

初盛唐五言“古风”型诗歌的诗史意义

黄琪

内容提要 初盛唐以来，题为“古意”“拟古”的诗作，部分实为沿袭南朝的声律体。王绩、骆宾王、陈子昂等开始创作“咏怀”“感遇”类五古，恢复汉魏诗歌传统，建立了五言“古风”型诗歌的基本体制。张九龄、常建、祖咏、储光羲、贺兰进明等人也进一步推动五言“古风”创作，李白则作为集大成者对这一诗型做了充分完整的总结，由此形成开、天诗坛创作五言“古风”的风气。当时五言“古风”的创作是从诗的音响效果这一总的艺术性出发，对沈宋新体声律加以反思和利用。评价初盛唐五言“古风”型诗的诗史意义，应注意这一诗型对盛唐诗歌风骨内质的建构所起到的推助作用，以及它所承载的当时诗坛比较一致的追求“建安风骨”的理想。中唐以降作者的古诗趣尚走向多元分化，汉魏风骨和兴寄不再是诗坛的一致理想，这一诗型也就难以再形成创作风气。

关键词 初盛唐；五言“古风”；沈宋体；盛唐风骨；诗史意义

唐诗中存在一批以“拟古”“古意”“感遇”“咏怀”等为题的作品，贾晋华将其统称为“古风”型诗歌^[1]。钱志熙提出“古风”可能是李白首创之词，体现了他效法汉魏而志在风骚的诗学理想^[2]。这样一类取法汉魏古诗、多为比兴之体，且常以“古意”“咏怀”“感遇”“古风”等为题的五言诗，形成了艺术体制相对稳定的“古风”型诗歌。学界已经注意到这类五言“古风”的艺术价值，但在阐发其诗歌史意义时仍存在不足。首先，当前对这一诗型的讨论，侧重于李白《古风》组诗、张九龄《感遇》组诗及陈子昂《感遇》组诗在创作上的渊源关系以及复古功绩。但是对“古风”型诗歌在初盛唐以来如何形成一种创作风气，关注得还不够，尚未从当时诗坛的整体情况考察这一诗型的发展。其次，不少学者虽然指出陈子昂、李白等为代表的五言“古风”组诗创作，存在着杂用律句的不足，却未能从五言“古风”诗与沈宋新体之间的复杂关联的角度，进一步解释这一现象的存在。此外，学界评价陈子昂、张九龄、李白五言“古风”艺术时，仍然承袭宋元明清学者的思路，偏重于唐诗与汉魏诗在艺术上的复与变的论题。这样的评价视角，尚未揭示初盛唐以来“古风”创作的兴起与盛唐诗歌精神特质的呈现之间的内在关联。

一 初盛唐以来五言“古风”型诗歌创作风气的形成

“古意”“拟古”“杂诗”“咏怀”一类“古风”型五言诗，从题目来看特征鲜明，很有统一性。齐梁陈隋以来多有《古意》《拟古》，而《咏怀》《感遇》之题在唐初以后逐渐增加。这类诗作大多集中于讽兴时俗、寄托相思怨情、感慨志怀寄寓等主题。值得注意的是，在这些相似的题目和内容下，诗作的体式不尽相同，既有取法汉魏的五言体，也有杂以新声的歌行体或律体。严格来说，后一类并不属于正宗的“古风”型诗，但其整体艺术格调受初盛唐复古风气的影响，已有别于南朝之绮靡，故而考察初盛唐“古风”型诗歌的发展时仍然不能忽视其存在。整体来看，初盛唐诗坛五言“古风”的创作，由隋末唐初的王绩兆端，张说、骆宾王等接续，至陈子昂则正式开风气之先，再经张九龄、储光羲、常建、贺兰进明等人的发展，形成开元、天宝时期的创作风气，最后由李白加以集大成总结。

初唐以来诗人所作“古风”型诗歌，实有侧重于效陶或效阮的区别。着意学习陶渊明诗的，如邢象玉《古意》写呼朋饮酒之趣，着笔于疏淡的田园

景象和饮酒的快适，是典型的效陶体。张说《杂诗四首》其三则在陶渊明《归园田居》等诗的基础上生发，写自己深感仕宦之累，希望归于自然之乐。在陈子昂之前，侧重发扬阮籍《咏怀》诗歌艺术的“古风”型诗，主要是王绩《古意六首》。第一首以弹琴的幽人自比，抒写世无知音的孤独，与阮籍《咏怀》组诗的第一首神似。后五首分写绿竹、宝龟、劲松、桂树、彩凤的命运，寄寓了王绩身处风云激荡的隋唐之际对自身命运的担忧，可以看出王绩诗对阮诗兴寄艺术的发扬。

但从唐初诗人至四杰，这种发扬阮诗兴寄精神的五言“古风”并不多见。当时的“古意”“咏怀”等多上溯到晋宋，尚未发掘汉魏诗歌传统的整体价值。如一些五古中篇，主题仍沿袭汉魏诗中常见的别离、征戍等，但叙事容量增加，取法晋宋古诗，有俳偶渐开的特点，诗的意脉也逐层递转形成首尾完整的叙写。如骆宾王《咏怀古意上裴侍郎》上诗裴行俭请求从军，诗中抒写为国效死的慷慨抱负，除末尾“若不犯霜雪，虚掷玉京春”而外，几乎全是对句，开头四句“三十二余罢，鬓是潘安仁。四十九仍入，年非朱买臣”^[3]还用了隔句对。骆宾王《咏怀》自叙生平不得志，除首尾二句外也是以对句构成全篇。有的对句如“悲调弦中急，穷愁醉里宽”^[4]，颇能见对仗的用心，但因语言不事藻彩，没有破坏抒写情志的流畅气势，因而在一定程度上还是保留了古诗的意味。

陈子昂《感遇》的出现，在初唐诗坛并不是孤立的现象。在他之前或同时，王绩、乔知之、崔融、宋之问等也在探索五言古体的写法。但陈子昂《感遇》明确地以体式的实践来推动诗歌复古，确实超越了当时的流行风气。南朝唐初以来大部分题为“古意”或“拟古”的诗，实际上已是空有“古”名，这种本来应是最具备古诗风格的体例，已经逐渐隐没于诗歌史中。陈子昂《感遇》组诗可以说是唐代五言“古风”型诗创作传统的奠基者。诗中的秋风摇落的兰若、乘化出世的玄真子、浮游天地的蜻蛉，耽于享乐的穆天子等，皆有所寄。实际上，经过曹植、阮籍、陶渊明、郭璞等，形成了文人诗中特重委婉托讽、感发无端的一种创作传统。陈子昂的诗歌复古理想正是延续这一悠久传统

而来。而具体创作上，他主要延续了阮籍《咏怀》中天道、世风、个体人生三方面的内容框架，内涵比较驳杂，并注意突显创作主体的精神意志以及作品感人心神的情感力量。

张九龄基于五言“古风”型诗抒写情志怀抱的功能加以淘洗创变。《感遇十二首》^[5]为其罢相被贬前后所作。与诗人当时所处见谗遭贬的心境有关，诗中着重发展了思索人生道路的主题，在传统的意象中别出新意。如“兰叶春葳蕤”一首为例。五言诗中，兰叶意象并不陌生，徐干《室思诗·其四》^[6]以“兰叶凋复零”兴起“自恨志不遂”之意。到陈子昂的“兰若生春夏”，也沿用了以芳华凋落写志怀难伸的主题。张九龄不写兰叶凋零，却转出“草木有本心，何求美人折”这一自励节操的新主题。又如其“江南有丹橘”一首，绍自东汉古诗《橘柚垂华实》，汉诗重在写果实委于玉盘不能实现价值，张九龄诗则以“自有岁寒心”^[7]的品格自勉。张九龄《杂诗五首》以弱植无依的孤桐等意象自比，既有独枝难依的隐忧，又有委顺天地的自遣。张九龄的这一类五古组诗，突出地抒写了人生境遇的忧患和对直道志节的坚持。他的“古风”型诗歌是陈子昂到盛唐诸家的一个桥梁。更多的作家未必对阮籍《咏怀》和陈子昂《感遇》囊括的宏阔主题有兴趣、有能力效法，但他们对张九龄诗中所表现的人生的忧患不平以及出处志节的思索等主题，就有着较为亲近的共鸣，能够取其特质加以发展，使得盛唐的“古风”诗神似汉魏古诗，而又结合了诗人自身境遇与体悟，并非亦步亦趋。

初盛唐以来最能形成创作风气的“古风”型诗，正是直接以建安诗歌为学习对象，并融合了陶渊明和阮籍的诗歌特质。至开元、天宝时期，诗坛已大致形成了创作五言“古风”的风气。卢象、王维、祖咏等皆有《杂诗》，祖咏、李颀、王昌龄、崔署等写有《古意》，常建、薛据等作有《古兴》，高适、储光羲作《效古》，岑参作《感遇》。虽然这些诗人所作多只是两首、三首的组诗，取汉魏古诗常见主题的一两种来发挥，但其体例基本是直接效法汉魏诗，兼学阮籍、陶渊明、鲍照等，保持了这一类五古的纯正风格。如常建《古兴》^[8]取

法建安诗及汉乐府，以汉水遇到一位老翁的场景写起，老翁死后遗骸惨不忍睹，诗人由此叹息“迁身难凭依，生死焉相知”，并告诫世人：“名与身孰亲，君子宜固思。”崔署《古意》以绿笋成竹、红花成子起兴，写闺怨之情。又如储光羲《效古二首》其一^[9]，主题承袭曹操《蒿里行》，先展现战乱之下骨肉别离、稼穡灭绝的凄凉画面，后抒发诗人的忧慨。较之曹操诗多用散句，储光羲诗对句居多，如“大军北集燕，天子西居镐”“稼穡既殄绝，川泽复枯槁”，形成了两句一意、四句一层的结构。其偶对之法保留了汉魏晋宋古诗的流畅朴质的特色，因而并不让人感到有骈俪的意味。贺兰进明今存《古意二首》，是效法陈子昂《感遇》中常见的八句体，前一首以指鹿为马的历史典故讽刺人君不肯受纳忠言。后一首则抒写欲采幽兰而馈赠无人的伤感怀抱。殷璠《河岳英灵集》中说贺兰进明“又有古诗八十首，大体符于阮公”^[10]，可知天宝年间贺兰进明的古诗八十首尚流传于世，很可能是模拟阮籍《咏怀八十二首》的大型组诗。又如穆员《鲍防碑》记载鲍防：“天宝中，天下尚文……公赋《感遇》十七章，以古之正法，刺讥时病。”^[11]其诗虽已失传，但可以推知大致也是效法阮籍、陈子昂五古组诗的体例。李华《杂诗六首》《咏史十一首》似多涉及对天宝政治社会现实，对开边黩武、奢靡风气的讽刺。贾至称赞李华的作品“言近而兴深，语细而讽大”^[12]，大体符合李华这类五古组诗的创作旨趣。

值得注意的是诗坛也有部分齐梁体或五言律体的“古意”“杂诗”等。如卢象现存《杂诗》二首，皆为五言律体。王维五律《杂诗》：“双燕初命子，五桃新作花。王昌是东舍，宋玉次西家。小小能织绮，时时出浣纱。亲劳使君问，南陌驻香车。”^[13]暗用西施、罗敷等典故写传统的美人主题。崔国辅现存的四首《古意》，体式与他的乐府《长信草》《魏宫词》等一致，明显受齐梁新体影响。如其《古意》（红荷楚水曲）从红荷的姿容写起，每两句一层，最后才点明年华蹉跎之怨，不同于汉魏五言之醇厚，更多运用了齐梁体的细腻纤巧的笔调。只不过较之梁陈以降诗人的作法，崔国辅力求深婉委曲的效果，得到时人“深宜讽味”^[14]的评价。这

一种类型体近而意古，实际上体现了声律体对各类题材内容诗歌的渗透。

李白大力创作五言“古风”型诗时，正处于盛唐文学复古的风气之下。李白不仅集“古风”型诗歌之大成，也使这一诗歌型范在唐代达到艺术巅峰。他作有《古风五十九首》《拟古十二首》《感兴八首》《感遇四首》《寓言三首》《效古二首》以及《古意》《杂诗》等，不但数量上远远超过同时诗人，而且几乎包括了“古风”型诗出现过的各种题目。李白在诗歌复古道路上有意探索，尤其是在个性创变方面较时人更为突出。

首先，李白对汉魏晋宋古诗中常见的主题加以融合并强化。阮籍《咏怀》组诗的主题宏博，至陈子昂已经淘洗主题，到张九龄进一步将主题集中到人生境遇和出处志节的思索。储光羲、常建、崔国辅、祖咏等的“古风”型五古数量有限，题材类型也是各有所好。李白的创作，不仅再次实现了五言“古风”集天道大化、时俗世态、人生志意等主题于一体的复杂样态，而且强化了他自身特别关注的新的主题。比如历来备受关注的《古风五十九首·其一》，阐述了他旨归风雅、志在删述的文化理想。组诗其三十五中“《大雅》思文王，颂声久崩沦”^[15]也体现了李白对雅颂的推崇。这种观念植根于玄宗朝渐兴的文化复古的风气，即殷璠所言：“实由主上恶华好朴，去伪从真，使海内词场，翕然尊古，南风周雅，称阐今日。”^[16]已有学者提出《古风》组诗开篇就是李白复古诗学的总纲领^[17]。将诗人在时代风气下的复古文学志向，这样正式地写入“古风”型诗中，应该是李白的创造。这也反映出李白对“古风”创作本身肩负的诗歌史意义也有更自觉的强化。

同时，在表达“古风”型诗的同类主题时，李白注意表现手法的变化，使诗作在保留古意的同时又呈现与汉魏诗不同的艺术特质。比如，一些诗中句句皆用比兴，兴象密集，层意递深。《拟古十二首·其九》（生者为过客）^[18]主题是汉魏诗中常见的对荣华难持久的感叹，李白高密度的使用比兴，以各种事物的对照来反复强化主题。生者与死者、日与月、扶桑与玉兔、白骨与青松，极力对比，直接逼出末尾的“浮荣何足珍”的主旨。其表现手法

虽仍是学习汉魏古诗以比兴勾连层意，但并不像汉诗优游从容道来，更有一种紧逼之势。又如李白学习汉魏古诗中的场景化描述而又避免拘于断片，能在场景转接中形成首尾完整的故事。《古风五十九首·其四十》（凤饥不啄粟），先写凤凰不屑与群鸡争食，鸣于昆山，独宿天地。接着凤凰遇到了仙人王子晋，结交亲厚，最后凤凰长叹远飞。这样就比较完整地呈现了凤凰的命运，将其傲岸性格和孤独远去的伤感充分表现出来。

第三，李白的“古风”诗在语言上有突出的个人风格，能够拔群而出，体现出他将天才个性与复古创作相融合的努力。如其造语警奇，但又不伤古意，不流于尖新。“明月看欲堕，当窗悬清光”^[19]突出了明月的光辉和色泽，似有一种飞坠欲下的生命跃动。“客似秋叶飞”^[20]不仅写出飘摇无依之感，还有萧瑟肃杀的情调。李白往往还从大处运笔，运用的词语也是大容量的^[21]，配合感时忧生的主题，大大加强了抒情浓度。“三万六千日，夜夜当秉烛”^[22]把人生百年说成“三万六千日”，强调人在有生之年的每一天都要拼最大限度去享尽。“霜被群物秋，风飘大荒寒”^[23]“八荒驰惊飚，万物尽凋落”^[24]“天地一逆旅，同悲万古尘”^[25]等，概言大荒、万物、天地、万古等，都是大处着眼，总览苍生百态，造成一种宏阔的风格，加强了“古风”型诗感怀万端的抒情力度。

至此，唐人五言“古风”型诗歌的体例基本确立下来，大多是直接效仿汉魏诗歌的语言风格、注重比兴的五言中短篇。其中陈子昂、张九龄、李白三家着力于有规模的五言组诗，对于汉魏体制有自觉的揣摩和体认，三家从不同的方面推进了“古风”型诗的发展，在初盛唐“古风”型诗创作风气的形成方面居功至伟。沈德潜论唐代五古时推举陈子昂、张九龄、李白三家为“唐体中能复古者”^[26]。这个论断很大程度上正是基于三家一脉相承的“古风”型组诗的创作实践。此外如祖咏、常建、储光羲等，基本上都是舍弃了阮籍、陈子昂作品中的玄思义理的一面，侧重于托言古人古事，抒写感时伤世之怀，在方法上或受到张九龄的启示。五言“古风”也成为当时诗坛能够最大程度地发扬汉魏诗歌传统的诗歌样式之一。

二 初盛唐五言“古风”型诗歌与沈宋声律体的关系

初盛唐以来创作五言“古风”型诗的作者不少，历来学者的关注点集中在陈子昂、张九龄、李白三家。宋元学者的评价视角多谈诗的风格、旨趣。明清以来，随着辨体意识的更加发展，不同诗体的声律体调问题也受到重视，至清代王士禛、赵执信《声调谱》还力图系统总结古诗的声调规律。不少文人批评初盛唐人的五言古体声律不纯，正是受这种论诗辨体的评价风气影响。在声律体基本定型后，盛唐五古确实还有多用律句的现象，一些八句体的五言诗甚至难以明断属古属律，如王维《齐州送祖三》《终南别业》、孟浩然《江上别流人》等。孟浩然《晚泊浔阳望香炉峰》一诗，沈德潜《说诗晬语》以之为五律，但在《唐诗别裁集》中又归为五古。王维《终南别业》，高棅《唐诗品汇》列为五古，沈德潜《唐诗别裁集》归入五律。明清人对这些作品的古律归属颇有分歧，只是尚未至于批判和贬抑。但是陈子昂、张九龄、李白的五言“古风”，既以恢复汉魏古体的传统为宗尚，却仍然不能避忌律句，这在明清诗论家看来就是明显的艺术缺憾。如许学夷说：“自齐梁流至初唐而古、律混淆，词语绮靡……盖子昂《感遇》虽仅复古，然终是唐人古诗，非汉魏古诗也。且其诗尚杂用律句，平韵者犹忌上尾。”^[27]“张九龄五言古，平韵者多杂用律体。《感遇》十三首体虽近古而辞多不达。”^[28]“盛唐五言古，自李、杜、岑参、元结而外，多杂用律体……太白仄韵诸篇又多忌鹤膝，他人不足言矣。”^[29]其不满可见一斑。

对于这一现象，当代学者的看法趋于灵活变通。如王力《汉语诗律学》中说：“若要古风连律的句子都没有的，实在很难；就说全篇没有入律的句子，也绝不是偶然，而是存心造成的。这样的古风并不多。”^[30]目前学界基本也不再对初盛唐“古风”中杂有律句的现象持有苛评。但值得思考的是，这一种五言“古风”杂用律体，是否仅是因为声律体处于强势，导致了复古派诗人无法全然规避呢？初盛唐以来五言“古风”诗与沈宋新体之间

是相互对立还是有更复杂的关联？

初盛唐以来诗人写作五言“古风”，在声律上并非对沈宋新体一味地消极规避。可以说，正是受到声律风气的影响，诗人对于五言“古风”的音响声调有了更为积极的思考和探索。永明声律渐兴以后，诗歌由自然声律走上了人工声律的阶段。在新体声律体创作中起过重要作用的沈约、庾信、宋之问等，恰同时又善于创作古体。到陈子昂、张九龄、李白、王维、储光羲、常建等，既是古体创作的复兴者，也是五律发展的推动者，而且多是律体创作在人生前期，古体探索在中后期。他们基于新体声律的经验反思和探索古体诗的声律，也属必然。

在诗歌理论上，陈子昂不仅没有回避声律的要素，还明确提出了“音情顿挫，光英朗练，有金石声”^[31]的追求。他称赞友人《孤桐篇》可以复追正始之音，不单是就其内容风格来谈，也包含了古体音情顿挫的要求。朱熹效陈子昂《感遇》而作《斋居感兴二十首》，诗序说：“余读陈子昂《感遇诗》，爱其词旨幽邃，音节豪宕，非当世词人所及。”^[32]朱熹特别注意到“音节豪宕”，是对陈子昂《感遇》的音律追求的肯定。张九龄的诗学思想趋于包孕宏通，既追求“修词以达其道，则质文相半”^[33]，也肯定“意得神传，笔精形似”^[34]，他精于律体，也不忽视古体诗的音响效果。李白向来被认为是薄于声律，但结合其各体创作成就来看，实际是对声律的自由运用，并不刻意避忌。

从陈子昂、张九龄、李白、王维、储光羲、常建等典型的五言“古风”来看，明清人批评五古杂用律句的地方，主要是出现了“仄仄平平仄”和“平平仄仄平”的句式。如陈子昂《感遇三十八首》诗共396句，“仄仄平平仄”出现了17次，“平平仄仄平”出现19次。张九龄《感遇十二首》《杂诗五首》计172句中，“仄仄平平仄”出现了12次，“平平仄仄平”出现7次。李白《古风五十九首》《拟古十二首》《感兴六首》《感遇四首》计994句中，“仄仄平平仄”出现了21次，“平平仄仄平”出现14次。储光羲《效古二首》计28句，“仄仄平平仄”出现3次，“平平仄仄平”出现1次。常建《古意三首》计74句仅出现“仄仄平平仄”1次。高适的两首《效古》计34句，“仄仄平平仄”和“平平仄仄平”各

1次^[35]。这类例子与诗的总句数相比只是很小的一部分。并且诗人基本注意到倘若出现律句则尽量避免律联，也就是一联之中尽力不出现两句皆合律的情况。联间如果合于黏对，也会避免出现全篇皆黏对的情形。这一类五言“古风”诗使用得最为集中的句式，下三字基本是“平平平”“平仄平”“仄平仄”“仄仄仄”四类。这四种形式都是正好能避免本句入律的。王力《汉语诗律学》指出“平平平、平仄平、仄平仄、仄仄仄”四种形式，无论上面的两个字是什么声调，都不会变为律句，“因为律句如系平脚，腹节下字必仄，如系仄脚，腹节下字必平，这和那四种形式的情形恰是相反的。”^[36]“平平平”“平仄平”“仄平仄”“仄仄仄”在陈子昂《感遇三十八首》中共计出现127次，在张九龄《感遇十二首》《杂诗五首》中出现80次，李白《古风五十九首》《拟古十二首》《感兴六首》《感遇四首》中出现476次。这四类在五言“古风”的平仄句式占据压倒性的数量优势，应当并非偶然。陈子昂《感遇》、张九龄《感遇》、李白《古风》、储光羲《效古》、贺兰进明《古意》中，更不乏五字全平、五字全仄的例子。这些声律特点，虽然并不表明五言“古风”形成了固定的声律规则，但确实可以反映当时诗人写作“古风”时的一些音律追求。

实际上，初盛唐以来五言“古风”诗与沈宋声律之间，并不存在非此即彼的鸿沟。吴乔《围炉诗话》说：“沈、宋既裁新体，陈子昂崛起，直追阮公，遂有两体。开元以下，好声律者则师景云、龙朔，矜气格者则追建安、黄初。”^[37]将陈子昂古体与沈宋新体分为两派，并认为盛唐诗人一派继承陈子昂创作古体，另一派发扬沈宋新体创作律诗，这一观点在明清诗论中很有代表性，不少现当代学者仍以这种思路来勾勒初盛唐以来诗体的发展线索。但实际上，初盛唐诗坛的古体和律体创作并非分化为对立的派别。“唐体能得复古者”的陈子昂、张九龄、李白，其五律成就同样是唐诗史上的重要存在。方回《瀛奎律髓》中点评陈子昂诗，推陈子昂为“律诗之祖”，说：“不但《感遇诗》三十八首为古体之祖，其律诗亦近体之祖也。”^[38]杜晓勤《从永明体到沈宋体——五言律体形成过程之考察》^[39]也指出陈子昂的新体诗声律水平较高，在

初盛唐五言新体诗律化过程中作出了贡献。张九龄的五律《望月怀远》《旅宿淮阳亭口号》《自豫章南还江上作》等，都是明清唐诗选本的名篇。熊飞也论及张九龄五律“法度严整，语言清拔，情致深婉，蕴藉自然”^[40]。李白的五律被高棅《唐诗品汇》列入“正宗”，高棅称：“李翰林气象雄逸。”^[41]沈德潜《唐诗别裁集》五律卷录李白诗二十七首，数量仅次于杜甫和王维，并称李白五律“逸气凌云，天然秀丽”^[42]。

至于共同促进五言“古风”诗创作风气的其他盛唐诗人，也多是同时擅于五律的。高棅称：“盛唐律句之妙者，李翰林气象雄逸，孟襄阳兴致清远，王右丞词意雅秀，岑嘉州造语奇峻，高常侍骨格浑厚。皆开元天宝以来名家，今俱列之正宗。”^[43]对于诸家古、律兼善的现象，清人管世铭有明确概括：“开、宝诗人工为五言古者，无不工为五言律，各选所载，殆无一篇不佳。”^[44]可见，创作五言“古风”与写作五律并不矛盾，自沈宋新体兴起到盛唐五律极度发展的过程中，五古与五律之间也并未形成森严的壁垒。由陈子昂、张九龄、李白并及其余盛唐诸家，其“古风”创作侧重于以汉魏风骨革新齐南朝诗歌的绮靡轻艳，而声律的要素并不是他们锐意革除的目标。

由此可知，初盛唐以来创作五言“古风”的诗人，对于沈宋新体的声律要素不是无视，而是从诗的音响效果这一总的艺术性出发，对声律加以积极利用。而陈子昂、张九龄、李白、储光羲等本身就是五古、五律兼善的诗人，他们对于“古风”诗的声音韵律的追求，尤其能体现古诗韵律与沈宋新体声律之间的复杂关联。他们的创作正处于唐人五古和五律皆还在定型成熟的阶段。诸家五言“古风”诗尽力避免入律，尤其避免律联，并在五言下三字集中使用“平平平”“平仄平”“仄平仄”“仄仄仄”四类，拉大与律句的差异。这样一些有共性的作法，绝非画地为牢、消极避开沈宋新体规律，恰恰是古体诗对于诗歌走上人工声律阶段这一大势的积极回应。

沈宋新体的声律规则使诗之韵调达到人工和谐之美，从陈子昂到李白，“古风”诗的音律追求还是以自然流畅为主的，故而对于沈宋新体声律也是

以有益的吸收改造为主。到杜甫、韩愈的部分古体，追求声律奇崛，时以拗险为尚，这就基本是对沈宋新体声律逆向式的抗变。总之，声律作为诗歌的重要元素，无论是古体还是律体的创作，都不可能回避。盛唐诗歌具有“声律风骨始备”^[45]的突出特点。一般的理解是，“声律”指唐诗近体的成就，“风骨”指唐诗古体的成就。实际上可能并不是这种简单对应。初盛唐以来，以声律为尚的诗人并非就将“风骨”闲置，他们也须变革陈隋的绮靡之风，创作更为清朗健的律体。同样地，诗人写作古体并非就不讲“声律”，而是要对古体诗的声韵音律有所反思摸索。“声律”和“风骨”作为初盛唐以来诗坛勃兴的艺术追求，应该是有所融合，而不是各自为阵的。我们由五言“古风”型诗与沈宋新体声律之间的复杂关联，也可以窥见唐诗的风骨理想和声律追求二者之间的关联互动。

三 初盛唐五言“古风”型诗歌的诗史意义

古代学者论及初盛唐以来五言“古风”的诗史意义，主要是肯定陈子昂、张九龄、李白三家的复古功绩。如：“陈伯玉力扫俳优，直追曩哲，读《感遇》等章，何啻在黄初间也。张曲江、李供奉继起，风裁各异，原本阮公，唐体中能复古者以三家为最。”^[46]与此相应的是，不少学者批评初盛唐诗人“原本阮公”而模拟太过、难以与阮诗侔匹。如：“陈正字陶洗六朝铅华都尽，托寄大阮，微加断裁，而天韵不及。”^[47]“阮嗣宗《咏怀》，其旨固为渊远，其属辞之妙，去来无端，不可踪迹。后来如射洪《感遇》，李白《古风》，犹瞻望弗及矣。”^[48]当前学界的讨论大体不出古人的范畴，一方面肯定诸家“古风”革除前代积习之贡献；另一方面对古人认为的唐作不及阮诗的看法有所修正，注意从唐人自身的创作趣味上肯定其异于前代的意义，如王运熙、吴承学指出：“《感遇诗》其中个别作品风格与阮籍《咏怀诗》风格的确很相近。但从整体来看，由于陈子昂和阮籍所处的历史背景、社会环境不同，个人的思想、生活经历也有差异，《感遇诗》所反映的社会生活比起《咏怀》更为广

阔，对社会批判的锋芒也更为尖锐。”^[49]学界的评价大体是客观公允的。但是这些评价角度主要还是侧重“古风”艺术的复与变。如何从初盛唐以来“古风”诗与唐诗精神特质之间的内在关联的角度，进一步揭示这一诗型的诗史价值，还有待补充。

首先，初盛唐诗歌对齐梁陈隋的革新之功，主要是体现在风骨、兴寄等唐诗精神特质的显现和确立。从陈子昂到李白的五言“古风”诗，正是在唐诗精神内质的构建上面起到了实质性的推动作用。

从“古风”型诗歌的发展来看，其体绍承风骚精神，以汉末《古诗十九首》、曹植《杂诗》、阮籍《咏怀》、陶渊明《饮酒》等为先源，对唐人的创作产生直接启发。尤其是阮籍《咏怀》提供的综合地表达天运大化、古今盛衰以及人生境遇的大型五言组诗的形式，可以说本身就是一种体例创新，达到了“古风”型诗的第一个高峰。但这种五古组诗型范在阮籍之后缺乏有力的继承者。齐梁以后声律体极大发展，萧衍、萧绎、范云、沈约等的“古意”之作，实际上是以永明体写就，陈隋以降的一些题为“古意”的作品，与汉魏古意就更加相去甚远。初唐以来，部分作者仍然只是取汉魏古诗的某一主题入诗，体例则采用了齐梁体、声律体等，可以说是其意“古”而其体“近”。建安文人诗及阮籍诗中的比兴之义总体来看是遗失了。

陈子昂创作《感遇》历来被认为有“尽削浮靡，一振古雅”^[50]的诗史转折意义，正是由于这一组诗实践了他所倡导的恢复建安风骨的理想，这标志着继四杰之后，唐诗艺术向着“唐诗风骨”这种更深层的精神内质建构的方向发展。陈子昂效法阮籍诗，较早地为唐人指出了溯源汉魏的路径，树立了一种如何恢复兴寄与风骨传统的具体范本，并使这种“古风”型范从诗歌复古与革新的意义上真正进入唐人视野。这一创作精神由张九龄继之，开元后期至天宝诗坛形成创作风尚，再由李白加以总结提升。诗至盛唐，“言气骨则建安为传”^[51]已是显著风气。五言“古风”型诗从本身的诗学传统及体制优长上，体现着唐诗风骨的内质。如将这一诗型与同时其他题材类型的诗作相较，可以发现，初盛唐以来诗人在“古风”型诗中写作的感激时事、自伤怀抱等主题，其实在他们的登临、游览、行役、赠

答类诗中也有所表现。如高适从淇上渡黄河归梁宋时创作的五古《自淇涉黄河途中作十三首》，表现了诗人沿途所目睹的农夫遭到旱灾和赋税逼迫的苦况，抒写诗人欲救无门的失意愤懑。王维《偶然作六首》中行歌南陌的楚国狂夫、躬耕自足的田舍老翁、笃信圣贤大义而一生穷苦的儒生等形象，也寄托了诗人在仕宦失意之时的人生思考。又如孟浩然《晚春卧病寄张八子容》讥刺“世途皆自媚，流俗寡相知”^[52]的世风。这些思想内容与部分“古风”型诗的立意近似。但这样一些古诗的创作往往有具体的背景，或处于游览行旅的途中，或居于隐逸环境，或与亲友别离。这种背景既是诗歌的创作视角和立场，也在一定程度上限定作品主题的展开。

而“古风”型诗不受限于具体创作背景，节令物候、人生遭际、社会世态、天命古今皆可为表现的范围。尤其是较成规模的五古组诗形式的“古风”，往往是诗人经历重要的人生阶段后，对社会政治有所体验、对人生选择有所反思，因而形成的一种严肃性创作。陈子昂“感激顿挫，微显阐幽”^[53]而作《感遇》。张九龄见谗遭放、自伤际遇而作《感遇》《杂诗》。从李白《古风》中所反映的玄宗朝的社会问题来看，也当是李白已对朝廷政治有切身认识后所作。这类“古风”型诗，在内容上突出表达对天地古今、人生进退及人格志节的积极思考，以及对贤人矢志、淳风衰替的愤懑不平，能够形成内蕴丰富、忧愤深广的艺术境界，从创作者的主体情志和作品的艺术效果两个方面，有力地突显盛唐诗歌风骨的内质。

其次，五言“古风”诗的兴盛，可以说是初盛唐诗歌革新进程中的一种特定现象。它既扮演着推进唐人五古体制、界分古律体调的历史角色，又承载着一个时代较为统一的崇尚建安风骨的诗歌理想。中晚唐以降虽不乏写作五言“古风”诗者，但已经不再构成这样一种具有特殊价值的诗歌史现象。

初盛唐诗坛“古风”型诗歌的流变发展过程，实际是这一诗型从虽有“古意”“效古”之题而杂以绮靡之体的状态中解放出来的过程，也是其从诗歌体式 and 表现手法都恢复汉魏传统的过程。五言“古风”的创作本身就是初盛唐诗歌复古革新的一

环。在唐初“新制造出，古体攸分”^[54]的背景下，五言“古风”作为一种直接承继汉魏古调的诗型，从唐代五言古、律体式界分的层面有力地推进了唐人五古体例的建立。同时，五言“古风”的创作兴盛，又推动着唐诗风骨内质的逐渐显现，为盛唐诗坛“言气骨则建安为传”的局面的到来，做了不可或缺的准备。

天宝以后的复古诗家，鲜少像陈子昂、李白这样专力创作五言“古风”组诗，而是将复古创作的重心转向五古中长篇、七古、乐府等。这种转变是与五言“古风”型诗创作上难以持续出新的体制局限有关的。至盛唐时期，“古风”型诗作为唐人古体的一种型范已经确立。这一类诗，多为五古，体例上效法汉魏并兼取阮籍、陶渊明、鲍照等，崇尚比兴和风骨。这些艺术共性决定了“古风”型诗不是单纯的题材或体式的指称，而是兼有立意和辨体两方面的统一性，是一种具有高辨识度的诗型。创作者基本学习了相似的诗歌传统和表现手法，也强化了这一创作传统在诗歌史发展中的位置。陈子昂《感遇》有意效仿阮诗，甚至招致“竟有全似阮籍咏怀之作者，失自家体段”^[55]的批评。即使李白这样极具个性的作者，在创作“古风”型诗时也多是从语言风格上有限地翻新，并不能像他的乐府歌行那样纵横驰骋，大变前人之体。李白作为“古风”型诗的总结者，已经在复古的同时又力图超越拟古，但仍不免被后世学者指摘其模拟痕迹。这也体现出“古风”型的写作受限于它业已形成的悠久传统，始终具有拟古性质。“古风”型诗歌的创作，既依托于自身的强大传统，同时又面临难以出新的局限。

杜甫没有再像陈子昂、李白那样创作五古组诗形式的“古风”。葛晓音指出“杜甫没有继续拟作，显然意识到沿袭这一传统已经难以创新。”^[56]杜甫在五七言短古以及中长篇五古上用力更勤。同时，初盛唐以来建立的“古风”型诗的创作体例，虽然包含了讽兴时事的功能，但其旨归于诗人精神世界的展开，侧重于情志抒发。盛中唐以降，部分文人的诗学复古趣尚进一步发展，越发强调诗歌揭露现实并益于教化的功能。与李白、杜甫同时活跃于诗坛的，如元结、萧颖士等，复古趣尚已不再瞩目于

汉魏，转而直接模拟诗骚和汉乐府。如元结《二风诗》拟诗经，《演兴四首》拟楚辞，《系乐府十二首》拟汉乐府。萧颖士《江有归舟三章》《江有枫一篇十章》《菊荣一篇五章》，顾况《上古之什补亡训传十三章》拟诗经。至元稹《乐府古题序》提出“自《风》、《雅》至于乐流，莫非讽兴当时之事”^[57]，白居易大力创作新乐府，乐府体也成为其时复兴风雅的重点体裁。应该说，“古风”型诗并不以揭露社会问题为创作的核心，它的感激时事带有强烈的诗人主观个性色彩，甚至可以借助大量的想象和夸张，托于神仙浪漫之言。这种“古风”型范，必然不能满足持有彻底复古主张的文人的追求，他们转向关注强调美刺和写实的乐府体，并非偶然。

同时也应注意到中晚唐以降，仍有诗人继续创作五言“古风”，这多是出于诗人个体的趣尚，五言“古风”不再承载整个时代较为一致的诗学理想。盛唐以后写作题为“古意”“杂诗”“感遇”等的诗人代不乏人，除一些零星单篇外，也有韦应物《拟古诗十二首》、李贺《感讽六首》、贯休《古意九首》等较成体系的组诗，其表现主题及手法也顺承盛唐的“古风”型组诗而来，多是各凭趣尚继续尝试。白居易的一些五言《咏怀》诗，兼有五古、五律，且吸收陶谢艺术，以闲适平淡的风格为主，与陈子昂、李白等人的五言“古风”诗相比，已经发生诗学趣味的转移。韩愈则在《古风》中开拓以文为诗的路径，以散文化的叙述打破汉魏以来传统古体诗的节奏。孟郊、贾岛等人的“古意”“古兴”则刻意趋奇，以幽峭为美，也不再以汉魏古诗传统为宗尚。到了晚唐杜荀鹤称赞友人：“君诗通大雅，吟觉古风生。外却浮华景，中含教化情。”^[58]其所言“古风”，基本上就是代指与律体相对应的古体，在内容与儒家诗教观相通，并不专门以兴寄和风骨为高，故而也与初盛唐典型的五言“古风”不同。可见效法汉魏古体的五言“古风”型诗之兴盛，是初盛唐诗歌革新进程中具有历史特定性的一种现象。那样一种创作风气在中晚唐时期不可复现。清人朱庭珍论及：“大历以降，风调渐佳，气格渐损。故昌谷以雄奇胜，元、白以平易胜，温、李以博丽胜，郊、岛以幽峭胜，虽品格不一，皆能自成局面，亦皆力求其变者也。”^[59]这也表明了中

唐以来诗学审美追求趋于多样化，开、天诗坛那种比较一致追求汉魏风骨的诗学理想，已经解体。故而，阮籍、陈子昂、张九龄、李白一脉的五言“古风”创作，实难再有集中性的、蔚为风气的延续。

- [1] 贾晋华:《李白〈古风〉新论》,《中国李白研究(1991年集)》,中国李白研究会、马鞍山《中国李白研究》编辑部,第130—140页,江苏古籍出版社1993年版。本文也采用了“古风”型诗歌的称法。
- [2][17] 钱志熙:《论李白〈古风〉五十九首的整体性》,《文学遗产》2010年第1期。
- [3][4] 骆宾王:《骆临海集笺注》,陈熙晋笺注,第110页,第189页,上海古籍出版社1985年版。
- [5][33][34][40] 张九龄:《张九龄集校注》,熊飞校注,第171页,第985页,第919页,第11页,中华书局2008年版。
- [6]《先秦汉魏晋南北朝诗》,逯钦立辑校,第377页,中华书局1983年版。
- [7][8][9][58]《全唐诗》,彭定求等编,第572页,第1458页,第1380页,第7942页,中华书局1960年版。
- [10][14][16][45][51] 殷璠:《河岳英灵集》,《唐人选唐诗新编》,傅璇琮编撰,第189页,第175页,第107页,第107页,第108页,陕西教育出版社1996年版。
- [11][12][53]《全唐文》,董诰等编,第3630页,第1653页,第1061页,上海古籍出版社1990年版。
- [13] 王维:《王维集校注》,陈铁民校注,第621页,中华书局1997年版。
- [15][18][19][20][22][23][24][25] 李白:《李太白全集》,王琦注,第133页,第1099页,第1093页,第1092—1093页,第119页,第137页,第143页,第1099页,中华书局1977年版。
- [21] 按:袁行霈《李白的宇宙境界》一文论及李白宇宙境界的形成与语言风格的大容量有关。参见袁行霈《中国诗歌艺术研究》,第199—212页,北京大学出版社1996年版。
- [26][42][46] 沈德潜:《唐诗别裁集》,第3页,第147页,第3页,中华书局1975年版。
- [27][28][29] 许学夷:《诗源辩体》,杜维沫校点,第144页,第152页,第177—178页,人民文学出版社1987年版。
- [30][36] 王力:《汉语诗律学》,第425页,第377页,上海教育出版社2005年版。
- [31] 陈子昂:《陈子昂集》,徐鹏点校,第15页,中华书局1962年版。
- [32] 朱熹:《晦庵先生朱文公文集》,《朱子全书》第20册,朱杰人、严佐之、刘永翔主编,第360页,上海古籍出版社、安徽教育出版社合作出版2002年版。
- [35] 平仄统计的诗句文本,陈子昂诗据徐鹏点校《陈子昂集》(中华书局1962年版),张九龄诗据熊飞校注《张九龄集校注》(中华书局2008年版),李白诗据王琦注《李太白全集》(中华书局1977年版),储光羲、常建诗据彭定求编《全唐诗》(中华书局1960年版),高适诗据刘开扬笺注《高适诗集编年笺注》(中华书局1981年版)。
- [37][44][59] 郭绍虞编选:《清诗话续编》,富寿荪校,第494页,第1550页,第2329页,上海古籍出版社1983年版。
- [38] 方回选评:《瀛奎律髓汇评》,李庆甲集评校点,第1—2页,上海古籍出版社1986年版。
- [39] 杜晓勤:《从永明体到沈宋体——五言律体形成过程之考察》,《唐研究》第二卷,荣新江主编,第121—166页,北京大学出版社1996年版。
- [41][43] 高棅:《唐诗品汇》,第506页,第506页,上海古籍出版社1988年版。
- [47] 王世贞:《艺苑卮言》,《历代诗话续编》,丁福保辑,第1005页,中华书局1983年版。
- [48] 刘熙载:《艺概笺注》,王气中笺注,第156页,贵州人民出版社1986年版。
- [49] 王运熙、吴承学:《论陈子昂的历史贡献》,《许昌师专学报》1989年第3期。
- [50][54] 胡应麟:《诗薮》,第37页,第58页,上海古籍出版社1958年版。
- [52] 孟浩然:《孟浩然诗集笺注》,佟培基笺注,第207—208页,上海古籍出版社2013年版。
- [55] 叶燮:《原诗》,第8页,人民文学出版社1979年版。
- [56] 葛晓音:《从五七古短篇看杜诗“宪章汉魏”的创变》,《北京大学学报》2017年第3期。
- [57] 元稹:《元稹集》,冀勤点校,第255页,中华书局1982年版。

[作者单位:湖南大学中国语言文学学院]

责任编辑:赵培