

21世纪

高等学校通识教育系列教材

# 中国文学简史

主编 石观海

以史为经，以作者群或文学流派为纬，  
文学流变的叙说与精品个案的  
阐释相结合，以期给人留下  
清晰的历史脉络和深刻的审美印象。

学习古代优秀作家的  
代表作品，了解中国  
文学发展的历史轨迹，  
乃是作为「社会人」文化  
修养不可或缺的一部分。

诗词曲赋，美不胜收。  
小说戏剧，各领风骚。

本书旨在帮助读者鸟瞰中国  
文学走过的历史轨迹，了解中国  
文学主要样式的兴衰荣枯。



WUHAN UNIVERSITY PRESS  
武汉大学出版社



21世纪高等学校通识教育系列教材



责任编辑 / 陶佳珞 责任校对 / 黄添生  
版式设计 / 支笛 封面设计 / 马重慧

ISBN 978-7-307-05502-5



9 787307 055025 >

定价: 27.00元

I209/40

2007

21 世纪高等学校通识教育系列教材

<http://www.wdp.com.cn>

# 中国文学简史

●主编 石观海  
●参编 胡春润 杨亚蕾



武汉大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国文学简史/石观海主编. —武汉: 武汉大学出版社, 2007. 7  
21世纪高等学校通识教育系列教材  
ISBN 978-7-307-05502-5

I. 中… II. 石… III. 文学史—中国—高等学校—教材  
IV. I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 042919 号

责任编辑:陶佳珞 责任校对:黄添生 版式设计:支 笛

---

出版发行: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: wdp4@whu.edu.cn 网址: www.wdp.com.cn)

印刷: 湖北省荆州市今印印务有限公司

开本: 880×1230 1/32 印张: 20.625 字数: 547千字

版次: 2007年7月第1版 2007年7月第1次印刷

ISBN 978-7-307-05502-5/I·308 定价: 27.00元

---

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

# 总

# 序

---



顾海良

进入新世纪，中国高等教育发展形成的共识之一，就是要着力教育创新。教育创新共识的形成，是以对时代发展的新特点的理解为基础的，以对当今世界和我国教育发展的新趋势的分析为背景的，以实现中华民族的伟大复兴和社会主义教育事业发展的历史任务为目标的，深刻地反映了高等教育确立“以人为本”新理念的必然要求。

教育创新的首要之义就在于，教育要与经济社会发展的实际相结合，要与我国社会主义现代化建设对各类高层次人才培养的需要相适应，努力造就具有创造精神和实践能力的全面

发展的人才。为了达到教育创新的这些要求，高等教育不仅要实行教育理论和理念的创新，而且还要深化教育教学改革，着力提高教育教学质量和水平。特别要注重学科与专业设置的调整和完善，形成有利于先进科学技术发展和提高国民经济发展水平的学科专业和教学内容；要注重人才培养结构的优化，形成既能适应现代化建设对各级各类高层次人才的需求，又能体现和反映高校优秀的办学特色、办学风格和办学传统的人才培养模式。教育教学创新的这些措施，必然提出怎样对传统意义上的以“学科”、“专业”为主体的教育教学结构进行整合，并使之与现代社会发展要求相适应的“通识”教育相兼容和相结合的重大问题。

高等教育人才培养模式中的“专”、“通”关系问题，并不是现在才提出来的。至于与“专业”教育相对应的“通识”教育的思想，出现得更早些。在亚里士多德那里，就有与“自由”教育相联系的“通识”教育的思想。这里所讲的“通识”教育，通常是指对学生普遍进行的共通的文化教育，使学生具有一定广度的知识和技能，使学生的人格与学识、理智与情感、身体与心理等各方面得到自由、和谐和全面的发展。

世界高等教育的发展曾经经历过时以“通识”教育为主、时以“专业”教育为主，或者两者并举、并立的发展时期。从高等教育发展历史来看，早期的高等教育似倚重于“通识”教育。随着经济、科技和社会分工的不断发展和进步，高等教育也相应地细分为不同学科、专业，分别培养不同领域的专业人才，“专业”教育的比重不断增大。20世纪中叶以来，经济的迅猛发展、科技的飞速进步、知识的不断交叉融合，使学科之间更新频率加快，高度分化和高度综合并存，“专才”与“通识”的需求同在。但是在总体上，“通识”似更多地受到重视。这是因为，新时代高等教育培养的

人才，应该具有很强的应变能力和适应能力，应该具有更为宽厚的知识基础和相当广博的知识层面，应该具有更强的信息获取能力和多方面的交流能力。显然，仅仅依靠知识领域过窄的专业教育，是难以培养出这样的人才的。

我国大学本科教育专业一度划分过细，学生知识结构单一，素质教育薄弱，人才的社会适应性多有不足。随着国家经济体制改革的深入、产业结构调整步伐的加快和国民经济的飞速发展，国家和社会对人才需求的类型和结构发生了急剧变化，对人才的规格和质量的要求也不断提高，划分过细的专业教育易于造成人才供给的结构性短缺。经济全球化发展和我国加入 WTO，对我国高等教育人才培养提出了更为严峻的课题，继续走划分过窄、过细的专业教育之路，就可能出现一方面人才短缺、另一方面就业困难的严峻局面，将严重阻碍我国经济社会的发展，也将使我国高等教育陷于困境。我国教育界的有识之士和国家教育主管部门，已经深切地认识到这种严峻的形势。教育部前几年就在多方征求意见的基础上，推出了经大幅度修订的新的本科专业目录，使本科专业种类调整得更为宽泛些。各高等学校也在进一步加大教学改革力度，研究和修订教学计划，改革教学内容，努力使专业壁垒渐趋弱化，基础知识教育得到强化。这些都将是有利于学生拓宽知识面，涉猎不同学科和专业领域，增强适应能力，全面提高综合素质。

在高等教育“通”、“专”关系的处理上，教育创新提供了解决问题的根本方法。通过教育创新，一方面能构筑高水平的通识教育的平台，另一方面也能增强专业教育的适应性，目的就是做好“因材施教”，实现“学以致用”。在这一过程中，除了要解决好选人制度即招生制度创新和教师队伍建设的创新外，还要注重教学内容、教学方式和方法，以及教材建设等方面的创新。武汉大学有着坚持教育教学改革的优良传

统，在教学内容、教学方式和方法改革、教材建设等方面做出了很多有益的努力。学校投入大量的精力和经费加强名师、名课、名教材建设，其中通识教育指导选修课程建设得到全国许多高校教师的积极支持和高度赞赏。

近些年来，我们经过精心组织与策划，奉献给广大读者的这套通识教育系列教材，力图向大学生展示不同学科领域的普遍知识及新成果、新趋势或新信息，为大学生提供感受和理解不同学术领域和文化层面的基本知识、思想精髓、研究方法和理论体系，为大学生日后的长远学习提供广阔的视野。我们殷切地希望能有更多更好的通识教材面世，不仅要授学生以知识、强学生之能力，更要树学生之崇高理想、育学生之创新精神、立学生以民族振兴志向！

(作者系武汉大学党委书记、教授、博士生导师)

## 序 言

中国古代文学走过了漫长的历程。如果从《诗经》的产生算起，迄今已经有了三千多年的历史岁月。然而专门的《中国文学史》著作，则是近代教育分科、学术分途以后的产物。它最早出现于20世纪之初，迄今不过百年左右。这一百年左右，又正值中国社会发生剧烈转折、中国文化发生深刻裂变、中国学术在痛苦的转型中艰难走向新生的时期。在这一时期所撰述的形形色色中国文学史著作，据学者统计约有千种之多。

这些文学史著作无论断代的、区别文体的，或者综合贯通的，有着大致相同的思想背景与学术资源。它们所拥有的共同而相通的学术资源，首先是封建正史中的《艺文志》、《经籍志》及相关论述，包括古代的文论著作、诗话、词话、文章序跋等。一部《文心雕龙》，对于先秦至南朝萧齐的各体文学流变进行了概要的描述，并且尝试作出规律性的探求。明代胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辩体》、清代叶燮《原诗》，对于传统诗歌体貌与变迁均有着各自的描述。清代刘熙载《艺概》中的《文概》、《诗概》、《赋概》、《词曲概》，略似分体的中国文学史纲要。这些，构成了20世纪文学史家无可回避的文化遗产。其次，是近代输入的西方文学观念及社会思潮。比如将文学创作分为诗歌、散文、戏剧、小说四种体裁，与中国传统的文体分类不完全相同，而为多数学者所认同并被沿用着。20世纪下半叶开始，以唯物史观与阶级论思潮分析古代文学，成为流行的时尚。近20多年以来，新的西方文化思潮又一波涌入中国大陆，对于文学史的写作也发生了宏观的影响。正

是由于上述共同的学术资源过于强势，学者阅读古代文学作品的个体审美感受难以充分表达，因而学术的视野受限制，学术的个性被遮蔽。因此，众多的文学史著作在章目安排与内容表述上都难免给人千人一面、似曾相识之感。

而且，各类《中国文学史》教材愈编愈厚，所涉及的问题愈来愈多，阐说愈来愈细密，语言随之逐渐趋于艰深，对于非专业读者的难度也愈来愈大，于是出现了编写《中国文学简史》教材的需求。这里涉及一个重要的问题，即学习中国文学史的目的是什么？对于有志于从事中国古代文学研究的人来说，文学史教材只能是入门的津梁，教材决不能代替对于具体作家作品的认真研读，不能代替对于具体历史语境的全面考察，不能代替对于复杂学术现象的深入反思，不能代替学者在“时空隧道”中的独特心灵感悟。如果不加思索地简单接受教材的观点与论述，对于研究者而言将可能带来学术个性的泯灭与学术生命的窒息。因为学术研究表达的是学者个人的眼光与审美感受，教材则是学术积累的结晶，并且或多或少地被时代思潮“格式化”了。对于非专业人士来说，学习古代优秀作家及其代表作品、了解中国文学发展的历史轨迹乃是作为“社会人”文化修养的一部分。不能设想，作为一个现代中国人不知道屈原、庄子、司马迁、陶渊明、李白、杜甫、白居易、苏东坡、李清照、陆游、辛弃疾等著名的诗文作家，没有读过他们的代表作品！不能设想，一个现代中国人不知道《三国演义》、《西游记》、《水浒传》、《儒林外史》、《红楼梦》的故事！同样不能设想，一个现代中国人对于《窦娥冤》、《西厢记》、《长生殿》、《桃花扇》等传统戏剧作品一无所知！上述著名作家作品中丰厚的历史人文蕴涵，将会给我们有益的营养，滋润我们的灵魂，陶冶我们的气质，丰富我们的精神，并且给我们以审美的艺术享受。通过学习我国古代文学的历史，掌握必需的文学知识，经受人文精神的滋养以及心灵美感与智慧的启迪，无疑将丰富我们的精神世界，提升我们的人生品质。

近 20 多年来，中国文学史教材的编写一直在追求着创新，这是正常的现象。旧说《易》有三义：“《易》一名而含三义：易简，一也；变易，二也；不易，三也。”又曰：“易者其德也，光明四通，简易立节……不繁不扰，淡泊不失，此其易也。”（见孔颖达《周易正义·卷首》之《第一论易之三名》）它解说的是《周易》之名所蕴藏的内在精神，其实揭示了一种普遍的学术规律。在历史的长河里，一切学术文化都在不停地流动变易之中，因为“天地不变，不能通气……能消者息，必专者败，此其变易也”。变易之中又有着不易，这就是最根本的人类社会法则与道德规范。学术还要求“简易”，不能繁琐冗长、芜杂纷扰，使人如堕五里雾中不得要领。这是《周易》给后人的启示，也是学术所追求的境界，应该得到表彰与提倡。

东临兄执教武汉大学中文系数十年，以其丰厚之专业学识，撰为《中国文学简史》一书。这本《简史》在体例与阐述上均有着鲜明的特色，它融合时代文学风貌与文学体式发展，突出特定时代最具代表性文体的成就，予以简明扼要的阐说。行文晓畅，不枝不蔓，庶几收到提要勾玄、以少总多之效，是一部顺时而变易、变易中有不易而又出之简易的文学史著作。书既成，囑为序，辞之不恭，受之有愧。乃就思绪所及，贡献自己的意见如上。

李中华

于武昌珞珈山寓室

2006 年 10 月 19 日

## 自序

古典文学专业的嗜好及教授中国文学史 20 余年的经历，一直怂恿自己编写一部中国文学史稿，但是，由于无法跳出所谓“数字化”管理科研成绩以及重视所谓“专著”、轻视教材的评介体系的怪圈，多少年来的愿望迟迟无法实现。直到将近“停年”的时候，深蒙武汉大学教务部长吴平教授的督促，才有幸提起笔来，为通识课撰写这部《中国文学简史》。

既然称作“简史”，读者对象又是综合大学非汉语言文学专业的本科生，那么，编写的构想与着笔就当有别于现行的文学史教材。笔者以培养古代文学素质为构想的基点，以中国文学的影响与接受为参照系，设计了简史的要旨、框架、内容和叙说的方式。简言之，本书旨在帮助读者鸟瞰中国文学走过的三千年历史轨迹，回眸昨日世界骚人墨客的际遇升沉和创作苦乐，了解前朝主要文学样式的兴衰枯荣。

在框架方面，本书对整个中国文学史的分期进行了重新审视和整合，着重以形象、抒情、词采这些文学特质，衡量传统文学史上的文学史料，扬弃文学色彩并非主调的作家和作品。中华文明具有五千年悠久的历史，作为中华文明重要组成部分的中国文学，其历史也悠远而漫长，如果从神话产生的蒙昧时代算起，那么文学史的脚步与文明史是同时起步的；如果从成熟文字出现的殷商中期算起，中国文学至今也有三千余年的历史。但是，漫长的先秦时期，著作虽然繁富，可如果强调文学的特质，那么除《诗》、《骚》而

外，其余的不是神话，就是史籍、子书。神话是初民索解宇宙和人生的非科学记录，史籍是史官记言记事的档案，子书是诸子驳斥论辩对手、宣传本派主张的论说文集，我们固然不能无视其中的文学性或文学色彩，但还是姑且使其各自回归本位为宜。剩下《诗》、《骚》的先秦时期，姑称之为“前文学史时期”。两汉时期，首次形成了真正从事文学创作的文人作者群，出现了文学样式的创新及传统文章的去学术化倾向，发生了文学的自觉，因此，本书将两汉时期视为中国文学史的肇始时期。

在内容方面，笔者力求做到突出重点、突出精品，不求蜻蜓点水、面面俱到。前贤曾云，各代有各代之专体。言赋，则有汉；言诗，则有唐；言词，则有宋；言曲，则有元；言小说，则有明清。汉、唐、宋、元、明清并非于其“专体”之外，没有其他的文学样式。以成就而论，毕竟其“专体”最为引人注目，以“专体”及“专体”中的精品为讲授对象，方能引人入胜，方能使人渐渐忘我于文学的殿堂。基于这样的认识，本书将以往的文学分作“诗骚序曲”、“大汉文学”、“魏晋诗赋”、“南北朝诗文”、“三唐诗国”、“两宋词坛”、“金元曲苑”、“明清小说林”八个板块。至于“专体”之外的其他文学诸体，则放在“概说”中进行简要的概述。在叙说方式上，本书以史为经，以作者群或文学流派为纬，文学流变的叙说与精品个案的阐释相结合，以期给人留下较为清晰的历史脉络和较为深刻的审美印象。

文学的发生及文学诸体的兴衰，必须结合其特定的历史文化语境进行阐述，这是文学史上的重要理论问题，但是，囿于篇幅，本书不得不遗憾地基本略去了有关这一问题的叙述。

笔者治学粗疏，功底浅薄，谬误之处，尚望读者与方家指正。

撰写是书时，恩师公木（张松如）教授的《中国文学》、学兄赵明教授主编的《先秦两汉大文学史》、刘大杰教授的《中国文学发展史》等及异国友人冈村繁教授的著作令余受益匪浅，谨志于

此，以申谢悃。老友李中华教授于百忙中为余作序，无任感戴。

石观海

丙戌年仲秋

于南粤观音山下草堂村

## 目 录

绪 言	1
第一章 诗骚序曲	3
概 说	3
第一节 诗三百:无名诗人的歌吟	4
一 《雅》和《颂》	5
二 《国风》	9
三 《诗经》的成就与影响	19
第二节 楚辞:南国荆楚的新诗体	23
一 荆楚文化的结晶:楚辞	23
二 屈原:孤独与永恒	26
第三节 辞的余波:赋	38
一 宋玉诸赋	38
二 荀子《赋篇》	40
第二章 大汉文学	42
概 说	42
第一节 汉赋:文学样式的创新	43
一 大赋:铺采摘文,体物写志	43
二 小赋:语短情长,辩丽可喜	47
第二节 散文:去学术化的倾向	51
一 对问:答难解嘲,发愤表志	51

二 书札:杼轴尺素,抑扬寸心 .....	54
<b>第三节 歌诗:花样翻新,五言独秀</b> .....	60
一 楚歌:汉室宫廷的流行歌曲 .....	61
二 《古诗十九首》:汉末乱世的人生咏叹调 .....	63
三 乐府民歌:感于哀乐,缘事而发 .....	69
四 《孔雀东南飞》:叙事如画,叙情若诉 .....	78
<b>第四节 历史故事化:传记文学的巨星——《史记》</b> .....	83
一 司马迁的生平与《史记》的构成 .....	83
二 《史记》的“实录”精神 .....	86
三 无韵之“离骚”:《史记》的文学价值 .....	90
四 《史记》的影响 .....	98
<b>第三章 魏晋诗赋</b> .....	100
概 说 .....	100
<b>第一节 曹魏君臣</b> .....	101
一 “三曹”:“浑浑有气” .....	102
二 “七子” .....	111
三 蔡琰:“才气英英” .....	115
<b>第二节 竹林名士:正始文人集团</b> .....	117
一 阮籍:“熟醉为身谋” .....	118
二 嵇康:“非汤武而薄周孔” .....	122
<b>第三节 “二十四友”:西晋文人集团</b> .....	124
一 “潘陆”:“潘江陆海” .....	125
二 左思:“洛阳纸贵” .....	128
<b>第四节 陶渊明:东晋大家</b> .....	131
一 孤独的隐者:生平行状与内心世界 .....	131
二 《形影神》:阅读陶渊明的钥匙 .....	143
三 文章不群,独超众类:陶渊明的作品 .....	157
四 陶渊明作品的成就与影响 .....	169

第四章 南北朝诗文·····	173
概 说·····	173
第一节 诗:去玄言化·····	175
一 庄老告退,山水方滋:山水诗派·····	175
二 体制一变,声色大开:宫体诗派·····	185
第二节 赋:骈俪化·····	227
一 秋风落日叹芜城:鲍照及其《芜城赋》·····	228
二 离愁别恨尽销魂:江淹及其《恨赋》、《别赋》·····	231
三 羁臣北国哀江南:庾信及其《哀江南赋》·····	234
第三节 乐府民歌的南北风貌·····	241
一 南朝乐府民歌·····	241
二 北朝乐府民歌·····	246
第四节 笔记小说的精品:《世说新语》·····	250
一 时代精神:魏晋风流,恍然生动·····	251
二 文学特征:分类系事,言微旨远·····	255
三 《世说新语》的影响·····	261
第五章 三唐诗国·····	263
概 说·····	263
第一节 古典诗歌的律化与定型·····	266
一 歌行:七言古风的定型·····	266
二 近体:格律诗的定型·····	276
三 近体诗的形制·····	284
第二节 盛唐气象·····	288
一 王、孟诗派:“闲澹自得”·····	289
二 岑高诗派:“悲壮为宗”·····	298
三 诗仙与诗圣:“李杜文章在,光焰万丈长。”·····	306
第三节 中唐风景·····	334
一 元白诗派·····	335

二 “刘柳”与“鬼才绝” .....	352
<b>第四节 晚唐烟霞</b> .....	364
一 “小李杜” .....	364
二 杜荀鹤及其他诗人 .....	380
<b>第六章 两宋词坛</b> .....	383
<b>概 说</b> .....	383
<b>第一节 诗余:词的起源与发展</b> .....	387
一 从“曲子词”到“长短句” .....	387
二 词的形制 .....	388
三 先宋词人:从民间词人到五代词人 .....	390
<b>第二节 婉约派:词调蕴藉</b> .....	396
一 婉约派的开山:晏殊与欧阳修 .....	397
二 婉约派的主将:柳永与秦观 .....	405
三 婉约派的集大成者:周邦彦 .....	414
四 婉约派的殿军:李清照 .....	419
五 附论 .....	424
<b>第三节 豪放派:气象恢弘</b> .....	428
一 豪放派的祖庭:苏轼 .....	429
二 豪放派的主帅:辛弃疾 .....	436
三 豪放派的偏师:陆游 .....	447
四 豪放派的中坚:二张与辛派词人 .....	453
五 附论 .....	466
<b>第四节 格律派:醇雅协律</b> .....	469
一 格律派的旗手:姜夔 .....	470
二 格律派的骨干:姜派词人 .....	475
<b>第七章 金元曲苑</b> .....	483
<b>概 说</b> .....	483

第一节 词余:元代文坛的新诗体 .....	485
一 散曲的起源 .....	486
二 散曲的形制 .....	490
第二节 诸宫调:元杂剧的先驱 .....	493
一 说唱文学:诸宫调 .....	493
二 《董西厢》:精工巧丽,备极才情 .....	494
第三节 散曲:豪放派与清丽派 .....	499
一 豪放派:马致远、张养浩 .....	499
二 清丽派:张可久、乔吉、酸甜二斋 .....	505
第四节 杂剧:中国最早的成熟戏曲 .....	513
一 杂剧的起源与形制 .....	513
二 杂剧两大派:本色派与文采派 .....	516
第八章 明清小说林 .....	536
概 说 .....	536
第一节 从“小说”到小说 .....	546
一 雅小说之祖:传奇 .....	547
二 俗小说之祖:话本 .....	555
三 浅白俚俗:小说发展的主导倾向 .....	569
第二节 讲史小说:《三国演义》 .....	570
一 《三国演义》的思想倾向 .....	572
二 《三国演义》的叙事艺术 .....	576
第三节 豪侠小说:《水浒传》 .....	580
一 《水浒传》的思想倾向:替天行道、忠义双全 .....	583
二 《水浒传》的叙事艺术 .....	586
第四节 神怪小说:《西游记》 .....	593
一 《西游记》的思想倾向:游戏人生,揶揄世态 .....	594
二 《西游记》的艺术特征:曼衍虚诞,幽默诙谐 .....	598
第五节 人情小说:《红楼梦》 .....	603

一	群芳凋零,大厦将倾:《红楼梦》的复式主题 .....	605
二	如实描写,并无讳饰:《红楼梦》的艺术成就 .....	610
第六节	文言短篇小说:《聊斋志异》 .....	619
一	狐魅花妖,寄托孤愤:“聊斋”的情感世界 .....	619
二	出入幻域,异想天开:“聊斋”的艺术天地 .....	628
结 语	.....	632

## 绪 言

中华文明是多元的，悠久的。过去，人们常以黄河文明指代中华文明，据说黄河是中华文化的摇篮。但是，中华文明的摇篮绝不仅仅是黄河一个，浙江出土的良渚文化，四川出土的三星堆文化、金沙村文化，证明了长江也是中华文明的摇篮之一，辽宁出土的红山文化证明了西辽河流域也是中华文明的摇篮之一。在辽阔的禹域尧封之中，已经出土或将要出土的文化遗存证明或将继续证明：中原地区不消说，就是燕山南北，长城内外，齐鲁东方，吴越东南，荆楚南部，乃至巴蜀内地，都是中华文明的起源之地。

海外人士在谈及四大文明时，总是以年代标尺为理由，认为中华文明只有三千年的历史，而良渚文化的玉器、石器和黑陶，红山文化的猪首龙等玉器、牛河梁女神庙，说明至少在五六千年以前这里已经显露文明的曙光。如果以发明了稻作文化为据，中华文明起源的时间甚至还要追溯到七八千年以前。

在如此多元悠久的古老文明之中，作为文学的古老样式之一的神话与诗歌早就翱翔在中国新石器时代的上空，只是无法原汁原味地流传下来。进入文明社会以后，由于人们思维水平的不断提高，作为思想沟通工具的文字的诞生与成熟，以及物质生产的相对发达，人际交流的日渐频繁，文学渐渐从起初文史哲混沌不分的状态中独立出来，成为意识形态领域中一道最为亮丽的风景。以后经过历代文人作家与民间艺人的共同努力，文学样式愈来愈多，作品的数量愈来愈丰富，质量愈来愈精致，直至今日，形成了具有三千年悠久传统的汉文学史。

纵观三千年汉文学史的画廊，可谓是琳琅满目，溢彩流光。《诗经》的经典，《楚辞》的忧愤，汉赋的宏伟，《史记》的博大，诗歌的流派纷呈，词曲的姹紫嫣红，戏剧小说的摄魂夺魄……任何一部文学史都叙说不完它的浩繁，都描述不尽它的旖旎。本书既称“简史”，要扫描整个中国文学史，那只能是以蠡测海，以管窥天而已。不过，不是专门研究国学或中国文学的人，似乎无须管什么“三坟、五典、八索、九丘”，也没有必要浏览“全汉文”、“全唐诗”、“全宋词”、“全元曲”。古人说：尝一脔肉，而知一镬之味、全鼎之调。读者倘能从这本“简史”的轻描淡写中欣赏到三千年文学的一二景观，借此一斑而去悬想全豹，笔者也就感到幸甚了。

## 第一章 诗骚序曲

### 概 说

秦始皇统一中国之前的漫长时期，史称“先秦”。先秦时期是中国文学发展的前文学史时期。

自公元前 2070 年起，中国历史进入到夏朝；公元前 1600 年，商汤灭桀，建立了商朝；公元前 1046 年，周武王灭纣，建立了周朝；公元前 770 年，西周亡于犬戎之手，周平王迁都雒邑，历史进入了东周时代。但是，周天子自此以后失去了对诸侯的驾驭能力，春秋诸侯纷争与战国群雄争霸构成了东周的主要内容。因此，人们习惯上把周平王东迁半个世纪后的鲁隐公元年（前 722）至《春秋》记事的终年鲁哀公十四年（前 481）称作“春秋”时代，称此后至秦始皇统一中国之年（前 221）为“战国”时代。

在夏、商、西周三代中，甲骨文字的成熟对中国古代文明起到了至关重要的促进作用。正因为有了文字这样的载体，才使得先民所创造的文明得以著之竹帛，才使得我们这些炎黄子孙至今有幸目睹丰富的古代文化遗存。

春秋末至战国时期，是中国文化高度繁荣的时代。百花齐放、百家争鸣即发生于这个时期。春秋末年，士阶层的出现与活跃是最值得瞩目的历史现象。士人作为中国知识分子最初的杰出代表，以自己富于创造性的文化活动，极大地推动了古代文化事业的发展与兴盛。他们为了推销自己的治世方略，创立了不少学派，撰述了大

量的著作，诸如《老子》、《论语》、《孟子》、《庄子》以及《左传》、《国语》、《战国策》等，这些著作虽然是陈述为人处世、兴邦立业的论文或记录兴衰更替、改朝换代的历史，但其思想和文笔都给予文学以很大的影响。不过，就本质而言，它们仍是思想家、哲学家或历史学家的著作，与我们称之为“文学”的作品毕竟有着相当的距离。

能够称之为“文学”的是公元前6世纪中叶结集的《诗经》、战国后期出现的“楚辞”，以及由楚辞演变而成的“赋”。三百零五篇诗作与二十八篇楚辞在先秦时期的众多典籍里并不占有很大的比重，但是展现了商周先民与荆楚士人超群绝伦的文学天才，与诸子之书、史官著作相比，它们却具备他书难以企及的艺术价值。宋玉、荀况二人创作的少量赋作，则显示了楚辞文学向汉赋文学演化的重要趋势。

显而易见，在这个跨度漫长的历史时期内，文学并没有完全从文史哲浑然莫辨的状态中剥离出来，《诗经》与“楚辞”不能不说是数千年先秦历史长河中一种“特例”的存在，一些无名诗人与二三文人尚不能形成支撑文学创作的宏大队伍。“文学”只能作为诸多政治、哲学的附庸，点缀在灿烂如花的先秦文化的边缘。文学作品及作家的稀少，不能不使我们将先秦定位为中国文学的前文学史时期，而《诗经》、“楚辞”及宋玉、荀况的“赋”则是中国文学史大幕拉开之前的序曲。

## 第一节 诗三百：无名诗人的歌吟

一部《诗经》，是距今几千年的商周时代无名诗人的歌吟。是书所收的三百零五篇诗章都产生于公元前6世纪以前，创作年代最早的是《商颂》<sup>①</sup>，《商颂》五篇以外，余皆出于周人之手。原来

<sup>①</sup> 参见张松如《商颂研究》，南开大学出版社，1995年版。

称作《诗》，或取篇数之整称为《诗三百》，至战国以后，特别是汉代，它才被抬到“圣经”的地位，被尊为《诗经》。

《诗经》与音乐的关系密切，孔子曾经说过：“吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。”（《论语·子罕》）意思是说《诗经》做过正乐的工作。儒家的对头墨子也曾说过：“（儒者）诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”（《墨子·公孟》）意思是说儒家鼓吹的《诗三百》，可以颂、弦、歌、舞。所以，司马迁说“三百五篇，孔子皆弦歌之”（《史记·孔子世家》），《诗经》中的诗作都是可以入乐歌唱的。其中所收诗章便是根据音乐的不同而分作《风》、《雅》、《颂》三类的。至于诗篇的作者，绝大部分未能留下名字，留下名字的，除了名字之外也别无所知。

“风”是带有地方色彩的音乐；“国风”，就是列国的土风歌谣。现存十五《国风》，共有诗一百六十篇。“雅”是正声，即周王朝直接统治地区王畿一带的音乐；大、小雅即是周王室的乐歌，现存《大雅》三十一篇，《小雅》七十四篇。“颂”是祭祀舞曲；《周颂》、《鲁颂》、《商颂》共四十篇。

### 一 《雅》和《颂》

《雅》和《颂》共一百四十五篇。如果按照诗作的内容分类，这两部分大致包括民族史诗、农事诗、贵族生活诗、政治批判诗、征人怨悱诗五大类。

反映商周各族诞生和发展的叙事诗，可以目之为具有中国特色的民族史诗，《商颂》中的《玄鸟》、《长发》，《大雅》中的《绵》、《生民》、《公刘》、《皇矣》、《大明》等。如果把《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》按照先后顺序排列开来，那么周开国以前自后稷以迄武王的历史线索和发展概况就基本上呈现出来。这类诗章把远古神话故事和历史传说当作本族的信史，以极度虔诚极度崇拜的心情歌颂自己的始祖始妣大神和英雄祖先。它们的共同特点是以带有神话传说色彩的史官之笔，叙述着民族发祥、迁徙、发展

和立国的历史过程，规模比较宏大，结构比较严谨，笔触比较生动，堪称中国诗歌史上叙事诗的嚆矢。二雅中还有些反映周开国以后历史的诗作，如《大雅》中的《江汉》、《常武》，《小雅》中的《出车》、《采芣》、《六月》等，它们产生于西周末期，与前述的史诗相比，已经消退了神话传说的色彩，渐渐侧重于写实，这些叙述周族开疆拓土的诗作可以视为史诗的尾声。

反映古代社会农业生产活动的诗作，为农事诗，如《周颂》中西周初年的《臣工》、《良耜》，《小雅》中西周末年的《楚茨》、《信南山》、《甫田》、《大田》等。这些农事诗大抵为祈谷报赛的祭歌，往往以简略概括的语言展示大幅生产图景，摹状大规模集体劳动的场面，其中有的片断具有文学意味，如对自然现象的描写：“上天同云，雨雪雰雰”（《信南山》）、“有渰萋萋，兴雨祁祁”（《大田》），又如对农作物丰收的夸张：“曾孙之稼，如茨如梁；曾孙之庾，如坻如京。乃求千斯仓，乃求万斯箱。”（《甫田》）农事诗的文学价值虽不甚高，但对研究西周的社会形态却有重要的史料价值。

反映周代贵族生活样态的诗，为贵族生活诗。周代统治者在推翻殷商王朝、夺取政权之后，随着统治地位的日益巩固和生产力发展水平的不断提高，开始踏上殷商的旧辙，过起奢侈腐化的生活。《雅》、《颂》中的一些诗作就是这种现实的反映。纵情于乐舞之间，沉湎于觥筹之中，成为贵族生活的主要内容，《小雅》中约三分之一的诗章都是这种生活断面的射影，如《鹿鸣》、《伐木》、《鱼丽》、《南有佳鱼》、《湛露》、《桑扈》、《頍弁》、《宾之初筵》等。它们描写的无非是席上“陈馈八簋”（《伐木》），堂下“鼓琴鼓瑟”（《鹿鸣》），夸耀着“物其多矣，维其佳矣”（《鱼丽》），陶醉于“兕觥其觶，旨酒思柔”（《桑扈》）；他们自豪的是“乐酒今夕，君子维宴”（《頍弁》），追求的是“厌厌夜饮，不醉无归”（《湛露》）。除了这些吟咏宴饮享乐的作品外，还有些诗作则描写了贵族的苑囿、田猎、建筑、畜牧、婚嫁，如《大雅·灵台》、

《小雅》中的《车攻》、《斯干》、《无羊》、《车辖》等。这类诗歌的共同主题是夸示享乐的场面，炫耀繁多的财富，对于认识周代统治者的寄生生活有认识价值。

反映执政者内部有识之士对腐败政局进行揭露和嘲讽的诗，为政治讽刺诗。西周到了夷、厉、宣、幽诸王时，史称“周室衰微”时期，其间虽有宣王的中兴，但也挽回不了周王朝日薄西山、气息奄奄的倾颓之势。腐朽的统治，黑暗的政治，使社会矛盾激化，百姓怨声载道。周厉王为了维护风雨飘摇中的宝座，消除国人的怨恨之声，竟利用卫巫监听国人，有谤者即处以极刑，结果酿成了“国人暴动”，葬送了自己的江山。宣王之子幽王同厉王一样昏庸无道，宠信奸佞。腐败的内政加上天灾外患，终于使西周沦于犬戎之手。在这激烈动荡的历史时期，统治阶级内部的一些有识之士敏锐地觉察到了社会危机，起而揭露和指斥执政者的各种弊端，《大雅》中的《民劳》、《板》、《荡》、《抑》、《桑柔》、《瞻卬》、《召旻》，《小雅》中的《节南山》、《正月》、《十月之交》、《雨无正》、《小弁》、《巧言》、《巷伯》、《北山》等，正是这类表现他们强烈不满的政治讽刺诗。综观这类怨刺之作，其特点有二：一是通过对丧乱现象的描写和对黑暗政治的揭露，程度不同地表达了对国家前途的忧虑、对民众命运的关切。国步艰难，前途不测，他们忧愁焦虑，心急如焚，如“天方艰难，曰丧其国”（《抑》），“于乎有哀，国步斯频”（《桑柔》），“国既卒斩，何用不监”（《节南山》），“赫赫宗周，褒姒灭之”（《正月》）。民生凋敝，如处水火，他们寄心萦怀，哀叹再三，如“民亦劳止”（《民劳》），“下民卒瘁”（《板》），“痍此下民”（《桑柔》），“士民其瘵”（《瞻卬》），“民卒流亡”（《召旻》），“民今方殆”（《正月》），“今此下民，亦孔之哀”（《十月之交》）。二是把指斥的矛头对准周天子在天国的代表——天或上帝，认为它是社会动乱、民生涂炭的祸根，如“上帝板板，下民卒瘵”（《板》），“昊天不慵，降此鞠凶；昊天不惠，降此大戾”（《节南山》），“民今方殆，视天梦梦”（《正月》），

“浩浩昊天，不骏其德，降丧饥馑，斩伐四国”（《雨无正》），“天命不彻”（《十月之交》）。天国上帝权威的动摇，正是人间天子形象崩颓的象征，这些诗句包含着较为深刻的社会内容和现实意义。尽管其作者都是统治阶级内部的人士，他们的讽刺、怨恨、揭露和批判都是出于补天的目的，但他们的诗作都触及了社会的黑暗现实，或多或少地代表了民众的呼声。在艺术上，这类诗作语句齐整，语气通畅，韵律和谐，虽然议论占据着主要位置，但大都融含着诗人激烈的情感；有的诗章如《小雅·大东》则成功地采用形象的比拟、对照、排比和象征的手法，加强了诗的安装力量。

反映征夫役人劳苦与怨恨的诗作，征人怨悱诗，如《小雅》中的《四牡》、《采薇》、《杕杜》、《鸿雁》、《无将大车》、《渐渐之石》、《苕之华》、《何草不黄》等。《雅》诗中的这类诗作虽然为数不多，但其思想意蕴及艺术形式都值得格外重视。它们与《风》诗颇为相近，似乎是发自周社会底层的呼声，表达了被迫出征服役之人的怨悱和愤怒。“王事靡盬，不遑启处。忧心孔疚，我行不来”（《采薇》），是这些诗篇的共同的主旋律。无穷无尽的“王事”带给征夫役人的只是“靡室靡家”的忧伤，只是无暇他顾的怨恨。有的篇章还直指社会的不平等现象，如《鸿雁》写道：“鸿雁于飞，集于中泽。之子于垣，百堵皆作。虽则劬劳，其究安宅？”身体和心灵受尽“王事”折磨的诗人，心情极为沉痛，如《苕之华》所写的那样：“苕之华，芸其黄矣。心之忧矣，维其伤矣。”“苕之华，其叶青青。知我如此，不如无生”！种田者不得食，筑垣者不得居，父母难养，有家难归，生不如死，受尽煎熬的无名诗人只能以哀伤而愤怒的歌声控诉当时的世道：“何草不玄？何人不矜？哀我征夫，独为匪民！”（《何草不黄》）这类诗作不是以呆板的叙述或抽象的议论为主，而是在记叙中带有浓厚的抒情成分，或者基本上以抒情为主。其中有的篇章触物起兴，借景抒情，将作者的内心世界同客观外物有机地融会在一起，如《鸿雁》的“鸿雁于飞，哀鸣嗷嗷。维此哲人，谓我劬劳”，《采薇》的“昔我

往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。行道迟迟，载渴载饥；我心伤悲，莫知我哀”。尤其是后者，将征夫的离情别意、千思万绪同依依的杨柳、霏霏的雨雪融为朦胧怅惘的意境，具有震撼人心的艺术力量。因此晋人谢玄目“昔我往矣”四句为《诗三百》中最佳之笔<sup>①</sup>。

## 二 《国风》

《国风》一百六十篇按照内容主要可以分作政治批判诗、婚恋诗两大类。反映对政治腐败与暴虐措施进行揭露与批判的诗作为政治批判诗。与统治阶级内部的有识之士相比，对黑暗政局揭露得更加尖锐、批判得更为有力的，是那些来自压在统治机器底层的一般民众的声音。因此，《国风》中的政治批判诗较之于《雅》诗中的政治讽刺诗更富思想价值，它们有的从阶级本质上对统治者进行了无情的揭露和鞭挞，如《魏风·伐檀》、《魏风·硕鼠》、《豳风·七月》等。《七月》是一首按照节令顺序叙述农事的古歌，主旨并非在于揭露和批判，但恰恰在客观的叙述中道出了劳动果实受到掠夺的事实。《伐檀》、《硕鼠》则以愤怒的责问、强烈的挖苦，从理性高度揭露那些尸位素餐的“君子”正是一群吸食劳动者血汗的“硕鼠”。有的诗作从统治者残暴的施政措施方面揭露沉重的徭役、兵役所造成的田园荒芜不收、父母终老无养、夫妻死生契阔的灾难，如《召南·殷其雷》、《邶风·北风》、《邶风·击鼓》、《邶风·雄雉》、《邶风·式微》，《卫风·伯兮》、《王风·君子于役》、《王风·扬之水》、《王风·兔爰》、《齐风·东方未明》、《魏风·陟岵》、《唐风·鸛羽》、《桧风·隰有萋楚》、《豳风·东山》、《豳

<sup>①</sup> 《世说新语·文学》：“谢公（谢安）因弟子集聚，问毛诗何句最佳，遏（谢玄小字）称曰：‘昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。’”本书所引古代典籍未注明出处者，均见上海古籍出版社《四库全书》1987年版。

风·破斧》等。这些诗作有的伤感自身的困乏劳顿，有家难归，如《式微》写行役之人天色虽黑却不得回家，一身露水一身泥地赶着出公差；有的从思妇怀念征人的角度，描写征役给家庭带来的不幸，如《伯兮》写妻子“自伯之东”后，无心梳洗打扮，思念夫君，头痛心疼，以致到了不种萱草而无以忘忧的地步。有的还提出旷日持久的征兵徭役所造成生产破坏田园荒废的问题，如《鸛羽》诗继续着《小雅·采薇》和《小雅·鸿雁》的主题：“王事靡盬，不能艺稷黍，父母何怙！悠悠苍天，曷其有所！”还有些诗作从伦理道德的层面嘲讽了统治者的淫邪虚伪，如《邶风·新台》、《鄘风》中的《墙有茨》、《君子偕老》、《鹑之奔奔》、《相鼠》，《齐风》中的《南山》、《弊笱》、《载驱》，《陈风》中的《株林》、《墓门》等。这类诗作对表面上讲究礼仪、文质彬彬，骨子里却男盗女娼、丑不可言的执政者进行了辛辣的讽刺，说他们“中冓之言，不可道也”（《墙有茨》），“子之不淑，云如之何”（《君子偕老》），“夫也不良，国人知之”（《墓门》），甚至诅咒这些衣冠禽兽“不死何为”？“不死何俟”？“胡不遄死”！（《相鼠》）除了上述从阶级本质、市政措施和道德伦理诸方面批判腐败政治的诗作外，《秦风·黄鸟》还从殉葬角度斥责了统治者杀人为殉的违反人性的野蛮行为。

反映周人恋爱婚姻问题的诗作为婚恋诗。这类作品主要见于《风》诗，而且所占的比重很大。周代社会为了增殖劳动力，曾有“礼不下庶人”<sup>①</sup>和“仲春之月，令会男女。于是时也，奔者不禁”<sup>②</sup>的规定，因而当时民间的恋爱生活是较为自由的，《风》诗中有些诗作即描写了这种自由的恋爱关系。这类诗章往往抓住情爱生活的一个片断，即兴抒情，顺口成歌，或者写城隅东门的约会，或者写桑间濮上的幽欢，或者写邂逅相逢的钟情，或者写节日同游

① 《礼记·曲礼上》。

② 《周礼·地官司徒下》。

的乐趣，或者写投桃报李，或者写戏谑调侃，大都写得天真烂漫，句短情长，表现了官方社会之外才有的爱情关系，抒发了劳动民众纯朴健康的情感。比如《邶风·静女》：

静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。  
静女其变，贻我彤管。彤管有炜，说怿女美。  
自牧归荑，洵美且异。匪女之为美，美人之贻。

在约会的城脚，姑娘调皮地躲起来，小伙子等得抓耳挠腮，一个活泼可爱，一个憨态可掬，都在这一富有戏剧意味的生活镜头中形象地表现出来。后两章通过一串辛夷花，突现了姑娘的深情和小伙子的珍重。同一题材的《陈风·东门之杨》却只写了约会的地点和时间：

东门之杨，其叶牂牂。昏以为期，明星煌煌。  
东门之杨，其叶肺肺。昏以为期，明星皙皙。

短短两章八句，绘出了一个童话般的境界：沙沙作响的树叶声，似乎隐隐约约传来情人的窃窃私语；星光闪烁的黄昏，仿佛是笼罩着情人憧憬未来的温柔梦境。这自然会将人引入“月上柳梢头，人约黄昏后”的意境中去。

古代传统的祭祀日子是民间男女载歌载舞、嬉游欢会的盛大节日，也是谈情说爱的难得良机，《郑风·溱洧》就是写情侣在这种日子里的同游之乐：

溱与洧，方涣涣兮。士与女，方秉苢兮。女曰观乎，士曰既且。且往观乎，洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以芍药。

溱与洧，浏其清矣。士与女，殷其盈矣。女曰观乎，士曰

既且。且往观乎，洧之外，洵訏且乐。维士与女，伊其将谑，赠之以芍药。

郑国三月上巳日这一天，春水涣涣地流着，许多姑娘和小伙子手拿着兰花去洧河之外。一对情侣商量后也一同前往游玩，到了地方后，这对情侣马上被盛大的场面和热烈的气氛感染了，于是也笑着逗着，互赠芍药，订下终身。这对情侣的欢乐和幸福就在环境的烘托下，在对话和叙述中真实地再现出来。

自由恋爱的结局往往是令人陶醉的婚礼，《唐风·绸缪》即写新婚之夕新郎的感受：

绸缪束薪，三星在天。今夕何夕，见此良人。子兮子兮，如此良人何！

绸缪束刍，三星在隅。今夕何夕，见此邂逅。子兮子兮，如此邂逅何！

绸缪束楚，三星在户。今夕何夕，见此粲者。子兮子兮，如此粲者何！

新郎的喜悦之情难以形诸言表，他兴奋得简直不敢相信今夜是新婚之夜。面对心爱的新娘，他幸福得不知道怎么办才好。这种不欲巧而自巧的妙笔，成为千古传颂的名句。继这样的婚礼之后成立的家庭一般都是和乐美满的：

女曰鸡鸣，士曰昧旦。子兴视夜，明星有烂。将翱将翔，弋凫与雁。

弋言加之，与子宜之。宜言饮酒，与子偕老。琴瑟在御，莫不静好。

知子之来之，杂佩以赠之。知子之顺之，杂佩以问之。知子之好之，杂佩以报之。

这首诗截取了家庭生活的一个片断，体现了夫妻恩爱和家庭温暖。诗人并没有刻意描写那个“情”字，只是叙述了凌晨时刻夫妻床上的一段寻常的对话，但却在浓厚的生活情趣和清新气氛中透露出家庭生活的和谐、温暖和幸福。

当然，自由恋爱也并非都一帆风顺，其中也难免由于失约、误会、离别、单恋等造成心灵的折磨和失眠的痛苦。《周南·汉广》、《王风·采葛》、《郑风·子衿》、《秦风·蒹葭》、《秦风·晨风》、《陈风·月出》、《陈风·泽陂》等都是写相思的佳作。《汉广》以汉广不可泳、江永不可方比喻暗示了相思的无望，《采葛》、《子衿》以“一日不见，如三月兮”的夸张突出了别后难耐的焦灼，《晨风》写未见情人以致“忧心如醉”，愁肠欲断，《月出》、《泽陂》则以月下的彷徨无寐和中宵的辗转反侧表现了对伊人的刻骨思念。而《蒹葭》一诗写得更为含蓄有致，意味深长：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。

蒹葭凄凄，白露未晞。所谓伊人，在水之湄。溯洄从之，道阻且跻。溯游从之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之涘。溯洄从之，道阻且右。溯游从之，宛在水中沚。

诗中描述了一个清秋的早晨，芦花似雪，白露成霜，诗人渴慕“在水一方”的伊人，设想着逆流而上或顺流而下去寻找她，但无论沿着什么途径，都觉得困难重重，无缘接近。伊人何以如此可望而不可及呢？原因在于诗人认为他热烈崇拜和渴慕的对象犹如芦花、露珠、白霜一样珠圆玉润，洁白无瑕，自觉而不自觉地给她涂上了一层浓厚的理想色彩，罩上了一环辉煌的圣洁光圈。极度的崇拜和过分的渴慕往往造成自身的自卑和优柔，因此近在咫尺的伊人便被推上了理想的云端，变得高不可攀了。这首诗逼真地再现了对

伊人企慕的强烈情感和复杂心理。

《郑风·出其东门》表达了对爱情的严肃不苟的态度：

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。缟衣綦巾，聊乐我员。

出其闾闾，有女如荼。虽则如荼，匪我思且。缟衣茹藘，聊可与娱。

东门之外，像云霞一样光彩照人、如野花一般鲜艳夺目的姑娘不知有多少，然而诗人却不见异思迁，独独瞩目于他的衣着朴素的意中人，形象地表现了他的坚贞和专一。这同二三其德的负心汉相比，自然值得肯定。

婚恋诗中有一部分描写了礼教对婚恋的束缚及不幸的婚姻。尽管周代有“奔者不禁”的乡风民俗，但是执政者还是用时令的戒条加以限制和拘束，而且正如《豳风·伐柯》所叙述的：“取妻如何，匪媒不得。”统治阶级“父母之命”、“媒妁之言”的礼教思想也浸润到下层社会。《周南·汝坟》、《邶风·柏舟》、《邶风·蟋蟀》、《王风·大车》、《郑风·将仲子》等即表现了礼教对爱情生活的羁绊，以及青年男女反抗礼教束缚的斗争精神。如《将仲子》：

将仲子兮，无逾我里，无折我树杞。岂敢爱之，畏我父母。仲可怀也，父母之言，亦可畏也。

将仲子兮，无逾我墙，无折我树桑。岂敢爱之，畏我诸兄。仲可怀也，诸兄之言，亦可畏也。

将仲子兮，无逾我园，无折我树檀。岂敢爱之，畏人之多言。仲可怀也，人之多言，亦可畏也。

“父母之言”、“诸兄之言”及“人之多言”，作为礼教思想的具体

表现，犹如阴影一样笼罩在姑娘的心头，使她处于仲子“可怀”而人言亦“可畏”的矛盾境地。同这位不敢越礼教的雷池于半步的姑娘相比，《柏舟》与《大车》中的两位姑娘则表现出惊人的勇敢和果决：

泛彼柏舟，在彼中河。髡彼两髦，实维我仪。之死矢靡它！母也天只，不谅人只。

泛彼柏舟，在彼河侧。髡彼两髦，实维我特。之死矢靡愿！母也天只，不谅人只。（《柏舟》）

大车槛槛，毳衣如葦。岂不尔思，畏子不敢。

大车嘒嘒，毳衣如璩。岂不尔思，畏子不奔。

穀则异室，死则同穴。谓予不信，有如皦日。（《大车》）

前诗中的“之死矢靡它”，后诗中的“谓予不信，有如皦日”，是忠于爱情的掷地作响的铮铮誓言，是向礼教制度所进行的毫无畏惧的挑战。而这两位富于反抗精神的女性，无疑是后世文学作品中以死殉情者的先驱形象。

《国风》中有些诗描写的是没有爱情的婚姻，如《召南·江有汜》、《邶风·柏舟》、《邶风·谷风》、《卫风·氓》、《王风·中谷有蓷》等。这些诗作的主人公都是被侮辱与被损害的弃妇形象，值得注意的是，各篇中的弃妇形象在性格上都具有各自的特点。《江有汜》中的弃妇，胸怀开阔，面对被抛弃的既成事实，却无所谓地“其啸也歌”，指着负心汉子说：“其后也悔！”《柏舟》中的弃妇，坚毅不屈，在孤立无援的境遇里，仍然坚信自己的无辜：“我心匪石，不可转也；我心匪席，不可卷也；威仪棣棣，不可选也！”《谷风》中的弃妇，优柔寡断，话里话外流露出对夫家难以割舍的留恋，直到最后离家的时刻，还幻想着“不念昔者，伊余来墜”。《氓》中的弃妇，则颇为刚烈，她对变心的丈夫极为愤慨，在数落了丈夫的薄幸后，责骂道：“女也不爽，士贰其行；士也罔

极，二三其德！”甚至偏激到憎恨一切男子，告诫女同胞“勿与士耽”！《中谷有蓷》中的弃妇，则过于脆弱，在被抛弃后只是反复“慨其叹矣”、“嘒其泣矣”。这些诗篇塑造了性格各异的弃妇形象，反映了古代社会妇女处于夫权统治下的奴隶地位及任人宰割的悲惨命运。

《风》诗在此两大类之外，还有一些劳动过程中吟唱的歌谣，如《周南·芣苢》、《魏风·十亩之间》，还有表现战士同仇敌忾、慷慨从戎的诗作，如《秦风·无衣》。《邶风·载驰》则显现了许穆夫人爱国的情怀、富于主见和坚持正义的性格。就诗歌的艺术表现形式、手法和风格而言，《风》诗具有与《雅》、《颂》不同的显著特点：

其一，《风》诗不同于《雅》、《颂》的以叙述为主或以议论为主，而是以抒情为主。

诗主情，一百六十篇《风》诗以民歌及受民歌影响的诗作为主题，融会和凝缩着民众的欢乐、痛苦、喜悦、忧愁、哀伤、怨悱、焦灼、愤怒等各种情感，通过复沓回环、一唱三叹的歌吟，打动听众和读者的心灵。几乎每篇诗作，无论是短吟还是长歌，都具有这种浓厚强烈的感情色彩和震颤人心的情感力量。短歌如《魏风·十亩之间》：

十亩之间兮，桑者闲闲兮。行，与子还兮。

十亩之外兮，桑者泄泄兮。行，与子逝兮。

采桑人对于劳动的热爱，劳动结束后相互呼唤、相与归去的轻松愉快，仿佛透纸而出。又如《王风·采葛》：

彼采葛兮，一日不见，如三月兮。

彼采萧兮，一日不见，如三秋兮。

彼采艾兮，一日不见，如三岁兮。

诗人利用了三个层层递进的夸张比喻式，逐步深入地抒发了小别之后焦渴的思念。《邶风·相鼠》则以情绪越来越激烈的选词用字，发泄了对男盗女娼的统治者的憎恶和诅咒。

长歌如《卫风·氓》通过弃妇对婚前婚后生活的回顾，在揭露“氓”的两副不同面孔的同时，抒发了弃妇婚前的温柔多情及弃后的愧悔和愤怒交织在一起的复杂之情。

其二，《风》诗善于借景抒情，以景衬情。

这种手法不见于《颂》诗，在《雅》诗中运用得也比较少，但在《风》诗中却为不少篇章所常用。有的《风》诗描绘景物是从正面渲染环境的气氛，如《邶风·谷风》中的“习习谷风，以阴以雨”，用习习的谷风吹来满天的愁云和霏霏的淫雨，形象点染出弃妇所处环境的悲愁压抑气氛。《陈风·月出》在写相思之情时，先捧出一天皎洁的月色：“月出皎兮”，明月在天，自然容易联想起情人的倩影，而月华如水，更易牵惹离人惆怅的愁肠。这样的景物描写为后面的思绪和愁怀做好了铺垫。有的《风》诗描写景物则是从反面衬托人物的心境，如《王风·君子于役》写妻子怀念在外行役的丈夫时，有几句景物描写：

鸡栖于埭，日之夕矣，羊牛下来。

西边的太阳快要落山了，鸡子钻进窝里，牛羊也正向圈里归来，显得十分恬静安谧。这种“静”与“安”恰恰反衬出置身于这种环境里的女主人公内心的难静与不安：连家禽家畜都结束了一天为稻粱谋的奔波归巢入圈了，而于役在外的丈夫却“不日不月”，归期未卜，有家难回，这在妻子的心中怎能不搅起涟漪，教人“如之何勿思”？《桧风·隰有萋楚》用四分之三的诗句描绘羊桃的生机：

隰有萋楚，猗傩其枝。夭之沃沃，乐子之无知。

柔嫩婀娜的枝条，茂盛而泛出光泽，羊桃的生机盎然，对比映衬出诗人内心世界的悲凉索漠，表现了乱世之人生不如死、人不如木的哀叹。《风》诗把客观景物的描绘同主观情绪的抒发沟通在一处、融会在一起的写法，为我国古典抒情诗歌熔铸情景交融、物我相通的意境进行了最初的有益探索，并积累了十分可贵的创作经验。

其三，《风》诗具备自然、质朴、醇真的风格特征。

《风》诗大都写得不事雕琢，形同天籁。如《周南·芣苢》，这是一首田家妇女在采集车前子时所唱的民歌，全诗三章十二句四十八字，随着采集劳动的进程，触物择词，信口唱出。全诗只用了六个不同的动词“采”、“有”、“掇”、“捋”、“袺”、“褫”，就生动地绘出了采摘车前子的劳动场面，极为自然，极为朴素。清代学者方玉润对这首诗评价极高，说读了这首民歌，会不知不觉地心旷神怡：“恍听田家妇女三三五五，于平原绣野风和日丽中，群歌互答，余音袅袅，若远若近，忽断忽续，不知情之何以移，而神之何以旷。”（《诗经原始》）再如《召南·野有死麕》：

野有死麕，白茅包之。有女怀春，吉士诱之。  
林有朴樕，野有死鹿。白茅纯束，有女如玉。  
舒而脱脱兮，无感我帨兮，无使龙也吠。

诗人以白描的笔法谱写了一首清新的爱情牧歌。一个青年在林中碰见了一位心爱的少女，便送上了用白茅草包着的小鹿，表达自己的爱慕之心，而少女则羞怯地接受了青年的爱情。这里没有文字上的雕琢刻镂，也没有章法上的曲折弯转，给人的感受是率真坦直，毫无造作之态。又如《郑风·褰裳》：

子惠思我，褰裳涉溱。子不我思，岂无他人？狂童之狂也且！

子惠思我，褰裳涉洧。子不我思，岂无他士？狂童之狂

也且！

诗中以调侃之笔写出少女对恋人的戏谑之辞：你要是爱我，就提起衣襟趟过河，你要是不爱我，难道就没有别人么？你这个傻小子真是傻呵呵！活泼风趣的语言表现出少女的天真、大胆和泼辣，颇有山野之风。

《风》诗具有这种风格特征，主要是因为它以民歌及受民歌影响的作品为主体，在内容上洋溢着劳动民众健康纯朴的思想感情，在语言上使用着活泼、新鲜、生动的口语。

### 三 《诗经》的成就与影响

《诗经》在中国文学发展的进程中地位极为重要。它是中国古典诗歌的序曲，后世各朝各代的诗歌无论是何种诗型，无论怎样繁荣，都无不蒙受它的影响。它的地位如此重要，影响如此巨大，乃是由其本身所具备的重大成就所决定的。

首先，《诗经》建立了中国文学的现实主义优良传统。

《诗经》的出现，标志着前文学史时代从古代神话到诗歌的一个重大转折。在此之前，文学的羽翼还翱翔在幻想的世界里，闪烁着传奇式的色彩和光芒。从此以后，文学开始转移到对人生现实的充分注重上，进入到对生活现象的如实描写和对社会矛盾的如实反映上。这说明基于生产力的提高、人类思维的进步以及创作经验的积累，真正的纯粹的文学开始形成和发展。

《诗经》中的作品多方面地描写了广阔的现实生活，表达了不同阶级、不同阶层的人们对于生活的感受和体验，真实地再现了客观现实。它犹如一幅巨型的历史画卷，展现了当时社会生活的各个侧面。特别是《雅》诗、《风》诗中的许多诗篇，在内容意蕴上都富于民本思想和现实意义。它们或者揭露了时弊，针砭了社会，或者讴歌了劳动，吟咏了爱情。其中来自下层社会的对于统治者表示不平和反抗的诗篇，更是透过现象而显示了大动荡时代社会的本

质，具有强烈的批判力量。

《诗经》的民本思想是后世现实主义诗篇最初的精神源头。近如伟大诗人屈原，继承了《诗经》的批判精神，写出忧国忧民、与邪恶势力斗争的不朽诗篇。远如两汉乐府诗歌以及建安诗歌的进步倾向都可以上溯到《诗经》。而且，历代文人都往往揭出“风雅”，作为反对形式主义文学的旗帜。例如唐代的陈子昂、李白为反对六朝浮艳诗风，而标举“风雅”；杜甫把“亲风雅”作为创作的座右铭，写出“三吏”、“三别”的著名诗作；白居易推尊“风雅”，掀起了新乐府运动。这些都是《诗经》民本思想影响的结果。

其次，《诗经》的比兴手法是对诗歌艺术宝库的杰出贡献。

所谓赋、比、兴，是儒者根据《诗经》艺术所总结归纳出来的三种表现方法。其中赋是铺陈其事而言之意思，为赋诗行文中最常用的一般方法，比和兴则是《诗经》中大量运用，并取得显著艺术效果，同时对后世产生很大影响的两种方法。

关于比兴，历代注家解释纷纭，歧义旁出。简明扼要、晓畅易懂的解释，以朱熹为最。他说：“比者，以彼物比此物也。”<sup>①</sup>亦即比拟的意思。《诗经》中运用此法时，或明喻，如《卫风·硕人》赞美庄姜，说她长得“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉”；或隐喻，如《小雅·节南山》的“尹氏大师，维周之氏”；或拟人，如《桧风·隰有萋楚》的“夭之沃沃，乐子之无知”，拟木为人；或拟物，如《魏风·硕鼠》的“硕鼠硕鼠，无食我黍”，拟人为鼠。甚至有的全诗皆用比体，如《豳风·鸛鸣》等。朱熹说：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”<sup>②</sup>也就是一首诗或一章诗的开头或起情之辞。《诗经》中的兴句，有的

① 《诗集传·周南·螽斯注》。

② 《诗集传·周南·关雎注》。

同正文没有意义和感情上的联系，只是在形式上起着“开头”或“起韵”的作用，如《小雅·鸳鸯》：“鸳鸯在梁，戢其左翼。君子万年，宜其遐福。”《小雅·白华》：“鸳鸯在梁，戢其左翼。之子无良。二三其德。”两诗使用了同样的兴句“鸳鸯在梁，戢其左翼”，但前者用于祝福的内容上，后者却用于斥责的内容上，可见兴句与正文之间没有必然的联系。有的兴句则与正文有着意义上的关联或情感上的瓜葛，如《周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。”诗以景物描写作为兴句，春光烂漫，桃花艳丽，既象征着姑娘照人的光彩，又烘托出结婚的喜庆气氛。《王风·兔爰》以“有兔爰爰，雉离于罗”起兴，把统治者比作狡兔，把受压者喻为身陷罗网的野鸡，为抒发身受徭役之苦的哀伤悲愁设下了铺垫。

比兴二法，都是借用客观事物的可感形象表达诗人的思想感情，是形象思维在诗歌艺术中的具体应用。《诗经》在这方面积累下来的宝贵经验，为后世骚人墨客所借鉴模仿。屈赋中的“美人香草，恶禽臭物”等“引类譬喻”之笔，就是胎息于《诗经》的比兴之法，《古诗十九首》中也不难找见比兴的模拟痕迹。至于屈原的《橘颂》、鲍照的《赠傅都曹别》、韩愈的《鸣雁》等咏物诗，都可以追踪到咏物的权舆之作《魏风·硕鼠》、《豳风·鸛泉》。

再次，《诗经》在形式、格律、语言等方面也成就斐然。

《诗经》中的篇章，基本上以四言诗为主，但也并非千篇一律，有些诗句突破了四言诗的框架，或长或短，参差不齐，错综变化，使诗的形式显得活泼自由，不受拘束。就句型而言，可以说《诗经》孕育着各种古典诗体的萌芽（如五言、七言、长短句等）。其中含有“兮”字的句式，到了战国时代，为楚辞大量采用而形成一种新的诗体。在结构上，《诗经》不少篇章运用了重章叠句，这种口头文学的重要特征一直保存于后世的民间文学，如六朝乐

府、宋代鼓子词中。

在诗的节奏方面，《诗经》中的诗句通常采用两拍子节奏，即每一句由两个音步组成，而每一个音步即是一个双音节构成的音顿，如：

关关—雉鸠  
在河—之舟  
窈窕—淑女  
君子—好逑

这种双音节的音顿，后来发展成为诗歌句子的主要构成形式，五言诗即由两个双音节音顿和一个单音节音顿组成，七言诗则在五言基础上又扩充一个双音节音顿。在诗的韵律方面，《诗经》多采用偶句押韵法，首句入韵或不入韵。这种押韵法构成后代诗歌最常见和最主要的韵式；而且，偶句押韵的韵式也规定了中国诗歌句数大多为偶数的基本特征。

在语言方面，《诗经》语汇相当丰富。据今人统计，《诗经》使用了两千九百四十九个单字，其中不少是一字多义，如据字义计算，约有三千九百多单字，这些单字构成了众多的词汇。特别是《诗经》中出现了大量的复合词，其中许多至今仍在使用，如中央、永久、光明、正直、婚姻、踟蹰、流离、死亡、朋友、邂逅、逍遥、翱翔、衣裳、饥馑、休息、瞻望、劳苦等等。这些语汇丰富了汉语的表现力，为发展民族语言提供了方法，开拓了道路。为了加强诗的节奏感与韵律美，《诗经》还使用了很多重言词、双声词、叠韵词，重言词如关关、茫茫、青青、赳赳、摇摇等，双声词如参差、龟勉、踟蹰、流离、玄黄等，叠韵词如窈窕、辗转、崔嵬、逍遥、经营等。楚辞、汉赋，以及诗词中运用双声叠韵及重言词就是深受《诗经》的影响。

## 第二节 楚辞：南国荆楚的新诗体

《诗经》结集以后直至战国时代，主要影响在文化素养、外交辞令方面，诸侯国的贵族甚至把它作为教科书，用以教育自己的子弟。但是，从文学层面而言，《诗经》以四言诗为主的诗型，后继作者乏人，过了两个世纪之后，在南国的土地上兴起了一种新的诗体，使得前文学史时期又一次回荡起诗歌的奏鸣曲。这种新诗体，因为“皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之‘楚辞’”<sup>①</sup>。

### 一 荆楚文化的结晶：楚辞

春秋战国时期，中原各国由于理性精神的胜利，使得它们的文化大都逐渐摆脱了巫术宗教色彩，而楚国的意识形态领域却依然强有力地保存和发展着绚烂的远古巫术神话传统，表现出充满奇异想象和浪漫激情的巫系文化特征。无论是宗教、艺术，还是风尚、习俗，都显现了荆楚文化的别具一格。

在宗教上，楚国朝野上下都盛行着巫风。上自楚王、臣僚，下至百姓，都“信鬼而好祀”<sup>②</sup>，桓谭《新论》曾经谈到楚灵王信鬼的轶事：

昔楚灵王骄逸轻下，简贤务鬼神，信巫祝之道，斋戒洁鲜，以祀上帝，礼群神。躬执羽绂，起舞坛前。吴人来攻，其国人告急，而灵王鼓舞自若，顾应之曰：“寡人方祭上帝，乐明神，当蒙福佑焉。”<sup>③</sup>

① 黄伯思《新校楚辞序》。

② 王逸《楚辞章句·九歌序》。

③ 《太平御览》卷五百二十六引。

吴军兵临城下，祭神的楚灵王还在“鼓舞自若”，足见其信鬼好祀已到痴迷程度。楚怀王也与乃祖一样，“隆祭祀，事鬼神，欲以获福助，却秦师”<sup>①</sup>。楚国大臣中也不乏信鬼者，左史倚相就是著名的一个，据说他有上天下地交通鬼神的特异功能：“能上下说乎鬼神，顺道其欲恶，使神无有怨痛于楚国”<sup>②</sup>。民间更是重巫信鬼，祷雨祈年，求医论嫁，无不告于鬼神。因此，能够降神通鬼的巫覡在楚国颇受尊重，他们的活跃与流动，有时甚至使周边国家的有识之士深感担忧。这种浓厚的巫风虽然不乏迷信成分，但其中大量神奇瑰丽的神话传说因子，却不仅给文学提供了丰富的素材，而且也启发着诗人们的想象。

在艺术上，荆楚文化也鲜明地表现出它的特征。书法中最初的鸟虫书即出现于荆楚大地，工整匀称的字形上附加以圆点或鸟形的装饰，或者把横竖撇捺故意造成龙飞凤舞般的波折曲转，显得奇特而潇洒。雕刻也造型怪诞，自成一格。如今楚墓大量出土的人首蛇身、头生鹿角的木雕怪神，以及背上插着鹿角的虎座飞鸟，都显现了南国的怪异风格。绘画也充满了奇幻的宗教情调，如长沙马王堆汉墓出土的“人物龙凤帛画”和“人物御龙帛画”，在人们面前展开了长空浩淼、云烟迷蒙的梦幻世界。至于音乐、舞蹈更是与巫风有着千丝万缕的联系。所谓“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”（《墨子·非乐上》），楚人祭祀神灵“必作歌乐鼓舞以乐诸神”，乐神也就是娱人，祭祀日子里歌、舞、乐三者统一的戏剧性场面和如醉如痴的狂热情感，强烈地吸引和感染着人们。上述楚国艺术各个部类浓厚的浪漫色彩，不能不使其诗歌也受到潜移默化的影响。

在道德风尚和风俗习惯上，也具有楚文化的浪漫情调。楚人表达爱情的场合和方式，往往同祭祀有关，楚地民间注重的祭祀之日是男女欢会的日子，正如墨子所言：“楚之有云梦也，此男女之所

① 《汉书·郊祀志》卷二十五下引谷永语。

② 《国语·楚语》卷十八。

属而观也。”<sup>①</sup>云梦之神是掌管婚姻与胤嗣的高禖神高唐氏，淮上江南，山间河畔，都有她“朝为行云，暮为行雨”的踪迹，足见楚人对其崇拜的广泛性；而“男女之所属而观”也正反映出男女参加高禖祭祀的狂热性。祭祀这位神灵时，善男信女们常常手执香草，互相赠遗，彼此表达爱慕之情。芳草香花本是宗教上祓除不祥的道具，在这种场合又变为互通灵犀的恋爱信使。朝云暮雨作为性爱的隐语，芳草香花作为恋慕的象征，从爱情生活的习俗中被提炼升华成文学语言，出现在楚人的辞赋里。其次，楚人又具备传统的尚武精神。往古社会对力量和勇敢的崇拜一直被楚人继承和保存下来，形成为人称道的“铁剑利”<sup>②</sup>和“卒民勇敢”<sup>③</sup>的传统。而且，开疆拓土的雄心和祸至无日的戒惧，又强化着他们传统的尚武精神，如楚庄王自克庸以来，“无日不讨国人而训之于民生之不易、祸至之无日、戒惧之不可以怠；在军无日不讨军实而申傲之于胜之不可保、纣之百克而卒无后”<sup>④</sup>。一把利剑似乎是荆楚男儿尚武精神的象征，须臾不可离身，不但生前佩戴，而且死后带入坟墓，据考古者说，楚墓最喜欢用剑殉葬，有的楚墓没有别的殉葬品，却独独有一把剑。他们这种对力量和勇武的自信，即便在国破家亡之后也还化作“楚虽三户，亡秦必楚”<sup>⑤</sup>的悲壮誓言。

综上所述，荆楚文化虽是华夏文化的一支，但它却具有迥别于中原文化的南国特色。楚辞正是在这种想象奇特、情感浪漫的文化环境中滋生起来的。可以说，荆楚文化的特征决定了楚辞文学的基本倾向，这种基本倾向便是通过大量神话素材的运用和提炼所表现出的层出不穷的奇特想象和奔放不羁的浪漫激情。同时，中原文化

① 《墨子·明鬼下》卷八。

② 《史记·范雎列传》卷七十九。

③ 《淮南子·兵略训》卷十五。

④ 《左传》宣公十二年。

⑤ 《史记·项羽本纪》卷七。

的民本思想、批判精神等在楚辞的价值取向上也起到了不容忽视的影响作用。

在形式上，可以从楚地民歌和巫歌中找到楚辞直接的源头。史载的楚地民歌，有春秋末至战国初的《接舆歌》、《孺子歌》、《越人歌》等，它们的显著特点是摆脱了四言的框架，句式长短参差，灵活多样，以语助词“兮”字入歌，如《越人歌》：

今夕何夕兮，搴洲中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几烦而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心说君兮君不知。（刘向《说苑·善说》卷十一）

这是越地船娘唱给楚康王弟鄂君子皙的一首歌，原词越语，楚人译成了楚歌的样式。从这种样式中依稀可见后来的楚辞的影子，换言之，楚辞当脱胎于流行于楚地的这类民歌。

祭祀神灵的巫歌已大都失传，但经过屈原改制的《九歌》仍保留于世，仅此亦可见巫歌与楚辞之间的血缘关系。

同时，《诗经》的四言形式和比兴手法、纵横之士的说辞的“繁词华句”也都对楚辞这一新诗体的诞生起到了催生作用。待到战国后期抒情主体即以屈原为首的楚国文人作家的出现，才使楚辞以勃勃的生机风行于前文学史时期的最后阶段。

## 二 屈原：孤独与永恒

屈原是前文学史时期第一个文人作家。在秦始皇统一中国之前的长达数千年里的历史舞台上，出现这样一个用尽毕生精力创作诗歌，借以抒发内心愤懑的文人，毋宁说他是空前的孤独的探索者。但是，他在漫漫长路上的执着求索，在颠沛流离的坎坷境遇里的不断歌吟，却在青史上写下了辉煌的一页，为后人树立了一座永恒的丰碑。

### (一) 屈原所处的时代

屈原生活在战国后期。这个时期，曾经辉煌灿烂过的泱泱楚国开始逐渐显出颓败的景象。屈原降生的半个世纪前，令尹吴起鉴于当时楚国“贫国弱兵”的现状，向楚悼王提出了变法主张。楚悼王不顾贵族的反对，采纳了吴起的建议，“明法审令，捐不急之官，废公族疏远者，以抚养战斗之士。要在强兵，破驰说之言从横者”<sup>①</sup>。可是，悼王不久病死，楚国贵族集团乘机起而政变，杀掉吴起，使变法归于失败。楚国从此更加走向没落。相反，公元前361年楚国的对手秦国任用商鞅，积极推广新法，“居五年，秦人富强”<sup>②</sup>。秦孝公死而商鞅被车裂后，新法仍然贯彻了下去，结果秦国成为战国七雄中的头号强国。

屈原生活的楚怀王、顷襄王两朝，“从合则楚王，横成则秦帝”<sup>③</sup>的局面已经不复存在。怀王朝，权臣佞幸“好伤贤以为资，厚赋敛诸臣百姓，使王见疾于民”<sup>④</sup>，并且“大臣播王之过于百姓，多赂诸侯以王之地”<sup>⑤</sup>，使楚国滑到了危亡的边缘。顷襄王朝，“楚王恃其国大，不恤其政。而群臣相妬以功，谄谀用事，良臣斥疏，百姓心离，城池不修。既无良臣，又无守备”<sup>⑥</sup>，最后弄得郢都陷落于秦军之手。屈原就是在这样的时代环境中走上了政治舞台。

### (二) 屈原的生平

屈原，名平，出生于楚国王室的贵族之家，为楚王的同姓。其生卒年据郭沫若考证，为公元前340年至公元前278年。他青年时代就开始从政，《史记》本传说他“博闻强志，明于治乱，娴于辞令。入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯”。

① 《史记·吴起列传》卷六十五。

② 《史记·商君列传》卷六十八。

③ 《战国策·楚策一》卷十四。

④ 《战国策·楚策三》卷十六。

⑤ 《战国策·楚策三》卷十六。

⑥ 《战国策·中山策》卷三十三。

这一段时期，他身居要职，颇受信任，极力施展济民匡世的雄才大略。但他的宦途充满了波折，怀王十五年前后，他受到了第一次打击。主要原因是他“造为宪令”，遭到上官大夫者流的抵制，他本人又不肯屈心抑志，终致受馋见疏，丢掉了左徒的官职。

此后到被放逐前，由于他主张连齐抗秦的外交路线，所以他的仕途黜陟一直为战和交替、忽秦忽仇的秦楚关系所左右。其间，他作为楚国的使节，曾出使齐国，东结强党以拒虎狼之秦。但回国后却受到了亲秦派的排挤和朝令夕改的怀王的轻慢。怀王末年，曾被秦国欺骗而蒙损兵失地之辱的怀王囿于群小，执迷不悟，再度受欺入秦。当时屈原极力劝阻怀王入秦，可怀王在子兰的调唆下不仅不采纳他的正确意见，反而将他放逐汉北。这是诗人受到的第二次打击。

顷襄王初立，令尹子兰等一群佞人宵小掌握了楚国的实权，继续推行妥协投降路线。顷襄王三年，怀王被扣客死秦国，“秦归其丧于楚，楚人皆怜之，如悲亲戚”<sup>①</sup>，诗人怨恨子兰劝怀王入秦遭难，子兰闻知大怒，遂使上官大夫又进谗言，顷襄王一怒之下，将屈原从汉北放逐至江南。此后，诗人一直过着颠沛流离的囚徒生活，公元前278年，秦军攻陷楚国郢都，烧毁楚先王陵墓，诗人在流放中闻讯，便自投汨罗，结束了悲剧的一生。

### （三）屈原的思想

屈原生活在阶级矛盾激化的战国时代，当时的楚国正是贵族统治由盛转衰的转折时期。以昏庸怯弱的楚王为代表的贵族统治日益衰败腐朽，整个政局变白为黑，倒上为下，混乱不堪。在这样的环境里，诗人没有随波逐流，而是站在进步的立场上，为坚持和实现自己的政治理想，同守旧派进行了坚决的斗争。

屈原的政治理想表现为“美政”思想，这种“美政”思想可以从其长诗《离骚》中窥见概貌：

<sup>①</sup> 《史记·屈原列传》卷八十四。

汤禹伊而祇敬兮，周论道而莫差。举贤而授能兮，循绳墨而不颇。皇天无私阿兮，览民德焉错辅。夫惟圣哲以茂行兮，苟得用此下土。瞻前而顾后兮，相观民之计极。夫孰非义而可用兮，孰非善而可服。

屈原非常推崇夏商周三代圣王的治国之道，认为当政者只有具备圣德之行才能享有天下，必须从历史上前前后后的经验中明了人们衡量事物的标准，不做“非义”、“非善”之事。这实际上是强调“德政”，为政以德。同时，他还反复强调法度与绳墨的重要性，认为统治国家若“背法度而心治”（《惜往日》），就会像骑马不用辔衡、行舟不用船桨一样危险。他谴责当时的统治集团违法乱纪，朋比为奸，“偃规矩而改错”，“背绳墨以追曲”。他还针对楚王宠信群小、贻误国政的行径，主张举贤授能，并且列举历史上的贤能例子，如厨师伊尹、囚徒傅说、屠夫吕望、小贩宁戚等，强调只要有才能便可以不管出身高低、不论职业贵贱地大加擢拔的主张。

#### （四）屈原作品的类型

##### 1. 浪漫型——《离骚》

《离骚》是中国古代诗歌中最长的一首抒情诗，全诗（“曰黄昏以为期兮，羌中道而改路”为衍句）373句，2477字。诗人在这首长诗中，以浪漫奇特的构思和深沉悲愤的激情，结合自己的身世遭际，塑造了一位血肉丰满的抒情主人公形象，表现了丰富深刻的思想和卓越精湛的艺术。诗中的主人公是现实中诗人的射影，而《离骚》一诗正可看作诗人的自叙传。

《离骚》最突出的特色是全诗闪烁着强烈的浪漫色调。其表现之一，是以比兴手法集中而夸张地描写抒情主人公的高洁。在诗人的笔下，这位主人公穿着芰荷制作的上衣和芙蓉裁剪的裙裳，披着靡芜和白芷，戴着高高的切云之冠，系着秋兰、琼枝结成的长长的佩物，渴饮木兰的露珠，饥餐秋菊的花朵；他还嗜好采摘编结宿莽、薜荔、菌桂、胡绳等各种香花芳草。这些富于夸张、想象奇特

的比兴，具有深刻的象征意义，它突出地暗示了主人公的“内美”和“好修”。其表现之二，是塑造了一系列神灵形象，用以作为主人公的陪衬。其中有为太阳神驾车的羲和，有替月神执辔的望舒，有风神飞廉，有雷师丰隆。这些曾经高高在上俯视人间的诸神，已经不再是歆享善男信女烟火的偶像，而是抒情主人公任意驱使的舆台皂隶，或为之驾馭，或为之开道，或为其仆从，或为其总管。这里还有天帝的门官，有西方上帝少暉，有殷人先妣简狄，有洛水女神宓妃等等。它们头上曾经为人瞻仰礼拜的辉煌光圈，已经化作主人公周身缭绕的云霓霞彩。傲慢势力的帝閭，康娱淫游的宓妃，媒理难通的简狄，导引渡河的西皇，无不丧失了原型涵盖的故事内容，而一一变成抒情主人公脚下的铺垫、身后的衬托。其表现之三，是全诗熔铸了瑰丽奇幻、缥缈迷离的立体境界。水国岩畔，兰皋椒丘，布满了如茵的芳草和似锦的繁华；昆仑悬圃，生长着若木琼枝，飞翔着彩鸾凤鸟；寥廓的天穹之中，飘风吹拂着云霓，纷纷总总，斑驳陆离，而峨冠博带的主人公就在这幻想的多层世界里徜徉延伫，上下求索。上述夸张性的比兴描写、幻想中的神灵再造和奇幻的境界熔铸，有力地揭示了抒情主人公内心的悲愤和对理想的执着与追求。

《离骚》的另一特色是成功地塑造了抒情主人公的悲剧形象。诗人以这么长的篇幅、这么多的文字、这么强烈的浪漫情调，集中凸显自我化身的抒情主人公形象，在古代诗歌创作中是无与伦比的。而《离骚》之所以历久弥新，主要是由于主人公形象具备这震撼人心的艺术力量。诗人把这一形象置于矛盾斗争的漩涡当中，使其性格从各个侧面得以强化，从而有如浮雕一般鲜明而突出地呈现在读者的眼前。他身处逆境，丹诚未泯，仍然关切多艰的民生，然而陈志无路，报国无门；他远离故居，流亡荒野，却依旧担心皇舆的败绩，可是灵修浩荡，哲王不悟；他漫漫长路，上下求索，可惜高丘无女，呼号谁问？对于贪婪竞进的小人，他深为憎恶；对于变节从俗的弱者，他觉得可怜；忍辱含垢，他感到耻辱；远走高

飞，他又难下决心。不变的理想与严酷的现实格格不入，独立不迁的信念与腐败的政治龃龉冲突，在当时历史条件下无法解决的矛盾纠缠下，他追忆、苦闷、彷徨、怅恨、愤激，以致长歌当哭，以死明志。他没有向落后的恶势力妥协投降，而是以生命殉了他的理想和信念。作为正义的化身、光明的象征，他犹如涅槃的凤凰一样获得了永生。因此，这个富于个性的悲剧形象令人钦佩和崇敬，却不使人怜悯和消沉。千百年来，人们读到《离骚》，想起作为诗人化身的抒情主人公，无不为之热泪盈眶，甚至拍案而起，这正说明这一形象的成功塑造是长诗的卓越成就。

具备严整细密的艺术结构，也是《离骚》的重要特色。这首长诗体大思精，内容丰富，头绪繁多。其中既有对太虚幻境的描写，又有对尘世遭际的叙述，既有陈词述志的议论，又有幽独情怀的抒发，而且其中还缠绕着各种错综复杂的矛盾。但是诗人却写得有条不紊，紧凑严密。全诗以自叙初生发端，以誓死明志作结，三大部分围绕理想与现实激烈对立的中心，层层相因，各有侧重。第一部分从开头“帝高阳之苗裔兮”至“岂余心之可惩”，128句立足于现实，重在记叙主人公在政治斗争中坚持理想而受到的迫害。第二部分自“女媭之婵媛兮”至“蜷局顾而不行”，240句着笔于幻境，重在描写主人公在幻想世界里为实践理想所进行的苦苦追求。现实不能兼容，环境终归虚妄，接着便在第三部分最后五句（“乱曰：已矣哉”至“吾将从彭咸之所居”）中，写下了主人公身殉理想的必然归宿。其间又恰到好处地插入了议论之词、抒情之笔，使全诗安排得错落有致，波澜起伏。

## 2. 写实型——《九章》

《九章》是屈原的九篇诗作即《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》、《思美人》、《惜往日》、《橘颂》、《悲回风》的总名。这九篇诗非一时一地之作，它们合在一起，题名“九章”，当是后人所为。刘向（前79～前6）的《九叹》中曾称引“九章”，那么这一题名至晚当在西汉末年以前。

这九篇诗作除《橘颂》为早年作品并具特殊性质（后述）外，余八篇均系诗人遭受打击之后的作品，它们虽然和《离骚》具有共同的主题，但表现手法和艺术风格却另树一帜。总的说来，这些诗篇的浪漫成分渐趋淡薄，而转以正面抒怀、直叙胸臆为主。因此，它们与表现出浓厚的浪漫色彩的浪漫型《离骚》不同，显示出明显而强烈的现实性，可以目之为“写实型”。

这些诗篇揭露了楚国政治的败坏，表现了遭受迫害的痛苦胸怀、怀念故都的焦渴心情，以及至死不变的高尚节操。长期的流放使诗人“颜色憔悴，形容枯槁”，背膺交痛，心中纡轸。生活上的熬煎和身体上的摧残固不待言，精神上的折磨尤其使诗人陷入不堪忍受的极度痛苦和悲愤之中。所以，这些诗作感情更为激烈，揭露愈发深刻。灵魂欲归、一夕九逝的执着乡思，对黑白混淆、上下倒置的愤怒批判，无所畏惧、虽死不辩的坚定信念，反复回荡在这些篇章之中。这些诗作虽然奏响着共同的主题，在表现上却也各具特点，如《抽思》利用主歌及少歌、倡、乱这种一唱三叹的形式，抒写缠绵悱恻的情感；《涉江》通过山水景物的实地描写表现幽独愁苦的心境；《哀郢》步步回头、层层深入地抒发去国愈远而怀念愈深的逐客之思；《怀沙》以急促的音节、鲜明的对比表达激愤、悲壮的情绪等等。

### 3. 咏物型——《橘颂》

《橘颂》在《九章》中无论在形式还是在内容上都独具一格。清人陈本礼在《楚词精义》中曾指出：“《橘颂》乃三闾大夫早年咏物之什，以橘自喻，且体涉于颂，与《九章》之文不类。”陈氏之言颇有见地，的确，这首诗在内容上不见那种郁结愤懑、落魄困顿之气，通篇洋溢着昂扬奋发、蓬勃向上的朝气，断为屈子早年之作实为精当。在形式上，是诗采用了《诗经》的四言体，与屈子的其它诗作明显不同。值得注意的是，诗人在这首诗中采用拟人和象征手法，歌颂和赞美橘树的“独立不迁”、“深固难徙”、“横而不流”、“秉德无私”，并将其作为自己的友朋和师长。在这理想化

了的橘树上，寄托着诗人对高洁品格、坚定节操的热爱、崇敬和向往。这首诗与后世成熟的咏物诗不同的是：前半部分咏橘树，后半部分则由诗人直接出面言志说理，这正是咏物诗形成的初始阶段的样态，而其价值正在于初步形成的开创性。

#### 4. 剧诗型——《九歌》

《九歌》虽题中曰“九”，但实际上包括《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》十一篇。这套组诗从题目到篇数，从结构到性质，从创作年代到著作权，从诸神原型到它所反映的文化类型，无一不值得研究，但时至今日，它仍是一个难解的千古之谜。尽管标新立异之见层出不穷，尽管有人声称破解了谜底，但到底不过是各自的一家之言，难以取得学界的一致认同。

根据朱熹的研究，《九歌》是屈原在民间祭歌基础上修润、加工、改制而成的。朱氏之说颇有道理，因为它符合民俗学的一般原理和当时楚国的实际情况。关于这套组诗的类型，中国的闻一多与日本的青木正儿两人的见解最为独到，闻氏作有《九歌古歌舞剧悬解》，青木氏作有《楚辞九歌的舞曲结构》，他们认为《九歌》十一部是古代由男巫女巫扮演的歌舞剧，也就是说属于剧诗类型。笔者也赞同他们的看法，证据有三：其一，从内容上看，《九歌》的剧诗性质表现在描写爱情的篇章含有故事性成分。二《湘》是一对姐妹篇，其中所写湘君和湘夫人的恋情，是古老传说中舜与娥英（娥皇、女英）死生契阔的爱情故事。《河伯》描述的是河伯与洛神带有一丝怅惘的嬉游和离别。大司命的可望而不可及，少司命的道是无情却有情，山鬼对灵修（公子）的思念、怨慕和体贴，都使这些诗篇具备了故事性意味。这种带有故事性成分的爱情交往所反映的矛盾关系，构成了含有简单冲突的戏剧情节。其二，从形式上看，《九歌》采用巫者合唱、对唱或独唱的手段，塑造神灵的形象。如《湘君》、《山鬼》为女巫独唱，《湘夫人》、《少司命》为男巫独唱，《大司命》、《河伯》为男女巫对唱。以作品中人物自

己的语言来揭示人物的内心世界，是剧诗区别于史诗的一个显著标志。《九歌》采用对唱或独唱，即让巫者装扮的神灵自己出头露面，通过自己的歌声和语言为本身亮相着色，这正是剧诗塑造形象所采用的方法。其三，从结构上看，前一篇《东皇太一》如郑振铎、孙作云、丁山等所说，为迎神之曲，后一篇《礼魂》又如汪瑗、王夫之等所说，系送神之乱。前迎后送，中间九篇相对独立又彼此关联，全套组诗形成统一的整体，颇似后世分成若干幕或折的戏剧。综上所述，不能不说《九歌》属剧诗型，或者至少蕴含着剧诗因素。

《九歌》的显著特色是以曲尽入微的心理刻画突现个性化的神灵性格。二“司命”、二“湘”、“河伯”、“山鬼”都不同程度地具备了自己的个性特征。这种个性化的性格，是通过反映心理微妙变化的歌声（语言）而逐步展现出来的。例如《湘君》诗中对“湘夫人”的性格描写：

她始而担心——

君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲？

你徘徊犹豫，迟迟不来，难道是谁牵去了你的芳心，锁住了你的玉足？在担心中，她顾影自怜，瞩目更殷，甚至深沉的思念凝成恍惚的梦境：满身灵光的湘君正驾着飞龙，横过大江，向她翩翩飞来。可惜幻想不等于真实——

扬灵兮未极，女嬃媛兮为余太息。

她陷入了痛苦的失望里，抑制不住的泪水夺眶而出，但她仍然眷恋——

横流涕兮潺湲，隐思君兮陬侧。

真是满腹情思割不断，为君憔悴为君愁！可是眷恋得不到报偿，相思又没有着落，于是她开始怀疑——

心不同兮媒劳，恩不甚兮轻绝。

甚而怨望——

交不忠兮怨长，期不信兮告余以不闲。

## 最后决绝——

捐余玦兮江中，遗余佩兮澧浦。

把谐音“绝”的玉“玦”丢在江中，表示与湘君就此一刀两断；将发音“佩”的玉“佩”扔到水里，表示湘君不配同她结成连理。然而决心刚定，她又转而犹豫起来——

采芳洲兮杜若，将以遗兮下女。

还是采摘一捧芳草，让仕女拿去表达一下自己最后的情愫吧。正是在这种担心、幻想、眷恋、怀疑、决绝、犹豫的错综复杂、千回百折的心理活动描写中，展现了湘夫人温婉多情、忠贞执着的性格特征。其他如少司命的清高矜持、大司命的冷峻高傲、山鬼的宽柔痴情等，也都是通过这种方式表现的。

《九歌》的艺术特色，在浪漫的情调、因情设景的抒情方式、丰富的语言表现力、清丽明艳的风格上也表现得很突出。

## 5. 哲理型——《天问》

《天问》全诗370余句，1500余字，是屈作中仅次于《离骚》的长诗，也是屈作中最难索解的一首诗。据王逸说，它是屈原“见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僂佹，及古贤圣怪物行事，周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之”<sup>①</sup>。确否如此，难以定论。题曰“天问”，王逸说“何不言问天？天尊不可问，故曰‘天问’也”，其实详绎其诗，决无尊天的意思，“天问”就是“问天”，犹如《荀子》的《天论》就是“论天”一样。《天问》中的“天”不仅指自然现象，也指社会现实，如同现在所谓的“客观世界”。“天问”便是诘问天下的一切。

这首长诗是以问难形式对客观世界提出怀疑和批判的哲理诗。政治上的颠仆挫折，生活上的颠沛流离，使诗人“感到天道多不可解，善未必蒙福，恶未必获罚，忠未必见赏，邪未必见诛”<sup>②</sup>，

① 《楚辞章句·天问序》。

② 李陈玉《楚辞笺注》，康熙十一年刊本。

于是，曩昔的信仰便像流沙上的浮屠、烈日下的冰山一样瓦解消释了。因此，诗人在诗中“怀疑自邃古之初，直至百物之琐末，放言无惮，为前人之所不敢言”<sup>①</sup>。他一连提出一百七十多个问题，充分表现了对传统观念的批判态度和对事物本源的探索精神。特别值得注意的事，曾经被他说成“皇天无私阿兮，览民德焉错辅”（《离骚》）的天帝，在《天问》诗中却表现为“天命反侧，何佑何罚”，亦即不分好歹，错勘贤愚，反复无常，罚佑不当。由信仰变为怀疑和谴责，这就透露出诗人思想中天帝天命观念发生崩溃的信息。

《天问》一诗保存了丰富的神话材料和故事传说，具有珍贵的史料价值；其次，反映了诗人遭受政治斗争的挫折后内心世界的激烈动荡，对于了解其思想变化的轨迹具有重要的参考价值；再次，长诗在艺术上也显示了诗人不凡的才气，全诗以咄咄逼人的诘问和宏伟奔放的气势表现了深沉的思考和活跃的印象。在形式上，它以四言为主，同时吸收了先秦散文句式的特点，显得参差利落，圆转活脱，避免了单调板滞的弊病。

#### （五）金相玉质，百世无匹：屈原作品的价值

王逸曾经对屈原评价道：

屈原之词诚博远矣，自孔丘终没以来，名儒博达之士，著造词赋，莫不拟则其仪表，祖式其模范，取其要妙，窃其华藻。所谓金相玉质，百世无匹，名垂罔极，永不刊灭者矣。<sup>②</sup>

屈原的作品“名垂罔极，永不刊灭”的原因就在于，直到他出现后文学才作为个人创作的独立艺术品种真正树立起来。屈原的诗歌，作为无名诗人歌吟之后的文人创作的第一声，在许多方面都具

<sup>①</sup> 鲁迅《摩罗诗力说》，《魏晋风流及其他》，上海古籍出版社，2000。

<sup>②</sup> 《楚辞章句·离骚序》。

备开创性的意义。

在诗风上，屈原开创了第一个浪漫主义诗歌流派。在屈原以前，《诗经》无名诗人的某些诗章中也蕴含一些浪漫的成分，如《商颂·玄鸟》、《小雅·大东》等都回翔着作者的奇特幻想，但这些幻想的因素只是作为一种现实主义的补充而附丽于这些诗篇之上，并不能改变这些诗篇的现实主义基调。直到屈原的出现，他才以其诗作开辟了中国浪漫主义诗歌流派的先河。他的作品标志着古典诗歌在诗风上发生了重大转折，它们同其它楚辞作品《九辩》、《招魂》、《大招》等一起融会成荆楚诗歌的浪漫主义洪流，为两汉时期中国文学史的正式揭幕开拓了广阔的发展道路。后世历朝的文学巨匠，诸如曹植、郭璞、李白、李贺、汤显祖、龚自珍等都以自己优秀的诗作，继承和发扬了屈原开启的浪漫诗风，对中国古典诗歌的浪漫潮流起到了推波助澜的作用。

在诗体上，屈原完成了第一次诗歌形式的解放和改革。如果说楚地民歌和巫歌以其参差不齐的形式突破了四言的框架，孕育了楚辞的雏形，那么，屈原的作品才在真正意义上完成了这种形式的解放和改革。他所创作的以五言、六言为基本形式的骚体诗，结束了前文学史时期几百年间仅有四言诗的单调和寂寞，踏出了诗体改革的第一步。此后，这种骚体诗又沿着散文化的方向，经由宋玉的辞赋和先秦杂赋，逐渐衍变为散文诗体——汉赋。同时，其本身在后代也保持着不朽的生命力，在各朝各代利用拟骚之作抒情写意的文人仍然大有人在，表明屈原开创的新诗体并没有变成一具木乃伊。

在诗的类型上，屈原进行了第一次诗歌创作多样化的探索。屈原的作品不言而喻都是抒情诗，但如前所述，在类型上却是彼此毫不雷同的。他的这些尝试和探索对诗歌品类的繁荣作出了贡献，而且，他那种探索多样化创作的精神也潜移默化地影响着后世文人。屈原诗作的浪漫、写实、咏物、剧诗、哲理等各种类型，都成为后世文人“拟则其仪表，祖式其模范”的楷模。

在诗的创作上，屈原是第一位汲取民间创作经验、丰富提高自

已表现艺术的诗人。民间文学是文学赖以发展的温床，间巷谣讴虽无宫廷派的妖冶浓艳、台阁派的雍容华贵，但它却以惊人的真实和新鲜的风格给人以启迪、教育和美感。锐意进取、有志创新的诗人往往从民歌中摄取丰富营养，吸收新鲜血液。屈原以其创作实践首开其端，影响了后代诗人。其后许多诗家如三曹、李杜、白刘等，都踵继屈原的步武，或从创作方法，或从表现形式等各个角度，悉心学习掌握民歌的特点，创作出大量优美的诗章。

诗人不仅以一位伟大的文学家名传后世，而且还以一位伟大的爱国者昭著青史。他热爱故国的深广情怀、坚持理想的斗争精神和坚贞高洁的光辉品质，令后世景仰和敬佩。无数进步文人都为他的遭遇扼腕叹息，都以他为修身为文的榜样。诗人的精神同其作品一样，在历代文人的传颂、学习和效仿中得到了永生。

### 第三节 辞的余波：赋

赋作为一种文体的名称，大约始自战国末年。上海博物馆藏的战国楚竹简上据说便有称名为“赋”的文章，文献资料则有宋玉及荀子的赋作传世。汉人也称屈原的作品为“赋”，但辞与赋之间到底还是有些差异。

#### 一 宋玉诸赋

楚国的另一位诗人宋玉，据说是屈原的弟子。他的性格比较柔弱，所以作品虽有时露出憎恨邪佞厌恶小人的正义感，但终归于消极低沉，司马迁说他“祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏”（《史记·屈原列传》），至为确当。他的作品有楚辞《九辩》、《招魂》，赋《高唐赋》、《神女赋》、《风赋》、《登徒子好色赋》、《对楚王问》。这些辞赋在楚辞发展流变史上地位极为重要，它们继承了屈原开创的新体诗形式，又有自己的发展和创新，是楚辞向汉赋演化的过渡和桥梁。

《九辩》为后世文人“悲秋”之作的鼻祖。是诗从风格、手法以至词句都可以看出它是刻意模仿屈原作品的，但它在因袭中有发展，在模仿中有创新。《招魂》大约是宋玉根据巫觋歌词加以润色和改制的。这两篇诗歌最重要的特色是铺陈描叙、精雕细刻，如：

悲哉，秋之为气也！萧瑟兮，草木摇落而变衰。僚栗兮，若在远行。登山临水兮，送将归。沅寥兮，天高而气清。寂寥兮，收潦而水清。凄凄增欷兮，薄寒之中人。怆怳怛恨兮，去故而就新。坎廪兮，贫士失职而志不平。廓落兮，羁旅而无友生。惆怅兮，而私自怜。燕翩翩其辞归兮，蝉寂漠而无声。雁靡靡而南游兮，鸱鸡啁晰而悲鸣。独申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。时蹉蹉而过中兮，蹇淹留而无成。

这是《九辩》的首段，其中写秋天的景物，从天上、空中到地面，从听觉、视觉到感觉，多层次多侧面地进行了精细的描摹：天空高远，清气微寒，草木摇落，收潦水清，燕子归飞，鸿雁南翔，鸱鸡悲鸣，寒蝉寂寞，蟋蟀宵行。这种秋色的铺陈描述已经烘托出浓厚的哀伤气氛，而诗人同时又把人间最令人惆怅的际遇遭逢集中纳入了清秋的境界里：游子远行，亲朋送别，去故就新，贫士失职，羁旅无伴，终夜难眠，人过中年，一事无成。这就使得自然的萧条冷落之景与人的怅惘哀愁之情交融为统一而多维的艺术画面。在《招魂》诗中，诗人对四方上下的险恶及宫廷生活的豪华，进行了更为铺张细致的描绘，如东方是长人千仞，惟魂是索，十日代出，流金铄石；南方是雕题黑齿，杀人醢骨，蝮蛇封狐，雄虺九首；西方是流沙千里，雷渊回旋，赤蚁如象，玄蜂若壶；北方是层冰峨峨，飞雪千里；天上是虎豹九关，一夫九首，豺狼纵目，悬人以嬉；幽都是土伯九约，牛身利角，叁目虎首，逐人驱驱。后面所写的宫室之伟、陈设之美、女乐之丽、肴饌之珍，更是巨细不捐，详尽繁缛。

《九辩》、《招魂》二诗描写的铺陈、刻画的精细及记叙的模式，正显示了骚体楚辞向赋体演化的倾向。

宋玉另外的四“赋”一“对”，都是反映宫廷生活的，其中的虽然不无一定的讽喻性，但总的说来并无太深刻的意蕴。不过，它们在文学形式、艺术表现上都有不可忽视的特点。四“赋”均以赋名篇，手法上以铺陈描写、刻意形容为主，这表明它们已基本上从楚辞中独立出来，成为赋体的先驱作品，直接影响着汉赋的勃兴。如《风赋》写风，作者从风的初起写到它的衰减离散，精描细绘，极态穷形，令人如闻其声，如睹其状。宋玉在《登徒子好色赋》中为自己不好色的辩护及反唇讥讽登徒子“好色”使用的也是这种笔法：

天下之佳人，莫若楚国；楚国之丽者，莫若臣里；臣里之美者，莫若臣东家之子。东家之子，增之一分则太长，减之一分则太短。着粉则太白，施朱则太赤。眉如翠羽，肌如白雪，腰如束素，齿如含贝。嫣然一笑，惑阳城，迷下蔡。然此女登墙窥臣三年，至今未许也。登徒子则不然，其妻蓬头挛耳，齜唇历齿，旁行踽傴，又疥且痔。登徒子悦之，使有五子。王孰察之，谁为好色者矣！

这类描写虽为繁复，但还算不甚啰嗦，至于《高唐赋》在描写山水树木时则已显示出追求尽力铺陈、华词丽句的倾向，成为汉代大赋铺采摛文的始作俑者。

## 二 荀子《赋篇》

前文学史时期的最后一位儒学大师荀况留给后世一部阐述自己学说的力作——《荀子》。从这部书可以看出，荀况在推销自己的治世之方时，很讲究艺术。利用民间的舂米歌谣形式，他创作了《成相》；运用当时度词隐语的形式，他又创作了《赋篇》。尤其是

后者，在辞赋流变史上具有不可忽视的地位。它在篇题上，以赋名篇；在体制上，韵散结合；在手法上，铺陈描写。诸如此类，都应当以文学的角度予以关注。《赋篇》包括“礼”、“知”、“云”、“蚕”、“箴”五节，后附“侏诗”。所谓度词隐语，就是“遯辞以隐意，譎譬以指事”（《文心雕龙·谐隐》）。这篇文章在隐而不露的前提下，婉喻曲说，巧设谜面，意会谜底，比如其中关于“箴（针）”的一节：

有物于此，生于山阜，处于室堂。无知无巧，善治衣裳；不盗不窃，穿窬而行。日夜合离，以成文章。以能合从，又善连衡。下履百姓，上饰帝王。功业甚博，不见贤良。时用则存，不用则亡。臣愚不识，敢请之王。

王曰：此夫始生钜其成功小者耶？长其尾而锐其剽者耶？头铍达而剽赵缭者耶？一往一来，结尾以为事。无羽无翼，反复甚极。尾生而事起，尾遭而事已。簪以为父，管以为母。既以缝表，又以连里。夫是之谓箴理。箴。

荀况从材料产地，成品所处的位置，成品的特征、功用、业绩诸方面，以直书、拟人、对偶、排比等多种手法，叙述了“箴（针）”的谜面。同样，“王”对谜底的破解也没有采用一针见血似的直白道出，而是以反问、对偶、排比、拟人、夸张等各种手法，反复刻画该物的形状，形容该物的功用、效能、工作前后的状态，甚至言及与相似物品的形态比较，直到穷形极态后才道出谜底。

## 第二章 大汉文学

### 概 说

汉代是中国文学的肇始时期。

中国是个多民族的国家，汉族不过是其中的一员，汉语也不过是多民族语言中的一种。因此，严格说来，我们这里所称谓的“中国文学史”应该称之为汉文学史。而“汉”的称谓，正是从刘邦建汉开始的。

两汉时期，文学创作的主体不再像先秦那样，只是一些无名的诗人与几位哲人史官，或者仅仅由南国的“二三子”充当。在荣衰更替、波诡云谲的秦汉历史语境中，由众多文人构成的创作主体第一次以生力军的姿态，迈上了中国的文坛，形成中国文学史上首批当之无愧的作家群。他们埋头从事文学创作，把文学创作当作日常生活必不可少的内容之一，当成自己自觉追求的艺术活动。他们继承了前文学史时期诗骚传统，在楚辞的余波——先秦“赋”的基础上，利用诗与文的杂交优势，进一步创造出讲究修辞、注重文采、亦诗亦文的汉赋。他们突破了诗歌形式的传统框架，不断探索、尝试新的诗型，在各种诗型的比较与权衡中，完成了中国古典诗歌的基本形式之一“五言诗型”的创造。他们在承继前文学史时期论说文字的写作技巧，再辟蹊径，使论说文字淡化了论辩色彩，形成了初具风貌的抒情写意的文学性散文。同时，他们在以往史官文化的丰富遗存上，以人物传记为中心来记叙历史，注重历史

事件中的故事性和细节描写，使历史文献具备了浓厚的故事化意味，开创了传记文学的先声。而且，又逐渐显示出从“实录”到虚构的偏离传统的倾向，以文胜言庞、诬淫荒诞的“杂史”、“别传”突破了正史的樊篱，使历史文献逐渐向历史小说方向发展。乐府机构的设立，使得不少“汉世街陌谣讴”（《宋书·乐志》）幸运地保存下来。它们“感于哀乐，缘事而发”（《汉书·艺文志》），继承了《诗经》“饥者歌其食，劳者歌其事”的诗歌传统，无论在思想意蕴还是在艺术造诣上，都具有很高的水平。这些乐府民歌同汉代文人的诗作一起，使两汉诗坛呈现出姹紫嫣红、百花争艳的景象。

## 第一节 汉赋：文学样式的创新

汉赋是汉代文坛上最重要最时尚的文学样式。它是从先秦辞赋，中经秦杂赋，演化而成的一种介于诗文之间的新文体。它把荀况赋与宋玉赋熔于一炉，把散文形式同诗歌形式组合交织在一起，不仅表现了诗歌的散文化倾向，同时也表现了散文的诗化趋势。汉帝国的强盛和物质生产的发达，使执政者过起豪华奢侈的生活。他们为了满足自己的声色之好、耳目之娱，营建了富丽堂皇的宫殿、规模巨大的园囿，而巡游射猎、祭望求神、沉溺酒色，构成了他们生活的主体。这种宫廷生活成为依附于帝王诸侯的文人们歌颂揄扬的主要内容。同时，汉代最高统治者对这种文体的特殊爱好，为善赋者借助作赋踏上仕途、蒙受宠幸开辟了一条终南捷径，使得不少文人唯皇帝的马首是瞻，“诸生竞利，作者鼎沸”（《后汉书·蔡邕列传》），竞相以赋点缀升平，歌功颂德。于是，终使两汉文坛上出现了汉赋繁荣的局面。

### 一 大赋：铺采摘文，体物写志

在汉代诸赋中，作为正宗与代表的是大赋。这类赋作的特点，

表现在篇幅上，是长篇巨制，追求广阔的生活画面，有意展现壮丽的图景；表现在结构上，是虚拟主客，设问作答，用以作为开展叙述的线索；表现在句型上，是将四言、六言等诗骚的句型同散文的杂言句型结合在一起；表现在手法上，则注重铺叙，讲究词藻；表现在主旨上，是曲终奏雅，以讽谏结题。要之，“铺采摘文，体物写志”<sup>①</sup>是这一文体的关键词。由于这些大赋的服务对象是帝王贵族，作者往往以赞扬谀颂的口吻夸耀和渲染他们的威风 and 豪华，篇末随时有讽谏之意，也终为“侈丽闳衍之词”<sup>②</sup>所淹没。这就使得这类作品不免流于空洞，成为贵族生活的附庸工艺品。同时，由于这种文体的性质是铺陈其事，作者叙事写物难免罗列名词，堆砌奇字，加之文中绝少感情成分，致使许多大赋几乎变成艰涩难懂、味同嚼蜡的流水账。不过，大赋尽管有种种弊病，但是它们的描写手法比前人更为细致具体，语汇词藻也比前人更为丰富多彩，这些都为后世诗文的繁荣准备了某些条件。

根据现存资料，一般以枚乘的《七发》为汉代大赋的权舆之作。从汉初贾谊诸赋到枚乘的《七发》，赋的内容由表现个人的内心世界而转向为帝王歌功颂德，表现方法由抒情言志为主转为以夸张渲染的方式叙事写物，形式上由四言到底或四、六言分用转变为四、六言与杂言交错使用。因此，《七发》标志着汉代新体赋——“铺采摘文，体物写志”的大赋的初步形成。枚乘以后，模仿《七发》的作者甚多，以至形成汉赋中的专体“七”体，未以“七”字名篇的其它赋作，也都在结构体制上蒙受了枚乘的影响，使得大赋的创作成为文坛的主流。

汉武帝时期的司马相如创作的《子虚赋》、《上林赋》是汉代大赋中的著名作品。关于二赋的形式与主题，《史记》本传中有概括的说明：

---

① 刘勰《文心雕龙·诠赋》。

② 班固《汉书·艺文志》。

以子虚，虚言也，为楚称；乌有先生者，乌有此事也，为齐难；无是公者，无是人也，明天子之义。故空藉此三人为辞，以推天子诸侯之苑囿，其卒章归之于节俭，因以风谏。

它们的主要内容是描写王侯田猎的盛大场面和园囿的壮丽图景，而且诸侯齐楚射猎的势派和园囿的规模都在天子面前相形见绌。这就体现和歌颂了处于上升阶段的汉封建帝国的声威和气魄。同时，在二赋所展示的广阔画面上，客观上也反映出汉代劳动者所创造的物质文化的一些射影。但是赋中竭力刻画与引人注目的毕竟是统治者奢华无度的物质享受，文中虽云“此大奢侈……非所以为继嗣创业垂统也”，然而这种隔靴搔痒似的讽谏，实际上根本不起什么大作用，正如扬雄所说，不过是“骋郑卫之声，曲终而奏雅”（见《汉书·司马相如列传》）的点缀罢了。

二赋在艺术上瑕瑜互见，它们的主要特点是结构宏伟，气势充沛。全文以子虚吹嘘荆楚云梦始，接着用均以“于是”冠首的四个段落夸饰楚王射猎的场面；中间乌有先生驳斥子虚，夸耀齐国；最后无是公以二人所言为非，高谈阔论天子上林的巨丽和游猎的壮观，其中包括承上启下的一个大段与“于是”冠首的连续十二个段落。这种宏大的结构在当时是空前的，文中子虚的矜夸云梦，无是公的盛称上林，都是势如贯珠，一气呵成，而且后者压倒前者，表现出逼人的气势；排比对偶的大量运用，使文章气势更为充沛。其次是语言丰丽新奇，形象刻画也较为细致动人。由于二赋结构庞大，随之而来的则是行文板滞的缺陷。如写云梦一段，作者虽然花费了很大气力，却不过是以描绘性的语言写下说明性的文字，形成一种山水土石如何如何、东西南北有些什么的呆板形式。再就是作者过于追求藻饰，有意卖弄才学，从而造成艰涩难读的弊病。这些缺陷和弊病对司马相如以后的赋家也影响深巨，以致形成汉代大赋共有的流行病。

《子虚赋》和《上林赋》在汉赋史上地位极为重要，此后的赋

家都继承着它们确立的劝百讽一的传统，因袭着它们奠定的铺张扬厉的体制。司马相如以后著名的大赋作家有扬雄、班固、张衡等，三人与司马相如一起被称为汉赋四大家。扬雄为西汉后期人，是司马相如的四川同乡。他一生的文学创作和学术论说可以说专以模仿为业，《汉书》本传说他：“以为经莫大于《易》，故作《太玄》；传莫大于《论语》，作《法言》；史篇莫善于《仓颉》，作《训纂》；箴莫善于《虞箴》，作《州箴》；赋莫深于《离骚》，反而广之（按作有《广骚》、《畔牢愁》、《反离骚》）；辞莫丽于相如，作‘四赋’。皆斟酌其本，相与放依而驰骋云。”他的“四赋”即《甘泉赋》、《羽猎赋》、《长杨赋》、《河东赋》，这些赋作从内容到形式都是以《子虚赋》、《上林赋》为法式的，它们不外是以一定的格式、堆砌的词句和铺张的笔法，着力描写帝王的豪华生活，歌颂帝王的功德和汉室的声威。虽然因其才高学博，尚能在学步的诸作中表现出自己的某些特色，但总的说来，还是缺乏创意。

班固是后汉前期的赋家，出生于饱学之家。其祖姑班婕妤、父班彪、妹班昭均史、赋兼善。他的大赋以《两都赋》最为有名。关于《两都赋》的写作缘起及主题，他在赋《序》中作了说明：“京师修宫室，浚城隍，起苑囿，以备制度。西土耆老，咸怀怨思，冀上之眷顾，而盛称长安旧制，有陋雒邑之议。故臣作《两都赋》，以极众人之所眩曜，折以今之法度。”赋中虚拟西都宾与东都主人两个人物，前者向后者盛称西都长安的繁华，而后者以其言为非，大谈光武帝建后汉之功、孝明帝修雒邑之举，继而描述田猎、祭祀、朝会、宴饮的盛况，最后笔锋一转，给皇帝脸上贴金涂彩，以见讽谏之义。《两都赋》虽然结构极其宏伟，辞采极其绚烂，但其形式组织都未能跳出司马相如、扬雄大赋的窠臼。

张衡是后汉中期的赋家，他在文学与科学两个领域都有建树。《二京赋》是他的大赋代表作，《后汉书》本传说这两篇赋是模拟班固赋作的：“时天下承平日久，自王侯以下，莫不逾侈。衡乃拟班固《两都》，作《二京赋》，因以讽谏。精思傅会，十年乃成。”

他为了超过班固赋作的水平，逐句琢磨，逐节锻炼，结果使这些赋作体制更大，成为京都大赋“长篇之极轨”。其中虽有人情世态、市俗民风的描写，富于历史价值，虽有一些针对统治者“剿民以偷乐”的切直议论，但文学价值却益发淡薄。

## 二 小赋：语短情长，辩丽可喜

与汉代大赋创作的同时，不少赋家也在进行着小赋的创作，如贾谊的《鹏鸟赋》、《吊屈原赋》，汉武帝刘彻的《悼李夫人赋》，司马相如的《长门赋》，董仲舒的《士不遇赋》，司马迁的《悲士不遇赋》，扬雄的《逐贫赋》，张衡的《归田赋》，边让的《章华台赋》，赵壹的《刺世疾邪赋》等等。这些小赋，在篇幅上要短于大赋，在内容上主要抒写个人的情怀。有些作品更多地承袭了骚体的特征，有些作品则淡化了骚体的特征，更加趋于散文化。就今人阅读的角度而言，比起那些长篇巨制、铺采摘文的大赋来，小赋语短情长，辩丽可喜，更具可读性。在汉代小赋的创作中，扬雄的《逐贫赋》和张衡的《归田赋》可称为代表作。

扬雄的《逐贫赋》写得不落前人窠臼，他先是呼“贫”与语，诉说贫穷之苦，继而下逐“贫”之令；待到“贫”进行了一番义正词严的答辩后，他转而避席道歉，甘心情愿地与“贫”长相厮守，如：

扬子遁世，离俗独处。左邻崇山，右接旷野，邻垣乞儿，终贫且窶。礼薄义弊，相与群聚。惆怅失志，呼贫与语：

“汝在六极，投弃荒遐。好为庸卒，刑戮是加。匪惟幼稚，嬉戏土砂。居非近邻，接屋连家。恩轻毛羽，义薄轻罗。进不由德，退不受呵。久为滞客，其意谓何？”

人皆文绣，余褐不完。人皆稻粱，我独藜餐。贫无宝玩，何以接欢。宗室之燕，为乐不盘。徒行负赁，出处易衣。身服百役，手足胼胝。或耘或耔，沾体露肌。朋友道绝，进官凌

迟。厥咎安在？职汝为之。舍汝远窜，昆仑之颠。尔复我随，翰飞戾天。舍尔登山，岩穴隐藏。尔复我随，陟彼高冈。舍尔入海，泛彼柏舟。尔复我随，载沉载浮。我行尔动，我静尔休。岂无他人，从我何求？今汝去矣，勿复久留。”

贫曰：“唯唯。主人见逐，多言益嗤。心有所怀，愿得尽辞。昔我乃祖，宣其明德。克佐帝尧，誓为典则。土阶茅茨，匪雕匪饰。爰及世季，纵其昏惑。饕餮之群，贪富苟得。鄙我先人，乃傲乃骄。瑶台琼树，室屋崇高。流酒为池，积肉为嶠。是用鹤逝，不践其朝。三省吾身，谓予无讐。处君之家，福禄如山。忘我大德，思我小怨。堪寒能暑，少而习焉。寒暑不忒，等寿神仙。桀跖不顾，贪类不干。人皆重蔽，子独露居。人皆怵惕，子独无虞。”言辞既罄，色厉目张。摄齐而兴，降阶下堂。“誓将去汝，适彼首阳。孤竹二子，与我连行。”

余乃避席，辞谢不直：“请不贰过，闻义则服。长与汝居，终无厌极。”贫遂不去，与我游息。

小赋的构思颇为别致，在扬雄一生的文学创作中，惟独这篇小赋突破了他热衷模仿的惯性，显示出别开生面的独创精神。扬雄在赋中拟“贫”为人，与之进行了一场有关人生哲学的对话，生动活泼地具象化了“安贫乐道”的儒家思想。艺术方面的成功使得这篇小赋对后世文豪都影响深远，如宋人洪迈所云：“韩文公《送穷文》、柳子厚《乞巧文》，皆拟扬子云《逐贫赋》。”（《容斋续笔》卷十五）

张衡的《归田赋》以归隐田园为主题，为希冀逃脱红尘喧嚣的人们描绘了一幅令人神往的大自然画图：

游都邑以永久，无明略以佐时。徒临川以羨鱼，俟河清乎未期。感蔡子之慷慨，从唐生以决疑。谅天道之微昧，追渔父

以同嬉。超埃尘以遐逝，与世事乎长辞。

于是，仲春令月，时和气清。原隰郁茂，百草滋荣。王雎鼓翼，仓庚哀鸣。交颈颀颀，关关嚶嚶。于焉逍遥，聊以娱情。尔乃龙吟方泽，虎啸山丘。仰飞纤缴，俯钓长流。触矢而毙，贪饵吞钩。落云间之逸禽，悬渊沈之魍魉。

于时曜灵俄景，继以望舒。极盘游之至乐，虽日夕而忘劬。感老氏之遗诫，将回驾乎蓬庐。弹五弦之妙指，咏周孔之图书。挥翰墨以奋藻，陈三皇之轨模。苟纵心于域外，安知荣辱之所如！

这篇小赋是张衡的晚年之作，当时汉安帝已死，继位的汉顺帝幼弱无能，朝政把持在宦官手里，他们结党营私，胡作非为。在这种政局混乱的形势下，张衡感到失望和不满，于是写下了这篇小赋。赋中抒发了作者由于天道微昧、河清未期致使满腹怀抱无从施展的抑郁之情，表现了作者所向往的归隐田园之乐及不屑与佞臣宦竖同流合污的精神。文笔简洁，意境明净，在“夸丽风骇，谀辞云构”的赋风之中，确实令人耳目一新。

汉末赵壹的《刺世疾邪赋》也是小赋中的一篇佳作。据《后汉书》本传，赵壹其人“恃才倨傲”，狂放不羁，地方上的人摈斥他，他就写《解宾》以泄愤慨，他屡次犯法险些见杀，友人搭救了他，他就写《穷鸟赋》作报答。他在汉末虽然颇有名气，但因不肯趋炎附势，以致终身位不过郡吏。这样的人生际遇使其赋作如题名所示，显示了强烈的政治倾向和批判精神。赋中对传统的不合理制度进行了痛快淋漓的斥责：

伊五帝之不同礼，三王亦又不同乐。数极自然变化，非是故相反驳。德政不能救世溷乱，赏罚岂足惩时清浊？春秋时祸败之始，战国愈复增其荼毒。秦汉无以相逾越，乃更加其怨酷。宁计生民之命，唯利己而自足。

对当时腐败至极的吏治、钻营拍马的佞幸进行了深刻的揭露：

于兹迄今，情伪万方。佞谄日炽，刚克消亡。舐痔结驷，正色徒行。姬媪名势，抚拍豪强。偃蹇反俗，立致咎殃。捷偃逐物，日富月昌。浑然同惑，孰温孰凉。邪夫显进，直士幽藏。

世道如此浇离，官风如此堕落，“原斯瘼之攸兴，实执政之匪贤”，追寻其病根，正在以皇帝为首的执政集团的昏聩，因此，作者在篇末愤怒地写道：

宁饥寒于尧舜之荒岁兮，不饱暖于当今之丰年。乘理虽死而非亡，违义虽生而匪存。

情绪这样激烈，谴责这样尖锐，这在汉赋中是极为罕见的。似乎赋的文句难以尽情宣泄心中的愤懑，作者还在文章的结末系以二诗：

有秦客者，乃为诗曰：“河清不可俟，人命不可延。顺风激靡草，富贵者称贤。文籍虽满腹，不如一囊钱！伊优北堂上，抗脏倚门边。”鲁生闻此辞，系而作歌曰：“势家多所宜，咳唾自成珠。被褐怀金玉，兰蕙化为刍。贤者虽独悟，所困在群愚。且各守尔分，勿复空驰驱。哀哉复哀哉，此是命矣夫！”

人生有限，河清难期，当权即称贤，无势为草芥，“文籍虽满腹，不如一囊钱”！诗句愈发表现了作者不遇的深沉郁闷，然而揭露与批判也终究无补于事，作者只能以天命如此强作宽慰了——“哀哉复哀哉，此是命矣夫”！

小赋在汉赋中虽非主流和正宗，但汉赋对后世的深远影响却主

要是由它而产生的。大赋创作的模拟之风虽然一直延续到晋代，如今洛阳纸贵的左思的《三都赋》，然魏晋以迄清代，文人创作较多的不能不说是小赋。

## 第二节 散文：去学术化的倾向

与前文学史时期的文章相较，汉代有些文章不再是纯粹阐述治道的政治论文或驳辩折冲的哲学论文，渐渐从学术的樊篱中挣脱出来，呈现出一种明显的去学术化倾向。它们渐以抒写个人的胸襟怀抱为主，从而表现出较高的文学性。其中较有成就的是“对问”及“书札”两类。

### 一 对问：答难解嘲，发愤表志

“对问”一体始创于前文学史时期的楚辞作者宋玉等人之手。不少汉赋也多设问作答，继而展开叙写，学者由此将其归于赋中一体，称之为散文赋，如果从赋体对其影响的角度而言固然不无道理，但是它毕竟与当时流行的赋作有异，因此，刘勰将其列于“杂文”一类。两汉时期，仿效宋玉而作的“对问”类散文不乏其人，如刘勰的《文心雕龙·杂文》所述：“自对问以后，东方朔效而广之，名为《客难》，托古慰志，疏而有辨。扬雄《解嘲》，杂以谐谑，回环自释，颇亦为工。班固《宾戏》，含懿采之华。崔骃《达旨》，吐典言之裁。张衡《应问》，密而兼雅。崔实《客讥》，整而微质。蔡邕《释海》，体奥而文炳……”

关于这类散文的特质，刘勰在总结了两汉魏晋同类作品后说：“原兹文之设，乃发愤以表志。身挫凭乎道胜，时屯寄于情泰，莫不渊岳其心，麟凤其采，此立本之大要也。”（《文心雕龙·杂文》）意思是说这类文章要写得心平气和，纵然身遭挫折，时世艰难，也要坚持修道自慰，做到心如深渊般沉静，神似高山般沉稳。不过，阅读东方朔、扬雄等人的此类散文，似乎写得非但不“渊岳其

心”，字里行间反而溢出一股任人玩弄于股掌之上的满腹牢骚和生不逢时的无可奈何。如东方朔的《答客难》：

客难东方朔曰：“苏秦、张仪，一当万乘之主，而都卿相之位，泽及后世。今子大夫修先王之术，慕圣人之义，讽诵《诗》《书》百家之言，不可胜数，著于竹帛，唇腐齿落，服膺而不释，好学乐道之效，明白甚矣。自以智能海内无双，则可谓博闻辩智矣。然悉力尽忠，以事圣帝，旷日持久，官不过侍郎，位不过执戟，意者尚有遗行邪？同胞之徒，无所容居，其故何也？”

东方先生喟然长息，仰而应之曰：“是固非子所能备也。彼一时也，此一时也，岂可同哉！夫苏秦、张仪之时，周室大坏，诸侯不朝，力政争权，相擒以兵。并为十二国，未有雌雄。得士者强，失士者亡，故谈说行焉。身处尊位，珍宝充内，外有廩仓，泽及后世，子孙长享。今则不然，圣帝流德，天下震慑，诸侯宾服。连四海之外以为带，安于覆盂，动犹运之掌。贤不肖何以异哉！遵天之道，顺地之理，物无不得其所。故绥之则安，动之则苦，尊之则为将，卑之则为虏，抗之则在青云之上，抑之则在深泉之下，用之则为虎，不用则为鼠。虽欲尽节效情，安知前后？夫天地之大，士民之众，竭精驰说，并进辐凑者，不可胜数。悉力慕之，困于衣食，或失门户。使苏秦、张仪与仆并生于今之世，曾不得掌故，安敢望常侍郎乎！故曰：时异事异。虽然，安可以不务修身乎哉！《诗》云：‘鼓钟于宫，声闻于外。’‘鹤鸣于九皋，声闻于天。’苟能修身，何患不荣。太公体行仁义，七十有二，乃设用于文武，得信厥说，封于齐七百岁而不绝。此士所以日夜孳孳，敏行而不敢怠也。譬若鹤鸽，飞且鸣矣。传曰：‘天不为之恶寒而辍其冬，地不为之恶险而辍其广，君子不为之恶匈而易其行。’天有常度，地有常形，君子有常行。君子道其

常，小人计其功。《诗》云：‘礼义之不愆，何恤人之言。’故曰：水至清则无鱼，人至察则无徒。冕而前旒，所以蔽明，黈纆充耳，所以塞聪。明有所不见，聪有所不闻。举大德，赦小过，无求备于一人之义也。枉而直之，使自得之；优而柔之，使自求之；揆而度之，使自索之。盖圣人之教化如此，欲自得之，自得之则敏且广矣。今世之处士，时虽不用，魁然无徒，廓然独居，上观许由，下察接舆，计同范蠡，忠合子胥。天下和平，与义相扶，寡耦少徒，固其宜也。子何疑于予哉？若夫燕之用乐毅，秦之任李斯，鄙食其之下齐，说行如流，曲从如环。所欲必得，功若丘山。海内定，国家安，是遇其时也。子又何怪之邪？语曰：‘以管窥天，以蠡测海，以筵撞钟。’岂能通其条贯，考其文理，发其音声哉！由是观之，譬犹黠黠之裘狗，孤豚之咋虎，至则靡耳，何功之有？今以下愚，而非处士，虽欲勿困，固不得已。此适足以明其不知权变，而终惑于大道也。”

这篇散文写士人处于战国时代则学说德行，身处尊位，而生在汉武帝大一统的时代，由于“时异事异”，纵有才能却无用武之地，贤与不肖毫无差别，“尊之则为将，卑之则为虏，抗之则在青云之上，抑之则在深泉之下，用之则为虎，不用则为鼠”。文章语言晓畅简练，诙谐之中饱含着士人的辛酸及对帝王的讽刺。这篇散文上承宋玉的《对楚王问》及楚辞中的《卜居》、《渔父》，下启扬雄、班固、张衡等人诸作，在散文史上形成独特的一派。

在模仿东方朔《答客难》的汉人诸作中，能够显现自己特色的是扬雄的《解嘲》。《解嘲》的主要内容是写自己不愿屈服权门以求官位，表现了“攫挈者亡，默默者存。位极者宗危，自守者身全”的处世哲学。文章对当时社会政治弊端颇有看法，如说“当今县令不请士，郡守不迎师，群卿不揖客，将相不俛眉。言奇者见疑，行殊者得辟。是以欲谈者宛舌而固声，欲行者拟足而投

迹”，既见出官僚体制对人才的蔑视，也见出土人生不逢时的悲哀。文章词锋尖锐，挺拔有力，颇具纵横家的气势和风格。

## 二 书札：杼轴尺素，抑扬寸心

“书札”一体由来已久，但是用来作为相识或友朋之间彼此吐露心怀、宣泄衷情，从而具备了文学性与可读性的文章，当至汉代更有成就，如刘勰所云：“汉来笔札，辞气纷纭。观史迁之《报任安》，东方朔之《难公孙》，杨惲之《酬会宗》，子云之《答刘歆》，志气盘桓，各含殊采，并杼轴乎尺素，抑扬乎寸心。逮后汉书记，则崔瑗尤善。”（《文心雕龙·书记》）由于书札这种形式“辞若对面”，作者使用起来更易毫无挂碍地叙谈心曲，推心置腹地言说世事，从容尽言，任气抒怀，所以刘勰认为：“详总书体，本在尽言，言以散郁陶，托风采，故宜条畅以任气，优柔以悻怀，文明从容，亦心声之献酬也。”（《文心雕龙·书记》）

汉代书札当以司马迁的《报任安书》最为精品。司马迁身受腐刑之后，接到友人任安（少卿）的书信。任安在信中希望他“推贤进士”，当时司马迁内心十分复杂，久未回复，在得知任安因事下狱，不久将被处死时，才写下了这封回函：

太史公牛马走司马迁再拜言。少卿足下：曩者辱赐书，教以慎于接物，推贤进士为务。意气勤勤恳恳，若望仆不相师，而用流俗人之言。仆非敢如此也。仆虽疲弩，亦尝侧闻长者之遗风矣。顾自以为身残处秽，动而见尤，欲益反损，是以独郁悒而谁与语。谚曰：“谁为为之？孰令听之？”盖钟子期死，伯牙终身不复鼓琴，何则？士为知己者用，女为说己者容。若仆大质已亏缺矣，虽才怀随、和，行若由、夷，终不可以为荣，适足以见笑而自点耳。书辞宜答，会东从上来，又迫贱事，相见日浅，卒卒无须臾之间得竭志意。今少卿抱不测之罪，涉旬月，迫季冬，仆又薄从上雍，恐卒然不可为讳，是仆

终已不得舒愤懑以晓左右，则长逝者魂魄私恨无穷，请略陈固陋。阙然久不报，幸勿为过。

仆闻之：修身者，智之符也；爱施者，仁之端也；取予者，义之表也；耻辱者，勇之决也；立名者，行之极也。士有此五者，然后可以托于世，而列于君子之林矣。故祸莫惨于欲利，悲莫痛于伤心，行莫丑于辱先，诟莫大于官刑。刑余之人，无所比数，非一世也，所从来远矣。昔卫灵公与雍渠同载，孔子适陈；商鞅因景监见，赵良寒心；同子参乘，袁丝变色，自古而耻之。夫以中才之人，事有大于宦竖，莫不伤气，而况于慷慨之士乎！如今朝廷虽乏人，奈何令刀锯之余荐天下豪俊哉！

仆颖先人绪业，得待罪鞶毂下，二十余年矣。所以自惟上之不能纳忠效信，有奇策才力之誉，自结明主；次之又不能拾遗补阙，招贤进能，显岩穴之士；外之不能备行伍，攻城野战，有斩将褫旗之功；下之不能积日累劳，取尊官厚禄，以为宗族交游光宠。四者无一，遂苟合取容，无所短长之效可见于此矣。向者仆亦常厕下大夫之列，陪奉外廷末议，不以此时引维纲，尽思虑，今已亏形，为扫除之隶，在闾茸之中，乃欲仰首伸眉，论列是非，不亦轻朝廷，羞当世之士邪？嗟乎！嗟乎！如仆尚何言哉！尚何言哉！

且事本末，未易明也。仆少负不羁之才，长无乡曲之誉，主上幸以先人之故，使得奏薄伎，出入周卫之中。仆以为戴盆何以望天，故绝宾客之知，亡室家之业，日夜思竭其不肖之才力，务一心营职，以求亲媚于主上，而事乃有大谬不然者。

夫仆与李陵，俱居门下，素非能相善也。趣舍异路，未尝衔杯酒，接殷勤之余欢。然仆观其为人，自守奇士，事亲孝，与士信，临财廉，取与义，分别有让，恭俭下人，常思奋不顾身，以徇国家之急，其素所蓄积也。仆以为有国士之风。夫人臣出万死，不顾一生之计，赴公家之难，斯已奇矣。今举事一

不当，而全躯保妻子之臣，随而媒孽其短，仆诚私心痛之。且李陵提步卒不满五千，深践戎马之地，足历王庭，垂饵虎口，横挑强胡，仰亿万之师，与单于连战十有余日，所杀过当。虏救死扶伤不给，旃裘之君长咸震怖，乃悉征其左右贤王，举引弓之人，一国共攻而围之。转斗千里，矢尽道穷，救兵不至，士卒死伤如积。然陵一呼劳军，士无不起，躬自流涕，沫血饮泣，张空拳，冒白刃，北向争死敌者。陵未没时，使有来报，汉公卿王侯皆奉觞上寿。后数日，陵败书闻，主上为之食不甘味，听朝不怡，大臣忧惧，不知所出。仆窃不自料其卑贱，见主上惨怛怛悼，诚欲効其款款之愚。以为李陵素与士大夫绝甘分少，能得人之死力，虽古之名将，不能过也。身虽陷败，彼观其意，且欲得其当而报于汉。事已无可奈何，其所摧败，功亦足以暴于天下矣。仆怀欲陈之，而未有路。适会召问，即以此指推言陵之功，欲以广主上之意，塞睚眦之辞。未能尽明，明主不晓，以为仆沮贰师，而为李陵游说。遂下于理，拳拳之忠，终不能自列。因为诬上，卒从吏议。家贫，货赂不足以自赎；交游莫救，左右亲近不为一言。身非木石，独与法吏为伍，深幽囹圄之中，谁可告愬者。此真少卿所亲见，仆行事岂不然乎！李陵既生降，隳其家声，而仆又侘之蚕室，重为天下观笑。悲夫！悲夫！事未易一二为俗人言也。

仆之先人，非有剖符丹书之功，文史星历，近乎卜祝之间。固主上所戏弄，倡优所畜，流俗之所轻也。假令仆伏法受诛，若九牛亡一毛，与蝼蚁何以异。而世又不能与死节者比，特以为智穷罪极，不能自免，卒就死耳。何也？素所自树立使然也。人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛，用之所趋异也。太上不辱先，其次不辱身，其次不辱理色，其次不辱辞令，其次诟体受辱，其次易服受辱，其次关木索被箠楚受辱，其次剔毛发婴金铁受辱，其次毁肌肤断肢体受辱，最下腐刑极矣！传曰：“刑不上大夫。”此言士节，不可不勉励也。猛虎

在深山，百兽震恐；及在槛穽之中，摇尾而求食，积威约之渐也。故士有画地为牢，势不可入，削木为吏，议不可对，定计于鲜也。今交手足，受木索，暴肌肤，受榜箠，幽于圜墙之中。当此之时，见狱吏则头抢地，视徒隶则心惕息。何者？积威约之势也。及以至是，言不辱者，所谓强颜耳。曷足贵乎？且西伯，伯也，拘于羑里。李斯，相也，具于五刑。淮阴，王也，受械于陈。彭越、张敖，南面称孤，系狱抵罪。绛侯，诛诸吕，权倾五伯，囚于请室。魏其，大将也，衣赭衣，关三木。季布为朱家钳奴，灌夫受辱于居室，此人皆身至王侯将相。声闻邻国，及罪至罔加，不能引决自裁在尘埃之中，古今一体，安在其不辱也。由此言之，勇怯，势也；强弱，形也。审矣！何足怪乎。夫人不能早裁绳墨之外，以稍陵迟，至于鞭箠之间，乃欲引节，斯不亦远乎。古人所以重施刑于大夫者，殆为此也。

夫人情莫不贪生恶死，念父母，顾妻子，至激于义理者不然，乃有所不得已也。今仆不幸早失父母，无兄弟之亲，独身孤立，少卿视仆于妻子何如哉。且勇者不必死节，怯夫慕义，何处不勉焉。仆虽怯懦，欲苟活，亦颇识去就之分矣。何至自沉溺纆绁之辱哉。且夫臧获婢妾，犹能引决，况仆之不得已乎。所以隐忍苟活，幽于粪土之中而不辞者，恨私心有所未尽，鄙陋没世，而文采不表于后世也。

古者富贵而名磨灭，不可胜记，唯倜傥非常之人称焉。盖文王拘，而演《周易》，仲尼厄，而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，《兵法》条列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》；《诗三百》篇，大底贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。及如左丘无目，孙子断足，终不可用，退而论书策，以舒其愤，思垂空文以自见。

仆窃不逊，近自托于无能之辞，网罗天下放失旧闻，略考

其行事，综其终始，稽其成败兴坏之理，上计轩辕，下至于兹，为十表、本纪十二、书八章、世家三十、列传七十，凡百三十篇。亦欲以究天人之际，通古今之变，成一家之言。草创未就，会遭此祸，惜其不成，是以就极刑而无愠色。仆诚已著此书，藏之名山，传之其人，通邑大都，则仆偿前辱之责，虽万被戮，岂有悔哉！然此可为智者道，难为俗人言也。

且负下未易居，下流多谤议。仆以口语，遇遭此祸，重为乡党戮笑，以污辱先人，亦何面目复上父母之丘墓乎！虽累百世，垢弥甚耳。是以肠一日而九回，居则忽忽若有所亡，出则不知其所往。每念斯耻，汗未尝不发背沾衣也。身直为闺阁之臣，宁得自引深藏岩穴邪？故且从俗浮沉，与时俯仰，以通其狂惑。今少卿乃教以推贤进士，无乃与仆私指谬乎。今虽欲自雕琢，曼辞以自解，无益于俗不信，适足取辱耳。要之死日，然后是非乃定。书不能尽意，故略陈固陋。谨再拜。

这封书札的主要内容是解释自己何以久未回报、无法承担“推贤进士”之教，以及受刑之后苟活于世的原因，希图著作长存千古的愿望。关于这篇书札，前人评价甚高，有的说它“直写胸臆，发挥又发挥，唯恐倾吐不尽，读之使人慷慨激烈，唏嘘欲绝，真是大有力量文字”（《评注昭明文选》引孙月峰语）；有的说它“纵横排宕，真是绝代大文章”（《评注昭明文选》引孙执升语）；有的说它“反复曲折，首尾相续，叙事明白，豪气逼人。其感慨啸歌，大有燕赵烈士之风，忧愁幽思，则又直与《离骚》对垒，文情至此极矣”（《古文观止》）。前人之誉，确非溢美之词。这篇书札的确是一篇辞切情真的优秀抒情散文力作。它最突出的特点是强烈的抒情性，全文字里行间奔涌着作者难以遏止的悲愤情感。作者身陷囹圄，惨遭宫刑后，“肠一日而九回，居则忽忽若有所亡，出则不知其所往。每念斯耻，汗未尝不发背沾衣也”，但这种心境，他并未轻易向人披露，原因之一是，世乏知己，无可与谈者，他“自

以为身残处秽，动而见尤，欲益反损，是以独郁悒而与谁语”；原因之二是，人情淡薄，无人援手，“交游莫救，左右亲近不为一言。身非木石，独与法吏为伍，深幽囹圄之中，谁可告愬者”。他“隐忍苟活，幽于粪土之中而不辞”，以著书传世的隐衷，只“可为智者道，难为俗人言”，此番得任安书后，也是“阙然久不报”，但任安坐事下狱，即将腰斩，司马迁唯恐“终已不得舒愤懣以晓左右，则长逝者魂魄私恨无穷”，才挥笔写下了此书。即一拾笔，郁结了八九年的心中块垒便如雪崩一般一发而不可收。读其书只觉得字字有恨，句句关情，尽管文章充满了无限痛苦悲凉，却不使人感到消沉颓废，如：

假令仆伏法受诛，若九牛亡一毛，与蝼蚁何以异！而世又不能与死节者比，特以为智穷罪极，不能自免，卒就死耳。何也？素所自树立使然也。人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛，用之所趋异也。

草创未就，会遭此祸，惜其不成，是以就极刑而无愠色。仆诚已著此书，藏之名山，传之其人，通邑大都，则仆偿前辱之责，虽万被戮，岂有悔哉！

令人每每读罢，都不禁觉得有一股壮烈的自强之气仿佛透纸而出。这篇散文对于理解司马迁及其所作的《史记》都有重要的参考价值，如前人所评：“史迁一腔抑郁，发之《史记》；作《史记》一腔抑郁，发之此书。识得此书，便识得一部《史记》，盖一生心事，尽泄于此矣。”（《评注昭明文选》引孙执升语）

刘勰所言及的东方朔、崔瑗二人之书，今已不存。杨恽《酬孙会宗书》、扬雄《答刘歆书》之外，文学性较强的书札尚有邹阳的《谏吴王书》、《狱中上梁王书》、枚乘的《说吴王书》、朱浮的《与彭宠书》、马援的《诫兄子严敦书》、朱穆的《与刘伯宗绝交书》、李固的《遗黄琼书》、秦嘉的《与妻徐淑书》等。这些书札

有的情感激越，词锋老辣，如杨恽、扬雄之书；有的讲究藻饰，辞采华艳，如邹阳、枚乘之书；有的专谈家事亲情，真挚淳朴，如冯衍、秦嘉之书；有的情理兼长，义正词严，如朱浮、朱穆、李固之书。其中不少书札颇为后人传颂，不少名句至今不绝于人口，如：

凡举事，无为亲厚者所痛，而为见讎者所快。（《与彭宠书》）

常闻语曰：峣峣者易缺，皦皦者易污。阳春之曲，和者必寡；盛名之下，其实难副。（《遗黄琼书》）

劾伯高不得，犹为谨勅之士，所谓刻鹄不成，尚类鹜者也；劾季良不得，陷为天下轻薄子，所谓画虎不成，反类狗者也。（《诫兄子严敦书》）

### 第三节 歌诗：花样翻新，五言独秀

汉代诗坛并不像后世人所说的那样寂寞，相反，汉代文人及民间歌手对诗歌这种文坛最早的文学样式十分好奇和关注，他们在诗型方面进行了多样化的探索。据《前汉书》、《后汉书》<sup>①</sup>等史籍记载，举凡四言、五言、六言、七言、八言、杂言、骚体诸形式，他们都有所尝试。可以说，两汉的文学史肇始时期，乃是中国古典诗歌形式解放与创新的时期。经过无数文人与民间歌手数百年间的摸索，有些诗型得到了人们的认可，逐渐凝定，成为中国古典诗歌的基本样式，如五言诗；有的处于胎动状态，其最终的成熟延缓之后世，如七言诗；有的则在人们的比较对照中基本上淡出了人们的视野，如六言、八言诗。以文学成就而言，汉代的楚歌、古诗与乐

<sup>①</sup> 参见《前汉书》的《东方朔传》，《后汉书》的《刘苍传》、《崔骃传》、《崔寔传》、《张衡传》、《马融传》、《杜笃传》、《孔融传》等。

府民歌三种诗型相当具有特色。

### 一 楚歌：汉室宫廷的流行歌曲

楚歌，颜师古注《汉书》谓“楚人之歌，犹吴歙越吟也”，亦即以荆楚的音声演唱的歌诗。楚亡后，楚歌仍在南国流行。项羽兵败垓下，曾唱《垓下歌》。刘邦在四面楚歌中战胜项羽，建立了西汉政权，由于他“乐楚声”，所以“楚歌”一直成为汉室宫廷中喜闻乐见的流行歌曲。两汉帝王中第一个唱楚歌的就是前汉这位开国皇帝。《史记·高祖本纪》载：“十二年十月……高祖还归过沛，留，置酒沛宫。悉召故人父老子弟，纵酒。发沛中儿，得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌诗。”这首“歌诗”就是著名的《大风歌》：

大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！

据说汉高祖刘邦一边起舞，一边歌唱，“慷慨伤怀，泣数行下”。歌词虽然寥寥只有三句，但颇有气势。歌以风起云飞起兴，渲染了声威显赫的氛围，继则表现了平定四海的踌躇满志心理，以及欲得良将忠臣守卫基业的期望。最后一句还些微流露出对刘氏江山未来前途的隐隐担忧。像《大风歌》这样的楚歌形式短小，琅琅上口，易于即兴抒怀、合乐歌唱。刘邦之后，不少帝王贵族都喜爱这种诗歌样式，如赵王刘友、淮南王刘安、汉武帝刘彻、汉昭帝刘弗陵、燕王刘旦、广陵王刘胥、乌孙公主刘细君、汉少帝刘辩、少帝妃唐姬等都有楚歌传世。

汉武帝刘彻的《秋风辞》，也是一首著名的楚歌：

秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波。箫鼓鸣兮发棹歌。欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何！

歌也以风起云飞起兴，抒写秋日暮年的人生感受。汉武帝在位时，帝国态势，如日中天，但攀上了顶巅，接下去便是下坡路，国势、人生、己身，全同此理，所谓乐极生悲，正由此耳。与乃祖的《大风歌》相比，《秋风辞》是文采过之而气势不及。汉少帝（弘农王）刘辩的《悲歌》与刘邦、刘彻诸歌排列在一起，正如一出有始有终的汉朝戏剧，《大风歌》是序曲，《秋风辞》是高潮，《悲歌》则是刘汉王朝的尾声：

天道易兮我何艰，弃万乘兮退守蕃。逆臣见迫兮命不延，  
逝将去汝兮适幽玄。

这是刘辩被毒杀前夕无可奈何的哀叹，也是汉家王朝的最后一首挽歌。乃祖乃宗风起云涌的气势、秋风白云的情致，到了此时已经风流云散，荡然无存，剩下的只有通往末路——“幽玄”的亘古悲情。《悲歌》终于给汉室宫廷的流行歌曲打上了休止符。

汉代的文人也有不少楚歌作品，其中的几首“变体”值得注目，如梁鸿的《五噫歌》：

陟彼北邙兮，噫！顾瞻帝京兮，噫！宫阙崔嵬兮，噫！民之劬劳兮，噫！辽辽未央兮，噫！

全歌五句，每句之后似乎实词都无法表达作者心头郁积的愤慨，于是都凝缩为同样的叹词“噫”，这样一句一顿，一唱一叹，反复回环，使作者面对“宫阙崔嵬”与“民之劬劳”之间的巨大落差，发出的感慨喟叹益发深沉有力，震颤人心。张衡的《四愁诗》也可视作楚歌的“变体”，全诗四章，每章七句，如其首章：

我所思兮在太山，欲往从之梁父艰，侧身东望涕沾翰。美人赠我金错刀，何以报之英琼瑶。路远莫致倚逍遥，何为怀忧

心烦劳！

以下三章形式均同首章，只是调词转韵，重叠反复，咏叹再三，构成整齐的形式美与婉转的旋律美。手法上运用传统的比兴法，以“美人”比喻其怀念之人，写得文采斐然，情感幽深。之所以把它看成楚歌的“变体”，是因为张衡对楚歌的传统句型进行了匠心独运的调整，即除首句还明显保留着楚歌句式的“胎记”外，其余六句已蜕变为七言诗的标准句式。张衡以前汉代文人的“七言”诗作大都亡佚不存，或仅存残句，因此，楚歌的变体《四愁诗》称得上是文人七言诗的滥觞之作。

## 二 《古诗十九首》：汉末乱世的人生咏叹调

汉代诗歌诸型之中，经过文人作者与民间歌手的共同努力，硕果累累的是五言诗。现在流传下来的汉代文人有主名的五言诗，主要有班固的《咏史诗》、张衡的《同声歌》、秦嘉的《赠妇诗》（三首）、赵壹的《刺世疾邪诗》（二首）、蔡邕的《翠鸟》、郦炎的《见志》（二首）、辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇娆》等。在这些诗作中，秦嘉以下诸作均产生于东汉后期，表明此时文人染指五言诗创作的日渐增多。诗作的质量也较“质木无文”的班固之诗大有提高，如辛延年、宋子侯等人的作品。但是，真正代表了五言诗艺术水准的是被刘勰评价为“五言之冠冕”的“古诗”。

“古诗”是指汉代难以确定绝对创作年代的佚名五言诗。这些“古诗”至少有一部分曾经入乐歌唱，但后来乐调失传，是不是所有的“古诗”都曾入乐则难以确考。“古诗”的数量，就南朝钟嵘所见，有近六十首之多，延至今日，又有约半数流失。“古诗”的作者可以分为两类人物，一类是民间歌手，沈约说：“凡乐章古词今之存者，并汉世街陌谣讴。”（《宋书·乐志》）“古诗”中的乐府古辞，作者就应是民间歌手。另一类是未能留下名字的文人，被

昭明太子萧统精心择入《昭明文选》的《古诗十九首》，就是这些无名文人的作品。

《古诗十九首》根据内容可以分成三类，一为抒发羁旅愁怀、闺阁哀怨的，一为慨叹性命短促、人生无常的，一为伤感知音难遇、老友绝情的。尤其是前者的游子吟与思妇辞，占去了组诗的大半部分。这三类诗作各自表现的内容，实际上是十九首同一主旋律的变奏。所谓同一主旋律便是十九首咏叹人生不幸、哀愁和苦闷的共同主题，抒发羁旅愁怀、闺阁哀怨也好，慨叹性命短促、人生无常也好，伤感知音难遇、老友绝情也好，都是从不同的遭际、不同的侧面反复咏叹、强化这一主题。

#### （一）《古诗十九首》的时代精神

这套组诗产生于桓、灵、献时期，正处于东汉走向没落、曹魏代之而兴的历史转折关头。在政治上，统治阶级内部的矛盾极为尖锐、极为激烈，外戚、宦官、官僚互相倾轧，勾心斗角；敢于评论朝政的知识分子频遭禁锢和杀戮；卖官鬻爵，贿赂公行，使政局混乱不堪。在这样的情况下，一般士人毫无出路。他们游宦无成，攀援失路，只能借助吟唱发泄自己的失意与苦闷。值得注意的是，汉末动乱的时势导致意识形态领域发生了重要的变化，繁琐、迷信、迂腐、荒唐的两汉经术和谶纬趋于崩溃，一种反映门阀士族世界观和人生观的新的观念体系渐渐产生。知识分子开始从经术和谶纬的束缚中挣脱出来，把目光集中到审视自己的人生与命运上。这套咏叹人生的组诗正反映出乱世时代一般士人的文化心理倾向。

首先，《古诗十九首》蕴含着对人生、生活的追求与执着。这套组诗给人感受最为强烈的是对性命短促、人生无常的咏叹。诸如“人生天地间，忽如远行客”、“人生寄一世，奄忽若飘尘”、“所遇无故物，焉得不速老”、“人生忽如寄，寿无金石固”、“出郭门直视，但见丘与坟”、“生年不满百，常怀千岁忧”、“万岁更相送，贤圣莫能度”等等，构成了组诗的基本情调。它们与命运多蹇、游宦无成、知音难遇、老友绝情、游子思乡、闺妇怨别等等杂糅在

一起，使这种生命短暂、人生坎坷、欢乐少有、悲苦良多的感叹，越发显得沉重和悲凉。往昔太平盛世的道德观、价值观已被战乱频仍、人命危浅的乱世现实冲到了九霄云外，铁一般呈现在人们眼前的唯有充满苦难的人生和不可抗拒的死亡。如此迫在眉睫、息息相关的命题终于促成了人们对自身价值的审视和觉醒。对命如朝露的感慨喟叹，对生死存亡的伤感关注，尽管表面上显得消沉、悲观和颓废，但在它的深层恰恰潜藏着对人生、生命、命运、生活的强烈眷恋和欲求。正因为人生如寄，转瞬即逝，所以才说“昼短苦夜长，何不秉烛游”，更要抓紧生活，尽情享受；正因为愁苦太多，乐趣甚少，所以才说“不如饮美酒，被服纨与素”，才要痛痛快快地过一生，潇潇洒洒走一回。这些毫不掩饰的心灵披露，恰恰揭示了在当时特定历史环境中对于人生和生活的眷恋、执著与追求。

其次，《古诗十九首》蕴含着对传统观念的冲击和否定。上述对人生、生活的眷恋与追求，是与怀疑和否定旧传统、旧观念、旧价值、旧风俗同时并存的。只有在否定传统思想观念的条件下，人才能重新思索、认识、把握自己生命、人生的价值。这套组诗便回荡着与传统观念格格不入的音响：“安贫乐道”是传统的为人处世之道，而诗中却公然大唱反调——“何不策高足，先据要路津。无为守穷贱，轆轳长苦辛”（《今日良宴会》）。在作者的眼里，道，已经失去了乐趣；贫，才是切肤之痛，令人无法安然。占据高官显位，跳出贫贱的苦海，变成了他们的处世哲学。“三纲五常”是传统的道德信条，而诗中却公然对此提出挑战，赤裸裸地宣称，“昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守”（《青青河畔草》）。在作者的心目中，从一守节，谈何容易，独守空床，才是不堪忍耐的孤苦。纵然是另觅新欢，似乎也是在所不辞。“长生不老”是传统的追求目标，而诗中却公然大唱对台戏，声称“服食求神仙，多为药所误”（《驱车上东门》），“仙人王子乔，难可与等期”（《生年不满百》）。在作者看来，服药长生，羽化登仙，都不过是欺人之谈，只有此生此世得意尽欢，才是人生真谛。这些大

胆的宣言表面上看来似乎是“淫鄙之尤”，其实它们正是对道貌岸然的传统观念的冲击、挑战与否定，实质上正标志着人的觉醒。

## (二)《古诗十九首》的艺术价值

这套组诗是中国早期五言诗中典型的抒情诗，具有弥足珍贵的艺术价值，正如钟嵘所云：“文温以丽，意悲而远，惊心动魄，可谓几乎一字千金。”（《诗品》）

善于熔铸情景交融的意境，造成强烈的抒情效果，是《古诗十九首》的突出特色。作者继承和发展了风、骚的抒情手法，把对客观景物的描摹同主观情绪的抒发和谐地统一在一起，把思绪纷纭、感情汹涌的内心世界与客观实在、浑然无觉的外物巧妙地融会在—处，形成水乳交融的艺术画面。如《去者日以疏》：

去者日以疏，生者日以亲。出郭门直视，但见丘与坟。古墓犁为田，松柏摧为薪。白杨多悲风，萧萧愁杀人。思还故里间，欲归道无因。

诗篇呈现在读者面前的是一幅墟墓景象：丘坟累累，萧索凄凉，无主的古墓被人犁为田地，墓旁的古柏被人砍作烧柴。周围死一般的寂静，唯有坟间的白杨在凄风中呜咽似的潇潇作响。作者在描述这番景象时，使用了一“悲”一“愁”二字，将人生如寄之忧、无限沧桑之感都灌注于其中，从而构成了有景有情、自然浑成的艺术境界。又如《涉江采芙蓉》：

涉江采芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁，所思在远道。还顾望旧乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老。

这是游子念远思归之作，它展现了一幅折芳赠远的写意画：江边泽畔，芳草丛生，一位孤独的游子采摘了一把芙蓉兰花，却无人可赠，只好惆怅地遥望远在千里之外的故乡。读者分明感受到了画面

里流溢出来的终古难销的忧伤。此外，《青青河畔草》与王昌龄《春闺》意境相似，《明月何皎皎》与李白《静夜思》意境仿佛，显见《古诗十九首》对后世诗人构思的影响。

《古诗十九首》的另一特色是善于捕捉人生中最为动人的感觉和经验，具有吸摄人心的感染力量。组诗中有两首诗作抒发了诗人听了音乐之后的感慨，《今日良宴会》的后六句是写听秦筝新声后的感触：

人生寄一世，奄忽若飘尘。何不策高足，先据要路津！无为守穷贱，辘轳长苦辛。

这是从贫贱的角度，慨叹人生的转瞬即逝，富贵者青云直上，困穷者坎坷一世。这种具有霄壤之别的处境正是一切“辘轳长苦辛”的人们共有的不平之感。《西北有高楼》后四句则是写听弦歌清商曲后的感受：

不惜歌者苦，但伤知音稀。愿为双鸿鹄，奋翅起高飞。

这是从天涯孤客的角度，痛惜人生的知音难遇。满腹衷肠，可向谁诉？高山流水，几人能知？这正是所有客寄他乡、无人援引的失意者们的伤心之处。而且，抒写共同的人生感受时，摄取的场景和着眼的角度也有不同。同是咏叹人生短暂的，《回车驾言迈》着眼的是空间性的景物变迁，江山依旧，景物全非，“所遇无故物，焉得不速老”？《东城高且长》着眼的是时间性的季节更替，花开花落，春去秋来，“四时更变化，岁暮一何速”！《驱车上东门》是从白杨松柏间的坟墓、“千载永不寤”的死人，即从他人的长眠联想到“年命如朝露”，《生年不满百》则是从自身生命的短长，直接悲叹人生的短促、长命的难期。以上的咏叹尽管角度各异，而抒发的却是处于类似环境中的落魄江湖者最易感受、最易经验的共同愁绪。

再如《迢迢牵牛星》由“盈盈一水间，脉脉不得语”的牛女二星联想到人间夫妻的离别，《凛凛岁云暮》由“凉风率已厉”联想到“游子寒无衣”等等，也都是最能引起旷夫怨女共鸣的情怀。

在语言艺术上，这套组诗既具清新自然的民歌风韵，又表现出文人驾驭语言的高度技巧。五言诗是在乐府民歌影响下产生的，《古诗十九首》中活跃着民歌的气息。明谢榛曾经评论它“句平意远，不尚难字，而自然过人矣”，“平平道出，且无用工字面，若秀才对朋友说家常话，略不作意”（《四溟诗话》）。所谓自然清新，即不假雕琢，不事刻镂，朴素亲切，坦荡率直。“客从远方来，遗我一书札。上言长相思，下言久离别”（《孟冬寒气至》），“出户独彷徨，愁思当告谁？引领还入房，泪下沾裳衣”（《明月何皎皎》），诗人仿佛在用口语同我们娓娓叙说着家事。“荡子行不归，空床难独守”，“何不策高足，先据要路津”，既不藏头遮尾，又不装模作样。另一方面，这套组诗的语言又相当精练，表现了高度的语言艺术技巧。诗人常常袭用典籍成词，化用成语典故，把丰富的内涵纳入简约的语言里。如“不念携手好，弃我如遗迹”（《明月皎夜光》），前句出自《诗经·邶风·北风》“惠而好我，携手同行”，后句出自《国语·楚语》“灵王不顾于民，一国弃之，如遗迹焉”。《东城高且长》中的“晨风怀苦心，蟋蟀伤局促”，前句化用《诗经·秦风·晨风》“鴝彼晨风，郁彼北林”，后句化用《诗经·唐风·蟋蟀》“蟋蟀在堂，岁聿其莫”。其它从《诗经》、《楚辞》等典籍中采用的成词、成语、典故尚有许多。这些语汇的运用丰富了诗语的表现力。在遣词造句上，诗人还巧妙运用了不少重言词，如《青青河畔草》连用“青青”、“郁郁”、“盈盈”、“皎皎”、“娥娥”、“纤纤”六个重言词，《迢迢牵牛星》也是连用“迢迢”、“皎皎”、“纤纤”、“札札”、“盈盈”、“脉脉”六个重言词，生动形象地赋予事物以颜色、声音和状态。在造句上，作者比较注意语句的均衡对称，加强了诗歌的节奏感和音乐美，如“不惜歌者苦，但伤知音稀”，“晨风怀苦心，蟋蟀伤局促”，“迢迢牵

牛星，皎皎河汉女”，“胡马依北风，越鸟巢南枝”，“青青陵上柏，磊磊涧中石”，“青青河畔草，郁郁园中柳”等等。文人驾驭语言的技巧同清新自然的民歌风格相辅相成，表明《古诗十九首》的语言艺术在吸收民歌营养的基础上进一步集中提高，达到了一个崭新的水平。

### 三 乐府民歌：感于哀乐，缘事而发

宋人郭茂倩根据《汉书·礼乐志》总结道：“乐府之名，起于汉魏。自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官，至武帝乃立乐府。”（《乐府诗集》卷九十）但是，“乐府”之名，恐怕不自汉魏始，一九七七年出土的秦陵编钟上即有“乐府”二字，说明至迟秦代似有“乐府”。“乐府”作为机关而言，就是掌管音乐的机构。汉武帝设立乐府后，“采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”（《汉书·礼乐志》）。采集民歌是汉乐府机关的重要任务，从班固的记载可以看出，采集的范围相当广阔，南至吴楚汝南，北至燕代，东至齐郑，西至陇西，遍及黄河、长江两大流域。尽管这一措施的目的是为了祭祀、娱乐或观风俗知厚薄，但客观上保存了相当数量的各地民歌。

郭茂倩的《乐府诗集》是收集乐府歌词最为完备的一部总集。在这部书中，他将乐府歌词分作十二大类。汉代民歌主要见于其中的“鼓吹曲辞”、“相和歌辞”、“杂曲歌辞”三类中，大约有四十余首。另外，“杂歌谣辞”一类中还保留了不少汉代谣谚。这些汉代民歌和谣谚正是乐府诗中的精华。

乐府民歌作为“汉世街陌谣讴”（《宋书·乐志》），发自下层民众之心，出自普通百姓之口，具有强烈的现实主义精神。它们“感于哀乐，缘事而发”（《汉书·艺文志》），继承了《诗经》“饥者歌其食，劳者歌其事”的诗歌传统，描绘了汉代社会的广阔生活画面，具有丰富的社会内容和高度的思想意义；在艺术上，也表现出高超的描写、记叙和抒情技巧，富于鲜明的独创性。虽然它们

在采集记录、入乐配曲的过程中难免受到乐师、文人的某些改动，但其思想和艺术的光彩却是难以掩盖的。

### （一）乐府民歌的思想意蕴

首先，乐府民歌反映了封建统治阶级的剥削压榨及穷兵黩武给民众带来的深重灾难。这一类主题的作品，是被压在帝国统治机器最底层的民众的痛苦呻吟和血泪控诉。它们揭示了汉代社会执政者与民众之间尖锐的矛盾关系。从汉武帝盛世到汉末衰微时期，连年不断的对外战争，大兴土木的徭役之征，豪强的兼并土地，贪官的横行无忌，把民众推向了灾难的深渊。当时民众的生活正如班固透露的那样：“贫民常衣牛马之衣，而食犬彘之食。”（《汉书·食货志》）鬻儿偿债，杀子避赋之事，时有所见。这种惨痛的情景在乐府民歌中得到了鲜明的反映。有些诗篇再现了民众的这种非人的悲惨境遇，如《妇病行》：

妇病连年累岁，传呼丈人前一言。当言未及得言，不知泪下一何翩翩！“属累君两三孤子，莫我儿饥且寒。有过慎莫笞笞！行当折摇，思复念之！”乱曰：抱时无衣，襦复无里。闭门塞牖，舍孤儿到市。道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤买饵，对交啼泣，泪不可止。“我欲不伤悲，不能已。”探怀中钱持授。交入门，见孤儿啼索其母抱。徘徊空舍中，“行复尔耳，弃置勿复道！”

母亲久病死去，剩下父亲拉扯几个可怜的孤儿。生活更加艰难，孤儿“抱时无衣，襦复无里”，甚至给他们买食物的钱也得乞求别人施舍，凄惨之状令人目不忍睹。弥留之际的母亲泪下翩翩，乞求亲交的父亲哭倒尘埃，饥肠辘辘的孤儿的啼号索母，三苦催人泣下。像这样挣扎在死亡线上的家庭是当时贫民社会的缩影。什么原因造成了这种惨状，诗未明言，而《十五从军征》一诗则道出了兵役是罪魁祸首之一：

十五从军征，八十始得归。道逢乡里人，家中有阿谁？遥看是君家，松柏冢累累。兔从狗窦入，雉从梁上飞。中庭生旅谷，井上生旅葵。春谷持作饭，采葵持作羹。羹饭一时熟，不知饴阿谁？出门东向看，泪落沾我衣。

诗篇的主人公少年时被征入伍，垂老之年才得以回到不知盼了多少年的故里。可是迎接他的却是一片雉飞兔走、野草丛生的废墟：亲人早已死绝，家园变成坟场。《战城南》则直接描绘了战争造成的生灵涂炭的沙场景象：死尸狼藉，乌鸦争食，荒凉恐怖，令人毛骨悚然。而《饮马长城窟行》则通过思妇怀念远在他乡的丈夫，反映了“君问归期未有期”的行役给家庭带来的离散之苦。妻离子散，家破人亡，正是兵戎徭役所造成的严重后果。

有些民歌强烈地抒发了飘泊异乡的愁苦心境。这类作品大都是由于徭役赋税、天灾人祸被迫羁旅他乡另谋出路的游子哀吟，如《古歌》：

秋风萧萧愁杀人。出亦愁，入亦愁，座中何人，谁不怀忧！令我白头。胡地多飏风，树木何修修。离家日趋远，衣带日趋缓。心思不能言，肠中车轮转。

这首诗从“胡地”和“离家”二语观之，主人公当是从军征或服徭役的“游荡子”。他身不由己，转徙胡地，满怀的愁绪割不断，理还乱。全诗笼罩着一层愁云惨雾，令人难以卒读。再如《悲歌》：

悲歌可以当泣，远望可以当归。思念故乡，郁郁累累。欲归家无人，欲渡河无船。心思不能言，肠中车轮转。

“悲歌可以当泣”二句实是一种无可奈何之辞，它以强作宽解的措

辞表达了“欲归家无人，欲渡河无船”的绝望之情。这些“游荡子”往往是终身服役，还乡的希望相当渺茫，大都变成了葬身塞外他乡的孤魂野鬼。即使有人侥幸得以归家，家人也往往离开了人世。生离对于他们来说等于死别的同义语，因此在这类游子吟中凝聚了无法抑制的沉痛郁结之情。

还有些民歌把矛头径直指向贪婪残暴的统治者，如《平陵东》：

平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。劫义公，在高堂下，交钱百万两走马。两走马，亦诚难，顾见追吏心中恻。心中恻，血出漉，归告我家卖黄犍。

诗中的“义公”不知为何人所劫，这是明知故隐的讽刺笔法。从后文中的“高堂”和“追吏”可以得知劫义公的就是汉代统治机器——官府。一个“劫”字，准确逼真地揭露了官府的强盗行径：他们仿佛绑票似的向义公勒索百万钱两走马，逼得义公只好卖掉黄犍，以筹措赎身之费。《东门行》一诗更是正面表现了民众的反抗精神：

出东门，不顾归；来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼：“他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿。今非！”“咄！行！吾去为迟！白发时下难久居！”

盎无斗米，架上无悬衣，这种饥寒交迫的日子实在难以再忍受下去了，于是丈夫不顾孩子他妈的劝阻，铤而走险，拔剑东门去，或入绿林，或走险径，去寻找生活的出路。以刀剑回击封建统治阶级的压迫，正表现了民众的脊骨并非总是弯曲的。

其次，乐府民歌反映了汉代社会扭曲的人情世态。汉代社会为

权势、财产所左右的人情世态在有些民歌作品中得到了艺术的再现，如《咄咄歌》：

枣下何攒攒，荣华各有时。枣欲初赤时，人从四边来。枣适今日赐，谁当仰视之。

诗写枣树结满红枣时，四面八方的人趋之若鹜，而一当枣尽，人们则不屑一顾。以树喻人，揭露了往来交际中的势利之心。《孤儿行》一诗则通过富贵人家子弟在父母双亡后所受到的虐待，深刻反映出财产的继承与争夺使得同根生的亲骨肉之间形同寇仇。其中写孤儿“父母在时，乘坚车，驾驷马”，父母死后，兄嫂为了独吞家财，百般折磨他，让他替自己贩卖，让他做饭、喂马、挑水、养蚕、种瓜等等，弄得他经常是“头多虬虱，面目多尘”，“冬无复襦，夏无单衣”，“足下无菲”。贪婪的欲望使其兄嫂人性异化，道德沦丧，骨肉成为剥削的对象，手足变成役使的奴仆。诗中所写的这种畸形变态的人与人之间的关系，是剥削制度必然产生的人情世态。

再次，乐府民歌表现了汉代妇女的不幸命运及抗争精神。由于经济上依附男子，妇女处于被玩弄的地位，她们的命运往往决定于某一男子一时的好恶，正如《怨歌行》中女子自喻的纨扇一样，秋风一起，即被弃置一旁。对自身命运的担心又时常成为可怕的现实降临在女性头上，《塘上行》、《上山采蘼芜》等即表现了女性被遗弃的不幸遭遇，如《上山采蘼芜》：

上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫：“新人复何如？”  
“新人虽言好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如。”  
“新人从门入，故人从阁去。”  
“新人工织纈，故人工织素。织纈日一匹，织素五丈余。将纈来比素，新人不如故。”

是诗没有从正面去叙说弃妇的哀愁悲苦，只是叙述了弃妇同故夫邂逅相逢的一番对话，借故夫之口说出了弃妇颜色比新人美，劳动比新人强。即令如此，她竟然也免不了被遗弃。而那位新人在入门之后，也渐为喜新厌旧的故夫所厌恶，即将成为第二个弃妇。这就深刻揭示了女性卑贱低下的地位与任人宰割的命运。

还有些民歌表现了女性对无耻男人的谴责，对封建礼教的抗争。《白头吟》中的女主人公“闻君有两意，故来相决绝”，对三心二意、不念旧情、追逐钱刀、重利轻别的男人，表示了谴责。如果说这种谴责是悲愤的数落，那么《陌上桑》中罗敷对使君的谴责则是诙谐的嘲讽。当太守调戏罗敷说“宁可共载不”时，这位美丽机智的少女上前回答道：“使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。”接着的十八句竭力夸耀自己丈夫的地位、官职、坐骑佩剑、仪表风度。其实罗敷未必有这样一个丈夫，她不过是采取这种巧妙而诙谐的方式，从心理上打掉使君的自傲感，从而拒绝对她的调戏和诱骗。

《有所思》、《上邪》等民歌则描写了与封建礼教进行对抗的女性。《有所思》的女主人公听说与她自由结合的男子“有他心”之后，不由得怒火中烧，把准备送给他的珠玉缭绕的玳瑁簪砸碎烧毁，当风扬灰，表示“从今以往，勿复相思”。《上邪》同《诗经·邶风·柏舟》相似，但诗中的女性态度更为果决，感情更为奔放：

上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，  
冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！

这首诗一连使用五件无法出现的自然现象进行盟誓，说只有发生高山崩颓、江水枯竭、冬季打雷、夏天下雪、天地合一时，才可与“君”断绝关系，反映出对爱情的坚贞不渝。

### (一) 乐府民歌的艺术成就

乐府民歌继承了风骚传统，提高了抒情诗的表现艺术，把比兴从简单的比拟手法发展为比较完整的形象思维方法。其具体表现之一，完成了咏物诗的创造，通过咏物来抒情。《诗经》中没有咏物诗，《楚辞》中的《橘颂》虽然属于咏物型，但严格说来不是一首完整意义的咏物诗，因为其诗后半章由诗人出面直抒情感，乐府民歌中的《长歌行·青青园中葵》与此相似。而《怨歌行》则成为最初的完整的咏物诗：

新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飙夺炎热。弃捐篋笥中，恩情中道绝。

这首诗旧以为班婕妤或颜延年作，但《文选》编此诗于“乐府”类中，李善注引《歌录》云为“古辞”，因此也当为“汉世街陌谣讴”之一。诗人把女性命运主宰于他人之手以致惴惴于怀的心理，加诸团扇上，使之具有寄托象征的特点。《艳歌行·南山石嵬嵬》也是一首咏物之作：

南山石嵬嵬，松柏何离离。上枝拂青云，中心十数围。洛阳发中梁，松树窃自悲。斧锯截是松，松树东西摧。特作四轮车，载至洛阳官。观者莫不叹，问是何山材。谁能刻镂此，公输与鲁班。被之用丹漆，熏用苏合香。本自南山松，今为宫殿梁。

诗里写了南山松树的遭遇，从野生野长到刻镂熏香，在人看来是够尊崇荣耀的，可松树本身却感到悲哀，寄托了作者轻荣禄重自然的思想。咏物诗因物及人，以物寄情，成为后世文人喜用的一种特殊的抒情诗形式。

其表现之二是，出现了不少寓言诗，通过语言来抒情。寓言诗

同咏物诗相似，二者都采用拟人手法，但咏物诗重在以物寄情，寓言诗则重在以事喻理，富于劝诫性、讽刺性，叙事成分较多，有的甚至具有一定的故事情节。《诗经》中寓言诗极少，乐府民歌中却出现了一些，如《雉子斑》、《枯鱼过河泣》、《乌生》、《蝴蝶行》等。诗人在这些诗篇里，赋予思想以形象，通过特殊的意象曲折地反映了社会现实，假动物之口倾吐了被迫受害者的声音。它们不仅寓意深刻，而且想象奇特：老雉能够三呼其子，枯鱼可以寄书鲂鮄，借饮弹毙命的乌魂之口慨叹人生，从被燕子捕获的蝴蝶眼中观察外物，构思设想，出人意表，使诗篇染上了浪漫的色彩。

其表现之三是，抒情诗富于故事情节性。汉代叙事诗的发展，对抒情诗不能不带来影响。通过故事情节的片断来抒情，成为乐府民歌的一个重要特点。如《饮马长城窟行》：

青青河畔草，绵绵思远道。远道不可思，宿昔梦见之。梦见在我傍，忽觉在他乡。他乡各异县，展转不相见。枯桑知天风，海水知天寒。入门各自媚，谁肯相为言。客从远方来，遗我双鲤鱼。呼儿烹鲤鱼，中有尺素书。长跪读素书，书中竟何如？上言加餐食，下言长相忆。

诗的前半写思念远在他乡的丈夫而至梦中相会，不料梦醒后仍然是“他乡各异县，展转不相见”的残酷现实；后半写远方来客带来丈夫的家书，书中“上言加餐食，下言长相忆”，却未曾提到归期，这就更加激起了妻子对丈夫的怀念。诗中一梦一醒一封信，使这位女性的情感显得更加深沉、执著。《艳歌行·翩翩堂前燕》则通过流荡异乡的游子所遭遇的同情与猜忌的一件琐事，抒发了满腹的委屈和乡愁。通过故事情节的片断抒情，使诗作益发充实而不空泛。

其次，乐府民歌标志着叙事诗发展到一个更趋成熟的阶段。乐府民歌中有些诗作故事情节比较完整，人物形象较有性格，而且有第三者出面叙述故事的始末，如《陌上桑》、《东门行》以及长诗

《孔雀东南飞》等。这是中国诗歌史上出现的一批重要的叙事诗。它们通过多种艺术手法创造了比较鲜明的艺术形象。正面描写与侧面烘托相结合，以侧面烘托为主，即为其艺术手法之一，如《陌上桑》写罗敷的美丽：

头上倭堕髻，耳中明月珠。绿绮为下裾，紫绮为上襦。观者见罗敷，下担捋髭须；少年见罗敷，脱帽著梢头。耕者忘其耕，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。

前四句正面描写罗敷的发型之美、首饰之贵、衣着之丽，人靠衣服马靠鞍，这些描写已然显示出罗氏女容貌不凡，不过形象还有些模糊。接下去的八句却没有正面勾画她的脸蛋儿如何漂亮，眉目如何传情，身段如何苗条，而是把笔锋突然转到观者身上：挑担赶路的看见罗敷，放下担子情不自禁地捋起胡子；少年看见罗敷，下意识地摘下帽子，露出了头巾。耕地的忘记了耕地，锄草的忘记了锄草。这些人回到家中，还都埋怨气恼老婆长得难看。通过罗氏女对各种观者所造成的影响，巧妙地突现了她的容貌绝伦。前面的正面描写犹如画龙，仅得其概貌；后面的侧面烘托恰似点睛，方现其风神。

行动刻画与对话描写相结合，以对话描写为主，是其另一艺术手段。乐府民歌在写人物时，行动刻画与对话描写兼而用之，但行动刻画往往比较简略，而对话描写占的比重相当大，对推动情节的发展，突现人物的性格起到了极为重要的作用。如《东门行》前半部分通过男主人公“出”、“来入”、“还视”、“拔剑”、“去”等一系列的动作，展现了他的内心矛盾，后半部分较此分量多得多的言谈——妻子与他的对话描写则写出了—个生活中的悲剧情节，无衣无食的窘迫生活终于迫使他不顾劝阻地拔出了反抗之剑。其它诗作中的对话描写更多，《上山采蘼芜》只用“长跪问故夫”一句写弃妇的行动，长跪而问，表明她性格柔顺知礼，对过去的家庭不无

留恋之情。此句以后全是她与故夫的对话，这些对话进一步揭示了容颜不丑，手巧能干，暗示出她的无辜见弃完全是由于故夫的喜新厌旧。

#### 四 《孔雀东南飞》：叙事如画，叙情若诉

《孔雀东南飞》是乐府民歌五言叙事诗中独有的长篇，也是中国诗歌史上著名的长篇叙事诗。全诗三百五十三句，最早著录于南朝徐陵所编的《玉台新咏》中，题曰《古诗为焦仲卿妻作》，诗前有小序云：

汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃没水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之，为诗云尔。

小序关于这首诗叙说的时代、地点、主人公、内容，以及作者、创作时代都交待得很清楚。虽然自宋以来有人怀疑它出自六朝人之手，但都无确证。学界主流意见还是认为它是汉末时人所为。自然，自从徐陵收入《玉台新咏》，其间流转传抄，难免有文人（包括六朝人）修润的手迹，然而总体而言他的民歌风格和特色还是相当明显的。

王世贞曾对这首叙事长诗评价道：“《孔雀东南飞》，质而不俚，乱而能整，叙事如画，叙情若诉，长篇之圣也。”（《弇州四部稿》卷一百四十五）从是诗的思想内容、社会意义与艺术水准来看，王世贞的称许确非溢美之言。

##### （一）《孔雀东南飞》的内容意蕴

这首长诗详尽地叙述和描写了一个汉末封建家庭的悲剧。主人公刘兰芝人品端正，性格贤淑，聪颖多才，很有教养，自从出嫁焦家以后，夫妻情投意合。她每日“鸡鸣入机织，夜夜不得息”，侍奉公婆，举动有礼，但就是这样一个贤惠的儿媳妇，却被焦母视为

眼中钉。焦母整日对她横挑鼻子竖挑眼，不是挑剔她“织作迟”，就是凭空说她“无礼节”，直至强迫儿子仲卿“遣之慎莫留”。刘兰芝被休，行前焦仲卿与她约定过一段时间再设法重新团聚，彼此立下誓言，互不相负。但刘兰芝回到娘家后，即有县令和太守相继派人来为子求婚，刘兄以家长的地位强令她应允嫁给太守之子。临嫁前的一天，刘兰芝与焦仲卿相会约定“黄泉下相见，勿违今日言”。在出嫁那一天的黄昏后，刘兰芝“揽裙脱丝履，举身赴清池”。焦仲卿闻讯后也“徘徊庭树下，自挂东南枝”。

这首长诗具有深刻的典型意义。它揭示了造成这对青年夫妇悲剧的社会根源，控诉了封建礼教和封建家长制的残酷无情与严重罪恶。刘兰芝、焦仲卿的死正是以焦母刘兄为代表的恶势力一手导演的。其次，它反映了汉末乱世青年男女的精神特征，歌颂了他们忠于爱情、追求理想生活的反封建反传统反礼教的斗争精神。而且，长诗还表现了民众争取婚姻自由的善良愿望和必胜信念。

### (二)《孔雀东南飞》的艺术特色

这首长诗代表了汉乐府诗的最高艺术成就。它以“质而不俚”、晓畅自然的语言，非常成功地塑造了几个人物形象。无论是刘兰芝、焦仲卿两位正面形象，还是焦母、刘兄两个反面形象，都塑造得栩栩如生，呼之欲出。

刘兰芝的形象极为丰满。诗中刻画了她贤惠善良的一面：她未嫁之前，“诵诗书”，“知礼仪”；既嫁之后，侍候公婆，尽心家务，“奉事循公姥，进止敢自专？昼夜勤作息，伶俜萦苦辛”。尽管三年当中饱受焦母的折磨，但她极力克制自己。对丈夫焦仲卿，她体贴入微。她体谅丈夫的苦衷，三年的虐待直到非分离不可的时候才有分寸地告诉了丈夫。她同情丈夫的处境，在解释焦仲卿对自己的误会时说“同是被逼迫，君尔妾亦然”。她虽然如此善良贤惠，但并不柔弱，诗中还刻画了她性格刚强倔强的一面。她能够克制自己，然而并不是毫无限制地逆来顺受，当她明白焦家“妇难为”，母意“久怀忿”，自己即将面临被休的命运时，不是去哀哀地求

告，而是毅然地提出：“妾不堪驱使，徒留无所施。便可白公姥，及时相遣归。”被遣之日，她不是表现出一副无心梳洗的可怜相，相反却从容镇定，严妆打扮。无罪被遣，是一种耻辱；恩爱夫妻被活活拆散，更是一种难堪的痛苦。既悲且忿的泪水自然难免夺眶而出，在小姑面前，她“泪落连珠子”；在丈夫面前，她“涕落百余行”；然而在焦母面前，她却不曾掉下一滴。在其兄威逼她嫁给太守之子的紧要关头，她不屑于哀求和争辩，表面佯作应允，而内心却准备以死表示她对吃人礼教的强烈抗议。最后的投水自尽，使她毫不妥协的反抗性格发展到了顶峰。

焦仲卿的形象也很鲜明。他的性格与刘兰芝相比显得怯弱，较少刚气。在他的身上更多地表现了封建传统的影响和传统观念的束缚。在尖锐的婆媳冲突中，他既想孝顺老母，又想保住爱情，结果却左右为难，一筹莫展。直到他自尽前，思想上的矛盾一直左右着他。他约定与刘兰芝黄泉相见，可是回家后又担忧“令母身后单”，闻知刘兰芝葬身清池后，仍不免“徘徊庭树下”。但在妻子反抗精神的感召下，经过一番瞻前顾后，他终于迈出了与传统观念决裂的艰难一步——“自挂东南枝”，完成了他对封建伦理道德从若即若离走向分道扬镳的性格发展。

长诗采用了动作刻画、对话描写，准确地反映了人物的性格特征。诗中的动作刻画虽然着墨不多，却对揭示人物的性格特征起了重要作用。如焦仲卿恳求母亲不要驱逐妻子，始则“堂上启阿母”，继而“长跪告”，最后“默无声，再拜还入户”，对他低眉顺眼、哀告苦求的形貌刻画得很逼真，显示了他逆来顺受、妥协怯弱的性格特征。当焦仲卿闻变，策马来会刘兰芝时，诗中对刘兰芝的举动描写道：

新妇识马声，蹑履相逢迎。怅然遥相望，知是故人来。举手拍马鞍，嗟叹使心伤。

蹶履相迎，怅然相望，举手拍鞍，长吁短叹，一系列动作，写出了刘兰芝欲见故人的急切心情，对故人的爱怜及诀别的沉痛，展现了她忠于爱情、至死不渝的贤淑性格。

对话描写在诗中有二百余句，这是长诗描写人物最重要的手段。焦母的专横、刘兄的势利，几乎全是凭借对话加以表现的。如焦母对儿子的语言：

阿母谓府吏：“何乃太区区！此妇无礼节，举动自专由。吾意久怀忿，汝岂得自由！”

“小子无所畏，何敢助妇语！吾已失恩义，会不相从许！”

对刘兰芝，她是欲加之罪，何患无辞；对儿子焦仲卿，真是训斥得像乖乖儿似的，活现了她专横跋扈的家长嘴脸。刘兰芝、焦仲卿的对话也都符合人物各自的身份。对于休妻，焦仲卿还存在着破镜重圆的幻想，因此一再嘱咐妻子“不久当还归，还必相迎取”；刘兰芝却清醒地知道此次生离即是死别，因此回答丈夫“勿复重纷纭”，“何言复来还”；但焦仲卿第二次提到后会时，她不忍心一再戳破丈夫的幻想，便回答说“君既若见录，不久望君来”，表现了她对丈夫体贴之至。刘兰芝行前与焦母的对话，则肉里带刺，柔中有刚：

昔作女儿时，生小出野里。本自无教训，兼愧贵家子。受母钱帛多，不堪母驱使。

这些话都是反话正说，名义上自责，实际上对焦母的“失恩义”暗含谴责之意，可是话说得又不露骨，很有分寸，反映了她的教养有素和刚强不屈。

长诗还采用了铺张排比、对比反衬的手法，对人物形象起到了

很好的烘托作用。当刘兰芝被休、即将离开婆家时，诗中有一段铺陈描写：

鸡鸣外欲曙，新妇起严妆。着我绣夹裙，事事四五通。足下蹑丝履，头上瑇瑁光。腰若流纨素，耳着明月珰。指如削葱根，口如含朱丹。纤纤作细步，精妙世无双。

这种描写固然是从正面强化刘兰芝的美丽，但更重要的是从侧面衬托出她的从容镇定。明明是被撵出婆家的悲苦日子，她却偏偏要打扮得像上轿的新娘一般。这对迫害她的焦母，无疑是一种挑战的举动。诗中写太守家操办喜事一节，一连用了十四句，把场面的奢靡、器物的华贵、礼钱的丰厚，铺排得炫人眼目。这些足令刘兄者流势利小人垂涎三尺的荣华富贵，却无法打动刘兰芝的心。此处的铺陈从反面衬托出刘兰芝“富贵不能淫”的节操，而且，太守家的热闹与刘兰芝的痛苦形成鲜明的对照，有力烘托出这位不为人理解的女性性格的悲剧色彩。

“乱而能整”的结构，比兴呼应的首尾，也是这首长诗的艺术魅力所在。长诗句数与《离骚》相差无几，诗中头绪繁多，形似散乱，但作者写得“乱而能整”，错落有致。而且，始以“孔雀东南飞”起兴，末以连理枝比翼鸟作结，构思巧妙，富于象征意味。以徘徊的飞鸟开头，象征饱受离别之苦的夫妇，以生前不能聚首，死后终成连理比翼收尾，象征两人的爱情永世长存。这也正是民间习用的传统手法，由此亦见长诗的民歌风韵。诗中并用二法开头结尾，使诗篇首尾呼应，自然贯通。特别是结尾，人们在幻想的王国中为刘兰芝与焦仲卿的精魂安排下最好的归宿，使以现实主义为基调的长诗又附着上一些浪漫的情调。

## 第四节 历史故事化：传记文学的 巨星——《史记》

### 一 司马迁的生平与《史记》的构成

#### (一) 司马迁的生平

司马迁，字子长。他的生卒年代至今仍是一笔糊涂账，卒年已不能详考，大约在汉昭帝刘弗陵始元元年（前86）<sup>①</sup>；其生年王国维《太史公行年考》谓在汉景帝中元五年（前145）。据此，司马迁的一生活活动可分作四个时期：

公元前145年至公元前126年为第一时期。司马迁自龙门（今陕西韩城东北）降生后，度过了“耕牧河山之阳”的童年。年十岁即开始诵读古文，后来又向孔安国学习古文《尚书》，从董仲舒研习《公羊春秋》。他在这二十年间刻苦攻读所获得的文化知识为后来的撰述打下了坚实的基础。

此后至公元前108年为第二时期。这一时期，司马迁主要过着游历生活。二十岁那一年，他踏上了漫长的旅途，曾经到长沙，“观屈原所自沈渊”（《史记·屈原列传》），凭吊屈子的遗迹；浮于沅湘，上九嶷山，调查舜帝南巡的传说；“登庐山，观禹疏九江”（《史记·河渠书》），游会稽，探禹穴，考察大禹治水的功业；访姑苏，“楚观春申君故城宫室”（《史记·春申君列传》），眺望范蠡泛舟的五湖；至淮阴，寻访韩信的故里；“北涉汶泗，讲业齐鲁之都”（《史记·太史公自序》），访问孔孟二圣的故乡遗俗；到彭城，参观项羽的故都；过薛，观看孟尝君的封邑；游丰、沛，巡视萧何、曹参、樊哙等人的故宅；适大梁，访夷门，收集信陵君的故事，考察秦魏作战的史迹。这次漫游结束后，回到长安任职郎

<sup>①</sup> 参见石观海《汉魏文学编年史》，湖南人民出版社，2006。

中。此外，他还曾“西至空峒，北过涿鹿”（《史记·五帝本纪》），登过长城，到过海边；“西征巴蜀以南，南略邛笮、昆明”（《史记·太史公自序》）；还曾随汉武帝“巡察天地诸神、名山川而封禅焉”（《史记·孝武本纪》）。他的足迹几乎遍及整个中国，而且“出必载书数篋自随”，以便援古证今，畅叙其说。在漫游的日子里，考察古俗遗迹，观察社会生活，开阔了他的眼界，丰富了他的知识，陶冶了他的性情，对于他的“立言”事业起到了重大的影响。

此后至公元前99年为第三时期。在这八年期间，司马迁着手准备资料，开始撰述《史记》。其父司马谈生前即欲继《春秋》之后写一部史书，在元封元年（前110）瞑目前曾叮嘱司马迁：“余死，汝必为太史；为太史，无忘吾所欲论著矣！”（《史记·太史公自序》）司马迁便遵照父亲的遗命，着手准备资料。其后三年即元封三年（前108），他果然继任太史令，于是利用主管的国家图书馆“石室金匱”的藏书，加紧了准备工作。经过五年的资料收集，到太初元年（前104），他主持完修订历法的工作后，开始著述不朽的名著《史记》。

此后至其谢世（前86）为第四时期。这是司马迁人生最后的时期，在此期间，他蒙受了奇耻大辱，但仍然发愤著书。天汉二年（前99），正当司马迁撰写《史记》时，天外忽然飞来横祸，他因李陵投降匈奴一案受到株连，被投入狱中。假如他有钱，也可以赎罪，但他家贫；假如有人替他说项，也可以减罪，但亲朋不为一言。于是次年遭受了残酷的宫刑。行刑前他曾想自杀，然而想到尚未完成的修史大业，想到虽然身受磨难而有建树的先贤，他便硬着头皮忍受了宫刑的耻辱。出狱后，他以“闺阁之臣”的身份当了武帝的中书令，而其精神状态则一直是“肠一日而九回，居则忽忽若有所亡，出则不知其所往，每念斯耻，汗未尝不发背沾衣也！”（《报任安书》）在这样的逆境中，他忍辱苟活，以刑余的全部精力和坚韧不拔的毅力，从事《史记》的撰述工作，一直到他

离开人世。

从司马迁的身世和经历来看，他最初抱着继承祖业、报效汉朝、扬名后世的志向，希望上为汉家朝廷、中为先人乃父、下为立言扬名，做出一番事业来。如其《太史公自序》说：“废明圣盛德不载，灭功臣世家贤大夫之业不述，堕先人所言，罪莫大焉！”“悉论先人所次旧闻”，广为宣传明主的圣德，乃是他修史的初衷。他在《劝挚峻书》中说：“迁闻君子所贵乎道者三：太上立德，其次立言，其次立功。”借《史记》而“成一家之言”，并藏之名山，播之后世，也是他看重的君子之“道”。后来在遍历各地、接触社会的过程中，了解到现实并非是完美无缺的，特别是在入狱受刑之后，他的思想发生了急剧的变化，断绝了一切攀登爵位、忠于汉室的希冀，加深了对封建统治某些方面的认识，加强了与专制政权冲突的异端思想，表现出满腹“郁结”的愤懑不平情绪。正因为如此，他的《史记》才作为讥评、剖析当时的“谤书”<sup>①</sup>而放射出耀眼的光华。

## （二）《史记》的构成

司马迁在《自序》中说：“凡百三十篇，五十二万六千五百字，为《太史公书》。”今本字数与此不合，盖有亡佚而后人补之者。班固《汉书·司马迁传》谓“十篇缺，有录无书”，可见至东汉，《史记》已经亡佚了十篇。三国魏张晏认为：“迁没之后，亡《景纪》、《武纪》、《礼书》、《乐书》、《兵书》、《汉兴以来将相年表》、《日者列传》、《三王世家》、《龟策列传》、《傅靳列传》。元成之间，褚先生补缺，作《武帝纪》、《三王世家》、《龟策》、《日者传》。言辞鄙陋，非迁本意也。”<sup>②</sup>亡佚确有，但是否系张氏所云十篇，难以论定。近人则以为《匈奴列传》中征和三年（前

① 《后汉书·蔡邕列传》卷九十下云“（王）允曰：‘昔武帝不杀司马迁，使作谤书流于后世。’”

② 《汉书·司马迁传》卷六十二颜师古注引。

90) 李广利投降匈奴为史迁最晚的记事，晚于此年的记事均为褚少孙者流所补。

《史记》最初的名称，如司马迁自言，叫《太史公书》，其后二百余年并无定名，或称《太史公记》，或称《太史记》，或称《太史公传》，或称《太史公》，至东汉桓、灵时，是以古史的通称“史记”作为司马迁其著的专名。

《史记》由本纪、表、书、世家、列传构成。“本纪”沿用先秦《禹本纪》之名，用以按照世序和年代记叙历代最高统治者的重要事迹（《秦本纪》较为特殊）。“表”乃效法《历谱谍》、《五帝系谍》之类古代“谱谍”而立名，是排比史事或人物世次或年代，作为全书叙事附录的重要大事记。“书”为记述文化、社会经济等方面的分类专史。“世家”取古代《世家》之名，为记叙诸侯王公和辅汉重臣的历史。“列传”是一般人物的传记，少部分为综合性记述，如《货殖列传》、《匈奴列传》、《西南夷列传》等。由十二本纪、十表、八书、三十世家、七十列传构成的一百三十篇《史记》，各体彼此联系，相互补充，形成一个完整的体系，成为中国第一部纪传体的通史。

## 二 《史记》的“实录”精神

班固在《汉书·司马迁传赞》中曾借前贤之言夸赞司马迁道：

然自刘向、扬雄，博极群书，皆称迁有良史之才，服其善序事理，辨而不华，质而不俚。其文直，其事核，不虚美，不隐恶，故谓之实录。

的确，“实录”精神正是《史记》一书所具备的最为难得的特色。

“实录”是对历史著作最起码的要求，非“实录”的是外史、野史，而不是信史。但是，要做到“实录”，却不是轻而易举的。

连司马迁十分推崇的《春秋》，孔子有时也不得不搞些“为尊者讳”——虚美隐恶的不实之笔。

《史记》的实录精神总的说来表现在司马迁基本上本着实事求是的精神总结了自五帝以迄汉武帝三千年的历史轨迹，它的具体表现则在以下诸方面：

(一) 对于尊贵者，加以客观地再现

对于占据统治地位的帝王将相，司马迁以实录的良史之笔绘出了他们的历史面目，既肯定了他们的文治武功，同时也能诛心察影，不留情面地写出了他们庸俗虚伪的一面。尤其是对后者，他没有采用素来尊重孔子的“曲笔”，而是“文实事核”，直书其事。比如写汉高祖刘邦，一方面，详细叙述了他提三尺剑于马上夺得江山的壮烈征程和英雄本色；另一方面，又叙述了他的另一个侧面，在《高祖本纪》里写他的“好酒及色”；在《项羽本纪》里写他为了逃命，三次不念亲情，把子女从车上推下，写他在项羽以烹煮乃父相威胁时，竟然无动于衷地回说“幸分一杯羹”；在《留侯世家》中写他攻陷咸阳，便意欲享用秦帝的“宫室、帷帐、狗马、重宝、妇女”；在《萧相国世家》中写他明明猜忌丞相心怀异志，却故意“数使使劳苦丞相”；在《淮阴侯列传》中写他鸟尽弓藏，兔死狗烹，坐定江山便诛杀功臣；在《季布栾布列传》中写他恩将仇报，杀掉救命恩人丁公；在《酈生陆贾列传》中写他“诸客冠儒冠来者”，“辄解其冠，溲溺其中”。凡此种种的描写，剥掉了最高封建统治者岸然的道貌，显示了其流氓无赖、贪杯好色、猜忌难处、粗俗不堪的另一半嘴脸。再如汉高祖的重臣叔孙通，司马迁诤之为审时度势的“汉家儒宗”，写他颇善儒家的权变之术，能随着时移势易而巧妙地推行礼教，写他不同于“不知时变”的“鄙儒”，知进知退，能屈能伸，但在关键的问题上如废嫡立少事上，却寸步不让。然而对他善于阿谀奉迎的一面也毫不隐讳，如写他在秦为待诏博士时，陈胜起兵造反，秦二世召见博士儒生征求对策，有三十多人均言应发兵平叛。二世一听，气得脸色发青。叔孙通赶

紧上前说：“诸生言皆非也。……明主在其上，法令具于下，使人人奉职，四方辐辏。安敢有反者？此特群盗鼠窃狗盗耳，何足置之齿牙间？郡守尉今捕论，何足忧！”（《史记·叔孙通列传》卷九十九）二世听得很是顺耳，赏他帛二十匹、衣一袭，还拜他为博士。出宫之后，诸生责备他：“先生何言之谀也！”他回答道：“公不知也，我几不脱于虎口。”然后便溜之大吉。足见他为了全身保命，不惜察言观色，大拍马屁。文中还写他归汉后，常穿儒服，碰巧刘邦厌恶儒生，他灵机一动，马上改换了装束，“服短衣，楚制”，使本为楚人的刘邦看了颇为顺眼。这些描写均画出了叔孙通善谀巧变的庸俗一面。其他天子皇后，战将谋臣，司马迁也都作如是观，作如是写。

## （二）对于叛逆者，予以充分的肯定

《史记》记载了一些叛臣逆子的事迹。这类人物类型有两种：一是农民起义领袖，如陈涉、项羽等，一是统治阶级内部的贰臣，如韩信、李陵等。对于前者，司马迁详细记述了他们揭竿而起的历史经过，使他们的成败千秋之后仍然跃然纸上。如《陈涉世家》以翔实的材料展现了陈涉的为人、首事、称王和失败，对这位失败的英雄，他评价道：“桀纣失其道而汤武作，周失其道而《春秋》作，秦失其政而陈涉发迹，诸侯作难，风起云蒸，卒亡秦族。天下之端，自涉发难。”他把领导农民起义的陈涉比之于伐桀攻纣的商汤、周武和修《春秋》的孔圣人，肯定了陈涉“首发难”的历史功绩，并列之于“世家”，反映出他不囿于传统之见，突破了正统观念的实录精神。对于后者，司马迁则以善自为善、恶自为恶的忠实笔触，写出了他们的功过。比如《李将军列传》，司马迁并没有隐没李陵投降匈奴而使“陇西之士居门下者皆用为耻焉”的历史事实，但对他“善射，爱士卒”的本领和为人，对他率五千步卒与八万敌众“连斗八日”，杀伤匈奴万余人的战绩也作了可观的描述，同时还写到了汉家“族陵母妻子”，表现了对汉武帝株连九族政策的不满。不因为其过而埋没其功，正因为其过而肯定其功，这

正是全面叙述和如实表现历史事件、人物的良史风格。

### (三) 对于卑贱者，给以公正的记述

《史记》中有一些传记描叙了出身下层社会的小人物，如《魏公子列传》中的侯嬴是个“夷门监者”，另一个朱亥是“市井鼓刀屠者”；《刺客列传》中的聂政“以屠为事”，荆轲也是与狗屠为伍的市井之徒；《游侠列传》中的朱家“家无余财，衣不完采，食不重味，乘不过鞲牛”，郭解少时干着杀人斗殴、铸钱盗墓的勾当。这类卑贱者在社会上没有什么地位，正统史家也不会把他们载入青史，但司马迁却认为“其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之阨困，既已存亡死生矣；而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉”（《游侠列传》）；说他们“救人于危，振人不赡，仁者有乎！不既信，不倍言，义者有取焉”！基于这一认识，他在笔下公正地叙写他们的事迹，歌颂他们身上的一些优良品质。如傲岸不逊的侯嬴、朱亥，当他们为魏公子无忌礼贤下士的诚意打动时，便急人之难，极力帮助无忌排忧解难，使他得以出兵攻秦，解除了邯郸之围。在聂政、荆轲身上则表现了反抗强暴、视死如归的侠肠义胆。这些被正统史家视为“奸雄”的鸡鸣狗盗、刺客游侠之徒，能够在《史记》中占有一隅之位，正显示了司马迁实录精神的不凡之处。

《史记》的实录精神，是司马迁敏锐的历史眼光、强烈的批判意识、严谨的写作态度三者的集中表现。没有敏锐的历史眼光，就抓不住历史事件的真相；没有强烈的批判意识，就跳不出正统历史观念的窠臼；没有严谨的写作态度，就写不出自成体系、彪炳千秋的“一家之言”。唐人刘知几曾在《史通·曲笔》中慨叹道：“史之不直，代有其书。”能像司马迁这样站在当时所能达到的思想顶峰，以实录精神修史，委实是难能可贵的。毋庸讳言，《史记》并没有彻底摆脱神秘思想（如相信气数、善恶报应等）和历史循环论（如“三王之道若循环，周而复始”）的影响，但这是由于时代局限的历史宿命所致，与其实录精神相比是不可同日而语的。

### 三 无韵之“离骚”：《史记》的文学价值

《史记》既是一部历史著作的精品，又是传记文学的明珠。说它是历史著作的精品，是因为它实事求是地再现了汉武帝之前中国数千年波澜壮阔的历史进程；说它是传记文学的明珠，则是因为它以传记为主体，以人物为中心，在不改变历史人物本来面目的前提下，自觉地进行了艺术形象的再创作，生动展示了数千年来丰富多彩的社会生活。

它的文学价值首先在于它在纷纭反复的历史流程中描绘了鲜明的历史人物形象。

《史记》不是戏曲小说，但它以高超的艺术手段所描绘的人物，大都具备各自的音容笑貌和独特性格，犹如小说中的人物那样鲜明，戏曲中的人物那样生动。综观其描绘人物的高超艺术手段，主要有下述几个特点：

#### （一）善于在矛盾的漩涡中展现人物的性格

司马迁在描写人物时，往往选择历史上的重大事件，抓住表明事物发展的关键时刻，围绕尖锐复杂的矛盾去展现人物的性格。例如对项羽的描写，作者重点记叙了三个重要的事件：“巨鹿之战”、“鸿门宴”、“垓下之围”。这三段著名的历史故事不仅是表明秦汉之际历史转机的三大事件，而且也是西楚霸王项羽一生从崛起到鼎盛进而走向末路的三部曲。项羽的形象即是在这充满了尖锐矛盾和复杂斗争的三部曲中逐步丰满起来的。“巨鹿之战”是当时一场非常重要的战役。当此之时，秦将章邯已在定陶杀项梁，破楚军，然后命令王离、涉间率领数万人马围攻赵城巨鹿。秦师虽为强弩之末，然而破楚败赵，军威正盛。前来救赵的各路诸侯逡巡不敢向前，号称卿子冠军的楚军主将宋义也徘徊观望，不愿进兵。在此关键时刻，项羽当机立断地杀掉宋义，“悉引兵渡河，皆沉船，破釜，烧庐舍，持三日粮，以示士卒必死，无一还心”，终于大破秦军：

当是时，楚兵冠诸侯。诸侯军救巨鹿下者十余壁，莫敢纵兵。及楚击秦，诸将皆从壁上观。楚战士无不一以当十，楚兵呼声动天，诸侯军无不人人惴恐。于是，已破秦军。项羽召见诸侯将，诸侯将入辕门，无不膝行而前，莫敢仰视。项羽由是始为诸侯上将军，诸侯皆属焉。

司马迁在这场惊心动魄的战争记叙中，极力表现项羽性格的一个侧面。写他“晨朝上将军宋义，即其帐中斩宋义头”，表明他处事果断；写他引兵渡河，破釜沉舟，与秦军背水决战，从正面突出他勇武善战；写诸侯作壁上观，“无不人人惴恐”，从反面烘托出秦军的强大、战争的严酷及项羽与楚军的出生入死，无所畏惧。茅坤曾评论这段文字说：“项羽最得意之战，太史公最得意之文。”（《史记评林》引）巨鹿一战奠定了项羽在诸侯中的霸主地位，他叱咤风云、骁勇善战的性格在这场冲突中得到了鲜明的体现。“鸿门宴”是楚汉相争中一幕重要的戏。项羽听说刘邦攻进咸阳，欲王关中，不禁勃然大怒，准备率领四十万大军袭击刘邦。刘邦从楚将项伯处得知消息后，便亲自到楚军驻地鸿门向项羽谢过。伸手不打笑脸人，于是项羽设宴招待刘邦。楚将范增力主杀掉刘邦，因而宴会气氛十分紧张。席间范增“数目项王，拳所佩玉玦以示之者三”，而项王“默然不应”。范增又命项庄以舞剑助酒为名，“因击沛公于坐，杀之”，而项羽不与其谋。当汉将樊哙“带剑拥盾”闯入帐内时，项羽不但不加怪罪，反倒赞赏地“赐之彘肩”。当刘邦乘“如厕”之机溜之乎也，张良献上“白璧一双”时，项羽也不引兵追赶，反而接受了礼物。因此范增愤怒地斥骂他是个“不足与谋”的“竖子”。这席闪烁刀光剑影的酒宴，展现了项羽性格中胸怀磊落、不谙算计的一面。“垓下之围”是写项羽一生“七十余战”中的最后一战。司马迁怀着深切的同情，以悲壮的笔调，为这位失路英雄谱写了一曲挽歌。此时的项羽“兵少食尽”，四面楚歌，待突破重围至东城时，身边仅剩二十八骑。他虽然处于“自

度不得脱”、“今日固决死”的英雄末路，但是余勇可贾，雄风仍在：

汉军围之数重。项王谓其骑曰：“吾为公取彼一将。”令四面骑驰下，期山东为三处。于是项王大呼驰下，汉军皆披靡，遂斩汉一将。是时，赤泉侯为骑将，追项王，项王瞋目叱之，赤泉侯人马俱惊，辟易数里。与其骑会为三处。汉军不知项王所在，乃分军为三，复围之。项王乃驰，复斩汉一都尉，杀数十百人。复聚其骑，亡其两骑耳。乃谓其骑曰：“何如？”骑皆伏曰：“如大王言。”

项羽到底为一介武夫，他承认自己的失败，但并不服气。司马迁在这里四次写到项羽将自己的失败归因于“时不利”、“天亡我”，表明项羽的短视和拙谋。总之，司马迁通过上述三大事件的记叙，透过尖锐复杂的矛盾描写，突出了项羽勇武强悍、坦荡率直而又短视拙谋的性格特征。《廉颇蔺相如列传》则通过“完璧归赵”、“渑池会”、“将相和”三个故事，在剑拔弩张的外交场合和同僚高下之争中展现了蔺相如大智大勇、先公后私的性格。而在《魏其武安侯列传》中，魏其侯窦婴的黠直无能，武安侯田蚡未贵时的奴颜婢膝，得志后即不可一世的势利骄横，将军灌夫的刚正倔强、不好面谀，也都是在三家彼此倾轧的矛盾纠葛中得以一一展示的。

## （二）善于通过细节描写显示人物的性格

司马迁在为人物作传时，常常注意不放过足以显示人物性格的细枝末节。有的时候，他在文章的开头，记叙一段人物童年时代的故事，作为人物性格发展的铺垫。如《李斯列传》的开头：

李斯者，楚上蔡人也。年少时，为郡小吏，见吏舍厕中鼠，食不洁，近人犬，数惊恐之。斯入仓，观仓中鼠，食积粟，居大庑之下，不见人犬之忧。于是，李斯乃叹曰：“人之

贤不肖，譬如鼠矣，在所自处耳。”

李斯由鼠所处环境的高下联想到人所居的地位的尊卑，认为要摆脱厕中鼠的命运，像仓中鼠一样生活，关键就在于自己要善于处事、巧于做人。这正表现出李斯耻于卑贱穷困、志在功名富贵，奠定了他以闾巷布衣起家，辅佐秦皇统一中国，位列三公，而后又卖身投靠赵高，却不免被腰斩的一生悲剧性格的基础。再如《酷吏列传》中张汤传的开头：

张汤者，杜人也。其父为长安丞，出，汤为儿守舍。还而鼠盗肉，其父怒，笞汤。汤掘窟，得盗鼠及余肉，劾鼠掠治，传爰书，讯鞠论报。并取鼠与肉，具狱磔堂下。其父见之，视其文辞如老狱吏，大惊，遂使书狱。

在这场小孩子的模拟审判中，表现出张汤儿时的手段即如此老辣，从小看大，他成年后成为一名心狠手辣的酷吏正是势所必至，其性格的发展因此显得毫不突兀。

有的时候，司马迁在文章的中间，随着情节发展的顺序，截取人物的一节生活片断，作为显示其性格的依据。如《陈丞相世家》，写陈平封金挂印、离楚逃亡时有一“途中遇险”的小镜头：

渡河，船人见其美丈夫，独行，疑其亡将，要中当有金玉宝器，目之，欲杀平。平恐，乃解衣，裸而佐刺船。船人知其无有，乃止。

陈平在面临杀身之祸的惊险境遇里，能够急中生智，化险为夷，正显示了他的足智多谋，善于应变。又如《李将军列传》里写李广被废为庶人时，择取了李广“见辱灞陵”的片断：

(李广)尝夜从一骑出，从人田间饮。还至霸陵亭，霸陵尉醉，呵止广。广骑曰：“故李将军。”尉曰：“今将军尚不得夜行，何乃故也！”止广宿亭下。唐无何，匈奴入杀辽西太守，败韩将军。韩将军徙右北平。于是，天子乃召拜广为右北平太守。广即请霸陵尉与俱，至军而斩之。

李广虽为名将，却对一件受辱霸陵的区区小事耿耿于怀，这个片断正显示出他胸怀狭窄、睚眦必报的性格缺点。

有的时候，司马迁在文章的结末或“论赞”里补叙一段人物的琐事，作为其性格的补充。如《陈涉世家》在历叙陈涉“起自佣耕”、“辍耕太息”、“篝火狐鸣”、“自立为王”，直到最后失败，临了突然掉转笔锋，补入一段“故人晤见”的小插曲：

陈胜王凡六月。已为王，王陈。其故人尝与佣耕者闻之，之陈，扣官门曰：“吾欲见涉。”官门令欲缚之，自辨数，乃置，不肯为通。陈王出，遮道而呼涉。陈王闻之，乃召见，载与俱归。入官，见殿屋帷帐，客曰：“夥颐！涉之为王沉沉者！”楚人谓多为夥，故天下传之，“夥涉为王”，由陈涉始。客出入愈益发舒，言陈王故情。或说陈王曰：“客愚无知，颛妄言，轻威。”陈王斩之。

这段琐事鲜明地刻画了陈涉称王后性格的逆转——“怙强而傲”，而这一点正是“诸陈王故人皆自引去，由是无亲陈王者”的原因。在《淮阴侯列传》最后的“论赞”里，司马迁以惋惜的笔调补叙了韩信身为布衣时的一件琐事：

其母死，贫无以葬，然乃行营高敞地，令其旁可置万家。

通过这件琐事补充强调了韩信“虽为布衣时，其志与众异”的不

凡抱负和独特个性。

### (三) 善于择取典型的语言行动突出人物的性格

司马迁常常采用人物自白的方式，选择符合人物身份的语言，开掘人物的内心世界，以显示其性格特征。比如项羽、刘邦、陈涉、陈平都有一句述志抒怀的话语：

籍曰：“彼可取而代也！”（《项羽本纪》）

（刘邦）喟然太息曰：“嗟乎！大丈夫当如此也。”（《高祖本纪》）

陈涉太息曰：“嗟乎！燕雀安知鸿鹄之志哉！”（《陈涉世家》）

平曰：“嗟乎！使平得宰天下，亦如是肉矣。”（《陈丞相世家》）

刘、项之言都是在观看出游的秦皇时不觉脱口而出的，但项羽之言反映出与秦皇有世仇的将门子弟的复仇愿望，语气坦直，表现了他性格悍霸，无所顾忌；刘邦之言则反映了职务低微的小吏对天子宝座的艳羨心理，语气委婉，表现了他性格贪婪，野心勃勃。正如前人所评：“项之言，悍而戾；刘之言，津津不胜其歆羨矣”（王鸣盛《十七史商榷》）。陈涉那句话是他在为人佣耕，发誓“苟富贵，无相忘”，却受到别人嘲笑的情况下，发出的慨叹，出口俚俗形象，表现了这位农民起义英雄素有改变自己命运的豪情壮志；而陈平那句话，则是他在社祭为宰，“分肉甚均”，受到父老称赞的情况下，生发的感慨，所言警策，含有哲理味道，表现了这位未出茅庐的书生胸中早有欲以黄老之术主宰天下的抱负。他如《刺客列传》中的豫让、《酈生陆贾列传》中的酈食其、《张释之冯唐列传》中的冯唐、《滑稽列传》中的淳于髡、优孟、优旃等等，人物性格都在个性化的语言中得到了凸显。

不仅如此，司马迁还注意选择人物的某些典型行动突出人物性

格。为了展现吕后的刻毒凶残，他记叙了吕后对刘邦宠姬及诸子的迫害，其中对戚夫人的处置尤为惨绝人寰：

太后遂断戚夫人手足，去眼，辉耳，饮瘖药，使居厕中，命曰“人彘”。（《吕太后本纪》）

手段之残忍令人毛发倒竖，吕后对其所忌恨之人必置之死地而后快的性格通过这一典型行动表现得淋漓尽致。司马迁选择具有典型意义的行动突出人物性格时，还常常注意避免雷同。如吴起、田单、李广都与士兵同甘共苦，而他们的方式却各自不同：

起之为将，与士卒最下者同衣食。卧不设席，行不乘骑，亲裹赢粮，与士卒分劳苦。卒有病疽者，起为吮之。（《吴起列传》）

田单知士卒之可用，乃身操版插，与士卒分功。妻妾编于行伍之间，尽散饮食，飧士。（《田单列传》）

广廉，得赏赐辄分其麾下，饮食与士共之。……广之兵将乏绝之处，见水，士卒不尽饮，广不近水；士卒不尽食，广不尝食。宽缓不苛，士以此爱乐为用。（《李将军列传》）

不同的方式显示了他们各自不同的性格：吴起为兵吮痂，正如他学于曾子而母丧不归，事于鲁君而杀妻求将一样，表现了他汲汲于功名，为了博取卿相之位，可以置一切于不顾，故鲁人用两个字评价他——“猜忍”。田单与卒分功，不过是他与燕军对垒时所施的一系列计谋中的一个环节，和离间燕国君臣、装神弄鬼稳定军心、散布流言诱敌一样，是审时度势后而采取的用兵之策，表现了他老谋深算，巧于鼓舞士气。李广的体恤部下、热爱士卒，则是他一贯的名将风度，表现了他廉洁自守，不贪钱财，为人宽厚，赤诚待人。

其次，《史记》的文学价值，还表现在它饱含着司马迁鲜明的

爱憎，具有强烈的抒情性。

司马迁受宫刑而撰《史记》，犹如屈子放逐而赋《离骚》、孙子臆足而修《兵法》一样，是“意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者”（《自序》），因此，笔下洋溢着一种沉郁愤激的情绪。其书正如鲁迅先生所云，是“史家之绝唱，无韵之《离骚》”。

《史记》的抒情性主要表现在三个方面：其一是有些传记主人公的际遇引起司马迁的共鸣，致使他怀着深刻的同情记叙主人公的行状，虽然没有一字一句述及自身，但通篇暗寓着他自身的身世之感。如《李将军列传》，司马迁着力刻画了飞将军李广的英雄形象及不幸遭遇，在李广坎坷悲凉的一生遭际里，寄寓着司马迁自己的一腔悲愤、满腹辛酸，表现了对统治者摧残人才的极大愤慨。正如前人所评：“盖太史公负一世奇气，郁一腔奇冤，是以借此奇事而发为奇文。”（李景星《四史评议》）其二是有些传记在行文中夹叙夹议，反复吟叹，表现了司马迁的无限感慨。如《屈原列传》，在记叙到屈原“忧愁幽思而作《离骚》”之后，感慨油然而生，便插入一段饱含着诗人同情与钦佩的议论，犹如异代知己似的论述了《离骚》的产生缘由，并且借用刘安之语高度赞扬了其人洁似莲花、其书辉同日月。在叙述到屈原流放时，司马迁又情难遏止，于是插入一段对屈原忠贞和怀王昏庸的议论，表现了对屈原怀才不遇的沉痛惋惜及对怀王不辨忠奸的深切谴责。其三是有些传记通过篇末的评说赞叹，寄托了鲜明的爱憎之情。如《汲郑列传》的文末论赞，司马迁引用了翟公的话说：“一死一生，乃知交情。一贫一富，乃知交态。一贵一贱，交情乃见。”对得势则宾客盈门、失势则门可罗雀的炎凉世态冷热人情深恶痛绝。在《游侠列传》的论赞中，则以“人貌荣名，岂有既乎”的谚语抒发了对其貌不扬而声闻远近的郭解的敬慕之情，对其惨遭杀害，则在“于戏！惜哉”的嗟叹声中，寄予了悲愤与同情。

#### 四 《史记》的影响

《史记》在中国文学史上占有极为重要的地位，对后世文学发生了重大影响。刘大杰先生在《中国文学发展史》中言道：“屈原的赋，司马迁的文，杜甫的诗，是中国古典文学中在这三方面的高峰；又好像三条大河，无穷无尽地灌溉着后代文学的田园。”确实如此，《史记》一书的影响远远突破了所谓正史的范围，在文学散文、小说戏剧诸方面令后世作者受益良多。

在散文方面，《史记》是后代散文家所标举的一面旗帜。在《史记》之后的许多历史散文著作，如史学界所谓“正史”二十五史中的其余诸史，都直接承袭了他的体裁形式，不管这些著作编次有何出入，名目有何变化，门类有何或缺，而“纪”、“传”二体都绝无例外地沿袭下来，《史记》正是这类纪传体的开山之祖。

唐宋以后的古文家、散文家更是服膺《史记》的散文艺术。他们在从事散文的创作与批评时，往往把《史记》奉为圭臬。唐宋八大家自不待言，就是明代的归有光、清代的桐城派、阳湖派也是如此。韩愈自称为文“上规姚姒，浑浑无涯。……下逮《庄》、《骚》，太史所录”（《进学解》）；柳宗元认为“太史公甚峻洁”（《报袁君陈秀才避师名书》），主张创作“参之太史以著其洁”（《答韦中立论师道书》），在评论韩愈文章时还以《史记》为比拟的标准，说“迁于退之，固相上下”（《答韦珩示韩愈相推以文墨事书》）。至于他们的散文作品也颇得《史记》的神髓，如韩愈的《张中丞传后序》、《毛颖传》，欧阳修的《新五代史伶官传序》等。

在小说戏剧方面，《史记》是后代文人学习技法、汲取素材的宝库。从汉魏六朝的《列仙传》（托名刘向）、《神仙传》、唐宋传奇到明清小说，在体裁形式、人物塑造、描写手法、情节安排和语言运用上，都可以看出《史记》对传记文学影响的痕迹。金圣叹评论《水浒传》时曾多次言道：“《水浒传》方法，都从《史记》

出来”，“《水浒传》一个人出来，分明便是一篇列传”（《第五才子书读法》）；戚蓼生在评《红楼梦》时则说曹雪芹“殆稗官野史之盲左腐迂乎”（《石头记序》）。由此足见《史记》在古典小说传统风格中所起的浸润作用。很多通俗小说，如《东周列国志》、《西汉通俗演义》等，也无不祖述《史记》。同样，《史记》对戏剧也影响颇深，孔尚任在言及戏剧创作时曾云：“传奇虽小道……用笔行文，乃《左》、《国》、《太史公》也。”（《桃花扇小引》）至于从《史记》中汲取素材、改编成戏剧者，更是屡见不鲜，明臧懋循《元曲选》（《元人百种曲》）和明毛晋《六十种曲》中，取材于《史记》的杂剧、传奇即有十一种，如《赵氏孤儿》、《渑池会》、《追韩信》、《窃符记》等，有些剧本至今仍出现在舞台银幕上。

《史记》中的一些人物对后世精神上的影响也很深远。司马迁笔下的一些英雄、烈士、豪杰、诤臣，一直栩栩如生地活在后人的口碑中或诗文里，引起人们的思慕钦佩。“但使龙城飞将在，不教胡马度阴山”所追怀的李广，“非但慷慨献奇谋，意气兼将生命酬”所讴歌的侯嬴，“生当作人杰，死亦为鬼雄”所赞叹的西楚霸王，都是司马迁塑造的叱咤风云的人物，他们的道德精神、气魄胆识，形成一股强劲的凝聚力，恒久地震撼着世人的心灵。

## 第三章 魏 晋 诗 赋

### 概 说

自从汉献帝建安元年（195）曹操挟天子以令诸侯后，东汉王朝实际上已经蜕变为曹魏的家天下。黄初元年（220），曹丕即位，正式拉开了魏王朝的序幕。此后至晋恭帝元熙二年（420）东晋灭亡，是为文学史上长达二百余年的魏晋时代。

建安时期的文学在中国文学发展史上占有很重要的地位。当时由于曹氏控制的北方相对比较稳定，建安文学主要集中在政治领袖曹操父子的周围，以“三曹”为龙头，“七子”为骨干，形成了“彬彬之盛”的邺下文人作家群。他们继承了前朝的文学传统，满怀热情地从事着诗赋的创作。这些作家虽是文人，但都生于乱世，长于兵燹，饱经时代的风云和世事的沧桑，对现实具有深切的感受和体验。他们愍时伤乱，渴望统一，大都具有拯世济物、立功建业的雄心壮志。这就使得他们的诗歌表现出一股昂扬奋发的时代感，亦即刘勰所谓“并志深而笔长，故梗概而多气”的“建安风骨”（《文心雕龙·时序》）。他们在把五言诗的创作推向高峰的同时，又踵继汉末渐成风气的抒情小赋的步武，以大量作品促成了小赋的繁荣。

魏文帝曹丕谢世后，为九年的正始时期。这一时期中，文学创作不如建安繁盛，但是身为名士的“竹林七贤”以反叛传统的铮铮傲骨成为诗文创作的中坚。尤其是“嵇阮”二人富于强烈个性

的诗文，唱响了“志清峻”、“旨遥远”的“正始之音”。

司马氏篡魏之后，出现了短暂繁荣的太康时期。这一时期的文学集团有围绕在权臣贾谧周围的“二十四友”，但其中的文人良莠不齐，其首潘岳及与之并称“潘陆”的陆机，还有一位左思，是名气最大、成就最高的作家。此时，诗赋仍然是文人喜好的主要文学样式，创作风气则渐渐向注重文学形式方面倾斜。

西晋末年，玄言诗风渐起，入东晋后，孙绰、许询等人的玄言诗风靡一时。诗坛上几乎尽是这种“理过其辞，淡乎寡味”的作品，钟嵘以为这些诗作“皆平典似《道德论》，建安风力尽矣”（《诗品》序）。待陶渊明一出，文坛局面始有改观。陶渊明的诗赋恬淡自然，质朴淳真，无论是田园牧歌式的作品，还是金刚怒目式的作品，都格调不俗，韵致悠远。

## 第一节 曹魏君臣

曹魏君臣指“三曹”与“邺中七子”。“三曹”为曹操及其子曹丕、曹植。汉献帝建安二十五年（220），魏王曹操死，曹丕接受了汉献帝的禅让，即位称帝，是为魏文帝，曹操则被追认为魏武帝。但是，“三曹”“七子”的文学并非始自曹丕称帝之时，而是自曹操挟天子以令诸侯的建安元年（195）开始。“邺中七子”指建安年间居住在魏都邺中的孔融、陈琳、王粲、徐干、阮瑀、应玚、刘桢七人，除孔融外，余六人均是曹氏父子的幕僚。所以，建安至魏初以“三曹”“七子”为代表的文学被称作“建安文学”。建安文学最有文学成就的文学样式是五言诗，其次是赋。五言诗继承了乐府诗及“古诗”的传统，许多作品具有深刻的社会内容，反映了动乱的时代与民生的疾苦，抒发了诗人济世匡时、立功建业的胸襟和怀抱。诗中的情感昂扬激越，真挚率直，风格刚健遒劲，慷慨悲凉，正如刘勰所评：“慷慨以任气，磊落以使才。造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，惟取昭晰之能。”（《文心雕龙·明

诗》) 赋的成就虽不如诗, 但曹植的《洛神赋》、王粲的《登楼赋》等都是脍炙人口、衣被后世的名篇。如果比较这两个作者群, 应该说“三曹浑浑有气”<sup>①</sup>, 作品的成就要高出“七子”一筹。

## 一 “三曹”: “浑浑有气”

### (一) 曹操: 横槊赋诗, 气韵沉雄

曹操(155~220), 字孟德, 沛国譙(今安徽亳县)人。历史上的曹操是个颇有雄才大略的政治家、军事家, 并非银幕舞台上的那个白脸奸臣。他是汉末应运而生的一位旷世奇才, 为人“机警, 有权数, 而任侠放荡”, 而且, 知人善任, 不拘一格地惟才是举, 所以能聚集天下的才俊, 在群雄逐鹿的乱世之中, 战胜各路豪强, 为曹魏统一天下奠定了基础。正如他自己所说: “设使国家无有孤, 不知当几人称帝, 几人称王!”<sup>②</sup> 与一般的政治家、军事家不同的是, 曹操还是个文武全才, 于运筹帷幄之余, 还善于赋诗为文, 于鞍马劳顿之间常常横槊赋诗, 抒写其不凡的抱负。

曹操的诗作今存二十余首, 全都是乐府诗。这些诗作都是针对当时的时事而发, 或者写战争给人间带来的种种苦难, 如《薤露行》、《蒿里行》、《苦寒行》、《却东西门行》等, 董卓祸国殃民、军阀互相混战, 以及战争造成的白骨遍野的惨状, 在诗中都有鲜明的描写。或者写自己的胸襟怀抱、雄心壮志, 如《对酒》、《短歌行》、《步出夏门行》等, 字里行间都见出诗人治世施政的主张、招贤纳士的愿望及积极进取、壮心不已的精神。在这些诗作中, 《短歌行(对酒当歌)》与《步出夏门行》中的《观沧海》、《龟虽寿》是历来为人传颂的千古名篇。《短歌行(对酒当歌)》是一首四言乐府:

① 明王世贞《弇州续稿》卷七十七。

② 《魏志·武帝纪》卷一裴注引《魏武故事》。

对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多。慨当以慷，忧思难忘。何以解忧？唯有杜康。青青子衿，悠悠我心。但为君故，沈吟至今。呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。明明如月，何时可掇？忧从中来，不可断绝。越陌度阡，枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩。月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依？山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。

这首诗是在宴飨宾客时吟唱的，诗歌的主题是抒发为了统一大业而求贤若渴的心境。曹操深明要完成一统禹域的夙愿，“天下归心”是首要的前提，要做到这一点，就必须有“山不厌高，水不厌深”的博大胸怀，就必须使天下的英才归之如流水，所以他向天下群贤表示自己像周公那样，“一沐三握发，一饭三吐哺，起以待士”（《史记·周公世家》）。“绕树三匝，何枝可依”的“乌鹊”，似乎正是隐喻那些彷徨择主的贤才，而曹操的诗作犹如他的《求贤令》一样，传达了渴望他们投奔自己的信息。正像《古诗十九首》，这首诗也流溢出对人生如寄、命如朝露的慨叹，但是，面对“对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多”的短暂人生，曹操是“慨当以慷，忧思难忘”，人们从中并没有感受到消沉和无奈，感受到的反倒是一种时不我待的奋发激昂。

《步出夏门行》作于五十三岁时，《观沧海》是其中的第一章：

东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里。幸甚至哉，歌以咏志。

这首诗是曹操北征乌桓时吟唱的。建安十一年（206），乌桓攻陷幽州，又勾结袁绍之子袁尚、袁熙，骚扰北部边境。翌年，曹操毅然亲率军队，以平定北方的心腹之患乌桓。在这次北征胜利凯旋的

途中，曹操登上碣石山，面对浩茫的沧海，“歌以咏志”。是诗在读者面前展开了一幅波澜壮阔的宏伟意境：海面辽阔无垠，海中耸立着几座山岛，山岛上丛生的草木在衰飒的秋季里依然郁郁葱葱。在萧瑟的秋风吹拂下，汹涌的波涛一浪高过一浪。这样的实景描写已使沧海壮观的情景历历如画，但诗人的描写并未仅止于此，接下去的“日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里”四句，以无限寓于有限之中的巧妙夸张笔法，更加突出了沧海的浩浩荡荡，无涯无际。作者将这种汉代大赋夸张水域之阔的笔法移诸诗篇，描绘出如此壮阔博大的境界，不能不令人击节称叹。其次，历来的诗赋，如果写的是秋天景物，就往往不免染上宋玉的悲秋色彩。而此诗所写“秋风萧瑟”中的沧海，却搏动着生命的节拍，奔涌着热血的激流，具备了含蕴无底、动荡不居的活的性格。一切景语皆情语，写沧海波澜，实际上就是写诗人自己的情感波澜。律动着生命的秋日沧海，隐寓着诗人晚年的胸怀。诗如其人，没有海一样的胸怀和体魄，就写不出这样的诗来。借助此诗，可以帮助人们从侧面了解和认识曹操。

《龟虽寿》是《步出夏门行》的第四章：

神龟虽寿，犹有竟时。腾蛇乘雾，终为土灰。老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已。盈缩之期，不但在天；养怡之福，可得永年。幸甚至哉，歌以咏志。

《观沧海》是观海抒情，借海喻情，《龟虽寿》则是直接吐露心迹。这首诗的主题是抒发“烈士暮年，壮心不已”的豪情，诗人一连使用了“神龟”、“腾蛇”、“老骥”三个意象去展现这一主题。在古人的心目中，麟凤龟龙，谓之四灵。“腾蛇”，《尔雅》郭璞注谓“龙类也，能兴云雾而游其中”。“腾蛇”与“神龟”都是跳出生死界外的灵物，但在头脑清醒的曹操看来，一个“犹有竟时”——还是免不了一死，一个“终为土灰”——到头来灰飞烟

灭！显然曹操继承了《古诗十九首》中的生死观，即“仙人王子乔，难可与等期”、“服食求神仙，多为药所误”，长生不老终归是不可期望的神话，“譬如朝露”的短暂人生才是无法改变的现实。这两个意象暗含了一个每个人都必须回答的问题：人生百年，转瞬即逝，你怎么办？是“何不秉烛游”，还是“被服纨与素”？曹操以一个隐喻对此作出了清晰的回答：纵然是一匹站不起来的老骥，心中也仍旧不忘驰驱千里；烈士纵然到了晚年，也仍然消磨不了壮志豪情。诗歌到此似乎应该戛然而止，作者接下去却又吟出四句：“盈缩之期，不但在天；养怡之福，可得永年。”其实，这四句是对主题的进一步申说，人到晚年，无须觉得悲观，应当继续发奋；况且，人寿的长短，并不仅仅由上苍决定，如果善于养生，就可以延年益寿。

曹操是最先创作“拟乐府诗”的人，不过，他的拟乐府诗很有个性。在形式上，他并未全然采用乐府旧题的诗型，比如上引的《步出夏门行》古辞本为五言诗型，曹操的拟作却作成了四言诗。他的四言诗使《诗经》之后久无佳作的四言诗，在他的手中又重现了勃勃生机。在内容上，曹操以旧题写时事，不少诗篇记录了当时社会的现状，有的诗作被后人誉为“汉末实录，真诗史也”<sup>①</sup>。在风格上，曹操的诗作精神昂扬，气势宏伟，情感苍凉，是所谓“建安风骨”的一种具体体现。钟嵘说：“曹公古直，甚有悲凉之句。”（《诗品》卷二）敖陶孙说：“魏武帝如幽燕老将，气韵沈雄。”（《诗评》）钟、敖二人之语都是对曹操诗风的中肯评价。

## （二）曹丕：乐府清越，《典论》辩要

曹丕（187～226），字子桓，即魏文帝。曹丕是曹操的次子，自幼聪颖，八岁即“知骑射”，“能属文”。他的一生极为顺利，二十五岁为五官中郎将、丞相副，三十一岁立为魏王太子，三十五岁代汉称帝。

<sup>①</sup> 钟惺《古诗归》。

曹丕的诗歌今存四十余首，绝大部分为乐府诗。毫无挫折的人生道路，优裕稳定的宫廷生活，限制了曹丕作品的表现领域，使其诗作不再像乃父曹操那样去反映乱世的苦难。因为他长大以后时或跟随曹操南征北战，所以有些作品描写艰辛的军旅生活，内容比较实在，如《黎阳作》诸篇。其余的诗作主要分为两大类，一类写宴饮、田猎、游乐等宫廷生活，一类写征夫的乡思、思妇的闺怨。后一类作品中的佳作语言清丽，将写景抒情较好地结合在一起，颇有艺术魅力，如《燕歌行》中的第一首：

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔，念君客游思断肠。慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方。贱妾茕茕守空房，忧来思君不可忘。不觉泪下沾衣裳，援琴鸣弦发清商。短歌微吟不能长，明月皎皎照我床。星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁！

这首诗深受宋玉《九辩》和《古诗十九首》的影响，将闺中女性思念良人的哀愁纳入到清秋的环境之中，秋风萧瑟，天气寒凉，草木摇落，白露为霜，群雁南飞，明月孤照，这些景色本来就渲染出浓重的悲秋气氛，而处于这种氛围中的思妇，倍感孤独和寂寞，其思念良人的忧愁就抒发得愈发深沉和凄怆。特别值得注意的是，《燕歌行》二首采用的是七言形式，在古典诗歌发展史上地位非常重要。七言诗自脱胎于楚歌之后，汉人张衡的《四愁诗》尚存留着楚歌的胎记“兮”字，到了曹丕手上，胎记已经脱落无遗，只是在韵式上仍沿袭着句句押韵的习惯，无法造成抑扬顿挫的韵律感。但它在七言诗的律化过程中仍具有重要的学术价值和认识价值。梁萧子显说：“魏文之丽篆，七言之作，非此谁先？”（《南齐书·文学传论》）正是从这一意义上对《燕歌行》的肯定。曹丕有几首纪行写景的诗作，如《于玄武陂作》等，描绘自然风光，绘声绘色，可以说开了山水诗创作的先河。

曹丕于诗歌之外，还踵继汉代赋家的步武，作有许多抒情小赋。其中的《浮淮赋》、《沧海赋》、《济川赋》、《感离赋》、《寡妇赋》等，都无汉代大赋板滞枯燥的弊病，对建安时期小赋的繁荣起到了推进作用。在文学批评方面，曹丕的《典论·论文》是一篇不可忽视的力作，文中提出的“盖文章经国之大业，不朽之盛事”的论断，是对文学价值的全新论断，对后世产生的影响极为深远。

前人对曹氏兄弟孰高孰低，评价不一，刘勰说：“魏文之才，洋洋清绮。旧谈抑之，谓去植千里。然子建思捷而才俊，诗丽而表逸；子桓虑详而力缓，故不竞于先鸣。而乐府清越，《典论》辩要，迭用短长，亦无憎焉。但俗情抑扬，雷同一响。遂令文帝以位尊减才，思王以势窘益价，未为笃论也。”（《文心雕龙·才略》）“乐府清越，《典论》辩要”，是较为公允的评判。钟嵘谓其“乏新奇，百许篇率皆鄙直如偶语”（《诗品》卷二），则未免有失偏颇。

### （三）曹植：骨气奇高，词彩华茂

曹植（192~232），字子建，曹操第三子，曹丕弟。封陈王，谥思，世称陈思王。天资颖悟，少怀大志，“年十岁余，诵读诗论及辞赋数十万言，善属文”。曹操十分宠爱他，差一点立他为太子。后因恃才傲物，举动任性，嗜酒误事，失去了曹操的宠爱。建安二十五年（220），在其兄曹丕继任魏王、丞相及受禅即位后，曹植开始了忧郁的后半生。他屡遭贬爵迁封，名义上虽称王侯，实则处于一举一动均受监视的软禁状态。太和元年（227），曹丕死，魏明帝曹睿即位，作为叔父的曹植命运并没有得到改善，他几次上书请缨，以期得到重用，但每次都是希望落空。虽然是帝王至亲，但在政治上却终身不遇，这样的遭际使曹植后半生郁郁寡欢，刚过不惑之年便衔恨谢世。

曹植其诗今存九十余首。以黄初元年（220）为界，曹植的一生可分作前后两个时期。前期与后期的诗作呈现出明显不同的风貌。前期诗作欢快明亮，昂扬振奋，题材主要是斗鸡走马、宴饮游

乐、交际酬赠之类，但有些作品表现出青年曹植的政治理想和远大抱负，如其代表作《白马篇》：

白马饰金羁，连翩西北驰。借问谁家子，幽并游侠儿。少  
小去乡邑，扬声沙漠垂。宿昔秉良弓，楛矢何参差。控弦破左  
的，右发摧月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄。狡捷过猴猿，勇  
剽若豹螭。边城多警急，虏骑数迁移。羽檄从北来，厉马登高  
堤。长驱蹈匈奴，左顾陵鲜卑。弃身锋刃端，性命安可怀。父  
母且不顾，何言子与妻。名在壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国  
难，视死忽如归。

诗中所赞赏的“幽并游侠儿”，正是诗人心中理想和抱负的具象化体现。他们少小离乡，远赴边境，练就一身高超的武艺，只要羽檄飞来，便挺身而出。为了捍卫国家，不惜舍命流血，不顾父母妻子，“捐躯赴国难，视死忽如归”！全诗洋溢着一种积极进取的乐观精神。

后期诗作由于身心遭到迫害，总的面貌显得忧郁、愤懑，《赠白马王彪》、《七哀》、《种葛篇》、《野田黄雀行》为此时期的代表作。《赠白马王彪》全诗七章，前缀小序。据诗序，知其作于黄初四年（223）秋。这一年，魏氏诸王赴洛朝会，曹植的亲密手足任城王曹彰暴卒。朝会完毕，诸王返回本国时，曹植与白马王曹彪同路，但是有司禁止他们同行同宿。在被迫与曹彪分手时，曹植“愤而成篇”，写下了这篇诗作。全诗以比兴之法，含蓄地暴露了统治阶级内部骨肉相残、兄弟相煎的内幕，抒发了对曹彰的深沉思念、对曹彪依依不舍的友情，以及对自己未来惴惴不安的忧虑。诗篇采用章章相连的辘轳体，熔叙事、写景、抒情于一炉，造成了强烈的抒情效果，宋人刘克庄说“子建此诗，忧伤忼慨，有不可胜言之悲”（《后村诗话》卷一），正是着眼于诗的情感力量。《七哀》诗也是一篇脍炙人口的名作：

明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。借问叹者谁？言是宕子妻。君行逾十年，孤妾常独栖。君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐。愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依。

这首诗以思妇的相思无望寄托自己的怀才不遇，曲折含蓄地表现了诗人的苦闷和失意。曹植表面上贵为王侯，实则形同囚徒，动辄得咎，因此诗作不得不采用委婉述志的方法。《七哀》诗托怀于思妇，《野田黄雀行》则寄意于“少年”：

高树多悲风，海水扬其波。利剑不在掌，结友何须多。不见篱间雀，见鷁自投罗。罗家得雀喜，少年见雀悲。拔剑捎罗网，黄雀得飞飞。飞飞摩苍天，来下谢少年。

据说这首诗是曹植因自己的友人丁氏兄弟被杀而作。丁氏兄弟是曹植的羽翼，曾为曹植谋立太子而出谋划策，曹丕对他们恨之入骨，一登帝位便处二人以极刑。曹植“利剑不在掌”，只能眼睁睁地看着挚友死去。诗中解救“黄雀”的“少年”，乃是无可奈何的幻想之下的产物。全诗用比体，“高树多悲风，海水扬其波”喻局势的凶险，“利剑”喻权势，“黄雀”喻罹难的友人，削开罗网搭救“黄雀”的“少年”喻拯救友人的英雄，全诗写得婉曲有致，引人深思。

曹植的拟乐府诗中还有一首《美女篇》，也写得颇有个性：

美女妖且闲，采桑歧路间。柔条纷冉冉，落叶何翩翩。攘袖见素手，皓腕约金环。头上金爵钗，腰佩翠琅玕。明珠交玉体，珊瑚间玉难。罗衣何飘飘，轻裾随风还。顾盼遗光彩，长啸气若兰。行徒用息驾，休者以忘餐。借问女何居，乃在城南端。青楼临大路，高门结重关。容华耀朝日，谁不希令颜。媒

氏何所营，玉帛不时安。佳人慕高义，求贤良独难。众人徒嗷嗷，安知彼所观。盛年处房室，中夜起长叹。

是诗是《陌上桑》的模拟之作，但是在模仿中有诗人自己的创造。原作重点写罗敷女拒绝使君的调戏，而是诗却重在写“美女”求贤独难，空居闺中，从而寄托了诗人空怀一腔报国之心、徒有满腹济世之才的怨悱和愁闷，因此在立意上较原作有所突破和创新。

不管是前期的诗作，还是后期的诗作，其中都贯穿着愤郁的激情、慷慨的格调。钟嵘的《诗品》说他的诗“骨气奇高”，就是着眼于这一点。同时，与汉乐府诗的古朴质直相比，曹植的诗作显得很有文采，钟嵘说他的诗“词彩华茂”，胡应麟说他的诗“辞极赡丽”，“句颇尚工，语多致饰”（《诗薮》），都准确地抓住了其诗辞藻华丽、讲究文饰、善于修辞、精于炼字的特征。

曹植在诗歌之外，还特别喜欢作赋。他雅好作赋的热情，在其自集赋作《前录》的《自序》中曾有披露：“余少而好赋，其所尚也，雅好慷慨。所著繁多，虽触类而作，然芜秽者众。故删定别撰为《前录》七十八篇。”<sup>①</sup>其赋今存六十余篇，可惜残缺者不少。这些赋作均为小赋，其中两类作品最有特色，一类是咏物赋，如《白鹤赋》、《蝉赋》、《鹞赋》、《离缴雁赋》、《鹞雀赋》、《蝙蝠赋》等；一类是言情赋，如《出妇赋》、《感婚赋》、《愍志赋》、《静思赋》、《洛神赋》等。这些赋或者托物寄意，或者触事言情，有些咏物赋，暗含嘲讽挖苦之意，如《蝙蝠赋》；有些言情赋，不无君臣遇合之心。言情赋中的《洛神赋》，是曹植诸赋中最称名后世的作品。这篇赋前缀小序云：“黄初三年，余朝京师，还济洛川。古人有言，斯水之神名曰宓妃。感宋玉对楚王神女之事，遂作斯赋。”围绕此赋的主旨，后人有许多揣测，有的认为曹植梦见的宓妃是曹丕的甄后，有的主张是托词宓妃以寄心文帝，细绎赋意，

<sup>①</sup> 《艺文类聚》卷五十五引。

似乎都是望风捕影之谈。最稳妥的解释，当据序中所言，有感于“宋玉对楚王神女之事”，于是创作了这篇吟咏人神之恋的赋作。赋中描写宓妃的形貌体态，动作举止，非常传神，如：

其形也，翩若惊鸿，婉若游龙。荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮，若轻云之蔽月；飘飘兮，若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出渌波。

体迅飞凫，飘忽若神。凌波微步，罗袜生尘。动无常则，若危若安。进止难期，若往若还。转盼流精，光润玉颜。含辞未吐，气若幽兰。华容婀娜，令我忘餐。

这些如真如幻的细微描写，成为描绘美女的经典名句，在后世已经被引用到“滥”而无止境的程度。曹植与其兄曹丕一起对魏晋小赋创作的繁荣起到了推动作用。

在建安作家中，曹植最受后人的推崇，刘勰称其为“思捷而才儻，诗丽而表逸”（《文心雕龙·才略》），钟嵘称其为“建安之杰”，甚至说“陈思之于文章也，譬人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼黻。俾尔怀铅吮墨者，抱篇章而景慕，曠余晖以自烛”（《诗品》）。钟嵘的话虽有溢美之嫌，但曹植的影响确实不可小视，晋代相当自负的谢灵运曾说：“天下才共有一石，子建独得八斗，我得一斗，自古及今，同用一斗。”<sup>①</sup>唐代诗圣杜甫也屡赞“子建文章壮”（《别李义》）、“文章曹植波澜阔”（《追酬故高蜀州人日见寄》）。这些足以说明曹植在中国文学史上的地位不可等闲视之。

## 二 “七子”

曹丕在《典论·论文》中说：“今之文人：鲁国孔融文举，广

<sup>①</sup> 《蒙求集注》卷下引。

陵陈琳孔璋，山阳王粲仲宣，北海徐干伟长，陈留阮瑀元瑜，汝南应玚德珪，东平刘楨公干。斯七子者，于学无所遗，于辞无所假，咸以自骋骥騄于千里，仰齐足而并驰。”这七位作家除孔融年龄与曹操相仿，性格与曹操相悖外，其余六人都与曹氏父子关系至密，和曹丕、曹植一起构成了建安时代最活跃的作家群。可惜他们都因疾病而过早辞世，文学创作活动也许因此而未达到高峰。关于“七子”，刘勰曾评价说：“仲宣溢才，捷而能密，文多兼善，辞少瑕累。摘其诗赋，则七子之冠冕乎！”（《文心雕龙·才略》）的确，“七子”之中以王粲的诗赋成就最高。

王粲（177~217），字仲宣，山阳高平（今山东邹县）人。出身名门望族，因有异才，年少时就受到蔡邕的激赏。王粲初见蔡邕时，蔡邕曾“倒屣相迎”，并且对人说道：“此王公孙也，有异才，吾不如也。吾家书籍文章，尽当与之。”（《三国志·王粲传》）王粲初依刘表，后归曹操，直至病卒。传说王粲生时好驴鸣，待到其卒，曹丕吊丧时，与诸吊丧之人各作一声驴鸣，表示哀悼之情。

王粲作有“诗赋、论议垂六十篇”，其诗歌中最受人推崇的是《七哀》诗三首。三首诗并非同时同地之作，第一首作于远赴荆州避乱的途中：

西京乱无象，豺虎方遘患。复弃中国去，远身适荆蛮。亲戚对我悲，朋友相追攀。出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，挥涕独不还。未知身死处，何能两相完。驱马弃之去，不忍听此言。南登霸陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤心肝！

诗中对祸国殃民的“豺虎”——军阀表示了深恶痛绝，对饱受战乱之害的黎民——“饥妇人”则给予了深刻的同情。运用慈母弃子这一典型事件，揭示战争造成的民不聊生的惨状，使诗作具备了强烈的“诗史”意味。第二首写诗人所居荆州的景物，抒发了

“羁旅无终极，忧思壮难任”的幽深乡愁，第三首追忆边地“冰雪截肌肤，风飘无止期。百里不见人，草木谁当迟”的愁苦，也都具有现实性。此外，王粲的《从军诗五首》写跟随曹操西征张鲁的军旅生活，表现了他的建功立业理想，也具有一定的积极进取精神。

王粲的赋作包括残篇今存近三十篇，其中最负盛名的是《登楼赋》。这篇赋疑作于建安十三年（208），赋中云“遭纷浊而迁逝兮，漫逾纪以迄今”，十二年为一“纪”，则是赋似为建安十年（205）之作，因王粲自初平四年（193）依荆州刘表至建安十年，正逾一纪。然所登楼当如《水经注》卷三十二所释，在当阳麦城；王粲建安十三年如有可能过当阳，则登楼作赋始可信。《资治通鉴》卷六十五正有此年九月曹军轻兵追刘备于当阳的记载，所以降曹的王粲或即随军前往，断定是赋于此年当为不误。自依刘表至此年十五年，云“漫逾纪”亦可通，约言之耳。

这篇赋的关键不在于登楼所望的景色，而在于登楼产生的纷繁思绪。思绪之一是有家难归的乡愁。开篇尽收眼底的四方景致，只不过是抒发这种乡愁设下的铺垫；羁旅南荆的忧思，旧乡壅隔的愁怀，才是作者吟不断咏不尽的主题，如赋中所写：

情眷眷而怀归兮，孰忧思之可任。凭轩槛以遥望兮，向北风而开襟。平原远而极目兮，蔽荆山之高岑。路逶迤而修迥兮，川既漾而济深。悲旧乡之壅隔兮，涕横坠而弗禁。

这篇赋之所以几乎成为历代文人客里思乡的符号，在于它抓住了“怀土”这个人同此心、心同此理的共通人性：

昔尼父之在陈兮，有归欤之叹音。钟仪幽而楚奏兮，庄舄显而越吟。人情同于怀土兮，岂穷达而异心！

不管是飞黄腾达，还是落魄江湖，只要是离乡背井，乡思就免不了时时袭上心头，就像境遇不同而皆怀归的孔子、钟仪、庄舄那样。思绪之二是天下太平、壮怀得展的希冀。战乱频仍，王道未平，是他不得不逃奔异乡的原因，更是他匏瓜徒悬、未能高蹈的原因。所以他在赋中写道：

惟日月之逾迈兮，俟河清其未极。冀王道之一平兮，假高衢而骋力。惧匏瓜之徒悬兮，畏井渫之莫食。步栖迟以徙倚兮，白日忽其将匿。

能够将个人命运的沉浮与时代风云的变幻紧密联系在一起，较之于无病呻吟的登楼作赋自然高出一筹。朱熹以为这篇赋虽然不及汉人之作，“然犹过曹植、潘岳、陆机愁咏、闲居、怀旧众作，盖魏之赋极此矣”（《楚辞后语》卷四），所言极是。

登高作赋是中国文人的一个传统，班固说：“登高能赋，可以为大夫。”（《汉书·艺文志》）以“登楼”名赋的王粲《登楼赋》是现存此类赋作中的第一篇，后世很多文人模拟王粲，写下各自的《登楼赋》，如晋孙楚、枣据、郭璞（亦称《登百尺楼赋》），宋晁公迈，明刘凤、桑悦等。由王粲登楼作赋派生出来的登楼赋诗，在各朝各代更是比比皆是，由此，足见这篇赋作的深远影响。

“七子”之中，名气较大的还有刘桢。刘桢（？~217），字公干，东平（今属山东）人。钟嵘把他与曹植并称，说“昔曹刘殆文章之圣”（《诗品序》），还说“自陈思以下，桢称独步”（《诗品》卷上），清人宋长白则把他与王粲等量齐观，说“建安七子，子建之外，独数王刘”（《柳亭诗话》卷二十六）。时人对他的称许主要是在诗歌创作方面，如曹丕所说“其五言诗之善者，妙绝时人”（《与吴质书》）。刘桢今存作品只有十五首诗，代表作为《赠从弟三首》。诗中运用植物、飞鸟等意象，比喻他从弟的人品，其中自然也不无自勉的意思，如其中的第二、三首：

亭亭山上松，瑟瑟谷中风。风声一何盛，松枝一何劲。冰霜正惨凄，终岁常端正。岂不罹凝寒，松柏有本性。

凤皇集南岳，徘徊孤竹根。于心有不厌，奋翅凌紫氛。岂不常勤苦，羞与黄雀群。何时当来仪，将须圣明君。

前一首是孔子名言“岁寒然后知松柏之后凋也”与庄子名言“天寒既至，霜雪既降，吾是以知松柏之茂也”的诗化，在此诗化了的“松柏”意象上正寄托着诗人美好的理想和祝愿。后一首中则以“凤凰”喻人品的高洁，表示了不屑于同庸俗的“黄雀”为伍的洁身自好。只是这些诗作朴素有余而文采不足，在锻字铸句上尚欠功夫。钟嵘评论他说“仗气爱奇，动多振绝，真骨凌霜，高风跨俗。但气过其文，雕润恨少”（《诗品》卷一），还是比较中肯的。

### 三 蔡琰：“才气英英”

蔡琰（171？～？），字文姬，陈留圉（今河南杞县南）人。蔡邕之女，博学多才，精通音律。汉末乱世中，夫死寡居，被兵掳走，辗转流入南匈奴，嫁左贤王，生二子，居匈奴十二年。曹操与其父交好，将其出钱赎回，重嫁董祀。蔡琰三嫁，归汉时留二子在匈奴，董祀获罪，又蓬首去曹操处求情，后人多有讥其者，如宋朱熹、周紫芝、王十朋、明杨慎等，认为她“失节”，有些人甚至责难范曄不当将其收入《后汉书·烈女传》中，这些论调都有欺负弱者之嫌。

蔡琰的诗歌，《后汉书》本传上载《悲愤诗》二首，一为五言诗，一为骚体。此外，宋人晁补之、朱熹、郭茂倩以为琴曲歌辞《胡笳十八拍》亦为蔡琰所作。但自苏轼认为《悲愤诗》二首“非真”以后，关于三首的真伪，聚讼纷纭，莫衷一是。

这三首诗的内容大体一致。其中五言《悲愤诗》长达五百四十字，是一篇杰出的自传式叙事诗。诗中描写了诗人被劫掠到异域

的惨痛经历，反映了汉末乱世女性的不幸命运，控诉了造成这场人间惨剧的军阀的残暴罪行。由于诗中所写是史诗式的实录，所以真切深刻，如写乱兵的暴行：

猎野围城邑，所向悉破亡。斩歼无子遗，尸骸相撑拒。马边悬男头，马后载妇女。

惨状令人目不忍睹。写女性在暴行下的哀哀无助更是触目惊心：

所略有万计，不得令屯聚。或有骨肉俱，欲言不敢语。失意机微间，辄言毙降虏。要当以亭刃，我曹不活汝。岂复惜性命，不堪其詈骂。或便加捶杖，毒痛参并下。旦则号泣行，夜则悲吟坐。欲死不能得，欲生无一可。

这样的描写读来只觉得字字是血，句句含泪。与儿子分手一幕是全诗的高潮：

儿前抱我颈，问我欲何之。人言母当去，岂复有还时。阿母常仁恻，今何更不慈。我尚未成人，奈何不顾思。见此崩五内，恍惚生狂痴。号泣手抚摩，当发复回疑。兼有同时辈，相送告离别。慕我独得归，哀叫声摧裂。马为立踟蹰，车为不转辙。观者皆歔歔，行路亦呜咽。

亲生骨肉依依难舍的号泣，同被掠去者难归故土的哀叫，写得如泣如诉，淋漓尽致。诗人回到阔别已久的家乡，已是山川依旧，景物全非：

既至家人尽，又复无中外。城郭为山林，庭宇生荆艾。白骨不知谁，从横莫覆盖。出门无人声，豺狼号且吠。茕茕对孤

景，恒咤糜肝肺。登高远眺望，魂神忽飞逝。奄若寿命尽，旁人相宽大。为复强视息，虽生何聊赖。

亲人都已死尽，家园变成山林，满目荆棘，白骨成堆，纵然是返回了故乡，也了无生趣。

这首诗与汉代“古诗”与乐府叙事诗颇为相似，巧妙运用记叙、抒情、对话、心理、细节等各种描写，展示生活场面，突现人物性格；通篇充溢幽怨、哀伤、爱怜、愤悱等难以言说的复杂情感。《悲愤诗》对后世诗人的影响，清人李光地曾指出，他说：“《悲愤诗》，缠绵哀怨，立言称情有体，实开曹杜一派，绝作也。”（《榕村语录》卷三十）明陆时雍谓其诗作“才气英英”（《古诗镜》），确非虚言。

## 第二节 竹林名士：正始文人集团

“正始”是魏齐王曹芳的年号，曹芳在位九年（240～249），是谓正始时期。这一时期，齐王曹芳不过是个傀儡，实权已经完全掌握在司马氏手里。司马昭为了收买人心，在思想上实施“以孝治天下”<sup>①</sup>的策略，曹魏时期被冷落了礼教又东山再起；在政治上，采用高压政策，严厉打击与典午家族对立的势力。一批叛逆的知识分子在黑暗恐怖的局势下，标榜“自然”，与礼教相对抗。他们谈玄说道，主张“越名教而任自然”；他们蔑视权贵，行为旷达，寄情山水，肆意饮酒。时人称这批具有反叛性格的知识分子为“名士”，“竹林七贤”即其代表。“竹林七贤”包括嵇康、阮籍、山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶等七人。七人之中，论文学成就，山涛以下五人不甚突出，“惟嵇志清峻，阮旨遥深，故能标焉”（《文心雕龙·明诗》）。

<sup>①</sup> 《晋书·何曾传》卷三十三。

### 一 阮籍：“熟醉为身谋”

阮籍（210~263），字嗣宗，陈留尉氏（今属河南）人。“建安七子”之一阮瑀的儿子。《晋书》本传记叙他为人的一段文字，颇有可读性：“籍容貌瑰杰，志气宏放，傲然独得，任性不羁，而喜怒不形于色。或闭户视书，累月不出；或登临山水，经日忘归。博览群籍，尤好《庄》、《老》。嗜酒，能啸，善弹琴。当其得意，忽忘形骸，时人多谓之痴。”这位近似痴狂的名士，有许多以“自然”对抗“名教”的逸事，如礼教规定男女授受不亲，叔嫂不通问，而阮籍嫂子回娘家，他偏要去面别，别人嘲讽他，他却振振有词地说：“礼岂为我设邪！”在人际交往中，他还善作青白眼，见同道同仁，以青眼相加，“见礼俗之士，以白眼对之”，使得“礼法之士疾之若讎”。

“魏晋之际，天下多故，名士少有全者”，阮籍的全身之道，一是“不与世事”，“酣饮为常”，碰到紧要关头，便以醉蒙混过关，如“文帝初欲为武帝求婚于籍，籍醉六十日，不得言而止。钟会数以时事问之，欲因其可否而致之罪，皆以酣醉获免”，因此杜甫说他是“熟醉为身谋”（《晦日寻崔戡李封》）。二是“虽不拘礼教，然发言玄远，口不臧否人物”，说话不着边际，不谈别人的长短是非，自然少了些冤家对头。三是最关键的一条，即不像嵇康那样，对权势熏天的司马氏采取完全不合作的态度，而是虚与委蛇，不即不离。因此，礼教人士几次弹劾他，司马氏都对他给予了袒护。所以，阮籍作为一个很有名气的名士，在多事之秋能安然无事，另一位名士、他的同“林”之友嵇康却走上了断头台。

阮籍的诗歌代表作是五言《咏怀诗》八十二首。这些诗作不是一时一地之作，内容颇为隐约，主旨也很模糊，别说是今人，即使是南朝人也不甚了然。颜延年说他“虽志在刺讥，而文多隐避，百代之下，难以情测”（《文选》李善注引），钟嵘说“颇多感慨之词，厥旨渊放，归趣难求”（《诗品》卷一），不过，如果将

《咏怀诗》置于当时的政治文化语境之中，结合诗人本身的处世为人，加以细致的解读，也许可以大致明了诗中的旨意。

《咏怀诗》八十二首的基调就是表达诗人心灵的孤独、寂寞和苦闷。阮籍表面上放达、超逸，但内心却如处水火之中似的痛苦不堪。可以说第三十三首诗是理解和把握《咏怀诗》的肯綮：

一日复一夕，一夕复一朝。颜色改平常，精神自损消。胸中怀汤火，变化故相招。万事无穷极，知谋苦不饶。但恐须臾间，魂气随风飘。终身履薄冰，谁知我心焦。

时如流水，百年易逝，“但恐须臾间，魂气随风飘”，如此短暂的人生使人躯体日渐老化，精神日渐衰损，一颗脆弱的心灵已处“汤火”之间，再加上世事风云变幻，人间福祸难测，自己不得不为全身避祸费尽心计，使得诗人不能不发出“终身履薄冰，谁知我心焦”的慨叹。这种情绪是诗人一生中挥之不去的，所以他又用几乎是克隆的方式咏出了一首与第三十三首相仿的诗作：

一日复一朝，一昏复一晨。容色改平常，精神自飘沦。临觞多哀楚，思我故时人。对酒不能言，凄怆怀酸辛。愿耕东皋阳，谁与守其真。愁苦在一时，高行伤微身。曲直何所为，龙蛇为我邻。（其三十四）

两首对照，构思相似，立意相若，虽然措辞越发隐晦，但“凄怆”、“酸辛”、“愁苦”的内心世界更加无法言说。

表露诗人这种心境的语词，诸如“伤心”、“忧思”、“怊怛”、“憔悴”、“心悲”、“凄凄”、“泪下”、“辛酸”、“怨毒”、“殷忧”、“哀伤”、“感伤”、“休惕”、“忧戚”、“垂涕”、“歎歎”、“哀情”、“苦忧”、“咨嗟”、“愁苦”、“怆恨”、“心伤”等等，几乎充斥了《咏怀诗》的所有篇章，使诗人外在达观所掩饰的真实心境跃然

纸上。

使得诗人内心痛苦不堪的原因首先是上引诗作中言及的对人生苦短的忧惧，这一点在其余的诗篇中也有披露，如：“娱乐未终极，白日忽蹉跎”（其五），“四时更代谢，日月递参差。徘徊空堂上，怵怛莫我知”（其七），“殷忧令志结，怵惕常若惊。逍遥未终宴，朱华忽西倾”（其二十四），“朝阳不再盛，白日忽西幽。去此若俯仰，如何似九秋。人生若尘露，天道邈悠悠”（其三十二），“晷度有昭回，哀哉人命微。飘若风尘逝，忽若庆云晞”（其四十）等。其次是理想与现实的矛盾所致。诗人的理想本身也是二律背反的，一是建功立业的用世渴求，一是鄙弃名利的出世愿望。诗人自年少时起，就苦读经书，希望成为圣人弟子那样的杰出人物，如第十五首所云：

昔年十四五，志尚好诗书。被褐怀珠玉，颜闵相与期。

古人有云，太上立德，其次立功，其次立言。这是君子想要不朽而不须选择的三件要事。“立德”是圣人的事，阮籍则选择了“立功”，第三十九首诗便展示了他这种慷慨壮志：

壮士何慷慨，志欲威八荒。驱车远行役，受命念自忘。良弓挟鸟号，明甲有精光。临难不顾生，身死魂飞扬。岂为全躯士，效命争战场。忠为百世荣，义使令名彰。垂声谢后世，气节故有常。

临难舍身，效命沙场，“忠为百世荣，义使令名彰”，壮志铮然作响。第二十一首则以“云间”的“玄鹤”形象比喻自己“一飞冲青天，旷世不再鸣。岂与鸚鵡游，连翩戏中庭”的抱负。但是，百年如寄、人生无常的虚无主义冻结了他的政治热情，熄灭了他的进取火焰，正如第十五首在叙述完十四五岁时苦读《诗》、《书》，

欲成圣徒之后，接着便叙述了自我嗤笑：

开轩临四野，登高望所思。丘墓蔽山冈，万代同一时。千秋万岁后，荣名安所之。乃悟羨门子，嗷嗷令自嗤。

万代形同短暂的刹那，丘墓是最终的归宿，千秋万岁之后，“荣名”又在何处？况且，“高名令志惑，重利使心忧”（其七十二），“荣名”往往使人精神迷乱、忧心忡忡，此外竟有何用？彻底的虚无，导致了他对“立功”的用世之想的彻底否定。这种否定表现在很多诗篇中，如“春秋非有托，富贵焉常保”（其四）、“岂为夸誉名，憔悴使心悲”（其八）、“夸名不在己，但愿适中情”（其三十）、“荣名非己宝，声色焉足娱”（其四十一）等等。否定了用世，自然就转向用世的反面——出世。上引诗中的“羨门子”，不过是借神仙的名义代指归隐林下而已。诗中多次提到的“西山”和“首阳”，同样是借伯夷、叔齐的隐居之地代指出世的愿望。“谁言万事艰，逍遥可终生”（其三十六），“保身念道真，宠耀焉足崇”（其四十二），退居林下，归隐田园，对于“世务何缤纷，人道苦不遑”的短暂人生而言，不失为一种选择，但是，在当时司马氏专权的局势下，容不得名士退居林下，归隐便是与当局不合作，总会找个由头治你的罪，阮籍挚友嵇康的被杀就是一个证明。阮籍的第七十八首诗表面上说成仙不得，实际上正曲折地反映了他“出世”不得、归隐不得的无可奈何：

昔有神仙士，乃处射山阿。乘云御飞龙，嘘噓叽琼华。可闻不可见，慷慨叹咨嗟。自伤非俦类，愁苦来相加。下学而上达，忽忽将如何？

积极用世不行，消极出世也不行，剩下的便只有孤独：

夜中不能寐，起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月，清风吹我衿。孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。徘徊将何见，忧思独伤心。（其一）

独坐空堂上，谁可与欢者。出门临永路，不见行车马。登高望九州，悠悠分旷野。孤鸟西北飞，离兽东南下。日暮思亲友，晤言用自写。（其十七）

夜里孤独，白天也孤独，所思所见无不孤独。想要逃出孤独的围城，只好沉入醉酒的世界。阮籍嗜酒如命，端起酒杯能够连续醉上两个月，与《咏怀诗》所显示的孤独心境、苦闷胸怀，不能不说具有直接的因果关系。

《咏怀诗》最突出的艺术特征是喜用比兴，善于凭借各种意象委婉表达诗情，善于化用历史典故、神话素材传送诗意。其次，作为一组五言诗作，《咏怀诗》已经从文人对古诗的模仿中独立成具备自己创作个性的诗篇，为文人利用五言形式抒怀述志提供了经验。

诗歌之外，阮籍还作有《猕猴赋》及散文《大人先生传》。两者都为讽世之作，尤其是后者，将礼法之士形象地比拟为“裈中”之“虱”，说他们“处于裈中，逃乎深缝，匿乎坏絮，自以为吉宅也。行不敢离缝际，动不敢出裈裆，自以为得绳墨也。饥则啮人，自以为无穷食也。然炎丘火流，焦邑灭都，群虱死于裈中而不能出”。笔锋辛辣，极尽讽刺挖苦之能事，颇为后人称道。

## 二 嵇康：“非汤武而薄周孔”

嵇康（223～262），字叔夜，谯国铨（今安徽宿县西）人。《晋书》本传说他“有奇才，远迈不群。身長七尺八寸，美词气，有风仪，而土木形骸，不自藻饰。人以为龙章凤姿，天质自然，恬静寡欲，含垢匿瑕，宽简有大量。学不师受，博览，无不该通”。他是“竹林七贤”中最具个性的人物，友人山涛推荐他出来做官，他义正词严地予以拒绝，终以不与当局合作的态度见杀。

嵇康的诗作今存六十余首，多为四言诗。《幽愤诗》一首与《赠秀才入军》十八首为其代表作。《幽愤诗》作于牢狱之中，诗中回忆平生遭际，反思自己罹祸的原因，乃是由于“爰及冠带，凭宠自放。抗心希古，任其所尚”，“欲寡其过，谤议沸腾。性不伤物，频致怨憎”。但是，即使身为囚徒，他也不愧悔，认为“穷达有命，亦又何求”，表示今后仍要“采薇山阿，散发岩岫。永啸长吟，颐性养寿”，表现了决不阿谀权势的骨气。《赠秀才入军》十八首是写给其兄嵇喜的四言诗。嵇喜加入司马氏的军幕，嵇康并不赞成，但是作为手足，嵇康并没有明言，只是以对照方式描写了嵇喜与自己的不同生活情趣，说自己“流磻平皋，垂纶长川。目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心泰玄。嘉彼钓叟，得鱼忘筌”（第十四首），表明自己“越名教而任自然”的处世主张和生活态度。

嵇康是继曹操之后的又一位四言高手，其诗如何焯所评：“不为风雅所羁，直写胸中语，此叔夜所以高于潘陆也。”（《文选评》）不过，他的散文《与山巨源绝交书》要远较其诗著名。这篇书信思想尖锐，行文泼辣，如文中阐述拒绝山涛的推荐的理由时，说自己有“必不堪者七，甚不可者二”：

有必不堪者七，甚不可者二：卧喜晚起，而当关呼之不置，一不堪也。抱琴行吟，弋钓草野，而吏卒守之，不得妄动，二不堪也。危坐一时，痺不得摇，性复多虱，把搔无已。而当裹以章服，揖拜上官，三不堪也。素不便书，不喜作书，而人间多事，堆案盈机。不相酬答，则犯教伤义，欲自勉强，则不能久，四不堪也。不喜吊丧，而人道以为为重。已为未见恕者作怨。至欲见中伤者，虽瞿然自责，然性不可化，欲降心顺俗，则诡故不情。亦终不能获无咎无誉如此，五不堪也。不喜俗人，而当与之共事。或宾客盈坐，鸣声聒耳，嚣尘臭处。千变百伎，在人目前，六不堪也。心不耐烦，而官事鞅掌，机

务缠其心，世故烦其虑，七不堪也。又每非汤武而薄周孔，在人间不止，此事会显，世教所不容，此甚不可一也；刚肠疾恶，轻肆直言，遇事便发，此甚不可二也。

文章嬉笑怒骂，尖刻锐利，力透纸背。“非汤武而薄周孔”的观点更是惊世骇俗，掷地作响。

### 第三节 “二十四友”：西晋文人集团

西晋文坛最繁荣的时期是太康年间（280～289）。钟嵘《诗品》说道：“太康中，三张、二陆、两潘、一左，勃尔复兴，踵武前王，风流未沫，亦文章之中兴也。”“三张”是张氏兄弟张载、张协、张亢，“二陆”是陆氏兄弟陆机、陆云，“两潘”是潘氏叔侄潘岳、潘尼，“一左”是左思。按照钟嵘的说法，是这些人的诗作撑起了太康文学中兴的局面，但是，综览这些文人传世的作品，大都过于讲究词藻，追求排偶，模拟古人有余，创新精神不足，诸人诗文中略有可观者，还得算“潘陆”与左思。太康以后，“贵黄老，尚虚谈”之风愈刮愈烈，“理过其辞，淡乎寡味”的玄言诗风渐成主流，诗人们的作品写的大都“平典似道德论”。西晋末年，唯有刘琨的《扶风歌》等三首诗、郭璞的《游仙诗》十四首，在使人窒息的诗坛上显示了几缕生气。

具有讽刺意味的是，潘岳、陆机、左思、刘琨等这些当时文坛的佼佼者都属于“二十四友”文人集团。“二十四友”是西晋依附权臣贾谧的文人集团，《晋书·贾谧列传》卷四十说：

开阁延宾，海内辐凑，贵游豪戚，及浮竞之徒，莫不尽礼事之。或著文章，称美谧，以方贾谊。渤海石崇、欧阳建，荥阳潘岳，吴国陆机、陆云，兰陵缪征，京兆杜斌、挚虞，琅邪诸葛诠，弘农王粹，襄城杜育，南阳邹捷，齐国左思，清河崔

基，沛国刘琨，汝南和郁、周恢，安平索秀，颍川陈眕，太原郭彰，高阳许猛，彭城刘讷，中山刘舆、刘琨，皆傅会于谧，号曰“二十四友”。

贾谧是西晋开国元勋贾充的外孙，其母贾午便是李商隐《无题（飒飒东风细雨来）》诗“贾氏窥帘韩掾少”中的“贾氏”，曾窃其父贾充的异香，私自送给意中人韩寿，而使“偷香”一语成为著名的文学典故。贾谧因有姨母晋惠帝后贾后作后台，权倾朝野，势力熏天，很多趋炎附势的文人都投靠他的门下。所谓“二十四友”便是以他为核心而形成的文人集团。在“二十四友”中，潘岳“为其首”，陆机、陆云、左思等为其骨干。贾谧为人不淑，追随他的这些文人自然也颇受后人的鄙薄，正如阎缵所说：“贾谧小儿，恃宠恣睢，而浅中弱植之徒，更相翕习。”（《西晋文纪》卷十九）待到贾谧因事被诛，“二十四友”也就随之树倒猢狲散。不过，若论诗文成就，西晋的精英还是被囊括在了这个集团之中。

### 一 “潘陆”：“潘江陆海”

“潘陆”是潘岳与陆机的并称。二人是西晋太康诗风的代表作家，《宋书·谢灵运传论》说：“降及元康，潘陆特秀。”《南齐书·文学传论》也说：“潘陆齐名，机、岳之文永异。”钟嵘以为二人才华不相上下，他说：“谢混云：‘潘诗烂若舒锦，无处不佳；陆文如披沙简金，往往见宝。’嵘谓益寿轻华，故以潘为胜；翰林笃论，故叹陆为深。余尝言陆才如海，潘才如江。”（《诗品》卷一）二人作品的共同特征是讲究辞藻偶对，风格华艳绮丽，论其差别，则潘岳的作品尚觉注重情感，较之一心专务辞采的陆机，应算高出一筹。

#### （一）潘岳

潘岳（247~300），字安仁，荥阳中牟（今属河南）人。《晋书》本传说他“性轻躁，趋世利。与石崇等谄事贾谧。每候其出，

与崇辄望尘而拜”，是权贵贾谧“二十四友”的首席写手。五十四岁时在权势之争中见杀。其人多愁善感，颇多悼亡伤逝之作，今存作品中即有《悼亡赋》一篇、《哀永逝文》等哀文九篇、《哭弟文》等祭文三篇、《世祖武皇帝诔》等诔十一篇、《悼亡诗》等悼诗六篇。这些作品有些是为了应酬所写，有些则是作者与亲人诀别时作，如为其亡妻所作的《悼亡诗三首》，写得十分凄怆：

荏苒冬春谢，寒暑忽流易。之子归穷泉，重壤永幽隔。私怀谁克从，淹留亦何益。僬俛恭朝命，回心反初役。望庐思其人，入室想所历。帟屏无仿佛，翰墨有余迹。流芳未及歇，遗挂犹在壁。怅恍如或存，周遑忡惊惕。如彼翰林鸟，双栖一朝只；如彼游川鱼，比目中路析。春风缘隙来，晨霤承檐滴。寢息何时忘，沉忧日盈积。庶几有时衰，庄岳犹可击。（其一）

诗人把夫妻幽冥永隔的亘古悲愁抒发得淋漓尽致，人去室空，令人倍生孤独之感；“余迹”仍在，更增睹物思人之悲。诸如“望庐思其人，入室想所历”、“如彼翰林鸟，双栖一朝只；如彼游川鱼，比目中路析”等句，都成为描写夫妇死别的名句，深刻影响了后世的同类之作。

《悼亡赋》、《哀永逝文》也是作者悼念亡妻的作品，二文将断肠之悲与眼前诸景结合在一起，不失为哀辞中的佳作，但有的地方过于做作，艺术魅力不及其诗。另外，在潘岳的二十余篇赋中，名气较大的还有《秋兴赋》。后世文人言及秋日时，总是不忘两篇赋作，一篇是宋玉的《九辩》，再一篇就是潘岳的《秋兴赋》。《秋兴赋》虽然如潘岳自己所说，“譬犹池鱼笼鸟，有江湖山藪之思”，抒发的是其为官不顺的牢骚，构思明显看出是受宋玉的影响。全篇虽无独特的创意，但语言还算清丽明畅。

## （二）陆机

陆机（261～303），字士衡，吴郡吴县华亭（今属上海）人。

东吴丞相陆逊之孙，大司马陆抗之子。吴亡后，与弟陆云一起北上洛阳，为贾谧“二十四友”之一。四十三岁时，于“八王之乱”中，因率军作战失利而见杀。死前所云“华亭鹤唳，岂可复闻乎”，沉痛哀绝。

陆机诗作今存一百余首，大部分篇章内容令人过目即忘，而其华艳的辞采却炫人眼目。因为他才高学博，并且总想体现在创作上，结果致使形式阉割了内容。张华讽刺他说：“人之作文，患于不才；至子为文，乃患太多也。”（《诗说新语》注引《文章传》）沈德潜批评他说：“意欲逞博，而胸少慧珠，笔又不足以举之。”（《古诗源》卷七）二人之论，都相当中肯。

不过，他的少数诗作也还不无情致，如《赴洛道中作二首》之二：

远游越山川，山川修且广。振策陟崇丘，安辔遵平莽。夕  
息抱影寐，朝徂衔思往。顿辔倚嵩岩，侧听悲风响。清露坠素  
辉，明月一何朗。抚枕不能寐，振衣独长想。

登山涉水，听悲风作响，观明月流辉，辗转无寐的客旅哀伤，哀婉深切。《门有车马客行》写乡国之念，寓黍离之思，也还感人。至于内容空泛的诗作，纵然有卖弄博学之弊，可是对词藻和对偶的追求，却也“开出排偶一家”（沈德潜《古诗源》），对南朝新体诗的形成起到了奠基作用。

陆机的赋作今存三十余篇，弊病亦同其诗，较好者如《叹逝赋》。陆机年方四十时，“懿亲戚属，亡多存寡；昵交密友，亦不半在”，人生的无常使他“思哀”无已，于是写下这篇抒情小赋。赋中所谓“感秋华于衰木，瘁零露于丰草。在殷忧而弗违，夫何云乎识道”，显露了性情中人欲罢不能的哀伤。陆机赋中对后世影响最大的是《文赋》。是赋体大思精，语多警策，是继曹丕《典论·论文》之后论文的又一篇力作。作者在总结前人创作经验的

基础上，阐述了文章构思的过程，探讨了修辞炼句的技巧，分析了不同文体的要求。虽然议论偏重于形式，但将构思、方法和技巧纳入文学批评范畴，无疑是有价值的。

## 二 左思：“洛阳纸贵”

左思（250? ~ 305?），字太冲，齐国临淄（今属山东）人。出身寒素，虽有才而仕途不得意。其妹左芬被选入宫中后，才得到了一个秘书郎的官职。他也是贾谧“二十四友”之一。及京师动乱，便移家冀州，数年而卒。

左思诗赋均善，其诗不多，仅存十四首，《咏史诗八首》为其代表作。“咏史”是古典诗歌中一个传统的题材，自班固作《咏史诗》以来，文人多有所作。但是，历来的“咏史”之作多就史言史，不涉时事，而且往往一事一咏，左思的这组作品却名为“咏史”，实则“咏怀”，一篇诗作也不见得专咏一事。诗中借古人旧事，抒写自己的胸襟怀抱，正如张玉谷所言：“或先述己意，而以史事证之；或先述史事，而以己意断之；或止述己意，而史事暗合；或止述史事，而己意默寓。”（《古诗赏析》）

这组诗作不是一时一地之作，但各篇之间贯穿着一个基本主题，即反映寒门士人与门阀贵族的矛盾，显示了作者内心入世与出世的斗争。第一、第三首诗写自己的才能与志向。他自述说“弱冠弄柔翰，卓犖观群书。著论准《过秦》，作赋拟《子虚》”，他羡慕“当世贵不羁，遭难能解纷”的段干木、鲁仲连，立志要“铅刀贵一割，梦想聘良图。左眄澄江湘，右盼定羌胡”，并且表明实现了自己的抱负后，“功成耻受赏，高节卓不群”，“功成不受爵，长揖归田庐”。然而，这样的才学竟无所成就，这样的志向却为世所阻，第二首诗对此有鲜明的揭露：

郁郁涧底松，离离山上苗。以彼径寸茎，荫此百尺条。世胄蹑高位，英俊沉下僚。地势使之然，由来非一朝。金张藉旧

业，七叶珥汉貂。冯公岂不伟，白首不见招。

“涧底松”、“山上苗”这类意象的使用，生动暗示出“上品无寒门，下品无世族”的不合理现实，明确指出自己有如“冯公”似的“沉下僚”，正是“地势”亦即当时的门阀制度“使之然”。第四首诗则以对照的手法表示了对达官贵族的蔑视：

济济京城内，赫赫王侯居。冠盖荫四术，朱轮竞长衢。朝集金张馆，暮宿许史庐。南邻击钟磬，北里吹笙竽。寂寂扬子宅，门无卿相舆。寥寥空宇中，所讲在玄虚。言论准宣尼，辞赋拟相如。悠悠百世后，英名擅八区。

前八句突出“王侯”们的奢华，后四句强调隐喻自我的“扬子”的寂寥，两相对照，暗示出后者将名著青史，传扬百代。如果说其四诗的对照只是客观而又冷静地显示了王侯与寒士之间的落差，那么，第五首诗便是主动而又激烈地表现出诗人敝屣权贵、孤芳自赏的性格：

皓天舒白日，灵景耀神州。列宅紫官里，飞宇若云浮。峨峨高门内，蔼蔼皆王侯。自非攀龙客，何为歛来游。被褐出闾阖，高步追许由。振衣千仞冈，濯足万里流。（其五）

前六句的夸张性描写，将“王侯”们推向了神仙似的青云之上，与其说表现权门的高不可攀，倒不如说意在反衬诗人“被褐出闾阖，高步追许由”的可贵与自豪。最后二句更是将一位寒士的清高形象渲染得十分豪迈。第六首诗写敝屣权贵、蔑视豪门，字里行间挟带着凛凛逼人的气势：

荆轲饮燕市，酒酣气益震。哀歌和渐离，谓若傍无人。虽

无壮士节，与世亦殊伦。高眇邈四海，豪右何足陈。贵者虽自贵，视之若埃尘。贱者虽自贱，重之若千钧。（其六）

“高眇邈四海，豪右何足陈”，视贵者若尘土，重贱者如千钧，豪迈得甚至有些狂放。但这不是左思自始至终的性格，第七、八首表现的则是诗人的另一种形象：

主父宦不达，骨肉还相薄。买臣困采樵，伉俪不安宅。陈平无产业，归来鬻负郭。长卿还成都，壁立何寥廓。四贤岂不伟，遗烈光篇籍。当其未遇时，忧在填沟壑。英雄有迍邅，由来自古昔。何世无奇才，遗之在草泽。（其七）

习习笼中鸟，举翮触四隅。落落穷巷士，抱影守空庐。出门无通路，枳棘塞中途。计策弃不收，块若枯池鱼。外望无寸禄，内顾无斗储。亲戚还相蔑，朋友日夜疏。苏秦北游说，李斯西上书。俛仰生荣华，咄嗟复雕枯。饮河期满腹，贵足不愿余。巢林栖一枝，可为达士模。（其八）

诗人在这两首诗中强作自我安慰，前者慨叹自古以来英雄有顺与不顺，每一个朝代都免不了有埋没草泽的奇才；后者感慨“俛仰生荣华，咄嗟复雕枯”的无常，期望做个知足常乐的“达士”。两首都有一种莫可名状的无可奈何，显示出诗人性格的复杂性。

钟嵘说：“晋记室左思诗……文典以怨，颇为精切，得讽喻之致。虽野于陆机，而深于潘岳，谢康乐常言左太冲诗、潘安仁诗古今难比。”（《诗品》卷一）所谓“文典以怨”，指其诗善于化用历史故事来表达心中的不平与怨悱；所谓“精切”，指其诗结合史事来抒怀，结合得深刻切当；所谓“得讽喻之致”，谓其诗颇得借古讽今之神髓。左思的诗作比陆机豪放，较潘岳深邃。应该说，钟嵘的这一评价准确抓住了左思诗歌的艺术特征，但谢灵运说其诗“古今难比”却未免有些溢美，如果说在太康诗人的范围内，左思

的诗歌首屈一指，倒是合乎实际的。

左思尚作有《三都赋》、《白发赋》等。《三都赋》为京都大赋，《晋书》本传叙述左思构思时的情形说：“移家京师，乃诣著作郎张载，访岷邛之事。遂构思十年，门庭藩溷，皆着笔纸，遇得一句，即便疏之。自以所见不博，求为秘书郎。”他谈及自己的创作态度时说：“余既思慕《二京》，而赋《三都》。其山川城邑，则稽之地图；其鸟兽草木，则验之方志；风谣歌舞，各附其俗；魁梧长者，莫非其旧。”（《三都赋序》）花费十年时间，宛如编类书、作年鉴似的一丝不苟，足见左思作此赋费尽心神精力。但是赋成后，时人并不以为然，于是他又请皇甫谧、张载、刘逵、卫瓘等“经学洽博，才章美茂”的专家，为他这篇赋或作序，或作注，或作略解。当代权威的“炒作”终于使其赋火爆起来——京师人争相买纸传抄，以致纸价为之暴涨。“洛阳纸贵”一语便从此流传开来，它比《三都赋》倒更令人耳熟能详。而《三都赋》虽然规模更为巨大，写作更为真实，到底还是板滞僵化，逃脱不了木乃伊的命运。另一篇《白发赋》，活泼生动、流利晓畅的游戏文字中，浸透着不遇寒士的缕缕辛酸，文学魅力倒在《三都赋》之上。

#### 第四节 陶渊明：东晋大家

##### 一 孤独的隐者：生平行状与内心世界

###### （一）生平行状：“五官三休”

陶渊明（365～427），字元亮，入宋以后更名“潜”，浔阳柴桑（今江西九江西南）人。他自称是陶侃的裔孙，但查阅史籍及《陶渊明集》，令人疑窦丛生，他与陶侃的关系恐怕仅只在姓同一个“陶”字上。从其诗文可以看出，他出身虽非望族，倒也算得上是书香门第。在这样的家庭中，他“少学琴书”（《与子俨等疏》），“游好在六经”（《饮酒》其十六），接受了儒家的正统教

育，对此后的人生产生了重要的影响。

陶渊明的一生，可以用王夫之所说的“五官三休”四个字概括他的行状。

东晋孝武帝太元十八年（393），也就是陶渊明二十九岁那一年，他“投耒去学仕”（《饮酒》其十九），因为“亲老家贫，起为江州祭酒”（《宋书·隐逸传》）。这次出仕拉开了他短暂的宦海生涯的序幕，不过，“不堪吏职，少日自解归”。“不堪吏职”就是《饮酒》诗所说的“志意多所耻”，尽管他家境贫苦，冻馁缠身，母老子幼，但为五斗米折腰使他感到耻辱，所以拂袖而去。后来，州里召他去做主簿，他也没去应征。看来他家里好像还没有穷到“赤贫”如洗的程度，而“祭酒”、“主簿”这类主管教育或文书的微职对他实现自己的猛志似乎也不是个最佳选择。

晋安帝隆安四年（400）陶渊明三十六岁时，他第二次出仕，出任桓玄的属官。翌年的冬天，陶渊明因为母亲孟氏去世，回乡丁忧。在他居丧期间，外面的世界发生了天翻地覆的变化，先是桓玄率兵攻陷京师，自任丞相，改元大亨；旋又自称楚王，接着篡晋称楚，改元永始，杀掉晋安帝。接着，刘裕又起兵征讨桓玄，待到陶渊明结束服丧时，桓玄已兵败如山倒，不久被斩，皇帝梦只做了半年便告风流云散。陶渊明的这次出仕自然也随不了了之。关于他这次出任桓玄幕僚一事，陶渊明的《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》诗，其《祭程氏妹文》中的“昔在江陵，重罹天罚”之语，都可以为证，可宋人吴仁杰等坚决予以否认，原因恐怕是桓玄为乱臣贼子，陶渊明倘是他的幕僚，就不免有站错队之嫌。沈约似乎也不忍心说破此事，给陶渊明立传时，以一句“不洁去就之迹”的含混措辞，替陶渊明遮掩了过去。其实，在那个胜者王侯败者贼的时代，桓玄并不见得比篡魏的司马炎（晋武帝）、篡晋的刘裕（宋武帝）之流坏多少。司马炎、刘裕篡位成功，大逆不道的篡权便成了奉天承运的“禅让”，名字也堂而皇之地列入正史中的最高等级“纪”里；而桓玄阴谋破产，他的篡权就成了名副其实的“犯

上作乱”，名字也名正言顺地被打入正史中的另册“叛逆”中。陶渊明此番依附桓玄，一是因为陶家与桓家本为世交，他的外祖父孟嘉曾在桓玄父亲桓温手下为官，二是因为当时桓玄兵强马壮，势力熏天，被朝廷正式任命为荆、江二州刺史。拜在桓玄幕下，似乎比“祭酒”之类的官职更易实现他的猛志，这或许是他此番参与桓玄军幕的动机。只是桓玄出师未捷身先死，陶渊明看错了人，投错了门，进取的雄心严重受挫，他既感后悔又觉担心的复杂心理在此时所作的《荣木》诗中尽泄无遗。幸亏晋室为了收买人心，杀掉桓玄后，随即颁布了“诸以威逼从逆者一无所问”的大赦令，陶渊明除居丧三年外，也没给桓玄做什么事，自然属于“一无所问”之列。于是，他很快从后悔和担心的压抑情绪中解脱出来，重新设计出仕生涯。

四十岁时，陶渊明始任镇军将军刘裕的参军<sup>①</sup>。在此次出仕前所作的《荣木》诗中，抒发了“总角闻道，白首无成”的惆怅心情，总结了“贞脆由人，祸福无门。匪盗曷依，匪善奚敦”的从政教训，透露了东山再起的决心。此前不久，刘裕大破桓玄，成为讨平叛逆、匡复晋室的风云人物。于是，陶渊明觉得时运降临，便“投策命晨旅”，投奔他的帐下。

四十一岁时，陶渊明转任建威将军刘敬宣的参军。刘敬宣因此年四月追随刘裕破桓玄之兄桓歆，被封为建威将军、江州刺史。陶渊明何时转任刘敬宣的参军，不得而知，但其诗《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》表明他义熙元年乙巳岁（405）三月即为此职。史载刘敬宣此年三月“自表解职”，陶渊明以“建威参军”之职出使京都，或许是专替刘敬宣送“表”去的。由于刘敬宣的辞职，陶渊明的第四次出仕也宣告了结束。

四十一岁这一年的八月，卸掉建威参军之职的陶渊明，第五次

<sup>①</sup> 陶澍、梁启超等认为“镇军”指镇北将军刘牢之，其说颇曲，不足以从。

出仕，担任离家百里的彭泽令。这是他一生中的最后一次出仕，但只干了“八十余日”，便以奔程氏妹之丧为名“自免去职”。此后，陶渊明回归乡里，终老一生。私谥靖节先生。

## （二） 内心世界：“失群鸟”、“孤云”

陶渊明的内心世界十分复杂，平静只是片刻的，豁达仅限于有时。翻阅他的全部诗文，就会发现，在他的内心深处，分明盘亘着并不超然的孤独感。

### 1. 从“失群鸟”到“出林翮”：负载相同的意象

陶渊明素谙鱼筮之喻、言意之辨，以境界或意象来抒情写意是他诗文创作的手法之一。比如他的“幽兰生前庭，含熏待清风。清风脱然至，见别萧艾中”（《饮酒》其十七），论者以为“寓意甚深”，见出了虽经丧乱而不易的“君子之守”<sup>①</sup>；他的“苍苍谷中树，冬夏常如兹。年年见霜雪，谁谓不知时”（《拟古》其六），论者从中读出了诗人的“人品”，亦即“霜雪不移之心”<sup>②</sup>。的确，陶渊明善于运用诗骚以来的比兴手法，借以抒写胸襟怀抱，传情达意。《饮酒》其四同样运用了这种手法：

栖栖失群鸟，日暮犹独飞。徘徊无定止，夜夜声转悲。厉响思清远，去来何依依。自值孤生松，敛翮遥来归。劲风无荣木，此荫独不衰。托身已得所，千载不相违。

这首诗如何理解才算诗人的“真意”呢？赵泉山以为“此诗讥切殷景仁、颜延之之辈附丽于宋”（李公焕《笺注陶渊明集》卷三引），温汝能则谓“靖节矢志不肯附宋”（《陶诗汇评》卷三）。细绎全诗，句句展露个人情怀，字字吟咏一己之悲，何尝有片言只语关涉殷、颜与晋、宋？“讥切”、“矢志”云云，纯属凿空之论。解

① 陶必诠《黄江诗话》，《陶渊明诗文汇评》，中华书局，1961。

② 吴瞻泰《陶诗汇注》卷四。

读是诗大体近旨的是清人邱嘉穗，他说：“此诗纯是比体。盖陶公自彭泽解绶，真如失群之鸟，飞鸣无依，故独退守园田，如望孤松而敛翮，托身不相违也。公尝有《归鸟》四言诗，正与此诗意同。”（《东山草堂陶诗笺》卷三）

“失群鸟”正是辞官归田后的陶渊明自况自喻的一种意象。它日暮独飞，徘徊无定，夜夜悲鸣，去来依依，无异于陶渊明当时心境的逼真素描。结合诗序所言“闲居寡欢，兼比夜已长，偶有名酒，无夕不饮。顾影独尽，忽焉复醉”的语境，从这首诗中不难感受到诗人形诸言表的“终夜不能静”的心态。构成这种心态的核心便是“失群”的孤独感。上引邱嘉穗所言虽为近是，但其“《归鸟》四言诗正与此诗意同”的判断，却失之不审。因为《归鸟》诗字里行间充溢的是诗人归田之初“欣及旧栖”、“悠然其怀”的欢快与满足，“失群鸟”则是他“闲居寡欢”生涯中孤独情怀的具象化。

这首诗的后六句似谓他孤独的灵魂终于找到了托身之所——“孤生松”。“孤生松”自然是陶诗屡屡言及的安贫乐道、固穷守节的托喻，赖此“固穷节”，他的心灵才能得到慰藉。其实，这只是陶渊明的强作宽解之词，他心底的孤独不仅未止于“孤生松”的荫庇，反而像天宇中的“孤云”一样弥漫开来，如其诗《咏贫士》其一：

万族各有托，孤云独无依。暖暖空中灭，何时见余晖。朝霞开宿雾，众鸟相与飞。迟迟出林翮，未夕复来归。量力守故辙，岂不寒与饥？知音苟不存，已矣何所悲。

诗中以“孤云”、“出林翮”两个意象再度强化和渲染了自己心中的孤独无奈之感。世间万物皆有靠山，唯独他自己“孑然无依，

犹似孤云在太虚之中，任其自生自灭，总无人理论”<sup>①</sup>。以“孤云”作喻，诗人意犹未尽，又拟出个“出林翻”。“出林翻”与“众鸟”对举，显然是“失群鸟”的别称。似乎唯恐他人不解，陶渊明还以诗末“知音苟不存，已矣何所悲”二句特地点出了“孤云”和“出林翻”蕴含的孤独寓意。

由上观之，从“失群鸟”到“孤云”直至“出林翻”，陶渊明笔下的这些意象都负载着共同的象外之意，那就是不被世人所理解的无可奈何的孤独感。

## 2. 孤独，并非孤立的象外之意

“失群鸟”、“孤云”、“出林翻”所负载的沉重的孤独感，在陶渊明集子中不是孤立的存在，他的不少诗文都或隐或显地流露了这种情绪。比如，在他的作品中，“独”（包括同义词“孤”、“自”、“只”等）字是个出现频率很高的语词，如：

静寄东轩，春醪独抚。（《停云》）

偶影独游，欣慨交心。（《时运序》）

黄唐莫逮，慨独在余。（《时运》）

顾惭华鬓，负影只立。（《命子》）

敛襟独闲谣，缅焉起深情。（《九日闲居》）

怅恨独策还，崎岖历榛曲。（《归园田居》其五）

慷慨独悲歌，钟期信为贤。（《怨诗楚调示庞主簿邓治中》）

自我抱兹独，苒俛四十年。（《连雨独饮》）

逸想不可淹，猖狂独长悲。（《和胡西曹示顾贼曹》）

阶除旷游迹，园林独余情。（《悲从弟仲德》）

形迹凭化往，灵府长独闲。（《戊申岁六月中遇火》）

顾影独尽，忽焉复醉。（《饮酒序》）

<sup>①</sup> 吴淇《六朝选诗定论》卷十一，清陈君锡等刊本。

栖栖失群鸟，日暮犹独飞。（《饮酒》其四）  
 一觴虽独进，杯尽壶自倾。（《饮酒》其七）  
 一士长独醉，一夫终年醒。（《饮酒》其十三）  
 少时壮且厉，抚剑独行游。（《拟古》其八）  
 万族各有托，孤云独无依。（《咏贫士》其一）  
 夫何瑰逸之令姿，独旷世以秀群。（《闲情赋》）  
 嗟我独迈，曾是异兹。（《自祭文》）  
 总发抱孤念，奄出四十年。（《戊申岁六月中遇火》）  
 欲言无予和，挥杯劝孤影。（《杂诗》其二）  
 怀良辰以孤往，或植杖而耘耔。（《归去来兮辞》）  
 拥孤襟以毕岁，谢良价于朝市。（《感士不遇赋》）  
 缅怀千载，托契孤游。（《扇上画赞》）

这么多的“独”字，足以说明陶渊明对它情有独钟，而且，不管它们作何训释，是孑然也好，是独自也好，是孤高也好，都透露出诗人不见容于世或不愿与世推移的孤寂、孤苦、孤愤的心态。

以往的学者对陶渊明作品中这一关键词的运用早有关注，如《时运》诗中的“偶影独游”和“慨独在余”，陈祚明觉得“孑立孤怀，于二‘独’字可味”（《采菽堂古诗选》卷十三），温汝能则认为“二‘独’字有无限深意在”（《陶诗汇评》卷一）。不过，陈、温二人在申说陶渊明产生孤独情怀的原因时却陷入了有违陶公初衷的误区。他们先入为主地认为陶渊明作《时运》时，天下已经归宋，世人已经忘晋，所以“独”上心头，“慨”生笔端。其实，《时运》诗成之年，下距刘裕建宋尚有十六年之隔。《时运》与《停云》、《荣木》三首四言诗，小序、正文的结构句法全同，可知是同时期之作。由《荣木》“四十无闻”句又可以断定三诗作于东晋元兴三年（404）。此年适为陶渊明服阙，搁置了三年的酒杯得以重新端起，于是他趁着酒兴，由春至夏接连创作了《停云》、《时运》、《荣木》三诗。既然诗作于有晋，所谓易代之感就

无从谈起。仔细阅读三诗，陶渊明抒发了何种情怀不难索解。在《停云》诗中，令诗人“叹息弥襟”、“抱恨如何”的是“八表同昏平陆成江”阻绝了高朋良友与他的往来和亲近，满园春色益发衬出了他离群索居的寂寞，在百无聊赖中，他只好惆怅地“春醪独抚”。在《时运》诗中，诗人一则以“欣”，一则以“慨”，暮春时节的山光水色固然使他“陶然自乐”，但酒后的陶然到底抹不掉他内心的殊世难追、黄唐莫逮之“恨”，诗序的“欣慨交心”到了篇末，终于酿成了“慨独在余”。在《荣木》诗中，虽有油车上路、策马驱驰的一时振奋，但浸润全篇的仍是“总角闻道，白首无成”的失落。总之，元兴三年的三春九夏，刚从居忧的索漠和寂寥中挣脱出来的陶渊明，虽有欣赏春光夏景的东窗之乐，但离群索居的叹息、赶不上黄唐殊世的感慨、百年易逝而白首无成的惆怅，始终凝成一股挥之不去的孤独感，使其“我之怀矣，怛焉内疚”！

陶渊明内心的孤独感除了由上述关键词表现出来外，还间接表现在伤感知音难遇的诗文里。在《咏贫士》其六中，陶渊明曾歌颂了东汉高士张仲蔚：

仲蔚爱穷居，绕宅生蒿蓬。翳然绝交游，赋诗颇能工。举世无知者，止有一刘龚。此士胡独然，实由罕所同。介焉安其业，所乐非穷通。人事固以拙，聊得长相从。

值得注意的是“举世无知者”二句，表面上是对张仲蔚幸与不幸的惋惜，实际上暗寓了自己难觅知己的怨艾。到了《饮酒》诗其十六，这种暗寓便成了明言——“孟公不在兹，终以翳吾情”。正如丁福保所释：“今陶公固穷有年，荒草没庭，处境与仲蔚相似，惜无知己如刘龚（字孟公）相人者，故有‘孟公不在兹’之叹也。”（《陶渊明诗笺注》）这种借古人相知的典故抒写自己“知音苟不存，已矣何所悲”之无奈的手法，屡见于陶渊明的诗文，如

《拟古》其八的“不见相知人，惟见古时邱。路边两高坟，伯牙与庄周。此土难再得，吾行欲何求”，伯牙因钟子期死而绝弦，庄周因惠子死而无质，自喻为钟子期、惠子的陶渊明，尚复何求？“不见相知人”，“欲言无予和”，是孤独意识外在表现的一个症候，由此症候正可窥见陶公的内心世界。

总之，陶渊明之所以借“失群鸟”来抒情，托“孤云”而写意，就是因为他内心深处长期潜藏着一种孤独感。这种孤独感一方面消磨了他积极入世的“猛志”，一方面又坚定了他逃离“尘网”的决心，从而成为他在《感士不遇赋》中所说的纵有“良价”，也不肯沽之的“孤襟”。

### 3. 质性与遭际：孤独的成因

形成陶渊明孤独心境的原因主要有二：一是内因，即其本人的质性；二是外因，即其在人世中的遭际。

陶渊明曾多次言及自己的性格，在《五柳先生传》中，他说自己“闲静少言，不慕荣利”；在《归去来兮辞》中，他自谓“质性自然，非矫厉所得”；在《与子俨等疏》中，他又谈及自己“性刚才拙，与物多忤”。把他本人的自我评价综合一下，可用“刚直内向，我行我素”八个字以蔽之。这样的性格固然可以为他百年之后赢来任真自得、任性适情、耿介狷洁之类的赞誉，但对活着的陶渊明来说，却造成了他与尘世的格格不入。“与物多忤”意味着与“人事”经常冲突龃龉，使他不能见容于世。“非矫厉所得”即不肯屈心忍性、勉强自己，也就是不愿随波逐流、与世推移。这种质性所导致的其“形”的归宿，不管是被动的“缠绵人事，流浪无成”（《祭从弟敬远文》），还是主动的息交绝游、逃离尘网，最终都是世我相违。心由境生，情随景迁，陶渊明在疏离尘世的封闭世界中滋生了“禀气寡所谐”的孤独情怀，这正如宿鸟归林、流云出岫一样势所必至。

陶渊明坎坷不平的人生遭际则对其孤独心境起到了强劲的催生作用。“民生鲜长在，矧伊愁苦缠”（《岁暮和张常侍》），陶渊明

在短短的一生中，遭遇了许多饥饿煎熬和精神折磨。这些痛苦的经历和感受正是他内心孤独感滋生和强化的外在原因。综观陶渊明的一生，对其灵魂最具冲击力和震撼力的人生感受有三：

其一是“去去当奚道，世俗久相欺”（《饮酒》其十二）的被欺骗感。使陶渊明深感一直上当受骗的，就是“天道无亲，常与善人”的善恶报应观念。他自幼接受传统教育，善有善报恶有恶报的观念深深植根于他的心中，成为他立身处世的道德信条和人生戒律。他相信“立善有遗爱”、“原百行之攸贵，莫为善之可娱”，时时告诫自己“匪道曷依，匪善奚敦”、“明明上天鉴，为恶不可履”，而且还勤勤恳恳、小心谨慎地恪守奉行了大半生——“结发念善事，偃俛六九年”。然而，作为他念善行善的报应，纷至沓来的不是“余庆”，而是冻馁缠身、亲人病丧、旱灾虫灾、凄风苦雨等等“余殃”。现世现实的报应如此倒错，他深为不解和愤懑：“我闻为善，庆自己蹈。彼苍何偏，而不斯报？”（《祭程氏妹文》）除了他本人遭受的恶报之外，往昔一些善人高士如伯夷、叔齐、颜回、荣启期等人的苦难人生，也在刺激他的神经：伯夷、叔齐义不食周粟，终饿死首阳山；颜回穷居陋巷，糟糠不厌，而早早丧丧；荣启期以草绳充衣带，“长饥至于老”。所谓“恒辅善而佑人”的“天道”，对这几位德高望重的人物“报德”报到这个份儿上，自然越发使陶渊明怀疑“积善云有报”之说为欺人的“空言”。福善祸恶是累世沿袭、人云亦云的世论俗见，陶渊明错把它当作了金科玉律，因而产生了“世俗久相欺”的被欺骗感。

其二是“人皆尽获宜，拙生失其方”（《杂诗》其八）的被遗弃感。陶渊明一生不太富裕，某些时候还穷得“弊襟不掩肘，藜藿常乏斟”（《咏贫士》其三），甚至“倾壶绝余沥，窥灶不见烟”（《咏贫士》其二）——别说没酒喝，连锅都揭不开了！他对贫困生活态度有些复杂，有时能喊出“宁固穷以济意”的豪言，不过这与“富贵非吾愿”的壮语一样，不见得出自本心。对贫困生活表现了真实态度的，其实是他的《杂诗》其八：

代耕本非望，所业在田桑。躬亲未曾替，寒馁常糟糠。岂期过满腹，但愿饱粳粮。御冬足大布，粗讎以应阳。正尔不能得，哀哉亦可伤。人皆尽获宜，拙生失其方。理也可奈何，且为陶一觞。

陶渊明对生活本没有什么奢求，衣取蔽寒食取果腹则足矣，然而连这最起码的水准都无法达到，真是可怜可叹！试看周围，人人都有合适的生存之道，唯独他自己“生生所资，未见其术”，天公何在？理也奈何？吴淇说：“贫士偏以笨鸟，晚出早归，不能为谋生大计，拙之极矣。”（《六朝选诗定论》卷十一）可谓独具慧眼。在本人与他人的生活样态对照下，在自己这只“笨鸟”与尽获其宜的“众鸟”相较之下，他不禁感到被遗忘被抛弃的不平与愤懑，这才是他发自内心的真实的贫穷观。陶渊明的“箪瓢屡罄，絺绤冬陈”，虽说是由于他的“失其方”、“不得节”造成的，但从天道“辅善”的公理言之，他念念不忘行善却偏偏遭此酬报，心中产生被遗弃感，屡屡发出“人皆尽获宜，拙生失其方”的不公、不平、怨悱和无奈，当然有其虚妄的合理性。

其三是“日月掷人去，有志不获骋”（《杂诗》其三）的被压抑感。陶渊明自小酷爱儒家的元典，他诗中的所谓“总角闻道”，“诗书敦宿好”，“少年罕人事，游好在六经”，都表明他长年受过儒家的传统教育。儒家修齐治平、建功立业的用世精神，不能不影响他的人生轨迹。从“向立年”开始“学仕”起，他先后五次进出官场。这五次为官，或者由于他“质性”的原因，或者因为未料到的变故，都一一中道夭折，成为不成功的用世实践。但是，他的雄心壮志并未因其归田而彻底泯灭，当晚年忆及斯怀时，他内心还是不免为之波澜起伏：

少时壮且厉，抚剑独行游。谁言行游近，张掖至幽州。  
（《拟古》其八）

忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，騫翮思远翥。  
（《杂诗》其五）

日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲凄，终晓不能静。  
（《杂诗》其二）

这些话语显然不是心如古井、超越红尘的隐士之所能言。清代学者从中读出了此老的“忠君报国之念”和“讨宋篡弑之志”，固然不符陶公之心，但论定这些诗作“绝非隐逸忘世”<sup>①</sup>，“不得以有为于世，故其言悲愤如此”<sup>②</sup>，却深中肯綮。这些诗句透露的正是陶渊明想用世而受阻、欲有为而不能、猛志空怀、举翅难飞的被羁绊感、被压抑感。随着日月飞驰、百年将尽，这种压抑感在他的心头愈发显得沉重，沉重得挥杯难解，彻夜无眠。

有如上述，陶渊明饱经沧桑而品尝的被欺骗感、被遗弃感和被压抑感，与其世我相违的“质性”相辅相成地造就了他一生所用的“孤襟”。在他的“孤襟”中，如果说“质性”酿造的多是孤高，那么其人生遭际注入的则多是孤寂、孤苦和孤愤。这诸多的孤高、孤寂、孤苦和孤愤，彼此相依地融成了他“孤云”一般的孤独心境。有时他在东篱下孤芳自赏，悠然自在；有时他在行游中叹无知音，寂寞难耐；有时他在空楼中凄苦悲怆，愤愤不平。盖无一不是他孤独情怀的自然流露。

世论陶诗者往往只叹服他的超然彻悟，殊不知这种超然彻悟乃是他突破自己内心孤独围城的一种尝试。某些作品所呈现的达观表象并不能完全掩盖他心底的孤高、孤寂、孤苦和孤愤，一不留神，他的孤独灵魂还是会从“孤云”之类的意象中若隐若现地飘荡出

① 吴荪《论陶》，《陶渊明诗文汇评》，中华书局，1961。

② 邱嘉穗《东山草堂陶诗笺》卷四，《陶渊明研究资料汇编》，中华书局，1962。

来。他的人生绝唱——被论者誉为“意极旷达，一结了截”<sup>①</sup>的《挽歌诗》，其实正是陶渊明孤独心境的绝响：“幽室一已闭，千年不复朝。千年不复朝，贤达无奈何。向来相送人，各自还其家。亲戚或余悲，他人亦已歌！”至此，他把自己心底的孤独不是发挥到极致了吗？

## 二 《形影神》：阅读陶渊明的钥匙

### （一）契机：借他人之酒杯，浇释自己心中之块垒

陶渊明创作组诗《形影神》的契机源于公元4世纪末5世纪初政教、僧俗之间的一场辩论。晋隆安二年（398）始，军界枭雄桓玄与佛门高僧慧远之间发生了一场儒佛之争。意在排佛的桓玄几次致书慧远，或劝其“罢道”、还俗出仕，或以儒道之说质疑佛理。慧远先后写出了《答桓南郡明报应论》、《沙门不敬王者论》，应答桓玄的发难，前者从形神关系的角度阐明了他的因果报应说，后者全文五章，第五章的标题即为《形尽神不灭》。义熙八年（412），慧远在西方石室中佛的法身“佛影”传说的影响下，又于庐山造立“佛影台”，并写下《万佛影铭》，宣扬佛法无边，道无不在，独发成形，相待为影，“体神入化，落影离形”。慧远“少为诸生，博综六经，尤善庄老”<sup>②</sup>。精通儒、释、道的深厚学问功底以及与权贵、文人之间良好的人际关系，使他在江南丛林中颇具影响力。他在上述文章中，拈出“形”、“影”、“神”三个关键词，自成系统地著论布法，一时引得不少大德宿儒（包括赞同者与反对者）追风逐影，纷纷围绕形影神做起了文章。

陶渊明与慧远是方外之交，尽管他未加入慧远策划组织的白莲社，但虎溪三笑的传说道出了二者的友情。老友正在走红的三个关

<sup>①</sup> 孙人龙《陶公诗评注初学读本》卷二，《陶渊明研究资料汇编》，中华书局，1962。

<sup>②</sup> 慧皎《高僧传》。

键词形、影、神无形中激起了陶渊明的创作冲动，大约就在《万佛影铭》问世的同年即义熙八年（412），陶渊明创作了组诗《形影神》。

《形影神》决不是在哲学上向老友慧远发起的宣战，因为它根本未正面涉及慧远主张的核心“神不灭”问题，而且，篇中“神释”的形影“惜生”之苦与佛家所谓“一切皆苦”的人生苦海说倒有些相似。其实，陶渊明以“形影神”为题作诗，乃是借他人之酒杯，浇释自己的心中之块垒。

翻阅陶渊明的诗文便不难发现，郁结在他心中的最大块垒就是面对生死的困惑、徬徨和求索。如何直面人生，这是每一个时代骚人墨客不得不迫切思索的命题。尤其是汉末魏晋时期，战乱频仍，人命危浅，严酷的现实使人们深切感受到本来有限的人生更加转瞬即逝，本来脆弱的生命更易飘零陨落，于是，也就比以往的任何时候都格外注重朝露一般短暂的人生。表现在文学创作上，选择自以有有价值的生活方式度过“不满百”的“生年”，诸如：

何不策高足，先据要路津。无为守穷贱，轲轲长苦辛。

（《古诗十九首》之四）

奄忽随物化，荣名以为宝。（同上，之十一）

不如饮美酒，被服纨与素。（同上，十三）

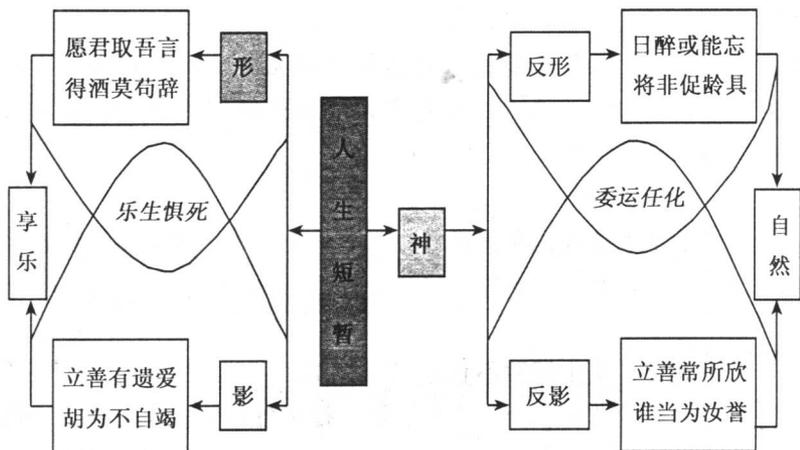
为乐当及时，何能待来兹。（同上，十五）

就成为《古诗十九首》以后魏晋诗歌人生咏叹调的主旋律。陶渊明也不例外，在“宇宙一何悠，人生少至百”（《饮酒》之十五）的铁律下，选择何种人生态度，采取何种处世哲学，一直是他“念此怀悲凄，终晓不能静”（《杂诗》之二）的一块心病。组诗《形影神》正是他这种心情的披露和歌吟。

（二）主旨：灵魂深处的自我较量

阅读组诗《形影神》，作孤立的静止的观察时，诗意并不难以

索解。如果把三首诗的大意加以浓缩和抽象，再按照组诗的内部结构排列组合成下图，似乎会使人更为容易地、直观地把握全诗：



上图中间的“人生短暂”是三首诗共同认定的前提和条件。《形赠影》中说：

天地长不没，山川无改时。草木得常理，霜露荣悴之。谓人最灵智，独复不如兹。适见在世中，奄去靡归期。奚觉无一人，亲识岂相思？但余平生物，举目情凄洒。我无腾化术，必尔不复疑。

“形”通过人与外物的比况映照突现了人生的短暂。天地长存，山川不改，即便是遭到秋风吹严霜打而摇落变衰的草木，一遇和风拂煦甘露滋润，照旧会恢复勃勃的生机。而所谓最为灵智的人，别说是永恒的天地山川相比，甚至连随着秋去春来而一枯一荣的草木都赶不上，刚刚还见他活在世上，可转眼之间踏上了不归路。《影答

形》则从长生难期求仙路绝的角度言道：

存生不可言，卫生每苦拙。诚愿游昆华，邈然兹道绝。

在“影”看来，人生短暂是个自力他力都无法改易的现实。《神释》又以传说中的大圣人、长寿者无法永驻尘世的例证叙说了人生的短暂：

三皇大圣人，今复在何处？彭祖爱永年，欲留不得住。老少同一死，贤愚无复数。

由上观之，人生短暂不仅是《形赠影》、《影答形》、《神释》三诗共同拥有的前提，而且是形、影、神从各自侧面反复认定和强化的人生见解。

如何打发短暂的人生，“形”主张“愿君取吾言，得酒莫苟辞”，即以杜康消解“人生不满百”的千岁之忧；“影”则力主“立善有遗爱，胡为不自竭”，即孜孜不倦地行善遗惠，以期死后留名。“形”在叙述人一朝故去，旋即为尘世忘却，“仅余平生物”时，流露了沉重的凄怆和伤感（“举目情凄洏”）；“影”在思及人终一死、形影俱没时，也流露了五脏欲焚的哀痛（“念之五情热”）。因此，形主“得酒”也好，影倡“立善”也好，均是基于同一种“乐生惧死”的死生观；而且，“得酒”意在解忧，意在及时行乐，“立善”意在求名，意在获得精神上的满足和愉悦，二者在本质上属于同一种享乐主义的人生哲学。

“神”对形、影二者的主张提出了质疑和批评：

日醉或能忘，将非促龄具？立善常所欣，谁当为汝誉？

认为“形”的“得酒”主张或许能忘却人生如寄之忧，然而

纵酒本身正起着伐性伤生的作用；“影”的“立善”主张或可导致心灵的愉悦，然而人世间有谁会给你不朽的英名？针对形、影在生死问题上的“甚念”和“多虑”，它基于道家的自然主义，开出了自己的委运任化的处世之方：

甚念伤吾生，正宜委运去。纵浪大化中，不喜亦不惧，应  
尽便须尽，无复独多虑。

至此，组诗《形影神》的主旨似乎已跃然纸上，有如诗前小序所言：“贵贱贤愚，莫不营营以惜生，斯甚惑焉，故极陈形影之苦，言神辨自然以释之。好事君子，共取其心焉。”然而，如前所述，只有在对这组作品进行孤立的静止的考察时，才能读出这样的主旨。换言之，仅仅在陶渊明创作是诗的时点上，才能得出这样的主旨。

但是，陶渊明的思想始终是起伏波动的，组诗《形影神》也不是孤立的作品。读解是诗，决不能把它置于诗人思想的流程之外，也不能割断它与诗人其他作品之间的内在联系，徒作孤立、静止、封闭式的考察。如果沿着作者一生的思想轨迹，联系诗人的其他相关作品，对《形影神》作全面的、动态的、综合的考察，就会发现：它是陶渊明内心世界关于人生问题的一次最为集中的辩论，参与辩论的形、影、神三方没有赢家没有负者。基于“乐生惧死”的生死观而主张“得酒”的“形”或主张“立善”的“影”，并未在主张“委运任化”的“神”面前感到理屈而心悦诚服。组诗《形影神》以诗意话语展示给读者的只是诗人内心世界的自我较量。这一主旨不仅蕴含于《形影神》的文本之中，而且还贯穿于诗人创作《形影神》之前和之后所有相关的作品里。

### （三）形、影、神：不同心境下的三个陶公

组诗《形影神》中的“形”、“影”、“神”，不是陶渊明批判或认同的对象，而是他这位抒情主人公在不同心境下的折射。对于

通读陶集的人来说，这些形象都不会令人感到陌生。

首先，主张“愿君取吾言，得酒莫苟辞”的“形”，几乎可以说是陶渊明形象的“克隆”。昭明太子在陶集序中曾言及“有疑陶渊明之诗篇篇有酒”，此语虽嫌夸张，却道出了陶渊明嗜酒的真实。陶渊明何以嗜酒成性，从他本人的许多诗作中都可以寻出答案。比如他于义熙五年（409）创作的《己酉岁九月九日》诗：

靡靡秋已夕，凄凄风露交。蔓草不复荣，园木空自凋。清  
气澄余滓，杳然天界高。哀蝉无留响，丛雁鸣云霄。万化相寻  
绎，人生岂不劳。从古皆有没，念之中心焦。何以称我情，浊  
酒且自陶。千载非所知，聊以永今朝。

人生苦短，百年易逝，“纵有千年铁门槛，终须一个土馒头”，这是使他一想起来就忧心如焚的苦痛。何以解忧？唯有杜康，唯有今朝有酒今朝醉。作于此诗前一年（408）的《连雨独饮》同样透露了个中缘由：

运生会归尽，终古谓之然。世间有松乔，于今定何间？故  
老赠余酒，乃言饮得仙。试酌百情远，重觞忽忘天。

无生不死，万古皆然；羽化飞升，都是妄谈。只有饮酒才能忘掉物我，忘掉忧愁，成为飘飘然的活神仙。

创作年代较上诗略早的《归园田居》（其四、其五）、《诸人共游周家墓柏下》、《和刘柴桑》、《酬刘柴桑》等诗，同样叙说了诗人对红尘的看破：“人生似幻化，终当归空无”，“去去百年外，身名同翳如”。而且还渲染了以酒自陶、以饮为乐的迫切与及时——

今我不为乐，知有来岁不？（《酬刘柴桑》）

漉我新熟酒，只鸡招近局。日入室中阍，荆薪代明烛。欢

来苦夕短，已复至天旭。（《归园田居》其五）

今日天气佳，清吹与鸣弹。感彼柏下人，安得不为欢。清歌散新声，绿酒开芳颜。未知明日事，余襟良以殫。（《诸人共游周家墓柏下》）

陶渊明在上述诗作中披露的人生态度和处世哲学与《形影神》中“形”的主张不仅一致，而且还有过之无不及，因此，视“形”为陶公的“克隆”当不属无稽之谈。

其次，主张“立善有遗爱，胡为不自竭”的“影”也似曾相识。陶渊明于元兴三年（404）创作的《荣木》诗就表达过同样的宏愿：

采采荣木，结根于兹。晨耀其华，夕已丧之。人生若寄，憔悴有时。静言孔念，中心怅而。

采采荣木，于兹托根。繁华朝起，慨暮不存。贞脆由人，祸福无门。匪道曷依，匪善奚敦！

嗟予小子，稟兹固陋。徂年既流，业不增旧。志彼不舍，安此日富。我之怀矣，怛焉内疚。

先师遗训，余岂云坠。四十无闻，斯不足畏。脂我名车，策我名骥，千里虽遥，孰敢不至！

陶渊明由朝开暮落的木槿花联想到“人生若寄”，不禁悲从中来，但转而思之，“贞脆由人，祸福无门”——人的因素决定一切，便决计按照“匪善奚敦”亦即“立善”的处世哲学，告别“安此日富”（纵酒）的生涯，“脂我名车，策我名骥，千里虽遥，孰敢不至”——向远在千里之外的官场目标奋起直追。查初白评点是诗时说：“正是迈往图功，有孔席不暇暖之意”<sup>①</sup>，“先生岂忘用世

① 吴瞻泰《陶诗汇注》引程崧语。

者”（《初白庵诗评》），可谓慧眼识陶。果然，陶渊明吟咏《荣木》诗后不久便当上了镇军将军刘裕的参军，“时来苟冥会，宛譬憩通衢”（《始作镇军参军经曲阿作》）的诗句透露了他机遇不期而至、且在仕路优游的不无得意的情绪。

陶渊明在晚年回首平生时曾道：“结发念善事，倏俛六九年”（《怨诗楚调示庞主簿邓治中》），说明他为“立善”勤勤恳恳孜孜以求了几十年，《荣木》诗“匪善奚敦”的自省并非偶然的一闪念。当这种处世哲学主宰了陶渊明时，他就成了“其志不在酒”<sup>①</sup>的名教中人。《形影神》中的“影”便是名教中陶渊明的翻版，而不是陶渊明为了非名教说而特拟的一个与己无关的名教说载体。

再次，认为主张“委运任化”的“神”就是陶渊明的写真，恐怕论陶者大都不会有什么歧见。因为不少评陶者对形、影、神似乎形成了一种思维定势，觉得形和影是陶渊明批判的反面角色，而作为批判者的“神”是陶渊明的化身。笔者除不认为正反角色的分别外，对“神”与陶渊明形象的叠合却无异议。

的确，在创作年代早于《形影神》的一些作品中，陶渊明表露了委运任化、顺应自然的人生态度，最明显的例证是作于义熙元年（405）的《归去来兮辞》。这是陶渊明辞官归田之初所作的一篇脍炙人口的名文，文前小序说明了他归田的原因：“质性自然，非矫厉所得。饥冻虽切，违己交病。尝从人事，皆口腹自役。于是怅然慷慨，深愧平生之志。”正文则深刻反省了以往误入尘网（立善求名）的迷误：

既自以心为形役，奚惆怅而独悲。悟已往之不谏，知来者之可追。实迷途其未远，觉今是而昨非。

末尾大彻大悟般地声言从此乐天知命、乘化归尽：

<sup>①</sup> 方宗诚《陶诗真诠》，《柏堂读书笔记》，光绪刻本。

寓形海内复几时，曷不委心任去留？胡为乎遑遑欲何之。  
富贵非我愿，帝乡不可期。……聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑！

这与主张“委运任化”的“神”所说的“甚念伤吾生，正宜委运去。纵浪大化中，不喜亦不惧，应尽便须尽，无复独多虑”如出一辙。

即使在为立善而出仕的中途，陶渊明的心灵空间也有一半为“神”主宰着，如：

望云惭高鸟，临水愧游鱼。真想初在襟，谁谓形迹拘。聊且凭化迁，终返班生庐。（《始作镇军参军经曲阿作》）

一形似有制，素襟不可易。田园日梦想，安得久离析。终怀在归舟，谅哉宜霜柏。（《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》）

躯体且随大化流转，心态却终指自然，不可改易，用陶渊明《戊申岁六月中遇火》里的诗句说，就是“形迹凭化迁，灵府长独闲”。灵府者，用成玄英疏解《庄子》的话语来说，即“精神之宅，所谓心也”。“灵府长独闲”亦即“心有常闲”，“心有常闲”出现在《自祭文》中时，紧接着还有两句点睛之笔：“乐天委分，以至百年。”百年必尽，大限定来，以一颗平静得毫无波澜的平常心待之，不喜不惧，无忧无虑，不正达到了“神”所主张的最高精神境界了吗？由上述诸诗观之，从“神”的形象中透视出陶渊明的身影正是理所当然。

综上所述，可知组诗《形影神》中的形、影、神正是不同心境下的三位陶公形象。生必有死、百年易逝的人间铁律迫使陶公在人生态度和处世哲学上不得不作出多项选择。选择了“得酒莫苟辞”、执著于死悲生乐的，便是性情中的陶公，也便是“形”；选

择了“立善有遗爱”、执著于人死留名的，便是名教中的陶公，也便是“影”；选择了委运任化、视死如归、不喜不惧的，便是自然中的陶公，也便是“神”。组诗《形影神》通过作者自我形象的三个分身，人生共探讨，“疑义相与析”，充分表现了诗人情感的丰富性和内心世界的复杂性。

#### （四）结论：并非灵魂苦斗的终结

论陶者往往喜欢用形、影、神某一方的主张概括陶渊明的思想品格和性格特征，从而得出并不符合他作品实际的结论。须知《形影神》只是陶渊明一生内心世界自我较量的一个横切面，不是他自我解剖的清算和总结。在陶渊明创作《形影神》以后“悲日月之遂往，悼吾年之不留”（《游斜川序》）的时日里，形、影、神三者的冲突和较量仍如解不开的死结一样纠缠在他的心中，使他时而达观，时而颓唐，时而忧惧。这一点可以从其作于《形影神》之后至辞世前的作品中找到充分的例证。

组诗《形影神》所强调的人生短暂、百年易逝是陶渊明心头终生笼罩的一块阴影，随着寒暑相推、岁月流逝，他越来越痛感这一问题的现实和严酷。在很多诗篇里，他都对此抒发了无可奈何的感受：

一生复能及，倏如雷电惊。鼎鼎百年内，持此欲何成？

（《饮酒》之三）

宇宙一何悠，人生少至百。岁月相催逼，鬓边早已白。

（《饮酒》之十五）

人生无根蒂，飘如陌上尘。分散逐风转，此已非常身。

（《杂诗》之一）

日月有环周，我去不再阳。眷眷往昔时，忆此断人肠。

（《杂诗》之三）

素标插人头，前途渐就窄。家为逆旅舍，我如当去客。

（《杂诗》之七）

流幻百年中，寒暑日相推。常恐大化尽，气力不及衰。  
（《还旧居》）

开岁倏五十，吾生行归休。念之动中怀，及辰为兹游。  
（《游斜川》）

为了逃离心头的这块阴影，他继续尝试《形影神》开列的诸种处世之方，或者仍然饮酒作乐，享受有限的人生；或者不忘立善求名，以期精神的长存；或者委运任化，在平静与超然中回归生命的本宅。

青睞陶公者，大都看重他的敝屣功名、蔑视官场；喜欢陶诗者，大都欣赏他的隐逸风度、田园牧歌。殊不知陶渊明与名教的立善求名思想一直藕断丝连。与《影答形》一样，他曾在《感士不遇赋》中高度认定了“立善”的价值：“原百行之攸贵，莫为善之可娱！”正惟如此，他才从弱龄时起，“委怀在琴书”，“诗书敦宿好”，“师圣人之遗书”；将近而立之年后，又几度投身后来被他视为“尘网”的官场，希冀“推诚心而获显，不矫然而祈誉”。但是，“立行之难，而一城莫赏”，“真风告逝，大伪斯兴”的社会现实终使他与古代不遇的正直之士一样，“潜玉于当年”，“没世以徒勤”。对这段立善求名的坎坷经历，他直到晚年仍耿耿于怀，如其《杂诗》所吟：

日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲凄，终晓不能静。忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，骞翮思远翥。

诗中的“志”，是陶渊明未果的用世之志，无成的事业之志。他为自己有志不骋，痛苦得终宵辗转，夜不能寐。联想到古人不惜尺璧而喜寸阴，他为余生难以实践此志而深感忧惧（“古人惜寸阴，念此使人惧”）。

对“有志不获骋”的痛苦和忧惧，并非是对“影”的主张的

否定，相反，倒表明“影”的主张在陶渊明的内心深处仍占一隅之位，他于晋宋易代之后所作的《拟古》之二即可以成为佐证；

闻有田子泰，节义为士雄。斯人久已死，乡里习其风。生有高世名，既没传无穷。不学驱驰子，直在百年中。

是诗虽题为“拟古”，实际上是抒发自己的胸襟怀抱，正如前人所评，“是用古人格作自家诗”<sup>①</sup>，“略借引喻，而实写己怀”<sup>②</sup>。“生有高世名”四句既是对田子泰“节义”的褒扬，又是诗人本身对立善求名、流芳百世的认同和憧憬。联系他在《怨诗楚调示庞主簿邓治中》里所说的“结发念善事，偃俛六九年（即54年）”，可知即使在他归田后的晚年生涯中，“立善”的“影”子也时隐时现地浮荡在他的灵府中。

“贫富常交战”的现实生活感受使“善”与“名”在陶渊明的心中时时受到强烈的拒斥，尤其是当他意识到“我闻为善，庆自己蹈，彼苍何偏，而不斯报”（《祭程氏妹文》）之后，“善”与“名”发生了一落千丈的贬值：

孰若当世士，冰炭满怀抱。百年归丘垄，用此空名道。  
（《杂诗》之四）

古时功名士，慷慨争此场。一旦百岁后，相与还北邙。松柏为人伐，高坟互低昂。颓基无遗主，游魂在何方？荣华诚足贵，亦复可怜伤。（《拟古》之四）

夏日长抱饥，寒夜无被眠。造夕思鸡鸣，及晨愿鸟迁。在己何怨天，离忧悽目前。吁嗟身后名，于我若浮烟。（《怨诗楚调示庞主簿邓治中》）

① 方东树《昭昧詹言》，人民文学出版社，1984。

② 许学夷《诗源辩体》，人民文学出版社，1987。后引同。

当孔子“疾没世而名不称”的“名”被贬得有如浮烟一般无足轻重时，主张饮酒作乐的“形”和主张委运任化的“神”便轮番交替或合二为一地成为陶渊明的人生指南。

在“神”的指挥棒下，陶渊明看破了穷达之虚、浮名之累，任情适意地面对人生，从容不迫地等待大限的降临，如其诗篇所示：

既来孰不去，人理固有终。居常待其尽，曲肱岂伤冲。  
(《五月旦作和戴主簿》)

虽留身事名，一生亦枯槁。死去何所知，称心固为好。  
(《饮酒》之十一)

岁月相催逼，鬓边早已白。若不委穷达，素抱深可惜。  
(《饮酒》之十五)

特别是他的《自祭文》，把他“将辞逆旅之馆，永归于本宅”前的心情描写得泰然淡然，无“恨”无“恋”，几乎把“神”的处世哲学发挥到了极致：

勤靡余劳，心有常闲。乐天委分，以至百年。惟此百年，夫人爱之。惧彼无成，惕日惜时。存为世珍，没亦见思。嗟我独迈，曾是异兹。宠非己荣，涅岂吾缁？掉兀穷庐，酣饮赋诗。识运知命，畴能罔眷？余今斯化，可以无恨。寿涉百龄，身慕肥遁。从老得终，奚所复恋！……匪贵前誉，孰重后歌，人生实难，死如之何。

不过，他到底还是把“神”所批判过的“促龄具”——酒借过来，充当了抵御死亡降临的精神武器。

“形”所主张的饮酒作乐，对于陶渊明压抑自己的名教思想，起着比“神”的主张要远为有效的作用。陶渊明深得酒中的“深

味”，自谓“泛此忘忧物，远我遗世情”（《饮酒》之七），“试酌百情远，重觞忽忘天”（《连雨独饮》），“不觉知有我，安知物为贵”（《饮酒》之十四）。酒后陶然，物我皆忘，遑论人生若寄、百年易逝。因此，在他晚年的诗作中，饮酒作乐，聊度余生的歌吟比比皆是，如：

常恐大化尽，气力不及衰。拨置无复念，一觞聊可挥。  
（《还旧居》）

寒暑有代谢，人道每如兹。达人解其会，逝将不复疑。忽与一觞酒，日夕欢相持。（《饮酒》之一）

提壶抚寒柯，远望复何为。吾生梦幻间，何事继尘羈。  
（《饮酒》之八）

寄言酣中客，日没烛当秉。（《饮酒》之十三）

世路廓悠悠，杨朱所以止。虽无挥金事，浊酒聊可恃。  
（《饮酒》之十九）

未知从今去，当复如此不？中觞纵遥情，忘彼千载忧。且极今朝乐，明日非所求。（《游斜川》）

得欢当作乐，斗酒聚比邻。盛年不再来，一日难再晨。及时当勉励，岁月不待人。（《杂诗》之一）

欢然酌春酒，摘我园中蔬。……俯仰终宇宙，不乐复何如？（《读山海经》之一）

在世无所须，惟酒与长年。（《读山海经》之五）

陶渊明退隐归田的日子并非总是“暧暧远人村，依依墟里烟”那般的恬淡静穆，也并非总是“采菊东篱下，悠然见南山”那样的悠闲自得，“闲居寡欢”（《饮酒》序）、孤独寂寞的时候并不罕见，所以他才“偶有名酒，无夕不饮”（《饮酒》序）。很难设想，陶渊明若无酒饮，将何以忘怀出处的得失、人生的愁苦和死亡的忧惧。他在《自祭文》中曾说自己“于今斯化，可以无恨”，其实，

从生到死，他何尝无恨——

民生鲜长在，矧伊愁苦缠。屡阙清酤至，无以乐当年。  
(《岁暮和张常侍》)

于今甚可爱，奈何当复衰。感物愿及时，每恨靡所挥。  
(《和胡西曹示顾贼曹》)

千秋万岁后，谁知荣与辱。但恨在世时，饮酒不得足。  
(《挽歌诗》之一)

他所恨的既是“饮酒不得足”，又是今生及时行乐的难再，更是“幽室一已闭，千年不复朝”（《挽歌诗》之三）的“幽凄俯仰欲绝”<sup>①</sup>的无奈。

总之，从以陶渊明作《形影神》之后的诗文分析中可以看出，直到诗人走进人生的最后驿站时，形、影、神之间围绕人生问题进行的争论仍在纠缠不休。从这个意义上说来，组诗《形影神》不仅是诗人灵魂苦斗的自我写照，而且是他终老未休的灵魂苦斗的兆示。

清代学者马璞曾经感慨地说道：“渊明一生之心，寓于《形影神》三诗之内，而迄未有知之者，可叹也！”（《陶诗本义》）足见这首诗在陶渊明作品中的地位及意蕴的难以索解。只有从陶渊明现存所有作品的扫描中，从他的情感历程与思想轨迹的寻绎中，读出《形影神》的原汁原味，破解《形影神》含蕴的情怀，才能全面理解和准确认知陶渊明。

### 三 文章不群，独超众类：陶渊明的作品

陶渊明死后一个世纪，“素爱其文，不能释手；尚想其德，恨不同时”的萧统搜集整理了他的作品，编纂成第一部《陶渊明

<sup>①</sup> 温汝能《陶诗汇评》，扫叶山房石印本，1919。

集》，并且亲自写下了《陶渊明集序》。虽然该集早已散佚，但《陶渊明集序》却流传至今。尽管与萧统同时的刘勰，在《文心雕龙》中对陶渊明只字不提，萧统却在序文中给予陶渊明极高的评价，他说：“其文章不群，辞彩精拔。跌宕昭彰，独超众类。抑扬爽朗，莫之与京。横素波而傍流，干青云而直上。语时事，则指而可想；论怀抱，则旷而且真。加以贞志不休，安道苦节，不以躬耕为耻，不以无财为病。自非大贤笃志，与道污隆，孰能如此乎！”

陶渊明的诗歌今存一百二十余首，大体可以分作两类，一类是他在委运任化、顺应自然的人生观指导下所作的田园诗，一类是他在立善遗爱、欲展猛志的人生观指导下所作的咏怀、咏史诗。前者被后人视作田园诗，后者被前贤称之为“金刚怒目”式的作品。他的文章今存十一篇，其中的《归去来兮辞》被后人传颂不已，欧阳修说：“晋无文章，惟陶渊明《归去来》一篇而已。”<sup>①</sup>《五柳先生传》、《感士不遇赋》、《闲情赋》等，也都为人称道。

### （一）田园放歌

陶渊明吟咏田园的诗作虽然仅占其诗的三分之一左右，但由于是自《诗经》农事诗以来的近千年间第一次出现在诗坛上，无论是题材还是意蕴，都给人以全新的感受，所以备受后人推崇。这类作品吟咏了远离市井尘氛的田园风光，表现了农村生活的恬静安谧，讴歌了正统观念所鄙视的农业劳动。描写田园风光的，如其脍炙人口的代表作《归园田居》五首中的第一首：

少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田。方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后园，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。户庭无尘杂，虚室有余闲。久在樊笼里，复得返自然。

<sup>①</sup> 胡仔《渔隐丛话前集》卷十八引苏轼语。

这是作者从彭泽归隐后的作品。诗人告别了官场生涯，回到大自然的怀抱里。多年的仕途颠簸，犹如“尘网”似的束缚了诗人的身心，直到退居林下，才使他“爱丘山”的本性得以重现生机。返回田园故居后，他觉得如同羈鸟归林、池鱼回渊一样兴奋、自在。所以，他才用浸透着感情色彩的笔致，描绘出一幅平和宁静的童话世界：十余亩方宅，八九间茅屋，屋后榆柳成荫，房前桃李成排，远方山村的炊烟朦胧缭绕，近处深巷中的犬吠，桑树间的鸡鸣，彼此声声呼应，不绝于耳。在饱受战火兵燹之祸蹂躏的乱世中，在经历过尔虞我诈、勾心斗角的宦途坎坷后，这样的世界在诗人的心目中当然犹如世外桃源一般，令人陶醉。《饮酒》诗中的第五首，描绘了同样的画图：

结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辩已忘言。

诗人认识到，隐居于“人境”中的草庐，有别于朝隐、市隐，更不同于“充隐”，关键要做到“心远”，心不远，即使住进深山老林，耳边也仍会滚过名利场的“车马喧”声。他此刻做到了心如止水，所以眼前的山光野色，归鸟黄花，都赏心悦目，蕴含着“自然”的“真意”。这套组诗上一首所见的“栖栖失群鸟，日暮犹独飞。徘徊无定止，夜夜声转悲”，在这里却是伴着无限好的斜阳山气，安然地相与归巢。诗中的“采菊东篱下，悠然见南山”两句，采菊见山，意境浑然，曾为苏东坡称道不已。

陶渊明的另一首名作《归园田居》（其三），在描绘田园风光的同时，还将自己参加劳动及结交农民朋友等事情写进了诗里，如：

种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归。道

狭草木长，夕露沾我衣。衣沾不足惜，但使愿无违。（《归园田居》其三）

清晨闻叩门，倒裳往自开。问子为谁欤，田父有好怀。壶浆远见候，疑我与时乖。褴褛茅檐下，未足为高栖。一世皆尚同，愿君汨其泥。深感父老言，稟气寡所谐。纡辔诚可学，违己讵非迷。且共欢此饮，吾驾不可回。（《饮酒》其九）

在“劳心者治人，劳力者治于人”的正统观念为主宰思想的社会里，诗人能将荷锄种豆的劳动生活及与田父野老的过从写入诗中，作为一位文人而言，陶渊明似乎是中国诗史上的第一个。尽管劳动的效果不甚理想——草长得比豆苗还茂盛，但一位吟诗作赋的文人能够扛起锄头，披星戴月地辛苦在田间，这恐怕比他成为田园诗派的创始人还要难能可贵！在封建社会里，文人交往田父野老是件相当惊动舆论的行为，杜甫作《遭田父泥饮》，苏轼作《浣溪沙（簌簌衣巾落枣花）》，陆游作《游山西村》等作，没有一首不是在陶渊明《饮酒》其九影响下写成的，不管他们是真的想和农民交友，还是只为了创作而风雅一下。

陶诗中同类的作品还有不少，它们描写诗人在广阔天地间的种种活动，如饮酒、登高、春游、读书、邻居往来、友朋相聚等等，很多篇章都流露出作者“复得返自然”的欢欣愉悦。但是，欢愉和“静穆”不是永恒的，忧烦也时时冲击诗人的心灵。“有志不获骋”的不遇之恨姑置不论，即使是诗人回归的故里，也并非总能“悠然见南山”，比如他的《归园田居》其四：

久去山泽游，浪莽林野娱。试携子侄辈，披榛步荒墟。徘徊丘壑间，依依昔人居。井灶有遗处，桑竹残朽株。借问采薪者，此人皆焉如。薪者向我言，死后无复余。一世异朝市，此语真不虚。人生似幻化，终当归空无。

在这里，留连丘山、徜徉林野的欢愉，已经被“人生似幻化，终当归空无”之感涤荡得一干二净。使诗人痛感人生无常的，是“丘垄间”曾经有过的“昔人居”。因为他的视点仅仅放在了生死殊路幽明悬隔上，并未明言造成这种荒败景象的原因。不过，它可以使读者间接思索出当时的农村并不总是鸡鸣犬吠、炊烟依依地充满和平的气息、天伦的乐趣。加之作者在农村曾亲身遭遇苦痛：“炎火燹焚如，螟蛾恣中田。风雨纵横至，收敛不盈廛。夏日长抱饥，寒夜无被眠。造夕思鸡鸣，及晨愿乌迁。在己何怨天，离忧悽目前。”（《怨诗楚调示庞主簿邓治中》）所以，导致他以浪漫的想象，在幻想的世界里编织出一个理想王国——“桃花源”。

《桃花源诗并记》是诗人不满当时农村的现实及本身的境遇，塑造了一个乌托邦式的乐土：

晋太元中，武陵人捕鱼为业。缘溪行，忘路之远近。忽逢桃花林，夹岸数百步，中无杂树，芳草鲜美，落英缤纷。渔人甚异之，复前行，欲穷其林。林尽水源，便得一山。山有小口，仿佛若有光。便舍船，从口入。初极狭，才通人。复行数十步，豁然开朗。土地平旷，屋舍俨然。有良田、美池、桑竹之属，阡陌交通，鸡犬相闻。其中往来种作，男女衣着，悉如外人。黄发垂髫，并怡然自乐。

没有战乱，没有灾祸，只有良田美景，屋舍小路，生活其间的老人小孩，“不知有汉，无论魏晋”，无忧无惧，逍遥自乐。这样的乐土显然是由于对乱世荒村的失望而幻想出来的，正如诗人所说，桃源中人是“先世避秦时乱，率妻子邑人，来此绝境，不复出焉”，“桃源”与乱世暴政之间有着思想上逻辑上的因果关系。没有乱世，没有暴政，没有兵燹，就不会有诗人构想出来的“世外桃源”。从这个角度讲，《桃花源诗并记》正是现实在诗人思想中的曲折射影。陶渊明在诗中还说道：

相命肆农耕，日入从所憩。桑竹垂余荫，菽稷随时艺。春蚕取长丝，秋熟靡王税。荒路暧交通，鸡犬互鸣吠。俎豆犹古法，衣裳无新制。童孺纵行歌，斑白欢游诣。草荣识节和，木衰知风厉。虽无纪历志，四时自成岁。怡然有余乐，于何劳智慧。

前引记中的“阡陌交通，鸡犬相闻”，以及这里对桃花源的进一步描绘，不禁使人联想到老子和鲍敬言的主张，老子说：“邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来。”（《老子》）鲍敬言说：“山无蹊径，泽无舟梁。川谷不通，则不相并兼；士众不聚，则不相攻伐。”（《抱朴子·诘鲍》）诗人或许并不完全赞同“小国寡民”或“无君”的治世之方，但他对无战祸、无杀伐的生活环境，对日出而作、日入而息的共同劳动，对无拘无束、自由自在的生活质量，看来是相当憧憬的。尤其不能轻易放过诗中的“春蚕取长丝，秋熟靡王税”两句，春天收蚕丝，秋天收粮食，不缴纳“王税”，全都归自己，这不俨然是没有剥削没有压榨的社会了吗？不能苛求生活在一千六百年前的诗人，为什么不给农民指出实现这种理想的道路，能够描绘出这样的乐土蓝图，就已经是石破天惊的构想了。由于《桃花源诗并记》塑造的境界特别诱人，后人纷纷考证“桃源”的所在，以致生出不少牵强附会之说。清人邱嘉穗说：“设想甚奇，直于污浊世界中另辟一天地，使人神游于黄、农之代。公盖厌世网而慕淳风，故尝自命为无怀、葛天之民，而此记即其寄托之意。如必求其人与地之所在而实之，则凿矣。”（《东山草堂陶诗笺》）

总之，田园诗是“性本爱丘山”在诗人心中占据主导地位的情况下创作出来的，这类诗作字里行间洋溢着闲适自得、飘逸潇洒的文人情趣，时时展现出一种远离尘嚣的静穆境界。但是，这类诗并不是陶诗的全部或者主体，“静穆”也不是陶诗唯一的美学特征，陶集中尚有大量前人称为“金刚怒目”式的诗篇。

## (二) “金刚怒目”

鲁迅先生曾经指出：“历来的伟大的作者，是没有一个‘浑身是“静穆”的’。陶潜正因为并非‘浑身是“静穆”’，所以他伟大。现在之所以往往被尊为‘静穆’，是因为他被选文家和摘句家所缩小，所凌迟了。”（《题未定草（七）》）他本着论文顾及全篇及全人的观点，提出了自己的看法，说：“被选家录取了《归去来辞》和《桃花源记》，被论客赞赏者‘采菊东篱下，悠然见南山’的陶潜先生，在后人的心目中，实在飘逸得太久了。……就是诗，除论客所佩服的‘悠然见南山’之外，也还有‘精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志固常在’之类的‘金刚怒目’式，在证明着他并非整天整夜地飘飘然。这‘猛志固常在’和‘悠然见南山’的一个人，倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实。譬如勇士，也战斗，也休息，也饮食，自然也性交，如果只取他末一点，画起像来，挂在妓院里，尊为性交大师，那当然也不能说是毫无根据的，然而岂不冤哉！我每见近人的称引陶渊明，往往不禁为古人叹息。”（《题未定草（六）》）约占陶渊明现存诗歌三分之二的咏怀诗、咏史诗，便是“金刚怒目”式的作品。

陶渊明咏怀诗的代表作有《命子》、《始作镇军参军经曲阿》、《庚子岁五月中从都还阻风于规林》二首、《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》、《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》、《杂诗》十二首及《饮酒》二十首的绝大部分。这类诗作抒情言志，吊古伤今，表现了陶渊明不同时期的各种心境，描写了他在仕宦道路上思想的起伏变化，反映了他政治理想的幻灭过程和壮志未酬的苦闷情绪，以及归田后不能忘怀政治的矛盾心理和知音难遇的孤苦情怀。

陶渊明在《杂诗》其五中曾言及自己年轻时的志向：“忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，骞翮思远翥。”但是，随着岁月荏苒，雄心受挫，他感到非常沮丧，即便如此，他还是在诗末写出“古人惜寸阴，念此使人惧”的句子，用来自警自勉。但是，壮志难酬的悲愤总是像压在心头的铅块一样沉重，如《杂诗》其二

所述：

白日沦西河，素月出东岭。遥遥万里辉，荡荡空中景。风来入房户，夜中枕席冷。气变悟时易，不眠知夕永。欲言无子  
和，挥杯劝孤影。日月掷人去，有志不获骋。念此怀悲凄，终  
晓不能静。（《杂诗》其二）

面对着日落月出，岁月如流，诗人仿佛觉得自己被抛弃了似的无比孤独。月色如水，清风入户，这些本来令人神怡气爽的景致，此时却让长夜难眠的诗人感到冰冷、空虚，由此可见他的“悲凄”何等深广。这首诗展现的陶渊明形象与田园诗中超然飘逸的陶渊明形象完全判若两人。宋人阮阅曾说：“世人谓渊明，皆以其专用肥遯，初无康济之念。能知其心者，寡也。尝求其集，若云‘岁月掷人去，有志不获骋’，又有云‘猛志逸四海，骞翮思远翥。任苒岁月颓，此心稍已去’。其自乐田亩，乃卷怀不得已耳。士之出处，未易为世俗言也。”（《诗话总龟后集》卷十九）阮阅可算是陶渊明的异代知己，他读出了这位隐者“未易为世俗言”的出处心理。

陶渊明的咏史诗，借咏古人古事来婉转抒写自己的胸襟怀抱，代表作有《咏二疏》、《咏三良》、《咏荆轲》、《读山海经》十三首、《咏贫士》七首中的一部分等。在他所咏的古人中，有两类人物值得注意，一类是荣启期、原宪、黔娄、袁安、张仲蔚、黄子廉等终生穷苦的贫士，一类是精卫、刑天、夸父、荆轲等素志未酬、壮心不已的英雄。歌咏前者，是诗人在晚景凄凉的隐居生活中的自况自慰；歌咏后者，则是诗人始终未曾忘情世事、满怀不遇之感的平和牢骚。这类诗作不像其田园诗那样直白，它表现自己的心迹时，运用的手法比较隐晦、比较含蓄，如《读山海经》其十：

精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志故常在。同

物既无虑，化去不复悔。徒设在昔心，良辰讵可待！

《山海经》是先秦时代的一部典籍，其中保存了大量神话资料，讲述了许多神话故事，描绘了不少奇木异鸟，神灵仙怪。这首诗中言及的“精卫”、“刑天”是神话中著名的两个形象，诗人抓住两则神话中最激动人心的情节，即精卫口衔微木，试图填平浩瀚的大海，刑天被砍掉头颅后，仍然手挥武器继续与天帝作战，委婉地抒发自己对时局的愤懑：精卫和刑天同为异物，却仍旧毫不犹豫地与海斗，与天斗，纵然是死去了，也绝无半点懊悔！言外之意当然是连异物都如此，何况七尺男儿乎！然而，空怀猛志，恨无良辰。这既是对精卫、刑天壮志未酬的感慨，也是对自己“有志不获骋”的怅恨，正如马璞对《读山海经》组诗的诠释：“吾无夸父之力，而有精卫、刑天之心，然亦徒设此心耳，而能填沧海之良辰恐不能待也。”（《陶诗本义》）

### （三）《归去来兮辞》及其他

陶渊明其文亦如其诗，有的乐天安命，散淡闲适，如《归去来兮辞》；有的义愤填膺，“慨然惆怅”，如《感士不遇赋》。《归去来兮辞》作于陶渊明决计告别官场、归隐田园之际。赋前有小序，说明了他踏上仕途的理由和辞官归隐的原因，赋的正文则以流畅清丽的语言，音调和谐的节奏，抒发了归田后的喜悦心情：

归去来兮，田园将芜胡不归！既自以心为形役，奚惆怅而独悲。悟已往之不谏，知来者之可追。实迷途其未远，觉今是而昨非。舟遥遥以轻飏，风飘飘而吹衣。问征夫以前路，恨晨光之熹微。乃瞻衡宇，载欣载奔。僮仆欢迎，稚子候门。三径就荒，松菊犹存。携幼入室，有酒盈樽。引壶觞以自酌，眄庭柯以怡颜。倚南窗以寄傲，审容膝之易安。园日涉以成趣，门虽设而常关。策扶老以流憩，时矫首而遐观。云无心以出岫，鸟倦飞而知还。景翳翳以将入，抚孤松而盘桓。

归去来兮，请息交以绝游。世与我而相违，复驾言兮焉求？悦亲戚之情话，乐琴书以消忧。农人告余以春及，将有事于西畴。或命巾车，或棹孤舟。既窈窕以寻壑，亦崎岖而经丘。木欣欣以向荣，泉涓涓而始流。喜万物之得时，感吾生之行休。已矣乎！寓形宇内复几时？曷不委心任去留！胡为乎遑遑兮欲何之！富贵非吾愿，帝乡不可期。怀良辰以孤往，或植杖而耘耔。登东皋以舒啸，临清流而赋诗。聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑！

这篇文章题为“辞”，似乎作者有意追摹屈原，宋人晁补之把它收入《续离骚》，朱熹把它并入《楚辞后语》，但不论形式还是内容，都更类于张衡的《归田赋》。朱熹说它“词义夷旷萧散，虽托楚声，而无其尤怨切蹙之病云”（《楚辞后语》卷四），不无道理。文中虽然有些微的牢骚，如“世与我而相违，复驾言兮焉求”，但绝不是“尤怨切蹙”，所以王船山对陶渊明有些微词，说“忠贞之士，处无可如何之世，置身澹定，以隐伏自处，而一念忽从中起，思古悲今，孤愤不能自己，故非柴桑独酌，五官三休之所能知”（《楚辞通释·离骚经释》）。

不过，《归去来兮辞》确实把田园生活渲染得生机勃勃，生趣盎然，诸景诸物都充满了诗情画意。后世历朝的书法大家苏东坡、黄山谷、赵孟頫、贯云石等，以它的文词作书，国画大师如韩滉、李公麟、孙可元、钱选、徐贲等，以它的意境作画，能具备如此美学价值的诗文并不多见。而且，这篇文章笔势如行云流水，舒卷如意，自然成韵。“悟已往之不谏，知来者之可追。实迷途其未远，觉今是而昨非”，“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”，“木欣欣以向荣，泉涓涓而始流”等等语句，都势如贯珠，一气呵成，所谓“沛然从肺腑中流出，殊不见斧凿痕”<sup>①</sup>。另外，此文的结构也很

① 《冷斋夜话》卷三引宋人李格非语。

独出心裁，宋人陈知柔说它“自出机杼，所谓无首无尾，无终无始。前非歌而后非辞，欲断而复续，将作而遽止。谓洞庭钧天而不淡，谓霓裳羽衣而不绮。此其所以超然乎先秦之世，而与之同轨者也”（《诗人玉屑·休斋论归去来辞》卷十三）。

格调上比《归去来兮辞》更为平和散淡的，是陶渊明的《五柳先生传》：

先生不知何许人也，亦不详其姓字。宅边有五柳树，因以为号焉。闲静少言，不慕荣利。好读书，不求甚解。每有会意，便欣然忘食。性嗜酒，家贫，不能常得。亲旧知其如此，或置酒而招之。造饮辄尽，期在必醉。既醉而退，曾不吝情去留。环堵萧然，不蔽风日。短褐穿结，箪瓢屡空，晏如也。常著文章自娱，颇示己志，忘怀得失，以此自终。

赞曰：黔娄有言：不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵。其言兹若人之俦乎？酬觞赋诗，以乐其志。无怀氏之民欤？葛天氏之民欤？

全篇不足二百字，但将五柳先生的性格、嗜好、风度刻画得形如浮雕，呼之欲出。文字如此简洁，情绪如此淡泊，在当时玄风吹拂的文坛上是相当罕见的。

陶渊明的《感士不遇赋》，则完全显示了另一种风格。这篇是读了董仲舒、司马迁二人的《士不遇赋》，有感于当时的世道浇离、人心不古，“慨然惆怅”而创作的。赋《序》说：“自真风告逝，大伪斯兴。闾阎懈廉退之节，市朝驱易进之心。怀正志道之士，或潜玉于当年；洁己清操之人，或没世以徒勤。故夷皓有‘安归’之叹，三闾发‘已矣’之哀。悲夫！寓形百年，而瞬息已尽。立行之难，而一城莫赏。此古人所以染翰慷慨，屡伸而不能已者也夫！导达意气，其惟文乎。抚卷踌躇，遂感而赋之。”因此，陶渊明刚一提笔，难以按捺的满腔“孤愤”就喷薄而出，指斥人

类的社会是“密网裁而鱼骇，宏罗制而鸟惊”，是“雷同毁异，物恶其上。妙算者谓迷，直道者云妄。坦至公而无猜，卒蒙耻以受谤。虽怀琼而握兰，徒芳洁而谁亮？”。他还学习屈原的《天问》，以历史上“好学行义”之人并无好报的事例，向“天道无亲，唯善是辅”的传统道德信条发出了怀疑和挑战：

承前王之清诲，曰天道之无亲。澄得一以作鉴，恒辅善而佑仁。夷投老以长饥，回早夭而又贫。伤请车以备椁，悲茹薇而殒身。虽好学与行义，何死生之苦辛。疑报德之若兹，惧斯言之虚陈。何旷世之无才，罕无路之不涩。伊古人之慷慨，病奇名之不立。广结发以从政，不愧赏于万邑。屈雄志于戚竖，竟尺土之莫及。

这篇赋与其咏怀诗、咏史诗一样，带有强烈的“金刚怒目”式的特征。

此外，陶渊明还有一篇后人评论颇多歧见的《闲情赋》。这篇赋是他的集子中绝无仅有的一篇描写恋情的作品。反映男女情爱本是古今中外文学作品的永恒主题，偏偏陶渊明这篇赋却招来尖锐的批评。最早为他编纂文集的昭明太子萧统曾不无惋惜地说：“白璧微瑕，惟在《闲情》一赋。扬雄所谓劝百而讽一者，卒无讽谏，何足摇其笔端！惜哉，无是可也。”（《陶渊明集序》）清人方东树甚至厉声厉色地批判道：“后世循之，直是轻薄淫褻，最误子弟！”（《续昭昧詹言》）曲为之辩护的人则在比兴二字上做文章，力图改变这篇赋的爱情主题，竭力从男女关系上挖掘出君臣大义。直到鲁迅先生才给予了公正的评价，肯定了文章反抗礼教歌颂爱情的大胆精神，他说：“但在全集里，他却又是很摩登，‘愿在丝而为履，附素足以周旋，悲行止之有节，空委弃于床前’，竟想摇身一变，化为‘阿呀呀，我的爱人呀’的鞋子，虽然来自说因为‘止于礼义’，未能进攻到底，但那些胡思乱想的自白，究竟是大胆的。”

(《题未定草六》)

这篇赋与陶渊明的爱情生活有何种关系，殊难论定，但至少透露出他本人的恋爱观，即对禁欲主义不屑一顾，同时对纵欲主义不敢苟同，所谓“始则荡以思虑，而终归闲正”是也。在形式与内容上，这篇赋继承了张衡《定情赋》、蔡邕《静情赋》的传统，在手法上，主要受到了张衡《同声歌》的影响，想象丰富，情感炽烈，结构起伏跌宕，语言上也无艰涩之弊，在当时的赋作中堪称上品。

#### 四 陶渊明作品的成就与影响

##### (一) 陶渊明作品的成就

陶渊明文学作品的各种样式都有很高的造诣。他的四言诗调高格古，凌驾前人，正如刘克庄所论：“四言自曹氏父子、王仲宣、陆士衡后，惟陶公最高，《停云》、《荣木》等篇，殆突过建安矣。”（《后村诗话》卷一）其五言诗在中国诗坛上占有承前启后的重要地位。五言诗自汉末走上诗坛，建安三曹七子、嵇阮等人辛勤开拓后，至陶渊明又得以继续发扬光大，被推上了新的高峰。所谓“五言古以陶靖节为极诣”<sup>①</sup>，陶渊明确为“五古之最工者”<sup>②</sup>等种种评论，说明了其五言诗的水准。前人在论及诗体传承关系时曾云“五言诗平远一派，自苏李、《十九首》后，当推渊明为传灯之祖”<sup>③</sup>；“五言自汉魏至六朝，皆一脉流出，而其体渐降。惟陶靖节不宗古体，不习新语，而真率自然，则自为一源也”<sup>④</sup>。

其文则摆脱了堆砌词藻、内容空泛的倾向，为散文的发展带来了生气。所作辞赋以新内容新色彩推动了抒情小赋的进一步发展，

① 李重华《贞一斋诗说》，上海古籍出版社，1963。

② 王国维《人间词话删稿》，吉林文史出版社，2004。

③ 贺贻荪《诗筏》，《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983。

④ 许学夷《诗源辩体》。

传、记等以流畅的语言、活跃的形式令人耳目一新。

拓宽了文学的表现领域，也是陶渊明的文学成就之一。陶渊明在玄风弥漫东晋文坛时，能将田园山水和农村生活大量引入创作，对文学的表现领域自然是一种扩大和创新。在陶渊明以前，文坛上虽然出现了一些描写山光水色的作品，但作为独树一帜的文学流派而形成山水田园文学，还是在陶渊明的田园诗及谢灵运的山水诗问世之后。陶谢的作品标志着山水田园文学已趋成熟，表明了以文学形式认识和表现大自然已经进入了一个新的发展阶段。

陶渊明的作品形成了自然质朴与隐曲豪放相辅相成的风格特征。他文学创作的功底极高，下笔自然而无雕琢痕迹，如宋释惠洪所论：“大率才高意远，则所寓得其妙，造语精到之至，遂能如此，似大匠运斤，不见斧凿之痕。”（《冷斋夜话》卷一）严羽在比较陶谢二人的诗风时说：“汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。晋以还，方有佳句，如渊明‘采菊东篱下，悠然见南山’，谢灵运‘池塘生春草’之类。谢所以不及陶者，康乐之诗，精工；渊明之诗，质而自然耳。”（《沧浪集》卷一）他所说的“质而自然”就是质朴自然，就是指陶渊明在行文立意、构思造境时，如云在霄，舒卷自如，随意而吟，信笔而成，不加雕饰，不烦绳削，以其天然的风韵给人以真美的享受。这种风格的形成得力于诗人长期的文学修炼、深厚的艺术涵养，正如前人所说：“盖自然者，自然而然，本不期然而适然得之，非有心求其必然也。此种妙谛，实非功夫。盖根底深厚，性情真挚，理愈积而愈精，奇弥炼而弥粹。酝酿之熟，火色俱融；涵养之纯，痕迹进化。天机洋溢，意趣活泼。诚中形外，有触即发。自在流出，毫不费力。故能兴象玲珑，气体超妙，高浑古淡，妙合自然。所谓绚烂之极，归于平淡是也。”<sup>①</sup>除了艺术功底，陶渊明的生活经历、思想变化、美学观念等也是形成他这

---

<sup>①</sup> 朱庭珍《筱园诗话》，张国庆《云南古代诗文论著辑要》，中华书局，2001。

种风格的重要条件。

质朴自然的风格主要表现在他描写田园风光、农村生活的诗文中，读这类作品，便会感受到那种质朴的乡风、自然的天趣。但是，质朴自然并不是陶渊明作品的唯一风格，读其咏怀、咏史诸作，还能感受到另一种风貌，即隐曲豪放。后人对他的咏怀、咏史诸作之所以作出种种不同的解释，很大程度上是因为他行文的吞吐曲折、寓意的深邃隐约。这种风格的形成与作者所处的时势和本身的性格自然大有关系。桓玄、刘裕伴随着篡政实行的高压政策，不能不使诗人属诗作文多所顾忌，而其本人内心归隐与出仕的痛苦较量，也不能不使他抒情言志闪烁其词。他的一些咏史作品显示出来的豪迈奔放，主要是由于躁动于他内心深处的猛志所使然。总之，陶渊明的作品在中年以前大抵以质朴自然为主，晚年则时而隐曲时而豪放。二者相辅相成地构成了其作品的风格特征。

## （二）陶渊明作品的影响

陶渊明作品对后世的影响是在他辞世两个世纪后开始的。唐以前的南北朝时期，其作虽由萧统编辑成集，但并不受时人所重，自唐以后，始为文人青睐。在有唐一代，形成了一个在题材和表现方法上师承陶氏的诗派，即以王维、孟浩然、韦应物、柳宗元为代表的山水田园诗派。王维作品中有不少点化陶诗的句子，孟浩然诗作的神韵也酷似陶氏。他们的大量作品繁荣了田园山水诗，壮大了陶诗在诗坛上的声势。另外一些大家如李白、杜甫、白居易、韩愈等均对陶诗有很高的评价。李白诗作不仅多用陶语，而且还以诗句赞美陶氏，如“何时到栗里，一见平生亲”（《戏赠郑溧阳》），“何日到彭泽，长歌陶令前”（《寄韦南陵冰余江上乘兴访之遇寻颜尚书笑有此赠》）。杜甫为诗尝有“焉得思如陶谢手”（《江上值水如海势聊短述》）的愿望，白居易自言“每读《五柳传》，目想心拳拳”（《访陶公旧宅》），“常爱陶彭泽，文思何高玄”（《题浔阳楼》），并作《效陶潜体诗》十六首。唐人虽然喜爱陶渊明的作品，但对其为人却时有微词，如王维、李白、白居易等对他挂冠归隐都

感到不理解和惋惜，杜甫对他操心儿女之事也很不以为然。也就是说，在唐代，陶渊明诗文的影响超过了他为人影响。

宋代以降，陶渊明几乎成为宋人顶礼膜拜的偶像。对陶渊明佩服得五体投地的首属苏东坡，他说：“吾于诗人，无所甚好，独好渊明之诗。渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴。自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也。”（《与苏辙书》）他还曾作《和陶诗》百余篇。另一位大诗人陆游自十三四岁时起便对陶诗爱不释手，他曾作《读陶诗》道：“陶谢文章造化侔，篇成能使鬼神愁。君看夏木扶疏句，还许诗家更道不？”理学家朱熹也对陶氏敬仰备至，说：“先生人物魏晋间，题诗便欲倾天慳。……平生尚友陶彭泽，未肯轻为折腰客。”（《题霜杰集》）文论家张戒认为陶诗最符合“思无邪”的精神：“自建安七子、六朝、有唐及近世诸人，思无邪者，惟陶渊明、杜子美耳。”（《岁寒堂诗话》卷上）著名词人辛弃疾也公开声明“陶县令，是吾师”（《最高楼（吾衰矣）》）。金元明清时期，除了文人的创作仍受陶渊明的影响外，对陶渊明的研究也不断向纵深发展。对陶氏的评价基本上延续着宋人的尊陶观念，明人唐顺之的评价可以说是此时期的代表，他说：“陶彭泽未尝较声律，雕句文，但信手写出，便是宇宙间第一等好诗。”（《答茅鹿门书》）

清末至今，研究陶渊明的学者层出不穷，成就卓著者如梁启超、王国维、朱自清、朱光潜、鲁迅等。特别是鲁迅先生以敏锐的目光和精湛的论析，提供了一种具有划时代意义的研究方法，使读者得以全面认识、理解和评价陶渊明。

## 第四章 南北朝诗文

### 概 说

晋恭帝元熙二年(420),宋王刘裕灭掉东晋,即位称帝,在南中国建立了南朝第一个王朝——刘宋。以后改朝换代,齐代宋,梁代齐,陈代梁,宋齐梁陈四朝,史称南朝。大致在这时期,北中国先后出现了北魏、东魏、西魏、北齐、北周五个王朝,史称北朝。开皇元年(581),隋王杨坚即皇帝位,灭掉北周,开皇九年(589),隋灭陈,再度统一中国,长达一百七十年的南北朝时期宣告结束。

南北朝文学主要集中在南朝。北朝五个王朝由于是处于汉化过程中的少数民族政权,寥寥可数的几个作家如庾信、王褒等也都是北渡的文人,而且他们创作生涯的一半都是在南朝。不过,北朝的民歌还留存六十余首,其中还有《敕勒歌》、《木兰诗》等脍炙人口的名篇。

南朝诗人中的谢灵运喜欢登山临水,笔下有许多模山范水之作。在玄风弥漫的诗坛上,谢灵运的山水诗令人耳目一新,所以刘勰说:“宋初文咏,体有因革;庄老告退,而山水方滋。”(《文心雕龙·明诗》)但是,谢灵运的全部诗作不足百首,山水诗仅仅是其中的一部分,待他辞世半个世纪后,虽有谢朓接着写下一些同样题材的诗作,二人的诗作纵然可以勉为其难地称之为山水诗派,但到底还是难以左右南朝诗坛的风气。把握当时诗坛话语权一个半世

纪的是宫体诗派，这个诗派发轫于刘宋，发展于南齐，鼎盛于萧梁，衰飒于有陈，作家林立，作品繁复。他们模仿吴声西曲，以创作艳歌为业，很多作品被收入徐陵所编的《玉台新咏》中。艳歌（艳诗），或者称“宫体诗”，并不是萧梁诗坛上的一种孤立现象，也不仅仅是活跃于太子东宫中的一个独特的诗体。它的出现具有南朝人士追逐市井文化的深刻背景。风起于青萍之末，早在晋宋乐府中，就已经露出了此风的端倪，其后“淫靡”的汤惠休推涛，“险俗”的鲍明远作浪，追求“新变”的西邸文人从旁鼓吹，待到梁武父子、徐氏父子、庾氏父子、陈氏君臣等作者群狂热地倾力打造，以至宫体诗的创作被推到了极致，其流风余韵甚至波及整个唐代诗苑和海东歌坛，乃至影响了作为“艳科”的词的形成与发展。明人陆时雍说：“诗至于宋，古之终而律之始也。体制一变，便觉声色俱开。”又说：“诗至于齐，情性既隐，声色大开。”（《古诗镜·诗镜总论》）不管着眼于形式，还是着眼于内容，反正他的“声色大开”四字倒是抓住了南朝诗歌的本质。

南朝文人的赋作以抒情小赋为主，素材的选择虽多“风花雪月”，表面上似为咏物，但往往寄予社会兴衰、人世沉浮之感。有些赋集中吟咏人类的离愁别恨，题材新颖别致，笔致缠绵悱恻。在形式上，此时期赋作的醒目特征是骈俪化，不少作品成熟运用了骈俪的技巧，完成了从古赋到骈赋的转变。

在这一时期，笔记小说《世说新语》的问世值得重视。鲁迅先生说：“汉末士林，已重品目。声名成毁，决于片言。魏晋以来，乃弥以标格语言相尚，惟吐属则流于玄虚，举止则故为疏放。……世之所尚，因有撰集。或者掇拾旧闻，或者记述近事。虽不过丛残小语，而具为人间言动，遂脱志怪之牢笼也。”（《中国小说史略》）刘义庆的《世说新语》，就是这种专门记述风流名士趣闻轶事的笔记小说。小说鲜明反映了前朝世族阶层的生活方式与精神面貌，是研究魏晋风流的最重要的资料。作者采摘的语言精练简约，含蓄隽永，往往寥寥数语即传达出人物的风神，如明人胡应麟

所说：“读其语言，晋人面目气韵，恍忽生动，而简约玄澹，真致不穷。”（《少室山房集》卷一百零二）是书对后世影响颇巨，历代仿作者层出不穷。它不仅成为后世戏曲小说的素材宝库，而且成为历朝文人汲取文学素养的教科书。

## 第一节 诗：去玄言化

西晋末以迄东晋，意识形态领域一直弥漫着一股玄风。在这种风气中，文学几乎成了玄学的附庸，以孙绰、许询、桓温、庾亮等人为代表的文人作家，创作诗歌时也喜谈玄说道。由于他们的倡导和实践，“理过其辞，淡乎寡味”的诗歌几乎沦为老庄哲学的说解和注脚。这些世称“玄言诗派”的诗人们把持着诗坛的话语权，东晋后期虽有殷仲文、谢混等人试挽其弊，虽有诗坛边缘的陶渊明另开田园诗风，到底无法改变大局。直至南朝模山范水的山水诗派与“声色大开”的宫体诗派跃上诗坛后，才荡涤了玄言诗的流风余烈。

### 一 庄老告退，山水方滋：山水诗派

自从孔子“仁者乐山，智者乐水”的名言问世后，人们对大自然的态度开始从宗教似的崇拜中摆脱出来，逐渐发现和认识了大自然的美。汉魏以来，随着人们赏识自然美的山水意识的积累和提高，不少文人在流连山光水色之余，将他们对自然的审美感受形诸于诗，于是出现了山水诗。但是，东晋以后南朝以前，山水诗只不过存在于玄言诗的阴影里，直到刘宋时，“庄老告退，而山水方滋”，谢灵运以大量诗作吟山咏水于前，南齐的谢朓模山范水继之于后，何逊、阴铿等又屡屡以写景佳构从旁呼应，他们“偏采百字之偶，争价一句之奇。情必极貌以写物，辞必穷力而追新”（《文心雕龙·明诗》），终于构成诗坛上抵消玄言诗的一个流派。在这一流派中，大谢和小谢是杰出的代表。

### (一) 大谢：才高辞盛，富艳难踪

谢灵运（385～433），小名客儿，因名谢客。陈郡阳夏（今河南太康）人，世居会稽（今浙江绍兴）。袭封康乐公，世称谢康乐。出身门阀士族，东晋车骑将军谢玄之孙。《宋书》本传说他：“少好学，博览群书，文章之美，江左莫逮。”东晋时，历任琅邪王大司马行参军、抚军将军刘毅记室参军、卫军从事中郎、宋国咨议参军、中书侍郎、黄门侍郎等职。刘裕代晋后，谢灵运降为县侯，历任散骑常侍、太子左卫率、永嘉太守、临川内史等。元嘉十年（433），谢灵运在临川内史任上遭人弹劾，朝廷派人问罪，他于是兴兵反宋，兵败被捕，被放逐到广州，弃市。临终时作诗云：“龚胜无余生，李业有终尽。嵇公理既迫，霍生命亦殒。凄凄凌霜叶，网网冲风菌。邂逅竟几何，修短非所愆。送心自觉前，斯痛久已忍。恨我君子志，不获岩上泯。”死时四十九岁，尚未到知命之年。《隋书·经籍志》著录有“宋临川内史《谢灵运集》十九卷，梁二十卷，录一卷”。其诗存七十余首。

谢灵运永初三年（422）三十八岁时出为永嘉（今浙江温州）太守。此前，谢灵运“自谓才能宜参权要，既不见知，常怀愤愤”，这次外放，实际上是当局对他的疏远。所以，谢灵运心情更加郁闷，到官后，“遂肆意游遨，遍历诸县。动逾旬朔，民间听讼，不复关怀。所至辄为诗咏，以致其意焉”（《宋书·谢灵运传》）。后来他索性撂挑子不干，归隐会稽老家，优哉游哉地逍遥起来。景平二年（424），初即帝位的宋文帝征他入京，让他整理秘阁图书，编撰《晋书》。他却还是采取不合作的态度，称疾不朝，在老家“出郭游行，或一日百六七十里，经旬不归。既无表闻，又不请急”。又“因父祖之资，生业甚厚，奴僮既众，义故门生数百，凿山浚湖，功役无已。寻山陟岭，必造幽峻。岩障千重，莫不备尽。登蹶常着木屐，上山则去前齿，下山则去后齿。尝自始宁南山，伐木开径，直至临海。从者数百人，临海太守王琇惊骇，谓为山贼”。“寻山陟岭，必造幽峻”的“肆意游遨”，为他的诗歌

创作提供了大量的山水素材，可以说他的山水诗大部分都作于这个时期。

谢灵运的山水诗作最突出的特点是绘形绘色地再现了大自然的清新美景。在他的笔下，永嘉胜景，会稽秀境，匡庐风光，鄱阳湖色，都被他以精练的语言点染得引人入胜，秀色可餐。他非常注意选择富于表现力的语词来凸显自然景观的动人之处，如“白云抱幽石，绿筱媚清涟”（《过始宁墅》），“白”、“绿”两个形容词已将云的高洁、竹的生机相映成趣地显现出来，“抱”、“媚”两个动词更是将白云的舒卷、绿竹的娇娆描绘得新鲜灵动。尤其是前一句，颇富艺术魅力，使得后世寒山子《寒山诗集》、骆宾王《骆丞集》、释重显《祖英集》、许景衡《横塘集》、赵善括《应斋杂著》等，或以之为赋诗的题目，或一字不改地纳入自己的诗中。再如“野旷沙岸净，天高秋月明”（《初去郡》），“旷”、“净”、“高”、“明”这些语词活灵活现地描绘出原野辽阔、天空寥廓、岸沙平净、月色如洗的画面，以致储光羲将后句融入自己的《新丰主人》诗中，陆游则选择二句作为自己的诗题，写出《杂感十首以“野旷沙岸净，天高秋月明”为韵》。这类妙笔在谢灵运的诗作中并不罕见，如“晓霜枫叶丹，夕曛岚气阴”（《晚出西射堂》）、“春晚绿野秀，岩高白云屯”（《入彭蠡湖口》）、“明月照积雪，朔风劲且哀”（《岁暮》）等等。

就全篇而言，代表他这方面成就的是《登池上楼》和《石壁精舍还湖中作》二诗，前者全文如下：

潜虬媚幽姿，飞鸿响远音。薄霄愧云浮，栖川怍渊沈。进德智所拙，退耕力不任。徇禄反穷海，卧疴对空林。食枕昧节候，褰开暂窥临。倾耳聆波澜，举目眺岖嵌。初景革绪风，新阳改故阴。池塘生春草，园柳变鸣禽。祁祁伤幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，离群难处心。持操岂独古，无闷征在今。

这首诗作于景平元年（423）春，时谢灵运任永嘉太守。全诗首写作者出任永嘉太守的复杂心境，次述卧病中举目所望的周围景致，最后抒发离群索居的感受。中间记叙的景致最见作者的功底：近处的波澜荡漾之声入耳，远方的起伏山峦尽收眼底；冬去春来，景物一新。接下去一联的春景描绘——“池塘生春草，园柳变鸣禽”，是最受后人赞赏的两句，不用任何典故，不加任何雕琢，只是以本色天然的白描手法传达出盎然的春意。宋人叶梦得对这两句大为推崇，他说：“此语之工，正在无所用意。猝然与景相遇，借以成章，不假绳削，故非常情所能到。诗家妙处，当须以此为根本。而思苦难言者，往往不悟。”（《石林诗话》）谢灵运本人对这两句也极得意，钟嵘《诗品》引《谢氏家录》说他“每对惠连，辄得佳语。后在永嘉西堂，思诗竟日不就。寤寐间，忽见惠连，即成‘池塘生春草’，故常云‘此语有神助，非吾语也’。”

另一首《石壁精舍还湖中作》作于谢灵运辞去永嘉太守一职后。诗人辞掉很不得意的太守官职，回到故乡的山水怀抱里，暂时忘却了心中的烦恼，诗歌的色调比《登池上楼》要明亮得多：

昏旦变气候，山水含清晖。清晖能娱人，游子憺忘归。出谷日尚早，入舟阳已微。林壑敛暝色，云霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趋南径，愉悦偃东扉。虑澹物自轻，意惬理无违。寄言摄生客，试用此道推。

诗中写泛舟湖上的景色很有韵致：远处的林壑在暮色里渐渐隐没，天边的云霞在暮霭中渐渐散去，近处的水面上，芰、荷隐映重叠，蒲、稗依偎摇摆，显得十分恬淡安谧。值得注意的是，“敛”、“收”两个动词使用的是被动用法，即“林壑”被“暝色”所“敛”，“云霞”被“夕霏”所“收”，这样的用法将动作的主体归于自然，使大自然一下子具有了生命力和人情味。正如“清晖能娱人”，山光水色不再是无情之物，而是成了能令诗人乐而忘返的

知己挚友。这种拟物为人的手法，使得诗篇泯灭了人与自然之间的界限，营造出物我相通的艺术境界。诗篇的结尾与玄言诗一样，借山水来说玄理。不过，谢灵运此诗中的“虑澹物自轻，意惬理无违”，强调的虽是清心寡欲，勿违心志，倒也还没像“平典”的《道德论》似的枯燥乏味。这首诗对后人影响很大，唐代诗仙李白就将此诗的“林壑敛暝色，云霞收夕霏”二句嵌入了他的《酬殷佐明见赠五云裘歌》一诗。

总而言之，谢灵运诗名句多而佳篇少，如上引二篇者在其集中确实不多见。他的山水诗虽然令人耳目一新，但毕竟还没有彻底摆脱玄言诗的影响；始叙出游、次书见闻、终缀玄理的呆板创作格式未免给人以单调之感；尚巧思，多偶对，才藻过于富艳，不能不削弱其诗中间的激情。

关于谢灵运诗歌的风格，前人评论很多，如钟嵘说：“谢灵运才高词盛，富艳难踪”（《诗品序》），又说：“谢灵运诗，其源出于陈思，杂有景阳之体，故尚巧似，而逸荡过之。颇以繁芜为累。嵘谓若人兴多才高，寓目辄书，内无乏思，外无遗物，其繁富，宜哉！然名章迥句，处处间起；丽典新声，络绎奔会。譬犹青松之拔灌木，白玉之映尘沙，未足贬其高洁也。”（《诗品》卷上）钟嵘所论虽然有些拔高溢美，但较之于汤惠休等仅说谢诗“如芙蓉出水”，则显得更为全面。富艳繁复与清新朴素，正是谢诗风格中相辅相成的两个侧面，只认其一，恐怕会令人产生盲人摸象之讥。

## （二）小谢：灵心秀口，含英咀华

谢朓（464~499），字玄晖，陈郡阳夏（今河南太康）人。他是谢灵运的族侄，在文学史上与谢灵运并称“二谢”或“大小谢”。因为曾任宣城太守，又世称“谢宣城”。谢朓这一支在谢氏家族中并不显赫，其父谢纬虽为宋文帝之婿，但官止散骑侍郎，并因事险些掉了脑袋。谢朓自儿时起就好学不倦，齐武帝永明初进入宦途，当上了豫章王太尉行参军，以后又历任随王东中郎参军、王俭卫军东门祭酒及太子舍人等职。永明二年（484），司徒竟陵王

萧子良“开西邸”，招宾客，谢朓成为其门下的“竟陵八友”之一。后出任宣城太守，官至尚书吏部郎。谢朓的宦海生涯比乃父更为凶险，其父得祸尚能免于死，极欲明哲保身的谢朓却终于被送上了断头台。始安王想篡夺萧宝卷的帝位，拉拢谢朓配合自己。谢朓把始安王的阴谋密告给萧宝卷的左右。始安王得知后立即将他置于死地。其时他年仅三十六岁，连不惑之年都未能活到。但是，谢朓在短暂的一生中却写下了很多作品，《隋书·经籍志》说他有集十二卷、逸集一卷。其诗虽然大都散佚，但至今仍存一百四十余首。

谢朓的诗作在当时的诗坛上颇为人们看重，钟嵘的《诗品》对此曾有记载，说齐、梁人论诗谓“谢朓古今独步”，年长于谢朓二十三岁的沈约对他这位同门诗友的诗作也曾极口称赞道：“二百年来无此诗也！”（《南齐书·谢朓传》）梁高祖甚至夸张地说：“不读谢朓诗三日，口臭。”<sup>①</sup>谢朓的西邸诗友刘孝绰恃才傲物，目空一切，但是“唯服谢朓，常以谢朓诗置几案间，动静辄咏”<sup>②</sup>。齐梁人的评价应该说是着眼于小谢诗的整体，谢朓的诗风继承和发展了刘宋诗人的传统，如果说他作为宫体诗派的偏师之一，所作艳诗主要接受了大明、泰始诗人的影响，那么，他诗作中另一重要部分的山水诗则主要受到元嘉诗人大谢的启发。

谢朓的山水诗虽突出的特征是善于锻句炼字，使得写景的名句层出叠现，如：

大江流日夜，客心悲未央。（《暂使下都夜发新林至京邑  
赠西府同僚》）

朔风吹飞雨，萧条江上来。（《观朝雨》）

<sup>①</sup> 宋吴聿《观林诗话》引《谈薮》语，《历代诗话续编》，中华书局，1983。

<sup>②</sup> 宋吴聿《观林诗话》。

天际识归舟，云中辨江树。（《之宣城出新林浦向板桥》）  
 飒飒满池荷，悠悠荫窗竹。（《冬日晚郡事隙》）  
 夏木转成帷，秋荷渐如盖。（《后斋回望》）  
 鱼戏新荷动，鸟散余花落。（《游东田》）  
 余霞散成绮，澄江静如练。（《晚登三山还望京邑》）  
 暧暧江村见，离离海树出。（《高斋视事》）

清人田雯说：“玄晖含英咀华，一字百炼乃出，如秋山清晓、霏蓝翕黛之中，时有爽气。齐之作者，公居其冠。”（《古欢堂集》卷十七）清沈德潜也曾指出：“玄晖灵心秀口，每诵名句，渊然泠然，觉笔墨之中，笔墨之外，别有一段深情妙理。”（《古诗源》卷十二）这些评价都说明谢朓精于炼字，巧于锻句，长于以传神入画的语句展现景物的迷人之处。

小谢的山水诗与大谢相比，显示了自己的两个长处，一是完全摆脱了玄言诗的阴影，斩断了玄言诗的尾巴，二是景与情不再割裂，而是有机地融合在一起，形成了情景交融的艺术境界。如其代表作《之宣城出新林浦向板桥》：

江路西南永，归流东北鹜。天际识归舟，云中辨江树。旅思倦摇摇，孤游昔已屡。既欢怀禄情，复协沧洲趣。嚣尘自兹隔，赏心于此遇。虽无玄豹姿，终隐南山雾。

齐明帝建武二年（495），谢朓出任宣城太守，这首诗便作于离京赴任时。诗的前四句写景，后八句抒情，虽然还因袭着大谢先写景次抒情的模式，但是，前四句的景语中已浸透着作者的缠绵愁绪。诗人此番的行程是逆水行舟，朝着遥远的西南方向，而长江却是向着东北方的大海滚滚流去。长江“东北鹜”是“归流”，是流向自己的归宿；沿水路上西南的诗人却恰恰相反，是离京，是离乡背井地奔波在仕途。人不如水，水能按照自己的意愿回归大海，人却不

能由着自己的性子决定自己的行踪。回望奔流赴海的长江水，映入眼帘的不正是自己离别不久的旧乡京邑吗？所以，自然而然就生发出“天际识归舟，云中辨江树”二句，天边的点点帆影，还可以识得出是游子的归舟，云中的朦胧阴影，还能分辨出是岸边的树木。那归舟所向、树木葱茏的地方不正是诗人情牵意绕的金陵吗？因此，构思巧妙的这四句既是景语，又是情语。王夫之盛赞这四句说：“语有全不及情而情自无限者，心目为政，不恃外物故也。‘天际识归舟，云中辨江树’，隐然一含情凝眺之人，呼之欲出。从此写景，乃为活景。故人胸中无丘壑，眼底无性情，虽读尽天下书，不能道一句。”（《船山古诗评选》卷五）后八句抒写“既欢怀禄情，复协沧洲趣”的复杂情感，非常符合当时特定语境中谢朓的内心世界。半官半隐，既官既隐，是六朝文人调和出处的一种处世哲学。谢朓在南齐皇帝你方唱罢我登场的险恶政坛中，既留恋京邑的生活，又唯恐陷入不测的深渊，所以才以这样的处世哲学平衡自己的心境。以今人的目光视之，未免有些庸俗，其实他也是不得已而为之。钟嵘评价谢朓时说：“一章之中，自有玉石。然奇章秀句，往往警道，足使叔源失步，明远变色。善自发诗端，而末篇多蹶，此意锐而才弱也。”（《诗品》卷二）对照前四句来说，后面八句的直抒胸臆确实显得“末篇多蹶”。“意锐才弱”使得小谢同大谢一样，多名句而少佳篇。

诗人的另一首《晚登三山还望京邑》，情景交融，意境高雅，较之于上述诗作要高出一筹：

灞浐望长安，河阳视京县。白日丽飞甍，参差皆可见。余霞散成绮，澄江净如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸。去矣方滞淫，怀哉罢欢宴。佳期怅何许，泪下如流霰。有情知望乡，谁能鬢不变。

这首诗的写作时间紧接着上一首，是诗人出新林浦后泊舟三山时所

作。“三山”，位于建业（今江苏南京）西南的长江南岸；“京邑”，指京师建业。作者在离京途中，登上三山，回望京城，所见所感，即构成了此诗的内容。诗的开篇化用两位前人的诗句，一是王粲《七哀诗》“南登霸陵岸，回首望长安”，一是潘岳《河阳县作》“引领望京室”，借以表达自己去国思乡的惆怅情怀。接着的六句，写登山所见：京师耸入云霄、檐势欲飞的楼阁在和煦的日照照耀下，高低错落，参差可见。傍晚的云霞，风吹欲散，仿佛给西天铺上了灿烂的锦缎；远去的长江，清澈如镜，在阳光的映射下，白光粼粼，宛如铺向远方的一幅白绸。归巢的禽鸟喧叫着，飞翔着，盖满了江中的洲渚；各种鲜花，姹紫嫣红，芬芳飘逸，开满了原野草甸。杂花生树、群莺乱飞的江南春色，被渲染得画一般鲜明。最后六句写去国离京的愁怀，刚刚踏上奔赴宣城的路途，心中便陡然升起依依不舍的思恋，这种思恋在前六句家乡美景的铺垫下，既显得深沉，又显得自然。写眼前景，抒情中情，如风生萍末、水泻悬崖，毫不突兀，毫无挂碍。诗中“余霞散成绮，澄江净如练”一联，属对精工，色泽明丽，“余”、“散”、“澄”、“静”等四个语词及两个比喻的巧妙使用，使景致描绘得有如浮雕一般鲜明生动。古今诗人以诗名世者，有时并不因为一篇诗，而仅仅因为一两句，大谢以“池塘生春草”一联传名，小谢则以“余霞散成绮”一联惊世。李白对这一联爱不释手，特地把它嵌在《金陵城西楼月下吟》一诗中：“月下沉吟久不归，古来相接眼中稀。解道澄江净如练，令人长忆谢玄晖！”宋人刘后村也说这两句“皆吞吐日月、摘蹶星辰之句”<sup>①</sup>。可以说，这联名句如画龙点睛，使全篇益发灵思飞动，诗意盎然。

历来评价谢朓作品的，都以“清丽”或“清俊”概括其诗的风格，萧子显所作的《南齐书》谢传称其“文章清丽”，李白《宣

<sup>①</sup> 田雯《古欢堂集》卷十七引，《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983。

城谢朓楼别校书叔云》语谓“小谢又清发”，王世贞《艺苑卮言》夸他“撰造精丽，风华映人”，沈德潜《古诗源》赞扬“玄晖多清俊”，施补华《岷佣说诗》谓其“清丽居宗”等等，用语虽然些微有异，含义却大体相同。谢朓上述的山水诗同他笔下的艳诗一样，都没有逸出清秀工丽的范围，也就是说，谢朓的诗作并没有像梁、陈作家的艳诗那样浓妆艳抹，而是在江南西楚的山光水色中保持着淡扫蛾眉的风范。

另外，南朝诗人何逊、阴铿等也有不少山水诗作。何逊，字仲言，东海剡（今山东剡城西）人。曾任梁藩王的记室和尚书水部郎，所以世称“何记室”、“何水部”。其山水诗最突出的特征就是多“秀句”、“警句”，宋人胡仔的《渔隐丛话后集》卷二曾引黄伯思《东观余论》的话谈及这一点：“集中若‘团团月隐洲’，‘轻燕逐飞花’、‘绕岸平沙合，连山远雾浮’，‘岸花临水发，江燕绕樯飞’，‘游鱼上急濑’，‘薄云岩际宿’等语，子美皆采为已句，但小异耳。故曰‘能诗何水曹’，信非虚赏。古人论诗，但爱逊‘露湿寒塘草，月映清淮流’及‘夜雨滴空阶，晓灯暗离室’为佳，殊不知逊秀句若此者殊多，如《九日侍宴》云‘疏树翻高叶，寒流聚细纹’，‘日斜迢递宇，风起嵯峨云’，《答高博士》云‘幽蝶弄晚花，清池映疏竹’，《还渡五洲》云‘萧散烟雾晚，凄清江汉秋’，《答庾郎丹》云‘蛺蝶萦空戏’，《日暮望江桥》云‘水影漾长桥’，《赠崔录事》云‘沙流绕岸清，川平看鸟远’，《送行》云‘江暗雨欲来，浪白风初起’，庾子山辈有所不逮。其警句尚多，如《早梅》云‘枝横郢月观，花绕凌风台’，《铜雀妓》云‘曲中相顾起，日暮松柏声’，句殊雄古，而颜黄门谓其‘每病辛苦，饶贫寒气’，无乃太贬乎！”

确如黄氏所论，何逊的“秀句”、“警句”除他所举的例子外，集中还有很多，如：

天暮远山青，潮去遥沙出。（《登石头城》）

潏潏故池水，苍茫落日晖。（《行经范仆射故宅》）

风光蕊上轻，日色花中乱。（《酬范记室云》）

沙汀暮寂寂，芦岸晚修修。（《还杜五洲》）

杜甫言自己的创作“颇学阴何苦用心”（《解闷十二首》之七），从其所化用的何逊诗句来看，杜甫显然看重的是何逊的山水诗。这位诗圣所说的“阴何”中另一位是阴铿。

阴铿，字子坚，武威姑臧（今甘肃武威）人。曾历仕梁陈。他也擅长写山水景物，所作工于炼字琢句，风格清秀典丽，如代表作《晚出新亭》：

大江一浩荡，离悲足几重？潮落犹如盖，云昏不作峰。远  
戍唯闻鼓，寒山但见松。九十方称半，归途讵有踪？

在所存的三十余首诗作中，多半写得如此清丽，上乘者已接近唐人作品。杜甫夸奖李白的诗作说：“李侯有佳句，往往似阴铿。”（《与李十二白同寻范十隐居》）以阴铿作为比拟的对象，足见阴铿诗对盛唐两位大诗人的影响。

南朝诗人中写山水诗的，还有江淹、范云、丘迟、吴均等，但是，江淹的诗不及其赋，丘迟的诗不及其书，吴均的诗不及其骈文，范云的主要创作倾向已经由讴歌山光水色转换为吟咏情性，放荡声色，因此，他们无法充当山水诗派创作的生力军，只能以偶尔展露峥嵘的诗篇从旁为这一诗派敲击边鼓。

## 二 体制一变，声色大开：宫体诗派

“宫体诗派”是绵亘于南朝宋、齐、梁、陈诗坛长达一个半世纪的诗歌流派。自隋唐以后，“宫体诗”似乎成了承载着原罪的恶谥。文人史官从诗歌维系国家兴亡的传统价值论出发，把“宫体诗”贬斥得一塌糊涂，不是贬之为毫无价值的垃圾文件，便是斥

之为冶容诲淫的色情诗。其实任何曾经辉煌过的诗体、诗派都有其存在的合理性和流行的必然性。宫体诗派的创作乃是对前朝文学中女性主体传统的继承，它们的出现与繁荣有其特定的历史背景与文化语境。汉末以来以迄南朝传统道德意识的淡化，宋、齐、梁、陈君臣对市井文化的追逐与热衷，朝野之间“家竞新声，人尚谣俗”、“排斥正曲，崇长繁淫”的时尚风气，以吟咏情性、放荡声色、讲究辞藻、注重声律为特征的文学“新变”思潮，这四个条件综合在一起，导致了南朝诗坛“宫体诗派”创作活动的“声色大开”、姹紫嫣红。

南朝宫体诗派有一个形成、发展与衰飒的历史过程。刘宋大明、泰始时期为宫体诗派的发轫期，汤惠休、鲍照、鲍令暉、吴迈远等是宫体诗派的先驱；南齐永明年间为宫体诗派的发展期，王融、谢朓、沈约、范云、虞炎、刘绘等是宫体诗派的偏师；萧梁一代为宫体诗派的鼎盛期，以梁武帝为核心的作者群（包括西邸后进文人、西邸元老所器重的诗人）是宫体诗派的中坚，以梁简文帝为旗手的作者群（包括梁氏兄弟、雍州文人集团、西府文人集团）则是宫体诗派的主将；有陈王朝为宫体诗派的衰飒期，小徐庾、文会之友、陈后主君臣为宫体诗派的殿军。

#### （一）宫体诗派的发轫期与创作队伍

##### 1. 刘宋大明、泰始时期：宫体诗派的发轫

梁萧子显在《南齐书·文学传论》中曾把当时文坛的创作分为三体：一种是以谢灵运发端的讲究“典正”而过于“疏慢”的诗体，第二种大约是颜延之代表的注重“比类”、“偶说”而“顿失清采”的诗体，第三种则是鲍照为始作俑者的“发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂”的诗体。萧子显指出了每体的弊病，但三体之中他最为诟病的是鲍照的第三种，喻之为五色中的红紫、八音中的郑、卫。红紫夺朱，郑卫乱雅，这样的比喻是从儒家诗教的原则出发，批评鲍照作品有失“诗无邪”的大旨，偏离了温柔敦厚的传统诗道。宋张戒《岁寒堂诗话》说“六朝颜、鲍、

徐、庾、唐李义山、国朝黄鲁直，乃邪思之尤者”，批评颜延之乃邪思之尤未免有些言过其实，因为其人乃是钟嵘所说的“经纶文雅才”，其诗“长于廊庙之体”（刘熙载《艺概》），所作勉强够得上徐陵法眼而入选《玉台新咏》的只有《为织女赠牵牛》和《秋胡诗》两首，但将鲍照与徐庾等而视之倒是不诬。如果剔除偏见，萧子显及张戒的眼光应该说还是很有见地的，他们从内容和形式两个方面抓住了鲍照作品中乐府诗的特征。诗风与鲍照相近的还有汤惠休，时人曾把二人并称为“休鲍”，休鲍虽处宫廷之外，但他们的诗风却与宫体诗具有某种类似性，我们不妨视之为宫体诗派的先驱作家，诞生“休鲍”这些诗人的刘宋大明、泰始时期自然成为宫体诗派的发轫期。

在这一时期以女性为创作兴趣的文化氛围中，在刘宋孝武帝刘骏的亲自导向下，既造就了流行于当时诗坛的宫体诗派诗风，又造就了一批重要的诗人。他们表现女性、情恋的诗作如《三妇艳》、“白纥”歌、《长相思》、体物寓情的“咏物”诗等，在宫体诗发展流变史上都具有先驱意义。

在诗歌的形式方面，这个时期的作品把后来宫体诗派诗人最喜欢运用的形式之一四句五言诗型提高到特别醒目的地位。刘宋时，吴声西曲倍受执政者及贵族的青睐，文人的创作越来越受其影响，写四句五言诗的与时俱进。元嘉诗人两位大家中，颜延之鄙视民歌，所以笔下只有一首四句五言诗，在其 37 首五言诗中仅占 2.7%，可谢灵运的 94 首五言诗中四句型的却有 11 首，比例达到 11.7%。到了孝武帝时，四句五言诗的创作终于蔚然成风，孝武帝刘骏本人存五言诗 27 首，四句型者 10 首，比例为 37%，鲍照五言诗存 164 首，四句型者 32 首，比例为 19.5%，汤惠休五言诗存 6 首，四句型者 4 首，比例高达 66.5%。自此，汉魏两晋时代仅仅流动在市井里巷的四句五言诗型终于登上了大雅之堂，以后经过齐永明时期竟陵王西邸文人集团的竞相创作和律化，成为梁陈文人运用得最为得心应手的诗型之一。同时，这个时期的诗人在杂言诗

型、七言诗型方面也进行了自己的创作尝试和探索，对宫体诗作中这类诗型的发展与成熟起到了催化剂的作用。

## 2. 宫体诗派的先驱：鲍照

在这一时期，汤惠休、鲍照，以及何偃、颜竣、颜师伯、刘义恭、鲍令暉、吴迈远等文人，以刘骏弟兄为中心，形成了南朝宫体诗派最初阶段的作家群，鲍照是这批先驱作家的代表。

鲍照的诗作今存两百首，其中占将近一半数量的是乐府诗八十六首，历来受论者重视的就是这批作品。这些乐府绝少郊祀、宗庙之类歌功颂德的“雅乐”，几乎全属来自民间的“相和”、“杂曲”、“清商曲”。钟嵘《诗品》批评鲍照诗“颇伤清雅之调，故言险俗者多以附照”，“颇伤清雅”自然就是认为其诗过俗过俚，难登大雅之堂；“险俗”之险，是邪恶的意思，所以“险俗”并非新奇独特与俚俗的并称，而是意谓恶俗、邪俗，用现在的俚语说就是俗得掉渣。因为鲍照的乐府诗有相当数量的诗作主题具有近街陌而远宗庙的倾向，内容或写女性或谈情爱，在其乐府诗以外的诗章中，这类主题的作品也毫不鲜见，仅《玉台新咏》收录的鲍照诗作即有二十篇之多。由此一端即可见鲍诗的“伤清雅”。钟嵘所谓的“险俗”之作大约指的就是这类作品，这些诗作写女性的面容体态和情思哀怨大都介于汉魏乐府与齐梁艳体之间，细腻者置于梁武父子的集中亦难知出于刘宋人手，如《代淮南王》（之二）、《学古》二首。前者直抒女性欲“入君怀”的焦渴，率直而又大胆；后者铺陈女性的音容笑貌可谓细针密缕，表现女性愿荐枕席的欲望几乎透纸欲出，评之以“险俗”确实当之无愧。鲍照诗中尚有《吴歌三首》：

夏口樊城岸，曹公却月戍。但观流水还，识是侬流下。

（其一）

夏口樊城岸，曹公却月楼。观见流水还，识是侬泪流。

（其二）

人言荆江狭，荆江定自阔。五两了无闻，风声那得达。  
(其三)

这是现存南朝文人诗歌中第一组明确标明“吴歌”的吴声西曲的拟作，鲍照《吴歌三首》与宋孝武帝刘骏《丁督护歌六首》的出现，表明宫体诗派对吴声西曲的模拟之风正肇始于这个时期。与《吴歌三首》相类的，还有被郭茂倩划入“清商曲辞·江南弄”的《采菱歌七首》、划入“琴曲歌辞”的《幽兰五首》、划入“杂歌谣辞”的《中兴歌十首》等等。以这类街陌谣讴似的短章抒写浓情蜜意，委实不减市井风流，萧子显的《南齐书·文学传论》视之为五色中的红紫、八音中的郑卫，自在情理之中。

在这些“险俗”的作品中，有一首《咏双燕》耐人寻味：

双燕戏云崖，羽翰始差池。出入南闺里，经过北堂陲。意欲巢君幕，层楹不可窥。沉吟芳岁晚，徘徊韶景移。悲歌辞旧爱，衔泪觅新知。

《玉台新咏》卷四收入了这首诗，由题目和内容可以看出这是一首咏物诗，而且通过所咏“意欲巢君幕，层楹不可窥”的双燕，暗寓了“悲歌辞旧爱，衔泪觅新知”的无可奈何的春情。在咏物诗渐兴的刘宋时代，《咏双燕》从构思到立意都很特殊，它开启了萧梁永明诗人借咏物而寓艳情的诗风。

鲍照的上述诗歌除了主题的“险俗”外，在风格上呈现出绮丽的特征。对这一点，前人多有论及，萧长懋爱其诗“超丽”，沈约夸其诗“道丽”，修饰语“超”、“道”之后都是同一个关键词“丽”字。“道丽”、“超丽”云云，不过极言其“丽”，意即极为华丽，华丽得超出寻常，大略相似于萧子显所谓“雕藻淫艳，倾炫心魂”的评价。鲍照这类诗的绮丽首先表现在题材的艳冶上，浏览鲍照的这类诗作便会发现，他选择入诗的大都是男女之间的情

事，是所谓“卫风古愉艳，郑俗旧浮薄；灵愿悲渡湘，宓赋笑潼洛”（《采桑》）在他眼前生活中的翻版。在这些情事中，主要吟咏的对象又大都是歌伎舞女，这就使得鲍照描述她们的形象时不能不先天地染上了几分冶容媚态，如《代陈思王京洛篇》、《代朗月行》、《代堂上歌行》、《中兴歌》（之四）、《代北风凉行》、《学古》等。诗中的女性形象大都是展现在绮罗丛中的浓妆艳抹的丽人，她们言笑含情，顾盼生姿，或者沉吟若忘，不语自悲，或者朱唇微启，轻步逐风，给人以绮丽的印象。其次，绮丽的特征还表现在鲍诗的锻词炼句上，如《代陈思王京洛篇》、《玩月城西门廨中》等诗作，篇中充斥着绮窗、绣榻、桂柱、珠帘、罗幌、宝帐、锦筵、玉钩、珠枕、金壶之类的语词，仿佛语境中到处闪烁着金辉玉影、珠光宝气，同时又使用了诸如紫烟、绿云、白日、青苔、黄鹂等一些着色的语词，在女性形象的周围又涂上了一层色彩斑斓、光怪陆离的光圈，再加上蜀琴、郢曲、舞衣、琴瑟、春吹、霜歌等等，把画面渲染得更加华丽和热闹。对于鲍诗的这种风格，唐代诗人白居易曾有所指责，承认其诗“丽则丽矣”，然而不过是“嘲风雪弄花草而已”（《与元九书》），殊不知鲍诗的这种风格正是诗运转关的一种体现，诗至南朝，声色大开，寻其端倪，鲍照正是其中的一位。

在诗歌形式上，鲍照在汉代诗歌的基础上发展了七言和杂言诗型，为宫体诗中这类诗型的成熟奠定了坚实的基础。七言体本滥觞于汉代，胎息于楚歌，最初的七言体最重要的特征是句句押韵，六朝人承袭这种诗型的诗歌主要是《燕歌行》和“白纻”歌。宋孝武帝时，“有子桓《燕歌》之风”<sup>①</sup>的“白纻”歌受到了执政者的喜好，鲍照就曾奉始兴王之命，创作了《代白纻舞歌词四首》，诗前有《启》云：“侍郎臣鲍照启：被教作《白纻舞歌词》，谨竭庸陋，裁为四曲，附《启》上呈。识方澳悴，思涂猥局，言既无雅，

<sup>①</sup> 明杨慎《升庵诗话》卷三，《历代诗话续编》，中华书局，1983。

声未能文。不足以宣赞圣旨，抽拔妙实。谨遣简余，惭随悚盈。”鲍照秉承上命时如此诚惶诚恐，所以写作时恪守这种诗型的传统规则，不敢越雷池一步，七言为句，句句押韵，如其一：

吴刀楚制为佩褱，纤罗雾縠垂羽衣。含商咀徵歌露晞，珠履飒杳纨袖飞。凄风夏起素云回，车息马烦客忘归，兰膏明烛承夜晖。

但是，鲍照是位颇有创新意识的诗人，他对这种句句押韵的七言诗型似乎觉得比较板滞，缺乏音节上的抑扬顿挫，所以在并非奉命所作的《代白紵曲二首》之一中就对其进行了自己的改造：

朱唇动，素腕举，洛阳少年邯郸女。古称淶水今白紵，催弦急管为君舞。穷秋九月荷叶黄，北风驱雁天雨霜。夜长酒多乐未央！

他有意识地把首句七言句减去一字，分为两个三言句，第一个三言句的句尾故意不用韵字，全诗又先押仄声韵，后转平声韵，这就使得诗篇显得抑扬有节，跌宕流转。同时，七言体也变成了以七言为主的杂言歌行体。鲍照所作的《拟行路难》（《玉台新咏》所载四首）既有全为七言的，又有杂言的：

奉君金卮之美酒，璚瑁玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帐，九华蒲萄之锦衾。红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沉。愿君裁悲且减思，听我抵节行路吟。不见柏梁铜雀上，宁闻古时清吹音？（本集十八首之一）

璇闺玉墀上椒阁，文窗绣户垂罗幕。中有一人字金兰，被服纤罗采芳藿。春燕差池风散梅，开帟对景弄禽雀。含歌揽涕恒抱愁，人生几时得为乐。宁作野中之双凫，不愿云间之别

鹤。(本集十八首之三)

中庭五株桃，一株先作花。阳春妖冶二三月，从风簸荡落西家。西家思妇见悲惋，零泪沾衣抚心叹。初送我君出户时，何言淹留节回换。床席生尘明镜垢，纤腰瘦削发蓬乱。人生不得恒称意，惆怅徙倚至夜半。(本集十八首之八)

剡藤染黄丝，黄丝历乱不可治。昔我与君始相值，尔时自谓可君意。结带与我言，死生好恶不相置。今日见我颜色衰，意中索寞与先异。还君金钗瑇瑁簪，不忍见之益愁思。(本集十八首之十)

《行路难》原型无从查考，《乐府诗集》引《陈武别传》谓“武常牧羊，诸家牧竖有知歌谣者，武遂学《行路难》，则所起亦远矣”，远至何时不得而知，惟据《世说新语·任诞》注引《续晋阳秋》知其曾于晋时流布于北方中原地带。《续晋阳秋》曰：“袁山松善音乐，北人旧歌有《行路难曲》，辞颇疏质，山松好之，乃为文其章句，婉其节制，每因酒酣，从而歌之。听者莫不流涕。初，羊曇善《唱乐》，桓伊能《挽歌》，及山松以《行路难》继之，时人谓之三绝。”<sup>①</sup>既然袁山松“婉其节制”，估计晋时《行路难》很可能已是七言体。上引鲍照的拟作不管是七言体，还是杂言体，在韵式上都与《燕歌行》和“白纻”诗明显不同，它们把直到刘宋时为止的句句押韵改换成隔句押韵，而且，无韵句的尾字声调与韵字声调基本上采取了平仄相对的形式。鲍照还有《夜听妓诗二首》，前一首为五言，后一首则是七言：

兰膏消耗夜转多，乱筵杂坐更弦歌。倾情逐节宁不苦，特为盛年惜荣华。

① 《晋书·袁山松传》所记与此相似。

其中第三句的尾字也是不用韵，而且特地选了一个仄声字。由此足见鲍照的处理方式是一种有意识的尝试，颇富革新意义，它不仅深刻影响了齐、梁、陈宫体诗派文人七言体的押韵方法，而且大致规定了中国古典诗歌中七言诗与杂言诗的基本韵式。

在鲍照诗歌的表现技巧中，偶对是其喜用的一种手法，这样的诗句在他的笔下屡见不鲜，而且在他的诗篇中占据的比重很大，如上引《学古》、《代陈思王京洛篇》、《玩月城西门廨中》各篇二十二句，偶对即分别占有八句、十二句、十句。鲍照运用偶对非常随心所欲，有时置于篇首，如“箫史爱长年，嬴女希童颜”（《咏箫史》）、“衔泪出郭门，抚剑无人遑”（《梦归乡》），有时置于篇末，如“踌躇空明月，惆怅徒深帷”（《秋夕》）、“悲歌辞旧爱，衔泪觅新知”（《咏双燕二首》之一），有时甚至全篇均用偶对，如《采菱歌七首》，除第六、七首半篇为偶对外，其余五首都是由两联对仗构成的。即使一句之中，鲍照也喜欢使用偶对，亦即诗家所说的句中对，如“荆王流叹楚妃泣”（《代白紵舞歌词四首》之三）、“洛阳少年邯郸女”、“古称涿水今白紵”（《代白紵曲二首》之一）、“纤腰瘦削发蓬乱”（《拟行路难十八首》之八）等等。偶对是近体诗所讲究的格律特征之一，刘宋以后元嘉诗人特别留意这一手法，被鲍照誉为诗“如初发芙蓉”的谢灵运、诗“若铺锦绣”的颜延之，都追踪太康诗人的步武，重视排偶对仗。颜、谢为当时诗坛的重镇，一举手一投足对周围的影响都相当大，运用偶对成了时人的一种风气，鲍照运用偶对成癖正是时风的一种反映。明陆时雍《诗镜总论》说“诗至于宋，古之终而律之始也”，便是从这一角度立论的。

鲍照诗歌的主题和风格是复杂多样的，除了上述这类诗作，当然还有不少吟咏宦途失意、愤世嫉俗的，如《拟行路难十八首》和《拟古八首》中的一些诗章，风格也因为这样的主题时而显得古朴苍凉，时而显得奔放豪迈。他对后世诗人的影响因人而异，诗仙李白喜欢他的《拟行路难》，所以便创作出了一样奔放豪迈的

《行路难》、《将进酒》等。同样，鲍照这些主题“险俗”、风格绮丽的诗作对永明新体诗人谢朓、沈约等也产生了重要影响。《诗品》谓“观休文众制，五言最优。详其文体，察其余论，固知宪章明远也。所以不闲于经纶，而长于清怨。”钟嵘说沈约“不闲于经纶”与何义门说鲍照“不闲于廊庙之制”（《读书记》）意思相同，言外之意盖指鲍照对沈约的影响主要侧重在“清怨”及“工丽”方面，亦即哀婉的女性主题及辞采的风格方面。鲍照对谢朓的影响则如明胡应麟《诗薮》所说的主要在“以词为尚”即注重雕辞绘藻方面。

钟嵘在《诗品》中引用其从祖父钟宪的话评说道：“大明、泰始中，鲍、休美文，殊以动俗。”所谓“动俗”，指的就是鲍照、汤惠体的绮丽诗章（“美文”）冲击、改变了当时“文章殆同书抄”的诗风。作为南朝宫体诗派的先驱，鲍照和汤惠休二人的作品在宫体诗派诗风的形成上起到了至关重要的作用，“淫靡”、“险俗”的内容规定了这一诗派的作品主要吟咏女性、情恋的基本走向；“绮艳”、“超丽”的格调奠定了这一诗派风格的基本特征；喜用四句五言诗型、注重偶对及七言、杂言的新韵式反映了这一诗派律化的基本倾向。

## （二）宫体诗派的发展期与创作队伍

### 1. 南齐永明时期：宫体诗派的发展

齐武帝萧赜永明时期是宫体诗派的发展期。前朝起步的宫体诗派到了这个时期，由于齐武帝萧赜与文惠太子萧长懋、竟陵王萧子良父子所提供的良好软环境，有了长足的发展。“以睿文纂业”的帝萧赜颇有文治武功，他本人虽不以文见长，但对能诗善赋的人却相当关照，《南齐书·皇后传》载，萧赜曾把前朝见重的才女韩兰英封作“博士”，呼为“韩公”，女性有才而尊之为“公”，这在以男性为中心的封建社会几乎是乌变白、马生角的事。琅邪诸葛勛为国子生，因《云中赋》得罪，坐系东冶，又作一篇《东冶徒

赋》，萧曠见后，马上就赦免了他<sup>①</sup>。关于他的为人，史传上说崇尚节俭，“颇不喜游宴、雕绮之事，言常恨之”（《南齐书·武帝纪》），他曾吹嘘说“治天下十年，当使黄金与土同价”，但这是正史的说法，其他的资料却说他于声色歌舞、行船游乐也很热心，而且还亲自制作西曲歌《估客乐》。

武帝长子文惠太子萧长懋喜欢险俗、绮丽的鲍照诗，见鲍照死后所作大都零落，便命虞炎“备加研访”，辑佚成集，使得其作“今所存者，倘能半焉”<sup>②</sup>。武帝次子竟陵王萧子良的今存六首诗作中虽然找不到艳诗的一鳞半爪，但他与文惠太子萧长懋一样都喜欢招聚文学之士，《梁书·范岫传》谓“文惠在东宫，沈约之徒，以文才见引”，《梁书·武帝纪》谓“齐竟陵王开西邸，招文学，帝（梁武帝）与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕等并游，号曰‘八友’”。文惠太子与竟陵王手足情深，竟陵王敬重的文人同样为文惠太子所重，反之亦如是。所以，聚集在萧长懋、萧子良兄弟门下的，除了“竟陵八友”外，尚有刘绘、虞炎、虞羲、柳恽、王僧孺及僧人宝月等。刘绘永明初当过太子洗马，后又出入竟陵王西邸，与沈约、谢朓颇有往来，时人视他为出入西邸之诗人的后进领袖；虞炎“永明中以文学与沈约俱为文惠太子所遇，意眇殊常”（《南齐书·文学传》）；柳恽曾任竟陵王萧子良的法曹参军，后又转任太子洗马；王僧孺出入西邸门下，曾被文惠太子看中，有意把他培养成自己的羽翼。此外，如《南史·王僧孺传》所载，以“善辞藻”而“游”竟陵王西邸的还有“太学生虞羲、邱国宾、萧文琰、邱令楷、江洪、刘孝孙”等人。这些人形成了一个以竟陵王萧子良为中心的西邸作家群，他们的作品中有相当一部分继承了休、鲍的传统，并在诗歌的题材、形式、类型诸方面进一步有所发展。在这个作家群中，有些人主要活动于萧齐，从而成

① 《南齐书·文学传》。

② 虞炎《鲍明远集序》。

为宫体诗派的偏师，有些人则主要活动于萧梁，进一步成长为宫体诗派的中坚和骨干。

明谢榛的《四溟诗话》曾经指出：“诗至于齐，情性既隐，声色大开。”所谓“声色大开”指的应该就是南齐永明文人诗歌题材发生了重要变化，描写女性或歌咏恋情成为不少作家关注的热点。《玉台新咏》所收录的这个时期不少作家的诗作充分反映了这一变化，仅永明时期最重要的三位诗人王融、沈约和谢朓，该书就收录了他们的诗作八十首，如果再加上集中所收范云的六篇诗作，那么，永明时期文人的作品在《玉台新咏》六、七、八卷所收当时文士作品中占的比例即接近了两成半。宫体诗派的主将徐陵在《玉台新咏·序》中说他专门“撰录艳歌，凡为十卷”，上述永明时期文人的作品绝大多数都符合其“非词关闺闼者不收”的标准。如果把王融、沈约、谢朓等人定为纯粹的宫体诗人，当然无视了他们作品中其他题材的作品，比如谢朓诗中就多踵继大谢的模山范水之作、抒写个人胸襟怀抱及念远思归之作。但他们上述数量可观的诗作无论如何都是难以抹杀的事实，论及他们的创作时对此决不应该轻轻地一笔带过，而是应该本着历史唯物主义的态度作出客观的分析和准确的评价。认真阅读这些作品，就会发现它们在宫体诗派诗歌发展流变史上是不可缺失的一环。而且，所谓“纯粹”的宫体诗人根本就不可能存在，即如传统观点所认定的典型宫体诗人萧纲，其集中的诗歌也并不全为“宫体”。就此意义而言，论定永明诗人中不少作家在宫体诗派的崛起过程中扮演了偏师的角色，当不为过。

首先，永明诗人为宫体诗派诗歌提供了“新体”模式。所谓“新体”是后人对南朝文人诗歌创作情况进行总结之后而提出的一个新的诗歌形式。清王闿运编《八代诗选》二十卷，把南朝王融、谢朓、沈约、范云以下诸人的一些五言诗编为三卷，标为“齐以后新体诗”。这些作品在形式上介于古体与近体之间，在近体诗形成以前特别显示出与古体的不同。这种不同主要表现在声律方面，

古体诗没有声律的要求，无须遵守声律的规则，新体诗则不然，它要求作者按照沈约所说的“四声八病”来写诗，力求做到“前有浮声”、“后有切响”，“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”。永明诗人按照平、上、去、入四声处理诗歌的音韵，的确使诗歌音律和谐、语调铿锵，呈现出前所未有的音乐美，但是，他们把注意的焦点主要放在了一句之内声调的对应关系上，对前奇句与后偶句之间声调的对应关系以及前偶句与后奇句之间声调的粘连关系，则未予以充分的注意，有些联虽说与后世平仄对应的律句毫无差别，如“金华妆翠羽，鷁首画飞舟”，“腾声翻叶静，发响谷云浮”等，有些前偶句与后奇句的声调以后世“粘”的规定绳之也不违律，如“瑶席芳尘满。要取洛阳人”、“绕臆状流波。日见奔沙起”等，然而这些“粘对”在当时具有极大的随意性，并非诗家普遍遵守的法则。即便如此，永明诗人的声律论运用于诗歌创作的实践也具有创新意义，它不仅表明中国古典诗歌从此开始走上了律化的进程，而且还赋予南朝宫体诗派作品以注重声律的崭新模式。此后经过梁、陈宫体诗派诗人的精心营构，有些新体诗在讲究“对”的同时，还注意到了“粘”，与唐代近体诗所规定的平仄格式越来越接近了。不过，永明新体诗的模式总的说来还比较模糊，诸如诗歌的句数、韵脚的平仄规定、对偶的限定、粘对要求等问题尚无明确的规则，至于所谓“平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽”的“八病”之说，确实过于繁琐细碎，连提出此说的沈约本人也难以恪守了。

新体诗的另一个特征是讲究偶对。永明诗人的诗作中偶对出现的频率相当高，有的诗作甚至全篇皆对，如谢朓的《咏烛》、范云的《登城怨诗》等。不过，全篇绝大部分为偶对、仅末尾两句非偶对的诗作在新体诗中数量最多，这种作法似乎是永明新体诗不成文的正则。为诗注重偶对是中国古典诗歌源远流长的传统技法之一，晋太康诗人、宋元嘉诗人都擅长运用此法，宫体诗派的先驱鲍照更是把偶对之法使用到了极致，永明诗人在以声律说创造新体诗时则继续固守了这一传统。

新体诗的第三个特征是篇幅比较短小，每首诗的句数虽然没有明文规定，但从现存永明诗人的作品观之，创作频率最高、作品数量最多的是八句诗，其次是四句诗。纯粹的八句五言诗型最早可以追溯到汉代古诗，萧统《昭明文选》选择二十句以下的汉末古诗，编为《古诗十九首》，其中的《涉江采芙蓉》和《庭中有奇树》就是由八句构成的五言诗。魏晋以迄刘宋，尝试这种诗型的文人时有人在，然而就数量而言，八句五言诗都不是他们创作的主流形式，元嘉诗人谢灵运、颜延之的八句五言诗虽然多于前朝的文人，但在他们的作品总量中的比例都小于永明诗人。即使是宫体诗派发轫期的刘骏、鲍照、汤惠休，八句诗型的使用频率也不算很高，八句五言诗的创作高峰应该说是自永明时期开始的。至于五言诗中的四句诗型一如前述，“休鲍”等人已经把它推上了宫体诗派的大雅之堂，永明诗人对其继续使用的势头有增无减，使之逐渐走上完全律化的道路。

要而言之，永明诗人为宫体诗派建构的“新体”模式，就是注重声律、讲究偶对、篇幅短小（以八句型、四句型为主）的一种五言诗模式。在八句或四句之中，熔词锻句既考虑四声又不忘对偶，使声调谐和、对偶工稳成为新体模式的显著特征。四声（平仄）与对偶（对仗）是构成中国古典诗歌中近体诗格律的两个基本要素，宫体诗派的作品被纳入新体诗的模式之后，对近体诗格律的形成准备了丰富的创作经验。

其次，永明诗人为宫体诗派张扬了借写物而寓艳情的咏物诗风。咏物诗的源头可以一直追溯到《楚辞·九章》中的《橘颂》。两汉以迄魏晋时代，咏物之风主要盛行于辞赋领域。在诗歌领域，咏物之作虽然存在，但相对于辞赋说来，则少得难成气候，两汉诗歌不显，四百年间可以称得上咏物诗的只有班婕妤的《怨诗》<sup>①</sup>、朱穆的《与刘伯宗绝交诗》、蔡邕的《翠鸟》；魏晋两代也只是留下繁钦、陆云、挚虞、郭悝、许询等人寥寥可数的几篇。入宋以

---

<sup>①</sup> 《文选》卷二十七作《怨歌行》，注引《歌录》曰“古辞”。

后，咏物诗渐为发达，范泰、何承嘉、袁淑、颜延之、刘义恭、谢庄、鲍照、任豫等人都有咏物之作。刘宋诗人的这些作品形式不一，或为四言，或为五言，或为骚体，或者形类于赋。就所咏的对象而言，主要是“雪”占据着诗人们的视野，正如谢庄的《和元日雪花应诏诗》的题目及《瑞雪咏》的题下注“大明元年诏敕作”所示，“雪”似乎是新年伊始引发君臣诗兴的一个老套的诗题。这类咏物诗重在体物写志，描画形容所咏之物的样态之后，道出吟咏此物的指归。这一时期鲍照《咏双燕》的出现，则在咏物诗中另辟了一条蹊径，借写物而寓艳情，并且深刻影响了永明诗人的咏物诗风。

永明诗人喜好咏物诗的程度远远超过了前代，竟陵八友之中的王融、谢朓、沈约、范云等人都有不少咏物之作，诸如各种服饰、摆设、乐器、植物、动物，乃至风花雪月，都被他们择为吟咏的对象。当这些对象一旦在想象中能与女性或恋情产生某种联系，他们便会沿着鲍照《咏双燕》的轨迹浮想联翩，构思立意，将所咏之物变成授色传情的载体。《谢宣城集》卷五载有一组咏物诗，总名为《同咏坐上所见一物》，参与同咏的有王融、虞炎、柳恽、谢朓、沈约五人，所作诗共有九首，除上引谢朓的《咏烛》外，其余八首为王融《幔》、虞炎《帘》、柳恽《席》、谢朓《席》、沈约《咏竹火笼》、谢朓《咏竹火笼》、谢朓《咏镜台》、谢朓《咏灯》。“幔”、“帘”、“席”、“竹火笼”、“镜台”、“灯”、“烛”皆为生活中常见的器物用品，但是诗人们却硬是借题发挥，作出情思的种种暗示与联想，使诗作生发出明是咏物暗是煽情的弦外之音。把诸如“佳人”、“罗衣”、“纤手”、“罗裙”、“芳褥”、“红妆”、“玉颜”、“相思”、“舞衣”、“云髻”之类的关键词运用在器物上，是永明诗人常用的拟物为人的移花接木法，也是他们在艳情主题的驱使下，对鲍照《咏双燕》所开创的借写物而寓艳情之笔法的一种继承和张扬。这种性质的咏物之作在永明诗人的笔下为数不少，除上引的《同咏坐上所见一物》之外，另如王融、谢朓、顾则心、许

瑶之、沈约等，也都有许多咏物之作。这类的诗作构成咏物诗中一种特殊的类型，是从一般的咏物过渡到咏人（美人）的一种中间状态，以写物体物而寓艳情毕竟意犹未尽，于是吟咏的对象便由“物”而被置换为“人”（美人），萧齐以后的诗歌中出现了不少直接吟咏美人的作品也就水到渠成了。

再次，永明诗人的“同赋（同咏）”诗引发了梁、陈“赋得”体的流行。翻开这一时期的诗册，回文诗、离合诗、双声诗、联句诗，乃至四色诗、星名诗、药名诗等等不胜枚举，这种现象无疑证明了永明时期的文人最讲究作诗的技巧，大概没有任何一个时代的文人能像他们那样醉心于诗歌艺术。提高自己诗艺的目的固然在于投帝王之所好，以便奠定自己的进身之阶，同时又可在同行之间相互切磋，一比高低。当时文人中流行的“同赋”或“同咏”正是以诗会友、以诗扬己的场合。所谓“同赋”或“同咏”，就是几位诗人在同一个语境中，按照议定的母题分拟子题，各赋其诗，所议的母题起着限定所咏范围的作用，在座者赋诗不得突破母题规定的范围。如《谢宣城集》中即收有名为《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》的母题，这个母题限定在座参与者所写之诗都必须以乐府鼓吹曲的一个曲名为题，付梓时即以诗成先后为序，如《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》的同一母题之下便有了沈约等五人十一篇各具子题的诗作。母题名为“同咏”的则有《同咏乐器》（一名《沈右率座赋三物为咏》），同题下有王融、沈约、谢朓诸人之作。此外还有沈约、谢朓的《同咏坐上器玩》、王融、虞炎、柳恽、谢朓、沈约等人的《同咏坐上所见一物》等。

永明诗人“同赋”或“同咏”一般选择乐府曲名或者举目所见之物为母题，以前者为母题的“同赋（同咏）”诗大部分为艳诗，以后者为母题的“同赋（同咏）”诗也有相当一部分为借写物而寓艳情的咏物诗。这种在同一语境中遵照母题各赋其诗的形式正是梁、陈宫体诗派诗人中“赋得”体的源头。所谓“赋得”是一个略语，意思就是“同赋（同咏）”某一母题而“分得”某一子

题，如梁简文帝萧纲的《赋乐府得大垂手》，意即“同赋（同咏）”“乐府”曲名这一母题而自己“分得”了“大垂手”这一子题。只是随着“赋得”体运用得驾轻就熟，“同赋（同咏）”的母题渐渐隐去，诗题中仅留下自己所赋的子题而已。“赋得”体在梁代诗人中颇为流行，刘孝绰、刘孝威、梁简文帝萧纲、庾肩吾、朱超（一作朱超道）等都有作品。降及陈代，“赋得”体更是蔚然成风，张正见集中此体比比皆是，赋咏的范围也渐宽渐广。陈叔宝为帝时，屡屡在宫中举行酒宴，聚会文人，酒酣耳热之际，君臣同题赋诗，而且在题下标明参与此事的人物。这种“赋得”体的进一步演变，便导致了唐代以后“试帖诗”的出现。

复次，永明诗人在宫体诗派中创立了明艳圆转的诗风。明陆时雍《诗镜总论》曾经指出：“诗丽于宋，艳于齐。”“声色大开”的题材规定了永明诗人的诗作不可避免地呈现出明艳的风格特征。王元长的“好为艳句”，谢玄晖的“清丽”，沈休文的“工丽”，都从各自的侧面展现了永明诗歌的明艳。陆时雍所谓“谢玄晖艳而韵，如洞庭美人，芙蓉衣而翠羽旗，绝非世间物色”的评语，用以摹状永明艳诗的诗风也十分贴切，因为这个时期的这类诗作艳而不膩，丽而不妖，明艳的外形中还透露着几许自然的风神。同时，永明诗人的运思传事、状物选词还有圆转的风格特征。圆转是永明诗人的一种自觉的审美追求，沈约称赞王筠时曾说：“谢朓常见语云：‘好诗圆美流转如弹丸。’”（《南史·王筠传》）所谓“圆美流转”，用宋人叶梦得的话来阐释便是“书写便利，动无留碍”（《石林诗话》），在作者而言，写起来必须圆滑流转，笔无滞涩，有如行云流水；在读者或听者而言，读起来或听起来则必须有沈约所谓“三易”的感受。沈约的“三易”见诸《颜氏家训·文章》的引述中：

沈隐侯曰：“文章当从三易：易见事，一也；易识字，二也；易读诵，三也。”邢子才常曰：“沈侯文章，用事不使人

觉，若胸臆语也。”深以此服之。祖孝征亦尝谓吾曰：“沈诗云‘崖倾护石髓’，此岂似用事邪？”

“易见事”是指所用典故不要以深奥隐晦争奇，即使诗中用了典故，也要使人感觉不到作者在掉书袋；“易识字”是指运词用字不要以冷僻生涩斗胜，要让人读得出看得懂；“易读诵”是指读起来要声调和谐，琅琅上口。应该说，沈约的“三易”主张与民歌的风行不无关联。其实写诗做到了“三易”，距离“圆美流转如弹丸”的“好诗”也就相差无几了。永明诗人的这种诗学理论确实也落实到了他们的艳诗创作上，读他们的诗的确有元嘉时期作品的那种佶屈聱牙感。

## 2. 宫体诗派的偏师：沈约

在南齐时期宫体诗派的偏师队伍中，沈约无疑是最杰出的代表作家。沈约（441～513），字休文，吴兴武康（今属浙江）人。沈约出身江东望族，年少时避祸他乡，遇赦得免后，奋发苦读，博览群书。刘宋朝入仕，南齐时开始飞黄腾达。齐武帝萧赜即位后，爱好文学的萧长懋立为皇太子，沈约即被任命为东宫属官步兵屯骑校尉，以后累迁至御史中丞。在此期间，沈约又与萧赜的另一个儿子竟陵王萧子良建立了良好的关系，频繁出入竟陵王府，成为“竟陵八友”之一。后来的梁武帝萧衍也是“竟陵八友”的一员，沈约与其过从甚密，为他在日后的梁朝为官铺设了基石。齐武帝萧赜永明十一年（493）死后，郁林王萧昭业即位，执掌权柄的萧鸾猜忌沈约与竟陵王萧子良的关系，将其外放为东阳太守。三年后，萧鸾称帝，召沈约回京任五兵尚书，迁国子祭酒；东昏侯萧宝卷时又出为清河太守。萧宝卷昏庸无道，时任雍州刺史的萧衍起兵东下，攻陷建康。齐和帝中兴二年（502），萧衍代齐立梁，当年的密友沈约即见任为尚书左仆射。沈约自以为力劝萧衍称帝有功，极欲跻身三公之列，萧衍未加恩准，于是他便心生怨望，写下了《郊居赋》发泄自己的牢骚，直至病死。

沈约一生所作甚丰，其诗今存近二百首，艳诗占了近三分之一，因此，在宫体诗派的偏师队伍中，沈约是一位地位相当重要的作家。他与王融、谢朓等一样喜欢沿用刘宋孝武帝时期诗人们的艳诗诗题或乐府旧题，如《三妇艳》、《拟青青河畔草》、《江南曲》、《怨歌行》、《白纥歌》、《织女赠牵牛诗》、《秋夜诗》等。沈约使用这些前人的题目时有自己的创新，如舞曲《白纥歌》至萧齐之前尚无人按照春夏秋冬的时令分别咏歌，沈约则首开其风，第一个写出了影响后人的七言《四时白纥歌》五首，包括《春白纥》、《夏白纥》、《秋白纥》、《冬白纥》四首及《夜白纥》一首，每首八句，四句转韵一次，五首的后四句完全相同，大约前四句是舞时的独唱，后四句是合唱或伴唱。这组诗摹状舞女的照人光彩、嫣然情态和婉转舞姿，“含情流眄”，“长袖拂面”，笔触比较细腻生动。《乐府诗集》收录这组诗时，题下曾引《古今乐录》曰：“沈约云：‘《白纥》五章，敕臣约造。’武帝造后两句。”“武帝”当指齐武帝萧贇，那么这组诗正是沈约永明期间的作品。自从沈约在“白纥”系列诗歌中独创“四时”一格后，后来的诗人对此多有模仿，如隋炀帝、虞茂、元稹等都有同题之作问世。在对待民歌的态度方面，沈约“宪章”鲍照，踵继惠休，笔下有不少民歌的拟作，如模拟吴声西曲的《襄阳蹋铜蹄歌三首》、《团扇歌二首》<sup>①</sup>等。这些拟作俚俗活泼，确有谣讴风韵，如下引的两首：

分手桃林岸，送别岷山头。若欲寄音信，汉水向东流。  
(《襄阳蹋铜蹄歌三首》之一)

团扇复团扇，持许自障面。憔悴无复理，羞与郎相见。  
(《团扇歌二首》之二)

<sup>①</sup> 《团扇歌二首》，《玉台新咏》卷十作桃叶《答王团扇歌》，其中第二首《乐府诗集》卷四十五作无名氏之作，《合璧事类外集》卷六十则归之于沈约。

他在民歌影响下还自制了一些乐府，如《携手曲》、《夜夜曲》等：

舍辮下雕辂，更衣奉玉床。斜簪映秋水，开镜比春妆。所畏红颜促，君恩不可长。鸡冠且容裔，岂吝桂枝亡。（《携手曲》）

河汉纵且横，北斗横复直。星汉空如此，宁知心有忆！孤灯暖不明，寒机晓犹织。零泪向谁道？鸡鸣徒叹息。（《夜夜曲》）

《乐府诗集》卷七十六引《乐府解题》解释这两首诗道：“《携手曲》，言携手行乐，恐芳时不留，君恩将歇也。”“《夜夜曲》，伤独处也。”前者以色事人的匆忙和君恩难长的忧惧，后者独守空闺的自怜自叹，都表现得委婉有致。

沈约还与王融、谢朓等一起为宫体诗提供了重视声律、讲究对仗的新体模式，他所作艳诗中的五言四句和五言八句大都按照他们自己的倡导，留意声律和对仗，典型者如下述的诗作：

影逐斜月来，香随远风入。言是定知非，欲笑翻成泣。（《为邻人有怀不至诗》）

扶道觅阳春，相将共携手。草色犹自非，林中都未有。无事逐梅花，空教信杨柳。且复归去来，含情寄杯酒。（《初春诗》）

只是这类诗作多是沈约较早时的作品，声律和对仗的讲究还不像他后期作品《怀旧诗》等那样严格。沈约刻意追求诗歌形式的革新还表现在他的非五言诗中，如《江南弄四首》<sup>①</sup>，四首形式相同，

<sup>①</sup> 《江南弄四首》，《文苑英华》题为梁元帝萧绎作，今从《乐府诗集》。

都采用如下的格式：

杨柳垂地燕差池，絳情忍思落容仪，弦伤曲怨心自知。心  
自知，人不见，动罗裙，拂珠殿。（《阳春曲》）

这样的诗通常会被列入“杂言”一体，但是，杂言诗关于诗句的字数和句式的位置并没有一个明确的规定，诗句字数的多寡、参差句式的排列完全处于诗人随意安排的无序状态。而沈约的这组《江南弄》却明显可以看出他是在有意识地构建一种新的诗型：每首诗由七句构成，前三句为七言，后四句为三言；第四句作为承上启下的过渡句利用修辞学上的顶真手法，重复使用第三句的后三字；全诗押两韵，前三句句句押韵，后四句隔句押韵；七言句与三言句的韵字必须平仄相对，前者押平声韵，后者则押仄声韵，前者押仄声韵，后者则押平声韵。

《玉台新咏》卷五所收沈约的《六忆诗》不仅在内容上比宫体诗派全盛期的作品更富脂粉气，以致宋人刘克庄在《后村诗话》中斥责他“《六忆》之类，其褻慢有甚于‘香帘’、‘花间’者”，而且在形式上也同样表明了他对新诗型的尝试，如其二：

忆坐时，点点罗帐前。或歌四五曲，或弄两三弦。笑时应  
无比，嗔时更可怜。

诗题“六忆”，但《玉台新咏》所录只有四首。这组诗的共同特征是：每篇六句，由一个三言句和五个五言句构成；押韵方式是隔句押韵，押平声韵或仄声韵均可。由此可见，沈约所创造的《江南弄》、《六忆诗》有别于一般的杂言诗，与后世的“长短句”颇为相似。后代学者在追溯词的起源时已经注意到了这种现象，朱弁《曲洧旧闻》说：“词起源于唐人，而六代已滥觞矣，梁武帝有《江南弄》，陈后主有《玉树后庭花》，隋炀帝有《夜饮朝眠曲》，

岂独五代之主、蜀之王衍、孟昶、南唐之李璟李煜、吴越之钱俶，以工小词为能文哉？”（《御选历代诗余》卷一百二十引）王国维《戏曲考源》也说“诗余之兴，齐梁小乐府先之”，沈约的《江南弄》、《六忆诗》之类作为词的滥觞应该说是当之无愧的。实际上，沈约对诗歌新形式的追求与尝试已经到了近于痴迷的程度，短制如此，长篇也是这样，他在永明末出任东阳太守时于玄畅楼所咏的《八咏诗》，从题目到体制都经营得颇费苦心。八篇诗的题目依次是：

《登台望秋月》《会浦临春风》《岁暮愍衰草》《霜来悲落桐》  
《夕行闻夜鹤》《晨征听晓鸿》《解佩去朝市》《被褐守山东》

如果去掉书名号，八首诗的题目组合俨然是由四联对仗构成的一首八句五言诗。至于每篇诗的体制，他采用了忽而三言、五言、七言，忽而辞赋、散体的杂糅方式，长短自由，奔放跌宕，在当时的文坛上堪称“绝唱”。明杨慎《升庵诗话》亦盛赞说“此诗乃唐五言律之祖也”，只是篇幅过长，八篇未能形成相对整合一致的格式而已。

沈约是西邸文人中咏物诗写得最多的一位诗人，他的咏物诗有近四十首，其中不少篇章借描写物象而寄托艳情。尤其是《领边绣》、《脚下履》值得注意，因为这两首诗在咏物系列诗作中是第一次直接吟咏女性衣着穿戴，并且导致梁武君臣《和徐录事（摘）见内人作卧具》之类作品出现的诗作。作为艳诗来说，“云想衣裳花想容”，吟咏女性艳丽的贴身之物，不用隐喻，不用联想，可以直接勾起读者听者的种种情思。而且，既然女性的贴身之物可以作为吟咏对象纳入诗题，那么直接将女性中的尤物“美人”写进诗题就顺理成章了。果然，在南朝诗人当中第一次以“美人”入题

的就是这位沈约的《梦见美人》。此后，江淹、何逊、王僧孺、萧统、何思澄、萧子显等以尘世间的歌伎、舞女、妖姬、美人作为吟咏对象并嵌入诗题的诗作便一发而不可收，形成了萧梁宫体中的一大热点。

沈约的诗风如钟嵘所论“长于清怨”，这主要与其宪章鲍照、热衷表现艳情有关。同时，他倡导新变，注重形式声律，因而其诗“虽文不至，其工丽亦一时之选也”。正因为其诗清怨工丽的风格，所以能独步当时的诗坛，“见重闾里，诵咏成音”。但是，他过分讲究形式美的结果也导致了其诗往往流于靡弱，所以元人陈绎曾《诗谱》谓其诗“佳处斫削，清瘦可爱，自拘声病，气骨齷然”。持论刻薄者甚至轻蔑地说“最下者潘安、沈约，几无一首一语可取”，挖苦他道：“沈约云：‘好诗圆转如弹丸。’斯言虽未尽然，然亦有所得处。约能言之，及观其诗，竟无一首能践斯言者，何也？约诗惟‘勿言一尊酒，明日难重持’二语稍佳，余俱无可取。”<sup>①</sup>其实斯言过于偏颇，沈约在探讨诗歌的形式美、为宫体诗派构建新体模式方面到底还是功不可没的。

### （三）宫体诗派的全盛期与创作队伍

#### 1. 萧梁一代：宫体诗派的全盛

有梁一代虽有数帝即位，其实乃是梁武帝萧衍一个人的统治，其余数帝或为儿皇帝，或为短命鬼，不过昙花一现而已。萧衍文武双全，在齐时为“竟陵八友”之一，也属于西邸文人集团。齐梁交替之际，西邸文人集团分崩离析，但如前面所述，该集团中的一些头面人物如沈约、范云及后进诗人如王僧孺、虞炎、柳恽、虞羲、刘绘、江洪等纷纷弃齐投梁，臣服于萧衍脚下。萧衍对他们一一加以重用，使他们在为政之余仍旧继续着文学创作。因此，前朝永明时期形成的诗歌传统并没有因为齐室的终结而断裂，相反，由于西邸文人这批桥梁人物的继续存在，这一传统进入梁朝之后不

<sup>①</sup> 叶燮《原诗》，《清诗话》，上海古籍出版社，1963。

仅得到了延续，而且有了进一步突飞猛进的发展。加之萧衍本人即位后又“引后进文学之士，（刘）苞及从兄孝绰、从弟孺、同郡到溉、溉弟洽、吴郡陆倕、张率，并以文藻见知，多与其宴”（《梁书·刘苞传》），诸刘、二到、陆张以外，建安王萧伟推荐的何逊、吴均以及丘迟等人也都受到他的宠爱。在这位“敦悦诗书”的帝王治下，既形成了一种“四境之内，家有文史”（《隋书·经籍志》）的文化环境，又造就了一支诗歌创作队伍。

综观有梁一代的诗坛，属于宫体系列的诗作层出不穷，从事这种艳诗创作的人物络绎不绝。作者林立，作品繁多，是断定萧梁一代为宫体诗派全盛期的显著标志，仅以《玉台新咏》所收梁代诗作的数量即可窥其一斑。清吴兆宜笺注的《玉台新咏》总共收诗864首，其中萧梁的诗作计有513首，占全书总量的59.38%；其余四成为梁以前历朝之诗，先秦忽略不计，汉、魏、两晋、刘宋、南齐的诗作加在一起也只有351首，远远低于梁诗的数目。作者情况也是如此，在是书收录的南朝诗人中，刘宋的有13人，南齐的有11人，萧梁的则有68人，宋、齐两朝作者的总数仅及梁朝作者人数的三分之一。作者如此之众，作品如此之丰，无疑表明宫体诗派在走过了发轫期的刘宋大明、泰始时期和发展期的南齐永明时期之后，已经迎来鼎盛的萧梁时代。

构成萧梁宫体诗派作品的主要有四个系列，其一为“乐府”系列<sup>①</sup>。萧梁诗人运用乐府题目进行艳诗创作主要集中在“鼓吹曲辞”的“汉铙歌”，“横吹曲辞”的“汉横吹曲”，“相和歌辞”的“相和曲”、“吟叹曲”、“平调曲”、“清调曲”、“瑟调曲”、“楚调曲”，“清商曲辞”的“吴声歌曲”、“西曲歌”、“江南弄”和“杂曲歌辞”，其中运用得最为频繁的则是“相和歌辞”、“清商曲辞”

<sup>①</sup> 笔者关于萧梁宫体诗派作品的分类，“乐府”系列与“美人”系列、“闺怨”系列、“体物寓情的咏物”系列有交叉现象，但为论述方便计，仍将“乐府”单列为一种系列。

和“杂曲歌辞”。

萧梁诗人援用乐府相和调和杂曲的题目作诗，自然是承袭悠久的乐府传统，但是应该看到，他们使用这些旧题有时也是旧瓶装新酒，构思立意往往突破旧题本事的樊篱，有意识地向艳诗主题倾斜。比如楚调曲的《怨诗行》，《乐府诗集》引《乐府解题》释云：“古词云‘为君既不易，为臣良独难’，言周公推心辅政，二叔流言，致有雷雨拔木之变。梁简文‘十五颇有余’，自言姝艳，以谗见毁；又曰‘持此倾城貌，翻为不肖躯’。与古文意同而体异。”文中所说的简文帝萧纲的“十五颇有余”即为其《怨歌行》，全文如次：

十五颇有余，日照杏梁初。蛾眉本多嫉，掩鼻特成虚。持此倾城貌，翻为不肖躯。秋风吹海水，寒霜依玉除。月光临户驶，荷花依浪舒。望檐悲双翼，窥沼泣王余。苔生履处没，草合行人疏。裂熵伤不尽，归骨恨难祛。早知长信别，不避后园舆。

细绎是诗，可知萧纲完全是仿照班婕妤故事，代失宠的女性“作怨诗以自伤”（《怨诗行》序），与《乐府解题》所说的君臣不易遇合并不相干。或许《乐府解题》的作者诠释梁人诗作仍然遵循着古代诗歌中曾经有过的以男女关系隐喻君臣关系的老例，殊不知萧梁时代“美人”的语义已从比兴的云端回归到红尘世界，再从这些女性形象中挖掘什么微言大义难免有些胶柱鼓瑟。在这方面，最明显的例子是“杂曲歌辞”中的《美女篇》，此曲最早的同题之作出自魏曹植之手，诗前小序赫然写道：“美女者，以喻君子。言君子有美行，愿得明君而事之。若不遇时，虽见征求，终不屈也。”似乎希望读者解悟其“佳人慕高义，求贤良独难”的主题。梁简文帝萧纲的《美女篇》却与此大相异趣，诗中所描写的“美女”是地地道道的红尘中的美女，这一形象展示给人们的只是她

时髦的梳妆、风流的醉态，不再具有任何君臣不遇的寄托。

萧梁诗人的“清商曲辞”诗作，分作三组，即“吴声歌曲”、“西曲歌”和“江南弄”。萧梁君臣对“吴声西曲”这种以言情说爱为主要特征的本土新声俗乐相当痴迷，因此笔下模拟之作连篇累牍，粗而计之，现存者近五十首。“江南弄”则是梁武帝萧衍在西曲歌基础上的改创，御制一出，臣子惟恐步之不及，萧绎、刘孝威、朱超、沈君攸、吴均、陆罩、费昶、江淹、徐勉、江洪之流均相效仿，加上前此沈约的《江南弄》四首，这一组诗的篇数就达近三十首之多。

构成萧梁宫体诗派作品的第二个系列是“美人”系列。所谓“美人”系列作品是指乐府诗外诗题中明显出现关键词“美人”的诗作，“美人”的同义语或类似语“娼妇”、“妓”、“姬人”、“姬”、“佳丽”、“丽人”、“倾城”、“佳人”、“舞女”等也同样视作关键词，诗题中含有这些语词的作品也属“美人”系列。萧梁诗人在这一系列的作品中直接吟咏女性，毫不掩饰地公开点明描写的对象和表现的主题，彻底抛开诗骚以来的比兴传统，竞相描摹眼前实实在在的长裾冶袖、纤手细腰。前已述及，南朝诗人首开此风的是南齐永明诗人沈约，随着当时身为诗坛泰斗的沈约入梁以后，诗人们纷纷起而效尤，致使“美人”系列作品构成了萧梁诗坛上的一道惹人注目的风景线。另有一些“咏舞”诗可以看作是“美人”系列的附庸，这些作品虽然诗题中没有出现关键词“美人”，但是咏舞其实就是咏美人，正如宋人吴玠的《优古堂诗话》所论：“古今诗人咏妇人者，多以歌舞为称。”“美人”系列的诗作不外是写女性在采花、观画、睡眠等各种情境中的姿容样态，作为当时宫廷生活主要内容之一的歌舞则是表现她们绰约风姿的最佳情境。另外，“白纈”诗如萧衍的《白纈词二首》、张率的《白纈歌九首》也属于“美人”系列，因为《乐府诗集》引《乐府解题》谓“（白纈诗）古词盛称舞者之美，宜及芳时行乐”，萧衍、张率的诗也恰恰是咏舞的。上述“美人”系列的诗作不少作品的题目中嵌

有“和”、“酬”、“应令”等字样，说明唱和、赠酬、应制此类诗作已经成为当时君臣诗歌创作活动中的习见内容。

构成萧梁宫体诗派作品的第三个系列是乐府诗之外的“闺怨”系列。王夫之《姜斋诗话》曾经指出：“艳诗有述欢好者，有述怨情者。”“闺怨”即是王夫之所谓的“怨情”，“乐府”系列诗作中有些作品也是抒写女性内心哀怨的，但它们往往是借乐府旧题所规定的古代女性而发思古之幽情，如《楚妃怨》、《玉阶怨》、《昭君怨》、《长门怨》等，而且它们还不能超越特定乐曲的限制。南齐永明诗人范云则以《闺思》诗摆脱了音乐的限制，另辟专门抒写女性闺阁哀怨的“闺怨”一体，随着范云入梁后官职的显赫，文以官显，诗以人贵，其影响大增，模仿“闺怨”体的诗作在当时的诗坛上也蔚成风气。如果说“美人”系列重在描摹人物外部的音容体貌，那么，“闺怨”系列则重在表现人物内心诸如哀怨、苦闷、相思、失恋等等悲情，所以这类诗作的价值要远在“美人”系列之上。

构成萧梁宫体诗派作品的第四个系列是“体物寓情的咏物”系列。如前章所述，自先秦时期的屈原以《橘颂》开创诗歌的咏物一体后，两汉、魏、晋时期的咏物诗一直存在，但是，咏物诗在诗坛上成为气候还是在南朝，尤其是南齐永明时期，几乎无一物不能成为诗人吟咏的对象。作为“体物寓情”的咏物诗则是咏物诗中的一个特殊的类别，它发端于宫体诗派的先驱作家鲍照的《咏双燕》诗，此后在宫体诗派的偏师永明诗人的手中得到了长足的发展。有梁一代，这类诗作更是百花争艳，成为艳诗不可或缺的组成部分。

在诗歌的形式方面，萧梁宫体诗派的五言诗虽然句数多寡不一，篇幅或长或短，但主要还是继承了南齐永明诗人所开创的新体模式。前已论及，新体模式的特征是注重声律、讲究偶对、篇幅短小（以八句型、四句型为主），萧梁宫体诗派诗人的作品符合这些特征的诗作占据其作品总量的比重最大。首先看篇幅，仅以《玉

台新咏》为例，是书第六、七、八卷收录的全是梁人的五言诗，在这些五言诗中，数量最多的是八句诗型，说明五言八句成为萧梁诗坛的两种主流诗歌形式之一。另一种主流诗歌形式则是五言诗中的四句诗型，关于这种诗型，《玉台新咏》的编者徐陵对其已经另眼相看，他特地在全书中独立“卷十”一卷，专收四句五言诗一体，诗篇数目多达一百八十五首，其中萧梁文人诗即有一百二十六首，数目甚至超过了六、七、八三卷中梁人的八句五言诗数。这种四句诗型的五言诗有的被时人（如吴均）称作“新绝句”，在当时文人喜作的联句中广为采用，成为“古绝句”向近体绝句发展的中介形式。

其次看声律和对偶。萧梁宫体诗派的八句五言诗和四句五言诗不少作品都注重平仄的协调和对仗的工稳，这样的例子几乎俯拾皆是。八句五言诗如下述的几首：

楼上起朝妆，风花下彻傍。入镜先飘粉，翻衫好染香。度舞飞长袖，传歌共绕梁。欲因吹少女，还将拂大王。（萧绎《咏风》）

新莺隐叶啭，新燕向窗飞。柳絮时依酒，梅花乍入衣。玉珂逐风度，金鞍映日晖。无令春色晚，独望行人归。（萧绎《和刘上黄》）

北斗行欲没，东方稍已晞。晨鸡初振羽，晓露方沾衣。锦衾徒有设，兰约果相违。谁忍开朝镜，羞恨掩空扉。（王筠《向晓闺情》）

基本上每一句诗都可以说是律句，而且前出后对平仄也对应匀称，全诗观之，除《咏风》诗二、三句、四、五句之间失粘，《和刘上黄》四、五句之间失粘，《向晓闺情》第四句尾三连平，四、五句之间失粘之外，余者与后世的五律毫无差异。四句五言诗，以后世的五绝绳之，只是有些出句与对句之间没有照顾到平仄相对而已。

偶对则一看即知，梁人和南齐永明诗人一样，可谓爱之成癖。因此，萧梁宫体诗派的作品主要运用的便是永明诗人所创的新体格式。

萧梁宫体诗派在七言诗型方面创造多于继承，他们的作品奠定了后世七言诗型的基本架构。同时，由于五言诗新体的影响，吴均、王筠、萧绎、庾信、徐陵等人的七言诗明显具有讲究平仄、注重对偶的特征。这些诗作的变化不是孤立的现象，它代表着入梁以后七言诗的嬗变趋势，规定了此后七言歌行声律的基本风貌。至于梁人隔句押韵的七言四句型诗，则成为通往后世七绝的必由路径。

萧梁宫体诗派作品最显著的风格特征是丽靡浓艳。对这一时期的诗作，《梁书·庾肩吾传》评为“弥尚丽靡”，陆时雍《诗镜总论》称其“妖艳”，施补华《岷佣说诗》谓之“绮靡”，大致异曲同工地勾勒出梁人艳诗的风格。陆时雍尤其以梁武帝诗为梁诗“妖艳”风格的极致，称之为“绝代佳人”，称《东飞伯劳歌》、《河中之水歌》为“最艳词”。陆时雍所称“妖艳”的最高标准是所谓“亦古亦新，亦华亦素”，也就是不褪尽古拙的新丽，残留着素朴的华艳，而且“古”与“新”、“华”与“素”要浑然莫辨，形成具有独特个性的意象，实际上他强调的“妖艳”就是要保留一些汉魏乐府的古风，所以《东飞伯劳歌》和《河中之水歌》才被推崇为“最艳词”。之所以形成这种风格，自然与萧梁诗人的描写对象和吟咏主题有关，即和他们连篇累牍地讴歌“美人”、吟咏“闺情”相关。而且，写“美人”重形似，弄起笔墨来难免浓妆艳抹，咏“闺情”重哀怨，纵然是拟女性的口吻而出之，也要写得恨生眼角愁上眉头，这就使得他们的作品先天地染上一层靡弱、妖冶、绮丽的风姿。

## 2. 宫体诗派的核心：萧衍

根据萧梁宫体诗派的创作队伍和作品实际，可以以天监、普通为际，将其分为前后两期。天监以前，宫体诗派的创作队伍主要由三部分人构成，一是梁武帝萧衍本人，萧衍称帝以前是“竟陵八

友”之一，《南史·沈约传》说他对沈约鼓吹的“四声”“雅不好焉”、“不甚遵用”，但实际上他不但没有反对永明西邸文人所倡导的诗风，而且还率先垂范地参与了艳诗的创作。西邸后进文人受到他的垂青也与他们之间对艳诗的喜好不无关系。因此，这位耳濡目染并身体力行了永明诗风的梁朝开国君主是有梁一代艳诗大行的关键人物。二是竟陵王萧子良西邸的后进文人王僧孺、柳恽、江洪与虞羲等，这批在永明诗风熏陶下成长起来的文士，入梁后都成为梁武帝的子臣，他们在宫体诗派发展壮大的进程中起到了承前启后的作用。三是被西邸元老“竟陵八友”同仁萧衍、沈约、范云等器重的并非出身西邸的一些诗人，如吴均、何逊、张率、费昶、王暕、徐勉、何思成等。他们从事诗歌创作与希求政治上的晋升关系至密，所以作诗不能不投帝王和重臣之所好，从而使得其诗中艳诗之作占有了相当的比重。这三部分人员中，萧衍在前朝为竟陵王西邸文人中的骨干，易代后又变成了梁主，文学和政治上的双重地位决定了他在萧梁诗坛上具有极大的号召力和影响力，使他当之无愧地成为天监以前宫体诗派的核心。另两部分人则犹如众星拱月般聚集在梁武帝萧衍的周围，形成宫体诗派创作队伍的中坚力量。

梁武帝普通以后为萧梁宫体诗派创作的后期。在后期从事宫体诗创作的梁氏昆弟及雍州文人集团、西府文人集团则以其大量诗作，把梁代宫体诗派文学推向了顶峰，奠定了他们在整个南朝宫体诗派中的主将地位。梁氏兄弟指梁武帝萧衍的三子简文帝萧纲、七子梁元帝萧绎、六子邵陵王萧纶、八子武陵王萧纪。就诗才而言，简文帝萧纲不仅超过了其兄萧统，甚至还在乃父萧衍之上，称其为宫体诗派的旗手应该当之无愧。萧绎诗才次于其兄，也称得上是一员宫体诗派的健将，至于萧纶、萧纪二王才思学识虽难与其父兄相提并论，但毕竟都在南朝诗坛宫体诗派流变史上留下了他们的创作印痕。

雍州（襄阳）是萧纲在藩时的据点。其时跟随萧纲左右的有徐摛、庾肩吾、刘孝威、江伯璠、孔敬通、申子悦、徐防、王囿、

孔铄、鲍至、刘孝仪、刘遵、陆罩、阴铿等人，前十人号称“高斋学士”。萧纲招集这些“文章士”的目的—是“抄撰众籍”，—是“言志赋诗”，正如萧纲在《与孝仪令》中所说：“良辰美景，清风月夜，鹤舟乍动，朱鹭徐鸣，未尝一日而不追随，一时而不会遇。酒阑耳热，言志赋诗，校覆忠贤，椎扬文史。”（《梁书·刘遵传》）这段话虽然是回忆与刘遵的相处，其实也是雍州文人创作生活的一种写照。西府指萧绎任荆州刺史时的江陵藩府，《南史·梁元帝纪》谓萧绎都督荆州刺史后“乃开镇西府，辟天下士”。《梁书·刘昭传》云：“时西府盛集文学，（刘）缓居其首。”除刘缓外，在萧绎手下任职的还有刘孝胜、刘孝先、刘孺、王籍、鲍几、刘孝绰、徐君蒨、阴铿等。雍州文人集团和西府文人集团只是依地域划类，实际上萧纲、萧绎兄弟文学主张一致，两个集团中文人的创作风貌也极相似，所以，说到底这两个集团不过是一种诗风、两支队伍而已。

萧衍（464～549），字叔达，小名练儿，兰陵（今江苏常州）人。据说他是前汉名臣萧何之后，其父萧顺之为齐高帝萧道成的族弟，官至丹阳尹，赠镇北将军。萧衍少时聪颖，“及长，博学多通，好筹略，有文武才干。时流名辈，咸推许焉”（《梁书·武帝纪》）。竟陵王开西邸，萧衍出入其间，与沈约、王融等七人交好，世称“竟陵八友”。齐明帝时，以累建战功而官至辅国将军、雍州刺史。齐明帝死后，即位的东昏侯昏庸无道，执掌权柄的重臣们各怀异志，坐镇西荆的萧衍乘机率领雍州的精兵东下，攻陷京师建康。中兴二年，萧衍通过禅让的形式攫取了帝位，建立了梁朝。萧衍称帝后，鉴于南齐灭亡的覆车之辙，施行了宽缓的政策，“于是四海之内，始得息肩”（《梁书·良吏传序》），经济得以恢复，政治趋于稳定。萧衍为人“儒雅”，“笃好文章”，当了皇帝之后，“下化其上，四境之内，家有文史”（《隋书·经籍志》）。对于能诗善赋的人，他常赐金赏钱，予以鼓励，如《梁书·文学传序》所载：“（高祖）每所御幸，辄命群臣赋诗，其文善者，赐以金

帛。”所以，在他的周围“才秀之士，焕乎俱集”（《南史·文学传序》）。但是，萧衍所施行的宽缓政策同时也给贪官墨吏造成了可乘之机，作奸犯科、乱政殃民之事屡见不鲜，加之萧衍本人又坠入了佞信佛法的魔道，随着他统治的时间越长，朝廷的纲纪也越松弛荒废。太清元年（547），已至晚年的萧衍竟然昏庸得不听群臣之议，接纳禀性“残忍酷虐”、反复无常的东魏降将侯景，并委以要职重任，亲手为自己挖掘了墓穴。次年，侯景兴兵作乱，攻陷建康。太清三年，萧衍本人终于落得个被囚台城、病饿致死的悲剧结局。谥曰武皇帝。

萧衍能诗善文，一生所作甚丰，历代帝王之中，无出其右者。《梁书》本传说他著作逾千卷，《隋书·经籍志》说他著作总数逾七百卷。其诗今存近百首，大半为艳诗。萧衍这类诗作最突出的特征就是颇具民歌风韵。他喜欢创作乐府诗，而且尤其喜欢创作当时流行的吴声西曲，他写的吴声西曲今存有《子夜歌二首》①、《子夜四时歌》、（包括《春歌四首》、《夏歌四首》、《秋歌四首》、《冬歌四首》）②、《欢闻歌二首》③、《团扇歌》④、《碧玉歌》⑤、《上声歌》⑥、《襄阳蹋铜蹄歌三首》⑦、《杨叛儿》等八种。这些诗作，或表相思，或写求爱，大都出语俚俗，言情泼辣，有些篇章与谣讴

① 《子夜歌二首》，《乐府诗集》卷四十四作“晋宋齐辞”。

② 《春歌四首》之一、三，《乐府诗集》卷四十四作“梁王金珠”；《秋歌四首》之二，《乐府诗集》卷四十五作“王金珠《子夜变歌》”，之三，《乐府诗集》卷四十四作“王金珠《春歌》”；《冬歌四首》之一、三，《乐府诗集》卷四十四分别作“王金珠”、“晋宋齐辞”。

③ 《欢闻歌二首》之一，《乐府诗集》卷四十五作“王金珠”；之二，《乐府诗集》卷四十四作“王金珠《欢闻变歌》”。

④ 《团扇歌》，《乐府诗集》卷四十五作“王金珠”。

⑤ 《碧玉歌》，《乐府诗集》卷四十五作“无名氏”。

⑥ 《上声歌》，《乐府诗集》卷四十五作“王金珠”。

⑦ 《玉台新咏》卷十题作《襄阳白铜蹄歌》。

几无二致，所以常被误作“晋宋齐辞”，或者被当作“无名氏”或“王金珠（乐工？）”的作品，如“子夜歌”中的几首：

恃爱如欲进，含羞未肯前。朱口发艳歌，玉指弄娇弦。  
（《子夜歌二首》之一）

阶上香入怀，庭中花照眼。春心一如此，情来不可限。  
（《子夜四时歌·春歌四首》之一）

江南莲花开，红光覆碧水。色同心复同，藕异心无异。  
（《子夜四时歌·夏歌四首》之一）

别时鸟啼户，今晨雪满墀。过此君不返，但恐绿鬓衰。  
（《子夜四时歌·冬歌四首》之二）

“子夜歌”刻画女性欲前不前的娇羞心理，“春歌”描写女性不可抑制的春情，“冬歌”抒发时光流逝而“君不返”的忧惧，都很逼真、大胆。“庭中花照眼”一句用语巧妙，乃至诱发了杜甫“花枝照眼句还成”之句。“夏歌”还使用了民歌常用的谐音手法，以“莲”谐“怜”，以“藕”谐“偶”，使诗作益发显得活泼。《襄阳蹋铜蹄歌》一作《襄阳白铜蹄歌》：

陌头征人去，闺中女下机。含情不能言，送别沾罗衣。  
（其一）

草树非一香，花叶百种色。寄语故情人，知我心相忆。  
（其二）

龙马紫金鞍，翠眊白玉羈。照耀双阙下，知是襄阳儿。  
（其三）

关于这组诗作，《乐府诗集》卷四十八的解题说：

《隋书·乐志》曰：“梁武帝之在雍镇，有童谣云：‘襄阳

白铜蹄，反缚扬州儿。’识者言曰：‘白铜蹄，谓金蹄，谓马也。白，金色也。’及义师之兴，实以铁骑。扬州之士皆面缚，果如谣言。故即位之后，更造新声，帝自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被管弦。”《古今乐录》曰：“襄阳蹋铜蹄者，梁武西下所制也。沈约又作，其和云：‘襄阳白铜蹄，圣德应乾来。’天监初，舞十六人，后八人。”

似乎《隋书》所释合情合理，因为雍州（襄阳）是梁武发迹的大本营，历代帝王称帝时都喜欢造些谶语，童谣“襄阳白铜蹄”正起了谶语的作用，所以萧衍“即位之后，更造新声”，亲自写下这三首西曲。前二首写临征送别、别后相思，后一首既是思妇的夸夫之辞，又寄寓了梁武凭借雍州兵击败“扬州之士”、夺得天下的得意心理。萧衍还有一组《江南弄》，包括《江南弄》、《龙笛曲》、《采莲曲》、《凤笙曲》、《采菱曲》、《游女曲》、《朝云曲》七曲。《乐府诗集》引《古今乐录》说“梁天监十一年冬，武帝改西曲制《江南》、《上云乐》十四曲，《江南弄》七曲”，可知根据西曲改制的《江南弄》七曲也属当时流行的新声。萧衍制此七曲，是想构建一种类似于后世词曲的新格式，如第一首：

众花杂色满上林，舒芳耀绿垂轻阴，连手蹀躞舞春心。舞春心，临岁腴，中心望，独踟躇。（《江南弄》和云：阳春路，娉婷出绮罗。）

其余六首与这首相同，都注有“和云”，这当是歌舞中的独唱，并有和声伴唱。七首的格式，都是前三句为七言，后四句为三言；三言句中的首句重复使用七言句最后一句的后三字；句句押韵，三言句隔句押韵；七言句与三言句转韵一次。与沈约的《江南弄》四曲比较而言，句式完全相同，韵式却不如沈约的讲究。沈约之诗转韵时平声韵与仄声韵交替使用，萧衍之诗转韵即可，不一定非得交

替使用平、仄声，其诗中只有《采莲曲》、《游女曲》、《朝云曲》三首交替使用了平仄二韵。沈约、萧衍等人的《江南弄》在形式方面的创新尝试，对诗歌品类的繁荣起了促进作用，正如朱弁《曲洧旧闻》、王国维《戏曲考源》等所论，“诗余（词）”的滥觞恐怕要超越唐代，一直追溯到齐梁的艳诗。

萧衍的乐府旧题中也有很多艳诗，还有一些虽非乐府，但却是诗人常用来写艳情的老题目，如《古意》、《捣衣》、《织妇》、《七夕》等，萧衍也一仍如旧地用以歌吟夫妇由于种种原因而不能朝夕与共的忧愁哀怨。这类诗作写法大抵比较传统，但受民歌影响的痕迹也很昭然，如“腰中双绮带，梦为同心结”（《有所思》）、“君如东博景，妾似西柳烟”（《拟明月照高楼》）、“良人在万里，谁与共成匹”（《织妇》）之类的语句都带有民歌风味。

南齐永明时期流行的体物寓情的咏物诗，由于萧衍是横跨齐梁的两朝人物，自然也出现在他的笔下：

堂中绮罗人，席上歌舞儿。待我光泛滟，为君照参差。  
（《咏烛》）

昔闻兰蕙月，独是桃李年。春心倘未写，为君照情筵。  
（《咏笔》）

柯亭有奇竹，含情复抑扬。妙声发玉指，龙音响凤凰。  
（《咏笛》）

由“烛”而思及映照的“绮罗人”、“歌舞儿”，由“笔”而联想未写的“春心”，由“笛”而影射发出“含情”妙音的“玉指”，都是由物及人，以状物寓艳情。

有的学者曾经依据《梁书·庾肩吾传》说梁武帝萧衍不理解四声之说，该书说：“（沈约）又撰《四声谱》，以为在昔词人累千载而不悟，而独得胸襟，穷其妙旨，自谓入神之作，武帝雅不好焉。尝问周舍曰：‘何谓四声？’舍曰：‘天子圣哲是也。’然帝竟

不甚遵用约也。”其实这是一种误解。萧衍的性格与曹操有点儿相似，对于才能高出自己的文士总有些嫉妒，《南史·刘怀珍传》就记载着刘孝标因才思敏捷而受他冷遇之事。许多人在他面前都不敢露才扬己，沈约一次因出言不逊，就差点掉了脑袋。不过，他毕竟拥立萧衍为帝有功，萧衍没有治他的罪，但从此对他心怀芥蒂，沈约至死都未能了却进位三公之愿。因此，上面的引文正表明萧衍对沈约自以为独家发明了《四声谱》而洋洋自得的样子看不过眼，故而“雅不好焉”。也正因为《四声谱》出自沈约之手，所以萧衍连看都没看过，于是才有了对周舍的发问“何谓四声”，当周舍回以“天子圣哲（平上去入）”时，大概他立刻了然于心了。然而，因为是沈约的极力提倡，萧衍出于嫉妒的心理“竟不甚遵用约也”。换言之，《梁书》本传所谓“下笔成章，千赋百诗，直疏便就”的萧衍并非对“四声”懵然无知，只不过因为提倡者沈约的缘故“不甚遵用”即没有完全付诸创作实践罢了，其实他的诗中还是有不少讲究平仄的诗句，表明他并非不懂四声，其诗中不乏讲究平仄的句子。有一些还通篇注重声律，如：

宓妃生洛浦，游女出汉阳。妖闲逾下蔡，神妙绝高唐。绵驹且变俗，王豹复移乡。况兹集灵异，岂得无方将。长袂必留客，清哇咸绕梁。燕赵羞容止，西妲惭芬芳。徒闻珠可弄，定自乏明蕙。（《戏作》）

绣带合欢结，锦衣连理文。怀情入夜月，含笑出朝云。（《子夜四时歌·秋歌》之一）

七彩紫金柱，九华白玉梁。但歌云不去，含吐有余香。（《子夜四时歌·秋歌》之二）

《戏作》诗除偶有二三处（字下加点者）可商，全篇的平仄已相当谐调，《秋歌》二首则与后世的五绝毫无差别，由此可见，尽管萧衍出于个人的嫉妒或私人的恩怨，有意识地拒绝遵从沈约等人倡导

的永明新体模式，但是当时注重形式美的风气已经形成了一个笼罩诗坛的巨大磁场，他毕竟无法使自己的创作逸出这个磁场之外。

永明新体模式对萧衍创作实践的导向尤其表现在他喜用四句五言诗型上。萧衍五言诗今存七十五首，四句型的即有四十首之多，表明他对这种促进了南朝“新绝句”发展的连句形式还是有兴趣的。

后人推崇梁武帝诗的不独许彦周，明人陆时雍也是一个，他在《诗镜总论》一书中说“武帝启齿扬芬，其臭如幽兰之喷，诗中得此，亦所称绝代之佳人矣”。许彦周所谓“古今第一”，陆时雍所谓“绝代之佳人”，用语都嫌有些溢美，但他们立论的切入点却抓住了萧衍诗作的特征，那就是其诗模仿民歌的成功，亦即陆时雍所说的其诗“绝似《子夜歌》，累叠而成，语语浑成，风格最老”。

#### (四) 宫体诗派的衰飒期与创作队伍

##### 1. 有陈一代：宫体诗派的衰飒

陈继梁兴之后，诗坛基本上承袭了梁代宫体诗的余烈。但是，陈氏政权的寿命总共才有三十二年，宫体作家的数量和作品的数量都难望萧梁之项背。陆时雍《诗镜总论》说“陈人意气恢恢，将归于尽”，“诗至陈余，非华之盛，乃实之衰耳”，良有以也。陈代创作艳诗的不足四十人，其中真正有分量的诗人也不过徐陵、后主陈叔宝、江总等几个。但这几位堪称宫体诗派殿军的人物生前身后的影响都不容小视。而且，在当时宫体诗风仍为诗坛主旋律的情势下，很少有人不染指宫体诗的创作。

陈代宫体诗与萧梁的重要差异在于其“乐府”系列诗作所选的曲目趋于集中和倾斜。与萧梁“乐府”系列一样，陈代的这个系列中创作频率最高的仍是“相和歌辞”和“杂曲歌辞”，但是，陈人创作的兴趣往往集中在这两类乐府诗中传承已久的一些热点题目上，如前者中与古代罗敷女相关的相和曲《采桑》、《艳歌行》、《日出东南隅行》，陈后主、张正见、贺彻、傅縡、顾野王、徐伯阳、殷谋等作有九首。后者中的《长相思》、《自君之出矣》，陈后

主、徐陵、萧淳、陆琼、王暕、江总、贾冯吉等作有十六首。梁人创作频率高的“清商曲辞”，陈人则代之以“横吹曲辞”的“汉横吹曲”，原因在于陈人欣赏音乐的兴趣发生了微妙的变化。“横吹曲”乃马上演奏的军中之乐，演奏时以鼓角伴奏，原本产自北方少数民族，后来伴奏的乐器中又加上了西部少数民族的胡角。所以，郭茂倩解释“横吹曲”时引述《晋书·乐志》的话说：“横吹有鼓角，又有胡角。……横吹有双角，即胡乐也。”<sup>①</sup>据说出使西域的汉博望侯张骞曾把这种乐曲的演奏方法带回西京，著名音乐家李延年还曾依照这种胡乐创作了新声。凄艳华美的歌词配之以“双角”苍凉的胡乐，就像今天欣赏新疆乐曲唱出的情歌一样，对陈代诗人而言毋宁说是一种来自他乡异族的新刺激，似乎惟其如此，他们才向“横吹曲辞”倾斜的。当然，并不是说他们听腻了吴声西曲，对西曲歌《乌栖曲》，乃至“鼓吹曲辞”的《有所思》，他们仍旧表示出浓厚的创作兴趣，前者徐陵、陈后主、江总、岑之敬等写有七篇，后者顾野王、张正见、陈后主等写有六篇。至于非乐府系列的艳诗，他们也喜欢运用一些传承悠久的历史，如“七夕”这个题目，陈叔宝君臣同咏的作品就相当多。

南齐西邸文人所用的“赋得”体经萧梁而传至陈后，越为诗人所常用。利用这种方式创作艳诗的也为数不少，除上述“七夕”的“同咏”、“赋得”之外，另如张正见、祖孙登、萧詮、贺彻、贺循、徐湛等人还另有诗作。尽管这种分题赋诗的方法导致诗人远离生活，但客观上起到了逼使诗人在注重修辞和讲究形式方面下工夫的作用，所谓陈人笔下“往往多警拔句”（黄子云《野鸿诗评徐陵语》）与分题作诗多少有些关系。

在诗歌形式方面，陈代宫体诗人使五言诗的律化日臻成熟，使七言诗的韵式益发整饬。与梁人一样，陈人的五言诗中的短制很多，而且都注重平仄的和谐，有些篇章已经俨然后世的五律或五

<sup>①</sup> 《乐府诗集》卷二十一。

绝。七言诗的隔句押韵、转韵时平仄韵交替使用，已经为不少诗人有意识地遵守，可以说陈人已经完成了对七言诗的初步改革。王世贞所谓“六朝之末，衰飒甚矣。然其偶俪颇切，音响稍谐，一变而雄，遂为唐始。再加整栗，便成沈宋”（《艺苑卮言》），是很公允的评价。

## 2. 宫体诗派的殿军：庾信

成为这一时期宫体诗创作殿军的是“小徐庾”即徐陵、庾信，陈太建初年的“文会之友”即张正见、李爽、贺彻、萧诜、祖孙登、贺循、刘删、徐伯阳等，陈后主叔宝及其文学侍从之臣江总、顾野王、陆琼、陆瑜、岑之敬、傅縡等。庾信是这一时期宫体作家的代表。

庾信的诗歌今存三百二十余首，但作为一位名动当时的大家而言，其中艳诗的数量似乎并不太多，估计是因为他人北之前的诗作大都散佚，所存寥寥无几的缘故。他在《谢滕王集序启》中说自己在太清、江陵之乱中“残编落简，并入尘埃；赤轴青箱，多从灰烬”，他的至交滕王宇文逌也曾说道：“（庾信）昔在扬都，有集十四卷，值太清罹乱，百不一存。及到江陵，又有三卷，即重遭军火，一字无遗。”（《庾开府集·序》）因此，这位宫体诗派的大家现存的诗歌中艳诗的数量才仅仅剩下一成左右。

有的论者以他人北不归为分界，将其创作生涯分为前后两期，谓其后期诗作形成了以雄健遒劲为主的独特风格。其实，庾信入北后的作品也不见得“篇篇有哀”，章章刚健，有些诗作仍然继承了他前期的华艳风格，如《奉和赵王美人春日》、《奉和赵王春日》、《和赵王看伎（“绿珠歌扇薄”）》、《和赵王看伎（“长思浣纱石”）》等，仅从题目即可知道是他人北后所为，因为题中的“赵王”即周文帝之子宇文招。决定庾信诗歌风格特征的，除了他的人生遭际之外，作品题材的选择、主题的确立，乃至酬赠的对象也都大有关系。不管是在南还是在北，“声色”仍是他这样一个高官显宦生活的主要内容，而作为这种生活的写照，吟咏诗酒优游、红

翠相伴的艳情诗创作并没有因为他北上而中断，由这类作品显示出来的并不雄健遒劲的诗风在庾信的一生中应该说是一以贯之的。

庾信艳诗中属于“美人”系列的作品很醒目，除上面业已涉及的“和”赵王之作外，尚有多篇。周文帝之子赵王宇文招与庾信一样爱好艳诗，并且倾倒于庾信的文才，所以两人有不少唱和的诗作。相和歌辞楚调曲《怨歌行》（《怨诗》），历来用此题目赋诗的使用的都是五言诗型（至唐始偶有人用七言诗型），庾信却偏偏独出心裁，空前绝后地使用了六言诗型：

家住金陵县前，嫁得长安少年。回头望乡泪落，不知何处天边。胡尘几日应尽？汉月何时更圆？为君能歌此曲，不觉心随断弦。

诗写金陵女子远嫁长安少年，心头升起无限望乡之情，倪璠《庾子山集注》谓“自喻信本吴人，羁旅长安，同于女子伤嫁，如乌孙马上之曲、明妃出塞之词也”，只是“胡尘”、“汉月”之语不无影射之嫌，以庾信委曲求全、小心谨慎的性格，恐怕他没有这样的胆量。所以解作代言体比解作自喻体当更妥当。他的七言诗型较六言诗型运用得更为得心应手，如他的《燕歌行》：

代北云气昼昏昏，千里飞蓬无复根。寒雁丁丁渡辽水，桑叶纷纷落蓟门。晋阳山头无箭竹，疏勒城中乏水源。属国征戍久离居，阳关音信绝能疏。愿得鲁连飞一箭，持寄思归燕将书。渡辽本自有将军，寒风萧萧生水纹。妾惊甘泉足烽火，君讶渔阳少阵云。自从将军出细柳，荡子空床难独守。盘龙明镜饷秦嘉，辟恶生香寄韩寿。春分燕来能几日，二月蚕眠不复久。洛阳游丝百丈连，黄河春冰千片穿。桃花颜色好如马，榆荚新开巧似钱。蒲桃一杯千日醉，无事九转学神仙。定取金丹作几服，能令华表得千年。

《燕歌行》是乐府旧题，前人大抵沿袭着原题抒写“行役不归，妇人怨旷”的主题，但庾信的《燕歌行》却在描写思妇寂寞相思的同时，大大强化了边塞惨烈的争战和苍凉的景色。代北塞外，飞蓬遍野，桑叶凋尽，寒雁哀鸣，景色的肃杀已经令人窒息，再加上围城中粮尽水绝，消息不通，更加预兆了“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”的可怕前景，诗末的思极欲醉和学仙分明透露出征人的难归和相思的无望。是诗对边塞氛围的强化直接影响了唐人高适、贾至专写边塞苦战的《燕歌行》的构思，刘熙载所谓“庾子山《燕歌行》开唐初七古”（《艺概·诗概》）的见解当不仅着眼于庾诗韵式的革新，而且立足于其诗内容的变化。庾信对七言诗的热衷甚至使他在创作辞赋时禁不住总是加进一些七言句式，如：

宜春苑中春已归，披香殿里作春衣。新年鸟声千种啭，二月杨花满路飞。河阳一县并是花，金谷从来满园树。一丛香草足碍人，数尺游丝即横路。（《春赋》）

百丈山头日欲斜，三哺未醉莫还家。池中水影悬胜镜，屋里衣香不如花。（《春赋》）

龙沙雁塞甲应寒，天山月落客衣单。灯前拚衣疑不亮，月下穿针觉最难。刺取灯花持桂烛，还却灯檠下烛盘。（《对烛赋》）

另如《镜赋》中的“梳头新罢照著衣，还从妆处取将归”、《鸳鸯赋》中的“虞姬小来事魏王，自有歌声足绕梁”、《荡子赋》中的“别后关情无复情，奁前明镜不须明”、“游尘满床不用拂，细草横阶随意生”等等，在艳情辞赋中几乎随篇可见。在四六杂用、骈散结合的辞赋正文中加进七言诗的句子，当为庾信的创造，正如倪璠所说：“（庾信）赋中多有七言诗者。唐王勃、骆宾王亦尝为之，云效‘庾体’，明是梁朝宫中庾子山为此体也。”（《庾子山集注》）

此外，庾信的艳诗属于“闺怨”系列的有《闺怨》、《七夕》

等，《七夕》诗本集未收而见于《玉台新咏》（卷八），在众多的同题之作中略有新意。体物寓情的“咏物”之作则如《题结线袋子》、《赋得鸾台》及《咏画屏风诗二十五首》中的几首。《玉台新咏》卷九所收庾信的《春日题屏风》（《艺文类聚》卷六十九题作《咏屏风》）是其《咏画屏风诗二十四首》中的第三首：

昨夜鸟声春，惊鸣动四邻。今朝梅树下，定有咏花人。流星浮酒泛，粟瑱绕杯唇。何劳一片雨，唤作阳台神。

昨夜鸟鸣声声，向四邻告知了春日来临的信息，这是屏风上所画的实景；今朝梅树之下，定然会有流连风景、吟咏春花的诗人，这是作者的联想。所咏的“花”，既是春日绽开的梅花，又似乎是饮酒花下的佳丽。佳丽美到何种程度，诗的最后两句是注解，“何劳一片雨，唤作阳台神”！言外之意便是花下佳丽远远胜过虚无缥缈的巫山神女。李白对这两句颇为欣赏，所以从中演化出自己的“虚传一片雨，枉作阳台神”（《系寻阳上崔相涣三首》之三）。

庾信是南朝诗人中对后世影响很大的作家之一。这位“北地羁臣，南朝才子”由于诗歌如倪璠所评“穷南北之胜”（《庾子山集注》），在当时的诗坛就博得了很高的声誉。《北史》本传载云：“当时后进，竞相模范，每有一文，都下莫不传诵。”滕王宇文道对他佩服得五体投地，不仅为他编撰了诗文集，亲自作序，称赞其作“贻范缙绅，悬诸日月”，而且行文赋诗也模拟他的风格。隋唐以后，人们对他褒贬不一，张天如曾总结了各方观点说：“史评庾诗‘绮艳’，杜工部又称其‘清新’、‘老成’。此六字者，诗家难兼，子山备之。玉台琼楼，未易几及。文与孝穆敌体，辞生于情，气余于彩，乃其独优。”<sup>①</sup>张氏是尊庾派，他对唐令狐德棻等在《周书》中贬庾“淫放”、“轻险”、“词赋罪人”的言论很是不满，

<sup>①</sup> 倪璠《庾子山集注·序》，中华书局，1980。

所以接着语含讥刺地说道：“夫唐人文章，去徐庾最近，穷形写态，模范是出，而敢于毁侮，殆将诤所自来，先纵寻斧欬！”张氏之论有些过于刻薄，不过，凭心而论，倒是有不少唐人蹈袭了庾信绮艳流丽的诗风，清人谭献从骈文的角度说初唐四杰“追徐、庾之健笔”（《骈体文钞》卷十九引），其实四杰的诗作也并不是有“徐庾”的习气，初唐诗坛笼罩在南朝宫体诗派的阴影下从事诗歌创作的仍然大有人在。同时，庾信在诗歌律化方面也起到了重要的作用，刘熙载在《艺概·诗概》中指出：“庾子山《燕歌行》开唐初七古，《乌夜啼》开唐七律。其他体为唐五绝、五律、五排所本者，尤不可胜举。”当然，庾信有关诗歌律化的努力只是南朝宫体诗派使古代诗歌走进近体殿堂过程中的一个小小的环节，唐代律绝诸体未必都得到《庾开府集》中去寻根溯源。

明代“独抒性灵，不拘格套”的袁宏道，曾用四句话概括了他之所以激赏《玉台新咏》所收艳歌的理由，即所谓“清新俊逸，妩媚妖冶，锦绮交错，色色逼真”<sup>①</sup>。他正是从审美价值判断上肯定了宫体诗派的作品。应该说，他所做的价值判断大体停留在其“性灵”的感性层面上，如果把宫体诗派置于中国古典诗歌发展衍变的历史长河中，给以历时性地扫描与意象建构的剖析，就会发现：宫体诗“吟咏情性”，传承了诗歌的永恒主题；变革求新，推进了古诗的律化进程；体物寓情，拓宽了诗歌表现的意象领域。就会发现：宫体诗派诗人以自己独特的审美眼光为后人展示了特定历史阶段的女性美，构造了诗歌结构上的形式美，强化了诗歌诉诸听觉的音乐美和诉诸视觉的色彩美。

## 第二节 赋：骈俪化

南北朝时期，不独诗歌注重形式，文章也一样讲究形式。骈俪

<sup>①</sup> 中华书局文学编辑室《玉台新咏笺注》“附录”《补序跋二十八篇》，吴兆宜《玉台新咏笺注》，1985。

化，是这一时期文章呈现的最明显特征。所谓“骈俪化”，就是为文讲究对偶，时重押韵，通常以四言六言相间成文，因此又称“骈四俪六”。王志坚《四六法海序》说：“魏晋以来，始有四六之文。然其体犹未纯，渡江而后，日趋缜藻。休文出，渐以声韵约束之；至萧氏兄弟、徐庾父子，而斯道始盛。”文章的骈俪化，如果说得远些，可以追溯到秦汉，不过那是萌芽，真正成熟还是在南北朝时期。张溥曾经说过：“历观骈体，前有江、任，后有徐、庾，皆以生气见高，遂称俊物。”（《汉魏六朝百三家集·徐陵集题词》）这一时期的散文并不怎么景气，偶有佳作，也都骈四俪六，如鲍照的《登大雷岸与妹书》、孔稚圭的《北山移文》、陶弘景的《答谢中书书》、丘迟的《与陈伯之书》、吴均的《与宋元思书》等。《与陈伯之书》虽是策反劝降之作，但其中超脱政治之外的名句“暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞”却不绝于人口。骈俪化了的赋作成就要远远高于散文，这一时期赋家众多，有骈赋存世的七八十人。而且，其中有些作品成为传世名篇，如鲍照的《芜城赋》、江淹的《恨赋》及《别赋》、庾信的《哀江南赋》等。

### 一 秋风落日叹芜城：鲍照及其《芜城赋》

鲍照（？～466），东海（今山东剡城）人，自称“孤门贱生”（《解褐谢侍郎表》）。沈约的《宋书》似乎因为他出身低微，没有为其专门立传，仅在《临川烈武王道规传》中，用十分有限的文字介绍他说“照字明远，文辞赡逸，尝为古乐府，文甚遒丽。元嘉中，河济俱清，当时以为美瑞，照为《河清颂》，其叙甚工”等等。他一生并不怎么得意，年轻时以“贡诗言志”，得到喜好招聚文学之士的临川王刘义庆的赏识，被收在幕下。刘义庆死后，鲍照转投始兴王刘浚幕下，太子刘劭伙同刘浚弑文帝，孝武帝率兵攻下建业，杀掉抢班夺权的刘劭，鲍照因此而受到牵连。幸亏鲍照未与其谋，加上他又能诗善赋，结果重视文才的孝武帝对他重新起用，令其官至太学博士兼中书舍人。大明八年（464）孝武帝死

后，围绕这把龙椅，前废帝刘子业、明帝刘彧、晋安王刘子勋、临海王刘子顼相互争杀，最后刘彧得胜，鲍照在乱军中见杀，受害时不过五十余岁。

鲍照的文学创作除了前述的诗歌外，尚有《芜城赋》、《伤逝赋》、《游思赋》、《舞鹤赋》、《尺蠖赋》、《飞鹅赋》、《园葵赋》等十篇赋作传世。《尺蠖赋》与《飞蛾赋》都是咏物小赋，两赋都构思奇特，立意新颖。《尺蠖赋》的题目生发于《易经·系辞下》的“尺蠖之屈，以求伸也；龙蛇之蛰，以存身也”，其赋云：

智哉尺蠖，观机而作。申非向厚，屈非向薄。当静泉渟，遇躁风惊。起轩軀以旷跨，伏累气而并形。冰炭弗触，锋刃历迁。逢险蹙踏，值夷舒步。忌好退之见猜，哀必进而为蠹。每骧首以瞰途，常伫景而翻露。故身不豫托，地无前期。动静必观于物，消息各随乎时。从方而应，何虑何思。是以军算慕其权，国容拟其变。高贤图之以隐沦，智士以之而藏见。笑灵蛇之久蛰，羞龙德之方战。理害道而为尤，事伤生而感贱。苟见义而守勇，岂专取于弦箭。（明徐元太《喻林》卷二十七：“转相依倚，譬如鼓音，如弓弦箭，而相恃怙，不合不别。”《修行道地经观品》）

动静观于物，消息随乎时，一伸一屈，因势而为，这是高贤智士历来奉行的处世之道。鲍照却在赋末认为这样的哲学未免“害道”“伤生”，主张“见义而守勇”，屈伸不必像弦上之箭似的随时而发。飞蛾扑火，也是文人常以教训世人的戒条，支昙谛的《赴火蛾赋》就立意于“愚人贪生，如蛾投火，诚哉斯言”，而鲍照的《飞蛾赋》却反其道而行之：“凌焦烟之浮景，赴熙焰之明光。拔身幽草下，毕命在此堂。本轻死以邀得，虽糜烂其何伤！岂学山南之文豹，避云雾而岩藏。”宁可投光而死，也不学隐藏于岩穴中的文豹，颇有点儿不光明毋宁死的味道，鲍照最终于乱军中见杀，似

乎与他这种积极入世的精神有些关联。

《芜城赋》是鲍照诸赋中的“最有名者”。题中的“芜城”，意谓荒芜的废城，指的是广陵（今扬州）故城。广陵在前汉初为吴王刘濞的都城，繁华昌盛，富可敌国。刘宋时，广陵曾遭两次兵祸，先是元嘉二十七年（450），北魏南侵，逼临广陵，广陵太守刘怀之率民南渡之前，纵火焚烧了广陵城；次为大明三年（459）竟陵王刘诞据广陵而反，沈庆之率兵平叛，杀掉刘诞及同党数千人。两次兵燹使盛极一时的广陵形同荒城，鲍照面对这座故城，感慨万千，情难遏止，便写下了这篇吊古伤今的名作。赋以对照的手法叙述了广陵的今昔，以往全盛时的广陵有如下述：

当昔全盛之时，车挂璫，人驾肩，麇闹扑地，歌吹沸天。孽货盐田，铲利铜山，才力雄富，士马精妍。故能修秦法，伏周令，划崇墉，剜濬血，图修世以休命。是以板筑雉堞之殷，井幹烽櫓之勤，格高五岳，袤广三坟；崒若断岸，矗似长云；制磁石以御冲，糊赭壤以飞文，观基扃之固护，将万祀而一君。

而今，战后的广陵则是一片破败景象：

泽葵依井，荒葛胥涂，坛罗虺蜮，阶斗麇鼯。木魅山鬼，野鼠城狐，风噪雨啸，昏见晨趋。饥鹰砺吻，寒鸥吓雏，伏虺藏虎，乳血餐肤。崩榛塞路，峥嵘古馗，白杨早落，塞草前衰。稜稜霜气，蔌蔌风威，孤蓬自振，惊沙坐飞。灌莽杳而无际，丛薄纷其相依。通池既已夷，峻隅又已颓，直视千里外，唯见起黄埃。凝思寂听，心伤已摧。

若夫藻扃黼帐，歌堂舞阁之基；璇渊碧树，弋林钓渚之馆；吴蔡齐秦之声，鱼龙爵马之玩；皆熏歇烬灭，光沈响绝。东都妙姬，南国丽人，蕙心纨质，玉貌绛唇，莫不埋魂幽石，

委骨穷尘。岂忆同舆之愉乐，离官之苦辛哉！

传统的京都宫观之赋都是铺张物质繁华，歌颂贵族功德，这篇赋却一反常规，开写荒城废址之先河。前面描写广陵车错毂、人肩摩、“麀闹扑地，歌吹沸天”的热闹繁华，只不过是后来惟见黄尘满目的荒废广陵的反衬。鲍照正是力图通过这种天壤之别的落差来显示江山依旧而景物全非的陵谷之变，寄托深沉的人世无常之感。这样的主题在赋末以言简意赅的语言清晰地表露出来：

天道如何？吞恨者多！抽琴命操，为芜城之歌，歌曰：  
“边风急兮城上寒，井径灭兮丘陵残，千龄兮万代，共尽兮何言！”

山谷为陵，沧海桑田，千秋万代，无不如此，这种“天道”令人徒唤奈何，只能饮恨吞悲。

陆时雍在《古诗镜·诗镜总论》中评论鲍照的创作时说：“鲍照材力标举，凌厉当年，如五丁凿山，开人世之所未有。当其得意时，直前挥霍，目无坚壁矣。骏马轻貂，雕弓短剑，秋风落日，驰骋平冈，可以想此君意气所在。”这种评价即使用鲍照《拟行路难》十八首中的部分诗作当之，也未免有些夸张，不过，其中的“秋风落日”倒是很有些《芜城赋》的风格特征。井沿路边，爬满了离离的荒草，台上阶前，各种野兽在上蹿下跳；风吹霜打，草木摇落；歌台舞榭，尽成废墟，妙姬丽人，全葬黄泉。全篇呈现在读者眼前的是笼罩在秋风落日中的荒城暮色，充满了一片肃杀之气，透露出作者无限的感慨。睹荒城而发思古之幽情，这种构思方式对后世诗文产生了深远影响。

## 二 离愁别恨尽销魂：江淹及其《恨赋》、《别赋》

江淹（444～505），字文通，济阳考城（今河南兰考）人。年

少孤贫，平素羡慕司马相如、梁鸿的为人，不喜章句之学。历仕宋、齐、梁三朝，晚年官居高位，而才思减退，时人都说他“江郎才尽”。《南史》本传记载得更有意思，说：

淹少以文章显，晚节才思微退。云为宣城太守时，罢归，始泊禅灵寺渚夜，梦一人自称张景阳，谓曰：“前以一匹锦相寄，今可见还。”淹探怀中，得数尺，与之。此人大恚曰：“那得割截都尽！”顾见邱迟，谓曰：“余此数尺，无所用，以遗君。”自尔淹文章蹶矣。又尝宿于冶亭，梦一丈夫，自称郭璞，谓淹曰：“吾有笔，在卿处多年，可以见还。”淹乃探怀中，得五色笔一，以授之。尔后为诗，绝无美句，时人谓之才尽。

或许是江淹有意为自己才尽炮制的借口，但不失文雅的情趣却使之流传千古。

江淹能诗善赋，其诗多拟古之作，鲜有创意独特的篇章。其赋今存近四十篇，其中的《恨赋》和《别赋》不仅名震当时，而且声闻后世。《文选》李周翰《恨赋》题下注说：“尝谓古人遭时否塞，有志不申，而作是赋也。”作者开篇远望，先从“蔓草萦骨，拱木敛魂”中拈出一个幽明永隔的“恨”来，令人“心惊不已”。接着又把“古者”的各种怨恨如秦帝魂断之恨、赵王亡国之恨、李陵背汉之恨、昭君出塞之恨、冯衍罢归之恨、嵇康下狱之恨等，集中在一起，把“恨”字叠加重垒得重如千钧，令人更加压抑和郁闷。最后一段作为收束，以饮恨吞声的无奈再度强化了“恨”的主题：

已矣哉！春草暮兮秋风惊，秋风罢兮春草生，绮罗毕兮池馆尽，琴瑟灭兮丘陇平。自古皆有死，莫不饮恨而吞声。

篇首是“恨”，结尾是“恨”，首尾呼应。文中字字含怨，句句有恨，益发使“恨”的主旋律千回百转，不绝如缕。

《别赋》与《恨赋》的构思有些相似，也是集中了人间依依难舍的别离镜头，描述出难以言说的离愁别绪。只是在结构上与《恨赋》有些差异，先以“黯然销魂者，唯别而已矣”一句总领全篇，然后泛述离别的场景，继之具体拈出富贵别、任侠别、从军别、绝国别、夫妻别、游仙别、狭邪别等，条分缕析，层层渲染。最后一段是对“别”的主题进一步的深化：

是以别方不定，别理千名。有别必怨，有怨必盈。使人意夺神骇，心折骨惊。虽渊云之墨妙，严乐之笔精，金闺之诸彦，兰台之群英，赋有凌云之称，辩有雕龙之声，谁能摹暂离之状，写永诀之情者乎！

离别的方式尽管不同，但给人的感触都一样“使人意夺神骇，心折骨惊”。这种感触，纵使是文坛高手，也是只能意会而不可言传。

江淹的这两篇赋，不仅在构思布局上倾注了自己的全部情感，而且铸词锻句，也颇费匠心，因此，警句迭出，传扬后代，如“自古皆有死，莫不饮恨而吞声”，“黯然销魂者，唯别而已矣”，元刘埙称道此句说：“词高洁而意悠远，卓冠篇首，屹然如山，后有作者不能及也。”（《隐居通议》卷五）有些有情有景、情景交融的语言，宛如诗句，意味隽永，如“春草碧色，春水渌波，送君南浦，伤如之何”等。甚至一些不无雕琢之嫌的怪句奇语，也受到读者的谅解乃至赞许，如“危涕”、“坠心”、“心折骨惊”之类。这两篇被何焯誉之为“杰作绝思”<sup>①</sup>的抒情小赋，引起后世不少文人的仿效，连诗仙李白都有拟作，将二赋中的语句融入自己

<sup>①</sup> 《义门读书记》卷四十五。

作品中的现象在历代诗词中层见叠出，足见二赋的深刻影响。

### 三 羁臣北国哀江南：庾信及其《哀江南赋》

庾信（513～581），字子山。南阳新野（今属河南）人。从小颖悟超群，博览群书。梁大通元年（527），为昭明太子萧统东宫讲读。中大通三年（531），萧统卒，晋安王萧纲继立为皇太子，庾信父庾肩吾为东宫通事舍人，旋被任为安西湘东王录事参军而赴荆州，庾信亦随父前往，见任为湘东国常侍。后历任尚书度支郎中、通直正员郎、郢州别驾、东宫学士、建康令。其间，曾出使东魏，“文章辞令，甚为邺下所称”（《周书》本传）。梁末侯景之乱中，庾信守建康失败，逃奔江陵。简文帝大宝二年（551），侍中、假黄钺大都督中外诸军事、荆州刺史萧绎任其为御史中丞。次年，萧绎军平定建康，杀死侯景，萧绎于江陵称帝，任命庾信为右卫将军，袭武陵县侯。元帝承圣三年（554）夏，庾信奉命出使西魏，其时西魏正怀灭梁之心，庾信在长安尚未完成使命，西魏即已挥师南向，同年冬，魏师攻陷江陵，杀害萧绎，庾信从此留北未归。西魏相当器重庾信，任命他为抚军将军、右金紫光禄大夫，旋迁车骑大将军仪同三司。北周代西魏，庾信被封为临清县子，除司水下大夫，出为弘农郡守，复迁司宪中大夫，晋义成县侯，拜洛州刺史。不久，又征为司宗中大夫。周宣帝大象元年，以疾去职。隋开皇元年，病卒。有集二十一卷。

在其父庾肩吾的影响下，庾信从小博通经史，“若乃德、圣两《礼》，韩、鲁四《诗》；九流七略之文，万卷百家之说；名山海上，金匱玉版之书；鲁壁魏坟，缥帙湘囊之记。莫不穷其枝叶，诵其篇简”<sup>①</sup>。但是，儒家经世致用的思想和忠君守节的观念似乎对他没有太大的影响，他度过了“四朝十帝尽风流，建业长安两醉

<sup>①</sup> 周滕王宇文道《庾开府集·序》。

游”<sup>①</sup>的舒适人生。后世有些人对他出仕二朝总有芥蒂，清全祖望在《题哀江南赋》一文中指斥他“失节”、“无耻”（《鮚埼亭集·外篇》卷三十三），纪昀等人则说他“历仕诸朝，如更传舍。其立身本不足重”（《四库全书提要》）。其实，他出使长安期间，江陵已被攻陷，他已经处于无国可归的境地；况且，北方、西魏政权虽为鲜卑治下，但汉化后与江南文化已经融为一体，江北、江南均在华夏版图，以今世的眼光观之，仕陈、仕魏、仕周并不存在“叛变”与否的问题。庾信与其说是位政治家，还不如说是位地地道道的文人，他留在竹帛上的文学业绩远远高过他为官南北的政绩。梁简文帝、元帝宠信他，是因为君臣之间有同好，都醉心于艳诗的创作。西魏、北周的帝王、宗室对他更加青睐，也还是因为他“妙善文辞，尤工诗赋。穷缘情之绮靡，尽体物之浏亮，谄夺安仁之美，碑有伯喈之情，箴似扬雄，书同阮籍”<sup>②</sup>。

庾信还是一位作赋的名家，其赋的成就甚至超过了他的诗歌。他的赋今存十五篇，著名的如《伤心赋》、《春赋》、《七夕赋》、《小园赋》、《荡子赋》、《竹杖赋》、《邛竹杖赋》、《枯树赋》、《哀江南赋》等。《竹杖赋》当为西魏羁臣时所作，名为咏竹杖，实则寓身世之慨。赋中被桓宣武称为“名父之子”的“楚丘先生”正隐没着作者的身影，借桓宣武以“楚丘先生”老而无用，欲为其养老，暗喻西魏虽然对自己礼遇有加，实际上却“暗于知人”，不了解他“心之忧矣，惟我生民”。对“楚汉争衡袁曹竞逐”所造成的悲惨乱离景象，也流露出浓重的“江南”之“哀”，如：

兽食无草，禽巢无木。于时无惧而栗，不寒而战。羌笳凄  
 唳，亲友离绝。胡马哀吟，妻孥流转。玉关寄书，章台留钏。  
 寒关凄怆，羁旅悲凉。

① 崔涂《读庾信集》。

② 周滕王宇文道《庾开府集·序》。

《枯树赋》则借出官东阳太守而常忽忽不乐的殷仲文“顾庭槐而叹曰：‘此树婆娑，生意尽矣’”的典故立言，将自己比喻成一株枯树，在与种种高贵的名木进行了比况对照之后，抒发了自己“山河阻绝，飘零离别。拔本垂泪，伤根沥血”的哀伤。咏树即是咏人，枯树的命运便是作者的命运，赋的最后一段借桓大司马之口道出了“树犹如此，人何以堪”的主题：

况复风云不感，羁旅无归。未能采葛，还成食薇。沉沦穷巷，芜没荆扉。既伤摇落，弥嗟变衰。《淮南子》云：木叶落，长年悲，斯之谓矣。乃为歌曰：建章三月火，黄河千里槎。若非金谷满园树，即是河阳一县花。桓大司马闻而叹曰：昔年移柳，依依汉南；今看摇落，凄凄江潭。树犹如此，人何以堪！

《小园赋》的构思颇近于后世的《陋室铭》，只不过《陋室铭》重在以一个“陋”字彰显室主的德行，庾信的《小园赋》则重在以一个“小”字衬托园主的闲适。赋中描写他“寂寞人外”的“数亩敝庐”，如诗如画，跃然纸上：

尔乃窟室徘徊，聊同凿坯。桐间露落，柳下风来。琴号珠柱，书名玉杯。有棠梨而无馆，足酸枣而非台。犹得欹侧八九丈，纵横数十步，榆柳三两行，梨桃百余树。拔蒙密兮见窗，行欹斜兮得路。蝉有翳兮不惊，雉无罗兮何惧。草树混淆，枝格相交。山为篔簹，地有堂坳。藏狸并窟，乳鹊重巢。连珠细菌，长柄寒匏。可以疗饥，可以栖迟。觚陋兮狭室，穿漏兮茅茨。檐直倚而妨帽，户平行而碍眉。坐帐无鹤，支床有龟。鸟多闲暇，花随四时。心则历陵枯木，发则睢阳乱丝。非夏日而可畏，异秋天而可悲。一寸二寸之鱼，三竿两竿之竹。云气荫于丛蓍，金精养于秋菊。枣酸梨酢，桃杼李萸。落叶半床，狂

花满屋。名为野人之家，是谓愚公之谷。

“欹侧八九丈，纵横数十步，榆柳三两行，梨桃百余树”，“檐直倚而妨帽，户平行而碍眉”，“一寸二寸之鱼，三竿两竿之竹”等等，处处用语都显示了这座“小园”的小巧别致；“桐间露落，柳下风来”，“落叶半床，狂花满屋”等景色描绘，更显环境的清幽恬静。只是作者作为北国羁臣的情怀纵使身置世外桃源里也难冰消雪释，“心则历陵枯木，发则睢阳乱丝”即透露出《枯树赋》中“拔本垂泪，伤根沥血”似的飘零情绪。这种情绪在后面的叙写中更为直露：

遂乃山崩川竭，冰碎瓦裂。大盗潜移，长离永灭。摧直譬于三危，碎平途于九折。荆轲有寒水之悲，苏武有秋风之别。关山则风月凄怆，陇水则肝肠断绝。

本赋“小园”，家国之恨却又陡然间袭上心头，风月凄怆、肝肠断绝的愁云惨雾到底还是将“小园”的闲适扫荡净尽。赋的末末，辞愈悲，情愈苦：

百灵兮倏忽，光华兮已晚。不雪雁门之蹄，先念鸿陆之远。非淮海兮可变，非金丹兮能转。不暴骨于龙门，终低头于马坂。谅天造兮昧昧，嗟生民兮浑浑。

赋到此处，似乎已离题千里，不再像“小园赋”，反倒像“陈情表”，这显示出作者苟延于世的精神痛苦与内心自责是何等的挥之难去。倪璠注此赋说：“伤其屈体魏周，愿为隐居而不可得也。其文既异潘岳之《闲居》，亦非仲长之《乐志》，以乡关之思，发为哀怨之辞者也。”评论得很有道理。

与上述小赋相比，《哀江南赋》应该说是一篇史诗似的长赋。

赋的具体写作时间难考，《周书》本传说“（庾）信虽位望通显，常有乡关之思，乃作《哀江南赋》，以致其意云”，赋序说“信年始二毛，即逢丧乱；藐是流离，至于暮齿”，这篇赋当为其“暮齿”“位望通显”时之作。从赋中言及“让东海之滨，遂餐周粟”观之，当作于仕周（557）之后；赋中又说“幕府大将军之爱客，丞相平津侯之待士”，“丞相”指周丞相宇文护，宇文护建德元年（572）被周武帝杀死，那么，这篇赋当作于此年之前，亦即作于庾信四十五岁至六十岁之间。庾信的一生虽不坎坷，但人在他乡，年到“暮齿”，最容易产生的是乡情，这篇赋吟咏的便是“乡关之思”。赋题取宋玉《招魂》“魂兮归来哀江南”中三字，表现出深沉的故国情结。因为庾信作此赋时身在北朝，所以赋名中的“江南”泛指南国，既包括庾信曾经居住的江陵故里，更包括他曾效命的南朝萧梁故都建业。

庾信的这篇赋似乎是受了屈原《离骚》的影响，写得宛如一篇自叙传。赋前附有一序，了解此序，就可以把握全赋的内容。其序云：

粤以戊辰之年，建亥之月，大盗移国，金陵瓦解。余乃窜身荒谷，公私涂炭。华阳奔命，有去无归，中兴道销，穷于甲戌。三日哭于都亭，三年囚于别馆。天道周星，物极不反。傅燮之但悲身世，无处求生；袁安之每念王室，自然流涕。昔桓君山之志事，杜元凯之平生，并有著书，咸能自序。潘岳之文采，始述家风；陆机之词赋，先陈世德。信年始二毛，即逢丧乱；藐是流离，至于暮齿。燕歌远别，悲不自胜；楚老相逢，泣将何及！畏南山之雨，忽践秦庭；让东海之滨，遂餐周粟。下亭漂泊，高桥羁旅。楚歌非取乐之方，鲁酒无忘忧之用。追为此赋，聊以记言。不无危苦之词，唯以悲哀为主。

日暮途远，人间何世。将军一去，大树飘零；壮士不还，寒风萧瑟。荆壁睨柱，受连城而见欺；载书横阶，捧珠盘而不

定。钟仪君子，入就南冠之囚；季孙行人，留守西河之馆。申包胥之顿地，碎之以首；蔡威公之泪尽，加之以血。钓台移柳，非玉关之可望；华亭鹤唳，岂河桥之可闻。

孙策以天下为三分，众才一旅；项籍用江东之子弟，人唯八千。遂乃分裂山河，宰割天下。岂有百万义师，一朝卷甲，芟夷斩伐，如草木焉！江淮无涯岸之阻，亭壁无藩篱之固。头会箕敛者，合从缔交；锄耰棘矜者，因利乘便。将非江表王气，终于三百年乎？是知并吞六合，不免轶道之灾；混一车书，无救平阳之祸。呜呼！山岳崩颓，既履危亡之运；春秋迭代，必有去故之悲。天意人事，可以凄怆伤心者矣！况复舟楫路穷，星汉非乘槎可上；风飙道阻，蓬菜无可到之期。穷者欲达其言，劳者须歌其事。陆士衡闻而抚掌，是所甘心；张平子见而陋之，固其宜矣。

“悲身世”、“念王室”、“述家风”、“陈世德”，构成了这篇赋的主要内容。这样的内容在南北朝的文苑中，可以说空前绝后。

家风世德的叙述，对于庾信来说自然是一种自豪，读者读后也未免有些惋惜，但是，真正感人的是：作者以个人的遭际为线索，描述了国破家亡的历史镜头，而且，不像鲍照的《芜城赋》那样，仅仅停留在吊古伤今的层面上，而是更进一步揭示了导致国家衰亡的原因，如叙述萧梁的覆亡的一段：

岂知山岳暗然，江湖潜沸。渔阳有闾左戍卒，离石有将兵都尉。天子方删诗书，定礼乐，设重云之讲，开士林之学。谈劫烬之灰飞，辨常星之夜落。地平鱼齿，城危兽角。卧刁斗于荜阳，绊龙媒于平乐。宰衡以干戈为儿戏，缙绅以清谈为庙略。乘渍水以胶船，馭奔驹以朽索。小人则将及水火，君子则方成猿鹤。敝箠不能救盐池之咸，阿胶不能止黄河之浊。既而魴鱼赭尾，四郊多垒。殿狎江鸥，官鸣野雉。湛卢去国，艤艗

失水。见被发于伊川，知百年而为戎矣。

梁武帝萧衍是历史上少有的才子，他博学多闻，儒释兼通，能诗善文，著作等身。但是，在治国方面，他却是个迂腐的庸主。他不会使用能臣治政，只是企图以礼乐之道挽救王朝的沉沦，结果“宰衡以干戈为儿戏，缙绅以清谈为庙略”。他好大喜功，误用侯景，最终葬送了社稷。尽管庾信悟不出人心向背是梁朝败亡的根本原因，但能将江山沦陷归咎于昏君的无能，这在当时已是十分难能可贵。文中对侯景乱后“鲋鱼赭尾，四郊多垒。殿狎江鸥，宫鸣野雉”的描写，活画出王室如燬、宫殿变成废墟的惨状。魏军攻陷江陵的记叙较此更是惨不忍睹：

下江余城，长林故营。徒思拊马之秣，未见烧牛之兵。章曼枝以藪走，官之奇以族行。河无冰而马渡，关未晓而鸡鸣。忠臣解骨，君子吞声。章华望祭之所，云梦伪游之地。荒谷殛于莫敖，冶父囚于群帅。劓谷折拉，鹰鹯批拂。冤霜夏零，愤泉秋沸。城崩杞妇之哭，竹染湘妃之泪。

庾信以“劓谷折拉，鹰鹯批拂”的典故比喻魏军坑杀士人，如鹰逐雀；又以“冤霜”、“愤泉”、崩城之哭、染竹之泪这些渲染的方式写出南人的怨恨愁苦，使亡国破家的悲愁灼然可见。

关于庾信的骈赋，纪晓岚等说：“其骈偶之文，则集六朝之大成，而导四杰之先路。自古迄今，屹然为四六宗匠。……（庾）信北迁以后，阅历既久，学问弥深，所作皆华实相扶，情文兼至。抽黄对白之下，灏气舒卷，变化自如。则非陵之所能及矣。张说诗曰：‘兰成追宋玉，旧宅偶词人。笔涌江山气，文骄云雨神。’其推挹甚至。杜甫诗曰：‘庾信文章老更成，凌云健笔意纵横。后来嗤点流传赋，不觉前贤畏后生。’”（《四库全书总目提要》）纪晓岚等以及他所引用的张说、杜甫等人的评价，还是比较客观的。庾

信的赋，特别是北迁以后的赋，有一股苍凉沉郁的风格，纵横挥洒，信笔而至。记叙、描写、抒情，三者结合，而且笔致舒卷自如，文采浓淡相兼。不过，在小赋已经蔚然成风的时代，《哀江南赋》还是显得过于繁复，加之用典太多，偶对过巧，不能不授人以柄。金王若虚说：“庾信《哀江南赋》，堆垛故实，以寓时事。虽记闻为富，笔力亦壮，而荒芜不雅，了无足观。如崩于巨鹿之沙，碎于长平之瓦，此何等语？至云申包胥之顿地，碎之以首，尤不成文也。”（《溇南集》卷三十三）嗤诋虽然不无偏激，但也并非全是捕风捉影。

### 第三节 乐府民歌的南北风貌

#### 一 南朝乐府民歌

相沿以建业为国都的南朝宋、齐、梁、陈，虽为半壁河山，虽国运加在一起也只不过一个半世纪，但因为位处江南胜地，得天独厚，其经济的发展甚至超过了典午王朝。特别是富裕的荆扬二州成为南朝的经济中心，《宋书·孔季恭传论》记载江南的富饶景象道：

地广野丰，民勤本业，一岁或稔，则数郡忘饥。会土带海傍湖，良畴亦数十万顷，膏腴土地，亩值一金，鄠杜之间，不能比也。荆城跨南楚之富，扬部有全吴之沃，鱼盐杞梓之利，充仞八方；丝绸布帛之饶，覆衣天下。

荆扬两州地沃民勤，物产丰富，惠及八方，富甲天下。尤其是都邑领域，在频繁开展的商业活动中，自然而然地形成了一种注重物质和感官双重享受的市井文化。乐府民歌中的俗乐“吴声”、“西曲”便是这种市井文化最鲜明的代表。

“吴声”、“西曲”今存六朝人的歌词中除了少数文人的拟作之外，大都是采自民间的里巷谣讴，它们在采集的过程中当然免不了受到乐工们的加工和润色；而且，即使是文人的拟作，也往往带有一些民歌气息，尽管不无模仿的痕迹。这些歌词在主题方面具有惊人的一致，几乎是清一色的情歌艳词，比如东晋、南朝的吴声歌曲和西曲歌，逯钦立辑校的《先秦汉魏晋南北朝诗》所收的四百七十首中，除极少数篇章外，全是情绵绵意切切的“玉指娇弦”“朱口艳歌”。这也许不是六朝民歌的全貌，但据古往今来历朝列代的俗文化特征看来，情爱应该是六朝民歌的主旋律。惟其如此，它们才被采集进乐府官署，受到六朝贵族及文人的青睐。《世说新语·言语》曾记载桓玄询问世上何以流行“吴声”事：“桓玄问羊孚：‘何以共重吴声？’羊曰：‘当以其妖而浮。’”正如郑卫之音相对于雅颂正声被道学家视为“淫声”，轻靡冶艳的里巷谣讴，太学博士羊孚从儒家诗教的角度观之，谓其“妖而浮”，评价虽然大有贬斥之意，但是可以说再确切不过了。羊孚对吴声歌曲的贬抑性评价与王恭对谢石的批评正可谓异曲同工，《晋书·王恭传》载：“道子尝集朝士，置酒于东府。尚书令谢石因醉为委巷之歌，恭正色曰：‘居端右之重，集藩王之地，而肆淫声，欲令群下何所取则？’石深衔之。”《太平御览》卷四百九十一记载这一事件时则谓：“《晋中兴书》曰：王恭尝宴于司马道子室，尚书谢石为吴歌，恭曰：‘居端右之重，集宰相之座，而放妖俗之音乎？’并有惭色。”可见“委巷之歌”在王恭这类正统的官员心目中，就是既“妖”且“俗”的“淫声”“吴歌”。

### （一）吴歌

吴歌就是吴声歌曲，为吴地流行的歌曲。宋人郭茂倩说：“自永嘉渡江之后，下及梁、陈，咸都建业，吴声歌曲，起于此也。”<sup>①</sup>它大约产生于东吴时代，东晋以后蔚成风气，刘宋时更为盛行。今

<sup>①</sup> 《乐府诗集》卷四十四。

存的吴歌主要有《子夜歌》四十二首、《子夜四时歌》七十五首、《华山畿》二十五首、《读曲歌》八十九首等。这类民歌内容多写男欢女爱，相思苦恋，如《子夜歌》四十二首中写相思的苦痛或无望的：

始欲识郎时，两心望如一。理丝入残机，何悟不成匹。  
(其七)

别后涕流连，相思情悲满。忆子腹糜烂，肝肠尺寸断。  
(其二十一)

夜长不得眠，明月何灼灼。想闻散唤声，虚应空中诺。  
(其三十三)

依作北辰星，千年无转移。欢行白日心，朝东暮还西。  
(其三十六)

每一首都写得缠绵悱恻，哀婉多情。再如《子夜四时歌》七十五首中写恋爱欢愉的：

光风流月初，新林锦花舒。情人戏春月，窈窕曳罗裾。  
(《春歌》之三)

春林花多媚，春鸟意多哀。春风复多情，吹我罗裳开。  
(《春歌》之十)

朝登凉台上，夕宿兰池里。乘月采芙蓉，夜夜得莲子。  
(《夏歌》之八)

凉风开窗寝，斜月垂光照。中宵无人语，罗幌有双笑。  
(《秋歌》之八)

情侣的相亲相爱与春花春鸟、秋月秋风相得益彰。再如表现对爱情的坚贞与执著的：

渊冰厚三尺，素雪覆千里。我心如松柏，君情复何似？  
（《子夜四时歌·春歌》之一）

果欲结金兰，但看松柏林。经霜不堕地，岁寒无异心。  
（《子夜四时歌·冬歌》之十六）

打杀长鸣鸡，弹去乌白鸟。愿得连冥不复曙，一年都一晚。  
（《读曲歌》之五十五）

心如松柏，岁寒不易，显示了对爱情的忠贞不渝。最后一首与唐人金昌绪的《春怨》意境仿佛，或许金氏诗正是受了这首民歌的启发。

《大子夜歌》唱道：“歌谣数百种，《子夜》最可怜。慷慨吐清音，明转出天然。”（之一）明丽婉转，自然天成，正是这类吴歌的风格特征。

## （二）西曲

“西曲”，就是荆楚西曲。如郭茂倩所说“出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和，与吴歌亦异，故其方俗而谓之西曲云”<sup>①</sup>，荆、郢、樊、邓之间，即属长江中游流域的西部地区，“西曲”就是这一地区的歌曲。它产生的时代后于“吴声”，而且在流行的过程中似乎逐渐受到了“吴声”的同化，以致隋唐时人有时把西曲也称之为吴声歌曲。西曲今存主要有《石城乐》五首、《乌夜啼》八首、《莫愁乐》二首、《襄阳乐》九首、《雍州曲》三首、《三洲歌》三首、《采桑度》七首、《江陵乐》四首、《青阳度》三首、《那呵滩》六首、《孟珠》十首等。

从今存的西曲歌词看，西曲多写贾客船家、商女舟娘的离思别绪、蜜意柔情。如下引诸歌：

朝发襄阳城，莫至大堤宿。大堤诸儿女，花艳惊郎目。

<sup>①</sup> 《乐府诗集》卷四十七。

(《襄阳乐》之一)

女萝自微薄，寄托长松表。何惜负霜死，贵得相缠绕。

(《襄阳乐》之八)

风流不暂停，三山隐行舟。愿作比目鱼，随欢千里游。

(《三洲歌》之二)

青荷盖绿水，芙蓉披红鲜。下有并根藕，上生并目莲。

(《青阳度》之三)

阳春二三月，草与水同色。道逢游冶郎，恨不早相识。

(《孟珠》八曲之三)

望欢四五年，实情将懊恼。愿得无人处，回身与郎抱。

(《孟珠》八曲之四)

它们有的流露出小别后的担心，有的热恋得死也不想分离；有的触物生情，看到流水，愿化比目鱼，看到荷花，愿作并蒂莲；有的一见钟情，相逢恨晚；有的望穿秋水，恨不能投怀入抱。都写得率直坦荡，毫无造作之态，这一点正代表了西曲歌的风格特征。西曲中有的还保存了男女对唱的形式，如《那呵滩》六曲中的两首：

闻欢下扬州，相送江津弯。愿得篙橈折，交郎到头还。

(其四)

篙折当更觅，橈折当更安。各自是官人，那得到头还。

(其五)

女的不愿分离的天真烂漫，男的人在江湖身不由己的无奈，在一唱一和中流泻无遗。

郭茂倩《乐府诗集·杂曲歌辞》中所收的《西洲曲》是吴声西曲中最成熟、最精致的一首民歌：

忆梅下西洲，折梅寄江北。单衫杏子红，双鬓鸦雏色。西

洲在何处，两桨桥头渡。日暮伯劳飞，风吹乌臼树。树下即门前，门中露翠钿。开门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。忆郎郎不至，仰首望飞鸿。鸿飞满西洲，望郎上青楼。楼高望不见，尽日栏干头。栏干十二曲，垂手明如玉。卷帘天自高，海水摇空绿。海水梦悠悠，君愁我亦愁。南风知我意，吹梦到西洲。

歌中的“西洲”，当是温庭筠《西洲曲》“西洲风色好，遥见武昌楼”中的“西洲”，其地可见“武昌楼”，疑在荆楚地域。此歌明冯惟讷《古诗纪》注谓“《玉台》本作江淹，非也”，陆时雍《古诗镜》作梁武帝，但郭茂倩以为是“古词”。郭氏的看法近是，只是很可能经过文人的修润加工。这首歌以连珠格的勾连句法叙写女子的四季情思，情感低回婉转，语句畅达流丽，节奏铿锵有致，是一首颇有艺术魅力的抒情诗。

吴声西曲是南朝乐府民歌的主体，它们形制短小，大都为五言四句，少数为杂言。歌中语言俚俗，喜用谐音双关等修辞方式，如“空织无经纬，求匹理自难”（《子夜歌》四十二首之六）中的“匹”，借为男女匹配之匹；“春蚕易感化，丝子已复生”（《子夜歌》四十二首之八）中的“丝子”，谐音“思子”；“乘月采芙蓉，夜夜得莲子”（《子夜四时歌·夏歌》之八）中的“莲子”，谐音“怜子”等。这些手法的使用，使民歌越发活泼生动，妙趣横生，显示了不同于文人作品的天然风韵。

## 二 北朝乐府民歌

北朝乐府民歌主要收载于《乐府诗集》的《梁鼓角横吹曲》中，今存约六十余首。《梁鼓角横吹曲》是北朝传入萧梁的乐曲，系以鼓角演奏的军乐，北朝民歌就是这种军乐伴奏的歌词。这类民歌大部分出自北方氐、羌、鲜卑等少数民族之口，被人译成汉语，

少部分为汉人之作。与南朝民歌相比，这些作品题材更为广泛，内容更为繁复，描写战争、徭役、游牧、婚恋的，均见于歌中。在形制上，北朝民歌除《木兰辞》外，都是四言、五言、七言、杂言的短歌。

### （一）短歌

短歌中大致有下述三类，一是吟咏不平的命运，如《陇头歌辞》三首：

陇头流水，流离山下。念吾一身，飘然旷野。  
朝发欣城，暮宿陇头。寒不能语，舌卷入喉。  
陇头流水，呜声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。

歌中没有明言“流离”的原因，只是伤感自己“飘然旷野”的遭际，天寒地冻，水流呜咽，家乡可望而不可及的悲怆，确实令人肝肠欲断。《企喻歌辞》（之四）则直接哀叹了战争把“男儿”变成“白骨”的惨象：

男儿可怜虫，出门怀死忧。尸丧狭谷中，白骨无人收。

再一类是描写北方民族精神面貌或北国草原风光的，如：

新买五尺刀，悬著中梁柱。一日三摩娑，剧于十五女。  
（《琅琊王歌辞》之一）

健儿须快马，快马须健儿。踔跋黄尘下，然后别雄雌。  
（《折杨柳歌辞》之五）

敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。（《敕勒歌》）

北方民族男儿嗜刀如命的尚武精神，健儿快马沙场争高下的豪迈气

概，都跃然纸上。尤其是《敕勒歌》，展示在读者面前的完全是一幅大草原游牧生活的生动画图，苍凉雄浑，淳朴道劲，历来广为传颂。郭茂倩《乐府诗集》引《乐府广题》说：“其歌本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐。”所以，《敕勒歌》与先秦的《越人歌》、汉代的《远夷乐德歌》、《远夷慕德歌》、《远夷怀德歌》一样，都属翻译成汉语的译作，在中国翻译史上具备自己的历史地位。

还有一类是反映婚恋生活的，如：

驱羊入谷，白羊在前。老女不嫁，蹋地唤天。（《地驱乐歌》之一）

月明光光星欲堕，欲来不来早语我。（《地驱乐歌》之二）

谁家女子能行步，反着袂禅后裙露。天生男女共一处，愿得两个成翁媪。（《捉搦歌》之二）

腹中愁不乐，愿作郎马鞭。出入撮郎臂，踞坐郎膝边。（《折杨柳歌辞》之二）

门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱。（《折杨柳枝歌》之二）

问女何所思，问女何所忆。阿婆许嫁女，今年无消息。（《折杨柳枝歌》之四）

这类民歌，除了《折杨柳歌辞》之二，其他的与南朝民歌同样题材的作品相比，风格明显不同，少了几分柔弱缠绵，多了几分泼辣率直。

## （二）《木兰诗》

《木兰诗》又名《木兰辞》，收载于《乐府诗集》的《梁鼓角横吹曲》中，郭茂倩引陈智匠《古今乐录》云“《木兰》，不知名”，所以，至迟在陈以前就有此诗，宋刘克庄以为是“唐人所作”<sup>①</sup>，恐非确论。

① 刘克庄《后村集》卷十七。

全诗六十二句，其辞如下：

唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思，问女何所忆。女亦无所思，女亦无所忆。昨夜见军帖，可汗大点兵。军书十二卷，卷卷有爷名。阿爷无大儿，木兰无长兄。愿为市鞍马，从此替爷征。东市买骏马，西市买鞍鞮。南市买辔头，北市买长鞭。旦辞爷娘去，暮宿黄河边。不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮宿黑山头。不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归。归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强。可汗问所欲，木兰不用尚书郎，愿借明驼千里足，送儿还故乡。爷娘闻女来，出郭相扶将。阿姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。开我东阁门，坐我西阁床。脱我战时袍，著我旧时裳。当窗理云鬓，对镜贴花黄。出门看火伴，火伴皆惊惶。同行十二年，不知木兰是女郎。雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离。双兔傍地走，安能辨我是雄雌。

这是一首抒情色彩极为强烈的长篇叙事诗。长诗塑造了一位具有传奇色彩的女性英雄形象——木兰。这位心地善良的少女，代父从军，杀敌卫国，体现了民众勇敢、果决、聪颖、纯洁、质朴的品质，展现了爱家爱国、爱和平、爱乡土的精神。

长诗在艺术上也很有造诣，它巧妙地运用了记叙、抒情交错进行的手法，如辞别父母，走上征途一段八句，利用几个地名的变换，叙述了空间的变化，交待了通往沙场的征程；随着主人公的形迹，每至一处，又穿插了不忘父母的女儿柔肠与憧憬杀敌的英雄气概交织在一起的抒情笔致。木兰从军前后心情的起伏变化，也都在出征前、征途上、战斗中、还乡后的叙事过程中，给予了恰到好处的抒写。铺张与略写紧密结合是长诗运用的另一手法，虽然是军旅

题材，但是作者并没有刻意去写战争的残酷，仅仅用了“万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣”四句暗示了行军的艰苦，这样的略写自然是符合主人公的少女身份及并不喜欢打仗的女性心理。而对木兰还乡的一段描写，长诗却尽力铺张了一回：先用六句分别叙写爷娘、阿姊、小弟闻说木兰归来的惊喜表现，接着又用六句叙写木兰一进家门便急于恢复本来面目的种种行为。战场的血腥杀伐几乎被汰荡净尽，还乡后的亲情及女儿自身的心情却大加铺陈描写，二者有机的结合合理地凸现了木兰的性格特征。此外，诗人还运用诸如排比、对偶、比喻、连珠等多种修辞手法，生动质朴、本色天然而又锤炼得精纯无比的语言，使这种以五言为主，少量七言、九言为辅的杂言长诗，越发具有艺术感染力。千百年来，长诗中的女主人公形象一直活在民众的心中，至今中国甚至美国的舞台银幕上仍驰骋着她英姿飒爽的身影。

#### 第四节 笔记小说的精品：《世说新语》

传统意义上的“小说”，意思是“细碎之言”，亦即篇幅短小、道理琐屑的“小道”。不过，孔子曾经教训过：“虽小道，必有可观者焉。”所以，自《汉书》以后的很多正史都将它列入载记，班固进一步申说道：“小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。……闾里小知者之所及，亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦刍尧狂夫之议也。”（《汉书·艺文志》）

汉末大动乱之后，儒家一向推崇的“不语怪力乱神”的原则崩溃殆尽，世上流传着不少神仙方术、妖怪鬼魅、佛法灵异之说，好事的小说家把它们搜集、记录下来，这就是“志怪”小说。同时，汉末士人的“清议”逐渐演变成魏晋的“清谈”，名士的言谈举止成为举世瞩目的时尚，这些言论被小说家整理、编辑成书，于是又有了“志人”小说。魏晋南北朝的志怪小说本来数量不少，但大都已经散佚，今存者主要有东晋干宝的《搜神记》，以及托名

汉晋人作的一些作品。志人小说也大都散佚，今存主要有东晋葛洪的《西京杂记》、南朝刘义庆的《世说新语》等。鲁迅先生的《古小说钩沉》抄撮采集了不少志怪、志人小说的佚文，使人有幸可睹全豹之一斑。

《世说新语》署名为南朝宋人刘义庆，但很可能如鲁迅先生所说，“是一部抄撮故书之作”，“好像刘义庆或他的门客所搜集”。书名异称很多，主要有《世说》、《世说新语》、《世说新书》三种，自宋晏殊对此书进行删并整理后，便以《世说新语》之名流传至今。是书的卷帙与门类，各本不一，现在的通行本为三卷本，三十六个门类。

《世说新语》是笔记小说中最重要的著作，至梁刘孝标征引大量文献为其作注后，是书更为历代知识分子重视。在当时，它是名士风流的教科书，在后世，则成为士人文史素养的入门书。

### 一 时代精神：魏晋风流，恍然生动

《世说新语》一书主要反映的是魏晋风流。所谓“风流”，指的是魏晋士人自觉追求的无拘无束的自由精神，争相效仿的超凡脱俗的言论举止，人人歆羡的飘逸不群的风度气质。这种风流是魏晋时期士人社会的精神风貌和时代特征，正如李泽厚所说：“《世说新语》津津有味地论述那么多的神情笑貌，传闻逸事，其中并不都是功臣名将们的赫赫战功或忠臣义士的烈烈操守，相反，更多倒是手执拂尘，口吐玄言，扞虱而谈，辩才无碍，重点展示的是内在的智慧，高超的精神，脱俗的言行，漂亮的风度。”（《美的散步》）这正是本书的独特之处，冯友兰从这一意义上把它称为“中国的风流宝鉴”，说明它既是魏晋时代的产物，又是撰者独具慧眼，准确把握了时代特征的结果。

是书展现的魏晋风流主要表现在魏晋名士的清谈玄理、品题人物和任诞放达三个方面，这三者充分体现了魏晋时代的审美风尚和审美特征。所谓清谈玄理，就是谈玄，或者称为清谈、共论、共

谈、讲论。谈玄说理内容自然离不开玄学，正如鲁迅先生所说：“这种清谈，本从汉之清议而来。汉末政治黑暗，一般名士议论政事，其初在社会上很有势力，后来遭执政者之嫉视，渐渐被害，如孔融、祢衡等都被曹操设法害死。所以到了晋代的名士，就不敢再议论政治，而一变为专谈玄理。清议而不谈政事，这就成了所谓清谈了。但这种清谈的名士，当时在社会上却仍旧很有势力，若不能玄谈的，好似不够名士的资格；而《世说》这部书，差不多就可以看作一部名士的教科书。”（《中国小说的历史的变迁》）

谈玄主要是在上层社会尤其是在士族阶层进行的。当时，从帝王大臣到士族文人，乃至僧人道士，无不谈玄理。最初大约只是为全身避祸而不谈国事，后来由于相互模仿，彼此效尤，谈玄便蔚然而成风气，成为士大夫之间一种学问与智力的竞赛，成为他们借以显示风雅、才能的机会，成为他们日常生活不可或缺的内容。具体说来，谈玄是讲论天地、人事、万物的形而上之道，大都围绕三玄（《周易》、《老子》、《庄子》）探讨论析，兼及佛理与玄儒的异同等内容。崇尚清谈玄理之风，不仅要注重内容的玄而又玄，而且还要讲究清谈时的仪容风度、谈吐方式和词藻声调。如果能做到手执麈尾，口若悬河，吐词铿锵，音声清澈，探微析难，妙语连珠，那他就会像裴遐那样，“知与不知，无不叹服”<sup>①</sup>，其人也便成了风流倜傥的名士。

所谓品题人物，就是对人物品性、才能、容止、风度等的评论和品鉴，《世说新语》书中称为“题目”或“题”。品题人物起源于汉末的乡党评议，魏晋时重在品评人物的才学优劣、人品高下，形成一种带有舆论性的评论风气。比如《品藻》中评论诸葛氏三兄弟：“诸葛瑾弟亮及从弟诞，并有盛名，各在一国。于时以为蜀得其龙，吴得其虎，魏得其狗。”所谓龙、虎、狗的形象比拟便是

<sup>①</sup> 彭大翼《山堂肆考》卷一百一十七：“晋裴遐，字叔道，纬子也。以辩论为业，善叙名理，辞气清畅，泠然若琴瑟，知与不知，无不叹服。”

对三兄弟才能的评定。书中篇幅最多的《赏誉》类，集中反映了当时具有审美特点的人物品题，很多品题都带有审美鉴赏意义，如王戎品题王衍说：“神姿高彻，如瑶林琼树，自然是风尘外物。”山涛品题嵇康说：“嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。”前者是评价王衍的风姿不凡，后者是评价嵇康的气质超俗，二者都以自然物象比拟所评人物，使人物品题更为形象化。这种品题方式在书中很多，如“松下风”、“崖下电”、“壁立千仞”、“云中白鹤”、“凤鸣朝阳”、“千尺松”、“春月柳”等等，透露出当时以自然美比照人格美的审美标准和审美情趣。

任诞放达，指魏晋名士行为上的随心所欲，我行我素，是他们崇奉的“越名教而任自然”原则在行为上的实践。这类人崇尚老庄，追求精神上的自由解放，为人处世不伪饰，不矫情，不为外物所累，一切认真自然，因此，他们做出了种种违背常理的举动，如服药、饮酒、非礼、任性、适情、钟情等等。比如“饮酒”是成为名士的一个必备条件，如王恭所说：“名士不必须奇才，但使常得无事，痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士。”饮酒，不仅要嗜酒如命，而且在饮酒方式上或酒后的行为上也要表现出与众不同的“任诞”，诸如阮籍围着盛酒的大瓮，相向大酌，群猪拱上来同饮也毫不介意，狂放得令人瞠目结舌。刘伶是名士中饮酒的楷模，书中有一则关于他饮酒的逸事：

刘伶病酒，渴甚，从妇求酒。妇捐酒毁器，涕泣谏曰：“君饮太过，非摄生之道，必宜断之！”伶曰：“甚善。我不能自禁，惟当视鬼神，自誓断之耳。便可具酒肉。”妇曰：“敬闻命。”供酒肉于神前，请伶祝誓。伶跪而祝曰：“天生刘伶，以酒为名。一饮一斛，五斗解醒。妇人之言，慎不可听。”便引酒进肉，隗然已醉矣。（《任诞》）

据说他还“常乘鹿车，携一壶酒，使人荷锺随之，云：‘死便掘地以埋！’”。（《世说新语》注引《名士传》）这样的任诞，名士中恐怕也少有能及者。非礼，是对礼教的蔑视和颠覆，书中最典型的例子还是刘伶：

刘伶恒纵酒放达，或脱衣，裸形在屋中。人见讥之，伶曰：“我以天地为栋宇，屋室为衽衣，诸君何为入吾衽中？”（《任诞》）

他在家里一丝不挂，来客见了批评他不该如此，他却反唇相讥道：我以天地为房屋，以居室为衣裤，谁让你们自己钻进我裤裆里来了！

钟情便是深情，重情，一往情深，正如冯友兰总结魏晋风流的特点时说其一是“有深情”，宗白华也说“晋人虽超，未能忘情”，他们“向外发现了自然，向内发现了自己的深情”。《世说新语》中所载的“情”，往往是超越自我的对于宇宙人生的无名哀愁。王戎丧子，山简去看他，见他悲不自胜，便说：“孩抱中物，何至于此！”王戎答道：“圣人忘情，最下不及情；情之所钟，正在我辈。”结果山简听了深为感动，也跟着一起伤感起来。其实他们并不是专为死去的“孩抱中物”悲伤，而是从孩子之死看到了人生的无常。对于这种无常的人生，圣人忘情，俗人无情，唯独他们这些名士才多愁善感。更明显的例子是王珣去吊唁仇人谢安，人家不让他进去，他却不管三七二十一，“直前哭，甚恸”！因为在他的眼里，死亡的无所谓仇人、恩人，只不过是个令人心碎的生命之结束。正因为具有这种对宇宙人生体会至深的无名哀愁，所以他们见到草木的变化，才会泪水涟涟地发出“树犹如此，人何以堪”的慨叹。

总之，上述的清谈玄理、品题人物、任诞放达诸风构成了魏晋社会的时代精神，即恍然生动的魏晋风流。刘义庆精心编纂、着力

表现的正是这一点。至于某些片断所揭示的骄奢淫逸、勾心斗角、草菅人命、鄙俗虚伪，则是当时社会现象的客观反映，而非撰者有意的揭露与谴责。

## 二 文学特征：分类系事，言微旨远

《世说新语》一书分类系事，篇幅短小，截取精彩片断，记载逸闻隽语，是中国文言小说的典范之作。胡适谓其“虽有剪裁，却无结构，故不能称作短篇小说”，是以今日的小说概念去衡量它。倘若把它置于中国小说发展史中的历史地位上，以传统小说的观念和特征把握它，就可以发现它的文学价值。

首先，从体制上看，体简意渊，言微旨远；分类系事，要而不繁。

中国传统小说的特征就是体简意渊，言微旨远。日本僧人竺常禅师曾说：“片言以核理，只词以状事，体简而意渊，语微而旨远，斯自为一家而莫之媲美也。”（《世说抄撮序》）与鸿篇巨制的典籍相比，篇幅短小便于记忆和流传。清人王丹麓指出：“自经史而外，著作之家，不知几千万计。而其书或传或不传，即幸而传矣，人或有见有不见。独《世说新语》一书……垂千百年，学士大夫家，无不玩而习之者。”这部小说之所以能于浩如烟海的著作之林独树一帜，千百年来流传不衰，与其体制的长处不无关系。

分类系事，使得《世说新语》在材料的取舍方面具有相当的灵活性。它记人物言行，仅只选取精彩的片断，而不是完整地表现人物的生平或者整个历史时代。这样，省略了人物之间事件之间的联系及相关的时空关系，可以节省大量笔墨，以经济的篇幅容纳丰富的内容。这些内容分列各个门类之下，串珠缀玉，纲举目张。同时，如果把某一人物分散在各门各类下的言行集中在一起，又会形成对该人物的完整形象。这种特殊的结构方式，有的台湾学者称之为“故事链”。

其次，从人物塑造上看，风流人物，竞生笔底，神情风貌，跃

然纸上。

《世说新语》收集了魏晋两三百年间的主要人物，而且大部分都写得栩栩如生，使人千载之下如闻警咳，如睹须眉。吕叔湘曾评价此书说：“着墨不多，而一代人物百年风尚，历历如睹。”综观全书，作者在刻画人物方面，有时采用对比描写的方法突现人物性格。这是书中运用较多的一种方式，或兄弟相比，或父子相比，或同类相比，或忠奸相比，或美丑相比，或贫富相比，以简洁的语言对比评价出人物的优劣。特别是那些通过同一事件而显示人物不同态度，从而彰显人物不同个性的对比刻画法，在塑造人物时起到了重要作用。如对王朗、华歆二人的对比刻画：

华歆王朗俱乘船避难，有一人欲依附，歆辄难之。朗曰：“幸尚宽，何为不可。”后贼追至，王欲舍所携人。歆曰：“本所以疑，正为此耳。既已纳其自托，宁可以急相弃邪？”遂携拯如初。世以此定华、王之优劣。（《德行》）

对于依附搭船的人，一开始，王朗显得慷慨大度，富于同情心；华歆则显得自私冷酷，缺乏人情味。但当贼人追来时，形势危急，王朗竟然打算抛弃搭船者；华歆却反对说：开始之所以不想让他搭乘，就是考虑到这一点。既然带上他了，怎么能临危相弃呢？由此可以看出，华歆待人处事，深思熟虑，一旦助人，始终如一；王朗表面上乐善助人，但临危生变，为善不终。与王朗相比，华歆为人似乎高出一筹，而与管宁相比，他的素质却要矮上一大截：

管宁、华歆共园中锄菜，见地有片金，管挥锄，与瓦石无异。华捉而掷去之。又尝同席读书，有乘轩冕过门者。宁读如故，歆废书出看。宁割席分坐，曰：“子非吾友也。”（《德行》）

华歆、管宁，还有一个邴原，三人为友，时人谓三人为一龙，华歆为龙头，管宁为龙腹，邴原为龙尾。但龙头华歆与龙腹管宁二人，素质全然各异。管宁视金如土，目富贵如浮云，表现了他恬静自守，不慕荣利；而华歆于金钱尘缘未断，于富贵羡慕不已，足见他汲汲名利，不甘寂寞。再如关于二陆的对比例刻画：

卢志于众坐问陆士衡：“陆逊、陆抗，是君何物？”答曰：“如卿于卢毓、卢瑗。”士龙失色。既出户，谓兄曰：“何至如此，彼容不相知也。”士衡正色曰：“我父、祖，名播海内，宁有不知？鬼子敢尔！”议者疑二陆优劣，谢公以此定之。（《方正》）

陆机、陆云两兄弟是东南名门之后，东吴丞相陆逊是他们的祖父，大司马陆抗是他们的父亲。晋灭吴后，两人隐居松江老家，苦读十年。晋太康末年，他们才来到晋都洛阳，以文才显于世，但也引起北方士族文人的嫉妒。卢志为北方巨族之后，其父卢瑗为太守，其祖卢毓为魏司空。他在大庭广众之下，公然明知故问地问二陆：“陆逊、陆抗，是君何物？”其意在于羞辱二陆乃是寄人篱下的亡国之臣的后人，带有明显的挑衅性。对此，陆机为了维护自己名门望族的尊严，敢于不计安危，针锋相对；而陆云则当场失色，事后又责备兄长，为对方开脱。这就表现了二人的不同个性：大陆刚直不屈，勇于御侮；小陆委曲求全，胆小怕事。

这部书有时还选择典型的言行来展现人物的性格。书中有很多写照传神之笔，通过一二特异的言行，使人物在简短的篇幅中神采飞扬，气韵生动。王羲之“坦腹东床”的行为，显出了他的率性任真，自然旷达。王徽之“雪夜访戴”的举动，显示了他的天真、通脱、超逸。桓温性格的显现，也是通过同样的方式：

桓公卧语曰：“作此寂寂，将为文、景所笑。”既而，屈

起坐，曰：“既不能流芳百世，亦不足复遗臭万载邪？”（《尤悔》）

桓温是个野心家，他任兼将相，权倾朝野，为自己迟迟未能篡政而感到很不自在，这样的情绪使他坐卧不宁，甚至在众人面前下意识地说了出来：如此寂寞下去，恐怕会受晋文帝司马昭、晋景帝司马师的嘲笑！尤其是后一句话带有强烈的个性色彩，淋漓尽致地表现了他的政治野心，以及为实现野心不怕遗臭万年的决心和勇气。写王戎的吝啬，书中仅选择了一件小事：

王戎有好李，卖之。恐人得其种，恒钻其核。（《俭嗇》）

卖桃钻核，吝啬得别出心裁，恐怕再抠门的也想不出这个办法。书中显示蓝田侯王述的性格，尤为精彩绝伦：

王蓝田性急，尝食鸡子，以筋刺之，不得，便大怒，举以掷地。鸡子于地圆转未止，仍下地以屐齿碾之。又不得，瞋甚。复于地取内口中，啮破，即吐之。（《忿狷》）

用吃鸡蛋一件琐事，连续几个带有强烈感情色彩的动词：刺、怒、举、掷、碾、瞋、取、内（纳）、啮、吐，把王述的狷急性格渲染得活灵活现，叹为观止。

再次，从语言艺术上看，这部小说高雅与俚俗并重，机敏与幽默互见。

玄远高雅是《世说新语》语言上为人津津乐道的一大特色，书中不少人物的谈吐都反映了这一特点，比如：

庾公尝入佛图，见卧佛，曰：“此子疲于津梁。”于时以为名言。（《言语》）

竺法深在简文坐，刘尹问：“道人何以游朱门？”答曰：“君自见其朱门，贫道如游蓬户。”（《言语》）

顾悦与简文同年，而发蚤白。简文曰：“卿何以先白？”对曰：“蒲柳之姿，望秋而落；松柏之质，经霜弥茂。”（《言语》）

庾子嵩作《意赋》，成。从子文康见，问曰：“若有意邪，非赋之所尽；若无意邪，复何所赋？”答曰：“正在有意无意之间。”（《文学》）

这些谈吐均出口不俗，意味深长，令人读罢回味无穷。书中写大经学家郑玄奴婢的日常言谈，也高雅得令人忍俊不禁：

郑玄家奴婢皆读书。尝使一婢，不称旨，将撻之。方自陈说，玄怒，使人曳箠泥中。须臾，复有一婢来，问曰：“胡为乎泥中？”答曰：“薄言往愬，逢彼之怒。”（《文学》）

这部小说在措辞玄远高雅之外，还运用了不少当时的口语。语言学家王力曾经指出：在骈文盛行的南北朝时期，“只有《世说新语》、《颜氏家训》等少数作品，是接近口语的”。出现在《世说新语》中的方言口语，诸如“阿堵”、“宁馨”、“伧父”、“可儿”、“何物”、“乃可”等等，颇不少见。同时，书中还频繁使用虚词，它们与方言口语一起增强了文章的通俗性和表现力。

语言富于机敏性和幽默感，也是这部书的一大特色。前者如：

徐孺子，年九岁。尝月下戏，人语之曰：“若令月中无物，当极明邪。”徐曰：“不然，譬如人眼中有瞳子，无此必不明。”（《言语》）

九岁小孩之言虽然未必科学，但却相当机敏，所以宋人刘辰翁说

“此语极未易”。书中很多儿童的话语都带有这种机警敏锐的特征，如：

孔文举年十岁，随父到洛。时李元礼有盛名，为司隶校尉，诣门者皆俊才清称及中表亲戚乃通。文举至门，谓吏曰：“我是李府君亲。”既通，前坐。元礼问曰：“君与仆有何亲？”对曰：“昔先君仲尼，与君先人伯阳有师资之尊，是仆与君奕世为通好也。”元礼及宾客，莫不奇之。大中大夫陈韪后至，人以其语语之。韪曰：“小时了了，大未必佳。”文举曰：“想君小时，必当了了。”韪大踧踖。（《言语》）

王戎七岁，尝与诸小儿游。看道边李树，多子，折枝。诸儿竞走取之，唯戎不动。人问之，答曰：“树在道边，而多子，此必苦李。”取之信然。（《雅量》）

书中很多富于幽默感的谈吐，读之令人解颐，如：

王丞相枕周伯仁膝，指其腹曰：“卿此中何所有？”答曰：“此中空洞无物，然容卿辈数百人。”（《排调》）

郝隆七月七日出日中，仰卧，人问其故，答曰：“我晒书。”（《排调》）

康僧渊目深而鼻高，王丞相每调之，僧渊曰：“鼻者，面之山；目者，面之渊。山不高，则不灵；渊不深，则不清。”（《排调》）

顾长康噉甘蔗，先食尾。人问所以，云：“渐至佳境。”（《排调》）

诸如此类的俳谐调侃的语言，颇含谐谑幽默的味道，大大加强了文章的文学性和可读性。

### 三 《世说新语》的影响

《世说新语》作为南北朝时期志人小说的杰出代表，对后世的文学产生了广泛而又深远的影响。

《世说新语》篇幅短小、分类系事的体制吸引了后世的文人。自唐以迄民国，模仿此书的体制，出现了数量可观的作品。唐代有王方庆的《续世说新语》，刘肃的《大唐新语》；宋代有王说的《唐语林》，孔平仲的《续世说》；明代有何良俊的《何氏语林》，李绍文的《明世说新语》；清代有吴肃公的《明语林》，章抚功的《汉世说》，王焯的《今世说》，李清清的《女世说》，严蘅的《女世说》，颜从乔的《僧世说》，佚名的《儿世说》；民国有易宗夔的《新世说》等。续补仿效之作，如此代不乏人，世不辍笔，足证《世说新语》的体制具有无穷的魅力。

《世说新语》中的不少故事引起后世文人再创作的浓厚兴趣，成为他们戏剧或小说的素材。如《假谲》类载有“温公丧妇”一则：

温公丧妇。从姑刘氏，家值乱离散，唯一女，甚有姿慧。姑以属公觅婚，公密有自婚意，答曰：“佳婿难得，但如峤比云何？”姑云：“丧败之余，乞粗存活，便足慰吾余年。何敢希汝比？”郗后少日，公报姑，云：“已觅得婚处，门地粗可。婿身名宦，尽不减峤。”因下玉镜台一枚，姑大喜。既婚交礼，女以手披纱扇，抚掌大笑，曰：“我固疑是老奴，果如所卜。”

元代的关汉卿就根据这个故事创作了杂剧《玉镜台》。又如《言语》类中的“祢衡击鼓骂曹”，《自新》类中的“周处斩蛟杀虎”等，也都被后人改编成戏剧《击鼓骂曹》、《除三害》，至今仍活跃在银幕和舞台上。其他如《捷悟》类中的“魏武尝过曹娥碑下”，

《假谲》类中的“魏武行役”，《文学》类中的“文帝尝令东阿王七步中作诗”等，也都被《三国演义》采入书中，构成杨修讲“黄绢幼妇”、曹操骗士卒“望梅止渴”、曹植被逼“七步成诗”等情节的主干。

至于《世说新语》在语言方面的影响，更是很多古代典籍难以伦比的。书中许多人物故事或隽言妙语都演化成成语或典故，作为极富表现力的文学语言，经久不衰地使用至今天。典故如王徽之的“雪夜访戴”、爱竹的“何可一日无此君”，阮籍的“胸中垒块，故须酒浇之”、“未尝臧否人物”，张翰的“见秋风起，因思吴中菰菜羹、鲈鱼脍”，桓温的“树犹如此，人何以堪”等等，经常出现在后世文人的诗词之中。成语则如“难兄难弟”、“期期艾艾”、“吴牛喘月”、“新亭对泣”、“应接不暇”、“芝兰玉树”、“洛阳纸贵”、“倚马可待”、“坦腹东床”、“鹤立鸡群”、“一往情深”、“空洞无物”等等，千百年后，仍然具有生机勃勃的表现力。

## 第五章 三唐诗国

### 概 说

唐高祖武德元年（618），李渊灭隋，建立了李唐王朝。至唐哀帝天佑四年（907）朱全忠灭唐，李唐王朝前后长达二百九十年。

经过唐初百年的休养生息，李唐恢复了社会经济，提高了生产力，成为当时世界上屈指可数的繁荣强盛的帝国。国力的强盛，局势的稳定，政策的开明，为文化的发展创造了最佳的环境。中外文化的交流，胡汉文化的交融，南北文化的交汇，儒、释、道思想的兼容，使史学、书法、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等都呈现出前所未有的繁荣景象，唐代文学便在这样的良好语境中蓬勃发展起来。古文运动兴起了，传奇盛行了，变文出现了，词诞生了，尤其是诗，成为这个时代文坛艺苑中最丰富多彩多姿的文学样式。所谓中国是诗的国度，最典型最充分最有说服力的根据就是它在有唐一代曾经的辉煌：内容那么丰富，风格那么多样，派别那么林立，思潮那么纷纭，简直令人眼花缭乱，目不暇接；而且，上自帝王、贵族、文士、官僚，下至和尚、道士、尼姑、歌妓，几乎诗非专业，人尽可歌。

学者在探讨唐诗何以兴盛这一课题时，会寻出各种经济的、政治的、历史的、现实的、外部的、内在的原因，其中具有指挥棒作用的皇帝的爱好，以及他们设置的以诗取士的科举制，当是一个相

当重要的原因。历朝的文人都有一种惟皇帝马首是瞻的心理，都有一种治国平天下的用世精神。李唐帝王们的嗜好和策略正好刺激了文人的这根神经，引得他们纷纷趋之若鹜似的涌进了诗歌创作领域，涌向了科举的各个考场。当李世民在端门看到“新进士缀行而出”时，不禁喜形于色地说“天下英雄入吾彀中矣”（《唐摭言》卷一），他也许没有想到，闯入他“彀”中的还有不少诗人。

史家习惯上把近三个世纪的唐代分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个时期。唐高祖建国至唐睿宗先天二年（712）为初唐时期。在这近百年里，古典诗歌完成了最后的律化过程，五七言近体诗的格式已经定型，七言古风也已将南朝“隔句押韵”的“七言新体”确定为基本形式之一。“王、杨、卢、骆”、“沈、宋”、杜审言、张若虚等诗人，虽然成就不如诗仙、诗圣，但他们在古典诗歌的律化与定型过程中，作出了重要的贡献。初唐后期的陈子昂从理论和实践两个方面，反对“彩丽竞繁，而兴寄都绝”，鼓吹“汉魏风骨”，试图使诗歌从宫体诗派的阴影中解放出来。

唐玄宗开元元年（713）至唐肃宗上元三年（762）为盛唐时期。在这半个世纪里，出现了一批杰出的作家，如诗仙李白、诗圣杜甫，以及边塞诗派的领军岑参、高适，山水田园诗派的旗手王维、孟浩然等。他们的作品内容充实，风格多样，同时在形式上使初唐已经定型了的七古更加放纵自由，更趋曲折变化，使七律、七绝更趋成熟老到。“岑高”、“王孟”、“李杜”等以其精彩的诗艺传名今古。围绕在这些巨星周围的还有綦毋潜、丘为、祖咏、常建、储光羲、刘长卿、裴迪、王湾、常建，以及王翰、王之涣、李颀、王昌龄、崔颢等。这批人作为创作的中坚，以其优异的诗作装点出波诡云谲的盛唐气象。

唐代宗宝应元年（762）至唐敬宗三年（827）为中唐时期。在这六十五年里，诗歌流派更为增多，元和之前，先有“大历十才子”的活跃，可惜连《旧唐书》都不知“十才子”具体为谁，宋人的《新唐书》及《唐诗纪事》所载又不一致，可知“十才

子”恐怕连二流诗人都算不上。就中唯卢纶、韩翃、李益的诗作略有可观。李益如元辛文房所说，“往往鞍马间为文，横槊赋诗，故多抑扬激烈悲离之作，高适岑参之流也”（《唐才子传》卷三），其诗实为盛唐岑高诗派的余响。比李益略早的韦应物，作诗多“效陶体”，所作的山水田园诗在中唐较有成就，其人可为盛唐王孟诗派的亚流。在这一阶段，尚有喜作新乐府诗的元结和顾况，他们二人的作品虽嫌艺术粗糙，但成为从盛唐杜甫到中唐元、白诗派的中介。

白居易说：“诗到元和体变新。”（《余思未尽加为六韵重寄微之》）元和以后，元白与韩孟两大诗派主宰了诗坛。以白居易、元稹为首，张籍、王建、李绅、刘猛、李余等为羽翼的元白诗派，大力推行新乐府运动，内容重写实，风格主坦易，一时间蔚成风气。同时，以韩愈、孟郊为首，贾岛、卢仝、马异、刘叉等为辅的韩孟诗派也崛起于诗坛。他们好以文为诗，词尚险怪，有心领袖艺苑群雄，只是眼高手低，志大才疏，所作虽然既新且奇，但终无精品传世，只留下“郊寒岛瘦”一语和“推敲”一词，令人想见他们“吟安一个字，捻断数茎须”的作诗苦辛。韩愈的诗作与其显赫的文名很不相称，所幸其诗中的短制间有佳作，如《左迁至蓝关示侄孙湘》、《晚春》、《早春呈水部张十八员外二首》等。倒是“鬼才”李贺与并称“柳刘”的柳宗元、刘禹锡，“诚一代之宏才”，他们用自己的作品为中唐诗苑平添了姹紫嫣红。

唐文宗太和元年（827）至唐亡为晚唐时期。在这唐代最后的八十年里，最杰出的诗人出现在大中以前，即人称小“李杜”的李商隐与杜牧。李商隐的七律与杜牧的七绝犹如灿烂的晚霞，映红了晚唐的诗坛。与李商隐并称“温李”的温庭筠，也是晚唐诗家重镇，只是其词的成就倒在其诗之上。大中以后的半个世纪，诗坛再未出现星级人物，一些二流三流诗人如于濬、皮日休、聂夷中、杜荀鹤等，其作品无论从思想内容的高度还是从艺术表现的水平看，都已远远不及盛唐中唐的诗人。

当然，唐代文坛并不是诗歌一花独放，在小说方面，受魏晋南北朝的志怪、志人小说，以及前朝的杂史杂传的影响，诞生了传奇小说；随着佛教的传入，出现了俗讲和变文；燕乐的盛行，又催生了一种新的诗歌体式“词”；在彼此较量中，此消彼长、相克相生地共存着骈文与散文等。这些都是唐代文学值得瞩目的新发展，有些内容本书以下各章将有涉及。

## 第一节 古典诗歌的律化与定型

### 一 歌行：七言古风的定型

#### （一）“隔句韵”：“七言新体”的揭橥

所谓“七言新体”，是指南朝诗坛出现的一种与传统七言韵式相异的七言诗。它始创于宫体诗派的先驱休、鲍之手，大行于宫体诗派烂熟期的梁陈二代。传统七言自汉以来一直采用句句押韵的韵式，现存较早的文人七言诗是张衡的《四愁诗》。《四愁诗》是从楚歌演化出来的，因为其首句“我所思兮在泰山”还明显残留着脱胎于楚歌的胎记，并且在韵式上仍然保留着楚歌句句押韵的形式。汉代文人屡屡有人尝试七言诗的写作，但如晋人傅玄所说七言“体小而俗”（《拟四愁诗序》），汉人并不视之为诗，仅称其为“七言”，所以创作者虽不乏其人，真正能够流传下来的微乎其微，流传于世的也被疑为伪作<sup>①</sup>。曹魏时最惹人注目的七言诗是魏文帝曹丕所作的《燕歌行》，但仍然采用着张衡句句押韵的形式。六朝人承袭这种诗型的诗歌主要是乐府《燕歌行》和“白纻”歌。刘宋孝武帝时，南朝宫体诗派的先驱诗人鲍照是位颇有创新意识的诗人，他对这种句句押韵的七言诗型似乎觉得比较板滞，缺乏音节上

<sup>①</sup> 如《柏梁诗》，顾炎武《日知录》即指为后世伪托，然逯钦立《先秦两汉魏晋南北朝诗》则以为可信。此联句采用的也是句句押韵的韵式。

的抑扬顿挫，所以对其进行了自己的改造，如其《拟行路难十八首》中的第一、三、十二首，把直到刘宋时为止的句句押韵改换成隔句押韵，而且，无韵句的尾字声调与韵字声调基本上采取了平仄相对的形式。他还有一首四句的七言诗《夜听妓诗》，采用的也是这样的韵式。与鲍照同时的另一位宫体诗派的先驱汤惠休所作的四句七言诗《秋思引》（《玉台新咏》作《歌思引》），采用了与鲍照相同的韵式：

秋寒依依风过河，白露萧萧洞庭波。思君未光光已灭，眇眇悲望如思何！

由此足见这种韵式的出现恐怕并非偶然，应该说休、鲍对韵脚的处理方式乃是大明、泰始时期文人们在七言韵式方面的一种有意识的改革尝试。这种改革在七言诗发展史上具有划时代的意义，它标志着“七言新体”的出现。“七言新体”与此前七言旧体的根本区别就在于改句句押韵为隔句押韵，无韵句的尾字与韵字的声调平仄相对，这种崭新的韵式为唐以后七言诗型的成熟和发展所产生的借鉴意义是绝对不容忽视的。

萧梁宫体诗派在七言诗型方面创造多于继承，他们的作品奠定了后世七言诗型的基本架构。此前的南齐永明诗人中从事七言诗创作的有文惠太子萧长懋、王融、沈约等，但萧长懋的七言仅留一句残句“磊磊落落玉山崩”，难知其详，沈约仅有《上巳华光殿》一首七言传世，却用的依然是《燕歌行》的体式，稍可注意者是王融的《努力门》和《回向门》，这两首七言继承了休、鲍七言的隔句押韵法，可惜二诗形似偈语，味同嚼蜡，未能引起什么影响。真正为七言诗型的发展作出贡献的是宫体诗派全盛期的萧梁诗人，因为一则他们创作的七言诗数量远远超过了刘宋、南齐诗人，二则他们七言诗作中有许多作品承袭休、鲍的韵式改革，并且在承袭中有自己的革新，使之越来越接近后世的七言诗（包括七古和七绝）。

在《玉台新咏》专收五言诗以外诗型的第九卷中，收有萧梁诗人的七言诗四十二首，其中没有沿袭《燕歌行》传统韵式的较长的七言诗（二十句以上），有吴均的《行路难》（其二）、王筠的《行路难》、萧绎的《燕歌行》，较短的七言诗（四句至六句）则有萧纲的《和萧侍中子显春别四首》（其一、二、四）、萧绎的《春别应令四首》（其一、二、四）、《乌栖曲四首》之四、《别诗二首》和萧子显的《春别四首》（其一、二、四）等。

吴均所作的《行路难四首》中有两首为七言，《玉台新咏》卷九选录的一篇有如下引：

洞庭水上一株桐，经霜触浪困严风。昔时抽心耀白日，今旦卧死黄沙中。

洛阳名工见咨嗟，一剪一刻作琵琶。白璧规心学明月，珊瑚映面作风花。

帝王见赏不见忘，提携把握登建章。掩抑摧藏张女弹，殷勤促柱楚明光。

年年月月对君子，遥遥夜夜宿未央。未央彩女弃鸣篴，争先拂拭生光仪。

茱萸锦衣玉作匣，安念昔日枯树枝。不学衡山南岭桂，至今千载犹未知。

全诗二十句，偶句押韵，转四次韵，转韵的诗节首句（奇句）入韵。这样的韵式无疑是蹈袭鲍照，与鲍照诗不同的是，吴均诗转韵频繁，使诗的节奏益发显得跌宕流转。《燕歌行》始自魏文帝曹丕，其作今存两首，都是一韵到底，句句押韵。曹丕以后，魏明帝、晋陆机、宋谢灵运和谢惠连等人的同题之作都墨守着魏祖的成规，到了梁元帝萧绎，《燕歌行》的韵式才发生了变化，试看其诗：

燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄菟城前月似蛾。

如何此时别夫婿，金羁翠眊往交河。还闻入汉去燕营，怨妾心中百恨生。

漫漫悠悠天未晓，遥遥夜夜听琴更。自从异县同心别，偏恨同时成异节。

横波满脸万行啼，翠眉渐敛千重结。并海连天合不开，那堪春日上春台。

惟见远舟如落叶，复看遥舸似行杯。沙汀野鹤啸羈雌，妾心无趣坐伤离。

翻嗟汉使音尘断，空伤贱妾燕南睡。

全诗二十二句，完全采用了上述吴均诗的韵式，打破了曹丕以来句句押韵、一韵到底的陈规旧矩，改变了以往《燕歌行》波澜不兴的平板节奏。较吴均诗更佳的是，萧绎诗还注意到转韵时平仄韵的交替使用，使诗的节奏更易产生抑扬顿挫感。是诗出现后，作《燕歌行》者都摒弃了曹丕《燕歌行》的模式，而奉萧绎的《燕歌行》为圭臬。同时，由于五言诗“新绝句”和“准五律”的影响，萧梁诗人的这类七言诗明显具有讲究平仄、注重对偶的特征。这些诗作的变化不是孤立的现象，它代表着入梁以后七言诗的嬗变趋势，规定了此后七言古风注重声律的基本风貌。

萧梁诗人采用隔句韵的较短七言诗，共十二首，其中最多的样式是四句型，有十首，如下引的三首：

衔悲揽涕别心知，桃花李色任风吹。本知人心不似树，何意人别似花离。（萧子显《春别四首》之四）

别观葡萄带实垂，江南豆蔻生连枝。无情无意犹如此，有心有恨徒别离。（萧纲《和萧侍中子显春别四首》之一）

日暮徙倚渭桥西，正见流月与云齐。若使月光无近远，应

照离人今夜啼。(萧绎《春别应令四首》之四)

这些诗与前述吴均的《行路难》、萧纲的《燕歌行》一样，也都是隔句押韵，首句或入韵，或不入韵。不少句子注意了本身内部平仄的交替使用，句与句之间虽然喜用对仗，但平仄的对应却未予理会。显然，这类诗作只是承袭了休鲍四句型七言诗的韵式，不过，仅仅这一点就足以成为通往后世七绝的必由路径。待到陈代时，不少长篇七言诗中同韵一组的四句诗节，对“粘对”的处理越来越趋于完整，如果把这样的诗节独立出来，便分明是一首七绝。至于独立的四句型“七言新体”，如江总的《怨诗二首》，甚至可以说已经实现了与近体七绝之间零距离的突破：

采桑归路河流深，忆昔相期柏树林。奈许新缣伤妾意，无由故剑动君心。

新梅嫩柳未障羞，情去恩移那可留。团扇篋中言不分，纤腰掌上詎胜愁。

以近体七绝的格律绳之，前一首仅有首句句尾三连平的弊病，后一首则无可挑剔，即便称之为“七绝”恐怕也名实相副了。

陈代七言诗的创作已经不是某个文人的个别现象，不少文人都有意参与七言诗新体的变革与定型过程。徐陵、庾信、张正见，“文会之友”中的徐伯阳、萧诔、贺循、陈后主、江总、傅縡等均有“七言新体”传世。经过他们的努力，七言诗韵式的革新趋于定型化。他们的“七言新体”，大都每四句一换韵，平声韵与仄声韵交替使用，而且诗句多为平仄交响的律句，有些作品几如音律整饬的七言排律，如徐陵的《杂曲》、庾信的《燕歌行》、张正见的《赋得佳期竟不归》、徐伯阳的《日出东南隅行》、萧诔的《赋得婀娜当轩织》、贺循的《赋得庭中有奇树》、傅縡的《杂曲》等。这批诗人对七言诗体的精心打磨已经使七言歌行体以其成熟的风姿正

式跻身于古代诗坛，即使置入唐代的歌行集中，也不会看出是前朝的作品。陈代诗人中于“七言新体”用力最勤的是江总，在其现存的七言艳歌十六首中，有十三首为“七言新体”。这些诗作大都写得凄艳华美，如其代表作《宛转歌》。这首长达三十八句的七言诗，在转韵方式上与众不同，一般而言，他人都是六句或四句一转韵，江总则是十句或八句一转韵。如果说《宛转歌》与上述徐陵等人的长篇七言诗催生了后世的七言歌行体，那么《宛转歌》中的同韵的八句诗节则胎息了近体的七律。采用《宛转歌》这种间歌较长的转韵方式的还有庾信的《燕歌行》，如果把这些诗中同韵的八句诗节独立出来：

洛阳游丝百丈连，黄河春冰千片穿。桃花颜色好如马，榆荚新开巧似钱。蒲桃一杯千日醉，无事九转学神仙。定取金丹作几服，能令华表得千年。（《燕歌行》）

云聚怀情四望台，月冷相思九重观。欲题芍药诗不成，来采芙蓉花已散。金樽送曲韩娥起，玉柱调弦楚妃叹。翠眉结恨不复开，宝鬓迎秋风前乱。（《宛转歌》）

就可以发现，它们在形制与结构上与七言律诗很仿佛。由于南朝诗人把创作的兴趣主要集中在五言诗型上，故而创作隔句转韵的七言八句诗的较为少见，纵然如此，偶有为者，也仍具备“七言新体”的特征，如庾信的《乌夜啼》：

促柱繁弦非子夜，歌声舞态异前溪。御史府中何处宿？洛阳城头那得栖！

弹琴蜀郡卓家女，织锦秦川窦氏妻。诂不自惊长泪落，道啼乌恒夜啼。

在采用了“七言新体”的韵式的同时，又在声律和对仗上体现出

宫体诗“新变”的特点，这种七言诗在近体七律的形成过程中无疑具有先驱意义。换言之，这些注重声律的“七言新体”正是近体诗七律的先河。

## （二）初唐七言古风的定型

所谓“歌行体”，就是初唐时期在“七言新体”基础上律化定型下来的七言古诗。宋严羽说：“风雅颂既亡，一变而为离骚；再变而为西汉五言；三变而为歌行、杂体；四变而为沈宋律诗。”（《沧浪诗话》）关于“歌行”的定义向来比较模糊，明王世贞说：“七言歌行，靡非乐府，然至唐始畅。”<sup>①</sup>意思是说凡是七言歌行都是乐府诗。胡应麟说：“七言古诗，概曰歌行。”（《诗薮·内篇》卷三）胡震亨则说：“诸诗内又有诗与乐府之别；乐府内又有往题、新题之别；往题者，汉魏以下陈隋以上乐府古题，唐人所拟作也；新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也；其题或名歌，亦或名行，或兼名歌行。”（《唐音癸籤》卷一）意思与王世贞有别，他所说的歌行仅指唐人的新题乐府。实际上，所谓“歌行”，一般而言就是指七言古风，既包括非乐府诗，又包括乐府诗；既包括旧题乐府，也包括新题乐府。就传承关系而言，歌行就是南朝诗坛出现的“七言新体”在初唐诗坛的定型。

明人胡应麟对七言歌行的承前启后这样描述道：

燕歌初起，魏文实祖柏梁体，白纻词因之，皆平韵也。至梁元帝“燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄兔城头月似蛾”，音调始协。萧子显、王子渊制作浸繁，但通章尚用平韵转声，七字成句，故读之尤未大畅。至王、杨诸子歌行，韵则平仄互换，句则三五错综，而又加以开合，传以神情，宏以风藻，七言之体，至是大备。（《诗薮·内篇》卷三）

<sup>①</sup> 胡震亨《唐音癸籤》卷三引，上海古籍出版社，1981。后引同。

唐七言歌行，垂拱四子，词极藻艳，然未脱梁陈也。张（说）、李（峤）、沈、宋稍汰浮华，渐趋平实，唐体肇矣，然而未畅也。（《诗薮·内篇》卷三）

按照胡氏的说法，“垂拱四子”亦即初唐四杰王、杨、卢、骆是唐代歌行体的开创者<sup>①</sup>，他们的歌行在采纳南朝人“七言新体”的韵式即隔句押韵的同时，在形式上又做到了“韵则平仄互换，句则三五错综”。句式的“三五错综”，并不是从四杰才开始的，早在刘宋鲍照的《拟行路难十八首》中就已经出现了这样的形式。只是初唐诗人的歌行将隔句押韵、平仄韵交替变换、以七言为主杂以三五言等形式特征整合在同一诗作中，同时在表现上又“加以开合，传以神情，宏以风藻”，于是乎，南朝的“七言新体”便在初唐诗人手中凝固下来，被规范成唐代七言歌行中的重要一体。

在初唐的近百年间，不少诗人都尝试了七言古风的创作，在唐太宗朝，杨师道、孔绍安、王宏、阎立本、上官仪等都有七古传世。但是，在作者的人数及作品的质量上，唐太宗朝的七古都远不及武则天视事时期的同类诗作。自唐高宗显庆五年（660）武则天临朝视政以后至唐玄宗开元初年（713），从事七古创作的即有卢照邻、骆宾王、辛常伯、李峤、王勃、宋之问、沈佺期、崔融、崔湜、郭震、薛曜、张说、张若虚等，其中尤以初唐四杰中的卢照邻、骆宾王、王勃三人的作品突出。所以，胡应麟才拈出“垂拱四子”作为唐代歌行的肇始者。

卢照邻（637～689），字升之，幽州范阳（今北京）人。曾官新都尉，因病辞官。后又服丹中毒，导致残废，最后投水自尽。一生病苦，故号幽忧子。有《幽忧子集》，存诗九十余首。其歌行体今存有《行路难》、《长安古意》、《失群雁》。骆宾王（640？～

<sup>①</sup> 按，杨炯有《盈川集》三十卷，然现存诗仅一卷，其中未见歌行体。或明时尚有歌行传世，而胡应麟得见欤？

684?), 婺州义乌(今属浙江)人。七岁能诗。曾官临海丞,以不得志而去官。后参加徐敬业反武则天的兵乱,兵败后不知所终。其歌行体有《军中行路难》、《帝京篇》、《畴昔篇》、《艳情代郭氏答卢照邻》、《代女道士王灵妃赠道士李荣》。王勃(647~674),字子安,绛州龙门(今山西河津)人。王绩侄孙,六岁能文。曾为虢州参军,以罪革职。后渡海省亲,溺水惊悸而死。所作《滕王阁序》颇负盛名,文中名句“落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色”,历代传诵不绝。其歌行体有《秋夜长》、《采莲曲》、《临高台》、《滕王阁》。他们的歌行有些作品问世后即产生了很大影响,如骆宾王的《帝京篇》,“当时以为绝唱”(《全唐诗》卷七十七)。不过,最足以表现初唐歌行特点的,当是下述诗作:

君不见长安城北渭桥边,枯木横槎卧古田。昔日含红复含紫,常时留雾亦留烟。春景春风花似雪,香车玉辇恒阗咽。若个游人不竞攀,若个娼家不来折。娼家宝袜蛟龙帔,公子银鞍千万骑。黄莺一一向花娇,青鸟双双将子戏。千尺长条百尺枝,月桂星榆相蔽亏。珊瑚叶上鸳鸯鸟,凤凰巢里雏鹓儿。巢倾枝折凤归去,条枯叶落任风吹。一朝憔悴无人问,万古摧残君讵知。人生贵贱无终始,倏忽须臾难久恃。谁家能驻西山日?谁家能堰东流水?汉家陵树满秦川,行来行去尽哀怜。自昔公卿二千石,咸拟荣华一万年。不见朱唇将白貌,惟闻青棘与黄泉。金貂有时便换酒,玉麈恒摇莫计钱。寄言坐客神仙署,一生一死交情处。苍龙阙下君不留,白鹤山头我应去。云间海上邈难期,赤心会合在何时?但愿尧年一百万,长作巢由也不辞。(卢照邻《行路难》)

滕王高阁临江渚,佩玉鸣鸾罢歌舞。画栋朝飞南浦云,朱帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠,物换星移几度秋。阁中帝子今何在?槛外长江空自流!(王勃《滕王阁》)

卢诗虽然旨在抒写世事无常、盛衰难料的主题，但客观上揭示了公卿子弟骄奢淫逸的生活状态。王诗吊古伤今，情景交融，令人读罢感慨系之。两诗长短各异，但都具备词藻华艳、对仗工稳、律句频出的特点。由于初唐诗人都很注意锤炼字句，所以纵然是篇幅较长的歌行之作，也往往秀句迭出，如“得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙”（卢照邻《长安古意》）、“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同”（宋之问《有所思》<sup>①</sup>）等。另外，初唐末号称“吴中四士”之一的张若虚（660？~720？），传世之诗仅有两首，而其中的一首歌行体《春江花月夜》却令他名传今古：

春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明？江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年望相似。不知江月照何人，但见长江送流水。白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子，何处相思明月楼？可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。

这首采用乐府旧体的七言歌行，写春水，写月色，写扁舟子，写倚楼人，都脱尽了宫体诗的脂粉气，语言清丽流畅，韵律和谐委婉，意境悠远而且富于层次。不仅在初唐，即使置于整个有唐一代，也

<sup>①</sup> 王若虚《滹南集》卷三十八：“宋之问诗有云：‘年年岁岁花相似，岁岁年年人不同。’或曰：‘此之问甥刘希夷句也。之问酷爱，知其未之传人，恳乞之。不与，之问怒，乃以土袋压杀之。此殆妄耳。’”

算得上一首佳作。

初唐定型的七言歌行，在盛唐以后得到了不同流派的许多诗人的继承，如王维、岑参、李颀、白居易、元稹等。待到盛唐诗人李杜走上诗坛后，他们又创作出一种既不喜用排偶律句又不执著于频繁换韵的歌行体式，如王士禛所说：“（七古换韵法）起于陈隋，初唐四杰辈沿之，盛唐王右丞、高常侍、李东川尚然，李杜始大变其格。”<sup>①</sup>“七古则初唐王杨卢骆是一体，杜子美又是一体，若仿初唐体，则用排偶律句不妨也。”<sup>②</sup>

## 二 近体：格律诗的定型

### （一）“新绝句”与“准五律”：南朝诗人对古诗的律化

“新绝句”是南朝宫体诗派对传统五言古诗“古绝句”进行变革后创造出的一种四句型五言诗，原本称作“连绝”、“绝句”、“断句”，或者省称为“绝”。称为“连绝”、“绝句”、“断句”或“绝”，是着眼于这种诗型从连句（联句）衍生出来的源流关系；称为“新绝句”，则旨在突出它与“古绝句”之间的差异，强调它作为南朝四句型五言诗的“新变”特征。

“新绝句”的称谓见于《玉台新咏》，是书卷十收有吴均的《杂绝句四首》，但值得重视而且屡为人们忽视的是，“杂绝句”在目录中却明明写作“新绝句”。对此，清人纪容舒“考异”道：“目录作‘新绝句’，然体仍旧格，不应云新，当由字形（石按：指繁体‘雜’字与‘新’字）相近而误。”（《玉台新咏考异》）纪氏之说颇有臆断之嫌，“新”字与繁体的“雜”字字形固然相近，但并不见得就是目录中的“杂绝句”讹成了“新绝句”。根据南朝文人“绝句”诗型的创作实践和徐陵对《玉台新咏》所收“绝句”的编次，可以断定错讹的情形恰与纪氏所考的结论相反，即

① 王士禛《师友诗传录》，《清诗话》，上海古籍出版社，1978。

② 王士禛《师友诗传续录》，《清诗话》，上海古籍出版社，1978。

应该是正文诗题中的“新绝句”讹成了“杂绝句”。“新”与“古”是意义相反的两个语词，吴均诗称“新绝句”，目的在于彰显其作与“古绝句”的不同：既然《玉台新咏》卷十开篇所列的四首古诗题为“古绝句”，与之相对的近人吴均四首完全有理由称为“新绝句”，这是作者时代的“古”、“新”之别；其次，尤为重要的是，在诗作的体格上，吴均的四首与“古绝句”也存在着“古”、“新”之别。诗人元嘉以后，讲究偶对，永明迩来，注重声律，四句型五言诗表现出一种引人注目的形式美和声律美。吴均的四首绝句显然带有这种与“古”体大相异趣的永明“新”体特征。而且，四首中有的已经“新”得与近体五绝几乎相差无几（如其第一首）。吴均把自己的诗题写作“新绝句”，无非是有意识地强调或突出这类四句型五言诗异于“古”体的“新变”特征而已。

“新绝句”形式上所具备的重偶对、讲平仄的时代特征，不仅表现在上引吴均的四首诗中，而且也表现在南朝宫体诗派许多诗人的作品中，可以说它不是个别诗人偶一为之的特例，而是代表着南朝宫体诗派的创作趋向。换言之，所谓“新绝句”，已经当仁不让地成为南朝宫体诗派笔下四句型五言诗的主流形式。徐陵编撰《玉台新咏》，为了凸现南朝人创作“新绝句”的业绩，在全书中特辟“卷十”一卷，专收四句型五言诗，在全卷所收的一百八十五首诗中，南朝人之作即有一百七十一首，所占的比例高达百分之九十二。而且，其中大部分篇章都与吴均的“新绝句”相类，显示出锤炼构造、雕琢声律的倾向。尤其是这一卷中江洪、何逊、姚翻、萧衍、萧纲、庾肩吾、刘孝仪、刘泓、萧骘、戴暹等人的一些“新绝句”，全章结构谨严，平仄整饬，粘对处理完全符合后世近体五绝的规则，应该说它们对近体五绝格律的形成无疑起到了不可小视的借鉴作用。

所谓“准五律”，指的是宫体诗派诗人笔下八句型五言诗中声律接近近体五律的一种诗型。同“新绝句”一样，它们与古诗最大的差异也在于具备了“新变”特征：一是注重对仗，或者全诗

对仗，或者前三联对仗；二是讲究声律，诗篇中出现了大量的律句。之所以称它们为“准五律”，是因为这种诗型总体上还没有导入“粘”的规则，与近体诗中的五律还有距离。但是，正是这些“准五律”的大量创作，才为近体五律的形成积累了宝贵的经验，换言之，“准五律”恰恰是近体五律的先声。

在宫体诗派的全盛期有梁一代，诗人们越来越注意诗联之内声调的对应协调，讲究一联之内两个律句平仄相对的诗人与诗作占据了主导地位。如《玉台新咏》卷七所收的梁武帝弟萧纲、萧绎、萧纶、萧纪四人近四十首八句型五言诗中，有七八成注重了律句与律句的平仄相对。同时，关于对仗的使用，梁武帝弟也开始越来越集中于颌联与颈联。这两条变化使南朝人的“准五律”与近体五律之间的距离越来越小，及至宫体诗派的衰飒期有陈一代，有些“准五律”实际上已与近体五律浑然莫辨，如徐陵的《折杨柳》、陈后主的《梅花落》等。南朝末期出现的这类完全合乎近体五律格律的诗作当然带有相当大的偶然性，联与联之间的“粘”的关系并未形成诗歌创作的定则。但毫无疑问的是，这类作品在后人成就近体五律的规则时成为最初的参照物。

## （二）武则天朝：近体诗的定型

在初唐的唐太宗朝，诗歌的发展大体延续着前朝的走向，“句栴字比，非古非律”是以唐太宗为首的宫廷诗人们诗作的主要特征。不过，上官仪在总结南朝对偶与声律的关系基础上提出的所谓“六对”、“八对”说，对古诗的律化定型起到了推动作用。而“斗酒学士”王绩不仅以其恬淡清新的诗风令人刮目相看，而且还在古绝向律绝演化的过程中作出了突出的贡献，他所作的五言绝句中有六成以上都完全符合近体律绝的格式。

近体诗的最后定型，则是在初唐的武则天执政以后。武则天这位传奇的女性皇帝，不仅懂得治国用人的方略，而且还喜欢赋诗作文，《全唐诗》说她“有《垂拱集》百卷，《金轮集》六卷，今存诗四十六篇”。

武则天的诗歌或许“皆元万顷、崔融辈为之”（《唐诗纪事》卷三），但史称她曾“广召文词之士，入禁中修撰”（《旧唐书·元万顷传》），不少诗人都是以诗博得她的青睐，如郭震“上《宝剑篇》”，武后“览嘉叹，诏示学士李峤等，即授右卫铠曹参军”（《新唐书·郭震传》）；杜审言也是如此，“武后召审言，将用之，问曰：‘卿喜否？’审言蹈舞谢。后令赋欢喜诗，叹重其文，授著作佐郎”（《新唐书·杜审言传》）。据说骆宾王参与徐敬业反叛武则天的兵乱，写下一篇《讨武曩文》，武则天“读但嘻笑，至‘一抔之土未干，六尺之孤安在’，矍然曰：‘谁为之？’或以宾王对，后曰：‘宰相安得失此人？’”（《唐诗纪事》卷七）。由此轶事，更可想见她对骚人墨客的态度。她自唐高宗显庆五年（660）开始视政至长安四年（704）辞世的近半个世纪，为诗歌的繁荣与发展创造了良好的外部环境。“初唐四杰”、“沈宋”、“文章四友”等人，正是在这样的语境中，完成了古诗律化和定型的最后一步。

王勃存诗近九十首，杨炯存诗三十余首，卢照邻存诗九十余首，骆宾王存诗一百三十余首。在他们的作品中，最多的是五言诗，而且其中相当一部分的韵律都已渐趋整饬，如杨炯所存的五言八句型诗，都为“准五律”，其中七成以上已俨然近体五律了。其他三人的近体五律、五绝，也都很多。这些诗作不仅在形式上完成了律体的进化，而且，从内容到艺术都逐渐剥落了宫体诗派的色泽，为初唐诗坛注入了鲜活的生机。他们的代表作近体五绝如：

长江悲已滞，万里念将归。况属高风晚，山山黄叶飞。  
（王勃《山中》）

赵氏连城璧，由来天下传。送君还旧府，明月满前川。  
（杨炯《夜送赵纵》）

绝顶横临日，孤峰半倚天。徘徊拜真老，万里见风烟。  
（卢照邻《登玉清》）

城上风威险，江中水气寒。戎衣何日定，歌舞入长安。

(骆宾王《在军登城楼》)

近体五律如：

城阙辅三秦，风烟望五津。与君离别意，同是宦游人。海内存知己，天涯若比邻。无为在歧路，儿女共沾巾。(王勃《送杜少府之任蜀州》)

烽火照西京，心中自不平。牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。雪暗凋旗画，风多杂鼓声。宁为百夫长，胜作一书生。(杨炯《从军行》)

陇阪高无极，征人一望乡。关河别去水，沙塞断归肠。马系千年树，旌悬九月霜。从来共呜咽，皆是为勤王。(卢照邻《陇头水》)

西陆蝉声唱，南冠客思侵。那堪玄鬓影，来对白头吟。露重飞难进，风多响易沉。无人信高洁，谁为表予心。(骆宾王《在狱咏蝉》)

这些作品格律严整，韵调和谐，内容也抒情真挚，托意深远，其中有些句子如“海内存知己，天涯若比邻”等已凝定为尽人皆知的名句。不过，初唐四杰的五言诗并非全都如此合乎五绝五律的格式，五言近体的定型待到“沈宋”、“苏李”诸人作品问世后方始尘埃落定。五言排律也大体定型于这个时期，这种诗体不过是将五律的中间两联加以扩展，由于成为唐人的省试的必备形式，加之格式束缚太多，所以仅只变成作者炫耀才华的工具，渐渐失去了诗歌本身的生命活力。

“沈宋”即沈佺期和宋之问。沈佺期(656?~714?)，字云卿，相州内黄(今属河南)人。官至太子少詹事。宋之问(656?~712)，字延清，汾州(今属山西)人，一说魏州弘农(今河南灵宝)人。官至考功员外郎。两人都是武后时期走红的御用文人，

笔下多为应制之作，但这些歌功颂德的诗作大都纳入了近体诗的模式，所以，明王世贞说：“五言至沈宋，始可称律。律为音律、法律，天下无严于是者。知虚实平仄不得任情而度，明矣。二君正是敌手。”（《弇州四部稿》卷一百四十七）“沈宋”诸作中的佼佼者如下：

阳月南飞雁，传闻至此回。我行殊未已，何日复归来？江静潮初落，林昏瘴不开。明朝望乡处，应见陇头梅。（宋之问《题大庾岭北驿》）

岭外音书断，经冬复历春。近乡情更怯，不敢问来人。（宋之问《渡汉江》）

闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，长在汉家营。少妇今春意，良人昨夜情。谁能将旗鼓，一为取龙城？（沈佺期《杂诗》其三）

除了“沈宋”之外，“苏李”也在五律的定型上作出了重要的贡献。“苏”即苏味道（648~705），“李”即李峤（644~713），两人都是曾经显赫一时的高官，他们的诗作最多的也是五言诗。其中相当多的篇章已与五律毫无二致。胡应麟在论述五律发展史时说道：“五言律体，兆自梁陈。唐初四子，靡缚相矜，时或拗涩，未堪正始，神龙以还，卓然成调。沈、宋、苏、李，合轨于先；王、孟、高、岑，并驰于后。”（《诗薮·内篇》卷四）“沈宋”、“苏李”之作虽然艺术水平并不十分高超，但在中国诗歌流变史上具有重要的地位。

七律的定型略晚于五律，完成于武则天久视元年（700）至唐睿宗逊位（712）之间。而且，七律的定型与武则天有着密切的因果关系。《全唐诗》中所收狄仁杰《奉和圣制夏日游石淙山》诗题下注云：

石淙山，在今河南登封县东南三十里，有天后及群臣侍宴诗并序，刻北崖上。其序云：石淙者，即平乐涧。其诗天后自制七言一首，侍游应制：皇太子显、右奉裕率兼检校安北大都护相王旦、太子宾客上柱国梁王三思、内史狄仁杰、奉宸令张易之、麟台监中山县开国男张昌宗、鸾台侍郎李峤、凤阁侍郎苏味道、夏官侍郎姚元崇、给事中阎朝隐、凤阁舍人崔融、奉宸大夫汾阴县开国男薛曜、守给事中徐彦伯、右王钤卫郎将左奉宸内供奉杨敬述、司封员外于季子、通事舍人沈佺期，各七言一首。薛曜奉勅，正书刻石。时久视元年五月十九日也。按，此事《新、旧唐书》俱未之载，世所传诗，亦缺而不全。今从碑刻补入各集中。（共十六人）

久视元年（700）五月十九日，武则天率领群臣来到平乐涧（石淙），她写下《石淙》一诗，从游太子及众臣十六人也都各自应制而作。这组诗歌均为七言八句，其中李峤、苏味道、崔融、薛曜、沈佺期五人的诗作完全符合近体七律的格式，余十二首主要失于“粘对”。这次沙龙式的集团创作，最重要的意义就在于推进了七律定型的脚步。“楚王爱细腰，宫中多饿殍”，武则天率先垂范地运用七言八句，无疑使群臣争先恐后地切磋推敲这一诗体。“应制”诗本身没有多少艺术价值，但这次的“应制”却犹如七律定型的加速器，迅速引起了文人创作七言八句的热情。武则天长安四年（704）被迫退位后，复辟的唐中宗实际上继续生活在武则天的阴影中。他在位期间最大的活动就是“置修文馆学士，选公卿善为文者李峤等二十余人，为之陪侍游宴，赋诗属和，使上官昭容第其甲乙。于是天下靡然，争以文华相尚，儒学忠说之士，莫不进矣。”（《御制历代通鉴辑览》卷五十三）而且，他继续秉承了其母的嗜好，喜欢七言八句；于是，这种诗体便在唐中宗侍从文人们的“应制”诗中定型为近体诗的标准七律。

明胡应麟说：“七言律滥觞沈、宋。”（《诗薮·内篇》卷五）

其实，这种说法有些失察。宋之问所存的五首七言八句中只有一首符合七律的格式，所以，胡应麟才在同一部书中又说：“唐七言律自杜审言、沈佺期首创工密。”根据现存初唐诗人的作品，可信为唐七言近体滥觞的，当属修文馆的一群学士，如沈佺期、李峤、杜审言（645？~708？）、李适（664？~712？）、韦元旦（？~？）等人的作品。他们完全符合七律格式的诗作，李峤有三首，杜审言有两首，沈佺期有十四首，李适有五首，韦元旦有五首，其中绝大部分是“应制”诗。胡应麟说：“初唐律体之妙者：杜审言《大铺应制》，沈云卿《古意》、《兴庆池》、《南庄》，李峤《太平山亭》……皆高华秀贍，第起结多不甚合耳。”<sup>①</sup>（《诗薮·内篇》卷五）不过，这些人的七律多为应景的歌功颂德之作，生来患有阿谀逢迎的软骨症，说它们“高华秀贍”实为过誉，只有沈佺期的《古意呈乔补阙知之》于“应制”之外，别开生面：

卢家少妇郁金香，海燕双栖玳瑁梁。九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。谁为含愁独不见，更教明月照流黄。

诗题中的“乔知之”于天授元年（690）被杀，可知这首诗作于此年之前，也就是说，沈佺期在初唐诗人中似乎是最早写出近体七律的。他的非“应制”七律尚有《遥同杜员外审言过岭》、《和上巳连寒食有怀京洛》，应该说他是初唐创作七律的第一人。

近体七绝是与七律相先后出现的，胡应麟说“七言绝起四杰，其时未有七言律也”（《诗薮·内篇》卷六），这种说法恐难成立。因为四杰之中，杨炯没有七言诗，骆宾王有一首四句七言诗，但非七绝；王勃有五首四句七言诗，都非七绝，卢照邻也有五首四句七

<sup>①</sup> 按，此处所略为“苏颋《安乐新宅》、《望春台》、《紫薇省》”，然苏颋已入盛唐，姑略。

言诗，符合七绝格式的仅有一首。根据初唐诗人现存的七言诗作，应该说近体七绝肇始人也是醉心于七律创作的沈佺期、李峤、杜审言，以及宋之问、郭震（656～713）等。他们的七绝算不上唐诗的精品，但有一些也略有可观，如：

蓬阁桃源两处分，人间海上不相闻。一朝琴里悲黄鹤，何日山头望白云？（李峤《送司马先生》）

遣日园林悲昔游，今春花鸟作边愁。独怜京国人南窜，不似湘江水北流。（杜审言《渡湘江》）

逍遥楼上望乡关，绿水泓澄云雾间。北去衡阳二千里，无因雁足系书还。（宋之问《登逍遥楼》）

愁杀离家未达人，一声声到枕前闻。苦吟莫向朱门里，满耳笙歌不听君。（郭震《蚕》）

这些作品更为重要的意义在于，它们标志着盛唐之前，所有的近体诗格式都已凝固成型，此后的千百年间，历朝历代的杰出诗人都将利用这些形式，创作出惊天地泣鬼神的不朽作品。

### 三 近体诗的形制

一般而言，近体诗都押平声韵。它的格式主要分为律体、绝句两种：

#### （一）律体

律体包括七律、五律和排律。排律以五言排律居多，七言排律偶然有人为之，但不常见。五言排律，唐人省试时只用六韵，至杜甫始作长律，到了元白，甚至蔓延至一百韵。然而除展现作者的才华和学问外，这种诗体拥有的读者实在不多。

七律与五律的差别主要在字数的多寡，懂得了七律的形制，五律的形制问题自然迎刃而解。七律就是七言八句，八句诗遵循规定的粘对关系，根据固定的平仄要求排列组合，构成两式四体：

## 1. 仄起式

甲体（首句入韵）

仄仄平平仄仄平  
 平平仄仄仄平平  
 平平仄仄平平仄  
 仄仄平平仄仄平  
 仄仄平平平仄仄  
 平平仄仄仄平平  
 平平仄仄平平仄  
 仄仄平平仄仄平

乙体（首句不入韵）

仄仄平平平仄仄  
 平平仄仄仄平平  
 平平仄仄平平仄  
 仄仄平平仄仄平  
 仄仄平平平仄仄  
 平平仄仄仄平平  
 平平仄仄平平仄  
 仄仄平平仄仄平

## 2. 平起式

甲体（首句入韵）

平平仄仄仄平平  
 仄仄平平仄仄平  
 仄仄平平平仄仄  
 平平仄仄仄平平

《无题》

来是空言去绝踪  
 月斜楼上五更钟  
 梦为远别啼难唤  
 书被催成墨未浓  
 蜡照半笼金翡翠  
 麝熏微度绣芙蓉  
 刘郎已恨蓬山远  
 更隔蓬山一万重

（李商隐）

《闻官军收河南河北》

剑外忽传收蓟北  
 初闻涕泪满衣裳  
 却看妻子愁何在  
 漫卷诗书喜欲狂  
 白日放歌须纵酒  
 青春作伴好还乡  
 即从巴峡穿巫峡  
 便下襄阳向洛阳

（杜甫）

《隋宫》

紫泉宫殿锁烟霞  
 欲取芜城作帝家  
 玉玺不缘归日角  
 锦帆应是到天涯

平平仄仄平平仄  
仄仄平平仄仄平  
仄仄平平平仄仄  
平平仄仄仄平平

于今腐草无萤火  
终古垂杨有暮鸦<sup>△</sup>  
地下若逢陈后主  
岂宜重问后庭花<sup>△</sup>  
(李商隐)

乙体(首句不入韵)

平平仄仄平平仄  
仄仄平平仄仄平  
仄仄平平平仄仄  
平平仄仄仄平平  
平平仄仄平平仄  
仄仄平平仄仄平  
仄仄平平平仄仄  
平平仄仄仄平平

《客至》  
舍南舍北皆春水  
但见群鸥日日来<sup>△</sup>  
花径不曾缘客扫  
蓬门今始为君开<sup>△</sup>  
盘飧市远无兼味  
樽酒家贫只旧醅<sup>△</sup>  
肯与邻翁相对饮  
隔篱呼取尽余杯<sup>①</sup>  
(杜甫)

七律的八句每两句为一联，四联依次称首联、颔联、颈联、尾联，每一联的上句称出句，下句称对句。每一式因为首句的入韵与否，分作两体。每一式的乙体前四句与后四句的平仄格式完全一样，每一式的甲体前四句与后四句的平仄格式基本一样，只是因为首句入韵的关系，第一句与第五句的平仄格式后三字才略有差异。

这种形制的特征之一，是粘对关系。所谓“粘”，是指前一联的对句与后一联的出句，第二、四、六字必须平仄相同；所谓“对”，是指每一联的出句与对句，第二、四、六、七字必须平仄相反（第七字，首句入韵者例外）。特征之二，是对仗要求，一般颔联和颈联须用对偶，首联和尾联则没有硬性规定。特征之三，是

① 上引例诗中带点的字是在普通话中已变为平声的古入声字，带三角号的为韵脚。

每句的平仄允许灵活处理，即在特定的“仄仄平平仄仄平”一句避免出现“孤平”的前提下（所谓“孤平”，指此句除韵脚外，只有第四字为平声），可以“一、三、五不论”，也就是第一、三、五字可平可仄。特征之四，是允许“仄仄平平平仄仄”变成“仄仄平平仄仄仄”，这一特殊句型为唐人所习用，可以视之为律句。

五律是五言八句，形制可以理解为七律去掉每句的前二字。其余特征与七律相仿，只是“一、三字不论”时，为避免“平平仄仄平”一句出现“孤平”，第一字若用仄声，第三字则必须用平声。“平平平仄仄”容许变作“平平仄仄仄”，变化后，也是唐人惯用的平仄格式，同样可以视为律句。

## （二）绝句

绝句指近体律绝，古绝句则不包括在近体之内。绝句也是按照粘对关系和平仄要求构成的两式四体。因为绝句是四句，平仄格式又恰恰是律体的一半，所以过去有人误认为它的起源乃是截取七律或五律的一半，不过，为记忆方便计，完全可以把绝句看作是律体的前半截。其形式特征都可参考律体，只是对仗与否，全凭作者自己的意愿。

### 1. 仄起式

甲体（首句入韵）

仄仄平平仄仄平

平平仄仄仄平平

平平仄仄平平仄

仄仄平平仄仄平

《枫桥夜泊》

月落乌啼霜满天

江枫渔火对愁眠

姑苏城外寒山寺

夜半钟声到客船

（张继）

乙体（首句不入韵）

仄仄平平平仄仄

平平仄仄仄平平

平平仄仄平平仄

《九月九日忆山东兄弟》

独在异乡为异客

每逢佳节倍思亲

遥知兄弟登高处

仄仄平平仄仄平

遍插茱萸少一人

(王维)

## 2. 平起式

甲体（首句入韵）

《逢入京使》

平平仄仄仄平平

故园东望路漫漫

仄仄平平仄仄平

双袖龙钟泪不干

仄仄平平仄仄仄

马上相逢无纸笔

平平仄仄仄平平

凭君传语报平安

(岑参)

乙体（首句不入韵）

《马嵬坡》

平平仄仄平平仄

玄宗回马杨妃死

仄仄平平仄仄平

云雨难忘日月新

仄仄平平仄仄仄

终是圣明天子事

平平仄仄仄平平

景阳宫井又何人

(郑畋)

一般而言，只有符合了上述的格式和规则，才可称为近体诗。凡不符合上述格式和规则的，可视为“拗体”或“变体”。当然，诗应以情感和意境为主，倘如一首诗具备了真实的激情，营造出高超的意境，即便是突破了格式，颠覆了规则，也仍然算得上好诗。最明显的例证就是被严羽推为唐人七律压卷的崔颢《黄鹤楼》诗，胡应麟说“自是歌行短章，律体之未成者”（《诗薮》），但是它却使得“青莲短气”。

## 第二节 盛唐气象

唐玄宗开元、天宝年间是唐代的鼎盛时期，史称“开、天盛世”。杜甫《忆昔》诗曾对这个时期描写道：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廩俱丰实。九州道路无

豺虎，远行不劳吉日出。齐纨鲁缟车班班，男耕女桑不相失。宫中圣人奏云门，天下朋友皆胶漆。百余年间未灾变，叔孙礼乐萧何律。”经济发达，生活富裕，社会稳定，带来了文化、文学的相应繁荣和发展。一大批杰出的诗人便是在这种良好的环境中展现了自己的才华，发挥了自己的灵感。王维，孟浩然，高适，岑参，李白，杜甫，以及犹如群星似的围绕在这些大家巨匠周围的王翰、王之涣、李颀、王昌龄、崔颢、储光羲、刘长卿、元结等，以其大量的优秀诗篇，描画出任何朝代、任何时期都无法比拟的恢宏壮阔的盛唐气象。

### 一 王、孟诗派：“闲澹自得”

“王、孟”指盛唐诗人王维和孟浩然。王、孟二人远承陶渊明和谢灵运的诗歌传统，开创了唐代的山水田园诗派，就诗歌的内容与风格而言，綦毋潜、丘为、祖咏、常建、储光羲、刘长卿、裴迪、常建等，也都可以归于他们的麾下。最能代表盛唐山水田园诗派的风貌和成就的，当推王、孟二人。

#### （一）王维

王维（701~761），字摩诘，原籍祁（今属山西），后徙家于蒲（今山西永济）。九岁能作诗文，二十一岁举进士，初为太乐丞，以事贬济州司仓参军。三十四岁宰相张九龄引为右拾遗。三年后，张九龄失势，他亦受冷遇，一度以监察御史出使塞上。三十九岁时回长安，官至给事中。五十六岁时，安史乱军攻占长安，王维陷于敌手，被迫接受伪职。安禄山大宴凝碧池，他曾作《私成口号诵示裴迪》说：“万户伤心生野烟，百官何日更朝天？秋槐叶落空宫里，凝碧池头奏管弦。”次年乱平，以罪下狱，幸亏这首诗而获免，官复原职。后以尚书右丞终于辋川别业。有《王右丞集》，存诗近四百首。

王维妻死后，不再娶，孤身三十年。丧妻的痛苦加上仕途升沉的忧虑，使他“笃志奉佛，食不荤，衣不文彩”；丧母后，又把辋

川别墅捐出为寺。他为人多才多艺，诗文之外，又通音律，善琵琶，精草隶。佛家思想及音乐、书法修养均在他的诗篇中打上了深深的印痕。

虽说王维以山水田园诗名世，但他并不是走上创作道路后即醉心于吟咏隐逸生活的这类诗作，其年轻时的不少诗作，如《陇头吟》、《老将行》、《燕支行》、《陇西行》、《少年行》、《李陵咏》等，奔腾着“一身转战三千里，一剑曾当百万师”（《老将行》）的豪情，闪烁着“拔剑已断天骄臂，归鞍共饮月支头”（《燕支行》）的斗志，奋发着“孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香”（《少年行》）的气概。纵然是写景的地方，也是“大漠孤烟直，长河落日圆”（《使至塞上》），令人振奋的“千古壮观”。直到他遭遇了丧妻、贬官、下狱等人生的挫折，接受了佛家学说的影响，在向大自然的皈依中找到了精神的慰藉之后，他的思想才平稳、澄静，甚至消沉下来。这种心态折射到他的作品中，于是便出现了一系列的有如水墨画似的山水田园诗。

如果按照诗体划分，王维山水田园诸作主要见于五绝和五律两类。五绝如：

空山不见人，但闻人语响，返景入深林，复照青苔上。  
（《鹿柴》）

独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。  
（《竹里馆》）

木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。  
（《辛夷坞》）

人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。  
（《鸟鸣涧》）

这类五绝几乎采用的都是古绝句的形式，有意造成一种古拙质朴的风格。篇幅虽短，但却在每幅的方寸之间，通过青苔上的几缕斜

阳，幽篁中的几片月影，或者山坞中寂寞荣枯的芙蓉花，静夜里空山中桂花悄然飘落，表现出大自然的生命的律动和呼吸。明何良俊最看重的就是王维的这些五绝，说“五言绝句当以王右丞为绝唱”（《四友斋丛说》）。

他的五律则采用了严守规则的近体格式，如：

寒山转苍翠，秋水日潺湲。倚杖柴门外，临风听暮蝉。渡头余落日，墟里上孤烟。复值接舆醉，狂歌五柳前。（《辋川闲居赠裴秀才迪》）

空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。（《山居秋暝》）

太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭入看无。分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。（《终南山》）

不知香积寺，数里入云峰。古木无人径，深山何处钟。泉声咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禅制毒龙。（《过香积寺》）

楚塞三湘接，荆门九派通。江流天地外，山色有无中。郡邑浮前浦，波澜动远空。襄阳好风日，留醉与山翁。（《汉江临泛》）

王维在丝毫不逾矩的五言律体中，勾勒出一幅幅灵动的山光水色图。他特别长于运用对偶工稳的对句，捕捉和表现大自然动人心弦的特征，如“渡头余落日，墟里上孤烟”、“明月松间照，清泉石上流”、“白云回望合，青霭入看无”、“古木无人径，深山何处钟”、“江流天地外，山色有无中”等。他的每首五律犹如画龙，这些秀句则是点睛之笔，几乎不消全诗，仅此一联就足以使其吟咏的对象浮雕似的展现在读者面前。《弇州山人稿》称“‘江流天地

外，山色有无中’是诗家极俊语，却入画三昧”（《王右丞集笺注》附录引）。

王维的山水诗最富艺术性的主要是五言诗，七律则为他的弱项，其《积雨辋川庄作》虽然被人认为得“山林之神髓，取以压卷，真足空古准今”<sup>①</sup>，但还是难以与他的五言诗比肩，诗中的颌联“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”还存在版权问题，贬之者说是“窃取”李嘉佑的诗句，褒之者说不是“窃取”，而是“点化”。纵然置此不顾，通篇而言，毕竟逊于他的五言诗。宋张戒认为他是“五言之宗匠”（《岁寒堂诗话》卷上），确有见地。苏轼说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”（蔡正孙《诗林广记》卷五引）“诗中有画”一语已经成为评价王诗的定论，吴韶则进一步称之为“有声画”，他说：“王维之作，如上林春晓，芳树微烘，百啭流莺，宫商迭奏，黄山紫塞，汉馆秦宫，芊绵伟丽于氤氲杳渺之间。真所谓有声画也！非妙于丹青者，其孰能之？矧乃辞情闲畅，音调雅驯，至今人师之诵之，为楷式焉。”（《史鉴类编》）能够使诗作达到这么高造诣的诗人并不多见。

王维不独善于描写山水景色，而且还善于抒情写意，尤其是长于运用七绝的形式忆远赠别，如：

独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。（《九月九日忆山东兄弟》）

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色春。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。（《送元二使安西》）

送君南浦泪如丝，君向东州使我悲。为报故人憔悴尽，如今不似洛阳时。（《齐州送祖三》）

杨柳渡头行客稀，罟师荡桨向临沂。唯有相思似春色，江南江北送君归。（《送沈子福》）

<sup>①</sup> 赵殿成《王右丞集笺注》卷十引澹斋翁语，上海古籍出版社，1992。

这些诗作言简意赅，语短情长，有的成为传诵人口的格言警句，如“每逢佳节倍思亲”之句，有的则被谱上曲子，如《送元二使安西》被谱曲后成为著名的《阳关三叠》，至今传唱不已。

王维在中国诗歌史上的地位很高。他死后不久，唐代宗便命人编录进呈他的文集，将他誉之为“天下文宗”（《代宗皇帝批答手敕》），杜甫也称“不见高人王右丞”（《解闷》其八），许彦周说他在盛唐诗人之中，“自李、杜而下，当为第一”（《许彦周诗话》）。应该说，这些评论主要着眼于他以“丰缛而不华靡”<sup>①</sup>、“闲澹自得”<sup>②</sup>的诗作，在唐代诗坛开创了山水田园诗派，为唐诗品类的繁荣作出了自己的贡献。

## （二）孟浩然

孟浩然（689~740），襄阳（今属湖北）人。隐居鹿门山，以诗自适，与王维为诗友。《新唐书》本传曾记载了他的轶事说：“年四十，乃游京师。尝于太学赋诗，一座嗟伏，无敢抗。张九龄、王维雅称道之。维私邀入内署，俄而玄宗至，浩然匿床下。维以实对，帝喜曰：‘朕闻其人，而未见也。何惧而匿？’诏浩然出。帝问其诗，浩然再拜，自诵所为，至‘不才明主弃’之句，帝曰：‘卿不求仕，而朕未尝弃卿，奈何诬我？’因放还。”此后，他一度入荆州刺史张九龄幕，不久辞归故里，直至病疽而卒。有《孟浩然集》，存诗二百六十余首。

孟浩然并不是想一生隐居林下，他想到自己是亚圣之后，胸中就涌起不甘寂寞的用世渴望：“惟先自邹鲁，家世重儒风……执鞭慕夫子，捧檄怀毛公。感激遂弹冠，安能守固穷？”（《书怀贻京邑故人》）四十岁入京之前，田园生活已经使他深感厌倦，如其《田家作》所述：“粤余任推迁，三十犹未遇。书枕时将晚，丘园日空暮。晨兴自多怀，昼坐常寡悟。冲天羨鸿鹄，争食羞鸡鹜。望断金

① 李东阳《麓堂诗话》，《历代诗话续编》，中华书局，1983。

② 胡应麟《诗薮·内篇》卷二，上海古籍出版社，1958。后引同。

马门，劳歌采樵路。乡曲无知己，朝端乏亲故。谁能为扬雄，一荐《甘泉赋》？”羞与鸡鹜为伍的内心焦躁使他于游山玩水之余，刻苦读书，准备应试：“为学三十载，闭门江汉阴”（《秦中苦雨思归赠袁左丞贺侍郎》），“昼夜常自强，词赋颇亦工”（《书怀贻京邑故人》）。但是，未料官运多舛，考试落第。仕途的不顺似乎使他记起了圣人“四十五十而无闻焉，斯亦不足畏也已矣”的遗训，从此回到襄阳鹿门山，尝试做一名庞德公、陶渊明似的隐士。

孟浩然的诗作，大部分摹写漫游途中的山光水色，或表现隐遁闲居的田园风景。五律《临洞庭》历来都被看成他的代表作：

八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情。

诗题亦作《岳阳楼》或《望洞庭湖赠张丞相》。这首五律的起句不俗，“浑浑不落边际”<sup>①</sup>，所以明人杨慎称赞此句“虽律也而含古意”（《升庵集》卷五十七）。接下去的颌联写云梦大泽的水气蒸腾直上，洞庭湖的波涛摇撼着岳阳城，可谓雄浑壮阔，气势磅礴，以致二句几乎成为孟浩然山水诗意境的象征，宋人蔡绦曾感慨道：“洞庭天下壮观，骚人墨客题者众矣，终未若‘气蒸云梦泽，波撼岳阳城’气象雄张，旷然如在目前。”（《西清诗话》）<sup>②</sup>不过，诗的后半部却表现出强烈的功名欲以及期望张九龄为其说项的热切心理，令人怀疑他的隐居鹿门不无“充隐”的味道。

孟浩然山水田园诗中有一些作品，与《临洞庭》诗不同，它们淡化了立功求名的世俗欲望，显示了他与自然的渐趋融合，如：

故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。开

① 陆时雍《唐诗镜》卷十一。

② 蔡正孙《诗林广记》卷八引，中华书局，1982。

轩面场圃，把酒话桑麻。待到重阳日，还来就菊花。（《过故人庄》）

落景余清晖，轻桡弄溪渚。泓澄爱水物，临泛何容与。白首垂钓翁，新妆浣纱女。相看似相识，脉脉不得语。（《耶溪泛舟》）

垂钓坐盘石，水清心益闲。鱼行潭树下，猿挂岛藤间。游女昔解佩，传闻于此山。求之不可得，沿月棹歌还。（《万山潭》）

《过故人庄》语言浅俗，如叙家常，颌联朴实地描绘出山村的地理位置和周边景色，元方回说“此诗句句自然，无刻画之迹”（《瀛奎律髓》卷二十三）。《耶溪泛舟》诗记吴越水乡景色，无论是落照清辉中的“垂钓翁”、“浣纱女”，还是岸边水下的“水物”，都清新映目，晶莹剔透。刘辰翁说“清溪丽景，闲远余情，不欲犯一字绮语”<sup>①</sup>。《万山潭》诗若清溪一般明净淡雅，游鱼，悬猿，钓者，潭树，岛藤，组接成一幅淡雅的山水画，再加上游女解佩的传说，给画面罩上了一层薄雾似的轻纱，使意境又显得有些迷离。

上述诗篇似乎都是孟浩然心态平稳时的作品，读来给人一种超然明快的感觉。还有些诗篇由于夹杂了思古幽情、羁旅愁思或伤春情绪，所以构成另外一种风致，如：

山暝听猿愁，沧江急夜流。风鸣两岸叶，月照一孤舟。建德非吾土，维扬忆旧游。还将数行泪，遥寄海西头。（《宿庐山江寄广陵旧游》）

人事有代谢，往来成古今。江山留胜迹，我辈复登临。水落鱼梁浅，天寒梦泽深。羊公碑尚在，读罢泪沾襟。（《与诸子登岷山》）

① 高棅《唐诗品汇》卷九引。

移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。  
（《宿建德江》）

春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。  
（《春晓》）

这些诗作每一首都饶有意境，深含情韵，《春晓》一首未有只言片语道及“愁”字，但“夜来风雨声，花落知多少”一联，宛如轻轻的一声叹息，传达出“无可奈何花落去”的满怀惆怅。

王、孟二人的作品，既有相似之处，也有不同之处。王诗恬静平淡，孟诗冲淡之中时露郁闷，原因在于二人隐居的性质有差异，王维的隐居是功成身退的优游，是皈依佛门的超脱，所以心安理得“只有青山似故人”；孟浩然的隐居在赴京前是不得已而为之，在不第后也经常交叉着出处进退的矛盾斗争，所以其诗时不时地有些“士不遇赋”。

### （三）刘长卿及其他诗人

刘长卿是王、孟诗派的诗人中成就比较突出的一个。刘长卿（709~780），字文房，河间（今属河北）人。二十五岁中进士，官终随州刺史。有《刘随州集》，存诗近四百首。其诗七成以上为五言诗，他本人自诩特别擅长这种诗体，称自己为“五言长城”，其中确实有些佳什，如：

日暮苍山远，天寒白屋贫。柴门闻犬吠，风雪夜归人。  
（《逢雪宿芙蓉山主人》）

苍苍竹林寺，杳杳钟声晚。荷笠带夕阳，青山独归远。  
（《送灵澈上人》）

空洲夕烟敛，望月秋江里。历历沙上人，月中孤渡水。  
（《江中对月》）

逢君穆陵路，匹马向桑乾。楚国苍山古，幽州白日寒。城池百战后，耆旧几家残。处处蓬蒿遍，归人掩泪看。（《穆陵

关北逢人归渔阳》)

寂寞江亭下，江枫秋气斑。世情何处澹？湘水向人闲。寒渚一孤雁，夕阳千万山。扁舟如落叶，此去未知还。（《秋杪江亭有作》）

这些诗作主题一如诗集中的其他作品，大都为旅思、别愁、闲情之类，风格近于王、孟，用语简淡自然，写景闲静悠远。他的七言诗中也不无佳作，如：

寂寂孤莺啼杏园，寥寥一犬吠桃源。落花芳草无寻处，万壑千峰独闭门。（《过郑山人所居》）

三年谪宦此栖迟，万古惟留楚客悲。秋草独寻人去后，寒林空见日斜时。汉文有道思犹薄，湘水无情吊岂知！寂寂江山摇落处，怜君何事到天涯。（《长沙过贾谊宅》）

前者境界幽玄，后者于伤悼贾生的遭遇中泄露出自己的心中块垒。

唐人高仲武讥讽刘长卿“大抵十首以上，语意稍同，于落句尤甚，思锐才窄也”（《中兴间气集》卷下），虽然有些刻薄，但确实指出了刘长卿作品存在的不足。

另外一些诗人，如储光羲（707～760？）、王湾（？～？）、常建（？～？）等，笔下也不无诗意优美的作品，如：

垂钓绿湾春，春深杏花乱。潭清疑水浅，荷动知鱼散。日暮待情人，维舟绿杨岸。（储光羲《钓鱼》）

客路青山外，行舟绿水前。潮平两岸阔，风正一帆悬。海日生残夜，江春入旧年。乡书何处达，归雁洛阳边。（王湾《次北固山下》）

清晨入古寺，初日照高林。曲径通幽处，禅房花木深。山光悦鸟性，潭影空人心。万籁此都寂，但余钟磬音。（常建

## 《题破山寺后禅院》)

王湾的诗曾受唐人张说激赏<sup>①</sup>，常建的诗则令欧阳修自叹不如<sup>②</sup>。

## 二 岑高诗派：“悲壮为宗”

“岑、高”指岑参与高适。岑高二人继承南朝与初唐时期出现的描写边塞风光及军旅生活的诗歌传统，与王之涣、李颀、王翰、崔颢、王昌龄等人，构成了盛唐时期的边塞诗派。他们的诗作或者歌颂立志戍边和沙场杀敌，或者表现战争苦难和征戍艰辛，或者批判执政者的穷兵黩武，或者抒发征人的乡思，或者描绘边塞的风光民俗，体现了诗人对战争的深层次思考。

岑参与高适是边塞诗派的领头人。他们都曾亲身戎幕，擅长以古诗尤其是七言歌行的形式来反映边塞生活，诗中充溢着愤激不平之气。所以宋人严羽说：“高岑之诗悲壮，读之使人感慨。”（《沧浪诗话》）元人辛文房说：“（岑参）属词清迥，用心良苦，诗调尤高，唐兴罕见此作。放情山水，故常怀逸念，奇造幽致，所得往往超拔孤秀，度越常情，与高适风骨颇同，读之令人慷慨怀感。”（《唐才子传》卷二）明人胡应麟则说：“高岑悲壮为宗。”（《诗薮》）

## （一）岑参

岑参（715～770），江陵（今属湖北）人。出生于没落世家。三十岁进士及第，三十五岁首次出塞，入安西四镇节度使高仙芝幕府。两年后返回长安，与高适、杜甫等结交唱和。四十岁再度出塞，入北庭都护府封常清幕中任判官。四十三岁回朝，由杜甫等荐为右补阙；转起居舍人、虢州长史等职。晚年出为嘉州刺史，罢官后客死成都旅舍。世称“岑嘉州”。有《岑嘉州集》，存诗三百六

① 高棅《唐诗品汇》卷六十三引殷璠语。

② 欧阳修《文忠集·题青州山斋》卷七十三。

十余首。

岑参一生积极进取，热衷功名，屡怀而立之年当有作为的壮志，他赠人或自勉的诗中对此常有流露，如：

问君今年三十几，能使香名满人耳？（《送魏升卿擢第归东都回怀魏校书陆浑乔潭》）

丈夫三十未富贵，安能终日守笔砚！（《银山碛西馆》）

因此，为了建功立业，他几度远赴西北边陲，亲身体会了边塞生活的艰辛与异域的民俗风情。大西北的风沙雪月、酷热严寒，以及悲壮惨烈的战事、别有情调的音乐，都凝聚在他的边塞诗中，构成其诗“语奇体峻，意亦造奇”<sup>①</sup>的特别风格，比如他的几首代表作：

北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万树梨花开。散入珠帘湿罗幕，狐裘不暖锦衾薄。将军角弓不得控，都护铁衣冷难着。瀚海阑干百丈冰，愁云惨淡万里凝。中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻。轮台东门送君去，去时雪满天山路。山回路转不见君，雪上空留马行处。（《白雪歌送武判官归京》）

君不见走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，随风满地石乱走。匈奴草黄马正肥，金山西见烟尘飞，汉家大将西出师。将军金甲夜不脱，半夜军行戈相拨，风头如刀面如割。马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋作冰，幕中草檄砚水凝。虏骑闻之应胆慑，料知短兵不敢接，车师西门伫献捷。（《走马川行奉送封大夫出师西征》）

弯弯月出挂城头，城头月出照凉州。凉州七城十万家，胡人半解弹琵琶。琵琶一曲肠堪断，风萧萧兮夜漫漫。河西幕中

<sup>①</sup> 殷璠《河岳英灵集》卷中。

多故人，故人别来三五春。花门楼前见秋草，岂能贫贱相看老。一年大笑能几回？斗酒相逢须醉倒！（《凉州馆中与诸判官夜集》）

这些诗作所描写的景致，与江南的春景秋色相比，完全是另外一种天地：北风卷地，飞雪漫天；瀚海冰封，平沙茫茫；碎石如斗，随风乱走；铁衣难着，红旗不翻。气候极其恶劣，环境极其凶险，但是却封不住诗人的歌喉，冻不住诗人的大笑。诗人以高昂亢奋的乐观精神谱写了一曲曲所向无敌的战歌。不独情感豪迈，艺术也达到了很高的造诣：冰冷的雪花被比作开满千树万树的梨花，凛冽的寒风被比作切肤刺骨的钢刀，可谓想象奇特，比喻奇警，构思奇逸，语言奇崛。顶真句与骚体句的交错运用，再加上夸张、对偶、排比等种种手法，使诗篇显得雄奇峭峻，豪气冲天。胡应麟说他“清新奇逸”（《诗薮》），王士禛说他“奇逸而峭”（《师友诗传续录》），评论得都很中肯。

除了七言歌行之外，岑参的七言绝句中也有些好诗，如：

故园东望路漫漫，双袖龙钟泪不干。马上相逢无纸笔，凭君传语报平安。（《逢入京使》）

梁园日暮乱飞鸦，极目萧条三两家。庭树不知人去尽，春来还发旧时花。（《山房春事》）

前一首抒发乡思，以毫不雕饰的语言传达了游子真挚的深情；后一首伤感春景，天衣无缝地化用《世说新语》“木犹如此，人何以堪”的典故。

岑参的边塞诗不仅描写金戈铁马的军旅生活，而且还描绘了大西北的文化样态，诸如热海火山之类的奇异风景、饮宴歌舞之类的异族民俗，都在他的笔下得到了鲜明的反映。他的作品突破了以往边塞诗仅写征戍之苦的惯例，拓宽了边塞诗的表现领域，激起了人

们对边疆生活的向往。

## (二) 高适

高适(702~765),字达夫,一字仲武,渤海蓆(今河北景县南)人。少孤贫,爱交游,为人不拘小节,颇有游侠之风。二十岁曾游历长安,求仕不遇;后北上蓟门,又失意而归。此后滞留梁宋(今河南开封、商丘),“混迹渔樵”。四十八岁时经人推荐,得任封丘尉。三年后,不忍“鞭挞黎庶”,不甘“拜迎官长”,弃官而去。后投河西节度使哥舒翰幕下,作记室参军。安史乱后,官至散骑常侍,封渤海县侯。世称“高常侍”。有《高适诗集》,存诗二百四十余首。

高适一生的前半生穷到了“以求丐取给”的地步,后半生又时来运转,发迹到封侯的程度。穷达如此之巨的落差使得其诗前后两个时期呈现出明显不同的风貌,前期的诗作中含有不平与寂寞,如其诗《淇上酬薛三掾兼寄郭少府》所云:

二十解书剑,西游长安城。举头望君门,屈指取公卿。……白璧皆言赐近臣,布衣不得干明主。归来洛阳无负郭,东过梁宋非吾土。(《别韦参军》)

自从别京华,我心乃萧索。十年守章句,万事空寥落。

而后期的诗作则有一股青云直上的自得与自负,如其《塞下曲》所述:

万里不惜别,一朝得成功。画图麒麟阁,入朝明光宫。大笑向文士,一经何足穷!古人昧此道,往往成老翁。

《旧唐书》说:“有唐以来,诗人之达者,唯适而已。”能像高适这样飞黄腾达的诗人在有唐一代确实不多见。

高适诗题材多样,内容比较丰富,但其中最具有光彩的则是他的

边塞诗，如其代表作《燕歌行》：

汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。男儿本自重横行，天子非常赐颜色。摐金伐鼓下榆关，旌旆逶迤碣石间。校尉羽书飞瀚海，单于猎火照狼山。山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。战士军前半死生，美人帐下犹歌舞。大漠穷秋塞草腓，孤城落日斗兵稀。身当恩遇常轻敌，力尽关山未解围。铁衣远戍辛勤久，玉筋应啼别离后。少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首。边庭飘飘那可度，绝域苍茫无所有。杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋。君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军。（《燕歌行并序·开元二十六年，客有从御史大夫张公出塞而还者，作《燕歌行》以示。适感征戍之事，因而和焉》）

这首诗如序所云，是开元二十六年（738）他三十七岁时的作品。当时他还未发迹，目光和头脑还相当敏锐。序中所说的“御史大夫张公”，即张守珪。此公隐瞒部下兵败的真相，贿赂前去调查的官员，高适从“客”处知晓了实情，便创作了这首诗。诗中歌颂了从征战士慷慨赴敌、舍身卫国的精神，同时又以“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”的千古名句，揭示了军中将士之间苦乐不均的矛盾，鞭挞了不管士兵死活、只顾自己醉生梦死的张守珪式的将帅；对战争所造成的夫妻生离死别也给予了深刻的同情。全诗怨恨中掺杂着讽刺，同情中流露出伤感，但总的基调却是在抑扬顿挫、起伏跌宕中回荡着雄浑苍凉。“适诗多胸臆语，兼有气骨，故朝野通赏其文，至如《燕歌行》等篇，甚有奇句。”（殷璠《河岳英灵集》卷上）《燕歌行》被誉为盛唐边塞诗的压卷之作。《唐诗评选》：“词浅意深，铺排中即为讽刺。此道自‘三百篇’来，至唐而微，至宋而绝。”《唐诗快》：“此是歌行本色。”

有的诗歌还表现了征人思乡、居妇念远之情，如“荡子从军事

征战，蛾眉娟娟守空闺。独宿自然堪下泪，况复时闻乌夜啼”（《塞下曲》）、“铁衣远戍辛勤久，玉箸应啼别离后。少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首”（《燕歌行》）。

高适的诗也描绘了边塞的民俗风情，如《营州歌》：“营州少年厌原野，狐裘蒙茸猎城下。虏酒千钟不醉人，胡儿十岁能骑马。”《部落曲》：“蕃军傍塞游，代马喷风秋。老将垂金甲，阏氏着锦裘。周戈蒙豹尾，红旆插狼头。”表现了边地少数民族的生活风貌和强悍勇武的精神。

高适的一些绝句也写得境界阔大、风骨凛然。如《塞上听吹笛》：“雪净胡天牧马还，月明羌笛戍楼间。借问梅花何处落？风吹一夜满关山。”把空廓苍茫的塞外雪夜化为无比绚丽的画面。《别董大二首》其二：“千里黄云白日曛，北风吹雁雪纷纷。莫愁前路无知己，天下谁人不识君。”荒凉的塞漠正因有了英雄的襟怀才变得壮美动人。后两句比起王勃的“海内存知己，天涯若比邻”来，更具有一种豪杰气概。

高适一生，“独行备艰险，所见穷善恶”，因而他的边塞诗时而叹身世不遇，时而忧安边失策，时而刺主帅非人，时而悯士卒疾苦，充满着“悲”的气氛；他又胸怀“倚弓玄兔月，饮马白狼川。”“关塞鸿勋著，京华甲第全”（《信安王幕府诗》）的壮志，并且“秉戍知恩重，临戎觉命轻”（《酬河南节度使贺兰大夫见赠之作》），执著、坚毅地去追求，去实现他的理想，这又使他的边塞诗显示出“壮”的一面。他那苍劲质朴的语言、粗犷豪放的笔触、博大雄浑的意境以及强烈的政论色彩、直拙的写实手法，又极大地强化了这种“悲壮”的气氛，从而在盛唐诗坛上独树一帜。

### （三）王昌龄及其他诗人

属于边塞诗派的，还有王之涣、李颀、王翰、崔颢、王昌龄等。王昌龄（698~756?），字少伯，京兆长安（今陕西西安）人。三十岁中进士，曾官江宁丞、龙标尉，故世亦称王江宁、王龙标。乱中还乡，为刺史杀害。明人辑有《王龙标集》，存诗一百八十余

首。王诗近半为绝句，其七绝可以与李白一争高下，时人称“诗家夫子王江宁”<sup>①</sup>。其表现塞外风光和军旅生活的诗作，颇为雄浑悲壮，如：

秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。（《出塞》）

青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关。黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。（《从军行》）

大漠风尘日色昏，红旗半卷出辕门。前军夜战洮河北，已报生擒吐谷浑。（《从军行》）

秦月汉关，雪山孤城，大漠风尘，意境都极为壮观，《出塞》一首被明李攀龙推为唐人七绝中的“压卷”之作。王昌龄还善于表现闺怨别愁，如：

奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。（《长信秋词》）

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。（《闺怨》）

寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。（《芙蓉楼送辛渐》）

这类小诗情真意婉，清沈德潜说它们“深情幽怨，意旨微茫，令人测之无端，玩之无尽”（《唐诗别裁》），王士禛甚至认为《长信秋词》是唐人四首“压卷”绝句之一（王士禛《唐人万首绝句选·凡例》）。

王之涣（688~742），字季陵，晋阳（今山西太原）人；李颀

<sup>①</sup> 辛文房《唐才子传》卷一。

(690~751)，东川（今四川东）；王翰（？~？），字子羽，晋阳（今山西太原）人；崔颢（？~754），汴州（今河南开封）人。这些人存诗不多，但均有名篇传世，如：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关。（王之涣《凉州词》）

白日登山望烽火，黄昏饮马傍交河。行人刁斗风沙暗，公主琵琶幽怨多。野云万里无城郭，雨雪纷纷连大漠。胡雁哀鸣夜夜飞，胡儿眼泪双双落。闻道玉门犹被遮，应将性命逐轻车。年年战骨埋荒外，空见蒲桃入汉家。（李颀《古从军行》）

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。（王翰《凉州词》）

上列诸诗，历代传诵。王之涣的《凉州词》被誉为唐人七绝无出其右者（王士禛《唐人万首绝句选·凡例》），他还有一首五绝《登鹳雀楼》：

白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。

区区二十字，使其名垂青史。崔颢“年少为诗，名陷轻薄。晚节忽变常体，风骨凛然，一窥塞垣，说尽戎旅。至如‘杀人辽水上，走马渔阳归。错落金锁甲，蒙茸貂鼠衣。’又‘春风吹浅草，猎骑何翩翩。插羽两相顾，鸣弓上新弦。’可与鲍昭并驱也”<sup>①</sup>。他下述的诗作也广为人知：

昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关

① 殷璠《河岳英灵集》卷中。

何处是？烟波江上使人愁。（崔颢《黄鹤楼》）

君家何处住，妾住在横塘。停船暂借问，或恐是同乡。

（《长干曲》一）

家临九江水，来去九江侧。同是长干人，生小不相识。

（《长干曲》二）

《长干行》朴实生动，有民歌之风。《黄鹤楼》，被严羽推为唐人七律中的“第一”（《沧浪集》卷一），据说李白到黄鹤楼，见到此诗，佩服地说道：“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头。”<sup>①</sup>

### 三 诗仙与诗圣：“李杜文章在，光焰万丈长。”

韩愈在《调张籍》一诗中说：“李杜文章在，光焰万丈长。”“李杜”指中国诗歌史上两位杰出的诗人李白和杜甫。“诗仙”在唐代并非专称李白，似乎从宋代开始成了他的专名，如宋徐积所说：“噫嘻歎，奇哉！自开辟以来，不知几千万余年，至于开元间，忽生李诗仙。”（《李太白杂言》）“诗圣”之称原本也是泛指，自南宋杨万里与元王义山始称杜甫“圣于诗”<sup>②</sup>后，明人便将“诗圣”的桂冠戴在了杜甫的头上，如王嗣爽《梦杜少陵作》说：“青莲号诗仙，我翁号诗圣。”

李杜是中国诗歌史上两位杰出的诗人，他们在官场里都属无足轻重的边缘人物，在诗坛上却是导演了盛唐气象的主要角色。他们的诗作艺术水平各有千秋，莫可轩轻，明杨慎曾作评语说：“徐仲车云：‘太白之诗，神鹰瞥汉；少陵之诗，骏马绝尘。’二公之评，意同而语亦相近。余谓太白诗，仙翁剑客之语；少陵诗，雅士骚人之词。比之文，太白则《史记》；少陵则《汉书》也。”（《诗话补遗》卷二）以史汉拟之，并不见得怎么贴切，但是道出了李杜二

① 见刘克庄《后村诗话》卷一。

② 见杨万里《江西宗派诗序》、王义山《赵东村希夔诗集序》。

人作品的价值足可彪炳青史，衣被后人。

### (一) 李白

李白是中国诗歌史上颇具传奇色彩的人物，关于他的一生，流传着很多趣闻轶事。比如他的降生就笼罩着灿烂的光环，据说他母亲怀他的时候，梦见夜空中的明星坠入怀中，因此生他之后名之曰“白”，字之曰“太白”。太白就是金星，其人便是星精降临人世。他的死亡也非同寻常。据说一个明月当空的夜晚，他在采石矶附近的长江上泛舟饮酒，身着锦衣，旁若无人，俯首江面，见一轮银月晶莹如璧，不知他何以产生了投水捉月的奇思异想，于是葬身于滔滔万里的大江之中。据说他年少居住在四川山里时，与小鸟为伍，只要他一叫，鸟儿们就会飞落在他的手掌上。据说他为人仗义疏财，为朋友两肋插刀，曾在扬州救过落难公子，一年不到，花掉三十余万金。据说他自己与流氓地痞吵架，曾奋不顾身，斩杀数人。据说唐玄宗让他写诗颂美杨贵妃时，他醉眼朦胧，竟然吩咐炙手可热的高力士给他脱靴，支使令三千宠爱在一身的杨贵妃为他磨墨。据说他之所以不肯摧眉折腰事权贵，是因为他腰间长着一块“傲骨”。据说他之所以才情横溢，文思泉涌，是因为他一次做梦，梦见自己的笔头开出了花朵。凡此种种“据说”，说明其人在世人的心目中很有些不凡。

但是，与这些世人津津乐道的奇闻轶事相反，他的家世却不甚了然。不知道他的祖先是何等人物，甚至连他父亲叫什么名字都无法弄清。他有儿子名伯禽，但布衣而终；有个孙子，可外出后去向不明；有两个孙女，都嫁给了农民为妻。

#### 1. 生平与思想

李白(701~762)，字太白，号青莲居士。祖籍陇西成纪(今甘肃秦安)，生于碎叶(今哈萨克斯坦境内巴尔喀什湖以南的托克马克)。五岁时随父移居绵州彰明(今四川江油)的青莲乡。其父人称李客，大约是个富商。李白“五岁诵六甲，十岁观百家”(《上安州裴长史书》)，“十五观奇书”(《赠张相镐》)，从小受过

传统的文化教育。

从二十五岁起，他“仗剑去国，辞亲远游。南穷苍梧，东涉溟海”（《上安州裴长史书》），以后寓居于湖北的安陆。后又北上太原，东至山东，移家任城（今山东济宁）。四十二岁时，他漫游会稽，结识了道士吴筠。由于吴筠的推荐，李白得以奉诏入京，得到一个供奉翰林的闲职。但不到三年，便被赐金放还，再度开始漫游生活。足迹遍及华北、梁宋一带，多次往返于东越、金陵、宣城之间。

五十五岁那一年，爆发了安史之乱，当时李白正在江南漫游。次年，他应邀加入永王李璘幕府。一年后，李璘被唐肃宗击败，李白也因此受到株连，被捕押入浔阳狱中，不久又被流放夜郎（今贵州桐梓）。在他行至巫山时遇赦，以后又辗转于金陵、宣城等地。六十一岁时，他听到李光弼率兵讨伐安史余孽的消息，前往请求随军，希望垂暮之年有所建树，可惜中途因病返回。次年，病死于当涂县令著名书法家李阳冰处。有《李太白集》，存诗约千首。

李白其人的思想颇为复杂，根据他的生平活动可以明显看出，一方面他具有穷则独善其身，达则兼济天下的儒家用世哲学，另一方面又具有愤世嫉俗、回归自然的道家避世思想，同时还掺杂着任侠轻儒的游侠思维方式。

儒家思想对他的影响，用他自己的话来说，就是“济苍生”、“安社稷”、“安黎元”、“兼善天下”，他还曾明确地声言：“苟无济代心，独善亦何益。”（《赠韦秘书子春》）这种积极用世的儒家价值观使其内心深处一直潜藏着一股奋发进取的精神。所谓“我辈岂是蓬蒿人”的自豪，所谓“天生我材必有用”的自信，所谓“何时腾风云，搏击申所能”的强烈期盼，正是他进取精神的诗意表露。尽管他选择的不是一条唐代士人常走的科举仕途之路，但是利用眼前出现的各种进身之阶，以便实现善天下、安黎民的抱负，却是他至死未忘的志向。好友吴筠荐举他，他便立刻应召赴京；永王李璘招聘他，他便迅速入其幕中；太尉李光弼东镇临淮，他也是

闻讯前往请纓。这种种行为都出自他建功立业的雄心和拯物济世的热望，与其灵魂深处积极用世的思想密切相关。

道家思想的影响则表现在他的愤世嫉俗、遗世独立、追求绝对自由、蔑视世间一切上。正如中国的大多数文人一样，每逢失意的时候，每逢政治上遇到挫折的时候，道家思想往往成为他们自我解脱的避风港，李白也不例外，唐玄宗的以俳优相待，唐肃宗的以流刑相加，使他“奋其智能，愿为辅弼”的热望渺茫难期，于是愤世嫉俗、蔑视一切的道家思想便油然而起。儒家的鼻祖孔子及被儒家奉为圣人的尧舜，也成了他嘲讽和轻视的对象。“我本楚狂人，凤歌笑孔丘”（《庐山谣寄卢侍御虚舟》）：他犹如《论语》和《庄子》中提到的楚狂接舆似的，唱着“凤歌”，嘲笑孔子的执著游宦的行径。“尧舜之事不足惊，自余嚣嚣真可轻”（《怀仙歌》）：唐尧虞舜在他看来都没有多少分量，其他等而下之的更可视若无物。道家思想的抬头导致了儒家思想的贬值。回归自然、遨游山水的欢乐取代了他建功立业、拯物济世的幻想，“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”（《梦游天姥吟留别》），正是他敞屣权势人物、追求精神自由的呐喊；“人生在世不称意，明朝散发弄扁舟”（《宣州谢朓楼饯别校书叔云》），正是他企图远离政治漩涡，以遁世了却一生的写照。

游侠思想的影响则表现为李白身上的那种慷慨悲歌、豪迈放浪的侠肠义胆。司马迁曾评价游侠说“已诺必诚”、“不爱其躯”、“羞伐其德”，他们急人之难、不惜牺牲的精神深深感染了李白。他从青年时代起就养成了喜欢“击剑为任侠”，“轻财重施”的倜傥个性和侠士风度。在他的作品中，有不少篇章歌颂的英雄便是他平素景慕的游侠，如《侠客行》等诗。在将儒生与侠客相比较时，他看重的是“纵死侠骨香，不惭世上英”的侠客，看不起的是“白发死章句”、不明“经济策”的儒生，得出的结论是“儒生不及游侠人”（《行行且游猎篇》）。

儒家的用世思想、道家的遁世观念和游侠的反抗精神三者错综

复杂地交织在李白的灵魂中。此外，汉末流行的人生如梦、及时行乐的人生观、价值观，也在他的心底打下了深深的印痕。

## 2. 作品与艺术

李白是一位奇才，杜甫说他“斗酒诗百篇”（《饮中八仙歌》）。他的诗作早在唐代就已结集，惜乎都已失传，现存最早的本子是宋人的集注本，现今最为流传的则是清人王琦的《李太白集注》三十六卷。王氏此书的编次一如宋杨齐贤集注、元萧士赟删补的《分类补注李太白集》三十卷，前二十五卷为古赋、乐府、歌诗，后五卷为杂文，另“以序、颂、碑、传、赠答、题咏、诗文评语、年谱、外纪为附录六卷”。《四库提要》说：“其注欲补三家（按即杨齐贤、萧士赟、胡震亨）之遗阙，故采摭颇富，不免微伤于芜杂，然捃拾残剩，时亦寸有所长。”此书现由中华书局出版了标点本，易名为《李太白全集》。

李白是盛唐时期的代表诗人，他的诗歌具有独特的艺术风格。个性鲜明，情感炽热，是阅读李诗最容易感受到的特色。很多诗章都显示出强烈的自我表现的主观色彩，他应召入京，要去做官，便宣称：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人！”（《南陵别儿童入京》）政治上遇到了挫折，便大呼：“大道如青天，我独不得出！”（《行路难》其二）他想念长安，就说：“狂风吹我心，西挂咸阳树！”（《金乡送韦八之西京》）他登上太白峰，就颐指气使：“太白与我语，为我开天关！”（《登太白峰》）他要求仙，就幻想：“仙人抚我顶，结发受长生！”（《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》）他有酒瘾，就以为：“忆昔洛阳董糟丘，为余天津桥南造酒楼。”（《忆旧游寄谯郡元参军》）他伤悼造酒名家，就戏问：“夜台无李白，沽酒与何人！”（《哭宣城善酿纪叟》）他蔑视权威，便狂歌高唱：“我本楚狂人，凤歌笑孔丘！”（《庐山谣寄卢侍御虚舟》）这种突出自我的主观色彩，令人强烈而又直观地感受到诗人的个性存在，不仅造成了诗歌排山倒海的气势，而且使人产生了一种亲近感。即使那些没有“我”字表现的诗作，其鲜

明的个性也丝毫没有减弱。

李白诗歌的炽热情感反映在表达上的奔放无羁，喷薄而出，几乎每一篇诗作都洋溢着难以遏止的激情。《梦游天姥吟留别》中那种与权贵不合作的叛逆精神，《梁甫吟》中那种政治上遭受打击后的悲愤情绪，《行路难》（其一）中那种世路艰难而大志不坠的自信劲头，《将进酒》中那种以乐观消释胸中块垒的豪迈情怀等，都抒发得淋漓尽致，一泻千里。试看下引诸诗：

海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求。越人语天姥，云霓明灭或可睹。天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。我欲因之梦吴越，一夜飞度镜湖月。湖月照我影，送我至剡溪。谢公宿处今尚在，渌水荡漾清猿啼。脚著谢公屐，身登青云梯。半壁见海日，空中闻天鸡。千岩万转路不定，迷花倚石忽已暝。熊咆龙吟殷岩泉，栗深林兮惊层巅。云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。列缺霹雳，丘峦崩摧。洞天石扇，訇然中开。青冥浩荡不见底，日月照耀金银台。霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻。忽魂悸以魄动，恍惊起而长嗟。惟觉时之枕席，失向来之烟霞。世间行乐亦如此，古来万事东流水。别君去时何时还，且放白鹿青崖间，须行即骑访名山。安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！（《梦游天姥吟留别》）

金樽清酒斗十千，玉盘珍羞直万钱。停杯投箸不能食，拔剑四顾心茫然。欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山。闲来垂钓碧溪上，忽复乘舟梦日边。行路难，行路难，多歧路，今安在？长风破浪会有时，直挂云帆济沧海！（《行路难》其一）

君不见，黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见，高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。天生我材必有用，千金散尽还复来。烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。岑夫子，丹丘生，将进酒，君莫停。与

君歌一曲，请君为我侧耳听：钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不愿醒。古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。陈王昔时宴平乐，斗酒十千恣欢谑。主人何为言少钱，径须沽取对君酌。五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁！（《将进酒》）

《梦游天姥吟留别》，题亦作《别东鲁诸公》，大约作于李白三十五岁至四十二岁之间。李白家居山东任城时，曾与孔巢父、韩准、裴政、张叔明、陶沔等，在徂徕山日相聚饮，人称“竹溪六逸”。李白此诗或即其赴京前告别这些朋友时所作。诗中将天姥胜景写得恍如仙境，然而“惟觉时之枕席，失向来之烟霞”，一梦醒来，风流云散，元范德机云：“非太白之胸次笔力，亦不能发此。‘枕席’、‘烟霞’二句，最有力。”<sup>①</sup> 不过，是诗尤其引人注目的是尾句的自表心志：官是要做的，要立功建业，总得踏上仕途，但是，即使青紫加身，还是不能“摧眉折腰事权贵”，这是自陶渊明不为五斗米折腰以来绵延不绝的文人的传统，李白名列“竹溪六逸”之中，身上也同样长了一块这样的傲骨。《行路难》作于他四十四岁被赐金放还初离朝廷时，诗中固然有失掉官职的茫然，处处碰壁的郁闷，以及三年供奉翰林的一场梦，但最打动人的却是那铿然作响、催人进取的结句：“长风破浪会有时，直挂云帆济沧海！”《将进酒》作于他五十二岁前后，此时他已被赐金放还多年，立功建业的希望渐成泡影，生命也已渐近暮年。当他和友人岑夫子一起来到元丹丘的颍阳山居时，知己相逢，畅饮酣醉，不遇的忧愤已被友情涤荡净尽，在他举杯高唱“与尔同销万古愁”的诗句中，令人感受到的不是颓唐和消沉，而是“天生我材必有用，千金散尽还复来”的自信和乐观。

比拟新奇不俗，夸张惊心动魄，是李诗的又一个特色。他在抒发激情时，往往运用比拟、夸张的表现手法，而且运用得新颖奇

<sup>①</sup> 清王琦《李太白集注》卷十五引，上海古籍出版社，1992。

警、大胆惊人，富于创造性。他写敬亭山：“相看两不厌，只有敬亭山”（《独坐敬亭山》），是把敬亭山当作彼此理解的知己；写月亮：“暮从碧山下，山月随人归”（《下终南山过斛斯山人宿置酒》），是把山月当作情深意长的友人；写春风：“春风知别苦，不遣柳条青”（《劳劳亭》），说它同情诗人的离愁别恨；写忧愁，用“抽刀断水水更流”比喻夸饰“举杯消愁愁更愁”（《宣州谢朓楼饯别校书叔云》），或者借有形的“白发三千丈”夸张凸显“缘愁似个长”（《秋浦歌》）。“功名富贵若长在，汉水亦应西北流”（《江上吟》），是以汉水难以流向西北，喻说功名富贵的转瞬即逝；“黄河捧土尚可塞，北风雨雪恨难裁”（《北风行》），是以黄河可塞反衬思妇的悲情难销；“苍梧山崩湘水绝，竹上之泪乃可灭”（《远别离》），是以山不能崩、水不能竭夸说二妃泪痕的无法去除；“三杯吐然诺，五岳倒为轻”（《侠客行》），则是以五岳为轻夸说侠士的一诺千金。诸如此类的比拟、夸张，既显得新颖奇特，不落俗套，又收到了天衣无缝的表达效果。李白使用的这些手法没有矫揉造作之弊，也没有生拉硬扯之嫌，其凌轹古人的独创性充分显示了诗人的匠心。

李诗的另一个特色则是幻想神奇莫测，构思浪漫无羁。他的作品中充满了浓厚的浪漫主义气息，这与其神奇莫测的幻想、浪漫无羁的构思密切相关。在驰骋幻想、随意构思时，他往往借助于非现实的神话传说，熔铸奇情壮采的意境。比如他的名篇《蜀道难》：

噫吁戏！危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！蚕丛及鱼凫，开国何茫然。尔来四万八千岁，不与秦塞通人烟。西当太白有鸟道，可以横绝峨眉巅。地崩山摧壮士死，然后天梯石栈相钩连。上有六龙回日之高标，下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得过，猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘，百步九折萦岩峦。扪参历井仰胁息，以手抚膺坐长叹。问君西游何时还？畏途巉岩不可攀。但见悲鸟号古木，雄飞雌从绕林间。又闻子规

啼夜月，愁空山。蜀道之难，难于上青天！使人听此凋朱颜。连峰去天不盈尺，枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗，砅崖转石万壑雷。其险也如此，嗟尔远道之人胡为乎来哉！剑阁峥嵘而崔嵬，一夫当关，万夫莫开。所守或匪亲，化为狼与豺。朝避猛虎，夕避长蛇。磨牙吮血，杀人如麻。锦城虽云乐，不如早还家。蜀道之难，难于上青天！侧身西望长咨嗟。

开篇即以神奇莫测之笔凭空起势，接着从蚕丛、鱼凫说到五丁开山，利用这些渺茫无凭的神话传说烘托奇险的气氛。然后又引用神话“六龙回日”，凭借黄鹤不得过、猿猱愁攀援、悲鸟号古木、子规啼夜月等描写，以及扪星胁息、抚膺长叹、凋朱颜等叙述，反复突显“蜀道之难，难于上青天”的主题。其实，李白未曾到过剑阁，他是完全靠驰骋幻想和驾驭神话构思立意的，但是诗写得相当成功，《河岳英灵集》的编者唐人殷璠赞叹道：“可谓奇之又奇，然自骚人以还，鲜有此体调也。”李白的同时代人贺知章之所以送了个“谪仙”的绰号给李白，就是因为读了他的这首诗<sup>①</sup>。清人沈德潜对这首诗更是推崇有加，说此诗“笔阵纵横，如虬飞蠖动，起雷霆于指顾之间。……太白所以为仙才也”<sup>②</sup>。李白其他的诗作，如前述的《梦游天姥吟留别》，以及《梁甫吟》、《北风行》、《远别离》等，也都不同程度地运用了这种表现手法，在读者眼前展开了广阔雄奇的幻想境界和壮丽多姿的形象领域。

李诗还有一个特色，就是“清水出芙蓉，天然去雕饰”的语言特征。“清水出芙蓉，天然去雕饰”，既是李白长篇古风《赠太守良宰》的诗句，又如王安石所说<sup>③</sup>，也是李白创作的心得。李白

① 参见孟棻《本事诗》。

② 《御选唐宋诗醇》卷二引。

③ 魏庆之《诗人玉屑》卷十二引王安石语：“诗人各有所得，‘清水出芙蓉，天然去雕饰’，此李白所得也。”

悉心学习和模仿汉魏六朝的乐府民歌，有意识地追求一种明净、清丽、自然的语言风格，如其诗：

长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。（《子夜吴歌·夏》）

妾发初覆额，折花门前剧。郎骑竹马来，绕床弄青梅。同居长千里，两小无嫌猜。……（《长干行》其一）

床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。（《静夜思》）

清新生动，情深词显，不管是乐府旧题，还是自己立题，都有民歌的风韵。他如“小时不识月，呼作白玉盘。又疑瑶台镜，飞在青云端”（《古朗月行》），“清风明月不用一钱买，玉山自倒非人推”（《襄阳歌》）等等，也都酷似民谣。李白的许多七绝，都写得语近情遥，含吐不露，“只眼前景，口头语，而有弦外音，使人神远”，这与其深得乐府民歌的精髓不无关系，如下述的七绝：

峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流。夜发清溪向三峡，思君不见下渝州。（《峨眉山月歌》）

李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。（《赠汪伦》）

杨花落尽子规啼，闻道龙标过五溪。我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。（《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》）

故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。（《黄鹤楼送孟浩然之广陵》）

日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺，疑是银河落九天。（《望庐山瀑布》）

天门中断楚江开，碧水东流至北回。两岸青山相对出，孤帆一片日边来。（《望天门山》）

朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。（《早发白帝城》）

一为迁客去长沙，西望长安不见家。黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。（《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》）

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情！（《春夜洛城闻笛》）

蜀国曾闻子规鸟，宣城还见杜鹃花。一叫一回肠一断，三春三月忆三巴。（《宣城见杜鹃花》）

这些诗作都不屑雕章琢句，宛如行云流水，自由舒卷，自然喷涌。如刘辰翁所评《峨眉山月歌》那样，“含情凄婉，有竹枝缥缈之音”<sup>①</sup>，“竹枝”为唐代民歌的代名词，他从李白的绝句中读出了“竹枝”的“缥缈之音”，可谓确当之论。以上诸作均是历代传颂的佳作，有些甚至被目为“神品”，如《望天门山》、《早发白帝城》两首，明胡应麟就认为“俱极自然，洵属神品，足以擅扬一代”<sup>②</sup>。

在体裁方面，李白最擅长的当属七言歌行体。自初唐四杰将唐人歌行规范化之后，到了盛唐时期，李白、杜甫二人又将此体推向了“化而大矣，能事毕矣”<sup>③</sup>的极致。李白的歌行雄浑壮阔，气势磅礴，激情洋溢，色彩缤纷，跌宕起伏，千变万化。明人王世贞曾将他与杜甫二人的歌行进行了比较，说道：“太白以气为主，以自然为宗，以俊逸高畅为贵。子美以意为主，以独造为宗，以奇拔沉雄为贵。其歌行之妙，咏之使人飘扬欲仙者，太白也；使人慷慨激烈歔歔欲绝者，子美也。”<sup>④</sup> 其实，李杜二人的歌行之所以具备

① 《御选唐宋诗醇》卷五引。

② 《御选唐宋诗醇》卷七引。

③ 胡应麟《诗薮·内篇》卷三。

④ 胡震亨《唐音癸签》卷九引。

各自的审美效果，主要在于创作方法的差异，与杜甫喜用现实主义手法不同，李白多用浪漫主义手法，因而其诗才俊逸高畅，气盛意远，读之令人飘飘欲仙。另外，李白的律体虽然少于古风，但也并不是没有佳作，如：

青山横北郭，白水绕东城。此地一为别，孤蓬万里征。浮云游子意，落日故人情。挥手自兹去，萧萧班马鸣。（《送友人》）

牛渚西江夜，青天无片云。登舟望秋月，空忆谢将军。余亦能高咏，斯人不可闻。明朝挂帆席，枫叶落纷纷。（《夜泊牛渚怀古》）

凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流。吴宫花草埋幽径，晋代衣冠成古丘。三山半落青天外，二水中分白鹭洲。总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。（《登金陵凤凰台》）

两首五律，从形式上说，前者中规中矩，后者颌联、颈联运用古风手法率意而为；从意蕴上说，二者都将情与景融会得浑然如一，巧妙地抒发了送人的深情或思古的幽情。清人梁诗正说“大匠运斤，自成规矩”<sup>①</sup>，可谓灼见。后一首七律，据说是模仿崔颢《黄鹤楼》而作，然其“寓目山河，别有怀抱，其言皆从心而发，即景而成”<sup>②</sup>，其高情远意绝不在崔颢之下。

总之，李白作为一位天才诗人，以其优秀的诗作，继承了前代浪漫主义的创作传统，反映了盛唐时代乐观向上的创造精神，扩大了浪漫主义的表现领域，丰富了浪漫主义的手法。他的作品问世，标志着中国诗歌在屈子之后，出现了浪漫主义诗派的第二座高峰。在其辞世之后仅二十余年，他的诗集就已“家家有之”。中唐

① 《御选唐宋诗醇》卷七引。

② 《御选唐宋诗醇》卷七引梁诗正语。

以后，不少诗家名手如韩愈、孟郊、李贺等，以及赵宋以后的苏轼、陆游等，乃至明清的高启、龚自珍等，都无不深受他的影响。

## （二）杜甫

杜甫是盛唐时期与李白并称“李杜”的又一位伟大的诗人。他与李白是莫逆之交，命运同样坎坷。据说他是西晋名将并注《左传》的著名学者杜预的后裔，武则天时期的诗人杜审言是他的祖父。他一生没做过像样的官，晚景更为凄凉，就连死在何地都是个悬案。《旧唐书》、《新唐书》的《杜甫传》都说他死在湖南的耒阳县，死因传说是久饿之后吃牛肉喝白酒过量，结果导致腹胀而死<sup>①</sup>。晚唐时，如罗隐诗《经耒阳杜工部墓》、李聪诗《耒阳杜工部祠堂》所示，耒阳似乎还有杜甫的坟墓和祠堂。许多晚唐诗人都曾写诗伤悼死在耒阳的杜甫，如崔珣《道林寺》诗谓“白日不照耒阳县，皇天饿死饥寒躯”等。不过，因中唐的元稹在应杜甫之孙杜嗣业所撰的《唐杜工部墓志铭》有“竟以寓卒，旅殡岳阳”之语，宋吕大防《杜诗年谱》与王得臣《麈史》即据此《墓志铭》及杜诗断定杜甫卒于岳阳。此外，宋黄鹤《年谱辨疑》又谓杜甫“卒于潭岳间”。总之，杜甫死于漂泊途中，死后一缕诗魂仍旧难返故里，其子“宗武病不克葬，殁，命其子嗣业。嗣业以家贫，无以给丧，收什乞勺，焦劳昼夜”，好不容易将他迁葬于河南偃师的首阳山。诗人辞世四十年之后，才得以回归故土，一代诗圣，沦落如此，令人酸鼻。但是，他的作品却如常青之树，虽经岁月风雨的吹打，却依然绽放着生命的光彩。“吟咏流千古，声名动四夷！”<sup>②</sup>

### 1. 生平与思想

杜甫（712～770），字子美，自称少陵野老。祖籍襄阳（今湖北襄樊），移居巩县（今属河南）。自幼刻苦好学，“群书万卷常暗

① 参见郑处海《明皇杂录补遗》。

② 白居易《读李杜诗集因题卷后》。

诵”，“读书破万卷”，因此打下了坚实的创作基础。二十岁开始壮游，足迹曾至吴、越。

二十三岁时，他应试不第。游齐、赵等地，数年后归乡。其间结识了诗人高适、李白等，和他们一起呼鹰逐兽，涉猎取乐。特别是在洛阳碰到李白后，两位诗家巨匠结下了深厚的友情。

三十五岁时应“天下有一艺诣毂下”之诏来到京师长安，但因权臣李林甫所阻，仕进无望，只好“朝扣富儿门，暮随肥马尘”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》），三番五次地向达官贵人投递诗篇，以求引荐。四十岁时，唐玄宗举行祭祀大典，他特地献上三大礼赋，玄宗很欣赏，命他待制集贤院，考试录用。但因权臣李林甫从中作梗，考后便泥牛入海无消息。直到四十四岁时才得到了一个管理军械库房的微职（右卫率府胄曹参军）。当他回到奉先县（今陕西蒲城），想把做官的消息告诉家眷时，“入门闻号咷，幼子饥已卒”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）。

杜甫四十四岁这一年的仲冬，安禄山兵发范阳，先后攻陷洛阳、潼关、长安。他只好携家带口，夹在难民潮中。次年，他把家眷安置鄜州（今陕西富县）羌村，只身前往灵武，投奔刚即位的唐肃宗。不料中途陷入乱军之手，被带到一片瓦砾的长安。直到第二年夏，他才侥幸穿过叛军和唐军两军对垒的前线，逃到凤翔，朝见唐肃宗。当时他狼狈已极，“麻鞋见天子，衣袖露两肘”（《述怀》），唐肃宗似乎很受感动，便给了他一个左拾遗的官职。长安收复后，诗人随肃宗还京，不久因事贬为华州司功参军，从此离开了长安。但官场不幸诗家幸，在这陷贼与为官的四年间，他的创作益发放射出夺目的光彩。

四十八岁时，杜甫弃官，举家迁移，经过秦州（今甘肃天水）、同谷（今甘肃成县），历经千辛万苦，抵达成都，在城西的浣花溪畔盖了一所草堂。五十一岁时，成都少尹徐知道叛乱，诗人又到阆州（今四川阆中）、梓州（今四川三台）一带流亡。五十三岁时，好友严武再镇四川，推荐他出任节度参谋、检校工部员外

郎，他便又在成都度过了半载幕府生活。次年，严武死，诗人失去了靠山，便举家东下。五十五岁时，他定居在夔州（今四川奉节）；五十七岁时又继续东下，在江陵、公安、岳州、潭州、衡州一代辗转流离，饥饿、疾病、漂泊严重地损害了他的健康，终于使他在羁旅之中离开了人世。

在杜甫身上占据主要地位的是儒家思想。他出身于世代信奉儒家的封建家庭，经常自称“儒生”、“老儒”，还自豪地说：“自先君恕、预以降，奉儒守官，未坠素业矣。”（《进雕赋表》）他信守的哲学是“穷则独善其身，达则兼济天下”；他追求的政治理想是“自谓颇挺出，立登要路津。致君尧舜上，再使风俗淳”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）；他模拟比附的楷模是儒家称道的辅佐虞舜的稷和契。尽管他有时因为政治上的失意，偶然也发泄过“纨袴不饿死，儒冠多误身”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）、“男儿宁斗死，壮士耻为儒”（《送蔡希鲁都尉还陇右寄高三五书记》）、“儒术于我何有哉，孔丘盗跖具尘埃”（《醉时歌》）之类的牢骚，偶然也产生过“细推物理须行乐，何用浮名绊此身”（《曲江》）的及时行乐情绪或消极遁世念头，但积极用世的儒家观念始终左右着他的一生。

当然，杜甫对儒家思想也并非死板、教条地全盘恪守，而是有所继承、有所批判，并在某些问题上发扬了其进步的一面。比如，儒家谓穷则独善其身，达则兼济天下，而杜甫主张达济天下，穷亦要济天下；儒家谓不在其位不谋其政，杜甫则不管在位与否，均谋其政；儒家主张不怨天不尤人，杜甫却在诗中抒发着淋漓尽致怨恨、嘲讽、痛斥、不平；儒家轻视劳动群众，杜甫却对他们充满了同情、亲近甚至歌颂。这样的思想使杜甫作品中一贯充溢着“穷年忧黎元”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）、“济时肯杀身”（《敬寄族弟唐十八史君》）的精神，赋予他一种永不衰退的政治热情、坚忍不拔的倔强性格和胸怀开阔的乐观态度。

由于时代的局限，封建主义的伦理纲常特别是帝王仍是杜甫精

神上的最高主宰，使他无法扬弃“葵藿倾太阳，物性固难夺”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）的忠君观念，以致不得不把解决国家不幸、人民苦难的希望寄托在明君英主上，使他终于无法成为唐朝皇帝的叛臣逆子。但是，他在8世纪的历史条件下，已经以其进步的思想为指导创作了许多新的有价值的诗篇，使中国古典诗歌更深更近地走向民众的现实生活。这应该是杜甫无法否定的历史功绩。

## 2. 作品与特色

杜甫的作品在唐代即有集流行于世，白居易、杜牧、贯休等都曾读过他的诗文集。唐樊晃《杜工部小集序》说“（杜）文集六十卷，行于江汉之南”，樊氏又编杜甫遗文二百九十篇，名为《杜工部小集》六卷；白氏读者称《李杜诗集》；杜牧读者称《韩杜集》；贯休读者称《杜工部集》。《旧唐书》也说“甫有文集六十卷”，可惜唐本均已不传。宋人编注的杜诗特别多，流传至今的尚有《九家集注杜诗》、《集千家注杜工部诗集》等数种。而今最流行的是清人仇兆鳌的《杜诗详注》二十五卷，补注二卷。仇氏书晚出，注释多吸收前人成果，有关杜甫的传记、年谱、序跋、评论等资料收罗完备，颇具参考价值。

以安史之乱为界，杜甫的作品大致可以划分为前后两个时期。前期的作品反映了李林甫、杨国忠执掌朝政大权时的社会面貌，以及他个人的游踪与交友状况，著名诗篇《丽人行》、《兵车行》、《望岳》、《画鹰》、《饮中八仙歌》、《前出塞》、《自京赴奉先县咏怀五百字》等均为这个时期的作品。

《望岳（岱宗夫如何）》一诗是诗人前期游历诗的代表：

岱宗夫如何，齐鲁青未了。造化钟神秀，阴阳割昏晓。荡胸生层云，决眦入归鸟，会当凌绝顶，一览众山小。

这首诗大约为诗人二十五岁时所作。其时他虽然已经落第，但年轻

气盛，雄风未灭，全诗以明快昂扬的情调，吟咏了泰山壮丽的景观。最后两句尤为精妙，意境高远，气势非凡，表现了青年杜甫远大的抱负和进取的朝气。杜甫之前，谢灵运、李白都有题咏泰山之作，而此诗“气骨峥嵘，体势雄浑”，“遒劲峭刻，可以俯视两家矣”<sup>①</sup>。

杜甫四十五岁时所作的《自京赴奉先县咏怀五百字》，是其前期的最后一篇诗作，代表了诗人这一时期创作的最高成就。天宝十四年（755）冬初，杜甫自京赴奉先县。而此年的仲冬，安禄山即举起了反旗。杜甫途经骊山时，局势已经是山雨欲来风满楼，安史之乱的消息虽然还没有传到长安，但盛世所隐藏的深刻危机已然一触即发。可唐玄宗却和杨贵妃正在骊山“温泉水滑洗凝脂”，正如诗中所写，“君臣留欢娱，乐动殷胶葛。赐浴皆长缨，与宴非短褐”，而这种歌舞升平的资本却都是从劳动者的手中搜刮而来：“彤庭所分帛，本自寒女出。鞭挞其夫家，聚敛贡城阙。”尤其是“朱门酒肉臭，路有冻死骨。荣枯咫尺异，惆怅难再述”诸语，以对比手法深刻揭露了当时社会的不平，成为鞭挞统治集团的有力诗句。

后期可以分为三个阶段。一是安史之乱期间。在此期间，诗人亲历了深刻的社会危机和政治动乱，加深了对社会现实的认识、对民众痛苦的体验，创作出不少意蕴深长的作品，如《哀王孙》、《悲陈陶》、《春望》、《哀江头》、《羌村三首》、《北征》、“三吏”、“三别”等。《哀江头》、《羌村三首》都是他四十六岁时的诗作：

少陵野老吞声哭，春日潜行曲江曲。江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿？忆昔霓旌下南苑，苑中万物生颜色。昭阳殿里第一人，同辇随君侍君侧。辇前才人带弓箭，白马嚼啮黄金勒。翻身向天仰射云，一箭正坠双飞翼。明眸皓齿今何在？血

<sup>①</sup> 仇兆鳌《杜诗详注》卷一引卢世澹语，中华书局，1979。后引同。

污游魂归不得！清渭东流剑阁深，去住彼此无消息。人生有情泪沾臆，江水江花岂终极。黄昏胡骑尘满城，欲往城南忘南北。（《哀江头》）

峥嵘赤云西，日脚下平地。柴门鸟雀噪，归客千里至。妻孥怪我在，惊定还拭泪。世乱遭飘荡，生还偶然遂。邻人满墙头，感叹亦歔歔。夜阑更秉烛，相对如梦寐。（《羌村》其一）

杜甫《哀江头》诗作于他陷入乱军手中时，题材与白居易的《长恨歌》相同，也是写唐玄宗与杨贵妃事，但是较《长恨歌》更为精练含蓄，而且用词婉雅，音调也顿挫有致。前人在把它与《长恨歌》相比较时，大都以为胜过后者，如宋苏辙说：“予爱其词，气如百金战马，注坡蓦涧，如履平地，得诗人之遗法。如白乐天，诗词甚工，然拙于纪事，寸步不遗，犹恐失之。此所以望老杜之藩垣而不及也。”（《诗病五事》）不过，扬杜可以，贬白则似乎不宜，杜、白二诗，正所谓春兰秋菊，各有其芳。上引《羌村》为三首中的第一首，诗作于他遇难呈祥，有幸得以回鄜州羌村与家人团聚之时。这首诗将世道板荡、人生艰难的体验写得相当真实透彻，明人王慎中盛赞这一首“尤绝”，说它：“一字一句，镂出肺肠。才人莫知措手，而婉转周至，跃然目前。又若寻常人所欲道者，真《国风》之义，黄初之旨，而结体终始，乃杜本色耳。”<sup>①</sup>从语言上说，此诗也确实代表了老杜的本色。

二是赴蜀及定居成都期间。在此期间，杜甫作有《天末怀李白》、《梦李白二首》、《不见》、《秦州杂诗》二十首、《发秦州》、《乾元中寓居同谷县作歌七首》、《成都》、《蜀相》、《野望》、《登楼》、《茅屋为秋风所破歌》、《闻官军收河南河北》等上乘之作。杜甫专门写给李白的诗有十余首，此处言及的是他客居秦州时所作：

<sup>①</sup> 仇兆鳌《杜诗详注》卷五引。

· 凉风起天末，君子意如何？鸿雁几时到？江湖秋水多。文章憎命达，魑魅喜人过。应共冤魂语，投诗赠汨罗。（《天末怀李白》）

死别已吞声，生别常惻惻。江南瘴疠地，逐客无消息。故人入我梦，明我常相忆。恐非平生魂，路远不可测。魂来枫林青，魂返关塞黑。君今在罗网，何以有羽翼。落月满屋梁，犹疑照颜色。水深波浪阔，无使蛟龙得。（《梦李白二首》其一）

浮云终日行，游子久不至。三夜频梦君，情亲见君意。告归常局促，苦道来不易。江湖多风波，舟楫恐失坠。出门搔白首，若负平生志。冠盖满京华，斯人独憔悴。孰云网恢恢，将老身反累。千秋万岁名，寂寞身后事。（《梦李白二首》其二）

不见李生久，佯狂真可哀。世人皆欲杀，吾意独怜才。敏捷诗千首，飘零酒一杯。匡山读书处，头白好归来。（《不见》）

杜甫自从年轻时结识了李白后，对李白豪爽飘逸的风度和妙笔生花的诗才佩服备至。他曾在《饮中八仙歌》诗中给谪仙李白画了一幅素描：“李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠。天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。”这种不无夸张的描摹说明诗仙在诗圣心中的崇高地位，正因如此，他才每每怀念李白，如其诗所写：“寂寞书斋里，终朝独尔思。”（《冬日有怀李白》）这里怀念李白的四首诗，是在他得知李白遭难之后所作。挚友生死未卜，凶多吉少，因此诗中充满了对李白命运的深切关注。同时，“文章憎命达，魑魅喜人过”，“冠盖满京华，斯人独憔悴”，“世人皆欲杀，吾意独怜才”诸句，也表达了诗人对苍天无眼、命运不公的怨愤之情。四诗读来，几如挽歌，所以仇兆鳌注《天末怀李白》诗云：“说到流离生死，千里关情，真堪声泪交下，此怀人之最惨怛者。”

他五十四岁时在成都所作的《茅屋为秋风所破歌》表现了这位诗圣以民为本的仁者心怀：

八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅，茅飞度江洒江郊。高者挂罥长林梢，下者飘转沉塘坳。南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼。公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得，归来倚杖自叹息。俄顷风定云墨色，秋天漠漠向昏黑。布衾多年冷似铁，骄儿恶卧踏里裂。床床屋漏无干处，雨脚如麻未断绝。自经丧乱少睡眠，长夜沾湿何由彻。安得广厦千万间？大庇天下寒士俱欢颜！风雨不动安如山。呜呼！何时眼前突兀见此屋？吾庐独破受冻死亦足。

诗末六句，结合其他诗篇中的同类词句，如“穷年忧黎元，叹息肠内热”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）、“谁能叩君门，下令减征赋”（《宿花石戍》）、“几时高议排金门，各使苍生有环堵”（《寄栢学士林居》），展现了作者博大宽厚的胸襟。此老一生潦倒穷困，但他往往由己及人，甚至舍己思人，表现出极为崇高的品质。

三是离开成都东下漂泊江湖期间。这一时期，杜甫的七言歌行《观公孙大娘弟子舞剑器行》观舞剑器而伤往事，凄婉悲壮，颇有建安黄初气，清《御选唐宋诗醇》誉之为“千秋绝调”。但是，更加成熟老到的倒是他的律体，如流传颇广的《秋兴八首》、《咏怀古迹五首》、《登高》、《登楼》、《登岳阳楼》等，尤其是他五十五岁客居夔州奉节时所作的《秋兴八首》，得到了历代文人的高度评价。这套组诗由八首七律构成，其第一首为：

玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧。

前四句扣八首总题，因秋而起兴；后四句触景生情，眼前诸景和耳边砧声惹起一片乡思。这种“故园心”在后来的诸篇中又渐渐与

忧国之情融合为一，使组诗的主题更富意义。明人王嗣奭说：“《秋兴八首》，以第一起兴，而后章俱发隐衷，或启下，或承上，或互发，或遥应，总是一篇文字。”黄生也说：“杜公七律，当以《秋兴》为裘领，乃公一生心神结聚之所作也。八首之中，难为轩轻。”<sup>①</sup>这八首是有机的整体，在艺术上如明陈继儒所评：“云霞满空，回翔万状，天风吹海，怒涛飞涌，可喻老杜《秋兴》诸篇。”<sup>②</sup>应该说，这套组诗代表了杜甫律体的最高成就。

杜甫的诗作继承了《诗经》以来的现实主义传统，并且进一步发扬光大，将其推上了新的高峰。诗人以其丰富的阅历、深刻的体察和敏锐的眼光，艺术地再现了所处时代的社会风貌，扩展了古典诗歌的表现力，形成了他特有的风格。综观其诗，最显著的艺术特色首先表现在：善于选取典型人物和事件来反映现实生活，通过言简意赅的精练诗句来揭示事物的本质。诗人广泛接触各种人物，从农夫到戍卒，从艺人到酷吏，从游商士子到达官贵人，主要社会阶层几乎无所不有。其诗中人物的典型性不在于对人物的具体塑造，而在于对象的选择。比如《石壕吏》中的老妪、《垂老别》中的老翁，他们的忍痛从军说明当时压在民众头上的苦痛已到不堪忍受的程度，这样的老人尚不得幸免，年轻人更加可想而知。仅仅是一次旅途中的偶然所见，可见此类情形在当时已非绝无仅有，它的普遍性自然不言自明。《无家别》写的是无家可归的士兵的再次出征，当他重返故乡时，已是“我里百余家，世乱各东西”，“久行见空巷，日瘦气惨凄”。不难看出，这个士兵的无家也不是个别现象，只是“空巷”里众多“无家”中的一个而已，显而易见，《无家别》非常具有典型性。选取富有典型意义的人和事加以概括和描述，由个别见一般，这就是杜诗在选材和艺术概括上所特有的功力。

① 仇兆鳌《杜诗详注》卷十七引。

② 仇兆鳌《杜诗详注》卷十七引。

把丰富的社会内容或深刻的思想情感凝缩在一二诗句里，以极为简练的笔触揭示事物的本质或人物的精神境界，也是杜诗善于典型概括的突出表现。如其《兵车行》诗：

车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。耶娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上千云霄。道傍过者问行人，行人但云点行频。或从十五北防河，便至四十西营田。去时里正与裹头，还来头白还戍边。边庭流血成海水，武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞。纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西。况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。长者虽有问，役夫敢申恨？且如今年冬，未休关西卒。县官急索租，租税从何出？信知生男恶，反是生女好。生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草。君不见青海头，古来白骨无人收！新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。

此诗大约作于唐玄宗天宝九年（750），当时唐玄宗正在效仿汉武帝拓土开边，派军队进攻吐蕃，沉重的兵役把民众压得喘不过气来。杜甫通过与道旁行人的问答，在客观的记叙中，表达了对当局穷兵黩武政策的批评，尤其是“边庭流血成海水，武皇开边意未已”二句，含沙射影地讽刺了唐代“好征伐”的“汉武帝”——唐玄宗。《自京赴奉先县咏怀五百字》则在叙述唐玄宗君臣在骊山花天酒地荒淫度日的情形后，用“朱门酒肉臭，路有冻死骨”两句，一针见血地揭露了社会的黑暗和贫富的不均。他如“十室几人在，千山空自多”（《征夫》），“炙手可热势绝伦，慎莫近前丞相嗔”（《丽人行》）等高度概括、极其凝练的诗句，也都在诗歌提高意蕴方面起到了画龙点睛的作用。

杜诗的特色其次表现在：根据不同的内容，采取不同的表现方法，或重在客观描述，或以议论为主；或直抒胸臆，或借景写情。杜诗前期叙事诗较多，后期则渐多抒情之作。其叙事诗在表现上的

突出特点之一即是寓主观于客观，把自己的主观意图、情感倾向融化在对客观事物的具体描写中，而不是直言表露自己内心。比如《石壕吏》诗：

暮投石壕村，有吏夜捉人。老翁逾墙走，老妇出门看。吏呼一何怒，妇啼一何苦。听妇前致词：“三男邺城戍，一男附书至，二男新战死。存者且偷生，死者长已矣。室中更无人，惟有乳下孙。孙有母未去，出入无完裙。老妪力虽衰，请从吏夜归。急应河阳役，犹得备晨炊。”夜久语声绝，如闻泣幽咽。天明登前途，独与老翁别。

诗中对黑暗现实的揭露与讽刺是十分鲜明的，但它完全是通过对事件具体过程、不同人物言行的如实描述体现出来的。诗人不但没有直接站出来讲话，而且行文力求避免明显的褒贬，然而，诗人的倾向性却在不着一字中显现出来。这正是诗人叙事手法的高妙之处。有些诗则叙说简略，议论占据了很大篇幅，这种特点最明显的莫过于《自京赴奉先县咏怀五百字》。这首诗不像其《北征》诗全篇以叙事为主，杂以议论，而是以议论为主，杂以叙事。全诗五百字中，叙述发京师、过骊山、就泾渭、抵奉先，不过数十字，剩下的皆为议论，所以清人胡夏客说“此最得变雅之法而成章者也”<sup>①</sup>。

杜诗中的抒情之作更多的是采用直抒胸臆，喜怒哀乐，尽在言表，《闻官军收河南河北》诗可以说是这类诗作的代表：

剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白首放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

<sup>①</sup> 仇兆鳌《杜诗详注》卷四引。

唐代宗广德元年（763），安史乱军首领史朝义自杀，他的部将如镇守幽州的李怀仙、镇守魏州的田承嗣纷纷举城而降，五十二岁的诗人在梓州听说这个消息，不禁老泪纵横，旅愁尽扫，于是急就章似的写下此诗。全诗围绕“喜”字畅抒其情，甚至索性抛开眼前景身边事而纵情高歌起来，喜悦之情可谓抒发得一泻无遗。王嗣奭说它“一气流注”，“他人决不能道”，浦起龙说它“八句其疾如飞”，为“杜老生平第一首快诗”<sup>①</sup>，似乎都是着眼于杜甫淋漓酣畅的抒情方式。同时，杜甫还善于把抒情与写景巧妙结合起来，借助景色提高抒情的力度，如《春望》诗：

国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。白头搔更短，浑欲不胜簪。

这首作于唐肃宗至德二年（757）暮春的五律，描写的是沦陷长安的情景。诗人身陷乱军之中，目睹春色，倍增忧国思家之情。山河依旧，人事全非，触景生情，无限伤感。往日令人赏心悦目的花香鸟语，而今却令人触目惊心，闻声落泪，这就是所谓“以乐景写哀，倍增其哀”的笔法。援用“江山之助”，增强抒情效果，加深感染力，在他的许多诗中都有应用，如写亲情的：

今夜鄜州月，闺中只独看。遥怜小儿女，未解忆长安。香露云鬟湿，清辉玉臂寒。何时倚虚幌，双照泪痕干。（《月夜》）

戍鼓断人行，边秋一雁声。露从今夜白，月是故乡明。有弟皆分散，无家问死生。寄书长不达，况乃未休兵。（《月夜忆舍弟》）

<sup>①</sup> 仇兆鳌《杜诗详注》卷十一引。

月亮的困囿和明亮，往往最易勾起人们的思亲之情，前诗借助想象中的闺中望月凸现对妻子的缠绵相思，后诗则通过“月是故乡明”烘托对舍弟的深沉忆念。再如写友情的：

白也诗无敌，飘然思不群。清新庾开府，俊逸鲍参军。渭北春天树，江东日暮云。何时一樽酒，重与细论文？（《春日忆李白》）

舍南舍北皆春水，但见群鸥日日来。花径不曾缘客扫，蓬门今始为君开。盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。肯与邻翁相对饮，隔篱呼取尽余杯。（《客至》）

杜甫写《春日忆李白》时，人在渭北（咸阳），而李白正在江东（会稽），想念李白却突然插进“春树暮云”一联，看似无关，实际上却是以春树萋萋、暮云悠悠，喻萋萋满怀、悠悠不断的思念，正所谓“不言怀而怀在其中”。后一首的春水群鸥既是背景，画出了诗人浣花溪畔茅舍的幽雅，又不无象征意味，诗人与友人、邻翁的交游宛如鸥鸟一般自由自在，完全摆脱了尘嚣和世俗。

再次，杜诗善于学习传统，众体兼备，各放异彩。元稹在应杜甫孙之请所作的《唐检校工部员外郎杜君墓志铭并序》中说：“至于子美，盖所谓上薄风雅，下该沈宋，言夺苏李，气吞曹刘，掩颜谢之孤高，杂徐庾之流丽，尽得古今之体势，而兼文人之所独专矣。”杜甫的确善于学习和借鉴古人，即便是在诗体的运用上，也兼采众长，各体皆工。在他现存的一千四百余首诗中，近体为一千零六首，余下的近四百首是古风。近体固然是主流，但其古风如七言歌行、五古等，也都各臻妙境。他的五言古风与七言歌行，如王世贞所说，“以意为主，以独造为宗，以奇拔沉雄为贵”（《弇州四部稿》卷一百四十七），五古如《述怀》、《北征》诸篇，都穷极笔力，被前人称为“古今绝唱”；七言歌行如《兵车行》、《丽人行》、《观公孙大娘弟子舞剑器行》等，跌宕夭矫，淋漓悲壮，不

蹈前人陈迹，自出机杼，王世贞谓之有“似《史记》”，“无以加矣”（《渔洋诗话》）。关于他的近体诗，王世贞称其五律“神矣”，七律“圣矣”。除前引的五律诸篇外，再如下述二首：

好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声。野径云俱黑，江船火独明。晓看红湿处，花重锦官城。（《春夜喜雨》）

昔闻洞庭水，今上岳阳楼。吴楚东南坼，乾坤日夜浮。亲朋无一字，老病有孤舟。戎马关山北，凭轩涕泗流。（《登岳阳楼》）

这些诗大都写得“气象巍峨，规模宏远，当其神来境诣，错综幻化，不可端倪，千古以还，一人而已”<sup>①</sup>。他的七律向来最被看重，除前述的《秋兴八首》外，名作尚有《诸将五首》、《咏怀古迹五首》等，这些诗作“为庙算运筹，为古人写照，一腔血泪，万遍水磨”，堪称杜甫七律的“命脉根柢”<sup>②</sup>。杜甫的七律佳者不止这些，他如《蜀相》、《野望》、《登楼》、《阁夜》、《白帝》等也都深受历代读者的喜爱。他的排律在篇幅上虽然远超前人，写得也开阖变化，但由于这种诗体本身具有拘束繁多的先天痼疾，尽管前人备加推崇，时至今日却渐渐失去了受众。倒是他的七绝，因为多为变体，明人或以为“不足多法”，但从诗意上看，却不失为上品，如：

岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。（《江南逢李龟年》）

锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人

① 胡应麟《诗薮·内篇》。

② 仇兆鳌《杜诗详注》卷十七引卢世淮语。

间能得几回闻！（《赠花卿》）

黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼。（《江畔独步寻花七绝句》）

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。（《绝句》）

无论是赠人，还是写景，都清丽可读。其五绝也不无秀作，如：

遗庙丹青落，空山草木长。犹闻辞后主，不复卧南阳。  
（《武侯庙》）

功盖三分国，名成八阵图。江流石不转，遗恨失吞吴。  
（《八阵图》）

万国尚戎马，故园今若何？昔归相识少，早已战场多。  
（《复愁》）

或吊古伤今，或抒怀忆旧，都意味悠长。

诗歌创作到了圣唐时，已至辉煌的顶峰，处于盛唐末的杜甫继续从事诗歌创作面临了一些创新的难处，如胡应麟所论：“大概杜有三难：极盛难继，首创难工，遘衰难挽。汉魏至唐，诗家能事都尽，杜后起，集其大成，一也；排律、近体，前人未备，伐山导源，为百世师，二也；开元既往，大历系兴，砥柱其间，唐以复振，三也。”（《诗薮·内篇》）但是，他以其优秀的作品，成功地成为“体兼一代”的集大成者。

复次，杜诗在语言运用上，炼字精当，造语惊人，文质彬彬，雅俗共赏，是其显著的特色。文重炼句，诗重炼字，杜甫在这方面颇为“苦用心”，甚至达到“语不惊人死不休”的地步，而且愈到晚年愈坚持这种苦心孤诣的创作态度。所谓“他乡阅迟暮，不敢废诗篇”（《归》），“晚节渐于诗律细”（《遣闷戏呈路十九曹长》），就是他自己写作的自勉。所以，他的作品大都表现出一种精工稳重

的特点，如以下诸诗：

细草微风岸，危樯独夜舟。星垂平野阔，月涌大江流。名  
岂文章著，官应老病休。飘飘何所似？天地一沙鸥。（《旅夜  
书怀》）

群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独  
留青冢向黄昏。画图省识春风面，环佩空归月夜魂。千载琵琶  
作胡语，分明怨恨曲中论。（《咏怀古迹五首》其三）

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不  
尽长江滚滚来。万里悲秋常作客，百年多病独登台。艰难苦恨  
繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。（《登高》）

三首均其晚年之作，《旅夜书怀》作于五十四岁舟下渝州（四川重  
庆）、忠州（四川忠县）时，后二首均为五十五六岁客居夔州时  
作。不管是书怀、咏古，还是登山临水，景物的描写都极尽功力。  
“星垂平野阔，月涌大江流”，刘辰翁说：“等闲星月，着一‘涌’  
字，复觉不同。”<sup>①</sup>一个“涌”字固然凸现了江流的波光粼粼，其  
实一个“垂”字也用得不错，它使平野越发显得广阔无垠。古人  
咏王昭君的诗很多，但杜甫的这一首被奉命编辑《御选唐宋诗醇》  
的梁诗正推为“第一”。这一首好就好在首联上，梁诗正说它“破  
空而来，势如天骥下坂，明珠走盘”。起句之所以劈空而下，气势  
不凡，与一个“赴”字的使用大有关系，这个经过推敲的动词使  
全句陡生群山逶迤、万壑流走之象，造成了凌水欲奔的艺术效果。  
《登高》诗最受前人推崇，明胡应麟简直评论得无以复加，他说：  
“此章五十六字，如海底珊瑚，瘦劲难移，沉深莫测，而精光万  
丈，力量万钧。通章章法、句法、字法，前无昔人，后无来学。此  
当为古今七言律第一，不必为唐人七言律第一也。元人评云，一篇

<sup>①</sup> 高棅《唐诗品汇》卷六十二引。

之内，句句皆奇；一句之中，字字皆奇。”（《诗薮·内篇》卷三）胡氏所言，确非滥评。此诗四联都用对偶姑置不论，即使颌联两句就足以使全诗神采飞扬。这两句运用叠字“萧萧”、“滚滚”描写秋色，使落木千山、滔滔长江的壮阔景象绘影绘声，令人如闻如睹。

杜甫锤炼字词，并不排斥俚语的选用。他在一些诗中恰到好处地采用了不少民间口语、方言俚谚，如“吃”、“臭”、“肥男”、“鹅儿”、“个”等等。宋人杨大年以杜甫诗用浅近语而此讥讽他为“村夫子”，殊不知这正是诗人以拙见工的手法，正如葛常明所说：“数物以‘个’，谓食为‘吃’，甚近鄙俗，独杜子美善用之。‘峡口惊猿闻一个’（《夜归》），‘两个黄鹂鸣翠柳’，‘却绕井边添个个’（按，《见萤火》诗‘边’作‘栏’），‘临歧意颇切，对酒不能吃’，‘楼头吃酒楼下卧’，‘但使残年饱吃饭’，‘梅熟许同朱老吃’，篇中大概奇特。用俗字，更可映带益妍耳。”<sup>①</sup>

总之，杜甫诗作以沉郁顿挫、抑扬悲壮的独特风格，以卓特不凡的艺术品质，真实深刻地反映了盛唐走向衰败时的政治动乱样态和社会生活画面，披露了其忧国忧民的广阔胸襟，以及为人、交友、处事的人生哲学。《新唐书》本传说：“元稹谓‘诗人以来未有如子美者’。甫又善陈时事，律切精深，至千言不少衰，世号‘诗史’。”这一“诗史”永远成为读者与作者相互交流的艺术平台。

### 第三节 中唐风景

诗到中唐，似乎失去了盛唐时期那种恢宏壮阔的气象，但是它的发展并没有停滞。这一时期虽然没有诗仙李白、诗圣杜甫那样的诗家巨擘，但不乏“人才绝”白居易、“诗豪”刘禹锡、“鬼才

<sup>①</sup> 胡震亨《唐音癸签》卷十一引。

绝”李贺这类重量级的作者。白居易的诗集在他活着的时候就以高价畅销到韩国、日本，深刻影响了东亚文学；当他辞世时，甚至连李唐皇帝也赋诗悼念：

缀玉联珠六十年，谁教冥路作诗仙。浮云不系名居易，造化无为字乐天。童子解吟《长恨》曲，胡儿能唱《琵琶》篇。文章已满行人耳，一度思卿一怆然！（唐宣宗《吊白居易》）

而且，这一时期的诗派也并不亚于前期；无论是元白诗派，还是孟韩诗派，作家都趋之若鹜，作品层出叠现，风格卓尔不群。刘禹锡、柳宗元、李贺，也都以各自的诗作，独辟蹊径，各成一家。以这些名家为代表的诗人们，以他们的生花妙笔绘出了唐诗五彩斑斓的中唐风景。

### 一 元白诗派

《旧唐书·元稹传》说：“稹聪警绝，人年少，有才名。与太原白居易友善，工为诗，善状咏风态物色，当时言诗者称‘元白’焉。”《新唐书·白居易传》说：“居易于文章精切，然最工诗。初颇以规讽得失，及其多，更下偶俗好，至数千篇。当时士人争传，鸡林行贾售其国相，率篇易一金，甚伪者，相辄能辩之。初与元稹酬咏，故号‘元白’。”元白二人不仅友谊深厚，互相酬咏，而且文学主张相似，共同大力提倡创作新乐府诗。元白之前，新乐府诗虽早有人创作，如张籍、王建、李绅等，然而“因事立题，题为新乐府者”，始自白居易，把诗人创作新乐府诗的经验上升为理论的也是白居易。而且，元白二人既是官场显宦，又是诗坛巨擘，从而具备了领袖群雄的向心力和影响力。所以，形成了以他们二人为核心的“元白”诗派。属于这一诗派的还有李绅、张籍、王建、李余、刘猛、唐衢等。这一诗派强调诗歌的社会功能，主张诗歌以“补察时政”、“泄导人情”为使命，同时强调语言通俗晓畅，风格

平易朴实，成为中唐诗坛最重要的诗派。不过，这一诗派名称“元白”，似乎是以地位排序，如果就诗歌成就而言，白居易当远在元稹之上。

### （一）白居易

白居易（772~846），字乐天，号香山居士、醉吟先生。祖籍太原，曾祖时迁至下邳（今陕西渭南），祖父时迁至新郑（今属河南），白居易即生在新郑。少时家境贫困，避乱江南。二十九岁中进士，他曾得意地说：“慈恩塔下题名处，十九人中最少年。”初授秘书省校书郎。三十五岁时补周至县尉，次年，被召回长安，授翰林学士。三十七岁时拜左拾遗，三十九岁时改京兆府户曹参军，次年以母丧居家丁忧。四十三岁时服满，出任左赞善大夫。次年，因“越职言事”得罪权要，被以所谓“伤名教”罪贬为江州司马。四十七岁时改任忠州刺史，两年后被召回京师，任尚书司马员外郎，不久升主客郎中，知制诰。五十一岁时外放为杭州刺史，两年后转太子左庶子，居官洛阳。五十四岁时迁苏州刺史，一年后称病休官，离任时“苏州十万户，尽作小儿啼”。此后又任过太子宾客分司东都、河南尹、太子少傅等职。七十一岁时以刑部尚书致仕。有《白氏长庆集》，存诗近三千首。

白居易在《与元九书》及其他诗文中阐述了他比较完整的诗歌创作纲领和创作理论。首先，他认为，必须重视诗歌的社会功能，提出了“文章合为时而著，歌诗合为事而作”的创作纲领。所谓“时”和“事”，具体内容便是时政民生，是与生民息息相关的社会现实。为“时”、“事”而作，便是他所说的“惟歌生民病”、“但伤民病痛”。基于这一纲领，他强调诗歌应与现实紧密结合，应该本着“救济人病，裨补时阙”的精神，反映现实生活，反映民生疾苦，以便达到“上下通而一气泰，忧乐合而百志熙”的社会效果。

其次，他主张诗歌创作必须有实在的内容，富讽喻意义，反对雕章镂句，空洞无物。他说：“今褒贬之文无核实，则惩劝之道缺

矣；美刺之诗不稽政，则补察之义废矣。虽雕章镂句，将焉用之？”意思就是真实地讽时写事，否则便如“嘲风雪，弄花草”的文字一样，毫无用处。实际上这是诗歌的内容与形式的问题，他曾谈起一个生动的比喻：“诗者，根情，苗言，华声，实义。”内容与形式乃是统一的整体，犹如一棵植物一样不可分割，情、义是内容，言、声是形式，诗没有内容犹如植物无根无实，不成其为诗；没有形式犹如植物无苗无花，也不成其为诗。但是，四者之中情、义重要，情为根本，义为果实。无情，则诗成了无本之木、无源之水，而无义，则诗失去了美刺精神、讽喻作用，影响了诗歌的教育功能、社会效益，所以他才强调“莫深乎义”。

由上观之，白居易的创作纲领和创作理论具有积极的现实主义精神。当然，他的诗学理论也有很大的局限性，他所强调的诗歌反映现实，很大程度上是“愿得天子知”、“闻至尊”、“悟明主”，明显地表现出为封建帝王服务的目的。而且，在他的倡导下，诗歌无异于向皇上进言的奏疏，这便降低了诗歌本身的艺术品质，甚至使诗歌沦为单纯反映问题的传声筒。

白居易将自己的诗作分为讽喻、闲适、感伤、杂律四大类。四类诗中，体现其兼济之志的讽喻诗，实践了他的文学主张，最可代表他本人的特色。属于此类的诗作有一百七十余首，如《秦中吟》十首、《新乐府》五十首等。这类诗作或讽刺横征暴敛，或反对穷兵黩武，或批判豪门贵族，或揭露骄奢淫逸，或同情不幸妇女，从各个侧面、各个角落、各种问题上，反映了世人对社会的观察。他们以鲜明的艺术形象描绘了当时社会的风貌。说白诗是中唐社会的一面镜子，主要就这类诗作而言。

讽喻诗的名篇，在《新乐府》中有谴责杨国忠发动战争的《新丰折臂翁》，暴露皇帝荒淫享乐、浪费人力物力的《红线毯》，反映农民怨悻、讽刺皇帝假仁假义的《杜陵叟》，同情女工辛劳、揭露帝王掠夺财富的《缭绫》，反映宫女痛苦的《上阳白发人》，以及《秦中吟》里的《重赋》、《伤宅》、《轻肥》、《歌舞》、《买

花》、《采地黄者》等等。如下述二首：

新丰老翁八十八，头鬓眉须皆似雪。玄孙扶向店前行，左臂凭肩右臂折。问翁臂折来几年？兼问致折何因缘？翁云贯属新丰县，生逢圣代无征战。惯听梨园歌管声，不识旗枪与弓箭。无何天宝大征兵，户有三丁点一丁。点得驱将何处去？五月万里云南行。闻道云南有泸水，椒花落时瘴烟起。大军徒涉水如汤，未过十人二三死。村南村北哭声哀，儿别爷娘夫别妻。皆云前后征蛮者，千万人行无一回。是时翁年二十四，兵部牒中有名字。夜深不敢使人知，偷将大石锤折臂。张弓簸旗俱不堪，从兹始免征云南。骨碎筋伤非不苦，且因拣退归乡土。此臂折来六十年，一肢虽废一身全。至今风雨阴寒夜，直到天明痛不眠。痛不眠，终不悔，且喜老身今独在。不然当时泸水头，身死魂飞骨不收。应作云雨望乡鬼，万人冢上哭呦呦。老人言，君听取，君不闻开元宰相宋开府，不赏边功防黠武？又不闻天宝宰相杨国忠，欲求恩幸立边功？边功未立生人怨，请问新丰折臂翁。（《新丰折臂翁》）

杜陵叟，杜陵居，岁种薄田一顷余。三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干。长吏明知不申破，急敛暴征求考课。典桑卖地纳官租，明年衣食将何如？剥我身上帛，夺我口中粟，虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉！不知何人奏皇帝，帝心惻隐知人弊。白麻纸上书德音，京畿尽放今年税。昨日里胥方到门，手持尺牒榜乡村。十家租税九家毕，虚受吾君蠲免恩。（《杜陵叟》）

《新丰折臂翁》诗前有小序说“戒边功也”，诗以一位八十八岁老翁自折手臂的典型事例，揭露天宝年间宰相杨国忠的征兵给民众带来的深重灾难：“户有三丁点一丁”，“千万人行无一回”，为了逃避这种有去无回的兵役，当时二十四岁的老翁不得不“偷将大石

锤折臂”！诗借老翁之口控诉的其实就是李唐王朝穷兵黩武政策惹起的民怨沸腾。《杜陵叟》的小序说“伤农夫之困也”：薄田一顷，荒年无收，可官租必须照交，杜陵叟只好“典桑卖地纳官租”，但是桑树典了，土地卖了，明年靠什么养家活口呢？所以老人狠狠地骂：“虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉！”篇末还巧妙地加上一笔，皇帝知晓后龙心不忍，颁布免除今年租税的“德音”，然而，颇具讽刺意味的是：“十家租税九家毕，虚受吾君蠲免恩”。与这两首诗作一样，白居易的“新乐府诗”大都揭露深刻，笔锋犀利。

白居易的感伤诗中最有名的是两首长篇叙事诗，其一是《长恨歌》：

汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。春宵苦短日高起，从此君王不早朝。承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜。后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。金屋妆成娇侍夜，玉楼宴罢醉和春。姊妹弟兄皆列土，可怜光彩生门户。遂令天下父母心，不重生男重生女。

骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。缓歌漫舞凝丝竹，尽日君王看不足。渔阳鞞鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行。翠华摇摇行复止，西出都门百余里。六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头。君王掩面救不得，回看血泪相和流。黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁。峨嵋山下少人行，旌旗无光日色薄。蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。天旋地转回龙驭，到此踟躇不能去。马嵬坡下泥土中，不见玉颜空死处。君臣相顾尽沾衣，东望都门信马

归。归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂！春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时。西官南苑多秋草，落叶满阶红不扫。梨园弟子白发新，椒房阿监青娥老。夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天。鸳鸯瓦冷霜华重，翡翠衾寒谁与共。悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦。

临邛道士鸿都客，能以精诚致魂魄。为感君王辗转思，遂教方士殷勤觅。排空驭气奔如电，升天入地求之遍。上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子。中有一人字太真，雪肤花貌参差是。金阙西厢叩玉扃，转教小玉报双成。闻道汉家天子使，九华帐里梦魂惊。揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。风吹仙袂飘飘举，犹似霓裳羽衣舞。玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。

含情凝涕谢君王，一别音容两渺茫。昭阳殿里恩爱绝，蓬莱官中日月长。回头下望人寰处，不见长安见尘雾。惟将旧物表深情，钿合金钗寄将去。钗留一股合一扇，钗擘黄金合分钿。但令心似金钿坚，天上人间会相见。临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。七月七日长生殿，夜半无人私语时。在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期！

《长恨歌》为白居易三十五岁任周至县尉时所作。一次，他与友人陈鸿、王质夫同游仙游寺，谈及唐玄宗、杨贵妃事，彼此颇为感叹。王质夫举酒于白居易前，说：“夫希代之事，非遇出世之才润色之，则与时消没，不闻于世。乐天深于诗、多于情者也，试为歌之，如何？”<sup>①</sup>于是，白居易便创作了这首蜚声海内外的《长恨

① 陈鸿《长恨歌传》。

歌》。这是一首抒情色彩十分浓厚的叙事诗，作者以李、杨故事为题材，但在主题的确立上呈现了复杂性。一方面，他对李、杨终日沉湎于骄奢淫逸的生活以致荒废国事、听任小人弄权而使天下大乱，表示不满和痛恨；另一方面，又对李、杨爱情的不幸遭遇抱有同情。比如从开篇“汉皇重色思倾国”到“惊破霓裳羽衣曲”三十二句，字里行间对李隆基的沉溺声色和杨玉环的恃宠骄纵而导致安史之乱流露出批评和嘲讽。而从“九重城阙烟尘生”到“此恨绵绵无尽期”八十八句，却着重描写了杨玉环的不幸身死，李、杨幽明永隔的万古哀思，笔下纸端洋溢着对他们悲剧的同情、怜悯乃至歌颂。特别是那些对李隆基刻骨相思的二十八句铺陈描写，那些对杨玉环独处仙山的寂寞、哀怨、留恋的三十句纵情描绘，具有相当的艺术魅力和感染力量。“蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声”，它们刻画的是李隆基朝朝暮暮拂之不去的思念，犹如碧水一样长流不断，犹如青山一般永压心头，往日赏心悦目的银月如今洒下的却是令人黯然销魂的苍白，过去铿锵悦耳的铃声如今响起的却是令人肝肠寸断的哀乐。“归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳”等数句，景色依然而人物全非，这种物在人亡、触景伤情的描写，益发真实地烘托出李隆基在特定环境中的内心苦痛。结尾的“七月七日长生殿”六句，在人生长恨的旋律中更加突出了爱情的永恒主题。可以说，《长恨歌》的爱情主题淹没了政治方面的暴露与讽刺色彩。此诗行世后，颇受当时与后世人的喜爱，正是因为它所含蕴的这样一种“风情”。

另一首与杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》一起被清《御选唐宋诗醇》誉为“千古绝调”的是《琵琶行》：

元和十年，予左迁九江郡司马。明年秋，送客湓浦口。闻舟中夜弹琵琶者，听其音，铮铮然有京都声。问其人，本长安倡女。尝学琵琶于穆曹二善才，年长色衰，委身为贾人妇。遂命酒，使快弹数曲。曲罢悯然，自叙少小时欢乐事，今漂沦憔悴

悴，转徙于江湖间。予出官二年，恬然自安，感斯人言，是夕始觉有迁谪意。因为长句，歌以赠之。凡六百一十二言，命曰《琵琶行》。

浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸月。忽闻水上琵琶声，主人忘归客不发。寻声暗问弹者谁？琵琶声停欲语迟。移船相近邀相见，添酒回灯重开宴。千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志。低眉信手续续弹，说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六么》。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。

沉吟放拨插弦中，整顿衣裳起敛容。自言本是京城女，家在虾蟆陵下住。十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢长教善才服，妆成每被秋娘妒。五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。钿头银篦击节碎，血色罗裙翻酒污。今年欢笑复明年，秋月春风等闲度。弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落车马稀，老大嫁作商人妇。商人重利轻别离，前月浮梁买茶去。去来江口守空船，绕船月明江水寒。夜深忽梦少年事，梦啼妆泪红阑干。

我闻琵琶已叹息，又闻此语重唧唧。同是天涯沦落人，相逢何必曾相识。我从去年辞帝京，谪居卧病浔阳城。浔阳地僻无音乐，终岁不闻丝竹声。住近湓江地低湿，黄芦苦竹绕宅生。其间旦暮闻何物？杜鹃啼血猿哀鸣。春江花朝秋月夜，往往取酒还独倾。岂无山歌与村笛？呕哑嘲哳难为听。今夜闻君琵琶语，如听仙乐耳暂明。莫辞更坐弹一曲，为君翻作《琵

琶行》。感我此言良久立，却坐促弦弦转急。凄凄不似向前声，满座重闻皆掩泣。座中泣下谁最多？江州司马青衫湿。

《琵琶行》为白居易四十五岁任江州司马时所作。这首诗同《长恨歌》一样，也是一首具有浓重抒情味道的叙事诗。与《长恨歌》不同的是，它更富现实色彩，是借歌伎的不幸遭遇，抒写自己心中的怨悱。诗中两人怀才不遇，无过受弃的遭遇极富典型意义，极易引起读者的共鸣。“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”，成为落魄江湖者尽人皆知的千古名句。

白居易的闲适诗，用他自己的定义就是“独善之义也”，翻览他的这类诗作，不再有乐府诗那种对生民的特切关注，也不再有感伤诗那种牢骚和幽怨，只有仿佛悟了道似的万事不关心，下引的两首诗可以说是他这类诗作精神的凝缩：

肺病不饮酒，眼昏不读书。端然无所作，身意闲有余。鸡栖篱落晚，雪映林木疏。幽独已云极，何必山中居。（《闲居》）

食饱拂枕卧，睡足起闻吟。浅酌一杯酒，缓弹数声琴。既可畅情性，亦足傲光阴。谁知名利尽，无复长安心。（《食饱》）

只要名利心尽，隐于山林、隐于市朝，都无所谓。只要食饱睡足，一杯酒数声琴，就足以颐养性情，打发光阴。这便是白居易追慕陶渊明而发之于诗的闲适哲学，他在《与元九书》中说“他时有为我编集斯文者，略之可也”，或许这类诗也在其列。

白居易的杂律诗中不少短诗脍炙人口，无论是写交友思亲的，还是写景状物的，都算得上诗家上乘，前者如：

离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生。远

芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孙去，萋萋满别情。（《赋得古原草送别》）

时难年荒世业空，弟兄羁旅各西东。田园寥落干戈后，骨肉流离道路中。吊影分为千里雁，辞根散作九秋蓬。共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。（《自河南经乱，关内阻饥，兄弟离散，各在一处。因望月有感，聊书所怀，寄上浮梁大兄、于潜七兄、乌江十五兄，兼示符离及下邳弟妹》）

绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？（《问刘十九》）

后者如：

一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红。可怜九月初三夜，露似真珠月似弓。（《暮江吟》）

孤山寺北贾亭西，水面初平云脚低。几处早莺争暖树，谁家新燕啄春泥？乱花渐欲迷人眼，浅草才能没马蹄。最爱湖东行不足，绿杨阴里白沙堤。（《钱塘湖春行》）

望海楼明照曙霞，护江堤白踏晴沙。涛声夜入伍员庙，柳色春藏苏小家。红袖织绫夸柿蒂，青旗沽酒趁梨花。谁开湖寺西南路，草绿裙腰一道斜。（《杭州春望》）

海天东望夕茫茫，山势川形阔复长。灯火万家城四畔，星河一道水中央。风吹古木晴天雨，月照平沙夏夜霜。能就江楼销暑否？比君茅舍较清凉。（《江楼夕望招客》）

《赋得古原草送别》据说为白居易十六岁时作，他初到长安，曾携此诗往谒当时的名人顾况，顾况一见其名，便开玩笑说：“长安物贵，居大不易。”及至看到“野火烧不尽，春风吹又生”，便大加叹赏道：“有句如此，居亦何难！老夫前言戏之耳。”<sup>①</sup>这首诗确

<sup>①</sup> 见吴开《优古堂诗话》，《历代诗话续编》，中华书局，1983。

实初显诗人的才华，诗中以萋萋的草色喻绵绵的别情，清婉有致。尤其是“野火烧不尽，春风吹又生”两句，意象雄阔，既含情思，又富哲理。七律寄诸兄弟妹之诗，以工稳的对仗和形象的比喻抒发了骨肉离散的刻骨相思；五绝《问刘十九》，则以颜色鲜明的对照和朴实亲切的闻讯烘托出浓浓的友情。写景诸作，摹状碧水残阳、弯月寒露，描写草浅花乱、堤白柳绿、灯火万家、星河映水，也都着笔不俗，饶有情致。

白居易诗作最突出的特色首先在于干预生活，介入政治。白居易的创作特别是其讽喻诗有着极为明确的目的，那就是积极揭露社会的罪恶现象，造成社会的公正舆论，以便促使社会政治的改善。简言之，便是通过干预生活，介入政治，施展其兼济天下的抱负。他写诗歌如其《新乐府序》所言：“为君为臣为民为物为事而作，不为文而作也。”“不为文而作”，也就是并非为了自己消遣或专为文人玩味而作。他试图通过诗歌表示他个人对政治的评价及对生活的态度，使其诗作起到“救济人病，裨补时阙”的讽喻作用。正因为如此，其诗才触动了小人的神经，刺激了奸佞的老虎屁股，如其所说：“凡闻仆《贺雨》诗，而众口籍籍，已谓非宜矣；闻仆《哭孔戡》诗，众面脉脉，尽不悦矣；闻《秦中吟》，则权豪贵近者相目而变色矣；闻《乐游园寄足下》诗，则执政柄者扼腕矣；闻《宿紫阁村》诗，则握军要者切齿矣。”（《与元九书》）读其诗，仿佛从一面镜子中看到了中唐社会的种种病态。

其次，白居易诗的特色还在于主体明确，一事一议。他在《新乐府序》中曾说其作继承了《诗三百》的传统，“首句标其目，卒章显其志”。所谓“显其志”，便是揭橥全篇主题，表明命意所在。确如其言，他笔下的许多诗作都有明显的主题，令读者读罢即可感同身受。为了帮助读者理解其诗的命意，他有时还在诗前缀一小序，借以凸现主题的清晰度，如《海漫漫》前缀“戒求仙也”，《捕蝗》前缀“刺长吏也”，《缚戎人》前缀“达穷民之情也”，《杜陵叟》前缀“伤农夫之困也”等等。有时为使主题单纯和明

确，他还采用“一吟悲一事”，一事加一议的手法。一议就是说理，即采用精练警策的议论，突出主题的深刻性，如：

忆昨平阳宅初置，吞并平人几家地。仙去双双作梵宫，渐恐人间尽为寺！（《两朱阁》）

地不知寒人要暖，少夺人衣作地衣！（《红线毯》）

昭阳殿里歌舞人，若见织时应也惜！（《缭绫》）

后王何以鉴前王？请看隋堤亡国树！（《隋堤柳》）

是岁江南旱，衢州人食人！（《轻肥》）

岂知阍乡狱，中有冻死囚！（《歌舞》）

一丛深色花，十户中人赋！（《买花》）

这种一事一议的写法，对于诗作增强针对性和战斗力，起到了重要作用。

语言平易，雅俗共赏，是白居易诗的又一特色。虽然苏轼“元轻白俗”的评价并不见得是赞美，但俚俗平易正是其诗拥有长久艺术生命的原因之一。白居易不是语言欠缺功底，无法像韩孟诗派那样写得深奥险涩，而是有意识地追求这种风格。宋释惠洪的《冷斋夜话》载：“白乐天每作诗，令一老姬解之。问曰：‘解否？’姬曰：‘解。’则录之，不解；则又复易之。”<sup>①</sup>这也许并非是信史的传说，但其诗的深入浅出、晓畅易懂却是不争的事实。他在《与元九书》中曾言及其诗当日流传的情况：“自长安抵江西三千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者；士庶、僧徒、孀妇、处女之口，每每有咏仆诗者。”甚至日本、高丽等国也争相购买传抄他的诗作，这种现象无疑是其诗风格得到接受者认同的例证。

<sup>①</sup> 魏庆之《诗人玉屑》卷八引。

## （二）元稹

元稹（779~831），字微之，河南（今河南洛阳）人。十五岁明经及第，补校书郎，累官监察御史。为官直言敢谏，触犯权要，贬为江陵士曹参军，徙通州司马。后与权势妥协，擢祠部郎中，历官中书舍人、工部侍郎等，至宰相。因与裴度不合，罢相，出为同州、越州刺史兼浙东观察史，以病暴卒于武昌节度使任上。有《元氏长庆集》，存诗七百余首。

元稹与白居易既是文学上的同路人，又是感情上的知己。从两人赠酬的诗作中可以看到他们的交谊之深：

残灯无焰影幢幢，此夕闻君谪九江。垂死病中惊坐起，暗风吹雨入寒窗。（元稹《闻乐天左降江州司马》）

蓝桥春雪君归日，秦岭秋风我去时。每到驿亭先下马，循墙绕柱觅君诗。（白居易《蓝桥驿见元九诗》）

这种生死不渝的友情使得元稹在文学事业上特别支持白居易的新乐府运动。他在《叙诗寄乐天书》、《乐府序》等文章中阐述了自己对诗歌革新的看法，极力推崇杜甫“即事名篇，无复倚傍”的创作经验，主张“讽兴当时之事”，强调“刺美见事”。并且，创作了《乐府古题》十九首、《新题乐府》十二首等许多乐府诗，从各个侧面反映了当时的社会现实。

元稹在《叙诗寄乐天书》中，把自己的诗作分为古讽、乐讽、古体、新题乐府、律诗和艳诗六类。在这六类中，具有较强现实意义的是他的讽喻诗和乐府诗。这些作品有助于读者认识当时社会的黑暗、政治的腐败及民众的苦难生活，如其代表作《田家词》：

牛咩咩，田确确，早块敲牛蹄趵趵，种得官仓珠颗谷。六十年來兵簇簇，月月食粮车辘辘。一日官军收海服，驱牛驾车食牛肉。归来收得牛两角，重铸锄犁作斤劓。姑舂妇担去输

官，输官不足归卖屋。愿官早胜仇早复，农死有儿牛有犊，誓不遣官军粮不足！

兵燹绵延不绝，竟然长达六十年，老百姓每个月都被逼着输送粮食，直到驾车送粮的牛都充当了军中的食物。民众为了这样的日子早日到头，甚至宁可倾家荡产也要交纳军粮，说明沉重的军赋已使他们忍无可忍了。

从上述的代表作也可以看出，元稹诗在思想内涵方面并不亚于白居易作品，但在艺术表现方面显然要逊色得多，这一点连他本人都承认，他在《上令狐相公诗启》中说：“居易雅能为诗，就中爱驱驾文字，穷极声韵，或为千言，或为五百言律诗，以相投寄。小生自审，不能有以过之。”所以，他的诗作不可谓少，然而佳篇警句并不多见。

白居易一曲《长恨歌》风靡世上后，元稹随后也作了一首叙事长诗《连昌宫词》，诗借作者与“宫边老人”的对谈，以唐明皇、杨贵妃事为线索，叙述了连昌宫的盛衰。诗的规模体制、构思立意与《长恨歌》仿佛，但是因为全篇比较松散，“我闻此语心骨悲，太平谁致乱者谁”二句以下又纯属议论，诗意淡然，魅力略差。宋人张邦基的《墨庄漫录》曾力挺《连昌宫词》，说：“或问《长恨歌》与《连昌宫词》孰胜？余曰：‘元之词，微著其荒纵之迹，而卒章乃不忘箴讽；若白作止叙情语颠末，诵之虽柔情欲断，何益劝戒乎！’”<sup>①</sup>然在千余年后的今天，《长恨歌》仍在传诵不绝，《连昌宫词》却已渐被束之高阁。

元稹自己归类于“律讽”中的《遣悲怀三首》，伤悼其过世的妻子，虽属他私人的伉俪之情，但艺术效果似乎倒在《连昌宫词》之上：

<sup>①</sup> 胡震亨《唐音癸签》卷十一引。

谢公最小偏怜女，自嫁黔娄百事乖。顾我无衣搜荇筐，泥他沽酒拔金钗。野蔬充膳甘长藿，落叶添薪仰古槐。今日俸钱过十万，与君营奠复营斋。

昔日戏言身后意，今朝皆到眼前来。衣裳已施行看尽，针线犹存未忍开。尚想旧情怜婢仆，也曾因梦送钱财。诚知此恨人人有，贫贱夫妻百事哀。

闲坐悲君亦自悲，百年都是几多时。邓攸无子寻知命，潘岳悼亡犹费词。同穴窅冥何所望，他生缘会更难期。唯将终夜长开眼，报答平生未展眉。

每一首都写得笔致自然，情感真挚，字里行间流溢着对亡妻的深沉怀念，艺术水平超过了晋人潘岳的“悼亡”诗文，与宋人苏轼的词《江城子·乙卯正月二十日记梦》不相上下。

### （三）“张王乐府”及其他

“张王乐府”指张籍与王建两人的乐府诗。

张籍（766？～830？），字文昌，吴郡（今江苏苏州）人。曾官水部员外郎、国子司业，故世称“张水部”、“张司业”。有《张司业集》。王建（766？～830？），字仲初，颍川（今河南许昌）人。出身微寒，曾官陕州司马，故世称“王司马”。有《王司马集》。两人交谊甚笃，而且以诗齐名，为诗都受杜甫的影响。张籍对杜甫诗极为崇拜，《诗源指诀》说他“取杜甫诗一帙，焚取灰烬，副以膏蜜，频饮之。曰：‘令吾肝肠，从此改易。’”<sup>①</sup>其事或为传说，但其笔下确实有不少题材广泛的乐府诗，与杜甫的创作精神息息相通。白居易对他的乐府诗评价很高，说：“张君何为者，业文三十春。犹工乐府诗，举代少其伦。”（《读张籍古乐府》）王建虽然以善写宫词闻名于世，但为后世看重的还是他的乐府诗，明高棅说：“元和歌诗之盛，‘张王乐府’尚矣！”（《唐诗品汇·叙

① 冯贽《四库提要》疑为宋王铎伪托）《云仙杂记》卷七引。

目》)

“张王乐府”关注社会，多以诗作反映民间的疾苦，张诗如《征妇怨》、《野老歌》、《寄衣曲》、《筑城词》、《山农词》等，王诗如《水夫谣》、《田家行》、《簇蚕辞》、《织锦曲》、《海人谣》等，从不同的领域揭示了当时社会下层民众的可怜命运，如下述几首：

筑城处，千人万人齐把杵。重重土坚试行锥，军吏执鞭催作迟。来时一年深碛里，尽着短衣渴无水。力尽不得抛杵声，杵声未定人皆死。家家养男当门户，今日作君城下土！（张籍《筑城词》）

老翁家贫在山住，耕种山田三四亩。苗疏税多不得食，输入官仓化为土。岁暮锄犁倚空室，呼儿登山收橡实。西江贾客珠百斛，船中养犬长食肉。（张籍《野老歌》）

男声欣欣女颜悦，人家不怨言语别。五月虽热麦风清，檐头索索缲车鸣。野蚕作茧人不取，叶间扑扑秋蛾生。麦收上场绢在轴，的知输得官家足。不望入口复上身，且免向城卖黄犊。田家衣食无厚薄，不见县门身即乐。（王建《田家行》）

长安恶少出名字，楼下劫商楼上醉。天明下直明光宫，散入五陵松柏中。百回杀人身合死，赦书尚有收城功。九衢一日消息定，乡吏籍中重改姓。出来依旧属羽林，立在殿前射飞禽。（王建《羽林行》）

劳动者虽然拼命勤劳苦作，到头来不仅两手空空，难以养家活口，而且有的还在劳役中化作了“城下土”；作为统治机器鹰犬的羽林郎们凭仗官家的势力可以为非作歹，当时朝廷与禁军的腐败可想而知。这些诗作笔锋犀利，揭露深刻，很有些为民请命的劲头。

“张王乐府”继承了杜甫诗歌的现实主义精神，是元白倡导的新乐府运动的先声。他们以其质朴简括的乐府诗作，壮大了新乐府

运动的声势，成为元白之外重要的乐府作家。二人于乐府诗之外，绝句也时有佳作，如：

洛阳城里见秋风，欲作家书意万重。复恐匆匆说不尽，行人临发又开封。（张籍《秋思》）

三日入厨下，洗手作羹汤。未谙姑食性，先遣小姑尝。（王建《新嫁娘三首》其三）

寥落古行宫，宫花寂寞红。白头宫女在，闲坐说玄宗。（王建《行宫》①）

中庭地白树栖鸦，冷露无声湿桂花。今夜月明人尽望，不知秋思落谁家！（王建《十五夜望月寄杜郎中》）

热衷新乐府诗创作的，尚有李绅、刘猛、李余、唐衢等，可惜他们的作品传世甚少。不过，李绅的《悯农二首》却几乎家喻户晓，妇孺皆知：

春种一粒粟，秋收万颗子。四海无闲田，农夫犹饿死。  
锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦！

另外，唐张为《唐诗主客图》“以白乐天为广教化主，而以祐为入室”，“祐”即张祐，实际上他的诗并没有得到白居易的青睐，所存诗中也绝大部分为近体。还有一个受张籍欣赏的朱庆余，存诗中也没有乐府诗。不过，二人的几首绝句倒构思新巧，现附列于后：

故国三千里，深宫二十年。一声何满子，双泪落君前。（张祐《宫词》）

① 此诗一说为元稹作。

金陵津渡小山楼，一宿行人自可愁。潮落夜江斜月里，两三星火是瓜州。（张祜《题金陵渡》）

寂寂花时闭院门，美人相并立琼轩。含情欲说官中事，鸚鵡前头不敢言。（朱庆余《官词》）

洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？（朱庆余《近试上张水部闺意》）

苏轼曾讥元白诗派的领头人“元轻白俗”，宋张表臣便以为这是诗家大病，说：“诗以意为主，又须篇中练句，句中练字，乃得工耳。以气韵清高深眇者绝，以格力雅健雄豪者胜，‘元轻白俗’、‘郊寒岛瘦’，皆其病也。”（《珊瑚钩诗话》卷一）张戒肯定元白诗派的同时，仍然有严厉的批评：“元白、张籍、王建乐府，专以道得人心中事为工，然其词浅近，其气卑弱，至于卢仝，遂有‘不啻溜钝汉’、‘七椀吃不得’之句，乃信口乱道，不足言诗也。”（《岁寒堂诗话》卷上）这些人对元白诗派的评论都有欠公允，语言浅近俚俗并不是为诗大忌，关键在是否别具意境、独有风味，是否在受众中占有市场。白居易的诗作在国内外的影响已足以说明了他的价值，还是清人王士禛说得较为客观：“其自为诗却多鄙朴，特其风味佳，故虽云元轻白俗，而终传于后耳。”（刘大勤《师友诗传续录》引）

## 二 “刘柳”与“鬼才绝”

“刘柳”即刘禹锡与柳宗元。这两位年龄相若的诗人，具备许多共性。他们同一年考中进士，都具有唯物主义思想，同时参加王叔文的革新集团，同时被贬为“司马”，都常年贬谪外地，同样在诗歌领域取得了重大成就。所以，后晋刘昫说：“贞元太和之间，以文学耸动搢绅之伍者，宗元、禹锡而已。其巧丽渊博，属辞比事，诚一代之宏才。”（《旧唐书》卷一百六十）“鬼才绝”指李贺，宋吴垞说：“唐人谓李白为天才绝，白居易为人才绝，李贺为

鬼才绝。”（《五总志》）三人的诗歌各具特色，既不依附于元白，也不从属于韩孟，都是昂首云天，我行我素。

### （一）刘禹锡

刘禹锡（772～842），字梦得，洛阳（今属河南）人。自称汉中山王之后，又算河北中山人。二十二岁中进士。三十四岁官居屯田员外郎时，参王叔文的革新集团，失败后贬为朗州（今湖南常德）司马。四十三岁时奉召回京，次年因作《戏赠看花诸君子》诗，得罪执政，被外放为连州刺史、夔州刺史、和州刺史，官至检校礼部尚书兼太子宾客。有《刘宾客集》，一名《刘中山集》、《刘梦得文集》，存诗四百余首。

刘禹锡与白居易私交甚笃，他辞世时，白居易特地写了《哭刘尚书梦得二首》哀悼他，其一云：

四海齐名白与刘，百年交分两绸缪。同贫同病退闲日，一死一生临老头。杯酒英雄君与操，文章微婉我知丘。贤豪虽殁精灵在，应共微之地下游。

他还把与刘禹锡唱和的一百三十八首诗，编撰成集，并且序其前说：“彭城刘梦得，诗豪者也。其锋森然，少敢当者。”刘禹锡虽然被白居易称为“诗豪”，说他们二人“四海齐名”，但其诗却未进元白诗派，而是以自己爽朗沉雄的诗风独树一帜。

刘禹锡曾在文章《天论》里表述了朴素的辩证唯物论思想，他的所谓“人能胜乎天”的观点，贯彻于他的诗歌创作实践中时，使其诗具备了一种他人难及的洞开和彻悟：

沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。（《酬乐天扬州初逢席上见赠》）

芳林新叶催陈叶，流水前波让后波。（《乐天见示伤微之敦诗晦叔三君子皆有深分因成是诗以寄》）

请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。（《杨柳枝词九首》其一）

这种朴素的辩证唯物论融化在他的血液中，使他从小就养就了一股刚直不屈、一往无前的正气。为了国家的前途，他可以置个人安危于不顾；纵使受谗被贬，他依然毫不动摇。翻开他的诗集，不少篇章都会让你感受到这股凛然正气：

少年负志气，信道不从时。（《学阮公体》其一）

昔贤多使气，忧国不谋身。目览千载事，心交上古人。……不学腰如磬，徒使甑生尘。（《学阮公体》其三）

莫道谗言如浪深，莫言迁客似沙沉。千淘万漉虽辛苦，吹尽狂沙始到金！（《浪淘沙》其八）

世道剧颓波，我心如砥柱。（《咏史》其一）

当他被贬十年重回京师时，他特地写下《戏赠看花诸君子》，嘲讽陷害他的那些丑类不过是即将飘零的桃花而已：

紫陌红尘拂面来，无人不道看花回；玄都观里桃千树，尽是刘郎去后栽。

尽管为此得祸，再度外放，十几年后再返长安，他偏要重提旧事，写下《再游玄都观》：

百亩庭中半是苔，桃花净尽菜花开。种桃道士归何处？前度刘郎今又来！

显示出他毫不妥协的斗争精神。即使到了垂暮之年，他仍然“烈士暮年，壮心不已”：

马思边草拳毛动，雕盼青云睡眼开。（《始闻秋风》）

东隅有失谁能免，北叟之言岂便无。振臂犹堪呼一掷，争知掌下不成卢？（《乐天寄重和晚达冬青一篇因成再答》）

莫道桑榆晚，为霞尚满天。（《酬乐天咏老见示》）

在唐代诗人中，很少有人能像刘禹锡这样，在“二十三年弃置身”的贬谪生涯中，能始终保持饱满的激情和乐观的态度，笑傲官场，笑傲人生。

刘禹锡诗中的三类作品最值得注意，一是政治诗，或者写对时局的关注，如《平蔡州三首》、《平齐行二首》；或者以寓言诗的形式，借蚊虫禽鸟而发泄对宵小奸佞的憎恶与蔑视，如《秋萤行》、《聚蚊谣》、《百舌吟》、《飞鸢操》、《白鹰》等；或者通过讽刺的手法，嘲弄朝廷新贵，如上述的《戏赠看花诸君子》、《再游玄都观》等。

二是怀古诗，通过回顾前朝的兴亡，咀嚼治乱成败的经验教训，以借古讽今，如《蜀先主庙》、《西塞山怀古》、《金陵五题》、《华清词》、《金陵怀古》等，试看下面的几首律绝：

王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头。人世几回伤往事，山形依旧枕寒流。今逢四海为家日，故垒萧萧芦荻秋。（《西塞山怀古》）

山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。（《金陵五题·石头城》）

朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。（《金陵五题·乌衣巷》）

台城六代竞豪华，结绮临春事最奢。万户千门成野草，只缘一曲后庭花。（《金陵五题·台城》）

西塞山，在今湖北大冶东面的长江岸边，是六朝有名的军事要塞。

晋太康元年（280），晋军主帅王濬曾率水军，顺江而下，讨灭东吴。五个半世纪后，五十三岁的刘禹锡由夔州刺史，移任和州刺史，沿着当年王濬的征途东下，途经西塞山，即景抒怀，写下了七律《西塞山怀古》。作者站在故垒废墟之前，回首东吴的铁索沉江、降幡悬城，无限感慨涌上心头：人世几番轮回，山河依然依旧，似乎只有西塞山还见证着王濬水军攻破东吴防线的旧事。而今，虽然四海一家，但现实却是藩镇割据，各怀异志，芦荻萧萧的秋声中蕴含着什么样的潜台词呢？刘禹锡没有明言，也许他有意识地让读者去联想，去深思，这也正是其诗的蕴藉含蓄之处。另外三首绝句是《金陵五题》中的三首，这套组诗前有小序云：“余少为江南客，而未游秣陵，尝有遗恨。后为历阳守，跋而望之。适有客，以《金陵五题》相示，迺尔生思，欻然有得。他日友人白乐天，掉头苦吟，叹赏良久，且曰：‘《石头》诗云：“潮打空城寂寞回。”吾知后之诗人，不复措词矣。’余四咏虽不及此，亦不孤乐天之言尔。”五题都是吟咏世事的沧海桑田，六代繁华随水而逝，只剩下空城、旧巷、野草，几只燕子、几抹斜阳和一片寂寞。今昔对照，天悬地隔，无限苍凉，尽在其中。“万户千门成野草，只缘一曲后庭花”两句，可以说是《金陵五题》的命意所在，也是其以六朝覆亡之“古”为当时李唐之“鉴”的良苦用心。

三是拟民歌。刘禹锡贬谪二十余年，这种流转南方各地的贬谪生活，对他说来可谓为官不幸写诗幸，每到一处民歌流行之地，他都细心学习模仿。他在《竹枝词引》中写道：“四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽伧佇不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》。至于今，荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者扬之，附于末。后之聆巴歙，知变风之自焉。”他踵继屈原仿民歌作《九歌》的步武，创作了很多拟民歌，诸如《竹枝词》、《踏歌词》、《杨柳枝词》、《浪

淘沙》、《堤上行》等，屡见于他的诗集中。其中佼佼者如：

山桃红花满上头，蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似依愁。（《竹枝词九首》其二）

城西门前滟滪堆，年年波浪不能摧。懊恼人心不如石，少时东去复西来。（《竹枝词九首》其六）

城外春风吹酒旗，行人挥袂日西时。长安陌上无穷树，唯有垂杨管别离。（《杨柳枝词九首》其八）

九曲黄河万里沙，浪淘风簸自天涯。如今直上银河去，同到牵牛织女家。（《浪淘沙九首》其一）

日照澄洲江雾开，淘金女伴满江隈。美人首饰侯王印，尽是沙中浪底来。（《浪淘沙九首》其六）

杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴。（《竹枝词二首》其一）

这些诗作晶莹剔透，晓畅自然，流露出浓厚的清新气息，在文人的集子中是不可多得之作。此外，他还仿照民歌，自制了一些小诗，虽然不用民歌曲名，但也具民歌风韵，如《秋词二首》：

自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春朝。晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。

山明水净夜来霜，数树深红出浅黄。试上高楼清入骨，岂知春色嗾人狂。

二诗一反文人悲秋的传统，写出秋日令人奋发向上的“诗情”。

刘禹锡是中唐无所依傍、自立门户的重要诗人。同时的文坛领袖白居易、韩愈，宋代的文豪苏轼、黄庭坚，对他都很推重。明代杨慎说：“元和以后，诗人之全集，可观者数家，当以刘禹锡为第一。其诗入选及人所脍炙，不下百首矣。”（《升庵集》卷五十四）

杨氏所言，可谓确论。

## (二) 柳宗元

柳宗元(773~819)，字子厚，河东解县(今山西运城)人。出身世宦家庭。二十一岁中进士。三十三岁官居礼部员外郎时，参加王叔文革新集团，失败后贬为永州司马，十年后迁柳州刺史，病卒于柳州任上，故世亦称“柳柳州”。有《柳河东集》，存诗一百四十余首。

柳宗元具有朴素的唯物论思想和进步的历史观，其著名的论文《天对》、《天说》、《封建论》、《非国语》都颇有战斗性。他在传记、寓言、山水游记的创作方面都取得了卓越的成就。其诗亦如其文，在中唐的文坛上具有不可忽视的地位。

柳宗元与刘禹锡既是文学上的挚友，又是政治上的同志。共同的经历，共同的志向，共同的爱好，使二人结下了深厚的友谊。与刘禹锡一样，他也关注时事，热衷政治，他的乐府诗《古东门行》、《行路难》、五古《田家三首》等，以及寓言诗《跛乌词》、《笼鹰词》、《放鹧鸪词》等，都是政治诗。它们或写对藩镇割据的愤怒，或写对田家生活的同情，或者借助禽鸟之口发泄对当局迫害自己的不满。

但是，或许是禀性上的差异，柳宗元诗与刘禹锡诗显示出不同的精神特征。刘禹锡诗充满了乐观，充满了阳光，而柳宗元诗则显得有些感伤，比如他遭贬谪之后的诗作：

海畔尖山似剑铓，秋来处处割愁肠。若为化得身千亿，散上峰头望故乡。(《与浩初上人同看山寄京华亲故》)

城上高楼接大荒，海天愁思正茫茫。惊风乱飐芙蓉水，密雨斜侵薜荔墙。岭树重遮千里目，江流曲似九回肠。共来百越文身地，犹自音书滞一乡。(《登柳州城楼寄漳汀封连四州》)

宦情羁思共凄凄，春半如秋意转迷。山城过雨百花尽，榕叶满庭莺乱啼。(《柳州二月》)

零落残魂倍黯然，双垂别泪越江边。一身去国六千里，万死投荒十二年。桂岭瘴来云似墨，洞庭春尽水如天。欲知此后相思梦，长在荆门郢树烟。（《别舍弟宗一》）

无论是思念亲人、赠酬同志，还是独居对景，都难以抑制满腹的愁绪。远离京华，他愁肠如割；贬到柳州，他愁思茫茫，“宦情羁思共凄凄”；送别胞弟，他更是“零落残魂倍黯然”。他的愁绪遭遇秋季，自然一下子陷入文人的悲秋情结里；遭遇春天，也仍然和秋季一样凄凄然。从他的诗中很难读到刘禹锡诗的那种昂扬和振奋。但是，柳宗元诗在景色描写上更胜一筹，如上述《登柳州城楼寄漳汀封连四州》诗，写登上柳州城楼眺望到的周围景色：“岭树重遮千里目，江流曲似九回肠”；《别舍弟宗一》诗，写想望中柳州南北的山水：“桂岭瘴来云似墨，洞庭春尽水如天。”比况映照，既鲜明，又壮观，只不过都染上了黯然销魂的感伤色彩。当他调整好心态，心闲气定地模山范水时，展现的则别是一番天地，如：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。  
（《江雪》）

渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘然楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。（《渔翁》）

《江雪》诗展现在读者面前的完全是一幅图画：乾坤之间，万籁俱寂，只有一位渔翁在大雪漫天的江面上，静坐垂钓。历代画家屡屡根据这首诗作画，就是因为这首诗熔铸了一种宛如达摩面壁坐禅似的幽远意境。晚唐诗人郑谷有一首与此相似的《雪中偶题》诗，苏轼在比较了二人的诗之后说：“郑谷诗‘江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归’，此村学中诗也；子厚云‘千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪’，信有格也哉！殆天所赋，不可

及也。”<sup>①</sup>后一首《渔翁》与《江雪》构思立意相似，都是旨在突显诗人孤高冷峻、洁身自好的品格，只不过为渔翁置换了青山绿水的环境。苏轼虽然以为最后两句可删，但对全诗评价还是很高，说它有“奇趣”<sup>②</sup>。

### （三）李贺

李贺（790~816），字长吉，福昌（今河南宜阳）人。唐宗室郑王后裔。《新唐书》本传说他“七岁能辞章。韩愈、皇甫湜始闻未信，过其家，使贺赋诗，援笔辄就，如素构”。其父名晋肃，“晋”、“进”同音，为避讳而不得考进士。一生仅做过官职卑微的奉礼郎。因内心忧郁与作诗太苦，年近二十七岁便离开了人世。有《昌谷集》，存诗二百四十余首。

李贺因为断绝了仕途的希望，所以所有的精力都用在了作诗上。这在他的《赠陈商》诗中有清晰的表露：

长安有男儿，二十心已朽。楞伽堆案前，楚辞系肘后。人生有穷拙，日暮聊饮酒。只今道已塞，何必须白首。

科考求宦的“道已塞”，立功建业的“心已朽”，他只好按照文人价值观，一心一意地“立言”，希望像司马相如那样：“唯留一简书，金泥泰山顶。”（《咏怀》）据说他“每旦日出，骑弱马，从小奚奴，背古锦囊。遇所得，书投囊中。未始先立题，然后为诗，如他人牵合程课者。及暮归，足成之”（《新唐书·李贺传》）。他母亲见他几乎日日如此，不禁发怒道：“是儿要呕出心乃已耳！”

李贺诗虽然也偶有对劳动者的同情，间有对权臣贵戚淫逸生活的讽刺，或者对执政者指挥平叛不力的不满，但大部分作品主要抒发个人穷愁潦倒、抑郁不平的情怀，《南园十三首》中的几首就是

① 胡仔《渔隐丛话》前集卷十九引《洪驹父诗话》。

② 阮阅《诗话总归》卷四十八引《冷斋夜话》。

这种心境的典型代表：

男儿何不带吴钩，收取关山五十州。请君暂上凌烟阁，若个书生万户侯？（其五）

寻章摘句老雕虫，晓月当帘挂玉弓。不见年年辽海上，文章何处哭秋风！（其六）

长卿牢落悲空舍，曼倩诙谐取自容。见买若耶溪水剑，明朝归去事猿公。（其七）

“天眼何时开？古剑庸一吼”（《赠陈商》），是潜藏在他心底的志向，可命运却不让他做手执“吴钩”收取关山的“男儿”，偏偏让他做个“寻章摘句”的“书生”。他只能在诗歌幻想王国里，弃文从武，买剑学艺，尝试改变自己的命运，而在现实的世界里，他却只能像其《昌谷北园新笋四首》（其二）所写的那样：

斫取青光写楚辞，腻香春粉黑离离。无情有恨何人见，露压烟啼千万枝！

继续用“雕虫小技”来编织自己“无情有恨”的人生。这种无法排遣的情怀致使“愁”、“悲”、“恨”、“泪”、“怨”之类情绪化的关键词，频繁地出现在他的笔下，成为其诗基调的标志。纵然不是直接披露胸襟怀抱的诗作，同样也浸透着这样的情绪，如《金铜仙人辞汉歌》：

茂陵刘郎秋风客，夜闻马嘶晓无迹。画栏桂树悬秋香，三十六宫土花碧。魏官牵车指千里，东关酸风射眸子。空将汉月出官门，忆君清泪如铅水。衰兰送客咸阳道，天若有情天亦老。携盘独出月荒凉，渭城已远波声小。

这首诗前所缀小序说：“魏明帝青龙元年（按‘元年’当为‘五年’之讹）八月，诏宫官牵车，西取汉孝武捧露盘仙人，欲立置前殿。宫官既拆盘，仙人临载，乃潸然泪下。唐诸王孙李长吉遂作《金铜仙人辞汉歌》。”金铜仙人能够“潸然泪下”，玄而又玄，显然是李贺的奇思异想，不过，将金铜仙人写得如此多愁善感，恐怕不仅仅是诗人浪漫构思的缘故，隐含着诗人自己目睹人世沧桑而产生的悲凉落寞，也当是一个原因。另一首《老夫采玉歌》是专写采玉人艰辛的：

采玉采玉须水碧，琢作步摇徒好色。老夫饥寒龙为愁，蓝溪水气无清白。夜雨冈头食蓊子，杜鹃口血老夫泪。蓝溪之水厌生人，身死千年恨溪水。斜山柏风雨如啸，泉脚挂绳青袅袅。村寒白屋念娇婴，古台石磴悬肠草。

诗中的“老夫”为了免除饥寒和养活娇婴，不得不冒着生命危险，下到荒林绝涧中去采玉。李贺何以对这样的题材产生了兴趣呢？当然也和他自己的心境相关。当时李贺的生活似乎比这位采玉“老夫”也好不了多少，如他自己所说，“索米王门一事无”（《勉爱行二首送小季之庐山》其二），找不到饭碗，只好“饥拔陇头粟”（《长歌续短歌》）。这位破落的王室子弟看到采玉“老夫”生活的艰辛，自然会“同病相怜”，写诗悲“老夫”，实际上也是在悲自己，因而诗中的“老夫饥寒龙为愁”、“杜鹃口血老夫泪”，表现得都很凄楚惨痛。

由于李贺此生唯一的希望是“立言”传世，所以他在悲愁之余，特别致力于诗歌语句的锤炼和意境的熔铸，形成了其诗冷峭幽奇、恍惚迷离的风格，在晚唐诗坛上自成一家。不过，也正由于他过于标新立异，不能不造成其诗的晦涩难解，如他的《秋来》诗：

桐风惊心壮士苦，衰灯络纬啼寒素。谁看青简一编书，不

遣花虫粉空蠹。思牵今夜肠应直，雨冷香魂吊书客。秋坟鬼唱  
鲍家诗，恨血千年土中碧。

恐怕即使韦编三绝，也不太容易完全读懂这首诗，只觉得它写得很有些不同凡响，用语险僻，构思怪异，而且还有些鬼影幢幢，阴风习习。连宋人刘辰翁都有些拿不准地说：“非长吉自挽耶？只秋夜读书，自吊其苦，何其险语至此！然无一字不合。”（《笺注评点李长吉歌诗》）李贺虽然诗风与韩孟诗派不尽相同，但与之多少有点联系，韩愈欣赏他的诗，大约就是看中了其诗中某些险怪的因素。而且，李贺呕心沥血地作诗，也很像是继承了这一诗派“二句三年得，一吟双泪流”<sup>①</sup>的传统。《昌谷集》中的许多秀句，都令人赞叹他推敲诗句的功夫决不在贾岛之下，除了上述已见的诗章外，再如：

昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。（《李凭箜篌引》）

女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。（《李凭箜篌引》）

梦入神山教神姬，老鱼跳波瘦蛟舞。（《李凭箜篌引》）

黑云压城城欲摧，甲光向日金鳞开。（《雁门太守行》）

遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。（《梦天》）

我有迷魂招不得，雄鸡一声天下白。（《致酒行》）

选词用字，一反常规，写状形容，出人意表，读后往往给人留下深刻的印象。

晚唐诗人杜牧、李商隐都佩服李贺的诗才。李商隐专门撰写了《李贺小传》，杜牧则为《昌谷集》撰写了序言，其中有语云：

云烟联绵，不足为其态也；水之迢迢，不足为其情也；春

<sup>①</sup> 贾岛《题诗后》。

之盎盎，不足为其和也；秋之明洁，不足为其格也；风樯阵马，不足为其勇也；瓦棺篆鼎，不足为其古也；时花美女，不足为其色也；荒国侈殿，梗莽邱陇，不足为其恨怨悲愁也；鲸呿鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也。盖《骚》之苗裔，理虽不及，辞或过之。

前边的排比，有些溢美太甚，最后的一句，似乎才说到了点子上。

#### 第四节 晚唐烟霞

诗至晚唐，虽然失去了盛唐那种大家辈出的壮观气象，没有了中唐那种派系争衡的雄奇风景，但仍如斜阳西下时的天空，横亘着几道灿烂的彩霞。李商隐与杜牧就是其中最夺目的两位明星。

“晚节渐于诗律细”（《遣闷戏呈路十九曹长》），这是老杜对自己晚年诗作的描述，其实这句诗也可以用来概括晚唐诗的基本特征。近体诗是晚唐诗坛的主流样式，代表了这一主流样式最高成就的就是李商隐与杜牧。二人之外，虽然还有不少诗人、不少作品，但很难再有与他们比肩者。从这一角度言，李商隐与杜牧以其颇富审美情趣的作品，为三唐诗国拉下了最后的幕布。

##### 一 “小李杜”

“小李杜”即李商隐与杜牧。《新唐书·杜牧传》说：“牧于诗情致豪迈，人号为小杜，以别杜甫云。”清吴锡麒说：“义山、牧之，世亦以李杜并称。”（《杜樊川集注序》）两人都是老杜的私淑弟子，他们的诗作可以说是盛唐的精神在晚唐的回光返照。

张戒说他们二人“笔力不能相上下，大抵工律诗，而不工古诗；七言尤工，五言微弱”（《岁寒堂诗话》），他的评说大体近是，一般说来，李商隐工于七律，杜牧七绝最精。不过，李商隐的七绝也绝不是弱项，叶燮说“李商隐七绝，寄托深而措辞婉，可空百

代，无其匹也”（《原诗》）；而杜牧的咏史七律也颇得老杜神髓。关于二人的诗风，刘熙载说：“杜樊川诗雄姿英发，李樊南诗深情绵邈。”（《艺概》）而他们对后世的影响，则李商隐远远超过了杜牧。

### （一）李商隐

李商隐（813~858），字义山，号玉溪生，怀州河内（今河南沁阳）人。自幼颖悟，十六岁即以《才论》、《圣论》两篇古文博得才名，为牛僧孺党令狐楚聘为幕府巡官。二十五岁得令狐楚之子令狐绹推荐，中进士。次年，入李德裕党泾原节度使王茂元幕，为掌书记。王茂元赏识他，以女妻之。李商隐本无门户之见，但成为王氏之婿，却被令狐氏视为背叛，从此成为牛李党争的牺牲品。由于牛李二党倾轧的影响，他仕途困顿，长期在外充任幕僚，流转于广西、四川等地。一生仅做过校书郎、弘农县尉、秘书省正字、盐铁推官以及太学博士等低微的官职，最后于贫病交加中客死荜阳。有《玉溪生诗》，存诗六百余首。

李商隐诗主要分为政治诗、咏怀诗和爱情诗三大类。或许是李商隐的“无题诗”太有名的缘故，人们谈及其诗时，似乎只记得他仅仅善于传情示爱，忘记了他还有其他题材的诗作，特别是忘记了他关于当时政治与时事还写下了许多诗作。如宋人敖陶孙《臞翁诗评》说：“李义山如百宝流苏，千丝铁网，绮密瑰妍，要非适用。”<sup>①</sup>而元遗山见钟嵘评张华诗“恨其儿女情多，风云气少”，便作诗道：“风云若恨张华少，温李新声奈尔何！”（《论诗绝句三十首》其三）言外之意谓李商隐诗专写儿女情长。其实，仅就李商隐现存的诗篇而言，其中大约近百篇都是政治诗。他素有“欲回天地”之志，对时局政事几乎从未忘怀过，因此当时的一些重大事件，屡屡使他有感于衷，发之于诗。诸如藩镇造反与当局平叛、宦官乱政与朝廷用人等关乎李唐王朝国运前途的重大问题，都

<sup>①</sup> 魏庆之《诗人玉屑》卷二引。

在李商隐的诗中有所反映。比如他的下述作品：

东征日调万黄金，几竭中原买斗心。军令未闻诛马谡，捷书唯是报孙歆。但须鸞鹭巢阿阁，岂假鸱鸢在泮林！可惜前朝玄菟郡，积骸成莽阵云深。（《随师东》）

玉帐牙旗得上游，安危须共主君忧。窦融表已来关右，陶侃军宜次石头。岂有蛟龙愁失水，更无鹰隼与高秋？昼号夜哭兼幽显，早晚星关雪涕收。（《重有感》）

望断平时翠辇过，空闻子夜鬼悲歌。金舆不返倾城色，玉殿犹分下苑波。死忆华亭闻唳鹤，老忧王室泣铜驼。天荒地变心虽折，若比伤春意未多。（《曲江》）

将军大旆扫狂童，诏选名贤赞武功。暂逐虎牙临故绛，远含鸡舌过新丰。鱼游沸鼎知无日，鸟覆危巢岂待风。早勒勋庸燕石上，伫光纶綉汉庭中。（《行次昭应县道上送户部李郎中充昭义攻讨》）

唐文宗大和元年（827），朝廷发兵讨伐横海镇节度使李全略的儿子李同捷，因为其父死后，他擅称留后，朝政腐败，官员无能，这场平叛一直打到大和三年的夏天才告大捷。据《资治通鉴》载：“时河南北诸军讨同捷，久未成功，每有小胜，则虚张首虏，以邀厚赏。朝廷竭力奉之，江淮为之耗弊。”（卷二百四十三）当时年仅十七岁的李商隐，写下七律《随师东》，以形象的诗歌语言，揭示了这种腐败不堪的现象。大和九年（835），唐文宗与臣子密谋铲除身边的宦官，谎称宫院中石榴树上发现甘露，派遣宦官头子仇士良等前去验看，企图趁机杀掉这些宦官。不料事泄，宦官未能杀成，文宗反倒遭到劫持。这就是历史上的著名的“甘露之变”。李商隐曾就这一事件写过多篇诗作，《重有感》与《曲江》便是其中的两首，前一首敦促强藩刘从谏赶快发兵征讨作乱的宦官，后一首抒发甘露之变后对国家前途的深切忧虑。唐武宗会昌三年（843），

割据泽潞的刘稹叛变，朝廷发兵平叛一开始遇到了挫折，许多重臣大官都畏敌如虎，李商隐却以《行次昭应县道上送户部李郎中充昭义攻讨》一诗，表达了视敌如“沸鼎”之鱼、“危巢”之鸟的必胜信念。这些诗作不过是李商隐政治诗中的几首代表作，他如《有感二首·乙卯年有感，丙辰年诗成》、《赠刘司户》、《哭刘司户二首》、《哭刘蕡》、《哭刘司户蕡》等，也都与当时的动荡时局、重大政事相关。

李商隐的咏怀诗，形式多样，或者直接披露胸襟，或者托物寓怀，或者通过咏史委婉抒写心迹。直接披露胸襟的咏怀诗，如《行次西郊作一百韵》、《安定城楼》、《晚晴》、《偶成转韵七十二句赠四同舍》、《骄儿诗》、《夕阳楼》、《写意》等等，它们坦荡直白地表露了李商隐不同时期的思想，如《安定城楼》：

迢递高城百尺楼，绿杨枝外尽汀洲。贾生少年虚垂涕，王粲春来更远游。永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。不知腐鼠成滋味，猜意鸱雏竟未休。

这首诗是他二十六岁时的作品。当时他已入泾原节度使王茂元幕，成了王氏的女婿，婚后应博学鸿词科考试，结果以朋党势力的干扰而不第。他回到王茂元的治所安定（今甘肃泾川县北），登城楼，望远方，理想与现实的矛盾油然而生，于是便赋成此诗。在诗中，他自比贾谊、王粲、鸱雏，具有“欲回天地”的豪迈志向，但却由于一群鸱鸢似的宵小从中作梗，使他的志向无法实现。一种不遇的愤激透纸而出。《偶成转韵七十二句赠四同舍》与《骄儿诗》两首抒怀言志更为磊落激昂，前者为其三十八岁居徐州卢弘止幕府时所作，诗中抒发来到卢府的那种“此时闻有燕昭台，挺身东望心眼开。且吟王粲从军乐，不赋渊明归去来”的慷慨，“傲岸激昂，儒酸一洗”（冯浩《玉溪生诗集笺注》引田兰芳评）。后者为李商隐三十九岁时作，诗中写道：

爷昔好读书，恳苦自著述。憔悴欲四十，无肉畏蚤虱。儿慎勿学爷，读书求甲乙。穰苴司马法，张良黄石术。便为帝王师，不假更纤悉。况今西与北，羌戎正狂悖。诛赦两未成，将养如痼疾。儿当速成大，探雏入虎穴。当为万户侯，勿守一经帙！

半生的坎坷使他动摇了通过科举博取禄位的想法，加深了对儒家入世传统的怀疑，从而教训子辈不要走自己的老路，“当为万户侯，勿守一经帙”！

有一些纪行、写景的小诗，也将作者刹那间的情绪抒写得淋漓尽致，如：

向晚意不适，驱车登古原。夕阳无限好，只是近黄昏。  
(《乐游原》)

竹坞无尘水槛清，相思迢递隔重城。秋阴不散霜飞晚，留得枯荷听雨声。(《宿骆氏亭寄怀崔雍崔衮》)

寻芳不觉醉流霞，倚树沉眠日已斜。客散酒醒深夜后，更持红烛赏残花。(《花下醉》)

远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋。阶下青苔与红树，雨中寥落月中愁。(《端居》)

云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。(《嫦娥》)

“夕阳无限好，只是近黄昏”，“枯荷听雨声”，“红烛赏残花”，“雨中寥落月中愁”，“碧海青天夜夜心”，这些给人以凄凉索寞之感的句子，也是诗人心境的真实写照，它们与前述的咏怀诗一起，表明李商隐的内心世界十分复杂，时而振奋，时而消沉，时而慷慨，时而寂寥。

托物寓怀的，则有《初食笋呈座中》、《高松》、《回中牡丹为

咏所败二首》、《落花》、《蝉》等，其中以咏笋和蝉二首最为有名：

嫩箨香苞初出林，於陵论价重如金。皇都陆海应无数，忍剪凌云一寸心。（《初食笋呈座中》）

本以高难饱，徒劳恨费声。五更疏欲断，一树碧无情。薄宦梗犹泛，故园芜已平。烦君最相警，我亦举家清。（《蝉》）

咏笋之诗以嫩笋自喻，以“凌云一寸心”喻心中的壮志，“忍剪”二字表达了他仕途不顺、总受排挤的忧虑与不平。咏蝉之诗借蝉自况，宣泄了自己虽然为人清高却游宦无成、举家清贫的满腹牢骚。

通过咏史来婉曲地表达心志，是李商隐最喜用，而且也最富特色的手法。这类诗作中的一些佳作历来传诵人口，如他的一些咏史绝句：

宣室求贤访逐臣，贾生才调更无伦。可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。（《贾生》）

城头迭鼓声，城下暮江清。欲问渔阳掺，时无祢正平。（《听鼓》）

乘兴南游不戒严，九重谁省谏书函？春风举国裁官锦，半作障泥半作帆。（《隋堤》）

永寿兵来夜不扃，金莲无复印中庭。梁台歌管三更罢，犹自风摇九子铃。（《齐宫词》）

贾谊和祢衡是李商隐崇敬的两位文人，两人满腹经纶，却都不幸早逝。李商隐吟咏贾谊的不遇，是借他的酒杯浇释自己的胸中块垒；曾以击鼓骂曹闻名于世的祢衡，自他死后，著名的鼓曲《渔阳掺挝》便告绝版，李商隐《听鼓》诗即愤懑于自己的一腔怨悱再无可能借助祢衡的鼓声发泄出来。南朝与隋等几个王朝覆亡的教训相当深刻，七绝《隋堤》、《齐宫词》及下面的七律《南朝》、《隋

宫》，便是李商隐以这些短命王朝作为历史宝鉴，借以抒发思古幽情的。李商隐不是唐帝，但作为唐朝的一个子民，他希望自己的君主“历览前贤国与家，成由勤俭败由奢”（《咏史》），能从历史上著名的亡国之君齐废帝、陈后主、隋炀帝身上汲取前车之鉴。七律《筹笔驿》、《马嵬》则是从另外的角度去解读历史：

紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花！（《隋宫》）

玄武湖中玉漏催，鸡鸣埭口绣襦回。谁言琼树朝朝见，不及金莲步步来。敌国军营漂木柁，前朝神庙锁烟煤。满宫学士皆颜色，江令当年只费才。（《南朝》）

猿鸟犹疑畏简书，风云长为护储胥。徒令上将挥神笔，终见降王走传车。管乐有才真不忝，关张无命欲何如！他年锦里经祠庙，梁父吟成恨有余。（《筹笔驿》）

海外徒闻更九州，他生未卜此生休。空闻虎旅鸣宵柝，无复鸡人报晓筹。此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛。如何四纪为天子，不及卢家有莫愁。（《马嵬》）

《筹笔驿》所吟的诸葛亮与《马嵬》所吟的唐玄宗是两个人生长恨的人物，诸葛亮“出师未捷身先死”，李商隐感慨的是“关张无命”的无可奈何；对唐玄宗则是感慨他的“不及卢家有莫愁”，做了半个世纪皇帝，竟然亲自酿成了安史之乱，到头来连一个女子都保不住。对诸葛亮，李商隐的吟咏既有崇敬又有惋惜，对唐玄宗则于可怜之外还暗含着一丝嘲讽。

李商隐的爱情诗，主要是他的“无题”诗十余首，以及取前两字为题而实质是“无题”的诗十余首。李商隐的这类“无题”诗，自古而今没有谁敢说首首诠释得十分清楚，正如元好问所说：“诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺。”（《论诗绝句三十首》其十

二) 尽管如此,也不能对这些诗作,按传统诗教的理论,“刻意推求,务为深解,以为一字一句皆属寓言”(《四库提要》)。李商隐自己固然说过“楚雨含情皆有托”(《梓州罢吟寄同舍》),“巧啭岂能无本意”(《流莺》),“无题”诗中确实不无寄意深远或含蕴隐晦的政治诗,但“一自高唐赋成后,楚天云雨尽堪疑”(《有感》)也是出自李商隐之口,因此不能照搬言“美人”则必有寄托的逻辑,把他的“无题”诗“一概以美人香草解之”(《四库提要》)。况且,读者接受这类“无题”诗本身又是个再创作过程,纵然把他某些寄托隐晦的“无题”诗解读成纯粹的爱情诗也无妨大雅,比如他的《锦瑟》诗:

锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆,只是当时已惘然!

自北宋以来“说者纷纷”,宋周弼《三体唐诗》注即列举了当时刘贡父的“贵人爱妾”说、计敏夫的“令狐楚之妾”说、苏东坡的“适怨清和”说,再加上他自己的“无定”说:“顾其意,言所指或忆少年之艳冶,而伤美人之迟暮;或感身世之阅历,而悼壮夫之晚晚,殆未可以一词定也”。其实这首诗尾联的一个“情”字完全透露出诗为爱情诗的信息,具体而言它当是李商隐对初恋的回忆。他见锦瑟而起兴,由锦瑟演奏出的乐曲回想起青春时一段刻骨铭心的恋情。情窦初开时的恋情往往是迷失自我的,它常常如水泡烟痕似的转瞬即逝,然而又令人终身难忘,尽管有些甜蜜,更多的却是酸酸的感伤。这首诗的颌联与颈联一连运用庄周梦蝶、望帝啼鹃、鲛人泣珠等几个典故,营构出的朦胧意境,恰恰突现了初恋的这些特征,只不过表现得更加迷离隐约而已,正如戴叔伦所言:“诗家之景,如蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前也。”(司空图《与极浦书》引)尾联二句更是将不管是当初还是事后,

一生一世都使人怅惘的初恋情怀形诸笔端。

同样，下面的《无题二首》也并不见得非要解成以男女情事喻君臣遇合：

凤尾香罗薄几重，碧文圆顶夜深缝。扇裁月魄羞难掩，车走雷声语未通。曾是寂寥金烬暗，断无消息石榴红。斑骓只系垂杨岸，何处西南任好风？

重帏深下莫愁堂，卧后清宵细细长。神女生涯原是梦，小姑居处本无郎。风波不信菱枝弱，月露谁教桂叶香。直道相思了无益，未妨惆怅是清狂。

这两首“无题”诗都是抒写相思的。前一首首联设想思念中的女子夜缝罗帐，颌联回忆与她邂逅相逢时以扇遮面、未能交谈的情形，颈联叙述别后的消息不通，尾联则写对重逢的殷切期待。后一首首联叙说女子的长夜难眠，颌联用宋玉《高唐赋》中神女与楚王梦中相会事及南朝乐府《清溪小姑曲》“小姑所居，独处无郎”句，交待女子难眠的原因，颈联写她的孤独无援、媒理难通，尾联说纵使无缘相见，也不妨独守痴情，甚至为此惆怅终老。全诗的构思似乎受了《古诗十九首（青青河畔草）》的影响，塑造了一位敢于反叛传统礼教观念、追求恋爱自由的女性形象。尽管她的反叛和追求还局限在自己闺房之内，未敢付诸行动，但仅只这一点点思想的苗头，在当时恐怕也被视为洪水猛兽了。

下面几首流传甚广的《无题》是其“无题”系列中的代表作：

昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东。身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。隔座送钩春酒暖，分曹射覆蜡灯红。嗟余听鼓应官去，走马兰台类转蓬。

来是空言去绝踪，月斜楼上五更钟。梦为远别啼难唤，书被催成墨未浓。蜡照半笼金翡翠，麝熏微度绣芙蓉。刘郎已恨

蓬山远，更隔蓬山一万重。

相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。

李商隐的这些爱情诗，大都执著深沉，一往情深，既无依玉偎香的轻薄，又没有肉感淫欲的低俗。还有一些有标题的爱情诗，如：

怅卧新春白裕衣，白门寥落意多违。红楼隔雨相望冷，珠箔飘灯独自归。远路应悲春晚晚，残宵犹得梦依稀。玉珰缄札何由达，万里云罗一雁飞。（《春雨》）

君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。（《夜雨寄北》）

它们的描写技巧同样很高妙，后一首《夜雨寄北》因为是写给妻子的，所以风格显得比较特殊，不用任何典故，如叙家常一般。这种白描的手法，还熔炼出不少意味隽永的佳句，如：

春心莫共花争发，一寸相思一寸灰！（《无题四首》其二）  
对影闻声已可怜，玉池荷叶正田田。（《碧城三首》其二）  
人间桑海朝朝变，莫遣佳期更后期。（《一片》）  
归去定知还向月，梦来何处更为云？（《促漏》）

李商隐在学习杜甫、韩愈等前辈诗人的诗歌艺术的基础上，创造了自己诗歌的独特风格，特别是他的七律和绝句，深情绵邈，寄托遥深，清丽精工，意境朦胧。不少前代学者对他都大加赞赏，许彦周说他的诗去除了“浅易鄙陋之气”（《彦周诗话》），范元实说“其高情远意，皆不识也”（《诗眼》），何焯说他“顿挫曲折，有声有色，有情有味”（《义门读书记》）。酿成他这种风格的原因很多，

如长于比兴、巧于用典、精于构思、工于语言等等。但任何事情总有两面性，巧于用典固然使得其诗“包蕴密致，演绎平畅，味无穷而炙愈出，钻弥坚而酌不竭，使学者少窥其一斑，若涤肠而流骨”<sup>①</sup>。然而有时用典过度，也造成了他的一些诗作有艰涩难懂或消解诗意的弊病，清人王士禛曾在《戏仿元遗山论诗绝句》中谈道：“獭祭曾惊博奥殚，一篇《锦瑟》解人难！”其实他的诗集中较《锦瑟》用典更多的还有不少，如七律《泪》：

永巷长年怨绮罗，离情终日思风波。湘江竹上痕无限，岷首碑前洒几多。人去紫台秋入塞，兵残楚帐夜闻歌。朝来灞水桥边问，未抵青袍送玉珂。

杨亿说：“义山为文，多简阅书册，左右鳞次，号獭祭鱼。”（《谈苑》）这首诗可以说是他“獭祭鱼”的典型之作，全诗把一些含“泪”的典故机械地组装在一起，但内容贫瘠苍白，丝毫不能催人“泪”下，充其量只是一篇“泪赋”而已。李商隐在把一些佳作传流后世的同时，也把一些“病态基因”传给了后人。

## （二）杜牧

杜牧（803~852），字牧之，京兆万年（今陕西西安）人。出身高门世族，祖父曾官居宰相。因居长安南郊樊川，亦称杜樊川。二十六岁进士及第，历官弘文馆校书郎、左补阙、史馆修撰，膳部员外郎等，出为黄、池、睦等州刺史，转司勋员外郎，又出为湖州刺史，官终中书舍人。有《樊川文集》，存诗二百余首。

杜牧“自负经纬才略”，喜欢谈兵，注过《孙子》，很想有一番建树。但他正处牛李两党勾心斗角，相互倾轧的时期，两党都想拉他入伙，而他为人刚直，不愿趋炎附势，结果两党都不重用他，一生郁郁，有志未骋。

<sup>①</sup> 阮阅《诗话总归》后集卷十一引杨亿语。

杜牧对政治与时事的关心，反映在他的某些诗作里，如唐文宗大和三年（829），唐军平定沧州节度使的叛乱，他闻讯后即写下五古《感怀诗》，表达自己对藩镇问题的见解；唐武宗会昌年间，河湟一带沦于吐蕃之手，他对朝廷不理睬河湟民众的命运深感不满，便写下七律《河湟》，以“牧羊驱马虽戎服，白发丹心尽汉臣”的名句，表达了当地民众的生活现状与内心希冀。但是，杜牧作品中最有特色的则是咏史、纪行和写景三类诗。

咏史诗是杜牧惯用的诗型。他喜欢通过咏史的方式，表达自己对历史与现实的深沉思考，对重要人物与事件作出自己的理性判断，以期对时政起到讽喻作用。在这类诗作中，尤其是绝句，寥寥四句，在对史事进行高度精练的概括后，又加上一针见血的评论，读后令人玩味无穷，所以许彦周将他的《题桃花夫人庙》评为“二十八字史论”<sup>①</sup>。杜牧的“二十八字史论”诗有很多佳作，如：

胜败兵家事不期，包羞忍耻是男儿。江东子弟多才俊，卷土重来未可知。（《题乌江亭》）

折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。（《赤壁》）

烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱《后庭花》。（《泊秦淮》）

长安回望绣成堆，山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来。（《过华清宫三绝句》其一）

新丰绿树起黄埃，数骑渔阳探使回。霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来。（《过华清宫三绝句》其二）

吕氏强梁嗣子柔，我于天性岂恩雠。南军不袒左边袖，四老安刘是灭刘。（《题商山庙》）

<sup>①</sup> 魏庆之《诗人玉屑》卷十六引《许彦周诗话》。

这些诗，有的是总结兴衰安危的历史教训，发人深思；有的是感伤历史的悲剧在继续上演，儆戒世人；有的是做翻案文章，对所咏的史事重新作出判断，令人耳目一新。

纪行诗在杜牧笔下也时时涌现。他每到一处，总喜欢以诗留下行踪，记下自己情感波动的曲线。其中有时当然也涉及一些史事，但这里的史事只是他抒发情感的道具，而不是他评说历史的素材。换言之，与他的咏史诗重在论理相反，他的纪行诗重在抒情，如下述诸诗：

六朝文物草连空，天淡云闲今古同。鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。（《题宣州开元寺水阁》）

江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微。尘世难逢开口笑，菊花须插满头归。但将酩酊酬佳节，不用登临叹落晖。古往今来只如此，牛山何必独沾衣。（《九日齐安登高》）

百感中来不自由，角声孤起夕阳楼。碧山终日思无尽，芳草何年恨即休？睫在眼前长不见，道非身外更何求！谁人得似张公子，千首诗轻万户侯。（《登池州九峰楼寄张祜》）

清时有味是无能，闲爱孤云静爱僧。欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。（《将赴吴兴登乐游原》）

长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中。看取汉家何似业？五陵无树起秋风。（《登乐游原》）

三首七律都是登高有感而作：《题宣州开元寺水阁》是杜牧三十六岁为宣州团练判官时所作，他登上开元寺水阁，遥望五湖，对功成身退的范蠡的无限仰慕，不禁从心底油然而生。《九日齐安登高》与《登池州九峰楼寄张祜》是他四十三岁前后任池州刺史时所作，前者仿效陶渊明，以“菊花”和“酩酊”消解尘世多忧与百年易逝的苦恼，后者为友人张祜打抱不平，也张扬了自己傲视王侯的清

高不逊。后二首七绝同是登上乐游原的诗章，前者作于四十八岁将赴湖州做刺史时，行前再次眺望一下唐太宗的陵墓，表示他对贞观之治的满腔仰慕。后者不知何年所作，诗中弥漫的却是对炎汉事业烟消云散的一怀感慨。

杜牧的写景诗非常脍炙人口，他既善于通过广角镜头去展示对象的无限风光，又善于捕捉稍纵即逝的动感细节去表现景物的优美情韵，如：

千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。（《江南春》）

远上寒山石径斜，白云生处有人家。停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。（《山行》）

倚溪侵岭多高树，夸酒书旗有小楼。惊起鸳鸯岂无恨，一双飞去却回头。（《题水口草市》）

红烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤。瑶阶夜色凉如水，坐看牵牛织女星。（《秋夕》）

两竿落日溪桥上，半缕轻烟柳影中。多少绿荷相倚恨，一时回首背西风。（《齐安郡中偶题二首》其一）

菱透浮萍绿锦池，夏莺千啭弄蔷薇。尽日无人看微雨，鸳鸯相对浴红衣。（《齐安郡后池》）

清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有？牧童遥指杏花村。（《清明》）

《江南春》和《山行》二首，犹如长幅画卷，或者把江南春色的千般万种尽行收纳其中，或者把寒山秋景的远近高低，极有层次地展现出来。后面的五首则以抓拍的手段，攫取鸳鸯的惊飞、人物的捕萤与慵坐、刹那间风吹荷叶的翻转、鸳鸯鸟嬉戏水中、纷纷细雨中行人与牧童的对话等细节或片断，生动传神地再现了景物迷人的特征。

此外，杜牧的一些咏物诗、赠别诗也写得饶有情致，如下面两首托物寓意的诗：

金河秋半虏弦开，云外惊飞四散哀。仙掌月明孤影过，长门灯暗数声来。须知胡骑纷纷在，岂逐春风一一回。莫厌潇湘少人处，水多菰米岸莓苔。（《早雁》）

多情却似总无情，唯觉樽前笑不成。蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。（《赠别二首》其二）

唐武宗会昌二年（842）八月，边境上的回纥贵族南下侵扰，使得边民流离失所，无家可归，杜牧《早雁》诗即借南飞的北雁，抒发了对边民的深厚同情。《赠别》诗构思别致，以蜡烛垂泪至晓表现了情人的依依惜别。

在对待女性问题上，杜牧充满了矛盾。他在年轻时也与不少文人一样，曾经留连烟花，纵情声色，有几首流传甚广的诗歌就是他那种轻浮生活的写照：

落魄江南载酒行，楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名。（《遣怀》）

青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋。二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫。（《寄扬州韩绰判官》）

娉娉袅袅十三余，荳蔻梢头二月初。春风十里扬州路，卷上珠帘总不如。（《赠别二首》其一）

多少有些自嘲的口吻，似乎透露出他对十年的荒唐不无愧悔。但是，在另外一些写女性的诗作中，却与轻薄女性截然相反，表现出他对女性的深切关注：

相如死后无词客，延寿亡来绝画工。玉颜不是黄金少，泪

滴秋山入寿官。（《奉陵官人》）

尽是离官院中女，苑墙城外冢累累。少年入内教歌舞，不识君王到死时。（《官人冢》）

多少被选入宫中的少女，不是看皇陵，就是教歌舞，直至身没荒冢，也不可能见到君王一面。不仅对一般的宫女，对那些曾经地位尊崇而结局悲惨的女性，如被打入冷宫的陈皇后、被掠进楚宫而终身不语的息夫人、被逼跳楼自尽的绿珠等，杜牧也寄予了同情与惋惜：

三十六宫秋夜深，昭阳歌断信沉沉。唯应独伴陈皇后，照见长门望幸心。（《月》）

细腰宫里露桃新，脉脉无言度几春。至竟息亡缘底事？可怜金谷堕楼人。（《题桃花夫人庙》）

繁华事散逐香尘，流水无情草自春。日暮东风怨啼鸟，落花犹似堕楼人。（《金谷园》）

杜牧上述诗作对女性这一弱势群体的同情不是偶然的，因为他还为遭遇不幸的杜秋写过一首长诗《杜秋娘》，为具有传奇人生的窦桂娘作过传记《窦列女传》，这说明女性在他的心目中渐渐从“玩物”回归了“人”的本位。

杜牧的诗歌具有独特的风格，尤其是他的律诗和绝句，明人胡应麟称其“俊爽”<sup>①</sup>，杨慎称其“豪而艳，宕而丽”（《升庵集》卷十六），的确，俊爽雄豪，排宕美艳，是他近体诗的风格特征。他自己曾说：“某苦心为诗，本求高绝，不务奇丽，不涉习俗。”（《献诗启》）俊爽奇绝，他是做到了，“不务奇丽”倒未尽然，他的很多诗作其实都难逃注重辞采的时代风尚。他与李商隐是晚唐诗

<sup>①</sup> 胡震亨《唐音癸签》卷八引。

人中最有建树的两位大家，对后世作家产生了重要影响。

## 二 杜荀鹤及其他诗人

杜荀鹤（846～907），字彦之，号九华山人，石埭（今属安徽）人。屡试不第，四十六岁始中进士。入梁，以诗颂梁太祖朱全忠，深得宠幸，授翰林学士。有《唐风集》，存诗三百一十余首。

杜荀鹤在《自叙》诗中曾经言及自己的心境：

酒瓮琴书伴病身，熟谙时事乐于贫。宁为宇宙闲吟客，怕作乾坤窃禄人。诗旨未能忘救物，世情奈值不容真。平生肺腑无言处，白发吾唐一逸人。

可知他为人的座右铭是怕作“窃禄人”，作诗的原则是不“忘救物”。他从唐“逸”到梁，官居翰林学士后，是否窃禄，不得而知，但他的一些诗作确实继承了白居易的新乐府精神，反映了生民的疾苦，如他的下述两首诗：

夫因兵死守蓬茅，麻苧衣衫鬓发焦。桑柘废来犹纳税，田园荒后尚征苗。时挑野菜和根煮，旋斫生柴带叶烧。任是深山更深处，也应无计避征徭。（《山中寡妇》）

经乱衰翁居破村，村中何事不伤魂！因供寨木无桑柘，为点乡兵绝子孙。还似平宁征赋税，未尝州县略安存。至于鸡犬皆星散，日落前山独倚门。（《乱后逢村叟》）

对山中寡妇和乱后村叟的凄惨遭遇，揭露到具体而微的地步，宋蔡正孙说：“愚谓此诗，备言生民之憔悴、国政之烦苛，可谓曲尽其情矣！采民风者观之，其能动心否乎？”（《诗林广记》卷二）

他笔下的一些宫怨诗、赠别诗也写得不错，如：

早被婵娟误，欲妆临镜慵。承恩不在貌，教妾若为容？风暖鸟声碎，日高花影重。年年越溪女，相忆采芙蓉。（《春宫怨》）

君到姑苏见，人家尽枕河。古官闲地少，水港小桥多。夜市卖菱藕，春船载绮罗。遥知未眠月，乡思在渔歌。（《送人游吴》）

《春宫怨》的颌联真是伤心悟道之语，说尽宫人心中无尽的辛酸。颈联以宫人的感官叙写风景，“碎”、“重”二字不仅绘声绘色地描画出鸟声花影，而且形象地流露出人物内心的无聊与无奈。宋胡仔引《幕府燕闲录》，以为这首“宫词为唐第一。……故谚云：‘杜诗三百首，惟在一联中。’‘风暖鸟声碎，日高花影重’是也”《渔隐丛话》前集卷二十三）。后一首《送人游吴》，写姑苏风景，抓住了其地的水城特征，乡风民俗，历历可睹。

杜荀鹤所存诗皆为近体，反映了晚唐末期诗人热衷格律诗创作的风气。其诗在语言上的最大特征是“鄙俚近俗”，褒之者如是说，贬之者也如是说。或许这正是杜荀鹤有意学习白居易诗做到“老妪都解”的一个例证。

有一些晚唐诗人传名后世，并不是因为他的诗作等身，或者位高权重，而是仅仅由于他的某首诗篇中的某一警句，如下述诸诗：

一上高城万里愁，蒹葭杨柳似汀洲。溪云初起日沉阁，山雨欲来风满楼。鸟下绿芜秦苑夕，蝉鸣黄叶汉宫秋。行人莫问当年事，故国东来渭水流。（许浑《咸阳城东楼》）

云物凄清拂曙流，汉家宫阙动高秋。残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼。紫艳半开篱菊静，红衣落尽渚莲愁。鲈鱼正美不归去，空戴南冠学楚囚。（赵嘏《长安秋望》）

泽国江山入战图，生民何计乐樵苏？凭君莫话封侯事，一将功成万骨枯！（曹松《己亥岁》）

不论平地与山尖，无限风光尽被占。采得百花成蜜后，为谁辛苦为谁甜？（罗隐《蜂》）

蓬门未识绮罗香，拟托良媒益自伤。谁爱风流高格调，共怜时世俭梳妆。敢将十指夸针巧，不把双眉斗画长。苦恨年年压金线，为他人作嫁衣裳。（秦韬玉《贫女》）

所谓“山雨欲来风满楼”，“长笛一声人倚楼”，“一将功成万骨枯”，“为谁辛苦为谁甜”，“为他人作嫁衣裳”，都为今人耳熟能详。唐代诗歌到了晚唐，虽然已是斜阳夕照，但正如刘禹锡诗所言：“莫道桑榆晚，为霞尚满天！”（《酬乐天咏老见示》）晚唐诗人留给后人的诗歌瑰宝还是数不胜数的。

## 第六章 两宋词坛

### 概 说

后周恭帝元年（960），赵匡胤发动陈桥兵变，篡夺了后周的政权，建立了宋朝；至宋卫王赵昺祥兴二年（1279）被元兵所灭，赵宋治世三百余年。其间以宋高宗建炎元年（1127）为界，此前为北宋，都汴梁（今河南开封）；其后为南宋，都临安（今浙江杭州）。

宋代文坛最重要的文学样式是词。两宋文人经过三百年的艰辛创作和不断努力，终于使词这种源自前朝民间的新诗体上升到与诗同起同坐的地位，放射出最灿烂的光彩。

北宋近一百七十年词可以分作前后两个时期。前期自宋开国至宋仁宗嘉祐八年（1063），共百余年；后期自宋英宗治平元年（1064）至宋钦宗靖康元年（1126），共六十余年。北宋前期，社会相对稳定，经济比较繁荣，君臣百姓都沉浸在“承平气象”里。宋太宗、宋仁宗等皇帝非常喜欢带有流行色彩的燕乐，他们本人又精通音律，常常亲自制曲，这就犹如指挥棒似的，将臣民的兴趣引向了竞造新声、竞制新词。词获得突飞猛进的发展，便是在宋仁宗在位的四十余年（1023~1063）。这个时期的代表作家有晏殊、欧阳修、柳永等人，作品形式则由小令逐渐发展到慢词。这些作家与后来的秦观、周邦彦等一起形成了宋代词坛上的婉约词派。

北宋后期的词与前期相比，无论是内容还是风格都发生了很大

的变化。导致这种变化的词人是苏轼，他以诗为词，无事不入词，拓宽了词的表现领域，转变了词的柔弱风格。苏轼门下的所谓“苏门四学士”，除秦观之外，黄庭坚、晁补之、张耒三人基本上继承了苏轼的词风。秦观则有背师门，“却学柳七作词”，成为这个时期婉约派的健将。与苏轼稍相前后，词人尚有范仲淹、王安石、贺铸等，他们的某些词作与苏词有异曲同工之妙。这一时期，还有一位不可忽视的词人，即被王国维称为“不失为第一流之作者”的周邦彦。周邦彦是婉约派的集大成者，他博学多才，精通音乐，主管音乐机关大晟府，所作音律严整，浑厚和雅，对南宋格律派词人姜夔、张炎等影响颇大。

南宋词的一百五十年，同样可以分为前后两个时期。自宋高宗建炎元年（1127）至宋宁宗开禧三年（1207）为前期，共八十余年；自宋宁宗嘉定元年（1208）至宋灭亡（1279）为后期，共七十余年。南宋前期，民族矛盾成为当时政治生活的焦点，主战与主和之争不能不影响到当时的许多词人，李纲、岳飞、张元干、张孝祥等人的词作都表露了关注民族危亡的忧国忧民之情。一些生活于两宋之际的词人，如叶梦得、李清照、向子諲等进入南宋后，词作的题材和风格大都发生变化，国运维艰的忧虑，国破家亡的痛楚，都不知不觉渗入到词的字里行间。

这一时期最重要的词人是辛弃疾。他的词作或写抵抗金兵和恢复中原的宏愿，或写对投降派的批判及壮志难酬的悲愤，或写对山光水色、田园风景的赞美。其词继承了北宋苏轼刚健豪迈的词风，与苏轼并称“苏辛”，形成了以二人为首的宋代豪放词派。如果两宋分而言之，则辛弃疾为南宋豪放词派“辛词派”的掌门人。属于辛词派的此时期词人还有陆游、陈亮、刘过、韩元吉、杨炎正、洪咨夔等，成就突出的是陆游、陈亮、刘过三人。

与辛词派成为南宋前期词坛的主流派相比，此时期的婉约派作家李清照、陈克、张镃等人只能算边缘词派，不过，女词人李清照的作品取得了不俗的成就，足可与豪放派作家同日而语。

南宋后期，不少文人在几十年的偏安局面纵容下，沉浸于灯火笙歌之中，消磨了慷慨激昂的斗志，开始全神贯注地进行词的醇化和雅化。这批词人有姜夔、史达祖、吴文英、周密、王沂孙、张炎等，他们主张与遵循的创作标准集中为一个“雅”字，从词的题材内容到词的表现方式，都竭力摒除浅陋、轻浮、低俗和猥亵。从认为“词为艳科”、“诗庄词媚”以及多写个人情愁方面而言，这批词人并未完全逸出婉约派的圈子，但就其刻意讲究词法，推敲声韵，追求形式而言，他们又成为独立于婉约派之外的格律一派。在格律派的旗帜下，这批词人以心态与情感各异大致可分为两类：一类是姜夔、史达祖、吴文英等，这类词人多少受到辛弃疾的一些影响，作品中尚能表露追怀往昔繁华、慨叹胡尘未靖的忧国情怀；另一类是周密、王沂孙、张炎等，他们大都是南宋的遗民，对灭亡的宋朝不无怀恋与忧伤，词中时时透露出哀婉凄迷的消沉情绪，作品的措辞由于政治原因也往往隐晦难明。

这一时期还有一些词人与格律派作家不同，如刘克庄、陈人杰、刘辰翁、文天祥等，他们继承了苏、辛的词风，于南宋大厦将倾之际，慷慨悲歌，将自己心中对国破家亡的隐痛，对偷安误国者的不屑，痛快淋漓地释放于自己的词作之中。尽管属于豪放派的回光返照，却也为南宋词坛的谢幕奏响了悲壮的挽歌。

宋词在中国诗歌史上，占有无与伦比的巅峰地位。但是，在两宋文坛上，词并不是唯一的文学样式。在宋代文人的心目中，真正受重视的其实还是正统的诗文。宋代高度发达的文化学术为传统诗文的发展提供了良好的语境，诸如《文苑英华》一千卷、《太平御览》一千卷、《太平广记》五百卷、《册府元龟》一千卷等“宋四大书”，与《资治通鉴》、《通志》两大史学书的编纂成功，以及造纸术、印刷术、刻书业的进步和著书、藏书的盛行，都为赋诗作文提供了良好的外部条件。宋代文人在这种人文气息相当浓烈的文化语境中，从事着传统悠久的诗文创作。

宋诗的创作情况，全祖望曾有中肯的评述，他说：“宋诗之始也，杨（杨亿）、刘（刘筠）诸公最著，所谓西昆体者也。……庆历以后，欧、苏、梅、王数公出，而宋诗一变。坡公之雄放，荆公之工练，并起有声。而涪翁（黄庭坚）以崛奇之调，力追草堂，所谓江西派者，和之最盛，而宋诗又一变。建炎以后，东夫（萧德藻）之瘦硬，诚斋（杨万里）之生涩，放翁（陆游）之轻圆，石湖（范成大）之精致，四壁俱开。乃永嘉徐（徐照、徐玠）、赵（赵师秀）诸公，以清虚便利之调行之，见赏于水心，则四灵派也，而宋诗又一变。嘉定以后，《江湖小集》盛行，多四灵之徒也。及宋亡，而方（方凤）、谢（谢翱）之徒，相率为急迫危苦之音，而宋诗又一变。”（《宋诗纪事序》）所谓宋诗三百年间的四变，道出了宋诗流变的概貌。但是，宋诗不管如何流变，作家不管如何辈出，作品不管如何繁复，它毕竟处于唐诗的阴影之下，艺术造诣虽说胜于元、明、清诗，可到底无法超越唐诗的灿烂辉煌。陈子龙抑宋诗而扬宋词，他说：“宋人不知诗而强作诗，其为诗也，言理而不言情，终宋之世无诗。然其欢愉愁苦之致，动于中而不能抑者，类发于诗余，故其所造独工。”（《御选历代诗余》卷一百一十八引）评说固然很有些偏激，但以为宋诗不如宋词却是不错的。

宋代的散文成就高于宋诗。所谓“唐宋八大家”之中，欧阳修、王安石、曾巩、苏洵、苏轼、苏辙等六家皆在北宋。经过他们的鼓吹与实践，宋代散文确实到了“文理自然，姿态横生”<sup>①</sup>的艺术境界，留下了《醉翁亭记》、《秋声赋》、《前赤壁赋》、《后赤壁赋》等不少优秀的散文作品。

另外，作为中国戏曲雏形的宋杂剧、中国白话小说的开端宋话本，都具有划时代的开创性意义，只可惜宋杂剧剧本与宋话本均已散佚不存。

<sup>①</sup> 苏轼《答谢民师书》。

## 第一节 诗余：词的起源与发展

词，是产生于唐代而盛行于宋代的一种新的文学样式。着眼于它的句式特征的，称之为“长短句”；着眼于它的音乐功能的，称之为“乐府”；着眼于它为诗歌别体的，称之为“诗余”。何良俊说：“夫诗余者，古乐府之流别，而后世歌曲之滥觞也。”（《草堂诗余·序》）足见这种新诗体同音乐之间有着不解之缘，在它的发生阶段，它就是一种歌曲，就是一种可以合乐歌唱的诗。

### 一 从“曲子词”到“长短句”

从性质上说，词与乐府诗是一样的。因此，六朝乐府诗中的种种句式长短不一的诗作，如鲍照的《梅花落》、沈约的《六忆诗》、梁武帝的《江南弄》、梁简文帝的《春情》等等，一些学者如明杨慎、清毛奇龄和徐钜以及今人王国维等就视之为词的最初源头。不过，这种探源似乎只注重了语句的形似，没有从音乐的流变史上考察词的起源问题。宋人王灼说：

西汉特今之所谓古乐府者渐兴，晋魏为盛。隋氏取汉以来乐器歌章古调并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则渺矣。士大夫作者不过以诗一体自名耳。盖隋以来今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。（《碧鸡漫志》）

王氏所谓的“曲子”，殆即隋唐时期流行的燕乐。燕乐是与中国原有的清乐风格迥异的一种西域音乐，它表现了西北民族的刚健、质朴和遒劲。配合这种燕乐而作的歌词称“曲子词”，“曲子词”即是词的先河。

曲子词最先流行于民间，20世纪初敦煌石窟发现的曲子词证

明了这一点。王重民所辑的《敦煌曲子词集》收曲子词一百六十余首，任二北所辑的《敦煌曲校录》增至五百余首，这些作品表明民间对这种新的诗体是何等的热衷。而且，如《菩萨蛮（枕前发尽千般愿）》等所示，大约在唐玄宗开元年间（713~741）民间即已开始了曲子词的创作。传说出自李白之手的《菩萨蛮（平林漠漠烟如织）》和《忆秦娥（箫声咽）》，虽说在著作权上仍存争议，但断言盛唐时期不会产生文人对曲子词的拟作，恐怕失之武断。中唐以后，拟作的文人愈来愈多，特别是一批著名的诗人如张志和、韦应物、刘禹锡、白居易、元稹、王建等竞相参与此体的创作后，填词遂蔚成风气。

到了晚唐、五代，出现了不少以词为业的专业作家，填词不再是文人偶尔为之的余兴；采用的词牌也渐趋复杂，不再局限为小令；不仅出现了一些大家，如温庭筠等，出现了填词的文人集团，如西蜀词人、南唐词人，而且一些词人也开始展现自己的独特风格。于是，填词取得了与赋诗作文并驾齐驱的地位，文人填词与民间填词从此开始分道扬镳，词，终于脱去了“曲子词”的布衣，开始以“长短句”的高雅姿态登上了两宋文化的大雅之堂。如宋胡仔所说：“唐初歌辞多是五言诗或七言诗，初无长短句。自中叶以后至五代，渐成长短句，及本朝则尽为此体。”（《渔隐丛话》后集卷三十九）

## 二 词的形制

词的别称“长短句”，暗示了它与近体诗在句式上的差异。近体诗的句式要求是长短一致，而词的绝大部分恰恰相反，句式的特征是长短参差。不过，词的句式虽然可以不整齐，但在平仄格式与押韵规则上较之于诗更为严格。同时，词是配合乐曲歌唱的，应对于曲调的要求，每首词的句数、字数、韵式、平仄都有具体的规定。

词的曲调叫词牌。唐、五代时，词人往往以词牌为词题，除偶

尔词牌为本意外，大部分词牌名与词的内容没有什么关系。赵宋以后，词人往往于词牌外另立文字为词题，于是词牌名与词题并列便成为一种常例。当然，取词牌本意作词的，也仍有人在。每种词牌都有特定的格式，称为词谱。词的格式要比近体诗的格式复杂得多。律绝各有四种格式，而词的格式却上千。清人万树《词律》“为调六百六十，为体千一百八十有奇”，清人奉康熙帝命编纂的《御定词谱》则辑“凡八百二十六调，二千三百六体”，明清人所制的词谱，二书尚未收进。

根据篇章的长短、字数的多寡，词大致分作小令、中调、长调三类，但各调之间并不泾渭分明。唐、五代时词都不很长，大都在五六十字以内，入宋后，词的字数逐渐增多，有长至八九十字者，这种形式被称作慢词。

作词，习称“填词”，就是依照某一词牌的词谱，将相应的语言材料填充进去。正如《御制词谱序》所说：“夫词寄于调，字之多寡有定数，句之长短有定式，韵之平仄有定声，杪忽无差，始能谐合。”绝大部分词谱不像律绝那样容易记忆，古人便以依样画葫芦的方法写词，即背熟几首前人的佳作，再依其平仄格式和韵式照猫画虎。

如需参看词谱时，可以翻阅清人奉敕编成的《御定词谱》，此书因注明了词的句读和韵脚，所以比万树所编的《词律》更为实用。比如《御定词谱》中关于《卜算子》的记载与说明：

《卜算子》元高拭词注：“仙吕调。”苏轼词有“缺月挂疏桐”句，名《缺月挂疏桐》。秦湛词有“极目烟中百尺楼”句，名《百尺楼》。僧皎词有“目断楚天遥”句，名《楚天遥》。无名氏词有“蹙破眉峰碧”句，名《眉峰碧》。

《卜算子》双调，四十四字。前后段，各四句，两仄韵。

苏轼

缺月挂疏桐句 漏断人初静韵 时见幽人独往来句 缥缈

孤鸿影韵 惊起却回头句 有恨无人省韵 拣尽寒枝不肯栖句  
寂寞沙洲冷韵

此调以此词为正体。若石词之多押两韵，徐、黄、张、杜四词之添字，皆变体也。苏词别首前段第二句“长忆吴山好”，“长”字平声，谱内据之，其余可平可仄，悉参下词。

（又列石孝友、徐俯、黄公度、张先、杜安世、无名氏之变格六种，略）

先于该词牌下注明所属宫调（此项已无实际意义）、词牌的别名及出处，继而列出此词的正体，于词牌下表明形制特征；正体词中表明句读和韵字，然后进行整体说明。最后列出同一词牌的变格。如果此书不易查找，也可翻阅近人所编的各种词谱，只是这类书中所注平仄，错讹百出，误人甚多，读时以参考名人词作为宜。

### 三 先宋词人：从民间词人到五代词人

晚唐以前，流传至今的词作主要是民间人士创作的敦煌曲子词以及少量的文人创作的长短句。民间人士的创作虽非篇篇皆为精品，但有些佳作往往具备文人难以企及的鲜活与灵动，如下引的作品：

枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤砣浮，直待黄河彻底枯！白日参辰现，北斗回南面。休即未能休，且待三更见日头。（《菩萨蛮》）

匡耐灵鹊多谗语，送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取，锁上金笼休共语。比拟好心来送喜，谁知锁我在金笼里。欲他征夫早归来，腾身却放我向青云里。（《鹊踏枝》）

莫攀我，攀我太心偏。我是曲江临池柳，这人折了那人攀。恩爱一时间。（《望江南》）

《菩萨蛮》连用自然界六种无法出现的事情盟誓，表明对爱情的忠贞不渝，令人联想起著名的汉代乐府民歌《上邪》。《鹊踏枝》以民间文学常用的对谈和拟人的手法，表现了思妇对征人归来的热切期盼。《望江南》则用直白泼辣的口吻，随手拈来的生动比喻，写出了风尘女子心中的愤悱和不平。

相传为李白所作的两首词，以其高超的艺术性在词史上占据了重要的地位：

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程？长亭连短亭。（《菩萨蛮》）

箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，霸陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。（《忆秦娥》）

两首词均如意境迷离、情思惆怅的水墨画一般，前一幅画面中流淌出来的是剪不断理还乱的浓重乡愁，后一幅画面中笼罩的则是离亲别友的哀婉与吊古伤时的慷慨交织在一起的无限苍凉。王国维在《人间词话》中盛赞《忆秦娥》中的“气象”，说“‘西风残照，汉家陵阙’，寥寥八字，关尽千古登临之口”，而词中的“秦楼月”也成为这一曲牌的另一个名字。

中唐时期，染指词的创作的一流诗人渐多，作品虽不丰富，却也留下不少佳作，如：

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。（张志和《渔父》）

胡马，胡马，远放燕支山下。跑沙跑雪独嘶，东望西望路迷。迷路，迷路，边草无穷日暮。（韦应物《调笑》）

斑竹枝，斑竹枝，泪痕点点寄相思。楚客欲听瑶瑟怨，潇

湘深夜月明时。(刘禹锡《潇湘神》)

江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南？(白居易《望江南》)

汴水流，泗水流，流到瓜州古渡头，吴山点点愁。思悠悠，恨悠悠，恨到归时方始休，月明人倚楼。(白居易《长相思》)

这些词作都语短情长，字少意深，风格也渐渐偏离诗而另树一帜。但是，真正使词在韵文史上具有了自己独立地位的是晚唐词人温庭筠。

温庭筠(812~870?)，字飞卿，太原(今属山西)人。此人长相丑陋，时人称之为“温钟馗”。但特善骈文，与李商隐、段成式三人皆排行十六，时号“三十六体”；又能诗，与李商隐并称“温李”。此人头脑聪颖，文思敏捷，少时作赋，又八次手，八韵赋即已完成，所以人称“温八叉”。《旧唐书》本传说他：“士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词。”他平生所作之词辑为《握兰》、《金荃》二集，可惜均已散佚。不过，《花间集》中还保存着他的词作七十余首，可知他是晚唐第一个全力作词的人。

温庭筠的词作多写歌伎舞女的生活，风格华艳香软，然亦能于浓郁的富贵气中传达出女性的孤寂情怀和委婉心理，如：

玉楼明月长相忆，柳丝袅娜春无力。门外草萋萋，送君闻马嘶。画罗金翡翠，香烛销成泪。花落子规啼，绿窗残梦迷。(《菩萨蛮》)

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。(《更漏子》)

梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断白苹洲。(《梦江南》)

但是，总体上说，温庭筠的词作中充斥着金玉、翡翠、鸳鸯、凤凰之类的语词，色彩炫目，脂粉熏人，王国维说：“‘画屏金鹧鸪’，飞卿语也，其词品似之。”（《人间词话》）这种评价很为确当。

五代十国时期，词坛崛起了“西蜀”、“南唐”两大词派。“西蜀词派”亦称“花间派”，因为后蜀赵承祚编《花间集》，收十八位作者的五百首词，十八名作者，除温庭筠、皇甫松、和凝外，均为西蜀词人。《花间集》是文学史上第一部文人词选集，这些文人的词风大体一致，后世遂称他们为“花间词人”和“花间派”。花间派尊温庭筠为鼻祖。特点是多写闺阁情事，情致缠绵，辞藻富丽，香软绮靡是他们词作最醒目的风格特征。构成这一派创作中坚的是温庭筠、韦庄、欧阳炯、李珣、鹿虔扈、牛希、孙光宪、毛文锡等，而代表性作家除了“花间鼻祖”温庭筠外，再就是与温庭筠同称“温韦”的韦庄。

韦庄（836~910），字端己，长安杜陵（今陕西西安）人。著名诗人韦应物的曾孙。孤贫好学，才思聪敏。曾作长诗《秦妇吟》，但因诗中有“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”之句，心存顾忌，特撰“家诫”，不准收录此诗。但此诗却为他赚得了一个“《秦妇吟》秀才”的美名。韦庄的词今存五十余首，其题材范围比温词广泛，恋情词之外，还有记游、送别、咏史诸作。但他最擅长的还是写情词，而且，他的情词与温词的香软华艳截然不同，而是以清丽的语词、白描的手法，表现情爱生活的感受，如下引诸词：

别来半岁音书绝，一寸离肠千万结。难相见，易相别，又是玉楼花似雪。暗相思，无处说，惆怅夜来烟月。想得此时情切，泪沾红袖颧。（《应天长》）

夜夜相思更漏残，伤心明月凭阑干。想君思我锦衾寒。

咫尺画堂深似海，忆来惟把旧书看。几时携手入长安？（《浣溪沙》）

四月十七，正是去年今日，别君时。忍泪佯低面，含羞半敛眉。不知魂已断，空有梦相随。除却天边月，没人知。  
(《女冠子》)

昨夜夜半，枕上分明梦见，语多时。依旧桃花面，频低柳叶眉。半羞还半喜，欲去又依依。觉来知是梦，不胜悲。  
(《女冠子》)

或写离情，或写相思，或写伤逝，清隽的语言传达出缠绵的深情，淡雅的风格在“花间”中独树一帜。王国维的《人间词话》以韦词“弦上黄莺语”象征他的词品，大致道出了与温词“画屏金鸂鶒”的差异。

“南唐词派”所属的词家不多，主要是南唐二主李璟、李煜父子及宰相冯延巳，但成就却远在西蜀词派之上。这一词派形成于国祚衰微、风雨飘摇之时，所以词的表现内容有所拓宽，吟咏男女情爱之余，笔下时露故国之思、亡国之痛，纵使是对春恨秋悲、失恋相思的咏叹，有时也掺杂着国破家亡的深沉痛苦。

南唐中主李璟存词四首，内容虽仍写离愁别恨，但境界开阔，感慨深沉，《浣溪沙》二首最负盛名，惜所作太少。他的臣子冯延巳（903~960）倒是一位多产的词人。冯延巳，一名延嗣，字正中，广陵（今浙江扬州）人。他存词近百首，在唐五代数量称最。从艺术上看，冯延巳词既有温庭筠那种色彩丰富的客观形象的描绘，同时又有韦庄词中那种内心情感的直接抒写，而后者尤其显示出作者的艺术表现的长处，如：

萧索清秋珠泪坠，枕簟微凉，展转浑无寐。残酒欲醒中夜起，月明如练天如水。阶下寒声啼络纬，庭树金风，悄悄重门闭。可惜旧欢携手地，思量一夕成憔悴。（《蝶恋花》，一作《鹊踏枝》）

几日行云何处去，忘了归来，不道春将暮。百草千花寒食

路，香车系在谁家树？ 泪眼倚楼频独语，双燕飞来，陌上相逢否？撩乱春愁如柳絮，悠悠梦里无寻处。（《蝶恋花》，有人疑为欧阳修作）

抒情写景，深挚幽雅，细腻委婉，而且比韦庄更为委曲，更为含蓄。代表作有《鹊踏枝》其二、《谒金门》其三等。王国维称冯词“虽不失五代风格，而堂庑特大，开一代风气”（《人间词话》），他不仅开启了南唐词风，而且影响到宋代晏殊、欧阳修等词家。

在南唐词派中，或者说在整个唐五代的词人中，最重要的词人是南唐后主李煜（937～978）。李煜，初名从嘉，字重光，号钟隐，徐州（今属江苏）人。二十五岁嗣位南唐国主，三十九岁成为宋军俘虏，囚居汴京三年后，被宋太宗“赐酒”毒死。李煜多才多艺，能诗文，善书画，精音乐，其词今存三十余首。他的一生大起大落，先是作威作福的一国君主，后来沦为赵宋的阶下囚。天悬地隔的人生落差，给他的词作打上了深深的烙印。他的成就最高的词作，恰恰都作于他沦为囚徒的三年里。这些作品真实地再现了作者亡国丧权后的悲苦心境，流露了他万事皆空、一切成灰的彻底绝望，如下引的作品：

林花谢了春红，太匆匆！无奈朝来寒雨晚来风。 胭脂泪，留人醉，几时重？自是人生长恨水长东！（《相见欢》）

无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。 剪不断，理还乱，是离愁。别是一番滋味在心头！（《相见欢》）

人生愁恨何能免，消魂独我情何限。故国梦重归，觉来双泪垂。 高楼谁与上，长记秋晴望。往事已成空，还如一梦中。（《菩萨蛮》）

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。 独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难！流水落花春去也，天上人间！（《浪淘沙》）

春花秋月何时了，往事知多少！小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流！（《虞美人》）

这些脍炙人口的佳作，篇篇不假雕琢，不事刻镂，却显得丽质天成。语言不掉书袋，不用典故，却锤炼得精纯洗练。作者运用最常见的比况、比喻、对照等手法，将人生最痛苦的经历和感受表现得极为深刻，造成了强烈的感染力。后世历朝的人们每逢遭遇类似的心境，都不禁油然想起这些词作，这也从接受美学的角度说明李煜词所具备的艺术魅力。李煜词是先宋词的艺术最高峰，正如王国维所评：“词至后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”（《人间词话》）

## 第二节 婉约派：词调蕴藉

前人论说宋词时，曾有“婉约”、“豪放”二说。明人张南湖云：“词体大略有二：一体婉约，一体豪放。婉约者，欲其词调蕴藉；豪放者，欲其气象恢弘。然亦存乎其人，如秦少游之作，多是婉约；苏子瞻之作，多是豪放。大约词体以婉约为正，故东坡称少游为今之词手，后山评东坡如教坊雷大使舞，虽极天下之工，要非本色。”<sup>①</sup>张南湖所说的“词体”，实际上就是清人所言的“词派”，王阮亭便承袭了张南湖的观点，他说：“张南湖论词派有二：一曰婉约，一曰豪放，仆谓婉约以易安为宗，豪放惟幼安称首。”（《花草蒙拾》）只是关于谁为婉约之祖谁为豪放之宗，张、王二人的见解有异。张南湖似乎将秦观推为婉约之祖，将苏轼推为豪放之宗，而王阮亭则谓李清照为婉约之宗，辛弃疾为豪放之首。但是，就词的历时性发展而言，谁开创了豪放派姑容后论，婉约派的创始

<sup>①</sup> 徐钊《词苑丛谈》卷一引，上海古籍出版社，1981。

人不能定为活跃于宋神宗、哲宗二帝时期的秦观，更不能定为北宋末南宋初的李清照。

能否成为宋词婉约派的开山，必须满足几个条件，一是他在这一派作家中理应为最早的作家，二是他的作品从质与量两个方面都具备婉约派的风格特征，三是他具有强势地位，能够产生使文人云集影从的效应。这样的开山，有些时候是某一位文人，有些时候也许是几位文人。

赵宋开国时，晏殊正值而立英年，宋仁宗朝又官居宰辅，有《珠玉词》一百三十余首。同时，受他举荐而后来成为宋仁宗朝副宰相的欧阳修，有《六一词》二百四十余首。晏、欧两人的词作都受南唐词人冯延巳的影响很深，如刘熙载所说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳修得其深。”（《艺概》）他们的词作在形式上以小令为主，在内容上仍以描写男女之情为主，在风格上主要显示了委婉隐约、蕴藉含蓄的特征。因此，可以说晏、欧在继承五代南唐词派的传统基础上，开创了宋代词坛的婉约一派。晏、欧以后，继之而起的柳永、晏几道、秦观、周邦彦等，壮大了婉约派的声势，至北宋末年李清照登上词坛，可以说将婉约派推向了顶峰。其间，晏、欧扩展了词的表现领域，在继续讴歌情恋的同时，又吟咏了士人的闲适生活。至柳永、秦观出，为一变：在形式上创制了大量的慢词，在语言上表现出明显的俗化倾向。至周邦彦出，又为一变：音律趋向规范化，语言趋向典雅化。至李清照出，又为一变：强调音律，雅俗共赏。婉约派在与豪放派颉颃上下的同时，至南宋后期又孕育出格律一派，两宋词坛形成婉约、豪放、格律鼎足而三的繁盛局面。

## 一 婉约派的开山：晏殊与欧阳修

### （一）“风流蕴藉，一时莫及”的晏殊

晏殊（991~1055），字同叔，抚州临川（今江西抚州市）人。自幼聪慧，七岁能文，十四岁时以神童荐于朝廷，赐同进士出身，

授秘书省正字。后迁右谏议大夫，加给事中，拜翰林学士，进吏部侍郎、枢密副使，累官同中书门下平章事，兼枢密使。后出知永兴军，徙河南，以疾回京师，卒，谥“元献”。

晏殊在宋仁宗时号称贤相，他在政治上虽然没有太大的建树，但喜好人才，许多知名人物如范仲淹、欧阳修、孔道辅、韩琦、富弼等，都因他的引荐而受重用。《宋史》本传说他“文章赡丽，应用不穷，尤工诗，闲雅有情思”，曾有文集二百四十卷，已散佚。今存《珠玉词》一卷及清人所辑《晏元献遗文》一卷。

晏殊是词从晚唐五代过渡到北宋的关键人物。宋刘攽说：“晏元献尤喜江南冯延巳歌词，其所自作，亦不减延巳。”（《中山诗话》）从其现存的一百三十余首词作来看，晏殊确实承袭了冯延巳的词风。

与南唐词派一样，描写男女相思、离情别绪是晏殊词的一个主要内容。晏殊词中描写女性与花间派词人有很大不同，他常注意以温婉闲雅的语言，营造一种隐约含蓄的词境，尽量避免毫无顾忌的恣意描写，如下面的一些词作：

槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离别苦，斜光到晓穿朱户。昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处？（《蝶恋花》）

高梧叶下秋光晚，珍丛化出黄金盏。还似去年时，傍栏三两枝。人情须耐久，花面长依旧。莫学蜜蜂儿，等闲悠扬飞。（《菩萨蛮》）

绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去。楼头残梦五更钟，花底离情三月雨。无情不似多情苦，一寸还成千万缕。天涯地角有穷时，只有相思无尽处。（《玉楼春》）

《蝶恋花》上片先用移情于景之法，将主人公的情感注入到眼前的景物中，以“菊愁兰泣”点出离思别恨。接着又以燕子双飞反衬

出主人公的孤寂，以明月的无知无情突显主人公彻夜相思的愁苦。下片以“昨夜”承上启下，然后写登楼望远，抒写望尽天涯，山长水阔，相思难寄的无奈情怀。“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”三句，以洗净铅华的白描手法写出主人公望眼欲穿的神情心态，成为意境高远的名句，因此王国维用以比喻“古今之成大事业、大学问者”必须经过的三种境界中的第一境界。《菩萨蛮》则以肃杀秋日菊花的年年盛开比喻爱情的持久不衰，警醒世人莫学轻浮的蜜蜂采尽爱情的蜜汁便掉头飞去。而《玉楼春》以花底连绵的“三月雨”喻离情，以纵然邈远无垠却也终有尽头的天涯地角反衬相思的无穷无尽，都写得含蓄有致。

与南唐词派不同的是，晏殊于男女之情外，还将笔触伸展到士人闲适的生活领域。因为他是得意的达官贵人，平时沉浸在宴游嘉会、饮酒赋诗的生活情趣中，如叶梦得对他生活的描述：“晏元献公留守南郡，王君玉时已为馆阁校勘。……于是，宾主相得，日以赋诗饮酒为乐。佳时胜日，未尝辄废也。尝遇中秋阴晦，斋厨夙为备，公适无命。既至夜，君玉密使人伺公，曰：‘已寝矣。’君玉亟为诗以入，曰：‘只在浮云最深处，试凭弦管一吹开。’公枕上得诗，大喜，即索衣起，径召客治具，大合乐。至夜分，果月出，遂乐饮达旦。”（《石林诗话》）其集中有些词作就是这种诗酒生活的写照：

秋露坠，滴尽楚兰红泪。往事旧欢何限意，思量如梦寐。

人貌老于前岁，风月宛然无异。座有嘉宾尊有桂，莫辞终夕醉。（《谒金门》）

小阁重帘有燕过，晚花红片落庭莎。曲栏千影入凉波。

一霎好风生翠幕，几回疏雨滴圆荷。酒醒人散得愁多。  
（《浣溪沙》）

这类词作的主题往往都是在对美好事物与有限生命的无限珍惜中宣

泄了浮生如梦、及时行乐的人生哲学。晏殊自己曾言：“余每吟咏富贵，不言金玉锦绣，而悦其气象。”即谓不注重金玉锦绣之类字面的堆砌，仅凭藉氛围的渲染、景物的勾勒，竭力凸现出富贵的“气象”。这样的描叙自然与花间派过度的金碧辉煌迥然不同，上引各词写聚会都是重神写意，不留形迹，而于色泽与气氛上的渲染中，写出博大高华的境界，满纸透露出一种富贵气象。只是这类闲适之作，大都难以掩饰地流泻出一丝“酒醒人散得愁多”的富贵闲愁。

晏殊词尽管题材比较狭窄，内容比较苍白，但作者善于谪词铸句，以精练浓缩的语言传达人生难以捉摸的微妙感受，比如他的一些伤春惜时之作：

一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台。夕阳西下几时回。

无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。

（《浣溪沙》）

小径红稀，芳郊绿遍，高台树色阴阴见。春风不解禁杨花，蒙蒙乱扑行人面。翠叶藏莺，朱帘隔燕，炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院。（《踏莎行·春思》）

时光只解催人老，不信多情，长恨离亭。滴泪春衫酒易醒。梧桐昨夜西风急，淡月胧明，好梦频惊。何处高楼雁一声？（《诉衷情》）

“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”二句，自然浑成，于自然景物的描摹中，寄托了一丝怅惘。“一场愁梦酒醒时，斜阳却照深深院”二句，言若无心，景是随意，无心随意之中流露出缕缕感伤。“何处高楼雁一声”寥寥七个字，看似纯粹写景，实际上关注了季节的更迭、时光的流逝、聚少离多、好梦难成等等所有的人生沧桑与情感体验。

总之，晏殊词言情缠绵而不轻薄，达意晓畅而不直露，情调温婉端丽，风格含蓄隐约，宋人王灼说：“晏元献公长短句，风流蕴藉，一时莫及；而温润秀洁，亦无其比。”（《碧鸡漫志》）比较准确地概括出了晏殊词的艺术风格。

## （二）欧阳修：词章窈眇，世所矜式

欧阳修（1007～1072），字永叔，号醉翁，晚号六一居士，吉州庐陵（今江西吉安）人。幼年丧父，家贫，“以获画地学书”。二十四岁进士及第，为西京（今河南洛阳）留守推官。慕唐韩愈，好以古文议论当世事，与钱惟演、梅尧臣、苏舜钦等诗酒唱和，遂以文章名冠天下，入朝为馆阁校勘。二十八岁召试学士院，授宣德郎。三年，以直言为范仲淹辩护，贬夷陵（今湖北宜昌）县令。三十五岁以右正言知制造，参与范仲淹等人推行的“新政”。“新政”失败后，贬知滁州、扬州、颍州等地。四十八岁召还，与宋祁同修《新唐书》。累迁礼部侍郎、枢密副使、参知政事。六十五岁以太子少师致仕，次年卒，谥文忠。著《文忠集》一百五十三卷、《新五代史》七十四卷等。

欧阳修为北宋文坛诗文革新领袖，苏洵父子、王安石、曾巩皆出其门下。他诗文均善，苏轼说他“论大道似韩愈，论事似陆贽，记事似司马迁，诗赋似李白”（《宋史·欧阳修列传》）。词有《六一居士词》一卷，收词二百四十余首。

欧阳修与晏殊一样，也服膺冯延巳的词艺，三人的风格也很近似，所以有的同一首词作者往往或作欧或作晏或作冯，令人难以分辨。欧词中数量最多、水平最高的是恋情词，这些作品题材相同，但表现却不雷同，各有各的风采，如写回忆以往约会的《生查子》：

去年元夜时，花市灯如昼。月到柳梢头，人约黄昏后。

今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。（《生查子》）

作者以直白如话的语词，上下片对照的写法，抒写境是人非、往事成空的忧伤，读后只觉得有种民歌的风味。又如写新婚和乐的《南歌子》：

凤髻金泥带，龙纹玉掌梳。走来窗下笑相扶，爱道“画眉深浅入时无”？  
弄笔偎人久，描花试手初。等闲妨了绣功夫，笑问“双鸳鸯字怎生书”？（《南歌子》）

作者将唐人朱庆余《闺意上张水部》诗的原句“画眉深浅入时无”入词上片，又在下片相同的位置上嵌入口语“双鸳鸯字怎生书”，雅俗相兼地再现了新娘的生动情态。下引几首都是写离情别绪的：

候馆梅残，溪桥柳细，草熏日暖摇征辔。离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。  
寸寸柔肠，盈盈粉泪，楼高莫近危栏倚。平芜近处是春山，行人更在春山外。（《踏莎行》）

别后不知君远近，触目凄凉多少闷。渐行渐远渐无书，水阔鱼沉何处问！  
夜深风竹敲秋韵，万叶千声皆是恨。故欹单枕梦中寻，梦又不成灯又烬。（《玉楼春》）

把酒祝东风，且共从容。垂杨紫陌洛城东。总是当时携手处，游遍芳丛。  
聚散苦匆匆，此恨无穷。今年花胜去年红。可惜明年花更好，知与谁同？（《浪淘沙》）

三首词都写离思，《踏莎行》既可以理解成从男性的角度着笔，也可以理解成从女性的角度着笔。按男性角度理解，下片即是对闺中人的幻想；反之，上片则是女性的幻想。词中写离愁，“迢迢不断如春水”，重在距离，愈远愈烈。《玉楼春》是站在女性的角度写，词中写离恨，“万叶千声皆是恨”，重在环境，处处不在。《浪淘沙》则是从男性的角度写，乍合乍离，忽聚忽散，聚散匆匆“恨无穷”，重在会少离多，明年不知有无重逢之日。三首词构思立意

各有长处，很难评出它们的高低。

欧阳修词还善于描摹女性的内心世界，如下引二词：

清晨帘幕卷轻霜，呵手试梅妆。都缘自有离恨，故画作远山长。思往事，惜流芳，易成伤。拟歌先敛，欲笑还颦，最断人肠。（《诉衷情》）

庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。（《蝶恋花》）

万恨苦绵绵，旧约前欢，桃花溪畔柳阴间。几度日高春睡重，绣户深关。楼外夕阳闲，独自凭栏。一重水隔一重山。水阔山高人不見，有泪无言。（《浪淘沙》）

《诉衷情》写的似乎是位歌女，因为心上人不在身边，所以画眉时，故意化成长长的远山形，表示自己心中的绵绵之恨。而在放歌时，“拟歌先敛，欲笑还颦”，暗示出她满心悲苦，却仍不得不强颜欢笑的可怜状。《蝶恋花》似乎是写闺中女子的伤春。庭院深深，帘幕重重，幽居于其中的女子无法去“游冶处”领略春日的景致，只能在“雨横风狂”中眼看着春天的消逝。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”二句，更是显出这位女子心中的无奈、无主与无助。《浪淘沙》是写女性对“旧约前欢”的无限追怀。“桃花溪畔柳阴间”的幽会已成往事，如今想忘却绵绵苦恨。她有好多多次都日高春睡，绣户深关。但是，关门深睡都消除不了那种幽怨，一当她登楼凭栏时，就会被“水阔山高人不見”惹得“有泪无言”。无论是哪一首，所写女性的心理都很逼真生动。

欧阳修并不是只写情词，他集中还有一些唱和赠酬之作，反映了他与他人之间的友情和义气，如《朝中措·送刘仲原甫出守维扬》：

平山阑槛倚晴空，山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风。文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，樽前看取衰翁。

宋嘉祐元年（1056），欧阳修的友人刘敞（字原甫）出守扬州，欧阳修于是作此词相送。欧阳修自己曾经在扬州当过父母官，所以不由得忆起往日扬州的生活情景。词中“挥毫万字，一饮千钟”的“文章太守”形象，风流儒雅，豪放达观，既是他本人当年的不无自豪的写照，又是他对朋友刘敞的殷切期待。他希望仕途上小遇挫折的刘敞以自己这位“樽前衰翁”为鉴，趁着年少时及时行乐。看起来好像有些消沉，但是由于全篇有种贯穿始终的豪迈之气，所以倒使人觉得有一股苍凉郁勃的情绪透纸而出。这类词作突破了晚唐、五代以来以情词为主的定势，为后来苏轼无事不入词开辟了先路。

欧阳修的笔下还有不少写景之词，如组诗《采桑子》十三首等，这些作品以清丽的语言描绘了西湖的如画风光，下引为其中的三首：

轻舟短棹西湖好，绿水逶迤，芳草长堤，隐隐笙歌处处随。无风水面琉璃滑，不觉船移，微动涟漪，惊起沙禽掠岸飞。（其一）

群芳过后西湖好，狼藉残红，飞絮蒙蒙，垂柳栏干尽日风。笙歌散尽游人去，始觉春空，垂下帘栊，双燕归来细雨中。（其四）

荷花开后西湖好，载酒来时，不用旌旗，前后红幢绿盖随。画船撑入花深处，香泛金卮，烟雨微微，一片笙歌醉里归。（其七）

组诗《采桑子》宛如摄像机，从各种不同的角度拍摄了西湖。这

里引录的第一首写乘坐“轻舟短棹”在波平如镜的湖面上滑行时，观赏到的绿水、长堤、涟漪、沙鸥。第四首写残春时“群芳过后”的西湖：狼藉的落英，蒙蒙的飞絮，垂柳舞风，燕归雨中。第七首写夏日“荷花开后”的西湖：绿叶红花仿佛旌旗似的，不离游人的身前身后；荷花深处，香气袭人。每一首词的笔致都很淡雅，色调都很明丽，令人如身处其境，流连忘返。

曾慥《乐府雅词序》有云：“欧公一代儒宗，风流自命，词章窃眇，世所矜式。”欧阳修的词确实窃眇宜修，衣被后人，冯煦说：“宋至文忠公始复古，天下翕然师尊之，风尚为之一变。即以词言，亦疏隽开子瞻，深婉开少游。”（《宋六十一家词选·例言》）冯煦的说法虽然稍嫌夸大，但欧阳修由于拥有政坛与文坛的双重权威地位，又与晏殊一起共同承继南唐派的传统，凿开北宋词坛婉约一派的蹊径，所以其影响也不可小视。

## 二 婉约派的主将：柳永与秦观

### （一）“变旧声，作新声”的柳永

柳永（987？~1053），字耆卿，初名三变，字景庄，排行第七，又称“柳七”，崇安（今属福建）人。景祐元年（1034）进士，官至屯田员外郎，故世又称“柳屯田”。他一生仕途坎坷，怀才不遇，曾作《鹤冲天》发泄牢骚：

黄金榜上，偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向？未遂风云便，争不恣游狂荡？何须论得丧，才子词人，自是白衣卿相。

烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻访。且恁佯红倚翠，风流事，平生畅。青春都一饷，忍把浮名，换了浅斟低唱！

据说宋仁宗看过他的这首词，当有人推荐他时，宋仁宗便说：“此人风前月下，浅斟低唱，岂可令仕宦，且去填词！”（《氏族大全》

卷十六) 柳永此后仕途无望, 便自称“奉旨填词柳三变”, 沉迷于市井生活之中, 以至穷愁潦倒, 晚景凄凉, 连死后都是靠人凑钱埋葬的。著有《乐章集》, 收词近二百首。

柳永长期生活于歌伎乐工之间, 广泛接触了都市生活, 对歌伎舞女和市民阶层相当熟悉。都市生活的繁华, 歌伎舞女的遭遇与悲欢, 男女恋情的欢乐与烦恼, 宦游生涯的炎凉冷热, 羁旅行役的酸甜苦辣, 以及个人失意的惆怅和怨悱等等, 都在他的词作中有所反映。

不过, 如陈振孙所言: “柳词……尤工于羁旅行役。”(《直斋书录解题》) 柳永词作中成就最大的是羁旅行役。“奉旨填词”前的柳永与别的文人一样, 不辞辛苦地奔波在坎坷不平的宦途上, 落第的绝望, 碰壁的恼恨, 四处漂泊的孤寂凄凉, 与亲人朋友聚散离合的哀伤和喜悦, 都使他品尝至深, 感受入骨, 因而他写下的许多羁旅行役之作, 最具艺术感染力。这类作品如《倾杯》、《夜半乐》、《诉衷情》、《卜算子》、《归朝乐》、《雨霖铃》、《八声甘州》以及《少年游》中的几首, 而代表作则是《雨霖铃·秋别》和《八声甘州》:

寒蝉凄切, 对长亭晚, 骤雨初歇。都门帐饮无绪, 方留恋处, 兰舟催发。执手相看泪眼, 竟无语凝噎。念去去、千里烟波, 暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别, 更那堪冷落清秋节。今宵酒醒何处? 杨柳岸, 晓风残月。此去经年, 应是良辰好景虚设。便纵有千种风情, 更与何人说!(《雨霖铃·秋别》)

对潇潇暮雨洒江天, 一番洗清秋。渐霜风凄紧, 关河冷落, 残照当楼。是处红衰绿减, 苒苒物华休。惟有长江水, 无语东流。不忍登高临远, 望故乡渺邈, 归思难收。叹年来踪迹, 何事苦淹留。想佳人、妆楼凝望, 误几回、天际识归舟。争知我, 倚栏干处, 正恁凝愁!(《八声甘州》)

《雨霖铃》如词题所示，是写“秋别”，即写一个凄清的秋日，游子与恋人依依难舍的情景，以及游子踏上征程后的寂寞孤独。词的上片写离别，不是一般地写，而是将离别置于由寒蝉、长亭、暮色、骤雨初歇这些令人伤感的典型景致构成的秋天语境中，使之染上了浓浓的悲凉色彩。“执手相看泪眼，竟无语凝噎”二句，更是将离别的不能承受之痛巧妙地形诸言表。下片写别后游子内心的凄凉索漠，这种凄凉索漠在冷落的清秋益发叫人无法忍受。游子今后面临的，将是万种情怀无人可诉的日子。“杨柳岸，晓风残月”，是游子的凄凉心境的具象化，成为柳词写景抒情名句传诵不已。《八声甘州》同样是写游子的离情，同样是在清秋、雨后、残照这样一个具有感伤意味的语境中描述离愁。只是如“渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”所述，意境更为寥廓，更为雄大。在古人登高望远抒写旅况乡愁的诸作中，很少有人具备此种苍劲的笔力，所以苏东坡说“此语于诗句不减唐人高处”<sup>①</sup>。

描写男女情爱的词作在柳永作品中占有相当大的比重。这类作品表现出与晏、欧作品完全不同的风格，或许柳永习惯了市井间那种直露、热烈、泼辣的审美情趣，抛弃了文人那种含而不露、温吞隐约的审美特征，因此将此类作品大都写得大胆纵恣，毫无遮拦，如其名作《蝶恋花》和《定风波》：

独倚危楼风细细，望极离愁，黯黯生天际。草色山光残照里，无人会得凭栏意。也拟疏狂图一醉，对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴！（《蝶恋花》）

自春来，惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥销，腻云弹，终日厌厌倦梳裹。无那，恨薄情一去，音书无个。早知恁么，悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与鸾笺象管，拘束教吟课。镇相随，莫抛躲。

<sup>①</sup> 赵令畤《侯鯖录》卷七。

针线闲拈伴伊坐，和我，免使少年光阴虚过。（《定风波》）

前一首写尽对远人的深沉怀念，登楼凭栏，酣饮放歌，都无法消解离愁，一切都变得索然无味，然而，她心甘情愿地接受这种折磨，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。这最后的两句已然达到了情恋中的最高境界，以致王国维的《人间词话》用以比喻古今之成大事业、大学问者所应达到的“第二境”。后一首更是将空闺中女性的相思铺叙到了近乎露骨的程度。自爱人远行后，她肌肤消瘦，头发散乱，无心梳洗打扮，万事都随它去。无聊，无奈，后悔，怨恨，千丝万绪齐上心头。这样的写法在晏、欧词中是很少见的。后一首词由于力图迎合市井间人的口味，用语也明显呈现出俗化的倾向，士人往往以其“俗”为病，但民间喜好其“俗”的却大有人在，正如叶梦得所言：“余仕丹徒，尝见一西夏归朝官云：‘凡有井水饮处，即能歌柳词。’”（《避暑录话》卷下）柳词获得这么大的民间市场，原因之一便是他的去雅随“俗”。

柳永还有一些词，如《迎新春》、《满朝欢》、《木兰花慢》、《看花回》、《长相思》、《破阵乐》、《望海潮》等，笔触涉及都市生活的各个侧面，反映了当时社会的种种市井风情与经济状况，《望海潮》为这类词作中著名的一首：

东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖迭嶂清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙，乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

据宋人罗大经说，这首词是柳永写给两浙转运使孙何的。当时他虽很年轻，但却写出了杭州一带富庶繁华的景象与山清水秀的风光。《望海潮》在当时非常流行，甚至有人将金主的渡江也归咎于这首

词，罗大经说：“此词流播，金主亮闻歌，欣然有慕于‘三秋桂子，十里荷花’，遂起投鞭渡江之志。近时谢处厚诗云：‘谁把杭州曲子讴？荷花十里桂三秋。那知卉木无情物，牵动长江万里愁。’余谓此词虽牵动长江之愁，然卒为海陵被杀之媒，未足恨也。至于荷艳桂香，妆点湖山之清丽，使士夫流连于歌舞嬉游之乐，遂忘中原，是则深可恨耳！”（《鹤桂玉露》卷一）柳永的词还不至于产生足以使金主渡江、士人丧志那么大的魅力，但词中写景状物，确实像画一般鲜明生动，令人读罢有坐驰神游之想。

在词史上，柳永的地位非常重要。婉约派发展到柳永，出现了重大的变化。在柳永之前，晚唐五代词人乃至晏、欧等人的词作为短制，习用长短句中的一些句式整齐似诗的词牌，到了柳永时，他一方面“变旧声（曲），作新声”<sup>①</sup>，将旧调翻新，增加字数，将短制扩展为长调。另一方面又“奏新曲，谱新词”，自己创作大量的新词慢词。其《乐章集》中所用的百余词调，绝大部分为旧曲翻新或纯为自创，比如柳永以前的《甘州子》只有三十三字，柳永的《甘州令》增为七十八字体；以前的《雨中花》为五十字，柳永的《雨中花慢》增为一百字体；以前的《女冠子》只有四十一字，柳永的增为一百一十一字和一百一十四字两体；以前的《浪淘沙》为五十四字，柳永的《浪淘沙慢》增为一百三十三字体；以前的《抛球乐》只有四十四字，柳永的增为一百八十七字体。长调虽然始于唐代民间的曲子词，但在文人手中蔚成风气，肇始之功不能不归于柳永。此后，词的体制才日渐完备，使用长调慢词抒情写意的词人才越来越多。

将俗言俚语纳入词中，是柳永适应市井间人的审美需求，突破词的典雅工艺化的重要贡献。他以“才子词人”、“布衣卿相”的勇气，在雅词统治的词坛上为俚词争得一席之地，重新缩短了词与民众之间的距离，为词这种新的诗歌样式争取了众多的受众。黄升

① 李清照《词论》。

说柳永“长于纤艳之词，然多近俚俗，故市井之人悦之”（《唐宋诸贤绝妙词选》），刘熙载也说“耆卿词，细密而妥溜，明白而家常”（《艺概》），都是对柳词俗化的肯定。当然，值得注意的是，柳永的这种做法也迎合了当时市民中不健康的审美欲望，《乐章集》里的一些赠妓之作就是从“俚俗”倒向了“低俗”。

在词的表现手法上，柳永“善于叙事，有过前人”<sup>①</sup>，也就是夏敬观所说的：“层层铺叙，情景兼融，一笔到底，始终不懈。”（《手评乐章集》）如刘熙载说“善于叙事，有过前人”（《艺概》）。这一特点尤其表现在柳永的长调作品中，他将叙述的对象组织得有条有理，交织使用写景状物、叙事抒情等各种笔法，一泻无遗地尽情描绘。这种写法被称之为“屯田法”的“赋笔”，深刻影响了后来的周邦彦等许多长调写手。

## （二）“体制淡雅，气骨不衰”的秦观

秦观（1049~1100），字少游，一字太虚，号淮海居士。排行第七，故亦称“秦七”。扬州高邮（今属江苏）人。为苏轼门下的“苏门四学士”之一。三十七岁中进士，初为定海主簿、蔡州教授，后被苏轼荐为秘书省正字，兼国史院编修官。宋哲宗时“新党”执政，屡受贬谪，徙至雷州，至藤州而卒。有《淮海词》，收词近九十首。

秦观不幸生活在北宋新旧党争异常激烈的时代，尽管他才华横溢，有远大的政治抱负，却成了党争的牺牲品。他五十二岁的人生，以绍圣元年（1094）四十六岁时被贬官为界，可分为前后两个时期。他前期仕途顺利，未遇波折，生活平稳，因此所写的词作大都乐观靓丽，少有压抑郁闷。如脍炙人口的《鹊桥仙》：

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗渡。金风玉露一相逢，  
便胜却人间无数。柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。

① 刘熙载《艺概》，上海古籍出版社，1978。

两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮！

词中所咏牛郎织女的故事，是诗词作品中的热点题材，不少文人都喜欢以这种超人间的方式来表现人间的悲欢离合。宋代许多词人吟咏牛郎织女时，往往都因袭《古诗十九首·迢迢牵牛星》咫尺天涯、聚少离多的传统主题，格调比较哀婉、凄楚。而秦观的这首词却能自出机杼，不落窠臼。最后“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”两句，一下子将词的主题升华到一个相当不俗的层面上：既然心心相印，何必朝夕厮守，亦即人间真正的爱情是超越时空限制的。这正是宋楼昉所谓“以警策语易陈言，以杰特句发新意，所谓化臭腐为神奇者”（《崇古文诀》卷二十八）。

虽然前期的作品都以写柔情蜜意为主，但多多少少都带有丝丝的感伤或闲愁，如下面的三首短制：

漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋。澹烟流水画屏幽。

自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。宝帘闲挂小银钩。

（《浣溪沙》）

碧桃天上栽和露，不是凡花数。乱山深处水萦洄，可惜一枝如画为谁开？轻寒细雨情何限，不道春难管。为君沉醉又何妨，只怕酒醒时候断人肠。（《虞美人》）

玉漏迢迢尽，银潢淡淡横。梦回宿酒未全醒，已被邻鸡催起怕天明。臂上妆犹在，襟间泪尚盈。水边灯火渐人行，天外一钩残月带三星。（《南歌子》）

淡淡的忧伤，细细的哀愁，犹如轻烟薄雾似的笼罩在这些词作上。作者用笔细腻，用语精工，用意精到，如“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”之类，使这些作品产生出撩动人心的艺术魅力。秦观的长调也是如此，柔情中总免不了夹着缕缕“伤情”，如他的《满庭芳》：

山抹微云，天粘衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。销魂。当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得青楼薄幸名存。此去何时见也？襟袖上空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。

这首词最为苏轼称道，他甚至择取词的首句，颇为欣赏地称秦观为“山抹微云君”。宋人胡仔谈到了这首词的本事，他说：“《艺苑雌黄》云：程公辟守会稽，少游客焉，馆之蓬莱阁。一日席上有所悦，自尔眷眷不能忘情，因赋长短句，所谓‘多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷’也。”（《渔隐丛话》后集卷三十三）详绎全词，胡仔说似乎可信。青年时期的这段情场遭遇已成如烟往事，但秦观每一思及，仍旧心潮难平，所以挥起笔来，惆怅的情绪油然而生，就连景色描写都染上了几缕感伤。晁补之之说：“作者皆不及秦少游，如‘斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村’，虽不识字人，亦知是天生好言语。”（宋吴曾《能改斋漫录》卷十六引）略带忧愁的情与景的浑然如一，大概是使人心弦颤动的原因。宋人蔡绦曾谈起秦观女婿范温一件逸事：“温尝预贵人家。会贵人有侍儿，喜歌秦少游长短句，坐间略不顾，温亦谨不敢吐一语。及酒酣欢洽，侍儿者始问：‘此郎何人邪？’温遽起叉手而对曰：‘某乃山抹微云女婿也。’闻者多绝倒。”（《铁围山丛谈》卷四）虽是笑谈，但由此可见这首《满庭芳》在当时的流行程度。

秦观被贬以后至辞世的六年间，所作往往渗透着自己困顿的“身世之感”，如他作于羁旅他乡时的两首词：

雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。驿寄梅花，鱼传尺素，砌成此恨无重数。郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去？（《踏莎行》）

遥夜沉沉如水，风紧驿亭深闭。梦破鼠窥灯，霜送晓寒侵

被。无寐，无寐，门外马嘶人起。（《如梦令》）

《踏莎行》的词题为《郴州旅舍》，作于词人四十九岁被贬郴州时。三年前，秦观已经走马灯似的一贬再贬，心境极为恶劣。绍圣四年（1097）二月，他又不得不由郴州贬往更为荒远的地方。往事不堪回首，前路渺茫难期，他独自闭锁在春寒料峭的旅舍中，耳边是杜鹃的哀啼，眼前是苍茫的暮色，怨恨、凄苦之情自然袭上心头。而亲朋好友们的问候，不仅减不去他的忧伤，反而格外增添了一种别愁离恨。望着环绕郴山流淌的郴江，他想追寻自己被流放到蛮荒之地的原因，然而“天意从来高难问”，于是，只好自怨自艾地问问流水：“郴江本来是绕着郴山流的，究竟为了谁要流向潇湘去呢？”僧惠洪的《冷斋夜话》说：“东坡绝爱其尾两句，自书于扇，曰：‘少游已矣，虽万人何赎！’”果然，秦观三年后告别了人世。《如梦令》是首小令，与《踏莎行》具有同样的艺术效果，夜宿驿亭的凄凉况味，“梦破鼠窥灯”时的辗转反侧，都说尽了作者身世飘零的辛酸。

《淮海集》中有三首怀古之作，曲牌均是《望海潮》，其中的《洛阳怀古》也是作于贬谪之后：

梅英疏淡，冰渐溶泄，东风暗换年华。金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙。长记误随车，正絮翻蝶舞，芳思交加。柳下桃蹊，乱分春色到人家。西园夜饮鸣笳，有华灯碍月，飞盖妨花。兰苑未空，行人渐老，重来是事堪嗟！烟暝酒旗斜，但倚楼极目，时见栖鸦。无奈归心，暗随流水到天涯。（《望海潮·洛阳怀古》）

词的上片追怀往日结伴游览洛阳胜地金谷园、铜驼街的乐趣，下片抒发旧地重游的无限感慨：山河依旧，风景不殊，可心境和情绪已非当年可比，扑入眼帘的诸景诸物，如迷离的烟雾、斜挂的酒旗、

归巢的昏鸦，似乎都染上了心境的晦暗和情绪的低沉。而今，不再有欲上青云的亢奋，只有一片归心随着流放的行踪到处无奈地漂流。题名“怀古”，实际上是“怀旧”，是以从前的繁华映衬今朝的落寞，以当年景凸现此日情，是这篇词的成功写法。

秦观词受柳永词的影响很大，苏轼对自己的这位门生私淑柳三变曾有所不满，曾随《高斋诗话》说：“少游自会稽入都，见东坡。东坡曰：‘不意别后，公学柳七作词耶？’少游曰：‘某虽无学，亦不如是。’东坡曰：‘销魂当此际，非柳七语乎？’”<sup>①</sup>其实不独“销魂当此际”之类的词句，运用俚语入词，采用铺叙的赋法，也都源自柳七。可以说秦观是在不自觉地仿效柳永写法的同时，博观约取，又“将身世之感打并入艳情”（周济《宋四家词选》），形成了自己深柔疏荡、情韵兼胜、意境凄婉的风格。沈雄说：“子瞻词胜乎情，耆卿情胜乎词，词情相称者，唯少游一人耳。”（《古今词话》）王国维也说：“词之雅郑，在神不在貌，永叔、少游虽作艳语，终有品格。”（《人间词话》）这些评价都是对秦观词风格的肯定。

### 三 婉约派的集大成者：周邦彦

周邦彦（1056～1121），字美成，号清真居士，宋钱塘（今浙江杭州）人。年少即勤奋好学，博涉诸子百家典籍。二十四岁时游学京师，为太学生。以献《汴都赋》万余言，深得宋神宗欣赏，迁太学正。三十二岁时出任庐州教授、知溧水县，后召还为国子监主簿。宋哲宗时除秘书省正字，历校书郎等职，以直龙图阁知河中府。宋徽宗时知隆德府，徙明州（今宁波），入拜秘书监，进徽猷阁待制，提举大晟府。不久，知顺昌府，徙处州（今丽水）。卒赠宣奉大夫。《宋史》本传说他“好音乐，能自度曲，制乐府长短句，词韵清蔚，传于世”。有《清真集》，又称《片玉词》，收词一

<sup>①</sup> 《御选历代诗余》卷一百一十五引。

百八十余首。

周邦彦词的题材多为情恋、羁旅及咏物。关于其词的艺术造诣，宋人早有具体的评价，沈义父说：“盖清真最为知音，且无一点市井气；下字运意，皆有法度，往往自唐宋诸贤诗句中来，而不用经史中生硬字面。此所以为冠绝也。”（《乐府指迷》）强焕亦说：“其抚写物态，曲尽其妙。”（《片玉词序》）陈振孙则说：“美成词，多用唐人诗句，隐括入律，浑然天成。长调尤善铺叙，富艳精工，词人之甲乙也。”（《直斋书录解題》）参看前贤的评论，翻览《片玉词》，大致可以归纳出其词的几个特点：

首先是“知音”，“通音律，下字用韵，皆有法度。故方千里和词，一一按谱填腔，不敢稍失尺寸”（《四库提要》）。宋人方千里的“和词”名《和清真词》，至今犹存，其中收词九十余首，纪晓岚等说：“邦彦妙解声律，为词家之冠。所制诸调，不独音之平仄宜遵，即仄中上、去、入三音，亦不容相混。所谓分析节度，深契微芒。故千里和词，字字奉为标准。”（《四库提要》）在周邦彦之前，慢词虽已盛行，但音律字句尚未严整，同一词牌的作品字数往往长短不一，周邦彦掌管大晟府后，做了大量审音调律的细致工作，既使词的音律更趋细密严格，又增演了许多慢、引、近、犯之类的长调，如张炎所言：“美成诸人，增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯四犯之曲，按月令为之，其曲遂繁。”（《山中白云词·乐府指迷》）经过他的审定，宋词的法度渐全，形式渐趋定型，成为后世的轨范。

其次是“融化诗句，如自己出”。这一点与主张“点铁成金”、“脱胎换骨”的江西诗派很相似，周邦彦虽然没有这方面的理论阐述，但他在词的创作中经常巧妙地化用唐宋前贤的名篇警句，使词作字有来历，句有所出，显得相当精工醇雅。他在这方面成功的作品很多，如其《西河·金陵怀古》：

佳丽地，南朝盛事谁记？山围故国绕清江，髻鬟对起。怒

涛寂寞打孤城，风檣遥度天际。断崖树，犹倒倚，莫愁艇子曾系。空余旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，伤心东望淮水。酒旗戏鼓甚处市？想依稀，王谢邻里。燕子不知何世，入寻常巷陌人家，相对如说兴亡，斜阳里。

这首词是化用古人词句的典范之作，词中隐括了唐人刘禹锡《金陵五题》中的两首绝句：

山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。（《石头城》）

朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。（《乌衣巷》）

对照原作，就会发现，周邦彦并不是生吞活剥刘禹锡，并不是生搬硬套《石头城》和《乌衣巷》。他是在以自己金陵的感受重新解读刘禹锡的原作，而且作得并非他为刘禹锡作注脚，而是让刘禹锡成为自己驱使的舆台皂隶。词的上片写金陵古都形势的险峻，中片写金陵的古迹，下片写眼前的市井繁华，写形势、古迹及眼前的市井繁华，都浸透着一股思古的幽情，而刘禹锡的诗句正是抒发幽情的得心应手的道具。刘禹锡的两首诗不是生硬机械地镶嵌在周词的相框里，而是自然而又有机地融化在周词的意境中。张炎正是有感于此，才揄扬说“清真最长处，在善融化诗句，如自己出”（《词源》）。再如《满庭芳·夏日溧水无想山作》：

风老莺雏，雨肥梅子，午阴佳树清圆。地卑山近，衣润费炉烟。人静鸟鸢自乐，小桥外，新绿溅溅。凭栏久，黄芦苦竹，疑泛九江船。年年，如社燕，飘流瀚海，来寄修椽。且莫思身外，长近尊前。憔悴江南倦客，不堪听，急管繁弦。歌筵畔，先安枕簟，容我醉时眠。

这是周邦彦三十七岁当溧水县令当得很厌倦时的作品，杜牧的“风蒲燕雏老”，杜甫的“红绽雨肥梅”、“人静鸟鸢乐”、“莫思身外无穷事，且尽生前有限杯”，白居易的“住近湓江地低湿，黄芦苦竹绕宅生”等等，都被巧妙地融入他的长短句中，成为他抒写心底郁闷、发泄胸中牢骚的符号。

再次是巧于组织结构，善于铺叙，这个特点尤其表现在他的长调作品里。周邦彦词的内容比较狭窄，题材显得单调，充斥其词题的是春夏秋冬、风花雪月、咏怀怨恨等字眼，或许正因为如此，他只好将状物言情的艺术才能全身心地倾注在结构布局、铺排叙事上。阅览周邦彦的长调慢词，只觉得它们大都写得委婉深曲，曲折回环，如他的长调代表作《兰陵王·柳》：

柳阴直，烟里丝丝弄碧。隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色？登临望故国，谁识京华倦客？长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。闲寻旧踪迹，又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿，望人在天北。凄恻，恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

这首词以咏柳而写离思别绪，上片铺叙柳阴直、柳丝碧、柳绵飘、柳条柔，从折柳赠别的习俗生发出浓重的“别”情。中片写送“别”。下片写“别”后的深沉思念。全词虽然片片不离“别”字，但结构布置得波折曲转，环环相扣：首五句写柳，然后笔锋一转，以五句写别情；继之又笔锋一转，以四句写为游人饯别；继之又笔锋一转，以四句写幻想友人在途中的景况；继之笔锋又一转，以五句写友人在羁旅中的寂寞；继之笔锋又一转，以五句写自己与友人携手的前事。就这样时空交错，主客变换，千回百折，一丝不紊，片与片之间勾连得丝丝入扣，层与层之间照应得天衣无缝。全

词以这种严整的结构传达了缠绵的思情。他的《六丑·蔷薇谢后作》则以铺叙见长：

正单衣试酒，恨客里光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼，一去无迹。为问花何在，夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽，乱点桃蹊，轻翻柳陌。多情最谁追惜？但蜂媒蝶使，时叩窗牖。东园岑寂，渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客，似牵衣待话，别情无极。残英小，强簪巾幘；终不似、一朵钗头颤袅，向人欹侧。漂流处，莫趁潮汐；恐断鸿尚有相思字，何由见得。

这首词词题一作《落花》，是吟咏凋零蔷薇的咏物之作。全词采用拟人的手法，将蔷薇拟成倾城倾国的美人，然后将花谢、花飞、空枝牵衣、残英簪头等等细节一一铺叙开来，表达枯寂的情怀。黄蓼园说周邦彦“自叹年老远宦，意境落寞，借花起兴。以下是花，是自己，己比兴无端，指与物化，奇情四溢，不可方物，人巧极而天工生矣。结处意致尤缠绵无已，耐人寻绎”（《蓼园词选》）。以铺叙的比兴手法抒写缠绵无已之情，纵然未达“天工生”的境地，以“人巧极”誉之还是恰当的。

复次是语言典雅清醇，“无一点市井气”。周邦彦作词，不像柳永那样喜用俚语俗言白描写意，也不像苏轼那样爱以豪言壮语随意挥洒，而是全神贯注地字斟句酌，尽量使作品脱离世俗，趋向高雅。其言情、写景、咏物的不少作品，都呈现了他锤炼文字功夫，如他的《玉楼春》：

桃溪不作从容住，秋藕绝来无续处。当时相候赤栏桥，今日独寻黄叶路。烟中列岫青无数，雁背夕阳红欲暮。人如风后入江云，情似雨馀粘地絮。

词写刘、阮入天台遇仙女之事，在上下片的八句中运用了四联对仗，使词作俨然一首近体诗的仄韵七律。除了化用《幽明录》中的典故及唐人的诗意外，最显著的特色就是造语精工，“烟中列岫青无数，雁背斜阳红欲暮”一联，尤见工稳有致，诗趣盎然。他的另一首词《苏幕遮》描绘雨后的风荷笔致也很清醇：

燎沉香，消溽暑。鸟雀呼晴，侵晓窥檐语。叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举。故乡遥，何日去？家住吴门，久作长安旅。五月渔郎相忆否？小楫轻舟，梦入芙蓉浦。

雨后初晴，荷叶在水面上亭亭玉立，清圆自在，随风摇曳，用语确有神韵。王国维说这几句描写“真能得荷花之神理”（《人间词话》），的非妄评。

周邦彦的词作在宋代颇有影响，宋人陈郁说他“二百年来，以乐府独步，贵人、学士、市儇、妓女，皆知其词为可爱”（《藏一话腴》外编卷上）。他的词兼收并蓄，博观约取，吸摄了温庭筠的浓艳，韦庄的清丽，冯延巳的缠绵，李后主的深婉，晏殊的蕴藉，欧阳修的秀逸，以及柳永的绵密和冶艳，最终形成了“富艳精工”的一家之风，堪称婉约词的“集大成者”。他的作品深刻影响了南宋词人，成为以姜夔为首的格律派的先河。

#### 四 婉约派的殿军：李清照

李清照（1084～1155？），号易安居士，济南（今属山东）人。父亲李格非为著名学者，母亲王氏是状元王拱辰的孙女。由于出身书香门第，李清照少时就有诗名。十八岁时，与赵明诚结婚。夫妇二人志趣相投，填词吟诗，时相唱和，生活美满。宋钦宗靖康二年（1127）四十四岁时，与丈夫避战乱逃至江南。两年后丈夫病故，孤身一人，颠沛流离。其间带病坚持整理、校勘了《金石录》。最后于凄凄惨惨的孤寂之中，离开人世。原有《漱玉词》，已佚，辑

本存词六十余首。另有《词论》一篇，是宋代重要的词论。

以靖康二年为界，李清照的生活与创作可分为前后两个时期。前期词作主要写闺情，以女性的伤春悲秋、相思恨别为基本题材，作品的色调明快，洋溢着青春的活力。虽然也时有哀怨，但那是家庭生活不可或缺的调味品，并未改变其家庭美满和谐的基调。比如她前期的两首词作：

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。（《如梦令·酒兴》）

薄雾浓云愁永昼，瑞脑销金兽。佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透。东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖，莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦！（《醉花阴·九日》）

《如梦令》写惜春怜花，寥寥数语的一问一答，便道出了春被雨打风吹去的结果：“绿肥红瘦”。一个“瘦”字，惜花之情尽泄笔端。《醉花阴》写悲秋，一句别致的比况，闺中女子望秋而悲的程度便跃然而出：“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦！”伊士珍《嫫嬛记》载：“李易安以重阳《醉花阴》词，寄其夫赵明诚。明诚叹绝，苦思，求胜之。废寝食者三日，得五十阙，杂易安词于中，以示友人陆德夫。陆玩之再三，谓：‘只三句绝佳：莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。’正易安词也。”<sup>①</sup>

前期写别愁闺情的，则如：

红藕香残玉簟秋，轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。（《一剪梅·别愁》）

<sup>①</sup> 《御选历代诗余》卷一百一十六引。

香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。任宝奁尘满，日上帘钩。生怕离怀别苦，多少事，欲说还休。新来瘦，非干病酒，不是悲秋。休休！这回去也，千万遍《阳关》，也则难留。念武陵人远，烟锁秦楼。惟有楼前流水，应念我，终日凝眸。凝眸处，从今又添，一段新愁。（《凤凰台上忆吹箫·闺情》）

两首都是因为与丈夫的别离而作。伊士珍说：“易安结褵未久，明诚即负笈远游。易安殊不忍别，觅锦帕，书《一剪梅》词以送之。”（《娜嬛记》）《一剪梅》词即这首《别愁》，词的最突出特征是喜用偶对。有些偶对固然是这一词牌的格式要求，但上下片的首句，词谱并未硬性规定，而作者却均以句中自对的形式出之，过去有人以为“红藕香残玉簟秋”写得“精秀特绝”，大概就因为它用了句中自对。《一剪梅》和下一首《凤凰台上忆吹箫》在语言上都使用了家常话似的口语，如“一种相思，两处闲愁”、“才下眉头，却上心头”、“从今又添，一段新愁”等等。后一首还运用了女性常用的婉言辞格，如“多少事，欲说还休。新来瘦，非干病酒，不是悲秋”。女性对婚姻的执著、对丈夫的热恋，通过并不繁杂并不隐晦的形式，大胆地宣泄出来，这在封建社会里是难能可贵的。

李清照的后期词作，色调较为暗淡，与前期的明快形成了鲜明的对比。国破家亡给她个人生活造成了惨重的破坏，远离故乡的他乡漂泊，孤独一身的凄凉晚景，都给她的感情世界投下了一层浓重的阴影，这就使得这一时期词作的基调呈现出一种凄怆和悲凉，如她的下述词作：

风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休，欲语泪先流。闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁！（《武陵春·春晚》）

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最

难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘。守着窗儿，独自怎生得黑。梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得。（《声声慢》）

落日熔金，暮云合璧，人在何处？染柳烟浓，吹梅笛怨，春意知几许？元宵佳节，融和天气，次第岂无风雨？来相召、宝马香车，谢他酒朋诗侣。中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五。铺翠冠儿，捻金雪柳，簇带争济楚。如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。（《永遇乐·元宵》）

《武陵春》是李清照避乱金华时的作品，当时她年逾知命，离开故乡已经七年，距丈夫病逝也已五年，环顾周围，恍如隔世，所以有“物是人非事事休”之叹。欢乐似乎已从生活中失去，剩下的只有一腔忧愁，愁有几多呢？“只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁！”像李白“白发三千丈，缘愁似个长”一样夸张，却不给人丝毫的虚假做作之感。《声声慢》是李清照的晚年之作。先是北宋灭亡，离家南逃，接着丈夫病死，夫妻以半生心血收藏的金石文物又丢失殆尽。这一连串的重创使她从过去温馨和美的天堂一下子掉进了十八层地狱，《声声慢》便是她煎熬于地狱般生活中的痛苦呻吟。词中开篇即连用十四个叠字，下片又叠用“点点滴滴”，这种句法已经令人称奇，而且，全篇还特地用险韵，愈发令人奇上称奇。所以宋人张端义说：“《声声慢》‘寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚’，此乃公孙大娘舞剑手。本朝非无能词之士，未曾有一下十四叠字者，用《文选》诸赋格。后叠又云‘梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴’，又使叠字，俱无斧凿痕。更有一奇字云：‘守着窗儿，独自怎生得黑。’‘黑’字不许第二人押。妇人中有此文笔，殆间气也。”（《贵耳集》卷上）清人徐钊对此词的叠字也大声叫好道：“首句连下十四个叠字，真似大珠小珠落玉盘也！”

(《词苑丛谈》卷三)同样作于晚年的《永遇乐》，表露了一种游子的沉重乡思。上片开篇即明知故问“人在何处”，意在突出“独在异乡为异客”的处境。接着的“春意知几许”也可以理解为无须作答的设问：“谁知还有多少春意！”这是晚景无多的暗示。次之的“次第岂无风雨”是反问：别看元宵佳节天气如此融合，谁知道接着是不是雨打风吹？这是以天气的多变喻世事的无常。如此情绪如何能去逛花灯？所以“谢他酒朋诗侣”。下片的前六句是回忆京师佳节日，自己和姐妹们如何盛装打扮游玩夜景，后六句叙说自己身心俱疲、再无情绪夜间出去的“憔悴”之感，以“不如向、帘儿底下，听人笑语”一句活现了万念俱灰的悲凉心境。全词以元宵为叙说线索，思路由今而昔，再自昔而今。今昔比较，“冷”、“热”对照，强烈显现了女词人晚年凄楚的精神世界。宋刘辰翁曾被这首词深深地感动过，他说：“余自己亥上元，诵李易安《永遇乐》，为之涕下，今三年矣。每闻此词，辄不自堪。”（《永遇乐序》）由此可见这首词易惹共鸣的艺术魅力。

李清照生活的特定历史语境、个人的人生悲剧，使其后期作品中的情仇爱恨突破了一己之私的局限，或浓或淡地浸染了时代精神的色彩，有助于人们认识和把握两宋之际社会动乱中女词人的内心世界与精神轨迹。同时，李清照由于其女性的特殊身份，以细腻的观察力和敏锐的感悟性吟咏的词作，具备了显示其女性风格的独特个性。她词作的题材与前人没有太大的差异，但在艺术表现上却超越了以往的婉约派作家，即意境清高，词意醇厚，韵味悠长。在语言运用上，俚语入词，以俗为雅，正如明杨慎所说：“以寻常言语，度入音律。炼句精巧者易，平淡入妙者难。山谷所谓‘以故为新，以俗为雅’者，易安先得之矣。”（《词品》）

李清照的词作在词史上地位极高，在有宋一代，她的作品就被称为“易安体”，黄玉林说：“使在衣冠之列，当与秦七、黄九争雄，不徒擅名闺阁也。”<sup>①</sup>王士禛说：“婉约以易安为宗。”（《花草

<sup>①</sup> 《御选历代诗余》卷一百一十六引《古今词话》。

蒙拾》)沈谦说:“男中李后主,女中李易安,极是当行本色。”(《填词杂说》)可以说,李清照是婉约派词人的殿军,也是中国古代文学史上最杰出的女性词人。

## 五 附论

### (一)“张三影”的《天仙子》

《水调》数声持酒听,午醉醒来愁未醒。送春春去几时回?临晚镜,伤流景,往事后期空记省。沙上并禽池上暝,云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯,风不定,人初静,明日落红应满径。

这首词的词题为《春恨》,一作《送春》,又作《时为嘉禾小倅,以病眠不赴府会》,作者是人称“张三影”的张先(990~1078)。张先写诗作词喜欢用“影”字,时人以为他有三处“影”字用得好,便名之为“张三影”,如宋陈思所说:“张先……诗格清丽,尤长于乐府。有‘云破月来花弄影’、‘浮萍破处见山影’、‘隔墙送过秋千影’之句,时号张三影。”(《两宋名贤小集》卷四十八)另外一种说法是,别人觉得他词中三个“中”字用得好,便称之为“张三中”,他不满意,自己改成了“张三影”,如宋曾慥所云:“有客谓张子野曰:‘人皆谓公为“张三中”,即心中事、眼中泪、意中人也。’公曰:‘何不目我为张三影?云破月来花弄影,娇柔懒起,帘拢压花影,柳径无人,坠风絮无影,此予平生得意句也。’”(《类说》卷五十六)张先诗词中还能找到不少“影”字,但最受人推崇的是“云破月来花弄影”。宋胡仔引《遯斋闲览》说:“张子野郎中,以乐章擅名一时。宋子京尚书,奇其才。先往见之,遣将命者,谓曰:‘尚书欲见云破月来花弄影郎中乎?’子野屏后,呼曰:‘得非红杏枝头春意闹尚书邪?’遂出,置酒尽欢。”(《渔隐丛话》前集卷三十七)以一句词作为张郎中的定语似

乎太啰嗦，但由此可见尚书宋祁对这句词欣赏备至。

这首词的上片写持酒听歌的内心活动：“往事后期空记省”——春天的美景与年华都已水似的流逝，往日的乐事与将来的约会记得不记得又有什么用呢？过去的，已消失；将来的，还要消失。记得的，不记得的，都要消失啊！下片展现了一幅迷离恍惚的残春夜色：沙滩上，双宿双栖的鸟儿，渐渐笼罩在水池上涌来的苍茫暮色中。天空中，月儿从破碎的云中露出脸来，花儿在月光下搔首弄姿地摆弄自己的倩影。家家户户的灯光似乎被重重帘幕遮得严严实实，但还是隐隐约约地漏下了几丝几缕。人已睡了，风却没睡，明天的小路上该落满被风吹掉的花瓣了吧。“云破月来花弄影”一句，以拟人的手法将无生命的月夜渲染得生趣盎然，的确是词增色的神来之笔。

## （二）“红杏尚书”的《玉楼春》

东城渐觉风光好，  
縠皱波纹迎客棹。绿杨烟外晓寒轻，  
红杏枝头春意闹。浮生长恨欢娱少，  
肯爱千金轻一笑。为君持酒劝斜阳，  
且向花间留晚照。

这首《玉楼春》的词题为《春景》，作者“红杏尚书”即宋祁（998～1061）。如上则所述，宋祁在与张先相互欣赏中得了个“红杏枝头春意闹尚书”称号。这个称号定语实在太长，于是就简称为“红杏尚书”。宋祁二十七岁与兄宋庠一起中了进士，时称“二宋”，他还曾经与欧阳修一起编撰了二十四史中的《新唐书》。他的词作传世甚少，《玉楼春》一首因为巧用了一个“闹”字，使他在词史上占据了一隅之地。

这首词上片写景，“绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹”二句，以“绿杨”、“红杏”这种新明的景物对比，突出了春景的色彩感；以“轻”、“闹”两个动词，准确地展示了春景虽寒不冷、生机盎然的特征。下片只是承袭了诗歌及时行乐的古老主题，在立

意上没有什么创新。关于“闹”字，其实也是褒贬不一。贬之者觉得此字一用，失之粗鄙，如李渔说：“闹字极粗极俗，且听不入耳，非但不可加于此句，并不当见之诗词。”（《窥词管见》）褒之者则认为此字用得恰到好处，如王国维说：“着一闹字，而境界全出。”（《人间词话》）李、王二人截然相反的评价虽然是仁者见仁智者见智，但客观说来，“闹”字的确显示了作者的匠心，此字犹如诗眼一般，画龙点睛似的使全篇显得鲜活灵动。夸张一点儿说，使他得以名垂青史的，这个“闹”字的作用远比他的谥号“景文”大得多。

### （三）“贺梅子”的《青玉案》

凌波不过横塘路，但目送，芳尘去。锦瑟华年谁与度？月  
台花榭，琐窗朱户，惟有春知处。碧云冉冉蘅皋暮，彩笔  
新题断肠句。试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄  
时雨。

“贺梅子”，即贺铸（1052～1125）。贺铸，字方回，为人身長七尺，面色如铁，眉目耸拔，令人生畏，他自己称自己是“自负虎头相”，可别人称之为“贺鬼头”。不过，贺铸虽然长相凶恶，却文武全才，既当过武官，又有诗集名《庆湖遗老集》，有词集名《东山寓声乐府》。其词今存近三百首，数量相当可观，但词的艺术水平却一直受到高低迥异的评价。张耒说“余友贺方回博学业文，而乐府之词高绝一世”，“其盛丽如游金、张之堂，而妖冶如揽嫫施之祛，幽洁如屈、宋，悲壮如苏、李”（《贺方回乐府序》），贺铸的另一位好友程俱也说他“戏为长短句，皆雍容妙丽，极幽闲思怨之情”（《贺方回诗集序》），而张炎肯定贺铸词仅仅是“善于炼字面”（《词源》），王国维则说：“北宋名家以方回为最次。”（《人间词话》）恐怕不详细阅读揣摩贺铸的全部词作，一时也无法判断这些评论谁是谁非，但是，上引的这首《青玉案》却是有口

皆碑。宋人周紫芝说：“贺方回尝作《青玉案》词，有‘梅子黄时雨’之句，人皆服其工，士大夫谓之‘贺梅子’。”（《竹坡诗话》）据说黄庭坚对这首词也爱不释手，亲自手抄一幅，置于案头欣赏，并且写了一首诗给贺铸，诗中说“解道江南肠断句，只今惟有贺方回”！

贺铸晚年退居姑苏，在苏州胥门外九里的横塘建造了一所小屋居住，这首词即作于这个时期。词作逼真地再现了恋慕无着的愁苦情怀。上片写邂逅相逢一位女子，这位女子容貌如何，词中并未言及，仅从“凌波”、“芳尘”、“锦色华年”这些语词可以猜测到，她似乎像曹植《洛神赋》中所咏“凌波微步，罗袜生尘”的神女一样，而且正值“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”的青春花季。但是，词人与这位女子之间没有交流没有接触，不知她来自哪里去往何处。因为她是位花季仙子，住的所在大概只有“春”知道。词的下片写这位可望而不可及的女子给词人造成的心理影响：冉冉的碧云下，苍茫的暮色中，词人徘徊在长满香花芳草的水边高地上，以生花的彩笔写下断肠的诗句，然而，伊人无处可寻，相思无处可寄！由恋慕而生的没有着落的“闲愁”，浓重得犹如“一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”一般，无法言说，无法排遣。词中的女子到底是谁？是他“同来何事不同归”的亡妻，还是另有其人？我们无从知晓，只知道她在晚年的贺鬼头心中造成了梅雨似的凄凉和伤感。用“梅子黄时雨”摹状忧郁的心境，实在是恰如其分，贺鬼头真不算浪得虚名。

#### （四）“浑然天成”的《采桑子》

恨君不似江楼月，南北东西。南北东西，只有相随无别离。  
恨君却似江楼月，暂满还亏。暂满还亏，待得团圆是几时？

吕本中（1084~1145）的这首词，词题是《别情》。吕本中因

为原籍东莱（今山东莱州），人称“东莱先生”，不过，他并非也称“东莱先生”的理学家吕祖谦。《东莱诗集》二十卷、《紫薇诗话》一卷、《紫薇词》一卷，表明了他的文学业绩，但使其名声大振的似乎是他的《江西诗社宗派图》。黄庭坚以下二十余人之所以能构成影响深远的宋诗派系，除了他们的理论主张与创作实践之外，与吕本中精心构筑的族谱也大有关系。《紫薇词》是后人辑成的，收词近三十首，其中最有可能性的就是这首《采桑子》。

这首词没有艰涩的用语，没有难解的典故，只是用一个人人举头能见的月亮意象说尽了词人的离情别绪。月亮东升西落，有自己固定的运动轨迹，但是在偌大的世界里，人走在何处都能“举头望明月”，就仿佛它从未与人分开过一样。吕本中就是从这一点生发出上片的构思。同时，月亮并不总是圆的，月满则亏是它的铁律，词人从中联想到人间的聚少离多，于是有了下片的构思。上片恨君不似月，下片又恨君似月，看起来相当矛盾，但是矛盾得合情合理。作者如此巧妙地以司空见惯的天象比拟人间常见的“别情”，真是说起来容易做起来难，宋词中找不到一首与此雷同就是证明。

### 第三节 豪放派：气象恢弘

宋词中与婉约派并驾齐驱的还有豪放派。北宋时词风豪放的当首推范仲淹，他的《渔家傲》、《苏幕遮》等词作，风格苍凉，气势慷慨，唯惜此公写词是偶尔为之，作品少得可怜，无法左右词坛的各路豪杰。真正在词坛竖起豪放派旗帜的是苏轼，如宋人胡寅所说：“及眉山苏氏，一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超然乎尘垢之外，于是《花间》为皂隶，而柳氏为舆台矣。”（《斐然集·向芎林酒边集后序》卷十九）但是，苏轼“气象恢弘”的《东坡乐府》，虽然“指出

向上一路，新天下耳目”<sup>①</sup>，可婉约派占据着当时词坛的主宰地位，即使是苏轼的弟子，在极口称赞恩师的词作之余，仍然不敢视之为写词的规范。“苏门六君子”之一的陈师道就曾说过：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”（《后山集·诗话》卷二十三）另一位“苏门君子”秦观作词甚至向苏轼看不上眼的婉约派大师“柳七”看齐。待到南宋时，先有二张（张元干、张孝祥）继承苏轼革新词风的精神，继之以辛弃疾为核心的“辛派”词人，包括陆游、刘过、陈亮、韩元吉、杨炎正、刘克庄、刘辰翁等，踵继苏轼开出的“向上一路”，将苏轼的“以诗为词”发展为“以文为词”。他们抚时感事，慷慨陈词，将创作词的热情与忧国伤时之心糅合在一起，为词风注入一股磅礴愤郁之气，将苏轼的“自成一派”发展成赵宋词坛上最大的豪放派系。

### 一 豪放派的祖庭：苏轼

苏轼（1036～1101），字子瞻，号东坡居士，眉山（今属四川）人。苏洵之子。与父洵弟辙，合称“三苏”。二十二岁与弟苏辙同登进士第，考官欧阳修对他很赞赏，说他“他日文章必独步天下”。步入仕途后，因与王安石政见不和，要求外放为密州、徐州、湖州等州知州。宋神宗元丰二年（1079），在有名的文字狱“乌台诗案”中，四十四岁的苏轼以“谤讪朝廷”罪被贬为黄州团练副使，五年后徙常州。宋哲宗时，五十岁的苏轼重新被起用为翰林学士兼侍读。两年后，因不赞成司马光尽废新法，主动请求外放，为杭州、颍州、扬州等地知州。绍圣元年（1094），五十九岁的苏轼以“讥斥先朝”罪贬知英州，旋贬惠州；三年后，又贬琼州，居昌化。复三年，宋徽宗即位，六十五岁的苏轼遇赦北归。次年，卒于常州，赠太师，谥文忠。著有《东坡七集》，词集《东坡乐府》，收词三百余首。

<sup>①</sup> 王灼《碧鸡漫志》。

苏轼的思想最显著的特点是杂，儒、释、道三家俱全。他仰慕屈子、孔明等经世济时的人物，认为“丈夫重出处，不退要当前”（《和子由苦寒见寄》），欲做高风亮节、敢做敢为的儒者。他又欣赏陶潜，热衷道家的养生之术，追求老庄遁世的生活方式。他还精通禅学，与佛门弟子为师友。虽然有时他也以儒家卫道者的面目出现，指斥老庄思想为异端邪说，但终其一生而言，他是把儒、道、释相安无事地调和在一起，大体说来，“乌台诗案”以前，儒家思想在他心中起着主导作用，“乌台诗案”以后，儒道观念则成为他为人处事的人生哲学。

苏轼诗、词、文兼长。其诗题材广阔，内容丰富，充满了胸怀开阔、诙谐幽默的乐观态度和生活的真实感。特别是他的七言古诗，气势纵横，诗情壮阔，笔如行云流水，充分显示了他奔放不羁的才情。七言律绝也多佳制，尤其是写景状物，往往是信手拈来，于不经意间便捕捉住了所写对象的特征。他在诗歌艺术上尚有许多特色，如奇幻瑰丽的想象、出人意表的夸张、形形色色的比喻、耐人寻味的理趣等等。以文为诗、以议论为诗、以才学为诗，也是苏诗的一大特色。借鉴散文的章法句法写诗，固然有助于抒写的自由、格调的流畅，但无法克服议论化削弱诗歌形象性、韵律美的弊病，议论化再加上炫耀才学的堆砌典故，不能不造成其诗的松散拖沓、艰涩难读。其文与韩、柳、欧并称，代表了北宋古文的最高成就。其政论明晰透辟，文从字顺，但艺术价值更高的是“记”、“随笔”、“小赋”之类的文学散文或带文学性的散文。所作《前赤壁赋》、《后赤壁赋》，直可作为抒情散文读，两篇均富诗情、画意、理趣浑然难分的意境，写景部分更见笔力，前者“清风徐来，水波不兴”、“白露横江，水光接天”，后者“江流有声，断岸千尺。山高月小，水落石出”，都文采斐然，韵味无穷。

苏轼的三百余首词，奠定了他在词史上的极为重要的地位。这些词作拓宽了词的题材，提高了词的意境。苏轼作词不管什么题材，何种情感，均援以入词。或吊古伤时，或悼亡送别，或咏史说

理，或模山范水，内容十分广泛，情感非常复杂，使词真正达到了刘熙载所谓“无意不可入，无事不可言”（《艺概》）的境界，大大突破了词为“艳科”的传统樊篱。而且，苏轼还有意创作壮词，试图打破以往婉约之风的限制，开创了迥别于晏、欧、柳等人的豪迈词风。比如他在密州时创作了一首《江城子·密州出猎》：

老夫聊发少年狂。左牵黄、右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平岗。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨。持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

如词题所示，写的是“密州出猎”。当时他请求外放而任密州知州，是因反对王安石的变法主张，在京无法立足。政治斗争的残酷性使他虽年值不惑，却已两鬓微霜。但是，他秉性疏狂，为人坚毅，通过这首词抒发了他宝刀未老、请缨杀敌的雄心壮志。词的上片叙说射猎，突出的是一个“狂”字：左手牵黄犬，右手擎苍鹰，一身猎装，带领一群随从，纵马呼啸着卷过平岗。此番要像孙权一样，显示一下射虎的壮举。下片抒写壮怀，彰显的是“壮”的精神：酒酣胆壮，纵老何妨！如果当朝重用他这个仿佛“云中太守魏尚”似的人物，挽弓如月，西射天狼，自然不在话下。全词“狂”得“有横槊气概”，“壮”出了“英雄本色”。这是苏轼创作生涯中的第一首豪放词，而且完全是他有意识的创作，他自己曾经说过：

“近作小词，虽无柳七郎风味，亦自是一家。呵呵！数日前猎于郊外，所获颇多，作得一阕，令东州壮士，抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也！”（《与鲜于子骏》）揖别柳七，“自是一家”，表明苏轼在自觉地进行词风从婉约到豪放的改革。

此后，苏轼又有几首豪放的壮词问世，如代表作《念奴娇·赤壁怀古》：

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。

这首词作于元丰五年（1082）七月，是苏轼四十七岁谪居黄州时的作品。词中描绘了黄州赤壁的壮丽景色：不尽长江，滔滔东去；故垒尚在，赤壁犹存；乱石如剑，刺破青空；惊涛似雪，摧裂江岸。继而由写景转入吊古：缅怀大江两岸曾经上演过悲壮史诗的风流人物，尤以浪漫、夸张的笔调塑造了年少英雄周郎的形象，寄托了自己对建功立业的热烈向往。然而向往被贬官的现实击得粉碎：人生如梦，岁月蹉跎，壮志难酬，只好用酒祭奠江中的一轮明月！这首词写得境界开阔，豪情激荡，气象磅礴，格调雄浑，代表了苏轼词作的主要风格。在内容上虽然流露出对命运无可奈何的感慨，对人生消沉空虚的喟叹，但到底掩盖不住追求理想的激昂豪迈精神。宋俞文豹的《吹剑录》曾载：“东坡在玉堂，有幕士善歌。因问：‘我词比柳耆卿，何如？’对曰：‘柳郎中词，只好十七八女郎，执红牙拍，歌杨柳岸，晓风残月。学士词，须关西大汉，执铁绰板，唱大江东去。’公为之绝倒。”其言形象地说明这首词与柳七词风格上的差异。

其次，这些词作借鉴诗歌的表现方法，扩大了词的表现力。从“诗庄词媚”的传统观点看来，苏轼“以诗为词”自然是词中别格，而非词家正宗。其实，不管运用何种表现手法，只要能使词“极天下之工”，达到可观的艺术水准，便可视为词家巨匠。苏轼以诗为词，主要在词中时而插入议论，时而运用浪漫想象，时而以带有散化倾向的遣词造句，突破声律的束缚。他词中的议论较其诗而言往往恰到好处，如他的下述作品：

明月几时有，把酒问青天，不知天上宫阙，今夕是何年？我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间！转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。（《水调歌头·丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇，兼怀子由》）

山下兰芽短浸溪，松间沙路净无泥。萧萧暮雨子规啼。

谁道人生无再少，门前流水尚能西。休将白发唱黄鸡！  
（《点绛唇·游蕲水清泉寺，寺临兰溪，溪水西流》）

苏轼四十一岁时创作的《水调歌头》，也是其豪放词风的代表作之一。这首词反映了作者由出尘超世思想转化为喜爱人间生活的矛盾过程，在下片叙望月怀弟时，按照常理，月圆花好往往象征着人间的团圆美满，可就在人各一方的此时此刻，明月却偏偏圆圆地挂在天上，所以作者才有了对明月貌似无理实则有情的两句责问：“不应有恨，何事长向别时圆？”写到这里，作者又仿佛豁然开朗似的加上几句议论：人、月的难以圆满乃是自古以来的铁律，弦外之音就是莫以月圆人不圆为恨事。尽管物理人事自古难全，但总希望人能够长久健康地活着，共同享受头上的一轮清辉。所以，这一议论使这首飘逸旷达的词作又平添了深刻的人生理趣。宋胡仔说：“中秋词，自东坡《水调歌头》一出，余词尽废。”（《渔隐丛话》后集卷三十九）《水调歌头》的魅力亦与词中恰当地加入了议论之词有关。苏轼四十六岁时写的《点绛唇》，将从清泉寺前西流的兰溪水悟出的哲理“谁道人生无再少，门前流水尚能西”融入词中，顿时给人一种扫尽暮气、昂扬向上的激情。至于浪漫想象，在苏轼之前几乎是没有词人使用的，而苏词却筚路蓝缕，纳入词章，如上引《水调歌头》的幻想游仙，《满庭芳（归去来兮）》的虚构漫步银河滩头与织女对谈等等。苏轼时以带有散化倾向的遣词造句，突破音律的束缚，并不意味着他不懂音律，正如陆游所说：“世言东

坡不能歌，故所作乐府多不协律。晁以道谓：‘绍圣初，与东坡别于汴上，东坡酒酣，自歌《阳关曲》，则公非不能歌，但豪放，不喜剪裁以就声律耳。’试取东坡诸词歌之，曲终觉天风海雨逼人。”<sup>①</sup> 前人包括女词人李清照在内，多有以此诟病苏轼者，还是晁补之所言有识：“苏东坡词，人谓多不谐音律。然居士辞，横放杰出，自是曲子中缚不住者。”<sup>②</sup> 其实，苏词试图打破声律束缚的散化倾向，预兆着词与音乐分离或者说词从音乐中独立出来的趋势，不再让词成为音乐的附庸，不能不说具有革新意义。

说苏轼的词为豪放派的祖庭，并不意味着“豪放”是苏词风格的唯一特征。他笔下的情词写得凝重醇厚，绝无秣词艳语，如他的《蝶恋花》：

花褪残红青杏小，燕子飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草！  
墙里秋千墙外道，墙外行人，墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄，多情却被无情恼。（《蝶恋花·春景》）

据说苏轼贬在惠州时，让朝云唱这首词，朝云“歌喉将啞，泪满衣襟”，苏轼问其原因，她回答道：“奴所不能歌，是‘枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草’也！”<sup>③</sup> 两句无一语涉及“情”字，竟然感人至哭。所以王士禛说：“‘枝上柳绵’，恐屯田缘情绮靡，未必能过。庶谓坡但解作‘大江东去’耶？”（《花草蒙拾》）他的悼亡词《江城子·乙卯正月二十日记梦》更是深挚感人：

十年生死两茫茫，不思量，自难忘。千里孤坟，无处话凄

① 《御选历代诗余》卷一百一十五引。

② 吴曾《能改斋漫录》卷十六。

③ 《说郭》卷八十四下引《林下诗谈》。

凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。夜来幽梦忽还乡，小轩窗，正梳妆。相顾无言，惟有泪千行。料得年年肠断处，明月夜，短松冈。

全词以不加任何雕饰的本色语言，传达了对亡妻深沉哀婉的怀念。晁补之说苏轼词“短于情”，那是被艳词冶语遮蔽了双目，只有“深于情”者方能作出此等大悲无声的情词来。他的咏物词也写得委曲婉约，如：

缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来？缥缈孤鸿影。惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。（《卜算子·黄州定惠院寓居作》）

似花还似非花，也无人惜从教坠。抛街傍路，思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被莺呼起。不恨此花飞尽，恨西园落红难缀。晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎。春色三分：二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花，点点是离人泪。（《水龙吟·次韵章质夫杨花词》）

关于《卜算子》这首词，前人解为苏轼为瞩目的黄州王氏女或惠州温氏女所作<sup>①</sup>，实际上是一首专写孤鸿的咏物词，以孤鸿的清高和矜持，婉喻贬谪后作者内心的傲岸和高洁。《水龙吟》专咏柳絮（杨花），而且是次韵，步人原韵本来就不易，加之韵又是险韵，所以更为难作，但苏轼此词的水平却胜过章质夫的原词，刻画细腻深曲，情调缠绵幽怨，以致张炎惊呼“真是压倒今古”（《山中白云词·乐府指迷》）。

总的说来，苏轼开创了与婉约派相对立的豪放派词风。与南宋

<sup>①</sup> 参见王楙《野客丛书》卷二十四。

豪放派词不同的是，由于苏轼是一位具有博大精深思想内涵的词人，处于任何境遇，都能应运而生与之契合的处世哲学，所以，其作的豪放之中更多地表现出一种“一蓑风雨任平生”的超然旷达。辛派词人尽管继承了苏轼所建豪放派的衣钵，但很少有人真正学得苏轼词中的那种旷达精神。

苏词对“豪放”的自觉追求和以豪放为主的多元化风格，奠定了他在词史上的不朽地位。过去，总有人认为“豪放”派不是词坛正宗，如徐师曾就说：“论词有婉约者，有豪放者。婉约者欲其词情蕴藉，豪放者欲其气象恢弘。盖虽各因其质，而词贵感人，要当以婉约为正。否则虽极精工，终非本色，非有识者之所取也。”（《文体明辨》）至《四库全书》编成，《四库提要》的作者虽然肯定了豪放一派，但仍视之为“别格”：“词自晚唐、五代以来，以清切婉丽为宗。至柳永而一变，如诗家之有白居易。至轼而又一变，如诗家之有韩愈，遂开南宋辛弃疾等一派。寻源溯流，不能不谓之别格。然谓之不工，则不可。故至今日，尚与花间一派并行而不能偏废。”实际上，词人在词史上地位的高低，并不仅仅由评论家们的褒贬抑扬而定，关键是看其作品在后世的流传状态和影响情况而定。苏词问世后，尽管北宋时追随者势力甚微，可到了南宋辛派词人登台后，效之者蔚然成风，终使豪放派成为词坛上的一大重镇。

## 二 豪放派的主帅：辛弃疾

辛弃疾（1140～1207），字幼安，号稼轩，历城（今山东济南）人。出生时，家乡已为金兵所占。二十二岁曾组织抗金武装，次年率众加入耿京义军，失败后南归。历任湖北、江西、湖南等地地方官，实施了招集流亡，训练军队，奖励耕战，打击贪污豪强等不少有利于民生的措施。其间，曾献《美芹十论》、《九议》等，阐述富国强兵、积极抗战的策略，惜不受重视。四十二岁时，被弹劾落职，退居江西上饶的带湖。五十三岁时重被起用，任福建提点

刑狱，两年后再度被罢官，重回江西赋闲。六十四岁时，被当政的韩侂胄重新起用，任浙江东路安抚使，次年改任镇江知府。六十六岁时，由于与韩侂胄主张不合，第三次被罢官。后来韩侂胄拟再度起用他，但他已病卧在床，不久逝去。辛弃疾善诗文，而以词名世。有词集《稼轩长短句》，存词六百余首。

辛弃疾的词作为两宋作家之最，其词题材广泛，内容相当丰富，从不同角度反映了时代的精神面貌。他的词作大体可以分为抗战词、闲适词、爱情词三类。

抗战词是辛词的主调，它们慷慨悲歌，唱出了御侮卫国的最强音，从思想和艺术上都代表了南宋爱国词的最高成就。这些作品的突出特征是抒写对中原故国的深沉怀念及收复失地的战斗激情。辛弃疾南归后，一刻也未忘记自己的故乡，对沦陷于异族铁蹄下的故土与民众充满着深厚的情意，如这类词中所示：

醉里重揩西望眼，唯有孤鸿明灭。（《念奴娇》）  
 层楼望，春山叠，家何在？烟波隔。（《满江红》）  
 何处望神州，满眼风光北固楼。（《南乡子》）  
 西北望长安，可怜无数山。（《菩萨蛮》）

不仅不能忘怀，而且更不能容忍“南共北，正分裂”的局面，杀敌报国，收复中原，构成了他抗战词反复吟唱的主题，成为他自我勉励及与人共勉的最高志愿：

要挽银河仙浪，西北洗胡沙。（《水调歌头·寿赵漕介庵》）

袖里珍奇光五色，他年要补天西北。（《满江红·建康史帅致道席上赋》）

此老自当兵十万，长安正在天西北。（《满江红·送信守郑舜举被召》）

待他年，整顿乾坤事了，为先生寿。（《水龙吟·甲辰岁寿韩南涧尚书》）

看试手，补天裂。（《贺新郎·同父见和再用韵答之》）

他常常借助“壮岁旌旗拥万夫”（《鹧鸪天·有客慨然谈功名，因追念少年时事戏作》）、“挥羽扇，整纶巾，少年鞍马尘”（《阮郎归·来阳道中，为张处父推官赋》）等对早年战斗的回忆，抒发对北伐抗战的渴望；或者借助“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营”的梦境，表现“了却君王天下事，赢得生前身后名”（《破阵子·为陈同甫赋壮诗以寄之》）的雄心壮志；或者借助赞扬廉颇、李广、邓禹、马援等为国立功的英雄豪杰抒发一腔报国的热情。

深刻批判南宋朝廷的苟安是其抗战词的特征之二。他对懦弱无能的南宋朝廷坐视国土沦丧而无动于衷、不修边备而专事妥协，表示了强烈的不满和谴责：

剩水残山无态度。（《贺新郎（把酒长亭说）》）

落日边尘未断，西风塞马空肥。（《木兰花慢·席上送张仲固帅兴元》）

渡江天马南来，几人真是经纶手？（《水龙吟·甲辰岁寿韩南涧尚书》）

抒发壮志未酬、报国无门的愤慨是其抗战词的特征之三。黄梨庄说：“辛稼轩当弱宋末造，负管乐之才，不能尽展其用。一腔忠愤，无处发泄。观其与陈同父抵掌谈论，是何等人物。故其悲歌慷慨，抑郁无聊之气，一寄之于词。”<sup>①</sup>在投降派的压抑下，辛弃疾一腔抗金救国的愿望始终无法实现，满腹御敌平戎的方略无法施展，因此一种不平之鸣难以抑制地随处而发：

<sup>①</sup> 徐钊《词苑丛谈》卷四引，上海古籍出版社，1981。后引同。

不念英雄江左老，用之可以尊中国。叹诗书万卷致君人，  
翻沉陆。（《满江红·倦客新丰》）

补天又笑女娲忙，却将此石投闲处。（《归朝欢·题赵晋  
臣敷文积翠岩》）

却将万字平戎策，换得东家种树书。（《鹧鸪天·有客慨  
然谈功名因追念少年时事戏作》）

把吴钩看了，栏干拍遍，无人会，登临意。（《水龙吟·  
旅次登楼作》）

句句都令人痛感到那种“报国欲死无战场”的激愤。

闲适词在《稼轩长短句》中也占有一定的比重。辛弃疾三次罢归，闲居农村，自然的秀丽风光、质朴的乡风民俗与官场的齷齪形成了鲜明的对照，使他写下不少讴歌农村生活、自然风光和啸傲湖山、寄情诗酒的词作。前者反映了对江南农村景色的赞美及对官场蝇营狗苟的厌恶，如：

陌上柔桑破嫩芽，东邻蚕种已生些。平冈细草鸣黄犊，斜  
日寒林点暮鸦。山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中  
桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。（《鹧鸪天·代人赋》）

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年，听取蛙  
声一片。七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林  
边，路转溪桥忽见。（《西江月·夜行黄沙道中》）

茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁  
媪？大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼。最喜小儿无赖，溪头  
卧剥莲蓬。（《清平乐·村居》）

一篇篇有如明丽的农村风景画和风俗画。后者则反映了旷达中的沉郁、闲适中的愤懑，如：

枕簟溪堂冷欲秋，断云依水晚来收。红莲相倚浑如醉，白鸟无言定自愁。书咄咄，且休休。一丘一壑也风流。不知筋力衰多少，但觉新来懒上楼。（《鹧鸪天·鹤湖归病起作》）

少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼，为赋新词强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好个秋。（《丑奴儿》）

醉里且贪欢笑，要愁那得工夫。近来始觉古人书，信著全无是处。昨夜松边醉倒，问松我醉何如？只疑松动要来扶，以手推松曰去！（《西江月·遣兴》）

每一篇的字里行间都夹杂着欲说还休的无奈和空书咄咄的感慨。

爱情词在《稼轩长短句》中篇幅不多，但绝少鄙俗淫靡之态，轻薄卑下之语，毛晋说他的词“绝不作妮子态”（《稼轩词跋》），便是指此。这类词作大都写得托意高远，别具韵味，比如下述的几首作品：

东风夜放花千树，更吹落，星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。（《青玉案·元宵》）

野棠花落，又匆匆过了，清明时节。划地东风欺客梦，一枕云屏寒怯。曲岸持觞，垂杨系马，此地曾经别。楼空人去，旧游飞燕能说。闻道绮陌东头，行人曾见，帘底纤纤月。旧恨春江流不断，新恨云山千叠。料得明朝，樽前重见，镜里花难折。也应惊问，近来多少华发？（《念奴娇·书东流村壁》）

《青玉案》大约作于他在临安任职期间，《念奴娇》则作于他三十九岁移官京师，途经东流（今安徽东至）时。两首词有何本事或

有何寄托不得而知，但前一首描绘出他所追求的“那人”，不慕繁华，不凑热闹，自甘寂寞，矜持清高；后一首抒发了“楼空人去”的旧恨新愁，都写得没有丝毫俗颜媚态。

辛词继承了苏词的传统，进一步扩大了词的题材，丰富了词的表现手法与语言技巧，形成了自己的独特风格。意境雄奇阔大，是辛词的最显著的特色。刘克庄说：“横绝六合，扫空千古，自有苍生以来所无。”（《辛稼轩集序》）彭孙遹说：“稼轩词，胸有万卷，笔无点尘，激昂排宕，不可一世。”<sup>①</sup> 这些评价着眼的都是辛词铸造的那种雄伟瑰奇、壮阔宏大的意境。他写秋景，便是：

楚天千里清秋，水随天去秋无际。（《水龙吟·旅次登楼作》）

水远天长，秋色无边无际。写清江，便是：

青山遮不住，毕竟东流去。（《菩萨蛮·书江西造口壁》）

江水东流，一路何物挡得？写离思别恨，则：

旧恨春江流不断，新恨云山千叠！（《念奴娇·书东流村壁》）

春江云山，翻滚逶迤皆是恨！写闲适心情，则：

白发空垂三千丈，一笑人间万事。（《贺新郎·邑中园亭》）

<sup>①</sup> 徐钊《词苑丛谈》卷四引。

岁月蹉跎，人生空老，千愁万事，一笑了之。写杀敌壮志：

要挽银河仙浪，西北洗胡沙。（《水调歌头·寿赵漕介庵》）

一腔豪情，简直冲破云霄，倒转天汉。写刘裕北伐：

金戈铁马，气吞万里如虎！（《永遇乐·京口北固亭怀古》）

一往无前，所向披靡，可谓惊心动魄！写自己的当年从戎：

八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。

马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。（《破阵子·为陈同甫赋壮诗以寄之》）

浩瀚沙场上的悲壮景况，透纸而出！

在作者的构想中，诸景诸物，诸情诸感，都染上了豪放的色彩，雄奇的情调。这些雄伟、奇绝、气势不凡的壮丽情境，正是词人气概和激情的写照。辛词正因为具有这样的意境，所以才被称为“稼轩体”，被称为“英雄之词”，它的出现意味着豪放词的创作达到了艺术的巅峰。

辛词还继承屈子的诗歌传统，驰骋丰富的想象，运用奇特的幻想，呈现出浪漫主义的特征。如他的《千年调·开山径得石壁，因名曰苍壁。事出望外，意天之所赐邪？喜而赋》，写其幻想登云揽月，遨游天宫，受到天帝的款待和赏赐，但终因怀恋故乡而重返人寰。这首反映作者报国无路的愁闷和彷徨的词章，在构思和精神上完全接受了《离骚》的影响。这种以浪漫奇幻的境界表达对理想世界的追求，在另外一些篇章中也有表现，如《太常引·建康

中秋夜为吕叔潜赋》，写他飞升月宫：

一轮秋影转金波，飞镜又重磨。把酒问姮娥：被白发、欺人奈何！  
乘风好去，长空万里，直下看山河。斫去桂婆娑，人道是，清光更多。

铲除奸佞，实现统一中国的理想，借砍掉月中桂树的奇思异想表达出来，不能不令人拍案叫绝。再如《山鬼谣·雨岩有石，状甚怪，取《离骚》、《九歌》名曰“山鬼”，因赋《摸鱼儿》，改名《山鬼谣》，也颇具浪漫情调，词人与怪石相互问答致意，流露了他突兀不平的情怀，在词人离奇的幻觉中，“西风落日无语”，“门前石浪掀舞”，“四更山鬼吹灯啸”，原本没有生命的景物都被赋予了生命的力量，从而熔铸了一种离奇虚幻的超现实境界，词人孤寂的心怀在这种诗境中才得到了某种慰藉。

成功地运用比兴寄托的手法，也是辛词的艺术特色之一。辛弃疾是自北来南的“归正人”，政治上没有靠山，屡遭毁谤，因此写词有时不得不采用委婉曲折的表现手法。加上中国古典诗歌传统中的香草美人象征体系的影响，比兴寄托便成为他的一种得心应手的手法。这类词作，或借儿女之情写君臣之事，或于缠绵悱恻中见磊落不平之气。其中最富代表性的是《摸鱼儿·暮春》：

更能消几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住，见说道，天涯芳草无归路。怨春不语，算只有殷勤、画檐蛛网，尽日惹飞絮。  
长门事，准拟佳期又误，蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉？君莫舞！君不见，玉环飞燕皆尘土！闲愁最苦，休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。（《摸鱼儿·淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，为赋》）

词题又作《淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，为赋》，“淳熙己亥”即淳熙六年（1179），辛弃疾时年不惑。同僚王某为其移官湖南转运副使饯行，辛弃疾赋此词为记。这首词表面上吟咏暮春时节的景色与愁怀，实际上是比兴手法的典型运用，含有深刻的寄托。上片写惜春、留春、怨春，这个“春”的深层寓意似乎是风雨飘摇的南宋王朝，通过惜而欲留、归而生怨表达了作者“爱深恨亦深”的矛盾心理。下片借蛾眉遭妒表现对个人遭遇的不平，并且以杨玉环、赵飞燕的悲剧下场警告投降派，最后以斜阳烟柳暗喻南宋王朝日薄西山的可怜前景。宋罗大经说宋孝宗“见此词颇不悦”（《鹤林玉露》卷四），正表明此词的寓意已溢于言表。

辛词还表现出作者驾驭语言的高超技巧。恐怕词史上很少有人能像辛弃疾这样善于剪裁诗、辞、歌、赋、经、史、百家乃至民间口语入词，如：

斫去桂婆娑，人道是，清光更多——杜甫《一百五日夜对月》：斫却月中桂，清光应更多

吴楚地，东南坼——杜甫《登岳阳楼》：吴楚东南坼

蛾眉曾有人妒——屈原《离骚》：众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫

正江涵秋影雁初飞——杜牧《九日齐山登高》：江涵秋影雁初飞

安得车轮四角——陆龟蒙《古意》：愿得双车轮，一夜生四角

甚矣吾衰矣——《论语·述而》：子曰：“甚矣！吾衰也。久矣，吾不复梦见周公。”

白发空垂三千丈——李白《秋浦歌》：白发三千丈，缘愁似个长

不尽长江滚滚流——杜甫《登高》：不尽长江滚滚来

生子当如孙仲谋——《吴志·吴主传》裴注引《吴历》：  
（曹操）喟然叹曰：生子当如孙仲谋，刘景升儿子若豚犬耳！

以上所引不过是辛词的一部分，它们或者一字不差地引用，或者稍作点化更动，都运用得丝丝入扣，不见生搬硬套之痕。口语的使用则如“千峰云起，骤雨一霎儿价”（《丑奴儿近·博山道中效李易安体》），“些底事，误人多，不成真个不思家”（《鹧鸪天》）等，明白如话，赋予词作以活泼新鲜的气息。

大量使用典故，也是辛词的重要特色。选用恰当的史事典故入词，既丰富了词中的艺术形象，又发挥了以古喻今、以少胜多的作用，使作品的主题得以强化，如《永遇乐·京口北固亭怀古》：

千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年，金戈铁马，气吞万里如虎。元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十三年，望中犹记，烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓。凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？

这是辛弃疾六十六岁任镇江知府时所作。上片用两个典故：一是曾建都镇江北拒曹操的吴主孙权（仲谋），一是居住镇江，灭掉南燕后秦的宋主刘裕（寄奴），借此抒发了对英雄的钦慕。下片也用了两个典故：一为北伐失败的宋文帝刘义隆，一为老当益壮的廉颇，用前者旨在告诫韩侂胄不要轻敌，用后者旨在喻己烈士暮年壮心不已。此词用典虽多，却都切合时地，紧扣题旨，增强了作品的说服力和含蓄美。再如《贺新郎·别茂嘉十二弟》连用五典：

马上琵琶关塞黑——汉昭君出塞事

更长门，翠辇辞金阙——汉武帝陈皇后别居长门官事

看燕燕，送归妾——《诗经·邶风·燕燕》毛传：卫庄

姜送归妾也

将军百战身名裂，向河梁，回头万里，故人长绝——汉李陵降匈奴事

易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪，正壮士悲歌未彻——《史记》荆轲刺秦王事

每个典故都为黯然伤别之事，连用五典，层层递进地抒发了与族弟分手的满怀愁绪，王国维《人间词话》谓其“语语有境界”，称赞此词为“神品”，陈廷焯称其“沉郁苍凉，跳跃动荡，古今无此笔力”（《白雨斋词话》），虽然都有些过誉，但五典的运用确实强化了此词的抒情作用。但是，辛词中有些篇章用典太滥，宋刘克庄曾讥之用典成癖：“稼轩一扫纤艳，不事斧凿，高则高矣，但时时掉书袋，要是一癖”<sup>①</sup>。而且，辛弃疾“以文为词”，用典过多，以散句入词，不可避免地导致某些词作减少了诗意，以致前人称苏轼词为“词诗”，称辛词为“词论”<sup>②</sup>。

总之，辛弃疾是豪放派的集大成者。“其词慷慨纵横，有不可一世之概，于倚声家为变调，而异军特起，能于剪红刻翠之外，屹然别立一宗。迄今不废。”（《四库提要》卷一百九十八）他与苏轼一起成为豪放派的旗帜，苏轼的功劳在筚路蓝缕地开创豪放一派，辛弃疾的功劳在功德圆满地完成豪放一派，他融会各种文学体制，运用各种表现手法，反映各种社会题材，尤其把爱国情感注入词中，使词这一韵文样式的艺术水平达到了前所未有的高峰。自辛弃疾之后，豪放一派傲立江湖，深刻地影响了后来的词人，如周密所说：“苏、辛并称。东坡天趣独到处，殆成绝诣，而苦不经意，完璧甚少。稼轩则沉着痛快，有辙可循。南宋诸公，无不传其衣钵。”（《宋四家词选·目录序论》）

① 《御选历代诗余》卷一百一十八引。

② 徐钊《词苑丛谈》卷三引杨慎《词品》。

### 三 豪放派的偏师：陆游

南宋的著名诗人陆游可称为豪放派的偏师。

陆游（1125～1210），字务观，号放翁，山阴（今浙江绍兴）人。十二岁能诗文。二十九岁应进士试，名列第一。因秦桧忌恨，被除名。秦桧死后，三十四岁始受起用，历任县主簿、枢密院编修等，后被劾落职。四十六岁任夔州通判，两年后入四川宣抚使王炎幕下干办公事。不久入蜀，被蜀帅范成大邀为参议。五十四岁时离蜀东归，在福建、江西、浙江等地任职，终因屡主抗金而被罢官。此后居山阴二十余年，中间一度出修国史，任宝章阁待制，岁余罢归。所著甚丰，有《剑南诗稿》八十五卷、《渭南文集》五十卷、《老学庵笔记》十卷、《南唐书》等。词集有后人辑本《放翁词》，收词一百三十余首。

陆游本人是看不起词的，因为从其创作实践来看，诗多词少，而且二者多少不成比例；从其个人的宣言来看，重诗轻词的倾向尤其明显：他六十五岁时在自题《长短句序》中说：

雅正之乐微，乃有郑卫之音。郑卫虽变，然琴瑟笙磬犹在也。及变而为燕之筑、秦之缶、胡部之琵琶、箜篌，则又郑卫之变矣。风雅颂之后，为骚，为赋，为曲，为引，为行，为谣，为歌，千余年后乃有倚声制辞起于唐之季世，则其变愈薄，可胜叹哉！予少时汨于世俗，颇有所为，晚而悔之。然渔歌菱唱，犹不能止。今绝笔已数年，念旧作终不可捨，因书其首，以识吾过。淳熙己酉（1189）炊熟日，放翁自序。

这样的见解一直到他八十一岁写《跋〈花间集〉》最后一次言及词时基本没有什么变化。可想而知，如此重诗轻词的人在词的创作上会投入多少精力。所幸他是位人称“小太白”的文坛巨擘，身为中兴四大诗人之一，纵然词作与其所谓“六十年间万首诗”

(《小饮梅花下作》)的诗作相比少得可怜，但因其文化功底的深厚，表现艺术的高超，词作的艺术造诣也达到了相当的高度。前人对其词作的评价都不甚低，刘克庄说：“放翁长短句……其激昂慷慨者，稼轩不能过。飘逸高妙者，与陈简斋、朱希真相颉颃。流丽绵密者，欲出晏叔原、贺方回之上。”（《后村诗话》卷八）毛晋说：“杨用修（慎）云：‘纤丽处似淮海，雄慨处似东坡。’予谓超爽处更似稼轩耳。”（《宋六十名家词·放翁词跋》）验之于《放翁词》，这些评价尽管都多少不无溢美之嫌，但大体近是，视其为词史上豪放派的偏师恐怕既不算抬高他，也不算辱没他。

陆游词中抒写爱国胸襟、匡复壮志，以及由此蒙受挫折、频生感慨的作品最有风采，《诉衷情》是他的代表作：

当年万里觅封侯，匹马戍梁州。关河梦断何处？尘暗旧貂裘。胡未灭，鬓先秋，泪空流。此生谁料，心在天山，身老沧洲！（《诉衷情》）

这首词是作于晚年退居山阴之后。上片是回忆当年在梁州亲身参与的戍边杀敌生活。他胸怀立功建业之志，匹马单枪远赴西北沙场。“梦断”、“尘暗”令人想见当年征战的艰辛。下片感叹自己壮志未酬，雄心仍在，可竟然远离前线，身老沧洲。“谁料”二字暗示出目前的处境是被迫造成的无奈之举，流露了对执政集团的不满情绪。全篇给人的感受是悲壮沉郁，而不消沉。

陆游一生不懈地主张抗金，为此曾不断受到投降派的排斥和打击，仕途充满了波折。但是，尽管他被迫远离政坛，远离沙场，却仍然像他诗里所说：“位卑未敢忘忧国”（《病起书怀》），时时刻刻挂着“北定中原”的大事。《诉衷情》词所表露的情怀，在他的许多词作中都有反映，如下述诸篇：

雪晓清笳乱起，梦游处，不知何地。铁骑无声望似水，想

关河：雁门西，青海际。睡觉寒灯里，漏声断，月斜窗纸。自许封侯在万里，有谁知，鬓虽残，心未死！（《夜游宫·记梦寄师伯浑》）

桐叶晨飘蛩夜语。旅思秋光，黯黯长安路。忽记横戈盘马处，散关清渭应如故。江海轻舟今已具，一卷兵书，叹息无人付。早信此生终不遇，当年悔草长杨赋。（《蝶恋花》）

青衫初入九重城，结友尽豪英。蜡封夜半传檄，驰骑谕幽并。时易失，志难成，鬓丝生。平章风月，弹压江山，别是功名！（《诉衷情》）

壮岁从戎，曾是气吞残虏。阵云高，狼烟夜举。朱颜青鬓，拥雕戈西戍。笑儒冠自来多误。功名梦断，却泛扁舟吴楚。漫悲歌，伤怀吊古。烟波无际，望秦关何处？叹流年，又成虚度。（《谢池春》）

不管是在旅途上，梦游里，还是在退居山阴的日子，始终萦绕他心头的总是“鬓虽残，心未死”的未酬之志，总是“一卷兵书，叹息无人付”的不遇之恨，总是“叹流年，又成虚度”的感伤，总是“时易失，志难成，鬓丝生”的惆怅。这些词作的“忧国”情调无疑构成了《放翁词》激昂慷慨的主旋律。

除了“忧国”的主旋律外，陆游还有些咏物或闲适之作。这些作品当然与其“忧国”诸作不无关联，前者写报国无路、遭受打击后的情怀，后者则于退居故里的现实生活中流露了貌似旷达实则孤愤的情绪。前者如：

驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。（《卜算子·咏梅》）

茅檐人静，篷窗灯暗，春晚连江风雨。林莺巢燕总无声，但月夜、常啼杜宇。催成清泪，惊残孤梦，又拣深枝飞去。

故山犹自不堪听，况半世飘然羁旅。（《鹊桥仙·夜闻杜鹃》）

《卜算子》借歌咏梅花的品格自明心迹，自抒怀抱。上片写梅花的恶劣境遇，所在之地无人理睬，寂寞和孤独之时又偏遭风吹雨打。下片写梅花在“群芳”的妒嫉中清高自持，纵使化为尘土，也仍留一缕清香。陆游之所以咏梅，就是因为梅花的形象中找到了自己的精魂，因此，咏梅其实就是自况，就是以这种蕴含寓意的特殊形式向污浊的尘世“留此存照”，表达自己不肯同流合污、不愿随波逐流的心志。《鹊桥仙》如陈廷焯所言，也是“借物寓言”（《白雨斋词话》），以李重元《忆王孙》“杜宇声声不忍闻”的同样构思，借杜鹃的月夜哀啼，“催成清泪，惊残孤梦”，抒发半世不遇的羁旅愁怀。

陆游闲适类的作品，有一些读起来并不怎么悠闲舒适，在外在的超然无挂之下，涌动的是一种难以排解的郁闷，如：

华灯纵博，雕鞍驰射，谁记当年豪举？酒徒一半取封侯，独去作江边渔父。轻舟八尺，低篷三扇，占断苹洲烟雨。镜湖元自属闲人，又何必官家赐与！（《鹊桥仙》）

家住苍烟落照间，丝毫尘事不相关。斟残玉瀣行穿竹，卷罢黄庭卧看山。贪啸傲，任衰残，不妨随处一开颜。元知造物心肠别，老却英雄似等闲。（《鹧鸪天》）

插脚红尘已是颠，更求平地上青天。新来有个生涯别，买断烟波不用钱。沽酒市，采菱船，醉听风雨拥蓑眠。三山老子真堪笑，见事迟来四十年。（《鹧鸪天》）

《鹊桥仙》以对比的手法写出自己“占断苹洲烟雨”的生涯并不令人歆羡，因为获得封侯的都是些酒囊饭袋，而自己有志向有才略，却偏偏被打发到江边做渔父。结末两句，对“官家”的不满更是不言而喻。一首《鹧鸪天》写苍烟落照之间的山村生活，除了饮

酒、散步，便是读书、看山，万事不关心，随处皆是乐，似乎自在至极，然而，最后的两句却透露了他的真意：不是作者贪恋这份“啸傲”生涯，而是宋帝的暗喻“造物”不重视人才，让“英雄”没有用武之地，空老山村。第二首《鹧鸪天》则以自嘲的口吻苦笑自己的“买断烟波不用钱”。

陆游虽少写情词，但一有涉及，则出人意表，如令人传诵不已的《钗头凤》：

红酥手，黄滕酒，满城春色官墙柳。东风恶，欢情薄，一  
怀愁绪，几年离索。错！错！错！春如旧，人空瘦，泪痕红  
浥鲛绡透。桃花落，闲池阁，山盟虽在，锦书难托。莫！莫！  
莫！

宋周密认为这首词是陆游为前妻唐琬所写，关于此词的创作过程，他说得比较详细具体：

陆务观初娶唐氏，闽之女也，于其母夫人为姑侄。伉俪相得，而弗获于其姑。既出，而未忍绝之，则为别馆，时时往焉。姑知而掩之，虽先知挈去，然事不得隐，竟绝之。亦人伦之变也。唐后改适同郡宗子士程。尝以春日出游，相遇于禹迹寺南之沈氏园。唐以语赵，遣致酒肴。翁怅然久之，为赋《钗头凤》一词，题园壁间。（词略）实绍兴乙亥岁也。翁居鉴湖之三山，晚岁每入城，必登寺眺望，不能胜情。尝赋二绝云：“梦断香销四十年，沈园柳老不飞绵。此身行作稽山土，犹吊遗踪一怅然。”又云：“城上斜阳画角哀，沈园无复旧池台。伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来。”庆元己未岁也。未久，唐氏死。至绍熙壬子岁复有诗，序云：“禹迹寺南有沈氏小园，四十年前，尝题小词一阙壁间。偶复一到，而园已三易主，读之怅然。”诗云：“枫叶初丹槲叶黄，河阳愁鬓怯新霜。

林亭感旧空回首，泉路凭谁说断肠？坏壁题词尘漠漠，断云幽梦事茫茫。年来妄念消除尽，回向蒲龕一炷香。”又至开禧乙丑岁暮，夜梦游沈氏园，又两绝句云：“路近城南已怕行，沈家园里更伤情。香穿客袖梅花在，绿蘸寺桥春水生。”“城南小陌又逢春，只见梅花不见人。玉骨久成泉下土，墨痕犹锁壁间尘。”（《齐东野语》卷一）

陈鹄《耆旧续闻》、刘克庄《后村诗话》等书也都同样记有陆游与前妻唐琬之事。虽然清人吴騫《拜经楼诗话》以为周密、刘克庄之说“皆不足信”，但从陆游所作《沈园》诗观之，其事恐非杜撰。与其相信清人所疑，不如相信宋人所传。

这首词大约为陆游而立前后所作。写作背景已如周密所述，陆游对这位一生挚爱的前妻感情十分复杂，既有深沉的爱恋，又有难言的愧悔，既有满怀愁绪，又有一腔无奈。所以这次邂逅相逢，酸甜苦辣，俱上心头。在当时那种非礼勿言、非礼勿动的社会里，两人的偶然相遇不可能倾尽相思，道尽别苦，所以相见不如不见，一见反倒更加惹起心底的波澜。在这种情况下，陆游只能把只可意会而不可言传的情感全部灌注于《钗头凤》中。毛晋说：“放翁咏《钗头凤》一事，孝义兼挚，更有一种啼笑不敢之情于笔墨之外，令人不能读竟。”<sup>①</sup>毛晋的后一句不无道理，但“孝义”云云，似乎是对陆游的误读。词中分明有“东风恶，欢情薄”之句，实际上已经将造成自己与唐琬生离死别悲剧的罪魁祸首暗示出来，那就是母命的代名词“东风”<sup>②</sup>。这首词形式上的要求较严，上下两片形式对称，各片中三处要求对仗，各片的末句必须有三个叠字构成。陆游所写，对仗工稳，绘形绘色，尤其是各片的叠字句，选词

<sup>①</sup> 张宗楠《词林纪事》引，上海古籍出版社，1998。

<sup>②</sup> 以现代优生学的观点观之，陆游母亲的做法无可挑剔。只是当时她反对儿子与唐氏的婚姻的原因，并不在于是近亲结婚，而是对唐氏看不顺眼。

颇见匠心，准确鲜明地再现了陆游的内心世界。据说唐琬看了陆词后，也作了一首《钗头凤》相和，情深意真，兹录于下：

世情薄，人情恶，雨送黄昏花易落。晓风干，泪痕残，欲笺心事，独语斜阑。难！难！难！人成各，今非昨，病魂常似秋千索。角声寒，夜阑珊，怕人寻问，咽泪妆欢。瞞！瞞！瞞！

#### 四 豪放派的中坚：二张与辛派词人

##### （一）“二张”：辛派词人的先驱

所谓“二张”，即张元干与张孝祥。张元干（1091～1170），字仲宗，号芦川居士、真隐山人，永福（今属福建）人，一说长乐（今属福建）人。有词集《芦川词》，收词一百八十余首。张孝祥（1132～1170），字安国，号于湖居士，历阳乌江（今安徽和县）人。有词集《于湖词》，收词一百七十余首。两人在宋金交恶的历史关头都是极力主张抗金的主战派，而且都曾因为自己的政治态度而遭遇打击和排挤。官场的挫折使他们的词作都折射出时代的烟云，都回荡着抗战的号角，如两人下述的作品：

曳杖危楼去。斗垂天，沧波万顷，月流烟渚。扫尽浮云风不定，未放扁舟夜渡。宿雁落、寒芦深处。怅望关河空吊影，正人间、鼻息鸣鼙鼓。谁伴我，醉中舞？十年一梦扬州路，倚高寒，愁生故国，气吞骄虏。要斩楼兰三尺剑，遗恨琵琶旧语。漫暗拭、铜花尘土。唤取谪仙平章看，过苕溪、尚许垂纶否？风浩荡，欲轻举。（张元干《贺新郎·寄李伯纪丞相》）

梦绕神州路。怅秋风、连营画角，故官《离黍》。底事昆仑倾砥柱，九地黄流乱注，聚万落千村狐兔。天意从来高难

问，况人情老易悲难诉，更南浦、送君去。凉生岸柳摧残暑。耿斜河，疏星淡月，断云微度。万里江山知何处？回首对床夜语。雁不到，书成谁与？目尽青天怀今古，肯儿曹恩怨相尔汝！举大白，听《金缕》。（张元干《贺新郎·送胡邦衡待制赴新州》）

长淮望断，关塞莽然平。征尘暗，霜风劲，悄边声。黯销凝！追想当年事，殆天数，非人力。洙泗上，絃歌地，亦膺腥。隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横。看名王宵猎，骑火一川明，笳鼓悲鸣，遣人惊。念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成！时易失，心徒壮，岁将零，渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情？闻道中原遗老，常南望、翠葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺，有泪如倾！（张孝祥《六州歌头》）

洞庭青草，近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，着我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。应念岭海经年，孤光自照，肝肺皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽挹西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独啸，不知今夕何夕！（张孝祥《念奴娇·过洞庭》）

张元干的两首《贺新郎》，前一首《寄李伯纪丞相》作于宋高宗绍兴九年（1139）他四十九岁时。词题中的“李伯纪”即南宋名臣李纲。此时宋高宗赵构与金议和，向金纳表称臣，罢相在家的李纲闻讯上书力谏，而赵构却置若罔闻。张元干闻说此事后，写了这首词表示自己对李纲的同情和支持。词的上片写自己登楼远眺而生的孤独感：斗垂天，波万顷，乾坤的寥廓，益发衬托出自己在关河中的渺小。渺小在政治上的同义语就是势单力孤，形影相吊，于是才有“正人间、鼻息鸣鼙鼓”之句，意思是说举世皆醉唯我独醒。足以慰我孤独胸襟的是谁呢？正是赠词的对象，与自己一样孤

独的李纲。下片回忆十年前金人攻占扬州，推测而今苕溪恐怕也难安稳，借半壁江山沦陷敌手的现状，表现对南宋朝廷以议和代替抗战的强烈不满，流露出空怀要斩楼兰志的怅恨。后一首《送胡邦衡待制赴新州》作于绍兴十二年（1142）他五十二岁时。词题中的“胡邦衡”即胡诜，是一位会作词的高官。这一年的四年前，在执掌实权的秦桧决策下，南宋朝廷与金议和。金人派出的使臣所用“诏谕江南”的字样，使许多南宋朝臣义愤填膺。时任枢密院编修官的胡诜上书反对议和，说“此膝一屈，不可复伸，国势凌夷，不可复振”，表示与秦桧等投降派不共戴天，坚请斩除秦桧、扣留金使，并兴师问罪。结果胡诜的意见不但未被采纳，他自己却遭到贬谪的处罚。四年后，秦桧再次指使人弹劾胡诜“饰非横议”，使胡诜被除名编管新州（今广东新兴）。胡诜路过福州时，张元干便写下这首词为其送行。张元干在此以前也是因为主战而落职南归，因此与胡诜同气相投，同病相怜。词中对山河沦陷的痛心，对挚友遭遇的同情，对君心难测的无奈，与其说是张元干的赠言，还不如说是两人共同的感触。词末“目尽青天怀今古，肯儿曹恩怨相尔汝”两句，更是将两人的友谊从一般朋友的私交升华到政治立场一致的盟友高度，显示了作者以国家命运为心中第一所想的阔大怀抱。南宋人杨冠卿《贺新郎》原注谓：“秋日乘风过垂虹时，……傍有溪童，俱能歌张仲宗‘目尽青天’等句，音韵洪畅，听之慨然。”（《客亭类稿》卷十四）由此可知张元干这首词在当时流传的广泛。

《四库提要》认为这两首词为《芦川词》的“盖有深意”的“压卷”之作，说：“其词慷慨悲凉，数百年后，尚想其抑塞磊落之气。”慷慨悲凉，抑塞磊落，是张元干词的主要基调，但是，他的其他词作，“则多清丽婉转，与秦观、周邦彦可以肩随”（《四库提要》），如其《夜游宫》、《踏莎行·别意》、《点绛唇·丙寅秋社前一日溪光亭大雨作》、《点绛唇·呈洛滨、筠溪二老》等，都写得妩媚清秀。毛晋说：“人称其长于悲愤，及读花庵草堂所选，又

极妩秀之致。真堪与《片玉》、《白石》并垂不朽。”（《芦川词跋》）可谓知言。

张孝祥的《六州歌头》是他三十二岁任建康留守时所作。当时宋军符离兵败后，主和派甚嚣尘上，张孝祥难以抑制满腔的悲愤，尽发之于此词。词的上片描绘出沦陷区腥膻遍野的凄凉景象及金人的横行骄纵。下片写主战之士“心徒壮”、“竟何成”的抑郁及对中原父老期盼北伐的深切同情。这首词最显著的特点是凭借词牌本身具有的节奏急促、音调铿锵的特点，抒发悲壮的情怀和深沉的感慨。全词时而如泣，时而如诉，时而如啸，时而如怒，抑扬顿挫，一气呵成。《四库提要》说：“《朝野遗记》称‘其在建康留守席上，赋《六州歌头》一阕，感愤淋漓，主人为之罢席’。则其忠愤慷慨，有足动人者矣！”《念奴娇·过洞庭》则是张孝祥三十五岁因谗言被罢官后，经桂林北归途中的作品。词的上片写船过洞庭湖的情形：月色皎洁，水光澄澈，三万顷湖面载着一叶扁舟，作为迁客的词人融进水天一色的透明里，暂时忘却了贬谪的烦恼。下片回首岭南一年多的为官生涯，令他问心无愧的是自己的为人与水天一样，“表里俱澄澈”，“肝胆皆冰雪”！于是，人生的挫折，仕途的颠簸，都被他置之度外，代之而生的则是吸江酌斗，宾客万象，“扣舷独啸，不知今夕何夕”！宋人魏了翁对此词曾激赏道：“洞庭所赋，在集中最为杰特。方其吸江酌斗，牢笼万象时，诘知世间有紫微青琐哉！”（《跋张于湖念奴娇词真迹》）

张孝祥的词作在其生活的时代就很流行，也得到了同时代人的高度评价，陈应行说：“予虽不及识荆，然其潇散出尘之姿，自在如神之笔，迈往凌云之气，犹可以想见也。”（《于湖词序》）汤衡则认为张孝祥的词法与苏东坡“同一关键”，即“所谓骏发踔厉，寓以诗人句法者也”（《于湖词序》）。张孝祥与张元干二人的词风相似，足称双璧，他们远绍北宋的苏轼，近启南宋的辛派词人，是宋代词坛豪放派中不可忽视的两位重要词人。

## (二) 辛派词人：一陈三刘

陈亮（1143~1194），字同甫（即同父），世称龙川先生。婺州永康（今属浙江）人。《宋史》本传说他“为人才气超迈，喜谈兵，议论风生，下笔数千言立就”。他一生不甘寂寞，胸怀积极用世之志，但是，命运总是与他开玩笑，他的谈兵议政从未得到官府的重视，一辈子进了几次监狱，没有当过任何一官半职，别人都视之为“狂怪”。五十一岁时考取了进士头名，可一年之后人即作古。有词集《龙川词》，存词七十余首。

陈亮在《书作论法后》一文中言道：“大凡论不必作好语言，意与理胜，则文字自然超众。”在《与郑景元提干》文中，他还具体阐述了作词的心得：“本之以方言俚语，杂之以街谈巷歌，转脱义理，劫剥经传，而卒归之于曲学之律，可以奉百世豪英一笑。”其词果如其论，十分重视意与理，注意发挥词陈述政见、阐明哲理、寄托感悟的政治功用；形成了其词政论色彩、哲理意味和个人情感三者合一的鲜明特点。

陈亮与辛弃疾志同道合，脾性相投，才能相若，词作的风格也很相似。毛晋说陈亮的词“不作妖语、媚语”（《〈龙川词〉补跋》），关心国事确实是其词的主要倾向。只是由于他过分强调意与理，艺术表现方面相对比较薄弱，词作的艺术魅力较辛词不如远甚。代表作《水调歌头·送章德茂大卿使虏》很能反映其词的风格：

不见南师久，谩说北群空。当场只手，毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使，得似洋洋河水，依旧只流东！且复穹庐拜，会向蒿街逢。尧之都，舜之壤，禹之封，于中应有、一个半个耻臣戎。万里腥膻如许，千古英灵安在？磅礴几时通？胡运何须问，赫日自当中。

这是陈亮四十三岁时的作品。宋孝宗淳熙十二年（1185），章

德茂作为南宋使节出使金国，陈亮写此词以壮行色。根据宋金和议，南宋尊称金主为叔，逢年过节或金主生辰，南宋都必须派出使节前往庆贺。因此，此番章德茂使金并非光彩的差事。只是陈亮与章德茂私交很好，所以才写词送行。词的上片赞颂章德茂尚有堂堂汉使的风范，语句间充满了民族的自豪感；下片抒发心底对南宋朝廷议和政策的不满，坚信金国气数将尽，而大宋如日中天。陈亮写此词时内心相当矛盾，他反对臣服于金，而被他赞许为“英雄磊落”的章德茂却偏偏奉旨去叩首；他蔑视金国为虏，可就是这个金占去了大宋的半壁河山。因此，这首词写得笔意曲折，称扬中夹杂着一丝嘲讽，自信中混合着几许悲凉。词的风格很豪壮，以散文入词的写法很突出，如“尧之都，舜之壤，禹之封，于中应有、一个半个耻臣戎”，就是典型的散句。这样的句子确实有解构传统写法的标新意识，但削弱词的艺术表现力也是不可否认的，所以陈廷焯既褒又贬地说：“精警奇肆，几于握拳透爪，可作中兴露布读，就词论则非高调。”（《白雨斋词话》）他另外的一些重要词作，如《念奴娇·登多景楼》、《贺新郎·答辛幼安和见怀韵》等也都具备这些特点。

陈亮的《水龙吟·春恨》则展现了其词豪放之外的另一种“幽秀”风格：

闹花深处层楼，画帘半卷东风软。春归翠陌，平莎茸嫩，垂杨金浅。迟日催花，淡云阁雨，轻寒轻暖。恨芳菲世界，游人未赏，都付与莺和燕！寂寞凭高念远，向南楼、一声归雁。金钗斗草，青丝勒马，风流云散。罗绶分香，翠绡封泪，几多幽怨！正销魂，又是疏烟淡月，子规声断。

词的上片先写春光：在乍暖还寒的春天气息里，楼台、画帘、软风、翠陌、嫩草、垂杨、迟日、淡云等，富有春季特色的一个个镜头组接起来，构成一幅无限明媚的春景图。继而突然掷出铿锵有

力的一句：“恨芳菲世界，游人未赏，都付与莺和燕！”真是“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！”下片慨叹踏青游春的种种乐事都已风流云散，剩下的唯有染着泪痕的一腔“幽怨”。词曰“春恨”，似乎写的是春日离别的怨恨，但是也许如刘熙载所解：“同甫《水龙吟》云：‘恨芳菲世界，游人未赏，都付与莺和燕。’言近旨远，直有宗留守大呼渡河之意。”（《艺概》）若此，“芳菲世界”则指沦陷区的大好河山，下片紧接着的“念远”也就具备了深刻的含义，他所念念不忘的乃是沉沦在北方的父老乡亲。如此诠释，这首词所写的“春恨”似乎隐寓着时代愁、家国恨。周密曾说“陈龙川好谈天下大略，以气节自居，而词亦疏宕有致”<sup>①</sup>。《水龙吟》即呈现了“疏宕有致”的特点。

刘过（1154~1206），字改之，号龙洲道人，吉州太和（今江西泰和）人。一生多次应举，均不第。曾上书朝廷提出恢复中原方略，未被采纳。漂泊于江湖间，与陆游、陈亮、辛弃疾等多有唱和。晚年定居昆山。有《龙洲词》一卷，存词七十余首。

刘过虽无一官半职，但常寄心国事，怀有“不斩楼兰心不平”的壮志和“算整顿乾坤终有时”的信心。可惜赵宋官家并不赏识他，使其“平生豪气，消磨酒里”。他的这种夙志与遭际在词中多有反映，其中佼佼者令人深切地感受到他报国欲死的激情与震撼当世的意气，《沁园春·张路分秋阅》便是这样的一首：

万马不嘶，一声寒角，令行柳营。见秋原如掌，枪刀突出；星驰铁骑，阵势纵横。人在油幢，戎韬总制，羽扇从容裘带轻。君知否？是山西将种，曾系诗盟。龙蛇纸上飞腾，看落笔四筵风雨惊。便尘沙出塞，封侯万里，印金如斗，未惬平生。拂拭腰间，吹毛剑在，不斩楼兰心不平。归来晚，听随军鼓吹，已带边声。

<sup>①</sup> 《御选历代诗余》卷一百一十八引。

词写张将军的秋季阅兵，生动描绘出一位文武全才的将军形象。上片写张将军的勇武：号令森严，指挥若定，运筹帷幄，从容不迫。下片写张将军的文才和志向：笔落惊风雨，诗成震四筵，敝屣黄金印，志在斩楼兰。在刘过讴歌的这位将军身上，寄托着他自己杀敌报国的期望，所以，词写得大气磅礴，慷慨激昂，未上沙场却已边声震耳。

黄升说云：“改之，稼轩之客，词多壮语，盖学稼轩者也。”（《花庵词选》）

由这首词似乎可以看出他追随辛弃疾创作壮词的痕迹，更能表明他“学稼轩”的是《沁园春》：

古岂无人，可以似吾，稼轩者谁？拥七州都督，虽然陶侃，机明神鉴，未必能诗。常袞何如，羊公聊尔，千骑东方侯会稽。中原事，纵匈奴未灭，毕竟男儿。平生出处天知，算整顿乾坤终有时。问湖南宾客，侵寻老矣；江西户口，流落何之。尽日楼台，四边屏障，目断江山魂欲飞。长安道，奈世无刘表，王粲畴依？（《沁园春·寄辛稼轩》）

斗酒彘肩，风雨渡江，岂不快哉！被香山居士，约林和靖，与坡仙老，驾勒吾回。披谓“西湖，正如西子，浓抹淡妆临照台。”二公者，皆掉头不顾，只管传杯。白云“天竺去来，图画里峥嵘楼阁开。爱纵横二涧，东西水绕；两峰南北，高下云堆。”逋曰“不然，暗香浮动，不若孤山先探梅？须晴去，访稼轩未晚，且此徘徊。”（《沁园春·寄辛承旨，时承旨招，不赴》）

前一首《沁园春》是刘过五十岁时得知辛弃疾重新被起用，写给他的作品。词的上片以老朋友的语气夸赞辛弃疾，说他是位文武双全的儒将；下片在庆幸辛弃疾东山再起的同时，抒发自己离乡流落而心系江山，身居京师却无人可依的悲愤情绪。词中像辛词一样，

屡屡采用散文的句式；笔头随意驱使陶侃、常袞、羊祜等古代名人，可谓气粗语壮。《四库提要》说刘过“赠辛弃疾者则学其体，如‘古岂无人，可以似吾，稼轩者谁’等词是也”。后一首《沁园春》，词题又作《风雪中欲诣稼轩，久寓湖上，未能一往，因赋此词以自解》。这一首学辛词可以说是学到了家，用笔如同作散文，完全颠覆了词的格律，仅仅以白居易、林和靖、苏东坡三大名人的对话，便构成了一首词。各人的话语也都是把各自的诗句，一一化为散文似的词句。据说辛弃疾“得之大喜，致馈数百千，竟邀之去，馆燕弥月，酬倡亶亶，皆似之。逾喜，垂别，贻之千缗”<sup>①</sup>。

刘过虽是辛派词人，但也不是所有的词作都是辛体，《四库提要》评论得很中肯：“其余虽跌宕淋漓，实未尝全作辛体。陶九成《辍耕录》又谓：‘改之造词，赡逸有思致，《沁园春》二首，尤纤丽可爱’。今观集中咏《美人指甲》、《美人足》二阙，刻画猥亵，颇乖大雅，九成乃独加推许，亦未为赏音。”纵然是辛弃疾欣赏的《沁园春·寄辛承旨，时承旨招，不赴》，就曾受到同时的词人岳珂讥笑，当面说他：“词句固佳，然恨无刀圭药，疗君白日见鬼症耳。”（《程史》卷二）

《龙洲词》中有些抒写个人身世之感的作品倒还值得一读，如《贺新郎》：

弹铗西来路，记匆匆、经行数日，几番风雨。梦里寻秋秋不见，秋在平芜远渚。雁信落，家山何处？万里西风吹客鬓，把菱花、自笑人憔悴。留不住，少年去。男儿事业无凭据，记当年、击筑悲歌，酒酣箕踞。腰下光芒三尺剑，时解挑灯夜语，更忍对、灯花弹泪？唤起杜陵风雨手，写江东、渭北相思句。歌此恨，慰羁旅。

① 岳珂《程史》卷二。

词为晚年赠友之作，词的上片借冯谖“长铗归来兮”的典故，抒发岁月如流、书生老去的感慨：秋风秋雨，家隔万里，斯人憔悴，青春不再。下片则在当年壮举的回忆中，宣泄了事业无成、怀才不遇的悲凉和怨恨。词中善于运用《战国策》、《史记》、《世说新语》中一些豪侠名士的典故，巧于化用杜诗中赠友的名句，借他人之酒杯，浇释自己心中的块垒，而且没有生吞活剥的斧凿痕迹，由此见出作者熔铸前人诗文的高超能力。刘熙载曾称其“狂逸之中，自饶俊致，虽沉着不及稼轩，足以自成一家”（《艺概》），这类作品当在其内。

刘克庄（1187～1269），初名灼，字潜夫，号后村居士，莆田（今属福建）人。仕途多舛，曾以《落梅》诗获罪，闲废十年。后以龙图阁直学士致仕。有词集《后村别调》，又名《后村长短句》，收词一百二十余首。

刘克庄的词以忧国的思想内容与豪放的艺术风格见称于时，在辛派词人“三刘”中成就最大。其代表词作有《沁园春·梦孚若》、《贺新郎·送陈真州子华》、《玉楼春·戏林推》等。

《沁园春·梦孚若》大约为刘克庄三十六七岁时的作品：

何处相逢？登宝钗楼，访铜雀台。唤厨人斫就，东溟鲸脍；围人呈罢，西极龙媒。天下英雄，使君与操，馀子谁堪共酒杯？车千乘，载燕南赵北，剑客奇才。 饮酣鼻息如雷，谁信被晨鸡轻唤回。叹年光过尽，功名未立；书生老去，机会方来。使李将军，遇高皇帝，万户侯何足道哉！披衣起，但凄凉感旧，慷慨生哀。

词题中的“孚若”是他的同乡挚友方信孺，曾以使金不辱使命而名重当时，可惜他也并未怎么受重用，于宋宁宗嘉定十五年（1222）死去。刘克庄在这首追怀亡友的词作中，抒写了对方信孺的怀念和惋惜之情。上片记梦中聚首：两人相逢在沦陷之地的宝钗

楼、铜雀台，搜罗了北国的剑客人才；下片写醒后感慨：冯唐已老，李广难封，“凄凉感旧，慷慨生哀”。在写法上，这首词以浪漫夸张的手法表现两人的豪气，以散文笔法展开叙说，以梦境与现实对照而形成的落差，突显两人不受重用的愤懑，集中代表了刘克庄词的艺术特征。

《贺新郎·送陈真州子华》名为赠别，但词中展现的却是作者抗金的方略与渴望收复失地的壮志：

北望神州路，试平章、这场公事，怎生分付？记得太行山百万，曾入宗爷驾驭。今把作、握蛇骑虎。君去京东豪杰喜，想投戈、下拜真吾父。谈笑里，定齐鲁。两淮萧瑟惟狐兔。问当年、祖生去后，有人来否？多少新亭挥泪客，谁梦中原块土？算事业、须由人做。应笑书生心胆怯，向车中、闭置如新妇。空目送，塞鸿去。

这首词题目一作《送陈仓部知真州》，是刘克庄宋理宗宝庆三年（1227）四十一岁时的作品。上片批评执政集团视太行山百万抗金义军为蛇蝎虎狼，建议陈子华将义军收在帐下，平定沦陷的齐鲁。下片斥责苟安江左的执政集团忘记了收复“中原块土”，自嘲自己有如闭置车中的新妇，不能随之前往杀敌。词中书生的自嘲乃是有志报国而无路请缨的变相发泄，表现了忧国至深、不遇至愤的情怀。通篇洋溢着一种昂扬向上的激情，以至明杨慎说此词“壮语可以立懦”（《词品》）。

《玉楼春》的词题又作《戏呈林节推乡兄》：

年年跃马长安市，客舍似家家似寄。青钱换酒日无何，红烛呼卢宵不寐。易挑锦妇机中字，难得玉人心下事。男儿西北有神州，莫滴水西桥畔泪！

词人对乡友林推官流连长安（借指临安）城内，白日纵酒、夜晚豪赌的荒唐生活，以戏笔的方式进行了劝谏：家中妻子的爱情真挚不渝，青楼女子的心思无法捉摸。“男儿西北有神州，莫滴水西桥畔泪”：男儿生当国家危难之秋，应以收复中原为己任，莫将泪水轻易抛洒在烟花巷里！笔法既含蓄，又诚挚，可谓深得风人之致。冯煦认为结末两句体现了刘克庄的“伤时念乱”、“宅心忠厚”（《宋六十一家词选·例言》），是深得此词三昧的。

刘克庄词的最醒目特征是将辛派词人的以文为词发展到了极致，长调作品喜欢运用散文化、议论化的方式说理叙事，对传统的格律限制完全不加理会，冯煦对他的这种风格极为推重，甚至把他抬到与辛弃疾、陆游比肩的地步：“后村词与放翁、稼轩，犹鼎三足。其生丁南渡，拳拳君国，似放翁。志在有为，不欲以词人自域，似稼轩。”（《宋六十一家词选·例言》）不过，散文化、议论化同时也是一把双刃剑，它固然有颠覆传统、突破束缚的长处，也不无消解词境、弱化诗意的弊病，刘克庄的不少长调作品读起来冗长拖沓，形同奏议疏文，恐怕就是由于过分散文化、议论化所致。倒是他的一些不用议论、不加散化的短制，更饶诗趣，如：

束缊宵行十里强，挑得诗囊，抛了衣囊。天寒路滑马蹄僵，元是王郎，来送刘郎。酒酣耳热说文章，惊倒邻墙，推倒胡床。旁观拍手笑疏狂，疏又何妨？狂又何妨！（《一剪梅·余赴广东，实之夜饯于风亭》）

片片蝶衣轻，点点猩红小。道是天公不惜花，百种千般巧。朝见树头繁，暮见枝头少。道是天公果惜花，雨洗风吹了。（《卜算子·海棠为风雨所损》）

刘辰翁（1232～1297），字会孟，号须溪，庐陵（今江西吉安）人。当过濂溪书院的山长，宋亡，隐居不仕。生平所作甚丰，后人辑有词集《须溪词》，收词三百五十余首。

刘辰翁生活于宋元之际，在宋亡之前即痛感宋家朝廷的腐朽，笔下时常揭露权臣贾似道的无能，如其《六州歌头》的词题：《乙亥二月，贾平章似道督师，至太平州鲁港，未见敌，鸣锣而溃。后半月闻报，赋此》，半个月后就仿佛新闻速报似的写成此词，足见刘辰翁对国事的记挂及对奸臣的愤恨。其集中许多作品都如陶潜入宋后作诗似的，只书甲子，不记年号，反映了他对故国的深挚眷念。他的这类词作大都以伤春悲秋的形式寄寓国破家亡的忧郁，如下述两首：

铁马蒙毡，银花洒泪，春入愁城。笛里番腔，街头戏鼓，不是欢声。那堪独坐青灯。想故国，高台月明。辇下风光，山中岁月，海上心情！（《柳梢青·春感》）

送春去，春去人间无路。秋千外、芳草连天，谁遣风沙暗南浦？依依甚意绪，漫忆海门飞絮。乱鸦过，斗转城荒，不见来时试灯处。春去，最谁苦？但箭雁沈边，梁燕无主，杜鹃声里长门暮。想玉树凋土，泪盘如露。咸阳送客屡回顾，斜日未能渡。春去，尚来否？正江令恨别，庾信愁赋，苏堤尽日风和雨。叹神游故国，花记前度。人生流落，顾孺子，共夜语。（《兰陵王·送春》）

《柳梢青》的“春感”，“春”在作者心中引起的不单是自然界落英无数的伤感，尤其是改朝换代后山河依旧而景物全非的悲哀：异族的“铁马蒙毡”带给春城的是“泪”水和“愁”思，“笛里番腔，街头戏鼓”送给京师的更“不是欢声”！所以作者才在“辇下”的如此“风光”中，萌生了退隐林下或流亡海上的念头。《兰陵王》的词题又作《丙子送春》，“丙子”即宋恭帝德祐二年（1276）。这一年的仲春，元军攻陷南宋的都城临安，掳走了宋帝和太后，实际上已经宣告了赵宋王朝的覆亡。一个月后，刘辰翁创作了这首《送春》，显然是在哀悼故国的陆沉，词中的“春去”自

然是伤感宋朝的一去不返。上片写春去时的凄凄惨惨，中片写春去后最受伤的人群和最凋零的景况，下片写春去后能否重归的忧心忡忡，三叠都写得如泣如诉，令人不忍卒读，正如陈廷灼所说：“题是《送春》，词是悲宋，曲折说来，有多少眼泪！”（《白雨斋词话》）

刘辰翁尚有不少词作，如《宝鼎现·春月》、《永遇乐（璧月初晴）》、《金缕曲·九日即事》、《忆秦娥·烧灯节》等等，也都写得辞情悲苦，愁绪悠长，“反反复复，字字悲咽”<sup>①</sup>。刘辰翁词与其他辛派词人相比，爱国忧国的主调仍然豪迈高亢，但也平添了不少肃杀之气。刘辰翁作为辛派词人的最后一家，在为赵宋朝廷的消亡唱响挽歌的同时，终于为宋词的豪放派打上了休止符。

## 五 附论

### （一）“苍凉悲壮，慷慨生哀”的《渔家傲》

塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。四面边声连角起。千嶂里，长烟落日孤城闭。浊酒一杯家万里，燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐，将军白发征夫泪。

这首词的词题是《秋思》，作者是在《岳阳楼记》中发出豪言“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的范仲淹（989~1052）。宋仁宗时，范仲淹曾作为负责边防军事的陕西经略副使驻守陕西多年，抵抗西夏的侵扰。他治兵有术，很有军威，西夏人对他心存顾忌，说他“胸中自有数万甲兵”，当时的民歌甚至把他描绘成“西贼闻之惊破胆”的英雄。这首词就作于他守边塞的时期内，词中以苍劲的笔调，展现出一幅秋日边塞的肃杀景象。词中表达了将军戍边御敌的决心，同时也透露出将士有家难归的无奈与秋夜思乡的

<sup>①</sup> 《御选历代诗余》卷一百一十八引张孟浩评《宝鼎现》语。

哀愁。彭孙遹说“将军白发征夫泪”一句“苍凉悲壮，慷慨生哀”（《金粟词话》），其实全词都散发出这样的情调。

范仲淹一生作词甚少，然大都是佳作，如另一首《苏幕遮》：

碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外。黯乡魂，追旅思，夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚，酒入愁肠，化作相思泪！

这首词的词题是《怀旧》，一作《别恨》。“怀旧”也好，“别恨”也好，都与词的内容相合。张惠言说词作表达的是“去国之情”（《词选》），下片确实句句不离“相思”，这种“相思”大概就是去国之后难以割舍的“乡思”。上半阙作为乡思铺垫的秋景暮色，描写得绘形绘色，“碧云天，黄叶地”甚至被《王西厢》点化为“碧云天，黄花地”而写入《长亭送别》里。上片融会贯通，浑然一体，宛如一幅情韵悠长的秋色图。

## （二）“野狐精”的“绝唱”《桂枝香》

登临送目，正故国晚秋，天气初肃。千里澄江似练，翠峰如簇。征帆去棹残阳里，背西风，酒旗斜矗。彩舟云淡，星河鹭起，图画难足。念往昔、豪华竞逐。叹门外楼头，悲恨相续。千古凭高对此，漫嗟荣辱。六朝旧事随流水，但寒烟衰草凝绿。至今商女，时时犹唱，《后庭》遗曲。

这是王安石（1021～1086）的词作，题目是《金陵怀古》。“野狐精”是苏轼送给王安石的绰号，清康熙年间的《御选历代诗余》引《古今诗话》说：“《金陵怀古》，诸公寄调《桂枝香》者三十余家，惟王介甫为绝唱。东坡见之叹曰：‘此老乃野狐精也！’”自六朝以后，“金陵怀古”成为历代文人赋诗咏词的一个热点题目，择出以此为题的诗词，就足以独立辑成一本书。就是王安

石本人，除这首词外，还另有五首七律《金陵怀古》。但是，诗也好，词也好，诸公所作之中可称翘楚的只有王安石的这首《桂枝香》。

王安石曾于治平四年（1067）出知江宁府，熙宁九年（1076）辞官后退居江宁。知江宁府在其受宠实施变法之前，正处仕途的上升期，辞官则是他变法失败之后的事。此词中有“千古凭高对此，谩嗟荣辱”之语，疑作于辞官后宠辱不惊的晚年。

上片写登高远眺尽收眼底的山河胜景：肃杀秋风吹拂下的故国，长江似练，群峰林立；近处江面上船来船往，岸边酒旗斜挂，迎风招展；江水流向遥远的天边，在夕阳的映照中，水天相接之处，彩舟仿佛穿行在薄云里，白鹭犹如飘舞在银河上。江山如此多娇，就是用画来形容也说不尽它的美来。下片抒发思古之幽情：就是在这片壮丽的土地上，六朝相继上演着它们的繁华，可惜那些纸醉金迷中的主儿，只顾“楼头张丽华”，谁管“门外韩擒虎”！因此一个个都是乐极生悲，葬送了自己的江山社稷。正如唐人窦巩《南游感兴》诗所言：“伤心欲问前朝事，惟见江流去不回。”往事已成空，剩下的只有眼前这片凝结着绿色却毫无生机的衰草，是盛是衰，是荣是辱，凭吊嗟叹又有何用！君不见，卖唱的女子至今仍旧时时唱着陈朝的《玉树后庭花》！上片的写景是下片抒情的铺垫，拥有如画江山的君主并不懂得珍惜这片江山，懂得珍惜的君主又不重用他，历史就是在这样的错位中不断反复着。苏轼与王安石是水火不容的政敌，但他佩服王安石展示在这首词中的历史穿透力与艺术表现力，以为此词“下笔如有神”，所以才用当时禅门的流行语“野狐精”表达他对王安石的钦佩。

### （三）“凛凛有生气”的《满江红》

怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭？驾长车，

踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

岳飞（1103～1142）是南宋著名的军事家，诗词不过是他戎马生涯的余事，这首《满江红》据说就是他的作品。他出身农家，自幼喜读《左传》与兵书，少年时即在母亲“精忠报国”的激励下，投身行伍。在与金兵的作战中，他屡建奇功，官至枢密副使，封武昌郡开国公。因为在外交路线上始终坚持抗战，反对议和，遭到以秦桧为首的投降派的排斥和打击。最后，被以莫须有的罪名处死，遇害时年仅四十岁。这首词作于他三十余岁时，词中抒发了他敝屣功名、渴望杀敌的胸襟和抱负。《宋史》本传记载了他决心剿灭金兵的豪言壮语：“直抵黄龙府，与诸君痛饮耳！”词中则以“驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血”等艺术语言表达了同样的内涵。全篇粗犷豪放，音调激昂，掷地铿然作响，正如陈廷焯所说：“千载后读之，凛凛有生气焉！”（《白雨斋词话》）其中的“三十功名尘与土，八千里路云和月”，“莫等闲、白了少年头，空悲切”等，一直成为脍炙人口的名句，传之百代而不歇。

#### 第四节 格律派：醇雅协律

进入南宋以后，在“渡江来，百年歌舞，百年酣醉”的文化语境中，有一批词人愈来愈讲究词的形式美，他们承继了北宋婉约派词人周邦彦词的传统，将周邦彦的大晟派词风推向了极致。这一派词人以姜夔为旗手，聚集在他麾下的有一批作者，如朱彝尊所说：“词莫善于姜夔，宗之者张辑、卢祖皋、史达祖、吴文英、蒋捷、王沂孙、张炎、周密、陈允平……皆具夔之一体。”（《黑蝶斋诗余序》）人们称之为格律派。

实际上，格律派是婉约派在南宋中晚期的一种变异。这一派词

人仅个别人当过小官，绝大部分人都活到宋亡以后。他们游离于官场之外，类乎一群专业作家，把毕生精力和创作热情大都集中在叙身边事、言心中情、咏眼前物上。他们作品的基本特征是醇雅协律，空灵流丽。他们保留和发展了大晟派注重音律、琢字煅句、善于铺叙、巧于组织等特点，却扬弃了婉约派语言的雅俗共赏，全力将词的语言推向醇化雅化，并且进一步丰富了词的品牌，完备了词的格律。清朱彝尊说：“世人言词必称北宋，然词至南宋始极其工，至宋季而始极其变，姜尧章氏最为杰出。”（《词综·发凡》）在清初人眼里，以姜夔为旗手的格律派是宋词中极工极变的一派，所以，格律派又成为四百年后清代词坛上最大词派浙西词派崇奉的远祖。

### 一 格律派的旗手：姜夔

姜夔（1155？~1221？），字尧章，号白石道人，鄱阳（今江西波阳）人。早年随父宦游，客居汉阳、长沙等地。后移居浙江吴兴，漫游苏、杭、扬、淮之间，依附名公巨卿为客。屡试不第，布衣终身。为人多才多艺，能诗工词，精通音乐，擅长书法，当时的许多著名文人如范成大、杨万里、辛弃疾等都很赏识他的作品，萧德藻还把自己的侄女嫁他为妻。有词集《白石道人歌曲》，存词八十余首。

奠定姜夔在词史上重要地位的是其词作的下述特点：其一为改造或创制了很多曲调。姜夔既通乐理，又善演奏，《宋史·乐志》记载着他向朝廷上《大乐议》一事，他的词集还载有他向朝廷进呈的《圣宋铙歌鼓吹曲》。在他的词集里，关于曲调的创新，他的词集中有明确的记载，如《暗香序》中说：“作此两曲，石湖把玩不已，使工伎隶习之，音节谐婉，乃名之曰《暗香》、《疏影》。”《满江红序》中还言及他对旧谱的改制：“《满江红》旧调用仄韵，多不协律，如末句云‘无心扑’三字，歌者将‘心’字融入去声，方谐音律。予欲以平韵为之，久不能成。因泛巢湖，闻远岸箫鼓

声，问之，舟师云：‘居人为此湖神姥寿也。’予因祝曰：‘得一席风，径至居巢，当以平韵《满江红》为迎送神曲。’言讫，风与笔俱驶，顷刻而成。末句云‘闻佩环’，则协律矣。”可知平声韵《满江红》为姜夔改制而成，只不过他有意将此事渲染成“神助”而已。他自己创制的新谱如《扬州慢》等，即有十七首之多，而且词旁都标有工尺谱，使这些词作宋代的唱法得以流传后世，成为中国音乐史不可多得的宝贵资料。

其二是善于化用典故。这一点在他的咏物词中表现得最为鲜明，如咏梅花的两首：

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。江国，正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得？（《暗香·辛亥之冬，予载雪诣石湖。止既月，授简索句，且征新声，作此两曲。石湖把玩不已，使工伎隶习之，音节谐婉，乃名之曰〈暗香〉、〈疏影〉》）

苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆、江南江北。想佩环、月夜归来，化作此花幽独。犹记深宫旧事，那人正睡里。飞近蛾绿。莫似东风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。（《疏影》）

这两首是姜夔的自制曲，词中把历来关于美花及美人的典故，巧妙地熔铸为表达自己内心情绪的诗的意象，构成婉约迷离的意境。前者借咏梅以怀念旧日的情人，后者借咏梅感伤自己的身世，都写得含蓄有致，深而不露。宋人张炎对二者评价甚高，他说：“词之赋

梅，惟白石《暗香》、《疏影》二曲，前无古人，后无来者，自立新意，真为绝唱。太白云‘眼前有景道不得，崔颢题诗在上头’，诚哉，是言也！”（《山中白云词·乐府指迷》）他如咏蟋蟀的《齐天乐》、咏红梅的《小重山令》等，也都借用与之相关的著名典故，作为表达自己情感和事物的象征。

其三是雕字琢句，使词中的语言醇雅凝练，意味隽永。姜夔作词非常注意词语的推敲，他在《庆宫春序》中说：“因赋此阙，盖过句涂稿乃定。”正因为他下笔着语，如此千锤百炼，所以集中秀句迭出，如：

二十四桥仍在，波心荡，冷月无声。（《扬州慢》）

高柳寒蝉，说西风消息。（《惜红衣》）

数峰清苦，商略黄昏雨。（《点绛唇》）

回首江南天欲暮，折寒香倩谁传语。（《夜行船》）

九疑云杳断魂啼，相思血，都沁绿筠枝。（《小重山令》）

嫣然摇动，冷香飞上诗句。（《念奴娇》）

树若有情时，不会得青青如此。（《长亭怨慢》）

长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。（《暗香》）

冷红叶叶下塘秋，长与行云共一舟。（《忆王孙》）

谁念我，重见冷枫红舞！（《法曲献仙音》）

淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。（《踏莎行》）

清初浙西词派的首领朱彝尊说“词莫善于姜夔”，这与姜词语言的精工纯正有很大的关系。

姜夔的现存词中篇幅最多的是咏物之作，次为言情，再次为伤时感事及纪游、酬赠之类，其中最富特色的是咏物与言情，而且，咏物与言情也密不可分，借所咏之物表达某种情怀，也是其咏物词的一个特色，如前述的《暗香》就是借咏梅来表达对以往情人的深切怀念。另如《齐天乐》，也是他的一首著名咏物词：

庾郎先自吟《愁赋》，凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处。哀音似诉，正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪？西窗又吹暗雨，为谁频断续，相和砧杵？候馆吟秋，离宫吊月，别有伤心无数。《鹧》诗漫与。笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。

这首词的序说：“丙辰岁，与张功父会饮张达可之堂。闻屋壁间蟋蟀有声，功父约予同赋，以授歌者。功父先成，辞甚美。予徘徊茉莉花间，仰见秋月，顿起幽思，寻亦得此。蟋蟀，中都呼为促织，善斗。好事者或以二三十万钱致一枚，镂象齿为楼观以贮之。”“丙辰岁”为宋宁宗庆元二年（1196），由此可知词为姜夔四十二岁时的作品。词所咏的对象虽为蟋蟀，但全词却没有从正面去摹写它任何外在的特征，而是抓住它的鸣声在听者心中的感受做文章，写它的鸣声在骚人、思妇听来，如私语，如哀诉；又写它的鸣声与风雨声、捣衣声的错杂交响；又写它鸣叫的环境：客馆中寂寞的清秋，离宫中孤独的寒月。这些多侧面的描写造成了一种综合的艺术效果，即蟋蟀的鸣声所引起的“伤心无数”。最后，作者又运用反衬法，再次强化蟋蟀鸣叫的“一声声更苦”。这首咏物词是否含有寄托不得而知，但通篇所造成的凄怨哀苦却相当成功，如陈廷焯所说：“全篇皆写怨情，独后半云：‘笑篱落呼灯，世间儿女’，以无知儿女之乐，反衬出有心人之苦，最为入妙。”（《摆雨斋词话》）

姜夔的情词写得相当高雅，没有半点轻薄猥亵的味道，如《踏莎行·自沔东来，丁未元日至金陵，江上感梦而作》：

燕燕轻盈，莺莺娇软，分明又向华胥见。夜长争得薄情知？春初早被相思染。别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。

“丁未元日”为宋孝宗淳熙十四年（1187）元旦，此年姜夔三十三

岁。词的开头三句写爱人人梦，接下去转而以爱人为主，幻想爱人对自己的魂牵梦绕。结束两句令人深感受人的精魂为了爱而置一切于不顾的痴情与执著。

姜夔的自制曲《扬州慢》是他的另一首代表作：

淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青。自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏、清角吹寒，都在空城。杜郎俊赏，算而今、重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生？

词前有序说：“淳熙丙申至日，余过维扬。夜雪初霁，荠麦弥望。入其城，则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。”

此词凭吊扬州荒凉，寄托黍离哀思，是姜夔感怀国事，痛伤时事的名篇。扬州是古代的江南名城，素以繁华富丽而著称，是士大夫文人风流俊赏之地。然而到了宋代，金兵数次南侵，城池毁废，渐黄昏中，清角吹寒。未言二十四桥依然完好，而只有一弯冷月寂寞无声，那桥边红芍药，年年花叶繁茂，而无人欣赏，充满时移景迁，物是人非之感。词作音韵和谐，语言含蓄，具有言有尽而意无穷的艺术魅力。再如怀古名作如《点绛唇·丁未冬，过吴松作》：

燕雁无心，太湖西畔随云去。数峰清苦，商略黄昏雨。

第四桥边，拟共天随住。今何许？凭栏怀古，残柳参差舞。

此词作于孝宗淳熙十四年（1187），南宋小朝廷的前途一片暗淡，“数峰”着以“清苦”是诗人伤感情绪的投射，而“燕雁”于黄昏雨来之际，商量着去留问题，则作者凄苦徘徊的心境就此可见。在下片中，词人以唐末自号“天随子”、关心民瘼的陆龟蒙自

比，表达出对住在“第四桥边”的爱国领袖范成大的仰慕，而结拍对“残柳”的描绘则使人有无穷的哀感。整首词的风格空灵中见沉郁，极臻其妙。再如《玲珑四犯》，在“越中岁暮”时，反复感叹“万里乾坤，百年身世，惟有此情苦”，“文章信美知何用，漫赢得天涯羁旅”。《探春慢》话别旧友，直白地吟唱：“谁念漂零久，漫赢得幽怀难写。”《征招》词亦云：“客途今倦矣，漫赢得一襟诗思。”《翠楼吟》则在倦于羁游、苦于离思、怅触愁怀之余，无可奈何地自我开解：“开涯情味，仗酒袪清愁，花销英气。”这些作品，无论纪游、言别或览景，无不充盈着身世的感喟，浸染着江湖文士绕树三匝、无枝可依的凄苦况味，反映了姜夔坎坷艰辛的人生历程。

白石词音律和谐精密，辞句雅正工丽，上承周邦彦，下开吴文英、张炎一派。词风清空峭拔，幽邃秀美，格调甚高，在艺术上把宋词推到了一个更圆熟、更严谨的阶段，有极高的声誉。

## 二 格律派的骨干：姜派词人

史达祖、吴文英、周密、蒋捷、王沂孙、张炎六家是聚集在姜夔麾下的姜派词人，他们以自己的创作理论和创作实践，为姜夔所开创的格律派摇旗呐喊，构成格律派的中坚力量。这派词人格守姜夔重视形式与格律的祖训，并且进行了大大的发扬和光大。如与吴文英“相与唱酬，率多填词，因讲论作词之法”<sup>①</sup>的沈义父说：

知词之作难于诗。盖音律欲其协，不协则成长短之诗；下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体；用字不可太露，露则直突而无深长之味；发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意。

他们极力强调的是用字协律、醇雅和含蓄，为达到这种要求，甚至

<sup>①</sup> 沈义父《乐府指迷》。

不惜牺牲字义和模糊语义，比如他们提倡：

先人晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊行于世，每作一词，必使歌者按之。稍有不协，随即改正。曾赋《瑞鹤仙》一词云：“……粉蝶儿，扑定花心不去……”此词按之歌谱，声字皆协，惟“扑”字稍不协，遂改为“守”字，乃协。始知雅词协音，虽一字亦不放过，信乎协音之不易也。又作《惜花春起早》云：“琐窗深。”“深”字意不协，改为“幽”字，又不协，再改为“明”字，歌之始协。（张炎《词源》）

炼句下语，最是紧要。如说“桃”，不可直说破“桃”，须用“红雨”、“刘郎”等字。如咏“柳”，不可直说破“柳”，须用“章台”、“灞岸”等事。又，用事如曰“银钩空满”便是书字了，不必更说书字；“玉筋双垂”便是泪了，不必更说泪；如“绿云缭绕”隐然髻发；“困便湘竹”分明是簟，正不必分晓。如教初学小儿，说破这是甚物事，方见妙处。往往浅学俗流，多不晓此妙用，指为不分晓，乃欲直直说破，却是赚人与耍曲矣。（沈义父《乐府指迷》）

为了一个字的协律，不惜完全改变字义，为了说得婉转含蓄，故意使用成语典故取代一般的概念，可知格律派自姜夔开山以后，以形式与音律为至上，越来越陷入作茧自缚的泥沼。

尽管姜派词人的主张比姜夔愈来愈严格，要求比姜夔越来越繁难，但综观他们的作品，各家之下主要从事着以咏物词为主的创作，纵然时有佳作如吉光片羽，整体上能够超越姜夔水平的词作可以说寥寥无几。六家之中，史达祖、周密、王沂孙三家词略无可观，三人虽工于咏物，但也不过如前者的《绮罗香·咏春雨》、《双双燕·咏燕》、中者的《水龙吟·白莲》、《国香慢·水仙》、后者的《眉妩·新月》、《齐天乐·蝉》之类，充其量把所咏对象描摹得惟妙惟肖而已。余三家于咏物之外，尚有自己的某些特色。

## (一) “七宝楼台，眩人眼目”的吴文英

吴文英（1200？～1260？），字君特，号梦窗，晚号觉翁，四明（今浙江宁波）人。一生未入仕途，以清客之身往来苏杭等地。有词集《梦窗稿》甲乙丙丁四卷，存词三百五十余首。

宋人尹焕在给吴文英词集所写的序中说：“求词于吾宋者，前有清真，后有梦窗，此非焕之言，四海之公言也。”<sup>①</sup>作序之言，未免溢美，但吴文英在格律派中以所作之丰，尚堪称一大家。他的作品语言比较凝练，组织缜密，运意曲折幽深，但如其友沈义父所云：“其失在用事下语太晦处，人不可晓。”（《乐府指迷》）他的不少词作使用典故，如獭祭鱼，以致立意令人颇费猜测。而且，他又喜欢字雕句琢，藻绘过甚，整篇虽然光彩照人，但“如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段”（张炎《词源》）。不过，到底因为他家学深远，功底深厚，集中有些词作还是如推崇他的清人周济所言：“貌观之雕绩满眼，而实有灵气行乎其间。”（《宋四家词选目录序论》）

人们谈论吴文英的词作时，往往要提到他的《莺啼序》：

残寒正欺病酒，掩沈香绣户。燕来晚，飞入西城，似说春事迟暮。画船载、清明过却，晴烟冉冉吴官树。念羁情、游荡随风，化为轻絮。十载西湖，傍柳系马，趁娇尘软雾。溯红渐招入仙溪，锦儿偷寄幽素。倚银屏、春宽梦窄，断红湿、歌纨金缕。暝堤空，轻把斜阳，总还鸥鹭。幽兰渐老，杜若还生，水乡尚寄旅。别后访、六桥无信，事往花委，瘞玉埋香，几番风雨？长波妒盼，遥山羞黛，渔灯分影春江宿，记当时、短楫桃根渡。青楼仿佛，临分败壁题诗，泪墨惨澹尘土。危亭望极，草色天涯，叹鬓侵半苎。暗点检，离痕欢唾，尚染蛟绡；蝉风迷归，破鸾慵舞。殷勤待写，书中长恨，蓝霞辽海

① 黄升《花庵词选》引。

沈过雁，漫相思、弹入哀筝柱。伤心千里江南，怨曲重招，断魂在否？

词题亦作《春晚感怀》，所感之怀当是悼亡伤逝之痛。《莺啼序》是词中最长的词牌，全词分为四叠，二百四十四字，一般的作者很难驾驭。而吴文英填此长调，却写得结构分明，谨严有序，显示了他善于铺叙的高超技巧。词的首叠从伤春切入，亦即传统的睹残春而起兴；第二叠回忆两人十载西湖的缱绻生活；第三叠写访六桥，往事如烟，记当时，分手情形；第四叠悼念逝者，重招断魂。词中娓娓叙说春恨别愁，还夹杂着个人飘零的身世之感，在其所有的作品中还算是一首情真意切的词作。

作者另外的两首怀人短制，较其长调《莺啼序》更有情致：

听风听雨过清明，愁草瘦花铭。楼前绿暗分携路，一丝柳，一寸柔情。料峭春寒中酒，交加晓梦啼莺。西园日日扫林亭，依旧赏新晴。黄蜂频扑秋千索，有当时纤手香凝。惆怅双鸳不到，幽阶一夜苔生。（《风入松》）

何处合成愁？离人心上秋。纵芭蕉不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月，怕登楼。年事梦中休，花空烟水流。有燕辞归、客尚淹留。垂柳不萦裙带住，漫长是，系行舟。（《唐多令》）

前者写西园怀人，虽然依旧是风雨催愁、睹物思人的老套，但“黄蜂频扑秋千索，有当时纤手香凝”两句，构思新颖独特；“惆怅双鸳不到，幽阶一夜苔生”两句，又夸张得得体。二者组合在一起，巧妙地表现了怀人的痴迷。后者词题亦作《惜别》，以会意而解形声字“秋”，已见巧思，以“垂柳不萦裙带住，漫长是，系行舟”表现别离的无奈和怅恨，更见轻灵。对吴文英有些微词的张炎认为“此词疏快不质实”（《山中白云词·乐府指迷》），说明

这首词总算没有成为“眩人眼目”的“七宝楼台”。

清代学者大都对吴文英评价过高，至《四库提要》，甚至说：“盖其天分不及周邦彦，而研炼之功，则过之。词家之有文英，亦如诗家之有李商隐也。”公而论之，吴文英的词作词语精纯，形式工稳，而意蕴贫弱，张炎对他的整体评价，可谓知人善论。

## （二）“长短句之长城”：蒋捷

蒋捷（生卒年不详），字胜欲，号竹山，阳羨（今江苏宜兴）人。宋度宗时曾中进士，宋亡不仕，隐居太湖竹山。有词集《竹山词》，存词九十余首。

蒋捷在格律派中是位有争议的词人，藐视他的，认为他的作品不值一谈，如陈廷焯在依次历数了姜夔以下南宋的八人之后，说道：“竹山虽不论可也。”（《白雨斋词话》）重视他的，则以为其词“练字精深，调音谐畅，为倚声家之榘矱”（《四库提要》），甚至拟之为唐诗人刘长卿，如刘熙载说：“蒋竹山词未及流动自然，然洗练缜密，语多创获……刘文房为五言长城，竹山其亦长短句之长城欤！”（《艺概》）其实，蒋捷在格律派中算是一位很有创新意识的词人，他不拘泥于格律派的规矩，有时也效仿一下苏、辛的词风，如其《水龙吟》下自注“效稼轩体”；对不重复使用同一韵字的传统韵式，他有时还故意突破一下，如《水龙吟》通押“些”字韵，《瑞鹤仙》通押“也”字韵，《声声慢》通押“声”字韵等。正是这种创新意识，使其笔下时有佳篇映人眼目，如他的《声声慢·秋声》：

黄花深巷，红叶低窗，凄凉一片秋声。豆雨声来，中间夹带风声。疏疏二十五点，洒潇门不锁更声。故人远，问谁摇玉佩，檐底铃声。彩角声吹月堕，渐连营马动，四起笳声。闪烁邻灯，灯前尚有砧声。知他诉愁到晓，碎啾啾多少蛩声。诉未了，把一半分与雁声。

全篇从始至终押一个“声”字韵，读来直觉得秋声满耳，非常新奇别致，丝毫没有啰嗦重复的感觉。另一首《梅花引·荆溪阻雪》，也很新颖：

白鸥问我泊孤舟，是身留？是心留？心若留时，何事锁眉头？风拍小帘灯晕舞，对闲影，冷清清，忆旧游。旧游旧游今在不？花外楼，柳下舟。梦也梦也，梦不到，寒水空流。漠漠黄云，湿透木棉裘。都道无人愁似我，今夜雪，有梅花，似我愁。

作者在立意上很有些反传统，中国文人那种回归自然的隐逸生涯在词中受到了否定。在表现手法上，采用了以白鸥与自己对话的方法，阐明自己的身留心未留；以雪里梅花“似我愁”的比况，表现自己梦不到“旧游”的愁情，真是不落前人的窠臼。再如下面的两首：

一片春愁待酒浇，江上舟摇，楼上帘招。秋娘容与泰娘娇。风又飘飘，雨又萧萧。何日归家洗客袍？银字笙调，心字香烧，流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉。（《一剪梅·舟过吴江》）

少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低，断雁叫西风。而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前，点滴到天明。（《虞美人·听雨》）

前一首以樱红蕉绿形容时光似水，极其生动；后一首写不同年龄段的人听雨后的不同感受，极易引起同龄人的共鸣。

蒋捷在南宋末的格律派词人中称得上是个异类，他的词作语言直白流畅，构思往往出人意表，冯煦以其《贺新郎·乡士以狂得罪，赋此饯行》为例，斥之为“词旨鄙俚，匪惟李、晏、周、姜

所不屑为，即属稼轩，亦下乘也”（《蒿庵论词》），实非公论。

### （三）格律派的终结：张炎

张炎（1248～1320?），字叔夏，号玉田，晚号乐笑翁，原籍凤翔（今属陕西），徙居临安（今浙江杭州）。出身官宦家庭，曾祖为词人，祖、父皆工文学，懂音律。宋亡后，家道败落，落魄而终。有词集《山中白云词》，存词三百首左右。

张炎一生推崇姜夔，作词拟之为式，成为格律派的最后一位重要作家。他既能从事词的创作，又洞悉词的理论，所作《词源》是一部颇有影响的论词专著。他宋亡以前的词作多反映贵族子弟的优游生活，调子明快，饶富贵气；宋亡以后的词作，则多了不少国破家败的凄楚色调。像其他格律派词人一样，他也擅长咏物，所作《南浦·春水》、《解连环·孤雁》、《水龙吟·白莲》、《一萼红·赋红梅》、《绮罗香·红叶》、《新雁过妆楼·赋菊》、《真珠帘·梨花》、《探春慢·雪霁》、《国香·赋兰》等，都形神兼似，尤其以前二首名重当时，时人以此称之为“张春水”、“张孤雁”。不过，张炎词中价值较高的还是那些吟咏亡国情怀的作品，如：

接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船。能几番游？看花又是明年！东风且伴蔷薇住，到蔷薇，春已堪怜。更凄然，万绿西冷，一抹荒烟。当年燕子知何处？但苔深苇曲，草暗斜川。见说新愁，如今也到鸥边。无心再续笙歌梦，掩重门，浅醉闲眠。莫开帘，怕见飞花，怕听啼鹃。（《高阳台·西湖春感》）

记玉关踏雪事清游，寒气脆貂裘。傍枯林古道，长河饮马，此意悠悠。短梦依然江表，老泪洒西州，一字无题处，落叶都愁。载取白云归去，问谁留楚佩，弄影中洲？折芦花赠远，零落一身秋。向寻常野桥流水，待招来，不是旧沙鸥。空怀感，有斜阳处，却怕登楼。（《八声甘州·饯沈秋江》）

听江湖夜雨十年灯，孤影尚中洲。对荒凉茂苑，吟情渺

渺，心事悠悠。见说寒梅犹在，无处认西楼。招取楼边月，回载扁舟。明日琴书何处？正风前坠叶，草外闲鸥。甚消磨不尽，惟有古今愁。总休问西湖南浦，渐春来，烟水接天流。清游好，醉招黄鹤，一啸高秋。（《八声甘州》）

这些词作不管是写临安景色，还是忆北地旧游，都在哀婉蕴藉的词句中，流露出怀念故国、伤感身世的幽情：“怕见飞花，怕听啼鹃”，“有斜阳处，却怕登楼”，“甚消磨不尽，惟有古今愁”，尽管还算不上“亡国之音哀以思”，但今非昔比的沉沦之感总要强于那些思想苍白的用武之作。

张炎的词作，给人以曲终人散的衰飒之感。它标志着格律派，乃至整个宋词随着赵宋王朝的消亡而走向了终结。其后数百年，虽有清初词人兴废继绝，重新鼓吹格律派的主张和传统，但时移势易，宋词的黄金时期已是无法追回的明日黄花了。词的运势已尽，代之而起的将是新的文学样式——元曲，再领风骚一百年。

## 第七章 金元曲苑

### 概 说

金（1115～1234）是女真族首领阿骨打创建的王朝，统治了北中国达一个世纪之久。金朝与南宋隔水对峙，刀兵相向，但血脉关系与文化往来并未因天堑而阻断，并未被战争所隔绝。而且，汉文化的巨大同化力迅速将入主北国的金人纳入了自己的磁场。金代文人虽然生活在少数民族当权的特殊历史语境中，但炎黄文化的传统与基因继续左右着他们的文学创作活动。他们以汉诗汉文吊古伤今，忧时愍乱，写下了不少名留青史的佳作。元好问（1190～1257），是金代文人中最著名的作家。他的诗歌创作反映了金元易代之际兵燹给民众带来的深重苦难及文人内心的悲愤痛楚，如《岐阳三首》等，至今令人读后有“诗史”之感。他的鉴赏眼光和理论修养也很不俗，所作《论诗绝句三十首》在中国文学批评史上占据了自己的一席之地。

与诗文相比，金代的叙事文学成就引人注目。所谓叙事文学主要包括戏剧“金院本”和说唱文学“诸宫调”。“金院本”由北宋官本杂剧演化而来，只是演出的舞台从过去的宫廷府院转移到瓦舍行院，观众从以往的王公贵族变成了一般的民众。这样的变化倒是给戏剧的发展注入了强劲的生命力，当时的“金院本”题材广泛，剧目繁多，据元人陶宗仪的《辍耕录》卷二十五载记，其段数有近七百本之多，足见当时的繁荣程度。后来元杂剧的鼎盛与“金

院本”的繁荣不能不说有一定的因果关系，可惜历史的风云几乎使“金院本”荡然无存，残存的一鳞半爪已无法显现它当时的风采。“诸宫调”比“金院本”幸运些，这种说唱文学的样式至今尚存有一套完整的《西厢记诸宫调》及两套不完整的《刘知远诸宫调》、《天宝遗事诸宫调》。“诸宫调”虽然起源还要早些，但它的成熟与盛行却在金代。

元是由蒙古族首领成吉思汗（元太祖）创建的王朝。元太宗窝阔台六年（1234），蒙古军灭掉金，攻占了淮河以北的地区；元世祖忽必烈至元十六年（1279），蒙古军灭掉南宋，建立了中国历史上第一个少数民族统治的大一统政权。元朝如自灭金时算起，至元顺帝至正二十八年（1368）止，长达一百三十四年；如果自灭宋时算起，则仅长八十九年。

元朝统治中国的这一个多世纪，是中国文学史上相当重要的转折时期。一些原本处于文坛边缘的文学样式，如戏剧、小说、散曲等，逐渐跃升到一向由诗文所占据的主流地位。特别是曲（包括散曲和杂剧），代表着元代文学的最高成就，作为一种元代的“品牌”，成为与唐诗、宋词并称于世的文学“名牌”。

元杂剧是在宋金以来的杂剧、院本和诸宫调的基础上，发展起来的一种中国“剧诗”形式。“剧诗”的“剧”，表明它具备了唱、念、做、打的综合艺术特征；“剧诗”的“诗”，表明它在剧本上承袭着中国诗的传统，并且使这种传统在舞台上得到了淋漓尽致的具象和升华。元代从事杂剧创作的作家人数众多，作品繁复，据元人钟嗣成的《录鬼簿》与元末明初贾仲明的《录鬼簿续编》记载，有姓名可考的作家多达一百余人，剧目多达七百余种（其中或有少量明初作者及作品）。明人臧懋循所编《元曲选》收有元人杂剧一百种，近人隋树森所编的《元曲选外编》收《元曲选》未收的北杂剧六十二种。这些杂剧大致可分为婚恋剧、历史剧、社会剧、公案剧、神道剧等类别，其中的不少剧本，以引人入胜的情节、个性鲜明的形象，反映了丰富多彩的生活画面。元杂剧的成熟

与流行标志着元代的一个多世纪正是中国戏剧的黄金时期。元代末年，元杂剧日趋衰微，而产生于宋代，在浙江永嘉杂剧的基础上发展起来的南戏再次兴盛，逐渐成为梨园的主流。号称“四大传奇”的南戏《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》（简称“荆、白、拜、杀”）和高明的《琵琶记》，代表着当时南戏的辉煌。

作为“元曲”另一构成部分的“散曲”，是金元时期在北方民间兴起的新诗体。它的题材十分广泛，写景、咏史、抒怀、讥时、叹世等等，无不涉及，无不入曲，读者从中可以了解元代社会生活的各个侧面。在艺术上，散曲以泼辣俚俗的风格、活泼生动的形式、质朴本色的语言，丰富了中国古典诗歌的表现功能。在流派上，散曲作家大致可以分作豪放派与清丽派，元代前期的关汉卿和马致远为豪放派的代表，后期的张可久和乔吉为清丽派的代表。元代散曲的作家及作品虽然赶不上唐诗、宋词之多，但为数也相当可观，近人隋树森所编《全元散曲》收有作家二百一十三人（无名氏不计），散曲四千二百余首。

元代从事诗文创作的作家虽然不无自己的独特风格，如元代前期的刘因、姚燧、赵孟頫，元代后期的人称“元四家”的“虞（集）、杨（维禎）、范（梈）、揭（傒斯）”等，少数词人甚至偶有佳篇名作蜚声今古，如以《百字令（石头城上）》声闻后世的萨都刺，但总的成就并不甚高，作为传统的雅文学，与俗文学“曲”相比，真可谓相形见绌。

## 第一节 词余：元代文坛的新诗体

曲，是金元时期在北方民间流行起来的一种新诗体。不需加上动作、说白，用作演出的称散曲、清曲，加上动作、说白，用于演出的则称剧曲。散曲，又称“词余”，清人王奕清等奉旨所编的《御定曲谱·凡例》说“词者，诗之余；而曲者，又词之余也。揆歌之所昉日，诗言志，歌永言，则《三百篇》实为滥觞。一变而

为乐府，再变而为诗余，寝假而为歌曲矣。”王弈清等称散曲为词余，自然是着眼于歌与乐的密切关系。

其实元人本来就十分重视歌与乐的关系，所以他们又把散曲称为“乐府”，如徐再思，号甜斋，所撰散曲集称《甜斋乐府》；贯云石号酸斋，也善作散曲，世人将他们二人的散曲合为一集，称《酸甜乐府》。其他散曲作家的散曲集也称“乐府”，如张养浩的名为《云庄休居自适小乐府》，张可久的称《今乐府》、《新乐府》，乔吉的称《惺惺道人乐府》等等。不过，乐府一词的内涵历史上屡有变迁，或指歌诗，或指诗余，元人又以此称曲，如此纷纭有时不免令人迷惑，近人林庚因为金元时期的乐府是中国乐府史上的第四次，所以在“乐府”前加上个“第四”的限定词<sup>①</sup>，以此来称呼散曲，似乎既可界定此词的外延，又有助于人们从发生学的角度把握这一新的诗歌样式。

## 一 散曲的起源

### （一）胡乐传入，更为新声

正如词的起源与隋唐燕乐关系至密一样，曲的兴起，也与音乐关系至密，明王骥德说：“所谓小令，盖市井所唱小曲也。”（《曲律》）散曲就是在金元“俗谣俚曲”的基础上发展起来的。倚声而作的词到宋末时，渐渐失去了声乐上的作用，成为文人手中与诗大体相似的诗歌形式。随着北方少数民族相继在中原地区建立政权，他们特有的音乐文化便也进入中原。这种粗犷的胡乐和汉族地区原有的音乐相结合，生成了一种新的音乐。新的乐调需要新的歌词，而宋词已经不能适应当时社会上音乐变化发展的需要，词在声乐上的地位就逐渐被新的长短句歌词即散曲所取代。明代不少学者都道出了传入中原的胡乐所导致的词的嬗变，如徐渭《南词叙录》说：

<sup>①</sup> 林庚《中国文学简史》，北京大学出版社，1995。

今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。宋词既不可被管弦，南人亦遂尚此，上下风靡，浅俗可嗤。

骚隐居士的《衡曲塵谈》也说：

自金元入中原，所用胡乐，嘈杂缓急之间，词不能按，乃更制新词以媚之，作家如贯酸斋、马东篱辈，咸富于学，兼擅音律，擅一代之长。……大江以北，渐染胡语。

王世贞《曲藻序》也表明了同样的见解：

曲者，词之变。自金，元入主中国，所用胡乐嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。

胡乐演奏时使用别具一格的乐器，如“如箏、秦、琵琶、胡琴和必斯之类，所弹之曲，与汉人曲调不同”<sup>①</sup>，旧有的词无法与之合奏，调也不再适用，在这种情况下，更制新声正是势所必至。于是，或者对旧有的词进行削足适履的修润改造，或者重修炉灶，另创新谱新调。元曲中常见的“者刺古”、“胡十八”、“阿纳忽”、“也不罗”、“古都白”、“阿忽令”、“拙鲁速”、“呆古朵”、“倘兀歹”、“鹁打兔”等等，显然是些带有强烈胡乐色彩的新曲调。其他的民间小调自然也或多或少地受到胡乐的影响，这些民间的、少数民族的，再加上传统的乐调混合成的具有金元时代特征的音乐，就形成了散曲赖以滋生的温床。

新的乐调催生新的歌词，这些新的歌词便是曲。因为用途不同，遂有散曲、剧曲之分，但发生和缘起是一样的。

<sup>①</sup> 陶宗仪《辍耕录》卷二十八。

## （二）解构词律，蜕变成曲

从配乐的角度讲，曲是金元音乐变化而导致的结果；从曲辞的角度讲，曲则是词的蜕变，清人王奕清说“词者，诗之余；而曲者，又词之余也”（《御定曲谱凡例》），与王世贞所谓“曲者，词之变”都揭示了曲与词之间的渊源关系。曲胎息于词，词蜕变为曲，是通过解构词律而实现的。这种解构主要表现在三个方面：一是对词的语句字数规则的解构。曲和词一样，都是按照固定的格式，据谱填字，但是词的每一句都有规定的字数，一般不准随意增减字数，而曲却打破了这样的限制，可以利用虚声，增添实字。这种增添的实字，叫做“衬字”。如关汉卿〔南吕·一枝花〕《不伏老》套数中的〔黄钟尾〕有这样的句子：

（我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆）响瑯（瑯）一粒铜豌豆，（恁子弟每谁叫你钻入他锄不断砍不下解不开顿不脱）慢腾（腾）千层锦套头。

括号外的文字是曲律规定的字数，括号内的则是作者加进去的衬字。如果去掉了衬字，有些不知所云。又如马致远《汉宫秋》第二折〔梁州第七〕中的句子：

（体态是）二十年挑剔就（的）温柔，（姻缘是）五百载  
这拨下（的）配偶，（脸儿有）一千般说不尽（的）风流。

如果去掉了衬字，活泼的语句马上变得文绉绉、呆板板。可见“衬字”的使用相当重要，它不仅是对字数规则的突破，而且在表现艺术上显示了曲的风韵。所以，近人任中敏说：“衬字之办法，在词为偶见，在曲则为常有。于是本来双数字句，于必要时可以单之；本来单数字句，于必要时可以双之。要仍不失其本来之句法与音节，而行文之间，处处既得转折贯穿之施，处处又得提掣点醒之

用，牌调谱式之限制，至是虽严而宜宽，拘束之中，旷然有伸缩回旋之余地，而作者乃有意而无不达，而出语无不安。”（《散曲概论》）

二是对词的押韵规则的解构。词的押韵规则比较严格，押平声韵时全调皆平，押仄声韵时全调皆仄，如果押平仄两韵，就必须换韵。曲则完全无视这样的规定，平声、上声、仄声，可以在一首曲中通押。比如杨果的〔越调〕《小桃红》（其四）：

碧湖湖上柳阴阴，人影澄波浸。常记年时对花饮。到如今，西风吹断回文锦。羡他一对，鸳鸯飞去，残梦蓼花深。

曲中的六处韵脚，“阴”、“今”、“深”为平声，“饮”、“锦”为上声，“浸”则为去声，这种三种声调通押的叶韵法，在词中是根本不可能的。

三是对词的语言风格的解构。所谓对词的语言风格的解构实际上就是词的口语化、俚俗化。词本来是来自民间的诗歌形式，文人热衷这种诗体的创作后，词坛的主流作家越来越趋向使其作品语言典雅含蓄，精纯凝练，文雅化、唯美化的便构成了主流词的语言风格。至南宋格律派登坛后，词作语言的讲究可以说达到了极致。但是，词坛中喜欢把白话俚语写进词中的作家还是不少，从北宋的柳永到南宋末年的黄公绍，以俚语入词逐渐形成一种颠覆词语言风格的强大冲击力，加快了词的文雅化、唯美化的口语化、俚俗化的倾斜。清代《御选历代诗余》卷一百十七的《词话》所引《宜春遗事》，曾对南宋阮阅的词《洞仙歌·赠宜春官妓赵佛奴》评论说：“词复排鼻协律如此，然已为元曲开山矣。”阮阅这首被称为“元曲开山”的词作如次：

赵家姊妹，合在昭阳殿。因甚人间有飞燕？见伊底，尽道独步江南。便江北，也何曾惯见。惜伊情性好，不解嗔

人，长带桃花笑时脸。向尊前酒底，见了须归，似恁地，能得几回细看？待不眨眼儿觑着伊，将眨眼工夫，看伊几遍。

《宜春遗事》视此词为“元曲开山”的根据就在于词写得宛如家常话一般。与此相似的再如黄公绍的《青玉案》：

年年社日停针线，争忍见，双飞燕？今日江城春已半，一身犹在，乱山深处，寂寞溪桥畔。征衫着破谁针线，点点行行泪痕满。落日解鞍芳草岸，花无人戴，酒无人劝，醉也无人管。

其用语风格几乎与元曲无大分别。所以，吴梅说：“金元以来，士大夫好以俚语入词，酒边灯下，四字《沁园春》，七字《瑞鹧鸪》，粗豪横绝，动以稼轩、龙洲自况，同时诸调词行，即词变为曲之始。”（《南北戏曲概言》）如果从曲辞的亲缘关系看，元曲中的小令源自词中的小令，套数则源自宋代的大曲、鼓子词和诸宫调。

## 二 散曲的形制

散曲大致可以分作小令和套数两类，两类中的曲子都有自己固定的格式，包括句法、字数、平仄和韵式等。总体而言，格式要求比词要宽松了不少。

小令，又称“叶儿”，“小”即意味着体制短小，此外，它还有下述几个特征：

1. 多以一支曲子为单位，有时可以重复使用。
2. 每首为韵。
3. 是独立的只曲，犹如诗一首、词一阙。

比如关汉卿的小令〔双调·大德歌〕《秋》：

风飘飘，雨潇潇，便做陈抟睡不着。懊恼伤怀抱，扑簌簌

泪点抛。秋蝉（儿）噪罢寒蛩（儿）叫，（浙零零）细雨打芭蕉。

这首曲子便是小令，[双调]是宫调名，[大德歌]是曲牌名，《秋》是曲题，小令的格式是：三三七，五六，七五，七句七韵，字下带点的为韵字，括号里的为衬字。

小令中还有一种特殊的形式，称“带过曲”，即由同一宫调中习惯联唱的两只或三只曲子构成，最多不能超过三只曲子。如[正宫·脱布衫]带[小梁州]，[南吕·骂玉郎]带[感皇恩]、[采茶歌]之类。曲题中用“带过”、“带”、“过”、“兼”等字标识为“带过曲”。如王实甫的[中吕·十二月过尧民歌]《别情》：

（自别后）遥山隐隐，（更那堪）远水粼粼。（见杨柳）飞绵滚滚，（对桃花）醉脸醺醺。（透内阁）香风阵阵，（掩重门）暮雨纷纷。（怕）黄昏忽地又黄昏，（不）销魂怎地不销魂？新啼痕压旧啼痕，断肠人忆断肠人！今春，香肌瘦几分，缕带宽三寸。

这是属于中吕宫的“带过曲”，由[十二月]与[尧民歌]两只曲子构成。[十二月]的格式是：四四，四四，四四，六句六韵；[尧民歌]的格式是：七七，七七，七（或分作二五）五，六句六韵（或七句七韵）。括号中的字是衬字。

套数，又称“散套”、“套曲”，也有与小令对称“大令”的。“套”意味着一套组曲，它的特征主要是：

1. 由同一宫调中两只以上的曲子构成。
2. 一套中的数只曲子要一韵到底。
3. 每套中往往有[煞]、有[尾声]。

比如睢景臣的[般涉调·哨遍]《高祖还乡》：

社长排门告示，但有的差使无推故。这差使不寻俗。一壁厢纳草也根，一边又要差夫，索应付。又言是车驾，都说是奎舆今日还乡故。王乡老执定瓦台盘，赵忙郎抱着酒葫芦。新刷来的头巾，恰糴来的绸衫，畅好是妆么大户。

[耍孩儿] 嗜王留引定火乔男女，胡踢蹬吹笛擂鼓。见一彪人马到庄门，匹头里几面旗舒。一面旗白胡阑套住个迎霜兔，一面旗红曲连打着个半月乌。一面旗鸡学舞，一面旗狗生双翅，一面旗蛇缠葫芦。

[五煞] 红漆了叉，银铮了斧，甜瓜苦瓜黄金镀。明晃晃马镫枪尖上挑，白雪雪鹅毛扇上铺。这几个乔人物，拿着些不曾见的器杖，穿着些大作怪衣服。

[四] 辕条上都是马，套顶上不见驴。黄罗伞柄天生曲。车前八个天曹判，车后若干递送夫。更几个多娇女，一般穿着，一般妆梳。

[三] 那大汉下的车，众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老展脚舒腰拜，那大汉挪身着手扶。猛可里抬头觑，觑多时认得，险气破我胸脯。

[二] 你须身姓刘，您妻须姓吕。把你两家儿根脚从头数，你本身作亭长耽几杯酒，你丈人教村学读几卷书。曾在俺庄东住，也曾与我喂牛切草，拽坝扶锄。

[一] 春采了桑，冬借了俺粟，零支了米麦无重数。换田契强秤了麻三秤，还酒债偷量了豆几斛。有甚胡突处？明标着册历，见放着文书。

[尾] 少我的钱，差发内旋拨还，欠我的粟，税粮中私准除。只道刘三，谁肯把你揪摔住，白甚么改了姓、更了名唤做汉高祖！

这是由属于宫调般涉调的[哨遍]、[耍孩儿]和五支[煞]、一支[尾]构成的，全套一韵到底。

散曲虽然不用于角色的演出，但也能配乐歌唱（即所谓“清唱”），所以，据谱填词时不得不注意宫调问题。宫调就是古代音乐的调式，犹如而今所说的“调门”。元曲常用的有五宫四调，通称九宫或南北九宫，包括有正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫等“五宫”，大面调、双调、商调、越调等“四调”。属于一个宫调的曲子，都要受它的制约；不同的宫调，适于表现不同的感情气氛。

## 第二节 诸宫调：元杂剧的先驱

### 一 说唱文学：诸宫调

诸宫调，又称“诸般宫调”，是金元时期流行的一种说唱文学形式。

据史料记载，诸宫调产生于北宋时期。宋王灼的《碧鸡漫志》卷二说：“熙、丰、元祐间（按即北宋熙宁、元丰、元祐年间，当1068~1094）……泽州有孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”吴自牧的《梦粱录》卷二十也说：“说唱诸宫调，昨汴京有孔三传，编成传奇灵怪，入曲说唱。今杭州有女流熊保保及后辈女童，皆效此说唱。”其他宋人如耐得翁的《都城纪胜》、孟元老《东京梦华录》，以及周密的《武林旧事》都有类似的记载。可惜宋代的诸宫调作品均未流传下来，流行情况究竟如何不得而知。

今天能够看到的诸宫调作品，只有三种，一是金人董解元的《西厢记诸宫调》，一是无名氏的《刘知远诸宫调》残本，一是元王伯成的《天宝遗事诸宫调》辑本。

从这些诸宫调作品中大致可以看出，这种文学样式的构成，包括单个曲牌的只曲，由同一曲牌反复加上尾声而组成的短套，以及由属于同一宫调的若干曲牌联缀而成的套曲。这几种曲式根据情节的需要，以不同的方式组合在一起，全篇通押一韵，其间杂以说

白，边唱边说地叙述长篇故事。

诸宫调的演唱方式，早期是用鼓、板、笛等伴奏，后改用琵琶等弦索乐器，故又称“挡弹词”、“弹唱词”或“弦索”。诸宫调以唱为主，以说为辅。每段曲词唱完后，有较短的说白，以便另起宫调接唱下曲。每段曲词可长可短，比较灵活，亦可用一二百套曲子连续演唱，便于说唱长篇故事，状物写景、刻画人物都能绘声绘色，加以语言通俗生动，悬念迭出，颇能吸引听众，在艺术上超越了以往的各种说唱艺术形式。由于它交互使用具有不同宫调、声情的曲子，又为表达比较丰富的感情内容提供了条件。它是由说唱、歌舞到戏曲的演化过程中的过渡形式。

诸宫调体制宏大，曲调丰富，流传久远，现存作品《天宝遗事诸宫调》所用宫调、曲调以及曲子的联套方式（包括套曲长短和曲调的配合）均与元曲接近，说明了诸宫调到元代在音乐上的发展变化以及与元曲的互相影响。从现存资料看，诸宫调在北方，特别在金代，曾有过长足的发展。宋、金、元诸宫调的内容颇为丰富，题材相当广泛，涉及烟粉、灵怪、朴刀、杆棒、历史神话等等内容。

到了元末，诸宫调逐渐趋向衰落。诸宫调后虽衰落，但其重要的艺术手段，都为元杂剧所吸收。元杂剧分为旦本、末本，一本由一个角色主唱到底，套曲的组织方式，以及多用叙述的手法描写战争场面等，都直接受到诸宫调的影响，可以说诸宫调是元杂剧的先驱。

## 二 《董西厢》：精工巧丽，备极才情

《董西厢》，即金人董解元的《西厢记诸宫调》，又称《弦索西厢》、《西厢挡弹词》，是迄今唯一保存完整的诸宫调作品，标志了当时说唱文学的最高水平，体现了金代文学的艺术成就。

董解元，生平事迹无可考。据元钟嗣成《录鬼簿》卷上和杨维桢《辍耕录》卷二十七记载，知其主要活动于金章宗时期（1190~1208）。“解元”只是当时读书人的一般称呼，具体名字不

详。明汤显祖评本《董西厢》，说他名朗，但不知何据。从《董西厢》开头的三支曲词，似乎可以窥见董解元的为人：

《仙吕调·醉落魄缠令》吾皇德化，喜遇太平多暇。干戈倒载闲兵甲，这世为人白甚不欢洽！秦楼谢馆鸳鸯慵，风流稍是有声价，教恹恹浪儿每都伏咱。不曾胡来，俏倖是生涯。

《仙吕调·整金冠》携一壶儿酒，戴一枝儿花；醉时歌，狂时舞，醒时罢。每日介疏散，不曾着家。放二四，不拘束，尽人团剥。

《般涉调·太平赚》俺平生情性好疏狂，疏狂的情性难拘束。一回家想么诗魔多，爱选多情曲。比前贤乐府不中听，在诸官调里却着数。一个个旖旎风流济楚，不比其余。

他似乎是一位接近下层社会的文人，气质风流倜傥，秉性放荡不羁，而且，既热衷诸宫调的创作，又对自己的作品颇为自信。

《董西厢》取材于唐代诗人元稹的小说《莺莺传》（又名《会真记》）。小说叙述的是少女崔莺莺与书生张生相爱，结果遭到遗弃的悲剧故事。这个故事后来几乎成为历代文人作品中永恒的主题。唐代诗人杨巨源、李绅、王涣分别作有《崔娘诗》、《莺莺歌》、《惆怅诗十二首》（其一）。杨、王二诗均为七绝，前者吟咏风流才子的春情，后者抒写二人幽欢后的伤感，都无大意思。李诗似乎是首长篇叙事诗，可惜仅存残句，《董西厢》中多次引用此诗，称之为《莺莺本传歌》。

到了宋代，诗词、小说、“说话”、“杂剧”、鼓子词等也都在叙说或表演着这个故事，其中最著名的是赵令畤的《元微之崔莺莺[商调·蝶恋花]词》。赵令畤的这套鼓子词情节一仍元稹的小说，只是言说方式由《莺莺传》的叙述转变成鼓子词的说唱。不过，鼓子词结尾所缀的一曲这样写道：“镜破人离何处问？路隔银

河，岁会知犹近。只道新来消瘦损，玉容不见空传信。 弃掷前欢俱未忍，岂料盟言，陡顿无凭准。地久天长终有尽，绵绵不似无穷恨。”以有情也终难聚首的人间长恨收束全篇，比起《莺莺传》结尾肯定张生始乱终弃的行为，不能不说是一点小小的进步。

到了金代董解元的手下，崔张的故事发生了根本性的变化。换言之，董解元根据自己的价值观，对流传了近四百年的这一爱情故事的主题进行了重构。首先，他通过对小说悲剧结局的彻底颠覆，改变了原作的主题。改作后的《诸宫调》描写了崔莺莺、张生为争取自由结合而进行的种种努力，以崔张相爱、出走和终成眷属代替了张生抛弃莺莺的悲惨结尾；纠正了原作所谓红颜祸水、“尤物”“不妖其身，必妖于人”的荒谬见解和称许张生为“善补过”者的迂腐观点，明确提出“从今至古，自是佳人合配才子”（〔南吕宫·瑶台月〕）的主张，向维护封建家族利益、要求婚姻门当户对的观念发出了挑战，从而使作品的思想升华到反对封建礼教的层次上，成为王实甫所作杂剧《西厢记》（即《王西厢》）的基础。

其次，董解元对崔张两个主人公形象进行了重塑，强化了两组有着复杂联系而又相互对立的人物形象。原作小说中矛盾的双方是莺莺和张生，而《董西厢》中对立的双方则是争取团圆的崔、张和以崔母为代表的封建势力，这种矛盾势力的重新分配和营构有力地突出了反抗封建礼教的主题。围绕这个主题，董解元还虚构了许多人物，增添了不少情节。经过董解元的改编，莺莺由一个受尽委屈、只能寄哀婉于尺牋诗柬的柔弱女子，变成了敢于反抗封建礼教、敢于大胆追求爱情的坚强女性。张生由一个对女性“始乱终弃”的薄情郎，变成了有情有义、忠于爱情的痴情男子。崔母在原作中只是介绍莺莺与张生相见的中介符号，形象模糊，缺少个性，在《董西厢》中则被重塑成阻碍崔、张结合的封建礼教的代表者，使以她为一方，以崔张为一方的矛盾冲突更加富于戏剧性。红娘和法聪两个次要人物，也被塑造得别具风采，特别是红娘这个下层奴婢，热心大胆，勇敢机智，成为崔张二人同崔母展开斗争的

最得力助手。法聪则不畏强暴，见义勇为，成为崔张争取结合的可靠同盟军。无论是男女主人公性格的强化，还是次要人物形象的补充，都对作品深化主题起到了至关重要的作用。

《董西厢》在艺术上也很有造诣。结构宏伟和情节曲折是其最突出的艺术特色。作者把三千余字的《莺莺传》扩大为五万余字的说唱文学作品，除说白之外，总共包括了十四种宫调的一百九十三套组曲，在对张生闹道场、崔张月下联吟等场面进行扩充描写的同时，又增加了张生害相思、莺莺探病、长亭送别、梦中相会、出奔团圆等情节，使崔张争取爱情的过程，充满了曲折与冲突，酿成了引人入胜的戏剧魅力。作品以爱情进展为主线，用交叉描写男女主人公的手法来表现他们在相知相爱过程中的性格发展，同时巧妙而自然地穿插了其他人物的活动及其繁复的内心世界。由于矛盾冲突尖锐复杂，在故事紧要关头，又故意盘马弯弓，迟回不发，惯用“忽来红娘”、“蓦地出聪”的转换写法，屡屡在山穷水尽之际，另辟一条蹊径，别现一派风光。从普救寺崔张巧遇起，经过闹斋、寺警、法聪递信、将军解围、西厢待月、客馆拷红、长亭送别、村店惊梦、郑恒传谣、崔张出走，到最后两个有情人终成眷属，可说是千回百折，波澜起伏，充满了强烈的戏剧性。

善于叙述是这部作品的又一个艺术特色。作者发挥了说唱文学的特长，在用曲词演唱的同时，间以说白复述情节，使故事脉络分明，情文相生。无论景物点染，气氛酝酿、事件交待和人物刻画，都运用曲词说白表现得挥洒自如，恰到好处。明代戏剧家汤显祖在评论《董西厢》时指出：“董词最善叙述。”叙述，是说唱文学主要的艺术手段，也正是与戏曲的不同之处。《董西厢》充分利用这种不受时间和场景限制的叙述手法，叙事写人，传情达意。融叙事、抒情、写景为一体，借以渲染烘托人物的思想感情，达到了如见其人、如闻其声的艺术境界。作者还采用夸张、比喻、烘托、倒叙等种种表现手法，补充和强化了作品的叙述功能。如莺莺与张生在长亭分别后，作者用〔黄钟宫〕一套九支曲子来淋漓尽致地叙

说莺莺与张生别后的刻骨相思，收到了很好的艺术效果。

作品的语言方面也颇有造诣，显示了质朴奇俊的特色。作者善于提炼民间生动活泼的口语，写成朴素本色的曲词，字里行间流溢出浓烈的生活气息，如写莺莺相思：

滴滴风流，做为娇更柔，见人无语便回眸。料得娘行不自由，眉上新愁压旧愁。天天闷得人来叻，把深恩都变做仇，比及相见待追求，见了依前还又休，是背面相思对面羞。《出队子》

再如写长亭送别：

马儿登程，车儿归舍，马儿往西行，坐车儿往东拽，两口子一步离得远如一步也。《尾》

这些地方都显示了董解元将口语入词的巧妙手段。不仅如此，他还善于吸收古典诗词里的句法与语汇，使曲词俗中带雅，富有韵味。如表达莺莺在张生赴试后的愁绪的“非关病酒，不是伤春”，就源于李清照的“非干病酒，不是悲秋”（《凤凰台上忆吹箫》）。尤其是崔张长亭相别一段，显示出作者汲取柳永慢词的词意，熔铸情景交融的别离意境的功夫：

蟾官客，赴帝阙，相送临郊野。恰俺与莺莺，鸳帏暂相守，被功名使人离缺。好缘业，空悒悒，频嗟叹，不忍轻离别。早是恁凄凄凉凉受烦恼，那堪值暮秋时节。雨儿怎歇，向晚风如凜冽，那闻得衰柳蝉鸣凄切。未知今日别后，何时重见也。衫袖上盈盈，搵泪不绝。幽恨眉峰暗结。好难割舍，纵有半载恩情、千种风情何处说？《玉翼蝉》

《董西厢》的语言文质彬彬，雅俗相兼，明人胡应麟《少室山房笔丛》说它：“精工巧丽，备极才情，而字字本色，言言古意，当是古今传奇鼻祖。金人一代文献尽于此矣。”的确是中肯之评。

当然，有的情节不够集中，有的人物性格不够完整等等，这也是《董西厢》存在的缺陷。但这些并不能掩盖它的卓越成就以及对戏曲、说唱文学所起的深远影响。

### 第三节 散曲：豪放派与清丽派

元代散曲的发展，大体可以元成宗大德元年（1297）为界，分为前后两个时期，前期重要作家有关汉卿、马致远、王实甫、白朴、卢挚、姚燧、赵孟頫、冯子振等人；后期重要作家有张养浩、张可久、睢景臣、刘致、钟嗣成、乔吉、贯云石、徐再思等人。以创作风格而论，元代散曲基本上可分为豪放、清丽两派。豪放派注重本色，语言多用口语，少用典实，通俗流畅，质朴泼辣，超逸隽爽。马致远、张养浩可称为这派的代表作家。清丽派讲究蕴藉，注重炼字琢句，辞藻华美，喜用故实，细腻和婉，典雅清丽。张可久、乔吉以及酸甜二斋是这派的代表作家。

#### 一 豪放派：马致远、张养浩

##### （一） 曲中状元：马致远

马致远（1250？~1324？），号东篱，大都（今北京）人。生平未详，但从其散曲作品中可以了解到，他年轻时曾热衷进取功名。曾任江浙行省务官（一作江浙省务提举），约值不惑之年时因仕途不顺，逃离宦海，退隐林下，成为啸傲风月、玩世不恭的隐逸之士。元贞中（1295~1296），与李时中、花李郎、红字李二等共组了“元贞书会”。

马致远的散曲成就，为元代之冠，贾仲名于吊词《凌江仙》中称他“战文场，曲状元，姓名香灌满梨园”。他的散曲现存小令

一百零四首、套数十七篇，辑为《东篱乐府》传世。他的散曲作品内容主要分为三类：一类是表现愤世嫉俗、感叹世事无常的。这类作品所表现的马致远的思想感情较为复杂，其中有怀才不遇的感慨，如：“夜来西风里，九天鹏鹞飞，困煞中原一布衣。悲，故人知未知？登楼意，恨无上天梯！”（《金字经》<sup>①</sup>）；也有与世无争、超尘绝世的超然，如：“半世逢场作戏，险些儿误了终焉计。白发劝东篱，西村最好幽栖，老正宜。茅庐竹径，药井蔬畦，自减风云气。嚼蜡光阴无味，旁观世态，静掩柴扉。虽无诸葛卧龙冈，原有严陵钓鱼矶，成趣南园，对榻青山，绕门绿水。”（《哨遍》）其中最为著名的是他的套曲《夜行船·秋思》：

百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花谢，急罚盏夜阑灯灭。

《乔木查》想秦官汉阙，都做了衰草牛羊野。不恁么渔樵无话说。纵荒坟横断碑，不辨龙蛇。

《庆宣和》投至狐踪与兔穴，多少豪杰。鼎足虽坚半腰折，魏耶？晋耶？

《落梅风》天教你富，莫大奢，没多时好天良夜。富家儿更做道你心似铁，争辜负了锦堂风月？

《风入松》眼前红日又西斜，疾似下坡车。不争镜里添白雪，上床与鞋履相别。休笑巢鸠计拙，葫芦提一向装呆。

《拨不断》利名竭，是非绝。红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮。青山正补墙头缺，更那堪竹篱茅舍。

《离亭宴煞》蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇。何年是彻。看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，闹攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来那些：和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个登高节？人问我顽童

<sup>①</sup> 此后本书引用的散曲略去宫调名。

记者：便北海探吾来，道东篱醉了也。

这支套曲的主题是说世事无常，人生如梦。历史上英雄豪杰的霸业，到头来都不过是一场空。所以作者以对功名利禄的彻底否定，对遁世隐居生活的积极认同，抒写了人生的幻灭感与心底的愤愤不平，流露出自己不愿与浊世同流合污的孤傲情绪。在艺术上，这支套曲颇受元人周德清的推崇，他甚至不无夸张地评价此曲说：“谚曰百中无一，余曰万中无一。”（《中原音韵·定格》）周氏看重的是这首曲的“不重韵，无衬字，韵险语俊”，说“看他用蝶、穴、杰、别、竭、绝字，是入声作平声；阙、说、铁、雪、拙、缺、贴、歇、彻、血、节字，是入声作上声；灭、月、叶，是入声作去声。无一字不妥。”确实，很少作家能像马致远这样，将这类险韵运用得如此流畅和谐，琅琅上口。而且，语言的凝练，比喻的新颖，排比句、鼎足对的使用，以及音节的嘹亮，气势的豪爽，使这首词构成了声情并茂、绘形绘影的艺术境界。作者深恶痛绝的现实社会，憧憬向往的理想世界，都在其带有诗情画意的笔下，跃然纸上。

另一类是吟咏景物的，如《寿阳曲》中的《山市晴岚》、《远浦帆归》、《平沙落雁》、《烟寺晚钟》、《渔村夕照》、《江天暮雪》等小令都是描写山光水色、岸花汀树的佳作。《天净沙·秋思》则是这类作品中最脍炙人口的一首：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

作者仿佛在使用电影蒙太奇的手法，将“枯藤”、“老树”、“昏鸦”、“小桥”、“流水”、“人家”、“古道”、“西风”、“瘦马”、“夕阳”这些静止的景物片断组接在一起，构成一幅秋日夕照图，并且通过“断肠人在天涯”一句点睛之笔，向这幅秋日夕照的画

图灌注了无限苍凉凄苦的游子之情。全曲景中含情，情景交融，诗味隽永。周德清赞其为“秋思之祖”（《中原音韵》卷下），王国维称其“纯是天籁，仿佛唐人绝句”<sup>①</sup>。

还有一类是吟咏恋情的。马致远是善写情词的行家，《寿阳曲》中的十余首小令都属这类曲作，如下引三首：

云笼月，风弄铁，两般儿助人凄切。剔银灯欲将心事写，长吁气一声吹灭。

从别后，音信绝，薄情种害杀人也。逢一个见一个因话说，不信你耳轮儿不热。

相思病，怎地医？只除是有情人调理。相偎相抱诊脉息，不服药自然圆备。

自然成韵，语短情长，俚俗晓畅，雅俗共赏。

此外，马致远还有一支套曲《耍孩儿·借马》，将一个爱马如命的吝啬鬼刻画得栩栩如生，语词相当诙谐风趣。于散曲抒情写景之外，另辟叙事讽物之径，足见他不愧有曲中“状元”之誉。

总之，马致远的散曲，题材广泛，意境高远，声调和谐优美，语言本色清新，喜用典故而又不失通俗，其艺术风格于豪迈中更显飘逸。他吸取了诗词以及民间歌曲的养分，开辟了与诗词不同的曲的真率醇厚的意境，提高了曲的格调，对散曲的发展与提高作出了贡献。

## （二）“玉树临风”：张养浩

张养浩（1270～1329），字希孟，号云庄，山东济南人。幼聪敏，有义行，好读书，被荐为东平学正。后游京师，拜监察御史，历官翰林学士、礼部尚书、参议中书省事等职。他为官方正，以直言敢谏著称，曾为当权者构陷而罢官，仁宗即位后始得复职。后因

<sup>①</sup> 王国维《宋元戏曲史·元剧之文章》，上海古籍出版社，1998。

厌倦宦海浮沉，弃官归隐。文宗天历二年（1329），关中大旱，召拜陕西行台中丞，前往救灾，到任四月，劳瘁去世。他的散曲多是在辞官退隐后所写，有散曲集《云庄休居自适小乐府》传世，今存小令一百六十一首，套数二篇。

张养浩的散曲正如其散曲集名，多为“休居自适”即“闲适”之作。这类作品讴歌了隐逸生活，吟咏了自然风光，它们或者直接描绘令人沉醉的烟水人家，如《水仙子·咏江南》：

一江烟水照晴峦，两岸人家接画檐。芰荷丛一段秋光淡，  
看沙鸥舞再三。卷西风十里珠帘。画船儿天边至，酒旗儿风外  
飏，爱杀江南！

或者通过辞官前后的对照，突显隐逸生活的逍遥自在，如《雁儿落兼得胜令》：

往常时为功名惹是非，如今对山水忘名利；往常时趁鸡声  
赴早朝，如今近晌午犹然睡。往常时秉笏立丹墀，如今把  
菊向东篱；往常时俯仰承权贵，如今逍遥谒故知；往常时狂  
痴，险犯着笞杖徒流罪；如今便宜，课会风花雪月题。

不过，张养浩的心情并非总是止水似的“闲适”，宦海升沉的经历，民不聊生的现实，也时时袭扰他的心灵。当此之时，他往往用吊古伤今的手法，将内心的波澜起伏形诸散曲，如《山坡羊》中的两首“怀古”之作：

天津桥上，凭栏遥望，春陵王气都凋丧。树苍苍，水茫茫，  
云台不见中兴将。千古转头归灭亡。功，也不久长；名，  
也不久长！（《洛阳怀古》）

峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。望西都，意踟

蹶，伤心秦汉经行处。官阙万间都做了土。兴，百姓苦；亡，百姓苦！（《潼关怀古》）

作者站在洛阳天津桥上，看到的是千古归一梦，万事转头空；王气的丧尽，“中兴将”们的无迹可寻，使他觉得世人追逐的“功”与“名”都不是永恒的存在。而当他走在潼关路上时，看到的则是虽然山河依旧在，秦宫汉阙却“都做了土”；秦汉盛世的灰飞烟灭，西都的荒废，使他感到帝国无论是兴盛还是衰亡，受苦受难的都是被压在社会最底层的老百姓。如果说作者洛阳桥上的怀古还仅仅是以个人为中心，对自我人生价值的思索，那么，在潼关路上的怀古，作者则跳出了个人的名利场，是关于百姓疾苦的深切关怀。同样的胸襟怀抱还表现在他的套数《一枝花·咏喜雨》中：

用尽我为民为国心，祈下些值玉值金雨。数年空盼望，一旦遂沾濡。唤省焦枯，喜万象春如故，恨流民尚在途。留不住都弃业抛家，当不的也背乡离土。

《梁州》恨不的把野草翻腾做菽粟，澄河沙都变化做金珠，直使千门万户家豪富，我也不枉了受天禄。眼觑着灾伤教我没是处，只落的雪满头颅。

《尾声》青天多谢相扶助，赤子从今罢叹吁。只愿的三日霖霖不停住，便下当街上似五湖，都淹了九衢，犹自洗不尽从前受过的苦！

如此胸襟，如此怀抱，在视民如草的封建社会里无疑是难能可贵的。张养浩以民为本的见解奠定了他在曲史上他人难以企及的崇高地位。

张养浩的吊古伤今之作，感情沉郁，风格豪放，气势雄浑，前人将他列入豪放一派，很大程度上是因为他创作了这类散曲。另一个原因就是在他现存的一百六十余篇作品中竟然没有一首道及儿女

之情，这在元曲作家中相当罕见。朱权在《太和正音谱》中将他评为“玉树临风”，在很大程度上当是看重他的为人。

## 二 清丽派：张可久、乔吉、酸甜二斋

### （一）词林宗匠：张可久

张可久（1270? ~ 1348?），字小山。一说名伯远，字可久（或久可），号小山，庆元（今浙江鄞县）人。先以绍兴路吏转首领官，后曾为桐庐典史。年届古稀尚为昆山幕僚。仕途多舛，一生奔波，足迹遍及江、浙、皖、闽、湘、赣等地。晚年久居杭州，流连山水，专以散曲创作为务。著有《今乐府》、《苏堤渔唱》、《吴盐》、《新乐府》四种，近人辑为《小山乐府》六卷。所作今存小令八百五十五首，套数九篇，为元代散曲作品最多的作家。张可久在元代后期散曲作家中颇负盛名，朱权在《太和正音谱》中称其为“词林之宗匠”，盛赞其词“清而且丽，华而不艳，有不吃烟火食气，真可谓不羁之才”。李开先在为乔吉、张可久的小令所作序中谓“乐府之有乔（吉）、张（可久），犹诗家之有李、杜”，所评虽然不无溢美之嫌，但足以说明他在明代文人心目中的地位。

张可久的散曲多为描写湖光山色之作，不过，因为他在仕途上屡受挫折，笔下也不时流泻愤世嫉俗之音，如《醉太平·失题》便讽刺了唯钱是亲的社会风气：

人皆嫌命窘，谁不见钱亲？水晶环入面糊盆，才沾粘便滚。文章糊了盛钱囤，门庭改做迷魂阵，清廉贬入睡馄饨，葫芦提倒稳。

《卖花声·客况》则流露出知音难觅的不平：

登楼北望思王粲，高卧东山忆谢安。闷来长铗为谁弹？当年射虎，将军何在？冷凄凄霜陵古岸。

纵然是写景的作品，有时也难以抑制他对人心险恶的愤激情绪，如其《红绣鞋·天台瀑布寺》：

绝顶峰攒雪剑，悬崖水挂冰帘。倚树哀猿弄云尖。血华啼杜鹃，阴洞吼飞廉，比人心山未险！

小令的前五句都是在极力描写天台山的险峰奇景，雪剑冰帘，哀猿挂树，杜鹃如血，阴洞风吼，这些险恶的景致已使人不寒而栗，毛骨悚然，令人觉得似乎再险再恶也不过尔尔了。然而作者在最后一句却突然笔锋一转，说“比人心山未险”，这就突出了他模山范水而意不在景的弦外之音：最险最恶是人心。前面五句的连类取譬正是作者讽刺人心世道的铺垫。

与张养浩的“怀古”小令一样，张可久也有一首《卖花声·怀古》：

美人自刎乌江岸，战火曾烧赤壁山，将军空老玉门关。伤心秦汉，生民涂炭，读书人一声长叹！

作者回顾乌江岸、赤壁山、玉门关曾经发生过的秦汉故事，凭吊那些失意的美人、将军们，但是真正令他“伤心”的不是虞姬、曹操和班超，而是挣扎在穷兵黩武时代的芸芸众生，所谓“读书人一声长叹”透露了作者的几缕同情和一丝无奈。盘桓西湖之上，悠游山林之下，却也能思及“生民涂炭”，说明作者并不总是寄情山水美人，只可惜这样的作品在张可久的集子中属于凤毛麟角。

张可久描写自然风光的作品，确如朱权所评，“清而且丽，华而不艳”。他的很多小令都宛如工艺品似的，细腻清丽，精致优美，如：

九里松，二高峰，破白云一声烟寺钟。花外嘶骢，柳下吟

篷，笑语散西东。举头夜色蒙蒙，赏心归兴匆匆。青山衔好月，丹桂吐香风。中，人在广寒宫。（《寨儿令·西湖秋夜》）

云冉冉，草纤纤，谁家隐居山畔崦？水烟寒，溪路险，半幅青帘，五里桃花店。（《迎仙客·括山道中》）

萋萋芳草春云乱，愁在夕阳中。短亭别酒，平湖画舫，垂柳骄嘶。一声啼鸟，一番夜雨，一阵东风。桃花吹尽，佳人何在，门掩残红。（《人月圆·春晚次韵》）

他的套数也是如此，如被李开先誉为“古今绝唱”的《一枝花·湖上归》：

长天落彩霞，远水涵秋镜；花如人面红，山似佛头青。生色围屏，翠冷松云径，嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香，何必赋横斜瘦影。

《梁州》挽玉手留连锦英，据胡床指点银瓶，素娥不嫁伤孤零。想当年小小，问何处卿卿？东坡才调，西子娉婷，总相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉亭上诗成，三五夜花前月明，十四弦指下风生。可憎，有情，捧红牙合和伊州令。万籁寂，四山静，幽咽泉流水下声。鹤怨猿惊。

《尾》岩阿禅窟鸣金磬，波底龙官漾水精。夜气清，酒力醒，宝篆销，玉漏鸣。笑归来仿佛二更，煞强似踏雪寻梅灞桥冷。

全套曲子写西湖的景致，颇为灵动。特别是“花如人面红”二句，与传统手法中的以物拟人相反，而是以人拟物，说花红艳艳的有如美人的脸色，山青苍苍的好像佛爷的光头，想象十分奇特而又新颖。与前引的小令以景为主不同，这篇套数是以人为主，以景为宾，灵动的良辰美景描写乃是为了人的赏心乐事服务，宁静清丽的自然之美乃是对人的一种衬托和铺垫。这套曲子的主题吟咏文人的

风流生活，固然不值得过高推崇，但其中写景的技艺还是不无借鉴之处。

张可久还善写春情闺怨，如下引数曲，或者点化唐诗宋词中的警句，或者援引民间的俚语俗言，将少女的相思或人妻的忌恨活脱脱地形诸纸端：

黄莺乱啼门外柳，雨细清明后。能消几日春，又是相思瘦。梨花小窗人病酒。（《清江引·春思》）

与谁，画眉？猜破风流谜。铜驼巷里玉骢嘶，夜半归来醉。小意收拾，怪胆矜持，不识羞谁似你！自知，理亏，灯下和衣睡。（《朝天子·闺情》）

愁斟玉斝，尘生院宇，弦断琵琶。相思瘦的人来怕，梦绕天涯。何处也雕鞍去马？有心哉归燕来家！鲛绡帕，泪痕满把，人似雨中花。（《满庭芳·春思》）

作为“清丽派”的代表作家，张可久的作品，力求脱却白描而入于雅正，炼字琢句，典丽精工，虽有过于注重形式美之弊，但作为元曲中的“清丽”一派，增添了曲苑的风采。

## （二）散曲翘楚：乔吉

乔吉（1280？~1345），又名乔吉甫，字梦符，号笙鹤翁，又号惺惺道人。太原（今属山西）人，流寓杭州。一生落泊，穷困而不得志，放荡江湖，寄情诗酒。为人美容仪，能辞章。陶宗仪说他“博学多能，以乐府称。尝云：‘作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮。尤贵在首尾贯串，意思清新。苟能若是，斯可以言乐府矣。’”（《辍耕录》）著有《惺惺道人乐府》、《文湖州集词》、《乔梦符小令》三种。所作散曲今存小令二百零九首，套数十一篇。明清文人非常推崇他的散曲创作，李开先将他誉为元曲的“翘楚”，甚至将他与张可久并列，方之于唐代诗家李、杜。

乔吉是位非常有个性的文人，不管境遇如何坎坷，他都坚持自己笑傲江湖的人生态度。他抒写自己内心世界的几首《自述》、《自叙》、《自警》、《自适》，大都洋溢着乐观自适的旷达，很少流露穷愁潦倒的哀伤，如：

华阳巾鹤氅踟蹰，铁笛吹云，竹杖撑天。伴柳怪花妖，麟祥凤瑞，酒圣诗禅。不应举江湖状元，不思凡风月神仙。断简残篇，翰墨云烟，香满山川。（《折桂令·自述》）

不占龙头选，不入名贤传。时时酒圣，处处诗禅。烟霞状元，江湖醉仙。笑谈便是编修院。留连，披风抹月四十年。（《绿么遍·自述》）

斗牛边缆住山槎，酒瓮诗瓢，小隐烟霞。厌行李程途，虚花世态，潦草生涯。酒肠渴柳阴中拣云头剖瓜，诗句香梅梢上扫雪片烹茶。万事从他，虽是无田，胜似无家。（《折桂令·自叙》）

清风闲坐，白云高卧，面皮不受时人唾。乐跼跼，笑呵呵，看别人搭套项推沉磨。盖下一枚安乐窝：东，也在我；西，也在我。（《山坡羊·自警》）

在这些作者自我心灵的写照中，充分展示了他自命“烟霞状元，江湖醉仙”的人生抱负和我行我素的处世哲学。同样的胸襟还表现在“悟世”、“写怀”、“寓兴”之类的曲子里，如：

肝肠百炼炉间铁，富贵三更枕上蝶，功名两字酒中蛇。尖风薄雪，残杯冷炙，掩青灯竹篱茅舍。（《卖花声·悟世》）

离家一月，闲居客舍，孟尝君不费黄社。世情别，故交绝，床头金尽行谁借？今日又逢冬至节。酒，何处赊？梅，何处折？（《山坡羊·冬日写怀》其一）

鹏转九万，腰缠十万，扬州鹤背骑来惯。事间关，景闾

珊，黄金不富英雄汉。一片世情天地间：白，也是眼；青，也是眼。（《山坡羊·寓兴》）

不过，在他敝屣富贵、鄙薄功名的超然中，多多少少也可以寻见他无钱赊酒的窘迫，残杯冷炙的辛酸，以及对人世间充满了势利眼的无奈。

乔吉散曲的数量在元人中仅次于张可久，作品内容多为诗酒声色、烟霞云水。清新婉丽是他作品的主要风格，如下引诸作：

冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜，树头树底孤山上。冷风来何处香？忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦，笛凄春断肠。淡月昏黄。（《水仙子·寻梅》）

垂杨翠丝千万缕，惹住闲情绪。和泪送春归，倩水将愁去，是溪边落红昨夜雨。（《清江引·即景》）

瘦马驮诗天一涯，倦鸟呼愁村数家。扑头飞柳花，与人添鬓华。（《凭栏人·金陵道中》）

这些曲子写得都很典雅，而且像“酒醒寒惊梦，笛凄春断肠”、“和泪送春归，倩水将愁去”、“瘦马驮诗天一涯”这类句子都颇近于诗词，说明作者在以吟诗赋词的心神进行散曲的创作。这一点在其下面的曲子中表现得更为鲜明：

万树枯林冻折，千山高鸟飞绝。兔径迷，人踪灭，载梨云小舟一叶。蓑笠渔翁耐冷的，独钓寒江暮雪。（《沈醉东风·题扇头》）

莺莺燕燕春春，花花柳柳真真。事事风风韵韵。娇娇嫩嫩，停停当当人人。（《天净沙·即事》）

前一首是唐人诗作的扩张，后一首是宋人词作的模拟。讲究词藻的

华美，注重对仗的工稳，考虑韵律的和谐，正是元代后期散曲创作趋向唯美的一种反映，乔吉曲作的近诗近词的雅正化，与散曲的这种语境若合一契。王骥德的《曲律》不赞成李开先将乔吉、张可久方之于唐代李、杜，说“乔、张盖长吉、义山之流”，似乎还有些道理。

### （三）“酸甜乐府”：贯云石·徐再思

“酸甜乐府”指的是贯云石与徐再思二人的散曲。贯云石号酸斋，徐再思号甜斋，两人均善散曲，世人遂将二人的曲子并称为“酸甜乐府”。

贯云石（1286~1324），字浮岑，又号芦花道人。维吾尔族将门之后。本名小云石海涯，因父名贯只哥，遂取“贯”字为姓。少善骑射，后弃武学文。官至翰林学士，以疾辞归江南，隐居杭州。卒谥文靖。著有《酸斋乐府》，散曲今存小令八十六首，套数九篇。

贯云石春秋未及不惑，但一生颇有浪漫色彩，《西湖游览志》、《元诗纪事》都记载着他的轶事。前人论及他的散曲，大都将他列入豪放派，但是综观其作，有不少名曲佳什，似乎归于清丽一派或许更为合适，比如：

战西风几点宾鸿至，感起我南朝千古伤心事（事，疑为“史”之讹）。展花笺欲写几句知心事，空教我停霜毫半晌无才思。往常得兴时，一扫无瑕疵，今日个病恹恹刚写下两个相思字。（《塞鸿秋·代人作》）

挨着靠着云窗同坐，偎着抱着月枕双歌，听着数着愁着怕着早四更过。四更过情未足，情未足夜如梭。天哪，更闰一更儿妨甚么！（《红绣鞋·欢情》）

若还与他相见时，道个真传示：不是不修书，不是无才思，绕清江买不得天样纸。（《清江引·惜别》）

这些曲子都呈现出一种清艳流丽的风格特征，而且构想奇特，夸张新颖，颇得民歌的真传。

徐再思（生卒年不详），字德可，号甜斋，嘉兴（今属浙江）人。与贯云石同时。曾为嘉兴路吏。所作散曲今存小令一百零三首，《太和正音谱》称其词“如桂林秋月”。

描写自然景物与吟咏闺思春情，是徐再思散曲中的主要题材。他的写景之作，长于写意，往往寥寥数笔就勾勒出景物的神韵，如《梧叶儿·即景》：

鸳鸯浦，鸂鶒洲，竹叶小渔舟。烟中树，山外楼，水边鸥。扇面儿潇湘暮秋。

浦侧洲边的风景，恰似一幅定了格的扇面山水，诗情画意仿佛透纸而出。他的咏情之作，恰到好处地再现了女性内心的复杂情感，如《蟾宫曲·春情》：

平生不会相思，才会相思，便害相思。身似浮云，心如飞絮，气若游丝。空一缕余香在此，盼千金游子何之？症候来时，正是何时？灯半昏时，月半明时。

开首连用三个“相思”，将坠入情网中的女子从情窦未开到一往情深再到染上相思病，写得层层深入，细腻入微。接下去排比出的鼎足对，连比喻带夸张，将她深受相思的折磨，渲染得淋漓尽致。曲尾重复使用的四个“时”字，在回环反复中，凸现了她形单影只的凄凉。

徐再思还有一首写游子情的《水仙子·夜雨》，历来传诵人口：

一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。落

灯花棋未收，叹新丰逆旅淹留。枕上十年事，江南二老忧，都到心头！

尽管周德清批评此曲“语好而平仄不称”，但读起来，那种“独在异乡为异客”的羁旅情怀，还是相当真挚感人。

#### 第四节 杂剧：中国最早的成熟戏曲

中国戏曲的起源可以追溯到先秦时期。《诗经》中的《颂》与《楚辞》中的《九歌》都是由诗歌、音乐、舞蹈三者构成的歌舞形式，用来祭祀祖先和神灵。特别是《九歌》，包含了粗糙的故事情节及简单的戏剧冲突，并且由巫觋登场，妆扮成各种神灵（人物），配合音乐和舞蹈进行表演，以歌声（语言）为自己亮相着色。从结构上看，前有迎神之曲，后有送神之乱，中间各章形同杂剧之折。因此，有些中外学者即目之为戏曲的雏形。可惜由于历史条件的不成熟，这种形式在后世没有得到直接的继承，未能发展成为一个文学的部类。秦汉以后，又出现了角觥戏、参军戏等表演艺术，为中国戏曲的成熟奠定了基础。

到了元代，“元曲”的另一组成部分“杂剧”，作为成熟的戏曲形式，标志着中国戏曲史终于迎来了一个新纪元，中国的戏曲艺术从此开始走向繁盛。元代的戏曲包括杂剧和南戏，而首先兴起并且占主流地位的是杂剧。从文学角度言，杂剧与散曲一起构成了元代文学的主流样式。

##### 一 杂剧的起源与形制

###### （一）杂剧的起源

杂剧的直接源头可以归结为宋、金的诸宫调与宋杂剧、金院本。

前已述及，诸宫调是产生于北宋而盛行于金代的说唱文学形

式。北宋的诸宫调今已不存，金代完整的也只有《董西厢》。这种说唱文学按照不同的宫调将不同曲牌连成一套，用以演唱具有情节的故事；演唱时通过戏中人物的自叙来展开故事情节和展现人物的心理活动；通篇的结构比较宏大完整；演唱时的音乐采用北方的乐曲。这些特征对元杂剧都产生了极大的影响，换言之，元杂剧便继承了《诸宫调》的体式及音乐。

宋杂剧和金院本是在唐代以科白滑稽为主的参军戏基础上糅合了其他表演艺术的特征而逐步形成的。据吴自牧的《梦粱录·妓乐》，宋杂剧已经具备了“大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍”的特征，大致发展成综合的表演艺术形式。虽然宋杂剧的剧本如今已经无从看到，但宋人周密的《武林旧事》一书的《官本杂剧段数》中还记载着剧目的名称。到了金代，这种宋杂剧又被称作“院本”，元陶宗仪的《辍耕录》中记载着院本的剧目名称。从文献资料记载与出土戏曲文物来看，院本的内容具有简单的故事情节和戏剧冲突，不过仍以滑稽调笑为主；四五个角色已各有不同的名目；戏中或偏重于说，或偏重于唱，说（念诵、说白）与唱渐趋结合；开始向代言体的方向倾斜。总之，金院本已经成为一种较为成熟的戏曲形式。

元杂剧便是在宋、金《诸宫调》及宋杂剧、金院本的基础上，吸收其他民间技艺的某些特点发展而成的。杂剧之所以在元代达到了兴盛繁荣的局面，是因为当时城市经济生活的相对繁荣、市民娱乐要求的不断增长，为杂剧演出提供了物质条件（演出场所）和群众基础（大批观众）；汉族与各少数民族文化的相互渗透，尤其是民族音乐、舞蹈的传入，为杂剧的发展注入了新鲜血液；珠帘秀、赛帘秀等一批才艺卓绝的演员在舞台上引起了追星效应。更重要的一个原因是，元代执政者实施的种族歧视和民族压迫政策，将汉族文人打入了社会底层，所谓民分十等，儒居末流，攀援无路的文人被迫把文才和精力投向市井间的杂剧创作。其中涌现出一批头角峥嵘的剧作家，他们以创作杂剧为同好，结成“玉京书会”之

类的写作团体，形成近乎以写剧本为专业的作家群。他们创作出的优秀剧目对引领杂剧发展起到了至关重要的作用。

## （二）杂剧的形制

元杂剧的曲调是由北方民间歌曲、少数民族的乐曲和中原传统的曲调（包括宫廷、寺庙、民间音乐）结合而成；从辽金以来传入中国的音乐，“饶有马上杀伐之音”（徐渭《南词叙录》），结合我国北方歌曲“慷慨悲歌”的传统，形成了新的乐曲体系——北曲。元杂剧里所用的曲调和唱腔主要是继承北曲的传统发展起来的，因此又被称为北曲杂剧或北杂剧。在音乐方面亦如散曲中的套数，每折只采用一个宫调，不相重复。杂剧常用宫调有九个，即“五宫”（正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫）“四调”（大石调、双调、商调、越调）。每折戏的唱词，一韵到底，平仄通押。

如今所说的杂剧，其实就是流传至今的杂剧演出剧本。构成剧本的要素主要是曲词、宾白、题目正名以及各种提示。

曲词就是演员的唱词，由散曲中的套曲组成。在剧本中，每一支套曲成为一折。折，相当于现代戏剧中的幕，一折犹如一幕。每本杂剧，通常由四支套曲亦即四折组成。也有五折（如《赵氏孤儿》）或六折（如《秋千记》）的，但那是变例或特例。在第一折之前或各折之间，往往插有“楔子”。一般认为，楔子置于第一折之前，所起的作用犹如序幕；置于各折之间，则起过渡剧情的作用。曲词的韵律要求很严格，不过比散曲更容许使用很多衬字，有的时候还容许变格增句，目的是为了比较自由地传情达意。

宾白就是演员的台词。明人姜南说：“两人相说曰‘宾’，一人自说曰‘白’。”（《抱璞简记》）也就是说“宾”是对白，“白”是独白。宾白或用白话，或用韵语，韵语多为诗词。

题目正名用在剧本的末尾，多以两句、四句或八句的对句构成，如元刊本《古今杂剧三十种》中的《诸葛亮博望烧屯》：

题目	曹丞相发马用兵	夏侯惇进退无门
正名	关云长白河放水	诸葛亮博望烧屯

题目正名的作用一般是概括剧情，介绍内容，通常以正名的末句作为该剧的剧名。

各种提示包括说唱、科范、闯关、角色等提示。说唱提示以关键词“唱”、“云”表示，“唱”表示须要演唱，“说”表示须要说话。科范提示是对演员须做动作的提示，借以强调表演规范和舞台效果，在剧本中以关键词“科”或“介”表示，如“把盏科”、“做眼泪科”、“内做起风科”、“取白练挂旗上科”等。“闯关”提示是对剧中人物着装或胡须的提示。角色提示则是对演员承担角色的提示，在剧本中以“末”、“旦”等关键词表示。

演员脚色大体上可为末、旦、净、杂四大类。元杂剧的剧本中，曲词所占比重最大，通常每本戏只能由正末或正旦主唱，正末主唱的称“末本”，正旦主唱的称“旦本”。因此，剧本便有旦本或末本之分。

## 二 杂剧两大派：本色派与文采派

元杂剧亦如散曲，可以大德为界，分为前后两期。蒙古灭金至大德为前期，大德以后为后期。元代前期，是元杂剧高度繁盛的时期，作家、作品的数量相当可观。当时演出活动最集中的城市是京城大都，此外在真定、汴梁、平阳、东平等经济繁荣的城市以及这些城市周围的乡村地区演出也较盛。主要的杂剧作家有关汉卿、王实甫、白朴、马致远、杨显之、武汉臣、纪君祥、康进之、高文秀、石君宝、李好古、张国宾、李行道（一作李行甫）等。元代后期，杂剧中心逐渐南移，作家大都集中于东南沿海城市一带。南北统一以后，东南沿海城市经济发展迅速，北方城市的地位明显降低，所以引起北方杂剧作家纷纷南下。作家阵容、作品数量虽然不如前期，但也产生了郑光祖、乔吉、宫天挺、秦简夫、杨梓、萧德

祥、金仁杰、罗本等著名剧作家。只是杂剧日趋衰微，原来在戏坛上独占鳌头的地位逐渐被重新复兴的南戏所取代。

从现存的一百六十余种元杂剧中，可以看出它们的题材异常广泛，明人朱权曾把它们分为十二类（见《太和正音谱》）。其实，如果根据杂剧的题材异同，可以把它们分为婚恋剧、社会剧、历史剧、公案剧、神仙道化剧等几大大类。如果根据杂剧曲词的风格，则可以把它们分作本色与文采两大派<sup>①</sup>。本色派曲词平实俚质，多用口语，大都注重杂剧的结构组织；文采派曲词则讲究藻绘，杂剧的结构组织往往疏于推敲锤炼。当然，就主要倾向可作如此分别，而剧情与曲词兼佳者在两大派中都不无存在。或豪放激越，或敦朴自然，或温润明丽，然而主导倾向属于本色派的作家，主要有关汉卿、高文秀、纪君祥、康进之、萧德祥、郑廷玉、武汉臣、张国宾、秦简夫、李行道、石君宝、尚仲贤等。或绮丽纤秣，或清奇轻俊，而主导倾向属于文采派的作家，则主要有王实甫、白朴、郑光祖、乔吉、李好古、马致远、宫天挺等。

前人评述杂剧作家，向有元曲四大家之称，如元人周德清则说：“乐府之盛、之备、之难，莫如今时。……其备则关、郑、白、马，一新制作。”（《中原音韵自序》）明人何良俊则说：“元人乐府称马东篱、郑德辉、关汉卿、白仁甫为四大家。”（《四友斋丛说》）然而正如明人王骥德《曲律》所见，四大家中不列王实甫实为失当。平心而论，元杂剧中成就最高的作家当首推关汉卿与王实甫。

#### （一）“一空依傍，自铸伟词”：《窦娥冤》

《窦娥冤》，全名《感天动地窦娥冤》，是关汉卿最负盛名的杂剧代表作，也是元杂剧中最杰出的悲剧作品，王国维说它即使“列之于世界大悲剧中，亦无愧色”（《宋元戏曲史·元剧之文

<sup>①</sup> 参见〔日〕青木正儿《中国文学概说·戏曲小说学》，隋树森译，重庆出版社，1982。

章》)。

作者关汉卿一九五八年被世界和平理事会提名为“世界文化名人”，但关于他的史料却少得可怜。据说他是大都（今北京）人，号已斋叟，字或作“一斋”，曾任太医院尹（据钟嗣成《录鬼簿》）。也有人说他是祁州（今河北安国）人（清乾隆时修《祁州志》）。朱经则说他是金之遗民（《青楼集序》）。根据他自己所作的散曲推测，他晚年到过杭州，至迟在元成宗大德年间（1297～1307）还曾在世。

关汉卿“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”（熊自得《析津志·名宦传》）。他本人在套数《一枝花·不伏老》中曾自豪地表白自己说：

我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响玳瑁一粒铜豌豆。恁子弟每，谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋，会蹴鞠，会打围，会插科，会歌舞，会吹弹，会咽作，会吟诗，会双陆。你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天哪，那其间才不向烟花路儿上走。

可知其人铁骨铮铮，多才多艺，据说他还曾“躬践排场，面敷粉墨……偶倡优而不辞”（臧懋循《元曲选·序二》）。他本人的才情与“躬践排场，面敷粉墨”的实践，使他创作的杂剧更适于演出，更受艺人的欢迎。

关汉卿是元代创作杂剧最多的作家，他一生创作了六十多种杂剧，流传后世的有《感天动地窦娥冤》、《赵盼儿风月救风尘》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《关大王单刀会》等十三四种。除杂剧外，

他还有部分散曲流传，现存有五十七首小令和十四支套数。他是中国文学史和戏剧史上最重要的作家之一，前贤视之为元代杂剧的奠基人，贾仲明在吊词中说他是“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”。从元代周德清的《中原音韵》、明代何良俊的《四友斋丛说》到近代王国维的《宋元戏曲史》，都把他列为“元曲四大家”之首。早在一百多年前，他的《窦娥冤》等作品已被翻译介绍到欧洲。

### 1. 《窦娥冤》的内容意蕴与社会意义

《窦娥冤》的题材主要源于汉代东海孝妇的故事。东海孝妇的故事，最早见于西汉刘向的《说苑》，东汉班固的《汉书·于定国传》、晋干宝的《搜神记》也都有记述。故事写东海孝妇周青对婆婆极尽孝道，却被诬陷杀死婆婆；将被处斩时，周青当众立誓：“青若有罪，愿杀，血当顺下；青若枉死，血当逆流。”行刑后，其血果然“缘檐竹而上标”（《搜神记》）。《说苑》载此事谓“太守竟杀孝妇，郡中枯旱三年”。这个故事在民间长期流传的过程中，内容愈来愈丰富。到了元代，王实甫、梁进之有称作《于公高门》的杂剧（见《录鬼簿》），内容都是歌颂于公为东海孝妇平反冤狱的。关汉卿的这部杂剧就是在民间传说和时人相关的戏曲创作的基础上，结合元代社会的现实创作而成的。

《窦娥冤》写楚州贫儒窦天章无钱进京赶考，将七岁幼女窦娥卖给蔡婆家为童养媳。婚后丈夫因病去世，婆媳相依为命。蔡婆外出讨债时遇到流氓张驴儿父子，被其胁迫。张驴儿因霸占窦娥的企图未逞，便欲毒死蔡婆以要挟窦娥，不料误毒其父。张驴儿遂诬告窦娥毒杀其父，贪官桃杌太守是非不分，严刑逼供婆媳二人。窦娥为救蔡婆自认杀人，被判斩刑，造成千古奇冤。临刑之时，窦娥指天为誓，死后将血溅白练、六月降雪、亢旱三年，以明己冤，后果一一应验。三年后窦天章任两淮提刑肃政廉访使至楚州，窦娥鬼魂出现，诉说冤情。窦天章于是重审此案，杀了张驴儿，窦娥冤情得以申雪。

这部剧作真实而深刻地反映了元代的社会现实，揭露了元代的黑暗与残暴，歌颂了人民的反抗精神，是元代社会残酷的民族压迫和阶级压迫的一面镜子。当时社会秩序混乱，官府腐败，流氓恶霸横行，高利贷盛行，导致阶级冲突和民族矛盾激化，冤狱重重，悲剧时有发生。剧中窦天章借蔡婆婆二十两银子，一年后本利四十两，无力偿还，被迫拿女儿去抵债，就反映出当时高利贷剥削的残酷性。而且蔡婆的引狼入室也和她放高利贷密切相关。剧中像张驴儿这类无恶不作、横行乡里的流氓恶霸，官吏竟为之撑腰，衙门竟成了罪犯逍遥法外的场所。这就反映出元代政治压迫的残酷和吏治的黑暗。窦娥进入公堂，便受到官吏的严刑逼供。糊涂的官吏，听信流氓的诬告，只凭口供一审定案，而且不再复勘，这说明当时的法律是十分野蛮、不合理的。窦娥的无辜受戮，便是当时吏治黑暗、冤狱遍地的艺术概括。在剧中，《窦娥冤》情节发展的偶然性，反映出社会生活的必然性，具有深刻的典型意义，即作家以人命关天的高度社会责任感，提出“官吏每（们）无心正法，使百姓有口难言”这个带有普遍意义的问题，强烈地控诉了封建制度与民为敌、残民以逞的罪恶。

悲剧《窦娥冤》不仅仅揭示了元代社会的黑暗与罪恶，还赋予主人公窦娥以决不妥协的性格。《窦娥冤》的审美价值及其思想意义，也就集中体现在她的悲剧美之中。窦娥是一个恪守封建孝道与妇道的善良女性，是一个安于命运摆布的女性。然而，就是这样一个女性，居然也不容于封建社会而含冤被杀。每一个读者和观众，正是在这个意义上，为之震动，引发思考，从而感受到了一种惊心动魄的悲剧之美。在中国长期的封建社会的现实生活中，屈死者不计其数。而窦娥作为一个艺术形象，是在发出了悲愤壮烈的三誓之后而死的，这里不仅显示出中华民族的女性尽管遭受千百年的压抑，而依然敢于抗争的精神；而且还通过窦娥的悲剧命运，引起人们对封建社会的现实秩序与传统观念的怀疑，把窦娥悲剧的意义升华到一个充满着悲壮意义的社会悲剧的高度。

## 2. 窦娥：感天动地的悲剧形象

窦娥是一位具有悲剧性格的人物。她的性格是善良孝顺与坚决抗争的对立统一。她的悲剧，是张驴儿的野蛮行径与官府的颠倒黑白所造成的；她的悲剧性格，则是在与张驴儿等恶势力的矛盾冲突中呈现出来的。剧作通过一系列戏剧冲突的发展，塑造了一个善良孝顺而又执著坚强的伟大的女性形象——窦娥；其核心就是一个弱者的不屈不挠的抗争精神。通过这个形象，作品控诉了元代社会的黑暗与残暴，歌颂了人民的反抗精神。

窦娥是一位善良、孝顺、守节的柔弱女子。她三岁丧母，七岁被父亲送入蔡婆家做童养媳，十七岁丧夫，生活可谓多灾多难。经历过许多灾难的窦娥，珍惜与蔡婆相依为命的家庭生活。她对早年守寡、晚年丧子的婆婆孝顺有加，恪守孝道与妇道。但蔡氏被张驴儿父子救出后，竟半推半就地应承了张氏父子野蛮无理的人赘要求。于是戏剧冲突的发展就形成了两条线索：一是窦娥与张驴儿父子的冲突；二是窦娥与婆婆之间的冲突。她一面和自己的婆婆发生冲突，谴责婆婆“怕没的贞心儿自守”，“你岂不知羞”，当面顶撞，据理力争；一面抵抗着张驴儿的强暴行为，以镇静、坚定、绝不示弱、蔑视鄙弃的态度与张驴儿针锋相对。戏剧冲突发展的结果，导致张驴儿欲毒死蔡婆，结果反而毒死了自己的父亲。由此，发生了窦娥被张驴儿诬告，展开了窦娥与官府的尖锐冲突：窦娥受刑不屈，据实辩诬；太守桃机贪赃枉法，行刑逼供。为了使蔡婆免受毒打，窦娥忍着剧痛、屈辱和不公，不得不含冤招认，无辜受罪。这些都集中表现了窦娥作为孝妇的善良性格，也是窦娥的悲剧性格。她的不幸遭遇，典型地显示出善良百姓被推向深渊的过程。在她作出最后抉择的同时，终于深刻地认识了“官吏每（们）无心正法，使百姓有口难言”的黑暗社会的本质。残酷黑暗的现实，逼得她爆发出反抗的火花；人间的不公，更使她怀疑天理的存在。她被刽子手捆绑着押赴刑场时，满腔的怒火和怨气，喷薄而出，她终于对“天”、“地”进行了血泪的控诉和斥责：

《端正好》没来由犯王法，不提防遭刑宪，叫声屈动地惊天！顷刻间游魂先赴森罗殿，怎不将天地也生埋怨？

《滚绣球》有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊涂了盗跖、颜渊！为善的，受贫穷、更命短；造恶的，享富贵、又寿延。天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。（第三折）

窦娥临刑前立下三誓：血飞白练、六月降雪、亢旱三年，表现了至死不屈的抗争精神。而三誓的应验，不仅表现了这个善良女子的冲天冤气，而且更表明人民群众坚信人间自有正气在，这是对人民群众进行反抗斗争的极大鼓舞。很明显，通过这惊天动地的描写，关汉卿希望唤醒世人的良知，激发世人对不平世道的愤慨，催促世人为争取公平合理的社会而抗争。

如果说窦娥在与张驴儿父子的冲突中所表现的反抗性，是以做一个正派女子的观念为精神支柱的话，那么，她在与官府的冲突中所表现的反抗性，则是在认清了社会黑暗之后激发出来的富有政治意义和历史意义的斗争精神。正因为如此，窦娥作为一个典型形象，才具有深刻的悲剧意义。

总而言之，窦娥形象的塑造，极具特色。一方面，她自始至终都是一个善良的女性，另一方面，其性格又具有明显的发展节奏，是由一个善良孝顺的柔弱女子，一步步发展为以生命控诉封建社会不公的坚强的女性。窦娥性格的善良主要表现在对蔡婆的深切关怀上；而窦娥性格的坚强，则主要体现在对官府的刻骨仇恨和至死不屈的抗争上。

### 3. 方法：现实与浪漫的完美结合

从表现方法上说，《窦娥冤》是一部现实主义和浪漫主义相结合的优秀作品。其现实主义主要表现在前两折，如对政治的黑暗、吏治的腐败的描写，其浪漫主义主要表现在后两折，如写她临刑前

发的三桩誓愿、鬼魂的出现、冤案的昭雪。尽管如此，作品中现实主义和浪漫主义的结合却是紧密无间的。可以说，全剧如果没有那些现实主义的描写，就不可能使我们深刻地认识到窦娥冤狱的典型意义，认识到封建制度的残酷、吃人的本质。同样地，全剧如果没有那些闪耀着理想色彩的浪漫主义的描写，也就不可能使我们如此强烈地感受到受压迫者的至死不屈的复仇意志，感受到真理的不可战胜的力量。把现实主义和浪漫主义很好地结合起来，这样，人物形象的塑造，既有坚实的现实生活基础，又有通过想象和夸张，反映出女主角主观上所表现出的而非客观上能实现的愿望，凸现了人物性格，深化了作品主题，使人物和剧情具有强烈的感染力量，使整个作品达到了寓褒贬，别善恶，分是非，明爱憎的目的，从而发挥了特有的社会功能。

#### 4. 语言：“曲尽人情，字字本色”

元杂剧的语言历来有“文采派”和“本色派”之分，关汉卿便是本色派的代表。王国维曾称道关汉卿“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，叙事则如其口出”，说他的作品“曲尽人情，字字本色”（《宋元戏曲史·元剧之文章》）。所谓“曲尽人情，字字本色”，也正是《窦娥冤》语言特色的高度概括。这种特色首先表现在剧中人物语言的个性化上，即曲白朴质自然，不加雕饰，酷肖人物声口，符合人物身份，如第三折中窦娥赴法场典刑时嘱咐蔡婆的说白和唱词：

[正旦云]婆婆，那张驴儿把毒药放在羊肚儿汤里，实指望药死了你，要霸占我为妻。不想婆婆让与他老子吃，倒把他老子药死了。我怕连累婆婆，屈招了药死公公，今日赴法场典刑。婆婆，此后遇着冬时年节，月一十五，有漈不了的浆水饭，漈半碗儿与我吃，烧不了的纸钱，与窦娥烧一陌儿，则是看你死的孩儿面上。

《快活三》念窦娥葫芦提当罪愆，念窦娥身首不完全，念

窦娥从前已往干家缘；婆婆也，你只看窦娥少爷无娘面。

《鲍老儿》念窦娥服侍婆婆这几年，遇时节将碗凉浆奠；你去那受刑法尸骸上烈些纸钱，只当把你亡化的孩儿荐。（卜儿哭科，云）孩儿放心，这个老身都记得。天哪，兀的不痛杀我也。

[正旦唱]婆婆也，再也不要啼啼哭哭，烦烦恼恼，怨气冲天。这都是我做窦娥的没时没运，不明不暗，负屈衔冤。

这些说白和唱词，纯用日常口语，质朴实在，酷肖窦娥这个封建社会里小媳妇的声口，它就像生活本身那样自然、贴切、生动。正是通过这些家常话语，血淋淋地揭示了童养媳的屈辱地位与悲惨命运。

本色不等于不讲锤炼、不加推敲，而是要让锤炼和推敲不显斧凿之痕，《窦娥冤》的语言就达到了大音希声、大象无形的化境。如第一折中的《寄生草》：

你道他匆匆喜，我替你倒细细愁：愁则愁兴阑删咽不下交欢酒，愁则愁眼昏腾扭不上同心扣，愁则愁意朦胧睡不稳芙蓉褥。你待要笙歌引至画堂前，我道这姻缘敢落在他人后。

民歌的自然风味与诗歌的各种修辞方式有机地融为一体，再如第三折中窦娥发下的三般愿：

《耍孩儿》不是我窦娥罚下这等无头愿，委实的冤情不浅。若没些儿灵圣与世人传，也不见得湛湛青天。我不要半点热血红尘洒，都只在八尺旗枪素练悬。等他四下里皆瞧见，这就是咱苌弘化碧，望帝啼鹃。

《二煞》你道是暑气暄，不是那下雪天，岂不闻六月飞霜因邹衍，若果有一腔怨气喷如火，定要感的六出冰花滚似绵，

免着我尸骸现。要什么素车白马，断送出古陌荒阡。

《一煞》你道是天公不可欺，人心不可怜，不知皇天也肯从人愿。做什么三年不见甘霖降，也只为东海曾经孝妇冤。如今轮到你山阳县，这都是官吏每无心正法，使百姓有口难言。

苌弘、望帝、邹衍、东海孝妇等典故，种种对仗的格式，都不着痕迹地化入在如叙家常的内心独白中，形成一种文质彬彬的本色风格。

## （二）北曲压卷，天下夺魁：《西厢记》

《西厢记》，全名《崔莺莺待月西厢记》，是元杂剧中最杰出的剧作之一。王世贞誉之为北曲的“压卷”<sup>①</sup>，贾仲明在吊王实甫的《凌波仙》曲中也赞叹说：“新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”但是，写出如此著名杂剧的作者王实甫，我们对他却所知甚少。根据目前的有限资料，只知道他是大都（今北京）人，至少活了六十岁，晚年儿婚女嫁，衣食不愁，生活过得还算富裕。他经常混迹于勾栏、行院、教坊，创作活动大致在元成宗的元贞、大德年间（1295～1307）。他创作的杂剧有十四种，但传世的仅有《崔莺莺待月西厢记》、《四大王歌舞丽春堂》、《吕蒙正风雪破窑记》三种，但真正使他名著竹帛的是《西厢记》。

王实甫的《西厢记》是在董解元的《西厢记诸宫调》的基础上改编创作而成，所以相对于《西厢记诸宫调》称《董西厢》，王实甫的《西厢记》又称《王西厢》。《王西厢》突破了元杂剧一本四折的惯例，全剧长达五本二十折（每本都有“楔子”）。这部杂剧虽然是在《董西厢》基础上的改制，文字上也有因袭董作之处，但因王实甫才华过人，改作不仅强化了原作的反封建思想倾向，而且艺术上也更臻成熟，此作一出，遂使《董西厢》渐渐湮没无闻。

<sup>①</sup> 王世贞《曲藻》：“北曲故当以《西厢》压卷。”

### 1. 《王西厢》的内容意蕴与戏剧冲突

《西厢记》写唐贞元年间，书生张珙游于蒲州，寄宿普救寺。适逢崔相国夫人携女儿莺莺扶相国灵柩回乡安葬，途经普救寺，亦借宿于此。一日，张生游佛殿，邂逅莺莺。两人一见钟情，遂于月下联吟之际，互致爱慕之情。时蒲州孙飞虎兵围普救寺，欲夺莺莺为妻。老夫人在危急之时许下诺言：“但有退兵之策的，倒陪房奩，断送莺莺与他为妻。”张生自请镇守潼关的好友白马将军杜确率兵前来相救。但解围之后，老夫人嫌张生是一白衣秀士，门不当户不对，便违背前约，只准崔、张二人以兄妹相称，而不准成婚。因此，张生相思成病。后经莺莺侍女红娘从中牵线，崔张得以私定终身。老夫人发觉后，便拷问红娘。红娘能言善辩，反责老夫人出尔反尔，忘恩负义，并称此事若张扬出去，于崔家名声不利，不如答应两人的婚事。老夫人无奈，只得答应了崔、张婚事。不过老夫人又以崔家三代不招白衣女婿为由，逼张生赴京赶考，待张生考取状元后，才许他与莺莺成亲。最后，张生得官荣归，终与莺莺结成夫妻。

《西厢记》通过对相国小姐崔莺莺和书生张珙的爱情故事的描写，赞美了他们“不恋豪杰，不羨骄奢，自愿的生则同衾、死则同穴”的爱情理想；歌颂了他们反抗封建婚姻制度、蔑视门阀观念的叛逆行为；表达了愿天下有情人终成眷属的美好愿望。

围绕着《西厢记》的主题思想展开的主要有两对戏剧冲突：一是老夫人和莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突，二是莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突。这两条冲突线，互相制约，交错展开，形成《西厢记》特有的戏剧性。

剧中的主要矛盾是老夫人和莺莺、张生、红娘之间的冲突。老夫人作为相国遗孀、封建家长，在家庭内部具有支配一切的权力。她在跟莺莺、张生、红娘的矛盾冲突中处于居高临下的地位。她道貌岸然，却背信弃义、口不应心，为了维护封建礼教，不惜牺牲女儿纯洁的爱情和终身的幸福，严酷地设置了几几乎难于跨越的障碍，

从而激起了莺莺强烈的反感，和张生、红娘联成一气，一步步走向背叛之路。究其冲突的实质，就是反对封建礼教、藐视门阀观念、追求婚姻自主的封建制度叛逆者——莺莺、张生、红娘，同维护封建礼教、维护门第利益的封建制度代表人物——老夫人之间的矛盾斗争。这一冲突，贯穿全剧，有时表面化，造成强烈的戏剧动作；有时又以潜在的状态，制约着戏剧情节的发展，构成一条贯穿全剧的主线。

其次是莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突。他们都是剧中的正面人物，有共同的奋斗目标。但由于各自的身份、教养、处境、性格的不同，随着剧情的发展，也不时引起矛盾冲突。它是在前一对矛盾的制约之下或紧或松地出现的。他们之间的矛盾集中表现在《闹简》、《赖简》等几场戏里。如《闹简》中红娘传书，作者采用了巧妙的艺术手法，红娘先是让莺莺自己去发现张生的来信。莺莺正掩盖不住内心的喜悦，不料被红娘窥见。后写莺莺回信约张生幽会，瞒骗红娘。待到真情被张生说破，红娘意识到受了愚弄，转而对莺莺采取冷眼旁观的态度，又在剧情上引起新的转变。在处理这一组矛盾时，王实甫还成功地运用了旁白和独白，使观众清楚地知道他们之间的矛盾纯属误解，只有剧中人各怀心事，惟恐对方知晓，从而收到了良好的喜剧效果。这一对矛盾主要是由于彼此间的猜疑、误会而引起冲突，表面剑拔弩张，实则心心相印、同舟共济。到崔张月下私期，莺莺、张生、红娘之间的冲突得到了解决，而主要矛盾也就被推向高潮，于是就又发生了“拷红”、“长亭送别”等剧情。

《西厢记》的戏剧冲突，最终是在妥协中得到解决的，即张生得官荣归，夫妻团圆。这种大团圆的结局，既满足了老夫人维护门第利益，不招白衣女婿的要求，也使崔张这对有情人终成眷属。之所以如此，是因为《西厢记》所追求的理想——冲破封建礼教的束缚，追求在爱情基础上的自主婚姻——在王实甫的时代是不可能得到合理的解决和实现的。王实甫提出的“愿天下有情的都成了

眷属”，只能是一个美好的理想；他要以其《西厢记》歌颂这个理想，祝愿这个理想得以实现，就只能以妥协来结束《西厢记》的冲突。但不管怎样，全剧始终贯穿了重爱情、轻功名的思想。在这一点上，王实甫的思想确实高于他同时代的许多作家。当然，这对于生活在14世纪的王实甫来说，已经无愧于伟大戏剧家的称号了。

## 2. 《王西厢》中的人物群像

《西厢记》的重要成就之一就是典型人物的成功塑造。剧中人物并不多，每一个人物形象都十分丰满。这主要是因为每一个人物既有鲜明突出的个性特征，同时又具有多重性，即每个人物的性格都得到了多侧面的刻画。

《西厢记》中的莺莺是一个美丽多才、感情细腻深沉、性格内向的贵族少女。长期深受封建礼教的教养，母亲的严格管束，相国小姐的地位，已经与尚书之子郑恒订婚的身份，都使她在追求爱情的道路上战战兢兢，如临深渊，如履薄冰；使她在面临爱情到来之时欲爱不敢，欲罢不能，欲说还休，其行为和动机之间充满了重重矛盾。在小心谨慎，处处提防老夫人严酷的家法和小红娘随身的监视中，莺莺的性格表现为聪明机警和深沉不露两方面，她跟张生的忠厚、红娘的心直口快，形成鲜明的对照，并相映成趣。例如《闹简》一折中，莺莺看见红娘送来张生的“简帖儿”，勃然变脸，“厌的早挖皱了黛眉，忽的波低垂了粉颈，氲的呵改变了朱颜”，还声称要拿简帖儿“告过夫人，打下你个小贱人下截来”。她装腔作势要红娘传言责备张生，“着他下将休是这般”，其实传去的却是私约张生相会的情诗。等到张生到后花园去赴约，她却忽然变卦，板着面孔、正儿八经地把张生数落一番。这种种表现，把张生弄得七颠八倒，连红娘也昏头转向。当观众看到莺莺“对人前巧语花言，没人处便想张生，背地里愁眉泪眼”，看到她有时一本正经，有时狡黠多端，有时又扭捏尴尬时，都会哑然失笑。在作品中，王实甫让莺莺的形象具有两种不同的内心节奏，展示出她对爱

情的追求，既是急急切切，又是志忐忑，这是和她的家庭出身、教育密切相关的。这就突出了莺莺最后能冲破封建礼教的束缚，和张生私定终身是多么的艰难和可贵。这是一个封建叛逆者的形象。在《长亭送别》中，她重情轻利的特点，她的叛逆更为突出：她埋怨自己的母亲为了“蜗角虚名，蝇头微利，拆鸳鸯在两下里”；她吐露自己的心声是“但得一个并头莲，煞强如状元及第”；她告诫张生“此一行得官不得官，疾早便回来”；担心张生“金榜无名誓不归”。由此可见，莺莺始终是情字占先，把爱情看得高于一切的。

张生是中国古典戏曲人物画廊中的一个成功的青年知识分子的形象。剧中主要突出了其“志诚种”，甚至是“傻角”的个性特征。张生的“志诚”表现为钟情与忠厚，而这又常与傻气、呆气相连。如：第一次与素不相识的红娘谈话，就详细地自报家门：“小生姓张名珙字君瑞，本贯西洛人也，年方二十三岁，正月十七子时建生，并不曾娶妻。”并且不合时宜地打听：“敢问小姐常出来么？”这种傻里傻气的痴显得非常可笑。结果被红娘抢白了一顿，并得到了“傻角”的雅号。但这也正显示出张生对莺莺的一腔钟情。张生是《西厢记》中一个成功的喜剧性的形象，在他身上概括了中国古代青年知识分子的许多共同的优点和弱点。

红娘是《西厢记》中最为活跃的人物，也是平民百姓最喜爱的人物。其突出的性格特征，是她富有正义感的品质，助人为乐的精神以及聪明机智的性格。红娘是莺莺的贴身侍女，她的任务，不仅是要照顾好小姐的生活起居，同时也担负着替老夫人“行监坐守”的任务。红娘态度的改变是在她了解了张生的所作所为，目睹了老夫人的言而无信，以及由此所造成的崔张两人的痛苦之后，出于维护正义与公道的目的，她才挺身而出坚定地站在了崔张一边，为他们牵线搭桥。在帮助张崔争取爱情幸福的过程中，她的助人为乐的精神得到了充分体现。她热心地为他人作嫁衣，却不图金货财物。为了成人之美，她受尽委屈，几乎要挨老夫人的毒打，但

也毫无怨言，表现了她高尚的人格和磊落的心胸。她几乎是一边奚落张生的书生习气和行为，一边为他热心奔走。一边承受着莺莺的不信任，一边同情莺莺的痛苦，为她传书递简。红娘最终是用自己的智慧帮助一对有情人终成眷属。从某种意义上甚至可以说，没有红娘便没有崔、张爱情的成功。

老夫人是一个典型的封建家长的形象。通过这个人物，体现了封建礼教对青年一代的束缚，暴露出封建婚姻的不合理。王实甫在《寺警》、《赖婚》、《拷红》等几场戏里，一层层撕下她庄严、华贵的面纱，揭示出她冷酷、虚伪的真面目。老夫人是莺莺、张生、红娘的对立面，但王实甫并没有把她简单化、脸谱化、漫画化。作为已故的相国遗孀，她对世态炎凉有着切身的感受，对女儿莺莺的爱也是出于一腔真情，而她对相国家谱与名声的维护也是发自内心的自觉行动。在不触犯她的根本利益的时候，她可以不失为一位宽厚的长者，如让红娘陪莺莺去佛殿散心、答应长老让张生搭斋、张生生病让红娘送人参，而一旦违反了她的根本利益，她就绝不会轻易让步，从赖婚、拷红到逼试、悔婚，她所念念不忘的就是“相国的家谱”。

### 3. 《王西厢》的语言特色

《王西厢》的语言，历来受到人们的称道。明人朱权比之于“花间美人”，说它“铺叙委婉，深得骚人之体，极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦”（《太和正音谱》）。徐复祚赞其“字字当行，言言本色，可谓南北之冠”（《曲论》）。《王西厢》把典雅的文学语言与俚俗的民间口语巧妙地结合在一起，形成一种既文采华丽，又朴实淡雅的风格。无论是叙事写景，还是抒情言志，都令人觉得华美中不失本色，细腻中尚有粗豪。作品在涉及人物用语时，还注重语言符合人物身份、地位、性格的个性化，如红娘的语言就显得质朴俚俗、鲜活泼辣：

来回顾影，文魔秀士，风欠酸丁，下工夫将额颅十分挣，

疾和迟压倒苍蝇，光油油耀花人眼睛，酸溜溜螫得人牙疼。  
(《满庭芳》)

莺莺的语言则显得典丽华贵，艳美绝伦：

落花成阵，风飘万点正愁人。池塘梦晓，阑六根清槛辞春，蝶粉轻沾飞絮雪，燕泥香惹落花尘。系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近；香消了六朝金粉，清减了三楚精神。  
(《混江龙》)

王实甫善于吸收前人诗词成果，巧妙点化，化旧为新。如范仲淹《苏幕遮》词中的咏秋名句“碧云天，黄叶地”，王实甫易“叶”为“花”，移入《端正好》曲中，与飞雁、霜林一起，组合成一幅新的暮秋图，完全切合剧中的情景和离人的心绪。又如《收尾》中“遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起”句，则通过对李清照《武陵春》词“只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁”意境的再创造，形象地传达出人物心灵所承载的感情重压。《王西厢》第四本中的长亭送别一段，可以说是王实甫在借鉴前人诗词，借鉴民间口语，重新加以艺术创造的语言典范：

碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？  
总是离人泪。(《端正好》)

恨相见得迟，怨归去得疾。柳丝长玉骢难系，恨不得倩疏林挂住斜晖。马儿迳迳的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得道一声去也，松了金钏；遥望见十里长亭，减了玉肌。此恨谁知？(《滚绣球》)

见安排着车儿、马儿，不由人熬熬煎煎的气；有甚么心情花儿、靛儿，打扮得娇娇滴滴的媚；准备着被儿、枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿、袖儿，都搵做重重叠叠的泪。兀

的不闷杀人也么哥！兀的不闷杀人也么哥！久已后书儿、信儿，索与我凄凄惶惶的寄。（《叨叨令》）

……

霎时间杯盘狼藉，车儿投东，马儿向西。两意徘徊，落日山横翠。知他今宵宿在那里？有梦也难寻觅。（《四边静》）

淋漓襟袖啼红泪，比司马青衫更湿。伯劳东去燕西飞，未登程先问归期。虽然眼底人千里，且尽生前酒一杯。未饮心先醉，眼中流泪，心内成灰。……（《耍孩儿》）

笑吟吟一处来，哭啼啼独自归。归家若到罗帏里，昨日个绣衾香暖留春住，今夜个翠被生寒有梦知。留恋你别无意见，见据鞍上马，阁不住泪眼愁眉。……（《三煞》）

青山隔送行，疏林不做美，淡烟暮霭相遮蔽。夕阳古道无人语，禾黍秋风听马嘶。我为甚么懒上车儿内，来时甚急，去后何迟？（《一煞》）

四围山色中，一鞭残照里。遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿，如何载得起？（《收尾》）

这一段别词文采与本色相生，典雅与白描兼备，摇曳多姿，诗意如流，沁人心脾，发人联想，造成了强烈的抒情效果。何良俊说：“王实甫才情富丽，真辞家之雄。”（《曲论》）李渔说：“其文字之佳，音律之妙，未有过于《北西厢》者。”（《闲情偶记》）这些评价确实都不是溢美之词。

### （三）最痛快事，极痛快文：《赵氏孤儿》

纪君祥的《赵氏孤儿》，大概是最早传入西欧的元杂剧。1754年，法国启蒙思想家伏尔泰把传入该国的《赵氏孤儿》改编成歌剧，起名为《中国孤儿》，并且注明“五幕孔子的伦理”，似乎欧洲是把它当作孔子伦理的戏剧实践来对待的。据说著名文学家歌德也对之赞不绝口，《赵氏孤儿》的西传虽说有些偶然性，但其故事情节的传奇色彩以及中国式的尽忠报恩观念对西方人确实产生了强

烈的吸引力。

纪君祥，大都（今北京）人，生卒年代及生平事迹皆不详。只知道他作有杂剧六种，而传流于世的仅此《赵氏孤儿》一种。他的这部剧作素材取自春秋晋灵公时赵盾与屠岸贾两家势不两立的仇杀故事。先秦的《左传》记有此事，至汉司马迁的《史记·赵世家》、刘向的《新序·节士》与《说苑·复恩》对此也有叙述，但与《左传》相去渐远，在汉武梁祠的石刻中也有关于这一故事的造像，说明这一史事在汉代流传甚广，并且已有添枝加叶的渲染。纪君祥即根据这个汉代流行的传奇历史故事，创作了杂剧《赵氏孤儿》。

《赵氏孤儿》写武将屠岸贾屡有除掉文臣赵盾之心，但派出的刺客未杀赵盾反而自杀，驯养的神獒也未能咬死赵盾。最后他进谗言，奉晋灵公之命将赵盾全家抄斩。赵盾的儿子赵朔身为驸马，也被逼自尽，赵朔妻在囚禁中产下“赵氏孤儿”。赵家的门客程婴为了保存赵家的命脉，将孤儿偷偷带出宫门，恰被奉屠岸贾之命把守宫门的韩厥发现；韩厥不愿以“赵氏孤儿”的性命换取荣华富贵，遂放走程婴和“赵氏孤儿”，然后自刎而死。屠岸贾得知“赵氏孤儿”逃脱，便下令杀尽国内出生一个月至半岁的婴儿。于是，程婴找到赵盾的友人公孙杵臼，请公孙杵臼收留“赵氏孤儿”，并告发他和他未满月的亲生儿子（充当“赵氏孤儿”）。公孙杵臼以自己年纪老迈为由，让程婴出首，自己则与程婴的亲生儿子去送死。屠岸家怀疑公孙杵臼和程婴，设计命程婴杖审公孙杵臼，公孙杵臼撞阶自杀，免掉了屠岸贾的疑心。屠岸贾将程婴收为门客，认“赵氏孤儿”为义子。二十年后，“赵氏孤儿”长大成人，从程婴那儿得知事情的真相，终报赵家的大恨深仇。

这部杂剧全名《冤报冤赵氏孤儿》，自然属于冤冤相报的复仇题材，但立意的重点却在表现程婴、公孙杵臼等人杀身成仁舍生取义的壮举。中国人自古以来看重的是一个“义”字，所以此剧确立这样的主题，当然意在传扬这种伦理和招揽四方受众。同时，作

者在剧中善于制造戏剧冲突，接二连三地推出扣人心弦的凶险情节，令观众和读者产生欲罢不能的浓厚兴趣。比如程婴把孤儿藏在药箱里打算带出公主府时，遇到了围困公主府的将军韩厥的盘查，两次被叫回，两次主动折回。每次被叫回，都令人预感事将败露，担心不已，果然韩厥看出了“暗昧”，查出了药箱中的孤儿。正当受众的心弦紧张欲断时，韩厥却说：“程婴，我要把这孤儿献将出去，可不是一身富贵？但我韩厥是一个顶天立地的男儿，怎肯做这般勾当！……你抱的这孤儿出去，若屠岸贾问呵，我自与他回话。”当程婴似信非信，两次折回时，韩厥做出了惊人的举动——以死明志：

能可在我身儿上讨明白，怎肯向贼子行捱推问！猛拼着撞阶基图个自尽，便留不得香名万古闻，也好伴钜麀共做忠魂。你你你要殷勤觑晨昏，他须是赵氏门中一命根。直等他年长进，才说与从前话本。是必教报仇人，休亡了我这大恩人！

韩厥之死总算在千折百回之后，让程婴闯过了“搜孤救孤”的第一道难关。第三折写屠岸贾带着程婴前往公孙杵臼家搜查审讯，也是那山过后这山拦，程婴与公孙杵臼想方设法骗过屠岸贾后，终以公孙杵臼的自杀保住了“赵氏孤儿”。情节曲折复杂，冲突紧张激烈，是这部杂剧最显著的魅力所在。

剧本的曲词刚健遒劲，悲壮动人，如公孙杵臼自杀前的一段唱词：

《煞尾》凭着赵家枝叶千年永，晋国山河百二雄。显耀英材统军众，威压诸邦尽伏拱，遍拜公卿诉苦衷。祸难当初起下官，可怜三百口亲丁饮剑锋；刚留得孤苦伶仃一小童，巴到今朝袭父封。提起冤仇泪如涌，要请甚旗牌下九重，早拿出奸臣帅府中，断首分骸祭祖宗，九族全诛不宽纵。恁时节才不负你

冒死存孤报主公，便是我也甘心儿葬近要离路旁冢。  
如此凄恻苍凉的曲词，正足以叙说义士“冒死存孤”的悲壮行为。明人孟称舜说：“此是千古最痛快之事，应有一篇极痛快文发之。读此，觉太史公传犹为寂寥，非大作手，不易办也。”（《酌江集》）纪君祥便是这样的“大作手”，《赵氏孤儿》便是这样的“极痛快文”。

## 第八章 明清小说林

### 概 说

自明太祖朱元璋于洪武元年（1368）开国，到明毅宗朱由检崇祯十七年（1644）亡国，明代前后共计二百七十七年。明代文坛最突出的特征是传统的文学样式诗、词、文等成就已经远远难以和唐宋相比，而小说、戏剧这类一向难登大雅之堂的文学样式却有了长足的发展。明代文坛之所以形成这种鲜明的特征，除了明代手工业和城市经济的发达，雕版印刷技术的提高与书坊事业的繁荣这些基本条件外，文艺思想的重大变化也是不可忽视的重大原因。明代开国后，先是以李东阳为代表的茶陵派主张诗宗杜甫，接着以李梦阳、何景明为首的“前七子”主张“文必秦汉，诗必盛唐”，后来的以李攀龙、王世贞为首的“后七子”继续鼓吹“文自西京，诗自天宝而下，俱无足观”（《明史·李攀龙传》）、“文必西汉，诗必盛唐，大历以后书勿读”（《明史·王世贞传》），这就使得明代文坛长期笼罩在一种复古拟古的风气里，导致诗、词、文的创作在人云亦云、亦步亦趋的模拟中失去了自己的个性和活力。在与复古拟古文学思潮相对抗的唐宋派、公安派、竟陵派等各派之中，势力最强、影响最大的是以“三袁”（袁宗道、袁宏道、袁中道）为首的公安派。公安派立足于发展的文学观，反对复古，反对模拟，主张“独抒性灵，不拘格套”。他们不仅有理论，而且还有实践自己理论的创作实践，笔下确实不乏内容充实、寄意遥深之作，然而

从整体而言，并不能改变明代传统文学样式衰微不振的局面。不过，公安派重视小说、戏剧的观点倒是非常与时俱进。小说、戏剧这种通俗文学形式即使在兴起的宋元时期，也并未改变形同文坛小妾的卑贱身份，公安派则与其师李贽一起突破正统观念的樊篱，第一次对它们的价值给予了认定和好评。李贽说：“无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古选？文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，《水浒传》……皆古今至文，不可得而时势先后论也。”（《童心说》）袁氏兄弟在李贽的影响下，也都对《水浒传》之类的通俗文学样式大加青眼，以诗赞许。应该说，小说、戏剧至明发展显著，与这些著名文人的推崇多少有些因果关系。

在戏剧方面，元代如日中天的杂剧入明以后渐渐每况愈下。嘉靖以前，几乎没有什么可以同前朝杂剧并驾齐驱的作品，稍有可观者是王九思的《杜甫游春》和康海的《中山狼》，二剧总算没被歌舞升平的丝竹声淹没自己的声音。嘉靖以后，杂剧更趋衰败，偶有创作，形制上已与传统杂剧大相径庭。作为这批逐渐偏离杂剧正统轨道的明代新杂剧，代表作主要有徐渭的《四声猿》——《渔阳弄》、《翠乡梦》（《玉禅师》）、《雌木兰》、《女状元》，后二剧在立意上很有新意，它们以女性为主人公，或讴歌她们的武艺，或称扬她们的才学，一反过去男尊女卑的传统观念，表现了作者的女权思想。此外，徐复祚的《一文钱》，王衡的《郁轮袍》，孟称舜的《人面桃花》等也略有可观，有的甚至被改编后仍活跃在当今的舞台上。

真正代表了明代戏剧繁荣与成就的不是杂剧，而是传奇。传奇的前身是宋元的南曲戏文（简称南戏），即一种专门以南方语言、南方曲调演唱的民间戏曲。嘉靖以后，传奇的创作渐渐取代杂剧而成主流，先后出现了李开先的《宝剑记》、梁辰鱼的《浣纱记》与《鸣凤记》等比较优秀的作品。到晚明时，传奇的创作达到了顶峰，并且形成了两大流派：以沈璟为代表的吴江派和以汤显祖为代

表的临川派。吴江派注重语言“本色”，严守音韵格律，派下作家众多，除沈璟外，还有王骥德、吕天成、叶宪祖、冯梦龙、袁晋、范文若、卜世臣、沈自晋等。这一派创作成就不高，但对明代昆曲音律的整理有一定的贡献。临川派则注重剧作“曲意”，强调曲词文采，为了内容的需要，甚至不惜在音律上有所乖拗。他们倡导灵性，主张文学应该表现情、真情、灵性，对后世影响颇深。这一派的巨匠汤显祖是明代最杰出的戏剧家，《临川四梦》（《玉茗堂四梦》）——《紫钗记》、《牡丹亭》（即《还魂记》）、《邯郸记》、《南柯记》是他的代表作。尤其是《牡丹亭》，称得上是中国戏剧史上成就最高的作品之一。它成功地塑造了杜丽娘与柳梦梅两个艺术形象，借以歌颂反对封建礼教，渴望爱情幸福，以及追求个性解放和精神自由的精神。《牡丹亭》一剧想象奇伟，构思新颖，曲词优美细腻，明人屠隆说他“才高博学，气猛思沉。格有似凡而实奇，调有甚新而不诡；语有老苍而不乏于姿，态有秾艳而不伤其骨”（《明诗纪事》引《绛雪楼集》）。这部传奇在当时及后世都很有影响，清人沈德潜说：“汤义仍《牡丹亭》一出，家传户诵，几令《西厢》减价。”（《顾曲杂言》）晚明传奇著名者尚有李玉的“一（《一捧雪》）、人（《人兽关》）、永（《永团圆》）、占（《占花魁》）”与《清忠谱》，以及高濂的《玉簪记》、孙钟龄的《东郭记》等等。

在明代各种文学样式中，成就最大的是小说。嘉靖以前，明代小说出现了一些长篇章回体，如《三国演义》（即《三国志通俗演义》）、《残唐五代史演义》、《平妖传》、《水浒传》等。这些作品大都是在宋元话本的基础上，经过民间艺人的反复补充和修润，最后由作家加工改写而成的。其中，《三国演义》和《水浒传》名列中国古典小说四大名著之内，两书对后来的历史演义和英雄传奇小说的大量产生有着巨大而深远的影响。短篇小说方面，则产生了瞿佑的《剪灯新话》和李桢的《剪灯余话》。这两部短篇小说集所收作品形式颇类唐代传奇，但成就不如远甚，而且带有浓厚的说教色

彩，不过，它们在中日文学交流史上的地位相当重要，对日本江户时代的文学产生了重大影响。

嘉靖以后，小说的创作发展更加迅速，形成了作品数量多、题材也较为广阔的局面。这一时期流传下来的长篇小说有五六十部之多，按照作品的题材大致可以把它们分为四种类型：

一是讲史小说。这类小说大都属于“演义”的性质，有的则向豪侠小说发展。其中比较著名的如余邵鱼的《列国志传》、甄伟的《西汉通俗演义》、谢诏的《东汉十二帝通俗演义》、袁辂玉的《隋史遗文》、熊大木的《北宋志传通俗演义》、《大宋中兴通俗演义》、纪振伦的《杨家府演义》、无名氏的《英烈传》等等。严格地讲，这些作品大都流传于民间，尚未得到一流高手的润色加工，所以仍然难免粗糙鄙陋。相对说来，《北宋志传通俗演义》、《英烈传》两部似乎都不无可称道之处，前者写杨家将的精忠报国，后者写朱明开国的故事，二者文笔都较平庸，但因内容受到民众的喜爱，所以影响不可小视。

二是神怪小说。嘉靖以后道教、佛教的相继盛行是这类小说应运而生的历史语境，而且，第一部神怪小说《西游记》的成功问世，似乎激发了不少作者从事这类题材创作的积极性。他们或者补作，或者续作，如无名氏的《续西游记》和董说的《西游补》等，或者模拟仿效，如吴元泰仿作《东游记》，余象斗仿作《南游记》、《北游记》，杨志和仿作《西游记》等。《西游记》之外，还有罗懋登的《西洋记》（《三宝太监西洋记通俗演义》）、许仲琳的《封神演义》等。这类小说除《西游记》名列中国古典小说四大名著内外，《封神演义》似乎是演绎《武王伐纣平话》，文字流畅，幻想奇特，不仅受儿童读者欢迎，而且成为当今电脑时代改编卡通片的武库，日本很多以《封神演义》为名的网站，以电子手段演绎该故事，颇受玩家的青睐，其影响甚至超过了《西游记》。

三是人情小说。此类作品如《金瓶梅》、《玉娇梨》、《平山冷燕》、《好逑传》等，兰陵笑笑生的《金瓶梅》则是其中的翘楚。

这部小说借《水浒传》中一段西门庆与潘金莲通奸、武松报兄仇而杀嫂的家庭故事，演绎成百回长篇巨制，以自然主义的笔法描写西门庆从“发迹”到败落的罪恶一生，深刻地揭示了明代社会的黑暗和丑恶。小说以细腻的笔触，精雕细刻地描绘了形形色色具有个性的人物形象。语言也圆熟流畅，在明代小说中当属上乘之作。但是，这部小说瑕瑜互见，最明显的缺陷是全书充斥着腐烂的罪恶，通篇是冷酷和绝望，未见一丝一毫的暖意和亮色。其中大量露骨的性描写对少男少女无益而有害，而且由此只能将它定位为十八岁以下谢绝阅读的“成人小说”。尽管如此，瑕不掩瑜，《金瓶梅》还是值得肯定的，正如鲁迅先生的评价：“作者之于世情，盖诚极洞达，反所形容，或条畅，或曲折，或刻露而尽相，或幽伏而含讥，或一时并写两面，使之相形，变幻之情，随在显见，同时说部，无以上之，故世以为非王世贞不能作。至谓此书之作，专以写市井间淫夫荡妇，则与本文殊不符。缘西门庆故称世家，为缙绅，不惟交通权贵，即士类亦与周旋，著此一家，即骂尽诸色，盖非独描摹下流言行，加以笔伐而已。”（《中国小说史略》）对小说《金瓶梅》不仅不能全盘否定，而且应该关注它首开家庭生活描写的先例，系首部文人独立创作的长篇小说，这些特点使其在中国小说发展史上具备了一些开创性的价值。《金瓶梅》问世后，又有同出其书作者之手的《玉娇梨》（或作《玉娇丽》），惜已亡佚。明末清初另有丁耀亢的《续金瓶梅》，只是艺术水平已被道德说教取代得一干二净。《玉娇梨》、《平山冷燕》、《好逑传》诸书都为明末清初描写才子佳人的作品，立意都很平庸，描写也并不出色，然而近世英法人士均以为是小说的精品，纷纷将其译成英语、法语，这也是中外文学交流史上令人饶有兴趣的研究课题。

四是公案小说，如李春芳的《海刚峰先生居官公案传》、余象斗的《皇明诸司公案传》、无名氏的《龙图公案》等。这类小说就文学艺术水平而言难以令人恭维，但是符合民众憎恨贪官、仰慕清官的心理，所以也有不少受众。

短篇小说在这一时期也相当繁荣。话本小说的流行与畅销，引起了文人的重视，于是出现了文人积极拟作话本的兴盛景况。明末天启、崇祯年间，大量印刷刊行短篇小说成为当时市井的一道亮丽风景。在这道风景中，最引人注目的两位小说作家是冯梦龙（1574~1646?）与凌濛初（1580~1644）。前者以编撰的话本小说集“三言”蜚声中外，后者以创作的拟话本小说集“二拍”驰誉古今。所谓“三言”，指的是《喻世明言》（《古今小说》）四十卷、《警世通言》四十卷和《醒世恒言》四十卷；所谓“二拍”，指的是《初刻拍案惊奇》四十篇和《二刻拍案惊奇》四十篇。“三言”共包括宋、元、明人话本一百二十篇，所收作品或许经过冯梦龙的润色和加工。“三言”所写的内容十分广泛，有的虽然涉及古代史事，但主要取自民间的故事和传说。以婚恋为题材的作品在“三言”中所占比例最大，佳作也较多，如《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《钱秀才错占凤凰俦》等。《杜十娘怒沉百宝箱》成功地塑造了几个人物形象，杜十娘的忠贞、李甲的懦弱、孙富的奸诈等，都很有典型意义，因此小说在后世广为流传。此外，“三言”中还有少量歌颂友情与侠义的、揭露和批判社会制度的、描写商人阶层生活的，读者可以从中了解当时社会生活的某些侧面。“二拍”共有八十篇，除去一篇重复的及一篇杂剧，实有七十八篇。所收小说颇有急就章的痕迹，尤其是“二刻”，完全是针对市场的需求匆忙成书的。所以整体上说，“二拍”无论是思想还是艺术都逊于《三言》，其中少数作品尚属佳作，能借情节生动的故事反映当时的现实，而很多作品则杂有因果报应、封建说教等陈腐观念以及过分的性描写。崇祯末年，抱瓮老人从“三言”中选二十九篇、从“二拍”中选十一篇，编作一集，名为《今古奇观》。因为所选大都为精华，所以这部选本的流行远远超过了全本。此外，明末的“拟话本”还有天然痴叟的《石点头》、周楫的《西湖二集》、东鲁古狂生的《醉醒石》等，但成就均在“三言”、“二拍”之下。

与戏剧、小说同为通俗文学的民歌在明代也受到了重视。明人曾自豪地称之为“一绝”，如卓人月所说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银绞丝》之类，为我明一绝耳。”（陈鸿绪《寒夜录》引）明代民歌情感真挚炽烈，语言清新活泼，风格泼辣率直，表现出与正统诗词的截然不同。明人中搜集民歌最力的是冯梦龙，他编有《挂枝儿》、《山歌》两种，从中可以窥见明代民歌的大致风貌。

清代（1644～1911）是中国最后一个封建王朝。自清兵入关（1644）至道光二十年（1840）则是中国古代文学史的最后一个时期。清人入关后，在以武力血腥镇压汉人反抗的同时，又采取怀柔的政策。高压与笼络的兼用，使局势渐趋稳定，民族矛盾渐趋淡化，出现了长达一百余年的所谓康、乾盛世。康、乾盛世既是清帝国国势最强大的时期，又是中国学术文化的最繁荣时期。在这一时期，训诂、校勘、笺释、辨伪等整理古籍的工作，成为一种治学的时尚。反对空想，强调实际，排斥空论，提倡实证，构成了康、乾朴学的朴实学风。作为此时期学术繁荣的表现之一，是大批古代典籍的编纂成功，如康熙年间成书的《渊鉴类函》、《佩文韵府》、《古今图书集成》、《全唐诗》，乾隆年间的《四库全书》、《续通典》、《续文献通考》、《续通志》、《清通典》、《清文献通考》、《清通志》等。但是，学术事业与文学事业的发展有时并不能成为正比，清代文学的整体风貌并未像康乾盛世的文化那样繁荣。

梁启超在《清代学术概论》中指出：“前清一代学风，与欧洲文艺复兴时代相类甚多。其最相异之一点，则美术文学不发达也。清之美术，虽不能谓甚劣于前代，然绝未尝向新方面有所发展，今不深论。其文学：以言夫诗，真可谓衰落已极。吴伟业之靡曼，王士禛之脆薄，号为开国宗匠。乾隆全盛时，所谓袁枚、蒋士铨、赵执信三大家者，臭腐殆不可向迩。诸经师及诸古文家，集中多亦有诗，则极拙劣之砌韵文耳。嘉、道间龚自珍、王昙、舒位号称新体，则粗犷浅薄。咸、同后竞宗宋诗，只益生硬，更无余味。其稍

可观者，反在生长僻壤之黎简、郑真辈，而中原更无闻焉。直至末叶，始有金禾、黄遵宪、康有为，元气淋漓，卓然称大家。以言夫词，清代固有作者，驾元、明而上，若纳兰性德、郭麐、张惠言、项鸿祚、谭献、郑文焯、王鹏运、朱祖谋皆名其家，然词固所共指为小道者也。以言夫曲，孔尚任《桃花扇》、洪昇《长生殿》外，无足称者。李渔、蒋士铨之流，浅薄寡味矣。以言夫小说，《红楼梦》只立千古，余皆无足齿数。以言夫散文，经师家朴实说理，毫不带文学臭味；桐城派则以文为司空城旦矣。其初期魏禧、王源较可观，末期则有魏源、曾国藩、康有为。清人颇自夸其骈文，其实极工者仅一汪中，次则龚自珍、谭嗣同，其最著名之胡天游、邵齐焘、洪亮吉辈，已堆垛柔曼无生气，余子更不足道。要而论之，清代学术在中国学术史上价值极大；清代文学美术，在中国文艺史、美术史上价值极微。此吾所敢昌言也。”梁氏此番论述虽然不无偏激之嫌，但对一些关键问题却基本上持论无误。清代传统的文学样式诗、词、文等成就固然胜于前元，高于前明，但与本朝的通俗文学样式戏剧、小说相比，还是大为逊色。这些年龄高达数百岁乃至一千几百岁的传统文学样式，仿佛步履蹒跚的老人，走到清代时，已经显现出满身疲态。唯独戏剧、小说这类方兴未艾的文学样式，在金圣叹、李渔、袁枚等具有叛逆性格的文艺理论家的从旁鼓吹下，结出了新鲜的硕果。

清代的戏剧杂剧不如前元，传奇不如前明。传奇的作者大都生活在前明汤显祖、徐渭的阴影里，专务模拟，缺乏独创，偏重曲词，讲究文采，使戏剧成了案头把玩之作。直到康熙年间“南洪北孔”的登台，才使清代的传奇绽放夺目的光彩。“南洪”谓浙江钱塘（今杭州）人洪昇（1645～1704），他创作的《长生殿》使其名不胫而走，妇孺皆知。这部传奇一共五十出，作者曾自己言及创作缘起和投入精力：“忆与严十定隅坐皋园，谈及开元天宝间事，偶感李白之遇，作《沉香亭》传奇。寻客燕台，亡友毛玉斯谓排场近热，因去李白，入李泌辅肃宗中兴，更名《舞霓裳》，优伶皆

久习之。后又念情之所钟，在帝王家罕有，马嵬之变，已违夙誓，而唐人有玉妃归蓬莱仙院，明皇游月宫之说，因合用之，专写钗合情缘，以《长生殿》题名，诸同人颇赏之。……盖经十余年，三易稿而始成，予可谓乐此不疲矣。史载杨妃多污乱事，予撰此剧，止按白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》为之。而中间点染处，多采《天宝轶事》杨妃全传。若一涉秽迹，恐妨风教，绝不阑入，览者有以知予之志也。”（《长生殿·例言》）作者在构思立意上，精心表现的是“精诚不散，终成连理”的爱情主题，并且采用多种表现手法，调动丰富的想象力，凭借符合人物性格与情感色调的曲词，力图突现这一主题。作者在较为圆满地贯彻了这一主题之余，还深刻地再现了安史之乱的历史背景，暴露了封建统治集团的罪恶。在剧中，作者还大胆地摈弃了红颜祸水、美女亡国的陈腐观念，为杨贵妃创作了较为完美的人格品质，这也是这部戏高于同类题材戏的地方。这部戏在结构、韵调、排场诸方面也颇见作者的匠心，以至“爱文者喜其词，知音者赏其律，以是传闻益远。畜家乐者，攒笔竞写，转相教习，优伶能者，升加什佰。”（《长生殿·吴人序》）“北孔”谓山东曲阜人孔尚任（1648~1718），他以一部杰出的《桃花扇》为自己赢得了不朽的声誉。关于这部剧的创作缘起，他自己说道：“族兄方训公，崇祯末为南部曹，予舅翁秦光仪先生其姻娅也。避乱依之，羁栖三载，得弘光遗事甚悉，旋里后数数为予言之。证以诸家稗记，无弗同者，盖实录也。独香姬面血溅扇，杨龙友以画笔点之，此则龙友小史言于方训公者。虽不见诸别籍，其事则新奇可传，《桃花扇》一剧感此而作也。南朝兴亡，遂系之桃花扇底。”（《桃花扇本末》）他试图本着忠于历史的实录精神，通过名妓李香君与名士侯方域的爱情故事，反映南明王朝崩溃的必然过程。所作基本实现了预期的构想，剧中的各种正反人物也塑造得有血有肉，特别是女主人公李香君，作者以充满同情和尊敬的笔触，对她进行了灵魂的净化和精神的升华，使她从身份低贱的妓女一跃而为既忠于爱情又寄心国家危亡、既柔情似水又刚肠嫉

恶的女中丈夫形象。遗憾的是，剧末将李、侯二人的结局归于人道，不免令人顿生虚无幻灭之感。“南洪”还作有杂剧《四婵娟》，“北孔”还与顾彩合作有传奇《小忽雷》。乾隆年间，被人誉为“近时第一”的蒋士铨作有《藏园九种曲》（包括传奇六种、杂剧三种），被人夸为“别具一副手眼”的杨潮观作有《吟风阁杂剧》（含杂剧三十二种），但这些剧作在《长生殿》、《桃花扇》面前都相形见绌了。

清代的小说继续着前明旺盛的生命力，作者层出，作品迭现。清初，陈忱的《水浒传后传》、褚人获的《隋唐演义》、钱彩的《说岳全传》、吕熊的《女仙外史》等长篇小说先后问世，它们通过前朝的重要人物和重大事件，寄托了作者的民族情绪，曲折地表现了忧国情怀，因而具有一定的现实意义。其中《水浒传后传》、《隋唐演义》、《说岳全传》在市井间流传甚广。文言短篇小说则出现了蒲松龄的《聊斋志异》。这部小说集继承六朝志怪和唐代传奇的传统，借鬼神影射人世，借妖仙寄托“孤愤”，堪称一部奇书。蒲松龄还作有白话长篇小说《醒世姻缘传》，文字洗练生动，人物各具特征，然而专说因果报应，价值无法与其《聊斋志异》相比。乾隆年间，出身豪门而一生潦倒的安徽全椒人吴敬梓（1701~1754）创作了长篇小说《儒林外史》；同样生于名门望族同样终生困顿的河北人曹雪芹创作了长篇小说《红楼梦》，这两部巨著标志着清代小说达到了艺术的巅峰，而且，在中国小说史上具有划时代的意义，它们的问世意味着长篇小说群体性创作时代的结束，完整展现作家个性与独创精神的开始。《儒林外史》是中国文学史上第一座讽刺文学的丰碑，它以嬉笑怒骂酣畅淋漓的笔法，以冷峻锐利入木三分的眼光，讽刺与鞭挞了罪恶的封建科举制度及追名逐利蝇营狗苟的芸芸众生，暴露和批判了中国封建文化的腐朽和虚伪。可惜吴敬梓在批判与揭露中寻觅不出革新之路，只寄望于往古的“纯儒”，这不能不说是他的思想局限。就小说的结构与情节而言，《儒林外史》最大的缺憾是全书比较散漫，正如鲁迅先生所评：

“惟全书无主干，仅驱使各种人物行列而来，事与其来俱起，亦与其去俱讫，虽云长篇，颇同短制。”（《中国小说史略》）小说《红楼梦》称得上是清代文学成就的最杰出的代表，作者以其深厚的学问功底，渊博的知识架构，丰富的人生阅历，精湛的写作技艺，为读者撰述了一部清代社会的百科全书。人们从中既可以深切感受生活在那个社会中的青年男女的坎坷命运，又可以领略中华民族博大精深灿烂文化。而且，似乎没有任何一部小说能像《红楼梦》这样对后世产生不可估量的影响。此外，这个时期的长篇小说尚有夏敬渠（1705～1787）的《野叟曝言》、李百川的《绿野仙踪》，屠绅（1744～1801）的《蟾史》，李汝珍（1763？～1830？）的《镜花缘》等等。然而诸书都有卖弄学问之嫌，惟《镜花缘》一书张扬女权，倒还较有新意，小说前半部较有文学价值，惜乎虎头蛇尾。这一时期的拟话本小说有《醉醒石》、酌元亭主人的《照世杯》、圣水艾衲居士的《豆棚闲话》等等，不过艺术造诣难与前明的“三言”、“二拍”相提并论。文言短篇小说则有纪昀的《阅微草堂笔记》、袁枚的《新齐谐》等，但其成就都不及蒲松龄的《聊斋志异》。

## 第一节 从“小说”到小说

“小说”一语最早出现在汉代的典籍里，桓谭说：“若其小说家，合丛残小语，近取譬喻，以作短书。治身理家，有可观之辞。”（《新论》）班固则说：“小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听途说者之所造也。”（《汉书·艺文志》）不过，彼“小说”非今小说，那时的“小说”意谓“短书”、“细碎之言”，它的构成要素主要有二：一是必须“短”、“小”；二是必有“可采”之处，或为警句，或为隽语，必须具备含蓄的哲理或优雅的文采。后来随着时代的进步，“小说”不再局限于短小的“细碎之言”里，举凡言行举止，只要有“可采”之处，就被纳入其中，南朝

人编撰的《世说新语》便是一个确凿的证据。

文学史家言说文学史时一向把《世说新语》视为小说，其实严格说来，应该给“小说”二字加上双引号，因为它毕竟更符合传统“小说”的定义，与而今所谓的小说实际上还有相当大的距离。真正意义或现代意义上的小说，如果用传入中国的西方文学论来界定，则是一种叙事性的文学样式，必须具备人物、情节、环境三要素，以塑造人物形象为中心，通过故事情节和特定环境的描写，形象生动地反映社会现实。不过，正史中的纪传似乎也不缺乏这所谓的三要素，所以好像再加上一条自觉地进行艺术虚构，才能使小说的定义更周严一些。以小说的这种内涵来衡量，中国文学史上的小说大致始于唐、宋。唐代以前的“小说”创作，如鲁迅先生所说，“大抵一如今日之记新闻”，它们尽管与后来的小说存在着渊源关系，但只能将它们看作是“前小说”或“准小说”。如果按照文言、白话来分类，可以说文言小说肇始于唐代传奇，白话小说发端于宋代话本。此后，两类小说一直按照自己的轨道发展。由于语体上的雅俗之别，前者可称为雅小说，后者可称为俗小说。

### 一 雅小说之祖：传奇

鲁迅《中国小说史略》曾明确地指出，唐代传奇与前朝志怪相比，“其尤显者乃在是时则始有意为小说”。正惟如此，作为雅小说之祖的唐传奇，较六朝志怪、志人的“小说”篇制更为宏大，情节更为复杂，结构更趋完整，内容更偏于反映人情世态，在塑造形象、刻画心理、叙述细节诸方面，技巧有了显著的提高。它在读者面前展开了一片崭新的艺术天地，较之以往的任何文学样式，能够更自由、更方便、更具体地反映人们的生存状态和生活理想，从而影响人们的生活趣味。因此，唐传奇标志着中国古典小说开始进入成熟阶段。

唐人小说称“传奇”，似乎始自中唐，元虞集说：“盖唐之才人，于经艺道学有见者少，徒知好为文辞。闲暇无所用心，辄想象

幽怪，遇合才情，恍惚之事，作为诗章答问之意，傅会以为说。盖簪之次，各出行卷，以相娱玩，非必真有是事，谓之‘传奇’。元稹、白居易犹或为之，而况他乎！”（《写韵轩记》）他所说的元稹“传奇”，当指《会真记》，宋曾慥《类说》（卷二十八）引这篇小说题目即作《传奇》。至晚唐裴铏，又作有小说《传奇》一书，于是宋以后人便以“传奇”概称唐人小说。传奇原本也是一种俗文学，但是随着读者对它的认可，不少很有名气的诗人、史官等文士也逐渐参与到这项创作活动中来，成为这项文学创作的主力军。他们凭借本身驾驭语言的高超能力，利用此前“小说”乃至史传文学积累下来的创作经验，写出更有感人魅力、更具可读性的传奇作品，使传奇从不登大雅之堂的俗文学跃升为文人墨客喜而为之的雅文学。传奇在流行的过程中也不断接受了其他雅、俗文体的影响。诗歌的注重意境与想象，古文的注重如实叙述与精到刻画，变文、俗赋、话本等韵散结合的叙事形式与晓畅易懂的行文特征，都对传奇形成自己独特而又多样的风格特征起到了重要的浸润作用，使得不少作品或质朴简洁，有若古文，如《任氏传》、《南柯太守传》、《聂隐娘传》等；或忽韵忽散，形式多变，如《游仙窟》、《柳氏传》、《周秦行记》等。

初唐时期，传奇之作有王度的《古镜记》、无名氏的《补江总白猿传》，题材均为志怪一流，只是文字水平与结构都已超过六朝志怪之书。武后时期出现了张鷟的《游仙窟》，此书在中国久已亡佚，在日本却被万叶歌人们传诵着。其内容不过写男女一夜风流，形制颇类骈体，描写时露低俗，然而日本著名歌人山上忆良、大伴家持都深受它的影响。中晚唐时期是传奇创作最繁荣的时期，一大批作者及作品都出现于这一时期，而且，传奇作品的题材也相当广阔，涉及到当时社会生活的许多侧面。现存唐人的传奇大致可以分作五类：一为讽世类，如沈既济的《枕中记》、李公佐的《南柯太守传》等；二是爱情类，如蒋防的《霍小玉传》、白行简的《李娃传》、元稹的《莺莺传》等；三是历史类，如陈鸿的《长恨歌传》、

《东城父老传》、郭湜的《高力士外传》等；四是侠义类，如裴翎的《昆仑奴传》、袁郊的《红线传》、杜光庭的《虬髯客传》等；五是神怪类，如王度的《古镜记》、无名氏的《补江总白猿传》、李朝威的《柳毅传》等。

唐代传奇不像话本那样有自己大体一致的形制特征，各个时期的作品外在形式也呈现出不同的特点，不过，下引的李公佐《南柯太守传》全文，还是能让我们借此获得一些关于唐代传奇的直观感性认识：

## 南柯太守传

### 李公佐

东平淳于棼，吴楚游侠之士。嗜酒使气，不守细行。累巨产，养豪客。曾以武艺补淮南军裨将，因使酒忤帅，斥逐落魄，纵诞饮酒为事。家住广陵郡东十里。所居宅南有大古槐一株，枝干修密，清阴数亩。淳于生日与群豪大饮其下。

贞元七年九月，因沉醉致疾。时二友人于坐扶生归家，卧于堂东虎之下。二友谓生曰：“子其寢矣。余将抹马濯足，俟子小愈而去。”生解巾就枕，昏然忽忽，仿佛若梦。见二紫衣使者，跪拜生曰：“槐安国王遣小臣致命奉邀。”生不觉下榻整衣，随二使至门。见青油小车，驾以四牡，左右从者七八，扶生上车，出大戸，指古槐穴而去。

使者即驱入穴中。生意颇甚异之，不敢致问。忽见山川风候，草木道路，与人世甚殊。前行数十里，有郛郭城堞，车舆人物，不绝于路。生左右传车者传呼甚严，行者亦争辟于左右。又入大城，朱门重楼，楼上有金书，题曰：“大槐安国”。执门者趋拜奔走。旋有一骑传呼曰：“王以駙马远降，令且息东华馆。”因前导而去。

俄见一门洞开，生降车而入。彩槛雕楹，华木珍果，列植

于庭下；几案茵褥，帘帟肴膳，陈设于庭上。生心甚自悦。复有呼曰：“右相且至！”生降阶祇奉。有一人紫衣象筒前趋，宾主之仪敬尽焉。右相曰：“寡君不以敝国远僻，奉迎君子，托以姻亲。”生曰：“某以贱劣之躯，岂敢是望。”右相因请生同诣其所。行可百步，入朱门。矛戟斧钺，布列左右，军吏数百，辟易道侧。生有平生酒徒周弁者，亦趋其中。生私心悦之，不敢前问。右相引生升广殿，御卫严肃，若至尊之所。见一人长大端严，居王位，衣素练服，簪朱华冠。生战栗，不敢仰视。左右侍者令生拜。王曰：“前奉贤尊命，不弃小国，许令次女瑶芳，奉事君子。”生但俯伏而已，不敢致词。王曰：“且就宾字，续造仪式。”有旨：右相亦与生偕还馆舍。生思念之，意以为父在边将，因没虏中，不知存亡；将谓父北蕃交通，而致兹事。心甚迷惑，不知其由。

是夕，羔雁币帛，威容仪度，妓乐丝竹，肴膳灯烛，车骑礼物之用，无不咸备。有群女，或称华阳姑，或称青溪姑，或称上仙子，或称下仙子，若是者数辈，皆侍从数十。冠翠凤冠，衣金霞帔，彩碧金钿，目不可视。邀游戏乐，往来其门，争以淳于郎为戏弄。风态妖丽，言词巧艳，生莫能对。复有一女谓生曰：“昨上巳日，吾从灵芝夫人过禅智寺，于天竺院观石延舞《婆罗门》。吾与诸女坐北牖石榻上。时君少年，亦解骑来看。君独强来亲洽，言调笑谑。吾与穷英妹结绶巾，挂于竹枝上，君独不忆念之乎？又七月十六日，吾于孝感寺侍上真子，听契玄法师讲《观音经》。吾于讲下舍金凤钗两只，上真子含水犀盒子一枚，时君亦在讲筵中，于师处请钗、盒视之，赏叹再三，嗟异良久。顾余辈曰：‘人之与物，皆非世间所有。’或问吾氏，或访吾里，吾亦不答。情意恋恋，瞩目不舍，君岂不思念之乎？”生曰：“中心藏之，何日忘之！”群女曰：“不意今日与君为眷属！”复有三人，冠带甚伟，前拜生曰：“奉命为駙马相者。”中一人与生且故。生指曰：“子非冯

翊田子华乎？”田曰：“然。”生前，执手叙旧久之。生谓曰：“子何以居此？”子华曰：“吾放游，获受知于右相武成侯段公，因以栖托。”生复问曰：“周弁在此，知之乎？”子华曰：“周生，贵人也。职为司隶，权势甚盛，吾数蒙庇护。”言笑甚欢。俄传声曰：“駉马可进矣。”三子取剑佩冕服，更衣之。子华曰：“不意今日获睹盛礼，无以相忘也。”有仙姬数十，奏诸异乐，婉转清亮，曲调凄悲，非人间之所闻听。有执烛引导者，亦数十。左右见金翠步障，彩碧玲珑，不断数里。生端坐车中，心意恍惚，甚不自安。田子华数言笑以解之。向者群女姑娣，各乘凤翼辇，亦往来其间。至一门，号“修仪官”。群仙姑娣亦纷然在侧，令生降车辇拜，揖让升降，一如人间。撤障去扇，见一女子，云号“金枝公主”。年可十四五，俨若神仙。交欢之礼，颇亦明显。生自尔情义日洽，荣耀日盛，出入车服，游宴宾御，次于王者。

王命生与群僚备武卫，大猎于国西灵龟山。山阜峻秀，川泽广远，林树丰茂，飞禽走兽，无不畜之。师徒大获，竟夕而还。生因他日，启王曰：“臣顷结好之曰，大王云奉臣父之命。臣父顷佐边将，用兵失利，陷没胡中。尔来绝书信十七八岁矣。王既知所在，臣请一往拜覲。”王遽谓曰：“亲家翁职守北土，信问不绝。卿但具书状知闻，未用便去。”遂命妻致馈贺之礼，一以遣之。数夕还答。生验书本意，皆父平生之迹。书中忆念教诲，情意委曲，皆如昔年。复问生亲戚存亡，间里兴废。复言道路乖远，风烟阻绝。词意悲苦，言语哀伤，又不令生来覲，云：“岁在丁丑，当与汝相见。”生捧书悲咽，情不自堪。

他日，妻谓生曰：“子岂不思为政乎？”生曰：“我放荡不习政事。”妻曰：“卿但为之，余当奉赞。”妻遂白于王。累日，谓生曰：“吾南柯政事不理，太守黜废，欲藉卿才，可曲屈之。便与小女同行。”生敦授教命。王遂敕有司备太守行

李。因出金玉、锦绣、箱奩、仆妾、车马，列于广衢，以饯公主之行。生少游侠，曾不敢有望，至是甚悦。因上表曰：

“臣将门馀子，素无艺术，猥当大任，必败朝章；自悲负乘，坐致覆餗。今欲广求贤哲，以赞不逮。伏见司隶颍川周弁，忠亮刚直，守法不回，有毗佐之器，处士冯翊田子华，清慎通变，达政化之源。二人与臣有十年之旧，备知才用，可托政事。周请署南柯司宪，田请署司农。庶使臣政绩有闻，宪章不紊也。”王并依表以遣之。

其夕，王与夫人饯于国南。王谓生曰：“南柯，国之大都，土地丰壤，人物豪盛，非惠政不能以治之。况有周、田二赞。卿其勉之，以副国念。”夫人戒公主曰：“淳于郎性刚好酒，加之少年；为妇之道，贵乎柔顺。尔善事之，吾无忧矣。南柯虽封境不遥，晨昏有间，今日睽别，宁不沾巾！”生与妻拜首南去，登车拥骑，言笑甚欢。

累夕达郡。郡有官吏、僧道、耆老、音乐、车舆、武卫，銮铃，争来迎奉。人物阗咽，钟鼓喧哗，不绝十数里。见雉堞台观，佳气郁郁。入大城门，门亦有大榜，题以金字，曰“南柯郡城”。见朱轩桀户，森然深邃。生下车，省风俗，疗病苦，政事委以周、田，郡中大理。自守郡二十载，风化广被，百姓歌谣，建功德碑，立生祠宇。王甚重之，赐食邑，锡爵位，居台辅。周、田皆以政治著闻，递迁大位。生有五男二女：男以门荫授官，女亦聘于王族。荣耀显赫，一时之盛，代莫比之。

是岁，有檀萝国者，来伐是郡。王命生练将训师以征之。乃表周弁将兵三万，以拒贼之众于瑶台城。弁刚勇轻敌，师徒败绩；弁单骑裸身潜遁，夜归城。贼亦收辎重铠甲而还。生因囚弁以请罪。王并舍之。是月，司宪周弁疽发背，卒。生妻公主遭疾，旬日又薨。生因请罢郡，护丧赴国。王许之。便以司农田子华行南柯太守事。生哀恻发引，威仪在途，男女叫号，

人吏莫不攀轶遮道者不可胜数。遂达于国。王与夫人素衣哭于郊，候灵舆之至。谥公主曰“顺仪公主”。备仪仗、羽葆、鼓吹，葬于国东十里盘龙冈。是月，故司宪子荣信，亦护丧赴国。

生久镇外藩，结好中国，贵门豪族，靡不是洽。自罢郡还国，出入无恒，交游宾从，威福日盛。王意疑惮之。时有国人上表云：“玄象谪见，国有大恐：都邑迁徙，宗庙崩坏；衅起他族，事在萧墙。”时议以生侈僭之应也。遂夺生侍卫，禁生游从，处之私第。生自恃守郡多年，曾无败政，流言怨悖，郁郁不乐。王亦知之，因命生曰：“姻亲二十余年，不幸小女夭枉，不得与君子偕老，良用痛伤！”夫人因留孙自鞠育之。又谓生曰：“卿离家多时，可暂归本里，一见亲族。诸孙留此，无以为念。后三年，当令迎卿。”生曰：“此乃家矣，何更归焉？”王笑曰：“卿本人间，家非在此。”生忽若惛睡，瞢然久之，方乃发悟前事，遂流涕请还。王顾左右以送生，生再拜而去，复见前二紫衣使者从焉。

至大户外，见所乘车甚劣，左右亲使御仆，遂无一人，心甚叹异。生上车，行可数里，复出大城，宛是昔年东来之途；山川原野，依然如旧。所送二使者，甚无威势，生逾怏怏。生问使者曰：“广陵郡何时可到？”二使讴歌自若，久乃答曰：“少顷即至。”

俄出一穴，见本里闾巷，不改往日，潸然自悲，不觉流涕。二使者引生下车，入其门，升自阶，己身卧于堂东虎之下。生甚惊畏，不敢前近。二使因大呼生之姓名数声，生遂发悟如初。见家之僮仆拥篲于庭，二客濯足于榻，斜日未隐于西垣，余樽尚湛于东牖。梦中倏忽，若度一世矣！

生感念嗟叹，遂呼二客而语之。惊骇。因与生出外，寻槐下穴。生指曰：“此即梦中所经入处。”二客将谓狐狸木媚之所为祟。遂命仆荷斤斧，断拥肿，检查栢，寻穴究源。旁可表

丈，有大穴。洞然朗朗，可容一榻。上有积土壤，以为城郭台殿之状。有蚁数斛，隐聚其中。中有小台，其色若丹，二大蚁处之。素翼朱首，长可三寸。左右大蚁数十辅之，诸蚁不敢近。此其王矣。即槐安国都也。又穷一穴：直上南枝，可四丈，宛转方中，亦有土城小楼，蚁群亦处其中，即生所领南柯郡也。又一穴：西去二丈，磅礴空圻，嵌窗异状。中有一腐龟，壳大如斗。积雨浸润，小草丛生，繁茂翳荟，掩映振壳，即生所猎灵龟山也。又穷一穴：东去丈馀，古根盘屈，若龙虺之状，中有小土壤，高尺余，即生所葬妻盘龙冈之墓也。追想前事，感叹于怀，披阅穷迹，皆符所梦。不欲二客坏之，遽令掩塞如旧。是夕，风雨暴发。旦视其穴，遂失群蚁，莫知所去。故先言“国有大恐，都邑迁徙”，此其验矣。复念檀萝征伐之事，又请二客访迹于外。宅东一里有古涸涧，侧有大檀树一株，藤萝拥积，上不见日。旁有小穴，亦有群蚁隐聚其间。檀萝之国，岂非此耶？

嗟乎！蚁之灵异，犹不可穷，况山藏木伏之大者所变化乎？时生酒徒周弁、田子华并居六合县，不与生过从旬日矣。生遽遣家僮疾往候之。周生暴疾已逝，田子华亦寝疾于床。生感南柯之浮虚，悟人世之倏忽，遂栖心道门，绝弃酒色。后三年，岁在丁丑，亦终于家。时年四十七，将符宿契之限矣。

公佐贞元十八年秋八月，自吴之洛，暂泊淮浦，偶覲淳于棼儿楚，询访遗迹，翻覆再三，事皆摭实，辄编录成传，以资好事。虽稽神语怪，事涉非经，而窃位著生，冀将为戒，后之君子，幸以南柯为偶然，无以名位骄于天壤间云。

前华州参军李肇赞曰：贵极禄位，权倾国都，达人视此，蚁聚何殊！

由上例文，可以看出，“传奇”在内容上非必真有其事，在行文方式上似乎受古文的影响，多用散文，在体制上则与史传仿佛，叙事

中杂以议论，篇末又缀赞语。在另外一些传奇中，还不时掺杂一些诗歌。宋赵彦卫说：“盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。”（《云麓漫抄》卷八）尽管如此，传奇的出现在小说史上的意义不可低估，它在诗歌占据主流地位的三唐诗国中，以不同于诗歌的表现样式为文学的发展开拓了新路，为小说的成熟与获得读者的认同奠定了筚路蓝缕之功。

## 二 俗小说之祖：话本

话本就是“说话”艺人的底本。“说话”是隋唐时代的习语，是讲故事的意思；话本便是随着说话这种民间演艺发展起来的俗文学形式。话本里有诗有话，有词有话，有评有话，所以又叫做“诗话”、“词话”或“平话”。

“说话”这种民间演艺形式早在唐代就已十分流行了，只是当时所用的话本散佚殆尽，如今能看到的仅仅是保存在敦煌文献中的《庐山远公话》、《韩擒虎话》、《叶净能诗》（“诗”，疑为“话”之讹）及《唐太宗入冥记》几种而已。这些小说的语言文白相杂，口语的成分已经相当多，只是它们数量有限，艺术也相当粗糙。赵宋以后，“说话”成为民间非常流行的娱乐形式，为“说话”准备的文字稿本运用了当时的白话，这类说话的稿本便是当时流行的白话小说。

根据耐得翁《都城纪胜》、吴自牧《梦粱录》等书的记载，宋人的说话分为四家，最重要的是三家：一是小说，又称银字儿；二是讲史；三是说经。“小说”有讲有唱，所述多为一些短篇故事，涉及内容十分庞博，所以罗烨《醉翁谈录》将它分为灵怪、烟粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、神仙、妖术八目。“讲史”只说不唱，所述多为以前朝史传为张本的兴废争战之事，增以野史稗官的记载与撰者的虚构。“说经”是演说佛经的话本，专讲有关佛教的故事。后二家所讲多为长篇故事。三家中又以“小说”、“讲史”二家最为普遍，周密《武林旧事》所载说话人最多的首属说小说者，

有五十二人之多，其次为讲史者，有二十三人。

宋代话本已大都亡佚，原来被认为是宋话本的几种，如《今本通俗小说》中的《冯玉梅团圆》、《错斩崔宁》、《菩萨蛮》、《拗相公》，以及《清平山堂话本》中的《简帖和尚》、《西湖三塔记》、《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《风月瑞仙亭》、《合同文字记》，“三言”中的《崔待诏生死冤家》（注谓“宋人小说题作《碾玉观音》”）、《一枯鬼癞道人除怪》（注谓“宋人小说，旧名《西山一窟鬼》”）、《十五贯戏言成巧祸》（注谓“宋本作《错斩崔宁》”）等，已被海内外学者论定为元代刊本或编定本，有些甚至为明刊。说经话本《大唐三藏取经诗话》，先被王国维断为宋刊，后来他本人又改定为元刊。不过，即使是元代刊本或编定本，似乎也都是由宋代口头流传下来的，所以，称之为宋元话本似乎也可以。

现存这些宋元话本中的不少作品从题材、人物、故事到语言，都从当时的社会现实中来，少部分作品则以神仙鬼怪为题材。根据作品的内容，它们大致可分为三类：一是婚恋类，叙说女性在婚恋生活中的命运和遭遇，以及对理想婚姻的憧憬与追求，如《碾玉观音》、《志诚张主管》、《冯玉梅团圆》等。二是公案类，叙说百姓在腐败吏治下遭受的迫害，以及对贪官污吏的谴责和愤恨，如《错斩崔宁》、《菩萨蛮》、《简帖和尚》、《汪信之一死救全家》等。三是神怪类，叙说神仙鬼怪等奇说异事，如《西山一窟鬼》、《西湖三塔记》、《定山三怪》等。另有宣扬爱国思想的，如《杨思温燕山遇故人》，表现侠义行为的，如《杨温拦路虎传》，反映政治人物性格的，如《拗相公》等。

宋元话本以城市为市场，主人公大都是手工业者、商人、妇女以及下层民众，他们的生活与命运很容易让听众产生共鸣。加之话本善于营构曲折离奇的情节，巧于制造引人入胜的悬念，精于安排错落有致的结构，所以容易抓住听众和读者。在人物心理刻画、细节描写和对话描写等艺术表现技巧方面，话本的水平也有不俗的提高。尤其是语言，不再是唐代传奇那样的文白夹杂，运用的是生动

风趣、质朴流畅的白话，与下层民众实现了零距离的接触，为话本广泛招揽听众与读者创造了优越的条件。话本作为俗小说之祖，在后世得到积极的传承与发展，与其这方面的艺术优势大有关系。

宋元话本的小说作者虽然形形色色，但在说话人的叙说讲述过程中已经形成了自己的一套定式。下引无名氏的《碾玉观音》为例，试看它在形制上的特征：

### (上)

山色晴岚景物佳，暖烘回雁起平沙。东郊渐觉花供眼，南陌依稀草吐芽。堤上柳，未藏鸦，寻芳趁步过山家。陇头几树红梅落，红杏枝头未着花。

这首《鹧鸪天》说孟春景致，原来又不如《仲春词》做得好：

每日青楼醉梦中，不知城外又春浓。杏花初落疏疏雨，杨柳轻摇淡淡风。浮画舫，跃青骢，小桥门外绿阴笼。行人不入神仙地，人在珠帘第几重？

这首词说仲春景致，原来又不如黄夫人做着《季春词》又好：

先自春光似酒浓，时听燕语透帘栊。小桥杨柳飘香絮，山寺绯桃散落红。莺渐老，蝶西东，春归难觅恨无穷。侵阶草色迷朝雨，满地梨花逐晓风。

这三首词，都不如王荆公看见花瓣儿片片风吹下地来；原来这春归去，是东风断送的。有诗道：

春日春风有时好，春日春风有时恶。

不得春风花不开，花开又被风吹落。

苏东坡道：“不是东风断送春归去，是春雨断送春归去。”有诗道：

雨前初见花间蕊，雨后全无叶底花。

蜂蝶纷纷过墙去，却疑春色在邻家。

秦少游道：“也不干风事，也不干雨事，是柳絮飘将春色去。”有诗道：

三月柳花轻复散，飘飏澹荡送春归。

此花本是无情物，一向东飞一向西。

邵尧夫道：“也不干柳絮事，是蝴蝶采将春色去。”有诗道：

花正开时当三月，胡蝶飞来忙劫劫。

采将春色向天涯，行人路上添凄切。

曾两府道：“也不干蝴蝶事，是黄莺啼得春归去。”有诗道：

花正开时艳正浓，春宵何事恼芳丛？

黄鹂啼得春归去，无限园林转首空。

朱希真道：“也不干黄莺事，是杜鹃啼得春归去。”有诗道：

杜鹃叫得春归去，吻边啼血尚犹存。

庭院日长空悄悄，教人生怕到黄昏。

苏小小道：“都不干这几件事，是燕子衔将春色去。”有《蝶恋花》词为证：

妾本钱塘江上住，花开花落，不管流年度。燕子衔将春色去，纱窗几阵黄梅雨。斜插犀梳云半吐，檀板轻敲，唱彻《黄金缕》。歌罢彩云无觅处，梦回明月生南浦。

王岩叟道：“也不干风事，也不干雨事，也不干柳絮事，也不干蝴蝶事，也不干黄莺事，也不干杜鹃事，也不干燕子事；是九十日春光已过，春归去。”曾有诗道：

怨风怨雨两俱非，风雨不来春亦归。

腮边红褪青梅小，口角黄消乳燕飞。

蜀魄健啼花影去，吴蚕强食柘桑稀。

直恼春归无觅处，江湖辜负一蓑衣！

说话的，因甚说这春归词？绍兴年间，行在有个关西延州延安府人，本身是三镇节度使咸安郡王。当时怕春归去，将带着许多钩眷游春。至晚回家，来到钱塘门里车桥，前面钩眷轿子过了，后面是郡王轿子到来。只听得桥下裱褙铺里一个人叫道：“我儿出来看郡王！”当时郡王在轿里看见，叫帮窗虞侯道：“我从前要寻这个人，今日却在这里！只在你身上，明日要这个人入府中来！”当时虞侯声诺，来寻这个看郡王的人，是甚色目人？正是：

尘随车马何年尽？情系人心早晚休。

只见车桥下一个人家，门前出着一面招牌，写着“璩家装裱古今书画”。铺里一个老儿，引着一个女儿，生得如何？

云鬓轻笼蝉翼，蛾眉淡拂春山。

朱唇缀一颗樱桃，皓齿排两行碎玉。

莲步半折小弓弓，莺啭一声娇滴滴。

便是出来看郡王轿子的人。虞侯即时来他家对门一个茶坊里坐定，婆婆把茶点来。虞侯道：“启请婆婆，过对门裱褙铺里请璩大夫来说话。”婆婆便去请到来。两个相揖了就坐，璩待诏问：“府干有何见谕？”虞侯道：“无甚事，闲问则个。适来叫出来看郡王轿子的人，是令爱么？”待诏道：“正是拙女。——止有三口。”虞侯又问：“小娘子贵庚？”待诏应道：“一十八岁。”再问：“小娘子如今要嫁人，却是趋奉官员？”待诏道：“老拙家寒，那讨钱来嫁人？将来也只是献与官员府第。”虞侯道：“小娘子有基本事？”待诏说出女儿一件本事来，有词寄《眼儿媚》为证：

深闺小院日初长，娇女绮罗裳。不做东君造化，金针刺绣群芳。斜枝嫩叶包开蕊，唯只欠馨香。曾向园林深处，引教蝶乱蜂狂。

原来这女儿会绣作。虞侯道：“适来郡王在轿里，看见令爱身

上系着一条绣裹肚。府中正要寻一个绣作的人，老丈何不献与郡王？”璩公归去，与婆婆说了，到明日，写一纸献状，献来府中。郡王给与身价，因此取名秀秀养娘。

不则一日，朝廷赐下一领团花绣战袍，当时秀秀依样绣出一件来。郡王看了欢喜道：“主上赐与我团花战袍，却寻甚么奇巧的物事献与官家？”去府库里寻出一块透明的羊脂美玉来，即时叫将门下碾玉待诏，问：“这块玉堪做甚么？”内中一个道：“好做一副劝杯。”郡王道：“可惜，恁般一块玉，如何将来只做得一副劝杯！”又一个道：“这块玉上尖下圆，好做一个摩侯罗儿。”郡王道：“摩侯罗儿只是七月七日乞巧使得，寻常间又无用处。”数中一个后生，年纪二十五岁，姓崔名宁，趋事郡王数年，是升州建康府人，当时叉手向前，对着郡王道：“告恩王：这块玉上尖下圆，甚是不好，只好碾一个南海观音。”郡王道：“好！正合我意！”就叫崔宁下手，不过两个月，碾成了这个玉观音。郡王即时写表进上御前，龙颜大喜。崔宁就本府增添请给，遭遇郡王。

不则一日，时遇春天。崔待诏游春回来，入得钱塘门，在一个酒肆与三四个相知方才吃得数杯，则听得街上闹吵吵，连忙推开楼窗看时，见乱烘烘道：“井亭桥有遗漏！”吃不得这酒成，慌忙下酒楼看时，只见：

初如萤火，次若灯光。千条蜡烛焰难当，万座穆盆敌不住；六丁神推倒宝天炉，八力士放起焚山火。骊山上，料应褒姒逞娇容；赤壁矶头，想是周郎施妙策。五通神牵住火葫芦；宋无忌赶番赤骡子。又不曾泻烛浇油，直恁的烟飞火猛！

崔待诏望见了，急忙道：“在我本府前不远！”奔到府中看时，已搬掣得罄尽，静悄悄地无一个人。崔待诏既不见人，且循着左手廊下进去。火光照得如同白日，去那左廊下，一个妇女摇摇摆摆从府堂里出来，自言自语，与崔宁打个胸厮撞。崔宁认

得是秀秀养娘，倒退两步，低声唱个喏。原来郡王当日尝对崔宁许道：“待秀秀满日，把来嫁与你。”这些众人都撺掇道：“好对夫妻！”崔宁拜谢了，不则一番。崔宁是个单身，却也痴心；秀秀见恁地个后生，却也指望。当日有这遗漏，秀秀手中提着一帕子金珠富贵，从左廊下出来，撞见崔宁，便道：“崔大夫，我出来得迟了，府中养娘，各自四散，管顾不得。你如今没奈何，只得将我去躲避则个。”

当下崔宁和秀秀出府门，沿着河走到石灰桥。秀秀道：“崔大夫！我脚疼了，走不得。”崔宁指着前面道：“更行几步，那里便是崔宁住处。小娘子到家中歇脚，却也不妨。”到得家中坐定，秀秀道：“我肚里饥，崔大夫与我买些点心来吃。我受了些惊，得杯酒吃更好。”当时崔宁买将酒来，三杯两盏，正是：

三杯竹叶穿心过，两朵桃花上脸来。

道不得个“春为花博士，酒是色媒人”。秀秀道：“你记得当时在月台上赏月，把我许你，你兀自拜谢。你记得也不记得？”崔宁叉着手，只应得喏。秀秀道：“当日众人都替你喝采：‘好对夫妻！’你怎地倒忘了？”崔宁又则应得喏。秀秀道：“比似只管等待，何不今夜我和你先做夫妻？不知你意下何如？”崔宁道：“岂敢！”秀秀道：“你知道不敢，我叫将起来，教坏了你。你却如何将我到家中？我明日府里去说！”崔宁道：“告小娘子：要和崔宁做夫妻不妨；只一件，这里住不得了。要好趁这个遗漏人乱时，今夜就走开去，方才使得。”秀秀道：“我既和你做夫妻，凭你行。”当夜做了夫妻。

四更已后，各带着随身金银物件出门。离不得饥餐渴饮，夜住晓行，迤迤来到衢州。崔宁道：“这里是五路总头，是打那条路去好？不若取信州路上去。我是碾玉作，信州有几个相识，怕那里安得身。”即时取路到信州。住了几日，崔宁道：“信州常有客人到行在往来，若说道我等在此，郡王必然使人

来追捉，不当稳便。不若离了信州，再往别处去。”两个又起身上路，径取潭州。

不则一日，到了潭州，却是走得远了。就潭州市里，讨间房屋，出面招牌，写着“行在崔待诏碾玉生活”。崔宁便对秀秀道：“这里离行在有二千余里了，料得无事。你我安心，好做长久夫妻。”潭州也有几个寄居官员，见崔宁是行在待诏，日逐也有生活得做。崔宁密使人打探行在本府中事。有曾到都下的，得知府中当夜失火，不见了一个养娘，出赏钱寻了几日，不知下落。也不知道崔宁将他走了，见在潭州住。

时光似箭，日月如梭，也有一年之上。忽一日，方早开门，见两个着皂衫的，一似虞候府干打扮，入来铺里坐地，问道：“本官听说有个行在崔待诏，教请过来做生活。”崔宁分付了家中，随这两个人到湘潭县路上来。便将崔宁到宅里相见官人，承揽了玉作生活，回路归家。正行间，只见一个汉子，头上带个竹丝笠儿，穿着一领白段子两上领布衫，青白行缠扎着裤子口，着一双多耳麻鞋，挑着一个高肩担儿；正面来，把崔宁看了一看。崔宁却不见这汉面貌，这个人却见崔宁，从后大踏步尾着崔宁来。正是：

谁家稚子鸣榔板，惊起鸳鸯两处飞。

这汉子毕竟是何人？且听下回分解。

### (下)

竹引牵牛花满街，疏篱茅舍月光筛。琉璃盏内茅柴酒，白玉盘中簇苧梅。休懊恼，且开怀，平生赢得笑颜开。三千里地无知己，十万军中挂印来。

这只《鹧鸪天》词是关西秦州雄武军刘两府所作；从顺昌入战之后，闲在家中，寄居湖南潭州湘潭县。他是个不爱财的名将，家道贫寒，时常到村店中吃酒。店中人不识刘两府，谨呼喏喏。刘两府道：“百万番人，只如等闲。如今却被他们

诬罔!”做了这只《鹧鸪天》，流传直到都下。当时殿前太尉是阳和王，见了这词，好伤感：“原来刘两府直恁孤寒!”教提辖官差人送一项钱与这刘两府。今日崔宁的东人郡王，听得说刘两府恁地孤寒，也差人送一项钱与他。却经由潭州路过，见崔宁从湘潭路上来，一路尾着崔宁到家，正见秀秀坐在柜身子里，便撞破他们道：“崔大夫!多时不见，你却在这里!秀秀养娘他如何也在这里?郡王教我下书来潭州，今遇着你们。原来秀秀养娘嫁了你，——也好!”当时唬杀崔宁夫妻两个，被他看破。

那人是谁?却是郡王府中一个排军，从小伏侍郡王，见他朴实，差他送钱与刘两府。这人姓郭名立，叫做郭排军。当下夫妻请住郭排军，安排酒来请他，分付道：“你到府中，千万莫说与郡王知道。”郭排军道：“郡王怎知得你两个在这里?我没事却说甚么?”当下酬谢了出门。回到府中，参见郡王，纳了回书，看看郡王道：“郭立前日下书回，打潭州过，却见两个人在那里住。”郡王问：“是谁?”郭立道：“见秀秀养娘并崔待诏两个，请郭立吃了酒食，教休来府中说知。”郡王听说，便道：“叵耐这两个做出这事来!却如何直走到那里?”郭立道：“也不知他仔细。只见他在那里住地，依旧挂招牌做生活。”郡王教干办去分付临安府，即时差一个缉捕使臣，带着做公的，备了盘缠，径来湖南潭州府，下了公文，同来寻崔宁和秀秀。却似：

皂雕追紫燕，猛虎啖羊羔。

不两月，捉将两个来，解到府中，报与郡王得知，即时升厅。原来郡王杀番人时，左手使一口刀，叫做“小青”；右手使一口刀，叫做“大青”。这两口刀不知剁了多少番人。那两口刀，鞘内藏着，挂在壁上。郡王升厅，众人声喏，即将这两个人押来跪下。郡王好生焦躁，左手去壁牙上取下“小青”，右手一掣，掣刀在手，睁起杀番人的眼儿，咬得牙齿剥剥地

响。当时吓杀夫人，在屏风背后道：“郡王！这里是帝辇之下，不比边庭上面。若有罪过，只消解去临安府施行。如何胡乱凯得人？”郡王听说道：“叵耐这两个畜生逃走，今日捉将来，我恼了，如何不凯？既然夫人来劝，且捉秀秀入府后花园去；把崔宁解去临安府断治。”

当下喝赐钱酒赏犒捉事人。解这崔宁到临安府，一一从头供说：“自从当夜遗漏，来到府中，都搬尽了。只见秀秀养娘从廊下出来，揪住崔宁道：‘你如何安手在我怀中？若不依我口，教坏了你！’要共逃走。崔宁不得已，只得与他同走。只此是实。”临安府把文案呈上郡王。郡王是个刚直的人，便道：“既然恁地，宽了崔宁，且与从轻断治。崔宁不合在逃，罪杖，发遣建康府居住。”

当下差人押送，方出北关门，到鹅项头，见一顶轿儿，两个人抬着，从后面叫：“崔待诏，且不得去！”崔宁认得像是秀秀的声音，赶将来又不知恁地，心下好生疑惑。伤弓之鸟，不敢揽事，且低着头只顾走。只见后面赶将上来，歇了轿子，一个妇人走出来，不是别人，便是秀秀，道：“崔待诏，你如今去建康府，我却如何？”崔宁道：“却是怎地好？”秀秀道：“自从解你去临安府断罪，把我捉入后花园，打了三十竹篦，遂便赶我出来。我知道你建康府去，赶将来同你去。”崔宁道：“恁地却好。”讨了船，直到建康府。押发人自回。——若是押发人是个学舌的，就有一场是非出来。因晓得郡王性如烈火，惹着他不是轻放手的；他又不是王府中人，却管这闲事怎地？况且崔宁一路买酒买食，奉承得他好，回去时就隐恶而扬善了。

再说崔宁两口在建康居住，既是问断了，如今也不怕有人撞见，依旧开个碾玉作铺。浑家道：“我两口却在这里住得好，只是我家爹妈，自从我和你逃去潭州，两个老的吃了些苦；当日捉我入府时，两个去寻死觅活。今日也好教人去行在

取我爹妈来这里同住。”崔宁道：“最好！”便教人来行在取他丈人文母。写了他地理脚色与来人，到临安府寻见他住处，问他邻舍，指道：“这一家便是。”来人去门首看时，只见两扇门关着，一把锁锁着，一条竹竿封着。问邻舍：“他老夫妻那里去了？”邻舍道：“莫说！他有个花枝也似女儿，献在一个奢遮去处，这个女儿不受福德，却跟一个碾玉的待诏逃走了。前日从湖南潭州捉将回来，送在临安府吃官司；那女儿吃郡王捉进后花园里去。老夫妻见女儿捉去，就当下寻死觅活，至今不知下落，只恁地关着门在这里。”来人见说，再回建康府来，兀自未到家。

且说崔宁正在家中坐，只见外面有人道：“你寻崔待诏住处，这里便是。”崔宁叫出浑家来看时，不是别人，认得是璩公璩婆。都相见了，喜欢的做一处。

那去取老儿的人隔一日才到，说如此这般，寻不见，却空走了这遭，两个老的且自来到这里了。两个老人道：“却生受你！我不知你们在建康住，教我寻来寻去，直到这里。”其时四口同住，不在话下。

且说朝廷官里，一日到偏殿看玩宝器，拿起这玉观音来看。这个观音身上，当时有一个玉铃儿，失手脱下。即时问近侍官员：“却如何修理得？”官员将玉观音反复看了，道：“好个玉观音！怎地脱落了铃儿？”看到底下，下面碾着三字“崔宁造”。“恁地容易。既是有人造，只消得宣这个人来，教他修整。”敕下郡王府，宣取碾玉匠崔宁。郡王回奏：“崔宁有罪，在建康府居住。”即时使人去建康，取得崔宁到行在歇泊了。当时宣崔宁见驾，将这玉观音教他领去用心整理。崔宁谢了恩，寻一块一般的玉，碾一个铃儿接住了，御前交纳；破分请给养了崔宁，令只在行在居住。崔宁道：“我今日遭际御前，争得气，再来清湖河下，寻间屋儿开个碾玉铺，须不怕你

们撞见!”

可煞事有斗巧，方才开得铺三两日，一个汉子从外面过来，就是那郭排军，见了崔待诏便道：“崔大夫恭喜了！你却在这里住？”抬起头来，看柜身里却立着崔待诏的浑家。郭排军吃了一惊，拽开脚步就走。浑家说与丈夫道：“你与我叫住那排军，我相问则个。”正是：

平生不作皱眉事，世上应无切齿人。

崔待诏即时赶上扯住。只见郭排军把头只管侧来侧去，口里喃喃地道：“作怪！作怪！”没奈何只得与崔宁回来，到家中坐地。浑家与他相见了，便问：“郭排军！前者我好意留你吃酒，你却归来说与郡王，坏了我两个的好事。今日遭际御前，却不怕你去说。”郭排军吃他问得无言可答，只道得一声“得罪！”相别了，便来到府里，对着郡王道：“有鬼！”郡王道：“这汉则甚？”郭立道：“告恩王，有鬼！”郡王问道：“有甚鬼？”郭立道：“方才打清湖河下过，见崔宁开个碾玉铺，却见柜身里一个妇女，便是秀秀养娘。”郡王焦躁道：“又来胡说！秀秀被我打杀了，埋在后花园，你须也看见，如何又在那里？却不是取笑我！”郭立道：“告恩王，怎敢取笑？方才叫住郭立，相问了一回。怕恩王不信，勒下军令状了去。”郡王道：“真个在时，你勒军令状来。”那汉也是合苦，真个写一纸军令状来。郡王收了，叫两个当直的轿番，抬一顶轿子，教：“取这妮子来。若真个在，把来凯取一刀；若不在，郭立你须替他凯取一刀！”郭立同两个轿番，来取秀秀。正是：

麦穗两歧，农人难辨。

郭立是关西人，朴直，却不知军令状如何胡乱勒得！三个一径来到崔宁家里，那秀秀兀自在柜身里坐地，见那郭排军来得恁地慌忙，却不知他勒了军令状来取你。郭排军道：“小娘子！郡王钧旨，教命取你则个。”秀秀道：“既如此，你们少等，待我梳洗了同去。”即时入去梳洗，换了衣服，出来上了

轿，分付了丈夫。两个轿番便抬着径到府前。郭立先入去。郡王正在厅上等待。郭立唱了喏道：“已取到秀秀养娘。”郡王道：“着他入来。”郭立出来道：“小娘子，郡王教你进来。”掀起帘子看一看，便是一桶水倾在身上，开着口则合不得。就轿子里不见了秀秀养娘！问那两个轿番，道：“我不知，则见他上轿，抬到这里，又不曾转动。”那汉叫将入来道：“告恩王，恁地真个有鬼！”郡王道：“却不叵耐！”教人：“捉这汉，等我取过军令状来，如今凯了一刀！”先去取下“小青”来。那汉从来伏侍郡王，身上也有十数次官了；盖缘是个粗人，只教他做排军。这汉慌了道：“见有两个轿番见证，乞叫来问。”即时叫将轿番来，道：“见他上轿，抬到这里，却不见了。”说得一般，想必真个有鬼，只消得叫将崔宁来问。便使人叫崔宁来到府中。崔宁从头至尾说了一遍。郡王道：“恁地，又不干崔宁事，且放他去。”崔宁拜辞去了。郡王焦躁，把郭立打了五十背花棒。

崔宁听得说浑家是鬼，到家中问丈人文母。两个面面相觑，走出门，看着清湖河里，扑通地都跳下水去了。当下叫救人，打捞，便不见了尸首。原来当时打杀秀秀时，两个老的听得说，便跳在河里，已自死了。这两个也是鬼。崔宁到家中，没情没绪，走进房中，只见浑家坐在床上。崔宁道：“告姐姐，饶我性命！”秀秀道：“我因为你，吃郡王打死了，埋在后花园里。却恨郭排军多口，今日已报了冤仇，郡王已将他打了五十背花棒。如今都知道我是鬼，容身不得了。”道罢，起身双手揪住崔宁，叫得一声，匹然倒地。邻舍都来看时，只见：

两部脉尽总皆沉，一命已归黄壤下。

崔宁也被扯去，和父母四个一块儿做鬼去了。后人评论得好：

咸安王捺不下烈火性，郭排军禁不住闲磕牙；

璩秀娘舍不得生眷属，崔待诏撇不脱鬼冤家。

根据上引的《碾玉观音》，参看其他的话本小说，大致可以归纳出它的形制特征：即分成题目、篇首、入话、头回、正文和篇尾六个部分。所谓“题目”，就是所讲故事内容的概括性提炼，起初多以人名、地名、物名为题目，后来改用七言或八言的句子，目的是为了增加吸引力。“篇首”，即一篇说话的开篇，一般多以诗词开头（自作或引用），目的是点明话本的主题。“入话”，即自篇首的诗词之后至“头回”之前的解释性部分，目的是起步入正话的过渡作用。“头回”，又称“得胜头回”，在“入话”之后，正话之前，盖听众没有到齐，说话艺人为等听众，又不使已经到场的人枯坐无聊，先讲个正话外的小故事。这个小故事即为得胜头回，目的是为了稳定已来的听众和等待后来的听众。“正话”，就是故事的正文，是话本的主干。正话由散文与韵文构成，散文用以叙述故事，韵文为穿插在正文中的诗词、骈文等，用以状物写景，渲染气氛，或承上启下。“篇尾”，亦称“煞尾”，即说话人在正文之后，用韵语所作的小结，或者为对人物事件作出的评论，或者为对听众进行的警醒劝诫。

讲史、说经的形制与小说大同小异，过去被认为宋人的讲史的，有《新编五代史平话》、《大宋宣和遗事》、《大唐三藏取经诗话》，然也有学者认为皆为元代之作。《新编五代史平话》是说话人讲史的底本，讲述梁、唐、晋、汉、周五代的兴亡。每代二卷（有亡佚），开篇为诗，结末亦诗，中间叙述史事部分是散文。《宣和遗事》，鲁迅先生疑非说话人的底稿，说它“近讲史而非口谈，似小说而无捏合。……虽亦有词有说，而非全出于说话人，乃由作者掇拾故书，益以小说，补缀联属，勉成一书”（《中国小说史略》）。讲史原本以正史为张本，这就造成了其语言上文白夹杂、半文半白的特征，这种特征一直影响到后来的《三国演义》。《大唐三藏取经诗话》又名《大唐三藏法师取经记》，书中有诗有话，因此叫“诗话”，全书共三卷十七章，叙说玄奘与猴行者西天取经之事。这些作品全为长篇，虽然描写粗疏，叙说简括，但正如话本

小说为后世白话短篇小说之祖一样，它们正是后世白话长篇章回小说先河。

### 三 浅白俚俗：小说发展的主导倾向

传奇在唐朝繁荣了一代之后，进入宋元时期却有些衰落，雅小说虽然数量不少，但除了张实的《流红记》、托名曹邴的《梅妃传》、宋梅洞的《娇红记》等少数作品外，大部分正如鲁迅所说，其“为志怪，既平实而乏文采，其传奇，又多托往事而避近闻，拟古且远不逮，更无独创之可言矣”（《中国小说史略》）。明代时，创作传奇之风有盛，出现了一些比较著名的作品，如瞿佑的《剪灯新话》、李昌祺的《剪灯余话》、邵景瞻的《觅灯因话》等，虽然它们在海外的影响远远超过在国内的地位，但整体艺术水平并没有超越唐代的传奇。直到清代，雅小说的创作才达到了艺术的最高峰，其标志便是蒲松龄的《聊斋志异》、纪昀的《阅微草堂笔记》。两书继承了文言短篇小说的传统，以唐人传奇的笔法来叙写新的“传奇”，将中国雅小说的创作推到一个更高的阶段。值得注意的是，宋代以后的雅小说尽管仍然使用着文言，但在创作题材、主题意蕴与服务对象方面明显出现了市民化的倾向。元代《娇红记》、明代《剪灯新话》即带有这种倾向，这一点反映出雅小说本质上的俗化轨迹。

以白话语体为行文方式的话本，发展的势头远远超过了雅小说，以至逐渐形成俗小说成为元、明、清三代小说主流的态势。其间，先是出现了承袭讲史、说经遗绪的《三国演义》、《水浒传》、《西游记》，使中国小说发展史的长河涌起第一道高潮。继之，又涌起了由《金瓶梅》及白话短篇小说“三言”、“二拍”构成的第二道高潮。后来问世的《儒林外史》、《红楼梦》等，又将中国白话小说的创作推向了第三道高潮。尤其是小说《红楼梦》，它的诞生标志着俗小说创作成就的最高峰。由此也可以悟出一个规律，在小说的发展流变过程中，主导倾向乃是浅白俚俗。浅白俚俗正是广

大受众对文学样式的审美需求，小说语言风格的浅白俚俗，题材内容的浅白俚俗，对民众而言正是投其所好。这样的大市场，为俗小说创作的繁荣提供了良好的语境。明清时期白话小说高潮迭现，佳作层出不穷，与此正有着密切的因果关系。

## 第二节 讲史小说：《三国演义》

《三国志通俗演义》（简称《三国演义》）是中国文学史上第一部长篇章回体小说，也是我国取得了最高成就的长篇历史演义小说。《三国演义》的形成并不是由一个作家独立创作而成的，而是自晋至元经历了一个漫长的成书过程。

叙述魏蜀吴三国史事的先有晋陈寿的《三国志》，以后南北朝裴松之又引魏晋人著作二百余种为其书作注，同时代又有《裴子语林》、《殷芸小说》、《世说新语》等书，这些著作与《三国志》裴注中包含大量三国人物的奇闻轶事。

民间早在隋代就已经开始流行三国故事。据杜宝《大业拾遗记》载，隋炀帝观看水上杂戏，就有“曹瞒浴谿水、击水蛟”，“刘备乘马渡檀溪”等内容。唐代“死诸葛亮怖生仲达”之类的三国故事更为流行，刘知几以为“诸葛犹存”一类传说“皆得之于行路，传之于众口”（《史通·采撰》），李商隐描写儿童的诗作说“或谑张飞胡，或笑邓艾吃”（《骄儿诗》），说明就连小儿也熟悉这些故事。

赵宋以后，已有专门“说三分”的通俗文学形式，如“说话”、杂戏等。宋张耒的《续明道杂志》：“京师有富家子，少孤专财，群无赖百方诱导之。而此子甚好看弄影戏，每弄至斩关圣，辄为之泣下，囑弄者且缓之。”苏轼的《东坡志林》也载有：“王彭尝云：塗巷中小儿薄劣，其家所厌苦，辄与钱，令聚坐听说古话。至说三国事闻刘玄德败，频蹙，有出涕者；闻曹操败，即喜唱快。”而《宋史·范纯礼传》叙述民人“入戏场”“观优”时还谈

到有“刘先主”的三国戏。

金元时代，三国故事则被大量地改编为戏剧，陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》即载有《赤壁鏖兵》、《刺董卓》、《襄阳会》、《大刘备》、《骂吕布》等剧目。元杂剧（包括元末明初人写的杂剧）中的三国戏，现在知道的就有数十种，甚至于产生了像关汉卿《单刀会》这样的优秀作品。

总之，至元代时期，有关三国故事的内容已极为丰富，像桃园结义、过五关斩六将、三顾茅庐、赤壁之战、单刀会、白帝城托孤等重要情节都已具备。尤其重要的是，元至治年间（1321~1323）出现了话本《全相三国志平话》，这是第一部讲说三国故事的小说，全书约八万字，上图下文，是一部三国故事的写定本。其拥刘反曹的倾向极为鲜明；只是叙事简略，文笔粗糙，大约只是供说话人使用的简略提纲。从其基本轮廓看，已粗具《三国演义》的规模，在《三国演义》的成书过程中具有重要意义和深远影响。而罗贯中正是在上述诸书与众多的群众传说及民间艺人、下层文人创作的基础上，经过辛勤的创作劳动，写成了长篇讲史小说《三国演义》。

罗贯中（1315？~1385？），号湖海散人，太原人。其生平行状不甚了然。明初贾仲明说他“与人寡合，乐府隐语，极为清新”（《录鬼簿续编》）。王圻说他是“有志图王者”（《稗史汇编》），胡应麟则说他是施耐庵的“门人”（《少室山房笔丛》）；一些清人则说他曾入张士诚幕中，是否属实，无从详考。除《三国演义》外，署有其名的作品尚有小说《隋唐志传》、《残唐五代史演义传》和《三遂平妖传》；杂剧有《赵太祖龙虎风云会》等；或云他还是《水浒传》的编撰者之一。

《三国演义》现存的最早刊本是明嘉靖壬午年（1522）的刻本，题“晋平阳侯陈寿史传，后学罗本贯中编次”。全书二十四卷，二百四十则，每则前有七言一句的小目。卷首有明弘治甲寅年（1494）的庸愚子（蒋大器）《序》和嘉靖壬午年的修髯子（张尚

德)《引》。嘉靖本之后涌现的大量新刊本均以嘉靖本为底本,只是假托的《李卓吾先生批评三国志》本,将二百四十则合并为一百二十回,回目也由单句改为双句。清康熙年间,毛纶、毛宗岗父子以“李卓吾评本”为基础,对嘉靖本《三国演义》作了较大修改。毛本《三国演义》,虽说封建正统的道德色彩浓厚,但艺术性有所提高,评点文字也多精彩之处,所以成为后来流传最广泛的通行本。

### 一 《三国演义》的思想倾向

《三国演义》所写的历史故事,起自东汉灵帝建宁二年(169年),终于晋武帝太康元年(280年)西晋统一。它集中叙说了汉末魏、蜀、吴三国时代社会历史的兴衰过程,描写了各封建统治集团之间政治、军事、外交斗争的种种样态。由于民间故事和通俗文艺形式是非观念的强大影响,以及作者本人判断历史的价值观及“有志图王”的谋略思想,《三国演义》一书明显表现出拥刘反曹、尚忠重义、尊崇智慧的思想倾向。

#### (一) 拥刘反曹: 正统的历史观

罗贯中采用了在群众中流传久远的三国故事题材,并与群众的是非爱憎共鸣,接受了群众“拥刘反曹”的历史观。其书把蜀汉当作矛盾的主导方面,把刘、关、张、诸葛亮当作小说的正面人物,把曹操当作与蜀汉不共戴天的“汉贼”。全书共一百二十回,其中自刘、关、张桃园三结义至诸葛亮病死五丈原这51年间的事件就占去了一百零四回,以后四十六年仅用十六回就草草收束。在曹操、刘备、孙权三个政治集团中,把曹、刘集团作为主要对立面,并把刘备集团放在中心地位。孙权集团虽然也是刘备集团争斗的敌手,但更多是作为刘备集团对抗曹操集团的联合力量。作品紧紧抓住曹、刘两个集团的矛盾这一主线,刻画了曹操和刘备两个对立的艺术形象,展开了一系列人物、事件的描写。在刻画曹操和刘备这两个对立的人物时,作者的情感态度始终是尊刘贬曹。

《三国演义》对曹操的谴责、贬斥和对刘备的歌颂、赞美，含有浓厚的封建正统观念，如指斥曹操“托名汉相，实为汉贼”，强调刘备是“汉室宗亲”，可以名正言顺地即帝位“续大统”。这种观念与作品对黄巾起义的敌视态度，都反映了作者的思想局限性。不过，这种“拥刘反曹”的倾向，实际上是表达了封建社会的民众在不能改变现实统治秩序的情况下，希望君主仁慈宽厚、多行仁政，以反对暴虐统治的强烈愿望。其实，历史上的曹操和刘备都是杰出的政治家，陈寿的《三国志》说曹操是“非常之人，超世之杰”，说刘备是“有高祖之风，英雄之器”，对二人并不曾有过分的抑扬褒贬。但《三国演义》却赋予曹操奸诈、残忍、骄横、多疑的品格，不仅写他“汉贼”的政治品性，而且还通过残杀吕伯奢一家、为父报仇、割发代首、梦中杀人等情节写出了他的道德品格，从而塑造了一个典型的以“宁使我负天下人、休教天下人负我”为信条的残暴至极、自私自利的奸雄形象。在他的身上，作者集中了封建统治者种种恶劣的品质。不仅如此，曹魏集团中也是坏人成群，好人寡见。而与曹操相对立的刘备，在作者笔下，恰与曹操形成鲜明的对比，他具备了一切美好的品格，成为一个“宁死不为不仁不义之事”的贤明君主。作品中的刘备，爱民如子、忠厚仁义、礼贤下士，终其一生为复兴汉室而努力奋斗。而且，整个蜀汉集团中，君臣和睦，亲如手足，君明相贤，同舟共济。将领也多为忠义之士，坏人只是极个别现象。所以，蜀汉集团能在军事、经济等各方面的实力都不及孙、曹的形势下，终能与孙、曹分庭抗礼，鼎足而立。这种“拥刘反曹”的观念虽然是一种与历史真实相悖的正统历史观，但是不能不承认，它寄托着作者仁政爱民的理想，反映了封建时代民众对于仁政的向往，对明君的渴慕，对暴君的憎恶之情。

## （二）尚忠重义：市井的道德观

罗贯中在《三国演义》中成功地塑造了一批活跃在政治、军事舞台上的杰出人物，在他们身上集中体现了封建社会的某些伦常

观念。其中一些作者倾力打造的主要人物，如关羽、诸葛亮等，毋宁说是“忠义”观念的化身。

“忠义”本是历代统治者规范臣民恪守本位、遵从秩序的道德戒律，所谓“忠”，是忠于君主，唯君王而生，唯君王而死；所谓“义”，是循礼而为，一切行动“不逾矩”。经过统治者的不断灌输，“忠义”观念也浸润到市井民间，不过，市井民众根据自己的需要，对这一道德范畴进行自己的诠释和理解。与统治者更多强调的“忠”相比，因为他们处于统治机器的底层，所以更看重的是“义”，在他们的眼里，“忠义”其实就是“义气”的同义语。

罗贯中在《三国演义》中把封建正统道德与市井道德巧妙地捏合在一起，在显示了他“有志图王”的理想的同时，更加照顾了市井民众的阅读需要和审美需求。小说中讴歌的关羽和诸葛亮两个人物，可以说是对“忠义”的经典阐释。诸葛亮在被三顾茅庐请出山后，对刘备忠心耿耿，鞠躬尽瘁，死而后已。这一点连他的对手司马懿也佩服得五体投地，认为他“竭尽忠诚，至死方休”。刘备临终时，嘱咐诸葛亮：阿斗能成气候就辅佐他，不成气候可以取代他。而诸葛亮却呕心沥血，死心塌地地辅佐这位扶不起来的后主。当他第四次伐魏时，形势一片大好，后主听信谗言，将他召回。诸葛亮值此大业将成与君命撤退的进退两难之际，不禁叹道：“吾正欲建功，何故取回？我如不回，是欺主矣。若奉命而退，日后再难得此机会也。”结果他为了尽“忠”，还是放弃了千载难逢的建业良机，完满了他的“忠义”品格。

实践罗贯中“忠义”思想的另一个典型人物是关羽。关羽自从与刘备结义之后，情同手足；刘备称帝之后，二人又是君臣关系。为了效忠这位皇帝大哥，关羽跟着他鞍前马后地浴血奋战，真正做到了肝脑涂地。纵然曹操俘获他后，对他恩礼有加，他却“身在曹营心在汉”，在得知刘备的去处后，便一骑绝尘而去。如果说在“忠义”方面，诸葛亮侧重“忠”，关羽则更侧重“义”，更符合市井民众的“义气”标准。关羽的一生行状几乎无不与

“义”关联，他与刘备、张飞桃园三结义，千里走单骑，过五关斩六将，华容道义释曹操等等，都是在“义”的思想指导下的完美实践。为了一个“义”字，他可以置生死、是非、敌我于不顾。他“义”字当头的所作所为，连一代奸雄曹操都赞不绝口地说：“事主不忘其本，乃天下之义士也；来去明白，乃天下之丈夫也。”罗贯中在“忠义”思想指导下塑造的关羽形象，投合了市井民众的价值需求和审美情趣，所以在《三国演义》问世后，关羽的形象愈演愈神，升格为民间信奉的神灵。似乎连孔老夫子都难以像“关老爷”这样，在城市，在乡村，在国外所有有华侨的唐人街，受到国人和华侨的广泛拥戴和虔诚祭祀。

### （三）尊崇智慧：“有志图王者”的谋略

《三国演义》一书向读者展现了政治较量、军事斗争，以及人际关系等方面的大量智慧。作者本身是一位“有志图王者”，小说中的运筹帷幄或见机行事的各种计策，应该是作者本身通过学习和体验积累起来的修身治国的谋略，也当是他希望进身或立功建业的知识实力。似乎因为仕途不顺，所以才以“湖海散人”的身份，将这些智慧都借小说人物之口，充分地表现出来。集中展现这些智慧的是人称“卧龙”的诸葛亮，他在波诡云谲的政治、军事、外交斗争中，屡屡能够转败为胜，化险为夷，智慧惊人，才能绝世。他舌战群儒，草船借箭，三气周瑜，博望坡火攻，智取汉中，安居平五路，七擒孟获，六出祁山，空城计等等，神机妙算，出神入化，令人叹为观止。诸葛亮似乎是罗贯中心目中最崇拜的智慧典型，所以把他的智慧写到了“近妖”的地步。世称“奸雄”的曹操是另一个智慧的典型，尽管他的智慧被称作“奸诈”，但他的足智多谋决不在诸葛亮之下。小说中的智慧人物尚有许多，如曹魏的司马懿，孙吴的周瑜、吕蒙、陆逊，蜀汉的庞统、姜维等等，他们临机应变的才能也都被渲染得淋漓尽致。作为通俗小说作家的罗贯中，生时不可能受到世人的看重，死后也无史家为其作传，他的立功、立言思想无从详知，但是，小说中借人物形象而充分展现的智

谋，却显示了他重视谋略的倾向。

## 二 《三国演义》的叙事艺术

《三国演义》“陈叙百年，该括万事”<sup>①</sup>，以宏伟的结构，七十五万字的规模把头绪纷繁、错综复杂的史事，组织得完整严密，叙述得有条有理，充分展示出作者的叙事才能。小说叙事以时间为顺序，以蜀汉为中心，抓住三国矛盾斗争的主线，井然有序地展开故事情节。全书曲折变化，前后呼应，构成一个比较完美的艺术整体。

### （一）构思谋篇：依史演义，虚实相生

这本小说最大的叙事艺术特征就是如李渔所说：“依史以演义。”（《古本三国志序》）章学诚称之为“七分实事，三分虚构”（《丙辰札记》）。所谓“实”，是指小说的历史框架，主要的人物事件，都依据《三国志》及裴注等史实进行取舍；所谓“虚”，是指小说依据史实而又不囿于史实，善于吸收民间传说故事，调动多种艺术手段，加以充分的想象和虚构，敷衍情节，刻画人物，从而做到虚实结合，达到艺术真实和历史真实的较为完美的统一。信史《三国志》中，《魏志》占据了全书六十五卷的近半，《蜀志》篇幅最少，仅有十五卷。而在小说中，有关蜀汉及其人物的部分就占去了全书回目的近3/5。小说中的许多情节也是如此，比如“三顾茅庐”，《蜀志》诸葛亮本传中就有记载说：“先主遂诣亮，凡三往，乃见。”整个过程仅仅五个字，极为简略，但是小说却在这个基础上进行了扩展叙述，详细描写。经过罗贯中虚构的三顾过程，人物的个性如刘备的宽厚、张飞的莽撞、关羽的沉着、诸葛亮的孤高，都在曲折情节和细节描写中显现出来。再如“赤壁之战”，《魏志》的《武帝传》、《刘璋传》，《蜀志》的《先主传》、《诸葛亮传》，《吴志》的《孙权传》、《周瑜传》、《程普传》等都有记

<sup>①</sup> 高儒《百川书志》卷六。

载，但《周瑜传》之外的各传均几句话带过，叙述最详的是《周瑜传》，也不过二百余字，而小说中却用去了八回的篇幅，将这场战事描绘得波澜壮阔，跌宕起伏，充满了戏剧性。其中作者虚构的不少情节，如蒋干盗书、苦肉计、借东风等，都令人读起来饶有兴味。他如诸葛亮三气周瑜、七擒孟获，关羽温酒斩华雄、单刀赴会，张飞喝退当阳桥，赵云单骑救主等情节，都是经过作者虚实结合，精心结撰而成的。大凡小说中丰富精彩的故事，生龙活虎的人物，往往是虚、实结合的产物。

《三国演义》是依据历史敷衍而成的，史实的存在既提供了创作的素材，同时也往往成为作者构思谋篇的束缚，但是罗贯中以惊人的才略和广阔的视野，超越了正史的局限，为当今银幕上出现的种种历史“戏说”开拓了路径。经过罗贯中艺术化了的三国史事，其作用甚至远远超过了正史《三国志》，成为国人乃至东亚民众阅读三国历史的“教科书”。

## （二）叙写战事：如演戏剧，各具特色

先秦的《左传》最善写战争，但那是史书，在中国古典小说中，善写战争的则莫过于《三国演义》。据统计，全书共写四十多次战役、上百个战斗场面，这一历史时期所有重大的战役，小说几乎都有涉及，而且，每次战争无论大小，罗贯中叙写得都如同上演波澜起伏的戏剧一般，各具面貌，各有特色，绝少雷同。其特点之一，是根据战事的差异突显不同的特色。或写以强制弱，仗势欺人，或写以弱胜强，以少胜多；或写步步为营，稳扎稳打，或写突然袭击，出奇制胜；或写大意失荆州，或写独唱空城计。有的写火攻，有的写水淹，纵然是形式相仿的战役，写得也并非似曾相识，如火攻，就有各富特色的火烧博望坡、火烧赤壁、火烧连营、火烧藤甲兵、火烧上方谷等。其特点之二是，战事的叙写以人物为中心。小说中的战事并不过于注重军事实力上较勇斗狠的过程，作者重点着笔的是指挥战争的将帅之间的斗智。如决定三国鼎足之势的关键一战赤壁鏖兵，作者笔酣墨饱地描写了处于各种矛盾纠缠之中

的诸葛亮、周瑜、曹操等人的排兵布阵和勾心斗角，以及他们左右战争胜负的作用。其特点之三是，在残酷的战事叙述中不忘人物人文气质、品性风度的描写，如赤壁之战中东吴的群英会，诸葛亮的草船饮酒，庞统的挑灯夜读，曹操的夜宴长江、横槊赋诗，“空城计”中诸葛亮的焚香操琴等。这些插曲使刀光剑影中平添了几许人文和人性的闪光。

### （三）描写人物：勾勒脸谱，塑造类型

《三国演义》以脸谱化、类型化的手法，塑造了一大批栩栩如生的人物形象。罗贯中运用的这种手法，固然与西方塑造人物重在揭示人物性格本身的冲突亦即人物内心的矛盾不同，但并不是有弊无利。作为小说的受众——市井民众，他们不在意也无暇索解人物内心的复杂矛盾，他们只需借助一个简明有效的手段辨明忠奸，判断是非。脸谱化、类型化这种简明甚至有些直观的手法，犹如戏剧中白脸的是曹操，红脸的是关羽，黑脸的是张飞，鼻子上涂白的是蒋干一样，极易给读者造成强烈而又深刻的印象，极便于他们掌握人物性格的主要特征。时至今日，老百姓议论起三国，都知道曹操奸诈、关羽义气、诸葛亮机智、刘备仁慈、张飞勇猛、赵云胆量过人、周瑜器量狭小，这种现象正是从受众方面证明了《三国演义》脸谱化、类型化手法的某种成功。

罗贯中所用的脸谱化、类型化手法并不是简单地随意涂鸦，轻易归类，在某些人物的塑造上，已经刻画出鲜明生动的性格特征，如曹操、关羽、诸葛亮等。在曹操这个人物形象上，罗贯中并未将尊刘抑曹的思想贯彻到底。他既描绘出曹操性格阴险奸诈的一面，又刻画出曹操的机敏睿智和英雄本色，比较客观地展现了其作为一代枭雄的复杂性格特征。可以毫不夸张地说，曹操是小说人物群像中描写得最为生动最为成功的一个。他误杀吕伯奢全家，却毫无愧悔，扬言“宁教我负天下人，休教天下人负我”；他命令粮草官员克扣军粮，士兵怨怒时，他又借这个官员的头颅平抑士兵的怨气；为防行刺，他故意装出梦中杀人，杀掉睡觉时为其盖被子的近侍，

然后又做出大为不知的后悔状，厚葬死者，以示仁心；祢衡击鼓骂曹，令他难堪，他恨之入骨，却又作出相当宽容的假面，借黄祖之手，杀掉了祢衡；他忌妒心重，杨修屡次猜中他的心思，他便以惑乱军心的莫须有罪名除掉了这个天才。凡此种种，都表现了曹操的阴狠、多疑、诡诈和残忍。同时，罗贯中对他的智慧、胆识、用兵、用人等也有较为客观的描写。正如曹操煮酒论英雄时所言：“大英雄者，胸怀大志，腹有良谋。有包藏宇宙之机，吞吐天地之志者也。”听起来似乎有些自吹自擂，不过他的所作所为确乎没有玷污“英雄”二字。董卓执掌权柄，为非作歹时，首先讨伐他的，就是曹操。各路诸侯讨伐董卓时，忙于相互争夺地盘，曹操就利用这个机会，壮大自己的势力，崛起为挟天子以令诸侯的最强者。他知人善任，只要有一技之长，不在乎其人道德品行有无什么污点。他善于倾听谋士的意见，官渡一战，就以弱胜强地击败了袁绍，奠定了北方霸主的地位。《魏志》本传评曰：“汉末天下大乱，雄豪并起。而袁绍虎视四州，强盛莫敌。太祖运筹演谋，鞭撻宇内，揽申商之法术，该韩白之奇策，官方授材，各因其器，矫情任算，不念旧恶。终能总御皇机，克成洪业者。惟其明略最优也，抑可谓非常之人，超世之杰矣。”罗贯中对他正面的描写基本没有违背史实，加上对他的负面描写，曹操“古来奸雄中第一奇人”<sup>①</sup>的形象跃然纸上。他如诸葛亮的德才兼备、忠贞不渝而又事必躬亲，关羽的大义凛然、勇武绝伦而又刚愎自用，张飞的豪气逼人、嫉恶如仇而又鲁莽粗心等等，也都写得绘声绘色。

罗贯中塑造人物形象，还往往采用强强对照的方式，写诸葛亮的聪明才智，特地以才华横溢的周瑜、老谋深算的曹操、胸有城府的司马懿这些强者作为映衬，犹如众星捧月似的凸现了诸葛亮的品质和才能。毛宗岗所谓“观才与不才敌，不奇；观才与才敌，则奇”（《读三国志法》），道出了这种笔法展现人物性格的作用。

<sup>①</sup> 毛宗岗《读三国志法》。

《三国演义》虽然采用文白夹杂的语言，与运用白话的其他小说比似逊一筹，但这是为其书特定的历史题材所局限，况且，如庸愚子所说：“文不甚深，言不甚俗，事记其实，亦庶几乎史。盖欲读诵者人人得而知之，若《诗》所谓里巷歌谣之义也。”（《三国志通俗演义·序》）粗具文化的读者并未觉得怎么艰深。小说问世之后，这种风格的语言也没有影响它的盛行于世。甚至东传到扶桑，一经该国通俗作家吉川英治翻译成日本长篇小说《三国志》，使得日本几乎家喻户晓，而且成为宗教活动家池田大作组建团体的政治、道德、计谋等诸方面的“圣经”似的参考书，他们看重的恰恰是书中的忠义和智慧。

### 第三节 豪侠小说：《水浒传》

《忠义水浒传》（简称《水浒传》）是一部描写一百零八位豪侠故事的章回体长篇小说。其书虽然不像《三国演义》那样大体遵循史实，但也并非全部虚构。北宋宣和年间（1119~1125）宋江起义一事，就是它的素材来源。《宋史·徽宗本纪》、《宋史·侯蒙传》、《宋史·张叔夜传》等史书都曾记载宋江起义事，大略梗概是：以宋江为首的起义武装有首领三十六人，曾经横行于北方一带，“转略十郡，官军莫敢撻其锋”（《宋史·张叔夜传》）。后来被张叔夜俘获，投降朝廷。

南宋时，宋江等起义事，在民间广为流传，被说书人采为创作话本的素材。宋末龚开的《宋江三十六人赞并序》，初次记录了三十六人的姓名和绰号，并在《序》中说：“宋江事见于街谈巷语，不足采著。虽有高如、李嵩辈传写，士大夫亦不见黜。余年少时壮其人，欲存之画赞。”元初罗烨《醉翁谈录》中记有说话名目《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》、《武行者》等，似乎是一些独立的水浒故事。与《醉翁谈录》约略同时的《大宋宣和遗事》则记载了宋江起义的始末，从杨志押运花石纲、杨志卖刀开始，依次叙

述了晁盖等智劫生辰纲、宋江私放晁盖、宋江杀阎婆惜、宋江九天玄女庙得天书、三十六将一同造反、张叔夜招降、宋江平方腊及受封节度使等情节。所记粗略，文字简括，很像是提纲，但水浒故事的基本框架已与后来的《水浒传》仿佛。元杂剧中也有很多水浒戏，今存剧目三十余种，剧本传世的有六种。所叙宋江起义故事以李逵居多，聚义地点已点出梁山，聚义人数也增至一百零八人，而且还言及三打祝家庄、晁盖中箭阵亡等情节。

鲁迅先生说：“意者此种故事，当时载在人口者必甚多，虽或已有种种书本，而失之简略，或多舛迕，于是复有人起而荟萃取舍之，缀为巨帙，使较有条理，可观览，是为后来之大部《水浒传》。”（《中国小说史略》）“荟萃取舍”、“缀为巨帙”的人，就是施耐庵。

施耐庵是否为《水浒传》的作者，明人即记载模糊。明嘉靖间高儒《百川书志》说：“《忠义水浒传》一百卷，钱塘施耐庵的本，罗贯中编次。”同时人郎瑛《七修类稿》说：“《三国》、《宋江》二书，乃杭人罗贯中所编。予意旧必有本，故曰‘编’。《宋江》又曰钱塘施耐庵的本。”万历年间王圻《续文献通考》说：“《水浒传》，罗贯著。贯字本中，杭州人，编撰小说数十种。”同时人胡应麟《庄岳委谈下》则说：“元人武林施某所编《水浒传》特为盛行。”说法如此歧异，原因之一是金圣叹评点本所附《东都施耐庵序》到底是不是金氏伪作。查明人贺复征《文章辨体汇选》卷三百二十七录有“东都施耐庵”的《水浒传自序》，贺氏明天启年间（1621～1628）在世，其人似长金圣叹近二十岁。金圣叹评点本序作于明崇祯十四年（1641），贺氏书似乎没有收进金氏伪造古序的道理。况且贺氏又在施氏《水浒传自序》题下注明“元施伯雨”四字（伯雨当为名，耐庵当为字或号），由此他人皆不知晓的施氏之名或许可以推测，贺氏当知施氏其人。因此，疑《水浒传》七十一卷本的著作权当属施伯雨（施耐庵），而一百卷本或系罗贯中在施氏七十一卷本基础上重新编次而成。

施耐庵，名伯雨，生卒不详，元明之际人，钱塘（今浙江杭州）人。浙江兴化县志所载的《施耐庵墓志》等资料，所言虽详，然令人难以确信。据其《自序》，家中有“薄田”，有“老婢四人”、“童子大小十有余人”，家道当属小康。因为错过时机，似乎终生未娶，终生未仕。禀性不喜营家，不爱出游，平日只喜与朋友相聚，“不以酒为乐，以谈为乐”。

关于《水浒传》的写作，他在《自序》中说：

吾友既皆绣谈通阔之士，其所发明，四方可遇。然而每日言毕即休，无人记录。有时亦思集成一书，用赠后人，而至今阙如者。名心既尽，其心多懒：一，微言求乐，著书心苦；二，身死之后，无能读人；三，今年所作，明年必悔；四也，是《水浒传》七十一卷，则吾友散后，灯下戏墨。为多风雨，甚无人来之时半之。然而经营于心，久而成习，不必伸纸执笔，然后发挥。盖薄暮篱落之下，五更卧被之中，垂首捻带，睇目观物之际，皆有所遇矣。或若问，言既已未尝集为一书云，何独有此传？则岂非此传，成之无名，不成无损？一，心闲试弄，舒卷自恣；二，无贤无愚，无不能读；三，文章得失，小不足悔；四也，呜呼哀哉！吾生有涯，吾乌乎知后人之读吾书者谓何！但取今日，以示吾友。吾友读之而乐，斯亦足耳。且未知吾之后身读之谓何，亦未知吾之后身得读此书者乎！吾又安所用其眷念哉！

由此观之，施耐庵一生名利心尽，疏懒成性，仅只写下《水浒传》一书，王圻说他“编撰小说数十种”，不知何据。而且，他这本小说还是在听了友人们海阔天空的神聊后“集成”的。友人所谈的内容“不及朝廷”，“传闻为多”，当是民间传说的水浒故事。“集成”此书的目的就是为了“吾友读之而乐”，他虽然谦称“戏墨”，其实倒是“经营于心，久而成习”，很下了一番气力。

《水浒传》的版本有繁本、简本之分。繁本系统有一百回本、一百二十回本和七十一回本。最早的版本为高儒言及的《忠义水浒传》一百卷，而今已佚。今天能见到的最早百回本为明嘉靖年间武定侯郭勋的家刻本，但已残缺。比较完整的版本为明万历年间翻刻的天都外臣序本。百二十回本则有万历年间的杨定见本，此本较之于百回本，增加了平王虎、田庆故事。简本一般被看作繁本的节本，文字较为简朴，主要有万历年间余象斗的《水浒传传评林》。明末金圣叹的评点本《第五才子书施耐庵水浒传》，疑为施耐庵的七十一卷古本，或许金氏进行了文字上的修润，同时把第一回改为了楔子。此后，这个本子成为最流行的版本。

### 一 《水浒传》的思想倾向：替天行道，忠义双全

《水浒传》所写的一百单八将，除去宋江一人于正史上有名外，其余的都出自作者的艺术虚构。这些英雄好汉以正统的视角观之，无非是些强人流寇、鸡鸣狗盗之徒。言谈不肯涉及朝廷和政事的施耐庵，公然为这类人物树碑立传，自然格外小心谨慎。他在天降石碣上精心设计了“替天行道”和“忠义双全”口号式的两句短语，并将“替天行道”写在一面杏黄旗上，高高插在梁山的山顶上，在忠义堂上高挂一块匾额，上面大书“忠义堂”三字。这一面杏黄旗成为其书不受世人诟病的最好保护色，一块匾额成为团结众家兄弟的行为座右铭。

皇帝是高高在上的“天”在人间的代表者，所以称天子，登基执政叫践履天命。梁山好汉既然“替天行道”，自然成为皇帝的同路人。天之道，既可以如《左传》引谚所说：“高下在心，川泽纳污，山藪藏疾，瑾瑜匿瑕，国君含垢，天之道也”（宣公十五年），也可以如老子说成“天之道，损有余而补不足。人之道则不然，损不足以奉有余”（《道德经·天道》）。解释成前者，就是劝谏宋主尚德缓刑，解释成后者，则意在劫富济贫。既然有了皇帝同路人的前提，那么，不管作何解释，都是在急“赵官家”之难，

解“赵官家”之危。

《水浒传》的全称是《忠义水浒传》，以“忠义”标题，足见作者对此二字的重视。自从宋江坐上梁山第一把交椅，又把聚义厅改成“忠义堂”，“忠义”更被规定为梁山好汉最高的道德准则和精神境界。“忠义”的语义更为直白显露，正如宋江在被毒死之前所说：“我为人一世，只主张‘忠义’二字，不肯半点欺心。今日朝廷赐死无辜，宁可朝廷负我，我忠心不负朝廷！”明确表明梁山好汉对外要“忠”于赵宋皇帝，对内则要“义”结金兰，特别是“义”要服从“忠”。小说中屡屡让黑旋风李逵口出狂言“杀去东京，夺了鸟位”，当然是突出李逵性格特征的需要，但更重要的是为了彰显他讲究义气，服从大哥，是为了强调宋江的对皇帝的忠心——念念不忘招安。杏黄旗和忠义堂匾额这两件设计好的道具，保障了这部小说在封建社会的传播和流布。

《水浒传》“替天行道”、“忠义双全”的思想倾向具体表现为反贪劫富，报答官家和仗义疏财，异姓一家：

#### （一）反贪劫富 报答官家

《水浒传》中的豪侠英雄在被逼上梁山后，成为大宋朝廷的对立面。前来围剿他们的官军，遭到了他们坚决的反抗，杀人如麻、流血成河的场面屡见不鲜。这种貌似强盗土匪的行径，实际上正是他们委婉效忠赵宋皇帝的一种方式。《水浒传》第十八回写何涛带领官军前来追剿时，阮小五故意唱道：

打鱼一世蓼儿洼，不种青苗不种麻。酷吏赃官都杀尽，忠心报答赵官家。

阮小七也唱道：

老爷生长石碣村，稟性生来要杀人。先斩何涛巡检首，京师献与赵王君！

杀尽“酷吏赃官”，是他们公开喊出的口号。因为皇帝在他们眼里是“至圣至明”，只是“奸臣当道，谗佞专权”，才使得民不聊生，哀鸿遍野。所以，他们即使落草水泊梁山，内心中却如主人公宋江反复声言的那样：“小可宋江怎敢背负朝廷？盖为官吏污滥，威逼得紧，误犯大罪；因此权借水泊里避难，只待朝廷赦罪招安。”从第一个登台的破落户子弟高俅飞黄腾达，青云直上，到许多豪侠在此等佞幸宵小的迫害下走投无路，直奔梁山，再到三打祝家庄，踏平曾头市，两赢童贯，三败高俅等一系列战斗，都是实践这一逻辑的艺术性叙述和描写。

## （二）仗义疏财 异姓一家

“义”与“忠”虽然有主次之别，但二者向来是不分家的。因为“义”是维系梁山好汉团结奋斗的粘合剂，在“义（义气）”的感召下，一百单八将才最终聚义到忠义堂里，互助互谅地排定了座次。与传统的“重义轻利”思想既相同，又有异，他们仗义疏财，舍“利”取“义”，为了“义”字，他们可以舍掉身家性命，散尽万贯家财。但是，他们并非视金钱如敝屣，等富贵如浮云，而是肯定金钱的魅力，重视物质享受，重义轻利可以，安贫乐道不行。所谓仗义疏财的目的，就是在理想的乌托邦里构建一个财富共享、利益均分的平等社会，如小说第七十一回所描述的那样：

八方共域，异姓一家。天地显罡煞之精，人境合杰灵之美。千里面朝夕相见，一寸心死生可同。相貌语言，南北东西虽各别；心情肝胆，忠诚信义并无差。其人则有帝子神孙，富豪将吏，并三教九流，乃至猎户渔人，屠儿刽子，都一般儿哥弟称呼，不分贵贱；且又有同胞手足，捉对夫妻，与叔侄郎舅，以及跟随主仆，争斗冤仇，皆一样的酒筵欢乐，无问亲疏。或精灵，或粗卤，或村朴，或风流，何尝相碍，果然识性同居；或笔舌，或刀枪，或奔驰，或偷骗，各有偏长，真是随才器使。

“八方共域，异姓一家”，彼此不问亲疏，不分阶级，“一样的酒宴欢乐”，“大块吃肉大碗喝酒，大盘分金银”，“大家图个一世快活”！这样的价值观大约是当时市井民众思想的反映。

不过，小说在客观的叙述和描写中，还是深刻暴露了当时社会的深刻危机：以高俅、蔡京、童贯、杨戩等为代表的上层贪官，以梁世杰、蔡九知府、慕容知府、高廉、贺太守等为代表的中层昏官，以毛太公、祝朝奉、蒋门神、西门庆、郑屠、牛二等为代表的土豪劣绅、地主恶霸、泼皮无赖，相互勾结，沆瀣一气。他们在所谓“圣明”的天子纵容下，为非作歹，欺压良善，使得整个社会自上而下都暗无天日，混乱不堪。这种立体性的描写暗示出社会动乱的根源就在统治阶级的顶端，即“乱自上作”。同时，作者还通过对被逼上梁山的豪侠的各种不幸遭遇的描写，肯定和讴歌了他们快意的复仇和坚决的反抗，林冲、武松、解珍、解宝等原本奉公守法的人，都被冷酷的现实迫害得无家可归，剩下的唯一选择就是以刀剑与官家对抗。这些英雄给人以“无美不归绿林，无恶不归朝廷”（金圣叹评）的深刻印象，形象而又具体地传达了“官逼民反”的道理。因此，“替天行道”、“忠义双全”的思想倾向，并不能掩盖其书的认识价值和社会意义。今人可以从小说叙说的宋江起义这一悲壮故事中，了解和把握民众反抗暴虐统治的果敢精神和悲剧宿命。

## 二 《水浒传》的叙事艺术

《水浒传》与《三国演义》问世的时间相前后，但二书呈现出完全不同的语言风格。《三国演义》运用的是文白夹杂的语言，《水浒传》运用的却是精纯的白话。以这种老百姓喜闻乐见的白话，为反抗暴政的英雄豪侠树碑列传，在中国小说发展史上是空前的，可以说它是中国第一部成熟的白话长篇小说。

### （一）语言精纯，绘声绘色

《水浒传》作者继承了说话人的话本艺术，在北方方言的基础

上锤炼出一种精练纯熟的白话书面语。这种语言较之于话本更为接近市井民众的口头语，而且还显示出作者驾驭语言的深厚功底，因此，在小说史上具有划时代的意义。自此以后，运用白话创作小说逐渐成为文坛的主流。

《水浒传》中的白话，写人生动，惟妙惟肖，准确地表现了人物的性格特征，如第三十七回写李逵的言谈，他初见宋江时，就问戴宗：“哥哥，这黑汉子是谁？”戴宗告诉他是宋江时，他急着反问：“莫不是山东及时雨黑宋江？”戴宗让他下拜时，他说：“若真是个宋公明，我便下拜；若是闲人，我却拜甚鸟！节级哥哥，不要赚我拜了，你却笑我！”最后确认确实是宋江时，他就拍手叫道：“我那爷！你何不早说些个，也教铁牛欢喜！”然后“扑翻身躯便拜”。粗鲁而又有些天真的性格活灵活现，其他一些人物也都能从其言谈中想见其人的性格。叙事写景也是如此，流畅通达，出神入化，比如第二十二回关于武松打虎的描写：

武松走了一直，酒力发作，焦热起来，一只手提哨棒，一只手把胸膛前袒开，踉踉跄跄，直奔过乱树林来；见一块光溜溜大青石，把那哨棒倚在一边，放翻身体，却待要睡，只见发起一阵狂风。那一阵风过了，只听得乱树背后扑地一声响，跳出一只吊睛白额大虫来。武松见了，叫声“阿呀”，从青石上翻将下来，便拿那条哨棒在手里，闪在青石边。那大虫又饿，又渴，把两只爪在地上略按一按，和身望上一扑，从半空里掀将下来。武松被那一惊，酒都作冷汗出了。

说时迟，那时快；武松见大虫扑来，只一闪，闪在大虫背后。那大虫背后看人最难，便把前爪搭在地下，把腰胯一掀，掀将起来。武松只一闪，闪在一边。大虫见掀他不着，吼一声，却似半天里起个霹雳，振得那山冈也动，把这铁棒也似虎尾倒竖起来只一剪。武松却又闪在一边。原来那大虫拿人只是一扑，一掀，一剪；三般捉不着时，气性先自没了一半。那大

虫又剪不着，再吼了一声，一兜兜将回来。

武松见那大虫复翻身回来，双手轮起哨棒，尽平生气力，只一棒，从半空劈将下来。只听得一声响，簌簌地，将那树连枝带叶劈脸打将下来。定睛看时，一棒劈不着大虫，原来打急了，正打在枯树上，把那条哨棒折做两截，只拿得一半在手里。那大虫咆哮，性发起来，翻身又只一扑扑将来。武松又只一跳，却退了十步远。那大虫恰好把两只前爪搭在武松面前。武松将半截棒丢在一边，两只手就势把大虫顶花皮肱嗒地揪住，一按按将下来。那只大虫急要挣扎，被武松尽力气捺定，那里肯放半点儿松宽。

武松把只脚望大虫面门上、眼睛里只顾乱踢。那大虫咆哮起来，把身底下爬起两堆黄泥做了一个土坑。武松把大虫嘴直接下黄泥坑里去。那大虫吃武松奈何得没了些气力。武松把左手紧紧地揪住顶花皮，偷出右手来，提起铁锤般大小拳头，尽平生之力只顾打。打到五七十拳，那大虫眼里，口里，鼻子里，耳朵里，都迸出鲜血来，更动弹不得，只剩口里兀自气喘。

武松放了手来，松树边寻那打折的哨棒，拿在手里；只怕大虫不死，把棒槌又打了一回。眼见气都没了，方才丢了棒，寻思道：“我就地拖得这死大虫下冈子去？……”就血泊里双手来提时，那里提得动。原来使尽了气力，手脚都苏软了。

“大虫”一扑、一掀、一剪的发威，虎虎生风；武松遭遇虎前后的醉态、清醒，以及与虎搏斗的过程，都表现得相当真实生动。用“绘声绘色”四个字概括小说的语言特征，恐怕最为恰如其分。写景也是如此，鲁迅先生曾在《花边文学·大雪纷飞》中，言及第十回“林教头风雪山神庙”中的“那雪正下得紧”一句，称赞它“比‘大雪纷飞’多两个字，但那‘神韵’却好得远了”。因为“紧”字既写出了雪的纷纷扬扬，又蕴含着人物的心理感受，烘托

出刺客正向他一步步逼近的危险紧张气氛。

## (二) 人如浮雕，各显风范

称《水浒传》为“第五才子书”的金圣叹，谈到他喜爱这本小说的原因时说：“别一部书，看过一遍即休，独有《水浒传》，只是看不厌，无非为他把一百零八个人性格都写出来。”又说书中“人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”，的确，小说最杰出之处就是成功地塑造了一群富有个性的豪侠形象，金氏评价虽然稍嫌夸张，但一百零八人中至少主要人物，如李逵、武松、鲁智深、宋江、林冲、阮小七、花荣、吴用等，或憨厚坦荡，或勇武霸气，或粗豪爽直，或侠肝义胆，或坚忍不拔，或心直口快，或文质彬彬，或机敏聪慧，都写得栩栩如生。作者在刻画人物时，尽管仍然不无类型化的痕迹，但已经注意从人物语境、经历和社会地位入手去描摹写状，写出了其人性格的推移和变化，使很多人物的心态、情感和性格都具备了真实性。典型的代表是林冲，他身为八十万禁军教头，在东京时尽管受到高衙内的夺妻之辱和高俅的栽赃陷害，也只好忍气吞声，打算息事宁人；发配沧州的路上，还是一忍再忍，逆来顺受，为此几乎送掉了性命；待到沧州，发现仇人非要置他于死地时，这才忍无可忍地手刃仇人，最后奔上梁山。其性格从忍受到反抗，由软弱向刚烈的转变令人觉得毫不突兀。他如杨志、武松及宋江等，也都是在特殊语境中完成了各自性格的渐变过程。

作者塑造人物，有时采用对照比较，显现人物性格差异的方法。通过对待同一事件的不同态度，能够较好地展现人物的不同性格，如在西门庆毒死武大郎事件中，何九叔显得圆滑世故，临机善变，郓哥则显得幼稚天真，热心快肠。在鲁达拳打镇关西一事中，鲁达为救助金氏父女，向史进和李忠借银子，史进非常爽快慷慨，而李忠则有些小气抠门。洪教头与林冲较量武功，一个身怀绝技而虚怀若谷，一个身手平平而狂妄自大，结果狂妄的倒在了谦逊的棒下。小说在对比中塑造人物时，还善于抓住性格相似的一组人物，

比较出性格的不同来。这种对照比较的方法，尤其表现在性格类似而绝不雷同的人物描写上，比如李逵、武松、鲁智深三位豪侠，社会地位接近，都是武艺高强，一身无牵无挂，性格有类似的一面：粗豪刚直，嫉恶如仇；但更有差异的一面：李逵更多一些市井游民习气，粗豪之外更多一点莽撞。武松恩怨分明，复仇愿望极为强烈，粗豪之外虑事周严。鲁智深则出身行伍，举动常有节制，粗豪之外尚较心细。明人叶昼评论说：

《水浒传》文字，妙绝于古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等众人，都是急性的，渠形容刻画来，各有派头，各有光景，各有家数，各有身份，一毫不差，半些不混，读去自有分辨，不必见其姓名，一睹事实，就知某人某人也。（明容与堂刊本《水浒传》第三回回评）

金圣叹也说了同样的评语：

《水浒传》只是写人粗卤处，便有许多写法。如鲁达粗卤是性急，史进粗卤是少年任气，李逵粗卤是蛮，武松粗卤是豪杰不受羁勒，阮小七粗卤是悲愤无说处，焦挺粗卤是气质不好。

叶、金论人虽然见仁见智，能看出这些人物性格的同中之异，倒也都是别具慧眼。

作者塑造人物时，往往带有鲜明的倾向性和浓烈的情感色彩。是讴歌的豪侠，作者就在该人物初次上场时，浓墨重彩地写上一段“赞词”，如第十七回宋江出场，小说便仿佛介绍小传似的，用近三百字把他热烈地夸赞一番，说他“端的是挥金似士！人问他求钱物，亦不推托；且好做方便，每每排难解纷，只是周全人性命。

时常散施棺材药饵，济人贫苦。急人之急，扶人之困，因此，山东，河北闻名，都称他做及时雨，却把他比做天上下的及时雨一般，能救万物”。武松等其他好汉初次亮相时，也大都如此。由于作者对英雄的偏爱，在描写时往往喜欢加上理想化的夸张和情绪化的修饰，如鲁达倒拔垂杨柳、三拳打死镇关西、武松徒手打虎等，试看第二回鲁达拳打镇关西的描写：

扑的只一拳，正打在鼻子上，打得鲜血迸流，鼻子歪在半边，却便似开了个油铺：咸的，酸的，辣的，一发都滚出来。郑屠挣不起来，那把尖刀也丢在一边，口里只叫：“打得好！”鲁达骂道：“直娘贼！愈敢应口！”提起拳头来就眼眶际眉梢只一拳，打得眼棱缝裂，乌珠迸出，也似开了个彩帛铺的：红的，黑的，紫的，都绽将出来。两边看的人惧怕鲁提辖，谁敢向前来劝？郑屠当不过，讨饶。鲁达喝道：“咄！你是个破落户！若只和俺硬到底，洒家便饶你了！你如今对俺讨饶，洒家偏不饶你！”又只一拳，太阳上正着，却似做了一全堂水陆的道场：磬儿，钹儿，铙儿，一齐响。鲁达看时，只见郑屠挺在地上，口里只有出的气，没了入的气，个动弹不得。鲁提辖假意道：“你这厮诈死，洒家再打！”只见面皮渐渐的变了。鲁达寻思道：“俺只指望打这厮一顿，不想三拳真个打死了他。洒家须吃官司，又没人送饭，不如及早撒开。”拔步便走，回头指着那屠尸道：“你诈死！洒家和你慢慢理会！”一头骂，一头大踏步去了。

鲁达三拳打死郑屠这种不无夸张的写法，突出了其人刚健勇武，而每一拳落将下去，效果更是渲染得天花乱坠：第一拳，“便似开了个油铺：咸的，酸的，辣的，一发都滚出来”。第二拳，“也似开了个彩帛铺的：红的，黑的，紫的，都绽将出来”。第三拳，“却似做了一全堂水陆的道场：磬儿，钹儿，铙儿，一齐响”。把一场

打斗写得如同杂耍似的，寄托了作者对恶人乐观其死，对豪杰无限钦佩的内心情绪。

细节描写也是小说展现人文性格的一个手段，如第八回写鲁智深护送林冲发配沧州，待到距沧州不远的松林中，欲和林冲分手，为教训两个公人休起歹心，便插入一段“杖打松树”：

鲁智深看着两个公人，道：“你两个撮鸟的头硬似这松树么？”二人答道：“小人头是父母皮肉包着些骨头。”智深抡起禅杖，把松树只一下，打得树有二寸深痕，齐齐折了，喝一声：“你两个撮鸟，但有歹心，教你头也与这树一般！”

这个具有强烈威慑作用的细节，彻底打消了公人途中暗害林冲的企图，更重要的是表现出鲁智胜粗豪性格中心思细腻的一面。第三十七回写李逵的鲁莽憨直和张顺的心计多端，则插入一段“水灌李逵”的细节。

总之，小说通过种种手段塑造的人物形象，无论是正面人物梁山好汉，还是反面人物如高俅、潘金莲、牛二等，都宛如浮雕一般，凸现在读者的面前，都令人过目难忘。

《水浒传》是在民间说话和戏剧故事基础上编撰而成的，原先一个个独立的英雄故事被纳入到一个整体框架中，作者不能不费尽心思。他似乎是受了太史公《史记》的启发，为每位豪侠分别立传，篇幅因人而异，然后将这些“列传”再串联成长篇小说。就结构艺术而言，这样的结构方式还不免带有中国小说史发端阶段的史传色彩，但也有它的好处，就是非常易于集中突出每个英雄的事迹和性格，易于给读者造成刻骨铭心的印象。

小说问世后，对后世产生了深远的影响。作为小说，续书的有陈忱的《水浒后传》、青莲室主人的《后水浒传》，反水浒的有俞万春的《结水浒传》（《荡寇志》），模拟的有石玉昆的《三侠五义》；戏剧取材于《水浒传》的，则有李开先的《宝剑记》，沈璟

的《义侠记》，许自昌的《水浒传》，金焦云的《生辰纲》等。

#### 第四节 神怪小说：《西游记》

《西游记》和《三国演义》、《水浒传》一样，也是由历史上的真人真事发展、演化而来。它取材于历史上的唐僧玄奘取经的故事，玄奘（602～664）于唐太宗贞观元年（627），只身赴天竺（今印度）取经，跋山涉水，历尽艰险，费时十七载，取回大量梵文佛经。归国后，玄奘奉诏口述西行见闻，由弟子辩机写成《大唐西域记》。其后弟子慧立、彦琮又写成《大唐大慈恩寺三藏法师传》，夸张性地记述玄奘西行取经事迹，中间又插进一些带神话色彩的故事。此后，玄奘取经故事在民间越传越远，越传越神，成为民间文艺的重要题材。

赵宋以后，宋南戏、金院本、元明杂剧有不少玄奘取经戏，说明这一故事在曲艺界的广泛流传。话本中则有《大唐三藏取经诗话》，这是西游故事目前见于文字的最早记载。其篇幅并不长，情节较为离奇简略，文字也较粗糙，但是已经初步具备了《西游记》的梗概，其中的猴行者，原是“花果山紫云洞八万四千铜头铁额猕猴王”，化为白衣秀士后，自动护送唐三藏西行取经。一路上经过树人国、鬼子母国、女人国、沈香国、波罗国、优钵罗国、竺国、盘律国等，杀掉白虎精、降伏九夔龙、深沙神，完成了取经大业。这位猴行者正是孙悟空的雏形，而深沙神正是沙僧的前身。而猪八戒则见于现藏广东省博物馆的元代磁州窑“唐僧取经枕”师徒四人取经的形象中。

比较完整的《西游记》平话至迟出现于元末明初。原书已经不存，仅在明《永乐大典》第一万三千一百三十九卷“送”韵“梦”字条下收有一段《梦斩泾河龙》故事遗文，一千二百余字，标题作《西游记》，内容与吴承恩《西游记》第九回前半部分大致相同。古代朝鲜汉语教科书《朴事通谚解》也保存了“车迟国斗

圣”的西游故事片断及相关的八条注文。“车迟国斗圣”的梗概与吴承恩《西游记》的四十六回相似。八条有关注文言及了孙悟空、沙和尚、猪八戒及西行取经的一些经历。而今流行的《西游记》就是在上述诸书的基础上，经过整理、修润、再创造而写成的，作者据说是明代中叶的吴承恩。

吴承恩（1500？~1582？），字汝忠，号射阳山人。原籍江苏涟水，后徙淮安山阳（今江苏淮安）。幼年有文名于乡里，然屡试不第，直到四十余岁时，始补“岁贡生”。曾出任长兴县丞，不久辞归。有《射阳先生存稿》四卷。又有志怪小说《禹鼎志》，已佚，仅存序文。

《西游记》现存最早的刊本，为金陵世德堂本，二十卷一百回，题作《新刻出像官板大字西游记》，刊于明万历二十年（1592）。

### 一 《西游记》的思想倾向：游戏人生，揶揄世态

《西游记》全书运用了两个高峰夹一个低谷似的鞍马式结构，前七回叙述孙悟空的神奇出世、学道成仙、大闹天宫、被压五行山，是为第一个高峰；第八回至第十二回交待唐僧身世和取经缘起，是为连接孙悟空与唐僧取经的过渡和桥梁，犹如前后两个高峰之间的低谷；第十三回至结束由相对独立又彼此关联的一连串小故事组成，叙述唐僧师徒四人西天取经，历尽磨难的经历，是为小说的第二个高峰。

那么，《西游记》究竟是本什么样的书呢？古今学人进行了很多探讨，清代评论这本小说的陈士斌《西游真论》、张书绅《西游正旨》、刘一明《西游原旨》等，“或云劝学，或云谈禅，或云讲道，皆阐明理法，文词甚繁”<sup>①</sup>；近人更是新见迭出，各种人生哲理说，宗教批判说，政治批判说，两重宗旨说等不一而足。应该

<sup>①</sup> 鲁迅《中国小说史略》，上海古籍出版社，1998。后引同。

说，鲁迅先生的观点在古今诸说中还是要胜出一筹的，他说：

作者虽儒生，此书则实出于游戏；亦非语道，故全书仅偶见五行生克之常谈；尤未学佛，故未回至有荒唐无稽之经目。特缘混同之教，流行来久，故其著作，乃亦释迦与老君同流，真性与元神杂出，使三教之徒，皆得随宜附会而已。假欲勉求大旨，则谢肇淛（《五杂俎》十五）之“《西游记》曼衍虚诞，而其纵横变化，以猿为心之神，以猪为意之驰，其始之放纵，上天下地，莫能禁制，而归于紧箍一咒，能使心猿驯伏，至死靡他，盖亦求放心之喻，非浪作也”数语，已足尽之。

“实出于游戏”，是此书创作的出发点。大约作者的初衷并没有奢望撰写一部含有微言大义、永垂千秋百代的巨著，因为他知道小说这“劳什子”在当时只为说话艺人提供说书的底本，能够得到说书人的好评，得到市井听众的欢迎，似乎就于愿已足，没有谁指望靠它来匡时济世，博取声名。也正因为“出于游戏”，所以作者三教九流，信笔挥洒，纵心驰欲，随意发挥，“讽刺揶揄，则取当时世态，加以铺张描写”。游戏人生，揶揄世态，或可是此书的“大旨”。

所谓游戏人生，指的是其书充分显示出的浪漫性、戏剧性。小说以荒诞不经的神话形式，荒唐怪异故事情节，叙述了人间的一场超凡入圣的西行取经，既表现了人类内心潜藏的挑战权威、追求自由的欲望，以及秩序对这种欲望的禁锢和限制，又表现出人类克服千难万险，最终获得完满结局的善良理想。

主人公孙悟空形象集中表现了小说挑战权威，追求自由，历经冒险，终归正果的思想倾向。小说的第一个高峰，叙说了孙悟空充满传奇色彩的成长过程和挑战天庭权威的斗争过程。他受“天真地秀”，浴“日精月华”，破石而生。只身寻出“花果山福地，水帘洞洞天”，被群猴尊为“千岁大王”，自称“美猴王”。独赴南瞻

部洲、西牛贺洲，拜灵台方寸山斜月三星洞的菩提祖师为师，得名“悟空”，学会七十二变和一个筋斗十万八千里的超人本领。返回水帘洞后，剿灭混世魔王，闯东海龙宫借来如意金箍棒，闹幽冥界勾销生死簿上自己的名字。然后在花果山上无拘无束，优哉游哉。如此自由潇洒，逍遥自在的生活，自然是人类心底所潜藏的欲望的折射，只能在幻想编织出来的超凡世界里才能得以实现。而且当天帝知晓后，还要出面进行干涉。孙悟空误中太白金星的招安之计，当上了天国的弼马温，后来得知弼马温不过是个卑微低贱的“未入流”的马倌后，他怒火中烧，打出天门，回到花果山，自封为位等上苍的“齐天大圣”。玉帝派兵围剿他，不奏效后又用怀柔之计，认可了他“齐天大圣”的称号。后来他得知王母娘娘蟠桃会根本没请他，知道自己又被忽悠了，强烈的屈辱感和受骗感驱使他再一次与玉帝刀兵相见，分庭抗礼，直到被佛法无边的如来压在五行山下。孙悟空三番五次地大闹天宫，表明他为了自己的自由和尊严可以向任何权威、任何秩序发出挑战。在与释迦牟尼理论时，孙悟空甚至扬言：“他（玉帝）虽年劫修长，也不应久占在此。常言道，皇帝轮流做，明年到我家。只教他搬出去，将天宫让与我，便罢了；若还不让，定要搅攘，永不清平！”语气放肆到无法无天、犯上作乱的地步。这些言论行为固然是塑造人物性格的合理需要，但显然也是人性深处一种渴望绝对自由、不欲受到压抑的情感流露。通俗文学宣泄一些与时政另类的叛逆情绪往往会收到意想不到的市场效应，不过，宣泄必须适可而止。《西游记》中如来佛为孙悟空设计的“五行山”，观世音送给他的“紧箍咒”，既是对他时不常离经叛道行为的拘束和管制，又是对人性内心欲望的修正和调整。《西游记》的第二个高峰在叙说唐僧师徒西行取经时，孙悟空仍然是体现小说倾向的主要人物。他历尽劫难，吃尽苦头，但每一次经过拼杀打鬥，都是劫后重生，苦尽甘来，最后归于正果，成为“斗战胜佛”。这当然体现了市井民众相信前程总是美好的善良愿望和乐观大团圆结局的阳光心理。值得注意的是，尽管孙悟空火眼

金睛，武艺超人，在解决问题的关键时刻，出面的总是冥冥中操纵世界的观世音之类的佛、道强者。如他纵然一个筋斗十万八千里也跳不出如来佛的手心一样，挑战权威、希冀自由的心猿意马最终总是必须抵消。

所谓揶揄世态，是指其书的诙谐性、娱乐性。小说以幽默诙谐的言说方式，调侃搞笑的比附影射，将神仙界、人间世、幽冥府有心无心地涮了一把。作者似乎并不是想借《西游记》一书，愤世嫉俗地揭露天上的虚伪、人间的腐败或地府的堕落，他只是有些玩世不恭，所以，只要小说适于调侃人生世态的地方，作者都会顺水推舟地调侃一下，如第七十九回的一段描写：

众官都在阶下跪拜，惟假唐僧挺立阶心，口中高叫：“比丘王，请我贫僧何说？”君王笑道：“朕得一疾，缠绵日久不愈。幸国丈赐得一方，药饵俱已完备，只少一味引子，特请长老求些药引。若得病愈，与长老修建祠堂，四时奉祭，永为传国之香火。”假唐僧道：“我乃出家人，只身至此，不知陛下问国丈要甚东西作引。”昏君道：“特求长老的心肝。”假唐僧道：“不瞒陛下说，心便有几个儿，不知要的甚么色样。”那国丈在旁指定道：“那和尚，要你的黑心。”假唐僧道：“既如此，快取刀来。剖开胸腹，若有黑心，谨当奉命。”那昏君欢喜相谢，即着当驾官取一把牛耳短刀，递与假僧。假僧接刀在手，解开衣服，挺起胸膛，将左手抹腹，右手持刀，唿喇的响一声，把肚皮剖开，那里头就骨都都的滚出一堆心来。唬得文官失色，武将身麻。国丈在殿上见了道：“这是个多心的和尚！”假僧将那些心，血淋淋的，一个个捡开与众观看，却都是些红心、白心、黄心、慳贪心、利名心、嫉妒心、计较心、好胜心、望高心、侮慢心、杀害心、狠毒心、恐怖心、谨慎心、邪妄心、无名隐暗之心、种种不善之心，更无一个黑心。那昏君唬得呆呆挣挣，口不能言，战兢兢的教：“收了去！收

了去！”

国丈要以唐僧的心肝为药引，孙悟空假冒唐僧，自己剖开肚皮，滚出一堆心来。国丈要“黑心”，孙悟空的一堆心中就是没有黑心，这样写的用意无非是揶揄一下妖怪：只有你为非作歹的妖怪才长着一颗黑心，我纵然有种种不善之心，也不会长着你那样的黑心。至高无上的权威，到了他的笔下也被写得乐趣丛生，如第七十七回孙悟空竟然对如来佛说“你还是妖精的外甥哩”，第三十五回太上老君找孙悟空索回宝贝，告诉他妖怪作恶，是观世音的故意设置，孙悟空便愤愤地说：

这菩萨也老大惫懒！当时解脱老孙，教保唐僧西去取经。我说路途艰涩难行，他曾许我到急难处亲来相救。如今反使精邪措害，语言不的，该他一世无夫！若不是老官儿亲来，我决不与他。既是你这等说，拿去罢。

责怪观世音“老大惫懒”，还幸灾乐祸地说“该他一世无夫”，令人读后真是忍俊不禁。他如唐朝皇帝靠人际关系偷改生死簿，阿傩、伽叶二尊者传经时向唐僧索要“人事”等等，都如胡适所说：“能使人开口一笑。”（《〈西游记〉考证》）鲁迅先生也说：“述变幻恍惚之事，亦每杂解颐之言，使神魔皆有人情，精魅亦通世故，而玩世不恭之意寓焉。”（《中国小说史略》）胡适、鲁迅先生的论断，一语切中小说的肯綮。《西游记》的作者重视的是小说在读者、听众那里产生的效果，如果受众们阅毕或听后都笑得前仰后合，就像而今大众在电视前听教授讲三国似的，那么他大概就会私心以为幸甚了。

## 二 《西游记》的艺术特征：曼衍虚诞，幽默诙谐

《西游记》是一部神怪小说，他的成功首先就在于以曼衍虚诞

的手法，写出了—个光怪陆离的世界，塑造了一些人兽结合的超人形象。小说展现给读者面前的主要是神魔世界，而世界上根本不存在这样的世界，这就需要作者完全凭借想象、幻想去创造。比如书中第四回所写的“上界天堂”、第十回所写的“幽冥背阴山”、第九十八回所写的“雷音古刹”等等，都是子虚乌有，作者却玄想虚构得符合各自的神品、鬼道或佛性，试看下引的“上界天堂”与“幽冥背阴山”：

初登上界，乍入天堂。金光万道滚红霓，瑞气千条喷紫雾。只见那南天门：碧沉沉，琉璃造就；明幌幌，宝玉妆成。两边摆数十员镇天元帅，一员员顶梁靠柱，持统拥旄；四下列十数个金甲神人，一个个执戟悬鞭，持刀仗剑。外厢犹可，入内惊人：里壁厢有几根大柱，柱上缠绕着金鳞耀日赤须龙；又有几座长桥，桥上盘旋着彩羽凌空丹顶凤。明霞幌幌映天光，碧雾蒙蒙遮斗口。这天上有三十三座天官，乃遣云官、毗沙官、五明官、太阳官、化乐官……一官官脊吞金稳兽；又有七十二重宝殿，乃朝会殿、凌虚殿、宝光殿、天王殿、灵官殿……一殿殿柱列玉麒麟。寿星台上，有千千年不卸的名花；炼药炉边，有万万载常青的瑞草。又至那朝圣楼前，绛纱衣，星辰灿烂；芙蓉冠，金壁辉煌。玉簪珠履，紫绶金章。金钟撞动，三曹神表进丹墀；天鼓鸣时，万圣朝王参玉帝。又至那凌霄宝殿，金钉攒玉户，彩凤舞朱门。复道回廊，处处玲珑剔透；三檐四簇，层层龙凤翱翔。上面有个紫巍巍，明幌幌，圆丢丢，亮灼灼，大金葫芦顶；下面有天妃悬掌扇，玉女捧仙巾。恶狠狠，掌朝的天将；气昂昂，护驾的仙卿。正中间，琉璃盘内，放许多重重叠叠太乙丹；玛瑙瓶中，插几枝弯弯曲曲珊瑚树。正是天官异物般般有，世上如他件件无。金阙银銮并紫府，琪花瑶草暨琼葩。朝王玉兔坛边过，参圣金乌着底飞。猴王有分来天境，不堕人间点污泥。

只见：形多凸凹，势更崎岖。峻如蜀岭，高似庐岩。非阳世之名山，实阴司之险地。荆棘丛丛藏鬼怪，石崖磷磷隐邪魔。耳畔不闻兽鸟噪，眼前惟见鬼妖行。阴风飒飒，黑雾漫漫。阴风飒飒，是神兵口内哨来烟；黑雾漫漫，是鬼祟暗中喷出气。一望高低无景色，相看左右尽猖亡。那里山也有，峰也有，岭也有，洞也有，涧也有；只是山不生草，峰不插天，岭不行客，洞不纳云，涧不流水。岸前皆魍魉，岭下尽神魔。洞中收野鬼，涧底隐邪魂。山前山后，牛头马面乱喧呼；半掩半藏，饿鬼穷魂时对泣。催命的判官，急急忙忙传信票；追魂的太尉，吆吆喝喝赶公文。急脚子旋风滚滚，勾司人黑雾纷纷。

前者关于“上界天堂”的描写自然以人间帝王的宫殿为借鉴，但它尤重“神奇”，所以作者在赋予它富丽堂皇的同时，又加上永不凋谢的名花、万载常青的瑞草，各种人间难寻的异物珍品，乃至“玉兔（月）”、“金乌（日）”天天来朝王拜圣等，借以强调它的神异瑰奇。后者写“幽冥背阴山”，它与人间世的名山秀峰相比，最突出的特征当是“阴险”，于是作者竭力在“阴险”二字上驰骋想象，铺陈描写，直把一座冥冥中的山峰写得阴风惨惨，鬼影幢幢，令人毛骨悚然。这类特定环境的渲染，为神魔的登台出场设置了恰如其分的语境。

更为难能可贵的是，小说作者通过人兽结合的幻想创造的那些超人形象，如孙悟空、猪八戒等，活灵活现得很有典型性。孙悟空虽然是只神话传说中破石而生的石猴，但它毕竟是在野生猴子的基础上幻生出来的，因此，生就一副猴子的长相：“毛脸雷公嘴”，罗圈腿，拐子步；秉性也与猴子相仿：性情急躁，喜欢跳跃攀登。这些动物性的外形特征和秉性特征使人一眼就可以看出他不过是“沐猴而冠”。但是，作者又在这一形象本身所具备的动物性和神话性基础上加进了人性和社会性，使之具备了人类的某些心理特征和伦理道德观念，如威武不能屈、富贵不能淫之类的斗争性和正义

感等。同时，作者还给他装备一条既古老又现代的武器：长可通天入地，小可纳入耳中，重达一万三千五百斤的如意金箍棒；赋予他种种不凡的本领：筋斗云加七十二变，刀斧、水火都奈何不了他，可以万劫不死，永世长生。以人、兽、神三合一的浪漫方式塑造的孙悟空形象，在大闹天宫、三打白骨精、三调芭蕉扇等一系列故事情节中表现出一往无前的战斗精神和否极泰来的传奇色彩，成为中国小说中并不多见的典型人物之一。

猪八戒是另一个成功的典型。在他身上集中了猪长嘴大耳的外形特征和好吃懒做、粗憨莽撞的秉性特征，同时又具备了人性的七情六欲与神话性的不凡本领。与师兄孙悟空相比，师弟猪八戒塑造得更富世俗情趣：他身在空门，名称“八戒”，却总是忘不了高小姐，动不动就想散伙回高老庄去当上门女婿；他大体吃苦耐劳，憨厚纯朴，但也时不时地忙中偷睡个小觉，或者在师傅眼皮底下偷攒几个体己钱；他尊重师兄的为人，惧怕师兄的本领，但偶尔也在师傅面前说上师兄的几句坏话，发泄一下受到师兄捉弄的怨气。猪八戒的语言最富个性，最为诙谐，而且，这一形象最大的长处还在于他的“真实”，天真可笑，毫无做作之态。其他的人物形象如牛魔王、白骨精、无底洞的老鼠精、盘丝洞的蜘蛛精等，也都是凭借这种手法创造出来的，也都非常鲜活，各具活力。

小说《西游记》的成功还在于它的诙谐幽默，妙趣横生。由于小说本身具有游戏人生、揶揄世态的思想倾向，这就不可避免地使小说在行文、叙事、写人时形成诙谐幽默的艺术风格。时常被人论定为揭露或批判社会政治、宗教首领的某些片断，其实只是作者随着情节的进程不时地“幽”上一“默”而已，从而使全书呈现出喜剧色彩和诙谐气氛。比如第九十八回，孙悟空不满阿傩、伽叶二尊者借授经书之机索要好处费，嚷着向如来佛告状，没料到如来佛竟然这样回答道：

行者嚷道：“如来！我师徒们受了万蜚千魔，千辛万苦，

自东土拜到此处，蒙如来吩咐传经，被阿傩、伽叶措财不遂，通同作弊，故意将无字的白纸本儿教我们拿去，我们拿他去何用！望如来救治！”佛祖笑道：“你且休嚷，他两个问你要人事之情，我已知矣。但只是经不可轻传，亦不可以空取，向时众比丘圣僧下山，曾将此经在舍卫国赵长者家与他诵了一遍，保他家生者安全，亡者超脱，只讨得他三斗三升米粒黄金回来，我还说他们忒卖贱了，教后代儿孙没钱使用。你如今空手来取，是以传了白本。白本者，乃无字真经，倒也是好的。因你那东土众生，愚迷不悟，只可以此传之耳。”即叫：“阿傩、伽叶，快将有字的真经，每部中各检几卷与他，来此报数。”

二尊者复领四众，到珍楼宝阁之下，仍问唐僧要些人事。三藏无物奉承，即命沙僧取出紫金钵盂，双手奉上道：“弟子委是穷寒路遥，不曾备得人事。这钵盂乃唐王亲手所赐，教弟子持此，沿路化斋。今特奉上，聊表寸心，万望尊者不鄙轻褻，将此收下，待回朝奏上唐王，定有厚谢。只是以有字真经赐下，庶不孤钦差之意，远涉之劳也。”那阿傩接了，但微微而笑。被那些管珍楼的力士，管香积的庖丁，看阁的尊者，你抹他脸，我扑他背，弹指的，扭唇的，一个个笑道：“不羞，不羞！需索取经的人事！”须臾把脸皮都羞皱了，只是拿着钵盂不放。

如来佛说“经不可以轻传，亦不可以空取”，向时“他们忒卖贱了，教后代儿孙没钱使用”，二尊者照旧还是要下唐僧的“紫金钵盂”，其实这正是当时市井民众重视金钱的价值观的婉曲反映，作者行文至此，灵机一动，巧妙地“滑稽”了一下。一般读者读到这里都会会心一笑，大概还不至于痛恨佛祖如来如何成了贪污腐败分子的总后台。又如第一百回，猪八戒为封得“净坛使者”而表示不满，小说写道：

八戒口中嚷道：“他们都成佛，如何把我做个净坛使者？”  
 如来道：“因汝口壮身慵，食肠宽大。盖天下四大部洲，瞻仰  
 吾教者甚多，凡诸佛事，教汝净坛，乃是个有受用的品级，如  
 何不好！”

“净坛使者”乃是一个照顾他“口壮身慵，食肠宽大”的肥差，以  
 便让他得以饱餐信徒奉佛的糕点水果，戏谑得令人真欲喷饭。

《西游记》问世后，引起一些人争相创作神怪小说，陈仲琳的  
 《封神演义》、罗懋登的《三宝太监西洋记》、吴元泰等的《四游  
 记》等，续书则有明董说的《西游补》、佚名的《续西游记》、佚  
 名的《后西游记》等。但是，在神怪小说系列中，真正具有文学  
 价值及可读性的，唯有《西游记》。

### 第五节 人情小说：《红楼梦》

《红楼梦》是中国古代最伟大的一部现实主义长篇小说。它以  
 贾宝玉、林黛玉、薛宝钗之间的爱情悲剧为中心，反映了以贾府为  
 代表的四大家族的由盛而衰的过程，揭示了封建制度必然灭亡的历  
 史趋势。

《红楼梦》的著作权至今仍有争议，但一般认为作者是曹雪  
 芹。曹雪芹（1715？~1764？），名霁，字梦阮，号雪芹，又号芹  
 圃、芹溪。祖籍东北辽阳，先世原是汉族，在清朝皇室进关以前已  
 归附为满洲正白旗“包衣”。曹家与皇室关系十分密切，曹雪芹曾  
 祖母孙氏曾为康熙的乳母，曾祖父曹玺任江宁织造。祖父曹寅做过  
 康熙的伴读和御前侍卫，后袭江宁织造，兼任两淮巡盐监察御使，  
 康熙南巡中有四次由曹寅负责接驾，并下榻曹府。曹寅两个女儿曾  
 被选为王妃，其人倍受康熙宠信。曹寅能诗词，懂校勘，与当时著  
 名文人名士施润章、陈维崧、尤侗、朱彝尊、赵执信、洪升等都有  
 交往，《全唐诗》、《佩文韵府》均是他受康熙之命主持纂刻的。他

病故后，子侄曹颀、曹頌先后继任江宁织造。曹家祖孙三代四人担任此职达六十年之久。康熙帝死，雍正即位，曹家开始受到查办。雍正五年（1727），曹雪芹父曹頌先被革职，继而又被抄家，南京无容身之处，只好举家迁回北京。从此曹家一败涂地。

曹雪芹一生经历了曹家盛极而衰的全过程。他出生、成长于南京，少年时代有过一段“锦衣纨绔”、“饫甘餍肥”的贵族生活。约十三四岁时，随家迁至北京。为生活所迫，他曾在一所皇族学堂里当杂役。晚年移居北京西郊，潦倒穷困，“举家食粥”，后来又丧妻亡子，贫病而死。他为人傲骨嶙峋，工诗善画，其友敦诚有诗说他：“傲骨如君世已奇，嶙峋更见此支离。醉余奋扫如椽笔，写出胸中块垒时！”（《题芹圃画石》）

《红楼梦》作于他晚年的落魄时期。该书第一回说“曹雪芹于悼红轩中，披阅十载，增删五次”，甲戌本第一回又有题诗曰“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常”，甲戌年为清乾隆十九年（1754），那么作者至迟在乾隆九年（1744）就已经着手此书的创作了。不过，作者完成的似乎只是小说的前八十回，而且在甲戌年前后已经传抄于世。剩下的部分大概已有梗概，只是未及整理便已“迷失”了。

前八十回题名《石头记》，先以抄本的形式流传，至乾隆五十六年（1791），程伟元、高鹗第一次以活字版排印出版，回数是一百二十回，书名更为《红楼梦》。后四十回，一般认为是高鹗所续。高鹗（1738~1815），字兰墅，别号“红楼外史”，祖籍辽东铁岭，属汉军镶黄旗人。乾隆时进士，曾官内阁侍读、刑科给事中等。著有《兰墅诗抄》、《兰墅十艺》、《吏治辑要》等。

《红楼梦》的版本，大致可分为抄本系统和印本系统两种：抄本系统为八十回的脂评本，印本系统为百二十回的程刻本。脂评本因保留有“脂砚斋”、“畸笏叟”的评语，故习惯上称之为“脂评本”或“脂本”。现已发现十余种，其中比较重要的有“庚辰本”、“甲戌本”、“己卯本”等，石印本“戚蓼生序本”也属于这个系

统。程刻本指程伟元、高鹗用木活字排印的百二十回本。乾隆五十六年的程、高排印本，通称“程甲本”；次年程、高重新排印的印本，通称“程乙本”。

“脂砚斋”、“畸笏叟”究竟是谁，至今仍是未解之谜，但可以肯定的是他们与作者关系密切，特别熟悉此书的创作过程，因此“脂评本”一向受到学界的重视。自百二十回的程刻本问世后，抄本系统的“脂评本”逐渐被取代，“程乙本”成为社会上最流行的《红楼梦》。

### 一 群芳凋零，大厦将倾：《红楼梦》的复式主题

《红楼梦》的第一回曾说：

曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次，纂成目录，分出章回，则题曰《金陵十二钗》。并题一绝云：

满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？

小说问世后，关于“其中味”，从领袖到庶民，从学者到票友，果然见仁见智，各不相同。鲁迅先生在《〈绛洞花主〉小引》中指出：

《红楼梦》是中国许多人所知道，至少，是知道这名目的书。谁是作者和续者姑且勿论，单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见官闱秘事……在我的眼下的宝玉，却看见他看见许多死亡；证成多所爱者，当大苦恼，因为世上，不幸人多。惟憎人者，幸灾乐祸，于一生中，得小欢喜，少有挂碍。然而憎人却不过是爱人者的败亡的逃路，与宝玉之终于出家，同一小器。但在作《红楼梦》时的思想，大约也止能如此；即使出于续作，想来未必与作者本意大相悬

殊。惟被了大红猩猩毡斗篷来拜他的父亲，却令人觉得诧异。

时至今日，各种门派的“红学”家们也仍旧在不断索解，相互论争。既然是学术问题，倒不妨容许各持己见，管它发自象牙之塔，还是草草地皮。

细读《红楼梦》，全书似乎以“群芳凋零，大厦将倾”的复式主题，展示了一个具有多重层次、又互相融合的悲剧世界，立体式、全方位地反映了一个历史时代的社会样态。《红楼梦》的所谓复式主题，是指其表层的“群芳凋零”与其深层的“大厦将倾”。“群芳凋零”，喻指以贾宝玉、林黛玉为代表的青年男女被摧残被迫害的婚恋与幸福；“大厦将倾”则喻指以贾史王薛四大家族为代表的封建社会摇摇欲坠的衰亡过程。作者在封建家族与社会的大厦慢慢倾塌的历史语境中，演奏出一首苍凉悲婉的红尘交响曲。构成这首交响曲基调的是为封建势力无可挽回的腐朽与没落而谱写的挽歌，而充当其主调的则是为被侮辱被损害的女性而谱写的人生悲歌。

(一)“千红一窟(哭)”，“万艳同杯(悲)”：封建社会中女性的不幸宿命

《红楼梦》第五回警幻仙姑给贾宝玉的仙茗叫“千红一窟”，给他的灵酒叫“万艳同杯”，实际上这是用的谐音法，表示“一哭”和“同悲”，而“千红”、“万艳”则是指在封建家族中永久处于卑微地位的以“金陵十二钗”为首的各种女性形象。《红楼梦》中出现了各个阶层的不同女性形象近五百人，但在男尊女卑的封建社会里，“金陵十二钗”中的贾家大姑娘元春纵然贵为皇妃，也还是被软禁在“见不得人”的皇宫里，年轻地郁闷而死，其他钗裙的一生也都一律以悲剧而告终。清高矜持的林黛玉，不得不在远远传来的心上人与别人结婚的音乐声中寂寞死去；端庄雍容的薛宝钗，到头来也只能过着守活寡的日子；心高气傲的探春，被打发到“一番风雨路三千”的遥远他乡；“英豪阔大宽宏量”的史

湘云，虽嫁了个“才貌仙郎”，可“终久是云散高唐，水涸湘江”；气质如兰、才华比仙的妙玉，结果“依旧是风尘肮脏违心愿”；心软性善的迎春，竟然被“中山狼”似的丈夫折磨致死；谨慎小心的惜春，最后伴着青灯古佛消磨剩余的人生；“擅风情，秉月貌”的秦可卿，魂断天香楼；强似须眉的王熙凤，“机关算尽太聪明，反算了卿卿性命”；乖巧可爱的巧姐，落得个家败人亡，被卖他乡；恪守妇道、守节不嫁的李纨，也摆脱不了“枉与他人作笑谈”的悲剧。至于地位比“金陵十二钗”低的丫鬟们，命运更为凄惨，如“心比天高，身居下贱”的晴雯，为了维护自己的尊严，被逐出大观园，抱恨而终；性格柔顺的鸳鸯，不屈服于淫威，自缢身亡；司棋为情抗争，撞墙自尽；金钏含冤莫诉，被逼跳井。还有一个被迫自杀、一个殉情自尽的“红楼二尤”，以及卖身为伶的“红楼十二官”等。关于这些女性形象行状的叙述和描写，都显示了她们无法摆脱的“悲”与“哭”的历史宿命。

在凋零的群芳中，作者集中而又突出地描写了在宝、黛、钗恋爱悲剧中被旧势力毁灭了的林黛玉。小说中对于林黛玉与贾宝玉之间的爱情关系，突破了才子佳人那种郎才女貌、一见钟情的老套子，着重从两人为封建礼教的叛逆者这一同路人的角度去展开描写。两人在相互选择对方时，追求的是心心相印，摒除的是传统道德。他们在共同的志趣、共同的爱好基础上建立起来的真挚情感，蕴含着追求个性解放、追求自由平等的民主思想因素，本身就是一种异端和叛逆，因此，绝对不可能受到贾府的容纳和接受。“木石前盟”根本无法与受到传统道德嘉许的“金玉良缘”同日而语，一开始就注定了以悲剧告终的命运。果然，就在贾宝玉与薛宝钗走进洞房的音乐声中，林黛玉终于结束了“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼”的熬煎，“质本洁来还洁去”，“一抔净土掩风流”。林黛玉之死，标志着封建势力与进步的思想萌芽势不两立，不共戴天，使作者笔下的群芳凋零更加鲜明地放射出反封建的色彩和光华。

(二)“忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽”：封建势力崩溃的历史必然

为使小说表现的宝、黛、钗的爱情婚姻纠葛以及众多弱女子不幸宿命的表层主题更具悲剧性，更富历史感，更有社会意义，作者还深入展示了封建势力崩溃的历史必然这一小说的深层主题。展示这一深层主题对于揭示群芳凋零的社会根源和历史语境至关重要，也正因为如此，《红楼梦》才以其与传统才子佳人小说完全不同的内容意蕴高蹈于明清小说之林。

小说第五回《红楼梦》十二支曲的《聪明累》说：“忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽。”另一支《飞鸟各投林》说：“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净！”大厦将倾，残灯欲尽，落了片白茫茫大地真干净——实际上已如谶语似的暗示出封建社会的代表——百年贾府未来的命运。小说的作者即客观地揭示了贾府大厦将倾的历史过程，其具体表现：

其一是，不可逆转的道德沦丧。贾府号称“钟鸣鼎食之家”，“翰墨诗书之族”，但这一切都早已是明日黄花。第六十六回柳湘莲对着贾宝玉毫不掩饰地说：“你们东府里除了那两个石头狮子干净，只怕连猫儿狗儿都不干净。”柳湘莲是碍着西府贾宝玉的面子，其实哪里有东府西府之分，道德在整个贾府里，不过都是一块虚伪的面纱，遮掩着敲诈勒索、仗势欺人、谋财害命、高利盘剥、荒淫乱伦等形形色色的丑恶行为。曾被奉为行为准则的封建道德，已经被贾府统治阶级自己彻底颠覆了。贾府年长的一代如贾敬、贾赦、贾政等已经衰朽不堪，他们或者沉迷于修道炼丹，幻想羽化成仙；或者沉溺于声色淫欲，纵情感官享受；或者外表道貌岸然，骨子里却是庸庸碌碌。年轻的一代如贾珍、贾琏、贾环、贾蓉之流，也都是精神空虚、道德堕落，日与声色犬马为伍的纨绔子弟。唯一一个据说可以继承家业的贾珠，又不幸早亡。剩下的贾宝玉倒是与众不同，但作为封建礼教的叛逆者，又恰恰只能成为贾府的掘墓人。暂时操纵贾府权利的女强人如王夫人、王熙凤等，她们倚势弄

权的倒行逆施反倒加速了贾府大厦的倾颓。因此，贾府已经日薄西山，无药可救。这个贵族之家纵然不被抄家，恐怕自身也难以继了。

其二是，无法解决的矛盾冲突。《红楼梦》中写出了各种各样的矛盾和冲突，其中尤以叛逆者与卫道者之间的矛盾惹人注目。小说中以贾宝玉为代表的叛逆者无视礼教纲常，反对科举功名，追求婚恋自由，希望男女平等。而以封建家长们为代表的卫道者则竭力压抑他们的希求和愿望，强迫他们按照祖宗的既定方针为人处事。结果矛盾无法圆满解决，矛盾的双方两败俱伤：叛逆者得到的只是爱情的苦果，卫道者得到的则是婚姻的悲剧。苦果加上悲剧，越发渲染了贾府大厦将倾的悲凉气氛。小说中还展示了丫环与主子之间的矛盾、主子之间的内部矛盾：丫环与主子的冲突，固然以前者的生命代价或遁入空门暂时得以缓解，但实际上犹如加在将倾大厦上的外力一般；主子之间的冲突，则如探春所说：“一个个都像乌眼鸡似的，恨不得你吃了我，我吃了你。”不到大厦彻底倒塌，就不会平息。

其三是，不可挽回的经济危机。贾府的经济来源主要是地租，官俸和爵禄不过仅占微小的数额。但是，贾府生活上的穷奢极欲，挥霍糟蹋，成为这个腐败家族不堪承受的重负。小说第十三回写秦可卿之死，仅一具棺材“拿一千两银子来，只怕也没处买去”；第十八回写元春归省时“在轿内看此园内外如此豪华”，连她都“默默叹息奢华过费”了；第七十一回写贾母过八十大寿时，已然露出窘相，但还是花掉了几千两银子。贾府的收入日渐枯竭，可是还要极力维持虚假的贵族体面。第七十二回写贾琏穷于缺少银子应酬，只好求告鸳鸯：“这两日因老太太的千秋，所有的几千两银子都使了。几处房租地税通在九月才得，这会子竟接不上。明儿又要送南安府里的礼，又要预备娘娘的重阳节礼，还有几家红白大礼，至少还得三二千两银子用，一时难去支借。俗语说：‘求人不如求己。’说不得，姐姐担个不是，暂且把老太太查不着的金银家伙偷

着运出一箱子来，暂押千数两银子支腾过去。不上半年的光景，银子来了，我就赎了交还，断不能叫姐姐落不是。”拮据到偷运老太太“金银家伙”的地步，说明贾府渐渐滑向了人不敷出的下坡路，距离衰败垮台已经为期不远。

贾府腐朽衰微的种种表现和趋势，作为18世纪中国封建社会的缩影，显示了封建社会必然崩溃的历史必然。《红楼梦》所蕴含的这一深层主题与描写群芳凋零殆尽的表层主题相辅相成，相得益彰，从而使小说具备了博大精深的内蕴。

## 二 如实描写，并无讳饰：《红楼梦》的艺术成就

关于小说《红楼梦》，鲁迅先生曾经论述说：

至于说到《红楼梦》的价值，可是在中国底小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同，所以其中所叙的人物，都是真的人物。总之自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。——它那文章的旖旎和缠绵，倒是还在其次的事。（《中国小说的历史的变迁》）

盖叙述皆存本真，闻见悉所亲历，正因写实，转成新鲜。而世人忽略此言，每欲别求深义，揣测之说，久而遂多。（《中国小说史略》）

这些论述可以说准确揭示了《红楼梦》“如实描写，并无讳饰”的审美追求和艺术风貌。《红楼梦》第一回言及记叙“半世亲睹亲闻”几个女子之事时说：“至若离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪躐迹，不敢稍加穿凿，徒为供人之目而反失其真传者。”所谓“追踪躐迹，不敢稍加穿凿”，结合他对“那些胡牵乱扯，忽离忽遇，满纸才人淑女、子建文君、红娘小玉等通共熟套之旧稿”的批评，以及对坏人子弟的“一种风月笔墨”与“千部共出一套”的“佳

人才子等书”的批评，完全可以看出，作者的创作主张就是反对胡牵乱扯，反对胡编乱造，反对穿凿附会，强调不落俗套，“新奇别致”，以写实和创新，“令世人换新眼目”。

《红楼梦》作者打破传统思想和写法的写实创新创作主张，在其创作实践中得到了切实的贯彻，以致其作在写人艺术、语言艺术、结构艺术诸方面都取得了惊人的成就。

首先，在写人艺术方面，《红楼梦》塑造的人物多具个性化的性格。

小说在人物塑造上的创新和突破就是打破了过去古代小说人物类型化、脸谱化、绝对化的描写程式，在人物性格真实性的基础上，强化了其性格的丰富性和复杂性。作者通过重大场面与细节描写相结合、正面描写与侧面介绍相结合、对话描写与行动描写相结合、外貌描写与心理描写相结合等各种手段，多层次、多侧面、多维度地凸现了人物的立体感和真实感，使每位人物在基本性格特征的主导下，显示出思想的复杂多样性。比如林黛玉，孤高矜持，洁身自好，多愁善感，是其性格的基本特征，但是，说话尖酸刻薄，多疑小性儿，也是其性格的补充；雍容华贵，品格端方，坦然自信，是薛宝钗的基本性格特征，而圆滑世故，冷漠无情，同样是其身上不可或缺的。即便是性格有些相似的人物，作者也写得决不雷同，比如史湘云与尤三姐都性格豪爽，但前者再豪爽也不失大家闺秀的风范，而后者怎么豪爽也都难以褪尽市井间人的泼辣气息；林黛玉与妙玉都很清高傲世，孤芳自赏，但黛玉在骨子里透出一种率真任性，我行我素，而妙玉却让人总觉得有几分矫揉造作，故作高深；贾探春与王熙凤都为人干练精明，可探春的干练具有读书人的教养和底蕴，身行以正，不言而威，王熙凤则在很大程度上是精于心术，巧于算计，会耍手腕儿。

在红楼人物画廊中，不管是老爷、夫人、公子、小姐，还是丫环、奴婢、艺人、伶官，不管是正面的主要的，还是反面的次要的，大都写得栩栩如生、性格各异。

宝、黛、钗三人是《红楼梦》中的主角儿。贾宝玉性格的基本特征，小说第三回中的两首《西江月》词有所概括：

无故寻愁觅恨，有时似傻如狂。纵然生得好皮囊，腹内原来草莽。潦倒不通庶务，愚顽怕读文章。行为偏僻性乖张，那管世人诽谤。

富贵不知乐业，贫穷难耐凄凉。可怜辜负好时光，于国于家无望。天下无能第一，古今不肖无双。寄言纨绔与膏粱，莫效此儿形状。

从这些形象而生动的诗意语言中，可以提炼凝缩出两个字，来借以说明他的性格，那就是“叛逆”。叛逆精神表现在他生活的各个侧面：对于自己尊贵的出身和富裕的生活，他强烈不满。他自己曾经这样说道：

可恨我为什么生在这侯门公府之家？若也生在寒门薄宦之家，早得与他交结，也不枉生了一世。我虽如此比他尊贵，可知锦绣纱罗，也不过裹了我这枯木朽株，美酒羊羔，也不过填了我这粪窟泥沟。“富贵”二字，真真把人荼毒了！（第七回）

我只恨我天天圈在家里，一点儿做不得主，行动就有人知道，不是这个拦，就是那个劝的，能说不能行。虽然有钱，又不由我使。（第四十七回）

空虚沉闷的家庭生活渐渐拉开了他与贵族生活方式之间的距离，加深了他对传统礼教的怀疑和否定。当时每一个男人都该走的学而优则仕的道路，在他看来却是变成“国贼禄蠹”、“沽名钓誉之徒”的邪径。他厌恶四书五经和科举功名，喜爱的是被视为“淫词小说”的《牡丹亭》、《西厢记》之类的“黄色”书籍。对几千年来的男尊女卑观念，他公然提出了挑战，声言“女儿是水做的骨肉，

男人是泥做的骨肉。我见了女儿便清爽，见了男子便觉浊臭逼人”（第二回），“料定天地间灵淑之气只钟于女子，男儿们不过是些渣滓浊沫而已”（第二十回）。而与周围女子的亲疏远近，他又是以是否为思想上的志同道合者为标准进行划分的，比如第三十六回中的描写：

那宝玉本就懒与士大夫诸男人接谈，又最厌峨冠礼服贺吊往还等事，今日得了这句话，越发得了意，不但将亲戚朋友一概杜绝了，而且连家庭中晨昏定省亦发都随他的便了，日日只在园中游卧，不过每日一清早到贾母王夫人处走走就回来了，却每每甘心为诸丫鬟充役，竟也得十分闲消日月。或如宝钗辈有时见机导劝，反生起气来，只说“好好的一个清净洁白女儿，也学的钓名沽誉，入了国贼禄鬼之流。这总是前人无故生事，立言竖辞，原为导后世的须眉浊物。不想我生不幸，亦且琼闺绣阁中亦染此风，真真有负天地钟灵毓秀之德！”因此祸延古人，除《四书》外，竟将别的书焚了。众人见他如此疯颠，也都不向他说这些正经话了。独有林黛玉自幼不曾劝他去立身扬名等语，所以深敬黛玉。（第三十六回）

在爱情与婚姻问题的处理上，他很有些注重共同思想基础的超前意识。然而，由于时代的限制，贾宝玉尽管厌恶贵族出身及其生活方式，但毕竟还是无从知晓何种生活才富有意义，无法从根本上斩断自己与传统文化的联系，也难以彻底摆脱纨绔子弟的生活习气和浓重的感伤主义、虚无主义。《脂砚斋重评石头记》第十九回有一段评语，说他：“说不得贤，说不得愚，说不得不肖。说不得善，说不得恶。说不得正大光明，说不得混帐恶赖。说不得聪明才俊，说不得庸俗。说不得好色好淫，说不得情痴情种。”这或许是对他复杂性格的一个最好诠释。

孤高傲世、多愁善感的林黛玉，是小说中另一个成功的艺术形

象。与贾宝玉一样的叛逆精神，使她同样喜欢《牡丹亭》、《西厢记》一类“淫词小说”，使她默认和同情宝玉违背封建礼法的行径，使她在爱情悲剧中敢于以死进行抗争。不过，父母早逝、寄居贾府的环境也养成了她近乎神经质似的敏感多疑、刻薄小性儿，这样的性格在复杂的人际关系中虽然对自己能起一些保护作用，但同时也会使自己失掉一些人气。薛宝钗作为林黛玉的对手，也塑造得有血有肉。她是封建淑女的标准形象，既“德言工貌”四者得兼，又“安分随时”，“装愚守拙”。她熟谙世故人情，喜怒不形于色，处理复杂的人际关系游刃有余，时常博得上下左右的一片赞扬。但是，恪守传统的道德和礼法，又使她有时变得冷漠无情，虚伪造作。表面上的婚姻胜利，根本无法掩盖她人生的悲剧色彩。

此外，如“嘴甜心苦，两面三刀，上头一脸笑，脚下使绊子，明是一盆火，暗是一把刀”的王熙凤，倔强刚烈、敢做敢为的晴雯，老于人情世故的刘姥姥等形象，都塑造得神韵飞动，呼之欲应。

其次，在语言艺术方面，《红楼梦》的叙述语言、对话语言、诗词语言都各臻妙境。

《红楼梦》在北方口语的基础上，吸收了书面语言的精粹，经过高度锤炼与艺术加工，形成了一种精淳晓畅、炉火纯青的文学语言。其一，小说的叙述语言精到准确，十分传神。如第二十三回中贾政传唤宝玉的一段记叙：

……惟宝玉喜之不胜。正和贾母盘算，要这个，要那个，忽见丫鬟来说：“老爷叫宝玉。”宝玉呆了半晌，登时扫了兴，脸上转了色，便拉着贾母，扭的扭股儿糖似的，死也不敢去。……宝玉只得前去，一步挪不了三寸，蹭到这边来。……宝玉只得挨门进去。……（贾政）说毕，断喝了一声：“作孽的畜生，还不去！”……宝玉答应了，慢慢的退出去，向金钏儿笑着伸伸舌头，带着两个老嬷嬷，一溜烟去了。

作者很有分寸地择用了“呆”、“扭”、“挪”、“蹭”、“挨”、“退”、“一溜烟”等词语,准确地逼真地刻画出宝玉的神情动态,父子形同猫鼠的关系、迅速转换的感情色彩等也都跃然纸上。

其二,小说的对话语言尤为精彩,很多人物的言谈形神兼备地表现出人物的个性,如林黛玉的尖酸犀利,薛宝钗的含蓄圆融,史湘云的坦诚爽快,王熙凤的诙谐泼辣等等,如鲁迅先生所说:都“由说话而看出人来”(《看书琐记》)。小说第二十九回叙述贾母观看张道士送来的法器时写道:

且说宝玉在楼上,坐在贾母旁边,因叫个小丫头子捧着方才那一盘子贺物,将自己的玉带上,用手翻弄寻拔,一件一件的挑与贾母看。贾母因看见有个赤金点翠的麒麟,便伸手拿了起来,笑道:“这件东西,好像我看见谁家的孩子也带着这么一个的。”宝钗笑道:“史大妹妹有一个,比这个小些。”贾母道:“是云儿有这个。”宝玉道:“他这么往我们家去住着,我也没看见。”探春笑道:“宝姐姐有心,不管什么他都记得。”林黛玉冷笑道:“他在别的上还有有限,惟有这些人带的东西上越发留心。”宝钗听说,便回头装没听见。

围绕史湘云的麒麟,宝钗、宝玉、探春、黛玉各自虽然不过一句简单的话,但逼真地传达出每一个人的心理和性格:宝钗说得确凿,表明她平素很注意观察人们的饰物,尤其是象征婚配的饰物;宝玉说得傻乎乎的,表明他为人憨厚,不大爱管小事;探春说得干脆,表明她精明机敏,洞察入微;黛玉的话却有些刻薄讥讽,表明她对所谓“金玉良缘”一直怀有警惕和嫉妒。再如第四十七回凤姐陪贾母打牌时的一席话:

凤姐听说,便站起来,拉着薛姨妈,回头指着贾母素日放钱的一个小木匣子,笑道:“姨妈瞧瞧,那个里头不知顽了我

多少去了。这一吊钱顶不了半个时辰，那里头的钱就招手儿叫他了。只等把这一吊也叫进去了，牌也不用斗了，老祖宗的气也平了，又有正经事差我办去了。”话说未完，引的贾母众人笑个不住。偏有平儿怕钱不够，又送了一吊来。凤姐儿道：“不用放在我跟前，也放在老太太的那一处罢。一齐叫进去倒省事，不用做两次，叫箱子里的钱费事。”贾母笑的手里的牌撒了一桌子，推着鸳鸯，叫：“快撕他的嘴！”

王熙凤最会讨贾母的高兴，明明是故意输钱给贾母，又装作心疼，话又说得极为风趣，显示了其人的玲珑乖巧，左右逢源。

其三，小说的诗词语言也“文如其人”，展现了人物的性格特征。穿插大量的诗词韵语，是中国白话小说的传统，但是，能够将诗词融化为表现人物性格的有机组成部分，似乎没有一部小说能及《红楼梦》这般出神入化的。比如第七十回叙说林黛玉、薛宝钗等“以柳絮为题，限各色小调”作词时，作者运用匠心，特地为黛玉、宝钗二人设计了足以表现其人心胸和情感的词作：

粉堕百花州，香残燕子楼。一团团逐对成毵。飘泊亦如人命薄，空缱绻，说风流。草木也知愁，韶华竟白头！叹今生谁舍谁收？嫁与东风春不管，凭尔去，忍淹留。（林黛玉《唐多令》）

白玉堂前春解舞，东风卷得均匀。蜂团蝶阵乱纷纷。几曾随逝水？岂必委芳尘！万缕千丝终不改，任他随聚随分。韶华休笑本无根，好风凭借力，送我上青云！（薛宝钗《临江仙》）

《唐多令》拟柳絮为薄命人，说它粉堕香残，漂泊无依，阳春不管，谁舍谁收？哀婉缠绵，与寄居贾府、未知归宿的黛玉契合无二；《临江仙》硬是将“一件轻薄无根无绊的东西”翻案得借助外

力直上青云，与自信终能坐上贾府少奶奶交椅的宝钗实在是物我难分。又如第七十六回写林黛玉与史湘云二人赏月联诗，史湘云得鹤神助，说出上联“寒塘渡鹤影”，拍手称绝而又不肯服输的林黛玉对出了“冷月葬花魂”。上联潇洒超然，下联冷峻孤绝，都能令人从中想望诗主人的品行和风度。

在诗词语言的表现上，小说的作者似乎最偏爱林黛玉，每次诗社诗赛，夺魁称雄的总是她。仿佛为林黛玉开专场独唱音乐会似的，作者还特地设计了林黛玉独自吟咏的长篇诗作，如第二十七回的《葬花吟》、第七十回的《桃花行》等。这些诗作，是人物形象心灵的独白，对于展示人物的个性绝不是可有可无的。如林黛玉的《葬花吟》：

花谢花飞飞满天，红消香断有谁怜？游丝软系飘春榭，落絮轻沾扑绣帘。闺中女儿惜春暮，愁绪满怀无释处。手把花锄出绣闺，忍踏落花来复去。柳丝榆荚自芳菲，不管桃飘与李飞。桃李明年能再发，明年闺中知有谁？三月香巢已垒成，梁间燕子太无情！明年花发虽可啄，却不道人去梁空巢也倾！一年三百六十日，风刀霜剑严相逼。明媚鲜妍能几时，一朝飘泊难寻觅。花开易见落难寻，阶前闷杀葬花人。独倚花锄泪暗洒，洒上空枝见血痕。杜鹃无语正黄昏，荷锄归去掩重门。青灯照壁人初睡，冷雨敲窗被未温。怪奴底事倍伤神，半为怜春半恼春。怜春忽至恼忽去，至又无言去不闻。昨宵庭外悲歌发，知是花魂与鸟魂？花魂鸟魂总难留，鸟自无言花自羞。愿奴胁下生双翼，随花飞到天尽头。天尽头，何处有香丘？未若锦囊收艳骨，一抔净土掩风流。质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟。尔今死去侬收葬，未卜侬身何日丧？侬今葬花人笑痴，他年葬侬知是谁？试看春残花渐落，便是红颜老死时。一朝春尽红颜老，花落人亡两不知！

这是作者借以塑造林黛玉这一艺术形象的一篇重要的诗词语言，诗的总的基调有些哀婉凄恻，但字里行间难以掩盖的抑压不平之气还是扑面而来。其中“柳丝榆荚自芳菲，不管桃飘与李飞”——对世态炎凉的不平；“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼”——对冷酷现实的愤懑；“质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟”——那种洁身自好的洁癖与孤芳自赏的傲骨，等等，都显示了林黛玉性格中不甘屈服的叛逆精神。

再次，在结构艺术方面，《红楼梦》则打破了传统小说的线式结构，采用了网状结构。中国章回小说是在说书基础上发展起来的，同时受到史传文学特别是《史记》的影响，因此叙事方式大都采取线式结构，也就是往往由几个章回结合成一个板块，以集中叙说和单兵突进的方法，介绍人物的行状，推进故事的进展。《红楼梦》由于基于写实原则，又采用了复式主题，既要反映四大家族为代表的封建势力的衰败过程，又要在这样一种特定的历史语境中演示宝、黛、钗的婚恋悲剧，这就决定了小说在结构上必须扬弃线式结构的传统，替代以多维反映社会、立体反映现实的网状结构。

在小说的网状结构中，首尾太虚幻境的神话世界与中间四大家族的红尘世界，红尘世界中的贾府大观园与园外的大社会，大观园中的十二金钗与形形色色的小人物，纵横交错地交织在一起，折射出浑然一体、气象万千的历史画面，充分展示了纷纭复杂、彼此勾连的社会关系。小说便是通过人物在这种结构中的浮沉升降演出了一幕幕中国封建社会末期的人间悲剧。

总之，《红楼梦》是中国长篇小说的典范之作。在它刚刚问世之际，便以手抄本的形式风靡士大夫之间，程伟元《红楼梦序》说：“当时好事者每传抄一部，置庙市中，昂其值，得金数十，可谓不胫而走者矣！”印本刊出后，更加引起了社会的广泛关注，京都甚至出现了“开谈不说红楼梦，读尽诗书也枉然”（得與《京都竹枝词》）的说法。

随着时间的流逝，小说《红楼梦》又被改编成各种戏曲曲艺，使之越发家喻户晓，妇孺皆知。同时，《红楼梦》的续书也纷纷登场，仅流行于世的就有《后红楼梦》、《续红楼梦》、《红楼后梦》、《红楼复梦》、《红楼重梦》、《红楼圆梦》、《红楼幻梦》等二十余种，然而所作皆为狗尾续貂，仅只说明《红楼梦》影响巨大而已。

从脂砚斋等评说《红楼梦》开始至今，研究其书的所谓“红学”已有两个多世纪的历史。论者或重“评点”，或重“索引”，或重“题咏”，先有“旧红学”，继之生出“新红学”，而今又有“当代红学”。圈内人又将当代红学分为“曹学”、“脂学”、“版本学”和“探佚学”；圈外人又提出所谓“主流红学”、“草根红学”、“楼外红学”、“楼内红学”等等。21世纪真是“你方唱罢我登场”，人人争说《红楼梦》！谁也无法知道区区“一本《红楼梦》究竟养了多少红学专家”。

## 第六节 文言短篇小说：《聊斋志异》

文言小说的艺术高峰便是清代的《聊斋志异》。

作者蒲松龄（1640～1715），字留仙，一字剑臣，号柳泉居士，山东淄川（今淄博市）人。蒲松龄自幼聪敏，博览经史，学问深厚。可惜他科场不利，终生不遇，直到七十一岁才补了个岁贡生。他一辈子教书为业，著述颇丰，有《聊斋文集》、《聊斋诗集》、《聊斋词集》及俚曲等。不过，使其名垂青史的则是短篇小说集《聊斋志异》一书。

### 一 狐魅花妖，寄托孤愤：“聊斋”的情感世界

《聊斋志异》共十六卷，四百九十余篇。“聊斋”是蒲松龄的书斋之名，“志异”意谓记载各种怪异之事。全书题材广泛，或出自作者的亲身见闻，或因袭过去的题材，或采自民间传说，或为自己的虚构；有传奇、志怪、轶事等，诸体兼备，为中国文言小说集

大成之作。其书如作者自己所言：“才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成篇。久之，四方同人又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积益伙。”（《聊斋自志》）内容包罗万象，而多谈狐、魔、花、妖、鬼、神，以此来影射当时的社会关系，反映17世纪中国的社会面貌。关于创作《聊斋志异》的隐衷，蒲松龄本人《聊斋自志》中曾经有所披露：

集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书。寄托如此，亦足悲矣！

不是风花雪月的无聊文字，也不是狐鬼花妖的故作另类，寄托心中的“孤愤”才是蒲松龄撰写此书的真正动机。蒲松龄的一生似乎与“愤”字结下了不解之缘，他在《大江东去·寄王如水》中曾经写道：

天孙老矣，颠倒了几个杰士，蕊宫榜放，直教那抱玉卞和哭死！病鲤暴腮，飞鸿铍羽，同钓寒江水。见时相对，将从何处说起？每每顾影自悲，可怜肮脏骨消磨如此！糊眼冬烘鬼梦时，憎命文章难恃。数卷残书，半窗寒烛，冷落荒斋里。未能免俗，亦云聊复尔尔。

文章憎命，雄才难展，在冷落荒凉的“聊斋”里，他只能满怀郁愤地撰写《聊斋志异》，纵然是“新闻总人夷坚志”，到头来也还是“斗酒难消磊块愁”（《感愤》）。

只有认识了蒲松龄的一腔抑郁，才能了解和把握“聊斋”凭借狐魅花妖寄托孤愤的情感世界。

在蒲松龄“孤愤”的情感世界中，占主要位置的是生灵涂炭之恨、科场腐败之恨、男女情爱之恨。

抒写生灵涂炭之恨，暴露现实社会的黑暗，揭示执政者对民众

的残害、压迫，反映民众的抗争，是《聊斋志异》一书中最具光彩的部分。书中不少篇章在述及当时朝政的现状和民众的处境时，都表露出作者为民请命、代民呼吁的强烈情绪，如《野狗》、《公孙九娘》等写清初统治者对无辜百姓的野蛮屠杀；《乱离二则》写清兵将女俘当做牛马标价出卖的非人行径。《公孙夏》写王子的门客、与督抚有故交的公孙夏，劝说一位太学生行冥贿、图阴官的荒诞故事，将现实社会中官场的肮脏交易做了讽刺性的揭露。《促织》以皇帝好斗蟋蟀为线索，写各级官吏纷纷借机聚敛，进贡邀宠，造成普通百姓家破人亡的惨剧，从一个侧面暴露了封建统治者的荒淫昏庸，抨击了贪官污吏的凶狠残酷。在小说《梦狼》中，作者以白翁的梦境和白翁次子的现实见闻，两相对照，着力刻画了贪官污吏、土豪劣绅残害贫民百姓的罪行，所谓“天下之官虎而吏狼者，比比也”的批判，入木三分地揭露了封建官吏的吃人本质。他如《踞令》写踞城令宋国英的“贪暴不仁，催科尤酷”，到任百日便杖杀五十八人；《梅女》写典史贪图区区三百钱的贿赂，便诬人为奸，逼死人命；《书痴》写彭城邑宰为了一睹别人妻子的容颜，竟利用职权，拘人下狱；《红玉》写退职的御史公然劫掠人妻，殴人致死等等。这一类具有现实意义的作品，令人读后痛感作者的一腔愤怒，实在难以抑制地流溢于字里行间，小说《席方平》可以说是这类作品的杰出代表：

席方平，东安人。其父名廉，性憨拙。因与里中富室羊姓有隙，羊先死；数年，廉病垂危，谓人曰：“羊某今贿嘱冥使撈我矣。”俄而身赤肿，号呼遂死。席惨怛不食，曰：“我父朴讷，今见陵于强鬼，我将赴地下，代伸冤气耳。”自此不复言，时坐时立，状类痴，盖魂已离舍矣。

席觉初出门，莫知所往，但见路有行人，便问城邑。少选，入城。其父已收狱中。至狱门，遥见父卧檐下，似甚狼狽。举目见子，潸然涕流，便谓：“狱吏悉受赂嘱，日夜撈

掠，胫股摧残甚矣！”席怒，大骂狱吏：“父如有罪，自有王章，岂汝等死魅所能操耶！”遂出，抽笔为词。值城隍早衙，喊冤以投。羊惧，内外贿通，始出质理。城隍以所告无据，颇不直席。席忿气无所复伸，冥行百余里至郡，以官役私状告之郡司。迟之半月，始得质理。郡司扑席，仍批城隍覆案。

席至邑，备受械梏，惨冤不能自舒。城隍恐其再讼，遣役押送归家。役至门辞去。席不肯入，遁赴冥府诉郡邑之酷贪。冥王立拘质对。二官密遣腹心与席关说，许以千金。席不听。

过数日，逆旅主人告曰：“君负气已甚，官府求和而执不从，今闻于王前各有函进，恐事殆矣。”席以道路之口，犹未深信。俄有皂衣人唤入。升堂，见冥王有怒色。不容置词，命笞二十。席厉声问：“小人何罪？”冥王漠若不闻。席受笞，喊曰：“受笞允当，谁教我无钱耶！”冥王益怒，命置火床。两鬼摔席下。见东墀有铁床，炽火其下，床面通赤。鬼脱席衣，掬置其上，反复揉捺之。痛极，骨肉焦黑，苦不得死。约一时许，鬼曰：“可矣。”遂扶起，促使下床着衣。犹幸跛而能行，复至堂上。冥王问：“敢再讼乎？”席曰：“大冤未伸，寸心不死，若言不讼，是欺王也。必讼！”又问：“讼何词？”席曰：“身所受者，皆言之耳。”冥王又怒，命以锯解其体。二鬼拉去。见立木，高八九尺许，有木板二，仰置其下，上下凝血模糊。方将就缚，忽堂上大呼“席某”。二鬼即复押回。冥王又问：“尚敢讼否？”答云：“必讼！”冥王命捉去速解。既下，鬼乃以二板夹席，缚木上。锯方下，觉顶脑渐辟，痛不可禁，顾亦忍而不号。闻鬼曰：“壮哉此汉！”锯隆隆然寻至胸下，又闻一鬼云：“此人大孝无辜，锯令稍偏，勿损其心。”遂觉锯锋曲折而下，其痛倍苦。俄顷，半身辟矣。板解，两身俱仆。鬼上堂大声以报。堂上传呼，令合身来见。二鬼即推令复合，曳使行。席觉锯缝一道，痛欲复裂，半步而踣。一鬼于腰间出丝带一条授之，曰：“赠此以报汝孝。”受而束之，一

身顿健，殊无少苦，遂升堂而伏。冥王复问如前。席恐再罹酷毒，便答：“不讼矣。”冥王立命送还阳界。隶卒出北门，指示归途，反身遂去。

席念：“阴曹之暗昧尤甚于阳间，奈无路可达帝听。世传灌口二郎为帝勋戚，其神聪明正直，诉之当有灵异。”窃喜两隶已去，遂转身南向。奔驰间，有二人追至，曰：“王疑汝不归，今果然矣。”掉回复见冥王。窃意冥王益怒，祸必更惨。而王殊无厉容，谓席曰：“汝志诚孝。但汝父冤，我已为若雪之矣，今已往生富贵家，何用汝呜呼为？今送汝归，予以千金之产，期颐之寿，于愿足乎？”乃注籍中，嵌以巨印，使亲视之。席谢而下。鬼与俱出，至途，驱而骂曰：“奸猾贼！频频翻覆，使人奔波欲死。再犯，当捉入大磨中细细研之！”席张目叱曰：“鬼子胡为者！我性耐刀锯，不耐挞楚，请反见王，王如令我自归，亦复何劳相送。”乃返奔。二鬼惧，温语劝回。席故蹇缓，行数步，辄憩路侧。鬼含怒不敢复言。

约半日，至一村，一门半辟，鬼引与共坐。席便据门阈。二鬼乘其不备，推入门中。惊定自视，身已生为婴儿。愤啼不乳，三日遂殇，魂摇摇不忘灌口。约奔数十里，忽见羽葆来，旛戟横路，越道避之。因犯鹵簿，为前马所执，繫送车前。仰见车中少年，丰仪瑰玮，问席何人。席冤愤正无所出，且意是必巨官，或当能作威福，因缅诉毒痛。车中人命释其缚，使随车行。

俄至一处，官府十余员，迎谒道左，车中人各有问讯。已而，指席谓一官曰：“此下方人，正欲往诉，宜即为之剖决。”席询之从者，始知车中即上帝殿下九王，所嘱即二郎也。席视二郎，修躯多髯，不类世间所传。

九王既去，席从二郎至一官廨，则其父与羊姓并衙隶俱在。少顷，槛车中有囚人出，则冥王及郡司、城隍也。当堂对勘，席所言皆不妄。三官战慄，状若伏鼠，二郎援笔立判。顷

之，传下判语，令案中人共视之。判云：

勘得冥王者：职膺王爵，身受帝恩，自应贞洁以率群僚，不当贪墨以速官谤。而乃繁纓桀戟，徒夸品秩之尊；羊狠狼贪，竟玷人臣之节。斧敲斫，斫入木，妇子之皮骨皆空；鲸吞鱼，鱼食虾，蝼蚁之微生可悯。当掬西江之水，为尔满肠；即烧东壁之床，请君入瓮。城隍、郡司为小民父母之官，司上帝牛羊之牧，虽则职居下列，而尽瘁者不辞折腰，即或势逼大僚，而有志者亦应强项。乃上下其鹰鹫之手，既罔念夫民贫；且飞扬其狙狯之奸，更不嫌乎鬼瘦。惟受赃而枉法，真人面而兽心。是宜剔髓伐毛，暂罚冥死；所当脱皮换革，仍令胎生。隶役者既在鬼曹，便非人类，祇宜公门修行，庶还落蓍之身；何得苦海生波，益造弥天之孽？飞扬跋扈，狗脸生六月之霜；隳突叫号，虎威断九衢之路。肆淫威于冥界，咸知狱吏为尊；助酷虐于昏官，共以屠伯是惧。当于法场之内，刳其四肢；更向汤镬之中，捞其筋骨。羊某：富而不仁，狡而多诈。金光盖地，因使阎摩殿上，尽是阴霾；铜臭熏天，遂教枉死城中，全无日月。余腥犹能役鬼，大力直可通神。宜籍羊氏之家，以赏席生之孝。即押赴东岳施行。又谓席廉：“汝子孝义，汝性良懦，可再赐阳寿三纪。”因使两人送之归里。席乃抄其判词，途中父子共读之。

既至家，席先苏，令家人启棺视父，僵尸犹冰。俟之终日，渐温而活。乃索抄词，则已无矣。自此，家日益丰，三年间，良沃遍野；而羊氏子孙微矣，楼阁田产，尽为席有。里人或买其田者，夜梦神人叱之曰：“此席家物，汝乌得有之！”初未深信，既而种作，则终年升斗无所获，于是复鬻归席。席父九十余岁而卒。

异史氏曰：“人人言净土，而不知生死隔世，意念都迷，且不知其所以来，又乌知其所以去，而况死而又死，生而复生者乎？忠孝志定，万劫不移，异哉席生，何其伟也！”

小说通过席方平冤魂代父伸冤的故事，曲折隐喻地表现了社会的黑暗现实。作者所写幽冥世界的暗无天日，贿赂公行，含冤者不仅负屈难伸，反而受尽恐怖的摧残，实际上正是现实社会中官吏贪赃枉法、民众含冤难伸的缩影。而篇中二郎神对城隍、郡司、冥王的判词，无异于一篇声讨地方官僚的檄文。

难能可贵的是，作者在揭露冥界亦即人间种种令人发指的罪恶的同时，还塑造了席方平这位“大冤未伸，寸心不死”的具有强烈反抗性格的人物形象。席方平在《聊斋志异》中不是孤立的存在，与其相类似的还有任侠刚猛的聂政（《聂政》），敢于衔恨雪耻的郎玉柱（《书痴》）；变成猛虎，咬死仇人的向杲（《向杲》），为报父仇而女扮男装，手刃仇人的商三官（《商三官》）；直入阴间、杀死两吏卒的王鼎（《伍秋月》）等等，在这些人物形象的身上，灌注了作者的极大同情和全力支持，反映了作者伸张正义、维护弱者的心理。

抒写科场腐败之根，揭露和批判科举考试制度的种种弊端，在《聊斋志异》一书中也占有很大比重。蒲松龄一生受尽科举八股之苦，对科场的黑暗、试官的昏聩、士子的心理等都洞察入微，体验深刻，因而写起来特别能切中要害。在《神女》、《素秋》、《司文郎》、《于去恶》、《贾奉雉》等作品中，作者或抨击科场的行贿受贿、营私舞弊，或讥讽不学无术、颡顽无能的考官，大都感情激烈，爱憎鲜明。尤其是讽刺科举制度的绝妙佳作《司文郎》，文笔幽默诙谐，嘲讽辛辣尖刻。小说写一瞽僧，仅凭嗅觉即知文章好坏。不料发榜后，他认为可以考中的王生名落孙山，而他嗅之作呕的文章作者余杭生却得以高中。于是这位瞽僧叹息道：“仆虽盲于目，而不盲于鼻；帘中人并鼻盲矣！”这就辛辣地讽刺了考官们的有眼无珠，优劣不辨，香臭不分。又如《周克昌》写愚顽不学、终日嬉戏的周克昌，竟被鬼冒名代他得了个孝廉头衔；《三仙》则写考场上“擢解”之文，原来出自蟹、蛇、蛤蟆三物之手。而《叶生》中的叶生“文章词赋，冠绝当时”，但屡试不第，半生沦

落，郁闷而死。这些作品都写出了当时科场取士的腐败现象。

书中指斥科举弊端的作品，有的还生动描写了在科举考试戕害下读书人卑琐的精神状态和扭曲的灵魂。如《王子安》写出了醉心科举者的变态心理：书生王子安，久困场屋，在一次临近发榜时大醉，片刻间梦见自己中举人、中进士、点翰林，“乃欲出耀乡里，认假作真”。因“长班”迟迟而至，便捶床顿足，大骂“钝奴焉往？”，酒醒之后，始知虚妄。《续黄粱》写曾孝廉在得官后，便趾高气扬，梦中做宰相后，“荼毒人民，奴隶官府，扈从所临，野无青草”。作者通过这类利欲熏心的黄粱梦，嘲笑了那些迷而不返的迂腐士子。在这些士子身上，当然也包含着作者本人深刻的心理反省。

抒写男女情爱之恨，反对封建礼教对婚恋的干预，讴歌真诚的爱情与婚姻，这类作品在书中数量最多，写得最成功，最生动，最感人，也最受人喜爱。作者不仅写人和人的相爱，还写了许多人与鬼狐精灵的爱情，而且多数发生在人和女性的狐鬼花妖之间。像《娇娜》、《青凤》、《婴宁》、《莲香》、《阿宝》、《巧娘》、《翩翩》、《鸦头》、《葛巾》、《香玉》等，都写得妙趣横生。非人的狐鬼花妖形象可以不受封建伦理道德的束缚，作者借着这种自由，写出了众多摆脱封建妇道的拘束，同书生自主相亲相爱的女性，也写出了为道德理性所禁忌的婚外恋。作者笔下的女性大多在爱情生活中采取主动的姿态，来去自由，不顾及男女之大防，敢于追求幸福的生活和感情的满足。她们不图富贵，不慕权势，全凭真情取人，至死不渝。许多故事写得淋漓酣畅，动人心魄，构成书中最精彩的部分。如《香玉》写劳山下清宫里，黄生与白牡丹花妖香玉相爱，不幸花为人移去，黄生日日临穴哭吊，结果感动花神，使香玉复生宫中。十余年后，黄生病歿，亦魂寄牡丹，与香玉相守。《青凤》写耿去病与狐女青凤相恋，耿生不避险恶，急难相助，明知青凤为狐女，仍一往情深；青凤也不畏礼教闺训，终于获得幸福结局。在青年男女没有恋爱自由的封建社会里，这些充满幻想的故事，表达

了广大青年男女对真正爱情的向往和憧憬。

在《香玉》、《瑞云》、《乔女》、《阿宝》、《连城》、《小谢》等故事中，作者还塑造了一系列“情种”、“情痴”的形象，刻画了他们对爱情的坚贞专一，描写了他们以“知己之爱”为基础的爱情生活。如《瑞云》中的妓女瑞云爱才，不因贺生贫穷而嫌弃他，愿托以终身；贺生为感知己，不以瑞云变丑而变心，坦然赎为正妻。《乔女》中的孟生不嫌乔女“黑丑”，想娶以为妻；而乔女为报孟生知遇之情，于孟生死后，不顾世俗非议，为他抚养遗孤，直至成人，才悄然而逝。

在《鸦头》、《连城》、《晚霞》、《连琐》、《细侯》、《寄生》等故事中，作者对男女青年为爱情而反抗封建礼教的行为给予充分的肯定。如《连城》写乔生与连城相爱，遭到连父的阻挠，连城含恨而死，乔生也一痛而绝，二人在阴间相会。还魂前，他们唯恐再发生变故，便先结为夫妻。《鸦头》中的狐妓鸦头，不甘忍受侮辱，毅然随情人私奔，后被鸨母追回，囚禁暗室，虽“鞭创裂肤，饥火煎心”，仍痴心不改，终于和情人团聚。《晚霞》中的龙宫歌伎阿端和晚霞拼着一死，逃出龙宫，在人间做了夫妻。这些作品，肯定了青年男女的反抗斗争，具有较明显的反封建意义。

除了上述抒写作者心底“孤愤”的作品外，书中还有一些篇章传达了作者对人生的感悟，体现了作者的深刻生活经验，有些感悟和经验凝成了形象的生活哲理，发人深思，耐人寻味。如小说《画皮》以厉鬼扮美女蛊惑人心的故事，告诫世人切勿被美丽的画皮所迷惑；《劳山道士》则以王生学道的故事，启发读者不要投机取巧，好逸恶劳，希图靠侥幸成功的人往往会在现实生活中碰得头破血流。此外，还有些篇章或写民间艺人的高超技艺，如《偷桃》、《口技》等，或写儿童少年的聪明才智，如《贾儿》、《牧竖》等，文笔都有声有色，叙说活灵活现。《聊斋志异》内容博杂，在进步的思想内容中也夹杂着一些落后的成分，如封建伦理道德观念，鬼神迷信、因果报应、宿命论思想，追求功名利禄的庸俗

倾向等，这些都是不可避免的历史局限。

## 二 出入幻域，异想天开：“聊斋”的艺术天地

《聊斋志异》作为中国古典文言小说的集大成之作，取得了极高的艺术成就，鲁迅先生曾经评价说：

《聊斋志异》虽亦如当时同类之书，不外记神仙狐鬼精魅故事，然描写委曲，叙次井然，用传奇法，而以志怪，变幻之状，如在目前；又或易调改弦，别叙畸人异行，出于幻域，顿入人间；偶述琐闻，亦多简洁，故读者耳目，为之一新。……《聊斋志异》独于详尽之外，示以平常，使花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类，而又偶见鹤突，知复非人。<sup>①</sup>

鲁迅先生站在小说发展史的角度，从继承与创造两个层面上，高度评价了《聊斋志异》令“读者耳目为之一新”的艺术成就。

在《聊斋志异》的艺术天地里，最突出的艺术特色是出入幻域，异想天开，充满了奇异的浪漫色彩。蒲松龄继承了六朝志人志怪和唐代传奇的传统，“用传奇法，而以志怪”，即用唐人传奇和志怪小说的创作精神及手法来构筑自己的艺术世界。他搜奇猎异，驰骋想象，驱使神仙狐鬼，指挥花妖鬼怪，在读者面前展现出与现实截然不同的神异世界，或为仙界，或为幽都，或为龙宫，或为梦境，百幻并作，千奇丛生，光怪陆离，眩人眼目。作者采用这样的笔法当然不是为了标新立异，而是以此来影射人间，曲喻社会。仙界、幽都、龙宫、梦境中的种种事件，无不是现实生活曲折而真实的反映。正如《席方平》中所写冥府的黑暗，冥王、郡司、城隍的贪赃枉法、残害百姓，都是现实社会的真实写照一样，人世中皇帝的荒淫昏庸，官吏的酷虐贪婪，土豪恶霸的阴险横暴，试官们的

<sup>①</sup> 鲁迅《中国小说史略》。

糊涂荒唐，士子们的庸俗虚妄等等，无一不在《聊斋志异》幻想的世界里一一找到对应。

《聊斋志异》宛如一道长长的画廊，犹如浮雕似的凸现在画廊上的狐仙、鬼女、花妖之类的女性形象，是构成其书浪漫色彩的一个显著标志。这些女性形象之所以充满浪漫情调，既在于她们具有幻化无穷的超人本领，又在于作者对她们这些超生物进行了人格化、人性化、人情化的处理，使之具备了现实社会中活生生的人的品性。在这些女性形象身上，超现实性与现实性达到了完美的结合，而且，赋予她们的现实性和人间性往往不脱离她们非现实性的物性特征，如《绿衣女》中绿蜂化作的女子，身着“绿衣长裙，婉妙无比”，“腰细殆不盈掬”，唱起曲来“声细如蝇”，“宛转滑烈”，遇难被救后，“徐登砚池，自以身投墨汁，出伏几上，走作‘谢’字。频展双翼，已乃穿窗而去”；《白秋练》中的鱼精，离开洞庭湖的家乡水便免不了生病；《花姑子》中的香獐精化作女子后，“气息肌肤，无处不香”。他如《葛巾》中的牡丹花妖（葛巾），“异香竟体”；《花姑子》中的香獐精（花姑子），“气息肌肤，无处不香”；《阿英》中的鹦鹉精（阿英），“娇婉善言”；《阿纤》中的鼠精（阿纤），善于积粟治家，出嫁后“昼夜绩织无停晷”；《素秋》中的鱼精（俞士忱），读书“目下十行”；《苗生》中的虎精（苗生），性情粗豪，长啸一声，“山谷响应”。这些铺叙和点染，在不抛弃狐魅花妖原有物性的同时，又赋予它们以人的面貌和性格。更重要的是，作者在使精灵人性化时，有意把人的某些优秀品性加在她们的身上，如《翩翩》里的仙女，同丈夫吃着落叶变成的鸡鱼，穿着芭蕉和白云做的衣裳，诡异离奇，令人惊愕；但更令人惊异的是，她们的生活愿望就在于有个“佳儿”、“佳妇”，根本“不羨贵官”、“不羨绮纨”。《聊斋志异》的女性形象具备这种浪漫特征，正如鲁迅先生所评：“使花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类，而又偶见鹖突，知复非人。”这一点使其艺术水准远远超过了以往的传奇、志怪，以往的传奇、志怪固然

颇多谈神说鬼的题材，但“大抵简略，又多荒怪，诞而不情，《聊斋志异》独于详尽外，示以平常”。

《聊斋志异》中这些神奇怪异的女性形象，或人或仙，或鬼或狐，在作者极其简洁的描述中表现出鲜明而生动的个性。比如在狐仙系列的女性形象中，《青凤》中的青凤，情感缠绵，行为谨慎，《婴宁》中的婴宁天真烂漫，无拘无束，《小翠》中的小翠则顽皮善谑，幽默诙谐，各有各的特性，毫不雷同。作者在描写和表现这些女性的个性时，特别注意突出她们与封建礼教规范下的“淑女”完全不同的性格特征，如狐女婴宁生长于空灵之中，天真烂漫，纯洁无邪，性不喜愁，娇憨善笑。作品写其在山中与王生相见的情景时，不厌其烦地多次写到了她的“笑”：人未露面，先就“隐有笑声”；老嫗唤她，她在“户外嗤嗤笑不已”；婢女推她入门，她仍“犹掩其口，笑不可遏”；老嫗发怒，她才“忍笑而立”；当老嫗不解王生的话语时，她“复笑，不可仰视”；婢女向她耳语说“（王生）目灼灼，贼腔未改”，她“又大笑”；她实在无法控制自己，便以看碧桃开花没有为名，以袖掩口，碎步而出，到了门外，“笑声始纵”！这一连串肆无忌惮的笑声，正说明婴宁是位不受封建礼教约束的女子，落落大方，我行我素，与循规蹈矩、恪守妇道的封建闺秀相比，显示了她绚烂夺目而又锋芒逼人的个性光彩。

“描写委曲，叙次井然”，是《聊斋志异》艺术天地的结构特征。小说中的故事不仅曲折动人，而且描述有条不紊，显示了作者高超的叙事技巧。比如《胭脂》写胭脂与鄂生的故事，可谓是一波九转，枝蔓横生。胭脂私下有意于鄂生，她的闺中密友王氏知情后，表示愿意为她搭桥递信。王氏情夫宿某得知此情后，假冒鄂生与她相会，在胭脂拒绝苟合后，强索胭脂的绣鞋为信物。不料绣鞋丢失，毛大拾得后潜往胭脂处，谁知他摸错了门，误入胭脂父亲的房间，情急之下杀害了胭脂的父亲。案发后，三级官府三次定案，费尽周折，才使真犯落网伏罪。小说情节波澜起伏，悬念频生，一波未平，一波又起，可叙述得详略得当，如网在纲。《宦娘》、《葛

巾》也都如此，前者写鬼女宦娘为了玉成温如春与葛良工的婚事，假制惜春词，巧摆女人鞋，绿化温家菊，用尽心机，终使顽固守旧的葛公不得不将女儿良工嫁给温如春。后者写常大用和葛巾相爱，从花园邂逅到书斋欢会，纵横诡变，反复离奇，中间又有一波三折。这两篇小说作者都是娓娓道来，叙述得忽纵忽横，时聚时分，细腻委曲，魅力横生。

蒲松龄用以构筑《聊斋志异》艺术天地的语言也极富特点，可以说既不失典雅精工，又不乏活泼生动。《聊斋志异》为文言小说，用语古典雅丽，简约精辟。叙事状物既见其驱使典故成语，驾轻就熟的文字功底，又显其容纳方言俚语，制造雅俗结合，谐谑有趣的语言效果的功夫。如《翩翩》中翩翩和花城娘子的一段对话：

一日，有少妇笑入，曰：“翩翩小鬼头快活死！薛姑子好梦，几时做得？”女迎笑曰：“花城娘子，贵址久弗涉，今日西南风紧，吹送来也！小哥子抱得未？”曰：“又一小婢子。”女笑曰：“花娘子瓦窑哉！那弗将来？”曰：“方鸣之，睡却矣。”

文白相杂，庄谐共生，读后令人忍俊不禁。集中很多篇章，诸如《仙人岛》、《狐梦》、《狐谐》、《聂小倩》等的人物对话，都写得如此传神，如此有趣。作者笔下的许多口语，如“长舌妇”、“恶作剧”、“醋葫芦”等，至今仍旧令人觉得耳熟能详。

## 结 语

经过八章的快速扫描，这本《中国文学简史》总算画上了句号。

如果从接受美学的角度言之，那么，中国古典文学对后世苍生黎庶的影响，可以说主要是“诗”与“小说”的影响。中国向有“诗国”之称，但是，名副其实的“诗国”当自李唐时起。因为诗歌的繁荣至唐才达到了登峰造极的程度，不仅“众体悉备”，“诸法毕该”，而且作者如云，作品如林。正如康熙大帝所说：“唐当开国之初，即用声律取士，聚天下才智。英杰之彦，悉从事于六义之学，以为进身之阶。则习之者，固已专且勤矣。而又堂陛之賡和，友朋之赠处，与夫登临燕赏之即事感怀，劳人迁客之触物寓兴，一举而托之于诗。虽穷达殊途，悲愉异境，而以言乎摅写性情，则其致一也。”（《全唐诗序》）一部《全唐诗》，皇皇九百卷，收集了唐代两千二百余人的近五万首诗，便是三唐诗国的明证。起源于隋而成熟于唐的“词”，至五代以后迅速成为风靡诗坛的另一种“诗”。由金元乐府产生的“曲”，代表着元代百年间文坛的最高成就，而它也是继“词”之后崛起于诗坛的又一种“诗”。唐诗、宋词、元曲这些几乎成为国人“口头禅”的语词，本身就证明着“诗”为三代古典文学的精华。所谓“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”的俚语，从一个侧面反映了苍生黎庶对古典“诗”的喜爱与认同。与“诗”同样深刻影响着后世的是“小说”。“小说”在中国文学史上固然源远流长，但是真正成为气候是在朱明之后。尤其是素有四大古典小说之称的《三国演义》、《水浒传》、

《西游记》、《红楼梦》及文言短篇小说集《聊斋志异》，人们不仅从中欣赏了英雄好汉、才子佳人、神鬼狐仙的风姿，而且还借以认识了前朝盛衰荣枯、悲欢离合的“历史”，尽管这样的“历史”都或多或少地带有些“戏说”的味道。

基于这样的认识，本书在首章介绍了前文学史时期的《诗》、《骚》序曲之后，第二、三、四章比较全面地叙述了各种文学样式的发展概貌，以后的各章则采取重点叙述的方式，依次介绍了唐诗、宋词、元曲、明清小说，同时期的其他文学样式则在“概说”中略加扼要的介绍。这种处理固然难免有挂一漏万之嫌、鉴宝遗珠之憾，但面对并非专门研究中国古典文学的读者，面对仅仅把中国古典文学作为一般素养或“通识”的读者，或许不失为一种简洁明晰的叙说方式。