

从《河岳英灵集》看殷璠“雅调”旨趣

亓 颖

(温州大学人文学院,浙江 温州 325000)

摘 要:《河岳英灵集》是诸多唐人选唐诗中最出色的一部,集中所标举的“兴象”“风骨”等选诗标准鲜明地反映了盛唐诗歌创作高峰期的审美标准。殷璠作为诗选家,自觉对盛唐诗歌进行了多角度的文体审视,集中多用“调”字品评,推崇“雅调”的诗学旨趣。概括来看,殷璠以“调”审美表现在:声律上,“既闲新声,复晓古体”,重五言古诗,也推重对仗精工的律句;格调上,承袭汉魏风骨,提倡兴象玲珑,力求“词与调合”,推崇清逸自然。这既是对初唐“以复古求新变”的延续,也是近体声律发展的必然趋势。“雅调”不仅是盛唐人殷璠诗学体系的重要部分,更在明清时期发展为中国古典诗学理论体系的核心概念之一。

关键词:《河岳英灵集》;殷璠诗学;雅调;盛唐诗学

中图分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1674-7798(2022)01-0014-11

Study on Yin Fan's Elegant Tone Literary Purport in Heyue Yingling Collection

QI Ying

(School of Literature, Wenzhou University, Wenzhou, Zhejiang, 325000)

Abstract: *Heyue Yingling Collection*, the most outstanding one among Tang Poetry Anthologized by Tang People, proposed some criteria for selecting poems, such as "Xing Xiang" and "Feng Gu", clearly reflecting the aesthetic standards of the peak period of Tang poetry creation. Yin Fan, as a poetician, consciously examined the style of the Tang dynasty poems from multiple perspectives, focusing on "tone" and advocating the poetical purport of "elegant tone". Generally speaking, Yin Fan's aesthetic appreciation of "tone" demonstrates several characteristics: new tone and rhythm is combined with ancient style; emphasis is given to five-character poems, while the antithetic verses or lines are also advocated; the style of Han and Wei dynasties is inherited, and exquisite images are promoted, striving for the combination of characters and tone, and praising elegant nature. This is not only the continuation of "seeking innovation by restoring ancient ways" in the early Tang dynasty, but also the inevitable trend of the development of modern rhythm. "Elegant tone" is an important part of Yin Fan's poetic system in the prime of Tang Dynasty. More importantly, it developed to be one of the core concepts of Chinese classical poetic theory system in Ming and Qing Dynasties.

Key words: *Heyue Yingling Collection*; Yin Fan's Poetics; Elegant Tone; Poetics in the Prosperous Tang Dynasty

唐代是一个诗歌繁盛的时代,其间出现的诗歌批评著作中,以殷璠的《河岳英灵集》尤为值得关注。他编选和收录了盛唐诗歌,为优秀盛唐诗歌标准的确立提供了参考,使得盛唐诗歌的创作与批评的发展并驾齐驱。李珍华、傅璇琮二位先

生认为殷璠无论是选诗眼光还是理论水平,皆为同时代选诗家、诗论家中的翘楚。^[1]郭绍虞先生称《河岳英灵集》“选本中有评语,是这书的创举”^[2],殷璠的编选宗旨和诗学旨趣集中体现在《河岳英灵集》的叙、论和诗人品评中,既精练又

收稿日期:2021-11-05

作者简介:亓颖(1996-),女,山东泰安人,温州大学人文学院在读硕士,研究方向:中国古典文献学。

准确。在品评中,他多次使用“调”字品评,从“声调”“格调”两方面对盛唐诗体进行自觉的审视与思考,尤为推崇“雅调”,体现了殷璠自觉的文体意识与崇“雅”的审美意识。那么,殷璠的“雅调”旨趣对诗歌文体进行了哪些规定?如何理解“雅”的内涵?“雅调”诗学旨趣的提出对盛唐诗歌发展有何积极意义?后世诗论家如何继承与发展?围绕这些问题,本文将展开进一步的论述。

一、《河岳英灵集》中“调”字分析

分析殷璠“雅调”旨趣,先从“调”字入手。“调”字作为一种美学范畴,并非《河岳英灵集》首创,在南朝刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》中已频频出现,如《文心雕龙·体性篇》“嗣宗傲倪,故响逸而调远”^{[3]259},《文心雕龙·才略篇》“刘向之奏议,旨切而调缓”^{[3]425-426},《诗品》卷中“观此五子,文虽不多,气调警拔”^{[4]65},评鲍照“然贵尚巧似,不避危仄,颇伤清雅之调。”^{[4]71}在这些用法中,“调”虽多指诗歌声律的“声调”,但已孕有“格调”的美学意味。至唐代,初唐史学家令狐德棻也曾使用“调”字品评^①,至殷璠所在的盛唐时期,“调”已发展为具备“音调”和“格调”双重含义的美学范畴。《河岳英灵集》中“调”字共出现了10次,在集叙、集论和诗人品评中均有出现,既有对一代诗风的概括,也有对诗人创作特色的评价。

(一) 品评一代诗歌风貌

在《河岳英灵集》的集叙中,“调”字首次出现。

自萧氏以还,尤增矫饰。武德初,
微波尚在。贞观末,标格渐高。景云
中,颇通远调。开元十五年后,声律风

骨始备矣。^{[5]1}

这段简短的诗风流变史概述了自魏晋南北朝至盛唐的诗歌创作风貌,用字简练,尤为精到。字里行间,不难看出殷璠对南朝以来“矫饰”诗风的否定,对“声律风骨始备”的盛唐诗风的肯定。作为初唐和盛唐之间过渡期的唐睿宗景云年间,在文坛“沈宋”和“文章四友”等人的努力下,诗歌“颇通远调”,逐渐脱去六朝的“脂粉气”,最终在盛唐,实现了“声律风骨始备”。“远调”二字正是对此时期诗歌声律渐趋纯熟,气骨趋于高远超逸的诗歌风貌的概括。后世明代胡应麟《诗薮》和同代高棅《唐诗品汇》皆沿袭了殷璠用“调”字概括唐代神龙、景云年间诗歌创作风貌的方式^②,可见后世对殷璠品评的认可。

(二) 品评诗人创作特色

除了用“调”字概括一代诗风外,殷璠还用“调”字品评盛唐诗人的诗歌创作特色。“调”字用于人物品评,在《文心雕龙》《诗品》中已较为常见。以《文心雕龙·体性篇》品评阮籍为例,“响逸而调远”^{[2]259}五字将阮籍音韵飘逸、格调高超的艺术创作特色和志气高迈、睥睨世俗的情怀提炼了出来。《河岳英灵集》共选24位盛唐诗人,明确以“调”品评的就有6位,其中李白、王维、孟浩然等几乎皆是后世公认的大家,另外所选篇目超10首以上的诗人共12位,以“调”品评的诗人占4位。《河岳英灵集》分上下卷或上中下三卷是否与钟嵘《诗品》分上中下品类似,目前学界仍未达成共识^③,然而后世公认的唐诗名家多集中在上卷和中卷。以《河岳英灵集》分上中下三卷为例,以“调”品评的6位诗人,居上卷者3位,居中卷者2位,居下卷者1位。总之,在集中用“调”品评的盛唐诗人地位较高,作品也较多,说

①令狐德棻在《周书·王褒庾信传论》中有言:“考其殿最,定其区域,摭六经百氏之英华,探屈、宋、卿、云之秘奥,其调也尚远,其旨也在深,其理也贵当,其辞也欲巧。”

②如《唐诗品汇》“凡例”云:“然贞观尚习故陋,神龙渐变常调,开元天宝间,神秀声律,粲然大备,故学者当以是为楷式。”又卷二“叙目”云:“神龙以还,品格渐高,颇通远调。”

③如殷璠在《河岳英灵集·集叙》中自述分上下卷,《四库全书总目》认为《河岳英灵集》分三卷与《诗品》分上中下三品有同样的含义,“毋亦隐寓钟嵘三品之意乎?”

明“调”是殷璠心目中“盛唐之音”的评价标准。具体来看,他评价李白“然自骚人以还,鲜有此体调也”^{[5]36},认为李白继承了屈原楚辞奇伟瑰丽的浪漫主义色彩。李白乐府诗与楚辞之间具有继承关系,楚辞句法参差、韵散结合、瑰丽的想象以及哀怨之情等特点皆在李白乐府诗创作中有所体现^[6],并形成了独特的“骚体”风貌,也就是这里所说的“体调”。此外,王维“词秀调雅”、李颀“颀诗发调既清,修辞亦秀”、孟浩然“半遵雅调,全削凡体”、储光羲“格高调逸”以及祖咏“气虽不高,调颇凌俗”,对这些盛唐诗人诗歌的品评大多可以搭配成“体调”“雅调”“格调”等形式,展现了殷璠对清雅、高逸、不落俗情的诗歌内在风格的诗美追求。

殷璠在品评中,以“调”作尺,用“调”字概括一代诗风,不仅是对诗歌外在声律形式的审美追求,更是对诗歌内在独特的创作风貌的体认。只有当诗歌外在声律形式和内在审美格调相融合时,才能契合殷璠心目中盛唐诗歌的“雅调”旨趣,及其自身“词与调合”的诗学理想。

二、殷璠的“雅调”旨趣

在殷璠以“调”为尺的诗歌评价体系中,三次提到了“雅调”这一概念,有集论中的“即‘罗衣何飘飘,长裾随风还’,雅调仍在,况其他句乎?”,有评价王维的“词秀调雅,意新理惬”,有评价孟浩然的“浩然诗,文彩丰茸,经纬绵密,半遵雅调”。可见,“雅调”正是殷璠以“调”作尺品评盛唐诗时的诗美典范。“调”从“声调”与“格调”两方面对诗体进行了规定,那么,“雅调”诗歌的外在声律形式和内在格调之间的关系如何?下面,我们将通过具体分析《河岳英灵集》集叙、集论和具体诗人作品,探讨殷璠的“雅调”旨趣。

(一) 声律上:既闲新声,复晓古体

最初用于论乐的“调”,之所以能在发展演变过程中论诗,就在于诗歌讲求声韵,“诗乐舞同

源”,后永明声律论的提出,使中国诗歌走上了格律化的道路,诗歌的声律审美是促成古体诗、近体诗体调差异的主要原因。那么,站在古近体诗二水分流转捩点的盛唐人殷璠,其声律标准是怎样的?

在集论中,殷璠阐述了对诗歌声律的看法,“昔伶伦造律,盖为文章之本也。是以气因律而生,节假律而明,才得律而清焉。宁预于词场,不可不知音律焉”。他从“文章之本”的高度标榜诗歌声律的重要性,“它能将诗人无序无状的个人思维凝结为可传导可接受的美的形态,是文字对于思想和情感的控制,因而殷璠强调声律是作为诗美的内在规定性而存在的”^[7]。然而,殷璠也明确反对过于讲求声律的齐梁诗歌,尤其反对沈约所倡的“四声八病”,认为齐梁声律说“弥损厥道”,他解释到“纵不拈缀,未为深缺”,纵使没有遵循近体诗律的粘对说,也并不是什么大问题。可见,殷璠重视诗歌声律,但反对像齐梁诗歌一样“专事拘忌”。

1. 重视古体诗,尤重五言古诗

究竟何种声律形式的诗歌作品才符合殷璠“雅调”的标准?从所选诗人作品来看,不难看出殷璠对古体诗的推崇。明代高棅在《唐诗品汇》中有言“及观诸家选本载盛唐诗者,唯殷璠《河岳英灵集》独多古调”^[8]。我们以李白为例具体分析,李白的诗歌创作以古体诗为主,殷璠集中所选李白13首诗歌几乎皆为古体诗。所选诗歌《蜀道难》《行路难》《将进酒》等,句式参差不齐,韵律时而激进时而舒缓,整体结构大开大合、跌宕跳跃,足可见楚辞对李白古体诗创作的影响,难怪殷璠冠李白诗歌以“纵逸”两字。李白在诗歌史中以擅长古体乐府诗创作著称,然而,后世素以五言律诗著称的王维,以七言绝句著称的王昌龄,入选诗歌也多为古体诗,“一般来说,不讲究声律的古体诗容易风清骨俊,而讲究近体诗律的近体诗则容易显得华美而缺少风骨”^[9]。例

如,殷璠推崇王维“词秀调雅”,王昌龄“王稍声峻”,多是出于他们“风清骨俊”的古体诗创作的考量。孟浩然所选诗歌近体诗较多,或许这也是殷璠认为孟浩然“半遵雅调”的缘故。刘昫虚所选诗作皆为五言古诗,并赞以“声律宛态,无出其右”,更可看出对古体诗的偏重。

另外,在近体声律逐渐发展的盛唐,殷璠大力倡导古体诗,这自然与“主上恶华好朴,去伪从真”的统治者主张和“海内词场,翕然尊古”的诗歌潮流有关,更重要在于古体诗声律形式的灵动随性有利于创作出声律自然流畅的诗歌作品,创作出“既多兴象,复备风骨”之诗。

在古体诗中,殷璠尤为推重五言古诗,这一方面可能与其体裁相关,另一方面与他自己承继汉魏诗歌传统,力追建安风骨的诗学理想密切相关。首先,从五言古诗的体裁来说,南朝钟嵘称其是众作中有滋味者,五言古诗凭借舒缓有度的节奏、灵活的篇制和绵长的韵味被近人胡先骕评为“吾国高格诗最佳之体裁。”^[10]其次,汉末建安,“五言腾踊”^{[3]66},钟嵘评价曹子建“骨气奇高,词采华茂”^{[4]37},殷璠在王昌龄的品藻中有言“元嘉以还,四百年内,曹、刘、陆、谢,风骨顿尽。顷有太远王昌龄、鲁国储光羲,颇从厥迹”,这些诗人都是承继汉魏诗歌传统、力追建安风骨的代表。以储光羲为例,他的五言古诗“削尽常言”“格高调逸”,在结构上继承了传统五言古诗的章法井然、不急不厉;情感上又“挟风雅之迹、浩然之气”,兴寄咏怀,有忧生之叹。他在《效古》二章中见其感事伤时,写中州大旱,“曜灵何赫烈,四野无青草”;写百姓饱受徭役之苦,“老幼相别离,哭泣无昏早”;写“独负苍生忧”的诗人“中夜起踟躅,思欲献厥谋”,然而“君门峻且深”,只能“踟足空夷犹”。在《采莲词》《牧童词》《田家事》中,储光羲“极力营造的乡村简单生活背后,恰恰隐藏着不平静的内心斗争与思考”^[11],如“采采乘日暮,不思贤与愚”“亲戚更相诮,我心终不移”有同

自语,沈德潜也在《唐诗别裁》中评价储光羲《田家事》一诗“爱物之心胜于爱己,田父中不易有此人”^{[12]27}。再加之,储光羲在“《河岳英灵集》的编纂过程中多有助力”^[13],其诗学修养与诗学见解也融入到《河岳英灵集》选诗、评诗中,使得入选作品体现了他对汉魏风骨的承袭与对古体诗的推重。

2. 古体诗、近体诗兼容并蓄

殷璠重视古体诗,却并不意味着忽略近体诗,他追求入选诗作古体诗与近体诗的数量平衡,也正是殷璠所主张的“既闲新声,复晓古体”的体现,具体可见以下两个方面:

(1) 部分诗人所选诗篇中近体诗所占比例较大,如孟浩然、王湾、祖咏、崔辅国等。这些近体诗,大部分完全合于声律,也有少数格律失粘、失对,如常建的《题破山寺后禅院》、孟浩然的《过景空寺故融公兰若》等。以孟浩然为例,《河岳英灵集》中所选孟浩然诗作多为五言律诗,这些诗被许学夷称为“盛唐最上乘”^[14]。《河岳英灵集》推崇古体诗,而孟浩然的入选诗作却以律诗取胜,这是因为他的五律创作独具特色。《归田园作》打破五律正格只要求中间两联对仗的桎梏,扩展为三联皆对,品评中评而未选的《永嘉上浦馆逢张子容》更是四联皆对,前三联工对,尾联宽对,所摘句“众山遥对酒,孤屿共题诗”平仄对仗皆谓精工。重视古体诗的殷璠为何收录了较多的五言律诗? 是否是自相抵牾? 其实不然。初唐以来,五言律诗逐渐形成两种不同的创作体貌。今人学者将其概括为以沈宋为代表、延续六朝诗风的“以律行律”派和以陈子昂、张九龄为代表、承继汉魏的“以古行律”派^[15]。“古律相参”“以古入律”正是孟浩然的五言律诗的艺术特征,与孟浩然并称“王孟”的王维更是将两种不同的创作体貌融汇贯通,其五律创作呈现出“古律并行”的特征^[15]。对孟浩然品评中所摘《望洞庭湖赠张丞相》“八月湖水平,涵虚混太清”句,明代杨慎在

《升庵诗话》中有言“虽律也,而含古意,皆起句之妙,可以为法”^[16],也有学者从“八月湖水平”的平仄格式入手,认为“使用这种句式作起句,往往使诗句起首便带有自然质直的语调”,“相比提炼过语辞的律句而言,更突显整体的情感表达”^[16]。再来看王维的《入山寄城中故人》,全诗首联、颈联皆作拗体,“南山陲”“无还期”用了古体句式的三平调,“兴来每独往,胜事空自知”一句打破了律体严整的结构,用散句发议论,从而使表达更加灵活。“行到水穷处,坐看云起时”对仗工稳,又有一片化机的神韵。正是这种“古律难分”的创作特点,使王维五言律诗少了些律诗的刻意雕饰,多了些古体诗的质朴自然,“既闲新声,复晓古体”,殷璠以诗选家特有的敏锐,在王维五言律诗中提炼了这种融合。此外,值得注意的是,殷璠编集时,唐代诗坛七律创作逐渐定型,但尚未成熟,而《河岳英灵集》中也收录了一定数量的七言律诗的作品,如崔颢《黄鹤楼》、高适《九日酬顾少府》,其中崔颢的《黄鹤楼》更是被严羽评为“唐人七律第一”^[18]。此时期的七言律诗创作突破了宫廷应制的范围,开始成为中下层文人社会交往中的重要诗体,诗歌在意境与气象上实现了突破,从集中对七言律诗的编选不难看出殷璠对诗歌体裁功能转变的敏锐把握^[19]以及对近体格律的接受。

(2)对仗工整的律联律句颇得殷璠欣赏,这在诗人品评中尤为突出。此处分为两种情况,第一种情况为品评中摘录的律句所在篇目为《河岳英灵集》入选篇目,如李颀品评中摘录的“幽音变调忽飘洒,长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末,野鹿呦呦走堂下”,出自李颀入选篇目《听董大弹胡笳声兼语弄寄房给事》。《听董大弹胡笳声兼语弄寄房给事》为七言古诗,然而殷璠特地摘录了其中对仗工整的律句“迸泉飒飒飞木末,野鹿呦呦走堂下”,“飒飒”“呦呦”两叠字将董大琴声轻快悠扬、变化无穷的特点写尽写足,该句看似

描写“迸泉”“野鹿”,实则借助比喻将董大无形的琴声化作有形的场景,化抽象为具体。此外,听者的心醉入迷、诗人的羡慕羡艳都在琴声的余韵中,画面的留白里得到充分的体现。殷璠以“足克歔歔,震荡心神”八字评该句,足可见其对“词与调合”的诗句的推崇。类似还有祖咏的“霁日园林好,清明烟火新”,出自入选篇目五言古诗《清明宴司勋刘郎中别业》,虽然全诗作为酬和之作,格调不高,但这两句诗确有“清新之气”,不愧为“凌俗”之作。第二种情况为摘录的律句所在篇目为《河岳英灵集》未入选篇目。以王维为例,他入选诗歌多为古体诗,殷璠特别摘录了数句讲究声律对仗的对句,如“涧芳袭人衣,山月映石壁”“日暮沙漠陲,战声烟尘里”,分别出自王维的五言古诗《蓝田山石门精舍》和乐府诗《从军行》,这些诗在集中均未选入。这些“评而未选”的诗歌,有学者认为“避免了‘逢诗辑纂’‘检括不精’的弊端,从而达到‘辨宫商徵羽’‘删略群才’‘知音’的选诗效果”^[20],但对仗工整、声律和谐的对句“触动了殷璠的诗心,被其感性认识所接受,并运用在诗人的点评小传中”,可以说是诗人“感性认识与理性标准相互妥协”^[21]的产物。

综上所述,殷璠视声律为“文章之本”,推崇古体诗中的建安骨力,但又因意识到建安诗歌在声律上“词句质素”,因而自觉接受近体声律,坚决反对齐梁文风的“四声八病”说。在唐代诗歌发展变革时期,殷璠提倡新声不必拘泥于“四声八病”,古体也不必完全清除对句,诗歌声律既有古体诗的风清骨峻,又不乏对仗精工的律句,只有“既闲新声,复晓古体”,在声律上兼容并包,才能创作出自然和谐的盛唐“雅调”之音。

(二) 格调上:文质半取,风骚两挟

上文分析了殷璠“雅调”观的声律要求,以往学界对《河岳英灵集》中“调”的分析研究大多止步于此,较少对“调”背后的“格调”审美含义展开分析,然而这正是殷璠“雅调”旨趣的关键。如何

将齐梁文学繁缛之美与汉魏风骨的质朴刚健相融合是初唐以来诗歌发展面临的挑战,“初唐四杰”王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王,以及陈子昂高举“风骨”大旗,试图扭转文风,那么作为诗选家与诗评家的殷璠如何回应这一挑战?什么样的诗歌立意与情感表达可以被称为有格调?诗歌外在声律与内在格调间的关系如何?下面将展开分析。

1. 倡导风骨

殷璠在《集叙》中称“开元十五年后,声律风骨始备”,《集论》中称“言气骨则建安为传,论宫商则太康不逮”。此外,在《人物品评》中也多次用“骨”品评,如评刘昶的诗“声律宛态,无出其右...唯气骨不逮诸公”,评陶翰“既多兴象,复备风骨”,评高适“诗多胸臆语,兼有气骨”,评崔颢“晚节忽变常体,风骨凛然”,评薛据“为人骨鲠有气魄,其文亦尔”,评王昌龄与储光羲“昌龄以还,四百年内,曹、刘、陆、谢,风骨顿尽,顷有太原王昌龄、鲁国储光羲颇从厥游”。那么,盛唐人殷璠所理解的“风骨”与建安风骨是一脉相承还是有所突破?

我们再次回到建安诗人曹植的《美女篇》,其以美人不嫁比己怀才不遇,这与殷璠的命运相似,他进士出身,先仕后隐,一生仕途不顺。《四库全书总目》中“《河岳英灵集》”条称“其序谓‘爰因退迹,得遂宿心’,盖不得志而著书者,故所录皆淹蹇之士,所论皆感慨之言”^[22]。在《河岳英灵集》成书前,殷璠还编有《丹阳集》,专选家乡润州有诗名而仕宦不达者的诗作。“命运相同,便易于产生共鸣,因而具备了‘了解之同情’、进入诗人内心世界的前提。”^[23]如评价常建“高才无贵士”,李颀“惜其伟才,只到黄绶”,孟浩然“沦落明代,终于布衣”,贺兰进明“员外好古博达,经籍满腹”,王季友“白首短褐,良可悲乎”。《集叙》中,殷璠自述选录标准“如名不副实,才不合道,纵权压梁、窦,终无取焉”,对才不配位者深恶痛绝。霍松林先生说:“盛唐诗人中,几乎没有人不

经历人生重大挫折,没有人不品尝人生失败之苦的。”^[24]《明皇杂录补遗》中载:“天宝间,刘希夷、王昌龄、祖咏、张若虚、孟浩然、常建、李白、杜甫,虽有诗名,俱流落不偶,恃才浮诞而然也。”^[25]以上数位诗人,也多见录于《河岳英灵集》。生逢盛世,诗人们怀揣着宏图壮志,渴望着建功立业,然而理想与现实的割裂,造就了诗人饱含不平之情的愤懑之作。《行路难》中李白“多歧路,今安在?”的彷徨苦闷,《题綦毋潜书所居》中李颀“欲济无轻舟”的无奈,《归田园作》中孟浩然“不才明主弃,多病故人疏”反语的怨悱,《戏题关门》中岑参因名落孙山“羞见关城吏,还从旧路归”的穷屈难堪,《古塞下曲》《燕歌行》中陶翰借屡立功勋的边将之口诉说功多见疏的无奈,《宋中遇陈兼》中高适借陈兼抒发怀才不遇,“独自无良媒”而守节穷巷的苦闷。还有殷璠“所最深爱”的“未知肝胆向谁是,令人却忆平原君”,道出高适拳拳报国之心无处托付的怅然;《西施篇》中王维借西施感叹西施之际遇不可希求,将仕途渺茫、功名未就的失意倾注于笔端,与建安风骨一脉相承。

殷璠所推崇的“风骨”在追求建功立业,渴望功成名就的角度上是对建安风骨的延续,然而,盛唐蓬勃向上的时代氛围自然不同于汉魏建安乱世的慷慨悲凉。在时代精神的影响下,唐代诗人们纵使入仕无门,也不甘碌碌无为,而是坚信“天生我材必有用,千金散尽还复来”,控诉黑暗,直陈时弊,睥睨权贵,昂扬进取。罗宗强先生称“盛唐诗人继承建安风骨的,只是它浓烈壮大的感情,是它的巨大的气势力量,而把作为它重要组成部分,构成它重要特色的悲凉情调扬弃了,代之以昂扬、明朗的感情基调”^{[26]98}。正如罗先生所说,这种感情基调“在边塞诗中找到了一种很好的表现方式”^{[26]91}。边塞诗人王昌龄的《从军行》七首其一写成边战士在黄昏独坐“烽火城西百尺楼”,伴随《关山》笛声,心驰万里外的金闺而生离愁,此诗境界开阔,虽夹杂有缠绵的儿女

私情,却掩不住渴望建功立业的壮志。《燕歌行》是边塞诗人高适的代表作,在高适之前,“燕歌行”的曲调多为闺怨诗,而高适首用此调写边塞生活,一句“大漠穷秋塞草腓,孤城落日斗兵稀”道尽边塞荒凉。《营州歌》中高适赞美身穿“狐裘蒙茸”的营州少年勇健豪侠,显示了对英雄生活的向往,难怪殷璠称高适“诗多胸臆语,兼有气骨”。诗人崔颢“晚节忽变常体,风骨凛然。一窥塞垣,说尽戎旅”,“春风吹浅草,猎骑何翩翩。插羽两相顾,鸣弓新上弦”四句写戍边将士游猎的经过,虽为边塞诗,但诗句清新俊逸,雄健豪放。其《古游侠呈军中诸将》以乐府旧题写边塞生活,《送单于裴都护》写都护驱马临戎,气格字句俱佳,于不着意处见功力,《辽西》一诗写边塞苦寒,对戍边将士深表同情,于兴师开边有所怨愤。纵使一向以田园诗著称的王维也不例外,《少年行》中“一身能擘两雕弧,虏骑千重只似无”塑造了一位以“一身”对“千重”之敌的勇武无畏的少年形象,歌颂了勇武杀敌的英雄气概,表达了诗人渴望征战沙场、建功立业的理想;《赠刘蓝田》一诗语言简洁自然,后世研究者多以田园诗解之,然而诗歌字里行间用平淡简洁的语言描写出赋税压身的下层农人生活之苦,诗人不着重笔而内涵深远,平实的语言下是一颗忧国忧民之心,及对社会关切之情。《陇头吟》末句“苏武才为典属国,节旄落尽海西头”,诗人同情关西老将沉沦边塞的悲惨遭遇,控诉朝廷功大赏薄的不公。殷璠评王维“词秀调雅”,或许正是读懂了王维式关怀现实、心系天下的方式。“边塞军旅的豪雄生活,边塞雄奇壮伟的景色,最足以引起向往不世功业的盛唐知识分子的感情共鸣”^{[26]91},而盛唐知识分子真正的感情共鸣实为“立功的壮志与壮大浓郁的诗情融成一体”^{[26]91},追求风骨成为盛唐人“从生活到诗的合乎逻辑的必然”^{[26]92}。

结合以上的分析,殷璠推崇的“雅调”旨趣既蕴含有诗人的不得志,又有建功立业的抱负

和强烈的社会使命感;既是对建安风骨的继承,又是对“直挂云帆济沧海”的盛唐骨力的发展。

2.推崇兴象

集叙中,殷璠举建安诗人曹植的诗句作为“雅调”的范本,足可见殷璠对汉魏诗歌的推崇。然而,六朝诗人“责古人不辨宫商徵羽,词句质素”引起了殷璠的不满,直斥齐梁诗歌“都无兴象,但贵轻艳”,指出无“兴象”之诗是“妄为穿凿,理则不足,言常有余”之诗。联系钟嵘评价玄言诗“理过其辞,淡乎寡味”^{[4]16},那么有“兴象”之诗应当“理合于辞”,言之有物,感情饱满,富于文采。殷璠的“兴象”究竟指什么?《河岳英灵集》中“兴象”一词仅提及三次,除上所提及齐梁诗歌“都无兴象”外,还有评陶翰“既多兴象,复备风骨”,评孟浩然“无论兴象,兼复故实”。“兴”与“象”作为文学概念,古已有之,而将二者相结合则是殷璠的首创。对于这一概念,殷璠并未展开论述,这也给后世理论家留下了丰富的阐释空间。成复旺先生概括得最得当:“‘兴象’是指诗歌作品创作的一种艺术境界,主要表现为主观的情、兴、意、理,客观的人事、景物,以及词采、声律等形式手段,多种因素的交融统一。”^[27]概括来看,应该就是傅璇琮先生所讲“‘兴象’是情与景的交融。”^[1]

“兴象”之诗,实现了情兴与物象交融一体。以孟浩然为例,殷璠不仅认为他“半遵雅调”,还举“众山遥对酒,孤屿共题诗”为例,称“无论兴象,兼复故实”。这两句诗出自《永嘉上浦馆逢张八子容》,集中并未选入。这两句诗本是“遥对众山酒,共题孤屿诗”,诗人是主体,“众山”“孤屿”是客体。而孟浩然将语序倒之,诗人、山、孤屿不分主客,人与自然在对酒、题诗中实现交融,山、屿已经具有共情能力,情感和作者共通,都是孤独相望遥相对。联系全诗来看,诗人与老友相逢,二人却毫无欢喜之情,反而弥漫着凄凉之意,

而这皆与二人的坎坷仕途有关。殷璠单独摘选这两句诗品评,不仅是由于其对仗工整,更在于诗句中看似“故实”直叙,然颇具“兴象”。再来看孟浩然的人选篇目《裴司户员外士见答》,“厨人具鸡黍,稚子摘杨梅”两句诗画面感极强,将迎接友人造访的热闹场面用平易近切的语言描绘出来,充满情致与趣味。闻一多称孟浩然“淡到看不见诗了”^[28],然而语淡却倍显情真。殷璠斥六朝诗歌“都无兴象,但贵轻艳”,其“轻艳”不仅表现在声律上过度强调“四声八病”,更在于诗歌辞藻堆叠,繁缛乏味。他推崇孟浩然,更在于孟浩然的诗歌语言看似“故实”平淡,然而“语淡而味终不薄”^{[12]11}。此外,被评为“发调既清”的李颀之诗《送卢逸人》中有诗句“清溪入云木,白首卧茅茨”,该诗写送别逸人归隐,这两句诗写出了远离世俗的隐逸生活的“清雅高洁”,清丽的言辞似乎“淡化了惜别的怅惘之情”^[29],却使依依不舍之情倍显。被评为“格高调逸”的储光羲之诗《寄孙山人》中有诗句“新林二月孤舟还,水满清江花满山。借问故园隐君子,时时来去在人间。”以清丽明净又不失阔远的景色传达出诗人内心的从容自适之情,王克让在注中也称“此诗自然明快,韵律亦美,确乎‘调逸’之作”。“调颇凌俗”的祖咏,其《游苏氏别业》“南山当户牖,沔水映园林”两句写苏氏别业以挺立的青山作门窗,流水环映园林,“全无俗情,令人如处尘境之外”。

“兴象”之诗,实现了理趣与意趣的统一。以王维为例,品评中所摘句“落日山水好,漾舟信归风”,出自《蓝田山石门精舍》。夕阳西下,诗人伴着晚风,乘舟于山水之间,“好”字与“信”字道尽了诗人的惬意与情致。联系全诗,诗人自比武陵人,将石门精舍的方外生活比作桃花源,将游历之旅描写得惬意十足又充满禅意。再来看所选诗作《入山寄城中故人》,“行到水穷处,坐看云起时”两句被陆时雍赞为“神境”。诗人行到水穷之处,无路可走却并不恼,一坐一看,看云卷云舒,

一片自然化机。“云”在佛家眼中视为“无常心”,像“云”一般,去掉执着,无所牵挂,便可忘忧。诗人在流水与浮云中悟得禅意,物我难分,颇得理趣。“行到水穷处,坐看云起时”对仗工稳,“一句一字,皆出常境”,正是“理合于辞”的典范。殷璠称王维的诗歌“词秀调雅,意新理惬”,其“理惬”正是诗歌在情景交融之外,生出的“言外之理”,也就是王维诗作中玄妙的禅理。再来看李颀,殷璠推崇其诗歌“玄理最长”,“大道本无我,青春长与君”表达了李颀对大道的探索,对永葆青春的渴望,入选之诗也多有浓厚的道家色彩。李颀诗中的理趣正是远离世俗、归返自然的道家玄理。此外,“兴象”之诗不仅理趣玄妙,更有余味悠长的兴味。在《河岳英灵集》中,常建诗“其旨远,其兴僻”,刘昶虚诗“情幽兴远”,岑参诗“山风吹空林,飒飒如有人”宜称幽致,储光羲诗“趣远情深”皆如此。

结合以上诗人品评及具体诗作的分析,不难发现盛唐诗人特别注意将自己的真情实感融入自然物象中,“跳出了齐梁诗风逐物的笼罩”^[30],情与景完美结合,并获得象外之境的美学意蕴。这种意蕴或清或雅或逸,更是境界上的超尘脱俗,最终凝练为盛唐“雅调”的兴象玲珑之美。正如陈伯海先生所说:“这样一种以‘兴象’为标志的诗歌艺术形象的层深建构,恰是唐诗有别于汉魏古诗的直抒胸臆和南朝诗歌铺陈物象的特点所在,亦便是唐诗更具艺术魅力的根本原因了。”^[31]

3. 推崇“词与调合”

殷璠所推崇的“雅调”诗歌旨趣,在声律上推崇“既闲新声,复晓古体”,在格调上崇尚风骨与兴象,那么在声调与格调上对“雅调”的追求是通过何种诗歌形式来表现的呢?我们注意到,殷璠在集论中推崇的“词与调合”正是对诗歌文词藻饰方面的追求,“词有刚柔,调有高下,但令词与调合,首末相称,中间不败,便是知音”。对于“词与调合”,学者卢盛江从声律角度理解为“声律要

随诗的内容格调而变化”^[32],我认为并不全面,“词与调合”更应该包含有“诗歌的语言要随诗的内容格调而变化”的含义,格调清逸的诗歌,语言往往平淡自然,要“柔”;格调高昂的诗歌,语言往往遒劲有力,要“刚”。也就是说,殷璠推崇的“雅调”旨趣追求的是诗歌内在内容、外在声律与词采载体三重文体维度下的妙合无垠。

殷璠最推崇“清”“秀”“真”“逸”的诗歌风格,如评价李白“故其为文章,率皆纵逸”,评王维“词秀调雅”,评李颀“发调既清”,评崔署“署诗多叹词要妙,清意悲凉”,评祖咏“剪刻省静,用思尤苦,气虽不高,调颇凌俗”,评李崱“崱诗鲜净有规矩”,评阎防“其警策语多真素”。对诗歌“清”与“逸”风格的追求,正是盛唐诗歌创作不拘忌格律,不堆砌辞藻,追崇自然美的体现。然而这种“自然”并不排斥诗人的苦心经营,相反,殷璠对盛唐诗人“苦思”的创作实践颇为关注,如评常建“属思既苦,词亦警绝”,评刘昚虚“思苦语奇”,评祖咏“用思尤苦”。可见,盛唐诗歌的自然之美正是诗人精妙构思的结果,是盛唐诗人群体的自觉追求。在自然之外,殷璠还会求新求奇,追求警策之语,如评常建“此例十数句,并可称警策……词亦警绝”,评李白“至如《蜀道难》等篇,可谓奇之又奇”,评刘昚虚“思苦语奇”,评王季友“爱奇务险…甚有新意”,评高适“至如《燕歌行》等篇,甚有奇句”,评岑参“语奇体峻,意亦造奇”,评阎防“其警策语多真素”。那么,殷璠崇“雅”与求奇之间有何必然联系呢?殷璠在集叙中标举“四体”,推崇“雅体”而鄙弃“野体、鄙体、俗体”。理解“雅”可以从理解“野、鄙、俗”入手。“野”“鄙”均有粗糙、格调不高的含义,“俗”更多指“长期积累而形成的习俗”“俗套”等含义。六朝以来,宫体之风日炽,辞藻轻靡,格调卑下,而初唐以来,宫廷文人受南朝文化的熏陶和宫体诗影响,多歌功颂德、应制奉命之作,“文并绮艳”,形式趋于程式化,纵使上官仪的革新冲淡了齐梁诗风的浮艳

雕琢,却难以改变初唐以来宫廷诗歌体制之俗套,内容之空洞,反而上官仪的“贵显”对当时文士还形成了巨大吸引,故“当时多有效其体”^{[33]2743}。又,《新唐书·虞世南传》曾记载:“帝尝作宫体诗,使虞世南赓和。世南曰:‘圣作诚工,然体非雅正,上有所好,下必有甚焉。恐此诗一传,天下风靡,不敢奉诏。’帝曰:‘朕试卿耳。’”^{[33]3972}自《诗经》以来的“雅正”诗学传统在格调俗艳的齐梁诗歌的发展中逐渐衰落,殷璠在《河岳英灵集》中求新求奇,反对俗套,推崇诗歌“削尽常言”“全削凡体”,意图用清逸的雅正诗风对初唐鄙俗的宫廷诗风进行矫正。因此,“词与调合”所追求的正是“既闲新声,复晓古体”的外在声律要求与“既多兴象,复备风骨”的内在诗旨以及崇尚清逸自然诗风三者浑融下的盛唐“雅调”之音。

综上所述,殷璠提倡的“雅调”在格调上既要有“风骨”力量气势之美,也要有“兴象”情景混融的玲珑通透之美,更要有清逸的自然之美,诗歌方能“神来、气来、情来”。这既是对六朝诗歌气格卑弱的反思,更是“以复古求新变”,对六朝诗歌艺术形式的完美与深化。殷璠所推崇的“雅调”诗学旨趣,正是将“声律风骨兼备”视为唐音成熟的标志。

三、殷璠“雅调”旨趣的后世发展

殷璠诗学观的研究历来是《河岳英灵集》研究的重点,“风骨”观、“兴象”观、“雅体”观、“声律”观等研究角度层出不穷。殷璠“雅调”旨趣的提出并不是另辟蹊径,也并不是割裂的单独研究,相反,殷璠的诗学观点应是混融的整体,“雅调”“神来、气来、情来”“声律风骨始备”等诗学观念共同构建起了一个兼容并包的盛唐诗学体系,这正是盛唐的时代精神和整体创作风貌的体现。殷璠崇尚的“雅调”正是这样一种时代之音,它力图击退六朝的浮靡之音,奏响“声律风骨始备”的

盛唐之“调”，“变汉魏之古体为唐体而能复其高雅；变六朝之绮丽为浑成而能复其挺秀。”^[34]殷璠“雅调”旨趣不仅丰富了中国古代文论，更对后世明代前后七子、清代沈德潜“格调说”的提出产生了深远影响。

明代出现了大力推崇格调的诗歌流派，如茶陵派、前七子、后七子等。其中，茶陵派领袖李东阳在《怀麓堂诗话》中多次推崇“格调”，其格调理论主要可以分为用“格调”辨体、作诗注重“格调”、以“格调”评诗，重视诗歌的音韵美及整体格调，作诗要“俗不可犯”^[35]等几个方面。在殷璠那里，以“调”品评的诗学观念仅是初步提出，分散在诗人品评中，未展开全面、具体的论述，尚未形成完整的理论体系。而自李东阳始，“格调”走向了理论化。明代前后七子在李东阳提炼的“格调”理论下，既有继承也有革新，高举“古诗宗汉魏，近体法盛唐”的大旗，“以古代的高格挽救近世的卑格”^[36]。以前七子领袖李梦阳为例，其在《空同集·潜虬山人记》中借李子之口表明自己的诗学主张，即“格古，调逸，气舒，句浑，音圆，思冲，情以发之”^[37]，其复古更为彻底，直接否定宋诗的成就，把“情”置于“格调”之上。后七子之一的李攀龙更崇尚“气格”，至王世贞推崇“才、思、调、格”，将“格、调”与“才、思”相关联，将诗歌创作“格调”的高低与创作者的天赋、才能密切相关，是从作家才能角度对前人格调理论的深化与总结。毫无疑问，“格调”可以说是整个明代诗学理论史的代名词。“格调”理论经过明末清初的沉寂，在清代中期沈德潜的倡导下，再次复兴。沈德潜主张学古，在明代前后七子的理论之上，将格调与诗教相联系，推崇《诗经》风雅以及唐诗中有裨益于教化者，这正是“格调”理论在清代的新发展。“格调”理论标举汉魏盛唐的格高之诗与调雅之作，实为“以复古求新变”，扫除诗坛之积弊的理论主张。

“初盛唐诗歌革新始终面临着这样一个问

题，即如何有效地结合声律与风骨，如何使南北朝时代发展而来的形式之美与汉魏诗风传统中的那种刚健有力的内在精神这二者达到完美的融合。”^[38]作为盛唐人的殷璠，在编选《河岳英灵集》的实践中探寻答案，最终在诗歌选本中凝练出“雅调”的诗美理想，这也是盛唐人对诗歌形式与诗歌内容相融合的一次积极探索。明代初期，面对歌功颂德、粉饰太平的台阁体应制诗，李东阳及前后七子推崇“格调”，反对诗歌沦为政治的附庸，一振明代诗坛。而在发展过程中，却主张形式优先，忽略了诗歌内容的性情表达。清人格调说承继明人而来，更推崇性情、才学，师法对象不单局限于盛唐，而是直追《诗经》风雅。沈德潜“格调说”的不同之处在于“希望通过盛唐格调上窥风雅遗意，下明诗史源流，发挥诗教功能，强化儒学规范”^[39]，诗歌“格调”理论所尊崇的重心逐渐转向了性情、意蕴与诗人主体，进一步强化诗歌伦理价值，最终“格调”理论在沈德潜这里得以集大成。自盛唐殷璠在《河岳英灵集》中树立了“雅调”的诗美理想，明代以来格调派诸家无不崇尚盛唐之音，诗歌的品格要高雅古朴，声调要婉转嘹亮，虽然在“格调”理论的发展过程中存在着对古人的僵化模仿，忽略对诗歌的性情与内容的关注等问题，但以汉魏和盛唐诗歌刚健雄浑的格调为摹仿的典范，进而振拔诗坛卑弱文风，“格调”理论成为了明清以来的中国古典诗学理论体系的核心概念之一。

总之，殷璠“雅调”旨趣为盛唐诗歌创作树立了典范，也为今人把握盛唐诗风特点和盛唐诗歌审美标准提供了参考。正如陈伯海先生所说“标举盛唐诗，十分鲜明地亮出了自己的唐诗观，这在唐代诗学史上还是第一次”^[40]。

参考文献：

- [1] 傅璇琮，李珍华.河岳英灵集研究[M].北京：中华书局，1992：1.
- [2] 郭绍虞.中国历代文论选（上册）[M].北京：中华书

- 局,1962:397.
- [3]周振甫.文心雕龙今译[M].北京:中华书局,2013.
- [4]钟嵘.诗品译注[M].北京:中华书局,1998.
- [5]殷璠.河岳英灵集注[M].成都:巴蜀书社,2006.
- [6]乔艺.“乐府篇篇是楚辞”——浅谈李白乐府诗对楚辞的接受[J].晋中学院学报,2019,36(6):90-93.
- [7]王蕾.《河岳英灵集》诗学观之“声律”“风骨”论[J].华夏文化论坛,2009(1):155.
- [8]高棅.唐诗品汇(上)[M].上海:上海古籍出版社,1982:8.
- [9]王运熙,杨明.隋唐五代文学批评史[M].上海:上海古籍出版社,1994:253.
- [10]张大为,胡德熙,胡德焜.胡先骕文存(上)[M].南昌:江西高校出版社,1995:30.
- [11]赵舒.储光羲五言古诗的创作技法[J].写作,2011(7):11.
- [12]沈德潜.唐诗别裁集(上)[M].上海:上海古籍出版社,2013.
- [13]戴伟华.储光羲与《河岳英灵集》[C]//唐代文学研究(第十四辑).中国唐代文学学会第十五届年会暨唐代文学国际学术研讨会,2010:369.
- [14]许学夷.诗源辨体[M].北京:人民文学出版社,2001:164.
- [15]叶汝骏.论王孟诗派五律的艺术分野——兼及该派成为五律正宗之原因[J].湖南工业大学学报,2018,23(1):81-82.
- [16]杨慎.升庵诗话新笺证(上)[M].北京:中华书局,2020:198.
- [17]杨照.论五言诗古律相参现象所见孟浩然的诗体观念[J].文艺理论研究,2020,40(2):92.
- [18]严羽.沧浪诗话校释[M].北京:人民文学出版社,1961:197.
- [19]黄琪.盛唐七律的功能发展及诗史意义[J].湖南大学学报,2020,34(5):90-91.
- [20]卢燕新.殷璠《河岳英灵集》的诗歌批评方法及其意义[J].文学评论,2016(5):48-55.
- [21]顾一凡.论殷璠《河岳英灵集》的诗学观——以“评而未选”的诗什为中心的考察[J].社会科学论坛,2017(11):53-67.
- [22]四库全书总目[M].北京:中华书局,2003:1688.
- [23]任文京.殷璠《河岳英灵集》品评的价值与影响[J].河北学刊,2018,38(2):2.
- [24]霍松林,傅绍良.盛唐文学的文化透视[M].西安:陕西师范大学出版社,2000:312.
- [25]上海古籍出版社,编.唐五代笔记小说大观[M].上海:上海古籍出版社,2000:981.
- [26]罗宗强.隋唐五代文学思想史[M].北京:中华书局,2016.
- [27]成复旺,黄保真,蔡钟翔.中国文学理论史[M].北京:北京出版社,1987:80.
- [28]闻一多.唐诗杂论[M].上海:上海古籍出版社,2019:44.
- [29]王锡九.李颀诗歌校注[M].北京:中华书局,2018:565.
- [30]郭晓波.殷璠《河岳英灵集》诗论研究[D].上海:华东师范大学,2018.
- [31]陈伯海.殷璠诗学与盛唐诗风[J].中国文学研究,2013(3):64-71.
- [32]卢盛江.殷璠声律说释疑——唐代文论札记[J].江西师范大学学报,2006,39(1):23-27.
- [33]欧阳修.新唐书[M].北京:中华书局,1975:2743.
- [34]郭绍虞.清诗话续编[M].上海:上海古籍出版社,1983:471.
- [35]李东阳.怀麓堂诗话校释[M].北京:人民文学出版社,2009:225.
- [36]杨若柳.格高调逸——历史维度中李东阳的格调诗论及其理论价值[D].太原:山西大学,2020.
- [37]四库明人文集丛刊:空同集[M].上海:上海古籍出版社,1991:446.
- [38]李荣.孟浩然创作和思想研究[D].西安:陕西师范大学,2003.
- [39]曾贤兆.从七子派格调论到沈德潜格调论的嬗变——以叶燮诗学为视角[J].天水师范学院学报,2021,41(3):60-65.
- [40]陈伯海.唐诗学史稿[M].北京:人民出版社,2011:64.

[责任编辑:吕娟]