

中唐时期的律诗论

蔡瑜

(国立台湾大学 中国文学系, 台北)

摘要: 本文以皎然、元稹、白居易等人的论述为主, 唐代《诗格》、《诗选》的相关记载为辅, 并参酌唐代科举制度的发展脉络, 析论中唐诗人如何展开诗歌的分体工程, 建立起古体与近(今)体、格诗与律诗的辨体意识, 进而形成诗论史上最原初的律诗论。文分四个主要段落: 首先, 从皎然、元稹、白居易的诗体称名及科举试名, 论析律诗、律体的定名直至中唐时期始成气候。其次, 梳理元稹、白居易自编文集的诗体分类, 以具体的编纂体例, 析辨古、律之别的形成过程。再次, 聚焦于白居易格诗、律诗对举的特殊体类观, 追溯此一观念的源头, 说明格、律作为评论术语的重要意涵及演变轨迹。最后, 综论中唐时期对于律诗发展史的初步建构、体势风格的基本形塑。

关键词: 中唐 律诗 体势 皎然 元稹 白居易

一、前言

本文以“中唐时期的律诗论”为研究议题, 旨在梳理中唐时期见诸载籍并针对律诗进行讨论的文献资料, 以阐明律诗被定名、分体, 并建构出发展史、体势论, 皆在中唐时期才有了具体的论述, 可为后世律诗论的重要源头。所谓“中唐”的时间段落, 一般文学史大抵以大历元年为中唐之始, 开成元年为晚唐之始, 故中唐跨越的年代约为766-836年左右。这个阶段的律诗论述主要集中于释皎然(ca.720-798)、元稹(779-831)、白居易(772-846)三位诗人兼评论者, 三人跨越的时代包括整个中唐, 皎然可为前期代表, 元、白则为后期代表。综观三人的议论, 不仅可以勾勒出中唐整体的律诗论, 也可以相互参照以见其间观念的承继与转折。

中唐时期的律诗论有几个与初、盛唐时期显著不同的现象非常值得关注。首先, 从定名来看, 律诗、律体、近体、今体之名皆至中唐才出现, 初、盛时期只有诗病、调声、诗律等与规范相对应的词

作者信息: 蔡瑜, 国立台湾大学中国文学系特聘教授。Email: yutsaitw@ntu.edu.tw.

本文为台湾科技部补助三年期专题计划“唐代格律发展史论——以中晚唐为核心”的部分研究成果。

计划编号: NSC107-2410-H-002-191-MY3。

语。而且，若以成熟而完整的规范衡之，初、盛唐诗的诗律实践也呈现出较不整齐的现象。过去对此的解释多认为是初、盛唐诗律较宽，中、晚唐诗律趋严所致。^①这种宽严不等的现象本身即颇耐人寻味，它意味的是前后期具有一贯的规范标准，只是遵行率不同而已？还是前后期居于不同的诗律发展阶段，遵行的规范本身即同中有异？这些都是建构诗律发展史的有趣环节，值得深究。由于初、盛唐文献并没有“律诗”之名见诸载籍，或许可以说明某种明晰的辨体意识是在中唐才真正确立。

其次，在现今留传的各种唐人所选唐诗总集，基本上皆是以诗人为别，不曾区分体裁，即或有些选集基本上只选律诗或以律诗为主，都一样没有用律诗标目。但当元稹、白居易亲自编纂文集时，区分诗体的类别却成为必要的程序，二人经过前后多次调整，确立了“律诗”做为诗歌的类别呈现在别集的名目中。这反映出元、白二人以编纂文集开启了诗歌辨体的实践，引领古诗、律诗严格分途的时代风气。此外，白居易的文集又开创了格诗、律诗对举的分体模式，为了厘清其辨体意识的根源，有必要追溯此一观念的源头，说明格、律作为评论术语的重要意涵及演变轨迹。

再次，中唐区分古体、律体的辨体意识，不仅实践在元、白文集的体裁分类上，也开展出自皎然以迄元、白的律诗论，其重要内涵包括建构出唐代律诗发展的历史轴线、定义律诗的体制特征，以及形塑出律诗的体势风格，而这些都恰正反映出中唐人对于律诗在当代发展之利弊得失的反思。

综言之，本文以皎然、元稹、白居易等人的论述为主，唐代《诗格》、《诗选》的相关记载为辅，并参考唐代科举制度的发展脉络，藉以析论中唐诗人如何从定名、定体以及文集分类，开启了诗歌分体的工程，具体落实古体与近（今）体、格诗与律诗的辨体意识。也由此说明初、盛时期以调声规范创作符合律律的作品，和中唐以后具有明晰古、律之别的辨体观念以创作律诗，实居于不同的发展史阶段。

二、律诗、律体的定名

（一）皎然

以声律规范写诗的风气一般认为已在初唐流行，但文献中“律诗”的称名则要到中唐才出现，皎然《诗式》是最重要的代表。^②皎然所撰《诗议》、《诗式》是现今流传较为完整的中唐诗格，^③而早期所撰《诗议》更被日僧空海（774-835）携回日本编入《文镜秘府论》，得到较早的保存。由于空海滞中时

^① 如王力“近体诗”：第十节“失对与失黏”谈到：“‘对’和‘黏’的格律在盛唐以前并不十分讲究；二者比较起来，‘黏’更居于不甚重要的地位。直至中唐以后，还偶然有不对不黏的例子。‘失对’和‘失黏’的‘失’字是后代的诗人说出来的，‘失’是‘不合格’的意思，而唐人并不把不对不黏的情形认为这样严重。”“大约‘黏’的形式，在律诗形成的时候虽已有这种倾向，却还未成为必须遵守的规律。中唐以后，黏的规律渐严。”（氏著《汉语诗律学·第一章》，上海：上海教育出版社2005年版，第114、119页）。

^② 【唐】释皎然，《诗式·卷第二“律诗”条》，收入张伯伟，《全唐五代诗格汇考》，南京：江苏古籍出版社2002年版，第276-280页。

^③ 据卢盛江所考，《诗议》作于早期，应编成于大历8年（773），甚至广德2年（764）之前；《诗式》则作于晚期，约编成于贞元5年（789）。卢盛江《文镜秘府论原典考》，收入《文镜秘府论研究》，北京：人民文学出版社2013年版，第224-227页。案：空海滞中的时期，《诗式》编成已超过十年，或因其书流传未广，或因空海搜罗未备，未能见收于《文镜秘府论》。

间为贞元 20 年至元和 1 年 (804-806), 刚好对应于中唐最中段的时期, 而现存中唐诗格也只有《诗议》一种见收于《文镜秘府论》。空海在《文镜秘府论》南卷《论文意》中, 主要引用了两种原典, 一为王昌龄 (690-756)《诗格》, 另一即是《诗议》; 在所引《诗议》中, 已有古、律对照的说法及对“律家”的讨论:

或者随流, 风雅泯绝。八病、双拈, 载发文蠹, 遂有古律之别。(古诗三等: 正、偏、俗。律诗三等: 古、正、俗。)^①

这段论述主要是针对诗歌重视调节声律的历史进行探索, 文中论及沈约八病、元兢调声术中的双拈术,^② 并指出这些病犯说及调声论即是形成古、律之别的关键, 接续则分别论述“作古诗者”及“律家之流”各自的缺失及改进的方向, 其论后者云:

律家之流, 拘而多忌, 失于自然, 吾常所病也。必不得已, 则削其俗巧, 与其一体。一体者, 由不明诗对, 未阶大道。……俗巧者, 由不辨正气, 习俗师弱弊之过也。^③

“律家”即是作律诗者, 皎然指出律家的缺失在于拘忌过多, 为了符合既有的规范往往有失自然。皎然更概括其弊有两个方面: 一体与俗巧。前者指律诗的对句千篇一律, 没有变化之势; 后者指修辞尖巧追新, 流于俗弱。皎然觑见律诗在当代的发展趋向, 因而主张力革其弊, 以提振之。他以诗史发展的通变角度衡量体裁的优劣, 因此并未建立古、律两体的高下之论。故在“诗有十五例”之后总述曰:

今于古律之上, 始末酷论, 以祛未悟, 则反正之道, 可得而闻也。^④

在皎然的诗学体系中, 无论是谈古诗或律诗, 皆从发展史的视野掌握复古通变的原理, 因此既谈发展的“始末”, 也提出后见之明的严酷批评, 其意即在教导后学正确的学诗之道。值得关注的是, 皎然将古诗与律诗皆分成三等, 其中都有正与俗两种, 但在律诗中还有“古”之一等, 应指风格近古的律诗之作, 这也反映出其对律诗发展史的通变观念。

除了《诗议》, 皎然贞元 5 年 (789) 又著成《诗式》,^⑤ 在《诗式》中他对于律诗的态度更趋积极, 讨

①【日】遍照金刚撰, 卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考·南卷》, 北京: 中华书局 2006 年版, 第 1405 页。【唐】释皎然, 《诗议》, 收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》, 第 204-205 页。

② 案: 皎然此处所谓的“双拈”究竟何指? 学界有不同的解读。笔者认为如就元兢调声术的原文而言, 换头术下有“双换头”及“拈二”之分, 前者指五言诗每句第一二字依序黏对回换, 后者指五言诗仅每句第二字依序黏对回换, 皎然所谓的“双拈”若与元兢调声术的规范对应, 当指“双换头”, 即是两字皆黏对回换, 故云“双拈”。【唐】元兢《诗髓脑》, 收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》, 第 115 页。此外: 以沈约的规范与元兢的规范并举在盛唐殷璠《河岳英灵集·论》即曾言及: “夫能文者匪谓四声尽要流美, 八病咸须避之, 纵不拈二, 未为深缺。”收入傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编(增订本)》, 北京: 中华书局 2014 年版, 第 157 页。殷璠以“拈二”与“八病”并举, 对应的也是沈约与元兢的声律规范, 且在用语上较无疑义。不过, 兴膳宏对于皎然“双拈”的解释则更推进一步, 认为是指近体诗的规律“二四双拈”。此说似亦可通。【日】兴膳宏《从四声八病到四声二元化》, 《唐代文学研究》1992 年第 3 辑, 第 496 页。由于“双拈”的语意本即指一句中有两字必须黏对回换, 但皎然没有明示究系哪两个字, 因此难免会出现依不同格律理论论解的现象。

③ 卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》, 第 1414 页。张伯伟《全唐五代诗格汇考》, 第 204-205 页。案: 两个版本文字小异, 兹据张伯伟之考校。

④ 卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考·地卷“十四例”》, 第 405 页。张伯伟《全唐五代诗格汇考》, 第 218 页。

⑤【唐】释皎然《诗式·中序》, 收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》, 第 243 页。

论的面向也更广泛。在《明四声》云：

乐章有宫商五音之说，不闻四声。近自周顒、刘绘流出，官商畅于诗体，轻重低昂之节，韵合情高，此未损文格。沈休文酷裁八病，碎用四声，故风雅殆尽。后之才子，天机不高，为沈生弊法所媚，懵然随流，溺而不返。^①

这段论述主要的批评对象是沈约的八病说，既不包括沈约之前声律协畅而韵合情高之作；也不包括其后的元兢调声术，乃至于此发展而来的律诗。他反对的是严酷的八病规范，而非以声律作诗。因此，他在《诗式》中列有专节讨论“律诗”：

洎有唐以来，宋员外之问、沈给事佺期，盖有律诗之龟鉴也。……假使曹、刘降格来作律诗，二子并驱，未知孰胜？^②

这段论述明白标示“律诗”之名，并赋予沈佺期（？-713）、宋之问（656-712）建立律诗之龟鉴的地位，这两件事在律诗史的建构上都具有标志性的意义，并且影响了稍后的元、白等人。

（二）科考名称

律诗之名出现于中唐皎然的诗论中并非孤立事件，它也同时反映在中唐对于科举考试的议论上。后人对于唐代律诗的认知，往往与科举考试的进士科相联结，但仔细回顾唐代科举史，自初、盛到中、晚，科考制度历经了长期的演变过程。自武德5年（622）始立进士为选士之目，在贞观八年（634）以前进士科止试策，其后至永隆二年（681），试策之外还有形式不一的帖读、帖经、杂文之类的试项，但并非经常性的制度。^③直至高宗（李治，649-683在位）永隆二年的诏文才有了重要的改变，《条流明经进士诏》：

自今以后，考功试人，明经试帖，取十帖得六以上者；进士试杂文两首，试文律者，然后并令试策。^④

而这项改变与调露2年（680）考功员外郎刘思立（？-？）的奏请直接相关，杜佑《通典》：

至调露二年（680）考功员外郎刘思立（？-？）始奏二科并加帖经，其后，又加《老子》、《孝经》，使兼通之。永隆二年（681）诏明经帖十得六，进士试文两篇，识文律者，然后试策。^⑤

依据诏文，进士试杂文便是在永隆二年确立下来。^⑥至于何时确立进士科试帖经、杂文、策文三场，则在开元二十五年的《条制考试明经进士诏》有比较清楚的规定：

进士以声韵为学，多昧古今；明经以帖诵为功，罕穷旨趣。…其进士宜停小经，准明经例，

①【唐】释皎然《诗式·卷一》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第223页。

② 张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第276页。

③ 陈飞《唐代试策考述》，北京：中华书局2002年版，第120-129页。

④ 宋敏求编；洪丕谟，张伯元，沈教大点校《唐大诏令集》卷106，上海：学林出版社1992年版，第502页。“署此诏在永隆二年”《全唐文》卷十三题为《严考试明经进士诏》，第161页。

⑤【唐】杜佑撰，王文锦等点校《通典·选举三》卷十五，北京：中华书局1988年版，第354页。

⑥ 陈飞考察多种文献的相关记载，将刘氏奏文与朝廷诏书的时间及内容加以判别，认为刘氏所奏只有二科加试贴经，而进士科试杂文未必是其所提。而依据诏文最后可以确定的试项为明经加试帖，进士加试杂文，通过以后再试策。而从刘氏建言至诏令下达经过一年多的时间，可见朝廷对科举考试制度全面而稳妥的考量。（陈飞《唐代试策考述》，北京：中华书局2002年版，第33-43页。）

帖大经十帖，取通四已上。然后准例试杂文及策，考通与及第。…^①

依此诏文，进士科自开元二十五年正式规定试帖大经，但此前已有帖小经之例，《唐六典》亦言：“凡进士先帖经，然后试杂文及策。”^②且诏文明示三场试依序为帖经、杂文、策文。^③由于进士的三场试每场皆定去留，故三场的次序自然相当重要。中唐以后这个顺序改变为诗赋、帖经、策文，^④亦即诗赋被提到首场，成为决定去留的首要关键。且有帖经被落可以用诗“赎帖”的变通办法。^⑤这些改变都说明诗歌在中唐时期科考的地位更见提高，对于士人宦途的影响至深且远。

而所谓“试杂文两首”所试为何？初时亦非定制，据徐松（1781-1848）《登科记考》对“进士试杂文两首”所作按语：“按杂文两首，谓箴铭论表之类。开元间，始以赋居其一，或以诗居其一，亦有全用诗赋者，非定制也。杂文之专用诗赋，当在天宝之季。”^⑥经傅璇琮（1933-2016）就有限资料考核，从开元至天宝所试杂文两首确实出现过铭、赋、颂、诗等不同体裁，故所谓“识文律者”的体类范围是很广泛的。^⑦但杂文专用诗赋的固定格局的时间，或不至于如徐松所言晚至天宝末年。^⑧

与此相应的是，初、盛时期所言“试杂文两首”还存在包括体类体制的某种弹性，在中唐则具体落实为律赋、律诗。如：

近者祖习绮靡，过于雕虫，谓之甲赋、律诗，俚偶对属，况十数年间，至大官右职，教化所系，其若是乎。^⑨

及睹今之甲赋、律诗，皆是偷折经诂，侮圣人之言者，乃知非圣人之徒也。……

①【宋】王钦若等编纂，周勋初等校订《册府元龟·贡举部·条制·条制考试明经进士诏》卷639，南京：凤凰出版社2006年版，第7390-7391页。注云“此诏因侍郎姚奕所奏。”

②【唐】李林甫等撰，陈仲夫点校《唐六典·礼部》卷四，北京：中华书局1992年版，第109页。案：此书修成于开元末。

③ 进士科由二场试到三场试的发展及考科，详参陈飞的分析，陈飞认为比较严格意义上的三场试当由开元二十五年起算，但仍依一般惯例表列帖小经为三场试之一。陈飞，前揭文，第43-52页，第125-133页。

④ 傅璇琮以下三文证之：权德舆《答柳福州书》：“进士初榜有之，帖落有之，策落有之，及第有之。”【清】董诰等编《全唐文·卷四百八十九》，北京：中华书局1983年版，第4994页。（此文《登科记考》繫于贞元19（803）年）。其中“初榜”当即指诗赋试。李观（贞元8年及第）《帖经日上侍郎书》：“昨者奉试《明水赋》、《新柳诗》。”（《全唐文·卷五百三十三》，第5415页。）可知李观试帖经之前已试诗赋。【五代】牛希济《贡士论》：“大率以三场为试，初以词赋，谓之杂文；后对所通经义；终以时务为策目。”（《全唐文·卷八百四十六》，第8891页。分析见傅璇琮《唐代科举与文学》，第171-172页。邝健行亦同意此说，并增补相关论证，且认为直至唐末这个次序未尝改变。（氏著《诗赋与律调》，北京：中华书局1994年版，第148-154页。）

⑤ 傅璇琮《唐代科举与文学》，第172-173页。

⑥【清】徐松撰，赵守俨点校《登科记考·卷一“永隆二年”》，北京：中华书局1984年版，第70页。

⑦ 详细考辨参见傅璇琮《唐代科举与文学》，第168-170页。

⑧ 陈铁民进一步考索自永淳元年（682）至天宝15年（756）的进士科杂文试题，论证诗赋在进士科杂文试题的比重持续增加，于开元间已居主导地位。（陈铁民《梁璠墓志与唐进士科试杂文》，《北京大学学报（社会科学版）》2006年第6期，第35-36页。）

⑨【唐】权德舆《答柳福州书》，收入《全唐文·卷四百八十九》，第4994页。案：此文《登科记考》系于贞元19（803）年，权德舆知贡举时，傅璇琮认为此书不一定作于此年，但当不出贞元年间。（傅璇琮，《唐代科举与文学》，第392页。）

试甲赋、律诗，是待之以雕虫微艺，非所以观人文化成之道也。^①

这两篇文章先后作于贞元及元和年间，都具体指出其时所试为甲赋与律诗，而皇甫湜（777-835）也有“既为甲赋矣，不得称不作声病文也”。^②从俪偶对属及声病之说，学者因而推定甲赋虽可为“科举之赋”的另称，但其体制即为律赋。^③如果甲赋即为律赋还要一些间接的证明，此处的“律诗”之名就极为明确了，但这样明确说明进士试所考为“律诗”也是到中唐才出现，意味着律诗配合科考制度，体制愈趋严明。

此外，唐初进士试原由考功员外郎职掌，因位轻事重，不足服人，故于开元24年（736）乃归礼部侍郎专之。礼部侍郎主考，位高势重，经代宗、德宗、宪宗三朝，诗赋格式的权威愈形稳固，“振起鸿藻，正其声律”^④成为礼部侍郎的重要任用资格。而中、晚唐层出不穷的科举纠纷，也常与声病问题的判定直接相关，有时甚至连累主考官去职。^⑤故律诗在此时被讨论自与科考制度日渐严密，诗赋试的规范必须更加精确有据的需求密切相关。

（三）元稹、白居易

在皎然之后，律诗、律体之名在文人间的用例渐多，尤以紧接其后的元稹、白居易可为代表。在二人编纂文集时，“律诗”已成为与其它诗体相互区别的体类。元稹在《上令狐相公诗启》中，曾以“律体”称之；在《唐故京兆府盩厔县尉元君墓志铭》又以“近体”名之。而与元、白同时的张籍（766-830），则有“今体”之名。^⑥“律诗”、“律体”称名在此时的频繁出现，意谓着“律诗”作为一种特殊体制风格的诗体观念已然成熟；而“近体”、“今体”则反映出“律体”被唐人视为自身时代的诗体代表，以与“古体”相别。但“近”、“今”与“古”的对照，只是时间上相对的概念，可用于各个方面，并不限于诗体，因此并不能直接突显诗体本身所具有的特色，而须置于相应的时代脉络才能见出。如唐人论赋也有“古赋”与“今体”之别，^⑦此处“今体”乃指唐代的“律赋”。^⑧

此外，过去诗歌依句式特征分为五、七言，已属常态，律诗、律体自可沿用。但比较特别的是，此时随着律诗名称的通行，在元、白私人的讨论中，还有按篇幅长短而区分的大律诗及小律诗。如在二人唱和往来的诗文中，时有或千言或五百言“次韵相酬”的律诗，因其篇制宏大，而称之为“大律

①【唐】舒元舆《上贡士书》，收入《全唐文·卷七百二十七》，第7487页。依傅璇琮所考，舒元舆于元和8年登进士第，此书为登第前作。（傅璇琮《唐代科举与文学》，第392页。）

②【唐】皇甫湜《答李生第二书》，收入《全唐文·卷六百八十五》，第7022页。

③ 参见简宗梧、游适宏《律赋在唐代“典律化”之考察》，《逢甲人文社会学报》2000年第1期，第5-7页。

④【唐】常衮《授张谓礼部侍郎制》，收入《全唐文·卷四百一十一》，第4214页。

⑤ 王梦鸥《晚唐举业与诗赋格样》，收入《传统文学论衡》，台北：时报文化1987年版，第193-194页。

⑥ 分见【唐】元稹《上令狐相公诗启》，收入周相录校注《元稹集校注·补遗卷二》，上海：上海古籍出版社2011年版，第1451页；《唐故京兆府盩厔县尉元君墓志铭·卷五十三》：“能为五言、七言近体。”，第1322页；【唐】张籍《酬秘书王丞见寄》：“今体诗中偏出格，常参官里每同班。”徐礼节、余恕诚校注《张籍集系年校注·卷四》，北京：中华书局2011年版，第436页。

⑦【唐】佚名《赋谱》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考·附录三》，第563页。据张伯伟推论此书或作于唐文宗太和、开成年间（827-840），第554页。

⑧ 简宗梧、游适宏《律赋在唐代“典律化”之考察》，第6-7页。

诗”。^①而白居易在《余思未尽加为六韵重寄微之》一诗中，更进一步将自己与元稹所作千言“大律诗”视之为“诗到元和体变新”，^②已成为“元和诗体”或“元和格”的一种时代标志。与之相对，仅两韵的律诗因篇幅短小，则称之为“小律诗”。^③元白大律诗及小律诗的称名，足见“律诗”作为诗体辨识的主要特征已非常普遍，后世所谓的排律、绝句，他们此时也以大、小“律诗”称之，“律”才是辨体的关键因素。

三、元稹、白居易自编文集的分类

(一) 求其分的诗体观

元、白自编文集，在文学史上具有许多值得探讨的重要意义。由于二人的作品极为丰富，编纂亟须统绪，却缺乏适用的前例，为此他们留下许多相互讨论的文章，以及实际的编辑体例，足以见出他们分类观念的递变。从其调整的脉络趋向而言，早期他们的诗歌分类是极具理想性的，一方面期望能在分类中寄寓诗歌的细腻区辨，另一方面更要突显他们的诗歌理念。因此，前期所显现出来的分类取向是尽可能求其分的诗体观。

如元稹在《叙诗寄乐天书》最早先将自己的诗作分为十类：

其中有旨意可观而词近古往者，为古讽。意亦可观，而流在乐府者，为乐讽。词虽近古，而止于吟写性情者，为古体。词实乐流，而止于模象物色者，为新题乐府。声势沿顺，属对稳切者，为律诗，仍以七言、五言为两体。其中有稍存寄兴，与讽为流者，为律讽。……取潘子悼亡为题。又有以干教化者，近世妇人，……因为艳诗百余首，词有今古，又两体。自十六时，至是元和七年矣，有诗八百余首，色类相从，共成十体，凡二十卷。^④

元稹此文作于元和7年(812)，应是他第一次正式自编诗集，将诗作分为十体，包括：古讽、乐讽、古体、新题乐府、七言律诗、五言律诗、律讽、悼亡、今体艳诗、古体艳诗。钱志熙曾指出元稹所分十体包含三个分类标准，一是体裁形式，即古体、律体、乐府，二是创作的性质和作品所体现的价值，以有无讽兴的作用为准，即古讽、乐讽、律讽三种。三是一些由题材决定的特殊诗歌品类，如悼亡、艳诗。^⑤此20卷本今已佚失，不能得其全貌。但已可具现出元稹兼顾体裁、性质、内容、价值的多元分类观。

稍后，白居易也有自编文集之需，于元和10年(815)有《与元九书》：

仆数月来，检讨囊帙中，得新旧诗各以类分，分为卷目。自拾遗来，凡所遇所感，关于美刺兴比者，又自武德迄元和，因事立题，题为《新乐府》者，共一百五十首，谓之讽谕诗。又或退

① 元稹《酬乐天东南行诗一百韵序》自注：“此卷唯五言大律诗二首而已。”《元稹集校注·卷十二》，第366页。

② 白居易《余思未尽加为六韵重寄微之》自注：“众称元白为千字律诗，或号元和格。”《白居易集笺校·卷第二十三》，上海：上海古籍出版社1988年版，第1532页。

③ 白居易《江上吟元八绝句》：“一夜吟君小律诗。”《白居易集笺校·卷第十五》，第940页。

④ 【唐】元稹《叙诗寄乐天书》，收入《元稹集校注·卷三十》，第855页。

⑤ 钱志熙《元白诗体理论探析》，《中国文化研究》2003年第1期，第34页。

公独处，或移病闲居，知足保和，吟玩性情者一百首，谓之闲适诗。又有事物牵于外，情理动于内，随感遇而形于咏叹者一百首，谓之感伤诗。又有五言、七言、长句、绝句，自一百韵至两韵者四百余首，谓之杂律诗。凡为十五卷，约八百首。^①

白居易在此文中将自作诗分为讽谕、闲适、感伤、杂律四类，已大不同于元稹的十类。这四个分类相当程度突出白居易期望被关注的焦点，其中虽可见出与元稹同样注重“讽兴”的价值，却因简化了其他体类，形成聚焦于四类的效果，因而受到极大的关注。如果只看这封书信所言的四分类，其前三类着眼于创作性质、内容、功能，整体上是对应于非律体之作，可谓古体中的分类，至于“杂律诗”则是着眼于体裁之别，与前三者并不在同一个标准下。但这个看似不太对等的分类却最能反映白居易前期的创作理念与实况，元稹于长庆4年（824）为白居易编集《白氏长庆集》，其《序》云：

乐天自杭州刺史以右庶子诏还，予时刺会稽，因得尽征其文，手自排缙，成五十卷。……大凡人各有所长，乐天之长可以为多矣。夫以讽谕之诗长于激，闲适之诗长于遣，感伤之诗长于切；五字律诗百言而上长于赡；五字七字百言而下长于情；……^②

从元稹所述大致可知，其编排白氏文集的诗作时，也是遵循白居易之意，特重讽谕、闲适、感伤、杂律的四分类。

白居易的四分类法做为文集的编纂体例，史无前例也绝无仅有，引起古今许多的关注。虽然过去的研究多半聚焦在整体分类，仍有助于吾人理解在其体系中律诗如何与其他体类区隔。笔者认为在众多的前行研究中，有两项成果特别值得关注。首先，编成于长庆4年的《白氏长庆集》，在后来陆续增编时被称之为《前集》，这个最早编成的集子当时的体例面貌究系如何？似乎还需要厘清。由于元、白的论述反复强调讽谕、闲适、感伤、杂律的四分类，且今传南宋绍兴本大体即以四分类作为体例框架，因此，一般多认为四分类即是最上层的分类，而在讽谕、闲适之下又有古调、乐府、歌行之属。但近期杜晓勤根据日藏旧抄本考证《白氏文集·前集》的编撰体例，明白指出：

白氏在长庆四年编《前集》时是先按古调诗、新乐府、古体、歌行曲引和律诗等分体编排；在古调诗、新乐府、古体、歌行曲引等诗之下，又按内容分为讽谕、闲适和感伤三小类，以题材别卷。^③

依据杜氏的详细考校，这个最早编成的《白氏文集·前集》主要有四层标注，第一层是体裁：古调诗、新乐府、古体、歌行曲引和律诗；第二层是题材：在非律诗类下又有讽谕、闲适和感伤之分；第三层是体式：五言、七言、杂言之分；第四层是数目：各卷所收诗作总数。杜氏的研究揭示出此集的体例是先分体裁，再于其下分题材，并不是如书信予人的印象是以讽谕、闲适、感伤、杂律四者平行并列。这同时也说明了其复杂的体例主要着眼于非律诗之下的细腻分类，律诗别为一体则相对单纯，只有长短之别。此其一。

其次，既然白居易首创讽谕、闲适、感伤诗之别，并一一给予明确的定义，自然成为后世的关注

①【唐】白居易《与元九书》，收入《白居易集笺校·卷第四十五》，第2794页。

②【唐】元稹《白氏长庆集序》，收入《元稹集校注·卷五十一》，第1281页。

③ 杜晓勤《六朝声律与唐诗体格·下编第一章》，北京：北京大学出版社2017年版，第281-299页，引文见第297页。

焦点。由于这三类的区辨基本上是根据题材内容与功能价值,从诗歌分类的角度,这些分类的界限是否足够清晰往往成为检视的重点。依白居易自述讽谕诗乃指“凡所遇所感,关于美刺兴比者”或“因事立题,题为《新乐府》者”,闲适诗乃指“退公独处,或移病闲居,知足保和,吟玩性情者”;两者正符应《孟子》:“穷则独善其身,达则兼济天下”的出处之道,故云:“谓之讽谕诗,兼济之志也;谓之闲适诗,独善之义也。”^①两类诗作共同体现白居易“进退出处,何往而不自得”之道,故特为所重。如果单看这两类诗歌,它们的创作情境与内涵具有对照性,故在区别上较不成问题。

至于感伤诗则指“事物牵于外,情理动于内,随感遇而形于叹咏者”,其定义虽不难理解,但所谓“随感遇而形于叹咏”和前述闲适诗的“吟玩性情”之间,似乎存在交叠的空间,未易区辨,故当学者想进一步就文集中所录各类诗作进行内容分析时,常会出现难以定分的问题。静永健因而转从诗作呈示的对象、所处的公私场域为切入点,比对分属不同诗类的作品,指出这些作品有或为公、或为公之余、或为私的差别,故闲适诗与感伤诗有创作时间、地点、立场不同的情况,无法单纯从内容情趣作判别。如讽谕诗是供天子上览,闲适诗是公务余暇让同僚了解自己,对于至亲好友才以感伤诗表达情感。^②静永健的研究颇具启发性,虽然,此一提示未必能帮助吾人准确定出两类诗的界限,因为公私情谊本即具有主观性,他人恐不易判断。但闲适与讽谕形成一组对照关系,是白居易希望读者“览仆诗者,知仆之道”,确实具有向外展示自己之意;而感伤情绪的分享衡诸情理则应有特别的诉说对象。故此说的启发并不在于建立了更客观的标准,而是将闲适诗与感伤诗的区辨从绝对的内容之别解放出来,使吾人转而关切白居易面对创作的公私之别,以及其文集编纂的个性化倾向,有助于本文后续对律诗定位的探讨。此其二。

以上两项前行研究皆是着眼于白居易整体的诗体分类观,但透过相互对照仍能帮助吾人理解元、白对于律诗的定位。这些前期由元、白自定的诗文集,因为要彰显作者创作时不同场域、对象、功能乃至价值的多元面向,分类趋于复杂。但杜晓勤的研究仍清楚指出,这些分类仍以体裁之别为主要架构,且只有在非律诗之下才有进一步的类分,主从架构基本上还是清晰的。至于将诗体区分出古调诗、新乐府、古体、歌行曲引和律诗,也是前所未有的分类方式,可见元、白二人对于诗歌体裁的区辨有其自身的标准。

不过,情况似乎又不那么单纯,据杜晓勤所考,《白氏长庆集》虽以体裁为第一层,但并不是将同一体裁的诗作悉数连排,而是又以讽谕、闲适、感伤等不同题材排列在不同诗体之下,如卷一、二是古调诗的讽谕类,卷三、四是新乐府的讽谕类,卷五至八是古调诗的闲适类,卷九、十是古调诗的感伤类,卷十一是古体的感伤类,卷十二是歌行曲引的感伤类。^③故体裁的统汇性被题材之分给打散了,确实呈现出体裁形制与内容功能相互错杂的现象,毋怪乎日后的传本会将架构纲目的主从互换,以呈现较为统一的体例。然而,这些混淆现象也留下元、白探索诗体类分的痕迹,^④不但突显出非律诗的分

① 以上引文见【唐】白居易《与元九书》,收入《白居易集笺校·卷第四十五》,第2794-2795页。

② 参见【日】静永健著,刘维治译《白居易写讽谕诗的前前后后·第二章》,北京:中华书局2007年版,第36-54页。

③ 参见杜晓勤对于《白氏文集·前集》前十二卷卷首旧貌之还原所做的“表17”。《六朝声律与唐诗体格·下编第二章》,第295-296页。

④ 杜晓勤曾探讨古调诗与古体之别,确认两者在体式上实无分别,皆属五言古诗,但在题材上古调诗可涵括

类相当复杂，既须考量功能、价值，又要区分体制的差异。相形之下，律诗的概念则较单纯，除了早期元稹略分出律讽之外，后来便不再有功能、价值的考量。但值得注意的是当他们将律诗与古调诗、新乐府、古体、歌行曲引并列时，着眼的是诗歌发展过程中各种体制的差异，律诗是其中最晚形成的一种。其意义与古、律二元对立的观念并不完全相同。

（二）合其类的分体观

元白将律诗与细分各种不同体制的古诗并列的情况，似乎只在前期编全集时采用，如果是编选集即或在前期，已有简化的情形，乃将着眼于功能、价值及体式差异所区分的非律诗作了归并统合。元稹于元和14年（819）曾自编五卷本的自选集上呈令狐绹（？-861），其《上令狐相公诗启》云：“辄写古体歌诗一百首，百韵至两韵律诗一百首，合为五卷。”^①已简分为古体歌诗与律诗两类。又于长庆1年（821）向穆宗上呈杂诗十卷，《进诗状》有云：“自古风诗及古今乐府”、“自律诗百韵至两韵七言”，所言及的诗类虽有古风、古乐府、今乐府、律诗四类，但极可能已经与前述一样实际合并为古体歌诗与律诗两类。^②

至于白居易在《白氏长庆集》之后，又有《后集》之编，并经过大和2年（828）、^③大和9年（835）、^④开成1年（836）、^⑤开成4年（839）^⑥四次递修，最后于会昌2年（842）编定为七十卷本；但于会昌5年（845）又再有《续后集》五卷编成。^⑦而在大和2年第一次编修《后集》时他就言到“迩来复有格诗、律诗、碑、志、序、记、表、赞，以类相附，合为卷轴。”已将诗作简化为格诗与律诗二类，此后历次递修当皆如此。事实上，白居易在宝历1年（825）为元宗简（？-822）文集作序时已称其“著格诗一百八十五，律诗五百九、赋述铭记书碣赞序七十五”，^⑧此外，在大和2年（828）其为《元白唱和集》所作《因继集重序》也提到“予不敢退舍，即日又收拾新作格、律共五十首寄去，虽不得好，且以供命。”^⑨以及作于开成5年（840）的《香山寺白氏洛中集记》：“《白氏洛中集》者，乐天在洛所著书也。大和3年春，乐天始以太子宾客分司东都，及兹十有二年矣。其间赋格、律诗凡八百首，合为十卷。今纳于龙门香山寺经藏堂。”^⑩都是以格诗、律诗类分诗作。

讽谕、闲适、感伤诸类，是白居易元和10年所编15卷诗集的旧称；而古体则专指非讽谕类的古诗，是元稹编《白氏长庆集》时为白居易新增作品所加的新标目。杜晓勤《六朝声律与唐诗体格·下编第二章》，第300-318页。

①【唐】元稹《上令狐相公诗启》，收入《元稹集校注·补遗卷二》，第1451页。

②【唐】元稹《进诗状》，收入《元稹集校注·卷三十五》，第954页。

③【唐】白居易《后序》，收入《白居易集笺校·卷第二十一》，第1396页。

④【唐】白居易《东林寺白氏文集记》，收入《白居易集笺校·卷第七十》，第3768-3769页。《序洛诗》则作于前一年大和8年（834），同书，卷第七十，第3757-3758页。

⑤【唐】白居易《圣善寺白氏文集记》，收入《白居易集笺校·卷第七十》，第3770页。

⑥【唐】白居易《苏州南禅院白氏文集记》，收入《白居易集笺校·卷第七十》，第3788-3789页。

⑦《白氏长庆集后序》，第3916-3917页。整理见谢思炜《白居易集综论》，北京：中国社会科学出版社1997年版，第7-11页。

⑧【唐】白居易《故京兆元少尹文集序》，收入《白居易集笺校·卷第六十八》，第3653页。

⑨【唐】白居易《因继集重序》，收入《白居易集笺校·卷第六十九》，第3709页。

⑩【唐】白居易《香山寺白氏洛中集记》，收入《白居易集笺校·卷第七十一》，第3806页。

整体来看，元、白前期编纂全集时尽量求其分的诗体观，主要还是在于非律诗，且有意突显他们在元和时期创作的讽谕诗，但随着创作情境与类型的改变，元稹将古诗、古风（古讽）、乐府等最终以古体统之，白居易则将古调诗、新乐府、古体、歌行曲引与三种题材交渗的分类体系以格诗简化。至于律体，元稹早期是从律诗分别出“律讽”，白居易则始终皆是独立一体。

钱大昕（1728-1804）曾指出：

唐人诗自开元、天宝以前，未有古、律之分。大历、贞元词句渐趋稳顺。白乐天自言：新旧诗各以类分，有讽谕诗，有闲适诗，有感伤诗，又有五言、七言、长句、绝句，自一百韵至两韵者四百余首，谓之杂律诗。是绝句亦律诗之一体，未尝别而异之也。元微之诗亦以类相从，分为十体：……是古律之别，其在元和之世乎？李汉编次《昌黎集》，亦分古诗、联句、律诗为三体，韩与元白同时。^①

钱氏在“古诗律诗之别”的条目中，提出唐代在开元、天宝之前没有古、律的分别，至大历、贞元词句渐趋稳顺，延至元和才有古、律之别。钱氏主要的根据即是白居易集的分体，并再征引李汉（？-844）编《韩昌黎集》为佐证。如依本文前引文献，古、律之别实可再往前推至贞元前后之时。此一观察的重要意义在于：诗人以声律为诗的实践和具有明晰的古体、律体的区辨，并非同步，在古、律之别确立前，两类诗作可能经过很长一段相互渗透又相互拉锯的过程，古、律泾渭分明的观念未必如后世所想象的与作品同时发生。

从大的分类观念而言，元稹的古体、律体之别与白居易的格诗、律诗之分可以相互对应，皆是诗歌的体类简化成两种，与前期尽量求其分的方式已大不相同，由此确立了后世古、近分体，或古、律分途的诗论体系。然细究之，白居易的格诗、律诗之分与元稹的古体、律体之别，在称谓上毕竟存在差异，白居易显然更衷爱格、律二分的提法，这样的判分是否前有所承？又有何诗体学的意义？仍有再加深究的空间。

四、格、律对举的历史发展及意义演变

首先对白居易格诗、律诗对举表达关切的是清康熙间人汪立名（？-？），他在《白香山诗集·后集》的“格诗”注解有详细的辨析。他首先确认在白居易之前“唐人诗集无号格诗者”，接续则引白居易在《故京兆元少尹文集序》中，格诗、律诗对举之例，而得出“格者但别于律诗之谓，公前集既分古调、乐府、歌行，以类各次于讽谕、闲适、感伤之卷，后集不复分类别卷，遂统称之曰格诗耳。”^②明白指出格诗乃别于律诗，以及白集分类渐趋简化的实况。此后，赵翼（1729-1814）《瓠北诗话》即全承汪立名之说。^③

史学家陈寅恪（1890-1969）在汪氏的基础上，对于“格”则有更进一步的分析，他在《论元白诗之分类》一文中指出“格”有广狭二义：

①【清】钱大昕，《十驾斋养新录·卷十六·“古诗律诗之别”》，上海：商务印书馆1953年版，第376-377页。

②【清】汪立名《白香山诗集·后集卷一·“格诗”注》，台北：世界书局2006年版，第231页。

③【清】赵翼《瓠北诗话·卷四》，收入郭绍虞编选，富寿荪校点《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社1983年版，第1178页。

盖乐天所谓格诗，实又有广狭二义。就广义言之，格与律对言，格诗即今所谓古体诗，律诗即今所谓近体诗，此即汪氏所论者也。就狭义言之，格者，格力骨格之谓。……^①

陈寅恪指出“格”具有两层意涵，广义而言，格与律、古与近是两两相对的概念；狭义而言，“格”是骨格、格力之意。不过，若衡诸这两层语意成立的先后，应是“格”先具有骨格、格力的意涵，俟后才用于泛指以格力见长的“古诗”，进而形成格诗、律诗对举的语境。因此，笔者认为陈寅恪所谓的广狭二义实应倒反过来，骨格、格力是一般的语意，唐人早已有之，故属广义。至于专指“古诗”则是中唐人见出“古诗”在格力上优于律诗而有的狭义指称。

“格”既然先有骨格、格力之意，格与律的关系及其分野，理应有一段发展过程，其观念源头应可再往白居易之前追溯。王昌龄《诗格》即曾对“格”作出解释：

且须识一切题目义最要，立文多用其意，须令左穿右穴，不可拘检。作语不得辛苦，须整理其道、格。（格，意也。意高为之格高，意下为之下格。）

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。^②

事实上，在唐代“格”还有指法式、标准等词意，故有作为书名及格法的众多用例，^③但王昌龄《诗格》这两段所论之“格”，则是属于批评术语，故王昌龄对之释名彰义，他指出“格”就是诗作所渲染的“意”，故诗意的高下决定格的高下。若参照他评论曹子建（曹植，？-？）诗：“明月照高楼，流光正徘徊”，起首以“景物入兴”，“不极辞于怨旷，而意自彰”为“格高”，^④则知所谓诗意不是单纯的内容旨意，而是经由景物情兴表呈出的意蕴，故诗意以怎样的方式表而出之，才是格之高下的判准。

王昌龄一方面以“格”揭示作诗的“用意”原则，同时还指出“声”的重要性，意与声，亦即格与律，必须密切配合，形成一个完善的整体；达到格、律双全才能完整呈现全诗的体调。如云：“夫诗格、律，须如金石之声。《练猎书》甚简小直置，似不用事，而句句皆有事，甚善甚善。”^⑤便是兼论声律与用事用意。因此，在王昌龄的诗学体系中，格与律两个关键词已成为创作论的核心术语，就其分而言，是诗人经营及读者赏鉴的两个主要面向，就其合而言，格、律整体便构成诗歌的风貌。他将意与声、格与律兼举并重，认为应融汇一体。

“格”在皎然的诗学体系中，也具有重要的意涵，如他以情、格并提，做为评诗的标准：“但以情、格并高，可称上品”、“若情、格极高，则不可屈”，^⑥并在“诗有五格”中以用事与否将诗分为五等，并有这样的说明：“其有不用事而措意不高者，黜入第二格”、“有事无事，情、格俱下第五”，^⑦皎然在此虽以用事为名，但所重乃在性情之真与措意之法。因其论诗宗旨为：“真于性情，尚于作用。”在以性情之

① 陈寅恪《元白诗笺证稿》，北京：生活·读书·新知三联书店2001年版，第345页。

② 分见【唐】王昌龄，《诗格·卷上“调声”、“论文意”》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第148、160页。又《诗中密旨》：“诗有二格：诗意高谓之格高，意下谓之格下。”同书，第194页。

③ 张伯伟《诗格论》，收入《全唐五代诗格汇考》，第1页。

④ 【唐】王昌龄《诗格·卷下“起首入兴体十四”》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第176页。

⑤ 【唐】王昌龄《诗格·卷上“论文意”》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第168页。

⑥ 分见【唐】释皎然《诗式·卷二》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》第252、253页。

⑦ 【唐】释皎然《诗式·卷一“诗有五格”》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第227页。

真为前提下，作用乃是经由构思所呈现的意脉语势，由此形成意格之高下。^①故皎然论“格”与王昌龄“意是格”的基本意涵是一脉相承的。

“格”作为批评术语也贯穿于皎然对历代诗歌的评论中：

古诗以讽兴为宗，直而不俗，丽而不巧，格高而词温，语近而意远，情浮于语，偶象则发，不以力制，故皆合于语，而生自然。（评《古诗十九首》）^②

语与兴驱，势逐情起，不由作意，气格自高，与《十九首》其流一也。（评《邺中集》）^③

何水部虽谓格柔，而多清劲。（评何逊）^④

晋世尤尚绮靡，古人云：“采擷于正始，力柔于建安。”宋初文格，与晋相沿，更憔悴矣。（评晋、宋诗）^⑤

“格高而词温，语近而意远”、“不由作意，气格自高”，皆从诗的用意所呈显的风貌着眼，而“语与兴驱，势逐情起”，则是以情兴为气势之基础；至于“格柔”而多“清劲”，则突显出清柔中的力道；“文格”乃泛指时代整体的风貌；皆不脱以格力的表现为评。

皎然高度推崇谢灵运诗，在“文章宗旨”中藉由对谢诗的评论，开展其自身的诗学体系：

真于情性，尚于作用，不顾词彩，而风流自然。……其格高，其气正，其体贞，其貌古，其词深，其才婉，其德宏，其调逸，其声谐哉？^⑥

此论的枢机仍在“真于情性，尚于作用”，故对谢诗的评论首揭格高，而气正、体贞、德宏皆与情性相表里；貌古、词深、才婉则是作用的展现；至于声谐、调逸则是表里内外的协畅显现于音声的整体表现。如果说王昌龄《诗格》以建构创作论为主要标的，皎然则以丰富的语汇大幅开展了评论的多元视角，而“格”作为重要术语则为两人所共见。

皎然对于建构评论体系的企图，尤其表现在“辩体有一十九字”中，他提出“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”，并解释居首的这两体为“风韵朗畅曰高”，“体格闲放曰逸”，可分别视为格高、调逸的表现，但其论格高时言“风韵”，论调逸时谈“体格”，可见体格与风韵两者实具有相互依存彼此支撑的关系。因为，取境原理的成立即在于“风律外彰，体德内蕴”，^⑦此理可与“夫诗工创心，以情为地，以兴为经，然后清音韵其风律，丽句增其文彩”^⑧并观，情兴即是“体德内蕴”之所本，清音丽句则是“风律外彰”之所现。皎然的体系广大精深，在此仅揭举与本文攸关者，已得以窥见其立足于体格风律的赏鉴，同样有着格、律兼举并重的内蕴。

与皎然时代相先后的高仲武（？-？），在所编《中兴间气集》中也有一些有关格、律并举的讯息

① 赵昌平对“诗有五格”有精辟的分析，他指出情性通过精思作用于事象之精粗，得意之深浅，才是诗格上下的标准。参见赵昌平《“吴中诗派”与中唐诗歌》，收入《赵昌平自选集》，桂林：广西师范大学出版社1997年版，第138页。

②【唐】释皎然《诗议》，“论文意”，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第203页。

③【唐】释皎然《诗式·卷一〈邺中集〉》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第228页。

④【唐】释皎然《诗议》，“论文意”，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第204页。

⑤【唐】释皎然《诗议》，“论文意”，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第203页。

⑥【唐】释皎然《诗式·卷一“文章宗旨”》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第229页。

⑦ 以上引文参见【唐】释皎然《诗式·卷一“辩体有19字”》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第241-242页。

⑧【唐】释皎然《诗议》，“论文意”，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第209页。

值得深究。此书编于贞元（785-805）初，所选作品起于至德（756-758）之首，终于大历（766-779）暮年，多为肃宗、代宗时人。故所选以大历诗人为主体的，体裁则以五律为多，七言略附于其后。^①高仲武在《中兴间气集序》提到：“朝、野通取，格、律兼收。”朝与野、格与律明显表达两两相对的范畴，故《中兴间气集》虽多选五律，亦兼采古体。此意在入选诗人孟云卿（725？-？）的评语中有进一步的表明：“然当今古调，无出其右，一时之英也。余感孟君好古，著《格律异门论》及谱三篇，以摄其体统焉。”^②孟云卿（725？-？）是盛、中唐之间以古诗著称的诗人，元结（719-772）乾元3年（760）编纂《篋中集》，唯选古体，孟云卿即是入选诗人中作品数量最多者。^③高仲武有感于孟氏平生致力于古体的创作，因撰《格律异门论》，此著显然是在辨析格、律两种取向的差异，惜其书不传。至于所谓的“谱三篇”，亦不得其详，但从“以摄其体统焉”之语，应指格、律两脉的谱系。前后对照，高氏所谓的“格、律兼收”、“格、律异门”，可能已对应于古体与律体，并存在区辨两类诗体风格的认识。^④此外，与皎然用语类似的“体格”、“高格”之词，也见于《中兴间气集》的评语中，如评钱起“体格新奇，理致清赡”、“文宗右丞，许以高格”，^⑤“格”仍是极高的推崇。唯用例不多，略可见过渡的痕迹。

从王昌龄、皎然并重格、律以作为诗歌之要领，到高仲武格、律对举以概不同体制风格的用例，庶几可见，以“格”对应古调、古诗，意在突显古诗不受律调限制的意脉格力，白居易自然是在同样的时代氛围中。事实上，以辞语的语义而言，格诗、律诗是就体制的关键原理为论，确有对照性；古体与近（今）体则是就体制发展的时间先后为论，必须放在相应的时代脉络下体察。两套语汇各有所指，并不相妨。然而，细绎之，“格”做为诗论术语原是通贯各种诗体而言，并不专属于古体，但在诗体发展的过程中，由于“以声律为诗”日渐流行也日趋力弱，“格”的标举对此便具有纠偏之意。因此，随着两类诗体异向发展的趋势日渐明显，格、律对言恰为掌握古、近体最关键的体制原理，提供了方便法门。然而，以格、律二词对举的概念，也在两种诗体间画下了难以逾越的界限，易使律诗体卑、格力不扬的观感，成为一种日趋定型的障碍。反不如古、近之分，古、律之别的中性提法，更适于作为体裁之别。因而，以格诗对应古体，只在以白居易为代表的中唐之世昙花一现，后世便未见继续沿用。而白居易这种格、律对举的取向，也一定程度局限了他对律诗体势风格的开展。

五、律诗的发展观与体势论

（一）发展史的初步构造

任何文学体裁的形成都需要经历一段漫长的发展过程，在定型成熟之后，基于后设的反省，辨体

① 参见傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编（增订本）》，第445-450页。

② 【唐】高仲武《中兴间气集》，收入傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编（增订本）》，第524页。

③ 【唐】元结《篋中集》，收入傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编（增订本）》，第357-378页。

④ 王运熙在《唐人的诗体分类》一文中，已注意到高仲武《中兴间气集》在孟云卿评语中所提及的“《格律异门论》及谱三篇”，并主张格、律即指涉古体诗与律诗。（氏著《王运熙文集·汉魏六朝唐代文学论丛》，上海：上海古籍出版社2012年版，第398-399页。）

⑤ 【唐】高仲武《中兴间气集》，收入傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编（增订本）》，第459页。

意识才会日渐清晰。这不仅表现在定名与类分上，也表现在体制发展史的建构，进而为其体势风格定调。律诗作为唐代诗歌最重要的新兴体裁，自然也经历了如此的过程。

在定名、分体的同时，中唐人也对唐代律诗发展史进行初步的建构，皎然曾明确提到“律诗”规范的建立过程：

楼烦射雕，百发百中，如诗人正律破题之作，亦以取中为高手。洎有唐以来，宋员外之问、沈给事佺期，盖有律诗之龟鉴也。^①

皎然揭举沈佺期、宋之问为唐代律诗之祖，赋予沈、宋开创律诗典范的地位。虽然在今人观念里沈、宋作为唐代律诗之祖已属诗歌史的常识，但是，与律诗定名一样，这也是从中唐开始才真正见诸载籍。与皎然同时的独孤及（725-777）也有类似的论述：

五言诗之源，生于《国风》，广于《离骚》，著于李、苏，盛于曹、刘，其所自远矣。当汉、魏之间，虽以朴散为器，作者犹质有余而文不足。以今揆昔，则有朱弦疏越、太羹遗味之叹。历千余岁，至沈詹事、宋考功，始裁成六律，彰施五色，使言之而中伦，歌之而成声，缘情绮靡之功，至是乃备。虽去《雅》寝远，其丽有过于古者，亦犹路鞞出于土鼓、篆籀生于鸟迹也。沈、宋既歿，而崔司勋颢、王右丞维复崛起于开元、天宝之间。得其门而入者，当代不过数人，补阙其人也。^②

此文是独孤及为大历诗人皇甫冉（715-768）所作的文集序，著作时间在大历7年（772），^③与皎然撰写《诗议》的时间相先后。这篇文章略叙五言诗的发展，兼及唐代以声律为诗的历程。文中先谈到初唐的沈、宋，盛唐的崔颢（？-754）、王维（701-761），便接着以皇甫冉接续，并在后文评其诗：“大略以古之比兴，就今之声律。”在此论述脉络下，独孤及同样确认了沈、宋二人完成声律完备、缘情绮靡之作的开创地位。

类似的论述脉络在高仲武《中兴间气集》也明显可见，此书在开篇第一位入选诗人钱起（710-782）的评语中述及：“文宗右丞，许以高格，右丞没后，员外为雄”、“士林语曰：前有沈、宋，后有钱、郎”，^④而在《中兴间气集》中入选最多诗作的即为皇甫冉，次则钱起、郎士元（？-780），^⑤可见三人在高氏眼中堪为大历诗人群的代表。而高仲武的评论与独孤及皆隐然有沈、宋→王维→大历诗人的发展脉络。从代宗对于王维“天下文宗”^⑥的褒奖到大历诗人对于王维的颂扬与承继，使王维的诗作在此时期获得独一无二的推崇与全面的学习。^⑦而对沈、宋的推尊则是再向前回溯，体现出大历诗人向初盛时期京城诗

①【唐】皎然《诗式》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第276页。

②【唐】独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》，收入《全唐文·卷三百八十八》，第3940页。

③ 兹据蒋寅《独孤及文系年补正》所考，收入《大历诗人研究》下编，北京：中华书局1995年版，第552页。

④【唐】高仲武《中兴间气集》，收入傅璇琮、陈尚君、徐俊编《唐人选唐诗新编（增订本）》，第459页。

⑤ 所选诗作数量皇甫冉13首居冠，钱起、郎士元各12首居次。

⑥【唐】代宗皇帝《答王缙进王维集表诏》，收入【清】董诰等编《全唐文》，北京：中华书局1983年版，第510页。

⑦ 宇文所安在论述“八世纪后期的京城诗传统”中，详细论析了大历诗人与王维或是交往或是诗作学仿的关系。参见宇文所安《盛唐诗》，北京：三联书店2004年版，第285-317页，尤其是第286、288页。

歌传统的继承。^①推尊沈、宋为律祖的论述皆始于此一时期，或可推论将二人突出于初唐诸多促成律诗成型的诗人，^②极有可能即是此时士人基于当代风尚所建立起来的发展史观，所谓“士林语”即不难窥知当时的世风。

相较于高仲武顺此世风，竭力褒扬大历诗人，以之上承王维与沈、宋；皎然则是为了对大历诗风纠偏，反向地重塑沈、宋二人律诗龟鉴的地位。皎然对于大历诗风的评论是放在讨论齐梁诗的脉络中，他指出齐梁诗“格虽弱，气犹正。远比建安，可言体变，不可言道丧”，但大历诗风则已露“诗道初丧”的征象：

大历中，词人多在江外。皇甫冉、严维、张继、刘长卿、李嘉佑、朱放，窃占青山、白云、春风、芳草以为己有。吾知诗道初丧，正在于此。何得推过齐梁作者？迄今余波尚寢，后生相效，没溺者多。大历末年，诸公改辙，盖知前非也。^③

皎然诗学的核心理论是“真于性情，尚于作用”，面对文学发展则主张复古与通变的平衡，尤其给予通变合法的地位。在皎然看来，诗歌渐尚作用是一种“体变”的表现，无法用前代的标准加以限制，但“真于性情”则是不变的原理，因而成为“道丧”与否的评量标准。皎然认为自晋宋以迄齐梁，诗中多写景物是此时创作的特征，可视为“体变”；但大历诗人同样在作品中描写景物，皎然却认为是窃占自然景物以为己有，并断为诗道初丧。皎然所谓“窃占”即在指出大历诗人所渲染的情物关系并非“真于性情”，只是玩弄光景，无法体现出诗人的情性，故为“道丧”的表现。^④这种风气对世风有绝大的影响，是皎然所不乐见的走向。鉴于大历诗风的流弊，皎然不但重新评价齐梁诗，也重塑沈、宋律诗龟鉴的地位。^⑤

至于元、白的律诗发展观，自然前有所承，但也存在关键的转折。元稹作于元和8年(813)的《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》云：

唐兴，官学大振。历世之文，能者互出。而又沈、宋之流，研练精切，稳顺声势，谓之为律诗。由是而后，文体之变极焉。^⑥

元稹以“研练精切，稳顺声势”为律诗定义，与其《叙诗寄乐天书》所言：“声势沿顺，属对稳切者，为律诗”^⑦一样，皆是以声势和属对作为律诗的两个主要特征。声律与对仗是后人辨识律诗的关键要素，但初、盛唐的诗格著作中虽然存在许多有关调声与属对的论述，却不曾出现如此具体的律诗定义，可见此时辨体意识的严明。而在律体发展观上，元稹虽承继时论揭举沈、宋为律诗定型之祖，但

① 宇文所安曾指出：“八世纪后期的京城诗人认为自己是诗歌艺术主流的继承者，而京城诗歌传统的延续，与京城诗人间社交关系的延续密不可分，社会关系的网络将七世纪后期京城诗人的诗与八世纪后期的诗联结起来。而“后期京城趣味被引向沈佺期和宋之间的正规艺术。”（宇文所安《盛唐诗》，第286-287页，尤其是第286页，第288页。）

② 陈铁民即认为律诗定型之功应属初唐诸学士，归于沈、宋的说法，不尽合于历史事实。本文则进一步论证此一建构殆于中唐形成。（氏著《论律诗定型于初唐诸学士》，《文学遗产》2000年1月第1期，第59-64页。）

③【唐】释皎然《诗式》，张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第304-305页。

④ 从其后文所举“诸公改辙”的诗例，皆属景中见情之句，可知其强调的是能够体现真性情的景语。

⑤ 有关皎然如何透过沈、宋律诗的分析，建立律诗创作的优劣标准，将于下节“体势论”中分析。

⑥【唐】元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》，收入《元稹集校注·卷五十六》，第1361页。

⑦【唐】元稹《叙诗寄乐天书》，收入《元稹集校注·卷三十》，第855页。

“沈、宋之流”实有不限沈、宋之意。

除了肯定沈、宋确立律诗体制的地位之外，元稹更进一步树立了杜甫（712-770）最高典范的地位，使律诗的系谱有了从初始向高峰的推进。这一方面表现在元稹强调杜甫“尽得古今之体势”，自然含括律体；另一方面表现在他论及李、杜比较时，特别突显杜甫的长篇之作：

至若铺陈终始，排比声韵，大或千言，次犹数百。词气豪迈，而风调清深，属对律切，而脱弃凡近。则李尚不能历其藩翰，况堂奥乎？^①

元稹的评论聚焦于杜甫的律体长篇，这些长篇巨制既能合乎属对律切的规范，又能臻至清深的风调，自较李白更胜一筹。此外，元稹在《叙诗寄乐天书》论及自己学诗的转折时也提到：

得杜甫诗数百首，爱其浩荡津涯，处处臻到；始病沈、宋之不存兴寄，而讶子昂之未暇旁备矣。^②

元稹以初唐的陈子昂（661-702）和沈、宋作为参照，再次突显出杜甫古、律兼备的典范地位。虽然他对于唐代律诗整体的系谱论述甚简，但将杜甫的典范地位推至极致，仍是前所未有的史识，而沈、宋→王维→大历诗人的脉络也有了改变。

（二）律诗的体势论^③

推尊沈、宋为唐代律诗定型之祖，或许是中唐初期的时论，但对于意图建构评论体系的皎然而言，推举沈、宋为律诗龟鉴的同时，也藉由他们的作品，揭示律诗理想的体势标准：

楼烦射雕，百发百中，如诗人正律破题之作，亦以取中为高手。洎有唐以来，宋员外之问、沈给事佺期，盖有律诗之龟鉴也。但在矢不虚发，情多、兴远、语丽为上，不问用事格之高下……假使曹、刘降格来作律诗，二子并驱，未知孰胜？^④

皎然首先强调创作律诗有如射箭，对于声律题旨的掌握必须精准切要，达到矢不虚发的效果；这是就律诗当符合规范的提示。他接续提出情多、兴远、语丽三项标的，相形之下，是否用事则是次要的；或者说，是要在与前三项标的相互配合下见其优劣。情兴作为诗歌的基础本即是皎然“真于情性”、“以情为地，以兴为经”的论诗宗旨，此处强调情“多”、兴“远”，是就律诗容易流于平庸凡近而言；“语丽”则直指律诗俚句对偶的形式特征。^⑤在这段论述之后，皎然接续以沈、宋二人诗作为主，其他唐人为辅，用例证一一说明律诗可以成就各种各样不同的风格，并以“辩体一十九字”的评语一一注明。^⑥这样的评论无疑是在示范律诗如何达到“体德内蕴，风律外彰”的标准。

除了专节讨论律诗之外，皎然在一般的通论，如“明作用”、“明势”、“诗有四深”中，则常强调声律与意度的经营必须相互配合，实不妨视为揭示律诗的创作原则：

作者措意，虽有声律，不妨作用。如壶公瓢中自有天地日月，时时抛鍼掷线，似断而复续，

①【唐】元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》，收入《元稹集校注·卷五十六》，第1361页。

②【唐】元稹《叙诗寄乐天书》，收入《元稹集校注·卷三十》，第854页。

③案：本节所用“体势”一语，采皎然《诗式》：“诗有四深”中的“深于体势”、元稹论杜甫“尽得古今之体势”的语意，指诗歌在体制规范的基础上，经由情兴构思、词汇语构所呈现出的整体风格。

④【唐】释皎然《诗式》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第276页。

⑤“丽”原可做华丽或俚偶两种解释，此处选用后者，因皎然接续的举例皆为对偶句，可见其特别重视律诗对偶的表现方式。

⑥【唐】释皎然《诗式》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第276-280页。

此为诗中之仙。拘忌之徒，非可企及矣。^①

“明作用”当是总论所有诗体，但这里的提示似乎更切于律诗。皎然从作者构思文意的角度说明创作时虽须讲求声律，仍要做到无碍于作用的开展，切不可受声律的拘限。“作用”正是经由运思所达致的“文体开阖作用之势”，其作用在于可使意脉展现出“萦回盘礴，千变万态”之势。^②重视体势作用是皎然一贯的主张，此处结合声律并论，以壶中天地为喻，很适宜说明在律诗有限的篇制中，声律规范如何与文意、作用、体势的经营结合，以成就高格之作。此意在“诗有四深”中的说明尤为完整：

气象氤氲，由深于体势；意度盘礴，由深于作用；用律不滞，由深于声对；用事不直，由深于义类。^③

由体势所支撑的气象，由作用所展开的意度，配合声对、义类的体制特征，皎然为律诗建立起相当宽宏的发展方向。

体制的优与劣、利与弊常是一体的两面，皎然对于理想律诗的标举，正是深刻体察到律诗在当代发展所产生的流弊。因此，早在《诗议》中皎然就曾详论律家常犯之病：

律家之流，拘而多忌，失于自然，吾常所病也。必不得已，则削其俗巧，与其一体。一体者，由不明诗对，未阶大道。若《国风》、《雅》、《颂》之中，非一手作，或有暗同，不在此也。其诗曰：“终朝采葇，不盈一掬。”又诗曰：“采采卷耳，不盈倾筐。”兴虽别而势同。若《颂》中，不名一体。夫累对成章，高手有互变之势，列篇相望，殊状更多。若句句同区，篇篇共辙，名为贯鱼之手，非变之才也。俗巧者，由不辨正气，习俗师弱弊之过也。其诗云：“树阴逢歇马，鱼潭见洗船。”又诗云：“隔花遥劝酒，就水更移床。”^④

前文曾对皎然所提出的律家之病略为叙及，此处可再详论之。皎然特标“一体”与“俗巧”之弊，旨在强调律诗在情兴语势上应有的变化之姿。“一体”之病尤其容易表现在诗对上，他首先举《诗经》二例，说明两句诗有“兴虽别而势同”的情况，但因非出于一人之手，所以不在此限。他要求的是同一位诗人累对成章、列篇相望必须有互变之势，不可反复采用同一类型的情兴语势以成篇。倘若诗作的语势结构千篇一律，只在词汇的新巧上用力，便会走向俗巧弱弊的境地。“一体”与“俗巧”具有互为因果与相互依存的关系，有此二弊便不可能表现出“语与兴驱，情逐势起”的自然意度。从这些揭弊之论不难理解为何皎然会在《诗式》中特举情多、兴远、语丽作为律诗的主要标的，前两者是情兴语势缺乏互变之姿所难以表现的，后者则在重新定义俚偶不是表面新巧的对仗，而是情兴意脉之所从出。

对于俗的问题，皎然既有上述“削其俗巧”的面向，更有化俗为奇的积极作为。在皎然的体系中对于“俗”有多元层次的分析，相当特别。《诗式》中有“跌宕格二品”，分别列有越俗：“其道如黄鹤临风，貌逸神王，杳不可羈。”与骇俗：“其道如楚有接舆，鲁有原壤。外示惊俗之貌，内藏达人之度”，两品皆表现出不拘常法、跌宕不羈的逸格，其所以超越俗世者正在“貌逸神王”与“达人之度”。此外，

①【唐】释皎然《诗式》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第223页。

②【唐】释皎然《诗式》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第222-223页。

③【唐】释皎然《诗式》，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第224页。

④卢盛江校考《文镜秘府论汇校汇考》，第1414页。【唐】释皎然《诗议》，“论文意”，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第204-205页。

又有“澠没格一品”论“淡俗”：“此道如夏姬当垆，似荡而贞；采吴、楚之风，虽俗而正”，此品提示的是从民歌俗曲汲取貌俗而不掩贞正的表现；至于“调笑格一品”谈的是“戏俗”：“此一品非雅作，足为谈笑之资矣。”^①此品虽非雅正之格，但戏谑谈笑能体现诗人机智的一面，故不在俗巧弱弊之列，可见皎然可以容受的变格是相当宽广的。也可以说时至中唐，一味坚持传统的雅正之道已不合时宜，若能正视俗的多元可能，或可走出化俗为奇的新变之道。^②

相对于皎然，元、白的律体论述较无完整的体系，但仍可从他们评论杜甫及自评中得其梗概。元稹论律诗的发展从沈、宋再推进到杜甫，主要是从杜甫兼备众体的大框架下加以定位：

然而好古者遗近，务华者去实。效齐梁则不逮于晋魏，工乐府则力屈于五言。律切则骨格不存，闲暇则纤秣莫备。至于子美，盖所谓上薄风骚，下该沈宋，言夺苏李，气吞曹刘。掩颜谢之孤高，杂徐庾之流丽。尽得古今之体势，而兼昔人之所独专矣。^③

这段综论杜甫兼擅古今各种体势风格的论述，以两两对照的方式展开，其中“好古者遗近”、“律切则骨格不存”，可作为广义的古、律风格的对照。而白居易的《与元九书》则是在李、杜比较的语境中论及对杜甫的评价：

又诗之豪者，世称李、杜。李之作才矣奇矣，人不逮矣。索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余首。至于贯穿古今，覩缕格律，尽工尽善，又过于李。然撮其《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》、《塞芦子》、《留花门》之章，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之句，亦不过三四十首。杜尚如此，况不逮杜者乎？^④

白居易重视杜甫风雅比兴及社会批判之作，与他主张“上以诗补察时政，下以歌泄导人情”的政教功能相互呼应。他从诗体承载的社会功能出发，自然表现出重古轻律的态度。然而，评价杜甫“贯穿古、今，覩缕格、律”与元稹评杜“尽得古今之体势”皆是就杜甫兼备众体而言，所谓“贯穿古、今”一般可视为时间脉络，但它至少表达了两个不同范畴；与此对照的“覩缕格、律”，也应属于两个不同范畴，指杜甫能够周密而有条理地安排作品中的格、律两端，与元稹将律切与骨格并提是类似的框架。如前文所述，格、律对言或甚而以此对应于古体、律体的体裁特征，是中唐以来的时代观念，但元、白显然已在杜甫的诗作上看到兼容并蓄，跨越鸿沟的表现，并无“律切则骨格不存”的缺失，而是能够“覩缕格、律”、“属对律切，而脱弃凡近”，因而推为典范。

然而，耐人寻味的是，虽有杜甫的典范在前，元、白二人却鲜少对律诗做正面的表述，于自身所作律诗也充满负评，重古轻律的态度始终贯穿其间。如白居易如此自评：

其余杂律诗，或诱于一时一物，发于一笑一吟，率然成章，非平生所尚者，但以亲朋合散之际，取其释恨佐欢。今铨次之间，未能删去，他时有为我编集斯文者，略之可也。……今仆之诗，

① 以上“三格四品”引文见【唐】释皎然《诗式·卷一》，“跌宕格二品”、“澠没格一品”、“调笑格一品”，收入张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第234-237页。

② 本文对于皎然“三格四品”的理解颇受赵昌平相关论述的启发，唯因论述重点不同，笔者另行做了延伸发挥。赵昌平《“吴中诗派”与中唐诗歌》，第144-150页。

③ 【唐】元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》，《元稹集校注·卷三十》，第855页。

④ 【唐】白居易《与元九书》，收入《白居易集笺校·卷第四十五》，第2791页。

人所爱者，悉不过杂律诗与《长恨歌》已下耳。时之所重，仆之所轻。^①

白居易这段自述写于首次编辑《白氏长庆集》之前，文中极端贬抑自身所作律诗，认为既非平生所尚，大可删略矣。虽不能排除此语乃自谦之词，但细究其贬抑的原因，很大程度是将律诗作为应酬工具，以致率然成章，有欠精思。

类似的创作情境与自评也出现在元稹《进诗状》的自述中：

凡所为文，多因感激。故自古风诗至古今乐府，稍存寄兴，颇近讴谣。虽无作者之风，粗中道人之采；自律诗百韵至于两韵七言，或因友朋戏投，或因悲欢自遣，既无六义，皆出一时，词旨繁芜，倍增惭恐。^②

在与稍存寄兴的古风、乐府比较之下，元稹指出自身律诗属于友朋间的戏作投赠、私人的自遣之词，因缺乏公领域的意义，而令元稹感到惭恐不安。元、白的这两篇文章皆做于编辑文集的早期，二人对于律诗创作的情境、场合以及自身律诗的缺失，皆有类似的自觉。然而，二人后续以律诗为友朋间的酬赠之具、自遣之词的情况实有增无减，甚至引领一时风气。如白居易在生命晚期以“中隐”之姿，于东都洛阳会聚了一群闲适诗人群体，相互酬酢吟咏，堪为此中代表。^③而白居易此时所作的闲适诗，与早期四分类中和讽谕对举，具“独善”旨趣的闲适诗，在思想本质上已大相径庭。^④因此，律诗在中唐的施用场合以及其联络友朋情谊、构筑私人空间的作用，实是元、白律诗论述所透显出的重要时代意义。

前述静永健在研究白居易诗集的四分类时，已经提出讽谕、闲适、感伤的区别不仅是内容之别，亦兼有场合、对象的考量。现在从杂律诗独立于前述三分类，以及元、白自述律诗的创作情境与施用场合，不难见出律诗的内容系属个己的私交情谊或一时情愫，其与前三类的分野便同时也具是体裁与内容的双向区辨。此一表现或许可以用中唐以来，文人积极构筑私人空间的现象加以解释。宇文所安曾经指出，在中唐以后，个性化的诠释风行一时，诠释者带着权威的自信口吻发表议论，却不需要有传统公认的道理作为支撑。^⑤而中唐个人性的诠释中最典型的即是一种戏谑式的机智，这类机智的游戏往往与家庭生活的细节琐事相连。^⑥萧驰则进一步说明，白居易的这种个人性的诠释，是以佛教南宗禅所倡的“意自得”为背景，而白氏以行住坐卧吃饭睡觉等琐事为诗，使写诗只是闲适生活中的一件“无事”之事，实为洪州禅的“无事”禅法。^⑦

①【唐】白居易《与元九书》，收入《白居易集笺校·卷第四十五》，第2795页。

②【唐】元稹《进诗状》，收入《元稹集校注·卷三十五》，第954页。

③ 依据贾晋华的分析，白居易受洪州禅“平常心是道”观念的影响，在大和3年（829）提出“中隐”之说，直至会昌6年（846）去世，长达十七年以分司或致仕官的身份定居东都洛阳，会聚了一群生活情趣与创作倾向类似的东都闲适诗人群体，其间文酒之会酬酢往来，各人抒写适意任心的生活，成为共同的诗歌取向（贾晋华《平常心是道与中隐》，《汉学研究》1998年第16卷2期，第339-347页）。

④ 贾晋华以“平常心是道”，萧驰以“无事”诠释此时的诗歌主题，皆指出白居易此期思想与洪州禅的关系（贾晋华《平常心是道与中隐》，第317-349页；萧驰《洪州禅与白居易闲适诗的山意水思》，收入《佛法与诗境》，北京：中华书局2005年版，第163-206页）。

⑤【美】宇文所安著，陈引驰、陈磊译《诠释》，收入《中国“中世纪”的终结：中唐文学文化论集》，北京：三联书店2006年版，第47-49页。

⑥【美】宇文所安《机智与私人生活》，收入《中国“中世纪”的终结：中唐文学文化论集》，第67页。

⑦ 萧驰《洪州禅与白居易闲适诗的山意水思》，第199、203页。

事实上,私人天地、家庭生活在诗歌中展现出重要性可追溯到杜甫,到了中唐白居易则获得了前所未有的发挥。因此,私人空间的构筑是元、白对于杜甫极为重要的继承,而律体作为唐代新兴的体裁,相较于古体承载了厚重的传统价值,有充足的理由因适应中唐的社会文化而走出有别于古体的实用路线。这应该即是元、白虽高度推崇杜甫“颀缕格、律”、“属对律切,脱弃凡近”,却没有充分学习杜甫律体的格力;以及他们虽对所做律诗的缺失有充分的自觉,仍不以为忤地公诸世人。毕竟,构筑私人天地在中唐正是时风所趋;正如宇文所安所指出,他们的私人性,仍是一种社会性的展示,并始终关注外部对自己的关照,因而私人天地的诗其实也是公共性的,他们与朋友酬赠以供流传阅读,藉以表现诗人自己。^①事实上,综观大历至元和的诗歌发展,在唱和赠答的应酬风气、日常生活方面的主题取向、工于形似的白描技巧、平易流利的语言风格、以至于偏重和擅长近体等”,^②都显现出两者间的承继轨迹。因而,取材于日常生活,在朋友之间的酬赠活动,用流利的律体展演自己以获取时誉,已成为势不可挡的时代趋向。

但律体的这种性质并非与生俱来,而是出于一种时代的形塑。元稹早期所作十分类的诗歌系统,也还有“律讽”一类,可见声律与骨格原有并存的空间。相较于白居易,元稹对于律体在当代的走向以及个中原因,实较白居易思辨更深,足以形成具有理论意义的律诗论。他在《上令狐相公诗启》经由自评而有深刻的反省:

唯杯酒光景间,屢为小碎篇章,以自吟畅,然以为律体卑瘠,格力不扬,苟无姿态,则陷流俗。常欲得思深语近,韵律调新,属对无差,而风情自远,然而病未能也。^③

在这段自评中他首先提出律诗体格的先天限制:“律体卑瘠,格力不扬”,此意与“律切则骨格不存”^④略同,而以“卑瘠”一语形容律体,颇具深意。由于古体承载了悠远的传统,其所开出的体势格局与恢宏气度,使律体相形见绌,显得卑微;“瘠”原指肢体麻木不灵活,元稹以之形容律体受到声律与对仗的体制束缚,容易僵固而丧失生机动能,致使诗作的格力无法由内而外自然挥洒,即所谓“瘠”,因而产生“苟无姿态,则陷流俗”的弊端。元稹直指律诗安于圆熟的技术而流于俗巧,有必要用意脉体势展现风姿以寻求突破。元稹曾论杜甫“属对律切,而脱弃凡近”,正说明杜甫既能满足于体制的规范,又能免于平庸卑近,故能展现大家的风姿。

对于律诗除了负面表述,元稹也提出了律诗的理想标的:“思深语近,韵律调新,属对无差,而风情自远”。“韵律调新,属对无差”乃是对律诗“声势沿顺,属对稳切”的基本规范,但“调新”是对凡近的超越。“思深语近”则是针对律诗语言流利浅近的弊病,强调须以“思深”加以提升,俾使情兴意脉更趋精深。若能如此,律诗的创作便能在遵守既定的体制规范之余,体现出动人的风情远韵。此意实与皎然揭举出“情多、兴远、语丽”,所见略同。然而,对于这样的标准元稹自承力有未逮,甚至感受到每况愈下的影响,他评论效尤者之作:“遂至于支离褊浅之词,皆目为元和诗体”,以及仿效元、白次韵相酬之作:“力或不足,则至于颠倒语言,重复首尾,韵同意等,不异前篇。”^⑤他充分意识到律

①【美】宇文所安《机智与私人生活》,收入《中国“中世纪”的终结:中唐文学文化论集》,第82页。

② 参见蒋寅《大历诗风》,上海:上海古籍出版社1992年版,第244页。

③【唐】元稹《上令狐相公诗启》,收入《元稹集校注·补遗卷二》,第1450页。

④【唐】元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》,收入《元稹集校注·卷五十六》,第1361页。

⑤【唐】元稹《上令狐相公诗启》,收入《元稹集校注·补遗卷二》,第1450页。

诗在当代不断俗化弱化的问题，不吝于指出改革的方向，实较白居易积极。^①

元、白二人虽言重古轻律，却创作了数量更多的律诗，其近俗的表现及影响的广远，已成为一个时代的标记。在理论上他们虽尊崇杜甫为最高典范，在创作上却未能开出承继杜甫的律诗新局，转而安于律诗成为日用诗体，全力借此开展私人的生活天地。他们在理论上预设了律切与骨格难以并存，形成迥然二分的格、律分体观，使律诗逐渐失去展现格力的可能性，而走向日趋俗弱之路。回顾王昌龄“格律全”的提示，皎然“情多、兴远、语丽”的综合标准，再到元、白欲振乏力的表述，不难看出从盛唐到中唐律诗论的历史发展。

六、结语

中国诗歌自齐代永明时期开始尝试建立调节声韵的法则，由永明八病着眼于声、韵、调全面性的调节，渐次发展成以“声调”为主的调声规范，最终于唐代确立了律体的形制，开启汉语诗歌古体与律体的辨体意识以及分道扬镳的局面。唐代居于诗体变革律诗成立的最前沿，唐人如何展开区辨，又为律诗建立了哪些重要观念，无疑是古典诗学中律诗论的源头。

律诗成熟于初唐沈佺期、宋之问之手，初、盛诗人能够创作合乎声律的作品，似乎已是文学史的常识。但本文经由文献的梳理却反映出无论是诗格诗论、编辑体例、章表诏书、科举议论，律诗、律体之名的正式出现皆有待于中唐。此前的初、盛时期，诗格诗论集中在“诗”该如何调声、怎样对仗，以及用事、结构等议题，这些讨论既可视作诗歌总论，也不妨视为是针对所谓律诗而发，但因无律诗称名，古、律的界线便难免模糊。相对而言，中唐以后律诗称名的精确、论述的频繁、层面的广泛，说明此时与律诗相关的认知产生了聚焦性的强化作用。

这样的研究结果至少说明中唐时期的“律诗”概念具有关键性的转折。初、盛时期未见特别标举律诗，可能是将此类重视调节声律的诗作放在诗之整体架构中定位，虽论及调声法则、属对技巧，却是开放给广泛的诗歌体类，由作者斟酌实践，所以在规范上便显得宽松而多元。声律、对偶在此时是负载于诗的特性上，“以声律为诗”与乐府、歌行类似，属于众多形式的一种。但这种现象在中唐有了明显的改变，元稹、白居易自编文集时从求其分的诗体观进展到合其类的诗体观，虽然主要的分合聚焦于古体，但律体从与古调、新乐府、古体、歌行曲引并列，各自列为一体；到古体统合成一类，形成古体与律体或是格诗与律诗的对举，反映的即是一种体制分辨标准的转变，此时律与非律跃居判别诗体的关键要素。换言之，律体日渐风行蔚为大观，同时牵动着古体的分类与定位；古与律彼此参照，相互定义，辨体意识因而更加明晰。白居易以格诗对应于古诗即充分说明唐人从格、律并举的理想诗体观念，渐次发展到格、律分庭抗礼的辨体思维，这种改变具现出诗歌中的两种重要元素长期拉锯的过程，这也是中唐时期相当独特的时代印记。

律诗论述在中唐时期的大量涌现，与创作日伙、弊病丛生有直接的关系，在本文所引述的相关文献中，除了皎然基于复古通变的发展史观，并未建立古、律的优劣论，而是就体制论体势，提出律诗

^① 钱志熙即曾指出元稹的律诗理论比白居易开通而积极（《元白诗体理论探析》，第35页）。

宜应突破的限制；其他的论述则多数是从负面表述，可见当时积弊的现象。而这种创作日伙、弊病丛生的现象自与中唐科举考试提升了诗赋试的地位，标准日趋严峻息息相关。使原先着眼于“声律”之律的律诗，在此时发展成将声律规范奉为“法律”之律的倾向，这不能不说是积弊所以产生的重要因由。

相对于后世诗评家能够掌握到唐代诗体发展的整全脉络，中唐毕竟还只走在半路上，由于与自身的时代缺乏足够的反省距离，所论自难周全。然而，作为律诗论的源头，中唐诗人定义了律诗的体制，确立了律诗的起源，建构了初步的律诗发展史，也提出了体制的基本限制，并形塑出理想的体势风格，甚至展演了律诗如何在中唐发展成为构筑私人空间的日用诗体。其丰富的内容与时代色彩，实为唐代诗体论不可忽略的重要环节。

The Theory of Metrical Poetry (Lushi) in the Middle Tang Dynasty

Tsai, Yu

(Department of Chinese Literature, National Taiwan University, Taipei)

ABSTRACT: This article is mainly based on the poetic expositions proposed by Jiao Ran, Yuan Zhen, Bai Juyi among others, with the supplement of related records in “Shige” and “Anthology of Poetry” in the Tang Dynasty. It also considers the developmental context of the imperial examination system in the Tang Dynasty and analyzes how middle Tang poets developed the project of making a stylistic distinction among poetry; That is to say, they established the consciousness for distinguishing between ancient style (古体) and recent/modern style (Jinti/Jin-ti, 近体/今体), and between Geshi (格诗) and Lushi (律诗, Metrical poetry), which subsequently formed the earliest theory of Metrical poetry in the history of poetics. The essay is divided into four main components: First, from the distinction of poetic styles made by Jiao Ran, Yuan Zhen, and Bai Juyi and the naming of the imperial examinations, I discuss how the designation of the Lushi and The Form of Lushi came to form in the middle Tang Dynasty. Secondly, I explicate the classification of poetic styles of Yuan Zhen and Bai Juyi’s self-compiled literary collections and analyze the formation process of establishing distinctions between Gushi and Lushi with specific examples of compilation styles. Thirdly, focusing on Bai Juyi’s unique view on the styles of the Geshi and Lushi, I trace the source of this concept, examining the crucial meaning and evolution of the Ge (格) and Lu (律) as critical terms. Finally, I discuss in the context of their development history the preliminary construction of the Lushi and the basic configuration of the Poetic Posture in the middle Tang Dynasty.

Keywords: Middle Tang, lushi (metrical poetry), poetic posture, Jiao Ran, Yuan Zhen, Bai Juyi