

# 论建安文学在南朝在接受

申屠青松

(厦门大学 中文系, 福建 厦门 361005)

[摘要] 南朝对建安文学的接受主要体现在两个方面, 一是抒情性文学传统的继承, 二是追求美的形式。出现这样的状况, 基本上是由南朝文学的读者期待视域决定的。

[关键词] 建安文学; 抒情诗; 形式美; 南朝; 接受

[中图分类号] B023 [文献标识码] A [文章编号] 1000-9949(2002)01-0047-05

在文学史上, 建安文学和南朝文学一直是一个有趣的对比。陈子昂《修竹篇序》道:“汉、魏风骨, 晋、宋莫传, 然而文献有可征者。仆尝暇时观齐、梁间诗, 彩丽竞繁, 而兴寄都绝, 每以咏叹”<sup>[1] (P119)</sup>。传统上似乎都乐意把二者放在两个极端来考虑, 一个是骨气奇高, 另一个必是绮艳柔媚, 一个是文秀质实, 另一个必是形式主义。然而, 事实并非如此简单, 南朝文学自然有许多悖离建安文学传统的地方, 但同时也有所继承。这种继承, 主要在于抒情性文学传统和追求美的形式这两个方面。本文将根据接受美学的理论, 对这个接受状况稍作分析, 并剖析其原因, 以就教于方家。

## 一、南朝文学对建安文学抒情性传统的接受

文学的抒情特征被发现, 并进而在创作中趋于自觉有一个逐渐发展的过程。《诗经》和《楚辞》都是抒情的文学, 但这并未促使抒情在当时的创作中形成一种自觉。两汉论文, 兼及学术, 所谓文学, 实际上是包括文章和学术, 真正意义上的文学还未独立, 也就不可能发现文学的抒情特征和非功利性质。直至东汉末期, 情形才发生明显的变化, 出现了像《古诗十九首》这样强烈抒情的诗歌和大量的抒情小赋, 这说明抒情在创作中正趋于自觉。而到了建安, 注重文学的抒情性蔚然成风, 这一时期作家的创作特色, 正如刘勰所说:“傲雅觞豆之前, 雍容衽席之上, 洒笔以成酣歌, 和墨以藉谈

笑”<sup>[2] (P273)</sup>。他们在诗赋里毫不掩饰地抒发自己的志向, 袒露自己的欲望, 感情激荡, 哀思婉转。抒情之倾向, 成为建安文学最引人注目的特征。南朝文学接受了建安文学的这种倾向。

这种接受, 在杂拟诗中就可见一斑。六朝时期摹拟前人作品蔚成时风, 《文选》特辟“杂拟”一体, 收录西晋陆机以来各类杂拟诗六十三首。文人创造杂拟诗的动机, 不外两种, 一是将之作为一种属文的入门途径, 在摹拟的过程中, 学到前贤遣辞用意的方法, 提高自己的写作水平; 二是逞才使气, 想通过同题创作的方法看看自己能否与前贤并驾齐驱甚至超越他们。当然, 不论出于何种动机, 文人选择摹拟的都是他们自己认为最好的作品, 因为只有这样的作品, 才有学习和比较的价值。因此, 考察一个时代的杂拟诗, 我们就有可能发现这个时代对另一个时代文学一些基本评价。

在南朝以建安诸子为摹拟对象的杂拟诗中, 公宴诗是最受到重视的, 如谢灵运《拟魏太子〈邺中集〉八首》即属公宴之作, 江淹《杂体诗三十首》中摹拟建安的有四首, 其中也有三首取于公宴一体。《文心雕龙》之《明诗》篇在论及建安诗歌时, 说到:

暨建安之初, 五言腾踊。文帝陈思, 纵辔以骋节, 王、徐、应、刘, 望路而争驱。并怜风月, 狎池苑, 述恩荣, 叙酣宴。

“怜风月, 狎池苑, 述恩荣, 叙酣宴”, 皆属公宴诗的内容, 刘勰将之用来涵盖整个建安诗歌, 当然有失片面, 但也正说明这类题材在南朝人心目中的重要地

[收稿日期] 2001-04-23

[作者简介] 申屠青松(1978-), 男, 浙江东阳人, 厦门大学中文系研究生。

位。《文选》在二十余类诗体中，将“公宴”置于第五，不谓无因。其次是乐府诗，袁淑《效曹子建〈白马篇〉》，鲍照《代陈思王白马篇》和《代陈思王京洛篇》皆取于乐府一体。

毫无疑问，这两类诗体都以抒发个人情怀为主，在抒情风格上，也不无相通之处。历代往往把建安乐府当作其慷慨磊落诗风的代表，因为这一类诗歌内容上多描写风衰俗怨，“志不出于淫荡，辞不离于哀思”<sup>[2] (P43)</sup>，感情激烈，有着明显的直抒胸臆的特色。其实，慷慨磊落用来形容公宴诗，也是非常恰当的。国破家亡，民生流离，众贤困厄，是一种大悲哀，而酣宴的狂欢极娱则是一种大欢喜，这种大欢喜从诗人胸中奔溢出来，同样会有一种不可遏止之势，因此以慷慨磊落谓之，并不为过。《文心雕龙·明诗》在归纳了建安诗歌“怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴”的题材后，接着说：“慷慨以任气，磊落而使才，造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能”<sup>[2] (P35)</sup>。可见，刘勰也不将公宴诗排除在慷慨磊落诗风之外。

南朝文学如此推崇公宴、乐府这两类诗体，表明他们已越来越倾向于接受建安文学的抒情性的特征。体现在创作实践中，就是对这种抒情性文学传统的继承。正始年间，玄风始畅，文学创作中开始出现明显的哲理化倾向。迄于东晋，此风尤盛，其时文章，“诗必柱下之旨归，文必漆园之义疏”<sup>[2] (P273)</sup>建安风力，消失殆尽。直到晋宋之交，情形才渐渐开始发生变化。刘勰在论述这一时期的文体变革时，以“庄老告退，而山水方滋”<sup>[2] (P35)</sup>作为概括。山水诗的杰出代表是谢灵运。谢之山水诗开始摆脱玄言诗的影响，由理入情，山水不再是体悟玄理的媒介，而真正成为独立的审美对象。他的一些诗句，因为能恰如其分地传达出一些极为微妙的感受而备受人们称道，如其名句“池塘生春草，园柳变鸣禽”（《登池上楼》）<sup>①</sup>，貌似平淡，却把观赏者心中一种难以言喻的对生命的惊喜表达得淋漓尽致。遗憾的是，谢诗从整体上看，其山水景象还没有完全和个人情思相融合，往往流之于对客观景物的简单描绘，抒情性的性还不是特别明显。真正继承建安抒情性文学衣钵的是刘宋另一位诗人鲍照，鲍照的作品主要是一些乐府诗，借用古题，拟写自身感受，其抒情特点是强烈、急速，往往突然而至。试举《拟行路难》一首为例：

对案不能食，拔剑击柱长太息。丈夫生世会几时，安能蹉跎垂羽翼？弃置罢官去，还家自休息。朝出与亲辞，暮还在亲侧。弄儿床前

戏，看妇机中织。自古圣贤尽贫贱，何况我辈孤且直。

这首诗，情感的变化极为激烈动荡，忽而愤慨，忽而雄心勃勃，忽而怡然自适，忽而又牢骚满腹，却都表现得相当自然，其间节奏急速，各种情感象江海澎湃，奔涌而至，这正是建安文学慷慨任气，磊落使才的精神。鲍照的创作反映着建安抒情传统的回归。

降及齐梁陈三代，宫体开始占据诗坛的主流，但也有相当多的作家坚持在创作中抒发真情。这包括面提到的江淹，永明时的谢朓，梁陈之际的何逊、吴均、阴铿等。谢朓诗以清丽婉畅见称，抒情较为明朗、外露，在其月影流泉的描绘中，流动着一股清晰的情思，虽没有建安诗人表现得那么浓烈，但也不失建安文学气爽才丽的特色。何逊、吴均、阴铿等人则代表着梁陈之际注重个人真实情怀的创作倾向，有别于当时宫体诗人崇尚轻艳靡丽的创作态度。在内容上，他们描写真挚的友情，抒发离别的哀思和旅途的寂寞，寄托对亲友的思念，而且普遍注重景物的描绘，往往能通过对景物极为细腻的描摹传达出浓烈的情思。如何逊《行经范仆射故宅》：

旅葵应蔓井，荒藤已上扉。寂寂空郊墓，无复车马归。潏艳故池水，苍茫落日晖。遗爱终何极，行路独沾衣。

这是怀念故友范云的。对范宅破落景象的描绘相当细致，景物的选取也非常精心，旅葵、蔓井、荒藤、故池，都是一些极能表现悲哀情思的物象，日暮苍茫更使得所有景物都笼罩上了一层苍凉的气氛。相比于“明月照高楼，流光正徘徊”（曹植《七哀诗》）的朴质，“潏潏故池水，苍茫落日晕”无疑要含蓄得多，细腻得多。所以这个时期的诗歌早已褪掉了汉魏浑然天成的自然色彩和波涛汹涌的阔大气象，但总的来看，何逊等人的作品还不失清新。比较而言，三人之中，吴均抒情显得浓烈、率直，与建安诗风最为相像。与建安诗风最为相像。如其《古意诗二首》之一：

杂虏寇铜鞮，征役去三齐。扶山剪疏勒，傍海扫沈黎。剑光夜辉电，马汗昼成泥。何当见天子，画地取关西。

诗歌情调高昂，“风骨”凛然，直逼建安。

## 二、南朝文学对建安文学形式美的接受

南朝文学创作追求形式美蔚然成风，这已广为人知，其源头即出于建安。建安文学对形式美的追求，突出表现在辞采、对偶、声律诸方面。首先，就

① 本文的引诗，皆用逯钦立辑《先秦两汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983年。

辞采而言,建安诗歌注重字句的选择和锤炼。以曹植为例,谢榛《四溟诗话》有云:“子建诗多有虚字用工处,唐人诗眼本于此尔”<sup>[3] (P411)</sup>。王世贞《艺苑卮言》所见略同:“‘东风摇百草’,‘摇’字稍露峥嵘,便是句法为人所窥,‘朱华冒绿池’,‘冒’字更撩眼儿”<sup>[4] (P75)</sup>。其次是讲究对偶、声律之美,这不难在建安作家的创作中找到实例。曹丕“梧桐攀凤翼,云雨散洪池”(《猛虎行》),曹植“游鱼潜绿水,翔鸟薄天飞”,“始出严霜结,今日白露晞”(《情诗》),不但对偶工整,甚且平仄合律。《高僧传》言曹植“深爱声律,属意经营”<sup>[5] (P307)</sup>,语实不虚。

建安这种追求华美的倾向,也见于曹丕、曹植等人的理论表达。曹丕《典论·论文》倡言:“诗赋欲丽”<sup>[6] (P1079)</sup>。曹植认为理想的赋应该是“俨乎若高山,勃乎若浮云;质素也如秋蓬,摛藻也如春葩,汎乎洋洋,光乎浩浩,与雅颂急流可也”<sup>[7] (P434)</sup>。也就是说,好的作品既要有高山浮云般的蓬勃气势,又要辞采妍丽,明艳可人。

形式美也一直是南朝人评价建安文学的一条重要标准。在南朝人看来,曹植诗文是一种文学典范,因为其创作体现了南朝普遍的论文标准:“骨气奇高,辞采华茂”<sup>[8] (P69)</sup>。所谓“骨气奇高”,是指作品情感激荡,有极强的气势。在这方面,曹操、刘桢与曹植相似,但两人一直没有得到相应的文学地位,南朝人把刘桢置于陈思、王粲之后,而对曹操则一直评价不高。究其原因,在于两人的文采有所不足,钟嵘就说刘桢“气过其文,雕润恨少”<sup>[8] (P72)</sup>,曹操的乐府诗语言古朴,自然也难入南朝人的法眼。浓约标举“四声八病”之说,举“子建函京之作,仲宣霸岸之篇”为例。他说这两篇虽然是自出胸臆,未曾征事数典,却卓然高妙,原因即在于声律调谐而已<sup>[9] (P1779)</sup>。另外,他极为推崇曹植的《洛神赋》,也是出于声律方面的考虑,他说:“以《洛神》比陈思他赋,有似异手之作,故知天机启则律吕自调,六情滞则音律顿舛也”<sup>[10] (P1197)</sup>。可见声律调谐与否,在其论文标准里占有极为重要的地位,《洛神》声韵宛转,较为平仄妥贴,故能获得沈约的青睐。沈约的这些意见可能并不仅仅是他个人的看法,因为作为齐梁时期的文坛领袖,他的审美追求往往代表着当时文人一种普遍的倾向,他对声律的重视与当时对形式之美的追求是一致的。

就实践而言,南朝文学对形式之美的追求,与建安相比,可谓有过之而无不及,其辞采之丽,隶事之繁,对偶之工,声律之细,显现出一种极端化趋势。《南齐书·文学传论》将齐梁间文章分为三类,第一类所谓“启心闲绎,托辞华旷”,指的是当时学

谢灵运的一派。灵运诗的特点,一是言语绮丽,南朝声色大开,谢客山水是始作俑者。二是状物构形,必求巧似,文思细密,故有繁芜冗长之病,所谓“疏慢阐缓,膏肓之病”,说的就是这个。讲究辞采之丽,在南朝是一种非常普遍的倾向。而巧构形似之言,也为许多人所孜孜以求。以齐梁时期最具代表性的宫体诗为里例,宫体咏物,大如日月风云,小如橘兰樱枣,乃至女子体态神态,大都刻画得细腻真切,毫发毕现。如萧纲《咏烟诗》:

浮空覆杂影,含露密花藤。乍如洛霞发,颇似巫云登。映光飞百仞,从风散九层。欲吐悲翠色,时吐鲸鱼登。

描摹烟在风光云雾中各种各样的形状,曲尽变态之致。

第二类所谓“缉事比类,非对不发”的一体,指的是当时数典用事的风气,这股风气,在齐梁时候,是相当繁盛的。钟嵘《诗品序》云:

颜延、谢庄,尤为繁密,于时化之。故大明泰始中,文章殆同书抄。近任昉、王元长等,辞不贵奇,竞须新事,尔来作者,浸以成俗。遂乃句无虚语,语无虚字,拘挛补衲,蠹文已甚<sup>[8] (P89)</sup>。

据钟嵘所论,诗歌中隶事之风,从刘宋时的颜延之就已开始,至于齐梁,越来越趋于极端。诗文中援引典故,若运用得当,自然有助于丰富意义的联想,取得一种言简意丰的表达效果,但南朝人常常是为用典而用典,逞博使气,专以锲钉堆砌为工。徒然以辞害意。

南朝对于形式美的追求,除了辞采和隶事,还有声律,即追求音乐式的调谐之美,其代表就是永明体和沈约的“四声八病”之说。诗歌中要讲求音乐性的调谐之美,早于沈约之前,已存在于文人的创作之中。前面曾经说到,建安乐府便率多平仄妥贴、声韵宛转之作,但其皆语出自然,实无定则可循。西晋陆机曰:“暨音声之迭代,若五色之相宣”<sup>[11] (P2013)</sup>。所言亦是自然的音调。但到了沈约、王融诸人,却是有意地根据音韵学的规则,总结出一套较为完整的制韵规律,并应用于诗歌的创作实践中。《南史·陆厥传》云:“约等文皆用宫商,将平上去入四声,以此制韵,有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中,音韵悉异,两句之内,角徵不同,不可增减,世呼为‘永明体’”<sup>[11] (P1195)</sup>。沈约为一代文宗,王融、周顥、谢朓等人亦负文名,凭借他们崇高的声望,振臂一呼,应者自然云集,讲求声律的永明体也就在社会上风行起来。

第三类:根据王瑶先生的观点,应该就是宫

体<sup>[12] (P277)</sup>。宫体之兴,早在萧纲在藩之时,徐摛、陆泉、刘遵等文士环绕其侧,酬唱赠答,所作诗文,内容轻艳,言辞华美。时人竟起效仿,靡丽之风遂覆被文苑,泛滥一时。《梁书·庾肩吾传》说到:“齐永明中,文士王融、谢朓、沈约文章始用四声,以为新变,至是转构声韵,弥尚靡丽,复逾于往时”<sup>[13] (P690)</sup>。可见宫体诗比永明体来,更加讲求声律的谐调和词采的华丽,踵事增华,变本加厉。从宋初山水诗之声色大开,到永明体之清新流丽,再到宫体之弥尚靡丽,南朝文学对形式之美的追求及此发展至巅峰。

以上主要就诗而言,其实散文也不例外,这里的散文是相对于诗赋之类韵文而言的,主要是论辩序赞等应用性文体。南朝散文完全移植了宫体诗隶事声律和缉裁丽辞的形式特点,这里不再赘述。六朝散文的这些特点,自然是受了当时诗歌努力追求形式美的思潮的影响,但就其自身而言,也是对建安散文特色的一种继承和发展,因为早在建安时期,散文就开始讲究对偶声调。其情形正如刘师培《论文杂记》所说:

建安之世,七子继兴,偶有撰著,悉以排偶易单行,即非有韵之文,亦用偶文之体,而华靡之作,遂开四六之先,而文体复殊于东汉<sup>[14] (P233)</sup>。

至于南朝,这种工夫就更细密了。

### 三、建安文学抒情性传统和追求形式美倾向为南朝读者所接受的原因

接受美学认为,读者在阅读一篇作品之前,已经形成了关于这部作品应该具备什么样的道德评价、语言形式、艺术风格等方面的思维定势,这种思维定势,姚斯称之为期待视界(或期待视域),它规定了读者对作品理解之可能的限度。“期待视域主要有两大形态:其一是在既往的审美经验(对文学类型、形式、主题、风格和语言的审美经验)基础上形成的较为狭窄的文学期待视域,其二是在既往的生活经验(对历史人生的生活体验)基础上形成的更为广阔的生活期待视域。这两大区域相互交融构成具体阅读视域”<sup>[15] (P289)</sup>。其中,后者对前者具有决定作用,而接受美学的主要任务也在于研究后者。

文学接受是一个相当复杂的过程,尤其是当接受者和被接受者都以一种公共身份出现的时候。建安抒情性传统和追求形式之美的倾向为南朝所接受,转而成为这一时期的审美期待,这个过程的发生,正取决于当时的读者期待视界。就南朝而

言,这个期待视界由两个方面所决定。

1、社会思想。南朝的社会思想极为活跃,不同于两汉儒家一统天下的局面,也不同于东晋玄风席卷士林的状况,南朝思想领域一直存在多元并存的局面。从东晋末年开始,玄学在社会思想中的地位日渐式微,相反,佛学的影响却日益扩大,儒家思想也开始恢复它的影响力。元嘉时期,宋文帝在京师设立儒、玄、文、史四馆,其间并没有扬此抑彼<sup>[9] (P734)</sup>。梁武帝重儒术,建国学,置五经博士,崔灵恩、伏曼容、何佟之、严植之等因精通儒学,皆位至高官<sup>[14] (P663)</sup>;同时他又崇佛,在全国大建寺院,翻译、解释佛典。在这种宽松的思想环境下,各种各样的社会思潮都有可能进入读者的期待视界,而不可能是某种思想“一统天下”。这样,文学的审美特征就自然而然地被读者放到了首要的位置。建安文学所表现出来的重抒情、求华美的创作倾向,正是注重文学审美特征的表现。何况对文学形式美的重视自魏晋以来越发自觉,所以,南朝读者能接受建安文学抒情性传统和追求形式美的倾向也毫不奇怪了,因为这与他们的审美期待是一致的。

2、士人生活经验。建安文学抒情性传统的回归,文人心态的变化也是一个不可忽视的因素。首先,从刘宋开始,士族逐渐从权力中心退出,其政治地位已大不如前。宋、齐、梁、陈四朝开国皇帝皆为庶族,他们是靠军功才确立豪门大族的地位。他们手下掌握实权的将帅,一般也都出身寒素。这就是说,这时候掌握政权枢纽的是庶族人士,而不再是王、谢这些从东晋就开始居于权力中心的世族大家。当然,南朝统治者为了巩固政权,也必须获得士族的支持,这样,士族子弟在一定程度上仍然会受到重用,但已不可能象东晋那样有“王与马,共天下”的风光了。越翼在《廿二史札记》卷十二详细论述了士庶地位的这种变化:“其他立功立事,为国宣力者,亦皆出于寒人……而所谓高门大族者,不过雍容令仆,裙屐相高,求如王导、谢安,柱石国家者,不一二数也”<sup>[17] (P158)</sup>。处于这样的时势下,士族当然再无心于挥麈谈玄了,为了保住自己的地位,他们必须付出比以前更大的努力。这样,高门大家走向衰败的心绪,为保家门而战战兢兢的恐惧,时世艰难的慨叹,不免要反映到这一时期的文学上来。同时,随着庶族进入权力中心,更多的庶族文人也吸引到政权里来,从而又进入文坛。他们的遭遇一般都比较复杂,即使进入仕途,往往也不怎么得志,所以他们在创作的时候,也都倾向于抒发真情。接受美学告诉我们,只有那些同读者特定需求接受与相符的作品特性才会被读者发现并选中,进入读

者的审美视界,从而转化为现实的文学价值。建安文学重抒情的传统能够进入南朝文人的期待视野,正是因为当时文人心态的变化唤起了他们抒发真情的需求。

现在,我们可以下个比较完整的结论,南朝宽松的思想气氛有利于文学的独立发展,所以建安文学兴起的重情求美的传统才得以为南朝所接受,在抒情性和形式美两个方面都发展到了极端。而文人心态的变化也呼唤着建安抒情性文学传统的回归,因为他们忽然觉得自己的内心跟建安诸子是如此的接近。

#### [参 考 文 献]

- [ 1 ] 郭绍虞. 中国历代文论选[ M ]. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [ 2 ] 刘勰著, 王利器校笺. 文心雕龙[ M ]. 上海: 上海古籍出版社, 1980.
- [ 3 ] 谢榛. 四溟诗话[ A ]. 丁福宝. 历代诗话续编[ C ]. 北京: 中华书局, 1983.
- [ 4 ] 王世贞著, 罗仲鼎校注. 艺苑卮言[ M ]. 济南: 齐鲁书

社, 1992

- [ 5 ] 释惠皎. 高僧传[ M ]. 北京: 中华书局, 1992.
- [ 6 ] 曹丕. 典论·论文[ A ]. 严可均. 全上古三代秦汉三国六朝文[ C ]. 北京: 中华书局, 1958.
- [ 7 ] 曹植著, 赵幼文校注. 曹植集[ M ]. 北京: 人民文学出版社, 1984.
- [ 8 ] 钟嵘著, 吕德申校释. 诗品[ M ]. 北京: 北京大学出版社, 1986.
- [ 9 ] 沈约. 宋书[ M ]. 北京: 中华书局, 1974.
- [ 10 ] 李延寿. 南史[ M ]. 北京: 中华书局, 1975.
- [ 11 ] 陆机. 文赋[ A ]. 严可均. 全上古三代秦汉三国六朝文[ C ]. 北京: 中华书局, 1958.
- [ 12 ] 王瑶. 中古文学史论[ M ]. 北京: 北京大学出版社, 1986.
- [ 13 ] 姚思廉. 梁书[ M ]. 北京: 中华书局, 1973.
- [ 14 ] 刘师培. 刘师培中古文学论集[ M ]. 北京: 中国社会科学出版社, 1997.
- [ 15 ] 朱立元. 当代西方文艺理论论[ M ]. 上海: 华东师范大学出版社, 1997.
- [ 16 ] 赵翼. 廿二史札记[ M ]. 北京: 中国书店, 1987.

[ 责任编辑: 谢文学 ]

## Jian' an Literature' s being accepted in the Southern Dynasty

SHENTU Qing-song

(Chinese Department, Xiamen University, Xiamen 361005, China)

**Abstract:** Jian' an Literature' s being accepted in the Southern Dynasty is shown in two aspects; one is the inheritance of lyric literary tradition, the other is the pursuit of beautiful forms. Such a situation is basically determined by the expectant field of vision of the readers at that time.

**Key words:** Jian' an Literature; lyric poetry; formal beauty; the Southern Dynasty; accept