

论李东阳以声辨体的诗学思想

邓新跃

(湖南科技大学人文学院,湖南湘潭,411201)

摘要:明代茶陵诗派的开创者李东阳从声律形式的角度来探讨诗歌的本质特征,是我国古代较早开始探讨古体诗声律问题的批评家,尤其是他的“以声辨体”的乐府诗论与乐府诗创作,是对宋代以来诗学批评过于注重义理说教的理性化倾向的反拨,是明代诗学辨体理论发展的产物,值得引起研究者的关注。

关键词:李东阳;以声辨体;诗学思想;诗学辨体理论

中图分类号:I207 文献标识码:A 文章编号:1672-3104(2006)04-0492-04

李东阳(1447-1516),字宾之,号西涯,卒谥文正,湖广茶陵(今湖南茶陵)人。弘治、正德年间长期任内阁大学士的李东阳是明代前期文坛领袖,茶陵诗派的开创者,同时也是杰出的诗学批评家。尤其是他的“以声辨体”的诗学思想,代表明代前期诗学辨体批评的最高成就,对前后七子复古格调派的形成具有重要影响。

一、诗乐关系与李东阳的“以声辨体”

古代文学理论中论诗乐关系大都立足于以礼乐为基础的诗教,即孔子所说的“兴于《诗》,立于礼,成于乐”。(《论语·泰伯》)汉代以后《诗》与礼、乐虽已分离,可温柔敦厚的审美风尚已经为儒家诗教的基本要求。诗学批评中片面强调诗乐的“观”的作用,如《诗大序》:“情发于声,声成文谓之音。治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。”至唐代孔颖达《礼记正义》依然以诗、乐为儒家政治伦理教化的两翼,只不过更强调诗的美刺功能:“然《诗》为乐章,《诗》乐是一,而教别者:若以声音干戚以教人,是乐教也;若以《诗》辞美刺讽谕以教人,是《诗》教也。”中唐以后,“文以明道”“诗以言志”之说盛行,对诗歌的文体形态风格的探讨被日益强化的诗歌的政治道德功能所淹没。在诗学本体论上,诗歌沦为了政治教化的手段。总之,在明以前诗学批评中,大抵是强化乐的政治伦理属性

对于诗歌的渗透,而相对忽视了建立在音乐属性基础上的诗歌文体特征的声韵美。

另一方面,唐以前对于诗歌的声律问题的探讨,主要集中于近体格律诗,如受佛经梵音转译而形成的以“四声八病”为主体的声律说,直接导致了“永明体”新体诗的兴起,不仅成为了唐代格律诗的滥觞,而且,在政教伦理之外确立了诗歌声律的文体形态意义。但在崇古抑律的传统观念影响下,诗歌声律的探讨在唐代古、近体诗学理论中出现了完全不同的发展路径:近体格律诗的声律特征因为日益强化而趋于细密,趋于程式化与庸俗化,从晚唐五代盛行的诗格就可见当时风尚之一斑;与此相反,古体诗歌的声律特征则被搁置,陈子昂论诗重在“骨力端翔”,李白认为“齐梁及陈隋,众作等蝉噪”,反对齐梁声律对古体诗的浸淫,白居易论新乐府的创作主张“根情苗言华声实义”,可无论是理论还是创作上,“华声”是其最薄弱的环节。宋以后,随着儒家义理的定于一尊,诗歌的政治道德功能日益强化,古体诗歌的声律特征更是遭到了严重的忽视。

李东阳是我国古代较早从声律形式的角度来探讨诗歌本质特征的批评家,对于诗乐关系的深入探讨,是李东阳诗学批评最具独创性的重要组成部分。他在《麓堂诗话》中开宗明义地首先提出:

诗在六经中别是一教,盖六艺中之乐也。乐始于诗,终于律,人声和则乐声和。又取其声之和者,以陶写情性,感发志意,动荡血脉,流通精神,有至于

基金项目:湖南省哲学社会科学重点研究基地“中国古代文学与历史文化研究基地”阶段性成果之一(05K004)

收稿日期:2005-11-15

作者简介:邓新跃(1970-),男,湖南安化人,湖南科技大学副教授,文学博士,主要研究方向:元明清文学,古代诗文批评史。

手舞足蹈而不觉者。后世诗与乐判而为二,虽有格律,而无音韵,是不过为俳偶之文而已。使徒以文而已也,则古之教,何必以诗律为哉?

他认为声律特征是诗文的根本差异所在,音乐性是诗歌情感抒发的基础,是诗歌独特感染力的源头。先秦时,诗即乐,乐即诗,论诗无所谓格律而有自然音韵,因为根本不存在背离音乐性的诗歌。后世诗歌与音乐分离,始以格律论诗,诗歌逐步具有相对诸经明显不同的体制差异:“诗与诸经名同而体异。盖兼比兴,协音律,言志厉俗,乃其所尚。后之文皆出于经。而所谓诗者,其名固未改也,但限以声韵,例以格式,名虽同而体亦各异。”故诗能于诸文体外自成一格:“言之成章者为文,文之成声者为诗。诗与文同谓之言,而各有体,而不相乱。若典、谏、诔、誓、命、爻、象之谓文;风、雅、颂、赋、比、兴之谓诗。变而后世,则凡序、记、书、疏、箴、铭、赞、颂之属皆文也,辞、赋、歌、行、吟、谣之属皆诗也。”^[1]自唐以来诗赋取士的出现,“士专门而久业,句锻而月炼”^[2],导致诗歌创作徒重格律的外在形式,而忽视了诗教的基本精神。李东阳立论的目的是在为诗歌声律理论寻找最初理论的源头,从而确立其以声辨体的格调论诗学理论。作为古代最早的诗歌范本的《国风》,在宋儒的眼里是儒家修齐治平的伦理教化的教材,在清人袁枚的眼里是男女直抒自然情爱的渊薮,而在李东阳的眼里则是诗歌韵律和谐美的典范,是诗歌体式的最高形态。如他说:“盖其所谓有异于文者,以其有声律讽咏,能使人反复讽咏以畅达情思,感发志气。”^[3]以“声律讽咏”作为诗歌的本质特征。所以李东阳论诗特别强调应该“具耳”,他说:“诗必有具眼,亦必有具耳。眼主格,耳主声。闻琴断知为第几弦,此具耳也;月下隔窗辨五色线,此具眼也。”因为只有“具耳”,才能通过“往复讽咏”在诗歌的“轻重、清浊、长短、高下之异”中感受到诗歌的声律之美,从而对诗歌区别于散文的独特的特征有所感受。在李东阳的诗学观念中,“求声于诗”,“以声辨体”,成了诗学批评与创作的首要前提:

古诗歌之声调节奏,不传久矣。比尝听人歌《关雎》、《鹿鸣》诸诗,不过以四字平引为长声,无甚高下缓急之节。意古之人不徒尔也。今之诗,惟吴越有歌,吴歌清而婉,越歌长而激,然士大夫亦不皆能^[4]。正如“礼失而求诸野”,李东阳认为唐以来是诗歌创作的“乐失”的时代,只有在地方民歌中才依稀可见“古乐”的孑遗。

在具体诗学批评中,李东阳强调诗歌与音乐的内在相通,提出:“观《乐记》论乐声处,便识得诗法。”“以声辨体”成为贯穿始终的主线。如李东阳推崇杜

诗,但他论杜诗的落脚点既不同于朱熹对所谓的“忠洁之志”的恪守,也不同于严羽对所谓“盛唐气象”的皈依,更不同于明初台阁体作家对“明道立教”,“辅时及物”的标榜,而是着眼于声调的高昂与音节的起伏变化:“唐诗类有委曲可喜之处,惟杜子美顿挫起伏,变化不测,可骇可愕,盖其音响与格律正相称,回视诸作者皆在下风。”^[4]

二、李东阳的古体诗声律理论

李东阳是我国古代较早开始探讨古体诗声律问题的批评家。李东阳严辨古体与和律诗的体制差异,是其严格的诗学尊体意识的体现。他认为“古诗与律不同体,必各用其体乃为合体。然律可间出古意,古不可涉律”。偶尔以古诗句法入律,可以提高律诗品格,别具一番意味;而律诗句法入古,则是“移于流俗”,降低了古诗的品格^[5]。正如后来沈德潜所称:“乐府中不宜杂古体诗,恐散朴也;作古诗正须得乐府意。古诗中不宜杂律诗体,恐凝滞也;作律诗正须得古风格。与写篆、八分不得入楷法,写楷书宜入八分法同意。”^[6]李东阳辨析古近体诗体制差异是从声律出发的,声律是格调的基础。他在《麓堂诗话》中提出:

古律诗各有音节,然皆限于字数,求之不难。惟乐府长短句,初无定数,最难调叠。然亦有自然之声,古所谓声依永者。谓有长短之节,非徒永也,故随其长短,皆可以播之律吕,而其太长太短之无节者,则不足以乐。今泥古诗之成声,平仄短长,句句字字,摹仿而不敢失,非惟格调有限,亦无以发人之情性。若往复讽咏,久而自有所得,得于心而发之乎声,则虽千变万化,如珠之走盘,自不越乎法度之外矣。

他认为古体诗亦有自己的声调规律,但不必过于拘泥模仿。继而他又陈述了自己对古诗上句尾字声调秘密的独到的发现:“五七言古诗仄韵者,上句末字类用平声,惟杜子美多用仄,如《玉华宫》、《哀江头》诸作概亦可见。其音调起伏顿挫,独为矫健,似别出一格,回视纯用平字者,便觉萎弱无生气。”对古诗上句尾字声调的强调,就是对古、近体诗声律差异的强调。

李东阳的古体诗声律理论,是对明前期台阁体与闽中诗派过于强调近体诗格律的反驳。以三杨为代表的台阁体有意识地在诗文中表现所谓“太平宰相风度”,题材非常狭隘,其文章大都为制诰、碑铭,诗歌大抵歌咏扈从皇上巡游、出征、宴乐等,充满富贵气息,风格上师法欧、曾从容迂徐的文风。这种歌

功颂德的作风在明初得到最高统治者的褒扬,形成了笼罩一时的创作习气,带来了很大的流弊与影响,尤其是在近体七律中形成肤廓空疏的习气。与台阁体相仿的是明初的闽中诗派,“闽中十子”,是元末明初的以林鸿、高棅为代表的宗法唐诗的诗人群体。受乡先辈严羽的影响,以高棅《唐诗品汇》为理论代表的闽中诗派的诗学取向可以概括为以近体尤其是七律为主要诗歌体式,以盛唐尤其是杜甫、王维、高适、李颀等人取法典范,以气象高华,声律圆稳为风格特征^[7]。李东阳的古体诗学理论,是对高棅等人尊近体而忽视古体的补充,大大扩展了明代复古格调派的诗学视野。

古诗声调的探索在明代并没有继承下去,诗论家对古诗的讨论仍侧重于风格、气象方面,如谢榛《四溟诗话》说:“三百篇直写性情,靡不高古,”“今人学运行时,务去声律,以为高古。”^[8]王世懋说:“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,纵即俳丽,不可杂入唐音。”^[9]都是论风格而不是论体式。胡应麟断言:“古诗自有音节。陆、谢体极俳偶,然音节与唐律迥不同,唐人李、杜外,唯岑嘉州最合。”^[10]但所论空泛,并非深入细致探讨古诗声律规则。

但李东阳所揭橥的古体诗声律理论在清代诗学批评中得到了大力的弘扬,正如蒋寅先生所揭示的:“自王士禛《古诗平仄论》、赵执信《声调谱》倡古诗声调之说,吴绍澐《声调谱说》发挥之,翟翬《声调谱拾遗》订补之,董文涣《声调四谱图说》、郑先朴《声调谱阐说》改造之,合翁方纲《五言诗平仄举隅》《七言诗平仄举隅》、李汝襄《广声调谱》、宋弼《声调谱说》等书承传充实,在清代诗学中形成了一个关于古诗声调的理论谱系。”^[11]虽然清代学者在探讨古体诗的声律理论时并不如李东阳一样着眼于格调,重在审美特征的弘扬,而更多是具体的技法与规范,总结经验规则,但从诗学批评史的角度看来,李东阳对于古体诗声律理论的贡献是不能忽视的。

三、李东阳的乐府诗辨体理论与创作

李东阳的诗学辨体理论的创作实践突出体现在他的乐府诗创作之中。弘治十七年(1504),李东阳将他历年来所写的古乐府编辑成集,并作了一篇《拟古乐府引》,全面阐述了他对汉、魏以还历代乐府诗的看法,他认为汉魏乐府歌辞“质而不俚,腴而不艳,有古诗言志依永之遗意”。而对汉、魏以下尤其是唐以后新题乐府则颇有微辞:“嗣是以还,作者代出,然或重袭故常,或无复本主,支离散漫,莫知适归,纵有

所发,亦不免曲终奏雅之诮。唐李太白才调虽高,而题与义多仍其旧。张籍、王建以下无讥焉。”李东阳是颇以发乐府诗千古之秘自居的,故高自标榜,对元、白、张、王新题乐府均致不满。在李东阳的乐府史论中,他刻意回避了新题乐府发展历程中最杰出的作家杜甫,可见他对唐人新题乐府成就的贬抑。

后七子代表人物王世贞在早年完成的《艺苑厄言》中对李东阳的乐府诗贬之特甚,谓:“李文正为古乐府,一史断耳,十不能得一。”王世贞晚年对此苛评颇为反悔,可如果从乐府诗的尊体角度来看,这种批评是颇为中肯的。后来王世懋也对李东阳理论上倡导“古诗不可入律”而创作中并没有恪守乐府诗的基本规范不满,他说:“律诗句有必不可入古者,古诗字有必不可为律者。然惟多熟古诗,未有能以律诗高天下者也。初学辈不知苦辣,往往谓五言古诗易就,率尔成篇。因自诧好古,薄后世律不为。不知律尚不工,岂能工古?徒为两失而已。词人拈笔成律,如左右逢源,一遇古体,竟日吟哦,常恐失却本相。乐府两字,到老摇手不敢轻道。李西涯、杨铁崖都曾作过,何尝不是来?”^[11]

李东阳为数不少的以长短句的形式来歌咏历史事件,“以论带史”的拟古乐府,被王世贞贬为“史断”后,后世的评价一直都不高。其实,王世贞对李东阳诗存在着某种程度的误读。如果我们比较李东阳与他的前辈杨维桢的铁崖体的拟古乐府,则李东阳拟古乐府诗声韵上的铿锵起伏与表现手法上的以论带史,都是颇有特色的,在乐府诗的发展史上无疑应该有李东阳的“茶陵体”的地位。李东阳的拟古乐府诗无疑是创新的,这种创新遭到了更严格的古近体诗学辨体论者的非议,如清人贺贻孙称:“近日李东阳复取汉、唐故事,自创乐府。余谓此特东阳咏史耳。若以为乐府,则今之乐,非古之乐矣,吾不知东阳之辞,古耶?今耶?以为古,则汉乐既不可闻;以为今,则不为南北调,又创此不可谱之曲。此岂无声之乐,无弦之琴哉?”^[12]宋荤认为,李东阳与杨维桢一样,最关键的问题是未能辨析乐府诗与五七言古体诗的体制的差异,导致乐府诗的古诗化:“杨铁崖《咏史》,音节颇为顿挫;李西涯仿之便劣。要当作古诗读。无烦规规学步也。”^[13]但王士禛就曾对明末学者谢肇淛对李东阳乐府诗的诋毁不满:“谢在杭《小草斋诗话》云:‘李西涯乐府,野狐外道。’夫西涯乐府虽变体,自是天地间一种文字,弇州晚年尚尔服膺,遽斥之为‘野狐外道’,可乎?”^[14]

考察李东阳咏史新题乐府,就对乐府诗体制规

范要求来看,李东阳显然比杜甫、白居易等人更宽松,可是,在宽松的诗体规范下,李东阳的创作相对杜甫、白居易的新题乐府不是更接近而是更背离了汉乐府“饥者歌其食,劳者歌其事”的感事而发的现实主义精神。李东阳长期身居高位,“四十年未出都门”,他对社会民生的认识比杜甫、白居易肤浅得多,所以,他的乐府诗只能是按“史册所载”创作的咏史诗,这种按图索骥的方法违背了文艺创作的内在规律,其创作缺乏具体生动的艺术形象与意境,更谈不上震撼人心的艺术魅力,这还与李东阳后期创作过于注重诗歌的音调与用字的虚实有关。李东阳的咏史乐府充斥着大量的道貌岸然的理论说教,是对古乐府规范的背弃,相对于他所轻视鄙弃的晚唐胡曾的《咏史诗》,虽诗体形式各异,而其内在的以诗论史的手法则同。他批评杨维桢所作“铁崖体”乐府诗违背了乐府诗的“声调”要求,那么,他自己的创作则在坚守乐府诗的声调与体制的同时抛弃了乐府诗最根本的人文关怀与批判精神。

参考文献:

- [1] 李东阳. 镜川先生集序[A]. 李东阳集(第二卷)[C]. 长沙:岳麓书社,1983. 115.
- [2] 李东阳. 琼台吟稿序[A]. 怀麓堂集文前稿(卷7)[C]. 长沙:岳麓书社,1983. 102.
- [3] 李东阳. 沧洲诗集序[A]. 怀麓堂集文前稿(卷5)[C]. 长沙:岳麓书社,1983. 72.
- [4] 李东阳. 麓堂诗话[A]. 历代诗话续编[C]. 北京:中华书局,1983.
- [5] 吴承学. 中国古代文体形态研究(增订本)[M]. 广州:中山大学出版社,2002. 433.
- [6] 沈德潜. 说诗啐语(卷下)[A]. 清诗话[C]. 上海:上海古籍出版社,1978.
- [7] 邓新跃. 高棅《唐诗品汇》与明代格调派诗学辨体理论[J]. 湖南科技大学学报,2005,(2): 78-81.
- [8] 谢榛. 四溟诗话(卷1)[A]. 历代诗话续编[C]. 北京:中华书局,1983.
- [9] 王世懋. 艺圃撷余[A]. 历代诗话[C]. 北京:中华书局,1981.
- [10] 胡应麟. 诗薮(内编卷2)[M]. 上海:上海古籍出版社,1979.
- [11] 蒋寅. 至法无法:中国诗学的技巧观[J]. 文艺研究,2000(6): 68-74.
- [12] 贺贻孙. 诗筏[A]. 清诗话续编[C]. 上海:上海古籍出版社,1983.
- [13] 宋荦. 漫堂说诗[A]. 清诗话[C]. 上海:上海古籍出版社,1978.
- [14] 王士禛. 带经堂诗话(卷2)[A]. 清诗话[C]. 上海:上海古籍出版社,1978.

Li Dongyang's poetic theory of formal distinctions by rhythm

DENG Xin-yue

(College of Humanities, Hunan University of Science and Technology, Xiangtan 411201, China)

Abstract: Li Dongyang, the inaugurator of Chaling School, who had studied the essential characteristics of poetry in terms of rhythm, was one of the earliest critics analyzing the rhythm of archaic poetry in ancient China. His theory, especially his Yuefu poetics criticism about rhythm of archaic poetry and his Yuefu poetry composing, had revised the rational tendency ever since the late Song Dynasty, featuring excessive emphasis of moralization in poetics criticism. Both his theory and composing were the products of the development of the formal poetics distinctions criticism in Ming Dynasty and had attracted lots of studies.

Key words: Li Dongyang; formal distinctions by rhythm; poetics ideology; the poetics criticism theory

[编辑:苏慧]