

唐宋诗体派论

许 总 著

上 编

概 论

第一章

唐诗体派的性质与特征

在中国诗歌史上，首次以宗派相标榜的虽始自宋代的江西诗派，但以相似诗风构成趣味相投的诗人群体，却起始甚早。比如，钟嵘《诗品》分古今诗人为上、中、下三品，本意固在辨优劣、分品第、叙源流，但在具体品列中，除去“其源出于国风”、“其源出于楚辞”之类纯属对某一作家所承受的文学传统的说明者之外，还有以同代人为源流者，如论汉婕妤班姬诗“其源出于李陵”，更多有将若干诗人并列同论者，如卷中并列郭泰机、顾恺之、谢世基、顾迈、戴凯，并云“观此五子，文虽不多，气调宏拔”，卷下并列王济、杜预、孙绰、许询，并云“世称孙许，弥善恬淡之词”，显然已着眼于对其相似的体格风貌与共同的审美趣味的把握。这种由特定体格风貌的标立而促成诗人群体聚合现象，在唐代尤见突出。如严羽《沧浪诗话·诗体》列述历代诗体，在“以时而论”中共列十六体，唐代占五体，在“以人而论”中共列三十六体，唐代多达二十四体。由此可见，唐代诗歌的繁荣，实与唐诗体派之繁盛密切相关。

第一节 唐诗体派的形成与确认

所谓诗体，本指诗歌之体裁形式，如严羽《沧浪诗话·诗体》云“有古诗，有近体，有绝句，有杂言，有三五七言，有半五六言，有一字至七字，有三句之歌，有两句之歌，有一句之歌，有口号，有歌行，有乐府，有楚辞，有琴操，有谣”之类，然而，各种诗歌体式在不同历史阶段往往表现出独具的时代性特征，因而论体式也就与辨体貌结合起来。如《沧浪诗话·诗体》开篇即云“风雅颂既亡，一变而为离骚，再变而为西汉五言，三变而为歌行杂体，四变而为沈宋律诗”，诗歌体式完全成为文学时代性体貌之表征。明人许学夷撰《诗源辨体》，于卷一开宗明义云“统而论之，以三百篇为源，汉、魏、六朝、唐人为流，至元而其派各出。析而论之，古诗以汉、魏为正，太康、元嘉、永明为变，至梁、陈而古诗尽亡；律诗以初、盛唐为正，大历、元和、开成为变，至唐末而律诗尽敝”，则进而在价值观与正变论的角度，使诗体包容了诗歌体式、文学传统、时代风尚、诗歌流派等多重意义与丰富内涵。

有唐一代诗歌，既表现为中国古典诗歌各种体式发育齐全、各臻成熟之境，又显示出诗歌表现方法、语言风格、艺术境界空前多样的高峰状态，因此，所谓唐代诗体，也就自然成为包容量最为丰富的概念。然而，细究起来，唐人对诗体的意识以及后世对唐代诗体的研究，明显可见由诗歌体式向风格体貌一端偏注倾移的表现。如高仲武评大历诗歌“体格新奇，理致清赡”[1]，即着眼于“大抵厌薄开天旧藻，矫入省净一途”之“大历诸家风尚”[2]。白居易自云“诗到元和体变新”[3]，亦指“元和之风尚怪”[4]的审美取向之新变。至若宋人严羽所论唐人诗体，则大多已接近文人集团或文学流派之意味。宋元以后，多有“唐体”[5]

之说，更是从总体上对整个唐诗体性之把握。

唐代诗人的诗体意识建基于创新意识之上，有唐一代之所以诗体空前繁多，可以说正是唐诗创新精神的重要表征与结果。同时，每一诗体的确立，又与唐人对诗体建树的自觉意识密不可分，在特定条件下，具有创新意味或独具特征的诗风一旦出现，往往引起许多诗人趋归崇奉，随即形成风行诗坛的“当时体”。比如，入唐之初的著名宫廷诗人上官仪“以词彩自达，工于五言诗，好以绮错婉媚为本，仪既显贵，故当时多有效其体者，时人谓为上官体”[6]，就是在当时众多诗人的仿效中，成为唐代诗坛上确立的第一个诗“体”。其后，卢照邻、骆宾王、杨炯、王勃齐名当时，“海内称焉，号为四杰，亦云卢骆王杨四才子”[7]，杜甫即明确称之为“王杨卢骆当时体”[8]；崔融、李峤、苏味道、杜审言“为文章四友，世号崔李苏杜”[9]；沈佺期“善属文，尤长七言之作，与宋之问齐名，时人称为沈宋”[10]；富嘉謨与吴少微“属词皆以经典为本，时人钦慕之，文体一变，称为富吴体”[11]；包融、贺知章、张旭、张若虚“有名当时，号吴中四士”[12]；卢纶、吉中孚、韩翃、钱起、耿漳、司空曙、苗发、崔峒、夏侯审、李端等人“联藻文林，银黄相望，且同臭味，契分俱深，时号大历十才子”[13]；元稹、白居易等人“擅名一时，天下称为元白”[14]，“当时轻薄之徒，摘章绘句，聱牙崛奇，讥讽时事，尔后鼓扇名声，谓之元和体”[15]。如此之类以一种明确的风格导向或体貌特征为创作追求的诗人群体性聚合，并在当时就形成一定的规模与声势的情形，在整个唐诗发展历程中为数尚多，如早期的“方外十友”，中期的韩孟诗派、钱郎、韦柳、贾姚、刘白、张王、“三十六体”等，皆为重要代表，即使到唐王朝行将溃亡之际，诗人群体的聚合仍不见少，甚至还形成相当的规模，如皮陆、三罗、“咸通十哲”、“芳林十哲”等，其中许多诗人皆历唐亡之悲，诗作虽然“概乏风骨”[16]，但在艺术上却仍不失专注之情，表现为群体性的“思致清丽”，甚或“有时奇格独创，亦戛戛可喜”[17]。

唐诗构体的自觉意识，更突出地表现在唐人对唐诗的评选方式与理论把握方面。唐人所选唐诗，今存仅十种，从这十种选本的具体情况看，其选录方式与评价标准固各有不同，有的甚至明言旨在“自乐所好”[18]，视所选作品“等同于风月烟花”[19]，并不着意标举某种理论或主张，但恰恰通过其中包含着的选录者的主观好尚，正可藉此窥见某一时期或某一类诗人的审美取向。如殷璠编选《河岳英灵集》，以“风骨声律始备”[20]为标准，采王维、王昌龄、储光羲等二十四位开天诗人作品，称之为“皆河岳之英灵也”[21]，实际上成为所谓“盛唐之音”的集中展示，亦即宋人严羽所谓的“盛唐体”[22]的主要内容。又如，高仲武编《中兴间气集》，全选与其本人同时之诗人作品，起自肃宗至德初，迄代宗大历末，作者二十六人，诗一百三十余首，着眼于安史乱后、唐室中兴之杰出人材，高氏最为推重者为钱起、郎士元两家，分别将之置于上下两卷之首，并称“士林语曰：前有沈宋，后有钱郎”[23]，品评作品优劣大抵以清雅、婉丽为标准。客观地看，大历年间，诗人崇尚清新秀雅，较之开天时期风气大变，因此，高氏所选及其品评，实即代表了大历诗风的主要倾向。其后，姚合编《极玄集》，选入二十一家诗，除以王维、祖咏开篇外，余皆大历诗人，所选诗基本上以五言律体为主，多清隽之作，则进而在将大历诗风主要倾向与开天诗歌清雅一路的联结中显出清隽诗派一脉流衍的轨迹来。在唐人选唐诗中，明确标举选录标准与诗论主张的，是元结的《箧中集》，其于序中批评当时诗歌“拘限声病，喜尚形似，且以流易为词，不知丧于雅正”，可见编选此集，意在矫正不良诗风，所选沈千运等七人二十四首诗，大抵皆为表现个人失意离别之悲或批判现实政治之弊，体式皆为五言古体，风格质朴古雅。正如清人刘熙载评云“独挺于流俗之中，强攘于已溺之后，元次山以此序沈千运诗，亦以自寓也”[24]，元结编选《箧中集》完全是以自身的价值观念与审美标准为出发点的，客观上促使这一诗人群聚合起来，形成一个极端复古主义创作流派。如果说，唐人编集的唐诗选本，基于各自的主观好尚，仅仅使之成为某一类型诗风的代表，且各自函盖的时限、范围差异甚大，并不能构成严格意义上的诗体或诗派，那么，“唐末江南诗人”[25]张为撰《诗人主客图》，则是试

图对诗坛加以总体把握,明确将众多诗人分门别类,从而概括归纳出整个唐代中后期诗歌创作的几大流派来。全书将唐代中后期诗人分为六派,别以主客,所谓“主”者,乃白居易、孟云卿、李益、鲍溶、孟郊、武元衡,余皆为“客”,其中复有“上入室”、“入室”、“升堂”、“及门”之殊,共计八十九人,今阙落五人,实存八十四人。其间主、客关系排列及评诗标准之失当或费解处,虽多为后人所诟病,但其主观上“若主人门下处其客者,以法度一则也”[26]的明确意识及其以体格、趣味为标准的分门别类方式,客观上却实实在在地成为唐诗派别理论之雏型乃至后世诗派学说之滥觞。

唐以后,论诗体者日众,诗歌体派理论亦渐臻成熟。南宋人严羽撰《沧浪诗话》,即单立“诗体”一章,严羽标举以“盛唐为师,不作开元天宝以下人物”[27]之论,所列举诗体亦多属唐代,可见其诗体理论建构正是以对唐代诗体的深入体味“熟参”为根基的,尽管严氏所谓“诗体”,大至在时代之风尚,小至具体作家之个性,同时还明确包含诗歌体式、技巧手法等方面内容,实际上混体、格、法而为一,然细味严氏贯穿全书的“悟入”宗旨,其论诗体显然是以“以时而论”、“以人而论”等群体性体格风貌为着眼点的。所列“沈宋体”、“王杨卢骆体”、“大历体”、“元和体”之类,实即对唐代诗坛实际存在的诗人群体与诗歌体派的确认。后人对唐诗体派的研究,理论视野固已远较唐人开阔,但却正是首先建筑于对唐代实际存在的诗歌体派的确认基础之上。除严羽《沧浪诗话》以外,明人明应麟明确认为“唐人品第最精,如杨、卢,沈、宋,王、孟,李、杜,钱、刘,元、白,即铢两稍有低昂,大较相若,故不妨并称也”[28],清人王士禛亦云“唐人齐名如沈、宋,王、孟,钱、刘,元、白,皮、陆,皆约略相似”[29]。对此,贺贻孙指出“同时齐名者,往往同调,如沈、宋,高、岑,王、孟,钱、刘,元、白,温、李之类,不独习尚切劘使然,而气运所致,亦有不期同而同者”[30],进而分析了体派聚合中诗人个性与时代风尚两方面的作用与致因。作为第一部唐诗体派理论著作的张为《诗人主客图》,更对后世诗派的自觉建构产生积极的推动作用,清人李调元指出“宋人诗派之说实本于此”[31],李怀民甚至直接仿效其例而作《中晚唐诗主客图》,由此可以认为,这也正是后人对张为《诗人主客图》作为诗歌体派理论滥觞的价值与意义的确认的结果。

另一方面,文学史的原生状态与后世的接受状态往往形成巨大的反差,各种类型的诗人乃至诗人群的客观存在、价值显现与其在文学史上的存在方式、地位确立并不完全等同,在旷远的历史淘汰与复杂的文坛浮沉之中表现出或沉沦、或浮现、或重组的各种遭遇与多样景观。从唐代诗人群体组合方式看,在当时因交往密切、趣味相投而自然聚合者,就即有以“往往同调”[32]而为后人所确认,又有以体格风貌迥别而被后人指出其“音调相去远甚”[33]的情形,更有甚者,当时并未形成群体,但因诗风诗体或实际地位的相似而在后世被确认为文学史上影响深远的诗歌体派。对此,明人胡震亨云“唐人一时齐名者,如富吴、苏李、燕许、萧李、韩柳、四杰、四友、三俊,皆兼以文笔为称。其专以诗称,有沈宋、钱郎、又钱郎刘李、元白、刘白、温李、贾喻、皮陆、吴中四士、庐山四友、三舍人、大历十才子、咸通十哲等目。至李杜、王孟、高岑、韦孟、王韦、韦柳诸合称,则出自后人,非当日所定”[34],即明确指出这一现象的存在,而“出自后人”的王孟、高岑、韦柳等诗人群体组合,则显然已成为在唐以后文学史上影响最为深远的诗歌体派了。

再者,随着宋以后文人群体组合中宗派意识日益强化,具有共同的创作纲领、稳定的创作队伍、相似的创作风格的文学流派层出不穷,后世论家对唐诗体派的研究与确认,也明显地将之向规范的文学流派意义推衍。如杨慎《升庵诗话》云“晚唐之诗分为二派:一派学张籍,则朱庆余、陈标、任蕃、章孝标、司空图、项斯其人也;一派学贾岛,则李洞、姚合、方干、喻凫、周贺、九僧其人也”,叶羲昂《诗法》则云“诗有宗派者,李太白、杜子美、陶、韦、韩、柳、储、孟、元、白、高达夫、郎士元、卢纶、李商隐,皆正派也;王、杨、卢、骆、段成式、司马礼、张乔诸子,别派也”。甚至具体的某种体式,也被明确划分宗派,

如李栻《唐诗会选·辨体凡例》云“五言古诗旧无分别，自予观之，实有二派。朱子尝云：作诗不从陶、柳门中来，无以发冲淡萧散之趣，盖明言之矣，然未分也。予今以悲壮雄深者为苏、李、曹、刘一派，择唐初及李、杜、高、岑以下诸公之作实之；以冲淡萧散者为渊明一派，择张、储、王、孟、韦、柳诸公之作实之”，方世举《昌黎诗集编年笺注》亦云“按唐人五绝分派，王、李正宗以外，杜甫一派，钱起一派，裴、王一派，李贺一派，昌黎一派”。诸如此类的分别流派，实与唐诗创作实际不尽相符，然正如李栻所称“旧无分别，自予观之”云云，恰恰体现了唐诗体派建构中接受观念的积极参与作用。

第二节 唐诗体派的类型与特点

如前所述，唐诗体派的形成，主要表现为唐代诗人创新意识的高扬，也就是独辟新径、自创新体的诗人与群体或自立或聚合的结果；而唐诗体派的确认，则主要显示了后世文人宗派意识的强化，也就是后世论家以自身的理论视野与方法对唐诗体派加以观照与建构的结果。因此，就唐诗体派的本身——或曰原生态——而言，就并不能完全定位于规范的文学流派意义之上，而是表现出包含时代风尚、文人集团、诗人个性等多重意义的各种类型。因此，在各种诗体所指称的时空界域、内部构成、风格体性等方面也就并不十分严密，往往表现出界限模糊、互渗互含的特点。

如果排除像“唐体”[35]那样指称一代诗风的过于宽泛的概念以及“陈拾遗体”、“少陵体”、“太白体”[36]之类专指个体作家诗风的过于狭窄的概念，将研究视野尽量贴近文人群体——或曰准流派——的意义，那么，唐诗体派大抵可以分为以下三种类型。

第一种类型是指某一特定时期带有普遍性与倾向性的诗坛风气与审美时尚。严羽《沧浪诗话·诗体》在“以时而论”中分唐诗为“唐初体”、“盛唐体”、“大历体”、“元和体”、“晚唐体”五体，实即概括五大阶段之诗风特征，而这种阶段性诗风特征之提挈，又同时成为唐诗分期之滥觞。至明代高棅撰《唐诗品汇》，合严羽“大历”、“元和”二体为“中唐”，定唐诗为初、盛、中、晚四期，遂有初唐体、盛唐体、中唐体、晚唐体之说。此一类型，因时间跨度长，故内涵极为丰富而复杂，以“体”指称，仅就其总体倾向概言而已。与唐诗四大阶段诗风表征相比，严羽所列“大历体”、“元和体”之时间界域则较为具体，“大历体”主要指活跃于大历年间的“十才子之诗”，“元和体”则主要指活跃于元和年间的“元白诸公”之诗。此外，正是由于这种阶段性诗风包容着丰富的内涵，各阶段在其倾向性表征之外，又往往呈现交织或叠合的复杂状态，明人王世懋所云“由初而盛，由盛而中，由中而晚，时代声调，故自必不可同，然亦有初而逗盛，盛而逗中，中而逗晚者，何则？逗者，变之渐也，非逗，故无由变”[37]，正指出这种阶段之间的过渡性特点，而这种过渡状态的本身，实际上也可以视为一种短时段的时代性诗风。比如，盛唐诗坛诸大家并集，总体特征则是“既闲新声，复晓古体，文质半取，风骚两挟”[38]，深刻体现出南北文化交融构生的艺术新质，但是，这一盛况与新质并非一朝突现，作为其直接的联结与开启，开元开端时期的三股诗潮特别引人注目：一是以王翰、王湾为代表的北方诗人群，二是以吴中四士为代表的吴越诗人群，三是崛起于岭南的张九龄。从文人群体构成看，三股诗潮皆与张说联系紧密。从艺术表现特征看，北方诗人主要倾向于追求豪壮的审美趣尚，吴越诗人主要倾向于追求清丽的审美趣尚，然而，随着吴越诗人“名扬上京”，受到北方气质的重铸，北方诗人涉足江南，受到吴越诗风的陶冶，两种诗风实际上互有渗融。特别是在主张“属词丰美，得中和之气”的张说的兼容并纳之中，无疑在客观上加速了这一渗融进程。而作为张说的继承者的张九龄，其诗歌创作便自然成为这两种审美趣尚的综合体现了。如此看来，包含着三股诗潮的开元开端诗坛，实际上正是作为盛唐前奏与起点意义上的一段时代性风尚。

第二种类型是指若干趣味相投的个体诗人通过交游酬唱等社交应酬性联系而聚合为规模或大或小的诗人群体。严羽《沧浪诗话·诗体》在“以人而论”中列唐代二十四体，除专指个体作家诗风者外，如“沈宋体”、“王杨卢骆体”、“韦柳体”、“元白体”、“张籍王建体”之类，大抵都是名闻当时的诗人群体。除严羽标举者外，唐代此类诗人群体甚多，据初步统计，为数当在六十以上，究其组合方式，约有三种情形。一曰并称当世型，如“四杰”、“沈宋”、“大历十才子”等，其中具体诗人皆一时“齐名，海内称焉”[39]，或“工力悉敌”[40]，在诗体建设方面贡献相同，或“联藻文林，银黄相望，且同臭味，契分俱深”[41]，表现为个体诗人的平等组合关系。二曰盟主聚纳型，如张说于开元初贬岳州，随之有赵冬曦、尹懋、王琚、梁知微、阴行先等人汇聚湖湘，他们既于游山览水中使其创作“得江山助”[42]，又围绕张说为中心大事唱和，造成“时体稍变”[43]之盛况；又如“韩门诗派之众且远”，实因韩愈“以作人迪后担子一身肩承，史称其奖借后辈，称荐公卿间，寒暑不避，而会其时，所曲成其业与其身名如孟郊、李贺、贾岛其人者，又皆间出吟手，能偕公翻斗新异，换夺一世心眼传后，以故继诸人而起者，复灯灯相继续不衰，追颂公亦因不衰”[44]。皆表现为文坛盟主对一般文士的招引聚纳关系。三曰后进追捧型，如上官仪“工于五言诗，好以绮错婉媚为本”，“当时多有效其体者，时人谓为上官体”[45]，正是在众多宫廷文士的仿效追捧之中，“上官体”成为唐初宫廷文风的代称；又如元稹、白居易相与酬唱，流风所被，“江湖间多有新进小生，不知天下文有宗主，妄相仿效”，“皆自谓为元和诗体”[46]，“元和体”遂成为那一特定时代中内涵极为复杂的诗风之指称。皆表现为众多文士对某一种新体的出现或规范的追仿关系。这三种情形，就核心诗人在群体中的作用与地位而言，或平等并列，或主次分明，或主动聚引，或被动流播，组合方式固然显见差异，但其在当时即已形成一种自身已明白意识到的流行体派，则是完全一致的。

第三种类型是指某些诗人之间当时并未意识到在创作题材或艺术体性方面的类似而为人后确认为一种独特的体格或流派。比如，唐前期国力强盛，文人功业之志常以投笔从戎的方式来实现，并逐渐形成“新及第人，例就辟外幕”的制度，至如“布衣流落之士，更多因缘幕府，躋级进身”[47]，在这种“一闻边烽动，万里忽争先”[48]的时代风尚中，文人“一窥塞垣，说尽戎旅”[49]，边塞军戎生活及异域风光遂成为唐代诗人创作中的一个重要题材。作为普遍的时代风尚，此类创作在当时显然并非一种狭义的体派，然而到了后世接受过程中，其中杰出作家则逐渐成为这一创作风潮的标志，所谓“高、岑之诗悲壮，读之使人感慨”[50]，“劲骨奇翼，如霜天一鹗，故施之边塞最宜”[51]，正是对高、岑作为边塞诗特征集中体现的说明，其后，基于边塞创作题材及其“风骨”、“悲壮”的风格特点，明人又将王昌龄、李颀与高、岑联系起来[52]，从而在文学史上确立了以高、岑、王、李为代表的边塞诗派。又如，与边塞题材相比，山水田园显然是唐诗创作中更为多见的题材，作为一种更为普遍的时代艺术风会，其形成原因大要有三：一是富庶的社会经济造成士人生活的山庄别业化，由这种兼有山水田园之美的日常生活环境转化为诗歌创作的背景因素；二是统治者在盛世氛围中热衷招纳隐士高人，促成“终南捷径”式入仕方式与普遍的隐居风尚，使广大文人在从容幽雅的心境中欣赏自然之美，进行山水田园诗创作；三是在强盛的时代精神感召下，广大士人既充满积极进取之热情，又保持高尚超俗之人格，形成“避世辞轩冕，逢时解薜萝”[53]的通达观念，因此，尽管大多士人仕途偃蹇、报国无门，但却恰恰成为其转向山水田园之美的条件与契机。由此可见山水田园题材在唐代诗人创作中的普遍性。然而，从文学传统角度看，由于唐代山水田园诗最典型地体现了由陶潜开创的田园诗与由谢灵运开创的山水诗艺术精神的融合，作为继承陶、谢艺术传统成就最著的王维、孟浩然便逐渐被目为这一创作潮流的代表，后人认为，王、孟诗“假天籁为宫商，寄至味于平淡，格调谐畅，意兴自然，真有无迹可寻之妙”[54]，其关要正在“取神于陶、谢之间”[55]，唐代山水田园诗创作也就在这一意义上确立了自身的独具体格，而王、孟则理所当然地成为这一“体派”的核心人物。在

艺术体性意义上被后人确立一派者，在唐代甚多，比如陶诗范式在宋以后影响日著，论家亦往往以学陶论唐诗，所谓“王、韦、孟、柳，均清深闲淡，了无尘俗，其派同出于陶”[56]，“陶诗胸次浩然，其中有一段渊深朴茂不可到处，唐人祖述者，王右丞有其清腴，孟山人有其闲远，储太祝有其朴质，韦左司有其冲和，柳仪曹有其峻洁，皆学焉而得其性之所近”[57]；又如张九龄诗在总体上显然表现为对陈子昂风骨兴寄与张说通达观念的继承与推扩，但在明人眼中，却被认为“首开清淡之派，盛唐继起，孟浩然、王维、储光羲、常建、韦应物本曲江之清淡，而益以风神者也”[58]。在这里，由于客观上艺术体性相似而实际上甚或并无联系的若干诗人分明构成了文学史意义上体系严密的学陶之派与清淡之派。

唐诗体派的三大类型，实亦表现为整个唐诗体派构成的三种方式与三个层面。正因唐诗体派构成的多样性及其界域的模糊性，其总体上显现的三种方式与三个层面实际上也并非豁然分明，而是往往表现为互渗互容乃至意指游移的状态与特点。这样的状态与特点，大体有三种具体表现。一是包容性。表征某一时代风尚的体派与表征某一文人集团的体派，不仅二者的时空范围差异甚大，而且前者总是表现为对后者的包容。如严羽《沧浪诗话·诗体》在“以时而论”中所列“初唐体”，高棅于《唐诗品汇》加以申析云“贞观、永徽之时，虞、魏诸公稍离旧习，王、杨、卢、骆因加美丽，刘希夷有闺帏之作，上官仪有婉媚之体，此初唐之始制也。神龙以还，洎开元初，陈子昂古风雅正，李巨山文章宿老，沈、宋之新声，苏、张之大手笔，此初唐之渐盛也”；对于严氏所列“盛唐体”，高氏亦云“开元、天宝间，则有李翰林之飘逸，杜工部之沉郁，孟襄阳之清雅，王右丞之精致，储光羲之真率，王昌龄之声俊，高适、岑参之悲壮，李颀、常建之超凡，此盛唐之盛者也”。极为明显，这其间众多诗人群体及独具体格，既是“初唐”、“盛唐”时域内的独立体派，又是所谓“初唐体”、“盛唐体”的本体构成。二是交叉性。在唐诗体派构成中，具体诗人往往在多个诗人群体中同时扮演重要角色，从而造成不同体派之间的交叉渗透关系。如沈佺期、宋之问并称，作为“沈宋体”的确立，乃在于“研练精切，稳顺声势”[59]的律诗精密化标志，杜审言、李峣、崔融、苏味道为“文章四友”，作为富有个性的宫廷文人群，其主要特征乃在于既“华婉典丽”、“富于才思”又“已开盛唐之风”[60]的宫廷文体新变，而这两个诗人群中的重要人物宋之问、杜审言却又同时与陈子昂、赵贞固、卢藏用、毕构、郭袭微、司马承祯、释怀一、陆余庆结为具有超尘脱俗意味的“方外十友”[61]，由此便使得活跃于武后、中宗朝宫廷内外的三个不同性质的诗人群形成交叉渗透关系，从一个侧面展示了那一特定时期文人精神世界及其艺术风貌的多重性。另如张籍“居韩门弟子之列”[62]，为韩门诗派之一员，又与元稹、白居易、王建并称，“不袭前人乐府之貌而能得其神者”[63]，共同构成新乐府创作的盛况，贾岛与孟郊以“郊寒岛瘦”[64]并称，与姚合则以皆好苦吟锻炼而“号姚贾”[65]，与喻凫又同以“清奇雅正”[66]而“专以诗称”[67]，如此等等，皆属此类。三是多义性。由于唐诗体派构成本身的模糊性以及观察角度的不一致，对于同一个公认的具体体派的内涵、成员及范围的认识，却往往众说纷纭、歧义迭见。在这方面，“元和体”可谓最为典型的例证。关于“元和体”的内容与形式，元稹曾有多次说明，如云“寄与百韵律体及杂体，前后数十轴”，“洎长安中少年递相仿效，竞作新词，自谓为元和诗”[68]，似主要指杂律诗；或云“惟杯酒光景间屡为小碎篇章，以自吟畅”，“谓为元和诗体”[69]，又主要指“小碎篇章”的闲适之作；又云“戏排旧韵，别创新词，名为次韵相酬，盖欲以难相挑耳，江湖间为诗者复相效”，“亦自谓为元和诗体”[70]，则复指次韵酬赠之作。后人之论，或曰“善状咏风态物色”[71]，仅指闲适之作；或曰“摘章绘句，聱牙崛奇，讥讽时事”[72]，则又包括了韩、孟等人的险怪之作及元、白等人的讽谕之作。关于“元和体”成员构成，时人多以“元相国、白尚书擅名一时，天下称为元白，学者翕翕，号元和诗”[73]，仅指元、白二人；稍后有以张籍与“元丞相、白乐天、孟东野歌词，天下宗匠，谓之元和体”[74]，则在元、白基础上加上张籍、孟郊二人；又有在此四人外再加韩愈之“奇诡”、樊宗师之“苦涩”[75]；至明代，许学夷

《诗源辩体》进而以韩愈、孟郊、贾岛、姚合、周贺、李贺、卢仝、刘叉、马异、张籍、王建、白居易、元稹等“十三子为元和体”，几乎包括了那一时代的所有重要诗人。除此之外，如“盛唐体”的范围及杜甫的归属，“晚唐体”的体性定位，以及“大历十才子”的具体成员等问题，皆存在截然不同的观点与主张，有的甚至成为文学史上难以定论的悬案。可以说，正是由于这样复杂的类型与特点，造成唐诗体派与宋以后基于强烈的宗派意识的门户分明的诗派显出明显而深刻的差异来。

第三节 唐诗体派与唐诗历史进程

客观地看，唐诗体派由于缺少明确的宗派意识而表现出包容、交叉、多义等模糊性特点，但却正是因此，不仅促使各种类型的唐诗体派大量出现，形成数量空前的繁盛景观，而且表现出一种无所不立、无时不有、无处不在的构生活力，弥漫性地充实于三百年唐诗发生、演展的整个历史进程之中。总体而言，整个唐诗发展史的阶段性转折与演进，实际上都是某种体派新生、衰亡、递嬗或延续的结果，具体而言，各种体派自身的产生与发展，也都在相互促进或制约的关系中构成历史的联系与逻辑的进程。可以毫不夸张地说，唐诗发展的历史正以体派为本体构成，其存在方式也是通过体派的递嬗、反拨、延续诸种表现形式而实现。

以体派的递嬗形式构成唐诗发展的历史结构，主要体现在表征某一时段诗坛总体风貌的体派之间的联结关系上。严羽《沧浪诗话·诗体》首创“唐初体、盛唐体、大历体、元和体、晚唐体”之说，即意在以阶段性诗歌体格风貌为时代性诗风变迁之标举。其后，元人杨士弘编《唐音》，明人高棅编《唐诗品汇》，合严氏“大历”、“元和”二体为“中唐”，将整个唐诗发展史分为初、盛、中、晚四期，随之即有将严氏五体之说改为初唐体、盛唐体、中唐体、晚唐体者，此四种诗体遂明确成为唐诗四大阶段总体特征之标志。此四体既然作为唐诗史四期之标志，则四体之间必然构成递嬗演进之关系，如严羽于“初唐体”下注云“唐初犹袭陈、隋之体”，明人许学夷进而指出“武德、贞观间，太宗及虞世南、魏征诸公五言，声尽入律，语多绮靡，即梁、陈旧习也”，“永徽以后，王、杨、卢、骆，则承其流而渐进矣，四子才气既大，风气复还，故虽律体未成，绮丽未革，而中多雄伟之语，唐人之气象风格始见”[76]，承接梁、陈旧习，开启唐人气象，正揭示出“初唐体”的独特地位，也是文学史阶段性演进的典型方式。对唐诗四体（四期）的演进趋势，高棅进一步概括出“初唐之始制”、“初唐之渐盛”、“盛唐之盛者”、“中唐之再盛”、“晚唐之变”、“晚唐变态之极”[77]诸般表现特征，则既把握住其发展之大势，又注意到其具体之轨迹。对于四体之间的这种具体的轨迹与相互的关系，明代论家颇多关注，如云“亦有初而逗盛，盛而逗中，中而逗晚者，何则？逗者，变之渐也”[78]，主要着眼于各体之间过渡性状态的存在；又云“初、盛、中、晚之诗，虽各不同，然亦间有初而类盛，盛而类中，中而类晚者，亦间有晚而类中，中而类盛，盛而类初者”[79]，则又深刻地揭示出各阶段体格演变或过渡中存在着复杂的多向的叠合渗透关系。很显然，正是这种深刻的见解与辩证的观念，使得四唐分期之说成为垂范久远的唐诗发展论，也使得唐诗四体的递嬗形式与整个唐诗历史结构的完全吻合成为可能。

与递嬗渐进相比，突变或革命在历史的进程中似乎更为重要，如果说前者推动历史循序前行，那么后者则往往激发历史腾飞跃迁。这在唐诗发展的历史结构中，即由体派之间的反拨形式表现出来。比如，入唐以来宫廷诗风的发展，到永徽、龙朔年间通过“工于五言诗，好以绮错婉媚为本”[80]的上官仪的规范化努力而达到高峰，“当时多有效其体者，时人谓为上官体”[81]，“上官体”的出现，实即唐前期宫廷诗本质特征与最终结局的一个标志。与“上官体”确立几乎同时，活跃于社会下层的少年四杰相继登上诗坛，作为当时新兴的庶族阶层文人的代表，四杰对宫廷贵族文风的强力冲击，便揭开了唐代最初文学革命的序幕。

杨炯《王子安集序》云“龙朔初载，文场变体，争构纤微，竞为雕刻，揉之以金玉龙凤，乱之以朱紫青黄，影带以徇其功，假对以称其美，骨气都尽，刚健不闻，思革其弊，用光志业”，明显可见，其“革弊”的对象，正是以“绮错婉媚为本”、倡“六对”、“八对”之名为标志的“上官体”，其“革弊”的结果，则造成“长风一振，众萌自偃”、“积年绮碎，一朝清廓”的文坛壮观局面。这种由“四杰体”对“上官体”的反拨的形式，实即表明了诗坛中心由宫廷走向社会过程的完成以及唐诗特质初建雏型转机的实现，标志着唐诗历史进程的一次重大跃迁。又如，开天年间为唐王朝之鼎盛时期，诗歌亦充分体现盛世风貌，诗人以阔大的胸襟眼界融高昂的时代精神与丰厚的艺术传统于一炉，彻底摒除禀承齐梁绮靡萎弱之弊的唐初宫廷诗风，形成“既闲新声，复晓古体，文质半取，风骚两挟，言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮”[82]之艺术盛观，宋人严羽标举“盛唐体”，并有“盛唐诸人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”[83]之阐释，明人胡应麟亦云“盛唐气象浑成，神韵轩举”[84]，显皆着眼于对诗歌理想美高峰状态的概括。随着安史之乱爆发，社会历史发生重大转折，诗人再也唱不出充满浪漫情调的欢歌，走到峰巅极致的理想主义文学终于让位于严酷的现实。作为由理想向写实转变的鲜明标志，当以杜甫与元结及《篋中集》诗人为代表，但是，杜甫的集大成容量显然同时包涵承受着开天诗坛的艺术精神与创作法则，而元结及《篋中集》诗人的批判锋芒则直指开天诗坛本身，元结在《篋中集序》中云“近世作者，更相沿袭，拘限声病，喜尚形似，且以流易为词，不知丧于雅正”，在《刘侍御月夜宴会序》中又云“时之作者，烦杂过多，歌儿舞女，且相喜爱，系之风雅，谁道是耶”，皆明显针对“近世作者”、“时之作者”而言，元结及《篋中集》诗人正是在这样的思想观念下聚合成为一个旗帜鲜明的极端复古主义流派，其在文学主张与创作实践上所表现出的“独挺于流俗之中”[85]的鲜明印记，无疑具有更强烈的时代变革性效果。由此可见，由元结及《篋中集》诗人组成的复古流派对“盛唐体”的冲击与反拨，显然表现为“八世纪下半到九世纪上半”唐诗历史走向中“由浪漫回到平实，由天上回到人间，由华丽回到平淡”的“这一时代趋势”[86]的最鲜明标记。

历史的发展远非单向或单线的联结关系，而是表现为一种多层面的复合过程。法国年鉴学派就把历史运动的层次分为长、中、短三类时段，并且“更关心中、长时段历史现象的研究，他们认为这是更具决定性的时段”[87]。这种对历史运动层次属性的认识，对文学史研究具有重要的启示作用。首先，文学史与社会政治史具有一定的联系，重大的政治事件与社会变动往往截断或改变文学史进程，但比起社会政治变动，以语言、体式、主题、风格、意象诸端的沉积为本体构成的文学形态、思潮、风习的演进与变移显然缓慢得多，在这样的意义上，文学史可以视作长时段历史运动；其次，文学史本身的复杂构成造成多样的演进方式，文学史各大阶段之间除了明显的渐进递嬗方式与猛然的转折反拨方式之外，还有更重要的深层的潜在的流动与接续方式，这往往能够更为典型地展示文学史自身的演进轨迹与独具特性。就唐诗体派与唐诗历史结构的关系而言，在递嬗与反拨的形式之外，实亦存在着一种由表征某种时代风尚与艺术体性的体派之间构成深层延续性的形式。比如，定制于“上官体”的唐前期宫廷诗风，最终固然走入虚内华外的程式化穷途，但作为贵族的文学，则往往表现出对精雅的艺术形式与构思技巧的追求，显然包含着一种高雅化审美取向。到武后时代，随着诗坛中心由宫廷向社会转移，精雅化程式化逐渐被个性化多样化取代，宫廷诗作为领袖诗坛的流行体格已趋消亡，然而到开天时代，诗坛中心重新向都城汇聚，形成以王维、崔颢等人为代表的都城诗人群，他们频繁出入王府官场，以诗为社交应酬的工具，就在一定程度上显示出贵族化精雅化文学在另一种层次与意义上的复活，因此，开天时期都城诗人群的审美趣味与艺术表现，也就在一定程度上体现出精雅的宫廷文学因子的深层延续。作为开天都城诗人群中核心人物的王维，就留有多篇描写宫阙景象、颂美皇子出游之作，被称为“如宫商迭奏，音韵铿锵，真麟游灵沼，凤鸣朝阳也”[88]，与唐初宫廷应制之作几出一辙。甚至在

田园诗中，王维也有“雨中草色绿堪染，水上桃花红欲燃”[89]这样的直接承袭宫廷文学大师虞世南“陇麦沾逾翠，山花湿更燃”[90]那样精巧修饰的诗句，至如王维诗再次启发了杜甫“江碧鸟逾白，山青花欲燃”[91]的对比艺术，则更可见出一条深层延续着的修辞艺术系统。安史乱起，造成唐代历史的盛衰巨变，文学随之出现由理想而写实的总体转向，那种由唐初宫廷诗与开天都城诗表征的精雅的审美趣尚与艺术体性，显然也经历着一次更为巨大的断裂。然而，到大乱初定的大历年间，在“共赋瑶台雪，同观金谷筇”[92]的心理期盼中，“十才子”汇聚都城游宴酬唱，写出大量的太平盛世的颂歌，表现为安史乱前太平盛世中积淀于应酬社交题材中的惯例在乱后思治的文人心理的呼应与复现，其诗歌艺术体格则在相当程度上表现出唐初乃至齐梁文风的复兴与流行，如王世懋《艺圃撷余》评钱起诗“其源得之初唐，然从初唐竟落中唐，了不与盛唐相关，何者，愈巧则愈远”，胡应麟《诗薮》评韩翃诗“直是梁陈妙语，行以唐调耳”，细味“初唐”、“齐梁”、“巧”、“妙”语义及其关联，显然正是指唐初宫廷诗精巧构思之特征与蕴涵。当然，精雅体格的深层延续，表现在十才子创作中更多可见开天都城诗体格风貌，如钱起诗“清气中时露工秀”[93]，深受王维影响，其他诸人亦“大率衍王、孟之余”[94]。与十才子同时的大历江南诗人群，虽然远离京城，但其以华美词藻描月露风云，风调却与宫廷游宴应酬诗传统一脉相承，所以皎然慨叹“吾知诗道初丧，正在于此，何得推过齐梁作者，迄今余波尚浸，后生相效，没溺者多”[95]，正着眼于对其华外虚内诗风的指责。对于开天都城精雅诗风的崇尚与仿习，大历江南诗人也是“出王维之门”[96]、“浥右丞余波”[97]，与十才子并无二致。可见大历时期处在截然不同环境中的两个诗人群表现出极为相似的创作风貌，完全是由与同样的诗歌体派之间的深层延续关系所决定，从而构成那一特定文学史时段的总趋向。到“元和诗变”，诗坛体派纷呈，在各种新变趋向被推向极端的多样化局面之中，前述特定体格的延续再次被打断。然而，迨至唐末，随着政治情势益趋动荡险恶，士人中兴之梦彻底破灭，“世衰而诗亦因之”，形成“气萎语偷，声繁调急”[98]的晚唐体貌，宋人严羽《沧浪诗话·诗体》即以“晚唐体”概之，今人郭绍虞《沧浪诗话校释》于“晚唐体”注云“《诗史》云‘晚唐人诗多小巧，无风骚气味’，俞文豹《吹剑录》亦谓晚唐体‘局促于一题，拘亦于声律，风容色泽，轻浅纤微，无复浑涵气象’，沧浪所谓晚唐体，当同此意，故称为止入声闻辟支之果”，所谓“诗多小巧”、“拘于声律”、“轻浅纤微”的表现特征，结合唐末文人多逃避现实、游宴应酬、沉湎声色的实际情形看，恰恰显示了唐初宫廷诗体格的回光与复现。当然，所谓“晚唐体”构成尚较复杂，严羽《沧浪诗话·诗体》就同时列有“杜荀鹤体”、“西昆体”、“香奁体”，但是，在回避客观现实、转入自我封闭的心理作用下，诗人创作以沉湎声色与淡漠世事为主调，重新形成浮艳其外、虚靡其内的体格质态，甚至普遍崇尚齐梁文风，在创作中直接以“齐梁体”为题，恰恰回复到“长风一振，众萌自偃”[99]的唐代首次文学革命之前的状态，则是“晚唐体”中各类诗人的共有特点。这种宫廷文学因子在唐末诗歌体派中的再度伸延，也就在折射着时代精神变迁的同时，更在文学传统意义上明晰划出唐诗历史结构自身回环运动的进程与轨迹。除此之外，在唐诗历史进程中，诸如表征“风骨”、“兴象”、“雄浑”、“飘逸”、“自然”、“清淡”、“奇险”、“通俗”等艺术体性的诗歌体派之间各种形式的承传与延续关系，皆自有贯穿始终、踪迹分明的深层线索可寻。由此可见，在唐诗发展进程的多次巨大的转折与断裂之中，由诗歌体派携带着的特定艺术精神与文化因子的深层延续方式，对于其历史的总体建构起着多么重要的作用。

综上所述，唐诗体派的形成与确认有着自身的独特方式，其类型与特点更是丰富多样。在大多情况下，唐诗体派表现为诗人群体的有意识组合，但与后世相比，却缺乏那种明确的自觉的宗派意识乃至具有排他性的创作纲领，因此其群体的构成只是一种准流派性质，或者干脆就是某一特定时代的艺术风尚的表征。从现代文学流派理论角度看，唐诗体派显然缺乏准确性，而更多地表现出模糊性。然而，也正因此，使得唐诗体派完全没有后世文学流派那

样的狭隘的门户之见，而是表现为一种与大唐文化精神正相符称的通达襟怀与开放格局；它不像后世文学流派那样封闭自足，在自身所处的文学史流程中仅仅作为自身的标志，而是既形成各体派之间相互包容与渗透之势，又充盈弥漫于整个唐诗历史结构与进程之中。在这样的视点上，进一步对唐诗体派加以专题的深入的研究，冀以掘发出超越其自身的文学史价值与意义，当是一件极为重要的工作。

[1]高仲武《中兴间气集》。

[2]胡震亨《唐音癸签》卷七。

[3]白居易《余思未尽加为六韵重寄微之》。

[4]李肇《唐国史补》卷下。

[5]《宋史》卷二百九十五《杨察传》：“及变文格，使为放佚以袭唐体。”赵汝回《云泉诗序》：“云泉薛君仲止以诗名于时，本用唐体。”萨都刺《寄马昂夫总管》：“人传绝句工唐体，自恐前身是薛能。”

[6]《旧唐书》卷八十《上官仪传》。

[7]郗云卿《骆宾王文集序》。

[8]杜甫《戏为六绝句》之一。

[9]《新唐书》卷二百零一《杜审言传》。

[10]《旧唐书》卷一百九十《沈佺期传》。

[11]《旧唐书》卷一百九十《富嘉謨传》。

[12]《新唐书》卷一百四十九《刘晏传》附《包佶传》。

[13]辛文房《唐才子传》卷四。

[14]顾陶《唐诗类选后序》。

[15]王谠《唐语林》卷二。

[16]翁方纲《石洲诗话》卷二。

[17]丁仪《诗学渊源》卷八。

[18]韦毅《才调集叙》。

[19]韦庄《又玄集叙》。

[20][21]殷璠《河岳英灵集叙》。

[22]严羽《沧浪诗话·诗体》。

[23]高仲武《中兴间气集》卷上。

[24]刘熙载《艺概》卷二《诗概》。

[25]计有功《唐诗纪事》卷六十五。

[26]张为《诗人主客图序》，见《全唐文》卷八百一十七。

[27]严羽《沧浪诗话·诗体》。

[28]胡应麟《诗薮》外编卷二。

[29]刘大勤《师友诗传续录》述王士禛语。

[30]贺贻孙《诗筏》。

[31]李调元《诗人主客图序》。

[32][33]贺贻孙《诗筏》。

[34]胡震亨《唐音癸签》卷二十八。

[35]参见《宋史》卷二百九十五《杨察传》、赵汝回《云泉诗序》、萨都刺《寄马昂夫总管》。

[36]参见严羽《沧浪诗话·诗体》。

[37]王世懋《艺圃撷余》。

[38]殷璠《河岳英灵集集论》。

[39]郗云卿《骆宾王文集序》。

- [40]顾安《唐律消夏录》。
- [41]辛文房《唐才子传》卷四。
- [42]《新唐书》卷一百二十五《张说传》。
- [43]徐献忠《唐诗品》。
- [44]胡震亨《唐音癸签》卷二十五。
- [45]《旧唐书》卷八十《上官仪传》。
- [46]元稹《白氏长庆集序》。
- [47]胡震亨《唐音癸签》卷二十七。
- [48]孟浩然《送陈七赴西军》。
- [49]殷璠《河岳英灵集》卷中。
- [50]严羽《沧浪诗话·诗评》。
- [51]施补华《岷佣说诗》。
- [52]参见胡应麟《诗薮》内编卷五、胡震亨《唐音癸签》卷十、沈德潜《说诗晬语》卷上。
- [53]张九龄《商洛山行怀古》。
- [54]刘大勤《师友诗传续录》述王士禛语。
- [55]田雯《古欢堂杂著》。
- [56]毕希卓《芳菲菲堂诗话》。
- [57]沈德潜《说诗晬语》卷上。
- [58]胡应麟《诗薮》内编卷二。
- [59]元稹《唐故检校工部员外郎杜君墓志铭》。
- [60]玄修《唐诗概说》。
- [61]《新唐书》卷一百一十六《陆余庆传》、《唐诗纪事》卷八。
- [62]葛立方《韵语阳秋》卷六。
- [63]何世璠《然灯纪闻》述王士禛语。
- [64]苏轼《祭柳子玉文》。
- [65]辛文房《唐才子传》卷六。
- [66]张为《诗人主客图》。
- [67]胡震亨《唐音癸签》卷二十八。
- [68] [69]元稹《白氏长庆集序》。
- [70]元稹《上令狐相公诗启》。
- [71]《旧唐书》卷一百六十六《元稹传》。
- [72]王谠《唐语林》卷二。
- [73]顾陶《唐诗类选后序》。
- [74]张洎《张司业诗集序》。
- [75]李肇《唐国史补》卷下。
- [76]许学夷《诗源辩体》卷十二。
- [77]高棅《唐诗品汇叙》。
- [78]王世懋《艺圃撷余》。
- [79]许学夷《诗源辩体》卷十四。
- [80] [81]《旧唐书》卷八十《上官仪传》。
- [82]殷璠《河岳英灵集集论》。
- [83]严羽《沧浪诗话·诗辨》。
- [84]胡应麟《诗薮》内编卷五。
- [85]元结《篋中集序》。

[86]胡适《白话文学史》第14章，新月书店1928年版。

[87]雅克·勒戈夫等《史学研究的新问题、新方法、新对象》中译本第24页，社会科学文献出版社1988年版。

[88]杨载《诗法家数》。

[89]王维《辋川别业》。

[90]虞世南《发营逢雨应诏》。

[91]杜甫《绝句二首》之二。

[92]卢纶《纶与吉侍郎中孚司空郎中曙苗员外发崔补阙峒耿拾遗漳李校书端风尘追游向三十载数公皆负当时盛称荣耀未几俱沉下泉畅博士当感怀前踪有五十韵见寄辄有所酬以申悲旧兼寄夏侯侍御审侯仓曹钊》。

[93]施补华《峴佣说诗》。

[94]刘熙载《艺概》卷二《诗概》。

[95]皎然《诗式》卷四。

[96]辛文房《唐才子传》卷三。

[97]翁方纲《石洲诗话》卷二。

[98]胡震亨《唐音癸签》卷二十七。

[99]杨炯《王子安集序》。

第二章

宋诗体派的确立与演进

宋诗在表现内涵与艺术手法乃至思想观念方面对传统诗歌的大规模改造和拓展,显然可以视为文学史上具有最重要意义的一次革新。本来,因变自是整个诗史生生不息的活力所在,但是,“诗道不出乎变复”,“汉魏诗甚高,变三百篇之四言为五言,而能复其淳正,盛唐诗亦甚高,变汉魏之古体为唐体,而能复其高雅,变六韩之绮丽为浑成,而能复其挺秀”,“宋人惟变不复,唐人之诗意尽亡”[1],可见,对传统诗歌中的变革精神的极度发展,正是宋诗的重要特色之一,也就是说,在整个诗史的嬗递流程中,宋诗的变革程度是最高的。值得注意的是,宋诗的变革不仅表现在对前代范式的改造,其本身所拥有的三百年历史,实际上也是一个不断变革与改造的过程。宋诗在这方面最具标志性的表现,就是在强烈的自立精神中宗派意识的确立和强化。固然,文学史上文人群体聚合乃至标榜门庭的现象起始甚早,但自觉的宗派意识直至宋代才真正形成,只有到宋代,诗人才正式提出自己的宗派之名。所谓“建立门庭,自建安始”,“沿及宋人,始争疆垒”[2],正是宗派意识的确立和强化,使诗人的创作个性得以充分发挥,而这种由诗人个性的充分发挥与众多诗派的争相自立相融合的群体意识与创作个性的互为体现、包容、联结,也就进一步促使宋诗疆域的不断推扩和宋诗艺术的不断出新。

第一节 从体到派的演进历程

在中国诗歌史上,虽然标榜诗派是较迟的事情,但由相似诗风构成趣味相投的诗人群体现象,却起始甚早。如钟嵘《诗品》本意在于辨优劣、分品第、叙源流,但在具体品列中,除去对具体作家所承受的文学传统的说明之外,还有以同时代人为源流者,而更多的则是将若干同时诗人并列同论,显然已着眼于对其相似的体格风貌与共同的审美趣味的把握。这种情形,到唐代更为突出,如卢照邻、骆宾王、杨炯、王勃齐名当时,“海内称焉,号为四杰,亦云卢骆杨王四才子”[3],崔融、李峣、苏味道、杜审言“为文章四友,世号崔李苏杜”[4],沈佺期、宋之问“齐名,时人称为沈宋”[5],富嘉谟与吴少微“属词皆以经典为本,时人钦慕之,文体一变,称为富吴体”[6],包融、贺知章、张旭、张若虚“有名当时,号吴中四士”[7],卢纶、吉中孚、韩翃、钱起、耿漳、司空曙、苗发、崔峒、夏侯审、李端等人“联藻文林,银黄相望,且同臭味,契分俱深,时号大历十才子”[8],元稹、白居易“擅名一时,天下称为元白”[9]。如此之类以一种明确的风格导向或体貌特征为创作追求的诗人群体性聚合,并在当时就形成一定的规模和声势的情形,在整个唐诗发展历程中为数尚多,如早期的“方外十友”,中期的韩孟、钱郎、韦柳、贾姚、刘白、张王、“三十六体”等,晚期的皮陆、三罗、“咸通十哲”、“芳林十哲”等,皆为重要代表。

对于这种现象,唐之前大多皆称之为“体”,如严羽在《沧浪诗话》中就单立“诗体”

一章概述历代由特定诗人群体的创作而构成的特定诗歌体格风貌。当然，所谓“诗体”，本指诗歌体裁形式，即如《沧浪诗话·诗体》中所说“有古诗，有近体，有绝句，有杂言，有三五七言，有半五六言，有一字至七字，有三句之歌，有两句之歌，有一句之歌，有口号，有歌行，有乐府，有楚词，有琴操，有谣”等等，显然皆属此类。然而，各种诗歌体式在不同的历史阶段往往表现出独具的时代性特征，因而论体式也就与辨体貌结合了起来，如《沧浪诗话·诗体》开篇就说“风雅颂既亡，一变而为离骚，再变而为西汉五言，三变而为歌行杂体，四变而为沈宋律诗”，诗歌体式完全成为文学时代性体貌之表征。明代人许学夷撰《诗源辩体》，于卷一开宗明义就说“统而论之，以三百篇为源，汉、魏、六朝、唐人为流，至元和而其派各出。析而论之，古诗以汉、魏为正，太康、元嘉、永明为变，至梁、陈而古诗尽亡；律诗以初、盛唐为正，大历、元和、开成为变，至唐末而律诗尽敝”，则进而在价值观与正变论的角度，使诗体包容了诗歌体式、文学传统、时代风尚、诗歌流派等多重意义与丰富内涵。仅从唐代情形看，唐代人对诗体的意识就已表现出由诗歌体式向风格体貌一端偏移转换。如殷璠编选《河岳英灵集》，以“骨气声律始备”为标准，采王维、王昌龄、储光羲等二十四位开元、天宝时期诗人作品，称之为“皆河岳英灵也”，实际上成为所谓“盛唐之音”的集中展示，亦即宋人严羽所列“盛唐体”的主要内容。又如元结编选《箧中集》，完全是以自身的价值观念与审美标准为出发点的，客观上促使这一诗人群聚合起来，表现出完全相同的审美趣味和创作倾向。到唐末时，张为撰《诗人主客图》，更是试图对诗坛加以总体把握，明确地将众多诗人分门别类，从而概括归纳出整个唐代中后期诗歌创作的几大流向。全书将唐代中后期诗人归入六门，别以主客，所谓“主”者，乃白居易、孟云卿、李益、鲍溶、孟郊、武元衡，余皆为“客”，其中复有“上入室”、“入室”、“升堂”、“及门”之殊，共计八十九人，今阙落五人，实存八十四人。其间主、客关系排列及评诗标准固然多有被后人指责处，但其主观上“若主人门下处其客者，以法度一也”[10]的明确意识及其以体格、趣味为标准的分门别类方式，客观上实为诗歌派别理论之雏型乃至后世诗派学说之滥觞，清人李调元就已指出“宋人诗派之说实本于此”[11]。可以说，到唐末张为《诗人主客图》出，明确的诗派意识已经呼之欲出了。

与前代相比，宋代诗人的派别意识显然明确而强烈得多。最早对此加以归纳并阐述的是南宋著名诗论家严羽，他在《沧浪诗话·诗辨》中描述道：

国初之诗，尚沿袭唐人，王黄州学白乐天，杨文公、刘中山学李商隐，盛文肃学韦苏州，欧阳公学韩退之古诗，梅圣俞学唐人平淡处。至东坡、山谷始自出己意以为诗，唐人之风变矣。山谷用功尤为深刻，其后法席盛行，海内称为江西宗派。近世赵紫芝、翁灵舒辈，独喜贾岛、姚合之诗，稍稍复就清苦之风，江湖诗人多效其体，一时自谓之唐宗。

在这段话中，严羽着重指出东坡、山谷对宋诗发展中的创造性新变，并直接导致了江西诗派的出现，固然是宗派意识强化的结果，但所谓国初诗人对唐人的沿袭，实亦表现了通过不同的典范选择而形成的不同派别倾向。南宋大儒叶适在《徐斯远文集序》中也曾说过“庆历、嘉祐以来，天下以杜甫为师，始黜唐人之学，而江西宗派章焉”，可见宋诗的出新全与宗派意识的强化特别是江西诗派的确立密切相关，且宋人宗派意识实肇自宋初。

虽然入宋之初，宋代诗人即已初具宗派意识，但宗派意识真正的确立，则是始自江西诗派。当然，在文学批评史上，宋以前的诗人群体大多都已被冠以各种流派之名，但究其实质，乃是后世宗派意识自觉以后，后人对前代具有流派意味的创作群体的重新确认，是一种在接受史意义上的规范和推衍。入宋之初的几种诗派也是如此。只有到江西诗派，这种情形才发生了彻底改变。江西诗派之名是由当时这一诗派中成员提出的，因此，它不仅是宋代的第一个真正意义上的自觉形成的诗派，而且可以视作整个中国文学史上的第一个具有自觉意识的流派。最早提出“江西诗派”之名并开列诗派成员名单的是吕本中，吕氏为此专门作《江西

诗社宗派图》以叙诗派构成及其源流，该书虽已失传，但从宋人的记述中仍可略窥其概貌。最早记述吕本中作《江西诗社宗派图》的是胡仔的《苕溪渔隐丛话》，其后有赵彦卫《云麓漫钞》、王应麟《小学绀珠》、刘克庄《江西诗派小序》等。《苕溪渔隐丛话》前集卷四十八记云：

吕居仁近时以诗得名，自言传衣江西，尝作《宗派图》，自豫章以降，列陈师道、潘大临、谢逸、洪刍、饶节、僧祖可、徐俯、洪朋、林敏修、洪炎、汪革、李錞、韩驹、李彭、晁冲之、江端本、杨符、谢薖、夏倪、林敏功、潘大观、何觐、王直方、僧善权、高荷，合二十五人以为法嗣，谓其源流皆出豫章也。

正因江西诗派成员众多、影响久远，吕氏开列的名单随着时间的推移仍不断得到补充，到南宋赵彦卫作《云麓漫钞》时，吕本中本人已被归入诗派，杨万里作《江西宗派诗序》中进而认为“江西宗派诸人者，诗江西也，人非皆江西也”，诗派成员被不断充实，诗派范围被不断扩大，诗派渊源更得到明晰描述。由此看来，江西诗派的形成，不仅明显表现为前所未有的自立宗派性质，而且打破了自身最初赖以形成的地域根据，真正成为了一个具有现代意义的文学流派。

江西诗派的形成，实际上成为整个中国古代诗歌史上第一个具有自觉意识的文学流派的确立，因此，其意义也就远远超出了宋代的范围，而在整个文学史特别是文学流派史上成为了一种标志。南宋人严羽《沧浪诗话·诗体》论历代诗歌体格风貌时说“以时而论，则有建安体、黄初体、正始体、太康体、元嘉体、永明体、齐梁体、南北朝体、唐初体、盛唐体、大历体、元和体、晚唐体、本朝体、元祐体、江西宗派体”，不仅概括出汉魏以后文人诗发展进程中不同历史阶段所呈现的标志性体貌，而且最终落实到“江西宗派”，极为清晰地表明文学体派观念中由“体”到“派”的漫长历程及其终结。元、明以后，“派”的观念即不断深入人心，历代诗人群体创作现象多被冠以各种流派之名，特别是宋诗流派得到更为详细的论述。可以这样认为，从体到派的转变实质上就是意味着文学流派意识的确立和强化，而这一转变是在宋代完成的，因而宋诗的特质和风貌的形成实际上也就与这一意识的确立和强化有着解不脱的干系。

第二节 宋诗体派的类型与特征

如前所述，宋代诗人宗派意识的确立和强化，根源于创新精神的高扬和发展，而作为这一意识确立的最明确标志的江西诗派，其主要活动时间在于宋代中期，因此，相对而言，宋代前期的诗人群体的组合与诗歌体派的建立大体与唐代相似，主要是在后世的接受视野中被确认，宋代后期的诗人群体组合与诗歌体派建立则尤具自觉性，大多在当时就具有明确的派别意识，这就造成了宋代诗歌体派类型的多样性。

最早对宋代诗歌体派加以概括的是南宋人严羽，其在所著《沧浪诗话·诗体》的“以时而论”中将宋诗总括为“本朝体”、“元祐体”、“江西宗派体”，在“以人而论”中又具体分述为“东坡体”、“山谷体”、“后山体”、“王荆公体”、“邵康节体”、“陈简斋体”、“杨诚斋体”等。如果说，严羽所分诸“体”，主要着眼于宋诗的总体风貌及各阶段重要诗人，那么，宋末诗论家方回则主要着眼于整个宋代诗人群体组合状况，似更明确表现出分流别派的用心，其《送罗寿可诗序》云：

宋铲五代旧习，诗有白体、昆体、晚唐体……欧阳公出焉，一变而为李太白、韩昌黎之诗，苏子美二难相为颉颃，梅圣俞则唐体之出类者也。晚唐于是退舍。苏长公踵欧阳公而起，王半山备众体，精绝句古五言或三谢，独黄双井专尚少陵，秦、晁莫窥其藩。张文潜自然有唐风，别成一宗。惟吕居仁克肖陈后山，弃所学学黄双井，黄致广大，陈