

宫体诗的“自赎”与七言体的“自振”

——文学史上的《春江花月夜》

张伯伟

内容提要 王闳运评论张若虚《春江花月夜》“用《西洲》格调”，又说是“宫体之巨澜”，但此诗是否属于宫体诗？“《西洲》格调”究竟何指？其在文学史上的地位该如何判断？诸如此类的问题，或存在若干争议，或未见前人履履。本文综合文学批评、文学鉴赏和文学历史，对以上问题做出试探性解释。

关键词 《春江花月夜》；宫体诗；七言体；文学史

张若虚的《春江花月夜》是唐诗中的杰作，这一点在今日学术界已无异议。自从晚清王闳运赋予此诗以“孤篇横绝，竟为大家”之评，学者皆颺其言，但他说此诗“用《西洲》格调”，又说是“宫体之巨澜”^①，在现代学者的一般认识中，前者属民歌，后者在宫廷，二者能否并称？所谓“《西洲》格调”云云，究竟何指？从七言诗的发展来看，该如何评价此诗的意义？诸如此类的问题，或存在若干争议，或未见前人履履。如此说来，从文学史角度看《春江花月夜》，尚有若干葛藤纠结缠绕，本文拟试作觴解。

一 “自赎”还是“救赎”

70多年前，闻一多曾经发表过一篇著名的文章《宫体诗的自赎》，对《春江花月夜》予以极高的礼赞。在文章的结尾部分，他反问道：“那一百年间梁、陈、隋、唐四代宫庭所遗下了那分最黑暗的罪孽，有了《春江花月夜》这样一首宫体诗，不也就洗净了吗？”^②既然这是一首宫体诗，那么它的成就便属于其内部的“自我革新”，所以闻一多用了“自赎”一词来形容。30多年前，先师程千帆先生写下《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》，在肯定闻氏“对此诗理解的进一步深化”的同时，也指出他以及之前的王闳运都将此诗“归入宫体”，“就是一种比较重要的、不能不加以澄清的误解”^③。如果这不是一首宫体诗，张

若虚就是从外部出发对宫体诗做出了改造，那就应该说是“救赎”。因此，这里首先需要处理的，就是如何理解文学史上的宫体诗。

对于什么是原初意义上的宫体诗，现代学者都是很清楚的。就以闻一多来说，其文开宗明义即曰：“宫体诗就是宫庭的，或以宫庭为中心的艳情诗，它是个有历史性的名词，所以严格地讲，宫体诗又当指以梁简文帝为太子时的东宫及陈后主、隋炀帝、唐太宗等几个宫庭为中心的艳情诗。”^④对此，程千帆先生也予以肯定说“这是完全正确的”。问题的焦点在于，能否“把初唐一切写男女之情乃至不写男女之情的七言歌行名篇，都排起队来，认为是宫体诗”^⑤？这里所涉及的就是宫体诗的内涵与外延问题。事实上，古人在其言论或著述中，对于概念的使用不甚严格。既有无意混用，也有故意改变，所以，同一个术语、名词、概念，其含义往往就呈现为动态的特征。以宫体诗来说，也存在这样的情形。

就宫体诗的得名而言，通常引用的文献不外乎《梁书·简文帝纪》《徐摛传》《隋书·经籍志》集部序等，此处不再征引。我要强调的是，宫体诗创作典范《玉台新咏》的编纂，就含有扩大宫体诗内涵的动机和作用。《大唐新语》卷三“公直第五”载：“梁简文帝为太子，好作艳诗，境内化之，浸以成俗，谓之宫体。晚年改作，追之不及，乃令徐陵撰《玉台集》，以大其体。”^⑥关于《大唐新语》以及这段记载的真伪，学术界有

所讨论,争论点主要有二:1.《玉台新咏》是否为徐陵编纂^⑦;2.此书是否编成于梁代^⑧。但以上两点并未质疑该书具有的“以大其体”的编纂动机和功能,本文的关注点恰在这四个字。所谓“以大其体”,用现代的表达就是扩大该体的范围。由此可以知道,至晚在陈朝,宫体诗的内涵已经被扩大,并且通过一个权威的选本固定下来,扩散开去。唐代李康成编《玉台后集》(也就是《玉台新咏》的续编),写了一篇序称:“昔(徐)陵在梁世,父子俱事东朝,特见优遇。时承平好文,雅尚宫体,故采西汉以来词人所著乐府艳诗,以备讽览。”^⑨李康成的编纂起讫虽然从梁代延续到唐代,其基本原则与《玉台新咏》还是一贯的。

有了前后两个选本为凭借,宫体诗概念的扩大也就仿佛成了不言自明、古来如此的“公共知识”,一直延续到晚清民国。不妨以刘师培《中国中古文学史讲义》的说法为例:

宫体之名,虽始于梁,然侧艳之词,起源自昔,晋宋乐府,如《桃叶歌》《碧玉歌》《白纥词》《白铜鞮歌》,均以淫艳哀音,被于江左。迄于萧齐,流风益盛。其以此体施于五言诗者,亦始晋、宋之间。后有鲍照,前则惠休。特至于梁代,其体尤昌。^⑩

这些都是将晋宋民间歌词与梁代宫廷艳诗囫圇为一。所以,王闳运、闻一多的看法,不过就是在这种知识背景下自然而然的产物。对王闳运来说,将“《西洲》格调”与“宫体巨澜”相提并论乃顺理成章之事;对闻一多来说,他排列初唐歌行,统冠以宫体诗之名,也只是对李康成以来的传统作法循常习故而已。

然而,《玉台新咏》及《后集》对宫体诗的“以大其体”,毕竟只是一种人为的建构,它能否在历史和逻辑上符合文学史的实际是可以并需要质疑的。晋宋以来的乐府,以吴歌、西曲为代表,这些作品与宫体诗的类似,一是文字上的“侧艳之词”,一是音乐上的“淫艳哀音”,在现代学者看来,这两者已被合而为一,就是“写男女之情”,这是能够将宫体诗上溯至晋宋甚至汉魏乐府的原因。然而宫体诗既以“宫体”命名,而非以“艳情”命名,就只能说宫体诗写了艳情,却未必可以反过来说,凡写艳情者皆为宫体诗。同样也不可以说,凡宫体诗都写艳情。之所以要以“宫

体”命名,乃缘于这是梁简文帝为太子时,在东宫提倡起来的一种诗风。萧纲在中大通三年(531)五月被立为太子,随即更换东宫学士,一批“转拘声韵,弥尚丽靡”^⑪者如徐陵、庾信、张长公、傅弘、鲍至等皆入选。就在这一年的冬天,他给湘东王萧绎写了一封《答湘东王和受戒诗书》,建立了宫体诗的理论纲领,其中对流行于京师的“裴子野体”予以抨击,认为“裴氏乃是良史之才,了无篇什之美”,所以“质不宜慕”,并危言耸听地警告追随者不要“入鲍忘臭,效尤致祸”^⑫。《梁书·裴子野传》说他“为文典而速,不尚靡丽之词”,“与今文体异,当时或有诋诃者,及其末皆翕然重之”^⑬。当“艳诗”在境内“浸以成俗”的时候,自然引起一些人的反对,为了从诗歌史上寻找其“新变”的“合法性”,最好的办法就是从历史上获得源远流长的证据,建立起“艳情”诗的系谱,也就是“以大其体”。至于这种人为建构是否符合历史的本来面目,那就是另外一回事了。我的看法是,既然称作“宫体”,那就是一种有限定的名称,不可以任意扩大。晋宋乐府中的“艳情”描写,可以是宫体诗写作的渊源之一,但其本身不必然等同于宫体,吴歌、西曲属于民间乐系统,“宫体”属于宫廷乐系统,前者是俗乐,后者是雅乐,所以,“《西洲》格调”(暂且从俗把《西洲曲》当作民歌的话)与“宫体巨澜”在理论上是可以做出划分的。

但历史的复杂性在于,民间乐与宫廷乐虽属不同系统,但二者之间,尤其是在南朝,并非两不相干。宫廷也会常常根据民间乐来制作新乐,而被宫廷重新制作的新乐就不能仍然等同于民间乐。从典章制度来讲,南北朝的雅乐沿用的还是魏晋旧制,但经过五胡之乱,乐人、器物、歌章、舞曲多散佚残阙,因此势必多方杂糅。所以,南北朝雅乐中就参杂了不少俗乐在其中。廖蔚卿曾指出:“南朝雅乐中所杂俗乐以吴歌、西曲为主;而北朝则以胡乐或四夷乐为主。”^⑭从正统的眼光看来,俗乐只是“荡悦淫志”^⑮,其音调“务在噍杀”^⑯,刘勰也批评为“艳歌婉娈”“淫辞在曲”^⑰。但宫廷对俗乐却颇有采纳,这就如祖孝孙所说的“陈、梁旧乐,杂用吴、楚之音;周、齐旧乐,多涉胡戎之伎”^⑱。著名者如天监十一年(512)梁武帝“改西曲,制《江南上云乐》十四曲”^⑲,王运

熙还进一步指出：“考江南弄七曲中的《江南弄》一曲，上云乐七曲中的《方诸曲》，其和声都根据西曲中的《三洲曲》改制而成。《三洲曲》的和声，特别婉媚曲折，这优点被江南弄、上云乐承袭着。”²⁰被宫廷改编后的吴声、西曲，就不再属于民间俗乐，而能够被站在雅乐系统立场上的人承认、接纳甚至赏悦，只是需要一定的时间积淀。《南齐书·萧惠基传》载：

自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已。²¹王运熙针对这一段话说：“所谓郑卫淫俗，即指吴声、西曲。萧惠基赏悦的魏三祖曲及相和歌（指汉代古辞），原本于汉代的俗乐，曾被当时大儒扬雄、班固等人所鄙夷讥斥的，现在已被史家目为曲高和寡的‘雅乐正声’了。”²²而随着时间的推移，一如廖蔚卿所言，吴歌、西曲也“终在隋、唐之世与汉、魏遗乐并称为古之正响”²³。

宫体诗既然在当时已经是“境内化之，浸以成俗”，因此，其作者就不限于围绕在简文帝身边的东宫学士。宫体诗既然在陈、隋、唐初仍有遗响，其历史也就不限于萧梁一朝。因此，对宫体诗人以外的创作就无法一概而论，需要做出厘清。但判断一诗是否属于宫体，不能仅仅根据其文辞的“丽靡”与否，也不能仅仅根据其内容是否在谈男女恋情，更不能仅仅根据其音乐来源，而需要做具体分析。回到本文，就是如何判断张若虚《春江花月夜》的归属。

《旧唐书·音乐志》二记载：

《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》，并陈后主所作。叔宝常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太乐令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。²⁴

这段话，《乐府诗集》几乎全部抄录（只是不知为何，郭茂倩把《唐书》误引作《晋书》）。根据郭茂倩的分类，以上这些曲子的基本旋律都属于“清商曲辞”中的“吴声歌曲”，这应该指其曲调的来源。但既然经过陈后主、何胥之手制作，《春江花月夜》等三曲就只能被看作宫廷音乐，其作品也只能被看作宫体诗。在《旧唐书》编纂的年代，《春江花月夜》还属于“其辞存者”，但到了编辑《乐府诗集》的时候，郭茂倩能够看到的就只剩下隋炀帝、诸葛颖以及唐代张子容、张若虚和温庭筠

的7首作品了。如何判断这7首作品？我以为，就像只要用了乐府旧题写作，无论是否能够入乐演唱，都是乐府诗一样的道理，用了宫体旧题写诗，无论其辞是艳丽还是典雅，都是宫体诗。闻一多曾举到隋炀帝的《春江花月夜》，作为表现出对南方“美丽的毒素”有所抵抗的个别代表，先师程千帆先生进而认为其呈现出的乃是“非宫体的面貌”，这种带有审美情感的判断，可能是受到自唐初以来对宫体诗“酷评”的影响，因而不愿让张若虚《春江花月夜》这样的杰作笼罩于“恶谥”之中。

较早对宫体诗做出批评的，是唐初史家，但态度有所不同，其差别不是个人性的，而是分别代表了南北学人审美旨趣的异同²⁵。姚思廉《梁书·简文帝纪》仅仅用“伤于轻艳”²⁶作评，而魏徵等人的《隋书·经籍志》则大加讨伐：“清辞巧制，止乎衽席之间；雕琢蔓藻，思极闺闱之内。……流宕不已，讫于丧亡。”²⁷在同书《文学传序》中，更用了“词尚轻险，情多哀思，格以延陵之听，盖亦亡国之音乎”²⁸的“酷评”。《陈书》虽为姚思廉主撰，但在《后主纪》中引用的魏徵“史臣”论曰：“后主生深宫之中，长妇人之手……耽荒为长夜之饮，嬖宠同艳妻之孽。……古人有言，亡国之主，多有才艺，考之梁、陈及隋，信非虚论。”²⁹若与姚氏的“史臣曰”相较，评价不啻天壤之别。这种将文学上的诗体与道德良窳、政治隆污、朝代存亡联系到一起的批评方式，对后世影响很大，“宫体”也就渐渐成了淫荡下流、亡国之音的代名词。唐代杜牧脍炙人口的诗句中，就有“商女不知亡国恨，隔江犹唱《后庭花》”³⁰之句。宋人《北山诗话》曰：“炀帝云：‘此处不留依，别处有留依处。’后主云：‘春江花月夜’，‘玉树后庭花’。亡国之音，百代之龟鉴也。”³¹这在后代几乎成为定评。闻一多在举到梁、陈宫体诗作品时，给出的评语是诸如“人人眼角里是淫荡”，“人人心中怀着鬼胎”，“在一种伪装下的无耻中求满足”，“专以在昏淫的沉迷中作践文字为务”³²，等等。其后，贬斥的调子愈唱愈高，直到20世纪80年代中叶方始稍歇。但若重新审视当时人的意见，“淫”主要用于音乐评论（起源于孔子说“郑声淫”），在文辞风格上的评语主要是“艳”。若是以梁代帝王的个人生活来看，较之宋、齐两朝，他们在生活方面更是颇为严肃的³³，宫体

并非其现实生活的写照。至于萧纲《诫当阳公文心书》中所说的“立身之道与文章异，立身先须谨重，文章且须放荡”³⁸，不仅是对其子的告诫，他自己一生也践履了这一主张³⁹，而“放荡”也只是不拘旧体、勇于新创的代名词⁴⁰。所以“宫体诗”体现的主要是文学上的“新变”，所谓“若无新变，不能代雄”⁴¹，这是不能以有“色”眼镜观之的。从题材上来说，先是玄言，继而山水；从音律上来说，先是“暗与理合”⁴²，后有人为的“永明体”。所以，关于宫体诗的定义，我的看法是，从时代上判断，只有在永明体之后的作品才有可能被划入宫体诗的范畴。宫体诗的“新变”，不仅在题材上由山水到闺情，从自然到女性，而且着重探索诗歌音律的“宫徵靡曼”⁴³。后代使用宫体旧名或旧题的作品，也在宫体诗的范围之内。这里不能不再次引用王闳运的卓见：

凡聚会作诗，苦无寄托。老、庄既嫌数见，山水又必身经，聊引闺房，以敷词藻，既无实指，焉有邪淫？世之訾者未知词理耳。⁴⁴

王氏书并非罕见，但这段论述却几乎没有人注意，实则值得重视。他强调读诗贵在“知词理”，就是要提醒人们把诗当成诗来阅读和欣赏，不可简单地与生活实况划等号。这虽然属于常识，但却往往被人遗忘，在阅读作品时对号入座。宋代法云秀禅师曾批评黄庭坚“诗多作无害，艳歌小词可罢之”，黄笑答曰：“空中语耳，非杀非偷，终不至坐此堕恶道。”⁴⁵朱彝尊《解佩令》“自题词集”云：“老去填词，一半是、空中传恨，几曾围、燕钗蝉鬓。”⁴⁶这些自我表白，恰好反证了读者的某些阅读习惯，可谓沿袭已久。进而言之，就算是写女性，思闺闹，宫体诗也是有节制的。王闳运曾如此比较：

古艳诗唯言眉目脂粉衣装，至唐而后，及乳房腿足，至宋、明，乃及阴私，亦可以知世风之日下也。⁴⁷

此处说到的“古艳诗”，可以包括但不限于宫体诗。从文学史的角度看，梁、陈宫体诗的描写并不如某些评论中那么难堪。陈后主的《春江花月夜》虽未传世，但其《玉树后庭花》却保存在《乐府诗集》中，说“绮艳”则有之，言“淫荡”则无稽，由此推之，其《春江花月夜》的风格应大致类似。若摆脱旧日酷评，以较为客观的眼光审视宫体诗在诗歌史上的新变，那么对于宫体诗

之称，也就无需避之唯恐不及了。

大约90年前，胡小石曾写过《张若虚事迹考略》，其中提及《春江花月夜》，认为在初唐“沿江左馥风”的时代氛围中，张若虚受梁、陈宫体之“重沐”，其诗也本于“陈曲”⁴⁸。而在更早的《中国文学史讲稿》中提及张若虚，也将他归为“齐、梁派”⁴⁹。如此说来，胡先生认为此作属“宫体诗”系列是一贯的。我同意这个看法，也因此认为张若虚此作是对宫体诗的“自赎”而非“救赎”。

二 何谓“《西洲》格调”

王闳运对《春江花月夜》的评论，最为人熟知的就是“孤篇横绝，竟为大家”，但这段评论的重心，并不仅仅在强调其“前无古人，后无来者”般的超绝，同时也在指授后学，唐诗中“歌行律体是其擅长，虽各有本原，当观其变化尔”。具体到这一首诗在诗歌史上的成就，其“变化”旧章的关键，就是“用《西洲》格调”⁵⁰。这一看法亦有所本，那就是沈德潜的《古诗源》，他在评论《西洲曲》时说：“初唐张若虚、刘希夷七言古，发源于此。”⁵¹约30年前，我曾将此意禀告先师，幸蒙采纳⁵²。但后来我又发现，沈德潜并非此说首创者，最早是陈祚明《采菽堂古诗选》中的意见⁵³。其书未能采入《四库全书》，知之者少，所以被沈德潜暗袭了⁵⁴。

尽管在350多年前陈祚明已经揭示了《西洲曲》和《春江花月夜》之间的渊源，但何谓“《西洲》格调”？张若虚又是怎样吸收、改造并构成自己的杰作？对这两者间的联系，前人语焉未详。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》既录《西洲曲》（归在江淹名下），又详录陈祚明的评语，其中论及张若虚、李白受此诗影响，遂于评语后附载《春江花月夜》和《长干行》二首，供读者自行对照⁵⁵。因此，我们有必要就此问题做较为仔细的讨论。

关于《西洲曲》，现代学者如游国恩、余冠英等人在70年前曾经有过集中讨论，尽管聚焦在释义，但也牵涉出其它问题。比如作者及时代，古人就有不同说法：《玉台新咏》作江淹⁵⁶，《乐府诗集》“杂曲歌辞”题作“古辞”，明清选本或题“晋辞”，或题梁武帝。毛先舒疑为“唐世拟古之作”，甚至判定为“大历以后语”⁵⁷，陈祚明据

“单衫杏子红”等句反诘道：“此岂唐人语耶？”⁵⁴游国恩不同于上述看法，认为这“是一首地道的江南民歌”，甚至是“通俗的民歌”⁵⁵，余冠英则认为“可能原是‘街陌谣讴’，后经文人修饰”。至于其时代，“可能和江淹、梁武帝同时……说它是晋辞，似乎嫌太早些”⁵⁶。他在《汉魏六朝诗选》中将《西洲曲》当作无名氏作品，编于“齐诗”卷末⁵⁷；程千帆、沈祖棻选注《古诗今选》，将此诗置于谢朓和萧衍之间⁵⁸。这样的时代判定，我觉得是合适的。从文辞典雅方面来看，虽然不能断定出于文人（无论有名或佚名）创作，但它经过文人之手是无疑的，不能简单等同于民歌，更非通俗者可拟。在“以大其体”的观念作用下，这首乐府也被列进“艳歌”谱系，入选《玉台新咏》，与宫体诗同属一脉，陈祚明也评论为“六朝乐府之最艳者”⁵⁹。所以在传统批评的眼光中，张若虚“用《西洲》格调”，也还是齐、梁派内部的改造。

那么，什么是“《西洲》格调”呢？在我看来，它集中在两方面，即结构和句法。先言结构。《西洲曲》在结构上的最大特征，就是四句一换韵。全诗32句，犹如8首五言四句小诗联缀而成。余冠英说：“这首诗表面看来是几首绝句联接而成，其实是两句一截。”⁶⁰这就带来可能把一首诗的结构分解得支离破碎的危险，我不赞同。葛晓音教授虽然在释义上采余冠英说，但在结构上也坚持“八首五言四句”的意见⁶¹。四句一换韵的结构在古诗和乐府中不常见，清代郎廷槐曾提出“五古亦可换韵否，如可换韵，其法如何”等问题，王士禛答道：“五古古亦可换韵，如古《西洲曲》之类。”张笃庆答道：“五古换韵，《十九首》中已有。然四句一换韵者，当以《西洲曲》为宗。”⁶²因为是四句一换韵，所以在形式上，后人觉得好似若干首绝句合成了一首长篇，尤其妙在转接无痕，不见斧凿，义脉连贯，声情摇曳。谭元春评为“一曲中拆开分看，有多少绝句，然相续相生，音节幽亮”⁶³；范大士评为“曲折骀荡，一转一胜，分作绝句，合为全诗，无不佳妙”⁶⁴；沈德潜也说：“续续相生，连跗接萼，摇曳无穷，情味愈出。”又说：“似绝句数首攒簇而成，乐府中又生一体。”⁶⁵古人显然已经注意到此诗在结构上的特征，并且是独有的（所谓“又生一体”）。

再言句法。《西洲曲》在句法上的最大特征是复沓和蝉联。这本是南朝民歌的一般特征，但此诗将这一特征表现得淋漓尽致。以复沓为例：

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，莲子清如水。⁶⁶

前四句以“门”为关键词，后四句以“莲”为关键词，第四句“出门采红莲”又综合了“门”与“莲”，从上一解过渡到下一解。蝉联句法往往在两解同时也是换韵之间，因而造成转接无痕的效果：

……风吹乌臼树。树下即门前……
……出门采红莲。采莲南塘秋……
……仰首望飞鸿。飞鸿满西洲……
……尽日栏杆头。栏杆十二曲……

所以这是用蝉联法转韵，一韵一意。蝉联又可称作顶针，孟浩然《夜归鹿门歌》的第四第五句为“余亦乘舟归鹿门。鹿门月照开烟树”，王尧衢就评为“此篇前半叠用四韵，后用顶针法转韵”⁶⁷，与《西洲曲》采用的是相同手段。除此以外，还有个别错综句法，比如“忆郎郎不至，仰首望飞鸿。鸿飞满西洲，望郎上青楼”⁶⁸，以“一四”“二三”的照应交错成句。

张若虚《春江花月夜》既“用《西洲》格调”，那么，在结构和句法上也就拥有这些特征。如上所述，清人将《西洲曲》看作四句一换韵的代表，张笃庆甚至说“当以《西洲曲》为宗”。而将数首四句诗“攒簇而成”一首长诗，也被看成是“乐府中又生一体”。张若虚继承了这一结构方式，并将它从五言转移到七言。《春江花月夜》共36句，四句一转韵，是九首七言小诗的联缀。王尧衢评曰：“此篇是逐解转韵，凡九解。”⁶⁹而在转韵的过程中，也如《西洲曲》一般宛尔成章。徐增《说唐诗》评曰：“此诗如连环锁子骨，节节相生，绵绵不断。……诗真艳诗，才真艳才也。”⁷⁰这里的“艳”不是“艳丽”，而是让人“惊艳”的意思。虽然《西洲曲》是五言，《春江花月夜》是七言，但用了这样的手法就使得全诗规模扩大化。《西洲曲》写一年之事，张玉谷指出：“由春而夏而秋，直举一岁相思，尽情倾吐，真是创格。”⁷¹情之所至，一吐为快，不必实事求是，所以王尧衢说：“皆属虚想，非实境也。”⁷²《春江花月夜》写三春之事，从花开到花落，用笔则浓缩于

一夜之间（从月亮初升到西沉），而在空间上更由潇湘到碣石，也同样“非实境也”。王罔运批评“碣石潇湘无限路”云：“碣石则太远矣，是诗人不谙考据语，我则无此。”^{②3}湘绮老人在这里就未免自作聪明了。最后一解四句，“斜月沉沉藏海雾”^{②4}写时间，一夜将尽，月亮已由西沉而为晨雾所掩。“碣石潇湘无限路”写空间，碣石为山名，在河北；潇湘为水名，在湖南。诗人一对恋人的南北睽隔而伤感，也暗含了“道路阻且长，会面安可知”的意思。但诗人是富于同情心的，他不忍把人生想到、推到绝处——“不知乘月几人归，落月摇情满江树”，试问月下究竟有谁能及时而归？虽然没有把握（不知），但无论如何总不会无人能归吧？“归”象征着在青春时光里爱的圆满，同时在诗人的心目中，月亮即便西斜，也还是会满含同情地给人生以安慰，并将这种同情和安慰洒满江树。吴乔认为此诗“正意只在‘不知乘月几人归’”^{②5}；王寿昌重视结句“贵有味外之味，弦外之音”^{②6}，也特别举到此诗的末二句，皆可谓真赏有得之见。

在句法上，《春江花月夜》也多用复沓：

江畔何人初见月，江月何年初照人。人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月照何人，但见长江送流水。

这里划出的字，都连续出现了四五次。此外，如“年”出现了3次，“何”“初”“照”“代”都出现了2次。不仅是复沓，而且错综成文。王尧衢也指出：“题目五字，环转交错，各自生趣。春字四见，江字十二见，花字只二见，月字十五见，夜字亦只二见。”^{②7}这是就全诗而言。诗人又以不严格的蝉联句法安置在两解换韵之间：

……江月何年初照人。人生代代无穷已……

……何处相思明月楼。可怜楼上月徘徊……

……江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾……

因为不十分严格，所以少了些民谣风，又因为还是蝉联句法，所以宛转关情，情文相生。所谓“用《西洲》格调”，大抵就是如此。

三 七言体的“自振”

我们现在能够看到的张若虚之前的《春江花

月夜》，有三人五首，这里不妨人举一首，前二首是五言四句，后一首为五言六句：

暮江平不动，春花满正开。流波将月去，潮水带星来。（隋炀帝）

花（引者注：一作张）帆渡柳浦，结缆隐梅洲。月色含江树，花影覆船楼。（诸葛颖）

林花发岸口，气色动江新。此夜江中月，流光花上春。分明石潭里，宜照浣纱人。（张子容）^{②8}

这三首诗，并没有直接描写男女之情，更多的是写自然。但按照上文的看法，我仍然认定其为宫体诗。一首诗的格调如何，与是否写男女之情无关，也与是否属于宫体诗无关。以上三诗的共同点在于有词无情，只是堆垛了一些与题目相关的字词，虽然有些描写还不失生动，但总体来看就像在制题。我把与“春江花月夜”有关的字词都重点标出，第一首有“春江花月”，言“星月”则“夜”在其中；第二首有“花江月”，但“柳浦”“梅洲”射“春”，言“月”而“夜”在其中；第三首则“春江花月夜”五字全出。张若虚若是照着他的前人依样画葫芦，则其诗写到第二解即可完篇：

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。

第一解出现了“春江月”三字，虽然“连海平”“共潮生”“千万里”“何处无”，写得雄浑壮阔，婉约中有豪迈，豪迈中寓婉约，但也并没有能够超出隋炀帝之作多少，“滟滟随波千万里”不就是“流波将月去”吗？如果一定要计较，张若虚还多费了两个字呢。

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。

第二解出现了“花”还有“芳甸”（花的原野），既然“月照花林”，当然“夜”寓其中。“似霰”之喻虽然贴切，不过是隐括了又一位宫体诗人萧绎的句子：“昆明夜月光如练，上林朝花色如霰”^{②9}。若是以前的宫体诗人写到这里，“春江花月夜”五字皆有交代，能事已毕，全诗就可以结束。但张若虚这首诗的伟大，恰恰就是从此后开始的。

闻一多在《宫体诗的自贻》中对张若虚《春江花月夜》给予的最高礼赞，集中在“江畔何人初见月”以下，他情不自禁地赞叹道：“更复绝的

宇宙意识!一个更深沉,更寥廓更宁静的境界!在神奇的永恒面前,作者只有错愕,没有憧憬,没有悲伤;“有的是强烈的宇宙意识,被宇宙意识升华过的纯洁的爱情,又由爱情辐射出来的同情心,这是诗中的诗,顶峰上的顶峰。”^{④0}40年后,李泽厚在其《美的历程》中进而发挥道:“这诗是有憧憬和悲伤的,但它是一种少年时代的憧憬和悲伤,一种‘独上高楼,望断天涯路’的憧憬和悲伤。……它显示的是,少年时代在初次人生展望中所感到的那种轻烟般的莫名惆怅和哀愁。”“它是走向成熟期的青少年时代对人生、宇宙的初醒觉的‘自我意识’;对广大世界、自然美景和自身存在的深切感受和珍视,对自身存在的有限性的无可奈何的感伤、惆怅和留恋。”^{④1}这些如诗一般优美的语言所形成的判断,出自诗人与哲人之手,给读者的审美带来刺激和冲击,并让人陶醉其间,当然有不可磨灭的价值。然而从文学史研究来看,仅仅体会到美的魅力并传达出美的感受,只能说仍处于“未完成”的状态。

90年前胡小石在《中国文学史讲稿》中,谈到初唐诗歌的内容时,概括为三个方面:宫闱、边塞、玄谈。几乎所有的中国文学史,绝无以“玄谈”作为初唐诗的内容之一,这可以说是该书的“特见”。胡先生特别举出张若虚《春江花月夜》来说明其“玄谈”。余生也晚,无缘亲承音旨,《讲稿》乃据其门人听课笔记付印,现在能看到的说明非常简捷:“洋洋长篇,极诡丽恢奇之能事,满篇富有玄理,而毫不觉沉闷,如‘江畔何人初见月?江月何年初照人?’谁能举出答案?”^{④2}作为时代特征,他还举出了刘希夷、李峤的一些诗句,但最富代表的还是张若虚。我以为胡先生所谓的“玄谈”“玄理”指的是人生哲理,虽然其说明仅寥寥数语,但他以“玄谈”“玄理”来概括仍是启人深思的。以下所论,就是我对这一概括的阐释。

讲到以玄理入诗,最早在魏正始年间,刘勰有过这样的评论:“正始明道,诗杂仙心,何晏之徒,率多浮浅。唯嵇志清峻,阮旨遥深,故能标焉。”^{④3}这里指出了“浮浅”的何晏之徒,以及与之相对的嵇康和阮籍。特别是阮籍,他第一次在诗中处理了重大的、严肃的问题,按照吉川幸次郎的说法,他是把“以前文学中赋的内容(指班固《幽通赋》、张衡《思玄赋》等)移到五言诗的内

容上”^{④4},所以提升了五言诗的品格。就源头而言,五言诗出于民间,在内容上往往是“男女有所怨恨,相从而歌”^{④5},是一己之穷通哀乐。古诗多荡子思妇之词,视野有限。建安诗虽有大发展,是文人创作的一个高峰,然而继承的还是古代歌谣的传统,所谓“文采缤纷,而不能离闾里歌谣之质”^{④6}。阮籍就完全不一样,他以广阔的视野思考人生问题,在在流露出一种伟大的孤独。就其具体描写者看,是“言在耳目之内”,但其关怀的幅度又是“情寄八荒之表”。这样的诗歌,当然可以净化读者的心灵(“陶性灵”),并启发读者对人生的进一步思考(“发幽思”)。所以,这样的诗就能够“使人忘其鄙近,自致远大”^{④7},升华到高远深邃的诗境之中。并非有“玄理”入诗便是好诗,这里有“浮浅”和“遥深”的区别,也有“外铄”和“内化”的不同。但是阮籍建立起来的新典范,并没有为此下太康、元嘉时代的诗歌主流所接受。以玄言入诗,在阮籍之后也走上了弯路。魏晋以下,时人好清谈,谈论的内容是“三玄”(指《老子》《庄子》《周易》),因为发言玄远,故又称“虚谈”“玄言诗”就是“因谈馀气,流成文体”^{④8}。这些人虽然有玄学修养,却不能内化为自己的生命,仅仅摭拾玄谈余唾,堆砌老庄辞句以结构成篇。“世极迍邅,而辞意夷泰”^{④9},既粉饰了时代的痛苦,在艺术上也留下“淡乎寡味”^{⑤0}的败笔。到刘宋时代,“体有因革,庄老告退,而山水方滋”^{⑤1}。正因为山水诗与玄言诗在内容和风格上(“体”)存在因革联系,故以谢灵运为代表的山水诗就把玄理融化于模山范水之中,其结构往往由记游→写景→兴情→悟理构成^{⑤2},这几乎成为宋、齐山水诗的“定格”,其“悟理”部分也被现代学人讥讽为“玄学尾巴”。但是从变化趋势来看,这种“定格”到了谢朓就开始有所突破,在写景、兴情之后,不必是对玄学思理的体悟,而出现了人生哀乐的咏叹。直到唐代陈子昂出,提倡恢复“正始之音”,明确继承阮籍的传统,形成文学史上的隔代相传。他一洗六朝金粉气息,为唐代文学的“高格调”奠定了基础。韩愈称“国朝盛文章,子昂始高蹈”^{⑤3},可谓一语中的。

七言诗起源于民间谣谚,东方朔的滑稽语、东汉的镜铭以及社会上流传的评语、讖纬等,也都有以七言为之者^{⑤4}。文人偶一试作,并不为人所

重。所以七言虽然流行，但汉代人并不名之曰“诗”，仅称作“七言”。《汉书·东方朔传》说他著有“八言、七言上下”，西晋人晋灼作注云“八言、七言诗，各有上下篇”^⑤，这才补了个“诗”字。范曄《后汉书》中提及当时人著作，将“七言”与“诗”分列。如果不说是到了刘宋时代仍不把七言当作诗的话，至少也表明在东汉还是这种看法的天下。张衡的《四愁诗》是被历来的文学史论著夸大了意义的作品：一则曰骚体七言诗，好像就是出于《楚辞》的证据。其实在张衡之前东南西北各地的歌谣中，都不乏“兮”字，只是《楚辞》尤为突出而已。刘勰就指出：“寻‘兮’字成句，乃语助馀声。舜咏《南风》，用之久矣。”^⑥二则曰富美刺，有寄托，其根据就是《四愁诗序》，中有“依屈原以美人为君子，以珍宝为仁义，以水深雪雰为小人，思以道术相报”^⑦云云。而实际上，这并非出于张衡手笔，只是史家之辞，“后之編集（张）衡诗文者增损之耳”^⑧。我从前以为，“此序虽非自作，却是对张衡写作动机的真实说明”^⑨。现在看来，也需要修正。此诗不过是游戏之作，向东南西北的美人倾诉衷情，因求之不得，遂泪流心烦。其另一首完整的五言《同声歌》，铺陈男女新婚之夜绸缪云雨之乐，而以“乐莫斯夜乐，没齿焉可忘”结篇，也不是什么比兴手法，所以选入了《玉台新咏》，却被后人解读为“以喻当时士君子事君之心焉”^⑩，这同样是被刻意拔高的。傅玄在《拟张衡四愁诗序》中说：“张平子作《四愁诗》，体小而俗，七言类也。”^⑪“小”非指篇幅，“小而俗”乃审美判断上的贱称，盖指其鄙陋狭隘，如同在非诗的、通俗的韵语体中运用的“七言”之类。虽然题目上有“诗”，也仍旧不被以诗看待。但也因为是游戏之作，所以傅玄之外，我们至少还看到张载也写了《拟四愁诗》，而且都被选入《玉台新咏》。从《文选》《玉台新咏》都入选了若干首七言诗看来，到了这个时候，“七言”才正式拥有了“诗”的身份，可勉强挤入大雅之堂。经过梁、陈文人的努力，七言诗经过与三言、四言、五言诗的兼用，在齐言和杂言的行进过程中，逐步成熟起来^⑫。无论是篇制、韵律、语言，开始出现了定型化的七言歌行体^⑬。所以胡应麟说：“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。”^⑭这就是到张若虚的时代他所面对的七言歌行的大致状况。

如果说此时的七言歌行在艺术手法上已基本成熟，大概符合事实，那么从傅玄以来，对七言诗的评价有何变化吗？材料极其有限。《文心雕龙》对“七言”不着一字，只是在《明诗篇》提到“联句共韵，则《柏梁》馀制”^⑮；《南齐书·文学传论》提到张衡《四愁诗》与曹丕《燕歌行》云：“七言之作，非此谁先？”承认了其“诗”的地位，但还是归结为“五言之制，独秀众品”^⑯。钟嵘《诗品》专论五言诗，也涉及四言，但对七言诗只字不提。他说“五言居文词之要”^⑰，明代胡应麟发挥道：“四言简质，句短而调未舒；七言浮靡，文繁而声易杂。折繁简之衷，居文质之要，盖莫尚于五言。”^⑱大概合乎钟嵘之意。另外有隐约提及者，那就是他批评鲍照“颇伤清雅之调”^⑲，大概是暗指其七言诗。这说明，在齐梁人的心目中，七言诗尚未达到“杂以风谣，轻唇利吻，不雅不俗，独中胸怀”^⑳的要求。在整个诗学评价体系中，七言诗仍摆脱不了“俗”称。

胡小石概括的初唐诗内容，先是宫闱和边塞，以七言诗来说，这两者在南朝也不鲜见。宫闱的内容其实以闺情为主，而闺情和边塞本来就有着密切关系^㉑。其实严格说来，张若虚的《春江花月夜》写了闺情，也写了自然（这些本来都是宫体诗的传统题材），不同处在于，他把人生哲理融入自然和闺情之中，又从自然和闺情之中提炼出哲理。正因为有了“玄理”的加入，七言诗的品格也因此而得到大幅度提升。请看第三解：

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？

前两句是写景，但又不只在写景。《世说新语·言语》曾记载司马道子和谢重的对话：“于时天月明净，都无纤翳。太傅叹以为佳。谢景重在坐，答曰：‘意谓乃不如微云点缀。’太傅因戏谢曰：‘卿居心不净，乃复强欲滓秽太清邪？’”^㉒因此，“无纤尘”不只是写外景，也是诗人内心明朗的写照。一个内心明朗的人才资格感受青春的美丽，因为青春不属于内心幽暗的人。因为美丽，所以短暂；因为短暂，更要珍惜。由此而引出对于时间的追问，这是青春自我觉醒的第一个标志。王尧衢说：“人有死生，世有古今，而月则常常如此，

这个根底，有何人穷究得出？”^⑩于是第四解来了：

人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月照何人，但见长江送流水。

个人的生命是有限的，但一代又一代的人生是无穷的。个人的生命是小生命，人类的生命是大生命，这是一扬。然而永恒的江月却总是那样冷静，不动表情、不露声色，以年年相似的模样看着月光下不断变幻的人生，这是一抑。世界到底是无情还是无情？若说无情，江月何以有“照”？一个怀有照亮温暖他人之心的主体，总该是有情的吧，又是一扬；若说有情，江流何以分秒东逝“不复回”，全不顾念“吾生之须臾”？“是江流又一无情之物也”^⑪，又是一抑。这句“不知江月照何人”与最后的“不知乘月几人归”相呼应，在“人”和“江月”的对照中，让人感受到宇宙的深邃和生命的敬畏。但透过对永恒“江月”的凝视，导致的不是“人”的“自我矮化”或精神的“贫困化”，而是从个人的局限性中挣脱出来的完美人性的可贵。于是重新回到“人”的情感世界，第五解转向了青春觉醒的第二个标志——爱：

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？

人生有限，时间永恒，能够抵御时间的侵蚀和消磨的，只有人世间永恒的爱意。但爱是有忧伤的，恰如明朗的内心有时也会被微云滓秽。白云一片，悠悠而去，“又是一无情之物”^⑫。水边（青枫浦）送别，依依难舍，总是一有情之人。《楚辞·九歌·河伯》：“子交手兮东行，送美人兮南浦。”^⑬江淹《别赋》：“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何！”^⑭恋人之间的耳鬓厮磨固然是一种爱意的表达，但相爱双方的离别，在孤寂中向对方发出的有声或无声的呼喊，会使得爱意的表达更痛苦和无奈。诗人用了“谁家”“何处”，并非特指，也因此而显示出一种人生的共相。第八解是作为青春觉醒标志的时间与爱这两大主题的双重奏：

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。

就时间而言，一方面是一夜将尽，一方面是一春将尽。江水代表了时间的流逝，而流走的是四季中最美好的春季，也是一生中最美好的青春。不仅流走，而且“欲尽”，又一次提出了时间的主题。但人生不仅短暂，而且无奈；不仅是青春时

光的流逝，而且相爱的人也未能还家。春已将尽，江水流春，花开花落，月亦西沉，人生真可能彻底辜负了“春江花月夜”。而这千古之谜，既无人能解，也是永恒的憾恨。

从文学史上来看，七言诗只有到了《春江花月夜》，才“一洗万古凡马空”。就像五言诗到了阮籍，才从哲理的高度思考人生问题。她既开发了我们的理性能力，也培养了我们更细微的感官。到了他们这儿，无论是五言诗还是七言诗，在品格上都彻底摆脱了闺里歌谣的传统。清人马星翼《东泉诗话》卷一云：“张若虚《春江花月夜》诗，在初唐亦是奇作。风韵天然，正如初日芙蓉，鲜有其匹，乃所谓‘妙手偶得之’者。”^⑮算是一个有眼光的批评，但此诗“奇”在何处？又为何“鲜有其匹”？不经过与同时代诗人的比较，是难以确认的。如前所述，在陈、隋两朝文人的努力下，到了初唐，七言歌行在句法、用韵、规模上已经成熟，但就品格而言，多数诗作还是难免卑下。这话古人已经讲过：“初唐人歌行，盖相沿梁陈之体，仿佛徐孝穆、江总持诸作，虽极其绮丽，然不过将浮艳之词模仿凑合耳。”^⑯就题材来说，这些作品集集中在宫闱和边塞，我们可以不予比较。但刘希夷和李峤的作品，即被胡小石举出的“都是带有玄理的”^⑰那些，就很可以拿来一较高低。刘希夷《白头吟》（一作《代悲白头翁》）中有“今年花落颜色改，明年花开复谁在”，以及“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同”^⑱等含有“玄理”的句子，但这样的“玄理”却被诗人用更大的篇幅、更浅白的意思“稀释”了，以至让人难以卒读。李峤《汾阴行》的结句“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时。不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞”^⑲，也含有世事感慨，但这些朝代兴亡、人世沧桑的喟叹，却出之以浅露直白的表达方式。明人何孟春曾经把间巷小儿传唱的“花开花谢年年有，人老何曾再少年”与刘希夷的诗相比较，其共同点是“语意极鄙俚”，不同处是“诗人特能将许多言语写出耳，然不免复矣”^⑳。就算这些句子的立意不能用“极鄙俚”来形容，但诗人将这点意思大肆铺叙，确实造成了诗句的文繁意复，同时也不免降低了品格。如果把刘希夷、李峤的诗和张若虚相比的话，就很类似何晏之徒的“浮浅”与嵇康、阮籍“清峻”“遥深”的区别。《春江花月夜》的“玄理”，不是浅表

的人生感叹，不是虚恬的玄学思辨，而是以生命伦理意识为支撑的哲思，是用那种明朗而又蕴藉的方式揭示出的人生神秘、无奈和忧伤，并且这种种的神秘和忧伤又是无法解释、没有终了的。让我们再读一次钟嵘《诗品》对阮籍的评语吧：

《咏怀》之作，可以陶性灵，发幽思。言在耳目之内，情寄八荒之表。洋洋乎会于风雅，使人忘其鄙近，自致远大，颇多感慨之词。^⑧

如果把“《咏怀》之作”改为“《春江花月夜》”，难道有任何的不合适吗？所以我要说，《春江花月夜》岂止是“宫体诗的自赎”，实在是“七言体的自振”！有了这篇杰作，还有谁敢用“体小而俗”去评价七言诗呢？如果运气足够好的话，张若虚本可以和陈子昂在唐诗历史上的地位相当，就像罗马神话中的伊阿诺斯神（Janus）一样有着两张脸：一张面对过去，结束了宫体诗的罪孽和七言体的猥俗；一张面对未来，为盛唐文学的“高蹈”做开路先锋。令人叹息的是，这样的杰作居然在文学史上被冷落了好几百年。张若虚之后的李白应该是读过《春江花月夜》的，就算“空里流霜不觉飞”未必引发了“疑是地上霜”^⑨，但“今人不见古时月，今月曾经照古人。古人今人若流水，共看明月皆如此”^⑩等句，能说没受到张若虚的启迪吗^⑪？而李白以他惯有的目空一切的眼光横扫建安以来的诗坛，用一句“绮丽不足珍”^⑫便轻轻抹去；在谈到当时的几种主要诗体的时候，还秉持着“兴寄深微，五言不如四言，七言又其靡也”^⑬的老调，仿佛是刘勰、钟嵘、萧子显批评声音的回响。

杰作有时真如人生，错过竟会是那么容易。

①④③④王闿运：《湘绮楼诗文集》，马积高主编，第2108页，第2129页，第2137页，第2108页，岳麓书社1996年版。

②④②⑧⑩闻一多：《闻一多全集》第3册，第21页，第11—13页，第11页，第20—21页，生活·读书·新知三联书店1982年版。

③⑤④⑧张伯伟编：《程千帆诗论选集》，第130页，第133页，第132页，山西人民出版社1990年版。

⑥刘肃：《大唐新语》，许德楠等点校，第42页，中华书局1984年版。

⑦传统说法如此，但章培恒认为编者另有其人，参见其《〈玉台新咏〉为张丽华所“撰录”考》，《再谈〈玉台新咏〉的撰录者问题》，收入谈蓓芳、吴冠文、章培恒著：《玉台新

咏新论》，第1—53页，上海古籍出版社2012年版。

⑧据日本兴膳宏教授的考证，成书时间为梁中大通六年（534），参见兴膳宏：《『玉台新咏』成立考》，收入《新版中国の文学理論》，第363—386页，大阪清文堂2008年版。傅刚教授又对此做了进一步阐发，结论近似，参见其《〈玉台新咏〉编纂时间再讨论》，载《北京大学学报》（哲学社会科学版）2002年第3期，后改为《〈玉台新咏〉及其编纂研究》，收入其《汉魏六朝文学与文献论稿》，第466—485页，商务印书馆2016年版。而根据刘跃进教授和章培恒等人的意见，此书撰成时间在陈朝。参见刘跃进：《〈玉台新咏〉成书年代新证》，收入其《玉台新咏研究》，第65—88页，中华书局2000年版。

⑨晁公武撰：《郡斋读书志校证》卷二引，孙猛校证，第97页，上海古籍出版社1990年版。

⑩刘师培：《中国中古文学史讲义》第五课“宋齐梁陈文学概略”，《刘申叔遗书》，第2400页，江苏古籍出版社1997年版。

⑪⑫⑬⑭姚思廉：《梁书》，第690页，第691页，第443页，第109页，中华书局1973年版。

⑮⑯廖蔚卿：《中古乐舞研究》，第189页，第268页，里仁书局（台北）2006年版。

⑰裴子野：《宋略》，李昉等撰：《太平御览》卷五百六十九引，第2574页，中华书局1960年版。

⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿萧子显：《南齐书》，第595页，第811页，第908页，第908页，第908—909页，中华书局1972年版。

⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿刘勰：《文心雕龙》，周勋初解析，第137页，第115页，第694页，第694页，第117页，第564页，第120页，凤凰出版社2015年版。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿刘昉等：《旧唐书》，第1041页，第1067页，中华书局1975年版。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿郭茂倩编：《乐府诗集》，第726页，第1027页，第1027页，第679页，第678—679页，第601页，第1309页，中华书局1979年版。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿王运熙：《乐府诗述论》，第202页，第198页，上海古籍出版社1996年版。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿最早指出这一点的，是朱东润《中国文学批评史大纲》第十七“唐初史家之文学批评”，第74—75页，上海古籍出版社1983年版。后来牟润孙又有《唐初南北学人论学之异趣及其影响》，收入其《注史斋丛稿》（增订本），第367—406页，中华书局2009年版，皆可参看。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿魏徵等：《隋书》，第1090页，第1730页，中华书局1973年版。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿姚思廉：《陈书》第1册，第119页，中华书局1972年版。

- ⑩杜牧：《樊川诗集注》卷四，冯集梧注，第273—274页，上海古籍出版社1978年版。
- ⑪张伯伟编校：《稀见本宋人诗话四种》，第401页，江苏古籍出版社2002年版。
- ⑫参见赵翼：《廿二史札记》卷十一“宋、齐多荒主”条，王树民：《廿二史札记校证》（订补本），第230—238页，中华书局2001年版。
- ⑬欧阳询：《艺文类聚》卷二十三，第424页，上海古籍出版社1982年版。
- ⑭萧纲临终前的题壁自序，谓己“立身行道，终始如一”（《梁书·简文帝纪》，第108页）；庾信《哀江南赋》中也称赞萧纲“立德立言，谟明寅亮。声超于系表，道高于河上”（庾信撰：《庾子山集注》，倪璠注，许逸民校，第146页，中华书局1980年版）。可参。
- ⑮关于六朝时“放荡”一词的含义及用法，参看邓仕樑：《释“放荡”：兼论六朝文风》，载日本京都大学《中国文学报》第35册，1983年；赵昌平：《“文章且须放荡”辨》，载古代文学理论研究编委会编：《古代文学理论研究丛刊》第9辑，上海古籍出版社1984年版。
- ⑯沈约：《宋书》第6册，第1779页，中华书局1974年版。
- ⑰萧绎：《金楼子》，许逸民校笺，第966页，中华书局2011年版。我在20年前出版的《中华文化通志·诗词曲志》一书中写道：“他（萧纲）所要继承的主要在两个方面：一是在诗歌的音律上更趋流利，一是在艳情描写上更为细腻。”（第123页，上海人民出版社1998年版）这也就是宫体诗“新变”的两个主要内容。
- ⑱释惠洪：《冷斋夜话》卷十，《稀见本宋人诗话四种》，第91页。
- ⑲朱彝尊：《朱彝尊词集·江湖载酒集》，屈兴国等点校，第99页，浙江古籍出版社1994年版。
- ⑳此文收入《胡小石论文集》，第105页，上海古籍出版社1982年版。
- ㉑⑳㉒《胡小石论文集续编》，第121页，第121页，第121页，上海古籍出版社1991年版。
- ㉓⑳沈德潜选：《古诗源》卷十二，第290页，第290页，中华书局1963年版。
- ㉔⑳⑳陈祚明评选：《采菽堂古诗选》，李金松校点，第485页，第485页，第485页，上海古籍出版社2008年版。
- ㉕⑳《古诗源》多袭《采菽堂古诗选》的意见，李金松校本《采菽堂古诗选》“前言”中已指出，同时还指出闻人倓为王士禛《古诗选》笺注时，也对陈祚明的意见有所征引，张琦选评《古诗录》，则“每采祚明之说，而讳其所出”（李详《媿生丛录》卷三语）。其说可参。
- ㉖⑳参见萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第250—253页，人民文学出版社1984年版。
- ㉗《玉台新咏》存在不同版本系统，故内容歧异，《西洲曲》就或有或无。谈蓓芳教授认为明嘉靖十九年郑玄抚刊本在传世《玉台》诸本中尤足重视（见《玉台新咏新论》），故其《玉台新咏汇校》（吴冠文、谈蓓芳、章培恒汇校）即以此本为底本（上海古籍出版社2014年版）。又通行者有吴兆宜《玉台新咏笺注》（中华书局1985年版），两本皆有题名江淹之《西洲曲》，分别见《汇校》卷六、《笺注》卷五。
- ㉘毛先舒：《诗辩坻》卷二，郭绍虞编选：《清诗话续编》，富寿荪点校，第39页，上海古籍出版社1983年版。案：毛氏好辩，有时自相矛盾，如谓《西洲曲》见于《玉台新咏》，题作江淹，乃辩之云云。不知其诗既见于《玉台新咏》，又焉能为大历以后人所作？
- ㉙游国恩：《谈西洲曲》，原载1947年12月20日《申报·文史》，收入游宝璋编：《游国恩文史丛谈》，第51页，商务印书馆2016年版。
- ㉚⑳余冠英：《谈〈西洲曲〉》，撰于1948年，收入其《汉魏六朝诗论丛》，第50页，第50页，商务印书馆2010年版。
- ㉛⑳参见余冠英选注：《汉魏六朝诗选》，第253页，人民文学出版社1978年第2版（初版为1958年）。
- ㉜⑳参见程千帆、沈祖棻选注：《古诗今选》上册，第105页，上海古籍出版社1983年版。
- ㉝葛晓音：《八代诗史》（修订本），第138页，中华书局2007年版。
- ㉞⑳王士禛等：《师友诗传录》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第136页，上海古籍出版社1978年版。
- ㉟⑳钟惺、谭元春选评：《古诗归》卷十，第205页，湖北人民出版社1985年版。
- ㊱⑳故宫博物院编：《历代诗发》上册卷三，“故宫珍本丛刊”第644册，第54页，海南出版社2000年版。
- ㊲⑳⑳⑳⑳⑳⑳⑳⑳⑳⑳⑳⑳王尧衢：《古唐诗合解》，“唐诗”卷三，“唐诗”卷三，“古诗”卷三，“唐诗”卷三，“唐诗”卷三，“唐诗”卷三，“唐诗”卷三，清雍正江南文成堂刻本。
- ㊳⑳徐增：《说唐诗》，樊维纲校注，第94—95页，中州古籍出版社1990年版。
- ㊴⑳张玉谷：《古诗赏析》卷十九，许逸民点校，第433页，上海古籍出版社2000年版。
- ㊵⑳王闿运手批：《唐诗选》卷七，第753页，上海古籍出版社1989年版。
- ㊶⑳吴乔：《围炉诗话》卷二，郭绍虞编选：《清诗话续编》，第529页。
- ㊷⑳王寿昌：《小清华园诗谈》卷下，郭绍虞编选：《清诗话续编》，第1903页。

- ⑦萧绎：《春别应令》四首之一，徐陵编：《玉台新咏笺注》卷九，吴兆宜注，程琰删补，第430页，吉林人民出版社1999年版。
- ⑧李泽厚：《美的历程》，第129—130页，文物出版社1981年版。
- ⑨吉川幸次郎：《阮籍の「詠懐詩」について》，第43页，岩波書店1981年版。
- ⑩《公羊传》宣公十五年何休解诂，《十三经注疏》，阮元校刻，第2287页，中华书局1980年版。
- ⑪黄侃：《文心雕龙札记》，第36页，华东师范大学出版社1996年版。
- ⑫⑬⑭⑮⑯钟荣注，曹旭集注：《诗品集注》，第123页，第24页，第36页，第290页，第123页，上海古籍出版社1994年版。
- ⑰参见林文月：《中国山水诗的特质》，收入台湾中外文学编辑部编：《中国古典文学论丛·诗歌之部》，第115—142页，中外文学月刊社1980年再版。
- ⑱韩愈：《荐士》，钱仲联集释：《韩昌黎诗系年集释》卷五，第528页，上海古籍出版社1984年版。
- ⑲关于七言诗的起源，参看余冠英：《七言诗起源新论》，收入《汉魏六朝诗论丛》，第95—118页。关于七言诗的起源，我是赞成余先生的意见的。若果真源出于《楚辞》，其地位何至于长期沉沦下品。
- ⑳班固：《汉书》第9册，颜师古注，第2873页，中华书局1962年版。
- ㉑⑳萧统：《文选》，第402页，第224页，京都中文出版社1972年版。引文中的“依”字今本无，据胡克家《文选考异》卷五补，同上书附，第925页。
- ㉒王观国：《学林》卷七“四愁诗序”条，田瑞娟点校，第225页，中华书局1988年版。
- ㉓张伯伟：《中国古代文学批评方法研究》，第33页，中华书局2002年版。
- ㉔吴兢：《乐府古题要解》卷下，丁福保编：《历代诗话续编》上册，第59页，中华书局1983年版。
- ㉕吴兆宜：《玉台新咏笺注》卷九，第404页。案：关于傅玄的这几句话，王闳运曾做这样的评论：“世或疑此二言，以为难通。余尝寻张之序，自云仿《离骚》而作者。至其再三致意，信同灵均；局促成篇，又异楚骨。

- 故比于《辩》《歌》则为小，偕于近世则为俗。但可入七言之格，成一家之例。”（王闳运：《湘绮楼说诗》卷一，王闳运著，马积高主编：《湘绮楼诗文集》，第2118页），其说可参。
- ㉖参见葛晓音：《早期七言的体式特征和生成原理》《中古七言体式的转型》，皆收入其《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》，北京大学出版社2012年版。
- ㉗参见王从仁：《七言歌行体制溯源》，载《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）1990年第3期。
- ㉘⑳胡应麟：《诗薮》，第46页，第22页，上海古籍出版社1979年版。
- ㉙参见王文进：《南朝边塞诗新论》第四章第一节“边塞与闺怨间的脉络”，第98—121页，台北里仁书局2000年版。
- ㉚余嘉锡撰，周祖谟等整理：《世说新语笺疏》，第150页，中华书局1983年版。
- ㉛洪兴祖：《楚辞补注》，白化文等点校，第78页，中华书局1983年版。
- ㉜杜松柏主编：《清诗话访佚初编》第3册，第447页，台湾新文丰出版公司1987年版。
- ㉝何良俊：《四友斋丛说》卷二十五，第226页，中华书局1959年版。
- ㉞何孟春：《馥冬录》卷五十三，刘晓林等校点，第560页，岳麓书社2012年版。此条材料承门人付佳奥提示，特此致谢。
- ㉟⑳⑳李白：《李白集》，瞿蜕园、朱金城校注，第443页，第1179页，第91页，上海古籍出版社1980年版。
- ㊱郁贤皓《李白选集》在《把酒问月》一诗的注释中指出：“张若虚《春江花月夜》：‘江畔何人初见月？江月何年初照人？’亦为本篇先导。”第529页，上海古籍出版社1990年版。
- ㊲孟棻：《本事诗·高逸》，丁福保：《历代诗话续编》上册，第14页。“棻”据陈尚君所考，当作“启”，参见其《〈本事诗〉作者孟启家世生平考》，《新国学》第6卷，巴蜀书社2006年版。

[作者单位：南京大学文学院]

责任编辑：赵培