

话题 中国文学史

一个话题承载着一个故事，无穷的故事点缀出几千年的文学史。
本书轻浅而不浅薄，深厚却不晦涩。
这是一本好看的故事书，故事中蕴涵着中国文学史的厚重和深沉。

写给大家看的文学故事书

乔力/主编

北京工业大学出版社

话题中国文学史

乔 力 主编

北京工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

话题中国文学史/乔力主编.—北京：北京工业大学出版社,2008.5

ISBN 978-7-5639-1890-4

I.话… II.乔… III.文学史—中国—古代 IV.I209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 038486 号

话题中国文学史

乔 力 主编

*

北京工业大学出版社出版发行

邮编:100022 电话:(010)67392308

各地新华书店经销

河北固安保利达印务有限公司印刷

*

2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

787mm×960mm 16 开 37.25 印张 700 千字

ISBN 978-7-5639-1890-4

定价:59.00 元

① 朱希祖：
《中国文学史
要略叙》，线
装本第1册，
1920年。

序 言

中国文学悠悠三千年演变发展的历程，早已汇集成一条起伏蜿蜒、波澜宏阔的漫长河流；而它各体兼备，于世间万物众象无不包纳涵盖、尽收之笔端眼底的复杂构建，也显示出一种气象恢弘、异常绚丽丰繁的巨大空间容量。所以，力图描述其多样化的表现形态与承传生新、消长盛衰的进化现象，探究那凸显的外在形式和深层潜注贯通的艺术特质，以给出较切实恰当的审美与社会文化层面上的价值评判，由之认定它在寻觅、确立民族—国家的灵魂或自我精神面貌上的标志性意义，换言之，即尝试着为文学编写撰写总结性的“史”的工作也相应而生——这同样可谓是渊源久长且古老，因为中国本来就有浓厚的历史情结、强烈的历史意识，是一个拥载了悠远史学传统的国家。

不过，真正现代意义上的文学史，固然也汲纳兼融了一些中国的文化—文史因素，但本质却是近代文学、科学和思想的产物，于学理观念、把握方式方法与目的关怀等诸方面，主要接受并实践着由日本转道而来的西方理论。难怪那第一部的“中国文学史”竟然出自西洋人翟理士、顾路柏和东洋人古城贞吉之手，而不是中国人自己。之后由二十世纪初迄今，继京师大学堂师范馆国文教习林传甲与东吴大学国文教授黄人的两部同名《中国文学史》开山，国人的文学史研究热情方才高涨。近百年间踵起迭出，分别立足于各自视点取向及不同题材、文体、断代、民族，而详略简繁歧异的著作，已陆续面世达千余种之多，蔚成学术文化界的一派盛景大观，实亦无甚不可理解者。

不待赘言，作为中国史学宏大叙事的重要构建成分，文学史在张扬“文学必须独立，与哲学、史学及其他科学可以并立，所谓纯文学也”^①的本体意识之际，已同时认定了它的期望和追求：根基于特殊学科品格，就那些已然是历史存留的过去文学现象予以考辨清理、去伪存真，经过重新编排分析，描述出其时空中的发展嬗变过程，最后再进行意义阐释与价值论断；或者说是在外部社会历史文学环境的观照里，来复原文学的真实生存状况，揭示那种识别自我的审美性标记和它相互间交流、浸染而成互动的复杂局面，却绝非只是一般政治经济、意识形态并民俗风物等的平面铺陈表叙。总之，所有这些都只存活在鲜明生动的文学历史画卷上，又因这画卷而获得蓬勃热情的生命动力。

当明白了上述或许带着几分学究气息的基本原理以后，下一步要解决回答的便该是形而下的两个具体问题，即面对已然问世的纷纭浩繁的“中国文学史”之林，我们这部新的书还想写些什么？到底又该怎样写？

序
言



① [美] 约翰·玛西：《文学的故事：写给大家看的西方文学史》，于惠平译，贵州人民出版社，2004年。



这里先来说说第二个问题。在许多研究家的心目中，文学史应该是一项精深专门的学术课题。而于诸般可见可知的文学现象背后，准定隐伏、贯穿着某些很难加以明示的，抽象的，但又确实起到决定性影响及支配作用的深层规律，他们的任务当然是发现与揭示真相，进而阐明意义。那么，因为学术性使然，相关著作有些奥博乃至趋于枯燥的证论风格就不可避免，甚或是必然的了。

上述认识无疑有道理。不过，本书所关注的却是最广泛的读者大众，那便需要别样与之相适合的把握尺度与叙述方法，为其认同，也能够增加阅读乐趣。所以说，中国文学史不能仅是历朝历代作家作品的析论和时代背景、相互关系的评介。在我们眼中，它同时甚至首先还是一个悠久美丽的故事，由若干个饶有兴味的话题编织成——现在的书名已预先清楚地提示出这层构想命意——并通过畅朗流利、简洁生动的文笔从容讲述出来，轻浅而不浅薄，深厚却不深奥晦涩。

大致而言，中国文学经历了由泛杂而转向专纯、自混沌渐进入自觉的演变发展过程。其间产生与存留的篇章多得不可胜数，简直如烟海般浩渺无垠，任何文学史著作也很难做到巨细无遗皆尽鉴评，所以必然要善加选择，确立自我的价值取向标准，才能使它们成为被研究、讨论的对象，这其实就是相对与绝对的双向互补，主观认知和固有事物或个人意图与客观公论的协调交融的结果。不过，这一切却都是根源立足在文学首位的本质特征——审美之上，以文学最重要的审美愉悦功用为依据，从“文学性”出发并最终归宿于此。

按照这种要求，我们便只能精选那些最具价值的优秀作家，以及他们那些耀动着恒久创造精神的优秀作品来论述。因为这才是导引漫长曲折的中国文学历史之河奔涌前行的主流，是描绘出斑斓华美的中国文学历史图册的最炫目色彩，是层垒代积成的中国文学历史大厦的辉煌标志……这种“并非意在面面俱到”，而力求“更具完整、均衡的组织性”的情形，借用美国哈佛大学教授，著名文学批评家、文学史家约翰·玛西的话来说，便是本书“就如同一幅内容并不细致的素描，合乎条理地勾勒出了风景的整体轮廓。这一整体印象犹如从掠过风景上空的飞机上鸟瞰，进入我们眼帘的是那些显著的特征，是高耸的峰峦和广阔的草原。我们无法停下来精确测量一下山峰的高度，仔细眺望广阔的草原。在莎士比亚那里我们只停留了十五分钟——尽管真正理解他也许要花上十五年甚至五十年”^①。

下面再回过头去说说第一个问题，即文学史究竟应该包含些什么，有怎样的内容？说到底，它与第二个问题是紧密关联，不宜截然分割而互为因果的。王国维在《宋元戏曲史》自序中说过“凡一代有一代之文学”的话头，给横向的断面研究提供了理论，因此，划分时间阶段便是一项最基础的结构范式，以往的许多种中国文学史也惯常据朝代作为叙

述单元。确实，不同朝代都自有代表了其最好文学业绩的体裁样式，例如汉之赋、六朝之骈文、唐之诗、宋之词、元之曲（散曲、杂剧）、明清之小说等，早已为大众所耳熟能详，它们再与当时的其他诸文学现象共同构起了复杂而独特的时代风貌，展示出自己那片绚烂的文学天地。

但是，这样做往往会使得各种独立的文体也随之割裂为几个区段，而一总给综合到相应的共时性断面上，因此被消解掉本身生成、发展、繁盛乃至衰歇或变异的完整形态，那样对本书的旨趣、意向就显得不太适合了。所以，我们才另从纵深线形的审察观览角度，取用了历时性条向的结构范式和叙述方法；换句话说，即是以文体为本位来建构起中国文学史的框架大纲——从对特定文学体裁样式全部生发嬗变过程的描述和相互间的参比映照中，清晰简要地勾绘出那些错杂交织的主流脉络，因以再现其全幅历史图景。由是也确定了本书诗歌、散文、戏曲、小说、史传文学五卷一体的编撰内容。

具体地看，如果用人类整个生命途程去作譬喻的话，那么，中国诗歌则经历过孩童、少年、青年、壮年至暮年的五个不同阶段。先秦孩童时期，民众集体吟唱的《诗经》，与文士首次个体独立创作的《楚辞》作为文化—文学原典，以及两汉的乐府民歌可谓源头，共同哺育着文人诗，使之成为其后勃勃生长的催化剂。魏晋南北朝属于少年形成期，在文学自觉进程的推动之下，走出了苦苦求索的艰辛磨难，中国诗歌终于寻觅到内容与形式的协调发展之路，确立起自己的审美理想与艺术精神，并为通往唐诗的极顶辉煌作出不可或缺的准备。那耀动着永远的生命活力、充满激情和朝气而最为开阔健朗的盛唐气象，则是中国诗歌的青春期，它所陶铸出来的山水田园诗派、边塞诗派与李白、杜甫等大诗人，都是后世所永远难以企及，也无法踵继再造的艺术巅峰。

壮年时期表现了中国诗歌的转折和极度成熟。先是中唐因盛极难踪而开始谋寻变通，以求奇尚俗为新创，再发展至有宋一代的多种美学理想追求，最终建构成与“唐音”并称楷模的“宋调”；另外是由于音乐的介入而出现的传统诗歌变体别制的词和曲，因其高度繁荣发达，竟分别成为宋、元文学胜境的象征。已步入暮年时期的明清两代，长久笼罩在对过往的回顾、总结里。它每常徘徊游移于宗唐宗宋之间，但无论怎么花样翻新，也还是未能超越唐宋这两种审美范型。至此，都显示着中国古典诗歌的创造热情已消耗殆尽，剩下所唯一能够做的，便只有等待“五四”新文学大潮为之带来的涤荡与重生了。

接下来再谈中国散文的发展道路。遥远的商周时代的甲骨卜辞和青铜铭文为其肇端，属初步形成期，就业已约略镌刻了先民们最早的情感波澜与心灵渴求。百家争鸣的春秋战国是哲理散文的黄金时期，诸子勃兴，涌现出主张各异的众多思想流派，却也造就着缤纷灿丽的不同风格面貌，遂一并凝结成为中国的文化—文学原典，垂范百代。秦至西汉，





是中国散文诸体渐趋完备的成熟时期，气势恢弘昂扬、词句华艳夸饰的大赋代表了那一代文学的光辉。另一现象是，从秦及汉魏，于逐渐苏醒而趋强化的自觉意识的推动下，形成了刻意讲求对偶、用典、音调、辞藻而兼纳对称和谐之美和诗歌韵律的骈文；殆到六朝，骈文已独霸文坛，充分体现出那个时代的文章纯美价值取向与艺术风尚。

中唐和北宋中期是中国散文的鼎盛阶段。它以“八大家”为标志，其间韩愈、柳宗元所领导的古文运动以复古为革新在先，鼓吹彻底颠覆骈文，恢复先秦散文明白畅达的传统，振兴儒道；欧阳修、苏轼等则承继光扬于后，更具社会优势也取得更广泛的成就，从此散文文字的“古文”便确定了它再未被动摇的主流地位。明清两代的中国散文仍在变创中继续前行。晚明的“童心”、“真趣”说促发了形式自由、手法多样的小品文风行，它确也最适宜性灵意趣的表露和自我个性的张扬；进入清代后期，近代传媒报章的发达，冲决开士大夫“雅”的观念，使古典散文语言转向大众化、通俗化，终结了两千余年的言文分离状况。时势使然，随后便该是“五四”的白话文运动登场独胜了。

说起中国戏曲，历经千余年的孕育，产生过许多包含戏曲因素的艺术样式，至元杂剧始骤然耸作顶峰，形成高度繁盛的局面。而以语言文字为载体的戏曲文学，就严格意义上，只是为戏曲演出所创作的剧本样式，其出现已经是元杂剧形成后的事情了。所以，在时间上比作为综合艺术表演形式的戏曲要晚许多，而且也仅仅是中国文学史的一个构组部分。至于另外结构部分的诗歌、散文、小说等文体的产生当然也远远早于戏曲文学，但是，戏曲文学却兼纳并取了它们的精华与诸多优长，故其开端便是一个新的文学高峰的展露，同时昭示着俗文学大发展且成长为文学主流的新时代的到来。

元杂剧因以北方音乐曲调歌唱而称名“北曲”，是多民族文化交融互动的产品。当它盛行之际，原生江南本土的用南方音乐曲调演唱的“南戏”也已成熟，元亡后更是蔚然勃兴，后来即演化为“传奇”。明清两代便是戏曲文学的传奇兴盛时期，面貌已与元代迥然各异了。如果说，中国戏曲文学在元代还只是下层失意文士、书会才人们的创作专利，那么，明清的士大夫文人阶层亦有意于此，甚至不少的皇亲贵戚、达官显宦乃至地方官员都多所染指。于是，戏曲由市井民间升堂入室，跻身庙堂艺术行列里；而戏曲文学也呈现出名家名作不同风格、流派的纷彩竞艳、众美汇集的盛况，并归纳出多种理论。总之，中国戏曲文学凭借它非常宏阔多元的视野，表现了十分广泛的题材内容。既有直面现实人生的反映，也有借古讽今的历史故事；又诸如英雄侠义、清官断案、爱情婚姻、伦理道德、世情风俗、神魔鬼怪等，不烦枚举。

关于中国小说，外在形式上就有文言与白话通俗、短篇与长篇之分，包括了神话、寓言、逸事、志怪、传奇、话本、章回等各种类别，可谓

繁复纷杂，而且源远流长，经过悠久的历史发展进程，三千余个春秋的洗礼，才逐步走向成熟，造就成那一派辉煌。先秦两汉的漫长时期，只是孕育、萌生并明确了中国古典小说的基本内涵。到了魏晋南北朝，才开始显现出其日益清晰的面貌和特色，初具规模，即含有“志怪”、“志人”二类的笔记小说。唐宋两代是重要的形成、演变时期。一是文言小说中“传奇”的勃兴，唐传奇代表着中国小说的独立文学品格的完成与自身的高度成熟。二是出现在唐说经、俗讲基础上的白话小说，从此两大系统如春兰秋菊，各具不同的风貌情味，分流并驰。宋代白话小说更加通俗化、市民化，而以“话本”为最胜。

明和清代前期进入到中国小说的高潮极盛时期。明代白话小说的长篇章回与短篇皆堪称空前繁荣，前者的标志是作为“四大奇书”的《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》，体现着历史、英雄传奇、神魔、世俗人情等题材类型的小说所可能臻达的最高境界；后者则有“拟话本”的“三言”和“二拍”，显示了这方面的最好成绩。清代前期又是双峰屹立，《红楼梦》突起，高耸出白话小说再也无法超越的极巅，然后便逐渐走向衰落；《聊斋志异》自属文言小说继唐传奇以来的第二个、也是最后一次高潮，或许还更加灿烂多彩。其他再如《儒林外史》，它以众多相对独立的短篇故事连缀而成长篇的特殊结构形式出现，意味着讽刺小说的正式成形。清中期再至晚近，尽管数量繁多、流派纷呈，诸如狭邪、杂家、谴责等品类也间出杰作，然而，都不能解救中国小说日过中天之后业已无可挽转的倾颓走势，这情景恰似黄昏时节犹存的那抹晚霞斜晖，只供聊慰长夜的寂寥落寞而已。

最后言及史传文学。实际上，无论是采用前面诗歌、散文、戏曲文学、小说的传统四分法，抑或按照抒情文学、叙事文学、戏剧文学的三分法，它都不能算做一种同等级的真正独立文体。若以宏通发展的目光去看，史传文学以历史为内涵，表现为文学的形式，是实虚交会，或者说兼纳文史两端于一身，并由文学和历史两方面互融衍生出来的准文体。这样一个跨界的边缘性质文体，竟又同时具载散文与小说的因素特征，而且它只经历了从先秦到魏晋的生长、演进过程，生命轨迹既古老也相对短促。但史传文学的影响非常深远久长，虽然作为准文体的外在形式已经消歇了，但其内在艺术精神却始终活跃、融汇于后世文学的多个体裁样式之中，另有一部分质素则分流到史学里。要之，在从杂文学到纯文学的发展嬗变道路上，史传文学因其文体的特殊性，凸显出由混沌的不自觉而渐至自觉意识苏醒张扬的转化过程，这标本意义是为别种文体所不能取代的。

现在我们将回到史传文学本题上来。商周时期出现的《尚书》记言、《春秋》记事是为其最初萌芽，文学色彩还相当淡薄幼稚。但随之进入了战国的空前繁荣和第一次高潮时期，这以《左传》、《战国策》的面世为





标志。史官们虽坚守历史真实，却也不乏丰富的艺术想象力，故而在历史事件的叙述中，注意故事的情节渲染与细节描写；于刻画历史人物时，突出其音容举止等个性化特征。总的说来，史传文学在强调实录求真的原则和现实主义的史学品格的同时，再引入想象、细小处虚构等文学手法，力求生动形象，使理性认知与感性激发并重兼具。史传文学作为经典，一直被后人所借鉴继承。

汉代是史传文学的最后一个辉煌发达时期，主要是产生了高耸极顶的绝唱之作《史记》。它于结构体式上锐意创新，突破先秦史传以事件叙述为中心的编年体格局，而改变为以人物为中心去叙述历史事件，以成熟的纪传体通史形式开辟了新纪元，并且达到高度典型的文学性和历史科学的有机完美统一。其次则是纪传体断代史、“包举一代”的《汉书》，但它已开始显露着消解弱化文学色彩而朝历史学靠拢认同的倾向，而且之后的列朝正史皆沿袭《汉书》的体制。魏晋或可视做史传文学的终结期，尽管还间有杰作面世，然文学与史学分割剥离的趋势渐强愈炽，乃至终成为定局共识，结果是文学走向独立，史学也返原回归，两者歧途而各行其道。从严格意义上说，自此后便不复存在真正的史传文学了。只不过其余波犹未消歇，如杂传散传文学随之继兴，皆沾溉浸润着史传文学的艺术传统和美学理想；至于在散文、戏曲文学、小说诸文体的成长演进过程中，更一直起伏流贯着它的形影精神。

通过前面的述论，我们基本上沿循时间的脉络，以纵向俯瞰的角度，极简约地描画出了中国文学巍峨大厦的结构图卷与整体轮廓，并特别提示了那些最重要的梁架节柱——而这恰正是它辉煌光彩形象的支撑和根本。其实，放大些来看，本书又何尝不如此？换个说法，因为主流的腾涌喧荡，才导引注定了中国文学长河的指向走势和壮观景况。另一方面，相关的梁架节柱或主流，也时时给人开启一扇扇窗口与新视点，从这里可以饱览各样艳丽缤纷的美好风光，触发起您继续详细了解、深入探索的兴味。那么，我们也许就会不再因为这幅素描图卷的粗枝大叶、浅尝辄止而感觉遗憾抱歉了。

二〇〇六年岁末
于济南玉函山房



第一篇 诗歌卷



品读诗歌，回味历史

——诗歌故事引论

中国是诗的国度。从第一部诗歌总集《诗经》的出现，到民国时期徐世昌组织编纂的《晚清诗汇》，历代文人给我们留下了数以万计的优美诗篇。这些诗歌浸润着中华民族丰富的想象力，青山碧水间，渔舟晚唱里，玉门羌笛外，孤鸿哀鸣中，诗人们把自己的经历、情感凝聚成一幅幅栩栩如生的画卷，鲜明而和谐，令我们神往。这些诗歌，蕴涵着汉语无穷无尽的表现力，那顿挫的节奏，那优美的意象，那和谐的声韵，那令人涵泳不尽的韵味，寄托着诗人们的才思和功力，常常使我们一读成诵，成为我们话语中最精粹的语言。可以说，诗歌是中国五千年文明史中历久弥新、绵延不绝的精彩篇章，更是最具有民族风情的艺术奇葩。

那么，中国诗歌是如何起源，又是如何发展并繁荣起来的呢？中间经历了怎样的波折？有着哪些动人的诗篇？有着多少令人感叹的故事呢？

在远古洪荒中，那蒙昧的祭祀、艰辛的劳作、朦胧的崇拜与占卜以及游戏时的呼号，都是诗歌最为原始的雏形。从二言到三言再到四言，远古人类在积聚着生产经验的同时，也在丰富着语言的表现力。无数的民谣一点一点地积累，数不清的民众在传唱着劳作之声，千锤百炼中，最质朴的民歌在不断完善，在不断精致。经过了收集，经过了整理，士人们也学着民间的声音来作诗，又经过漫长的积累，终于形成了那部蔚然大观的《诗经》。

《诗经》的形成仅仅是中国诗歌发展的一个起点。一方面《诗经》成为一种经典，固定了四言的体式，成为汉魏诗歌的一种模仿对象；另一方面民歌继续随着生产和娱乐在演化，字数在扩展，虚词在增加，在二字句和三字句的组合，三字句与三字句的组合，甚至三字句与四字句的组合中，骚体开始出现。到了战国后期，出现了中国诗歌的另一个高峰——楚辞。楚辞的出现，既是对《诗经》传统的一种反叛，也标志着上古民歌已经放弃了四言整齐的形式，开始采用杂言来表述情感、叙述故事。而汉乐府民歌正是在继承《诗经》的叙事精神和“楚辞”的灵活句法中，形成了一种新的叙述模式：在内容上，“感于哀乐，缘事而发”；在形式上，采用五言为主、杂言相错的句式，从而将中国诗歌带入到一个新的时代。所以说，民歌是推动中国诗歌起源与发展的最重要动力之一。

汉魏文人诗正是在学习乐府诗歌的形式而摒弃其合乐歌唱传播方式中形成的。他们一面学习乐府的形式，拟作不必或不能演唱的乐府诗，促进了乐府诗歌的文人化。在这一过程中，诗缘事的叙述传统一度得到





强化，但由于历史的选择，“缘情”逐渐成为新的追求。另一方面他们直接创作整齐的五言诗，采用朗诵而不是歌唱的形式传播，从而使诗歌与音乐剥离开来，形成了独特的声情和意味。失去了音乐的辅助和旋律的制约，魏晋诗歌呈现出一种徘徊发展的局面。曹丕、曹植、阮籍等人用“气”的充盈来催动诗歌的叙述，气有清浊高下，人有庄谐缓急，这一时期的诗歌因人而异，各呈异彩。但激发这种诗歌叙述的时代逝去之后，诗人们开始寻找诗歌新的出路。两晋诗歌所呈现出来的复古倾向、模拟习气以及繁缛诗风，正是诗歌抛弃合乐方式过程中的一段准备。他们向四言诗、向汉魏乐府寻求经验，向古诗十九首寻求灵感，模拟了大量的诗歌。这一风气一直延续到南朝，江淹、萧纲、庾信等人仍用拟古的方式创作，他们甚至向辞赋寻求帮助，将辞赋的题材如山水、田园、述行、歌舞、人体、艳情一一引入诗歌创作中，在丰富诗歌题材的同时，也使“赋化”成为魏晋诗歌叙述最突出的特征之一。而这种叙述形态的出现，正在于诗歌与音乐剥离后，诗歌内在的声情结构和外在的美学规范尚未确立，诗歌只能在怀念音乐性、学习辞赋铺陈手法中发展。因可以说，诗歌与音乐的分离，是诗歌获得独立发展的一个契机。

佛经的翻译和四声的发现，为徘徊中的诗歌注入了新的活力。平仄的搭配、音韵的协调以及对偶句式的使用，首先使诗歌开始向着整齐化发展，杂言诗逐渐让位于五言诗、七言诗。南朝民歌的五言体制，既可以说影响到了南朝文人诗，也可以说是被永明体等新体诗推动而成的。二者相互促进，不仅使五言诗逐渐成熟，而且也为七言诗的发展作了必要的铺垫。其次，四声八病等诗歌创作要求的提出，使诗歌在内在的约束中获得了独特的审美情韵，不仅在形式上，而且在声情、结构、技法、美感上与辞赋、骈文等区分开来，成为一种具有个性气质的艺术形式。

唐代诗歌的繁荣，正是将南北朝时期形成的这种诗歌声韵、结构和技法发展到了极致，才成为中国文学史最绚丽的篇章。盛唐诗歌最具风神情韵，是个性、情采、韵味自然而然的结合。鬼斧神工，自然天成，没有更多矫饰；兴象玲珑，多彩多姿，读不到思致的雕琢和思力的安排。中古以来所积淀的诗情在唐诗里得到了全面的挥发，传统诗法所能达到的艺术水准得到了高度的展示。因而到了中唐，诗歌开始寻求新的出路：一路为适应市民阶层尚俗的口味，开始推动诗歌的通俗化，如白居易、张籍、王建等。他们试图重新学习乐府“通俗”、“缘事”的叙述，一度形成了写实讽喻的创作潮流。另一路从散文中吸取养分，试图打破传统诗歌优美而和谐的美感特征，他们选取奇特险怪的意象，追求幽冷新异的境界，采用散文的结构和句法，在新变中更新诗歌的叙述，形成一种“异化”的美感，如韩愈、孟郊、李贺、李商隐等就进行了不同方向的尝试。这些尝试，无意之中开启了宋诗的叙述模式。还有一路是继续从民歌中吸取养分，他们注意到隋唐民歌一方面受五言、七言诗的影响，情

韵婉谐，清新活泼；另一方面句式并不固定，长短相间，自由开阖。这与已经整齐化、声律化、以朗诵为主要传播方式的诗歌相比，别具声情。因此中唐一部分诗人如白居易、刘禹锡等开始有意无意地模仿创作这种可以歌唱的曲子词。由于中唐时期教坊制度改革，一批乐工和歌伎流落民间，使原先只供皇家欣赏的教坊曲目流散到民间。这些教坊曲目中，有些就是经整理过的曲子词，因而使晚唐时期形成了一个听“新曲”的热潮。这个热潮推动了曲子词的发展和繁荣。

曲子词成为一种流行的趋势得益于花间词人的创作，更得益于唐五代帝王高官们的喜爱。南唐二主、韦庄、冯延巳既是当时著名的词人，也是帝王显相。他们的欣赏和提倡，对于曲子词的普及、曲子词品格的提纯有着至关重要的作用。宋初的晏殊、范仲淹、欧阳修、王安石、苏轼等人，也都是当时文坛领袖，他们兼擅诗词；张先、柳永、贺铸、秦观、周邦彦等，也是当时有影响力的文人，他们以词闻名。宋词就这样，不是依靠科举的力量，而是靠着名人的提倡和扇扬，成为了一代文体。曲子词是民歌的延伸，最初是合着音乐演唱的，但到了文人手里开始演化。有些精通音乐的人，不仅按谱填词，更不断创制新曲，如周邦彦、姜夔等；另一部分词人则只是按谱填词，最初的词或许能够合乐演唱，但随着词的不断雅化，词合乐的特点逐渐淡化，词逐渐不再被用来演唱，而是用来阅读，词又脱离了音乐，成为一种靠朗诵来传播的文体。

在这种背景下，另一种新的合乐的诗体出现了——散曲。散曲比词更灵活，更通俗，庄谐并出，雅俗共赏，曲风畅达，非常适合宋元以来壮大起来的市民的口味。散曲既是宋代民歌发展的产物，也充分借鉴了词的手法，成为元代文学的代表之一。关汉卿、马致远、张可久、乔吉以及明代的沈璟、梁辰鱼等戏曲家都长于散曲创作。可见散曲不仅是诗词的新发展，而且其套数对戏曲的发展有着直接的推动作用。

这卷诗歌史，正是围绕着上述线索来描述中国诗歌的起源、发展、变化以及总结的。让我们通过一个个话题，来体悟中国诗歌是如何叙述古人们的生活、情感和际遇，来阅读斑斓多彩的诗歌形态，品味那些令人感慨的诗歌故事，来欣赏琳琅满目的艺术珍品。





第一章 诗歌的孩童时代

万事开头难。文学的起源也经历了长时期的酝酿，一点一滴地集聚着质变的能量。随着人类表达欲望的不断加强和语言的不断积累，他们逐渐在祭祀中使用越来越丰富的词汇来追述祖先的功业；在巫术中用呼喊和祈祷表达对神灵的敬畏，模仿自然存在的声音和节奏；在游戏中叙说着他们劳动的快乐和情感的酸辛。在不知不觉中，一种有着节奏、合着韵律、伴着舞蹈的艺术开始形成了，那或粗犷、或细腻、或悠远、或切近的唱词就是最初的歌谣。这些歌谣大部分都失去了，留存下来的也只剩下歌词，而这些歌词就成为中国诗歌的源头。

一、《诗经》：呱呱坠地的灵性

首先要告诉大家的是，《诗经》中所收录的并不是中国最古老的诗歌。因为从语言产生和诗歌形成的规律来看，在四言诗歌形成之前，应该有二言、三言诗歌的存在。由于《诗经》是第一本诗集，所以我们很多的文学史，常常从这里开始讲起。但事实上，在《诗经》之前，还有一些资料保存了更古老的诗歌。

一般文学史上常常引《吕氏春秋·音初》中《候人歌》、《吴越春秋·勾践阴谋外传》中的《弹歌》、《礼记》中伊耆氏的《蜡辞》以及《山海经》中的《神北行》等，以此来证明远古歌谣古拙而简朴的特征，说它们采用二言或者三言的句式来叙述，但常常忽略了比《诗经》产生更早的《周易》中，也存有一些远古的谣歌。这些谣歌常被用做象辞，来描述卦的形象特征。假如把这些象辞粘连起来，有的就是一些典型的歌谣，无论在韵律还是结构上，都与《弹歌》、《蜡辞》等有着同样古朴的特征。例如《临卦》中的“咸临”，“咸临”，“甘临”，“至临”，“知

临”，“敦临”，《需卦》中的“需于郊，利用恒，无咎。需于沙，小有言，终吉。需于泥，致寇至。需于血，出自穴。需于酒食，贞吉。入于穴。有不速之客三人来”。它们都可说是情景兼备、意味深长的二言、三言诗歌。《诗经》也保存着一些三言诗，如《周南·麟之趾》：

麟之趾，振振公子。于嗟麟兮！麟之定，振振公姓。于嗟麟兮！麟之角，振振公族。于嗟麟兮！

它用麟起兴，来歌颂公子的仁厚。此外《王风·采葛》、《陈风·月出》、《周南·蟋蟀》等也是采用二言、三言加以叹词的句式。这就说明，在四言诗出现之前，曾存在不少二言或者三言的诗歌。也可以说，《诗经》所收集的四言诗，或是经过了系统的整理，呈现出整齐的特征，或是其有选择地收录相对整齐、规范一些的诗歌，又或者是收集于四言诗流行的西周至春秋时期，因此为我们留下了大量的四言诗。

但我们应当注意到，二言和三言诗句的曾经出现，不仅为四言诗的成熟作了铺垫，使之成为中国诗歌的源头之一，也在民间为骚体诗和五言诗积聚着经验：当二言和三言、三言和三言、三言和四言用虚词如“兮”字粘连的时候，骚体句式便出现了。当这些粘连成为习惯，而去掉“兮”字时，五言诗句、七言诗句就得以成熟。五言诗的形成，正是基于民歌对二三言句式的连用；而七言诗歌的出现，与骚体诗摒弃“兮”字有着密切的关系。

《诗经》是我国古代第一部诗歌总集，形成于公元前六世纪前后。它所收录的三百零五篇诗歌，原本惊心的舞蹈失传了，原本动魄的音乐也失传了，我们只能从记载中知道一些零碎的细节，或者从诗歌所描写的场景中去体味两千五百年前人们的欢乐、痛苦、期望和失落。

这本诗歌总集原本不叫《诗经》，叫《诗》或者《诗三百》，或许是那时书太少的缘故，很多人都拿它作为教材。孔子曾对自己的孩子说“不学《诗》，无以言”。《庄子·天运》、《荀子·劝学》也把《诗》与《书》、《礼》、《易》、《春秋》看做体现“常道”的书，称之为“经”。任何一本书如果被赋予了太多的文化判断或者价值期待，它就不可避免地被强加上很多时代的标签，被追加许多政治的内涵。在这五经中，《书》、《礼》、《易》、《春秋》本来就与政治关系密切，叫不叫经的关系不大，唯独《诗》被叫做经之后，其中许多原本是写个人情感的作品被演绎成了政治的象征，甚至一些写劳作和风景的歌谣也变成了王道的判断，被附加了讽喻、美刺或者赞颂的成分。

这种倾向在汉代达到了高潮。《诗》不再被看做是性灵摇荡、美轮美奂的艺术品，很多儒生挖空心思地在诗篇中搜寻政治说教，演绎先王事迹、圣人遗训，使它成为一种政治理论教材。当时流行的齐、鲁、韩、





毛四家诗，或引诗证事，或引诗证史，或以史证诗，或以事证诗，都存在一定的曲解和演绎的成分。直到今天，有人谈论《诗经》，还不能避免这种牵强和附会的遗风。

所以，我们要把《诗经》作为诗歌来读，最好忘掉那个“经”字。否则，我们就无法领会到《邶风·静女》中男女相约城墙下的温情，无法体味到《召南·摽有梅》中梅子树下少女思春的含羞，也不会理解《郑风·溱洧》中言笑晏晏的少男少女，更不能想象《召南·江有汜》、《邶风·柏舟》中主人公对爱情的执著。那些散发着青春气息和乐观情调的古老歌谣，表述的恰是我们今天同样具有的丰富情感，也是我们今天流行歌曲所叙述的内容：期待、追求、失望、伤感、决绝、痛苦……所以，我们首先要把那三百零五篇诗作为诗歌来读，读通了，再去想其中的文化背景，再去思考古人为什么神化它、怎样神化它——任何一部书籍，如果被神化起来，学者肯定会失去对它的正常解读和深切体味，只能导致它的僵化和枯燥；而任何一门学问如果被作为利禄之学，带来的只会是陈陈相因和日趋沉闷。《诗经》正是在这样的背景下，不知耗干了多少人的乌发红颜，磨灭了多少代学子的创造力。

这并不是《诗经》的过错。因为《诗经》只有那三百多篇，人们却过多将注意力集中在几十倍甚至上百倍的注疏、说解和笺注中。我们要谈论的，只是摇曳着性灵的诗篇，去审视它带给诗歌史的经验 and 灵感。

《诗经》是按风、雅、颂编排的。这既体现了诗的来源，也代表了诗的风格。

风有十五国风，有诗一百六十篇，是按照地理区域划分的。如“周南”、“召南”就是收集周南、召南之地的民乐；“豳风”是收集豳地的民乐；“王风”收集的是东周洛邑的民歌，说法类似于今天的京腔、京戏之类。除此之外，像“卫风”、“郑风”、“陈风”、“秦风”、“魏风”等也都是作为地理的大致的概念，并非和当时的封国完全对应。因为，当时的歌是合乐的，收集起来的必然是各地具有代表性的曲目，而这些民歌并非仅在某一国度内传唱。例如，今天我们的民歌中还有河南小调、湖北小调、广东音乐等，戏曲中也有京剧、豫剧、越剧、川戏等，它们的演唱区域相对集中而不是和行政区划必然对应的。十五国风所收集的很有可能是当时各地的流行歌曲或者代表民歌。这样我们就很容易解释为什么当时有些大国的音乐那么少，而有些小国则又那么多。由于十五国风采自不同地域，是各地民歌的代表，又常常以比兴开篇，所以其情感自由奔放，风格千差万别。它们是《诗经》中最有诗情和诗味的作品。

雅分“大雅”、“小雅”。“小雅”有诗七十四篇，另有六篇有目无诗的“笙诗”；“大雅”三十一篇。雅就是“正”、“标准”的意思，当时称王畿方言为“雅言”，朝廷中使用的音乐叫雅乐，所以，这里的雅应