

中国诗学丛书



张明非 主编

神韵诗学论稿

王小舒 著

 广西师范大学出版社





ISBN 7-5633-3322-3



9 787563 333226 >

ISBN 7-5633-3322-3/I-332

定价：15.00 元

总序

张明非

中国自古以来便享有“诗的国度”的美誉，前人留下了极为丰富灿烂的诗学遗产，不仅对后世中国文学产生了极其深远的影响，而且以其鲜明的民族特色在世界文学史上写下辉煌的篇章。80年代以来，中国诗学已经越来越多地引起海内外学术界的重视，产生了一批具有开创性的高水平的研究成果。历史和现实告诉我们，努力推进中国诗学研究不仅是必要的，而且时机已经成熟。奉献在广大读者面前的这套《中国诗学丛书》便是广西师范大学一批中青年学人联合国内几位青年学者在诗学研究这片沃土上收获的第一批果实，是我们 在诗学研究领域迈出的坚实的第一步。

确定以中国诗学为研究对象，是在充分认识到中国诗学研究的重要性和广泛了解国内相关领域研究现状的基础上，经过了认真思考、反复酝酿、周密论证的，其中既考虑到建设有中国特色社会主义文化和学术的现实需要，也考虑到参与这一系统工程的一位学者的学科特点和学术专长。经过长期积累和不断探索，有着近70年历史的广西师范大学中文系在中国诗学方面已经建立起一支以中青年学者为主体的研究队伍，拥有了一批有志于长期从事中国诗学研究的学人，取得了一些成果，并与校内外一些学有专长的诗学研究者建立了广泛的联系和良好的合作关系，相信只要大家通力合作，既发挥各学科优势，又实现学科优势互补，我们在诗学研究方面就一定可以闯出自己的新路。

中国诗学是一个涵盖极广、蕴涵极丰的研究领域。我们

这里所说的“中国诗学”，是一个比较文学的概念，即强调中国的诗学特质与其他民族在文化学意义上的区别。具体说来，便是以深入研究和系统阐发中国文学艺术的“诗学特质”为基本目标，以对中国文学的抒情性本质的理论研究为对象，通过对中国自古以来表现出的以诗歌为中心、各类文体均具有的强烈的“诗化”倾向等独特的文学现象，从不同角度、不同文化或文学层面加以研究，以说明中国文学的实质及其特殊表达机制。

我们清楚地认识到：当代中国诗学研究理应在现代学术视野中展开。因此，我们在坚持传统诗学研究学理的同时，把引进现代学术理念，建构适应现代学术发展要求的研究模式，作为我们坚定不移的学术追求；力图通过对文艺学、美学、比较文学等相关理论的研究，为中国诗学研究提供宽广的学术背景、开阔的学术视野和应有的理论深度；通过对中国古代诗学、现当代诗学、少数民族诗学的研究，从不同的视角切入中国诗学的精神实质，从不同的侧面阐扬中国诗学的现代价值，对中国诗学体系做出深入细致的分析；通过对语言学、音韵学的相关研究，为中国诗学研究提供崭新的视角并注入新鲜的活力。有鉴于此，举凡中国文化中的诗性思维，中国诗学的表达机制，中国诗学与语言、哲学、文化、宗教等的内在联系等现象，都将纳入研究的视野；诸如东方马克思主义美学与中国诗学理论的某种一致性，诗学现象中复杂的文化机制和美学原则等问题，都应受到关注。所有这些努力，都围绕一个目的：寻找中国诗学特殊性的理论规定，以及它在现代诗学理论和文化建设中的历史和现实价值。

为此，我们在指导思想上强调以历史主义为原则，强调宏观比较的理论立场与扎实严谨的微观研究相结合，而在具体研究方法上则主张多元互补。不论是中国传统的考据、感悟和史传的方法，还是西方的符号学方法、精神分析方法、语言学方法、意识形态分析方法，都根据研究的需要加以选取，并融会贯通、综合运用。一切围绕着一个中心来进行，即把开掘、研究、阐述中国诗学内质贯穿其中，努力把握其内在的血

肉相连的贯通脉络,而不是把研究对象孤立和割裂开来。这样,每一个专题虽论题各别、观点自异,但都联结在“诗学物质”这一中心点上,从而形成有鲜明特色、有现代学术品格,共性和个性相统一的研究模式。我们希望通过这一努力,对中国诗学研究有所推进和发展。同时在实践中使我们的科研群体得以更快更好地成长和提高。我们热切期待着专家学者和广大读者的批评帮助。

在《中国诗学丛书》第一批著作付梓之前,我们谨向一切曾给予我们支持和帮助的人们表示最诚挚、最深切的谢意。我们首先要感谢中国诗学研究的先行者们,如果没有他们的开拓和启示,很难想像会有我们今天的研究实绩;我们由衷地感谢国内一些著名学者慨然应允做我们这套丛书的特约编委,是他们的信赖和支持,给了我们信心和勇气;我们还要感谢广西教育厅把中国诗学系列研究作为重点项目,以前所未有的力度给了我们极大的支持;广西师范大学出版社从来是我们亲密合作的伙伴和坚强后盾,一如既往地为此套丛书的面世做了许多扎实细致的工作。所有这一切,都将激励我们更加奋发努力。我们清醒地认识到,我们的工作仅仅具有了一个良好的开端,中国诗学研究的路正长,我们将以更高的目标,更强的开拓精神,更脚踏实地的工作,去争取更多更好的实绩。

2000年9月

引 言

张明非

中国古典诗学研究趋向体系化,是一种历史的必然。实践已经证明,只有将局部的研究置于整体的、具有一定理论高度的研究中,才能获得进一步的深入。神韵诗学就是古典诗学体系中的一个重要部分。

体系化意味着整体性研究。惟有整体性的研究才能构成体系。从历史的角度看,体系也不是静止的,而是以渐进的形式在发展、演变着,它是一个有生命的、与我们民族的审美历程息息相通的艺术实体。严格地说,我们并不是去创造它,而是去发现它。然而,整体都是从部分开始的,没有部分的微观研究就谈不上准确的宏观把握。所以我的这本企图建构体系的著作就打算从一个点开始。这个点,就是王士禛。从今天的角度看,王士禛也是神韵诗学其中的一个部分,他的创作和理论成为我们的研究对象不但是理所当然的,而且具有相当的典型意义。搞清楚神韵诗学在清初诞生的特殊意义,就走完了整个路程的一半。至少,我是这样看这一问题的。

明清两代是中国诗歌史上的古典主义阶段。古典主义这个概念是从西方借鉴过来的,它原指17世纪流行于欧洲的一种文艺思潮,这种思潮视古希腊、罗马的文学艺术为最高典范,强调继承传统,强调艺术的规范和典雅,对文艺创作有严格的限定和要求,属于一种趋向于保守的文艺思潮,“因过分强调模仿和崇尚传统,因而在思想上缺乏独创性与自发性,在艺术上有形式主义的缺陷”。(林驷华主编《西方文学批评术语辞典》“古典主义”条)但是古典主义的文学成就却又是相当

可观的,直到后来的启蒙时代,依然被视为不可及的高峰,这显然与它在艺术上的集大成有关,比如戏剧上的三一律,诗歌上的亚历山大体,等等。这一切与我国明清时期的诗坛有相当的类似之处。在我国文学发展的历史上,曾经有过多次倡导复古的阶段,然而明清之前的复古或者仅仅是一种进行创新的手段,如唐代中叶的古文运动,北宋中叶的诗文革新运动;或者缺乏明确的目标与纲领,如元代,因此都不能归入古典主义的范畴。明清时代则不同,作为古代社会的末期,弘扬古典诗学已经成为创作界的主流,它与理论并行,并带有集大成的意味,在这个意义上,我们才称其为古典主义。当然,任何比较都不可能完全一致,在这里借用古典主义一词,主要是为了说明明清诗学的保守性、集成性以及理论性这三大特点。

古典主义作为一个整体,有自己的发展脉络和演变轨迹,它与新的创作思潮互相竞争,互相补充,这一段历史包含了十分丰富的内容。神韵派恰是这一思潮其中的一个分支。不把神韵思潮在明清古典主义诗学中的地位和意义搞清楚,就不能真正弄明白它在清代崛起的深刻理由。这一层研究,可以称之为中观的研究。

落到实处,神韵毕竟属于创作的范畴,没有神韵诗就没有神韵说,这是当然的。那么成熟意义上的神韵诗出现于何时,作为一种诗体其成熟的标准是什么,又向何方向发展,其代表作家是哪些,此属于诗史的研究。理出一条神韵诗的发生、发展、演变线索,神韵才能在中国古典诗学中真正占有一席之地。这方面王士禛已经做了一些,现在需要进一步地系统化和深入化。神韵诗史是本书的一个重要组成部分,此可以称之为创作方面的宏观研究。

一切具体的研究都应该上升到理论,在理论当中得到说明和阐释,也在理论当中获得超越历史的价值。神韵诗学的最终目标是构成一个美学体系。此处须附带说明一下,学术界对神韵存在着宽狭两种理解,前者认为神韵是诗歌中普遍具有的一种素质,明代胡应麟、清代翁方纲、当代的钱钟书均

持这种看法。如钱钟书云：“神韵非诗品中之一品，而为各品之恰到好处，至善尽美。”（《谈艺录·神韵》）后者则认为神韵仅仅是传统诗学中的一支，有其特定的、具体的内涵，王士禛为其代表。在这里我们以后者为主，而兼融前者。我们的目的是要归纳出一个与创作同步发展的神韵诗论系统，汇创作论、风格论、鉴赏论为一体。

再进一步，是哲学和宗教精神的溯源，追踪其深刻的文化底蕴。到了这时，神韵诗学的民族心理根源和超历史的审美价值才得以逐渐显露出来，作为诗学研究的最终意义也才有可能得到阐述。

说到底，神韵是诗人对待世界、对待自然的一种审美态度。这种态度经过上千年的积淀，已经成为我们民族精神的一个部分，它的核心是：以人为本，超越短期功利，追求与自然、世界的和谐。神韵对现代文化的意义也许就在这里。



王小舒，1953年生，上海知青。1982年毕业于扬州师范学院中文系。曾经任教于无锡教育学院。1993年获山东大学文学博士学位，以后留校任教至今。现任山东大学文学院副教授，山东大学文艺美学研究中心兼职教授。研究方向为中国古典诗学与中国传统审美文化。主要著作有：《中国文学精神的轨迹》、《神韵诗史研究》、《中国审美文化史一元明清卷》、《中国现当代传统诗词研究》等。

目 录

引 言

第一章 神韵主盟·1

- 一、古典主义的三个阶段·1
- 二、钱王代兴·15

第二章 王士禛的生平与创作道路·33

- 一、人生原则与文学原则的统一·33
- 二、秋柳四章——神韵诗的发端·41
- 三、绝代销魂王阮亭——扬州高峰时期·50
- 四、越三唐而事两宋——京城诗风转变时期·60
- 五、太音希声——晚年回归平淡时期·68

第三章 神韵论的建构·73

- 一、神韵说三部曲·73
- 二、神韵论的历史流程·86
- 三、庄学与禅学·107

第四章 神韵诗史研究·120

- 一、追本溯源——六朝清远派·120
- 二、神韵诗的正宗——唐代清逸派(上下)·150
- 三、神韵诗的余脉——从晚唐派到古澹派·205

第五章 神韵诗学的现代观·233

一、中国诗学的二元化体系·233

二、神韵的当代意义·249

第一章 神韵主盟

一、古典主义的三个阶段

中国古典诗歌发展到明清两代,已经进入了黄昏期。恰如人的一生,不同的年龄阶段必然具有不同的面貌和特点。明清时期诗歌创作的特点是:向前代诗歌的全面复归。尚古、复古是明清诗学的主流。其实,复古在元代已经成为风气,明清的复古潮流本是元诗所开启的。然而,元人的复古自觉程度远不及明清两代,说得透彻一点,元人不知道复古意味着什么。他们的复古只能算作自发行为,是浅层次的。而明代自初期开始,就公开地打出了复兴古学的旗号,自觉地把回归传统、扫除积弊当作振兴创作的途径。不但如此,复古在明代还意味着与古人的全面认同,也就是说,回归不仅是手段,而且是目的,这已不止是一个学习、继承的问题了。正因为如此,明代以后对古典诗学的研究、梳理,深度和广度都远远超出了元代。沈德潜在《明诗别裁集》序中说:“宋诗近腐,元诗近纤,明诗其复古也。”的确,明清两代的复归显示了中国封建社会末期独具的特点。事实上,明清两代诗歌的差别也是相当大的,但是它们的差别是一个整体过程在流变当中的差别,是统一的目标之下,由尝试、失败到成熟、成功的差别,清代诗学的集大成跟明代的全面倡导以及不光彩的实践历程休戚相关。假如我们不是单纯以成败论英雄,而是站在诗歌发展史的角度看问题,这个结论是客观的。

明清诗坛还出现了另一个新的情况,即创作思潮的迭起。明代以前,诗歌领域基本上是流派占主要地位的。流派是指创作旨趣、风格相近的部分作家自发形成的创作群体,它比个

人的单独创作规模要大,造成的影响也较深广。比如唐代的边塞诗派和山水田园诗派,宋代的江西诗派,等等。后者自觉程度较高,成员众多,成为宋代诗坛的一大宗。然而思潮乃是一种比流派更为高级的创作形态,它有两个突出的特征:一是理论的自觉性。思潮的发起者能为自己制定一套成系统的原则和理论,比如明代中叶的七子,提出“古诗必汉魏,必三谢,今体必初、盛唐,必杜”(见钱谦益《列朝诗集小传》李梦阳条),崇尚高华雄壮的风格,以“格调”作为学者入门的途径等,从方向到操作程序构成了一套体系。用理论直接指导创作,理论与创作同步发展,这是前期诗界未曾有过的。过去是创作带动理论,现在是理论指导创作,二者关系的颠倒说明了创作意识的自觉。二是创作的普及性,思潮能够掀起一场规模浩大的创作运动,在一定时期之内造成一面倒的局面,这又是流派所不能及的。比如明代前后七子掀起的复古运动,公安、竟陵派掀起的反复古运动;清代初期的神韵诗潮,中期的性灵诗潮,还有大大小小的宗唐、宗宋运动,都达到了思潮的水平。明清两代的思潮迭起,值得文学史家注意。“文学思潮的迭起是近现代文学史上特有的现象。”“它所表明的是这样一种意向:通常理论的探讨达到对审美创造的更高的自觉,以便更有力地把握和控制文学的发展。因此,文学思潮只能在文学发展的较高阶段上出现。”(狄其德、王汶成、凌晨光:《文艺学新论》第五章)根据这个观点,明清诗坛上思潮的迭起和更替倒是一种进步的文学现象了。

然而,在明清此起彼伏的思潮当中,占主导地位的还是复古思潮,这又明显地标示出古典诗歌黄昏时期的特色。在此当中,曾经有过两次规模较大的反复古运动:一次在明末,另一次在清中叶,都以“性灵”相标榜。性灵思潮代表了明清两代新的社会因素,它们与复古大潮相对抗,实际上已成为近代文艺革命的先声。但是正如社会本身没有发生根本的变革一样,传统的艺术倾向依然在总体上占据着优势,不但如此,其程度还在加深。清诗在创作上跨越元明的成就以及在理论上的集大成都证明了这一点。一方面是创作的自觉,艺术的集

大成,另一方面是用复古代替创新,这种颇为复杂的情况值得我们作深入的研究和思考。

神韵诗学属于古典主义文学的一个分支。只有把神韵诗学放到古典主义的大背景之中,我们才能对它有比较清楚的认识,神韵与其他思潮的关系也才能真切地显示出来。事实上对王渔洋的认识多年来一直是与误解相伴随的。这个断语虽说有些过分,因为毕竟还有许多正确的评价,有些甚至相当准确、深刻,但是由于,第一,未把王渔洋放到明清古典主义的大背景中去,对他倡导的神韵说的几个层面的意义未作明确的区分;第二,未对王渔洋本人及其学说作整体的、历史的观照。所以即使正确的认识也不够完整。这就使得正确的认识——包括肯定与批判,误会的认识——也包括肯定与批判,各行其是,不能在基本看法上达成共识。从某种程度上可以这样说,对王渔洋神韵诗学的研究和探讨是我们今天评判古典主义的一块试金石。摆脱过去的一些偏见,实事求是地认识王渔洋及其整个古典主义时期,从理论高度重新估价神韵诗学的价值,将使我们明清诗学获得新的理解,这种理解有助于我们把握中国诗学的总体特征,并间接地影响现代艺术美学的进展。因此,渔洋诗学的研究意义相当深远,不可等闲视之。本章打算从创作思潮的交接入手,探讨神韵主盟的原因,给古典主义的这一分支以历史角度的观照。

古典主义诗学从发端至清康熙时期,共分为三个阶段。明清交替之际是古典诗学的一个转折点,之前为古典主义的第一阶段,之后为第二阶段。实现这一转折的是新的诗歌潮流的兴起以及对前期古典主义的批判。

弘治、正德年间是明代古典主义的高峰时代。代表人物即李梦阳为首的前七子。人所共知,这是一场规模浩大的复古运动。这一运动在明中后期爆发,而未出现在明初,是有深刻原因的。从直接的原因说,明中叶以后,正统文学发生了严重危机。这危机来自两个方面:一是占据文坛近半个世纪之久的台阁体,另一是侵入文坛的道学风气。朱彝尊指出:“成弘间,诗道旁落,杂而多端,台阁诸公,白草黄茅,纷芜靡蔓”,

“理学诸公，击壤打油，筋斗样子”（《静志居诗话》）。早在开国之初，明代诗坛也曾经出现过一种博大昌明的气象，有直超元代，上追汉、唐的气派，但是随着宋明政权对文人思想的禁锢，理学的日益加深，时代的承平，高朗雄健的诗风很快消失，三杨开启的台阁体占了上风。《四库全书总目》批评说：“成化以后，安享太平，多台阁雍容之制作，愈久愈弊，陈陈相因，遂至皤缓冗沓，千篇一律。”（《集部别集类·空同集》）台阁体实际上是一种伪文学，专事奉酬应答，歌功颂德，严重背离生活现实和精神现实，将诗坛导入沉闷的境地。弘治初，李东阳以台阁大臣身份主盟诗坛，建立了茶陵诗派，提倡学古，强调“情思”。但李本人并不反对台阁体，学古既无方向性，情思也无充实之内容，诗坛风气没有得到扭转。至于诗歌的道学风气，与明代的理学有关。理学至明代已完全演变为维护政权统治的工具，失去了原有的生气，更糟糕的是跟八股取士制度结合，成为毒化文人士子心灵的严重污染源。清初顾炎武批判有明一代学术说：“国家所以取生员而考之以经义、论、策、表、判者，欲其明六经之旨，通当世之务也。今以书坊所刻之义，谓之时文，含圣人经典，先儒之注疏与前代之史不读，而读其所谓时文。时文一出，每科一变，五尺童子能诵数十篇而小变其文，即可以取功名，而钝者至白首而不得遇。老成之士，既以有用之岁月，销磨于场屋之中。而少年捷得之者，又易视天下国家之事。”（《生员论》）黄宗羲更一针见血地指出：“三百年人士之精神，专注于场屋之业，割其余以为古文，其不能尽如前代之盛，无足怪也。”（《明文案序》）在这种毒化的道学风气下，诗界生长出了一支研讨性理的派别，称“性气诗派”，专假风云月露悟道，化诗歌为理学之诠释和图解，这是诗歌走向异化的征兆。从社会原因来说，弘治正德年间也发生了严重危机。李梦阳所弹劾的寿宁侯张鹤龄之类的皇亲贵戚跋扈横行，大肆侵占土地，造成“民日贫，财日匮”的局面。正德年间更有刘瑾等阉党八人弄权，打击臣僚，排斥异己，朝政日趋紊乱，引起了各地的流民起义。在这种背景之下，李梦阳站出来，以挽救颓风自任，振臂大呼，主张回归古学，意义确实非同一般。顿时，

明代文坛为之一振：“北地（李梦阳）一呼，豪杰回应，信阳（何景明）角之，迪功（徐祯卿）特之，律以高廷礼（棣）《诗品》，浚川（王廷相）、东桥（顾璘）等为之羽翼，梦泽（王廷陈）、西原（薛蕙）等为之接武，正变则有少谷（郑善义）、太初（孙一元），傍流则有子畏（唐寅）。霞蔚云蒸，忽焉不变，呜呼盛哉。”（朱彝尊《静志居诗话》）曾经有一种意见认为，七子复古无当，缺少方向性。其实七子理论的针对性是相当强的。李梦阳等人特别推崇杜甫，崇尚盛唐气骨，此主张就是建立在关心国事、干预时政的基础上，实际上怀有振兴文学以振兴士大夫精神，革新明代政治的意图。这一点鲜明地体现在李、何等人反对弊政的斗争之中，也体现在他们的文学创作当中。被王渔洋备加称赞的李梦阳的《东山草堂歌》中有“人生富贵岂有极，男儿要在能死国”，再如李的“书生误国空谈里，禄食惊心旅病中”（《秋怀》），“忧国未收南望泪，思家犹阻北来鸿”（《初度怀玉山有感》）；何景明的“天下衣冠难即振，中原寇盗时复起”（《玄明宫行》），“赐鲜遍及中珰第，荐熟应开寝庙筵”（《鲋鱼》）；等等。这些都是充满忧患、心怀寄托之作，此种精神被嘉靖时期的后七子以及明末陈子龙等社团文人所继承，成为古典主义的一个传统。由标举诗歌到标举人格，由关注文学到关注政治，可以说古典主义积极入世的精神就是由李、何等人建立起来的。王士禛在《论诗绝句》中赞誉说“菟姑神人何大复，致兼南雅更王风。论交独直江西狱，不独文场角两雄”，特别肯定了一点。如果忽视了七子明确的政治方向性，就无法把握古典文学的脉络和走向。在文艺宗旨方面，李梦阳还强调一个“情”字，说，“情者，动乎遇者也”。“天下无不根之萌，君子无不根之情。忧乐潜之中，而感触应之外，故遇者因乎情，诗者形乎遇。”（《梅月先生序》）显然是针对台阁体的以矫饰掩蔽真情而发。又反对诗中说理，“若专作理语，何不作文，而诗为耶？”（《缶音序》）矛头直接指向诗歌创作中的道学气。后七子领袖李攀龙也同样厌恶道学气，“耻为时师训诂语，人目为狂生”（殷士儋《明故嘉议大夫河南按察司按察使李公墓志铭》）。他公然宣称：“吾而不狂，谁当狂者！”（王世贞《李于鳞先生传》）

七子派作家“悲歌相视，旁若无人”的创作活动也是对诗坛伪情、乏情的一种公开的反抗方式。以上一切代表着七子将诗学重新导向健康道路的一种真诚努力。

然而，七子改革文学的具体途径却又是相当幼稚的拟古主义。他们认为诗发展到盛唐已经达到顶峰，“至圆不能加规，至方不能加矩”，不可能也没有必要去突破古人，只需要学习、模仿前人就可以臻于佳境。所以在复古方面他们严守严羽“第一义”之说，主张古体必汉魏，近体必盛唐，将明初高廷礼的盛唐说和李东阳的格调说组合在一起，主张由形及神，由诗歌的体格、音调入手从事模仿，不敢有稍微的变化，力求毕肖古人。这种创作主张导致的结果，是作品的类型化倾向。由于作者使用的都是前人的语式、词汇，在表现生活方面不能不受到很大的限制，他们的作品在对生活场景的描写和对内心感受的刻画方面都不得不取粗略的形式。没有精微的刻画，必然难以显示作者的个性，所以七子的作品个人特点不突出，往往似曾相识，难以区辨。在这方面最典型的观点是李梦阳的临帖说：“夫文与字一也，今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书，何独至于文，而欲自立一门户耶？”（《再与何氏书》）汉魏距明中叶一千二百年以上，盛唐也有八百年以上，语言、音调历经变化，机械地模仿怎么可能正常地表情达意呢？这种情况到了嘉靖时期后七子那里表现得更加突出，李攀龙为了自高标格，甚至提出“文许先秦上，诗卑正始还”（见王世贞《哭李于麟》），在模拟汉乐府诗的时候，竟至于易一、两字而为篇，亦步亦趋，像婴孩学语。王渔洋后来批评这种模仿行为说：“近乃有拟古乐府者，遂颇以拟名。其说但取汉魏所传之词句抚而字合之。中间岂无‘陶’、‘阴’之误，‘夏五’之脱？悉所不较。或假借以附益，或因文而增损，踟躇床屋之下，探肱膝膂之间，乃艺林之根蠹，学人之路阱矣。”“若曰乐府，则乐府矣，尽人而能为乐府也。若曰必此为古乐府，使与古人同曹而并奏之，其何以自容哉？李于麟曰：‘拟议以成其变化’，噫！拟议将以变化也，不能变化而拟议，奚取焉？予知其不可而不能不为也。”（《池北偶谈》卷十一）西晋时陆机首开拟议汉乐府之