林泉鱼鸟”,“黄山羽猎,几奏琼篇;汾水楼船,参闻宝思”,并认为“江湖廊庙,造次不忒其仪。沙塞朝廷,颠沛必归于汉”^⑧。

也就是说，陪同君王羽猎祭祀，奏献赋颂，歌咏皇家气象，帝居风光，才是他们的愿望。而在江湖、市井和沙塞的咏歌，只是因不能归于廊庙朝廷所激起的嗟叹，并不是对宫廷题材狭小视野的自觉批判。宫廷台省既是滋生齐梁文风的土壤，那么向往宫廷生活的四杰自然就很难摆脱齐梁的影响。尽管他们所发扬的是宫廷中的雅音，批判的是绮碎的郑卫之声，但歌功颂德的赋颂更需要华丽铺陈的词藻。就以他们所批判的“糅之金玉龙凤，乱之朱紫青黄”来说，其实在他们自己的诗赋中也随处可见。

杨炯年辈晚于卢骆，又比王勃多活了十几年，所以对王勃革新龙朔文体所造成的流弊看得比较清楚。他认为王勃的创作在“远游江汉、登降岷峨”之后，“神机若互，日新其兴”，评价就较客观。虽然他所欣赏的还是王勃“九陇县孔子庙堂碑文”那样“宏伟绝人”的骈文，但能看到王勃真正的新变是在他离开京阙以后，则是他后来在认识上高过于卢、王之处。而这一认识的提高反过来又证明了卢、王当初的革新在理论上以讴歌廊庙为旨归的局限。

二

四杰词旨华靡，仍有陈隋之遗，固然首先与他们在文学革新观念方面的局限有关，但也是汉魏六朝以来诗歌题材和艺术表现的继承性所致。

在继承前代题材和基本艺术表现方式的基础上有所变革和开拓，这一传统从魏晋以来已沿续了三四百年。闻一多先生说四杰诗是“宫体诗的自赎”，其实四杰所沿袭的，又岂只是宫体诗而已！就以拟乐府而言，王勃、杨炯、卢照邻都有很多拟齐梁乐府的老题，如《杂曲》、《秋夜长》、《临高台》、《采莲曲》、《江南弄》、《从军行》、《芳树》、《巫山高》、《昭君怨》、《折杨柳》、《陇头水》等等，在齐梁诗中最为常见。从这些诗歌的内容和艺术来看，也与齐梁相差无几，

颇像是模仿前人的练笔之作。我想这种现象或与古人写作常从模拟前人入手有关。李白少年时就曾前后三拟《文选》，至今尚有《拟恨赋》留存。这应是文学风气的连续性不可能割断的原因之一。四杰诗不脱齐梁的表现，首先在声调的相似。如王勃的《别薛华》：“无论去与住，俱是梦中人。”直接取自陈隋之交诗人尹式的“无论去与住，俱是一飘蓬”^⑨。卢照邻的《梅花落》：“雪处疑花满，花边似雪回。”显系从范云的“昔去雪如花，今来花似雪”^⑩翻出。这类模仿民歌的清浅流畅的语调，正是齐梁新体诗和拟乐府的特点。至于七言歌行因大量运用转折虚词而形成的流转的声调，更是与陈隋诗声气相近。其次，四杰诗的对仗和句法也主要沿袭齐梁，颇多重复雷同之处，构思较浅易，很少刻意提炼。虽然律诗到四杰时声调格律已基本形成，但对仗多与古诗、歌行以及赋体的对偶没有明显区别。齐梁新体诗有相当一部分是文人拟乐府，四杰的律诗正是循着新体诗的这一路子继续发展，将许多乐府诗变成了五律。由于残存着民歌式的句调，对仗便显得比较顺畅而容易。此外，梁陈以来，古体与新体的差别愈益缩小，古诗歌行几乎达到无句不偶、无篇不排的程度。加之四杰又都擅长骈赋，因此律诗的对仗句法比之其他诗体中的对偶，便只有在声律上的差异了。虽然四杰的古诗对初唐骈俪化的五古有所突破，注意在偶句中参用散句，又适当插入流水对，使上下文气连续，从句调上分出律体和古体的区别，但没有着力创造新的律诗句法，仅有少数名篇句意较为凝炼。律诗对仗句法与古诗对偶的混同直到杜审言和沈、宋时才有明显的突破。四杰处于初唐诗坛普遍沿袭齐梁陈隋艺术表现的风气中，仅仅做到了声调的进一步合律，尚未完成律诗在炼字炼句、创意造境方面的转化。

当然，四杰诗中最引人注目的陈隋遗迹，还是卢骆长篇歌行的铺排。齐梁时，歌行还大多限于中篇，陈隋时出现了一些长篇，内容以边塞闺怨为主，辞藻华靡铺陈，声色描写细腻，多用虚词连接

转折,声调流畅,一气呵成,这些特点均为卢骆所继承。卢骆不但没有对繁杂的陈隋歌行加以删汰提炼,反而把长篇再加扩展,极尽铺叙藻饰之能事,将梁陈歌行通过细致铺写景物和细节以烘托人物心理情态的特点发展到极致,展示了这类歌行在词藻和意蕴方面最大的容量,则更是对齐梁诗变其本而加厉、踵其事而增华了。除此以外,骆宾王效法齐梁,以咏物诗见长。王勃的山水诗,上继齐梁山水羁旅之作的清新诗风,也是四杰诗在题材和艺术表现上不能割断传统的例证。

但是四杰在初唐诗歌发展中的地位,主要取决于他们在继承的基础上所作出的变革和开拓。前人已经看到,四杰最大的贡献是在“气骨”和“兴象”方面超过了齐梁,只是语焉未详。四杰诗中的气骨,主要是为时代所激发的追求功业的热情和幻想,以及不甘心憔悴于圣明之代的不平之气^①。四杰沦蹶下位,各有自己的遭际和不平,都有参预政治的强烈愿望。但从他们的诗赋中,却看不出有多少对于政治的清醒认识。他们的诗歌革新既是顺应当时统治者的政治需要,就不会触及政治的深层。如果说在李唐和武周政权交替的变乱时期,卢照邻的《中和乐》和王勃的大赋大颂还将天子、中宫、储宫、诸王和公卿的关系说得如此燮理调和,是以正面歌颂的方式透露了对时局变动的忧虑,那就未免过高地估计了他们的政治洞察力。事实上,四杰从出现在文坛时起,所关心的焦点主要就是“时、才、命”三者的关系。他们的热情、愤慨、悲哀、渴望,都从这一点出发。他们悲叹自己才命不合于时,似乎也看到了古往今来人才难于为用的某种规律性。但他们并不到社会制度和政治关系中去寻找原因,而是更多地从宇宙变化、历史兴衰的角度去思索人生的意义,力求在现实的痛苦中做到精神的超脱,或者借助玄远的自然之道强自消解。这与四杰都深受老庄思想的影响有关。王勃自龙朔元年起曾用十五个月的时间向曹元学习周易章句及黄帝素问难经。杨炯曾作《浮沔赋》,歌咏浮沔“处上下而无穷,

任推移而不系。似君子之从容，常卷舒而不滞”。卢照邻于上元年间向著名道士孙思邈执师资以礼，骆宾王在《萤火赋》中也歌颂了“应节不愆”、“与物不竞”的至人之道。唐初崇尚道家和道教的风尚，应是四杰惯于以玄元之道理解人生的思维方式形成的重要原因。而这种对于人生与宇宙、历史关系的思考，以及他们对于功名理想的追求，正是汉魏文人诗中最基本的精神，也是建安气骨的核心。正是在这一点上，四杰使他们在理论上否定的建安传统在初唐得到了接续，同时也为盛唐诗开启了这一最重要的主题。尽管与魏晋文人相比，他们的思辨并不深刻，与盛唐诗相比，他们对前景的展望还很朦胧，然而四杰诗中开阔的气象和高远的境界正由此而来。所以他们的古近体诗声调、对偶、用词虽近似齐梁，但气质迥然有别。“不受千金爵，谁论万里功。”“归来谢天子，何如马上翁。”^⑩“重义轻生怀一顾”、“但令一被君王知”^⑪，其矫健激昂的气势，显然继承了曹植和左思的风力。“邈哉郭先生，卷舒得其真”，“诸侯不得友，天子不得臣”^⑫，这种舒卷自如、不失其真的处世原则，正是盛唐文人的理想。他们的赋颂和歌行虽然极其华靡，但在炫耀其才藻的同时，也显示了一种前所未有的力量和气魄。

由于四杰从“气骨”方面改变了诗歌的基本质素，所以他们在艺术上的突出变化是以比兴寄托充实了辞藻清绮的齐梁体。卢照邻的《长安古意》不仅反映出齐梁所没有的汉唐盛世气象，而且吸取阮籍和左思善用对比的手法，以扬雄穷愁著书的生涯与长安豪贵骄奢的生活作对照，寄托了作者对兴亡盛衰的思索和警觉，以及追求声名不朽的人生观。将陈隋以抒写艳情为长的歌行变成讽谕寄托深远的咏怀体诗。《行路难》以渭桥边横卧的枯木起兴，由其昔盛今衰的变化引出荣华难久的慨叹，将枯木当初繁花似雪、游人成蹊的景象写得那般热闹，又把枯木倾败后零落衰朽的景象写得那般凄凉，则是将比兴化成了富有叙事意味的歌行。骆宾王的咏物诗富丽端雅，但均有兴寄。著名的《在狱咏蝉》抒写久繫狱中的

悲愤，由闻蝉起兴，又借蝉之清畏人知比喻自己的清白高洁，便用汉魏比兴咏怀的传统改造了不关兴寄的齐梁咏物诗。杨炯多在水山诗中融入对历史的感想，如《西陵峡》、《广溪峡》、《巫峡》等诗，均在写景中杂以咏史和述怀，虽然比较生硬拙率，但也是有益的探索。

四杰在构思和句法对仗等方面，虽然对齐梁没有明显突破，但已注意把握总体的艺术感觉，使技巧服从于感受，不求在细碎的具体描绘中出奇创新。齐梁诗善于琢句炼字，好以新奇小巧的构思表现肤浅繁细的意蕴。但以极貌写物、穷力追新为主，尚无创造艺术意境的自觉意识。四杰诗中可称意境完整、韵味悠长的作品虽然也只有极少数，但他们善于选择独特的审美视角，以表现自己对于生活的一般感受和不同于他人的心境。如王勃的水山送别诗最多，写景多开阔远景，也兼取细处动态。如“雨去花光湿，风归叶影疏”^①，“花枝栖晚露，峰叶度晴云”^②，“川霁浮烟敛，山明落照移”^③，“援萝窥雾术，攀林俯云烟”^④，“野色笼寒雾，山光敛暮烟”^⑤，“云间迷树影，雾里失峰形”^⑥，“绿齐山叶满，红泄片花销”^⑦，“水烟笼翠渚，山照落丹崖”^⑧，“野花常捧露，山叶自吟风”^⑨等等。诗人的视点是如此集中，花光、山影、浮烟、云嶂、风露、野雾，组成既开朗而又笼着一层轻烟薄雾的境界。诗人似乎总是隔着那层花光云烟在观察周围的一切，他所捕捉到的景物，哪怕是很细微的动态，也都经过了这种独特的艺术目光的折射。至于他的五言绝句，则更是同一风味。《羁春》、《林塘怀友》、《山扉夜坐》、《春庄》、《春游》……几乎全都是描写诗人对着林塘落花独醉伤情的景象。诗中对于青山明月、飞花清泉并没有具体的刻画，只是展现一派“芳郊花柳遍，何处不宜春”^⑩的风光，洋溢着无处不在的春意，以及诗人对春色的醉心和对春光的眷恋。从王勃的文章中本来不难寻觅他在世途上的艰难行迹，然而他在诗中从不肯涉笔于那些使他痛苦的事物。就像他在政治上不愿透过大唐的兴盛气