

漓江出版社

3

晚清民国文学研究集刊

主编 / 张正吾

十日乙亥晴夜風和

新在草未相見于十峰軒因取昨所寄詩以之此軒自開學務
處以為辦事之所今改在抗風軒矣已刻回中書堂

不填詞久矣見廖伯魯書壁一詞偶有所感依舊韵为之

嶺南人物向常今謂是曲江風度萬劫不磨壯直氣空剩

唐詞賦產成章越臺巾月結勝秋悲訴南宗未墜

東槎何得與樹 廖律指天陰福極此為鄉味時人謀潦

便英雄成未幾飽便涼情熱熱倒海竟天別世行日夢裏留

音而如名塵土鏡歌

目 录

从清季宋诗运动探寻中国古典诗学特征·····	陈 方(1)
论近代文坛的宋诗派·····	叶 易(20)
融合之论:近代词风的基本倾向·····	陈 铭(35)
论晚清武侠小说的追求·····	区 鸣(51)
“兼贻史料”与“不拂人情”	
——林纾小说创作研究·····	夏晓虹(60)
俞樾文学思想初探·····	赵家莹(79)
回忆父亲还珠楼主·····	观 贤 观 鼎(91)
徐自华年谱简编·····	郭延礼(116)
丘逢甲日记·····	张小莹 丘丽珠校点(146)
新三国(晚清小说资料)	
·····	陆士谔撰 欧阳健 欧阳紫雪校点(164)
丘逢甲墨迹(插图)	

从清季宋诗运动探寻中国古典诗学特征

陈 方

清季宋诗运动,是在清代后期道光至光绪年间存在的一股以构筑宋诗诗艺体系来寻求古典诗歌创作出路的诗学思潮。它是对元明两代和清代乾嘉时期拟唐诗风的反拨,又是有清以来古典诗学宗宋倾向发展的最终结果。在理论上,它主要绍继“肌理说”和桐城派文论并结合传统诗论进行新的观念组合,对丰富我国古典诗学作了不无意义的拓展;在创作上,它主要以杜甫、韩愈、苏轼、黄庭坚等人为典范,吸收查慎行、厉鹗、钱载等宗宋诗家的创作经验,其中还有不为宋诗藩篱所囿的龚自珍、魏源诸人诗风的推动,使其诗歌创作获得一种别样的美学意味和诗艺成就。将宋诗运动置之于封建末世这样一种时代背景,置之于封建礼乐文化已礼崩乐坏这样一种人文精神气候,置之于中国古典文学进入末期这样一种诗学环境加以整体性多方位考察,对总结中国文学历史实绩和提供文学当代性的思考都会有意义的。以下将择取宋诗运动的理论作为视角,探寻其内在具有的古典诗学特征。

一、诗心：以传统诗教铸就脱俗人格

温柔敦厚诗教是清季宋诗运动的诗论根柢。何绍基说：“‘温柔敦厚诗教也。’此语将《三百篇》根柢说明，将千古作诗人用心之法道尽。”^[1]诗教精神成为宋诗派诗人做诗为人的根本准则，祁寯藻就一生牢记“温柔敦厚，体要斯在”。^[2]透过这个诗论主题，我们可以窥见处在封建社会结构解体之际他们所具有的、为封建礼乐文化铸成的封闭心理——安闲的稳态心理结构。

清人有怨于明人空谈心性、空疏不学的风气，又受当时文网和科举等牵发，以治文字训诂、经学考据为主要内容的“朴学”昌盛风行。宋诗派许多作家本身就是颇负盛名的朴学家，如程恩泽、祁寯藻、何绍基、郑珍、莫友芝等都是。封建名教与训诂考据在他们身上得到完美的契合，所谓“通训诂，明义理”^[3]是其治学宗旨，前者是手段，后者是目的，不通训诂则无以明义理，因为“义理自训诂出，训诂舛则义理亦舛”。^[4]研究朴学使他们获得朴学大师的学者身份，养成考据实证观念，在认识事理和表现事理各个方面都自觉地运用实证方法，体现出近世学人的精神特质，行藏出处难掩一种学究味。这是其特征之一。其次，尽管他们各自的社会地位不同，祁寯藻、曾国藩位极人臣，其他诸人也或大或小充任封建官职，但都养就伦常等级观念，对社会人生的观察都自觉地运用等级眼光，体现出封建士大夫的精神特质，穷达之间难掩一种官宦味。这是其特征之二。再次，既然社会地位不同，为什么他们具有共同的审美趣味——嗜好宋诗？实质上，最根本的，是他们都信奉封建义理，封建纲常名教于其身心可谓淪心渍骨，封建礼乐文化意识是他们共同身怀心具的，文化心理是共同的。其次是他们都身为学人或崇尚“学问”，时代原因和文学史原因致使他们趋向同一审美观念，在艺

术鉴赏和艺术表现各个方面都自觉地遵循宋诗诗艺形式,体现出“学问”诗人的精神特质,字里行间难掩一种经史味。这是其特征之三。总之,身兼士大夫、学者、诗人精神特质或身带官宦、学究、经史“三味”是宋诗运动诗人汇聚一起的原因;观其诗作,在具体景象、内在情理、表现意味上都体现其精神特质,足可说明他们的文化意识与诗艺品格具有同构关系。

宋诗运动诞生在一个解散在即的封建社会躯体内,这时,社会的经济政治危机已经全面加剧。令人困惑的是,绝大多数宋诗运动诗人,除了穷困、战乱带来的内心骚动,在他们的诗集则揭示出一种安闲稳定的心态,这无疑是封建礼乐文化对他们内形锻造的结果。最有危机感的曾国藩仍真诚奉行“耕读为本”,自信“自唐虞三代以来,历世圣人,扶持名教,敦叙人伦,君臣父子,上下尊卑,秩然如冠履之不可倒置”。经历礼乐文化与生俱长的深层锻造,无论内心如何也终是“有一种闲适之境”。^[5]其他诗人也是这样,像郑珍,“复遍综洛、闽遗言(程朱理学),精研深考,以求此心之安,静涵以天地时物变化之妙,切证诸世态古今升降之故,久之涣然于中,乃有确乎不可拔者”。^[6]他们的人格意识前提是“不俗”,因为“从来立言人,绝非随俗士”。^[7]“有工为诗者非独其诗之不屑乎众人,必其人之不屑乎众人也”。^[8]那么,人格力量的文学表现就是人品与诗品(文品)的真实统一,也就是“人与文一”。^[9]文学上的人格主义(或人格规范)是我国文论的良好传统,它以历史的人道价值尺度衡量作品的美学价值所在,力求真善美得到更完满统一。当然,除了人性的善良愿望,在封建时代,人们所追求的与美相一致的善主要成分是与封建统治思想相对应的礼乐文化思想的道德意志。何绍基的话正反映这种追求:“诗要有字外味,有声外韵,有题外意;又要扶持纲常,涵抱名理。”^[10]正是封建纲常名理(名教、诗教)铸就了宋诗运动诗人的人格和诗品,使他们获得一种有奇妙同化力的心理机制,保持着一种安闲稳态的心境。

二、诗式：以理足气盛融合法度词章

作为虚处观照的神理气韵与作为实处讲求的法度词章浑然一体，就是清季宋诗运动诗论对诗之为诗的整体理解。何绍基提到用“理足、气盛、情真、词雅”^[11]来评判诗之高下或可读与否。曾国藩也拈出有谓“气势、识度、情韵、趣味”四属，后加“神机之属”。^[12]看出他们对诗的理解是虚实兼顾、全面判评的。宋诗派这种面圆位全的品骥方式，不仅具有说明自身诗学运动的理论意义，而且还有说明中国传统诗学发展史上诗歌本体论和方法论的理论意义。

在我国诗学发展过程中，形而上诗论与形而下诗论处在一种分流汇合的态势。所谓形而上诗论，一般从诗的意识、思维、性质和规律的角度论诗；形而下诗论则从诗的物象、情景、经验和技巧的角度论诗。前者多揭示诗歌的本体论意义，后者多揭示诗歌的方法论意义。概括地说，我国的诗论发展可谓分久必合，合久必分，呈分—合一分—合之大势。先秦两汉主要是形而上诗论，如孔、孟、老、庄、《礼记》、《诗序》等；魏晋六朝则是形而上与形而下诗论走向综合，如《文赋》、《诗品》、《文心雕龙》等，而沈约、《文选》专开形而下诗论之先河；唐宋时期形而上诗论复居主流，如白居易、司空图、苏轼、严羽等，江西诗派隐然以形而下诗论为旨渐张其势；明代形而下诗论河床拓宽，如高启、李东阳、李梦阳、何景明等；时至清代，诗派迭起，持论纷争，重又趋向汇合。王士禛“神韵说”偏尚空灵，叶燮则兼携主客体，以“才、识、胆、力、理、事、情”论诗，其门人沈德潜“格调说”以诗教统率格调，复落充实。至翁方纲“肌理说”出，以义理—文理—肌理的一体性补神韵说之虚，充格调说之实，俨然合形而上与形而下诗论为一体。“肌理说”的归合特征与时代学术上的汉宋调合、古文上的骈散相融等文化现象是同一趋向，尤其与文坛

上的桐城派文论裙带绵络，而桐城派文论正是全合完形的，像“义”与“法”一统，“神、理、气、味、格、律、声、色”一统，“义理、考据、词章”一统，都是。翁方纲也持“《易》曰君子以言有物，理之本也；又曰言有序，理之经也。天下未有舍理而言文者”；“义理之理，即文理之理，即肌理之理也”；“考订之学，以衷于义理为主”^[13]云云，其论述面目与桐城派真成水天一色。值得注意的是，翁方纲论诗是以宋人为指归的，推崇“谈理至宋人而精，说部至宋人而富，诗则至宋而益加细密”。^[14]翁氏与桐城派的这些理论主张都给予宋诗运动以直接影响，可以说促成宋诗运动的兴起并引示其诗论方向。

前辈影响在曾国藩身上最为显著。曾氏自许为桐城派宗系，供奉姚鼐与历代圣哲同位，并有中兴桐城之举。前文所记的五属之说正见出桐城衣钵。曾氏又据姚鼐“阴阳刚柔”论将气势、趣味、识度、情韵配以阴阳成为“四象”；又立八美之说：阳刚之美曰雄、直、怪、丽，阴柔之美曰茹、远、洁、适。^[15]这些，都反映出一种全合完形的审美批评结构。宋诗派对这个批评结构的表述方式是“圆”的理论。曾国藩说：“古今文人下笔造句，总以珠圆玉润为主；虽扬、马、昌黎，力求险奥，而无字不圆，无句不圆。”^[16]如果说，曾国藩的字圆句圆代表着形而下意向的美学追求的话，那么，何绍基就代表着更完整的圆形追求了。何氏提出“面圆、字圆、理圆、气圆”，力求“落笔要面面圆，字字圆。所谓圆者，非专讲格调也，一在理，一在气”。^[17]诚如钱钟书先生所说：“乃知‘圆’者，词意周妥、完善无缺之谓，非仅音节调顺、字句光致而已。”^[18]这个“圆”，既深刻显示出对诗歌本体性质、艺术思维等形而上的理解，也明确显示出对诗歌创作批评的具体经验方式和表现技巧等形而下的理解，反映出宋诗运动诗论走向我国古典诗学形而上与形而下诗论融合的汇点，表明其“合”的终端发展。显然，这种“圆”的艺术观念或方法印记着中国传统的折衷主义的思维方式。

三、诗作：以奇趣闲情构成艺术本色

清季宋诗运动诗人的心境和诗作的意境有着一种“奇趣闲情”。何绍基谈到：“诗贵有奇趣，却不是怪话，正须得至理，理到至处，发为仄径，乃成奇趣。诗贵有闲情，不是慵懒，心会不可言传；又意境在那里，不肯使人不知，又不肯使人遽知，故有此闲情。”^[19]理至趣成，意到情生，理趣意情一并发露于诗，见出真性本色。当时张穆就说：“子贞之诗无他谬巧，只是本色而已；子贞之文诗书亦无他高妙，只是本色而已。既而思之本色者何？真而已矣。真者何？自写其性情而已。”^[20]宋诗派的性情本色一体论说出了中国古典诗歌的内容形式特征。

中国封建时代的诗歌从表现内容和艺术形式上看基本是古典主义抒情诗，它本身是一个义理与文理一体化结构。其特征是：主题伦理化——强调人和诗的道德属性；艺术规范化——要求温柔敦厚的审美规范；情感模式化——表现不怨不乱的情感主题。这一切，已经构成诗歌审美心理的内在模式，形成诗歌的固定结构。特定的情感内容一经出现，特定的符号形式也就相与生成。古典主义诗歌是封建时代诗人人生形式的物化或艺术化，其中多是文人士子、士大夫自身生活及时代感受的写照，所以，题材上的人际酬唱、山水田园和体裁上的五七言古近体的表现模式也是自然而然的，规范性的情感贯注于习惯性的样式则是古典主义诗歌审美模式的功用。

宋诗运动的诗歌创作对于我国古典诗歌传统有着明显的承继性，带有诗歌古典主义的本质特征。何绍基有段话说：“是道理精神都从天地到人身上，此身一日不与天地之气通，其身必病，此心一日不与天地之气相通，其心独无病乎？病其身则知之，病其心则不

知，由私意欲蒙蔽所致尔。今想不受其蒙蔽，除却明理，更无别说。虽然，亦有二说焉：读书阅事，看事物之所以然与天地相通，是一境；清明之气，生于寂处，心光一片，自然照澈通明，亦是一境。此二境者，相为表里，离此二境，非静非动时，但提起此心，要它刻刻与天地通尤要。请问谈诗何为谈到这里？曰：此正是谈诗。”^[21]何绍基深刻揭示出古典主义诗人内在的心灵结构。自有一种“道理精神”涵养诗人的身心，成为诗人的精神支柱，引导诗人获得人境或诗境升华。这种“道理精神”是什么呢？它是以文化深层结构为内容的升华了的审美精神结构。要具备这种心态，须历两种境界：其一是“读书阅事”，这是一种修炼过程。何绍基一生“劬学至老不倦”，^[22]于金石文字、经文训诂、书画题咏无所不窥，充之社会阅历、人际交往和官场颀颀，于是深得此境。同样，郑珍诸人莫不如此。郑珍极称莫友芝“为人若此，则其制境之耿狷，求志之专精，用心之谨细，非似古人之苦行力学者欤”？^[23]宋诗运动诗人都经受苦行力学而获得一种人生境界，获得一种与这人生境界对应的诗歌性情；由此再进一境，即所谓“心光一片”之境。这里是一片闲适境地，天人合一，物我同化，“水流心不竞，云去意俱迟”。外界一切骚扰于己无涉，不为所动。尽管身在时势岌岌可危、变风变雅迭出的清末，宋诗派诗人仍是方寸不乱。宋诗运动最早的参与者程恩泽，是“际会清宴，无金革流离之事伤其耳目”。^[24]该运动最后的人物陈衍呢？仍然是“时既非天宝，位复非拾遗，所以少感事，但作游览诗”。^[25]这不仅是一种生活实际，更重要的，是一种心理感觉，同时也是一种审美心理机制。在它作用下，宋诗派诗人自觉或不自觉地遵循传统古典主义的表现模式，大量的行旅、游览、酬和、题图之作（这类作品占诗集绝大部分）也是合乎他们的身心之道的，这类“奇趣闲情”之作正体现了古典主义诗歌的“本色”。

四、诗路：以学习古人培养自家意思

应该说，清季宋诗运动诗人心目中具有中国诗史全盘的历史感，有着强烈的学古欲，而学古欲的动机则发源于自塑欲。他们对古典遗产的承继态度不仅仅注意对作品的学习，首先重视的是对人的学习。郑珍说：“杜、韩诸公苟无诗，其高风峻节，照耀百世，自若也；而复有诗，而复莫踰其美，非其人之为耶？故窃以为古人之诗，非可学而能也；学其诗，当自学其人始。诚似其人之所学而志，则性情、抱负、才识、气象皆其人，所语言者独奚为而不似？即不似优似也。”^[26]诗是人的品格表述，不掌握人也就无从掌握诗，只有掌握人才可追攀前人，塑造自己。所以何绍基说：“学诗要学古大家，止是借为入手，到得出手眼时，须当与古人并驱。”^[27]

可以说，中国封建社会诗歌史是一部师古学人与蜕变创新的衍进史。古典主义诗歌延绵漫长的历史原因，首先是国人心中存在着尚古精神。宗法秩序使国人生活在一个“统”的世界，法统、道统和文统铸就了人心中“统”的观念，它牵引人向“统”溯源，认“统”为正，对“统”的确认也就造成对古的崇尚。遵统不乱，遵正不偏，遵古不变，复古主义或传统主义深化为人的文化心态。原因之二，是文学自身规律。文学的观念、内容、方法、形式具有自身的稳态结构，这是文学历程的必然。在此过程中，人们逐步养成一种习惯积存，形成审美习惯；同时，诗歌艺术也积存成惯例结构，随着诗史的动态发展而日趋完善，这种形式对情感的适应非有审美意识的大更动而不变，这种人的审美习惯和诗的惯例结构表述了诗歌发展的内涵。

清代的学术文化思潮是“以复古为解放”，^[28]文学思潮也如是，宋诗运动自然如是。宋诗派主张师古学人用意也在培养自家，

因而把学古与创作作一体观。何绍基说：“试看圣人学古是怎样学的，学一个人罢了，乃合尧、舜、禹、文、周公、老彭、左邱明、邾子、师襄而无不学之，可见圣人学古，直以自己本事贯通三古，看是因，全是创也。”^[29]学的过程不仅仅是因，还是创，因与创相一致。学习古人，理解古人的思想感情，汲取其优良的人格力量，从而塑造自己，完善自己。又以文见人，以人论文，从古人作品中窥望其人的精神面貌，汲取其思想力量和艺术力量，提起自己做人作诗的思想尺度和艺术尺度，学古与创新相一致。宋诗派诗人正是要通过学习杜甫、韩愈、苏轼、黄庭坚等人的人格与诗格来增强自身力量和寻求艺术创新。陈衍说过：“学古非复古，及于古非拟古也。”“学古人总要能变化。”^[30]这些话不无道理。所谓学古生新，以故为新，在这方面意义上说，是完全合乎诗歌文学自身发展规律的。也就是，当古人作品中显露出来的性情素质与自己的内在经验和实际潜能相互触发的时候，自然会获得新的或突变性的感悟，从而达到了寓创新于学古、寓法天于法人的奇效。以故为新作为一种艺术方法也是实际存在的。钱钟书先生谈到过：“夫以故为新，即使熟者生也；而使文者野，亦可谓使野者文，驱使也言，俾入文语，纳俗于雅尔。……抑不独词为然，选材取境，亦复如是。歌德、诺瓦利斯、华兹华斯、柯尔律治、雪莱、狄更斯、福楼拜、尼采、巴斯可里等皆言观事物，当以故为新，即熟见生。”^[31]事实上，宋诗派在学古中并没有沉溺于古而忘却自己，如前所说，他们的学古欲是受自塑欲驱使的，他们时时强调“自家”。从“诗为心声，偶遇佳句，不是余心所欲出，或从它人处听来的，便与我无涉”^[32]、“我诚不能诗，而颇知诗意，言必是我言，字是古人字”^[33]、“由来技艺精，必自立于独。变古乃代雄，誓不为臣仆”^[34]等言论看出，宋诗派的学古人旨在立自家，学古诗意在求创变。当古典主义诗歌走向终结之际，宋诗运动本身不就是个“变”的产物吗？它不是说明了古典主义诗歌已经无力以“不变”来应近代文学大风潮的“万变”了吗？

五、诗理：以身外学理影响身内情理

“学人之言与诗人之言合”^[35]是清季宋诗运动的作诗标准和论诗原则。宋诗派强调诗歌创作必须才富学赡。程恩泽说要以“万卷作源流”、“万卷付销蚀”。^[36]郑珍说“固宜多读书，尤贵养其气，气正斯有我，学赡乃相济”。^[37]莫友芝说“才力赡裕，溢而为诗”。^[38]何绍基说“作诗文必须胸有积轴”，“诗文中不可无考据”^[39]等等，一句话，要作好诗，就要读书积理，才富学赡。

宋人严羽《沧浪诗话》说过“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至”。意本全面，后人拈引多取其诗别材趣一面；而宗宋之风声张渐大，诗关书理呼声越大，宋诗运动更以才富学赡之说力作纠偏。莫友芝说道：“圣门以诗教，而后儒者多不言，遂起严羽‘别裁别趣，非关书理’之论，由之而弊竞出于浮薄不根，而流僻邪散之音作，而诗道荒矣。夫儒者力有不暇，性有不近，则有矣；而古今所称圣于诗、大宗于诗，有不儒行绝特，破万卷、理万物而能者邪？”^[40]陈衍也有同调：“严仪卿有言：‘诗有别才，非关学也。’余甚疑之：以为六义既没，风、雅、颂之体代作，赋、比、兴之用兼陈，朝章国故，治乱贤不肖，以至山川风土草木鸟兽虫鱼，无弗知也，无弗能言也；素未尝学问，猥曰‘吾有别才也’，能之乎？”由此得出结论：“诗也者，有别才而又关学者也。”^[41]宋诗派旨在张“才力学赡以为诗”之帜来达到对诗歌观念的矫正效果。姑且勿论他们所运用的正统思想武器（圣门诗教），仅就其强调诗关学理而言，可引人思考。我们从早期的文论专著即可寻找出诗关学理的意向。《诗品》说：“词既失高，则宜加事义，虽谢天才，且表学问，亦一理乎！”《文赋》说：“伫中区以玄览，颐情志于典坟。”《文心雕龙》说：“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷理，驯致以绎词。”

唐宋时期杜甫的“读书破万卷，下笔如有神”和黄庭坚的“诗词高胜要从学问中来”，都为诗家所乐道。严羽也认为诗极其至要读书穷理，所谓从熟参至妙悟云云，也明示对书理的重视。到清代，由于时代的学术风气和审美追求的种种因素，诗坛状况是“肴核坟典，粉泽苍凡，证经补史，诗道弥尊”。^[42]对诗关学理的强调也是理所当然之事。浙派诗家力主“诗表学问”，朱彝尊说“天下岂有舍学言诗之理”，^[43]厉鹗也说“有读书而不能诗，未有能诗而不读书。……书，诗材也”。^[44]其他各派各学说都有此类看法，王士禛说“为诗须博及群书，如十三经、廿一史，次及唐宋小说，皆不可不看。所谓取材于《选》，取法于唐者，未尽善也”。^[45]沈德潜主张诗“不废议论”。^[46]袁枚的《续诗品》将“博习”立品，也主张“役使万卷书，不涸方寸灵”。^[47]翁方纲就更明了了，“所为诗多至六千余篇，自诸经注疏以及史传之考订，金石文字之爬梳，皆贯彻洋溢于其中，盖以学为诗者”。^[48]这“以学为诗”直开宋诗运动的“学人之诗”，宋诗运动则直把“学人之诗”作为理论旗帜。回顾一下，是否上述各家各派关于诗关学理的论述，都像我们以前所习惯指责的是“反形象思维”或“违背创作规律”呢？如果是，为什么中国诗史上会历代不衰地有此主张，持论者还是做了大量好诗的大诗人呢！这是值得探寻的。

事实上，道理有时候会很简单：我们难以想象一个对中国古典诗歌不甚了了、没有丁点古典文学或古典文化学养的人能成为古典诗歌作家或行家，我们也怀疑这种学养不会对诗歌创作起作用。相反，文学（诗歌）不能没有它特定的“圈”，它是由自身特有的文学因素（诗歌因素）为内在构成，由它的存在时空背景的文化因素为外在构成，书理学识即是其形态表述。第一，就中国古典诗歌作品本身而言，是最语言化的。它有自身的构造系统，并非仅凭人的直觉就能把握得住，而书理学识则是一种把握方式。第二，就作者角度而言，中国古典诗歌是最适合于人的心象特征，因而是最意象化的。它体现着审美者“天人合一”的审美感知系统，而书理学识则是一种体验方式。第三，就读者方面而言，中国古典诗歌是最体悟化

的。它使人形成一种以味达悟的接受方式，而书理学识则是这种接受方式的杠杆。

六、诗味：以偏尚宋诗寻求熔铸唐宋

宋诗运动，顾名思义，乃宗尚宋诗之诗潮也。陈衍有曰：“顾道咸以来，程春海、何子贞、曾涤生、郑子尹诸先生之为诗，欲取道元和北宋，进窥开元，以得其精神结构之所在，不屑貌为盛唐以称雄。”^[49]宗宋固然是宋诗运动的诗美流向，这个流向将走向汇合唐宋、统摄中国诗艺的整体精神结构。由此，宋诗运动的审美理想或追求意识也就豁然明了：取道宋，进窥唐，融汇唐宋。

唐诗宋诗的特色概括地说，从社会环境着眼，唐代是一个政治家、军事家的天下，故诗人多有政人军人的风貌；宋代则是一个文学家、哲学家的国度，故诗人多有文人哲人的风度。从科举形式着眼，唐代以韵藻取士，故士人为诗丽则；宋人以策论取士，故士人以诗议论。从文化思潮着眼，唐代主流是正统儒学，禅宗难成大气候，故诗风儒雅风流；宋代则主要是理学思潮，佛老亦遍及士林，故诗风思深理厚。从文学史进程着眼，唐代文学繁荣先诗歌而后古文，故诗多具诗的本色；宋代文学繁荣是诗文词并盛，故多以文为诗。从诗人审美感知着眼，唐人主“情”，重“入”，着意自身情感注入描写物，重“感”，对客体对应物有浓郁体味，重“兴”，将满腔热情强烈外注而摄取意象，因而富于经验性，带有感染力；宋人主“性”，重“出”，着意自身心性溢出描写物，重“悟”，对客体感应物有深刻理解，重“识”，将通体宁静深沉内省而获得理象，因而富于超验性，带有渗透力。从诗歌精神着眼，唐诗精神来自外界的阔大和丰富，体现正统儒学把握天地的主导气魄，表现出人的力量，是以人合天，人化自然；宋诗精神则来自内心的逍遥和自得，体现佛老禅道放浪天地的通脱心理，表现出人的见识，是以天合天，自然人化。从情感

宣泄方式着眼,唐诗意在与情感对应物的融会,寻求弦外之意,使人如饮美酒,觉有醇味,自得意趣;宋诗旨在对情感引发物的阐释,寻求象外之旨,使人如品名茶,觉有涩味,自合理趣。从语言表达着眼,唐诗常用习语、丽语,达圆熟之境;宋诗常用俗语、硬语,有生新之感。从风格着眼,唐诗典雅而閎放;宋诗平淡而深邃。总之,唐诗宋诗构成两个不同的诗艺体系,各具特色,各有异味,未可厚薄。

钱钟书先生有过很好的见解,说:“唐诗、宋诗,亦非仅朝代之别,乃体格性分之殊。天下有两种人,斯分两种诗。唐诗多以丰神情韵擅长,宋诗多以筋骨思理见胜。严仪卿首倡断代言诗,《沧浪诗话》即谓本朝人尚理,唐人尚意兴云云,曰唐曰宋,特举大概而言,为称谓之便。非曰唐诗必出唐人,宋诗必出宋人也。故唐之少陵、昌黎、香山、东野,实唐人之开宋调者;宋之柯山、白石、九僧、四灵,则宋人之有唐音者。”^[50]立此视点,观察宋诗运动,它正是踵迹于宋诗艺术道路,总体方向是由宋汇唐,最高典范是“为杜为韩为苏黄”,^[51]终端意旨是“寝唐馈宋”,^[52]把握“三元”(指开元、元和、元祐三个时期),^[53]熔铸唐宋。基于此,宋诗运动力图以偏胜致全胜,程恩泽“诗私淑昌黎、双井”,^[54]祁寯藻“出入东坡、剑南,而归宿于杜、韩”。^[55]何绍基“早年胎息眉山,终抚韩以规杜”。^[56]郑珍“学杜、韩而非摹仿杜、韩”。^[57]莫友芝“探义山、黄、陈之奥,而融去犷晦,以自造杜、韩之门庭”。^[58]曾国藩宣示“仆宗涪公”,^[59]江湜“古体皆法昌黎,近体皆法山谷”。^[60]一切是那么一致,那么执著,这对完善宋诗诗艺体系无疑具有重大贡献,对完善古典诗歌艺术的系统发展也具有重要意义。只因自南宋以来,扬唐抑宋一直流为诗坛结习,形成不平衡的诗歌审美习尚。明人更甚,“宋元无诗”、“诗必盛唐”之声风行诗界,这时,诗歌宗唐业已成为“铸形宿馍”式的诗歌创作模式化的标志。宋诗运动顺承过去诗歌宗宋的浸得之流而张之,不能不是对长期以来诗界泥古自溺的一种反拨,又不能不是对中国古典诗歌艺术作终结清理的一种选择。

七、诗法：以诗文相通施行以文为诗

宋诗运动既然宗宋，它的诗歌也就表现出宋诗艺术的最显著特色——以文为诗。按其诗论，常是诗文并观，认为诗文相通，这是此派以文为诗的理论根据。程恩泽赠诗邓显鹤云：“诗文道之余，实具龙象力。文得欧苏正，诗欲杜韩逼。”^[61]这里诗与文是互文并提。莫友芝诗赞韩愈云：“昌黎圣于文，风雅亦天放。古人未开径，一一别榛莽。”^[62]也是诗（风雅）文无偏。桐城派是主张“诗之与文，固是一理”^[63]的，曾国藩私淑桐城，常以文法论诗。他提出的四属（气势、识度、情韵、趣味）本以论文，又以论诗。他说“凡为文，用意宜敛多而侈少；行气宜缩多而伸少”。^[64]又移此意说黄庭坚诗“伸文揉作缩，直气摧为枉”。^[65]陈衍明确论到：“余尝论古人诗文合一，其理相通。断无真能诗而不能文，真能文而不能诗。自周公、孔子，以至李、杜、韩、柳、欧、苏，孰是工于此而不工于彼者？其他之偏胜而不能兼工，必其未用力于此者也。否则，并其所谓偏胜者，亦实未胜也。”^[66]

中国古典文学以诗文为正宗，文学繁荣之时多是诗文并盛，文学大家也多是诗文兼胜，诗文作品也多存在诗情文理或文情诗理相互生发，交相辉映。可见，诗与文的确内涵着共同的质素。首先，最为重要的是，中国古典艺术所具有的表现性、抒发性和写意性性质，构成文学艺术惯存的情理抒发方式。我们看到，中国的诗、文、书、画等等的情理内涵和抒发方式是相通的。清人吴乔说：“诗与文之辩？答曰：二者意岂有异？唯是体制辞语不同耳。”^[67]这个使二者无异的“意”，应是古典艺术情理结构及其功能了。抒发性、表现性的文学往往如此，所以英国浪漫主义诗人华兹华斯也认为：“散文的语言和韵文的语言并没有也不能有任何本质上的区别。”^[68]我