

邬国平 选注

漢魏六朝詩選

上海古籍出版社

I222.73
W724

邬国平
选注

漢魏六朝詩選

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉魏六朝诗选/邬国平选注. —上海: 上海古籍出版社, 2005. 11

ISBN 7-5325-4103-7

I. 汉… II. 邬… III. 古典诗歌-作品集-中国-汉代~魏晋南北朝时代 IV. I222.73

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 053693 号

汉魏六朝诗选

邬国平 选注

世纪出版集团 出版、发行
上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1)网址: www.guji.com.cn

(2)E-mail: gujil@guji.com.cn

(3)易文网网址: www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销

上海华成印刷装帧有限公司印刷 上海锦佳装订厂装订
开本 850×1156 1/32 印张 24.75 插页 5 字数 558,000

2005 年 11 月第 1 版 2005 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1—3,500

ISBN 7-5325-4103-7

I·1799 定价: 49.00 元

如有质量问题,请与承印公司联系 62662100

前 言

西汉至隋朝的诗歌，以前亦常称为八代诗，起讫时间约自公元前 200 年至公元 600 年，前后包括 800 余年的创作和流传历史。这是我国诗歌从《诗经》、《楚辞》到唐诗之间一个漫长而重要的阶段，在诗歌史的长河中，堪称是《诗》骚之流、唐诗之源。

关于这个阶段的诗歌，历来已有许多研究，成果很多。这里仅就以下四点略加讨论，冠于全书之首，作为前言。

（一）作品开始普遍记名

《诗经》因为不记名，后人不知道收在里面的作品都是谁的创作。清人劳孝舆《春秋诗话》概括地指出：“盖当时只有诗，无诗人。”说的正是这种情况。按照传统的说法，诗出民间，口耳传承，其作者本来就无从知晓。然而这最多只能解释十五《国风》的情况，对于《颂》、大小《雅》许多作品的作者也概作无名氏处理，上面的理由就显得非常勉强，因为那些作品写得很专业，难以想象是出于未受过专门文化熏陶的村夫农妇的随口唱吟。可以肯定，能够写出《颂》、大小《雅》的诗人，在当时一定是有身份、有名声的人，是为数不多的具有良好诗歌修养人中的佼佼者。然而，他们绝大多数没有随着自己的作品留下姓名，好像是母系社会育有孩子却不为他人知道名字的可怜的父亲。他们的名字未被同时代人及时记录，这不是偶然的疏忽，而是当时社会还缺乏一种为这些诗人记名的意识。所以准确地说，他们的名字是

被“无形之手”抹去的。这只“无形之手”，就是当时只敬重大人物的社会习俗和风气。屈原用后人称之为楚歌或楚辞的南方诗歌形式创作了《离骚》等篇章，顿使诗苑迸放奇彩，而屈原本人也成了我国第一个享受到作品记名权的幸运者。然而究其获得记名权的原因，大概主要还是藉了他“与楚同姓，仕于怀王，为三闾大夫”（王逸《楚辞章句》）之光，是由于他特殊的身份和地位的缘故。

汉以后诗歌的情况逐步改变，记名的作品渐有增多，如《史记》记载项羽《垓下歌》、刘邦《大风歌》，《汉书》记载李延年《北方有佳人》、韦孟《讽谏诗》、刘细君《悲愁歌》等等。这表明，汉人已初步具备了给作品记名的意识。而获得记名的人物，其社会层次较之屈原，总体显示下移的趋势，比先秦时代有了进步。当然这样的意识仍然受到限制，记名的范围仍然还比较狭小，致使当时流传下来的绝大部分诗歌作品，其作者依然无从知晓（如汉乐府及《古诗十九首》等）。发展到建安曹魏以后，诗人创作的记名权得到较大普及，所以人们得以知晓那时候大多数诗歌作品的作者是谁；而相反一个现象是，无名氏作品大量减少（纯粹的民歌民谣除外）。这之后的中国诗歌史，主体自然变成了有姓名可稽的诗人的创作史，诗人姓名犹如一颗颗莹亮的珍珠，串起一部丰富、美妙、生动的歌咏历史。

为诗歌作品记名之所以从西汉逐渐增多，至建安曹魏得到普及，这并非偶然。

首先，这与个人的重要性受到关注有关。汉人更看重个人的作用，因而更尊重个人，这一点从史书体裁的创新可以看得比较清楚。以前是编年史（《春秋》）、国别史（《国语》、《战国策》），这类记载体例下，个人的整体性不可避免地遭到拆零，较为普遍意义上的对个人作用的肯定和对个人本身的尊重在客观上受到

抑制,而这种情况与当时普遍的个人意识薄弱相适应。司马迁的《史记》一改其旧,首创以人物传记为中心的纪传体,个人一跃成为史书记载的聚焦对象。虽然载入史册以帝王将相为主,却也不限于这些人物,还包括一些中下层人士。史书撰写体例的这一改变反映出汉朝人对个人(包括一些社会层次相对较低的个人)重要性认识的提高,这既是新的史学观,也反映新的社会思想,标志着古代人性思想的一大进步。对于文人来说,尊重作者的记名权,承认个人的文学创造力和对作品的冠名权,表现对诗人个人的尊重,这显然是伴随社会尊重个人的思想发展而来的结果。

其次,与个人传名意识的更高自觉有关。古训“三不朽”之一是立言不朽,而立言不朽的前提是给作者以记名权,否则,再伟大再不朽的作品,也无法阻止作者速朽、被人遗忘这种无情事实的发生。曹丕《典论·论文》将撰写文章定义为是“经国之大业,不朽之盛事”,人们一般喜欢发挥他经国大业之说,以为这使写作的价值得到很大提高,然而曹丕在文中对二者的论述其实是偏重于强调写作对个人“不朽”的意义,所以他紧接着说:“年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。是以古之作者,寄身于翰墨,见意于篇籍,不假良史之辞,不托飞驰之势,而声名自传于后。……而人多不强力,贫贱则慑于饥寒,富贵则流于逸乐,遂营目前之务,而遗千载之功,日月逝于上,体貌衰于下,忽然与万物迁化,斯志士所大痛也。”这里表现出强烈的传名意识,对文人不努力著述深表惋惜和痛心。这一方面表明在当时作品记名已经有了保证,另一方面必然对作者的记名权提出更高要求,假如作者没有取得记名权或他们享有的记名权很有限,凭藉著述以使“名声自传于后”只能是一句无法落实的空话。所以传名意识的增强无疑加速了文人诗歌创作

中“无名氏”现象的消退。曹丕本人对记名是很重视的，他在《典论·论文》首次列出建安七子的名字，在《与吴质书》中再次提到其中六人，并说：“顷撰其遗文，都为一集，观其姓名，已为鬼录。”可见在他整理的六人遗作中都是给作者署名的，这也成为我国有个人别集的开始。曹植在《与杨德祖书》中曾记述一件事，“昔丁敬礼(廙)尝作小文，使仆润色之，仆自以才不过若人，辞不为也。敬礼谓仆：‘卿何所疑难？文之佳恶，吾自得之，后世谁相知定吾文者耶？’吾尝叹此达言，以为美谈”。颇有点今人“文责自负”的味道，这也说明给作品记名在当时作者写作生活中已经习以为常，而这与作者高度自觉的传名意识又是互相联系的。

汉魏之间出现的诗歌从不记名到记名，记名权从个别特殊诗人偶尔拥有到为众多诗人所普遍共享，这一改变在诗歌发展史上是空前而富有意义的。它极大激发了诗人们的创作热情。经国、传名意识合二为一，为人为己，现世身后，皆能藉诗歌而获取荣誉；即使在经国意识相对淡薄的时期，诗人在强烈的传名意识支配下，依然可以孜孜不倦耕耘于令人陶醉的诗苑之中，也不妨借此暂时忘却个人遭际或周围人事的不悦，甚至于想到即使生前万事不如他人，借助作品记名，还可以赢得一次身后被人尊重、扬眉吐气的机会。汉朝(特别是东汉末)以后，诗人、诗篇的数量都大增，创作出现高度繁荣景象，其原因固然可以列举好多，但作品开始普遍记名应是不容忽视的一项重要。此后，诗人为自己的名声而创作，一直是推动诗歌发展的重要动力源。记名使诗人更加关心诗歌的个人色彩，从而有效促进诗歌创新，形成丰富的个性。与先秦时期的诗歌相比，汉末以后的诗歌创作明显表现出个性差别大、风格变化显著、诗人代代更迭的速率趋于频繁、加快的特点。受共同的音乐体制约束的文人拟乐府创作情况虽然有所不同，可即便如此，个性化的创作寻求也依然存

在。如曹操的乐府诗,这些不同于《诗经》“无名氏”写作状态下作品共同点多而且诗风相对稳定。总之,作品普遍记名引起诗人对创作目的、责任的认识发生变化,为繁荣创作、凸示个性注入了新的活力,这在汉魏以后的诗歌发展史上产生了深远的影响。

(二) 保持诗歌平凡的身份

《诗经》原称《诗》或《诗三百》,身份是平凡的,战国时有将儒家某些著作称为“经”的,其中也包括《诗》,但是,这还主要是儒者们一家之言,并没有得到普遍认可。汉武帝罢黜百家,独尊儒术,《诗》被列为官方经典之一,郑重定名为《诗经》,从此身份变得高贵而不再平凡。屈原《离骚》等作品在汉武帝时也被冠以“经”的名义,王逸《楚辞章句序》曰:“至于孝武帝,恢廓道训,使淮南王安作《离骚经章句》,则大义粲然。”二者(尤其是《诗经》)都被高高供起,成为后人诗歌创作的楷模。沈约“同祖《风》、《骚》”说(《宋书·谢灵运传论》),刘勰“宗经”、执正驭奇说(《文心雕龙》),钟嵘源出《国风》、《楚辞》说(《诗品》),都无不显示出它们身份的特殊,而这些作品的味道也随着变了。这对诗歌创作来说并非全是福音。《诗》被尊为“经”之后,四言诗整体创作再难显现辉煌,《离骚》等作品被尊为“经”之后,楚辞体创作整体也趋归于衰弱,这种现象背后的原因是值得我们思考的,似乎不仅仅是其诗体表达功能的缺陷亦即先天不足所致的。

继之而起的八代诗歌,再也没有了“《诗》、《骚》”的运气,它们一直都保持着普通、平凡的身份,庄严的殿堂没有为它们留下多余的位子,它们似乎也没有那样的意思,硬要挤进去充任一个什么重要的角色。然而正因为如此,诗人的创作反而能安于难得的纯粹和本分,既然没有“褒衣大袖”的气象和架子,于是也就不受受制于身份的约束,诗歌的天性才发露得比较真实,敷衍得

比较充沛。诗人喜欢追求随意，喜欢跑野马，依自己的愿望赋予诗歌不同的内涵和色泽，想到打扮时就涂脂抹粉，安于本然时就洗去铅华，高兴则欢声笑语，哀伤则叹息啜泣。这个时期的诗人不太喜欢别人强加给诗歌这样那样严肃的定义，有了也不太把它当作一回事，而是习惯按照自己的喜好，按照自己对诗歌美质的把握和理解，采取自己热爱的题材歌而咏之。而各个不同阶段呈现在不同诗人眼前的美物是不同的，因而诗歌又总是多变而乐于趋异，形成后“《诗经》、《离骚经》”时代诗歌创作的灿烂绚丽，云蒸霞蔚。

从据说是舜所讲“诗言志”，到汉朝经学家提出“发乎情，止乎礼义”（《毛诗序》）、“诗者，持也”（《诗纬·含神雾》，按刘勰《文心雕龙·明诗》解释“持”的意思，是“持人情性”，就是要求诗歌创作须“义归无邪”。这是符合《含神雾》原义的），这期间出现了对诗歌的限制明显加强的情况。鲁迅先生在《摩罗诗力说》反讥道：“夫既言志矣，何持之云？强以无邪，即非人志，许自繇（由）于鞭策羁縻之下，殆此事乎？”然而，《毛诗序》等大概主要是表达了汉朝官方的诗学观，反映他们欲借诗歌以“持”人的统治愿望，当时实际的诗歌创作其实并没有就范于这些原则。采自民间的风谣，固然仍旧“歌事、歌食”，不知何者为当止；文人创作的《古诗十九首》等，大多数是纵任感情奔逸、不受羁束的，也不知何者该当持。这说明汉朝官方奉行的诗歌原则与人们实际的诗歌创作之间存在不对称的关系，限制与反受限制两种情况同时存在，因而对此不可一概而观。诗人宁愿诗歌是一位平凡、亲切的友人，而不是一位严肃的、喋喋说教的上司。他们坚持自己的选择，没有将诗歌的地位好心地往上推抬，而是相反，好像有意遏抑它似的，总是设法使它保持平凡身份应有的本色不变，惟恐诗歌一旦高攀，远离他们而去，自己的生活会凭添枯燥。这是诗歌

的大幸。后来陆机说“诗缘情而绮靡”(《文赋》),萧统说文学宜满足人们“入耳之娱”、“悦目之玩”(《文选序》),萧纲说“文章且须放荡”(《诫当阳公大心书》),萧绎说“惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒会,情灵摇荡”(《金楼子·立言》),甚至连推崇《诗》、《骚》传统的钟嵘,也强调诗人写诗是为了“释情”(据《梁书·钟嵘传》所录《诗品序》),即消化胸中的块垒,释放心灵的积郁。这些都不是什么了不起的大道理,与汉代经学家的严肃、矜持口吻相对照,态度显得随随便便,给诗歌的定位似乎很一般。然而正因为如此,汉魏六朝诗歌才一直坚守住了属于自己的这块单纯的领地,没有使身份发生变异。八代诗人的创作主要倾向是追求真,发现美,而不是拘守汉儒所强调的所谓正。这使那些好用近乎于权利崇拜的眼光看待诗歌、因而为它外加了许多庄严光环的人深感失望,嗟叹摇头,惊呼诗风不古,风雅沦丧(对六朝诗风尤其如此,特别是梁陈两朝)。然而诗歌却因其平凡、普通而受到人们由衷的尊敬和长久的喜爱,因而愿意与它亲近,以为这种朴素的身份是值得为它去贡献智慧的。要说八代诗歌的传统,使文艺置身于政教功利之外,保持着摆脱说教的自由,大部分日子是在严肃的思想殿堂外优游徜徉——这应该可以算是一条。当然,关于诗歌当时人们也讲过一些冠冕堂皇的话,但是讲归讲,又有几个真的是照此写诗的?人们显然更习惯诗歌地位的下移,更愿意诗歌是个人兴趣的传感仪,而不是国家的上层意识的扬声器。

(三) 诗体繁荣和进步

八代诗人是富有创造力的,这集中反映在他们对诗歌形式的创造上。毫无疑问,诗歌形式的创造是诗歌史上最基本也是最重要的创造,因为它决定着用什么样的载体来承载诗人的性

灵及理想。之前,我国的诗歌形式最主要是以《诗经》为代表的四言体和以《楚辞》为代表的骚体,先秦是四言诗与骚体相继称雄的时代,尽管骚体很难说是对四言体的突破,因为骚体其实是一种地域性的诗体,早已在南方楚地流行,所以严格地说,很难肯定它是对《诗经》四言为主形式的一次有意识“新变”。汉代以后至六朝末,我国的诗歌形式焕然一新,开创了一个崭新的时代,中华古典诗歌民族形式的主流,一部分在这八百年中得到了确立(五古)或开始形成(主要指七古和杂言体),而另一部分(主要指近体诗)所必须具备的直接而重要的条件则在此时得到酝酿。

一是诗体繁荣。先秦诗人对诗歌形式所作的贡献在于创造了四言和骚体,汉以后,二者皆被边缘化,诗歌的主流体裁让位给了五言诗,五言诗在约八百年中尽展王者风范,因此说八代是五言诗的天下,并不是一句过头话。《诗经》、《楚辞》有五言诗句,无五言诗体。作为一种诗体,五言诗出现于汉代,汉谣《邪径》、汉乐府中的《陌上桑》等,都是五言之作。文人五言诗创作晚于民间,至《古诗十九首》等而达到一个高峰,后来文人都极其欣赏这一类诗歌,这显然对确立五言诗在八代诗坛的正宗地位起到了非常重要的作用。建安以后,诗人几乎都运用五言诗写作,这种情况愈后愈甚,乃至“才能胜衣,甫就小学,必甘心而驰骛焉”(钟嵘《诗品序》)。可以说,在这之前还没有哪一种诗体被大家这么着迷、这么热爱和用心地摹习过。八代佳作也在五言诗里集中最多,尤其是汉魏五言古诗,几乎受到后人一致推崇,地位略似盛唐的近体。

除了最重要的五言诗外,七言诗、杂言诗也在探索中向成熟、完善的方向推进。七言如张衡《四愁诗》、曹丕《燕歌行》、晋宋无名氏《白红舞歌诗》等,杂言体主要出现在一些乐府作品中,也有非乐府的杂言诗。鲍照对这两种诗体(特别是七言)做出了

杰出贡献。他开始较多用七言、杂言诗体进行创作，纵横宕逸，长短恣意，并确立了隔句押韵的方式，换韵也更加自由。在鲍照的笔下，这两种诗体别开生面，展示了巨大的艺术潜力和前景。鲍照之后，南北朝其他诗人继续积累七言诗的艺术经验，使其更加整丽，更华赡流美。虽然七言诗的极高发达，足以与五言诗互相媲美，但那是进入唐朝之后的事情，而八代诗人尤其是六朝诗人对七言诗体的推进作用，则是得到古今文学史家一致首肯的事实。

出现于六朝并有所流行的五言八句、四句短诗形式也值得注意。前者如颜延之《五君咏》组诗、沈约《别范成安》、范云《送别》、丘迟《题琴朴奉柳吴兴》等等，后者数量较多，不必例举。它们虽然不像五言长章那样蔚为壮观，也不像七言、杂言具有更为清晰的诗体独立特点，然而当人们追溯五律、五绝两种诗体起源时，会自然而然的联想到它们的某些体制因素已经存在于这些五言八句、四句短诗中，所以称它们为古律、古绝，以与唐代后的近体五律、五绝相别，而又表示二者的渊源关系不可割裂。

二是为近体诗的成熟酝酿条件。首先是对诗歌声律的探索和总结，这具有特殊重要的意义，没有对语言文字声律的人为总结和约定，就没有近体诗。南齐武帝永明末（约489），一些学者和诗人（如周颙、王融、谢朓、沈约，其中又以沈约的作用最大）在前人的基础上，将对语言声韵研究的经验和成果进一步运用于诗文声律的探讨中，总结出了一套旨在增加诗文声音和谐动听的声律理论，通称永明声律论，具体为“四声八病”学说，其精华则在“宫羽相变，低昂互节”（沈约《宋书·谢灵运传论》）八字中。对于诗歌创作来说，这种声律理论要求通过四声变化使诗歌韵律谐和，避免病犯，让每句每字的声调相配成长短扬抑的和谐关系，以使全篇声韵有序地呈现变化，显示丰富、谐畅，避免单调、滞涩。这种精密性很强的声律理论，是对以前遵循自然声响而

吟咏诗歌传统的一次丕变，使古诗创作朝着格律化的方向跨进了一大步。许学夷说：刘宋元嘉时代诗歌“其声韵犹古”，自谢朓以后“其声渐入律”，“而古声渐亡矣”（《诗源辨体》卷八）古声入律的声韵演变为过渡到完全成熟的唐朝近体诗创造了重要的条件。其次是词语属对由宽转严，对偶应用更加自觉和广泛。汉语一字一音的特点使它天然有利于骈俪化的写作，因此，诗文中对偶句早就已经出现，然而刻意利用汉语这一特点作诗的风气形成于晋朝一部分诗人。《诗源辨体》卷五指出：“《三百篇》有‘观闵既多，受侮不少’，‘发彼小豸，殄此大兕’；《十九首》有‘胡马依北风，越鸟巢南枝’，‘青青河畔草，郁郁园中柳’；曹子建有‘始出严霜结，今来白露晞’，‘秋兰被长阪，朱华冒绿池’等句，皆文势偶然，非用意排偶。用意排偶自陆士衡始。”至宋齐梁陈诗人，运用对偶句的情况更加普遍，如颜延之、谢朓、江淹、沈约、丘迟、任昉、徐陵、庾信以及其他梁陈宫廷诗人等，在他们的诗作中，对句比比皆是，而且越趋工整。由无意求对而对，到属对工切而不失古朴，再到刻意追求精巧工整，创作上人工渐胜天成的变化轨迹很清楚。对句是近体诗必不可缺的条件，因此晋以后诗人在这方面的自觉寻求和爱好趋同，对形成近体诗的意义自不待言。

总之，声律、对偶，再加上八句或四句的篇章体制，这三项条件的出现，表明近体诗的成熟已成水到渠成之势，剩下的只是时间问题。

（四）从歌诗到诗歌

《尚书·尧典》：“诗言志，歌永言。”早期的诗其内容是表述心志，其形式则是可以放声长歌。八代诗歌主要有两类作品：乐府和古诗。前者是唱词，是先秦音乐文学传统的直接延续和发展；后者是徒诗，是对以前歌唱的文学一次新变。因此前者称歌

诗,后者称诗歌。诗从被人们歌唱到被念诵,是一次很大的变化。从歌诗到诗歌,是八代诗歌发展的一条重要线索。

歌诗的长处是可歌,然而供歌唱的乐府诗题材相对来说比较集中,这与乐府的类型有很大关系。古代的歌曲与今天不同,今天是曲家为歌词谱曲,一词一曲;古代则是以诗配曲,一曲多诗。曲对诗的内容有很强的牵制力,特别是一首曲的第一首歌词(即所谓“古题”)往往成为同类创作的母题,后人多依题而作,在内容上一般比较雷同。乐府曲调的沿袭决定乐府诗内容的沿袭这种体制上的原因,造成了乐府诗的题材相对比较集中的现象。毋庸讳言,这样的沿袭有时会限制诗人想象能力的充分展开,对创作者构成某种自我束缚。比较而言,徒诗创作在这方面拥有的自由度大,受到的限制小,因此题材也更加广泛,创作的手法也更加灵活多样。所以就诗体本身来说,从歌诗到诗歌是一次解放。从这方面进行估量,《古诗十九首》、《苏李诗》的古诗形式(《古诗十九首》有些原先也可能是乐府,多数不是)对开拓古代诗歌的创作路子其作用是非常重大的。

于是创作中,乐府、古诗逐渐变得泾渭分明。诗人创作对“歌诗”的突破已经变得非常有必要。以前人们过于强调和肯定乐府诗具有合乐性这样的文体优势,以为诗歌失去对音乐的依附是诗歌走向衰落的一个原因,其实事情远没有这么简单。摆脱音乐之后的徒诗创作,天地非常辽阔,这是为八代诗史证明了的事实,也是为全部中国诗史证明了的事实。但是诗歌失去对音乐的依附之后,音韵美的问题就变得突出了。如玄言诗风行一时而归消寂,其内容缺乏情致,词语枯燥无味固然是主要的原因,另一方面,与其声韵比较单调,不够谐畅、富裕、和美也有关系。之后兴起的山水诗,不仅在题材上辟一全新境界,对诗歌声韵美的建设也得到了加强。而且,这种建设声律的路线在以后

一直延展着，沈约等人总结出声律论，即是这种延伸的一个最重要的组成部分。提出声律论的初衷是对失去音乐依附的徒诗的补救，旨在探寻出一条建设诗歌合律的发展道路，但不是简单地回到乐府或“歌诗”阶段去。乐府本身是音乐文学，字音相配余地比较大，其文字一般较俚俗质朴，对音韵的要求相对较低，它的声情之美主要来自乐府诗的音乐和演唱。而古诗则不同，它在早期还是自然之音，发展到声律说阶段，四声八病，音韵要求越来越严格，它的声情之美存在于诗歌语言本身的声韵之中。讲声律太严格有新的弊端，但总的努力是积极的，开启了唐诗先声。中国古诗创作若不从乐府中解放出来，解放出来以后若不建设诗歌自身的声律系统，那么中国诗歌的发展进程将会完全是另一番情形。

另一方面，诗人完成了从“歌诗”到“诗歌”的转化以后，乐府诗的创作似乎可以更加满足于自己原属的天地，在相同的曲门下，其写作的变化、周旋的余地显得更小了。所以六朝时期的文人乐府诗，主要是在不断地重复雷同的题材和手法中维持着局面。直到唐代乐府，借旧题写时事，才获得重大的突破。然而，突破后的唐人乐府诗，实际上已经不再是“歌诗”，已经变为一种“诗歌”了，是一种形式上比格律诗自由的诗歌。可以说这依然是对汉至六朝突破乐府、发展徒诗的潮流，作出的回应。

当然，八代乐府诗创作本身也有酝酿突破的例子。比如曹操的乐府诗，主要是借乐府原题赋予新的内容，这个意义很大。又比如一部分南朝诗人写的拟乐府，这实际上代表一种既想保留乐府可歌的特性，又想吸收古诗创作自由开拓诗歌题材的经验，其实是想把两者结合起来所作的尝试。这一点在诗歌发展史上的意义也很重要。鲍照是这方面最突出的一位诗人。总之，他们都代表着这样的一种认识，即不满足于原乐府的题材限

制，内容上向徒诗靠拢。所以唐代乐府创作从某种意义上说，也是对曹操、鲍照等人写作经验的借鉴。

以上说明，从汉朝到六朝诗歌的变化，一方面是部分乐府诗的创作逐渐从内容上加以拓展，另一方面是古诗逐渐向声律化方向转变；乐府借鉴古诗创作的自由，古诗借鉴乐府创作的音美，相辅而相成。二者在各自发展中，都在改变它们自己的天然质性，而显然，古诗比诸乐府的发展更呈蓬勃的生机。所以，这是一个起于“歌”而终于“诗”的时代，结果是诗由歌唱变为吟诵，由声歌变为声律。

以上所谈只是对八代诗歌中几个具有承前启后作用和意义的问题的一些认识，无非想说明它们是值得珍视的一笔重要的文学遗产。现在一般的读者对唐诗相对还有所了解，再往前面推，也知道有一部《诗经》、一部《楚辞》，然而，对《诗经》、《楚辞》与唐诗之间这段漫长的诗歌发展历史，除了少数大诗人如曹植、陶渊明等，其他所知就很有限了。而如果不了解这时期的诗歌，又怎么能够了解诗歌的演进以及唐诗繁荣发达的原因？传统的诗歌史观，视汉魏为一座高峰，然后到六朝，形成一条下降的趋势线，至隋末唐初，掉头往上，出现反转的形势，到盛唐又形成一座高峰，连接两座高峰之间的最低点是梁陈，这样就向人们描绘了一条V字形的诗歌演变轨迹。或许这样的描述没有根本的舛误，如果它只是想借此表明诗歌史上不同阶段的创作其成就高低总是相对的道理。然而事实并非如此，因为许多传统诗论家是借着这种轨迹图将梁陈诗歌，甚至进而将整个六朝诗歌视为供其挾伐的否定对象。这样便产生了偏颇。当然公允之论也时有所闻，如包节《苑诗类选后序》说：“论者谓齐梁而下靡丽，可尽刊削。审若是，则汉魏无支裔，而唐人无本始耶。夫以齐梁陈隋上溯汉魏，则古风之变；下沿唐人，则又近体之祖。”（引自

《明文海》卷二二五)朱彝尊《丁武选诗集序》说：“夫惟博观汉魏六代之诗，然后可以言唐。”(《曝书亭集》卷三七)可惜这一派意见在历史上没有产生决定性的作用和影响，未足以改变一般人习持的见解。这是很让人感到遗憾的。

本书选 150 位诗人，530 余篇作品，其中包括无名氏作品 100 余篇。对选入的作品先分朝代，然后大略依照诗人生年顺序排列。由于划分朝代在先，而诗人归入哪个朝代是按惯例以他最后出仕来定的，于是有时不免与年龄排序相舛逆，因此出现年长的诗人反而排列在后，并由此而出现同时酬唱的诗篇分属不同朝代的情况。对此祈请读者鉴之，好在此类例子并不多。撰写诗人简介、诗篇题解、注释、评析，对往哲今贤的意见多有参考，凡引用均予注明。诗歌正文一般不作校记，如其异文有关涉诗意理解者，则一并加以注出。

编撰这部《汉魏六朝诗选》始于 2001 年秋冬之际，中间因其他事情，写作时断时续，至去年末，完成全书大体，以后又陆陆续续进行了一些修改。若能假以时日，再细细地琢磨，书稿当能编得令自己更满意些。然而，毕竟已经拖了将近三年，长伴终有一别，那么就先让它以这个面貌与读者相见吧。

在此要向王运熙师表示我的敬意和谢忱。不仅本书的编撰始终得到了他的指导、帮助和鼓励，而且全部选目都经过他的审阅。先生为《汉魏六朝诗鉴赏辞典》所撰写的序，对该时期诗歌的发展及特征，作了简明扼要的概括总结，是一篇很好的导读，应我要求收入本书，使我倍感荣幸。

限于学识，书中难免会有不尽如意之处，恳请读者指正。

邬国平

2004 年 9 月 16 日于沪上淀浦河畔