

## 河南省社科规划项目结项材料

项目名称：武周时期洛阳文学与初唐诗风研究

批准号：2002BZW002

项目负责人： 夏永华

郑州大学

  
2005年5月31日

## 目 录

1. “上官体”诗学理论辑议……………郑州大学学报 2003 年第 6 期
2. “上官体”考辨二题……………郑州大学学报 2002 年第 6 期
3. “珠英学士”诗歌活动考论……………郑州大学学报 2004 年第 3 期
4. 南朝声色与时代气象的构合——虞世南、褚亮、李百药诗歌综论……………河南科技大学学报（社会科学版）2004 年第 4 期
5. “龙朔变体”的诗史评价……………运城学院学报 2004 年第 1 期
6. 龙朔时期的文化氛围与诗风新变……………周口师范学院学报 2003 年第 4 期
7. 上官仪诗歌刍议……………洛阳大学学报 2003 年第 1 期
8. 成功的帝王与不成功的诗人……………殷都学刊 2002 年第 6 期
9. “上官体”的诗学理论与创作………第三届唐宋国际学术讨论会论文集，学苑出版社 2004 年 8 月版
10. “上官体”考辨二题………复印报刊资料《中国古、近代文学研究》2003 年第 3 期
11. “上官体”诗学理论辑议………复印报刊资料《中国古、近代文学研究》2004 年第 1 期
12. “上官体”诗学理论辑议……………高等学校文科学术文摘 2004 年第 1 期
13. “珠英学士”诗歌活动考论……………高等学校文科学术文摘 2004 年第 4 期
14. 河南省社会科学优秀成果 2 等奖证书（2002 年度）
15. 河南省教育厅人文社会科学研究优秀成果 1 等奖证书（2002 年度）
16. 河南省教育厅人文社会科学研究优秀成果 1 等奖证书（2004 年度）



全国中文核心期刊  
中文社会科学引文索引来源期刊  
中国期刊方阵双效期刊  
中国人文社会科学核心期刊  
河南省社会科学二十佳期刊

ISSN 1001-8204

# 郑州大学学报

ZHENGZHOU DAXUE XUEBAO

JOURNAL OF ZHENGZHOU UNIVERSITY

哲学社会科学版

中国·郑州

ISSN 1001-8204



6

2003

第36卷 第6期

2003年第6期

## 比较文学及跨学科的可能性(笔谈)

孙 歌等(5)

跨学科的悖论(孙 歌)(5)○文学史与思想史(贺照田)(6)○新帝国治下的比较研究(陈燕谷)(7)○文学人类学:一个跨学科的研究领域(叶舒宪)(8)○文学与历史的纠缠——比较文学视野中的留日作家群(董炳月)(9)

## “上官体”诗学理论辑议

聂永华(11)

并非偶然的巧合

张 蕾(16)

——《玉台新咏》与《文选》选诗相重现象析

## 从西方文艺心理学看中国古代文论中虚静的动态心理

王 莹(20)

## 在人心的原始森林中探索

樊洛平(24)

——台湾女作家欧阳子小说解读

## “让一个我变成那无数个我”

张 宁(28)

——关于李洱长篇小说《花腔》

## 命名·主题·认同

郭英剑(32)

——论美国华裔文学研究中的几个问题

## 《在我们的时代里》的文本结构与主题分析

刘明阁(36)

## 公共空间:大众传媒的必然选择

张福平(40)

## 关于近代新闻史研究的几点思考

沈 毅(45)

## 制度及其意义

段治乾(47)

## 论公共管理学的逻辑起点

贺永方(51)

## 道德信仰:道德人格上的自我超越

魏长领(54)

## 中国传统道德的传承活力研究

齐 刚(59)

## 王夫之与费尔巴哈自然观的比较研究

周泽军(63)

## 蚕食替代,还是相得益彰

马秋丽(68)

——张东荪科学与哲学关系主张述评



## “上官体”诗学理论辑议\*

聂永华

(郑州大学 文化与传播学院, 河南 郑州 450052)

**摘要:**作为唐诗史上第一个以个人名义命名的风格称号,“上官体”对一代“唐音”的形成影响深远。他们不但留下了一批颇具新意的诗作,而且有明确的诗学主张来倡导“新变”诗风。通过现存资料的网罗勾稽,可以见出,“上官体”诗学理论内容涉及声律、对偶等艺术手法和情志意兴等诸多方面,形成了比较系统的诗歌理论体系;从诗风流变的角度而言,已超越了唐初诗风之“学术化”趋向,而呈现出唐诗风貌的端倪。

**关键词:**上官体; 诗学; 声律; 对偶; 情志

**中图分类号:** I206.2

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1001-8204(2003)06-0011-05

以“绮错婉媚”为特征的“上官体”,长期以来受到了众多的误解与非议,实际上,作为唐诗史上第一个以个人名义命名的风格称号,“上官体”的生成与风行,既是社会文化风尚“新变”的产物,又顺应了诗歌艺术演进的内在趋势,对唐诗风貌的形成产生深远的影响。关于“上官体”的生成及其真实内涵,笔者已有专文考辨[1]。“上官体”畅行宫廷诗坛20余年,形成了一个风格相近、趣味相投的宫廷诗人群体,他们既搦管创作留下一批独具特色的诗作,又致力于声律、对偶等艺术手法乃至情志意兴的探讨,形成了一套颇具“理论形态”的诗歌主张。上官仪诗学著述久佚,《宋四库阙书目·文史类》载有上官仪《笔花九梁》二卷[2],日人小西甚一认为,“花”、“华”为同字,“九”系“札”之笔误,实即《日本国见在书目录》中所列之《笔札华梁》二卷,罗根泽认为《文镜秘府论》所引之《笔札》即指此[3](P13)。据台湾学者王梦瓿教授考证,见存于《吟窗杂录》中的《魏文帝诗格》实即《笔札华梁》残书之托名,并认为其成书年代在高宗之世[4](P31-36),当为可信;加之与上官仪“文章款密”

的元兢所撰《诗髓脑》以及成书于龙朔时期的《文笔式》<sup>①</sup>等,呈现出了“上官体”诗学理论的基本轮廓。

### 一、声律模式的探讨:四声二元化与粘对规则

由自然声律向人为声律的演进是在齐梁文人手中完成的。虽然汉魏以来文人已注意到“音声之辨”,曹丕《典论·论文》有所谓“清浊”之分,陆机《文赋》倡导“声音迭代”,晋宋以下更明确地着眼于“声音”以别“文”与“笔”,但在当时更多是指辞赋,在诗歌仅限于韵脚,于句内句间的音声对称尚未予注意。注重一句之内的音声对称,实由“永明体”诗人开其端绪。他们经过长期探索,汲取汉魏以来审音审美两方面的经验,对诗歌的声音序列进行巧妙设计,明确地划分出平、上、去、入四种声调,进而归纳出五言诗写作中具体运用的各种避忌,有所谓“八病”之说。但他们提出的“宫羽相变,低昂舛节”的声律模式构想,以平、上、去、入为忌,形式上不够简洁实用而显得繁复琐细;以“八病”为构律规则,所持角度也不是正面的积极规定而是消极的防范。如此“酷裁”、“碎用”必然束缚诗人的手脚,因缺乏可操作性而很难贯彻于创

收稿日期:2003-07-13

作者简介:聂永华(1962-),男,河南镇平人,郑州大学文化与传播学院副教授,文学博士,从事中国古代诗文研究。

\* 河南省社会科学规划项目“武周时期洛阳文学与初唐诗风研究”,课题批准号:2002BZW002

① 《文笔式》,作者不详。罗根泽、王利器均认为出于隋人之手,日本学者小西甚一根据与《笔札华梁》内容上的近似,断定为盛唐前的作品,今人张伯伟认为:“《文笔式》的产生时代当在稍后于《笔札华梁》的武后时代。”另有旧题魏文帝撰《诗格》、佚名撰《诗格》、佚名撰《诗式》等,张伯伟亦认为是大致同时之作。参见张伯伟《全唐五代诗格校考》第45-46页。

作实践之中。因此,实现四声二元化,将以四递用为原则的“永明体”简化为平仄二声的轮回,就成了近体律诗成熟定型的关键。上官仪现存此类论述十分零碎,但是作为上官仪追随者的元兢的有关论述留存较多,今考元氏之论多是推衍上官仪之余绪而成。三宝院本《文镜秘府论·西卷》论“齟齬病”有注云:

元氏曰:“兢于八病,自普及今,无能尽知之者,近上官仪、谢其三、河间公义府思于其事矣。”<sup>①</sup>

在《文镜秘府论》所辑得的元氏《诗髓脑》中,亦多次言及“上官仪如何如何”。元兢曾与上官仪一起修撰汇集名篇丽藻、英词秀句的大型类书《芳林要览》三百卷,又在此基础上删削修剪编成《古今诗人秀句》[5](P91-92),其审美趣味与“上官体”如出一辙。《文镜秘府论·西卷·文二十八种病》论“平头”云:

或曰:此平头如是,近代成例,然未精也。欲知之者,上句第一字与下句第一字,同平声不为病;同上去入声一字即病。若上句第二字与下句第二字同声,无问平上去入,皆是巨病。<sup>②</sup> [6](P403)

论“蜂腰”之病云:

如第二字与第五字同去上入,皆是病,平声非病也。[6](P411)

平声与去上入对举,声调二元化的趋向十分明显。一句之中二、五平声不为病,实即近体律诗格式中的“平平仄仄平”句式。

论“齟齬病”云:

第十三,齟齬病者,一句之内,除第一字及第五字,其中三字,有二字相连,同上去入是。原注:若犯上声,其病重于鹤膝,此例文人以为秘密,莫肯传授。上官仪云:“犯上声是斩刑,去入亦绞刑。”……元兢云:“平声不成病,上去入是重病。”[6](P442-443)

翻检上官仪、元兢等龙朔宫廷诗人的现存诗作,其中已有不少运用四声二元化构律的诗句。由此可以看出,以平声与上去入对举作为诗之构句规则,是他们通过细心研究四声调值变化而感悟出来的。这样苛细的“四声”转化为宽泛简明的“平仄”的事实已经明朗化,一下子使诗歌语音序列的设计简化起来,大大加快了诗歌声律化的进程。

郭绍虞先生认为,从四声到平仄,是律体成型尤其“重要的关键”,“因为只有在平仄的关系上,才能使消极病犯从量变到质变”[7](P211)。四声二元化的确立,消极避忌的“八病”也就水到渠成地向积极建设的“粘对”轮回转化。《文镜秘府论·天卷·调声三术》论“换头”云:

换头者,若(元)兢于《蓬州野望》诗曰:“飘飘宕渠城,旷望蜀门隈。水共三巴远,山随八阵开。桥形疑汉接,石势似烟回。欲下他乡泪,猿声几处催。”此篇第一句头两字平,次句头两字去上入;次句头两字去上入,次句头两字平;次句头两字又平,次句头两字去上入;次句两字又去上入,次句头两字又平;如此轮转,自初以终篇,名为双换头,是最善也。若不可得如此,则如篇首第二字是平,下句第二字用去上入;次句第二字又用去上入,次句用平,次名第二字又用平;如此轮转终篇,唯换第二字,其第一字与下句第一字用平不妨,此亦名为换头,然不及双换。又不得句头第一字是去上入,次句头用去上入,则声不调也。可不慎欤! [6](P55-56)

元氏引自己的诗作以为范例,规划出诗体粘对的声律模式——换头。由于用了“换头”,也就全篇合律:首句二、四平平,而第三字用仄,构成“平平仄仄平”句式,王力先生认为“实在不应该认为变例”而应视同律句[8](P108);其它七句的二四都平仄对举,而且前联对句与后联出句之间第二、四字的平仄,连绵相附构成互相粘对的关系。因此,“换头”不仅在于更换句中首二字,而在于一种句式篇式的选择,它既体现四声二元化,又包含近体诗对法与粘法的实际运用,而对法尤其是粘法是近体诗成熟定型的关键。“换头”声律模式的提出,给近体诗声律模式的全面确立提供了调声论方面的依据。讲究粘对的“换头”之法显然是“上官体”诗人创作实践的理论概括。在上官仪现存诗中,有多首五七言八句、四句诗基本具备“换头”法则,如《王昭君》:

玉关春色晚,金河路几千。琴悲桂条上,笛怨柳花前。雾掩临妆月,风惊入鬓蝉。缄书待还使,泪尽白云天。

除首联一处失对外,全诗粘对全合近体诗律模式。任

<sup>①</sup> 王梦颐先生据日人小西基一《文镜秘府论考》第143页转录,王氏云:“谢其三,其人未详。”(《初唐诗学著述考》第69、77页);近览张伯伟《全唐五代诗格校考》第99页所载与此有较大出入,于文意为胜。笔者孤陋,未能覆核,未知孰是。

<sup>②</sup> “或曰”下,王利器注:《三宝院本》旁注云:“元兢本”,下同此。

半塘从声诗的角度作了评说,认为:此诗“宜为唐代《王昭君》传辞之最早者……前三句皆以平起,犹是初唐五律韵格。”[9](P188)实际上,此类现象在完全成熟定型后的律诗中也不为少见。除元兢外,可视为“上官体”的其他几位重要“成员”的宫廷诗人中,刘祎之、元万顷、范履冰等,也有一些律联律句乃至全篇合律的五言律诗。邝建行先生认为:“换头的提出,标志着粘缀找到了正确的法则,也等于说律调自此完成。”[10](P113-114)如此,繁琐复杂的声病说经过“上官体”诗人的“综理补充,笔之于书”,“粘缀方式的探索这时已有了明确的结果”[10](P114)。总之,从永明体到律体的两大要素——从四声到平仄的演进和从消极“病犯”到积极“粘缀”的演进,在理论上已经明朗化。虽然“上官体”时代的宫廷诗人能做到如此者尚不多,但正是在他们的推动下,造成了“声谱之论郁起,病犯之名争兴;家制格式,人谈病累”[6](P396)的热潮,为其后“文章四友”、“沈宋”等对诗体进行全面建设,完成古律二体的分流作好了理论和实践方面的准备。

## 二、对偶技巧的规范与运用:“六对”、“八对”

注重对偶是中国古代诗文创作和批评的重要特色之一,体现出对于语言形式美的高度重视。骈俪偶对在诗文创作中古已有之,但在先秦汉魏文人那里仅限于“义”之对,于“声”对尚无以顾及,那些“自然成对”的文句诗行只是“理有暗合,匪由思致”的产物,而自觉的“缉事比类,非对不发”,有意识地利用偶对来营造诗歌的美学效果,乃是“声色大开”的南朝艺术文化风尚。萧绎曾云:“作诗不对,本是吼文,不名为诗。”[6](P308)颜之推亦将“音律谐靡,章句偶对”作为“今世文章贤于往昔”之处[11](P268)。然而时人对诗文之对偶重在实践,于其方法技巧尚不见有作概括总结者,刘勰《文心雕龙·丽辞》仅概括出言对、事对、正对、反对四种对法。龙朔宫廷诗人正处在由南朝到唐代诗歌“锦绣成文”的演进过程中,自然延承此风,对诗歌的偶对技巧与规则进行细致的分析探究,总结归纳出各种偶对格式,从而形成“上官体”的又一重要特征。《笔札华梁》“论对属”云:“援笔措辞,必先知对,比物各从其类,拟人必于其伦。此之不明,未可以论文矣。”[6](P492)上官仪曾主持《瑶山玉彩》、《芳林要览》等大型类书的编纂,这些类书大都是“摘其英辞丽句,以类相从”的产物,涵咏其

间,必然独有会心,从而归纳抽绎出各种偶对格式。上官仪的对偶说,原见于宋人李淑《诗格类苑》,此书已佚,《诗人玉屑》卷七有引:

唐上官仪曰:诗有六对:一曰正名对,天地日月是也;二曰同类对,花叶草芽是也;三曰连珠对,萧萧赫赫是也;四曰双声对,黄槐绿柳是也;五曰叠韵对,彷徨放旷是也;六曰双拟对,春树秋池是也。又曰诗有八对:一曰的名对,送酒东南去,迎琴西北来是也;二曰异类对,风织池间树,虫穿草上文是也;三曰双声对,秋露香佳菊,春风馥丽兰是也;四曰叠韵对,放荡千般意,迁延一介心是也;五曰联绵对,残河若带带,初月月如眉是也<sup>①</sup>;六曰双拟对,议月眉欺月,论花颊胜花是也;七曰回文对,情新因意得,意得逐情新是也;八曰隔句对,相思复相忆,夜夜泪沾衣;空叹复空泣,朝朝君未归是也。[12](P165-166)

“六对”、“八对”,除去重复实得十种对。上官仪的“十种对”规范严密,分类精细,既纠正了刘勰“四对”分类的混乱,又避免了后来者的烦琐细碎<sup>②</sup>。尤其是上官仪对偶论并非简单的事义相对,而是涉及事类、词性、音韵、句式、意喻诸方面,显然是由对汉语音义敏锐感受出发,扩大了六朝以来偶对理论的内涵,搜罗广泛而又不细碎杂乱,从而把纯属表现技巧的骈俪偶对提升到诗歌意象营构的高度,非如有的论者所认为的是“文字游戏”而“毫无艺术性可言”。王梦瓿先生论之云:

如果说他(引者按:指上官仪)对于“丽词”的构造有什么创见,应该是不专在一些“正对”、“反对”、“事对”、“言对”等笼统的语式上用功,而是进一层着眼于构成偶句的每一个字的音和义的对称的效果,并根据那不同的效果来区分各种偶句的形式。[13]

指出上官仪对偶论是从音义对称效果的角度提出的,确为卓见。现代语言学认为,语言从来就不是单纯供人驱使的工具,而是人类生存的基础,从审美的角度而言,它的某种审美的有序构成本身就形成一种“有意义的形式”。两相对称的诗句由于他们意义上的联系本来就易于产生一种相互呼应的关系,因两句间表达密度增加而使语词间的空隙减少,从而

① 原作“残河若带,初月如眉”,兹据《类说》卷五一、《文镜秘府论·东卷·文二十八种对》校改。

② 日本学者古田敬一《〈文心雕龙〉中的对偶理论》,于此有详细论述,可参看。中译文载《中华文史论丛》1985年第二辑。

产生一种“向心力”；又由于两相对仗而造成意义的差异、视觉的错位与内涵的对立、情感的起伏，从而形成一种“离心力”。正是诗句间的这种“向心力”与“离心力”的相互牵制所形成的“平衡”，使诗句不仅赢得了内在的密度，而且赢得了广阔的外在空间。这种错综与和谐的意义结构，“有助于产生各种感觉的平衡”[14]，使对偶这一表达技巧产生特有的美学效果。然而“为对而对”的拼凑罗列，也会造成语义的窒塞雍蔽。细察上官仪对偶说，已不是那种挖空心思搜索枯肠以“凑”成对仗的技巧炫耀，其着眼点已从一般的词性语音的研究，拓展到联句整体的意象配置。如联绵对，“残河河若带，初月月如眉”，每句二、三两字重叠，从意义结构看，第二字上属，第三字下属，给人以连绵不绝的感觉，两句诗意一贯而下，上下句意密不可分，形象鲜明，语言省净凝练，读来随着节奏的张弛抑扬自然产生情感的起伏。又如异类对，“风织池间树，虫穿草上文”，一实一虚，一动一静，一高一低，在这种种“差异”中形成视角的挪移、视境的拓展和情感的波动，产生意义的深入和感觉的变幻。又如回文对，“情新因意得，意得逐情新”，上句之首与下句之尾重叠，上句之尾又与下句之首复迭；隔句对一三句，二四句交错成对，既有利于消解因对偶工严而造成的板滞之感，形成清丽婉转的艺术效果，又由于诗句之间外形相同而首尾相连，阅读起来，在读者心目中形成像电影蒙太奇般的效果，诱使人去追寻其间意义的连缀，从而形成一种艺术“张力”。显然这绝非宫廷诗人们的“闭门造车，出门合辙”，而只能是在总结概括六朝以来诗歌艺术俳偶对仗经验的基础上，对诗歌艺术技巧的创新与发展。上官仪存诗中，就大量运用了这些对偶技法，“如《酬薛舍人万年宫晚景寓直怀友》所用对句，几乎占了‘八对’之六，只有回文、双拟没有用上”[15]。上官体的偶对理论与实践既是时代艺术文化风尚的反映，又具有某种开风气的作用。元兢、崔融等人推衍其绪，提出了奇对、字对、侧对、侧切对、双声侧对、叠韵侧对等新对格，使对仗技巧更趋于精巧细密和灵活多变，以至宋以后仍有流水对、蹉对等新对格的发明。

在“上官体”的“六对”、“八对”中，对偶形式已不仅仅着眼于“义”之相对，而且与“音声”相配合，于错综交织中形成物象情志间的互摄互映关系。律诗讲究句与句、联与联之间的平仄、声韵，又讲究颌颈、二联的对偶。因此，对偶或对仗是律、绝体诗歌中意义乃至意境构成的普遍样式，亦是最见诗人功力之处。

钱钟书先生曾经指出：“律诗之有对仗，乃撮合语言，配成眷属，愈能使不类为类，愈见诗人心手之妙。”[16](P185)“上官体”对偶论注重音义对称及其效果，无疑对近体律诗的成熟定型具有十分重要的意义。上官仪的对偶论在词义相对的基础上，更注意到与声调平仄的相应，如“双声”、“叠韵”就是明确地把对偶与声韵联结在一起，与上述“上官体”的声律理论成龙配套，律体诗的基本要素于此已经具备。唐代诗人在近体律诗中创造了大量精美的对偶句，唐诗的丰神远韵，往往就见于其中。由此可以看出，“上官体”已经比前人更自觉地、更强烈地意识到诗歌是一种美的构造，因此，诗歌所描绘的意象便需要经过精心的选择、改造和配置；所使用的语言，需要从色泽、音调、意喻诸方面加以洗练和推敲，从而使诗歌艺术朝着诗意高度集中、意境单纯明净的方向蜕变与演进。这也从一个方面体现了上官体“绮错婉媚”的风格特征。

### 三、情兴表达与意境创造：“六志”、“八阶”

《文镜秘府论·地卷》载有“六志”、“八阶”，于“六志”题下注云：“笔札略同”，王利器先生加按语云：“《日本国见在书目》《小学家》：‘《笔札华梁》二卷。’当即此书。”[6](P170)“八阶”题下注云：“《文笔式》略同。”王梦阮认为：“此八阶乃录自《笔札华梁》。”[4](P45)“六志”为：直言志、比附志、寄怀志、起赋志、贬毁志、赞誉志；“八阶”为：咏物阶、赠物阶、述志阶、写心阶、返酬阶、赞毁阶、援寡阶、和诗阶。由其条目可以看出，所论大多为诗歌表情达意之手段，既延续了齐梁以来“缘情体物”、“性灵摇荡”的诗美观，又继承了更为遥远的“言志述怀”的创作传统。如“寄怀志”：

寄怀志者，谓情含郁抑，语带讥微，事例（王利器注：“《古抄本》、《三宝院本》作‘列’。”）膏肓，词褒谲诡。即假作《幽兰》诗曰：“日月虽不照，馨香要自丰，有怨生幽地，无由逐远风。”

释曰：“悵道日月不明，自表生于幽地；略述馨香有质，还论逐吹无由。犹屈原多侠，《离骚》之咏勃兴；贾谊不申，《伏鸟》之歌云作。如斯之例，因号寄怀。”[6](P172)

显然是继承诗骚的“比兴”传统，所举诗例寓意于物，托物言志，以内在心灵来审视自然物象，在物象中灌注诗人内在的情性意绪，情思郁勃，即所谓以物写心，“非物无以见我，而观物之时，又自有我在”[17](P34)，可视为托物言志寓情的“兴寄”说的先导。“八



阶”中的“述志阶”、“写心阶”与此相类,所举诗例,其一如“有鸟异孤鸾,无群飞独漾,鹤戏逐轻风,起响三台上”;其二如“丈夫怀慷慨,胆上涌波奔,只将三尺剑,决搆一朱门”,或托物言志,或直抒胸臆,抒写高雅不群、志向远大而又怀才不遇、高自标置的怀抱,以及慷慨豪迈的磊落意气。又如“比附志”:

比附志者,谓论体写状,寄物方形,意托斯间,流言彼处。即假作《赠别》诗曰:离情弦上急,别曲雁边嘶,低(一作“行”)云千种(一作“百种”)郁,垂露几(一作“千”)行啼。

释曰:无方叙意,寄急状于弦中;有意论情,附嘶声于雁侧。上见低云之郁,托愁气于以合词;下瞩垂露悬珠,寄啼行而奋笔。意在妆颊,喻说鲜花;欲述眉形,假论低月。传形在去,类体在来,意涉斯言,方称比附。[6](P171)

这里所云比附,已从刘勰之“比者,附也。……附理者切类以指事”的比、附相混进展为善状物象,体貌写形,寄意言外的新境界,同时既与刘彦和“蓄愤以斥言”的功利色彩有异,又避免了因“兴寄”所导致的倾向性过甚而陷入义理之宅,而是体物以言情,强调的是人与物之互感互应,物象中具有多重启发性与象外指向性的品格。

综上所述,“上官体”的“六志”论,既使因贞观朝对近代文学(按,指魏晋南北朝文学)的批判和因颂美需要而被摒落的情性意绪得以在诗人心底盘旋,又使曾一度中断的对南朝诗艺的探讨得以赓续,可谓是对诗美本质的真切探究。“上官体”诗人商酌声律,考量对偶,倡言情志,合而观之,明显可见“上官体”并非如历代论者所认为的是重美感形式而轻审美内涵,更非苍白的形式主义,而是注意到诗歌的情感因素与审美特质。“上官体”致力于通过美感形式的改进与完善以创造韵味无穷的诗境来表情达意,虽然由于主客观诸因素的制约,上官仪及其追随者在创作实践中尚未完全履践其诗美追求,更远未臻极诣,所谓“非知之难,行之难也。”然而从上官仪现

存诗作中,仍能窥见“上官体”疏隽轻灵的风格特征及其所体现的诗风流变的新趋向。[18]

## 参 考 文 献

- [1] 聂永华.“上官体”考辨二题[J]. 郑州大学学报(哲社版),2001,(2):94-99.
- [2] 藤原佐世. 日本国见在书目[M]. 古逸丛书本,南京:江苏广陵古籍刻印社影印,1990.
- [3] 罗根泽. 中国文学批评史(二)[M]. 上海:古典文学出版社,1957.
- [4] 王梦阮. 初唐诗学著述考[M]. 台北:商务印书馆,1979.
- [5] 张伯伟. 全唐五代诗格校考[M]. 西安:陕西人民教育出版社,1996.
- [6] 遍照金刚. 文镜秘府论[M]. 王利器校注. 北京:中国社会科学出版社,1983.
- [7] 郭绍虞. 照隅室古典文学论文集(下)[M]. 上海:上海古籍出版社,1983.
- [8] 王力. 汉语诗律学[M]. 上海:新知识出版社,1958.
- [9] 任半塘. 唐声诗(下)[M]. 上海:上海古籍出版社,1982.
- [10] 卞建行. 初唐五言律体律调完成过程之观察及其相关问题之讨论[A]. 诗赋与律调[M]. 北京:中华书局,1994.
- [11] 颜之推. 颜氏家训[M]. 王利器集解. 北京:中华书局,1993.
- [12] 魏庆之. 诗人玉屑(上)[M]. 上海:上海古籍出版社,1959.
- [13] 王梦阮. 有关唐代新体诗成立的两种残书[A]. 古典诗学新探[M]. 台北:中正书局,1984.
- [14] 艾·阿·瑞恰慈. 文学批评原理[M]. 杨自伍译. 南昌:百花洲文艺出版社,1992.
- [15] 金启华. 初唐诗论纲[J]. 江海学刊,1982,(2).
- [16] 钱钟书. 谈艺录[M]. 北京:中华书局,1984.
- [17] 王国维. 人间词话[M]. 济南:齐鲁书社,1986.
- [18] 聂永华. 上官仪诗歌创作刍论[J]. 洛阳大学学报,2003,(1):36-39.

(责任编辑 许 力)

## Poetic Theories of Shangguan Style

NIE Yong-hua

(Culture and Communication School, Zhengzhou University, Zhengzhou 450052, China)

**Abstract:** “Shangguan Style” is a term used to describe the poetic style of Shangguan Yi, a court poet of the early Tang Dynasty (618—907). His poetic theories involve the use of tones and antitheses with a view to the expression of feelings, far from a kind of formalism as denounced by so many critics throughout the ages.

**Key words:** Shangguan Style; poetics; tones; antithesis; emotional appeal



全国中文核心期刊  
中国人文社会科学核心期刊  
全国百强社科学报  
河南省社会科学二十佳期刊

ISSN 1001-8204

# 郑州大学学报

ZHENGZHOU DAXUE XUEBAO

JOURNAL OF ZHENGZHOU UNIVERSITY

哲学社会科学版

中国·郑州

ISSN 1001-8204



9 771001 820003

6

2002

第35卷 第6期

主 编 崔慕岳

副主编 辛世俊

2009年第1期(5月25日出版)

---

也谈近代英国农业兴衰问题 ..... 许永璋 于兆兴(67)  
越南思想史的发展阶段和若干特征 ..... 于向东(72)  
教派矛盾与印度的政治世俗化进程 ..... 吴宏阳(78)

---

琴文化与魏晋南北朝诗歌之表现 ..... 周唯一(84)  
唐代序文研究述评 ..... 张 静(89)  
“上官体”考辨二题 ..... 聂永华(94)

---

从众心理与三十年代文学转向 ..... 林 虹(100)  
“后新时期”城市小说情感模式研究 ..... 张 生(105)  
自慰与拓展:植于现实的情感世界和话语选择  
——廖华歌创作谈 ..... 朱景涛 杜田材(110)

---

病句、常规句、佳句及其相互转化 ..... 孟建安(115)  
英语通用词典的定义模式和定义原则 ..... 张晓玲 张霖欣(120)  
英美两国英语词典的传统特色 ..... 高灵英(123)

---

网络阅读与期刊特性 ..... 陈 枫(126)

---

执行编辑:乔学杰

## “上官体”考辨二题

聂永华

(郑州大学 文化与传播学院, 河南 郑州 450052)

**摘要:**作为唐诗史上第一个以个人名义命名的风格称号,以“绮错婉媚”为特征的“上官体”虽曾“贵显”一时且衣被后代,对初唐宫廷诗风的流变乃至唐诗史的演进影响深远,然而从当代起即受到了众多的误解与责难。因此,广泛地勾稽索引,刮垢磨光,理清上官仪的生平履历,以见“上官体”生成的真实面貌;深入地辩证考订,拂尘去埃,重现以“绮错婉媚”为特征的“新变”诗风所体现的诗歌艺术演进内在趋势的合理性与先进性,就显得尤为必要。

**关键词:**上官仪;贵显;绮错婉媚

**中图分类号:**I206.2

**文献标识码:**A

**文章编号:**1001-8204(2001)03-0094-06

初唐宫廷诗坛,踵虞世南、李百药之武,上官仪卓然名家,成为主持诗坛的风雅之主。翻检两《唐书》及有关史料,上官仪于高宗朝渐涉中枢,虽然身居宰辅重位,然而除草废武后诏而被诬伏诛之举外,说不上有卓越的“政绩”,所可称道者倒是他的诗歌活动。随着上官仪的“显贵”,在众多宫廷诗人的仿效崇奉下,形成了唐诗史上第一个以个人命名的风格称号——“上官体”。“上官体”是社会文化风尚“新变”的产物,顺应了诗歌艺术演进的内在趋势,对初唐宫廷诗风流变乃至唐诗史的发展影响深远。然而,由于“政治原因”,上官仪其人和以其为代表的“上官体”在当代即倍受摧抑;长期以来,缘于某种难以摆脱的思维定式而形成的成见,以“绮错婉媚”为特色的“上官体”更受到了众多的误解与非议。因此,通过对“上官体”的生成及其真实内涵的考辨,以廓清偏见,恢复“上官体”应有的诗史价值与地位,就显得尤为必要。

### 一、“上官体”生成考

上官仪是伴随着唐王朝建立而成长起来的一代诗人。上官仪在隋末及唐初的生平履历史传叙

之甚略。《旧唐书·上官仪传》云:

上官仪,本陕州陕人。父弘,隋江都宫副监,因家于江都。大业末,弘为将军陈陵所杀,仪时幼,藏匿获免。因私度为沙门。游情释典,尤精《三论》,兼涉猎经史,善属文。贞观初,杨仁恭为都督,深礼待之。举进士。太宗闻其名,召授弘文馆直学士。

上官仪生年,闻一多先生定为608年<sup>[1]</sup>《唐诗大系》,未知何据。据《隋书》卷六四《陈陵传》,大业十三年(617年)宇文化及弑炀帝,“引军北上,召陵守江都。”上官弘时为江都副监,其见杀当在是年。《礼记·曲礼》:“人生十年曰幼。”本传称“仪时幼”,以此上推十年,当为大业三年(607年)。这样一直到唐高祖武德年间的兵荒马乱中,上官仪得以匿迹沙门,广泛涉猎经史百家、释典佛说,铸成了渊博的学识;幼年而孤的坎坷人生,酿就了其诗作情志的底蕴。贞观元年(627年),因得时任雍州牧行扬州大都督府长史的杨仁恭荐举,年甫及冠的上官仪得中进士第<sup>[2]</sup>(卷一),由“江左余风”盛行的人文荟萃之地扬州进入贞观宫廷。此前上官仪一直生活于江南,因而从学术渊源与艺术文化风尚的浸染看,承受的是正宗的“江左之风”,加之陕州河洛的祖籍嫡传,为“上官体”的生成奠定了坚实的基础。

收稿日期:2000-12-20

作者简介:聂永华(1962—),男,河南镇平县人,文学博士,郑州大学文化与传播学院副教授,主要从事唐代诗文研究。



《旧唐书》本传叙上官仪登第后之官历云：

召授弘文馆直学士，累迁秘书郎。时太宗雅好属文，每遣仪视草，又多令继和，凡有宴集，仪尝预焉。俄又预撰《晋书》成，转起居郎，加级赐帛。

稽其由从六品下之弘文馆直学士擢升至从四品上之秘书郎，其间“累迁”之时日虽不得详知，然以《晋书》修成之年月推之，可约略知之。据《旧唐书》卷七三《令狐德棻传》、卷六六《房玄龄传》，受诏重撰《晋书》事在贞观十八年（644年），所列预撰者名单中已有“起居郎上官仪”；二十年书成，诏藏于秘府，“颁赐加级各有等差”。《唐会要》卷六十三“修前代史”条记受诏更撰《晋书》之时间为“贞观二十年闰三月四日”，《唐大诏令集》卷八一载有太宗贞观二十年闰三月《修晋书诏》，则二十年为始撰之年，撰成又当在其后。虽资料不足难以确定，然《唐会要》所列参撰者名单中亦有“起居郎上官仪”在。据残存的《翰林学士集》，贞观二十一年李世民有《五言咏棋二首》，题下录存许敬宗、刘子翼应制之作各一首，上官仪得存二首，署衔为“起居郎、弘文馆直学士”[3]（P122）。上官仪很有可能就是以起居郎身份置身史馆，那么其任职又当在此前。可能也正是因预撰《晋书》之功，上官仪得以从六品之起居郎“加级”兼任正五品上之陈王忠王府谘议<sup>①</sup>。李世民对此书之修撰十分重视，亲自撰写了宣、武二帝及陆机、王羲之四篇传论，预撰者中房玄龄、褚遂良、许敬宗、来济、令狐德棻、李义府、薛元超等均或是朝中重臣，或是一代文学之秀，上官仪已得厕身其中。

如上所作考辨，上官仪与贞观宫廷诗人大多出于前朝阔阀或显宦之门不同，亦非以儒学立身，而是“以文彩自达”。他凭借出类拔萃的文学之才，早在贞观初年即跻身宫廷文学圈内，屡屡在宫廷诗会上崭露头角，且后来居上，超迈时流，继虞世南、李百药之后，深得赏识，成为李世民的又一诗学老师，“太宗依靠他润饰自己粗糙的诗稿”[4]（P42）。据《翰林学士集》所载，除上述《五言奉和咏棋应诏》外，贞观年间上官仪参与的宫廷诗会尚有：《辽东临秋同赋临韵》、《春日临海同赋光韵》、《浅水源观平薛举旧迹》、《延庆殿同赋别题》等[5]（P14—30），《全唐诗》载有《奉和过旧宅应制》、《早春桂林殿应制》、《奉和山夜临秋》诸作[6]（卷四十）。可见，才华横溢

的后进诗人上官仪已经优游活跃于贞观宫廷诗坛。这些存诗已呈现出了延承中的新变特色，“上官体”风格特征已是冰山初露。

“上官体”不仅是一个诗人的诗歌行为，更是一种复杂的文学现象。初唐宫廷诗风经过三十多年的演进，在文化氛围的微妙转换中已到了一个蜕变的关捩点。“上官体”应运而生，在纵向的诗史演进与横向的时代文化氛围的交汇点，上官仪并以其独特的气质与才华，集前辈宫廷诗人所长而避其所短，在众多宫廷诗人的崇奉聚纳下，形成了“上官体”这一唐诗史第一个以个人名义命名的风格称号。关于“上官体”的生成，《旧唐书·上官仪传》作了如此的描述：

高宗即位，迁秘书少监。龙朔二年，加银青光禄大夫、西台侍郎、同东西台三品，兼弘文馆学士如故。本以词彩自达，工于五言诗，好以绮错婉媚为本。仪即贵显，故当时多有效其体者，时人谓为上官体。

显然，认为“上官体”的生成与诗人的“贵显”有直接关系。“贵显”一词，研究者多认为是指龙朔元年至麟德元年（661—664年）一段时间。然而，笔者以为，以之指上官仪之官运不无道理，而用来描述一种诗歌风格的形成却难以令人信服。一种诗风的形成决非一时所能奏效，如前所述，上官仪迟于贞观二十年任起居郎前后，已成为宫廷诗坛的“活跃成员”，并以其异于前朝遗老的“新变”特色，受到李世民的赏识，赢得了“视草”的殊遇。起居郎一职为从六品上，官阶不算高，然其职掌是“录天子言动法度，以修记事之史”[7]（卷四三《职官二》），地位十分重要，加之之为太宗“视草”，每有赐宴，未尚不预，俨然皇帝身边近臣。此时的上官仪年当不惑，正值创作的旺盛期，在已经开始的文化氛围的微妙转换中，以其颇具新意的诗风引起众多宫廷诗人的归趋崇奉而蔚为风气亦自在情理之中。因此，从诗史的角度，所谓上官仪之“贵显”起码应溯至此时。上官仪右迁从四品上之秘书少监在贞观二十三年（649年）六月[3]（P130），至龙朔二年（662年）达其官运的造极时期，年方55岁，诗艺已臻炉火纯青境地，其诗“音韵清亮，群公望之，犹神仙焉”[8]（卷中），加之政治上的“贵显”，上官仪也如众星捧月般成为独

<sup>①</sup> 《新唐书·上官仪传》：“始志为陈王时，仅为谘议，与王伏胜同府。”按，据《旧唐书》卷八六《高宗诸子》，李忠为高宗长子，后官刘氏所生，贞观二十年封为陈王，上官仪以起居郎兼为陈王忠王府谘议当在其时或其后不久。

领一代的风雅之主,再加上署名上官仪的《笔札华梁》以及衍之而成的元兢《诗髓脑》等诗学著作,于对偶、声律等艺术手法乃至情志意兴等多所发明[9](P31-44、P93-101),“上官体”已有了理论形态的文学主张,俨然一个颇具现代意义的文学流派。至麟德元年(664年)上官仪在一场政治阴谋中被杀,时年57岁,历时几近20年,当为“上官体”畅行之时。而作为初唐宫廷诗风流变的一个重要里程碑,“上官体”的影响当更为深远。闻一多先生认为:“上官仪伏诛,算是强行地把‘江左余风’收束了。”[1](卷六,《类书与诗》)似乎“上官体”之兴衰全由“政治因素”所造成。虽然“草诏”事件后,坐与上官仪“文章款密”者流贬甚众,然而深得南朝诗艺精髓而又有新进展的“上官体”,既是一个时代艺术风尚和审美趣味的反映,又是适应诗歌艺术演进内在趋势的产物,远非个人所能独煽,当然就既不会因诗人肉体的毁灭而“收束”,也无法因“人事”的变动而止息。曾预修上官仪主编的大型类书《芳林要览》的元兢撰有《古今诗人秀句》二卷,龙朔元年(661年)始撰,历时十年到咸亨二年(671年)完成,序称全书“时历十代,人将四百,自古诗为始,至上官仪为终。”[9](P360-361)此时距离麟德元年上官仪被杀已经七年,上官仪仍被作为当代诗人的代表而被提及。可见,在不见“上官体”的“上官体”中,潜流涌动,“上官体”一直在影响乃至“规定”着宫廷诗风的流变趋向。随着当年的流贬者的陆续还朝,“上官体”又由“地下”转为“地上”,得以“复兴”,从而“托末契而推一变”[11](卷一九〇,杨炯《王勃集序》),宫廷诗坛又处于“上官体”的笼罩之下;更有甚者,上官仪父子同时被诛,时尚在襁褓之中的女孙上官婉儿随母配入庭掖,及长,以“有文词,明习吏事”而颇受宠于女皇武则天,“百司表奏,多令参决”;大唐复辟,中宗即位,“又令专掌制命,深被信任”而显赫一时[4](卷五一,《后妃上》)。《太平广记》卷二七一引《景龙文馆记》云:

(上官昭容)自通天后,建景龙前恒掌宸翰。其军国谋猷,杀生大柄,多出其决,至幽求英俊,郁兴词藻,国有好文之士,朝希不学之臣,二十年间,野无遗贤,此其力也。

婉儿于政界诗坛之势位比其乃祖有过之而无不及。上官仪正是赖婉儿之力而得以平反昭雪,被迫赠为中书令、秦州都督、楚国公,大享哀荣[7](卷八十,《上官仪传》)。婉儿诗风清丽,深得乃祖嫡传而复能因其

女性气质而趋婉雅之致。尤其是以婉儿为词宗,称量群臣所作,实绍祖风以为月旦之权衡,于是“上官体”又在宫廷上下靡然风从而得以发扬光大。“上官体”正是由婉儿之手而得以延承发展,“文章四友”、沈宋之属后来居上,经张说、张九龄之辈而影响及于王湾、祖咏、卢象而注于王维一脉,下开大历诗风,至晚唐司空图,形成源远流长之雅体,从而对唐诗风貌的形成产生正面推动。如此,对以“绮错婉媚”为特征的“上官体”,汰洗涂抹其上的历史尘埃,刮垢磨光,纠正误说,把握其真实内涵,恢复其应有的诗史地位与价值,就非可有可无之举了。

## 二、“绮错婉媚”辨

“上官体”以“绮错婉媚”为本,理解“绮错婉媚”一词的真实内涵就成了把握“上官体”风格特征的一大关键。或是由于忽视诗歌艺术演进的内在趋势而就事论事,或是由于某种根深蒂固的偏见而形成的误解,或是由于不求甚解的望文生义,或是由于陈陈相因的人云亦云,长期以来,论者于“绮错婉媚”一语多所诟病,从而导致对“上官体”的认识偏差。然而对缘于古人思维方式而产生的词语训释理解,差之毫厘就会谬以千里,因此,依据语词训诂,结合魏晋以来诗歌艺术演进的内在规律及时代文化风尚,从这一四字考语入手,平章考镜,揭示其真实内涵,便成了拙文的任务。

由上节考论可知,上官仪的诗美追求渊自南朝,其近源则直接延承了虞世南、褚亮、李百药一系的诗美实践。上官仪在此基础上进一步深入体察南朝诗艺之精髓,对南朝声色作洗汰取舍,致力于对偶、声律等诗歌艺术手法与诗境的营构,以独具的风格特色造成了“龙朔变体”的诗史现象,从而体现了诗歌艺术演进的内在走向。事实上,上官仪也正是入唐以来最得南朝诗艺之精要而在理论与实践上有着重大突破的第一人。笔者认为,魏晋以来对诗歌审美观念的新认识,以陆机《文赋》“诗缘情而绮靡”云云最具代表性。至此也不难看出上官体“绮错婉媚”风格特征与这一诗歌审美观念的血脉姻缘关系。近人在理解“缘情绮靡”的时候,较多地承袭了明清人的观点,认为其所“缘”之“情”是闺房儿女、玉体横陈之类“艳情”乃至“色情”,而“绮靡”也

成了“浮艳”、“侈丽”的代名词<sup>①</sup>，大加鞭挞，从而遮蔽了这一审美观的出现对诗歌艺术内在演进所具有的观念更新与深化的重大意义。

评文论诗衡之以“情”，陆机以前早已有之，然而源于“独尊儒术”语境之下的“情”与“志”混一，所指为群体意志之世情，汉儒“情动于中而形于言”的感物动情之说，其实质是社会政治作用于人心，人受其激发从而发而为诗，其效用在“动天地，感鬼神”，带有明显的天人共感以天统君的政治色彩而非个体感受的情性心志<sup>②</sup>。而陆机“缘情”之情，则主要是“喜柔条于芳春，悲落叶于劲秋”，更多个人感受的性质，属于审美范畴的一己之情。从陆机现存作品看，其所“缘”之“情”更多的是内在情性的真实、自然抒发。《叹逝赋》：“顾旧要于遗存，得十一于千百。乐贻心其若忘，哀缘情而来宅”，亲朋凋零、岁月流逝给作家带来伤时叹逝的无尽哀伤；《思归赋》：“彼离思之在人，恒戚戚而无欢。悲缘情以自诱，忧触物而生端。昼辍食以发愤，宵假寝而兴言”，是作家于随“王师外征，职典中兵”之时，思念故土与亲人的羁旅行役之愁苦。又如《春咏》诗：“节运同可悲，莫若春气甚”，《赴洛二首》其二：“载离多悲心，感物情凄侧”，《赠冯文黑》：“悲情临川结，苦言随风吟”等等，均为因物兴感，情与物接，此类诗赋在陆集中时时可见，无一不是个人体验一己情感的抒发。可见陆机之“缘情”是以“悲”、“哀”之情为主调的。这既是时代文化背景所引发的士人心态的反映，又与屈宋以下“发愤以抒情”的文士抒情传统一脉相承。事实上，细读《文赋》不难发现，其所缘之情不外乎“遵四时而叹逝，瞻万物而思纷……咏世德之骏烈，诵先人之清芬”，即由对自然万物的感悟、社会人生的体验转化成的审美情感以及在对前人作品的涵咏中激发诗思灵感。按照“诗言志”的儒家文学观，文学只能被在它之上的东西——国家的政治道德状况所决定，文学自身的价值只有置于外在的、一般的社会价值尺度之上才能权衡判断；而“诗缘情”审美观则认为文学重在抒发一己之内在情性，对文学的评判只有也只能由审美感受、个体体验来进行，从而使文学迈向了情感的、审美的世界。朱自清先生曾经指出：“即如诗本是‘言志’的，陆机

却说‘诗缘情而绮靡’。‘言志’实际就是载道，与‘缘情’大不相同。陆机实在是用了新的尺度。”[12]

这一“新的尺度”的内涵及意义何在？显然只能从“文学的自觉”这一角度来理解。伴随着“缘情”审美文学观的确立，魏晋南朝诗人对文学内在趋势和美感形式的探讨表现出极大的热情。在“诗赋欲丽”文学观的基础上，进而将“丽”这一抽象的原则具体化，提出了实现“丽”的具有可操作性的途径——“绮靡”。鉴于对“绮靡”一词的颇多误解，这里拟不无词费对其作一番正本清源的考索。《说文》：“绮，缙也。”《汉不无词费》颜注：“即今之所谓绫也。”《方言》：“东方言布帛之细者曰‘绮’，秦晋曰‘靡’。”“绮靡”连文，实为同义复词，本义是一种有素白色纹理的丝织品。“靡”又有“丽”意，《汉书·司马相如传》：“相如云：‘所以娱耳目、乐心意者，丽靡烂漫于前’。”颜注：“靡，丽也。”这样，“靡”又当为修饰描述“绮”之美，显然，陆机不过是借用以譬喻素淡精细、美好悦目之意。以此论文评诗乃是在对文学审美特质充分认识基础上而产生的“唯美”意识的结果，而非后人所理解的藻饰之浮艳侈丽乃至“靡靡之音”，《文赋》即有所谓“言徒靡而弗华”之语，钟嵘《诗品》评陶渊明诗歌风格为“风华清靡”。唐人亦多有从诗歌艺术的角度来理解这一论语者。如芮挺章《国秀集·序》云：“昔陆平原论文，曰‘诗缘情而绮靡’，是彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽之谓也。”[9]（P217）事实上，南朝人和唐人每每以“绮靡”褒赞名家佳作。如刘勰《文心雕龙·时序》赞张华、陆机等“晋世群才”：“结藻清英，流韵绮靡”，梁王筠《昭明太子哀册文》称许萧统作品“属词婉约，缘情绮靡”，王维《上党苗公德政碑》誉扬苗晋卿“诗穷绮靡”。在后人对《文赋》“绮靡”一词的众多训释中，笔者认为，近人陈柱最为精解，其《讲陆士衡〈文赋〉自记》云：“绮言其文采，靡言其声音。”[13]“绮”状文采华美，不言而喻；“靡”绘声音也是魏晋以下的普遍认识。沈约《答甄公书》云：“作五言诗者，善用四声，则讽咏而流靡；能达八体，则陆离而华洁。”颜之推《颜氏家训·文章篇》：“近世音律谐靡，章句偶对。”《梁书·庾肩吾传》：“转拘声韵，弥尚丽靡，

① 此类言论在明清人中比比皆是，如汪师韩《诗学纂闻》认为陆机之论是“不知礼义之所归”。沈德潜《说诗晬语》：“《文赋》云‘诗缘情而绮靡’，言志章教，惟资涂泽，失夫诗人之旨。”纪昀《云林诗钞序》：“自陆平原‘缘情’一语，引入歧途，其究乃至于是绘画横陈，不诚亦甚歟！”

② 关于天人感应之说，刘师培《中国民约精义》有云：“……降及周初，民权益弱，欲伸民权，不得不取以天统君之说，所谓‘天视自我民视，天听自我民听’者也。”（《刘中叔先生遗书》上册第565页，江苏古籍出版社1997年版）由于政治制度难以限制君权，臣民只得借天以统君，董仲舒公羊学对此多有发挥，《毛诗序》感鬼神动天地云云，其意旨当与董氏相通。



复逾于往时。”唐人以“丽靡”来称扬“沈宋”的“约句准篇”之功,更有明确称之为“缘情绮靡之功”者[10](卷三八八)。可见,在时人的意识中,形式具有独立的审美价值,而实现其价值,须讲究修辞美,包括辞藻色泽、声韵律式、骈俪偶对、用典使事诸方面。对此萧绎作了更为明确的表述:“至如文者,惟须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻道会,情灵摇荡”[14](卷十七)李善一语破的:“绮靡,精妙之言也。”[15]这样,“绮靡”就是对业已相当完备的诗歌美感形式——南朝声色的绝佳描述了。

综上所述,“缘情绮靡”就是从审美内涵到美感形式对诗歌审美特质所作的双重“规定”,即通过“绮靡”的美感形式来实现“缘情”的审美内涵。从诗歌艺术演进的内在趋势看,由“言志”到“缘情”,由“汉魏风骨”到“六朝绮靡”正是诗史演进的必然,是整个艺术风格、艺术文化形态的嬗变,而“性情”与“声色”的统一,就自然成了造成诗歌繁荣的关键所在[16]。“上官体”的生成与风行,正是顺应了这一基本走向,对诗歌审美观念和艺术特质做出的富于开创性的贡献,从而体现了“龙朔变体”的本质特征。在此基点上,把握“绮错婉媚”的真实内涵就是顺理成章的事情了。

“绮错”之“绮”,显然同《文赋》之“绮靡”魏晋,南朝人及唐人就每多有用“绮”或“靡”以表“绮靡”者<sup>①</sup>。“错”,《后汉书·班固传》:“缴道绮错”,颜注:“错,交错也。”何晏《景福殿赋》:“绮错鳞比”,《文选》李善注:“错杂如鳞之相比次也。”《诗品》卷上评陆机:“尚规矩,不贵绮错”,认为陆机五言诗注重作法之法度规矩,而不善于错综变化。综此可知,上官体之“绮错”,即是通过运用事典、偶对、声律等艺术手法的讲究,使诗歌体式既精致美丽,又错落有致,灵动多变,兼顾意义与结构、审美内涵与美感形式两方面,从而使诗歌体式成为一种颇具“图案化结构”的独立的美感形式。这显然是对作为美感形式的“绮靡”的新拓展,后人把近体律诗成熟定型后的形式概括为“锦绣成文”[17](卷二〇二,《宋之问传》),不难看出与其上官体之“绮错”的关系。

对“上官体”的误解与非议更多地来自“婉媚”

一语,有学者就认为其含义是“讲究诗里有柔婉的媚态”[18],乃至“于帝王婉转献媚”[19](P8)。望文而生义,不足为训。兹以元兢《古今诗人秀句序》的有关内容,再征引有关资料,试作如下考论。元氏序云:

至如王中书“霜气下孟津”及“游禽暮知返”,前篇则使气飞动,后篇则缘情婉密,可谓五言之警策,六义之眉首。[11](P354)

《文镜秘府论·天卷·调声》引《诗格》云:

语不用合帖(任学良注:谓须开展也),须直道天真,婉媚为上(任学良注:语贵自然,宛而成章,乃云妙也)。[11](P36-38)

元兢所称赏的两首诗乃王融《古意二首》[20](《齐诗二》),皆写思妇闺怨之情。前首以春起,以秋结,写思妇伤春悲秋,处处触目伤怀,结句以秋雁双飞反衬闺中孤寂,其相思之情悠长而深至,情思郁结,不能自己;后首落笔于秋,起二句气势雄浑,给人以阔大劲挺之感,颇得谢朓诗发端之妙,结句以木叶纷飞的富于动感意象创造出凄怆的氛围,言有尽而意无穷。二诗皆以景结情,诗味浓郁,元序分别以“使气飞动”、“缘情婉密”评之,又赞之为“五言之警策”,“六义之眉首”;其艺术特色同中有异:前首融情于景,情景交融,寄意象外,风致宛然,即元氏所谓“缘情婉密”;后首则直抒胸臆,冲口而出,质实朴素,即《诗格》所谓“直道天真”。王融是“永明体”的创始人之一,作诗重声律,其五言诗“词美英净”[21](P454),清新可喜。由此可知,“缘情婉密”即所谓“体物缘情”,约言之即为“眉(媚)”,表现为情物融合无间,情思婉转的诗境创造。元兢誉其为“五言之警策”,犹嫌不足,进而贵其身份为“六义之首”。魏晋以后人论诗尤重“诗六义”中之“兴”而置于首位<sup>②</sup>,且对“兴”也一变汉儒政治色彩浓厚的功利主义阐释而为韵味悠长的美学揭示<sup>③</sup>。眉、媚形近音同而义通,“六义”之“首”者,即“言有尽而义无穷”之“兴”也。因此,所谓“六义之眉首”,即指以“眉(媚)”为特色之“兴”,《诗格》直称之为“婉媚为上”,语义甚明,即是承南朝以来的审美文学观而逢时代

① 如曹丕《大墙上》:“君剑良,绮难忘。”陆机《拟今日良宴会》:“高谈一何绮。”司马相如《长门赋》:“徒观靡靡而无穷。”班固《典引序》:“相如《封禅》,靡靡不典。”《世说新语·言语》引王济语:“张茂《史》、《汉》,靡靡可听。”《文心雕龙·杂碑》:“辞靡调谐”,《练字》:“字靡易流,文艰难运”。

② 汉儒所谓之“诗六义”,以风、赋、比、兴、雅、颂为序,将“兴”于不显目的地位,而魏晋以还论“六义”往往置“兴”于首位,如钟嵘《诗品序》:“故诗有六焉,一曰兴,二曰比,三曰赋”。

③ 汉儒论“兴”往往附会以政治功利性,《周礼·春官·大师》郑注:“兴,见今之美,嫌于媚谀,取善事以喻劝之。”而南朝人往往从审美角度予以发掘,钟嵘《诗品序》即云:“言已尽而意无穷者,兴也。”

之风会的新的阐揭,把由物象激发的审美情感,以含蓄隐曲之笔,创造出情景相生,流转浑灏的意境,产生韵味无穷的美感。兹以刘勰《文心雕龙》的一些论语相比参,或能有助于说明一些问题:

观乎兴之托喻,婉而成章,称名也小,联类也大。 (《比兴篇》)

写气图貌,既附物以婉转,属采附声,亦与心而徘徊。……并以少总多,情貌无异矣。……吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附。

(《物色篇》)

婉转附物,怛怛切情。 (《明诗篇》)

彦和所论“婉而成章”、“附物婉转”均与“称名也少,取类也大”、“与心徘徊”、“怛怛切情”相关联,不难看出,强调的是物以情染、触物起情、情物交融的悠长韵味,是亦“婉媚”也。由此不难看出“上官体”之“婉媚”的合理性与先进性。龙朔宫廷诗人对此自是心领神会,凭借直觉体悟以作整体把握,时人神而明之,却给后人的误解与曲说留下了余地,这恐怕是他们所始料未及的。

综上所述辨析,以“绮错婉媚”为特征的“上官体”,就是以“绮错”的美感形式来实现“婉媚”的审美内涵,亦即以精致而灵动的美感形式融入意蕴无穷的情志,以音韵谐畅的声律美感创造心物融合无间、情景宛然密合的诗境,达成浑成秀朗、滋味醇厚的韵致。这与元兢所标举的通由“情绪为先,直置为本,以物色留后,绮错为末;助之以质气,润之以流华,穷之以神似,开之以振跃”而达成的“事理俱惬,词调双飞”的诗美理想若合符契,从诗风流变的角度而言,已超越了唐初诗风之“学术化”趋向,而呈现出唐诗风貌的端倪。“诗之有体,成于时代,关乎性情,真气之所存,非可以剽拟,似可以陶冶得也。”[22]“上官体”风格特征的形成可谓是既得时代“机遇”之浸润,又是诗人尽其“性情”之沾染而孕就的宁馨儿。进一步考察“上官体”的诗歌理论与创作实践,于此会得到更清晰的认识,容笔者另文论之。

## Two Topics on the Poetic Style of Shangguan

NIE Yong-hua

(School of Culture and Communication, Zhengzhou University, Zhengzhou 450052, China)

**Abstract:** Shangguan Style, as the first named by one's name in the poetry history of Tang Dynasty, had been distinction and benefited the development of poetry arts in later ages. However, it was also numerous misunderstood and blamed from that time. Therefore, it seems very important to make clear to the life of Shangguan Yi and the actual formation course of Shangguan Style and to reveal the rationality and advantage of the inherent trend of the poetry arts of style through wide and deeply investigation.

**Key words:** Shangguan Yi; distinction; the Poetic Style of Shangguan

## 参 考 文 献

- [1] 闻一多全集[M]. 武汉:湖北人民出版社,1993.
- [2] 徐松. 登科记考[M]. 北京:中华书局,1984.
- [3] 陶敏. 傅璇琮. 唐五代文学编年史:初盛唐卷[M]. 沈阳:辽海出版社,1998.
- [4] 斯蒂芬·欧文. 初唐诗[M]. 贾晋华译. 南宁:广西人民出版社,1987.
- [5] 傅璇琮. 唐人选唐诗新编[M]. 西安:陕西人民教育出版社,1996.
- [6] 全唐诗[M]. 北京:中华书局,1960.
- [7] 刘昫等. 旧唐书[M]. 北京:中华书局,1960.
- [8] 刘餗. 隋唐嘉话[M]. 北京:中华书局,1979.
- [9] 张伯伟. 全唐五代诗格校考[M]. 西安:陕西人民教育出版社,1996.
- [10] 董浩等. 全唐文[M]. 上海:上海古籍出版社,1990.
- [11] 遍照金刚. 文镜秘府论[M]. 王利器校注. 北京:中国社会科学出版社,1983.
- [12] 朱自清. 文学的标准与尺度[A]. 朱自清古典文学论文集[M]. 上海:上海古籍出版社,1980.
- [13] 学术世界[J]. 1936, (1).
- [14] 严可均. 全梁文[A]. 全上古三代秦汉三国六朝文[M]. 北京:中华书局,1958.
- [15] 萧统. 文选[M]. 上海:上海书店,1988.
- [16] 袁行霈. 百年徘徊——初唐诗的创作趋势[J]. 北京大学学报(哲社版), 1994, (6): 74-83.
- [17] 欧阳修等. 新唐书[M]. 北京:中华书局,1975.
- [18] 詹瑛. 唐诗[M]. 上海:上海古籍出版社,1979.
- [19] 萧涤非等. 唐诗鉴赏辞典[C]. 上海:上海辞书出版社, 1983.
- [20] 逯立钦. 先秦两汉魏晋南北朝诗[Z]. 北京:中华书局, 1983.
- [21] 钟嵘. 诗品[M]. 曹旭集注. 上海:上海古籍出版社, 1994.
- [22] 厉鄂. 查莲坡蔗塘未定稿[A]. 樊榭山房集[M]. 四库丛刊本.

(责任编辑 张次第)