

王闳运“唐人好变，以骚为雅”说发微

付佳奥

内容提要 王闳运论诗有“唐人好变，以骚为雅”之说，集中地体现了他对唐诗“快意骋词，自状其偏颇”一面的认识，揭示了唐诗在所抒之情、如何抒情上与六朝的巨大区别，对中古诗歌流变研究具有启发意义。王闳运受到湖湘诗坛的影响，欲截断众流，把拟古的标准上推至汉魏六朝，树立与先唐语境会通，不以奇崛为优、不以情极为雅的复古诗学。湘绮心目中的“诗缘情”是“情不可放，言不可肆”，而以杜甫为代表的唐代诗人多偏离了这一标准，因此他乃有抑杜甫而独推李颀等论诗之新说。

关键词 王闳运；以骚为雅；诗缘情；正变

王闳运为晚清名家，汪辟疆《光宣诗坛点将录》以其配“托塔天王晁盖”之位，云“陶唐老去弥之死，晚主诗盟一世雄。得有斯人力复古，公然高咏启宗风”^[1]。湘绮之诗出入汉魏，为一时雄杰，其诗论亦与时俗相异而别有会心之处。

自上世纪八十年代《湘军志》等文献整理出版以来，学界对王闳运的研究主要从经史层面展开，上世纪末、本世纪初则进一步认识到他文学创作和思想的影响，而其诗学谱系还有待论者抉隐^[2]。王闳运作诗宗法汉魏，论诗却集中于唐，时人认为湘绮推挹东川、裁抑杜甫，乃其得意之笔^[3]，湘绮自言“竟七子之业，海内知者不复以复古为病”^[4]。然若仅以明七子后继者自居，似不应裁抑杜甫，更不应认为“（唐）七律亦出于齐梁，而变化转动，反局促而不能骋”^[5]。王闳运于唐诗诸家，除杜甫外，又绌落白居易、韩愈、李商隐等人，独推李颀，如非刻意惊人，应是别具只眼。其弟子王简汇编《湘绮楼说诗》得四卷，其中不乏新说，与其日记、诗文可互相参证。今摘出湘绮“唐人好变，以骚为雅”^[6]这一关键论点，试为析论。

一 “以骚为雅”与王闳运对“诗缘情”的解释和发明

王闳运所云“以骚为雅”，首先将风雅与楚骚树立为两种不同的写作方式。《诗》和《离骚》很

早便被视为中国古典诗歌的两个源头，沈约《宋书·谢灵运传论》云“自汉至魏，四百余年，辞人才子，文体三变……原其飚流所始，莫不同祖风骚”^[7]，这种观念在唐宋以后的诗学文献中不断得到转述。然而，二者虽常常被并列起来使用，受到的评价并不在任何时候都保持一致。在《诗》被汉儒列为经典并发展出一套诗教观念、文学批评和人物品评纠缠不清的中古时期，《骚》与《诗》之间的差异不乏争议。王逸《楚辞章句》就曾提到班固认为屈原“露才扬己”^[8]，这一评价不仅被《文心雕龙》《颜氏家训》所引述，“露才”也被钟嵘应用到对嵇康的批评中，云“过为峻切，讪直露才，伤渊雅之致”^[9]。“风雅之正变以治言”^[10]，在这一逻辑中，楚国国政衰颓，《离骚》“显暴君过”^[11]，因此“骚”常被认为是“风雅”之变。如唐代贾至即称：“三代文章炳然可观，洎骚人怨靡，扬马诡丽，班、张、崔、蔡，曹、王、潘、陆，扬波扇飏，大变风雅。宋齐梁隋，荡而不返。”^[12]这种观念虽然未必正确，但当“风雅”和“骚”在文本中用作对立概念区分开来时，“风雅”指代的是诗之正体，而“骚”则为变音。无论是将二者合论还是分论，都意味着诗论家对诗歌正变体性的认识。这是王闳运“以骚为雅”的立足点。

贾至的观念代表着唐人一种较普遍的诗学正变观念，与此类似的诗论亦见于陈子昂、李白诗文，对齐梁文风持不屑态度，在唐以后也不乏支持者，

此不赘述。然而，王闳运却并不这么认为：

宋、齐、梁游宴藻绘山川，梁陈巧思寓言
闺闼，皆言情之作，情不可放，言不可肆，婉
而多思，寓情于文，虽理不充周，犹可讽诵。
唐人好变，以骚为雅。直指时事，多在歌行，
览之无余，文犹足艳……近代儒生深诋绮靡，
乃区分奇偶，轻诋六朝。^[13]

所谓“唐人好变，以骚为雅”，是王闳运对南朝至唐诗歌流变史的总体认识，和贾至所论显然相反。在他眼里，南朝诗“犹可讽诵”，言下之意是虽然做不到“理周辞要”^[14]，但仍属于“正”的范畴，至唐则为“变”，盛唐诗亦不外乎此。这里的正变概念已吸收了明代文体正变之说，是针对文体本身而非时世治乱的批评。“以骚为雅”，意在变而不失于正，其所论的要点正在于“骚”“雅”二体的抒情差异上。

王闳运的这段文字，是回答陈复心有关陆机《文赋》“诗缘情而绮靡”的疑问时提出的。“诗缘情”经过陆机的揭橥，被学界认为是和“诗言志”并列的观念发明，并对此后的诗歌创作和文学批评带来了深远的影响^[15]。然而，研究者们也无法忽略一个事实：中国文论中许多基本概念，在使用过程中其内涵不免会发生变化。陆机眼中的“情”，和他人、后人眼中的“情”外沿并不见得相同，后世论者对陆机“诗缘情”理念的利用，也不免有泛论或误读的危险^[16]。王闳运认为：

诗缘情而绮靡：诗，承也，持也。承人心
性而持之，风上化下，使感于无形、动于自然，
故贵以词掩意，托物起兴，使吾志曲隐而自达……
非可快意骋词，自状其偏颇，以供世人之喜怒也。^[17]

对“诗缘情”的理解和接受，是王闳运论“唐人好变”的起点。他认为诗首先是“风上化下”的载体，这是对儒家诗教观念的消化，不足为奇。同时，他也说“情动于中而形于言，无所感则无诗，有所感而不能微妙，则不成诗”^[18]，认同情和诗之间的紧密联系，已受到戴震对“情”“理”概念考辨的影响^[19]。但是，这仍不能等同于今天意义的“抒情”。王闳运认为陆机所谓“缘情”，并不是指个体情感的自由流露，而是一种缘于情而有所

选择的表达。他一方面明白“既不讲格调，则不必作，专讲格调，又必难作”的道理，认识到“诗与诸文不同，必求动人者”；另一方面，又要求“处于至尊至贵而无妖冶之心”“免俳优之贱”^[20]。归根结底，就是有的“可以说”，有的“不能说”，而且要在诗中注意“怎么说”。

在具体的创作上，王闳运认为要“观古人所以入微，吾心之所契合”^[21]。因此，他才会认为六朝诗反而是“言情之作”，此时的主流正是“情不可放，言不可肆”，有节制地寓古人之情于婉转之文，于是多含思虑，呈现“绮靡”的特征。在王闳运眼中，陆机的“诗缘情”并没有完全超脱于“诗言志”之外，更不是与“诗言志”并列的两种谱系^[22]。在解释“赋体物而浏亮”时，他同样从文体性质出发，认为赋是“隐语而使人自悟”，这是由于在讽喻之道上，庄论不如隐言，所以又要“托体于物而贵清明”^[23]。他对陆机“诗缘情”“赋体物”的论述更多地回到中古文学语境，认识到唐诗所言之情和南朝诗所言之情的巨大区别，并有意避免唐人论调对“诗缘情”概念的解读造成的影响。

陆机《文赋》揭示了“缘情”的创作理路和文体特征，“缘情而绮靡”如何在创作中具体实现，则受制于不同时代对“情”的不同理解。王闳运敏锐地意识到六朝文学并没有真正进入一个“五情发而为辞章”的时代，作者仍然要“择源于泾渭之流，按辔于邪正之路”^[24]以亲近风雅，这在他看来，正是创作之要津。由此，他以古为正，肯定六朝诗的创作成就，对唐诗“快意骋词，自状其偏颇”的一面，则以“唐人好变，以骚为雅”来概括。尽管“以骚为雅”可谓变而不失于正，但在王闳运看来已偏离了“缘情”应有的界限，是不如汉魏六朝时期的。

二 王闳运对唐诗诸体的推源溯流

“唐诗为八代以来一大变”^[25]为诗家共识，“唐人好变，以骚为雅”则是王闳运远绍钟嵘《诗品》，以正变源流的眼光梳理诗歌史所得的具体结论^[26]。王闳运虽以《八代诗选》闻名于世，但在《唐诗选》上投入的精力实则更大，几乎贯穿着他

的后半生^[27]。他总论唐诗曰：“三唐风尚人工，篇什各思自见，故不复摹古。”^[28]意在批评唐人之好为变体，失去了古之正音。在传统正变批评中，正固然最佳，变也有不失于正的空间，各家对此阐释不一。王闳运认为唐诗各有本原，欲用探源反本、观察流变的方法将唐诗胜处拈出，虽然其诗论较为零散，仍可从王闳运对以下三个关键问题的论述，来看他对“唐人好变”更多的理解。

论五、七言诗体。王闳运独重唐人七古，对其它诗体则多不以为然。首先，他认为汉魏以来，四言诗不过是兴之偶寄，不足用功，“四言与诗绝不相干，作诗必先学五言”^[29]，“五七言诗乃有门径”^[30]。在论唐人五言诗创作时，他概括道：“杜子美无论矣。所称陈子昂、张子寿、李太白，才刘公幹之一体耳，何足尽五言之妙”，“故曰唐无五言，学五言者，汉魏晋宋尽之”^[31]。

“唐无五言”是对李攀龙著名观点“唐无五言古诗而有其古诗”的省写。李攀龙所谓“其古诗”，是陈子昂等人以唐人句法会通古人精神的新作，在严格的拟古派看来有失汉魏声调，因此称不上是真正的“五言古诗”。这一观点在清初即已招致批评，叶燮在《原诗》中就针锋相对地说：“正惟子昂能自为古诗，所以为子昂之诗耳。然吾犹谓子昂古诗，尚蹈袭汉魏蹊径，竟有全似阮籍《咏怀》之作者，失自家体段。”^[32]拟古派式微之后，“唐无五言古诗”的论调就鲜有人附议了。王氏以明七子后继自命，将这一观点重新拾起，并认为学诗要由唐而上溯魏晋，高度评价其友人邓绎“自学唐而进之，至于魏晋，风骨既树，文彩弥彰。及后大成，遂令当世不敢以拟古为病”^[33]。因此，他认为唐人五古中较佳者，也不过能得魏晋一家之遗^[34]。五律则被王闳运分为两派，一派以清逸为特点，从庾、鲍、阴、何中来，以杜甫为代表；另一派以华秀为特点，以王维为代表。两派皆为六朝五古之流变，亦不能入其法眼。

七律于唐代大盛，名篇迭出，然而在王闳运眼中得到的评价比五律更低。王闳运认为唐人七律“局促而不能骋”，唯一得到好评的李义山“颇开町畦，驰骋自如”，但不过是“乘车于鼠穴，亦自可乐，殊不足登大雅之堂”^[35]。杜甫七律代表

作《秋兴八首》他甚至不愿选入《唐诗选》，最终因为它代表着联章诗的早期形态才将其勉强选入，以备一格。他对唐人七绝的评价要宽容一些，承认七绝盛于唐代，艺术上“有美必臻，别为一体”，也承认七绝写起来最难措手，要有很高明的艺术技巧，“一字未安，全章皆顿，余初学为诗即惮之”^[36]。然而，又说它“其调哀急，唯宜箏笛，大雅弗尚也”^[37]，从根本上将唐人七绝取得的巨大成就轻轻带过了。

唐诗诸体中，王闳运唯独对七古做出高度评价。他认为七古上承《离骚》而来，与五古别为二系。五古可“持其志”，七古则可以“畅其气”，互为补充^[38]。由五言增加二字而成、以齐梁排偶法为七言古体的王杨卢骆，在他眼中“不能为七言之宗”^[39]，而由《离骚》下启鲍照、王筠诸人，直通元白、卢仝、刘叉、温李、皮陆，唐人七古真正做到“开合动荡，无所不有”^[40]“直指时事，多在歌行”^[41]，这才是七古之主流，其中李颀“兼有其妙”且无其失，王闳运屡屡加以盛赞^[42]。从这个意义上，李颀甚至被他推举为唐代最优秀的诗人。

论李颀与杜甫优劣。自中唐有李杜优劣争论以来，能与杜甫抗衡的是李白，王氏却代之以李颀，且扬李抑杜，这是一个颇为大胆的举动。在王闳运的诗学观念中，五言诗以先唐为宗，杜甫在五言诗上的巨大成就被他忽视了，虽然承认《北征》为雄杰，但强调杜甫终不过学习蔡文姬的诗体；他又认为唐代胜出的诗体是七古和七绝，二者兼善的诗人范围相应地缩小，李白和李颀都在范围内；在论“诗缘情”时，王氏认为情不可放，那么纵情肆意的李白就被他排斥在外了。推举李颀，其目的仍不外于“别裁伪体亲风雅”，只不过李颀存诗数量不多，《全唐诗》中仅有三卷，因此王氏之说虽然新奇，影响终不为大。

王氏论作诗之法，云：

文有时代而无家数，诗则有家数，易模拟，其难亦在于变化。于全篇模拟中能自运一两句，久之可一两联，又久之可一两行，则自成家数矣。成家之后，亦防其泛滥。诗者持也……虽七十从心，仍如十五志学，故为治心之要。自齐梁以来鲜能知此，其为诗不过欲得

名耳。杜子美诗圣，乃其宗旨在以死惊人，岂诗义哉！^[43]

他在另一则手书中亦曾说“文无定法，诗有家数”^[44]，持论谨守“家数”二字。这是他复古诗学的根基，他将诗看作是“治心之要”，将齐梁以后的诗视为“为人”而非“为己”的诗^[45]。语不惊人死不休的杜甫自然被他树立为批判对象，不特其长篇五古被认为得力于古人，杜甫为明人所广泛模拟的七言律诗在王闳运看来也并无超妙处。王闳运评点杜甫《秋兴八首》，下语颇为苛刻，如评价“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”，则云“塞上太远，若如此扯来，何语无对”；评价“画省香炉违伏枕，山楼粉堞隐悲笳”时，也说“对不起”；“蓬莱宫阙对南山”一首，被他认为是“但砌字面”^[46]。可以说王闳运全盘否定了杜甫的对仗技法，而这正是杜甫被后人高度评价并广泛效仿的地方。最终，王闳运认为杜甫之所以为名家，不过因为“所存诗多，而题目平易，咏景物多，恰近人情，故流俗喜传之”^[47]。

反观李颀诗以歌行闻名，写情婉转含蓄，结尾处往往耐人寻思，殷璠盛赞其为伟才，称其诗“发调既清，修辞亦秀，杂歌咸善，玄理最长”^[48]。如《古从军行》“年年战骨埋荒外，空见蒲桃入汉家”^[49]，《古意》“今为羌笛出塞声，使我三军泪如雨”^[50]，篇末致意，得风人之致；《琴歌》《听安万善吹箏歌》《听董大弹胡笳兼寄语弄房给事》写音乐诸诗，最能立象尽意，是白居易《琵琶行》的先声，《听安万善吹箏歌》一首放言“世人解听不解赏，长飙风中自来往”^[51]，与天地独往来，没有像白居易一样陷入到“江州司马青衫湿”的个人哀乐，显得更加温柔敦厚；又如《缓歌行》结句“早知今日读书是，悔作从前任侠非”^[52]，《郑樱桃歌》结句“邺城苍苍白露微，世事翻覆黄云飞”^[53]，《放歌行答从弟墨卿》结句“举头遥望鲁阳山，木叶纷纷向人落”^[54]，可以与卢照邻《长安古意》、刘希夷《代悲白头翁》、张若虚《春江花月夜》视为一个谱系，以玄理提升了七言诗的格调^[55]，而这一格调与五言诗成熟的古意是相通的。

两相比较下，王氏裁抑杜甫、独推东川，将其视为唐代最杰出的诗人，欲辨正变以复风雅。在

《湘绮楼日记》这一私人化的著述中，王闳运也常常流露扬李抑杜的痕迹。他有意模仿李颀诗的写作，如同治八年七月二日，“录赠申夫诗，改定四句，末二句云‘新人显达故人隐，去日匆匆来日同’，自谓如李东川泝水二句”^[56]，学习的是李颀《杂兴》诗中的“济水自清河自浊，周公大圣接舆狂”^[57]，王闳运取其感慨之意，亦取其清浊、圣狂句内相对之句法，所得诗句不新不奇。而对于杜甫，王闳运断言“杜子美语必惊人，即其不及古人处”^[58]，对其名作《望岳》亦不以为然，自己精心写作的登泰山诗不以模拟或超越杜甫为目标，反而为压倒同仁邓辅纶而感到高兴^[59]。他的目的是越过杜甫，也越过明七子，把拟古的标准上推至汉魏六朝，树立与先唐精神会通，不以奇崛为优、不以情极为雅的复古诗学。

论宫体诗的性质。《湘绮楼说诗》中，王闳运对“宫体”源流的认识最为深刻，也与他“诗缘情而绮靡”的认识相表里。他认为“凡聚会作诗，苦无寄托，老庄既嫌数见，山水又必身经，聊引闺房以敷词藻，既无实指，焉有邪淫。世之訾者，未知词理耳”^[60]，又云“古艳诗唯言眉目脂粉衣装”^[61]，堪称卓见。自唐初史臣将宫体视为亡国之音后，宫体诗受到了长期的批判，然而纵览梁简文帝之后的轻艳之作，的确正如王闳运所说并无实指与邪淫。

王闳运将唐代宫体诗分为两派。其一，“刘希夷学梁简文，超艳绝伦，居然青出。王维继之以烟霞，唐诗之逸，遂成芳秀”^[62]。这一派的特点是得齐梁诗文辞之艳，以刘希夷为代表。王维用山水烟霞代替闺房成为题咏主题，在王闳运眼里本质相通，都是从容于言情之作。王维诗中“仙官欲住九龙潭”等句，王闳运认为是“山林诗有富贵气”^[63]，可谓知言。由此可见，王闳运将宫体诗与山水诗视为同一种性质在不同内容中的延续。

其二，“张若虚《春江花月》，用西洲格调，孤篇横绝，竟为大家。李贺、商隐挹其鲜润，宋词元诗盖其支流，宫体之巨澜也”^[64]。王闳运慧眼觉察到张若虚《春江花月夜》在宫体诗中的变化，并将其和刘希夷、王维区别开来，以李贺、李商隐为其羽翼，进而将宋词元诗视为后继，塑造出了广义

的宫体观念，以“绮靡”为胜而不以为非。张伯伟撰文指出“西洲格调”集中在结构和句法两方面，包括换韵、复沓、蝉联，所以“宛转关情，情文相生”^[65]。较之前一派的“芳秀”，这一派诗情更为生动感人，所以名曰“鲜润”。

由此，宫体在王闳运看来根本不是恶溢，而是与庄老、山水并列的唐诗重要渊源。这三个主题发展到唐代，也可以算作变而不失其正。出于对晋宋齐梁的推重，王氏对历来被视为“齐梁后尘”的大历诗人评价也水涨船高。如刘长卿《长沙过贾谊宅》被认为是“运典无痕迹”，《自夏口至鸚鵡洲夕望岳阳寄源中丞》则“有手挥五弦，目送飞鸿之意”^[66]等。元结“又自一派，亦小而雅”^[67]，和苏涣一起被王氏称为“加以排宕，斯五言之善者”^[68]。钱起《送李评事赴潭州使幕》，被评为“羚羊挂角”，韩翃《送丹阳刘太真》则“开王士禛一派”^[69]。和齐梁时代一样，大历诗人的情感表达同样多有温和的共性而缺乏较鲜明的个性，诗歌主题较为保守而缺乏深度，并不锐意求奇。这种局面到元和年间才发生剧变，因此有“天宝之风尚党，大历之风尚浮，贞元之风尚荡，元和之风尚怪”^[70]之说，而王闳运对元和诗人的评价恰恰是非常低的。

从以上三个关键点可看出王闳运对唐诗诸体的认识脱胎于明七子复古诗学，带有“诗者持也”的鲜明特点，因此他真正欣赏的唐诗范围更为狭窄，唐诗的多数大家都被他排斥到了变而失正的范围中去，如杜甫、白居易、韩愈等。一些存诗较少的大历诗人反而为他所称许，如元结、司空曙等。唐诗中长期被轻视的宫体，他也予以高度重视，并欲为其正名。基于此，王闳运提出“唐人好变，以骚为雅”的观念，意在强调唐诗从“情不可放，言不可肆”向“览之无余，文犹足艳”的变化。在他看来，艳丽华靡的形式并非诗之缺点，不应予以轻诋，但诗情的表达仍应向汉魏六朝复归，而不是走向放情纵意、动摇人心。

三 王闳运“截断众流，归之淳雅”的理路和得失

自明茶陵李东阳主盟文坛以来，湖湘诗坛有宗

唐复古的传统，数百年间作者林立。清人邓显鹤编选《沅湘耆旧集》，搜罗宏富，其中选入大量拟古之作，其自作诗亦“导源魏晋而驰骋于唐宋诸老之场”“性情正而言益正”^[71]。王闳运诗论深受地域文化的熏陶，但其眼界极高，曾感叹：“湘州文学，盛于汉清。故自唐宋至明，诗人万家，湘不得一二。最后乃得衡阳船山，其初博览慎取，具有功力，晚年贪多好奇，遂至失格。近岁闳运稍与武冈二邓探风人之旨，竟七子之业。”^[72]王氏并未被明代复古诗学所局限，从宗唐的眼光中跳脱出来，也代表着晚清湖湘诗学的变化。

武冈二邓指邓辅纶和邓绎，邓氏兄弟也以学古自任，他们共有着一种向南朝复归，以“清”为审美标准、不为元和以下诗的诗学趣味。瞿铎庵后来曾追述说，王闳运“与邓弥之等结社长沙，作汉魏六朝诗，手抄《玉台新咏》，当时人皆异之，至今遂成湖南诗派”^[73]。咸丰九年（1859），王闳运在京，与二邓结为词社，编选《八代诗选》，有意与当时风气相区别，引起了很大的反响。吴怀东、马玉认为，其编选动机亦源于湘军建立功勋之后，在以江浙学术为典范的“话语权势”面前湘学不免要寻求崛起之途径，因此“遂拈出‘独立’一词以状湘学特质”^[74]。在湘人自觉之风气和王氏自身的审美趣味共同作用下，王闳运强调治心守正，给当时沉闷的诗坛吹入一股新鲜空气，同时提高了湖湘学术影响力，王氏亦为此颇感自豪。虽然随着政治上的突然变化，王闳运离开了京师，失去了致君尧舜的机会，但他所倡导的诗风为时人接受，也坚定了他别开唐诗学生面的决心。

自明代唐诗学兴盛以来，对唐诗的理解和接受一直是诗论家关注的焦点，格调、神韵、性灵三派各执一家之言。明七子启格调说之端，但其宗唐摹古的做法也招致了相当多的非议，《四库全书总目》中《精华录》提要即云“当我朝开国之初，人皆厌明代王、李之肤廓”^[75]，即后来者沈德潜亦不免对其进行修正和完善，主神韵的王士禛和主性灵的袁枚对明七子的拟古做法更是不以为然。王闳运持论源于明七子，重视拟古与格调的价值，且有意打通唐与汉魏六朝，树立新的诗学体系，一方面相对格调旧说有所推进，另一方面他还要越过王士禛、

袁枚这两座横亘的大山，也确实以此自负：“王阮亭、袁简斋皆可开口，然不足以言诗。”^[76]

王闳运认识到王士禛一派的弊病，他认为渔洋一派自唐韩翃而来，举《送丹阳刘太真》为例。录韩诗如下：

长干道上落花朝，羡尔当年赏事饶。下箸已怜鹅炙美，开笼不奈鸭媒娇。春衣晚入青杨巷，细马初过皂荚桥。相访不辞千里远，西风好借木兰桡。^[77]

王闳运说此诗“专取对仗，开王士禛一派，然易油滑，不可学”^[78]。所谓“专取对仗”，是指韩诗的诗意通过严格的对句推动，“油滑”是指容易沦为巧技，成诗太快，流于轻浮。例如“下箸”“开笼”意思相近，“青杨巷”“皂荚桥”亦同，都不过是从“赏事饶”三字扩充得来，并无深意，严格地说都属于“合掌”。“合掌”的弊病唐人在诗格中已有发觉，主格调说的诗论家是极力避免的，沈德潜如是，王闳运亦如是，但王士禛并不特别在意^[79]。王闳运论岑参《奉和中书舍人贾至早朝大明宫》“金阙晓钟开万户，玉阶仙仗拥千官”句，云“合沓无变化”^[80]，对王维同题共作“九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒”则称“大语不廓落”^[81]。岑诗对仗显得刻意，不如王诗有张力，得到的评价便完全不同。杜甫《野人送朱樱》诗“忆昨赐露门下省，退朝擎出大明宫”一联，王氏评为“此杜诗惯技”^[82]；窦叔向《夏夜宿表兄话旧》一首，则被他评为“三联意复”^[83]；刘禹锡名句“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”也被王闳运评为“一意分联，殊乖律法”^[84]。不仅诗句意思太近不行，诗思太跳跃也会被他认为不合诗理，如批评“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”句时称塞上太远，批评“碣石潇湘无限路”时亦称碣石太远，对诗中用地名的看法不免狭隘。就算杨巨源《和大夫边春呈长安亲故》在王氏眼中“全讲对联转换回斡，乃律诗之上乘”^[85]，他仍说律诗亦不免由此而衰。

神韵说与格调说虽然体系不同，但稍能融合互补，钱锺书论神韵时就说“故无神韵，非好诗，而只讲有神韵，恐并不能成诗。此殷璠《河岳英灵集·序》论文，所以‘神来、气来、情来’三者并举也”^[86]，意在与格调说相调和。王闳运论唐诗

也不完全排斥神韵说，在评价钱起诗时，就说“当玩其神韵，愈浅愈佳”^[87]。对袁枚的态度就不同了，王闳运慨言：“自明以来，优孟衣冠之消流谬三百年，下至袁、蒋、黄、赵而极矣。”^[88]其中拈出的江左三大家袁枚、蒋士铨、赵翼，诗趣相近，持论与拟古派针锋相对，影响深远。性灵说和格调说尤其是拟古诗学出发点不同，矛盾难以消解。袁枚曾云：“《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事，谁为之格？谁为之律？而今之谈格调者，能出其范围否？”^[89]可见其对格调说的不满。拟古和否定拟古背后是对诗“情”理解上的巨大差异，王闳运强调“道理充周，则诗文自古”^[90]，和主张不拘格套的性灵说有泾渭分明之处，自然要反对袁枚的诗论，而另立一说重新约束诗情的表达范围和表达方式，为拟古正名。

王闳运试图一振清诗习气，钱基博称他“要以截断众流，归之淳雅，并为述其本由，使必应于经义”^[91]，在当时起到了积极的作用。然而，他花费数十年精力编选的《唐诗选》历经坎坷，始终不能付梓。王氏于宣统年间仍在感慨此事，此时距离他在京城编次《八代诗选》已有五十余年。这个过程中不仅湘军式微，诗坛又已剧变。同光体诗人如沈曾植、陈三立、陈衍等皆已诗艺成熟，他们踊跃地发表心向宋诗的诗论。陈衍对王闳运的观念最不以为然，认为他“墨守古法，不随时代风气为转移，虽明之前后七子，无以过之也”^[92]。此时，宋诗派已然取代了湖湘派，开始引领潮流了。

王闳运虽然在推重六朝之后，有继续向下梳理唐诗流变的长时间努力，然而因为时世变化，最终不免在更新的文学潮流中被埋没。因此，其唐诗观念学界向来利用较少。王闳运的唐诗观体现着他沉潜数十年积淀而成的诗学反思，对今天的诗歌流变研究仍颇具启发意义，应从多个层面予以理解：

王闳运首先强调“诗缘情”在先唐的范围，认为宋、齐、梁诗“皆言情之作，情不可放，言不可肆”，可谓一语中的。晋宋以来，诗人们普遍追求的是共有的趣味和群体的认同。齐梁诗人虽然在玄言、山水之外更吸收西洲格调，发展出轻艳的诗体特征，仍无碍于这个群体的清趣。对此，张融曾经明察秋毫：“中代之文，道体阙变，尺寸相资，弥

缝旧物。吾之文章，体亦何异？何尝颠温凉而错寒暑，综哀乐而横歌哭哉？”^[93]张融认为如果要变，应当是“颠温凉”“错寒暑”，取更新的语言逻辑，“综哀乐”和“横歌哭”，表达更广泛、更真切的情感内容。二者结合，才能实现“道体”之变。他的《海赋》也决定自出新意，欲使“木生之作，君自君矣”^[94]。然而，他的求新之说终只能以“无师无友，不文不句，颇有孤神独逸”^[95]的话来自宽。萧子显云“文章者，盖情性之风标，神明之律吕也”^[96]，总结了晋宋以来对文的认识，并认为“言尚易了，文憎过意……不雅不俗，独中胸怀”^[97]，其中“文憎过意”，很难不被认为是鲍照一脉偏激险俗处的矫正。这体现着时人对诗歌情感内容和表达方式的严格讲求，绝非对其采取漠不关心的态度。由此，王闳运的认识也启发今人对于不同时期、不同文本中“情”概念具体指涉以及如何抒情、所抒何情的反思，对“诗缘情”观念的阐释和与西方浪漫主义诗论的对话皆不无裨益。

其次，观察南北合流前后的诗风变化，王闳运“唐人好变，以骚为雅”的观点具有高度的概括性。早在王褒、庾信的时代，他们二人由南入北后的创作便已启“以骚为雅”之端。王褒在梁富有盛名，其诗多是王闳运所说的以敷词藻之流，入北后所作则开始有放情纵意的趋势。庾信更为典型，杜甫早已揭示道：“庾信文章老更成，凌云健笔意纵横。”^[98]所谓“意纵横”，亦放情纵意之谓，为杜甫所称许。《哀江南赋序》中所说“天意人事，可以凄怆伤心者矣……穷者欲达其言，劳者须歌其事”^[99]，正能反映他创作观上的转变。此时庾信的创作不再是以敷词藻之流，而是“不无危苦之词，惟以悲哀为主”^[100]。除了二人心态转变之外，北方敢于表达强烈情感的朴实风气无疑也助长了他们诗风的变异，使之离于南方的永明体、宫体。初唐范阳人卢照邻染疾后的诗文最能说明唐人“以骚为雅”的变化，《旧唐书》说他“著《释疾文》《五悲》等诵，颇有骚人之风”，随着诗坛风气的转移，这时已经“甚为文士所重”^[101]。以此为肇始，李白、杜甫诗中对楚骚精神、鲍庾文风的吸收更为显见，沿流而下，唐诗即使不论近体格律之作，面目亦较六朝大为不同。

同时，王闳运认为“好变”不如“持正”，求奇不如拟古，导致他将唐诗的胜处看成了缺陷，而将六朝诗的局限当成作诗的标准，亦不免有其狭隘之处。王氏于唐诗中崇东川而抑少陵的理念，也难以获得广泛的赞同。

[本文系国家社科基金重大项目“东亚古代汉文学史”（项目编号19ZDA260）的阶段性研究成果]

[1] 汪辟疆：《汪辟疆文集》，第326页，上海古籍出版社1988年版。

[2] 近年来研究湘绮诗学较有代表性的有胡晓明、赵厚均《王闳运与同光体的诗学取向》，《浙江大学学报》2008年第3期；吴怀东、马玉《湖湘政治群体之崛起与湖湘区域文化之自觉——论王闳运对汉魏六朝诗派之建构》，《学术界》2017年第4期；贺国强《晚清诗界文学经世的“外援”与“内求”——以陈衍、王闳运的诗学分歧为基点》，《文学遗产》2020年第2期；朱洪举《王湘绮诗学思想研究》，博士学位论文，华东师范大学中文系，2007年。

[3] 《光宣诗坛点将录》王闳运条后附章士钊《论近代诗家绝句》三首，其三云：“名家人属杜陵孙，黼黻三唐别有源。搜得东川作元后，陈词应愧两当轩。”下注：“唐诗推挹东川，裁抑杜陵，乃湘绮得意之笔。惟黄仲则《诗评》云：‘杜固诗之祖，而李东川实可谓祖所自出。后人法门亦遂无所不备。篇幅虽少，而浑然元气，已成大观。’见《两当轩集》。不知湘绮曾见之否？”（《汪辟疆文集》，第327—328页）《诗评》七则为黄景仁遗文，盖于当时较为少见，参见黄景仁《两当轩集》卷二十，李国章校点，第483页，上海古籍出版社1998年版。

[4][6][13][17][18][20][21][23][28][29][30][31][33][35][36][37][38][39][40][41][43][46][47][62][63][64][66][67][68][69][76][78][80][81][82][83][84][85][87][88][90] 王闳运：《湘绮楼说诗》，王简编，《近代中国史料丛刊续编》第三辑，第29册，沈云龙主编，第64页，第68页，第68页，第68页，第118页，第91页，第118页，第68页，第10页，第91页，第67页，第67页，第34页，第67页、第68页，第7页，第7页，第91页，第91页，第67页，第68页，第68页，第43页、第44页，第92页，第10页，第8页、第9页，第10页，第10页，第37页，

第10页,第10页,第68页,第10页,第9页,第8页,第9页,第46页,第10页,第10页,第10页,第67页,第68页,文海出版社1974年版。

[5] 王闳运:《湘绮楼说诗》卷四,王简编,《近代中国史料丛刊续编》第三辑,第29册,沈云龙主编,第67页、第68页,文海出版社1974年版。明七子对杜甫七律模拟甚多,钱锺书有“七律杜样”之说,参见钱锺书《谈艺录》,第455—458页,三联书店2007年版。

[7] 沈约:《宋书》卷六七,第6册,第1778页,中华书局1974年版。

[8] 王逸认为“露才扬己”“怨刺其上”的说法是“殆失厥中矣”,参见洪兴祖《楚辞补注》,白化文、许德楠、李如鸾、方进点校,第48页、第49页,中华书局1983年版。

[9] 钟嵘:《诗品集注(增订本)》,曹旭集注,第266页,上海古籍出版社2011年版。钟嵘指出嵇康源出于魏文,魏文出于李陵。李陵源于《楚辞》,“文多凄怆,怨者之流”,见《诗品集注(增订本)》,第106页。

[10] 戴埴:《鼠璞》,第18页,中华书局1985年版。

[11] 《颜氏家训·文章》称:“自古文人,多陷轻薄。屈原露才扬己,显暴君过。宋玉体貌容冶,见遇俳优。”参见王利器《颜氏家训集解》卷四,第221页,上海古籍出版社1980年版。

[12] 贾至:《工部侍郎李公集序》,《文苑英华》卷七〇一,李昉等编,第3616页,中华书局1966年版。

[14][24] 刘勰:《文心雕龙注》,范文澜注,第407页,第537页、第538页,人民文学出版社1958年版。

[15] 这种并列观念在古人眼中即已出现,如纪昀《云林诗钞序》称“‘发乎情,止乎礼义’二语,实探《风》《雅》之大原,后人各明一义,渐失其宗……一则知‘发乎情’而不必其‘止乎礼义’,自陆平原‘缘情’一语引入歧途,其究乃至于绘画横陈”,参见《纪晓岚文集》,孙致中、吴恩扬、王沛霖、韩嘉祥校点,第199页,河北教育出版社1991年版。朱自清在《诗言志辨》中提出“缘情”是五言诗发达后需要的新标目,后来裴斐《诗缘情辨》是对朱书的继承和发展。上世纪八十年代以后,“诗缘情”成为了热门讨论话题,着重分辨“诗缘情”“诗言志”二者的区别。

[16] 近年来学界已注意到古今对“诗缘情”概念的误读问题。管仁福对此做了历时的梳理,参见管仁福《“诗缘情而绮靡”说的历代接受与误读》,《东南大学学报》2005年第5期。又如戴伟华认为“‘志’和‘情’在汉语中并不是两

个绝对排斥的范畴”,参见戴伟华《论五言诗的起源:从“诗言志”“诗缘情”的差异说起》,《中国社会科学》2005年第6期。

[19] 戴震试图打通“情”“理”两端之间的联系,强调“情”的合理性,认为“未有情不得而理得者也”,参见戴震《孟子字义疏证》卷上,何文光整理,第1页,中华书局1961年版。参见葛兆光《中国思想史(第二卷):七世纪至十九世纪中国的知识、思想与信仰》,第368—370页,复旦大学出版社2019年版。

[22] 这一点也可以与《文选》李善注文“诗以言志,故曰缘情”映照,参见《文选》卷一七,萧统编,李善注,第766页,上海古籍出版社1986年版。

[25][32] 叶燮:《原诗》,霍松林校注,第8页,第8页,人民文学出版社1979年版。

[26] 陈衍曾说“钟嵘《诗品》乃湖外伪体之圣经,予作评议,所以捣钝贼之巢穴也,然亦以此为湘绮门下所骂”,参见钱锺书《写在人生边上 写在人生边上的边上 石语》,第478页,三联书店2002年版。

[27] 参见吴怀东、马玉《湖湘政治群体之崛起与湖湘区域文化之自觉——论王闳运对汉魏六朝诗派之建构》,《学术界》2017年第4期。在王闳运的日记中,常有“钞唐诗”数叶的说法,其中光绪六年、七年较为集中,并且“议刻八代诗及唐诗选本”(参见《湘绮楼日记》光绪七年二月廿六日,第311页,台湾学生书局1985年版),然而长期未能付梓,后来所选又有变动,至光绪二十八年,犹云“李义山诗尚有可补,薛能、郑畋二律并删”(参见《湘绮楼日记》光绪二十八年四月十六日,第760页)。

[34] 即便王闳运承认陈子昂、张九龄、李白、杜甫、王维等人为名家,强调的仍然是他们作品中不失古法的部分。

[42] 在另一段文字中,王闳运评价了孟郊、贾岛、卢仝、李贺及苏轼、黄庭坚、杨万里、陆游,认为他们的诗都不能“泥沙俱下”(《湘绮楼说诗》卷四,第67页)。“泥沙俱下”意即大才,“人称才大者,如万里黄河,与泥沙俱下”,参见袁枚《随园诗话》卷一,顾学颉校点,第11页,人民文学出版社1982年版。

[44] 参见周颂喜《王闳运未刊手书册页》,《船山学刊》2001年第2期。

[45] 朱洪举指出,王闳运的“为己”之学是其诗学思想的发端,他反对铺张扬厉地直陈其情,主张用古人之情约束自己,湘绮诗学由“治情”说进一步走向家国为政之旨,

具有世俗诗学所缺乏的“天下”维度。参见朱洪举《王湘绮诗学思想研究》，博士学位论文，第10—17页，华东师范大学中文系，2007年。

[48] 殷璠：《河岳英灵集》，《唐人选唐诗新编（增订本）》，傅璇琮、陈尚君、徐俊编，第202页，中华书局2014年版。

[49][50][51][52][53][54][57][77]《全唐诗》，彭定求等编，第1348页，第1355页，第1354页，第1349页，第1356页，第1349页，第1355页，第2749页，中华书局1960年版。

[55] 胡小石在《中国文学史讲稿》中率先以宫闱、边塞、玄谈概括初唐诗的内容，这一点由张伯伟进一步揭示，他认为张若虚的《春江花月夜》“把人生哲理融入自然和闺情之中，又从自然和闺情之中提炼出哲理。正因为有了‘玄理’的加入，七言诗的品格也因此而得到大幅度提升”，参见张伯伟《宫体诗的“自赎”与七言体的“自振”——文学史上的〈春江花月夜〉》，《文学评论》2018年第5期。

[56][58] 王闳运：《湘绮楼日记》，第11页，第970页，台湾学生书局1985年版。

[59] 参见《湘绮楼日记》宣统三年正月十二日，第970页。又可参王闳运致邓辅纶的信，参见王闳运：《湘绮楼笺启》卷四，《近代中国史料丛刊》第十八辑，第176册，沈云龙主编，第134页、第135页，文海出版社1968年版。

[60] 参见《湘绮楼说诗》卷一，第19页。此条摘自王闳运《六忆诗序》，又见于《湘绮楼诗集》卷四，《近代中国史料丛刊》第六十辑，第595册，沈云龙主编，第156页，文海出版社1970年版。

[61] 参见《湘绮楼说诗》卷二，第24页。此条亦见《湘绮楼日记》同治十年十一月一日，第87页。

[65] 张伯伟：《宫体诗的“自赎”与七言体的“自振”——文学史上的〈春江花月夜〉》，《文学评论》2018年第5期。

[70] 李肇：《唐国史补》卷下，第57页，上海古籍出版社1979年版。王闳运称元白歌行“全是弹词”，韩愈诗“苦无才思，不足运动”，参见《湘绮楼说诗》卷三，第37页。

[71] 张翰仪：《湘雅摭残》，第4页，岳麓书社1988年版。

[72] 参见《湘绮楼说诗》卷四，第64页。王闳运深服船山，以船山为湖湘学统关键一环，对其诗论也多所吸收。船山认为诗“出于四情之外，以生起四情，游于四情之中，情无所窒”，认可“情”的重要性，同时对“情”又有所限制，评价孟郊诗，不免嘲之为“乍笑而心迷，乍啼而魂

丧”，意在辨明诗对情的容纳范围，参见王夫之《姜斋诗话》卷一，舒芜校点，第139页、第140页，人民文学出版社1961年版。湘绮诗学较船山更为壁垒森严，以至于湘绮对船山晚年诗歌创作由正趋奇的变化也不免觉得惋惜。

[73] 瞿铎庵：《枕庐所闻录》，《近代中国史料丛刊》第十二辑，第120册，沈云龙主编，第17页，文海出版社1967年版。

[74] 吴怀东、马玉：《湖湘政治群体之崛起与湖湘区域文化之自觉——论王闳运对汉魏六朝诗派之建构》，《学术界》2017年第4期。

[75]《四库全书总目》卷一七三，永瑤等，第1522页，中华书局1965年版。

[79] 关于沈德潜、王士禛关于诗句合掌问题上的分歧，参见付佳奥《论郎士元〈别郑礪〉是否“工于发端”》，《古代文学理论研究》第四十四辑，第344—357页，华东师范大学出版社2017年版。

[86] 钱锺书：《谈艺录》，第108页，三联书店2007年版。

[89] 袁枚：《随园诗话》卷一，顾学颉校点，第2页，人民文学出版社1982年版。

[91] 钱基博：《现代中国文学史》，第45页，岳麓书社1986年版。

[92] 陈衍：《近代诗钞述评》，《陈衍诗论合集》，钱仲联编，第886页，福建人民出版社1999年版。

[93][95] 张融：《门律自序》，《全上古三代秦汉三国六朝文》卷十五，第3册，严可均辑，第2875页，第2875页，中华书局1958年版。

[94] 张融：《海赋序》，《全上古三代秦汉三国六朝文》卷十五，第3册，严可均辑，第2872页，中华书局1958年版。

[96][97] 萧子显：《南齐书》卷五二，第3册，第907页，第908页、第909页，中华书局1972年版。

[98] 杜甫：《戏为六绝句其一》，《杜诗详注》卷十一，第4册，仇兆鳌注，第1086页，中华书局2015年版。

[99][100] 庾信：《哀江南赋并序》，《庾子山集注》卷二，上册，倪璠注，第101页，第95页，中华书局1980年版。

[101] 刘昫等：《旧唐书》卷一九〇，第15册，第5000页，中华书局1975年版。

[作者单位：西南大学文学院]

责任编辑：赵培