

论刘宋诗歌的“声色大开”

孟娟

(温州大学人文学院, 浙江 温州 325035)

摘要: 沈德潜在《说诗晬语》中评刘宋诗歌的发展状况, 谓“诗至刘宋, 性情渐隐, 声色大开”^[1], 认为诗歌发展至刘宋时期, 在“声色”方面较以前呈现出愈来愈盛的局面。“声色”一词出现时间较早, 在传统文学批评中, 使用频率也比较高。历代诗论家论诗习惯把“声色”二字并提, 与“性情”侧重诗歌内容不同, “声色”更侧重于诗歌的创作形式方面, 属于形式论范畴。探究刘宋诗歌的“声色大开”, 有必要对“声色”一词的发展作一个简单梳理, 并从含义和原因两方面来加以探讨。

关键词: 声色; 声色大开; 含义; 原因

中图分类号: I052

文献标识码: A

文章编号: 94047- (2018) 01-053-05

一、“声色大开”的含义

“声色”二字较早出现在一些先秦典籍中, 指的是美好的声音与颜色。如《左传·昭公第二十五年》载:

气为五味, 发为五色, 章为五声, 淫则昏乱, 民失其性。是故为礼以奉之。为六畜、五牲、三牺, 以奉五味。为九文、六采、五章, 以奉五色。为九歌、八风、七音、六律, 以奉五声。^[2]

在这里, “声”和“色”各自指的是不过分的美丽的声音和颜色, “声色”一旦失度, 就会使“民失其性”。也有把“声色”二字并称的, 如《庄子·天地篇》云:

且夫失性有五: 一曰五色乱目, 使目不明; 二曰五声乱耳, 使耳不聪……且夫趣舍声色, 以柴其内……。^[3]

再比如《管子》所云, “御正六气之变, 禁止声色之淫”^[4], 也是强调“声色”的不能过度。显然, “声色”一词在当时指向比较简单, 还不曾涉及文学领域。

到西晋, 陆机在《文赋》中把“声色”一词引入到文学批评领域, 强调诗文的语言应当富于变化而和谐, 即“暨音声之迭代, 若五色之相宣”^[5]。随着朝代的发展, 诗歌“声色”问题越来越受到人

们的重视, 南朝刘勰著《文心雕龙》, 就单独列出《声律》篇和《物色》篇来讨论形式问题对于诗歌创作的重要性, 在这里, “声”“色”分别指的是“声律”和“物色”。唐五代以后, 诗论家使用“声色”二字论诗更加频繁, 如陆时雍批评沈约诗, 曰: “沈约有声无韵, 有色无华”^[6]; 冒春荣更是指出, “论诗之要领, 声色二字足以尽之”^[7]。然而, 这些诗论家很少指出“声色”二字的具体含义, 直到清人阮元提出, “凡文者, 在声为宫商, 在色为翰藻”^[8], 认为“声”指的是声律上的和谐, “色”指的是辞藻上的华美, 才给了历代诗论中“声色”一词一个具体的含义指向。

显然, “声色”一词的含义在我国古代是有一个发展演变的过程的。阮元提出的“在声为宫商, 在色为翰藻”, 已明确了所谓“声色”的具体内涵。因此, 对于沈德潜所提出的宋诗“声色大开”, 可以从两个角度来加以分析, 即一是语言的和谐悦耳, 指“声”的方面; 二是语言的雕藻淫艳, 指“色”的方面。

首先, 刘宋诗人在追求诗歌语言的和谐悦耳方面, 即诗歌创作“声”的方面, 比刘宋以前的诗人要重视得多。比如, 刘宋诗人在诗歌创作实践中有意识地运用叠词和双声叠韵等诗歌技巧, 使诗歌语言更加富有音乐美。虽然早在《诗经》《楚辞》中, 对这些

技巧就有一定的运用,但在刘宋诗人的创作中,对它们的使用更加频繁。如谢灵运《长歌行》:

倏烁夕星流。昱奕朝露团。粲粲乌有停。泫泫岂暂安。徂龄速飞电。颓节聳惊湍。览物起悲绪。顾已识忧端。朽貌改鲜色。悴容变柔颜。变改苟催促。容色乌盘桓。亶亶衰期迫。靡靡壮志阑。既惭臧孙慨。先愧杨子叹。寸阴果有逝。尺素竟无观。幸除道念戚。且取长歌欢。^[9]

这首诗中,双声词有“倏烁”“昱奕”“催促”“盘桓”属于叠韵,而叠词又有“粲粲”“泫泫”“亶亶”“靡靡”等,这些词的使用增强了诗歌的音乐美,使之读起来更加地和谐悦耳。甚至在诗歌平仄方面,刘宋诗人也有了一些朦胧的意识,谢诗、颜诗中均有严格入律的诗句,如谢灵运《东阳溪中赠答(其二)》“缘流乘素舸”“月就云中堕”^[10]等诗句,尽管是诗人无意识的创作,却与后来的五言律诗暗合。而鲍照更有上下联对仗的律句,如《翫月城西门廨中诗》“归华先委露,别叶早辞风”^[11],《代陈思王京洛篇》“珠帘无隔露,罗幌不胜风”^[12]等。沈德潜曰:“诗以声为用者也,其微妙在抑扬抗坠之间。”^[13]显然,刘宋诗人对诗歌语言在声音方面的抑扬抗坠,已经有了一种朦胧的意识。尽管这种入律的诗句很少,多数时候仅限于句而非联,并且不是诗人有意识的创作,但确实是在刘宋这个时期出现了这种现象。故而,陆时雍曰:“诗至于宋,古之终而律之始也,体制一变,便觉声色俱开。”^[14]认为律诗的最初萌芽,便是始于刘宋。无论是有意识的追求还是无意识的暗合,都可说明刘宋诗人对于诗歌“声”的方面比刘宋前诗人要更加重视。

其次,刘宋诗人对诗歌创作“色”的追求,即语言的雕藻淫艳方面,也比刘宋前诗人更甚。刘宋诗歌对创作形式的追求历来为人所关注,就如刘勰在《物色》篇中所云:“自近代以来,文贵形似,窥情风景之上,钻貌草木之中”^[15],而钟嵘对元嘉三大家的诗歌创作也都有“尚巧似”的评价。刘宋以前的诗歌在语言的辞藻方面也有一定的重视,比如曹植《公宴诗》曰:“秋兰被长坂,朱华冒绿池”^[16]，“朱华”和“绿池”形成鲜明对比,一个“冒”字更是为人所称道,引起后来不少人的模仿。刘宋诗人在这方面更进一步,不但喜欢在诗中

运用一些颜色鲜艳的词,对单个字词的雕琢也更加重视。比如谢惠连的《捣衣诗》曰:“白露滋园菊,秋风落庭槐”^[17],用“滋”和“落”两个动词分别连接两个名词,不但写出了园菊和庭槐的状态,也有意给二者形成一种对比。再比如鲍照的《登庐山诗二首》(其一)云:“高岑隔半天,长崖断千里”^[18],分别用“隔”字和“断”字细致逼真地刻画出石门山的山之高、崖之陡,使人读来有一种奇险之感。此外,由于山水诗的兴起,刘宋诗人在诗歌创作中善于对自然景物作全方位地描绘,比如鲍照《望孤石》:

江南多暖谷,杂树茂寒峰。朱华抱白雪,阳条熙朔风。蚌节流绮藻,辉石乱烟虹。泄云去无极,驰波往不穷。啸歌清漏毕,徘徊朝景终。浮生会当几,欢酌勿盈衷。^[19]

孤石,即大孤山。诗人用“朱华”“白雪”“阳条”“朔风”“蚌节”“绮藻”“辉石”“烟虹”诸意象从光影和色彩等方面来刻画大孤山的外貌,给人造成一种强烈的视觉效果。接着诗人又为眼前静止的画面添了动态意象,用流动的云和奔驰的水给全诗注入了生机,很自然地引发出后面的感慨。可见,刘宋诗人对诗歌“色”的方面比刘宋前诗人要更加关注。

由上所述,沈德潜所谓的刘宋诗歌“声色大开”,指的是刘宋诗人对于诗歌语言在声律和辞藻方面的追求,既要诗歌读起来和谐悦耳,富于音乐美,又要诗歌语言华美、用词讲究。刘宋诗人对诗歌创作形式的追求,不仅形成刘宋诗歌“声色大开”的局面,对后来的诗歌创作也产生了重要影响,故而沈德潜说其是“诗运一转关也”^[20]。

二、“声色大开”的原因

刘宋诗人从刻板的玄言诗中解放出来,对诗歌声律问题有了朦胧的认知,在诗歌辞采方面的追求也比刘宋前诗人更进一步,因此后世通常认为诗歌发展到刘宋,呈现的是“声色大开”的现象。作为南朝诗歌的起始阶段,刘宋诗歌为何会呈现这样一种状态,其中原因复杂,很值得我们探究。

刘宋诗人在诗歌创作中,注重对诗歌“声”的追求,可以从三个方面来加以分析。首先,这与东晋以来文人对声音之美的追求有关。《世说新语·

豪爽》第八载桓温平蜀后与众参僚饮酒，曰：

桓既素有雄情爽气，加尔日音调英发，叙古今成败由人，存亡系才，其状磊落，一坐叹赏。^[21]

在这里，“音调英发”指的是桓温论说古今事，语声慷慨，强调的是声音之美。又《世说新语·文学》第十九引邓粲《晋纪》曰：

（裴）遐以辩论为业，善叙名理，辞气清畅，泠然若琴瑟。闻其言者，知与不知，无不叹服。^[22]

这里，称赞裴遐论叙名理时，声音悦耳，有如琴瑟，余嘉锡曰：“晋、宋人清谈，不惟善言名理，其音响轻重急徐，皆自有一种风韵。”^[23]可见，在晋宋人看来，即使是日常的交谈，都须注重语音之美，声音的“轻重急徐”都是有讲究的，更不用说讽咏诗文了。《世说新语·文学》第八十八引《续晋阳秋》曰：

虎（袁宏）少有逸才，文章绝丽，曾为咏史诗，是其风情所寄……会虎在运租船中讽咏，声既清会，辞文藻拔。^[24]

这里的“声既清会”强调的就是袁宏诵读诗文的语音之美。可见诗文中的声音高低错落之美，已经开始为当时文人所关注并自觉追求，如范晔在《狱中与甥姪书》中曰：

性别宫商，识清浊，斯自然也。观古今文人，多不全了此处。纵有会此者，不必从根本中来。言之皆有实证，非为空谈。年少中谢庄最有其分。^[25]

“别宫商，识清浊”指的是可以辨识语音，很明显，范晔已经自觉意识到了这一点，并颇以此为自得，认为古今文人就算有会此者，也是只识其流而不知其源。且范晔认为，在年轻一辈中，谢庄最具有这方面的天分。钟嵘《诗品》引王融语曰：

宫商与二仪俱生，自古词人不知之。惟颜宪子乃云“律吕音调”，而其实大谬。唯见范晔谢庄颇识之耳。尝欲进《知音论》，未就。^[26]

王融语与上引范晔语正好可以互相印证，说明范晔和谢庄在辨识语音方面确实是有能力的。据《南史·谢弘微传》记载，刘宋将领王玄谟问谢庄，“何者为双声，何者为叠韵”，因同行者有垣护之，谢庄答曰：“玄、护为双声，礲、礲为叠韵”^[27]，礲礲为当时王玄谟带兵攻占之地，可见谢庄不仅善于应对，对语音确实也有一定的辨识能

力。虽然在刘宋以前，诗歌创作中对双声叠韵就有一定运用，但对其进行理性的辨识，确是从刘宋诗人这里开始的。当时，对双声叠韵有一定认识的不仅是谢庄，还有羊戎，《南史·羊玄保传》载：

（刘宋时羊戎）好为双声。江夏王义恭尝设斋，使戎布床。须臾，王出，以床狭，乃自开床。戎曰：“官家恨狭，更广八分。”王笑曰：“卿岂惟双声，乃辩士也。”文帝好与玄保（戎父）棋，尝中使至，玄保曰：“今日上何召我耶？”戎曰：“金沟清泚，铜池摇飏，既佳光景，当得剧棋。”^[28]

这里，羊戎的回答中，“官家”“恨狭”“更广”“八分”“金沟”“清泚”“铜池”“摇飏”“既佳光景”“当得剧棋”均为双声字，可见，刘宋时人们对双声叠韵已经有了一定的认识，这是他们自觉追求声音之美的结果。

其次，刘宋诗人注重对诗歌“声”的追求，也是受了当时佛教盛行的影响。佛教自汉朝传入中原，到刘宋时，已经得到了很大发展，其时很多文人笃信释佛，与僧人也有一定交往。比如谢灵运，梁慧皎《高僧传·慧叡传》载：

陈郡谢灵运笃好佛理，殊俗之音，多所达解，乃咨叡以经中诸字，并众音异旨，于是著《十四音训叙》，条例梵汉，昭然可了，使文字有据焉。^[29]

谢灵运不仅和僧人交往甚密，且在梵文读音方面颇有造诣。可见，佛教日盛的这种情况，必然会对文人们的创作产生一种间接的影响。佛教徒们在诵经唱导时也特别注重声韵之美，如《高僧传·涌经论》云：

若乃凝寒静夜，朗月长宵，独处闲房，吟讽经典，音吐迥亮，文字分明。足使幽灵欣踊，精神畅悦。所谓歌咏诵法言，以此为音乐者也。^[30]

释慧皎认为诵读经典要“音吐迥亮”，这样会给人的精神带来愉悦之感，强调诵经的声音之美，这与文人们清谈辩论注重声音之美不谋而合。又《慧明传》曰：“（明）音吐寥亮，洗悟尘心，指事适时，言不孤发，独步于宋代之初。”^[31]《慧芬传》曰：“芬既素善经书，又音吐流便。”^[32]一再强调僧人诵经唱导时的“音吐”之魅力。这是因为僧人宣讲佛法时，须用语音的抑扬动听来感动听众，这一点对当时文人进行诗歌创作时重“声”的追求也产生了间接影响。此外，随着佛教在中原的

日益发展,译经之业也日益兴盛,佛经本是以梵文写成,而梵文又是拼音文字,其拼音原理能够促使当时文人较为熟练地辨析声、韵、调,这对于其时文人的创作当然也会产生影响。

最后,刘宋诗人对诗歌“声”的追求,也与音韵学的发展相关。对汉字语音的研究,在刘宋前已为人所关注,东汉末,服虔、应劭就采用反切之法注音;魏初孙炎著《尔雅音义》,晋吕静著《韵书》等,都是人们有意识地对汉字语音进行研究。这些势必会对诗人们的创作产生一定影响,比如素来被认为是四声创始人的周颙,曾著有《四声切韵》,《南齐书·周颙传》载:

周颙音辞辩丽,出言不穷,宫商朱紫,发口成句。^[33]

可见,音韵学的发展在一定程度上,也促进了刘宋诗人对诗歌创作“声”的追求。

至于刘宋诗人在诗歌创作中对“色”的追求,其原因大体可以从两个方面来分析。首先,重视对“色”的追求与其时山水诗的兴起与发展有着密不可分的关系。对山水景物的描摹,要求诗人们对诗歌“色”的方面自觉加以追求。尽管东晋时期,自然山水就已经出现在一些诗歌创作中,然而当时山水只是文人用来谈玄悟道的辅助工具,不会引起更多的关注,人们也不会给予山水更多笔墨的描摹。刘宋时,山水景物摆脱了玄言诗创作中的附庸地位,开始作为独立的审美对象出现在诗歌创作中,诗人们用尽一切词汇与技巧去刻画描摹景物,也直接促成了人们对于诗歌创作中“色”的重视与追求。正如刘勰《文心雕龙·明诗》篇所言:

宋初文咏,体有因革,庄老告退,而山水方滋,俪采百字之偶,争价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新,此近世之所竞也。^[34]

可见,当时刘勰已经敏感地认识到了这一点。杨明先生讲解这段文字曰:“刘勰指出刘宋诗坛风气,在于诗人们竭尽所能,致力于体察自然物的形貌,加以逼真细致的描绘。这是指当时兴起和发达的山水诗创作。”^[35]为更好地描摹自然景物,不仅用词要华美、奇巧,还要注意对山水作全方位地刻画,以期达到《物色》篇中所说“如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥”^[36]的效果。其时,刘宋诗人刚刚从东晋玄言诗中摆脱出来,甚至还未能尽脱玄

言习气,山水诗作为一种新兴事物,人们的创作还处于一种探索阶段,比如谢灵运作为山水诗的鼻祖,其山水诗基本架构一般都是较为机械的“叙事——写景——抒情”模式,这就使得其时诗人在进行山水诗创作时,特别注重表面的描绘与刻画。此外,山水景物从玄言诗中的附属物到刘宋时成为独立的审美对象,人们在描写时,总是力求面面俱到,比如白居易评谢灵运的诗“大必笼天海,细不遗草树”^[37],也正说明了这一点。

其次,刘宋诗人诗歌创作注重对“色”的追求,也是受了赋的影响。赋体物的特点,陆机早在《文赋》中就有提到:“赋体物而浏亮。”^[38]刘勰《文心雕龙·诠赋》篇亦提出:“‘赋’者,铺也;铺采摛文,体物写志也。”^[39]赋这种文体在汉代曾盛极一时,涌现出一批优秀的作家与作品,而汉大赋在艺术上最突出的特点就是铺张扬厉的手法和秾丽富艳的辞藻。比如谢灵运,钟嵘评其山水诗是“寓目辄书,内无乏思,外无遗物”^[40],而他也确实惯于对眼前所见作全景式的铺陈。再如鲍照,鲍照不但写诗,赋也比较有名,他有一篇《舞鹤赋》,中有一段描写鹤的文字:

精含丹而星曜,顶凝紫而烟华。引员吭之纤婉,顿修趾之洪婣。叠霜毛而弄影,振玉羽而临霞。朝戏于芝田,夕饮乎瑶池。^[41]

诗人采用“含丹”“凝紫”“霜毛”“玉羽”“芝田”“瑶池”等精致华美的字眼描写鹤的玉容仙姿,这类字眼在鲍照的山水诗中也是屡屡出现。可见,赋的铺排手法与用词特点都对刘宋诗人重“色”有一定影响。

由上可见,刘宋诗歌“声色大开”的现象不仅与其时人们对语音之美的追求有关,也受到佛教日盛与音韵学发展的影响,此外,与山水诗的兴起发展和赋的影响也有一定关系。这种种因素促使刘宋诗人更加注重诗歌创作在“声色”方面的追求,也促成了刘宋诗歌“声色大开”的局面。

参考文献

- [1]沈德潜著、王宏林笺注《说诗碎语笺注》,人民文学出版社2011年版,第128页。
- [2]左丘明著、李梦生译注《左传译注》(下)卷二十五,上海古籍出版社2004年版,第1147页。
- [3]庄子著、孙通海译《庄子》,中华书局2014年版,第

- 134页.
- [4]黎翔凤校注《管子校注》(中)卷第十,中华书局2004年版,第509页.
- [5]陆机著、张少康集释《文赋集释》,上海古籍出版社1984年版,第94页.
- [6]陆时雍著、李子广评注《诗镜总论》,中华书局2014年版,第87页.
- [7]冒春荣《葑原诗说》卷四,《清诗话续编》三,上海古籍出版社1983年版,第1618页.
- [8]阮元《文韵说》,《擘经室续集》卷三,中华书局1985年版,第128页.
- [9]谢灵运《长歌行》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1148页.
- [10]谢灵运《东阳溪中赠答(其二)》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1185页.
- [11]鲍照《翫月城西门廨中诗》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1305页.
- [12]鲍照《代陈思王京洛篇》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1259页.
- [13]沈德潜著、王宏林笺注《说诗碎语笺注》,人民文学出版社2011年版,第10页.
- [14]陆时雍著、李子广评注《诗镜总论》,中华书局2014年版,第87页.
- [15]范文澜《文心雕龙注》(下),人民文学出版社2015年版,第694页.
- [16]曹植《公宴诗》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(上),中华书局1983年版,第449—450页.
- [17]谢惠连《捣衣诗》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1194页.
- [18]鲍照《登庐山诗二首》(其一),逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1182—1183页.
- [19]鲍照《望孤石诗》,逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》(中),中华书局1983年版,第1310页.
- [20]沈德潜著、王宏林笺注《说诗碎语笺注》,人民文学出版社2011年版,第128页.
- [21]刘义庆著、余嘉锡笺疏《世说新语笺疏》,中华书局2014年版,第520页.
- [22]同上,第183页.
- [23]同上,第183页.
- [24]同上,第235页.
- [25]沈约《宋书》卷六十九《范曄传》,中华书局1974年版,第1830页.
- [26]钟嵘《诗品》,何文焕《历代诗话》(上),中华书局1982年版,第5页.
- [27]李延寿《南史》卷二十《谢弘微传》,中华书局1975年版,第554页.
- [28]李延寿《南史》卷三十六《羊玄保传》,中华书局1975年版,第934页.
- [29]释慧皎撰、汤用彤校注《高僧传》,中华书局1992年版,第260页.
- [30]同上,第475页.
- [31]同上,第510页.
- [32]同上,第515页.
- [33]萧子显《南齐书》卷四十一《周顒传》,中华书局1972年版,第731页.
- [34]范文澜《文心雕龙注》(上),人民文学出版社2015年版,第67页.
- [35]杨明《文心雕龙精读》,复旦大学出版社2007年版,第54页.
- [36]范文澜《文心雕龙注》(下),人民文学出版社2015年版,第694页.
- [37]谢思炜《白居易诗集校注》(二),中华书局2006年版,第603页.
- [38]陆机著、张少康《文赋集释》,上海古籍出版社1984年版,第71页.
- [39]范文澜《文心雕龙注》(上),人民文学出版社2015年版,第134页.
- [40]钟嵘《诗品》,何文焕《历代诗话》(上),中华书局1982年版,第9页.
- [41]钱仲联《鲍参军集注》,上海古籍出版社2005年版,第33页.

[责任编辑: 汤文华]