

# 论唐代格式、复古两派诗论的形成及其渊源流变

□ 钱志熙

北京大学中文系 北京 100871

唐代是中国古代诗歌理论与批评实践发展历史上的重要时期。在这个时期,一方面,形成于上古、至汉代体系化的儒家诗学理论在实践上得到比较充分的应用;另一方面,从更加具体的创作实践中提炼出来的一些诗学范畴与观点,有效地被使用在创作与批评方面。与唐代诗歌创作实践及诗歌体裁系统中的客观存在的矛盾对立相应,唐代诗歌理论内部也存在不同的流派,并且可以概括为复古派与格式派的对立。这是唐诗中以复汉魏之古、推崇风雅之旨与沿承齐梁诗格、探求近体艺术的格律与境界两种不同的创作实践的反映。

唐代诗论的两派,复古派是以批判齐梁陈隋诗风(包括唐朝当代创作的这种倾向)来达到其理论上的建设,所以历来被视为更加正面、更加具有理论高度的一派,甚至被视为唐代诗论与主流,而格式派常常被排除在理论的范围之外。但是就唐代诗论发展的内在逻辑来说,格式派的诗论先于复古派发生,它其实是处于一个更加自然、与创作实践有着更加紧密关系的地位。

格式派以六朝性灵说、文笔论为理论基础,在理论的发展上有一个过程,或者说逻辑进程,即从声律对仗的讨论,进入格式、境界、玄妙的讨论。王昌龄《诗格》论作诗,对此逻辑进程有所透露:“凡作诗之体,意是格,声是律,意高则格高,声辨则律清,格律全,然后始有调。用意于古人之上,则天地之境,洞然可观。”这里以声律、意格来论诗,并进而论调,调成然后见天地之境。所谓天地之境,还是从客观事物来讲的,境界论的美学实质,是将外在之境内化为心中之境,最后化为文章之境:“夫作文章,但多立意。令左穿右穴,苦心竭智,必须忘身,不可拘束。思若不来,即须放情却宽之,令境生。然后以境照之,思则便来,来即作文。如其境思不来,不可作也。”在这里,境界存在于艺术构思中,即所谓境思,接近于现代美学所说“形象思维”。由此可见,境界之论,是与声律意格理论联系在一起的,是近体格式

派理论的最高发展,格式、法式是形式方面的表述,而境界论则是更为逼近艺术特质的一种把握方式,其所重视的是诗歌的审美特质。

从初唐格式诗学向中晚唐发展的过程中,杜甫的创作及其诗法、诗律理论是一个关键环节。杜甫是近体诗艺术的立法者,同时也奠定了近体诗基本的诗学范畴,其中最核心的是“法”,与之同义的有“标准”“律”等词。杜甫多次展示近体艺术的微妙境界,他确立的一个重要范畴就是“入神”。中晚唐的格式派正是总结了杜甫的艺术经验、吸收了杜甫的诗论精髓,才发展出比南朝至初盛唐格式诗学更加精微的诗学理论,其中皎然、刘禹锡之论,苦吟派诗人磨礲澄练之体,都发源于杜甫。中晚唐诗论更具实质性发展的是格式派的诗论,其中皎然、刘禹锡的诗论处于诗学思维发展脉络的核心。皎然是格式派的代表人物,也代表了中晚唐格式派诗论的最高成就。皎然论诗,仍推经典为冠冕,在具体的创作方面,他则强调“作用”之功,他认为李陵、苏武之作“天予真性,发言自高,未有作用”,“《十九首》辞精义炳,婉而成章,始见作用之功”。又如《文章宗旨》论谢灵运云:“康乐公早岁能文,性颖神彻,及通内典,心地更精。故所作诗,发皆造极,得非空王之道助邪?夫文章,天下之公器,安敢私焉?曩者尝与诸公论康乐为文真于情性,尚于作用,不顾词彩而风流自然。”六朝性灵之说,虽旁宗《诗大序》“情性”之论,但主要是来自玄学才性之说,也受到佛教般若心性之说的影响,或者说,性灵一派的文论,来自道佛思想的启发。

中晚唐论诗重在揭示诗道之精微,这是格式派诗学发展的必然趋势。其中一个重要表现就是以妙、玄论诗。如皎然《诗式序》云:“夫诗人造极之旨,必在神诣,得之者妙无二门,失之邈若千里,岂名言之所知乎?故工之愈精,鉴之愈寡,此古人之所以长太息也。”以“玄”论诗,为中唐常见的论诗方式。

玄妙之说外还有“冥搜”之说,也是格式派论诗

的逻辑演进,“冥搜”与境界、兴象、诗玄诸论是环络相结的。“冥搜”二字为中晚唐诗人之常言,其意与苦吟、中的、入玄相近,但各有所侧重,其完整的意思,即为冥搜诗句、冥搜诗境。这些诗论范畴,十分清晰地呈现了中晚唐时期的诗论,从强调诗歌的外在功能以及伦理本体,向注重诗歌体物造境的内部规律的转变,与同期古风、歌行转衰,近体大盛,五言律成为体裁的重心是一致的。

复古派的诗论在唐代影响最大,实绩也最为显著,但在理论的阐述与总结方面,不及格式派自觉,这与复古派专崇儒家诗论、以儒家诗论为基本的诗学教程有关。

初盛唐复古派诗学最重要的主张,就是提倡建安风骨,或称汉魏风骨。从东晋至初唐诗论中对风骚宗旨、建安风骨的提倡,以及对齐梁周隋“淫放”“轻险”诗风的批评,构成唐代复古派诗论的基本主张,也可以说是理论渊源。但是,唐代复古派诗论的真正起点,是重新提倡古风的创作实践的发生,其理论的基本内容,则是明确地主张学习汉魏并上溯风雅,对齐梁陈隋诗风进行整体性的否定。陈子昂、李白、白居易三家的观点,虽然前后变化很大,但都贯穿上述宗旨,其中陈氏《与东方左史修竹篇序》云:“文章道弊,五百年矣。汉魏风骨,晋宋莫传,然而文献有可征者。仆尝暇时观齐梁间诗,彩丽竞繁,而兴寄都绝,每以永叹!”李白《古风》其一云:“大雅久不作,吾衰竟谁陈。王风委蔓草,战国多荆榛。龙虎相啖食,兵戈逮狂秦。正声何微茫,哀怨起骚人。扬马激颓波,开流荡无垠。废兴虽万变,宪章亦已沦。自从建安来,绮丽不足珍。”与上述两家不同,白居易《与元九书》则进一步靠向儒家诗教之说,以“六义”为评衡诗史的唯一标准,实际上已经放弃“建安风骨”的审美标准,所以自李陵、苏武以下,无一幸免其苛评。

上述三家观点,分别代表了初唐、盛唐、中唐三个时期的复古诗学的诗歌史观,从理论的发展逻辑来看,显示了唐代复古派诗论由批评齐梁诗风、提倡汉魏风骨出发,逐渐向儒家诗教的整体理论靠近的轨迹。但是,这个过程是随着唐诗的发展而展开的,其间最积极的建树,是风骨、讽喻思想的复活,并且发展出兴寄、讽喻等重要的诗学范畴。

李白完全接受陈子昂的风骨说、兴寄说,这两说是复古诗论最核心的范畴。复古诗学的主要建树在于范畴而非体系,在范畴的使用上,主要方式在于根据具体的创作实践,对儒家以及魏晋南北朝文论家的范畴进行重新的阐述,赋予更具体的意义,比如“六义”“言志”“吟咏性情”“风骨”“讽喻”,以及融合了比兴与物感、将古老的比兴诗学与六朝兴起的情景诗学相结合的“兴象”之说。“兴象”是属于复

古诗论的范畴,与“境界”属于格式诗论的范畴正相对应,成为唐诗美学的两个重要范畴。大体上说,盛唐重兴象,而中晚唐重境界。

唐诗源于汉魏六朝诗,唐代诗人在继承诗歌传统的同时,也逐渐建构起诗史的系统,但各家各派都有自己的倾向。大略而言,重近体者溯自齐梁,复古风者追于汉魏,所以归结唐人诗史观,大端为重汉魏与近齐梁两大流派,对汉魏六朝各时期的诗歌风气演变,则不复象南朝文论家那样做细致的研究。其意趣实在其当代创作主题,是作家式的文学史建构。

唐代诗人建构汉魏六朝诗史影响后代之深刻者,是复古一派的正变源流说,其基本的诗史观是风雅为源,骚为少变,汉魏之兴寄,风骨为正流,晋宋为衰,齐梁陈隋为绮靡之极。

格式派在诗史建构方面的成果,不及复古派突出,且缺少系统,但是其中的见解,颇有与复古派相对的表现,对汉魏中心说有一定的突破。如皎然《诗式·文章宗旨》推崇谢灵运诗,如果说推崇谢诗是因为崇重祖德的观念,还不足据此判断其整体诗史观,那么皎然质疑陈子昂的《感遇》,并且极力为齐梁诗人辩护,则可以认为是针对复古派流行之论而发的。他还拿阮诗与陈诗相比,认为陈诗远逊阮诗。实际的意图是直接指向陈子昂提倡汉魏风骨、贬斥齐梁陈隋之绮靡之论。这个观点在《诗式》卷四“齐梁诗”一条中表现得更为明显。皎然指责贬低齐梁诗的论者不知道从更宏大诗道如风骚宗旨出发立论,而只将其与同时的五言建安诗相比。他对建安与齐梁做了一番比较,虽似不贬建安,但实际上认为齐梁较建安更为精工。其中“格虽弱,气犹正,远比建安,可言体变,不可言道丧”这几句话,很明显是针对盛唐流行的建安风骨之说。作者虽然认为诗歌经典还是风骚雅颂,但却认为齐梁诗不逊于建安,甚至超过建安。这反映了中晚唐时代的格式派诗论者试图在复古派的诗史建构之外,重构一种齐梁中心论。

格式派的诗史观强调诗的“变”,不同意简单的古盛今衰的观点。它是以近体为中心来建构诗史的,沈约《宋书谢灵运传论》已开其端,其中汉魏以来三变之说即是,沈约系统地阐述五言诗的声律原则,可见体变说与声律说之间有一种依存关系。复古派以“复”论文学,格式派则以“变”论文学,由此形成不同的诗史建构。五代后唐、后晋之际修成的《旧唐书》中的《文苑传序》,理论倾向明显属于格式派,以沈氏三变之说来张其本,并且明显地推崇近体。联系晚唐五代近体兴盛、古风衰微,兴寄减而冥搜物象之风盛,就容易理解这种诗论的立论依据。

■ 《中国高校社会科学》2018年第5期,约18000字