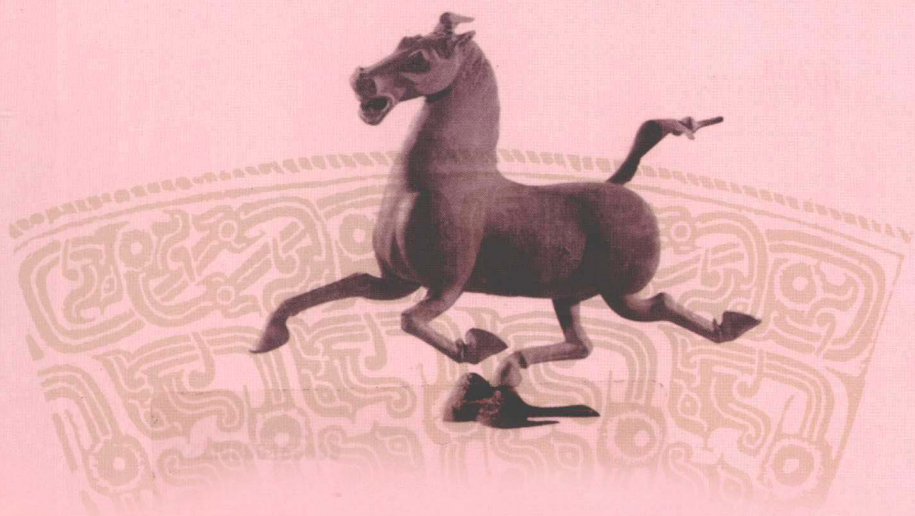


葛晓音 著

先秦汉魏六朝 诗歌体式研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

葛晓音 著

先秦汉魏六朝
诗歌体式研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

先秦汉魏六朝诗歌体式研究/葛晓音著. —北京:北京大学出版社,
2012.3

(博雅文学论丛)

ISBN 978-7-301-19729-5

I. ①先… II. ①葛… III. ①古典诗歌-文体-诗歌-研究-中国-先秦时代~魏晋南北朝时代-文集 IV. ①I207.22-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第231661号

北京市社会科学理论著作出版基金资助

书 名: 先秦汉魏六朝诗歌体式研究

著作责任者: 葛晓音 著

责任编辑: 徐丹丽

标准书号: ISBN 978-7-301-19729-5/I·2404

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuswsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市博文印刷厂

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16开本 30.75印张 443千字

2012年3月第1版 2012年3月第1次印刷

定 价: 58.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

序

记得十余年前,在某次唐代文学双年会的总结中,我曾谈到:“唐与先唐诗歌的研究,并非都已是一片熟土;如果谁能深入探讨诗格学与音韵学,相信必定大有创获。”至今我仍持有这种看法,因此,借学兄葛晓音教授的大著《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》出版之际,略作申论。

以上意见,实基于这样两点体认。其一,诗歌作为一种有音乐感的文学样式,宋人以后的诗学研究,罕有兼合声韵来论其艺术特点者。清人不乏声调谱一类著作,然而就声论声,与诗意的艺术表达脱节,总觉隔靴搔痒。因此,诗歌作品与诗史研究的手段大同于散文研究,成为一种由来已久的通病。今代前辈学者,如山东大学萧涤非先生,台湾大学王梦鸥先生,日本中泽希尔、小西甚一、林田慎之助、兴膳宏、松浦友久诸教授,美籍华裔学者李珍华教授等,以及堪称后起之秀的台湾大学蔡瑜教授,南京大学张伯伟、南开大学卢盛江诸教授,或倾力于唐人诗格的辑集、整理、诠释,或由声韵讨论某诗体形成,发覆探微,套用一句俗语,可称“度越前辈,嘉惠后来”,为诗歌史的更深入研究作了进一步的铺垫;然而与我所期盼的集声势声象于一体的诗歌作品及诗史研究、仍尚去一间。这就涉及我的又一点体认了。

我总认为,诗史研究,固不可避免今人的判断,然而其上乘境界,应是首先对研究对象当初的具体情状有贴肉的了解。如此,判断方不至流为臆断。而视声韵为诗作的不可或缺的有机因素,以心匠(成心)对于声势声象浑然一体的作用为诗歌之要义,实为中古尤其是六朝至唐时人们的共识。

可以说,具有独立意义的诗学理论之产生,实与魏晋以降声韵学的形成同步。《文心雕龙》下篇在论作文大要后论八种文术,便首揭声

2 先秦汉魏六朝诗歌体式研究

律,并在归纳性的《附会》、《总术》篇中,将对音声的处理,视为众辐集轂的不可或缺的因素。至此,古来“声依永,律和声”(《尚书·尧典》)之类对诗歌创作的浑沦的原初要求,便以融和音韵学的美学理论形态得以成立。

唐人对于六朝诗与诗学的成就与倾向,并非决然的反拨,而是在反思、反拨中传承发扬。声韵,作为区别于散文的诗之标志性的艺术特征,至少在盛唐前的诗学著作中,占据重要地位。初盛唐影响最著,留存也相对较完整的元兢《诗髓脑》、王昌龄《诗格》,便均以调声为首章。“开元十五年后,声律风骨皆备也”,殷璠《河岳英灵集·叙》中这提纲挈领的二语,便为一代盛唐之音作了总结。

中唐以降,既由于声韵学与诗歌音律说的建构业已完成,也由于禅宗离弃文字观念的影响,诗学著作论声韵不似初盛之隆兴,然其“重意主旨”之下,却又似翻了一个筋斗,依然传承了刘勰由心物对待到意辞(含声与彩)对待的基本创作原理,并形成更为突显文学基本原理的诗歌创作论。皎然《诗式》标举“真于情性,尚于作用,不顾词彩,风流自然”为“文章主旨”,然又云“语与兴驱,势逐情起”(《诗式·邺中集》)。意谓诗歌语言随诗兴(意兴、情兴)的勃发与流动络绎奔会,而这一伴随有语言组织的情兴的流动展开,便形成诗势。因可知,唐人诗学中至关重要的“势”的观念,实为以兴意(其发生源是“成心”)为主宰的,语(辞)与情(意)相形互摄千变万化的展开。换言之,诸形相待而生势,诗势,即由兴、情、语等相形而生者,而其关键则在于一心(成心)之作用。应尤其注意,这里的语,固不废辞采。辞采,即所谓“虽欲废言尚意,而典丽不可遗”(《诗式·四不》);更兼含声韵,是所谓“清音韵其风律,丽句增其文彩”(《诗议》)。明此,则知《诗式》首起四节:序(论精思之作用:放意须险、定句须难)、明势、明作用、明四声,实表达了皎然纲领性的诗学观念,这就是心匠(成心)作用之下的意势声采的浑然一体,这也是唐人诗论中又一组至关重要的观念:境、意境、境界等的前提与核心内涵。对于声韵,皎然只是反对“酷裁八病,碎用四声”,而对于“官商畅于诗体,轻重低昂之节,韵合情高”,本无异议。与之相映成趣的是成书时间与《诗式》相先后的日僧空海集撰六朝至唐诗论而进

呈天皇的《文镜秘府论》，此书第一卷第一章即为“调四声谱”，因可见，中唐之世，调声，仍为习诗者之必须修养。《诗式》所论，只是有感于调声的过于格式化，而从重意主旨出发的纠偏之论。从渊源而言乃上承齐梁间周顒、刘绘、陆厥之说，于调声取从宽态度而已。这些与他在对偶问题上宽而不废的主张是一致的。

我们知道，唐人诗格类著作具有作诗指南之用，然而我更愿强调的是，这类指南，其实有其包括本体论、创作论在内的系统的理论架构。从哲学美学原理而言，其实上承六朝诗论崇本举末的思辨形态，本末不二，故丽辞谐声在唐人看来，一直是诗歌达意抒情的自然要求。我们常说唐诗，尤其是盛唐诗浑成，其原因盖出于此。老杜云“晚节渐于诗律细”，而读唐诗，尤其是杜甫、李商隐、韩偓一脉与王维、大历十子一脉，尤其能感受到音节之美与显象见意浑然一体，正有以悟到其声势声采的融和。

唐与六朝诗的音节之美，我们能感受到，却难以句诠。这或许由于诗歌研究，最讲究感觉，而今天我们很难恢复每一具体诗篇当时的具体音读。音韵学，无论是新派与旧派，都难以帮助我们做到这一点。我自己的研究中，时或会以某一句联某一诗篇为例作出解析，但是由于上述原因，也由于过于烦细，始终未就诗史的演变的向度，甚至未能从某一诗人声韵运用的总体特点，作出有统系的研讨。而如何深入腠理地还原唐与先唐诗的声韵运用，也就成为我只能望洋兴叹的一个学术难题。

使我看到破解这一诗学研究难题熹光的是两位女教授近数年来的研究。台大中文系的蔡瑜教授，着重于解析唐人诗格类著作有关音韵的术语与规则，其娴熟的音韵学知识，使我们更接近原貌地理解了唐人作诗时声韵处理的一些具体的原理。虽然还是难以作当时音读的准确复原，但对于破解这一诗学之谜，肯定前进了一大步。葛晓音教授则从另一角度——节律契入，这或许受启发于松浦友久先生的节奏与诗型的研究，但表现出更大的格局与更复杂的艺术思维形态。

凭借出色的感觉及基于近三十年研究的对于诗歌发展史的谙熟，晓音以诗体形成与演变为主线，以节律这一《礼记·乐记》就已十分关注的要素为研究的主要契入点，二十一篇文章构成了先唐诗歌体式生

4 先秦汉魏六朝诗歌体式研究

成及体调演进的发展史。这真是一个浩大的工程,从常日的交谈中,我更知道她从事这项诗学研究之艰辛。比如,为了理清《诗经》的句序节律,她对《诗》三百零五篇的句式节奏逐篇作出解析,并由繁而简,从约七十种形态中归纳出九种基本形态,并绌绎出其中的共同规律。

以诗体为综合性的载体,则是一个极有学术眼光的选择。因为“因情立体,即体成势”、“凭情以会通,负气以适变”——诗人的每一次创作,都是对前代诗体的承继与变通。换言之,诗体的通变正是诗人以心匠的作用,熔铸意势声采的最终显现。也因此,她的论析虽以节律为主要着眼点,但是始终以诗人的创作心理(又往往基于生理因素)为支点,以具体作品为依据,将情声与情采的个性化表达融合为一体,使无形的音声之象,参与到有形的辞彩之象之中,从而使个性(成心)作用下由意辞互摄所形成的诗歌意象具有有别于散文意象的真正的诗学意味。这是因为,个性化的意辞互摄,形成诗歌内苞情意气势的骨彩风辞,亦即风格之体。风格之体既借样式之体(文体)显现,又积渐地改变着样式之体,从而有诗体的由微至著的演变。也正是由于这一点,晓音由节律契入的诗体研究,便不同于清人声调谱就声论声的格式研究,而上升为富于美学意味的诗学研究。

诗歌的音乐性是多方面的,从六朝至唐诗学著作的有关内容看,包括清浊呼纽等在内之声与韵的综合配置,是其重心所在,就此而言,节律音步契入的研究如能与当代音韵学的进展相结合,或许能臻于更理想的境界。然而在今天难以复原古人诗具体音读的情况下,晓音的研究路向,应该是一种更具可操作性的方法。

晓音的研究,目前着重于先唐,据她自己解说,律诗形成后,声韵格式化了,研究余地似乎不大,然而私以为律诗的调声术,除平仄韵脚之外,更有若干源自古诗与选体诗的讲究,以及拗体、吴体以及不少人命名的新格法、新尝试,这在唐人诗学中是有迹可探的,只是后人难究其妙,而首先将律诗的格调简化了。常常地,当我吟诵到“信宿渔人还泛泛,清秋燕子故飞飞”,“红楼隔雨相望冷,珠箔飘灯独自归”这类音调尤其谐美的诗章,吟诵到“城尖径仄旌旆愁,独立飘渺之飞楼”,“白帝城中云出门,白帝城下雨翻盆”这类节律尤其拗峭的联句时,我总是

在深深的感动之余,感到一种深深的遗憾。因为我能真切地感到其声韵节律对于其诗歌意境表达的不可或缺的作用,甚至能感到诗人在选韵调声时肯定有创造性的综合运作,然而我却苦于不能完全说清其所以然,真是辜负了诗人们的匠心!因此,我颇期望晓音能把这一课题做下去,至少做到唐末。

赵昌平

2010年3月初稿于北京,改定于上海

目 录

序	赵昌平(1)
---------	--------

探索诗歌分体研究的新思路(代绪论)	(1)
-------------------------	-----

上编 诗骚体式的节奏结构和表现原理

论四言体的形成及其与辞赋的关系	(21)
-----------------------	------

论《诗经》比兴的联想方式及其与四言体式的关系	(42)
------------------------------	------

“毛公独标兴体”析论	(67)
------------------	------

试论春秋后期“《诗》亡”说	(86)
---------------------	------

从《离骚》和《九歌》的节奏结构看楚辞体的成因	(104)
------------------------------	-------

屈赋比兴的性质及其作用的转化

——兼论“雅”与“骚”的关系	(120)
----------------------	-------

从诗骚辨体看“风雅”和“风骚”的示范意义

——兼论历代诗骚体式研究的思路和得失	(142)
--------------------------	-------

中编 七言诗的生成原理及其与各类诗型的关系

论汉魏三言体的发展及其与七言的关系	(169)
-------------------------	-------

汉魏两晋四言诗的新变和体式的重构	(185)
------------------------	-------

早期七言的体式特征和生成原理

——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因	(205)
------------------------	-------

中古七言体式的转型

——兼论“杂古”归入“七古”类的原因	(227)
--------------------------	-------

2 先秦汉魏六朝诗歌体式研究

先唐杂言诗的节奏特征和发展趋向

- 兼论六言和杂言的关系 (246)

下编 五言诗的产生和创作传统的形成

- 论早期五言体的生成途径及其对汉诗艺术的影响 (275)

- 论汉魏五言的“古意” (300)

西晋五古的结构特征和表现方式

- 兼论“魏制”与“晋造”的同异 (322)

- 从五古结构看“陶体”的特征和成因 (343)

鲍照“代”乐府体探析

- 兼论汉魏乐府创作传统的特征 (358)

江淹“杂拟诗”的辨体观念和诗史意义

- 兼论两晋南朝五言诗中的“拟古”和“古意” (374)

- 从江鲍与沈谢看宋齐五言诗的沿革 (393)

- 南朝五言诗体调的“古”“近”之变 (410)

- 【附录】 (434)

诗歌形式研究的古为今用

- 论林庚先生关于古诗节奏和新诗格律的理论思考 ... (434)

从诗歌文本中探求创作原理

- 论松浦友久教授的中国诗型研究 (451)

- 关于“行”之释义的补正 (467)

- 参考文献 (470)

- 索引 (474)

- 后记 (478)

探索诗歌分体研究的新思路(代绪论)

诗歌分体研究的历史非常悠久,从古到今有关著述汗牛充栋。但是自 20 世纪初古代文学研究开始走向现代化以来,能够突破古人的思维定式,以科学的分析进行诗体研究的论著却不算多见。1980 年代以来,与诗歌的外围研究的丰硕成果相比,对文学本身的探索因为缺乏深度而显得滞后,其中诗歌的体式研究缺乏新思路也是一个重要原因。下文试图联系笔者近两年在诗骚体式研究方面的尝试谈谈在这方面的浅见。

一

要探索新思路,首先必须了解前人已有的思路。重视文体研究是中国古代文学批评的一大特色。而古人对于文体的认识是随着文体的增多和文学思想的变化而逐渐发展起来的。早在汉魏时期的文学批评中,就已经表现出强烈的文体意识。对于不同文体的规范与其使用功能是密切相关的。如曹丕《典论·论文》提出“文非一体,鲜能备善”,“盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽”,简约地概括了对于不同文体的风格要求。陆机的《文赋》说:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮;碑披文以相质,诔缠绵而凄怆;铭博约而温润,箴顿挫而清壮;颂优游以彬蔚,论精微而朗畅;奏平彻以闲雅,说炜烨而譎诳。”进一步阐述了各种文体的写作特点。而西晋李充的《翰林论》和挚虞的《文章流别志论》,则已经是论文体的专著。刘勰《文心雕龙》的上篇二十五篇全为文体论,在全书中占了一半的篇幅。南朝出现的几部诗文总集,也都体现出自觉的分体意识,如《昭明文选》不但分出赋、诗、骚、七、诏、册、

2 先秦汉魏六朝诗歌体式研究

令、教、文、表、上书、启、弹事、笈、奏记、书、檄、对问、辞、序、颂、赞、符命、史论、史述赞、论、连珠、箴、铭、诔、哀、碑文、墓志、行状、吊文、祭文等三十多种文体,还在诗的大类中分出乐府、杂诗、杂拟、杂歌等小类,虽然这些小类大都与题材的分类混合在一起,但显然已经意识到在一些范围较大的分体中还有细分的必要。而钟嵘《诗品》则是专论五言的评诗著作了。

唐代的文学批评注重作法、声律类具体的创作指导,好以“格”论诗,“体”的意识也有所发展,更明显地和审美趣味结合在一起,如殷璠的《河岳英灵集·叙》说:文“有雅体、野体、鄙体、俗体”。皎然《诗式》的内容涉及声律、作法、风格、审美标准等许多方面,其中“格”的论述几乎占一半以上,可见他以“式”为书名,取自唐代刑律类文书常用的“格”“式”字样。唐人论诗好谈格式,到唐末更是诗格盛行。“式”与“格”都有供人取法的意思。该书还提出了“辨体有一十九字”的论点,其评曰:“夫诗人之思初发,取境偏高,则一首举体便高,取境偏逸,则一首举体便逸,才性等字亦然”,“其一十九字,括文章德体,风味尽矣”。从他概括的“高、逸、贞、忠、节、志、气、情、思、德、诚、闲、达、悲、怨、意、力、静、远”以及对每个字的解释来看,“体”的特征基本上是指由作者的不同立身、才性以及写作时的不同心境、情思所决定的不同风味。而在唐人诗题中可见的某些以作家和时代冠名的“体”则还包含声律的因素,如“小庾体”、“永明体”等。《文镜秘府论》“南卷·论体”说“人心不同,文体各异”,“论文意”篇又说“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”,也说明唐人所谓的“体”,包含人心、取境、格调、声律等多种因素形成的特定风貌。晚唐论体重诗格,齐己《风骚旨格》谓“诗有十体”,其中有的按内容境界分,如高古、清奇、清静,但更多的是按律句的对仗方法来分,如远近、双分、背非、是非、覆妆、阖门等。于是“体”又与“格”不可分。总的说来,这些体的区分还没有统一的标准。

北宋的诗话大多是零碎的闲话式评论,以作家、作品及诗句的评点为主,涉及“体”的专论较少,偶尔谈到“诗体”,与诗风的含义相似。南宋的诗歌评论增添了理性思辨的色彩,严羽在《沧浪诗话》里明确地列

入“诗体”一章,既简述了从诗骚到律体的发展过程,又指出诗体有“以时而论”16种,“以人而论”36种,以及其他各种因选集、体裁、取韵、对仗而得名的85种、乃至各种杂体17种,虽然其中不少体分得过于琐碎,但对先秦到宋代诗体的样式作了全面的罗列,区分诗体的标准也较清晰了。元人论诗重诗法,许多论诗著作都是辑集唐宋人的论述,但是有不少按体裁分条述其作法要点,如杨载的《诗法家数》、范德机的《木天禁语》、陈绎曾的《诗谱》等。这类著作对于明清诗论进一步注意各种诗体的艺术规范有一定影响。

明代诗论开始有门户之见,推崇汉魏及盛唐诗,因此论诗辨体首先是辨析时代和作家,如王世懋《艺圃擷馀》所说“作古诗先须辨体,无论两汉难至,苦心模仿,时隔一层,即为建安,不可堕入六朝一语。为三谢,纵极排丽,不可杂入唐音。小诗欲作王、韦,长篇欲作老杜,便应全用其体”,这意见是颇有代表性的。强调辨体使明代诗论对各种诗体的艺术风格和创作方法的研究比前人远为深入。尤其是宗唐派的一些著名诗论如李东阳《麓堂诗话》、谢榛《四溟诗话》、王世贞《艺苑卮言》、胡应麟《诗薮》、胡震亨《唐音癸签》等,从四言、骚体到乐府、选体、五七言古体、五七言近体、歌行、绝句等,每一类诗体的发展以及艺术规范都得到了详细的阐发,而对于“体”的把握,既能从篇法、句法、对偶、声韵、格调等方面去说明其形成独特风格的原因,又能以精妙的比喻形容其体势、神韵。为了给后学示范,还多据不同诗体列举佳作佳句,选定可以宗法的作家。如果把这些散见于各种著作中的论述分类集中起来,几乎就可以勾勒出各类诗体的发展简史了。辨体意识的增强还促使明代产生了许学夷《诗源辨体》这样专论诗体源流的专著,以及吴讷的《文章辨体》和徐师曾的《文体明辨》这两部专论文体的著作,虽然吴著被《四库全书总目提要》讥为“剽掇旧文,罕能考核源委,即文体亦未能甚辨”,徐著又因过于繁富而被讥为“千条万绪,无复体例可求”(同前),但毕竟是自唐以来专论文体的“总集大成之作”^①。较之其他诗

^① 罗根泽、于北山:《文章辨体序说文体明辨序说·校点前言》页1,人民文学出版社1962年。

论,不但分类详细,品目齐全,而且能简略说明每种文体的功能、源流、基本特点。二书都特别强调文体的正变,如徐师曾《文体明辨序》所说:“盖自秦汉而下,文愈盛,文愈盛,故类愈增,类愈增,故体欲众,体欲众,故辩当愈严:此吴公辨体所为作也。”“谓无正变不可也”,这种观念对于后人辨析文体流变还是有启发意义的。

清初诗论继承了明代诗论的基本观念,正如叶燮《原诗》所说:“五十年前,诗家群宗嘉隆七子之学,其学五古必汉魏,七古及诸体必盛唐。于是以体裁、声调、气象、格力诸法,著为定则,作诗者动以数者律之。”王渔洋论诗发展了明代宗唐派的观点,提出神韵说,又著有《律诗定体》《古诗平仄论》。记录他与张笃庆、张实居三人答问的《师友诗传录》论述诗体,也特别强调声调和风神;受其影响,专门论各体声调的著作还有赵执信的《声调谱》、翁方纲的《五言诗平仄举隅》《七言诗平仄举隅》《赵秋谷所传声调谱》等。但是清前期一些有见识的诗论家也提出了不少新的论诗观念,如王夫之强调情和景的关系,叶燮提出理、事、情及才、识、胆、力等等,不但更深入地探索了诗歌创作的本质,而且打破了诗歌体式研究的门户之争。更多的诗论家力图纠正严羽到明代七子的偏颇,调和天分与学力之争,宋诗派逐渐形成。因此清代诗学呈现出更为丰富复杂的态势。不少论著对于各种体式发表了更集中的专论,关于诗歌各种体裁的艺术规范也探讨得更加细致实在了。如冯班的《钝吟杂录》中有“古今乐府论”,汪师涵《诗学纂闻》也有专论“杂拟杂诗之别”、“乐府”、“四韵长歌”、“柏梁体”、“回文、集句、赋得、限韵、次韵”以及研究七言和长篇转韵的专节,钱良择《唐音审体》以格为重点,分节论述古题乐府、新乐府、古诗四言五言、齐梁体、古诗七言、律诗五言等14种体式。田雯《古欢堂集杂著》分论五古、七古、五律、七律及七绝,赵翼《瓯北诗话》列“七言律”“各体诗”等小节,方东树《昭昧詹言》有“总论七古”章。而管世铭《读雪山房唐诗序例》按五古、七古、五律、七律、五排、五绝、七绝等分类评述各体唐诗的基本特点以及代表作家的成就,已经具有分体诗史的雏形。更多的诗学著作如李重华《贞一斋诗说》、毛先舒《诗辩坻》、贺贻孙《诗筏》、方世举《兰丛诗话》、张谦宜《砚斋诗谈》、乔亿《剑溪说诗》、李调元《雨村诗话》、冒春荣《萇

原诗说》、梁章钜《退庵随笔》、陈仅《竹林答问》、朱庭珍《筱园诗话》、刘熙载《艺概·诗概》、施补华《岷佣说诗》等,虽然没有分出章节专论,但也都改变了多数明人论述较为零散的习惯,普遍转为以某一诗体为主题,连篇累牍集中论述之后,再转入下一个主题的表述方式。由于论题专一,对于诗体的辨析也愈益细致。与明人相比,清人更善于通过对立意、布局、篇法、句法、声韵等作法的分析,探讨诗的意脉、气格、韵味、体势,将明人朦胧的感悟说得更加具体明确。

由以上简略的回顾可以看出:重视文体研究与中国的文学批评重视实用性有关。魏晋南北朝时期的文学批评虽然具有较强的理论思辨,但批评的重要目的之一在于教读者掌握各种文体的应用。而到唐代以后,综合性的文学批评日益减少,诗格、诗话、词话、文话等按大类区分的批评著作日见增多,关于诗、词、文中各种体裁的讨论又成为主要的内容。特别是明清诗话,对于诗学各种问题的探讨几乎都是在诗体的框架中进行的。而这些讨论又都结合着当时学诗者的需要。每一种诗体的艺术规范一经确立,便成为学诗者共同遵守的典则。

对于诗歌分体研究的重视,又与中国诗学偏重于鉴赏性的特点有关。前人通过大量诗歌创作实践的总结,归纳出各种诗歌体裁的艺术规范及其最高的艺术标准。这些标准反映了每个时代的艺术趣味,以及对于诗歌特点逐渐深入把握的过程,由于诗歌分体研究都是以古代作者的创作经验和鉴赏力为基础的,对于今天已经疏离了诗歌创作的现代学者来说,有其不可忽视的参考价值。

历代诗学理论在诗歌分体研究方面积累了丰富的遗产,值得今人深入研究和借鉴。目前笔者从中得到的启示主要有以下几点:第一,区分文体的基本要素是功能和风格,由功能决定风格。诗体的区分也不例外,例如乐府和古诗即以入乐与否决定其表现风格。第二,一种新诗体在发展过程中会形成某些约定俗成的艺术规范,但这种艺术规范的确立往往与该种诗体在出现初期的某些特点有关,例如绝句产生之初与南北朝乐府有渊源关系,同时在其早期创作中又一直存在如何收尾的问题,此后经过六朝和唐人的长期摸索,直到形成元人所说的第三句转折的规范,以及明人讨论绝句推崇乐府风味,都与绝句的起源有关。

第三,很多诗体的艺术规范是因著名作家的典范之作而确立的,如杜甫的七律,王维的五绝等,由于各种诗体都在唐代取得极高成就,于是形成后代诗论以唐诗为范例论体的普遍现象。但是在一种规范确立后,随着创作实践的发展,以及后来作家的创新求变,也会出现很多变化,所以前人论体又很重视“正”“变”的关系。第四,前人论“体”重视感悟,论“式”偏重作法,二者结合,形成古代诗学批评中体式研究的基本特色。

但是历代诗学中的体式研究也有令现代人不能满足之处,由于重视鉴赏和学习写作的实用性,在评价前人创作时往往掺杂着论诗者对于不同风格诗歌的喜好。因此在总结各类诗体的艺术标准时,便不免产生门户之争的偏见,评论诗歌的视角因之受到局限。只有极少数论者能超出其藩篱。而在讨论各种诗体的艺术规范时,虽然大致描绘了该种诗体的变化过程,却没有说明其发展的原因及其必然性。换句话说,这些批评虽然对于各类诗体的艺术规范作出了精当的概括和界定,却没有说明各种诗体从产生之初到艺术规范形成之时的发展过程,以及该种艺术规范与诗体本身结构体式节奏的内在联系。因此这样的分体研究主要满足于体格、风神、声调等等感觉方面的区别,这也就是我国古代诗学理论提出的概念术语都局限于感性层面,而较少深入原理分析的原因。

20世纪初以来,我国虽然已经产生了许多分体研究的诗歌史研究专著,但基本上沿用古代诗学批评中积累的概念术语,创新不多,尤其缺少体式原理的探索。只有极少数学者作过这方面的尝试,例如钱锺书先生运用西方的“通感”来解释中国古典诗词中类似的现象;林庚先生从诗行的结构和节奏等角度来考察楚辞体的散文化,还注意到律诗适合表现空间意识的问题;此外日本学者松浦友久从汉语的拍节节奏和诗型发展的关系,以及各种诗体的表现功能来研究中国诗歌体式的生成原理等等,虽然比较笼统,但都是值得重视的思路。这说明要求摆脱对前人现成的理论概念的依傍,从创作实践的具体分析中总结出更新更科学的理论,透彻地说明古代诗歌各种艺术标准形成的内在原理,将是未来诗歌艺术研究的方向之一。我本人在1990年代末对绝句、歌

行、新题乐府这几种诗体的体式的起源和艺术规范的发展过程做过一些粗略的探索,写过几篇论文。感到从诗歌分体研究这个角度继续开掘,也是一条有助于艺术研究继续深化的思路。因此决心从诗歌的源头做起,在前年发表了《四言体的形成及其与辞赋的关系》之后,又在香港浸会大学申报了题为“诗骚体式研究”的项目,作为中国诗歌分体研究这个远程计划的开头。目前已经先后发表和写成五篇论文:《毛公独标兴体析论》、《论诗经比兴的联想方式及其与四言体的关系》、《试论春秋后期诗亡说》、《从九歌和离骚的节奏结构看楚辞体的成因》、《屈赋比兴的性质及其作用的转化》。下面从这些论文中抽取若干要点,着重谈谈我对体式研究的一些不成熟的探索思路。

二

《诗经》和《楚辞》的体式研究数量较多,除了历代诗学著作中关于四言体和楚骚体的论述以外,历代研究《诗经》和《离骚》的注本和专著里也有不少对于具体作品的体式的零星分析。今人的有关论著更是举不胜数。但是就我有限的见识范围来看,这些论述主要是对于诗骚基本节奏形式的说明,没有触及体裁形成的原因及其与节奏的关系。近年来,有个别新进学者试图从各种外围因素来研究四言体形成双音节奏的原因,虽然论证还缺乏足够的说服力,但是这种努力反映了对未来研究的一种希望,也就是上文所说的对于体式形成的深层原理的探究。由于先秦文献中存疑和争论的难点很多,我的尝试是基本上抛开外围因素,纯粹通过作品文本本身的细入分析,来寻找这两种体式形成的必然性。

对于诗骚体式的分析,在相当大的程度上要借重语言学的研究成果。一种诗体的形成,与当时语言的发展关系极其密切,语言的节奏直接影响到诗行的结构和篇制的特点。汉语的拍节节奏固然有其共性,但也有不同历史时段的差异,而这种差异正是关系到不同诗体形成的基本要素。我阅读研究先秦语言的著作,目的是了解其研究的进展动态,掌握不同观点,吸取最合理的见解,使自己能比较准确地把握先