

论法式善《梧门诗话》中的诗歌理论思想

宏伟

(内蒙古大学 蒙古学研究中心, 内蒙古呼和浩特 010021)

摘要: 清代蒙古族诗人法式善的《梧门诗话》是蒙古族古代汉文文论中的一部论诗专著, 是清代卷帙浩繁的诗话体著作之一。它是在中国古代文论的大环境中, 继承和发展其传统的文学理论思想, 受到王士禛和袁枚等人的影响。但法式善善学前人之长, 而不袭前人之短, 在他主持京师诗坛三十年中, 以诗话形式在晚年完成诗学批评著作《梧门诗话》与其它诸多论诗篇章, 形成了自己独具面貌的“性情说”为核心的诗学理论思想。

关键词: 梧门诗话; 诗学观; 性情

中图分类号: I052 **文献标识码:** A

《梧门诗话》是清代蒙古族作家法式善的论诗专著。共十六卷, 评诗条目约有 898 则之多。卷一至卷十四品评中了同时代的有名之士和无名之士的诗歌, 卷十五、十六则品评了当时诗坛上的闺秀一百余人的诗歌。全篇着重于“康熙五十六年(1717)以后之人”的作品, 并对“于边省人所录较宽”, “余子先辈名集虽甚心折, 无所辨证, 概从割爱。至于寒畯遗才, 盛誉不彰, 孤芳自赏, 零珠碎璧, 偶布人间, 若不亟为录存, 则声价向绝, 几于飘风好言之过耳, 故所录特火”^[1]。《梧门诗话》是研究乾嘉诗坛上的诗人的思想与其诗歌作品的重要资料。关于《梧门诗话》的版本, 记载有五。一、郭麟《〈灵芬馆诗话〉序》述法式善对他的知遇之恩后说: “有《诗话》十余册, 交屠太史琴坞为之校刊, 亦未果, 终当与琴坞共成此事, 庶报知己于万一耳”^[2]。二、盛昱《八旗文经·作者考丙》“法式善”条下载“所著《梧门诗话》未刊, 稿本今藏番禺叶氏”^[3]。三、杨钟羲《雪桥诗话》卷九记“所著《梧门诗话》未刊, 《例言》见《存素堂文集》”^[4]。四、恩华《八旗艺文编目》中载: “《梧门诗话》十二卷, 钞, 有缺卷。附《八旗诗话》钞, 内仅有履贯及诗目, 而非定本也。蒙古法式善著”^[5]。法式善在自己的《与王柳村书》中说: “《诗话》虽传于南中, 其实尚未削稿, 蒙淳索, 遂转鲍鸿起孝廉手录数十则求正”^[6]。可知, 《梧门诗话》卷数不详, “未削稿”时已部分抄传, 流布南北。全书成, 法式善已届晚年, 刊刻未果, 以稿本形式流传。近台湾文海出版社影印《清代稿本百种汇刊》, 其七十七种是法式善的《梧门诗话》, 共十六卷, 上下两册, 603 页, “为著者手定稿本”(影印本前言), 各卷卷首下均有“诗龕居士法式善编”楷书书样。全书“字体工整, 备受虫蛀”(影印本前言)。卷末有“癸巳中元孔德成借观”墨笔题识。本文所据的是此文海出版社影印的十六卷法式善手订底稿本。

钱钟书先生说: “一个艺术家总在某些社会条件下创作, 也总在某种文化风气里创作”^[7]。《梧门诗话》是在中国古代文论的大环境中创作的。法式善虽为蒙古族诗歌理论家, 但其始祖福乐从龙入关, 五传至其生父广顺均为清廷臣民。法式善生于京城, 从小接受的是汉文化。他终生以诗文为性命, 创作了多才多艺的文学作品, 在乾嘉诗坛上辉煌三十余年, 与当时汉族著名文人过从甚密。其文学作品具有中国古代文学的浓厚的特点, 而《梧门诗话》是清代众多诗话中的重要著作之一。清代是诗话之体全盛期。“清代重要的诗歌理论家, 除了钱谦益和纪昀以外, 都以诗话作为发表诗学见解的主要形式”^[8]。而且法式善所生活的

乾隆、嘉庆朝是集古典诗学大成期，也是诗话发展的鼎盛期。根据不完全统计，这一时期的诗话数量上百种以上，几乎全部清诗话的三分之一。就理论价值而言，继康熙、雍正时期的“神韵说”之后，主要从格调和性灵的角度对传统诗歌理论作出了超越明人的全面总结。其中最有影响的是王士禛的《渔洋诗话》、沈德潜的《说诗萃语》、袁枚的《随园诗话》、翁方纲的《石洲诗话》、薛雪的《一瓢诗话》等。法式善的《梧门诗话》就是在这诗话体鼎盛时期，在王士禛《渔洋诗话》和袁枚《随园诗话》的直接影响下写成的。但他并未盲从王士禛、袁枚，使其《梧门诗话》具有与众不同的自身特点。

从清初到乾嘉时期，诗歌创作流派纷呈，诗学理论百家争鸣，是集古典诗学大成期。其中王士禛所创导的“神韵说”、沈德潜所创导的“格调说”、翁方纲的“肌理说”、袁枚的“性灵说”最有影响。法式善的《梧门诗话》主要受王士禛和袁枚的影响，但他并没有盲从，从而建立了自己独具的理论思想。袁枚倡导“性灵说”，提倡写个人的性情遭际，写个人的情怀，要求突破传统的束缚，反对翁方纲的以“学问为诗”。他认为文学创作主要是抒发“性灵”，“从《三百篇》至今日，诗之传者，都是性灵，不关堆垛”^[9]。所谓“性灵”，“‘性’是情的表现，则‘灵’便是才的表现。”“是情与才的综合”^[11]。法式善尊性灵派的代表作家袁枚为“前辈”，其《存素堂诗初集》自序中载，此集最初“汇钞两大册，寄袁简斋前辈审定。简斋著墨卷首，颇有裁汰。”^[12]法式善论诗首主性情。这受到袁枚的一定影响。但是他的“性情说”与袁枚的“性灵说”是有区别的。他在《梧门诗话》中称：“随园论诗专主‘性灵’。余谓‘性灵’与‘性情’相似而不同远甚。……取性情者发乎情，止乎礼义，而泽之以风骚。汉魏唐宋大家俾情文相生，辞意兼至以求其合。若易情为灵，凡天事稍优者皆枵腹可办，由是街谈俚语无所不可，苛矜轻薄流弊将不可胜言矣”（卷七）。“诗善写性灵，而造语精到，无率易之病，是善学随园者”（卷十三）。又引吴澹川《酒后客来》诗，评曰：“每自诵此诗，纯乎自然，不由人力，近人所谓性灵诗，能及此否？”（卷十三）他在《鲍鸿起〈野云集〉序》中又指出了“性灵”的弊端，说：“从性灵出者，不深之以才学问，则其失也纤俗”^[12]。在《梧门诗话》品评诗歌表现形式的审美标准上，法式善是受到了王士禛“神韵说”的影响。“神韵说”主张应该蕴藉、含蓄，主张艺术应该冲淡、清远、超诣。法式善受王士禛的影响，论诗以含蓄蕴藉、自然无戒为贵。他说：“赋物诗不脱不离最难”（卷一）、“咏古事诗以浑融蕴蓄出之乃佳”（卷四）、“七言绝句最忌衰飒，以神韵绵长为极则”（卷七），称赞王子云“好句有不从思来者，……眼前光景，写来自然入妙”（卷三）、黄任“诗笔之妙，殊近自然”（卷四）。“神韵说”追求的就是那种天然入妙、余味无穷的诗美。同时法式善强调含蓄蕴藉，也有针砭时弊的意味。法式善同翁方纲的关系更密切。法式善的生父广顺曾受业于翁氏门下，法式善写诗经常受到翁氏指教，翁方纲给他详细讲述过诗家学杜的所谓“秘妙真诀”^[13]。两人同在京城，时相往还，“谈艺苏斋”^[14]。但对翁方纲所创导的“肌理说”，法式善是持反对态度的。他认为“诗之为道也，从性灵者不深之于学问，则其失也纤俗；从学问出者不本之于性情，则其失也庞杂”^[15]。

法式善学习袁枚、王士禛的同时，针对当时诗坛上的现象，结合自身的诗歌创作经验和审美情趣，在《梧门诗话》诗歌品评中提出了自己的诗学观点。概观其表现在《梧门诗话》中的诗歌理论思想，框架如下：

1，“诗以道性情而已”

法式善论诗主性情，他认为诗歌是表达诗人性情，诗歌是诗人“性情”的首要载体。诗人从不同的物境出发，抒唱所受的不同的感怀，诗人应当以“性情”为根本。“性情”又首要。他说到：“诗何者？性情而矣。欲知人之性情，必先观其诗”^[16]。“有情乃有诗，此语吾深信”^[17]。《梧门诗话》中也说到“余题袁子才诗集有‘万事看如水，一情生作春’之句，子才见之寄书云：‘此二语真大儒道之言’。昔人称白太傅‘与物无竞，于人有情’，即此之谓，仆亦曾刻‘寡欲多情’四字印章，聊以自勉。三人者可谓心心相印，不谋而合矣”（卷

四)。他主性情，强调性情之真挚深切，强调“性情真则语虽质而味有馀，性情不真则言虽文而理不足。……悯农劝稼感旧怀人也，则有恺恻之篇”^[18]。“作诗好说体面话，真趣必减。然无病呻吟可厌尤甚”（《梧门诗话》卷四）。“诗不名一体，要皆有真意真气盘旋于中而后触于境而发抒之，感于事而敷陈之。旗舟东南北俯仰山河也，则有雄杰之篇；悯农劝稼感旧怀人也，则有恺恻之篇；及解组归田一琴一鹤某水某邱寓诸吟咏，则又有萧疏澹远之篇。时不同境诗不同。”他认为物境不同，诗人所受感触不一样，写出诗歌也有别，但都需有真意气真感情。他又强调诗歌是情感无法抑制的自然流露。从这种观点出发，他认为诗歌的高下、优劣，不论他的时代门派，而首要的是看它是否抒写了诗人之真情深意。例如，他在《〈竹屋诗钞〉序》中评论了三位女诗人蔡琰、自己的庶母韩夫人端静闲人、梦月的诗。蔡琰著有《绿园轩诗钞》，端静闲人著有《带绿草堂诗集》，梦月著有《竹屋诗钞》。法式善给《竹屋诗钞》撰序，说：“《竹屋诗歌》思深旨远，笔墨幽闲，修然于尘垢之外，出之于性情，守之以礼义。譬如空谷之兰，自开自谢，感时之鸟，或泣或歌，行乎其所不得不行，止乎其不得不止而已矣。境界实出于《蕴真轩》、《带绿草堂》者”^[19]。在他看来，梦月的诗在内容上“思深旨远”，超出了当时一般诗人之诗，表达了性情而又没有超越礼义的范围，是适度的性情，其境界已达到了“行乎其所不得不行，止乎其不得不止。”他在《梧门诗话》中品评诗作品时，以“性情”为准则，凡写真情挚意的作品，都给予了高度评价。他说：“诗以道性情已耳。苟能出于性情，勿论唐可，宋亦可也。如其不出于性情，勿论唐非，宋亦非也”（卷六）。他评屠倬的诗“不拘古，不循今，以情为主，足以感人，非矜才使气家所能道其只字也”（卷十）。说郑虎文在馆中应人之请而代拟人的排律诗，虽传诵一时，却“非其至者”。郑诗中真正值得称赞的是那些“自见性灵之作”（卷一）。《梧门诗话》诗歌品评中类似的“真挚有情味”（卷一）、“真朴可爱”（卷三）、“情馥于言”（卷四）、“诗尚浅近，而独抒性情”（卷四）的评语处处可见。在此，不一一举例。

2、“自然而新，自然而丽”

法式善论诗反对“无病呻吟，徒自取烦恼”的创作中的“虚假”现象。他在《与徐尚书之论文书》中也写到：“余独怪今之为文，致饰于外，如俳優登场，衣冠笑貌，进退俯仰，一一曲肖。旁观者未尝不感愤激昂，欲歌欲泣。迨夫境过情迁，渺不知其为何事。犹自矜绝技，以为不如是，不足以取名誉炫流俗也。呜呼！伪亦甚矣”^[20]。这在《梧门诗话》诗歌品评中得到了充分的表现。他在《梧门诗话》中，在“性情之真”的前提下，强调“自然而新，自然而丽”的创作原则。他指出“作诗好体面话，真趣必减。然无病呻吟可厌尤甚”（卷四）。“今之为诗者，争以新相尚，夫新与丽非诗之旨也。古人间亦有之，亦自然而新，自然而丽，而无容心焉。若求新与丽而转以蔽性情之真，则不知其诗为何人作也”（卷十一）。

“自然”是司空图《二十四诗品》中的一品，他解释到：“俯拾即是，不取诸邻，俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新，真予不夺，强得易贫。幽人空山，过水采苹，薄言情悟，悠悠天钧。”^[21]他认为，“自然”之品要求作者遵循客观规律，如实地描写景物，具有真挚的思想感情。在表现技巧上，具有质朴、清新、天造的特点，非人工勉强所致。反对雕章琢句，追求藻饰，堆砌典故，人为的晦涩、浮靡、怪怪奇奇。自然风格的形成和发展，受道家思想影响很深。老子认为天地万物源于“道”，“道法自然”。庄子以真为贵，以质朴为美，反对人为的矫揉造作。王充《论衡》最早以“自然”二字名篇，阐述了自己的朴素唯物主义自然观。刘勰论文强调自然，钟嵘推崇“自然英旨”。唐、宋以后，“自然”成了诗人和诗论家推崇和追求的一种艺术境界。司空图继承和发展了前人重自然的传统，不仅把自然美作为诗歌创作的一种独特风格，而且作为自己审美理想的最高标准，贯穿在《二十四诗品》的各品之中。这对后世影响深远。明清以后，自然的风格成了许多诗人和诗论家向往和追求的目标。法式善在《梧门诗话》中品诗以自然天成成为贵。他说：“赋物诗不脱不离，最难。”（卷一）“咏古诗以浑融蕴蓄出之，乃佳”（卷四）。“七言绝句最忌衰飒，以神韵绵长为极则”

(卷七)。称赞王子云:“好句有不从思索来者,……眼前光景,写来自然入妙”(卷三)。“诗笔之妙,殊近自然”(卷四)。法式善追求诗歌之“新”与“丽”,而这“新”与“丽”并不是“饰于外”的,而是在“性情之真”的前提下,自然天成的“新”与“丽”。他特别注重“创新”。当时的乾嘉诗坛弥漫着一股规唐模宋的拟古风气。以袁枚为代表的性灵派诗人首先高举创新大旗,激烈地批判了以沈德潜为代表的格调派的死守唐法和浙派末流的皮傅残宋。法式善继起痛斥模拟蹈袭的作伪风气,认为学古后只有做到不似古人,才能表达诗人之“真”,即独特的创作个性,从而写出富有新意的一代佳作来。他指出:“昔东坡学靖节,而其诗不似靖节;山谷学少陵,而其诗不似少陵;唯其才似也,而东坡、山谷之真始出”^[22]。他在《梧门诗话》的采诗和评诗时,特别注意那些创新之作,给予了很高的评价,如称胡作梅“作诗古戛戛生新,不肖蹈袭前人一语”(卷二)。郑方坤“诗境独开生面,不为‘闽中十子’所囿”(卷四)。王友亮诗“多自出机杼之作”,“不得唐宋之界之”(卷九)。赞赏郑板桥诗“取经新奇,不屑寄人篱下”(卷十一)。这对当时诗歌创作的健康发展起了积极作用。

除此之外,在诗歌创作技巧方面,法式善在《梧门诗话》中提出了多种方法,如“诗贵句奇而理平,意毫而事切”(卷五)、“写景诗真则不伤肤阔,雅则不落纤巧”(卷八)、“气骨语入诗中最足动人”(卷二)、“咏古事诗以混融蕴藉方出之乃佳”(卷四)、“用事无迹,可寻方为超脱”(卷七)等等。

3, “幽而不冷”、“峭而不涩”

《梧门诗话》中法式善品评作家的创作风格,主张“诗家宗派不同,各有所至。世之执一以例百者,观此当爽矣”(卷六)收录了各种风格的作品。而众多风格中,他是提倡清峭幽远的风格。如他说:“余谓寿门诗择其孤洁冷峭之作,岂唯突过渔洋、初白”(卷二)。

“诗贵幽不贵冷,贵峭不贵涩。洪稚存《白鹿泉》云:‘松杉已蛰蛰涧龙,阑干亦如饮渚虹。天青下合水泉碧,山绿暗裹楼台红。铃檐飘风看百尺,石经生云埋四壁。欲从略约饮寒泉,怯去岩堕危石。’可谓峭而不涩。袁子才《野寺》诗:‘两三间屋一溪水,庵久无僧佛堕几。香灰满地旋作风,松鼠衔幡乱摇尾。我隶误踏野葛花,惊飞蛱蝶成团起。’可谓幽而不冷。”所谓“幽而不冷”“乃是提倡诗歌展示清静幽微的意境时,要显出诗人个性的存在,在主体与对象的统一中透出人的活力,以力避死气沉沉的冷漠枯寂。”所谓“峭而不涩”是“要求写清峭挺拔、澹宕耸走而力戒平庸,但又不能过分追求奇峭险兀而流于晦涩槎桠”^[23]。《梧门诗话》中说:“似村秀才(庆兰)诗多冷峭,晚作尤多,真朴可爱”(卷三)。评梦麟五言诗“皆清新俊逸,直逼古人”(卷四)。“盛青楼《白莲诗》盛称于时,‘半江残月欲无影,一岸冷云何处香。’风格幽峭不减”(卷四)。赛尔赫“诗多绵丽,余独爱其清拔之作”(卷七)。论钱枚“所为诗空灵淡远,自然入古。”陈嵩庆“诗亦有极清峭者,”“具有幽冷之趣。”王柳村《种竹轩》“清微淡远,有石间意”(卷十三)。评朱鹤年五言诗“意境幽冷,诗中亦有画境。”品味出“蓉裳之诗,人但知其惊采绝艳,不知其清峭幽冷处,尤入王、孟之室”(卷十四)。据此略引,已可见他对“幽”、“峭”两种风格的偏嗜。

法式善偏嗜“幽而不冷”、“峭而不涩”的诗歌风格。这在其创作的诗歌作品中也得到了充分的表现。当时的著名诗人洪亮吉称:“先生性极平易,而所为诗则清峭刻削,幽微宕往,无一语旁沿前人,乃描摹名家、大家,……又可别树一帜,不多让也”^[24]。吴锡麒又称“清而能腴,刻而不露,咀英陶谢”^[25]。他所创作的诗篇,流传于世的有四千多首。其中,大多是寂静、幽旷、清淡风格的作品。如其《香山道中》诗:“榆槐阴上天,云霞光入水。数鸥残照明,一牛杏花倚。山光引我行,迤逦不知里。藉草息暂时,幽鸟催客起。近岫围作屏,层岩列为儿。芙蓉几万朵,凌空忽青紫。偶逢采樵人,疑是赤松子。”树荫沉沉,霞光、湖水、游鸥、杏花织成一幅幽静、孤寂的景象,表达了作者清静的心情。又如《宿古北口》诗:“长歌出关塞,行役敢辞劳。地冷千泉咽,天空万木号。炊烟含雪重,猎火挟风高。野老冲寒至,殷勤赠布袍。”《宿顺义县东郊》诗:“驱车入古县,落日下荒原。”呈现出

一种幽旷的风格。清新淡雅，又是法式善所偏嗜的诗歌风格。如《待月净月湖》：“荷花出水作人立，柳树夹岸如墙围。酒楼之下鹭鸳睡，酒楼之上蜻蜓飞。隔湖秋寺藏树底，老僧捕鱼犹未归。新月有钱不能买，一痕穿破双板扉。”荷花、柳墙、鹭鸳、蜻蜓、酒楼、秋寺，颇像一幅清新淡雅的水墨图。

法式善作诗偏嗜幽静清峭，品诗也举“幽而不冷”、“峭而不涩”，但他并不排除别种风格。他在《梧门诗话》品评中，除了“幽”、“峭”之外，还品味出了多种风格。例如“极沉郁，苍凉之致”（卷一）、“浑成”（卷一）、“清婉”（卷三）、“绵丽”（卷七）、“奇险”（卷八）等等。

4，“诗贵神似，不贵形似”

诗歌的形式和内容方面，法式善在形式与内容相统一的基础上是重视内容的因素。

诗歌的内容与形式，是不可分离的辨证统一体。对于这一问题中国古代诗论家一向很关注，追求诗的语言和内容的完美结合是中国古代文论中的传统观点。“辞达理举”、“意新语工”、“理得辞顺”等是其代表性的观点。“辞达理举”是陆机提出的关于形式与内容相统一的文学主张。辞达，指语言形式的畅达、美巧；理举，指思想内容的充实有物。陆机说：“虽区分之在兹，亦禁邪而制放。要辞达而理举，故无取乎冗长”^[26]。陆机主张“辞达理举”，是强调“理扶质以立干，文垂条而结繁”^[27]，树木的根干与枝叶是主从关系，二者相辅相成；同样，文章要确立主题思想为骨干，又要有辞采为枝叶，做到文质相称，文情并茂。这是形式与内容的关系，必须以思想内容为主，辞采形式为辅，二者又是统一的。他认为，不同体裁的文章，有不同的内容与形式，“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，……”^[28]。但是，他认为不管哪种体裁的文章，内容与形式多么不同，它们的共同准绳则是“辞达而理举”，即形式与内容应该做到完美统一，这是各种体裁文章的最高要求。“意新语工”是宋代人梅尧臣提出的对诗歌创作的要求。指写诗不但内容要有新意，能道前人所未道者，而且也要注意语言的精工，以增强作品的表现力。欧阳修《六一诗话》引梅尧臣语云：“诗家虽率意，而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣”^[29]。“理得辞顺”是宋代黄庭坚提出的写好诗之标志。“理得”，指诗文要具备充实的思想内容；“辞顺”，指的是语言表达畅通。他强调诗文首先要有丰富的思想内容，语言表达上也能顺理成章。他说：“好作奇语，自是文章病，但当以理为主，理得而辞顺，文章自然出群拔萃。观子美到夔州后诗，韩退之自潮州还朝后文章，皆不烦绳削而自合矣”^[30]。这些是孔子“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”^[31]、王充“外内表里，自相副称”^[32]等观点的继承和发展，是中国古代文论家对文章的形式与内容的完美统一的高度重视的表现。

法式善继承形式与内容相统一的传统观点，在《梧门诗话》品诗中对这种诗作品给予了高度评价。如称赞史震林的诗谓：“皆能造意造句，清妙绝伦”（卷三）。“诗贵句奇，而理平意豪，而事切”（卷六）。称蔡元春诗“皆凝练，有骨气”（卷八）。评靳荣藩诗“词既流逸，意亦清微”（卷八）等等。但是法式善更重视内容之含蓄有味。他在《梧门诗话》中提出了“诗贵神似，不贵形似”的命题，在随后的品评中，对意深味隽的诗作品给予了高度评价，并处处强调诗应该要有“韵外之致”。他认为“咏古事诗以浑融蕴蓄出之乃佳”（卷四）。“诗之工拙不在字句多少。”称方泰诗“颇有风趣”（卷五）。岱芝（吴宗元）诗“皆能自出新意”（卷五）。江浩然诗“抒情寄意，皆极深刻”（卷六）。杨宝《白门纪遇》诗“三用‘嫁’字，妙有意致”（卷六）。“野云诗不一格，……要皆蕴藉，故佳”（卷七）。认为“七言绝句最忌衰飒，以神韵绵长为极。……皆有不尽之致”（卷七）。称阿桂诗为“不特襟期超旷，亦且吐属隽永”（卷十三）。毕智珠女士诗“有味外味”（卷十六）等等。“诗贵神似，不贵形似”，

“神似”是指诗歌的意境，“形似”则指艺术作品对事物形貌的惟妙惟肖的描写。这是法式善受王士禛“神韵说”的影响的表现。

5, “气骨语入诗中, 最足动人”

在诗歌语言方面, 法式善主张简练、质朴而含蓄有味的字句。他认为“气骨语入诗中, 最足动人”(卷三)。“气骨语”指诗作品的有气势、精纯要约的言辞。刘勰《文心雕龙·风骨》篇里所论的“骨”就是对诗的“言”的要求, “风”是对志的要求。他说: “是以惆怅述情, 必始乎风; 沈吟铺辞, 莫先于骨。”“辞之待骨, 如体之树骸; 情之含风, 犹形之包气。”“结言端直, 则文骨成焉; 意气骏爽, 则文风清焉。”“练于骨者, 析辞必精; 深乎风者, 述情必显。”“若瘠义肥辞, 繁杂失统, 则无骨之征也; 思不环周, 索莫乏气, 则无风之验也”^[33]。“骨”始终与“辞”相联, “沉吟铺辞”, 首要的是要有骨力, 文辞有骨力, 犹如人有骨作支柱, 析辞“精”才有骨, 反之, 瘠义肥辞, 繁杂失统, 辞语杂乱繁冗就没有骨。骨即“精辞”, 黄侃说: “骨即文辞”, “辞缘骨立”, “结言端直者, 即文骨也”, “辞精则文骨成”。法式善所说的“气骨语入诗中, 最足动人”中的“骨”就是刘勰所强调的“精辞”。法式善在这里强调了诗作品充沛的感人的思想内容是要以精纯的辞句表达出来, 这样才能足以动人。在这里, 诗的内容与形式紧紧结合在一起, 表现了法式善诗歌观点的进步的一方面。他在《梧门诗话》的诗歌品评中, 对言辞精要的诗作品给予了高度评价。如称汪师韩的诗“多警句, ……颇极锤炉之妙”(卷二)张文和公(张廷玉)诗“情真语挚”(卷二)。浙右屠者《题岳坟》诗“出句平平, 对句力透纸背”(卷三)。陆昶诗“多沈挚语。”(卷四)。江浩然诗“抒词寄意, 皆极深刻”(卷六)。“野云诗不一格, 如‘归帆破浪争飞鸟, 急雨横江截断虹。’壮语也。‘雪残阴岭花明寺, 水泮春塘水漫桥。’隽语也。‘镇日偕游无片语, 一朝不见便相思。’淡语也。要皆蕴藉, 故佳”(卷七)。“太谷孟补亭浩诗多质语, 然有真趣”(卷八)。蔡元春诗“皆凝练, 有气骨”(卷八)。朱亮诗“淡语殊有致”(卷八)。王伟人相国诗“及直庐笔”(卷九)。林树蕃编修诗“出语有验”(卷十)。陈文湛诗“名篇隽语, 秀色可餐”(卷十四)等等。这是法式善论诗受到王士禛“神韵说”的影响的表现。

《梧门诗话》中法式善评诗的语言, 赞称含蓄隽永。与此同时, 他不排除“奇境奇语”(卷一)、“错彩镂金, 惊才绝艳”(卷三)的绚烂词藻, 而且对诗的平淡清雅的语言深表赞扬。法式善自己创作的诗的语言较为清雅。他认为“只有平淡清雅才能将诗人的深层体验和性情真实地表露出来, 才可以感人真切”^[34]。他在《梧门诗话》中说: “写景诗真则不伤肤阔, 雅则不落纤巧”(卷八)。“樗亭将军萨哈岱……官黄门最久, 得内廷诸诗老指授, 故诗多安雅之音”(卷四)。“峻德慎斋, 性豪迈, 诗亦淡雅”(卷九)。但他并没有排斥俗。他称赞刘廷玑“诗尚浅近, 而独抒性情, 有老姬解颐之趣”(卷四)。卷十中也采录了一些凡夫俗子、村童牧竖的妙言佳句。但这些都是以表达真情挚意、含蓄隽永为前提的。

以上从诗歌本体、创作方法、风格、内容与形式、语言等五个方面论述了法式善在《梧门诗话》诗歌品评中提出的诗学观点。除此之外, 《梧门诗话》诗歌品评中中国古代文论史上的“诗画本一律”、“诗, 可以兴, 可以观, 可以群, 可以怨”等传统观点都有所印迹。

法式善在《梧门诗话》的诗歌品评中提出了一系列的诗歌理论。这无论在中国古代文论的发展还是在蒙古族古代文论体系的建成中都有其应有的贡献。

法式善的诗学理论首先是继承中国古代文论的传统观点, 同时对其丰富和发展作出了应有的贡献。中国古代文论历史悠久, 著作浩繁, 流派众多。其中, “诗言志”、“诗缘情”是中国传统诗学理论的传统观点。古代文论家认为“诗是言诗人之志”^[35], “诗者, 志之所之也, 在心为志, 发言为诗, 情动于中而形于言”^[36]。这里所指的“志”, 侧重指诗人的思想、志向、抱负等, 也含有情的一方面。“诗言志”说最早大约见于《尚书·尧典》: “诗言志, 歌永言, 声依永, 律和声。”在春秋战国时期被文论家普遍接受。到魏晋, 陆机在《文

赋》中提出“诗缘情”理论，与“诗言志”理论相对立。“诗言志”理论内部也形成了三个支派，即重志一派、志情并举派、重情派。而重志、重情两派的大多数论家只偏重一方面，最终大多数人都走向了极端。而从刘勰、钟嵘、孔颖达、白居易到清代叶燮、王夫之都是坚持情志并重，他们正确地继承和发展“诗言志”传统观念的同时，使“诗言志”理论具有极为丰富的内容。“诗缘情”是陆机提出的。他在《文赋》中说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”^[37]。这里陆机指出诗歌应该语言精美，富有文采，特别强调了诗歌抒发情感的特征，肯定了诗歌抒情化的发展方向。这是先秦以来的“诗言志”理论的重大发展。陆机之后，许多文学家、理论家坚持缘情说，并作了新的发展。沈约在《宋书·谢灵运传论》中提出情文互用的观点，情志并提，志即情，同陆机一样只谈情志，不涉及教化。刘勰在《文心雕龙》中则说：“情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅。此立文之本源也”^[38]。明代公安派提倡“独抒性灵”^[39]，清代袁枚倡导“性灵”说，法式善论诗主“性情”，这些都与陆机的缘情说义脉相通，是其新的发展。

法式善在《梧门诗话》品评中说：“前人云：‘看花如入山中，看山如入画中，便佳’。”（卷二）这是中国古代文论中“诗画本一律”、“诗中有画，画中有诗”的传统观点的继承和发展。“诗中有画，画中有诗”是苏轼对王维诗、画特点的评语。他论王维的山水诗画的风格特点和艺术效果，说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”^[40]。“诗中有画”说的是能以诗的语言创造出形象鲜明的艺术画面，读之给人以如观画的感觉，所以说诗为“有声之画”。“画中有诗”，说的是能以巧妙的画笔描绘出诗一般的艺术境界，观之给人以诗情洋溢的感觉，所以评画为“无声之诗”。诗、画虽然是不同手段的艺术类型，但都是造形艺术，好的诗、画可以达到异曲同工之妙。由此历代评论家们称“诗画本一律，天工与清新”^[41]，“诗是无形画，画是有形诗”^[42]。在此法式善继承中国古代“诗画本一律”、“诗中有画，画中有诗”之传统观点，引用前人所云的“看花如入山中，看山如入画中，便佳”评语，品评了仲之琮之诗的“有声之画”的特点。这是中国古代“诗画本一律”传统观点的继承和发展。这方面做出贡献的蒙古族作家除法式善以外，还有画论家松年和布彦图。法式善又在《梧门诗话》卷三中说：“丐者吴章自言粤西人，携败册一卷，涂抹模糊，句如：‘虎窥防夜汲蛇梗，断春樵山乡险’如画。”称杨鸾近体诗为“可当一幅有身画看”（卷四）等等都是“诗画本一律”观点的继承和发展。除此之外，评任子田、王柳村诗为“能令读者黯然神伤”（卷五）。这是中国古代儒家“诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨”观点的实际运用。这样，在《梧门诗话》中，中国古代文论中有重大地位的传统诗学观点大多都有其痕迹。这些充分证明了法式善对中国古代文论的丰富和发展做出的贡献。

法式善的《梧门诗话》又是蒙古族古代文论中的不可缺少的一部分。虽然它并非母语写成，而且在汉族古代文论的大环境中，继承和发展了其传统理论；但它是蒙古族作家在特殊的历史条件下，又对当时或时后操用非母语创作和研究的人们起了启迪和指导作用，体现了蒙古族文化的历史特点，同时对蒙古族古代文论的多维结构提供了物质基础。我们应该多加重视。

参考文献

- [1] [12] [14] [15] [16] [18] [19] [20] [22] [34]（清）法式善存素堂文集[M].嘉定丁卯（1807）刊本.
- [2]（清）郭麟.灵芬馆诗话序[M].
- [3]（清）盛昱.八旗文经[C].光绪辛丑（1901）刊官刻本.
- [4]（清）杨钟羲.雪桥诗话[M].

- [5] (清)恩华. 八旗艺文编目[M]. 光绪辛卯(1891)铅印本.
- [6] (清)法式善. 与王柳村书[M].
- [7] 钱钟书. 七缀集[M].
- [8] 刘德重, 张寅彭. 诗话概说[M]. 北京: 中华书局, 1990.
- [9] (清)袁枚. 随园诗话[M]. 卡坎校点, 北京: 人民文学出版社, 1960.
- [10] 郭绍虞. 中国文学批评史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [11] [24] [25] (清)法式善. 存素堂诗初集[M].
- [13] (清)法式善. 陶庐杂录[M]. 北京: 中华书局,
- [17] (清)法式善. 题孙子萧双《红豆词》后[M].
- [21] 祖保泉. 司空图《二十四诗品》解说[M]. 合肥: 安徽人民出版社, 1964.
- [23] 魏中林. 法式善诗学观刍议[J]. 内蒙古社会科学, 1999(3).
- [26] [27] [28] [37] (晋)陆机: 《文赋》, 霍松林主编《古代文论名篇详注》, 上海古籍出版社, 1986.
- [29] (宋)欧阳修: 《六一诗话》, 何文焕编《历代诗话》, 中华书局, 1982.
- [30] [31] [35] [39] [40] [41] [42] 赵则成, 张连弟, 毕万忱主编. 中国古代文学理论辞典[M]. 长春: 吉林文史出版社, 1985.
- [32] (汉)王充: 《论衡》, 1927年扫叶山房石印本.
- [33] [38] (梁)刘勰: 《文心雕龙》, 范文澜注, 人民文学出版社, 1958.
- [36] (汉)毛亨: 《毛诗序》, 上海涵芬楼借常熟瞿铁琴铜剑楼宋刊中箱本影印, 1929.

On the theoretic thinking of poetry in Fa Shishan's "Wu Men Notes on Classical Chinese Poetry"

Hong Wei

(Center for mongolian studies of inner mongolia university, Huhhot ,010021 Chaina)

Abstract: Wu Men Notes on Classical Chinese Poetry by Fa Shishan, a Mongolian poet in Qing Dynasty, is one of the numerous works of comments on classical Chinese poetry in Qing Dynasty. It is also a treatise on literary theory of ancient Chinese written by a Mongolian. He carried on and develop the traditional literary theory of Chinese and was influenced by Wang Shizhen, Yuan Mei and other poets in ancient literary theory of Chinese. Fa Shishan learned the advantages from forerunners and managed to avoid their disadvantages. During the period of 30 years when he chaired the poems forum in ancient Beijing in Qing dynasty, he finished Wu Men Notes on Classical Chinese Poetry, the critical works of poetry, and a lot of articles on poetry. As a result his poetry theories with the core of temperament came

into being。

Key words: Wu Men Notes on Classical Chinese Poetry; poetry idea; disposition

收稿日期: 2003-12-03;

基金项目: 国家社会科学基金资助项目 (01BZW046)

作者简介: 宏伟 (1975-), 女 (蒙古族), 内蒙古兴安盟科右中旗人, 内蒙古大学蒙古学研究中心《蒙古学集刊》编辑, 博士。主要从事蒙古族古代文论研究。