

● 中国古代文学

论宫体诗派的艺术贡献

石 观 海

(武汉大学 文学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 石观海(1945-), 男, 原名孙东临, 山东招远人, 武汉大学文学院教授, 主要从事中国古代文化研究及中日比较文化研究。

[摘 要] 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, 给以历时性的扫描与意象建构的剖析, 就会发现她的艺术贡献与历代批评家对她的蔑视之间存在着相当悬隔的落差。宫体诗派作家所创作的大量诗章并非一堆毫无价值的垃圾文件, 它们“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。

[关键词] 宫体诗派; 情性; 律化

[中图分类号] I 207.22 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2003)06-0756-10

南朝宫体诗派作品的集大成者徐陵谢世 1000 年后, 明代文坛上出现了一位“独抒性灵, 不拘格套”的袁宏道, 这位被“异端”思想家李贽称作“真英灵男子”的反传统诗人, 似乎正是徐陵的异代知己。他在一次游览东南名胜时, “谒禹陵, 盘桓兰亭之墟, 过山阴道上, 兴致萧疏, 神情开迪, 恨不携惊人句来与山川相映发。夜宿陶周望所, 楼头鼓动, 竟不成眠。”辗转反侧之际, 他偶然发现了陶周望书架上的《玉台新咏》, 翻阅浏览之余, 他不禁感慨大发:

清新俊逸, 妩媚艳冶, 锦绮交错, 色色逼真, 使胜游携此, 当不愧山灵矣。惜板剥蚀, 字模糊, 若以珠玉委之草莽, 可胜扼腕。幸其诗多见于他集中, 读之如逢故人, 犹能证其鲁鱼, 第无会意者梓写两新, 为此集生色耳。昔坡老诗不嚼唐人剩饭, 独擅千秋。汉魏六朝诸家先唐人著眼, 其风格绝非三唐所及, 况孝穆以钟情阑入者哉。读复叫, 叫复读, 何能已已! 假令起庾九京, 再见斯集, 得毋曰“大儿庾信, 小儿徐陵”, 不惟诗有同体, 其亦鉴有同操。明月当窗, 丹铅在案, 肆笔批阅, 遂尔达曙。以示周望, 周望曰: “孝穆有同调矣!” 《玉台新咏·序》)

袁宏道是离经叛道的“性灵派”领袖, 传统的诗学观无法左右他的审美判断, 所以他读《玉台新咏》就被感动得“读复叫, 叫复读, 何能已已”, 通宵达旦不忍释手。他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”。袁宏道正是从审美价值判断上肯定了宫体诗派的作品, 应该说, 他对宫体诗派作品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, 给以历时性的扫描与意象建构的剖析, 就会发现它的艺术贡献与历代批评家对它的蔑视之间存在着何等悬隔的落差。

一、“吟咏情性”: 传承了诗歌的永恒主题

明人沈逢春在评价《玉台新咏》时有一段见解发人深思:

盖闻诗本人情。“情之所钟, 正在我辈。”嗟乎! 未免有情, 亦复谁能遣此。此《三百篇》所

为作也。自唐以诗取士，风流藻雅，竞盛一时。宋人以理学传之，而诗之脉遂绝。今之人知有唐，而不知唐以前其接《三百篇》之脉者，汉魏六朝诸篇故在也。即知汉魏六朝者，亦类于《选》诗中概其一斑。然而统大所选，大都以气格胜，窃狭其以选文之法选诗，而未竟乎诗之情也。夫诗之情通于气之先，游于格之外，以气格范情，非其至情，不为气格役而妙乎气格，则其至者也。夫是以统大而后徐孝穆有《玉台新咏集》，诗不一代，代不一人，人不一诗，总之，情不为气格役而妙乎气格者，斯罗括焉，虽略气格而第言情可也。（《玉台新咏·跋》）

沈氏所言虽非句句确论，但至少有点很有见地，一是“诗本人情”，即诗主情，缺乏“情性”即抽去了“诗之脉”；二是《三百篇》本人情所为，“风流藻雅，竞盛一时”的唐诗亦本人情所为，因为萧统的《文选》“以选文之法选诗”，专重“气格”而不重“诗之情”，致使人们不知唐诗何以与《三百篇》相接续。有了徐陵“虽略气格而第言情”的《玉台新咏》，人们始知从《三百篇》中经《玉台新咏》延至唐诗，“诗之情”一以贯之之理。

沈氏所说的“诗本人情”，与南朝人所谓的“文章且须放荡”、“吟咏风谣，留连哀思”、“摛落六艺，吟咏情性”，语异而义同，都是对所谓“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”的传统诗学观的一种反动。确乎其论，就诗歌缘情而作的源流而言，南朝的宫体诗派作家以其大量的艳诗继承了前朝的文学传统，并且如同薪火相传一般，把这种“诗主情”的主题传之于唐宋。其功绩就在于承前启后，继往开来，在中国古典诗歌的言情史上起到了不可忽略的中继作用。六朝以后的大唐诗坛，有一种现象似乎不可思议：一方面，文人史士交口批评南朝文学的弊端，指斥宫体诗派作品“众蝉等聒噪”、“绮丽不足珍”，另一方面，在他们的笔下，似曾相识的艳歌又层出不穷。或许唐人正如明人张溥所挖苦的那样：“唐人文章，去徐庾最近，穷形写态，模范是出，而敢于毁侮，殆将诋所自来，先纵寻斧坎？”（《汉魏六朝百三家集·庾信集题词》）其实唐人这种评论与创作自相矛盾的现象并不奇怪，因为潜藏在他们心底的“美人”情结使他们无法忘怀和抛弃南朝文人讴歌女性与婚恋的主题，一旦感遇动心，情难已已，他们便自觉不自觉地沿袭了南朝宫体诗派的创作嗜好，正如每个朝代的“流行歌曲”一样，当它问世之初，总难免受到有嗜古之癖的人的种种责难，但是，一旦它流行开来，学歌拟作的文人则大有人在。

“儒者颇病其浮艳”的初唐四杰自不待言，就是盛唐气象的代表诗人李白亦不能免俗。在他的集子里，有不少乐府诗沿用宫体诗派常用的旧题，吟咏着宫体诗常见的内容，如《折杨柳》、《陌上桑》、《白头吟》、《怨歌行》、《长门怨》、《玉阶怨》、《子夜四时歌》、《乌夜啼》、《乌栖曲》、《杨盼儿》、《采莲曲》、《白纻词》、《妾薄命》、《长相思》、《王昭君》等等。有些诗作与宫体诗派作家的作品几乎难分伯仲，如《宫中行乐词》中的几首：

小小生金屋，盈盈在紫微。山花插宝髻，石竹绣罗衣。
每出深宫里，常随步辇归。只愁歌舞散，化作彩云飞。（其一）
柳色黄金嫩，梨花白雪香。玉楼巢翡翠，珠殿锁鸳鸯。
选妓随雕辇，徵歌出洞房。宫中谁第一？飞燕在昭阳。（其二）
玉树春归日，金宫乐事多。后庭朝未入，轻辇夜相过。
笑出花间语，娇来竹下歌。莫教明月去，留著醉嫦娥。（其四）

《宫中行乐词》据说是李白奉诏而作，原共十首，今存八首。这些诗作描写唐玄宗后宫的行乐生涯：玉楼珠殿，金宫雕辇，出入其中的佳丽打扮得花枝招展，她们花间笑语，竹下娇歌，只愁歌舞散，不教明月归，完全是南朝文人描述的贵族生活的写照。从“其四”的用语看，显然是受了陈后主《玉树后庭花》的影响，而且，对晚唐香奁、五代花间也不能说没有启迪。李白尚有《清平调三首》，可以说是歌咏美人的典型之作：

云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。
一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。
名花倾国两相欢，长得君王带笑看。解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。

据唐李肇《松窗杂录》（《太平广记》卷二百零四引）和宋乐史《李翰林别集序》，唐都长安兴庆宫沉香

亭前牡丹花盛开的时候,唐玄宗命翰林供奉李白为他钟爱的杨贵妃和牡丹花创作歌词,醉意酣然的李白于是写下上面的三首诗章。唐玄宗对这三首诗非常满意,特命梨园乐工谱上乐曲,让当时走红的歌星李龟年演唱,他自己也忍不住吹起玉笛来伴奏,因为他的“名花倾国”被李白的一支生花妙笔渲染得压倒高唐神女,胜过汉宫飞燕。李白是位豪放潇洒的“谪仙人”,从来没有人把他与南朝的宫体诗派联系在一起,但是,他却总是不能忘情,不管是出于奉敕还是发自内心,他确乎创作了一批与艳歌仿佛的作品。李白并不是一个空前绝后的特例,不少唐代诗人与李白一样,都没有忘记红尘世界的世俗情愫,歌咏佳丽、题赠美人也屡屡出现在他们的集子中。即以诗题中嵌有关键词“美人(佳人·丽人)”的诗为例,《全唐诗》中就载有杜审言《代张侍御伤美人》、《戏赠赵使君美人》等以下 60 余首:

至于诗题中含有类似的关键词“姬”、“妓”者,更是多达 250 余首。此外,描写歌伎舞女的舞姿身段是宫体诗派作家的创作热点之一,他们创作的“咏舞”诗作是“美人”系列作品中的重要组成部分。这类作品在描写女性方面以其感性化、色相化的笔触为后人开拓了别一番天地,唐代很多诗人也被拨动了创作心弦,《全唐诗》中今存的咏舞之作即有五六十首,除少数篇章融进了作者的讽喻之义,如白居易《秦中吟·歌舞》等,绝大多数篇章仍然陶醉在舞女如醉如痴的转踏回旋之中,仍然在欣赏舞者的“芳姿艳态妖且妍”、“扬眉转袖若雪飞”,或者在品鉴妖艳和轻柔之外,慧眼见出“龙剑破匣霜月明”、“观者如山色沮丧”的另类冷艳阳刚之美。

晚唐时期为文号称“三十六体”的李商隐、温庭筠和段成式,赋诗和为文一样婉约雅饬,俚偶繁缛,“以浓艳相胜”(《唐才子传》)。他们讴歌的主题、吟咏的对象也都不难寻见艳诗影响的蛛丝马迹,比如三人中的李商隐,清人朱鹤龄在《李商隐诗集注·序》中曾经言及世人对李商隐诗的看法:“或曰义山之诗,半及闺闼,读者以《玉台》、《香奁》例称。”当然,朱鹤龄并不赞同这种观点,他之所以引述这一观点,乃是为了把它作为批判的靶子,接下去他便拿出儒家诗学的尚方宝剑对“义山之诗,半及闺闼”说进行了批驳:

男女之情,通于君臣朋友。《国风》之螭首蛾眉、云发瓠齿,其辞甚褻,圣人顾有取焉。《离骚》托芳草以怨王孙,借美人以喻君子,遂为汉魏六朝乐府之祖。古人不得志于君臣朋友者,往往寄遥情于婉娈,结深怨于蹇修,以序其忠愤无聊、缠绵宕往之致。唐至太和以后,阉人暴横,党祸蔓延。义山^①塞当^②,沉沦记室,其身危,则显言不可而曲言之;其思苦,则庄语不可而谩言之。计莫若瑶台瑤宇、歌筵舞榭之间,言之可无罪,而闻之足以动。其《梓州吟》云“楚雨含情俱有^③”,早已自下笺解矣。吾故曰:义山之诗,乃风人之绪音,屈宋之遗响,盖得乎子美之深,而变出者也。岂徒以徵事奥博、撷采妍华,与飞卿、柯古争霸一时哉!学者不察其本末,类以才子浪人目义山,即爱其诗者,亦不过以为帷房^④之词而已。此不能论世知人之故也。

李义山诗作的情况确实比较复杂,尤其是他的“无题”诗,自古至今没有谁敢说首首都诠释得十分清楚,正如元好问所说:“诗家总爱西昆好,独恨无人作郑笺!”但是,对这些诗作决不能按照诗教的理论,“刻意推求,务为深解,以为一字一句皆属寓言”(《四库全书总目》)。李义山自己固然说过“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”诗中也的确含有寄意深远或含蕴隐晦的政治诗,但是,“一自《高唐赋》成后,楚天云雨尽堪疑”(《有感》)也是出于李义山之口,因此我们不能搬照言“美人”则必有寄托的逻辑,把他笔下涉及“闺闼”者“一概以美人香草解之”,比如他的《无题》(“近知名阿侯”)、《无题》(“照梁初有情”)、《无题》(“八岁偷照镜”)、《石城》(纪昀《玉溪生诗说》谓为“艳体”、“艳词”)、《日射》、《如有》等等,一看便知它们与宫体诗派之间的渊源关系。至于《无题》(“相见时难别亦难”)之类,张采田《李义山诗辨证》所谓“陈情不省,留别令狐所作”的解读,只能令人产生隔靴搔痒之叹。钱谦益倒不愧为义山的知己,他所谓是诗“绮靡浓艳,伤春悲秋,至于‘春蚕到死’、‘蜡炬成灰’,深情罕譬,可以涸爱河而干欲火”(《李义山诗笺注·序》)的诠释,说得还算八九不离十。谢榛更是一眼洞穿了诗与宫体诗派的联系,谓其“措词流丽,酷似六朝”(《诗家直说》)。被李义山誉为“雏凤清于老凤声”的诗人韩偓^⑤以其诗集《香奁集》在晚唐诗坛又树“香奁”一体,严羽说其诗“皆裙裾脂粉之语”,张侃则说“^⑥之诗淫靡,类词家语。前辈或取其句,或剪其字,杂于词中。欧阳文忠尝转其语而用之,意尤新”(《张氏

拙轩集》)。诗咏“裙裾脂粉”，话语又形同作为“艳科”之词的“淫靡”用语，由此可知韩偓始创、冯延巳、陆游、杨维桢等效慕的“香奁体”^①，与三百余年前的南朝宫体正可谓一脉相承。

南朝宫体诗派作家的“闺怨”系列作品由于继承了先秦的诗赋和汉赋传统，重在揭示女性的内心情感世界，因此，较之于重在外貌描写的“美人”系列作品，更加引起了唐代诗人潜意识中的追踪和效仿，他们在咏叹黎民疾苦、人生坎坷或歌吟边塞烽烟、田园风光的同时，也把创作的目光投向了在空闺或深宫中饱受情感煎熬的女性。这类题材的诗作在唐人的笔下也是一道并不亚于南朝宫体诗派的风景，比如白居易、徐彦伯等人的“闺怨”、“宫怨”之作四十余首。

此外，从“闺怨”中还衍生出“春怨”、“秋怨”、“征怨”、“杂怨”，以及“征妇怨”、“去妇怨”、“失钗怨”、“后庭怨”、“别离怨”、“孤寝怨”、“青楼怨”、“相思怨”、“阳春怨”、“清夜怨”、“贾妇怨”、“金井怨”、“轻薄怨”、“春女怨”、“开缄怨”等。上述这些诗作，与传统乐府中的《长门怨》、《阿娇怨》、《婕妤怨》、《长信怨》、《蛾眉怨》、《湘妃怨》、《昭君怨》、《明君怨》、《明妃怨》、《洛神怨》、《瑶瑟怨》、《古瑟怨》、《玉阶怨》、《绿珠怨》、《雀台怨》、《临邛怨》、《虞姬怨》、《楚妃怨》、《卓女怨》、《越溪怨》、《玉墀怨》等一起构成了唐诗中数目繁多的闺情类作品，形成了中国古典诗歌中一种经久难衰、“怨”声不绝的主题。

宫体诗把它所专注的“情性”同样播之于作为“艳科”的词。词，始称曲子或曲子词，宋王灼说：“盖隋以来，今之所谓曲子者，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。”（《碧鸡漫志》）但是，从形式、词风，特别是从抒写“情性”而言，词与南朝宫体诗之间具有千丝万缕的关系。对此，陆游曾颇有见地地指出：“会有倚声作词者，本欲酒间易晓，颇摆落故态，适与六朝跌宕意气差近。”（《花间集·跋》）翻开现存的第一部词的总集《花间集》，可以看到，集中十八位作家的五百首词作，几乎千篇一律都在歌吟男女悲欢之情，宫愁闺怨之作尤其是其中的最强音。花间派词人醉心于这样的旋律固然与唐季乱世、西蜀天府的特殊语境有关，但宫体诗的文学传承也起到了相当重要的左右作用，欧阳炯便自觉地从艳歌史的角度述及这一点：

名高白雪，声声而自合鸾歌；响遏行云，字字而偏谐凤律。杨柳大堤之句，乐府相传；芙蓉曲渚之篇，豪家自制。莫不争相高门下，三千玳瑁之簪；竞富樽前，数十珊瑚之树。则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍案香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。自南朝之宫体，扇北里之娼风。何止言之不文，所谓秀而不实。有唐以降，率土之滨。家家之香径春风，宁寻越艳；处处之红楼夜月，自锁嫦娥。在明皇朝，则有李太白应制清平乐词四首。近代温飞卿复有金筌集。迩来作者，无愧前人。（《花间集·叙》）

其中提到的“杨柳”即乐府横吹曲辞汉横吹曲《折杨柳》，梁简文帝萧纲、梁元帝萧绎、刘邕、陈后主、徐陵、张正见、王褒、江总等都有同题艳诗。“大堤”为清商曲辞西曲歌梁简文帝《雍州曲三首》中的一首，此前西曲歌《襄阳乐》中有句云“大堤诸女儿，花艳惊郎目”，萧纲遂取句中“大堤”作为诗题，以后又衍生出唐人的《大堤曲》、《大堤行》，所咏都未离开“大堤”的妖姬游女。“芙蓉”当指陈祖孙登的艳诗《赋得涉江采芙蓉》，“曲渚”当指梁何逊的《送韦司马别》（有“送别临曲渚，征人慕前侣”句）。可见南朝宫体诗派的作品在欧阳炯心目中的位置，这类诗作正是花间派创作的楷模，文中所谓“言之不文”、“秀而不实”云云，看似贬低宫体诗派，实际上是旨在抬高花间派“无愧前人”的地位。确实，花间派在抒情写意的技巧、诗歌语言的锤炼、婉约蕴藉的风格等方面，较之于宫体诗都有长足的进步，但是，“凡词无非言情”（徐钊《词苑丛谈》），其沉溺于艳情的歌吟则无非是承袭了宫体诗“吟咏情性”的主旋律。

二、变革求新：推进了古诗的律化进程

中国古典诗歌样式的变化，远在先秦诗坛上就在进行着，第一位富有个性的诗人屈原在楚地巫歌的基础上完成了骚体诗的创新，以楚辞取代了四言诗在诗坛上独占鳌头的地位。秦汉四百余年间，诗人们继续尝试着诗歌样式的革新，三句一韵的刻石诗、三言、七言、八言、五言等新的诗歌样式不断出现，虽然除了五言诗在诗坛站稳了脚跟，其他样式都未成气候，但诗人们的创新精神和艰苦努力却昭然可见。如

果说荆楚和秦汉的骚人墨客革新诗歌样式专注于句型的长短、字数的多寡,那么,南朝宫体诗派诗人对诗歌样式的革新则在继续专注这一点的同时,更加注重于诗歌体格的律化。换言之,中国古诗的真正律化过程正是从南朝时期开始的。

汉末以迄魏晋,诗坛上的主流样式是五言诗,南朝宫体诗派作家对诗歌的律化主要是针对这种诗型。他们经过持之以恒的尝试,从五言古诗中分解出“新绝句”和“准五律”。所谓“新绝句”,即从南朝文人“连句”中生发出来的与“古绝句”相对的“新绝句”。“赵宦光家所传宋刻,末有嘉定乙亥永嘉陈玉父重刻跋”的四库全书本《玉台新咏》卷十目录载有“吴均新绝句四首”。清人纪容舒对此曾经考证道:“目录作‘新绝句’,然体仍旧格,不应云新,当由字形相近而误。”(《玉台新咏考异》)他所说的“字形相近而误”,意思是说繁体“𪛗”字与“新”字字形相近,所以《玉台新咏》目录中的“新绝句”乃是“杂绝句”之误。“新”字与繁体的“𪛗”字字形固然相近,但决不是目录中的“杂绝句”讹成“新绝句”,而恰恰是正文诗题中的“新绝句”讹成了“杂绝句”,因为既然卷十开篇的四首古诗题为“古绝句”,与之相对的近人吴均四首完全有理由称为“新绝句”,我们不妨把吴均的四首诗与同卷卷首所载的“古绝句”比较一下:

昼蝉已伤念,夜露复沾衣。昔别昔何道,今夕萤火飞。
 锦腰连枝理,绣领合欢斜。梦中难言见,终成乱眼花。
 蜘蛛檐下挂,络纬井边啼。何当得见子,照镜窗东西。
 泣听离夕歌,悲衔别时酒。自从今日去,当复相思否? (吴均《新绝句四首》)
 藁砧今何在?山上复有山。何当大刀头,破镜飞上天。
 日暮秋云阴,江水清且深。何用通音信,莲花瑇瑁簪。
 菟丝从长风,根茎无断绝。无情尚不离,有情安可别!
 南山一桂树,上有双鸳鸯。千秋长交颈,欢爱不相忘。 (无名氏《古绝句四首》)

清人吴兆宜《玉台新咏笺注》对《古绝句四首》题下注说:“又齐云:此卷甚佳,四首更古雅。”意即此四首为该卷的压卷之作。的确,这四首“古绝句”显得质朴古拙,而且,隐语、谐音的使用,使诗歌明显带有汉代街陌谣讴之风。吴均的四首“新绝句”与之相比,却大相异趣,简言之,前者俗而后者雅,前者拙而后者巧。吴均的诗虽然难掩模仿民歌的痕迹,但是已经显现了相当的精巧雅致,因为其诗一是喜用偶对,四首中没有一首不用;二是注意到了句中或句与句之间的平仄相间,有的已经俨然唐代的绝句,如第一首(首句亦为唐人允许的律句)。这两点正属永明“新体”的特征,吴均抑或徐陵为了区别于“古绝句”,故而称这四首诗为“新绝句”。至于南朝人集中没有“新”、“古”之类限制词的“绝句”或“绝”,则当为南朝人心目中“新绝句”的省称。

宫体诗派作家笔下的“新绝句”与前人的“古绝句”相较,既有类似之处,又有不同之处。类似之处在于它们都是五言诗中最短的诗型,即四句诗型;不同之处在于“新绝句”在体格上明显带有南朝的时代特征,即注重结构上的偶对和音律上的平仄相间。“新绝句”讲究对仗和声律,这一点与后世近体诗中的绝句多有相似。因此,可以说“新绝句”是“古绝句”向近体绝句律化过程中的一种过渡形态,南朝宫体诗派诗人创作“新绝句”的经验积累,直接导致了近体绝句的形成。

所谓“准五律”,指的是宫体诗派诗人创作的大量八句型五言诗。它们与古诗最大的差异在于具备“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”,是因为这种诗体总体上还没有导入“粘”的规则,与近体诗中的五律还有距离。但是,这些古诗律化成的“准五律”恰恰是近体五律的先声。

除了上述对五言诗所进行的律化尝试外,宫体诗派作家对杂言诗也进行了自己的律化探索。这方面最为明显的例子是沈约的《江南弄》四首、梁武帝萧衍的《江南弄》七首、梁简文帝萧纲的《江南弄》三首以及梁张率、陈后主、徐陵、江总、萧淳、陆琼、王筠等人的《长相思》,他们所创作的这类杂言诗,对参差语句的安排并非随心所欲的即兴发挥和随口吟唱,而是根据乐曲的旋律和节奏,进行了精心的有序建构,使得这些杂言诗形成了格式较为稳定的“长短句”。不少前贤在追溯词的起源时,往往落脚在南朝的这

类杂言乐府上,应该说还是颇具慧眼的。

南朝宫体诗派诗人对古诗所做的革新和改造,有力地推动了诗歌格律化的进程。后代的诗人正是踩着他们的肩膀,才完成了格律诗的创作。

三、体物寓情:拓宽了诗歌表现的意象领域

以体物寓情的手法婉转地表现女性之美或男女之情,是宫体诗的一个重要特征。尤其是南朝的咏物诗,其中有相当一部分总是拐弯抹角地把所咏之物与情色链接起来,成为“体物寓情”的咏物之作。这些诗作采用的表现手法往往是择取眼前景、身边物,“写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊”,《文心雕龙·物色》)即逼真地写出景或物的形貌后,再注入女性的心理和情绪,熔铸成抒情写意的意象。这些意象虽然与诗骚以来的比兴手法不无传承关系,但在更大程度上属于宫体诗派诗人的发展和创造。人们从这些意象上感受的不仅是景或物形象的惟妙惟肖,而且是其中所寓托的象外之意。宫体诗第一次扩展了诗歌表现的意象空间,诸如天上的风云月露,地上的草木鸟虫,家中的器物院庭等等,无不成为其艺术再造的基本素材,使之通过诗人形象思维的艺术加工,升华为影响后世女性题材诗词的重要意象。

宫体诗所创造的意象主要有下述几种:

其一,器物意象。

由扇、镜、灯、烛、幔、帘、漏、琴、笙、笛、簾、琵琶之类物件与乐器构成的意象总称“器物意象”,其中最具有代表性的是扇、烛、灯、镜诸意象。“扇”作为驱除炎热和扮靓自身的道具,是与女性关系至密的物品。南朝诗人为了突现女性的娇媚,在宫体诗中屡屡咏及其手中的团扇,丘巨源、萧衍、沈约、何逊等都作有“咏扇”之作,歌吟女性的娇声媚态,如“拂眄迎娇意,隐映含歌人”(丘巨源《咏七宝扇》)、“摇风入素手,招曲掩朱唇”(何逊《与虞记室诸人咏扇》)。“美人掩轻扇,含思歌春风”(鲍照《中兴歌》之四)、“团扇承落花,复持掩余笑”(何逊《苑中见美人》)、“却扇承枝影,舒衫受落花”(萧纶《见姬人》)等等,这类持扇的细节描绘,在宫体诗中很为常见。而且,自从传出汉班婕妤之手的《怨歌行》问世以后,女性常恐色衰见弃的忧惧心理便被加诸团扇之上,使团扇生成为一种抒发相思和怨悱的“扇意象”,宫体诗中的不少作品也时时承袭这一传统,用以抒写女性在男性霸权社会中的思情或忧虑,如王僧孺《秋闺怨》的“风来秋扇屏,月出夜灯吹”,张率《远期》的“秋风息团扇,谁能久别离”,萧绎《戏作艳诗》的“摇兹扇似月,掩此泪如珠”,孔翁归《奉和湘东王教班婕妤》的“恩光随妙舞,团扇逐秋风”,徐湛《赋得班去赵姬升》的“今日悲团扇,非是为秋风”等。

“灯意象”、“烛意象”,二者基本相同,而且都始自南齐永明诗人谢朓的《咏灯》和《咏烛》,如其《咏灯》诗:

发翠斜汉里,蓄宝宕山峰。抽茎类仙掌,衔光似烛龙。

飞蛾再三绕,轻花四五重。孤对相思夕,空照舞衣缝。

前六句是实写,细腻地刻画了灯的颜色、形状和光焰,后两句则构建了一个孤灯空照的寂寞语境。从此,“孤”字成为“灯意象”中的关键词,抒写旷男怨女空虚寂寥的心境时,孤灯独照成为常用的模式,如沈约以“孤灯暖不明,寒机晓犹织”表现思妇“零泪向谁道,鸡鸣徒叹息”的愁怀(《夜夜曲》),江总用“空帐临窗掩,孤灯照壁然”衬托“小妇”丧夫的哀伤(《伤佳人》),用“屏风有意障明月,灯火无情照独眠”表现青楼倡女的空闺幽怨(《闺怨篇》)。同时,灯所具备的膏脂自燃的物理特性也启发了诗人的联想功能,使他们想到了离别、单恋给人造成的感情自虐,于是,又形成了“灯意象”的另一个象外之意,即“衣带渐宽终不悔,为伊销得人憔悴”,如王筠的《咏灯檠》诗:

百华曜九枝,鸣鹤映冰池。朱光本内照,丹花复外垂。

流晖悦嘉客,翻影泣生离。自销良不悔,明白愿君知!

“自销良不悔,明白愿君知”,这种对于情爱的专一与执着,同“烛意象”的内含意蕴是相同的,比如王筠的

《咏蜡烛》:

执烛引佳期,流影度单帷。脱别绣被,依稀见蛾眉。

莛明不足贵,烬岂为疑!所恐恩情改,照君寻履綦。

“烛意象”具有这种宁肯“一寸相思一寸灰”的意蕴,所以后世的爱情诗词袭用这一意象的屡见不鲜。蜡烛还有一个类似于人流泪的物理特征,即“烛泪”,诗人便把这种器物的无心之泪化作男女的有情之泪,用以表达“蜡炬成灰泪始干”的内心伤痛,如陈后主的“自君之出矣,绿草遍阶生。思君如夜烛,垂泪著鸡鸣”(《自君之出矣》),徐陵的“今宵花烛泪,非是夜迎人”(《走笔戏书应令》)。

沈约在《织女赠牵牛》诗中曾云:“红妆与明镜,二物本相亲。”女性高兴时,就“窥镜比蛾眉”(谢朓《咏邯郸故才人嫁为厮养卒妇》),“开镜比春妆”(沈约《携手曲》),沮丧时,便“谁思开朝镜”(王筠《向晓闺情》),“尘镜朝朝掩”(萧纶《代秋胡妇闺怨》),照不照镜子,似乎成为观察女性情绪的晴雨表。因此,宫体诗中“镜”的出现频率很高。这类诗形成的“镜意象”意蕴一般都比较复杂,有时是顾影自怜,有时是对镜相思,有时是担心见弃,有时是怨恨薄情,如下引的几首:

玲珑类丹槛,茗亭似玄阙。对凤悬清冰,垂龙挂明月。

照粉拂红妆,插花理云发。玉颜徒自现,常畏君情歇。(谢朓的《咏镜台》)

朱帘旦初卷,绮机朝未织。玉匣开鉴影,宝台静临饰。

对影独含笑,看花时转侧。聊为出茧眉,试染天桃色。

宝钗若何间,金钿长相逼。荡子行未归,啼妆坐沾臆。(何逊《咏照镜》)

信来赠宝镜,亭亭似圆月。镜久自逾明,人久情愈歇。

取镜挂空台,于今莫复开。不见孤鸾鸟,亡魂何处来。(徐陵《为羊兖州家人答饷镜》)

谢朓诗中的女性在顾影自怜之余,显示的是“畏君”绝情的忧心,何逊诗中的女性在对镜化妆之后,流露出“荡子”不归的伤情,而徐陵诗中的女性掩镜不开,则是出于对“人久情愈歇”的绝望。一面镜子就如同万花筒一样,将女性内心世界的酸甜苦辣都映照了出来。因此,通过“镜意象”来吟咏女性的悲欢喜乐,在南朝以后可以说代有其人。

陈隋交替之际,又出现了一首《破镜》诗,诗为四句:

镜与人俱去,镜归人不归。无复嫦娥影,空留明月辉。

据唐孟棨《本事诗》记载,是诗的作者为陈太子舍人徐德言。徐德言咏是诗的背景乃是一个凄婉的故事,据说“徐德言之妻,后主叔宝之妹,封乐昌公主,才色冠绝。时陈政方乱,德言知不相保,谓其妻曰:‘以君才容,国亡必入权豪之家。斯永绝矣,倘情缘未断,犹冀相见,宜有以信之。’乃破一镜,人执其半。约曰:‘他日必以正月望日卖于都市,我当在,即以是日访之。’及陈亡,其妻果入越公杨素之家,宠嬖殊厚。德言流离辛苦,仅能至京,遂于正月望日访于都市。有苍头卖半镜者,大高其价,人皆笑之。德言直引至其居,设食,俱言其故。出半镜以合之,仍题诗曰(诗略)。陈氏得诗,涕泣不食。素知之,怆然改容,召德言,还其妻,仍厚遗之,闻者无不感叹。”在这首诗里,南朝诗中的镜意象得到了最高的升华,镜就是人,人即为镜,镜与人已经融合为一体,于是,“破镜重圆”便具备了夫妇重新聚首的内涵从而传诵古今。

其二,居处意象。

居处意象包括殿、楼、闺、堂、栏、门、扉、牖、窗、庭、阶、墀、砌等意象,其中尤以庭、阶重要。宫体诗中的“庭意象”往往使用“闲”、“深”、“空”、“广”、“虚”等语词,有意识地利用空间做文章,极力夸大它的空旷冷落,如:

幽闺溢凉吹,闲庭满清晖(鲍照《秋夕》);

深庭秋草绿,高门白露寒(柳恽《捣衣》);

晓河没高栋,斜月半空庭(何逊《闺怨》);

蔼蔼夜庭广,飘飘晓帐轻(王僧孺《与司马治书同闻邻妇夜织》);

凄叶留晚晖,虚庭吐寒菜(江洪《秋风曲》之二);

空庭高楼月，非复三五圆（王台卿《荡妇高楼月》）。

“闲”字并非悠闲之义，而是类似“空”、“虚”的用法，意谓无人理会的虚空，用以形容除了清冷的月光外一无所有的庭院，十分贴切。“深”谓幽深，“广”言廓落，都是在直接描述庭院的寂寥。实际上，空旷冷落的庭院形象正是主人公空虚寂寞的内心情绪的外化，也正是“庭意象”意蕴所具备的一大特征。“庭意象”的另一特征是以着重描写院中衰杀的景物，尽量凸显庭院与人心共鸣的荒凉，上引的大部分诗句都夹缠着这种写法，另如江总《姬人怨》的“庭中芳桂憔悴叶，井上梧桐零落枝”、何楫《班婕妤怨》的“庭草何聊赖，也持秋当春”等等。院中芳草离离、清晖满满，在愁人看来，恰恰是萋萋满怨情、满目伤心色。

“阶意象”主要采取婉言的手法委婉地表现阒无人迹、身无知己。在这类意象中，大都写得阶不像阶、阶不成阶，如“花月分窗进，苔草共阶生”（阴铿《班婕妤怨》）、“飞蛾屡绕帷前烛，衰草还侵阶上玉”（张正见《赋得佳期竟不归》）、“阶前看草蔓，窗中对网丝”（陈后主《有所思》之一）、“履迹随恩故，阶苔逐恨新”（何楫《班婕妤怨》）、“香飞金辇外，苔上玉阶中”（徐湛《赋得班去赵姬升》）等。台阶上长满青苔、爬满蔓草，与荒原废墟有何两样？只有人迹罕至之处，才有这样的荒芜。其实，“阶意象”与“庭意象”一样，都是试图设置一种与女性内心契合的语境。

其三，禽鸟意象。

由燕、雁、鹊、鸂、鹤、鸳鸯等构成的意象，为“禽鸟意象”。这类意象一是用以比况人间的情侣或夫妇，诗人将人的情感移诸禽鸟的形象上，使之具备了象征意味，如卫敬瑜妻王氏的《孤燕》诗：

昔年无偶去，今春犹独归。故人恩既重，不忍复双飞。

这首诗出自《南史·孝义传》，卫敬瑜妻王氏，年十六而夫亡，截耳为誓，终身守节。她所居之处，“户有燕巢，常双飞来去，后忽孤飞。贞女感其偏栖，乃以缕系脚为志。后岁此燕更来，犹带前缕”，她看后感于衷，便写下了这首诗。关于这位未亡人守节的是非曲直姑置不论，其诗值得注意的是以人情写孤燕，构成了寄托人的情感愿望的“燕意象”。这种意象早在《诗经》和《古诗十九首》里就有端倪，前者有“燕燕于飞，差池其羽”，后者有“思为双飞燕，衔泥巢君屋”。但是，作为一种意象而较多运用于诗中的，则是宫体诗派诗人。如鲍照有《咏双燕》、吴均有《咏双燕》，鲍令暉有“谁为道辛苦，寄情双飞燕”（《古意赠今人》），高爽有“但画双鸿鹄，莫画孤飞燕”（《咏画扇》），萧纲有“春燕双双舞，春心处处扬”（《戏作谢惠连体十三韵》）、“日移孤影动，羞睹燕双飞”（《金闺思》之一），刘孝绰有“谁能对双燕，悒悒守空床”（《春宵》），王枢有“何由及新燕，双双还共飞”（《古意应萧信武教》），甄固有“昨晚褰帘望，初逢双燕归”（《奉和世子春情》），阴铿有“户余双飞燕，床有一空帷”（《和樊晋陵伤妾》），江总有“愿并迎春比翼燕，常作照日同心花”（《秋日新宠美人应令》）等。燕意象的一个重要特征就是比况映衬，以孤燕喻指人的孑然独处，或者以双燕反衬人的形单影只，通过这种比况映衬，寄托人的欲成比目愿作鸳鸯的美好期望。

“雁意象”在具有与“燕意象”相同意蕴的同时，还因为雁之为物春去秋来，行而有信，以及《史记·苏武传》中关于“雁足传书”的传说，从而别具爱情信使的作用。宫体诗中使用“雁意象”时大都从这一意义上抒情写意，如萧纲“相思不得反，且寄别书归”（《赋得陇坻雁初飞》）、萧纲“南风送归雁，聊以寄相思”（《金闺思》之二）、王融“倘更逢归雁，一一传情心”（《赠情人》）、张正见“徒思裂帛雁，空上望归楼”（《有所思》）、“自对孤鸾向影绝，终无一雁带书回”（《赋得佳期竟不归》）、陈后主“愁多明月下，泪尽雁行前。别心不可寄，惟余琴上弦”（《有所思》之三）、“雁声不见书，蚕丝欲断弦”（《梅花落》之二）、王融“雁封归飞断，鲤素还流绝”（《长相思》）、萧淳“壶关远，雁书绝”（《长相思》）等。

其四，草木意象。

宫体诗中的草木意象包括由柳、梅、莲、藕、蔷薇、苔、忘忧草等各种花草树木构成的意象。诗人使用较多的是“柳意象”。柳在万木之中与人的关系似乎最为密切，古人植树最爱用的树种就是柳树，所以柳又有“官柳”之称。在文学艺术中，从《诗经》的“昔我往矣，杨柳依依”到《古诗十九首》的“郁郁园中柳”都是咏柳的名句，而乐府中则出现了著名的横吹曲《折杨柳》。南朝时，因为柳条婀娜多姿，更受人们喜爱，《齐书》曾载益州刺史刘俊之向武帝献上“条甚长，状若丝缕”的蜀柳数株，武帝植于殿前，“常玩嗟之，曰：

杨柳风流可爱,似张绪常。”(《太平御览》卷九百五十七引)因此,咏柳更为频繁地出项现在宫体诗派文人的笔下。与唐人诗中的“折柳意象”纯为赠别不同,宫体诗中的“柳意象”明显揉进了“春情”的特征,如梁武帝弟的“咏柳”诗:

垂阴满上路,结草早知春。花絮时随鸟,风枝屡拂尘。

欲散依依采,时要歌吹人。

(萧纲的《咏柳》)

杨柳非花树,依楼自觉春。枝边通粉色,夜里映垂纶。

带日交帘影,因吹扫席尘。拂檐应有意,偏宜桃李人。

(萧绎《咏阳云楼檐柳》)

萧纲的“时要歌吹人”和萧绎的“偏宜桃李人”都是逢春思艳、因柳生情的暗示。陈后主在《折杨柳》诗中说得更为显露:

杨柳动春情,倡园妾屡惊。入楼含粉色,依风杂管声。

武昌新识种,官渡有残生。还将出塞曲,仍共胡笳鸣。

“春情”因杨柳而萌动,但是,所思的对象却由“出塞曲”和“胡笳鸣”暗示出远在边陲。与这首诗的主题相同的还有沈约的《玩庭柳》和刘邈的《折杨柳》,前者由“因风结复解,沾露柔且长”的庭柳思及“楚妃思欲绝,班女泪成行”;后者“摘叶惊开驶,攀枝恨久离。年年阻音息,月月减容仪。春来谁不思,思君君自知”,直述“高楼十载别”的深沉思念。有些“咏柳”的宫体诗作把弱柳拟为被侮辱与被损害的女子,在“柳意象”中又加入了一层“摧折”、“攀折”的意蕴,如吴均《咏柳》写道:“朝作离蝉字,暮成宿鸟园。不为君所爱,摧折当何言”,祖孙登《咏柳》写道:“高叶临胡塞,长枝拂汉宫。欲验伤攀折,三春横笛中”,它们很容易叫人想起“敦煌曲子词”中的《望江南》:“莫攀我,攀我心太偏。我是曲江临池柳,有人攀了那人攀——恩爱一时间!”隋唐盛行的《杨柳枝》、《柳枝》,有人以为源自古题《折杨柳》,其实就其意象的传承而言,宫体诗中的“柳意象”对其不能说没有影响。

其五,天象意象。

由月、露、风、云诸天象构成的意象为“天象意象”,其中常见的是“月意象”。月有阴晴圆缺,人有悲欢离合,诗人通过各种艺术手段,在人、月之间创造一种情感链接,是构成“月意象”的必备条件。南朝诗人从辉映四海的月色中,发现了它的“道是无情却有情”,于是在诗中总是把月光与愁人组接成一个镜头,如“照愁轩之蓬发,影金阶之轻步”(沈约《八咏·望秋月》)、“楼上徘徊月,窗中愁思人”(庾肩吾《和徐主簿望月》)、“独见伤心者,孤灯坐幽室”(萧子范《望秋月》)。月色普照天下的无私是各居天一隅的离人惟一的心灵联系,如梁武父子的诗:

秋月出中天,远近无偏异。共照一光辉,各怀别离思。(萧衍《边戍》)

今夜月光来,正上相思台。可怜无远近,光照悉徘徊。(萧纲《望月》)

日暮徙倚渭桥西,正见凉月与云齐。若使月光无远近,应照离人今夜啼。(萧绎《春别应令》)

正是在无边的月色下,离人能够“看时使人忆,为似娇娥照”(陈后主《关山月》之二),能够感受到“唯有孤明月,犹能送远人”(陈昭《昭君词》),能够在离别的煎熬中寻求到一丝温馨的慰藉。后世骚人墨客时时借用“月意象”抒发离怀愁绪,似乎正看重这种艺术效果。

其六,昆虫意象。

由蝉、萤、蛩、蛾、蝶、蜘蛛、络纬等构成的意象,总谓之“昆虫意象”。这类意象的使用目的在于构筑一种氛围,氛围的性质由诗中人物形象的心境决定,人物处于一种焦躁的情绪中,昆虫的声形自然令人厌烦,如吴均的《杂(新)绝句》诗:“蜘蛛檐下挂,络纬井边啼。何曾得见子,照镜窗东西。”(其三)人物沉浸于惆怅的相思里,昆虫的鸣叫自然显得凄婉,如江洪的《秋风曲》:“北牖风吹树,南篱寒蛩吟。庭中无限月,思妇夜鸣砧。”(其三)人物心中充满了幽怨,昆虫自然也相应提供悲凉的景象,如江总的《新入姬人应令》:“新人羽帐挂流苏,故人网户织蜘蛛。”

由于传统文学审美倾向的左右,“昆虫意象”在诗歌境界里所构筑的氛围基调是冷色,是黯然,是消沉。因此,宫体诗派作品中吟咏女性孤寂心境的诗作大都采用这种意象来抒情写意,表现女性春宵独

守，便云“虫声绕春岸，月色思空闺”（萧子晖《春宵》），表现女性秋闺难寐，也说“回月临窗度，吟虫绕砌鸣”（萧纲《秋闺夜思》）；抒写女性的寂寞，用的是“草萤飞夜户，丝虫绕秋屋”（萧纲《楚妃叹》），抒写女性的思情，用的仍是“寒园夕鸟集，思牖草虫悲”（柳恽《捣衣》之二）。这种意象的冷色调、阴郁感几乎形成了一种使用定势，对后世的古典诗词都影响不绝。

总之，在论述体物寓情的咏物诗所创造的各种意象时，可以条分缕析，分类叙说，但是，在宫体诗的创作实践中，情况却复杂得多。有些意象相互杂糅，很难分清彼此，诗人在同一诗中也往往综合使用几种意象，甚至构筑一种多层面的复合意象。不过，仅就上述的数种意象而言，宫体诗塑造意象的种类之多，范围之宽，是前朝的任何时代都无法比拟的。它在拓宽诗歌表现领域、开扩诗人形象思维方面，做出了衣被后人的重要贡献。

注 释：

- ① 宋张侃《张氏拙轩集》谓南唐冯延巳亦用“香奁集”名其词集；宋陆游《剑南诗稿》卷四十三有《读香奁集诗戏效其体》，诗云：“金铺一闭几春风，咫尺心知万里同。麝枕何曾寝梦恶，玉壶空解贮啼红。昼愁延寿丹青误，赋欠相如笔墨工。一事目前差自慰，月明还似未央中。”元杨维桢为时人诗作序的集子亦名“香奁集”，见其《复古诗集》卷五。

[参 考 文 献]

- [1] 徐 陵. 玉台新咏[M]. 上海: 上海书店, 1986.
 [2] 李 . 太平广记[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959.
 [3] 郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京: 中华书局, 1979.
 [4] 张 溥. 汉魏六朝百三家集[M]. 上海: 上海人民出版社, 文渊阁四库全书电子版, 1999.
 [5] 御定全唐诗[M]. 上海: 上海人民出版社, 文渊阁四库全书电子版, 1999.
 [6] 吴兆宜. 玉台新咏笺注[M]. 北京: 中华书局, 1985.
 [7] 逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京: 中华书局, 1983.

(责任编辑 何良昊)

Contribution of Gongti Poetry

SHI Guan-hai

(School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: SHI Guan-hai (1945-), male, Professor, School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, majoring in Chinese classic culture and comparative study of the Chinese culture & Japanese culture.

Abstract: Gongti Poetry (Courtly Poetry) was an important genre and school of the Chinese classic poetry. Anyway, it used to be neglected or belittled critically as trash writing which was assumed to brim over with euphemism and sentimentalism. However, being put it into the context of the Chinese classic poetry, and make diachronic survey of its development and close analysis of its image constructing, it turns out to be a great contribution to the art of the Chinese poetry. Those courtly poems passed on the traditional eternal themes of human sentiments and moods through describing objects, pushed the process of rhythmizing and ruling poetry with their elaborative metrical arrangements and widened the representation of poetic images with their affluent and delicate usages of images.

Key words: Gongti Poetry; sentiments; rhythmizing