

中图分类号: I209.22 文献标识码: A 文章编号: 1004-8634(2012)03-0063-(10)

## 六朝江南都市艳歌的生成机制及其历史流变

葛永海

(浙江师范大学人文学院,浙江金华 321004)

**摘要:** 论文所指的“都市艳歌”,乃是“都市”与“艳歌”的叠合,既强调诗歌的城市属性以及所带来的商业化与通俗化特色,也突出诗歌题材因世俗欲望的渲染所具有的绮艳特征。六朝以来,江南地区出现的许多描写城市生活的诗歌都具有这些特征。作者主要探讨江南都市艳歌的生成机制及历史流变。在六朝文学新变的直接影响下,江南地区建康的士人、王室、民间歌者三种创作主体互动交流,尤其是士人从乐府民歌中吸取养分进行艳情化改造,成为都市艳歌生成的主要途径。在唐代江南文学中心位移至扬州后,都市艳歌亦随之发展流变。六朝江南都市艳歌为后世带来了极为广远的文学效应。

**关键词:** 江南;六朝诗歌;都市艳歌;生成;历史流变

### 一、六朝江南都市艳歌产生的时空背景

从文化背景来看,六朝<sup>①</sup>在江南文化史中的地位举足轻重。正是六朝开创了独具特色的,足以与中原文化相抗衡的江南文化体系,如研究者所指出:“在中国历史上,六朝承前启后,继汉开唐,具有重要的时代意义,而江南的开发则又使六朝成为地域性的概念,与中原长安型文化的横向融合相比,以建业建康为代表的六朝文化将中国文化推向纵深,或者说在南部中国形成了新的文化体系。”<sup>[1]</sup>

六朝建康(今南京)经济走向繁荣,城内市场众多,“市廛列肆,埒于二京”,商业极为发达。不仅有大市、北市、斗场市等综合市场,如《太平御览》卷八二七《资产部·市》引刘宋山谦之《丹阳

记》记载“京师四市:建康大市,孙权时立;建康东市,同时立;建康北市,永安中立;秣陵斗场市,隆安中发乐营人交易,因成市也。”当时不仅建康本身“市廛列肆”,而且以它为中心,通过秦淮河和江南运河,在其周围形成了一个由广陵(今扬州)、京口(今镇江)、晋陵(今常州)、吴郡(今苏州)、余杭(今杭州)、会稽(今绍兴)及句容(今句容县)、湖熟(今江宁县东南)、江宁(今江宁县西南)等中小城市组成的城市圈。并沿长江连结广陵、京口、夏口(今汉口)、江陵、成都,形成长江流域六大都市。这不仅使建康发展成为重要商业都市,而且也促进了沿海城市的发展。

六朝时期,文学重点区域也转向江南,开始以建康为中心。建康除了外来文学家不断聚集,本土也已涌现了不少著名的文学家。正如唐代杜佑所说“永嘉之后,帝室东迁,衣冠避难,多所萃

收稿日期:2012-02-25

基金项目:国家社科基金项目“中国城市叙事的古典传统及其现代变革研究”(10CZW038)

作者简介:葛永海(1975-),男,浙江嵊州人,浙江师范大学人文学院、江南文化研究中心教授,文学博士,主要从事文学地理学研究。

止,艺文儒术,斯之为盛”(《通典》卷一八二《州郡典十二》)建康在六朝成为当之无愧的文学中心。在文学创作方面六朝出现了许多著名的作家作品,如东晋郭璞的游仙诗,许询、孙绰的玄言诗,谢灵运、谢朓的山水诗,鲍照的边塞诗等等,都堪称一时之佳作,影响深远。

由于六朝商业的发展为富家豪门对感官之欲、修饰之美、把玩之巧的追求提供了现实的可能,贵族与商人互相援引,商人带着他们的世俗享乐进入上层社会,在刘宋宫廷内外,“王侯将相,歌伎填室,鸿商富贾,舞女成群,竞相夸大,互有争斗”(王僧虔《宋略乐志叙》),豪门贵族和大贾富商共同缔造着六朝的“金粉世界”。文学乃时代之折光,君王所倡导的艳情诗勃然而兴,其内容“止于衽席之间”,“思极闺房之内”,其形式则“竞一韵之奇,争一字之巧;连篇累牍,不出月露之形,积案盈箱,唯是风云之状”(李谔《上隋高祖革文华书》),刻意表现六朝上层社会放纵豪奢的享乐生活和香艳柔靡的审美趣味,有着浓烈的宫廷色彩。流风所及,以商业文化为表征、追求感官刺激的审美价值观也趁着商业发展之风影响了六朝的整体美学风貌,商业经济的发达助长了六朝佻达轻艳的社会风气。《南史·循吏列传》曾有描绘:“都邑之盛,士女昌逸,歌声舞节,袿服华妆,桃花绿水之间,秋月春风之下,无往非适。”城市化和商业化的文化风气影响了整个六朝的文学创作,逐步形成了极具有自身特色的城市文学——都市艳歌。所谓“都市艳歌”,乃是“都市”与“艳歌”的叠合,对之的命名,是基于两个特性的判断:一是诗歌(或歌曲)的城市属性以及所带来的商业化与通俗化特色;二是诗歌(或歌曲)题材对于情爱等世俗欲望的突出,从而具有绮艳的风格特征。

六朝时期席卷朝野的巨大文学潮流,在宫廷和上层文人中表现为“宫体诗”,在民间则表现为乐府民歌。一般观点认为,宫体诗盛行于南朝时的梁代,并在这个时期形成了诗歌流派。<sup>[2]</sup>刘师培《中古文学史》就指出“宫体之名,虽始于梁,然侧艳之辞,起源自昔。晋宋乐府如《桃叶歌》、《碧玉歌》、《白纥歌》、《白铜鞮歌》,均以淫艳哀音,被于江左。迄于萧齐,流风益盛。其以此体施用五言诗者,亦始晋宋之间,后有鲍照,前有惠休,特至于梁,其体尤昌。”闻一多的《宫体诗的自赎》就认为,宫体诗应当指以梁简文帝为太子时的东

宫,及陈后主、隋炀帝、唐太宗等几个宫廷为中心的艳情诗,从宫体诗产生、发展、演变整体脉络来看,它源于晋宋,下及陈代,流波至于隋唐。由此可见,宫体诗在时间跨度上乃是涵盖了整个六朝的文学潮流。

六朝乐府中表现男女情爱主题的民歌,不少是以“艳歌”的形式出现,正如一首《子夜歌》中所云“朱口发艳歌,玉指弄娇弦。”六朝乐府民歌主要包括“吴歌”和“西曲”。吴声歌产生于以六朝首都建业为中心的吴地。《晋书·乐志》云“吴声歌曲,并出江南。东晋以来,稍有增益。……盖自永嘉渡江之后,下及梁陈,咸都建业,吴声歌曲起此也。”关于吴歌产生的时间和地域,说得极为清楚。西曲则出于荆楚,西曲之“西”,是相对吴地而言的。值得注意的是,产生于商业城市的六朝民间乐府具有明显的城市属性。如西曲中《三洲歌》:“送欢板桥湾,相特三山头。遥见千幅帆,知是逐风流。风流不暂停,三山隐行舟。愿作比目鱼,随欢千里游。”(《乐府诗集》卷四十八)写的就是城市爱情故事,《古今乐录》云“《三洲歌》者,商客数游巴陵、三江口往还,因共作此歌。”(《乐府诗集》卷四十八)则此曲之男女主人公当是商人与其情人无疑。此外,如吴歌西曲中的《懊侬歌》、《莫愁乐》、《那呵滩》等也都生动地反映了来往于建业与江陵之间的商人们与其情人的别离生活和情感。

六朝都市艳歌的出现除了以上的经济、文化的背景,还有自身文学机制发展的背景,六朝文学发展中出现文体自觉与形式新变。魏晋时期的曹丕在《典论·论文》提出:文章乃是“经国之大业,不朽之盛事”,肯定文学的价值,这是基于社会功用层面的文学自觉。而到了六朝时期,文学自觉意识的进步主要表现为,在文学繁富的江南,职业化的“文学之士”的大量出现和文学的“纯化”,典型事例便是从南朝宋代开始,文学与儒学、玄学、史学分离,“特立一科”,<sup>[3](P70)</sup>这一现象的出现,表明人们对于文学本体属性的认识有了很大的提高,文学作为抒情的艺术与儒学、玄学等是截然有别的。都市艳歌之发展演变正建基于此种时代观念。

在形式方面,文人们热衷于文学形式的不断探索,齐永明时期,诗歌发生了划时代的转变,声律理论兴起。自齐永明中王融、谢朓、沈约诸人

“始用四声,以为新变”(《梁书·庾肩吾传》),至梁代,以萧纲为中心的文学集团,其中包括庾肩吾、庾信父子,徐摛、徐陵父子,“转拘声韵,弥尚丽靡,复逾往时”,更加注重诗歌的声律对偶等形式的工巧。并且,在诗歌中运用声律手段,成为一种时代的风气,广为流行。另一方面,包括梁武帝在内的许多梁代文人都通过学习民歌而模仿民歌写作,从中汲取了丰富的营养。所以,梁代文人诗的语言,或以清新见长,或以轻靡流丽争胜,而很少有滞重生涩、深奥曲折的毛病。可以说,西晋以来文人诗过度雅化,语言繁密深重的现象,经过宋代的鲍照、汤惠休,齐代的谢朓、沈约等人的努力,到了梁代得到全面的改变。梁代诗风的演变,决定了此后诗歌语言风格的主导方向,其意义是非常深远的。

在内容方面,陆机的“诗缘情而绮靡”观点得到了六朝诗人的热情回应。诗“言志”一直是此前诗歌创作思想的主导,《诗大序》有言“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。”又说“国史明乎得失之迹,伤人伦之废,哀刑政之苛,吟咏性情,以风其上,达于事变而怀其旧俗者也。”《诗大序》从国史至民间采诗的角度来说明,“吟咏情性”的目的是“以风其上”,这与孔子的“兴、观、群、怨”理论是一致的,都强调文学的目的就是为了教化,为政治服务。这就使得民歌中真性情之作,其灵动之生气多遭遮蔽,而披以伦理教化的外衣。魏晋南北朝,迎来了文学理论发展的繁盛时代。陆机在《文赋》中提出了“诗缘情而绮靡”的主张,为宫体诗风的形成提供了理论依据。齐梁年间正是文学思想非常活跃,有代表复古文学思想的裴子野,有代表折衷派的萧统和刘勰。而以萧纲和萧绎为首的文学阵营则代表了趋新派,对于当时流行的“元嘉三大家”的文体进行批评,认为“比见京师文体,儒钝殊常,竞学浮疏,争为阐缓”,(萧纲《与湘东王书》)主张在永明体的基础上摆脱束缚,歌咏性情,追求清丽文风,全面新变。萧子显《南齐书·文学传论》中提出的“若无新变,不能代雄”的理论,基本代表了趋新派的文学发展观,也是都市艳歌得以兴盛的理论基础。

## 二、六朝江南都市艳歌的主体互动与生成机制

正如前文所说,六朝都市艳歌主要由两大部

分组成,一是宫体诗,一是六朝乐府民歌,从地域上说主要流行于都市,内容则大都是情歌艳曲一类。宫体诗的作者是王室和士人,乐府民歌的创造和传播者则是民间歌者(主要是歌女)。这样,在都市艳歌流传过程中出现了三个层次:王室、士人和民间歌者,体现为三种文学主体,同时三种文学主体分别对应三种文化:皇族文化、士族文化和民间文化。都市艳歌的产生正是三者的相互影响、交流互动的产物。这个形成相互影响链的三角形结构,又有明显的层次,即民间歌者处于底层,士人置于中端,王室则高高居于上,用图表示,就是一个侧立的三角形◀。对于三种文学主体互动关系的解析不仅可以帮助我们了解都市艳歌的发生机制,也能够更准确地掌握其演变机制。

从接受文学传统影响的角度来看,在这个结构系统中最早发展变化的应该是六朝乐府民歌。正如萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》在讨论南朝乐府发展阶段时,指出南朝乐府“就其发生时代之后先与作者之不同,大致可分为两期:(一)前期民间歌谣。(二)后期文士拟作”。<sup>②</sup>从产生年代来看,应是民间歌谣在前,士人改作在后,而在实际上,士人对于民间歌者又存在着二度影响的互动关系。

如果要讲都市艳歌的发展划分阶段,那么,乐府民歌的民间流传是一个阶段,具有自身独特的成就;为士人改制后,出现宫体诗兴盛的局面则是另一个阶段。这两个阶段都是自晋以来,大约在梁达到兴盛之局面。第三阶段则是陈后至于唐代,宫体诗衰败。在都市艳歌的发生发展过程中,尽管有三种主体相互作用,但是由于民间歌者作为分散的群体,其创作轨迹实际上很难追寻,士人以及皇室诗人如何创制都市艳歌,就成为我们探索的主要内容。

士人创制都市艳歌,主要是直接从乐府民歌中吸取养分,继承乃至强化其艳情的描述方式;此外,还从自身的文化传统中汲取养分来发展都市艳歌,主要表现为对前代诗文的引用模仿,撷取古人带有情爱内容的诗赋意象。在这两种情况中,前者主要属于民间文化,而后者属于士族文化,作为都市艳歌产生的精神资源,两者在很多时候又是相互交融和渗透的。

在对民歌的吸取和改造中,其实包含了三个步骤,一是纯粹的拟作,二是艳情化改写,三是将

成果收入音乐机构进行传播。在吸取民歌韵味发展而为宫体诗过程中,六朝的不少君王和士人起了重要的推动作用。在宋时,吴歌兴盛,宋孝武帝就喜拟吴歌,在《玉台新咏》中录有其《自君之出矣》:“自君之出矣,金殿暗无精。思君如日月,回还昼夜生。”另还作有《丁督护歌》两首。梁武帝萧衍对民歌的拟作更有特别的兴趣。萧衍与齐皇室为同宗,乘齐内乱,起兵夺取帝位。萧衍在齐时为“竟陵八友”之一,即帝位后依然十分爱好文学。他精通音乐,尤好民歌。现存诗作九十余首,大多数都是乐府诗,且喜模仿南朝民歌,典型如《子夜四时歌》共有16首,几与民歌无异。如《春歌》:“兰叶始满地,梅花已落枝。持此可怜意,摘以寄心知。”《夏歌》:“江南莲花开,红光覆碧水。色同心复同,藕异心无异。”都是借用民俗意象,表达炽热的爱情,完全可与民歌混同。据《全梁诗》记载,萧衍现存诗91首,其中模仿民歌的拟作54首;萧纲现存诗180首,拟乐府85首;萧子显现存诗18首,其中拟乐府诗10首。另一位梁代的诗人王金珠,以拟吴歌著称,代表作如《欢闻歌》:“艳艳金缕女,心如玉池莲。持底报郎恩,俱期游梵天。”颇能表现民歌之本真面目。

在六朝诗人对民歌艳情化的改造中,胡大雷认为他们遵循了一条重要情感路线,就是从咏物逐步转移到对女性身体姿容的吟咏。<sup>[4]</sup>在六朝民歌里,很多情况都是以景物抒情的。如《子夜四时歌》的《春歌》之六:“杜鹃竹里鸣,梅花落满道。燕女游春月,罗裳曳芳草。”之十:“春林花多媚,春鸟意多哀。春风复多情,吹我罗裳开。”《夏歌》之十四:“青荷盖绿水,芙蓉葩红鲜。郎见欲采我,我心欲怀莲。”《冬歌》之一:“渊冰厚三尺,素雪覆千里。我心如松柏,君情复何似。”在六朝流传的乐府歌辞里,一些作品似乎很难区别是民歌还是文人之拟作,因为少了些民歌活泼清新,多了些静态的描摹,已带有较为明显的艳情色彩,如《子夜歌》:“绿揽连题锦,双裙今复开。已许腰中带,谁共解罗衣”;“揽裙未结带,约眉出前窗。罗裳易飘飏,小开骂春风”。再如《子夜四时歌》的《秋歌》之四:“开窗秋月光,灭烛解罗裳,含笑帷幌里,举体兰蕙香。”是否专注于静态的描摹、刻画是民歌向文人诗转型的重要分野,也是所写男女之情艳情化的标志。<sup>③</sup>这预示着文人对民歌的改造已经开始了。

如果说,一些拟作诗还带有较为强烈的比兴色彩,写景抒情,以物表情,那么,到了齐梁之际,一些咏物诗的重点已不在物而在于人,且所观照的对象都是女性。如沈约《咏筝》:“秦筝吐绝调,玉柱扬清曲。弦依高张断,声随妙指续。徒闻音绕梁,宁知颜如玉。”尽管明是写筝,而全诗的重心无疑是在那个美丽的歌女身上。又如梁武帝《咏烛》:“堂中绮罗人,席上歌舞儿。待我光泛滟,为君照参差。”诗的目的也是用物来衬托人。进而,名为咏物实为咏女性的身体部位,沈约撰有著名的《十咏》,其中两首如《领边绣》:“纤手制新奇,刺作可怜仪。紫丝飞凤子,结缕坐花儿。不声如动吹,无风自袅枝。丽色悦未歇,聊承云鬓垂。”《脚下履》:“丹墀上飒沓,玉殿下趋锵。逆转珠佩响,先表绣义香。裾开临舞席,袖拂绕歌堂。所叹忘怀妾,见委入罗床。”就是直接描写女子身边的衣物饰品,将视线开始转向女性身体。

从女性身体自然延伸到了衽席床帙之间,如纪少瑜《咏残灯》:“残灯犹未灭,将尽更扬辉。唯余一两焰,才得解罗衣。”由此完成了从咏物到咏男女艳情的过渡。描绘衽席上女性情态已是宫体诗的一种极致,典型如萧纲的《咏内人昼眠》:“北窗聊就枕,南檐日未斜。攀钩落绮帐,插揜举琵琶。梦笑开娇靥,眠鬟压落花。簟文生玉腕,香汗浸红纱。夫婿恒相伴,莫误是倡家。”可以见出耽于情色的诗人无法自制的把玩心态。尤其是诗尾句的说明,实有欲盖弥彰之嫌疑。当追求色欲走向极端时,也就不管赏玩对象的性别,萧纲的《变童》堪称代表:“变童娇丽质,践董复超瑕。羽帐晨香满,珠帘夕漏赊。翠被含鸳色,雕床镂象牙。妙年同小史,姝貌比朝霞。袖裁连璧锦,戈织细重花。揽裤青红出,回头双眇斜。懒眼时含笑,玉手乍攀花。怀猜非后钓,密爱似前车。足使燕姬妒,弥令郑女嗟。”这是宫体诗堕入恶趣、无法自拔的典型文本。

在考察六朝诗人拟作民歌,创作宫体时,可以发现三种心理动因:一是作为一种写作策略,通过假托或模拟汉魏旧曲、文人旧作,以躲避礼教之士的谴责;二是确实由衷地追慕前人诗歌风范,于是临摹前人;三则是有意地进行艳情化的改造。其实这应是一个问题的三个方面,在一些诗歌的创作中,这三种成分应该是兼而有之。由于侧重于谈对民间诗歌传统的汲取,我们主要来看第三

方面。特别值得注意的是,在模仿民歌过程中,一种情况是远绍汉乐府诗的内容和形式,对一些叙述内容平实的乐府诗进行了艳情化的改造,以与当时的诗歌风尚相合。

汉乐府诗为六朝诗人所喜爱的题目主要有《陌上桑》、《江南》、《艳歌行》、《长安有狭斜行》等。我们以其中著名的《陌上桑》为例,汉乐府写的是民间采桑女罗敷面对五马太守的引诱,不为所动的故事。罗敷形象同样也为六朝诗人所关注,但是却几乎完全放弃了汉乐府中的罗敷敢于斗争的精神气质,一步步按照诗人的意愿加以改造,如《乐府诗集》卷二八相和歌辞三载有王台卿的诗“令月开和景,处处动春心。挂筐须叶满,息倦重枝阴。”这里的主人公是一个面对春景,耽于相思的女子,诗人主要写她的春心,这与汉乐府中的罗敷几乎没有关系。又如刘邈的《采桑》:“倡妾不胜愁,结束下青楼。逐伴西城路,相携南陌头。叶尽时移树,枝高乍易钩。丝绳提且脱,金笼写仍收。蚕饥日欲暮,谁为使君留?”诗中女子与罗敷装扮相似,却已变为出入青楼的歌女。如萧子范《罗敷行》:“城南日半上,微步弄妖姿。含情动燕俗,顾景笑齐眉。”此处的罗敷眉目之间多是妖冶之气,与倡女已几无分别。

另一典型的例子,是关于南朝新乐府题目《三妇艳》对汉乐府的改造。据傅刚考证,《三妇艳》的本源是汉乐府《长安有狭斜行》或《相逢狭路间行》。据《乐府诗集》,《三妇艳》乃继承《长安有狭斜行》古辞。首先制辞的是宋南平王刘铄,其诗曰“大妇裁雾縠,中妇牒冰练。小妇端清景,含歌登玉殿。丈人且徘徊,临风伤流霰。”由内容可知,这里虽然截取《长安有狭斜行》后面的部分,辞意上仍然与原辞一致,写的是汉代丈人与三子、三媳的家庭生活。“艳”本是音乐术语,本指趋曲之前曲。而在这里,并非前曲,据傅刚对《乐府诗集》卷三十三《相和歌辞》解题引《古今乐录》的解释进行说明,认为《三妇艳》本是《相逢狭路间行》后章,后来被分析出来,因此不能视为前曲。<sup>[5]</sup>

自刘铄之后,《三妇艳》迅速成为齐梁文人喜爱的题目,而古辞的意旨和人物的身份却发生了很大的变化,本是汉代家人的普通生活,在齐梁文人几乎改造为倡女艳情之事。在汉乐府古辞中,诗自丈人的三个儿子写起,“长子登麟饩,次子侍

龙楼。少子无高位,聊从金马游。三子俱来下,左右若川流。三子俱来入,高轩映彩旒。三子俱来宴,玉柱击清瓠”,次写三个媳妇在家中的活动,最后写丈人安享天伦之乐。而在刘铄的《三妇艳》中,已经将写儿子的部分删去,只写子妇与丈人的活动,就显得有些突兀。其后齐王融所作,与古辞后几句基本相同,人物身份也没有改变。到了沈约和昭明太子那里,我们发现,人物身份发生了改变了,都将“丈人”改成了“良人”,沈约《三妇艳》云“大妇拂玉匣,中妇结罗帷。小妇独无事,对镜画蛾眉。良人且安卧,夜长方自私。”良人在这里很明显指的是妇人的丈夫,那么三妇也就变成良人的妻妾了。这当然是与南朝艳情诗风的流行有关。到了陈代,陈后主则一气创作了《三妇艳》词11首,其中最为狭邪的是这首,“大妇年十五,中妇当春户。小妇正横陈,含娇情未吐。所愁晓漏促,不恨灯销炷”,简直如同纵欲的宣言了。可以说,《三妇艳》的改造演变过程就是一个被艳情化的过程。

总的来看,六朝乐府民歌其实存在着两种形态,即民间传唱形态与文本形态,而在这两者之间起着重要作用的是乐府机构的功能因素。一些起自民间的乐曲后来进入朝廷音乐机关,此即《晋书·乐志》所云“吴歌杂曲,并出江南,东晋已来,稍有增广。其始皆徒歌,既而被之管弦”(《乐府诗集》卷四十四引),再如《宋书·乐志(一)》云“随王诞在襄阳,造《襄阳乐》;南平穆王为豫州,造《寿阳乐》;荆州刺史沈攸之又造《西乌飞哥曲》,并列于乐官。歌词多淫哇不典正。”前为吴歌,后为西曲,乃是南朝乐府的主体,史书所称“被之弦管”、“列于乐官”,即被朝廷乐官收集并整理,进入了朝廷音乐机关。说明许多民歌是在被国家的音乐机构承认之后,得到广泛的传播,从而进入士人的视野,引起两者之间的互动。因此,音乐机构也是士人学习民间文化过程中不可缺少的一环。

在都市艳歌发展中,在文人对于乐府诗的借鉴和改造方面,沈约是承前启后的重要人物。正如前面我们对都市艳歌发展阶段的划分,乐府民歌的民间流传和宫体诗发展几乎是同步的,在晋宋以来,民歌的发展是先吴歌而后西曲,而在正统士大夫文学中则先有永明文学,然后至于宫体文学。沈约既是将永明文学与宫体文学加以联系的

关键人物,也是将乐府民歌嫁接入宫体文学的重要代表。沈约等在永明年间提出了“四声八病”的著名学说,所开创的“永明体”追求诗歌格律化和形式上的工巧。《梁书·庾肩吾传》说“齐永明中,文士王融、谢朓、沈约文章始用四声,以为新变。至是(指萧纲立为东宫之时)转拘声韵,弥尚丽靡,复逾于往时。”这段话进而指出了宫体与永明体的联系和区别。联系是宫体诗继承了永明体的诗歌声律化传统,区别则是更加地“转拘声韵,弥尚丽靡”,说明了梁代“宫体诗”乃是在永明新变后的又一次新变。尽管当时有“元嘉三大家”谢灵运、颜延之、鲍照开创的“元嘉体”,但是从整体上来看,对宫体直接产生影响的还是永明体。从齐入梁的沈约很快由“永明体”走向了“宫体”,他所经的途径除了继承和借鉴齐梁诗人鲍照和汤惠休的艳诗传统,更多地则是面对鲜活的乐府民歌加以汲取。

以沈约《六忆》为例,其第一首《忆来时》云:“的的上阶埠。勤勤叙离别,谦谦道相思。相看常不足,相见乃忘饥。”再看第六首《忆眠时》云:“人眠强未眠。解罗不待劝,就枕更须牵。复恐旁人见,娇羞在烛前。”宋人刘克庄《后村诗话》曾说“沈休文《六忆》之类,其褻慢有甚于《香奁》、《花间》者”,其实与乐府民歌相比,《六忆》并未如何的“褻慢”。六朝乐府民歌中的一些句子同样如此,如《子夜歌》:“揽枕北窗卧,郎来就依嬉。小喜多唐突,相怜能几时”,“气清明月朗,夜与君共嬉。郎歌妙意曲,依亦吐芳词”。两相比较,笔意参差相似而已。而沈约在《洛阳道》中的写法就与前有所不同,其诗曰“洛阳大道中,佳丽实无比。燕裙傍日开,赵带随风靡。领上蒲萄乡,腰中合欢绮。佳人殊未来,薄暮空徙倚。”此诗对于贴近于美人身体衣物进行了静态描摹和刻画,诗歌运用的是《十咏》中《领边绣》之类的写法,写了女子领上的绣和腰中的合欢绮。我们前面曾提到这种写法的出现正是拟民歌与宫体诗的一个重要分野。沈约的《少年新婚为之咏》则把这种描写又推进一步,其中有云“裙开见玉趾,衫薄映凝肤”,已经不再局限于女子的服饰,而是正面描绘身体。这说明沈约的诗歌在学习了乐府民歌的表达技巧之后,开始偏向宫体诗的发展。沈约《乐将弹恩未已应诏诗》:“凄锵笙管道,参差舞行乱。轻肩既屡举,长巾亦徐换。动鬓垂宝花,轻妆染微

汗。群臣醉又饱,圣恩犹未半。”《梦见美人》:“夜闻长叹息,知君心有忆。果自闾阖开,魂交覩颜色。既荐巫山枕,又奉齐眉食。立望复横陈,忽觉非在侧。那知神伤者,潺湲泪沾臆。”尤其是后一首,他甚至写出了“魂交覩颜色”、“立望复横陈”之类的艳语。至此,沈约完成了他个人诗体的重大转型,成为启发宫体诗的重要诗人。

以上所论皆是士族诗人怎样从民歌中加以汲取和借鉴,包括主要的途径、步骤,以及完成这种转变的代表性人物。有时,士族文化反过来也会影响民歌。士人在大量接受民歌的基础上,又创立了许多新的曲辞,回传民间。比如有些曲目,文士的创始时版本未有留存,留存下来的倒是民间仿作,如刘义庆所创《乌夜啼》、沈充所创《前溪歌》,皆是如此,所以《唐书·乐府》称“今所传曲辞,似非义庆本旨”(《乐府诗集》卷四十七引)。又如《西乌夜飞》,是宋荆州刺史沈攸之举兵“未败之前,思归京师,所以歌”(《乐府诗集》卷四十七引《古今乐录》),而现在流传的却是以女子口吻吟唱的,正说明歌曲经过了民间的改造。

士人在都市艳歌创作交流中,既是必不可少的文学主体,也充当了重要的文化中介。当他们完成从民间的吸收和借鉴后,开始作用于更高一级的王室诗人。士族诗人与王室诗人的相互唱和,同样表现为双向的影响,最终达成了这两级文学主体之间的互动和融合。

总结而言,六朝江南都市艳歌的生成正是特定时空背景下,多种文学主体彼此交流互动的结果。所谓特定时空包含了两个层面,大的方面是六朝江南的特殊背景,六朝是中国历史上文化繁荣的重要时期,而江南则是初现活力的特殊区域,两者的交集构成了一个独具特色的时空坐标;小的方面则是由商业文化日益培育的城市属性得以彰显,并成为当时诗歌直接汲取的题材来源。正是在这双重背景下,王室、士人和民间歌者作为文学主体彼此交流互动,尤其是士人与民间歌者之间的互动,催生了艳歌中男欢女爱的题材内容及相应的艺术形式。在文学实践中,士人对于民歌进行了各种方式的吸取借鉴:一是纯粹的拟作,二是艳情化改写,三是将成果收入音乐机构进行传播。来自民间的文化资源使得六朝诗歌变得愈加鲜活隽永,王室的爱好则极大地扩张了这些诗歌作品的影响力,江南都市艳歌终得畅行天下。

### 三、江南都市艳歌在唐之流变

如果说,建康是六朝的代表性城市,那么,唐代江南的中心城市则无疑是广陵,这两座城市都体现了宋前时期江南城市经济的最高水平。从发展演进的角度来看,极易发现两城市在特定历史阶段的承接关系,在南京被毁后,扬州历史性崛起,于是六朝南京的繁华逐步发展到唐代扬州的繁华。江南城市化进程中的政治、经济、文化中心正是这样发生位移的。六朝的都市艳歌并没有随着陈代的败亡而消歇,随着唐朝经济的繁荣,江南的扬州成为全国数一数二的大都市,曾经流行吴歌的地方重新传唱起都市艳歌。

如果说,六朝的南京是江南经济文化发展之雏形期的起点,那么,唐代的扬州代表了后一个端点。在六朝之后,全国的政治中心区域重回北方,唐代政治统治的中心乃是在黄河流域的关中地区,但是南方经济在经历过六朝的长期经营之后,其发展的势头及所具备的实力,已令统治者不可小觑,唐王朝在忌惮南京的死灰复燃的同时,选择了经济实力突出的扬州作为江南中心来加强对这一区域的统治。更值得注意的是,扬州的全面兴盛是在“安史之乱”后,正如陈正祥在《中国文化地理》中指出,永嘉之乱、安史之乱和靖康之难乃成为逼使文化中心南迁的三次波澜。当我们注目于扬州时,则能够更好地理解这三次波澜尤其是“安史之乱”对于南方地区产生的重大影响,安史乱后,大量北方移民南下江淮,扬州人口急剧增加,城市规模迅速扩大。晚唐诗人许浑在诗中也不由惊叹“十万人家如洞天”(《送沈卓少府任江都尉》),这里“十万人家”虽然不是确指,可以想见当时扬州城的规模。经济的富庶,海内外交流的频繁,吸引了大量文人墨客会聚其间,繁盛的扬州也发展着自身的城市文化。如果说“永嘉之乱”后六朝的南京开创了江南文化格局,那么扬州凭借盐业、珠宝、青楼等演绎着自身商业城市特色,推动着文化的商业化和世俗化,为靖康之难后的第三波南迁,也就是江南城市文化第一个转型期的到来积累条件。

江南都市艳歌在唐之流变,首先是乐曲内容形式上的传承。在唐代诗人对扬州的歌咏中,最早能够体现六朝在唐之流变的是扬州人张若虚的

《春江花月夜》。《春江花月夜》原为陈后主创制的乐曲名,原歌辞已不传。隋炀帝在江都继作两首,今存,乃五言二韵小诗,见郭茂倩《乐府诗集》卷四十七。第一首云“暮江平不动,春花满正开。流波将月去,潮水共星来。”第二首云“夜露含花气,春潭漾月晖。汉水逢游女,湘川值两妃。”张若虚继其后,又加铺叙,创为长篇巨制,绘写春江月夜之景,抒发时光易逝的感慨,婉转流利,极有风致。尽管诗中的思妇情怀依稀还是属于吴歌和宫体的,“白云一片去悠悠,青枫浦上不胜愁”,“此时相望不相闻,愿逐月华流照君”,“昨夜闲潭梦落花,可怜春半不还家”,但是它已经完全超越了男女情爱的范畴。闻一多如是说“这里一番神秘而又亲切的,如梦境的晤谈,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。”(《宫体诗的自赎》)正是这一首宫体诗,它将此前六朝宫体诗种种不良之弊一洗而尽。

《春江花月夜》在唐代扬州问世有着特别的意义,并不能简单视为历史的偶然。这一方面是地理因素,张若虚之所以能创造出千古传诵的诗篇,应该说和他家乡的自然环境很有关系,诗中的“春江潮水连海平,海上明月共潮生。滟滟流波千万里,何处春江无月明?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”,实际上是艺术地再现了扬州南郊近江处的自然风光,给人以无限的美感。另一个则是时代风气的流向。当唐代扬州逐步发展为当时全国的第一大城市,时人号为“扬一益二”的时候,对扬州的选择也就是历史的选择。六朝以来至于唐,对于几乎气数已尽的宫体诗而言,《春江花月夜》是一种成功的归结。宫体诗虽已走向尽头,并不意味着都市艳歌就此消亡,《春江花月夜》同时又是一个新的强盛朝代都市艳歌的开端。

其次,唐代江南都市艳歌的创作一定程度上也展示了多主体互动的特点。尽管唐代诗歌格律化日益成熟,也出现了越来越多的近体诗。但是,民间歌者依然活跃在城市空间中,一定程度上延续了六朝时期不同诗歌主体互动相融的旧有传统。

据范摅《云溪友议》卷下“艳阳词”条载,中唐时期,扬州女参军戏艺人刘采春和她的丈夫周季崇等组成的一个参军戏班曾经巡演于江南地区,

时任浙东观察使的元稹,被其色艺所倾倒,曾作诗盛赞“新妆巧样画双娥,慢裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏,缓行轻踏软文靴。言词雅措风流足,举止低回秀媚多。更有惊人肠断处,选词能唱《望夫歌》。”

刘采春共唱了120首《望夫歌》,《云溪友议》中录有7首,为窥其大概,兹录于下。其一:“不喜秦淮水,生憎江上船。载儿夫婿去,经岁又经年。”其二:“借问东园柳,枯来得几年?自无枝叶分,莫怨太阳偏。”其三:“莫作商人妇,金钗当卜钱。朝朝江口望,错认几人舡?”其四:“那年离别日,只道往桐庐。桐庐人不见,今得广州书。”其五:“昨日胜今日,今年老去年。黄河清有日,白发黑无缘。”其六:“闲向江头采白蘋,尝随女伴祭江神。众中羞不分明语,暗掷金钗卜远人。”其七:“昨夜北风寒,牵舡浦里安。潮来打缆断,摇舡始知难。”就题材内容而言,不难看出对于六朝建康艳歌的承继。范摅在书中注“《望夫歌》者,即‘罗唳’之曲也。金陵有‘罗唳楼’,即陈后主所建。”《望夫歌》与南朝乐曲之间显然渊源颇深。

同样值得注意的是有关记载对于这些《望夫歌》作者的认定,《云溪友议》称作者“皆当代才子所作”。通过翻检唐代文献可知,仅第六首为令狐楚编《御览集》收入,并归入于鹄名下,题为《江南意》。宋郭茂倩《乐府诗集》卷二六“相和歌辞”收此歌词改题《江南曲》,明胡应麟《诗薮》称“诸名士作”,清编《全唐诗》则全部系于刘采春名下。<sup>[6]</sup>通过这些彼此对照、不免矛盾的记载,大致可以映照出《望夫歌》的创作传播轨迹,可谓是文士歌女共同努力的结果。

当然,总的来看,上述这样民间歌者与文士才子的互动见于记载的并不多见。在唐代诗歌创作的当然主体还是士人群体。唐代文人在南方活动时频繁拜访扬州,尤其是在“安史之乱”后,扬州进入空前繁盛状态。唐代文人或居于扬、或仕于扬、或游于扬,写下了大量歌咏扬州的诗篇。<sup>[4]</sup>唐代扬州诗歌对六朝都市艳歌的承继,突出表现在诗歌的城市属性上,作为标志的则是对城市格调的把握。唐代诗人对扬州繁华街景的渲染,对物质欲望的执著,对青楼风月的痴迷,共同吟咏和编排出一曲曲新的都市艳歌,浮艳已内化为扬州的一种精神气质。

杜牧是游历和书写扬州最具代表性的诗人之

一,他揭示了扬州极具风情的内在气质。据缪越《杜牧年谱》记载,杜牧曾三次到过扬州:一为文宗大和七年(833年)春“奉沈公(传师)命北渡扬州,聘丞相牛公,往来留京口”;同年四月应淮南节度使牛僧孺之辟,赴扬州,为淮南节度推官、监察御史里行,转掌书记,直到大和九年春转为真监察御史,离扬赴长安。这次在扬州前后三个年头,是最长的一段时间。后来,在文宗开成二年(837年)时,他又曾陪同眼医石君赴扬视弟眼疾,假满按例去官暂居扬州。<sup>[7](P144~155)</sup>扬州生活丰富多彩,在诗人年轻的心里打下了深深的烙印,其诗作,直接写到扬州的有12首之多,如《扬州三首》、《赠别二首》、《寄扬州韩绰判官》等,如《赠别二首》:“娉娉袅袅十三余,豆蔻梢头二月初。春风十里扬州路,卷上珠帘总不如。”“多情却似总无情,唯觉樽前笑不成。蜡烛有心还惜别,替人垂泪到天明。”如《遣怀》:“落魄江湖载酒行,楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦,赢得青楼薄幸名。”难忘的都是扬州的女子,留恋的则是城市的青楼。间接关于扬州生活的亦为数不少,如《恋昔游》、《润州二首》等。

值得注意的是,尽管唐代文人并没有完全忘记南京,唐代诗人虽也一次次亲临六朝旧地,追怀历史的光荣与遗憾,执著地抒发劫后的感伤。但唐代江南的都市艳歌却只属于扬州,扬州似乎是唐人的温柔乡,扬州人对于世俗欲望的种种迷恋,几乎成为六朝都市生活的翻版,杜牧笔下的都市艳歌也几乎成为扬州城市的标志。

对于唐人而言,扬州是现在时,是现世的沉溺,乃是多夸饰、重渲染的都市艳歌。商业繁华熏染着人们的性情,形成这个地区喜文爱美的风尚。关于扬州地名的由来,就有种种说法。<sup>[5]</sup>但诸多说法中,以“扬州人性轻扬”<sup>[6]</sup>这一观点似得到较多认同,扬州怎样得名我们这里无法深究,但唐代扬州人少含蓄、喜夸饰的这种性格特点似已为当时人所认可。随着商业文化的不断发展,这种城市性格也逐渐地影响了更多的江南城市。

唐人描绘扬州的诗篇众多,姚合在《扬州春词》里通篇用了大量笔墨来描写扬州的艳丽景象“满郭是春光,街衢土亦香。竹风轻履鸟,花露腻衣裳。谷鸟鸣还艳,山夫到亦狂。”诗人用清丽婉转的语言所描绘的,似乎是自然美景与世俗生活交融的人间胜景。更多的扬州诗重在展示时

人对世俗生活的沉溺,如权德舆《广陵诗》:“广陵实佳丽,隋季此为京。八方称辐凑,五达如砥平。大旆映空色,笳箫发连营。层台出重霄,金碧摩颢清。交驰流水毂,迥接浮云甍。青楼旭日映,绿野春风晴。喷玉光照地,颺蛾价倾城。灯前互巧笑,陌上相逢迎。飘飘翠羽薄,掩映红襦明。兰麝远不散,管弦闲自清。……”诗人以细腻宛转之笔,着力刻划繁华都市楼台耸立、流光溢彩的街市美景,更可注意的是诗句背后作者啧啧称赏的心态,几乎是甘愿老死此间了。赵嘏在《广陵答崔琛》中云“棹倚隋家旧院墙,柳金梅雪扑帘香。朱楼映日重重晚,碧水含光滟滟长。”更是将扬州描绘为令人沉迷的“醉乡”。诗人们自然地把夸饰的笔触伸向了扬州青楼,如刘长卿《扬州雨中张十宅观妓》细腻描画了艳光四射的歌舞表演,“夜色带春烟,灯花拂更然。残妆添石黛,艳舞落金钿。掩笑频欹扇,迎歌乍动弦。不知巫峡雨,何事海西边”,在那个时代,那种浮艳和繁华正是为扬州所独有,那种“豪华不可名”的富丽,即使比之帝京,也不遑多让。

因为远离京都,地处江南,扬州在政治上相对宽松,商业文化繁荣,城市居民特有的生活方式、心理习惯、艺术爱好,也不免影响到士大夫文人的精神面貌。韦绚《刘宾客嘉话录》记载,大司徒杜佑镇淮南时,就曾对宾幕说“余致仕之后,必买一小驹八九千者,饱食讫而跨之,著一粗布襖衫,入市看盘铃傀儡,足矣。”这说明,诗人们固然比普通民众有着更强烈的忧患意识和时代责任感;同时更为敏感的心灵也渴望着现世的欲望。杜牧在扬州的放浪形骸,在唐代诗人里具有典型意义。他的《遣怀》诗“落魄江湖载酒行,楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦,赢得青楼薄幸名。”勾画了一幅扬州世俗生活的生动图景。他在《润州二首》里还有这样的诗句“画角爱飘江北去,钓歌长向月中闻。扬州尘土试回首,不惜千金借与君。”《唐诗鼓吹评注》云“画角之声飘江北而去,渔人之唱向月中而闻。回望扬州风景,古来艳冶之处,当不惜千金之费,与君买笑追欢也。”<sup>[8] (P296)</sup>在这种“买笑追欢”的氛围中,有关社会使命和历史责任之类是极容易忘却的,权德舆在《广陵诗》中描绘了扬州的种种繁华之后,就开始感慨“曲士守文墨,达人随性情。茫茫竟同尽,再再将何营。且申今日欢,莫务身后名。肯学

诸儒辈,书窗误一生。”这种及时行乐的思想几乎代表了居于扬州文人普遍的生活观念。死后归宿,也以葬于扬州为福,张祜《纵游淮南》:“十里长街市井连,月明桥上看神仙。人生只合扬州死,禅智山光好墓田。”在扬州享受生活,在唐人看来真是人生大乐事也。

#### 四、余论

以“江南都市艳歌”来考察六朝诗歌,显然是一个崭新的视角。置于诗歌发展流变的背景中,六朝诗歌的三种属性得以凸显:即是:江南韵味、城市属性、情爱题材的三位一体。而六朝以建康为中心的诗歌创作正是在这些层面上确立了自身的奠基意义,为后世树立了“文化江南”的诗歌传统。其后唐代振波扬澜,扬州歌咏再起高潮,唐人以更为深情绵渺的方式对六朝的都市艳歌传统作了各具特色的接续。

揆之中国诗歌发展史,自六朝以至于明清,江南都市艳歌可谓一脉相承,绵绵不绝。艳歌肇源于六朝之建康,中间经过唐代扬州的继承和过渡,五代时期的南唐词坛兴盛,李煜、冯延巳等成为建康文坛的主角,风月唱和极一时之盛,金陵通过自身的复兴完成了颇有戏剧性的文化轮回与历史赓续。至宋元时代,江南的杭州则成为都市艳歌的中心,在宋词的吟咏中有着诉说不尽的风花雪月、儿女情长。尤其值得一提的是,作为艳歌重要载体的都市竹枝词在宋以后蔚为大观,最著名的是元代杨维桢《西湖竹枝词》(九首),引得天下人竞相唱和,和作至于数百首。杨维桢较为著名的篇章如“家住西湖新妇矶,劝郎不唱金缕衣。琵琶本是韩冯木,弹得鸳鸯一处飞。”口吻用语依稀可见南朝乐府之风神面目。其后,至明代,所谓“真诗乃在民间”,卓人月云“我明诗让唐,词让宋,曲让元,庶几吴歌,《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银铰丝》之类,为我明一绝耳。”(见陈鸿绪《寒夜录》引文)可为代表的有冯梦龙《挂枝儿》、《山歌》等,对于男女情爱之描绘更是酣畅淋漓。至清代,则有朱彝尊的《鸳鸯湖棹歌》等。凡此种种,尽管此后商业化特色越发显豁,城市属性不断加强,六朝江南都市艳歌所确立的诗歌属性,却不断获得来自其后时代的积极回应,不断被后世作品以传承仿效的方式致以历史的敬意。

## 注释:

- ①对于江南的理解向来歧杂,本文所言的“江南”乃是狭义,即长江以南的苏南、浙北地区,而扬州虽处长江北岸,但一般将它视为江南城市。
- ②可参见萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》中第五编“南朝乐府”,人民文学出版社1984年版,第197页。
- ③关于宫体诗与乐府民歌在描写方式上的其他不同,可参见胡大雷《宫体诗与南朝乐府》(载《文学遗产》2001年第6期)中的相关论述。
- ④从《全唐诗》及其《补编》看,整个唐代大约有120名诗人留下了400多首与扬州有关的诗篇,其数量是较为惊人的。诗人中声名较著者也不下数十人,如张若虚、骆宾王、李白、王昌龄、孟浩然、崔颢、祖咏、高适、刘长卿、顾况、李益、李端、戴叔伦、王建、权德舆、白居易、刘禹锡、李绅、章孝标、姚合、徐凝、张祜、许浑、李商隐、杜牧、皮日休、杜荀鹤、韦庄,等等,他们即景抒情、触物起兴,多角度、多层次地写出了扬州的秀美风光和各自不同的人生感受。另参见李廷先《唐代扬州史考》第十四章《唐代诗人和扬州》,江苏古籍出版社2002年版,第528-587页。
- ⑤《尔雅疏》引《太康地记》云“以扬州渐太阳位,天气奋扬,履正含文,故取名焉”,见《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997年版,第2614页。《通典·州郡·古扬州》又有“亦曰州界多水,水波扬也”的说法。沈括《梦溪笔谈》记述“荆州宜荆,蓟州宜蓟,扬州宜杨。”阮元《尔雅注疏校勘记》卷七辨扬州之扬,究竟

应为“扬”还是“杨”,曾引唐许嵩《建康实录》,谓该书引《春秋元命苞》云“地多赤杨,因取名焉,则扬州实为杨州。”

- ⑥杜佑《通典》卷182《风俗》一节,商务印书馆,中华民国二十四年版,第969页上。唐李匡乂《资暇集》卷中《扬州》条云“扬州者,以其风俗轻扬,故号其州。”宋邢昺《尔雅疏》卷七《释地第九》也引用李巡语解释扬州之名的由来“江南其气燥劲,厥性轻扬。”

## 参考文献:

- [1] 武廷海. 中国城市文化发展史上的“江南现象”[J]. 华中建筑, 2000, (3).
- [2] 詹福瑞. 宫体诗派的形成及发展过程[J]. 漳州师院学报, 1997, (3).
- [3] 刘师培. 中国中古文学史讲义[J]. 北京: 人民文学出版社, 1957.
- [4] 胡大雷. 试论南朝宫体诗的历程[J]. 文学评论, 1998, (4).
- [5] 傅刚. 南朝乐府古辞的改造与艳情诗的写作[J]. 文学遗产, 2004, (3).
- [6] 车锡伦. 谈唐代流行歌曲“罗唖曲”及有关问题[J]. 扬州师院学报, 1996, (1).
- [7] 缪钺. 杜牧年谱[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1999.
- [8] 钱谦益, 何焯. 唐诗鼓吹评注[M]. 保定: 河北大学出版社, 2000.

## Formation Mechanism and Historical Evolution of Urban Amour Songs in Jiang Nan Region

GE Yonghai

(College of Humanities, Zhejiang Normal University, Jinhua, Zhejiang, 321004, China)

**Abstract:** The Urban Amour Song in this paper is actually the combination of “urban” and “amour song”, which not only emphasizes the urban characteristics of commercialization and popularization of the poems, but also highlights the themes of worldly desires expressed in flowery diction with sentimental features. Since the Six Dynasties, poems of urban life in Jiang Nan region had embodied these features. The paper makes a research on the formation mechanism and historical evolution of urban amour songs in Jiang Nan region. Under the influence of new literary changes, scholars, the royal family and folk singers made up the main body of creators and they kept interactive communication. Scholars drew nutrients from folk songs and infused the poems with elements of eroticism, which is the main formation mechanism of urban amour songs. After the center of Jiang Nan literature in Tang Dynasty was moved to Yangzhou, the urban amour songs also underwent historical evolution. The urban amour songs in Jiang Nan during the period of the Six Dynasties exerted profound influence on the later literature.

**Key words:** Jiang Nan, poems in the Six Dynasties, urban amour songs, formation, historical evolution

(责任编辑: 吴澄)