

论六朝赋风对诗的影响

许瑶丽

(四川师范大学 文学院, 四川 成都 610068)

摘要:六朝赋在汉赋成熟的体式的基础上,追求“体物”之妙,即要求赋美丽、写实、巧似。六朝诗歌在这种强势文体的影响下,表现出赋的许多特征,铺陈手法的运用、对偶等形式技法的借鉴正是这种倾向的外部体现,究其实质则是诗歌审美趣味向赋的靠近。

关键词:六朝;赋;诗歌;影响

中图分类号:I207.22 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2003)02-0080-06

林庚先生有云:“汉代有赋家而无诗人,唐代有诗人而无赋家,中间魏晋六朝诗赋并存呈现着过渡的折衷状态。”[1](53页)这中间的所谓“折衷”、“过渡”状态,就是指六朝诗与赋此消彼长的发展历程:六朝前期赋占优势,后期诗逐渐成为创作主流。在这个过程中,赋因其体式上的高度成熟、内容不以抒情为务,而逐渐走向衰落,诗则以其崭新的节奏形式、抒情旗帜的高张,以及吸收融化赋体的优势,使自身迅速强大并最终超越了赋。

一 六朝赋之“丽”对诗的影响

赋本是一种早熟的文体,在汉代已臻于极盛,在六朝更逐渐卸掉“讽谏”的包袱,轻松上路。曹丕称“诗赋欲丽”,避开了“丽则”与“丽淫”的争执,将当时形式尚且质朴、单纯的诗歌与赋并举,这一方面肯定了赋“丽”的合理性,一方面开启了诗歌对形式美的追求。文是否当“丽”,或文的形式有什么样的地位、作用,是当时文学创作所关注的问题,阮瑀与应璩都曾著《文质论》,其争论的焦点即是文之“丽”是否必要^①。这是尚“通脱”与尚“丽”的两种文学观念的较量,因此曹丕的“诗赋欲丽”说在当时就具有

了澄清思想、指明方向的作用。曹植则在实践上追求着文之“丽”,因而被称为六朝首开藻丽之风的人。王世贞《艺苑卮言》云:“子建天才流丽,虽誉冠千古,而实逊父兄,何以故?材太高,辞太华。”[2](4222页)此论虽未为当,但言曹植之丽文华辞,则是恰入其分的。曹植《七启序》云:“昔枚乘作《七发》、傅毅作《七激》、张衡作《七辩》、崔骃作《七依》,辞各美丽,余有慕之焉,遂作《七启》,并命王粲作焉。”[3](484页)赋正是以其美丽,受到当时人的推赏而成为摹写的范本的。

在曹氏兄弟俩的倡导与创作的指引下,求丽之风吹彻了整个六朝,甚至波及隋唐。其时的诗文评论往往侧重形式美的鉴赏,试看六朝人对陆机及其作品的评语:

机文犹玄圃积玉,无非夜光焉;五河之吐流,泉源如一焉。其弘丽妍贍,英锐飘逸,亦一代之绝乎! [4](《陆机传》)

陆机才欲窥深,辞务索广,故思能入巧而不制繁。 [5](《才略》)

孙兴公云:“潘文烂若披锦,无处不善;陆

收稿日期:2002-09-12

作者简介:许瑶丽(1975—),女,四川省简阳市人,四川师范大学文学院中国古代文学硕士研究生,指导教师李大明教授。

文若排沙简金,往往见宝。[6](《文学》)若此之类,不可胜记。在六朝,对美的好求,甚至使他们不愿在笔下表现丑恶的事物。这样一群嗜美如命的文士,面对赋这样一处“美丽的山泽”,岂能不“任力耕耨,纵意渔猎”[5](《事类》)。所以刘勰指责当时的作者“采滥忽真,远弃风雅,近师辞赋。故体情之制日疏,逐文之篇愈盛”[5](《情采》)。

西晋陆机,继轨曹丕提出“赋体物而浏亮”,把“体物”作为赋的创作目的,认为赋就是要“曲写毫介”,就是要为描写而描写,什么“铺陈今之政教善恶”,什么“作赋以讽”,统统抛掉。这样赋脱尽了政教的重负,却遗失了“情”这颗文学的种子。所以一方面是以更加迅捷的速度攀登“丽”之巅峰,错采缕金的文辞、连篇累牍的对偶、穷搜极寻来的典故,加上句式的日趋四六,赋几乎穷尽了当时可能采用的一切修辞手段。而另一方面却是抒情在赋创作中受尽冷落,所以从现存的作品来看,魏晋到南朝初年,大多数赋作仍以“体物”为主。这样放逐“情感”的结果便是赋的诗性光辉的消退,赋徒然成为作者炫耀才情与学识的擅场。然而此时的诗圃,四言诗已然式微,五言诗初具规模,七言的体式尚在探索当中。初生的五言诗挟新鲜活泼的节奏形式与正确的“缘情”主张,垂涎着赋的华美。惯于赋体的文士们对于当时五言诗从语言到韵律所透着的青涩与质野显然不能满意,因而借用赋的成熟技法来打磨五言诗,就成了六朝,尤其是魏晋诗人的首选。

在六朝求丽文风的薰染下,诗不断向赋索取着。前人所论的六朝诗歌中诸如文辞、偶对、用典等的运用,是这种借鉴的直接表现,其实质是诗的审美趣味向赋的靠拢。不同于两汉,六朝赋在求丽的总体风貌之下,还追求内容的“写实”与描绘的“巧似”,即用美的形式再现现实中美的事物。在这种审美趣味的影响下,诗歌也开始了对“征实”与“形似”的追求,魏晋人对乐府诗的改造即是例证,南朝的山水诗与咏物诗更是直接搬用赋体的大胆尝试。

二 六朝赋的“求实”对诗的影响

汉赋以骋词、铺张为美,司马相如之汉大赋是对帝王功业、活动的外化或表现,笔下乃以穷搜极寻来的事物罗列为能事,其铺陈不求现实针对性,往往是对理想世界的构想,这种风气在汉末已悄然发生变化。曹丕《答卞兰教》云:“赋者,言事类之所附也。颂者,美盛德之形容也。故作者不虚其辞,受者必当

其实。”[7](《卞后传》裴松之注引《魏略》)写实成了其时对赋的新的要求。此时的咏物赋序也标明了赋求实的倾向,西晋左思《三都赋序》更宣称:

相如赋《上林》,而引“卢橘夏熟”;扬雄赋《甘泉》,而陈玉树青葱;班固赋《西都》,而叹以“出比目”;张衡赋《西京》,而述以“游海若”。假称珍怪,以为润色。若斯之类,匪啻于兹。考之果木,则生非其壤;校之神物,则出非其所。于辞则易为藻饰,于义则虚而无征。且夫玉卮无当,虽宝非用;侈言无验,虽丽非经。而论者莫不诋訾其研精,作者大氏举为宪章。积习生常,有自来矣。

余既思摹《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。何则?发言为诗者,咏其所志也;升高能赋者,颂其所见也。美物者贵依其本,赞事者宜本其实。匪本匪实,览者奚信?且夫任土作贡,《虞书》所著;辨物居方,《周易》所慎。聊举一隅,撮其体统,归诸诂训焉。[3](《三都赋》)

其“写实”的用心,固因赋在当时具有博物类事的意义,但更是因为晋人对汉大赋价值取向的偏离,转而注重生活中的实写,要“颂其所见”,由想象的真实走向感觉的真实,强调个性体验的表现。

晋宋易代之际的谢灵运对赋的“征实”有着更为严格的要求,其《山居赋序》云:

今所赋既非京都官观游猎声色之盛,而叙山野草木水石谷稼之事,才乏昔人,心放俗外,咏于文则可勉而就之,求丽,邈以远矣。览者废张、左之艳辞,寻台、皓之深意,去饰取素,悦值其心耳。[8](《谢灵运传》)

赋中写实的要求有甚于张衡、左思,标举不动声色的纯客观描写。这种求实的倾向,表面上看来是对文学精神的背离,其实质却是作者对虚构世界的逃离,转而关注身边真实的名物世界,并努力想要对自己所生活的环境进行审美观照,即实物实境成为抒情的对象。谢灵运对诗也有相似的要求,钟嵘《诗品序》云:“若人学多才博,内无乏思,外无遗物,其繁富,宜哉!”[9]陈延杰先生《诗品注》曰:“谢客刻画微妙,在诗家为独辟之境。故山水之作,全用客观,皆寓目即书者,是‘外无遗物’也。”[10](30页)试观谢氏《从斤竹涧越岭溪行》的景物描写:

猿鸣诚知曙,谷幽光未显。岩下云方合,花上露犹泫。逶迤傍隈溇,迢递陟陁岨。过漳厉急,登栈亦陵缅。川渚屡经复,乘流玩回转。苹萍泛深沉,菰蒲冒清浅。企石挹飞泉,攀林摘叶卷。[11]

这些描写往往“寓目辄书”,将所见之最令人难忘处细细写来,如写水草“苹萍泛深沉,菰蒲冒清浅”,的确是达到了“瞻言而见貌”的程度。但是谢灵运是将自然作为外在的客体来加以描述的,诗人和他的灵感源泉之间的联系仍是外在的。所以高友工先生把谢灵运称作“赞许汉大赋风格的描写大师”,琐细的描写正是山水不能转化为内在世界的原因^②。

这种与赋精神相通的客观描绘虽风靡一时,但因其遗落了“情”,受到宫体诗人萧纲的指责。傅刚先生《〈昭明文选〉研究》指出:“萧纲在《与湘东王书》中称:‘比见京师文体,懦钝殊常,竞学浮疏,争为阐缓。’萧子显则在《南齐书·文学传论》中称:‘今之文章,作者虽众,总而为论,略有三体。’这分别是指谢灵运、颜延年、鲍照元嘉三家之体,看来元嘉体是他们树立的射靶,萧纲所说的‘京师文体’也应指此,在后面他便指出:‘学谢则不屈其精华,但得其冗长。……’‘谢放巧不可阶。’”[12](125—126页)。但萧纲所倡导的新体,即以咏物诗为主的宫体诗,仍以“寓目写心,因事而作”为宗旨,在实际创作中,宫体诗人往往执行的是“寓目写心”,而忘记了“因事而作”。他们所作的咏物诗更讲究精思巧撰,欲求“影里细腰,颌与真类;镜中好面,还将画等”[13](《答新渝侯和诗书》)的效果,这实际上正是“写实”要求在宫体诗中的延伸。

三 六朝赋的“形似”对诗的影响

六朝赋推崇“写实”,其本身就暗含了“形似”的要求。沈约《宋书·谢灵运传论》云:“相如巧为形似之说。”[8]刘勰谓:“自近代以来,文贵形似,窥情风景之上,钻貌草木之中。”[5](《物色》)从司马相如的时代到刘勰所处的齐梁时代,其间已历近五百年,虽都务求“形似”,而形似的对象与技巧已不可同日而语。六朝赋无论是抒情小赋还是宫殿、苑猎、山水赋,都一致寻求细节的曲毫毕现,更突出个体感受的细腻入微。正如刘勰所说:“巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫介。故能瞻言而见貌,即字而知时也。”[5](《物色》)这种“蔚似雕画”的描写兼

采绘画与雕塑的优点,在赋中寻求一种图画雕塑之美,所以当时出现了为数众多的各类赋画就不足为奇了^③。以曹植的《洛神赋》为例,我们可以看到这种摹写技巧之精湛:

其形也,翩若惊鸿,婉若游龙。荣曜秋菊,华茂青松。仿佛兮若轻云之蔽月,飘颻兮若流风之回雪。远而望之,皎若太阳升朝霞;迫而察之,灼若芙蕖出绿波。襜纤利衷,修短合度。肩若削成,腰如束素。延颈秀项,皓质呈露。芳泽无加,铅华弗御。云髻峨峨,修眉联娟。丹唇外朗,皓齿内鲜。明眸善睐,靦辅承权。环姿艳逸,仪静体闲。柔情绰态,媚于语言。奇服旷世,骨象应图。披罗衣之璀璨兮,珥瑶碧之华琚。戴金翠之首饰,缀明珠以耀躯。践远游之文履,曳雾绡之轻裾,微幽兰之芳蔼兮,步踟蹰于山隅。[3]

其眉眼唇齿,一一刻画;衣裙容饰,细细雕琢。据此作画,亦恐不及,更何况赋中还有对洛神动态的描写,即“化美为媚”^④,绘画雕塑对此都只能望洋兴叹。而此时的咏物赋更是竭尽雕虫篆刻之能事,达到了描写艺术的高峰。这种描写的方法移用到诗的创作当中,对诗歌的发展产生了深远的影响。

刘勰云:“晋世群才,稍入轻绮,张潘左陆,比肩诗衢,采缛于正始,力柔于建安,或析文以为妙,或流靡以自妍。”[5](《明诗》)此言西晋诗变建安风气,在文章的辞采和音声上都有更刻意的追求。事实上,这种追求还可以追溯得更远一些。胡应麟云:“子建《名都》、《白马》、《美女》诸篇,辞极赡丽,然句颇尚工,语多致饰,视东西京乐府天然古质,殊自不同。”[2](《诗数·内编》卷二)由此可知,曹植丽文的创作除了做赋,还包括对乐府诗的改造。胡国瑞先生《论曹植诗的艺术成就》一文更明确指出:“这首诗(《名都篇》)以赋的手法,极陈少年乐事之盛,正言实反,有意与《诗经·齐风·还》之极誉田猎之善以刺荒,正是一致的。”[14](58—59页)胡先生所云“赋的手法”当指植诗中极意描写贵族少年骄逸生活的部分,如其写贵少宴饮时云:“我归宴平乐,美酒斗十千。脍鲤膾胎鰕,炮鳖炙熊蹯。鸣俦啸匹侣,列坐竟长宴。连翩击鞠壤,巧捷惟万端。”[15](《名都篇》)无论是细节的刻画,还是声色的渲染,都是赋的风格。乐府诗在此时渐与乐曲分离,也方便了文人借用赋的方法来改造乐府诗。

曹植在这些乐府旧题上师其意而不师其辞的创作方法,为后来的傅玄、陆机等“析文以为妙”导夫先路。傅玄的乐府诗善于叙事,更倾心于描写,他的《惟汉行》重点描写鸿门宴的复杂的场景,表现樊哙的英雄气概,已令人有身临其境之感。而陆机更为肆意地纵横驰骋,展示其在赋体中练就的描写功夫。试看他的几首五言乐府诗中的描写:

阴云兴岸侧,悲风鸣树端。不睹白日景,但闻寒鸟喧。[16](《苦寒行》)

拊膺携客泣,掩泪叙温凉。借问邦族间,惻怆论存亡。……市朝互迁易,城阙成丘荒。坟垒日月多,松柏郁茫茫。[16](《门有车马客行》)

馥馥芳袖挥,泠泠纤指弹。悲歌吐清响,雅舞播幽兰。丹唇启九秋,妍迹陵七盘。赴曲迅惊鸿,蹈节如集鸾。[16](《日出东南隅行》)

各诗在内容、题旨上与乐府原诗题无大异,但就刻画而言,则悬隔天壤,尤其是《日出东南隅行》中对“罗敷”的描写,拟美目以“玉泽”,比娥眉以“翠翰”,又复能操琴悲歌、雅舞赴曲。至于所写是否仍是农家女罗敷,自己是在作诗还是作赋,已不重要,他只是醉心于这酣畅淋漓的描画,这真是“描写”的狂欢了。所以,黄子云《野鸿诗的》云:“平原四言,差强人意;至五言乐府,一味俳比敷演,间多硬句,且踵前人步伐,不能流露性情,均无足观。”[17]不过,这种在诗中极尽铺陈的作风,却使乐府从内容到形式全面雅化了。

与陆机同时而比肩的潘岳也是描写的好手,他的诗作辞义浅净,其《金谷集作诗》写金谷的景色云:

回谿萦曲阻,峻阪路威夷。绿池泛淡淡,青柳何依依。溢泉龙鳞澜,激波连珠挥。前庭树沙棠,后园种乌棣。灵囿繁石榴,茂林列芳梨。[10]

诗中罗列的描写方法,就带着赋的一些特点,但用辞已从夸张转向写实[18](98页)。不难看出,赋的方法不但浸入了乐府,而且影响到五言抒情诗,其铺写的对象也渐由人、事及于景物,这正与其时赋的题材变化相一致。

再来看被钟嵘评为“巧构形似之言”而置之上品的张协,其《杂诗》十首中亦不乏精彩的描写:

秋夜凉风起,清气荡暄浊。蜻蛚吟阶下,飞蛾拂明烛。……,房栊无形迹,庭草萋以绿。青

苔依空墙,蜘蛛网四屋。[10](《杂诗·其一》)

金风扇素节,丹霞启阴期。腾云似涌烟,密雨如散丝。寒花发黄采,秋草含绿滋。[10](《杂诗·其三》)

朝登鲁阳关,狭路峭且深。流涧万余丈,围木数千寻。跑虎响穷山,鸣鹤聒空林。凄风为我啸,百籁坐自吟。[10](《杂诗·其六》)

诗中的写景“词采葱情,音韵铿锵”,虽不可避免地带有枯寂冷漠的时代特征,但却以其巧丽的风景描写而为钟嵘所欣赏。

刘勰、钟嵘评论诗文每每有“形似”、“巧似”之语,后之论者每以贬语视之,但观刘、钟之评,实无贬意,而是作为对诗文书写风格的指称。“巧似”不但不是缺点,而且还是六朝为文的一种风尚。张融《海赋序》说:“盖言之用也,情矣形乎?使天形寅内敷,情敷外寅者,言之业也。”[19](《张融传》)指出文辞的功能之一就是描绘形貌。正是这种形貌描绘,使中国诗歌发生了有趣的变化。朱光潜先生《诗论》论及中国古诗由情趣富于意象向意象富于情趣的转变时说:“转变的关键是赋,赋偏重铺陈景物,把诗人的注意力从内心变化引到自然界变化方面去。从赋的兴起,中国才有大规模的描写诗;也从赋的兴起,中国诗才渐由情趣富于意象的《国风》转到六朝人意象富于情趣的艳丽之作。汉魏时代赋最盛,诗受赋的影响也逐渐在铺陈词藻上做功夫。有时运用意象并非为表现情趣所必需而是因为它自身的美丽,《陌上桑》、《羽林郎》,曹植《美女篇》都极力铺张明眸皓齿艳装盛服,可以为证。六朝人只是推演这种风气。”[20](69页)尽管这种推演造成“体情之制日疏,逐文之篇愈盛”[5](《情采》),但赋的写法对于诗歌中意象的丰富与发展、诗歌意境的确是功不可没的。

六朝诗歌由重情感的直写到重景物描写,在风气上受赋“形似”的影响,而在实践上则又受益于对偶的手法。《诗论》中关于赋音义对仗先于诗歌,已有定论^⑤。汉末赋骈俪化程度已相当惊人,在六朝更是愈演愈烈。《古诗十九首》现在一般认为是汉末下层文人失意之作。十九首诗中对句仅为22句,占全诗的17%,从比例来看,此时诗中的对偶还未成气候,但偶意的倾向已较明显。细读这些偶句会发现,它们多为描写性的句子,在诗中是作起兴用的。在其中仅有的两首描写诗(《青青河畔草》与《迢迢

牵牛星》)中使用对句的比例远远高出其它诗篇,这似乎在暗示着对偶与描写之间的某种联系。曹植首开六朝诗的华丽之风,他的诗中不仅出现律句,而且出现律联。罗宗强先生指出:“此时五言诗中词语对仗的运用更为普遍,如陈琳诗‘嘉禾凋绿时,芳草纤红荣。’刘楨诗:‘灵鸟宿水裔,仁兽游飞梁。’王粲诗:‘幽兰吐芳烈,芙蓉发红辉。’曹植诗:‘秋兰被长坂,朱华冒绿池。’‘凝霜依玉除,清风飘飞阁。’等等”[18](34页),不知是出于巧合,还是实际情形就是如此,罗先生所举的对偶句,无一例外都是描写性的诗句。《诗薮》云:“晋宋之交,古今诗道之大限乎?魏承汉后,虽浸尚华靡,而摘朴余风,隐约尚在。……士衡、安仁,一变而排偶开矣。灵运,延年,再变而排偶盛矣。玄晖三变而排偶愈工,淳朴愈散,汉道尽矣。”[2]诗中的排偶之风与铺陈之风的发展进程几乎完全一致,再次证明了对偶与描写的深层联系。

赋最先利用、完善了对偶的形式,却只用它来描写,而诗则开掘了对偶这一形式本身所具有的诗性潜质。对仗要求一联之内相对应的词词性相同,同时相对的词在词义上往往属于同一范畴,如地理门、

天文门、植物门等。这样的结构形式实现了诗歌重复观念的回归。联内两句两两相对的形式,在语法结构和语义层面上都构成反复,特别是语义上属于同类,使得对仗的两个诗句构成一个比较封闭的空间。语言艺术是时间艺术,即它的内容的展开是呈线性的、连续的状态,而对仗的使用在一定程度上打破了这种线性局限,营造出一个诗意的空间,联内两句所描绘的对象在类同中又各具性格,平等的形式中两句相互补充、相互映衬,构成一个自足的抒情视野,这样的空间构筑与人的精神的空间性相契合。后来,律诗的形式被比喻成“宫灯”,中间的两两相对的四句,正像宫灯的四根柱,围筑起宫灯的灯笼部分,这正是对对仗的审美特征的形象化体认。

六朝赋中征实的写作态度、铺陈的表现手法,经由对偶带入诗歌,丰富发展了诗歌的意象、表现技法和题材开掘。宋初的山水诗、齐梁的咏物诗就是在赋的直接影响下产生的诗歌种类。由于写实与描写观念融入诗歌创作,使得中国诗歌的审美形态发生了深刻的变化,为日后的诗歌意境美的追求确立了方向。

注释:

- ①阮珩《文质论》云:“盖闻日月丽天,可瞻而难附;群物著地,可见而易制。夫远不可识,文之观也;近而得察,质之用也。”应瑒《文质论》云:“道无攸一,二政代序,有文有质。……然后知质者之不足,文者之有余。”
- ②高友工先生《中国抒情美学》云:“严格说来,谢灵运并不是一个抒情诗人,但是一个赞许汉大赋风格的描写大师。虽然在范围上有了相当大的缩简,而结构也形式化了,但谢灵运对结构的处置过于精细了,因而不能转化为内在世界。”
- ③《历代名画记》收入的六朝赋画有戴逵的《南都赋图》,晋明帝《洛神赋图》,史道硕《蜀都赋图》、《琴赋图》,陆探微《叙梦赋服乘图》,史敬文《西京赋图》,南齐王子文《啸赋图》等。
- ④莱辛《拉奥孔》第二十一章《诗人就美的效果来写美》:“诗想在描绘物体时能和艺术争胜,还可用另外一种方法,那就是化美为媚。媚就是动态中的美。”朱光潜译,人民文学出版社,1986年版。
- ⑤朱光潜先生《诗论》云:“意义的排偶,赋先于诗。”“声音的对仗,赋也先于诗。”

参考文献:

- [1]林庚. 唐诗综论[M]. 北京:人民文学出版社,1987.
- [2]吴文治. 明诗话全编[Z]. 南京:江苏古籍出版社,1997.
- [3]萧统. 文选[M]. 北京:中华书局,1981.
- [4]房玄龄,等. 晋书[M]. 北京:中华书局,1974.
- [5]刘勰. 文心雕龙[M]. 王利器校证. 上海:上海古籍出版社,1980.
- [6]刘义庆. 世说新语[M]. 上海:上海古籍出版社,1982.
- [7]陈寿. 三国志:魏书[M]. 北京:中华书局,1982.
- [8]沈约. 宋书[M]. 北京:中华书局,1974.
- [9]钟嵘. 诗品[M]. 曹旭集注. 上海:上海古籍出版社,1994.
- [10]陈延杰. 诗品注[M]. 北京:人民文学出版社,1980.

- [11] 逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗[Z]. 北京:中华书局,1983.
- [12] 傅刚.《昭明文选》研究[M]. 北京:中国社会科学出版社,2000.
- [13] 严可均. 全上古三代秦汉三国六朝文[Z]. 北京:中华书局,1985.
- [14] 胡国瑞. 诗词赋散论[M]. 上海:上海古籍出版社,1992.
- [15] 曹植集[M]. 赵幼文校注. 北京:人民文学出版社,1984.
- [16] 陆机集[M]. 金涛声点校. 北京:中华书局,1982.
- [17] 黄子云. 野鸿诗的[M]. 清诗话[Z]. 上海:上海古籍出版社,1982.
- [18] 罗宗强. 魏晋南北朝文学思想史[M]. 北京:中华书局,1996.
- [19] 萧子显. 南齐书[M]. 北京:中华书局,1974.
- [20] 朱光潜. 诗论[M]. 北京:三联书店,1984.

On Style Impact on Poetry of Six Dynasties' Fu

XU Yao-li

(Chinese Institute, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

Abstract: Based on the mature form of Han fu, Six Dynasties' fu seeks perfect qualities. Under such an impact, Six Dynasties' poetry betrays many features of fu, which in essence is drawing near of the poetry's aesthetic tastes to fu.

Key words: Six Dynasties; fu; poetry; impact

[责任编辑:唐 普]