

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2019.04.019

赋法与神韵:朱一飞《律赋拣金录》的理论构架^①

潘务正

(安徽师范大学 中国诗学研究中心,安徽 芜湖 241000)

摘要:《律赋拣金录》初刻编于朱一飞十七岁时,十余年后,又完成二刻,在此基础上,精简为四卷本及不分卷本。此书的编纂,正是朱氏希望通过科举考试进入馆阁之际,故是选极为讲究赋法,并从诗歌、八股时文及古赋中寻求法度的理论支撑。同时,朱氏又特别强调律赋技法运用的神妙,体物的传神及赋作的神韵美学风貌,意在寻求法度与变化的完美融合,并以神韵提升律赋的文学审美意趣。

关键词:《律赋拣金录》;赋法;神韵

中图分类号:I207 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-7835(2019)04-0138-07

随着清代馆阁考赋制度的确立,对律赋技法的探讨成为赋话、赋格及赋选等著作的主要内容。在这个过程中,乾隆后期朱一飞编纂的《律赋拣金录》颇具代表性。在此之前的同类选本中,尽管也有技法的提点,但总的来说还不够明晰,多停留在阅读感受的描述阶段;而此书不仅以首列的《赋谱》详细介绍律赋之法及用功之处,且以具体的赋为例,通过夹评及尾评分析法度,为研习此体者提供良好的范本。

一 成书过程及编纂宗旨

《律赋拣金录》的版本,据其卷数可以分为三种,即二十四卷本(初刻十二卷、二刻十二卷)、四卷本、不分卷本。三种版本所收赋作数量有异,二十四卷本无疑最多,共209篇(其中初刻111篇,二刻98篇),四卷本113篇,不分卷本130篇。根据图书馆目录检索可知,二十四卷本的编纂刊刻时间,吉林大学与厦门大学图书馆著录为乾隆四十一年(1776),湖南图书馆著录为乾隆五十七年(1792),而河南大学图书馆则著录为乾隆间^①。翻检原书可以发现,吉大与厦大图书馆是根据初

刻前朱琰序所署时间确定刊刻年代,湖南图书馆是依照初刻扉页上所署“乾隆壬子秋重镌”著录。据朱一飞自序,二刻完成于五十四年,则此年至五十七年之前,定有一个合刻本,湖南图书馆藏本就是据此重刻。至于四卷本,上海图书馆著录为乾隆四十一年小酉山房刻本,应该也是根据卷首朱琰之序而来;但复旦大学图书馆则笼统地说是乾隆末。不分卷本南京大学图书馆著录为乾隆四十一年当湖刘氏刻本,当湖刘氏即与朱一飞合作编纂者刘暄,刊刻时间同样也是依据朱琰序。从这些著录信息看,似乎四卷本与不分卷本刊刻在前,二十四卷本在后,然事实并非如此。

首先,大多数图书馆都是依据卷首朱琰序的时间确定刊刻年代,这存在着很大的问题。因为朱琰序是为初刻本所作,只能确定此本成书时间,不能据此推断四卷本及不分卷本本刊刻年代。关于四卷本本刊刻情况,朱彭寿《安乐康平室随笔》载:“玉堂公(北溪公支,讳履中,字在青,嘉庆丙辰恩贡生。历署福建平和、屏南等县知县),所选辑者有……《拣金录》四卷(乾隆壬子刻本)。”^②

^① 收稿日期:2018-07-11

基金项目:国家社科基金重大项目(17DZA249)

作者简介:潘务正(1974-),男,安徽芜湖人,博士,教授,主要从事清代文学研究。

^②按:后二者均为博古堂刊本。

^③朱彭寿:《安乐康平室随笔》卷六,中华书局1982年版,第266页。

此中所言朱履中即朱一飞,《律赋锦标集》卷首朱履中序云:“岁丙申,余与同里萧君湘浦暨当湖刘君汉渔有《拣金录》之选。”^①所言书名、编纂时间、两位合作者都与朱一飞《律赋拣金录》初刻情况相符,显然,朱履中为朱一飞后来所改之名。就此看来,作为海盐朱氏后人的朱彭寿记载的四卷本刊刻于乾隆壬子亦当可信。所以,仅据卷首序著录此本的版本信息是不正确的,二十四卷本在前,四卷本与不分卷本完成时间在此之后。

其次,四卷本与不分卷本所收之赋不仅包括初刻,也选录了二刻中的赋作。如前所述,根据书前序言,初刻成书于乾隆四十一年,二刻成书于乾隆五十四年,朱一飞自序云,在合作者之一的萧诚逝世之后,他又与另一合作者刘暄“商所续刻,复取篋中旧所弃者并而辑之,分门别类,另区卷帙”^②,正与众多的续编相同,二者之间所收之作完全不重复。但检视四卷本与不分卷本,卷首为杨开鼎《天行健赋》、于振《日月合璧五星联珠赋》,正是二刻的首二篇;随后沈士骏《日抱戴赋》、刘慤《月印万川赋》则为初刻的第二、三篇。两种版本所收赋作都不出初刻、二刻之中,可见四卷本与不分卷本是从其中遴选而来,既然如此,则这两种版本最终完成时间定在乾隆五十四年之后,朱彭寿所言壬子亦属可信。

再次,二十四卷本与四卷本、不分卷本之间的关系应该是由繁趋简,这是编者遵循的编纂原则。“拣金录”之名,就是此种化繁为简意识的体现,朱一飞族祖朱琰在序中云:“(一飞)尝谓时赋浩繁,学者不能尽读,读者又不能尽释,须得别编善本叙类详注,庶几展卷而即有益。余应之曰:诚若是,是实赋之拣金也。”^③二十四卷本之选,就是从浩繁的时赋中拣选出精华之作。书成之后,又进一步简化,遴选出一百余篇,是再一次“拣金”。由于上至馆阁,下至学政观风,均试以律赋,故此

类作品浩如烟海,从中披沙拣金至为重要,正如李元度所云:“学者就时彦中择其精者以为鹄,即不啻瓣香唐贤。”^④朱一飞显然也有此意图,至于嘉道之后,此类选本越发精简,马传庚《选注六朝唐赋》收赋仅40篇,李元度《赋学正鹄》也只录147篇古赋与时赋。“择其精者”成为共同编纂宗旨。

江庆柏据朱恒《武原竹枝词》卷首朱履中的序,推测出其生于乾隆二十五年(1760)^⑤,则编纂初刻时,朱氏年仅17岁,完成二刻及四卷本、不分卷本时也不过30余岁。正因如此,才需萧诚、刘暄协作编纂。萧诚字湘浦,海盐人,朱琰序云为其门人;刘暄字汉渔,当湖(即平湖)人。二人具体事迹不详。编纂是选时,正是朱一飞倾心律赋,志在通过科举进入馆阁之际,故初刻所录,多为博学宏辞科试之制,康熙、乾隆南巡召试之篇,翰苑考赋及士子课业自作,所谓“自鸿词应制之篇,南巡召试之作,以及萤窗之精蕴,芸阁之华腴,洋洋乎成大观矣”(凡例)。嗣后他以驱饥,南走闽粤台海,奔波十年方归里。因不断得到“名公巨卿惠寄杰构”,追忆萧诚此前谢世,心窃伤之,便与刘暄商所续刻,“复取篋中旧所弃者并而辑之”^⑥,以成二刻。与诸多赋选为家塾或他人服务不同,此选亦有自己研习揣摩之用。不过编者最终未能通过科举考试进入翰苑,只是以恩贡生历署福建平和、屏南等县知县。嘉庆二十二年因诬陷漳州知府李庚芸,流放黑龙江,后转至吉林,道光初回籍。其后半生事迹,研究东北流人史的学者有比较清楚的考辨^⑦。

作为海盐人,朱一飞对邻县海宁官至文渊阁、文华殿大学士的陈元龙所编《历代赋汇》推崇备至,《拣金录》之选,多参照其意。凡例首云:

海昌陈文简公奉敕编纂《赋汇》一书,因时取义,部居州次,凡三十门,诚群

①萧应樾,郑伯垞:《律赋锦标集》,嘉庆十七年(1812)刻本。

②朱一飞:《律赋拣金录二刻自序》,朱一飞:《律赋拣金录二刻》卷首,乾隆壬子(1792)秋辑。

③朱琰:《律赋拣金录初刻序》,朱一飞:《律赋拣金录初刻》卷首,乾隆四十一年(1776)博古堂刊本。

④李元度:《赋学正鹄》卷一《序目》,光绪十一年(1885)刻本。

⑤江庆柏:《清代人物生卒年表》,人民文学出版社2005年版,第156页。《武原竹枝词序》稿本未署云:“道光乙酉夏五四日六十六老人履中书。”(是书收入李林主编《海盐馆藏手稿》,西泠印社出版社2015年版)由道光乙酉(1825)逆推66年,则为乾隆二十五年(1760)。不过此本“日”字又被改写似“百”字,查考刻本则为“道光乙酉夏五四百六十六老人履中书”(咸丰间巢云书屋刻本),然若为“四百六十六老人”,又不合常理。此处姑据江庆柏之说。

⑥朱一飞:《拣金录二刻序》,朱一飞:《律赋拣金录二刻》卷首。此文又见于朱履中:《玉堂存草》卷一八,南京图书馆藏稿本,文字有所不同。

⑦参见李兴盛:《东北流人史》,黑龙江人民出版社1990年版,第250-251页;谭彦翹:《龙江杂咏及其作者摭谈》,《鹤城晚报》2007年6月28日;任树民:《东北流人朱履中生平事迹拾零——兼与李兴盛、谭彦翹两位先生商榷》,《前沿》2010年第20期。

玉之府,著述之大观也。兹集所选,窃遵斯意。故所取者止文质相宣、浓纤合度,及有储材繁富,稍乖雅饬之音,概从割爱。

可以看出至少有两点为朱一飞所遵守,一是分类录赋,《历代赋汇》正集分为天象、岁时等三十类,外集分为言志、怀思等八类,补遗分类同正、外集。《拣金录》初刻分为天文、岁时、地理、院宇、政治、礼乐、人事、文学、武功、珍玩、草木、花果、鸟兽、鳞虫等十四类,只是将《赋汇》中的都邑、治道、典礼、玉帛改为院宇、政治、礼乐、珍玩;二刻只是将初刻中的珍玩分为玉帛与什物,其他完全相同。四卷本与不分卷本虽未标明类别,实际大体也是按此录赋。分类是对《赋汇》的简化,而200余篇的规模更是精简。二是选取原则,《赋汇》录赋,正集之作,取有裨于“经济学问”“格物穷理”者,而将“劳人思妇,触景寄怀,哀怨穷愁,放言任达”者汇为外集^①,据此,《拣金录》只收“文质相宣、浓纤合度”者,于《赋汇》外集亦仅取人事一门。且从赋后评语来看,编者特重“典则”之作,就是对前辈的效法。

二 律赋法则论

作为一部赋格著作,《拣金录》特别重视律赋之法的探讨。律赋应科制而生,讲究法度是其根本特性,余丙照云:“谓之律者,以其绳尺法度,亦如律令之不可逾。”^②因为有绳尺法度,又提供了从入之径,曹振鏞云:“规矩之悬,津筏之导也;绳墨之设,管钥之授也。”^③于是,揣摩律赋法度,为初学者提供便利,便是朱一飞着力所在:是书卷首录有《赋谱》数条,明示赋法、赋品、用功、极致及戒律等;选例的夹批中,于赋法分析颇为细致;尾评亦重赋法解析。与此前诸多赋选的评语注重阅读感受,语言较为玄虚不同,朱氏作评多围绕赋法。而从总体上考察编者对赋法的研磨,则又有三个比较值得关注的所在。

一是借诗法论赋法。《赋谱》开宗明义提出赋论之纲领云:

律赋之法有五:一辨源,二立格,三

叶韵,四遣辞,五归宿。其品有四:曰清、真、雅、正。其用工有九:曰起接,曰转折,曰烘衬,曰铺叙,曰琢炼,曰连缀,曰脱卸,曰交互,曰收束。其致则一:曰传神。神传,蔑以加矣。

这段提纲挈领的总述极为系统,其行文逻辑得自于严羽《沧浪诗话》的启发。《诗辨》二、三条云:

诗之法有五:曰体制,曰格力,曰气象,曰兴趣,曰音节。诗之品有九,曰高,曰古,曰深,曰远,曰长,曰雄浑,曰飘逸,曰悲壮,曰凄婉。其用工有三:曰起结,曰句法,曰字眼。其大致有二:曰优游不迫,曰沉着痛快。诗之极致有一,曰入神。诗而入神,至矣,尽矣,蔑以加矣。^④

除“大致”之外,“法”“品”“用工”“致”诸端不仅用语相同,顺序也一致,只是每项的数量与内容有异。《赋谱》紧接着上一段话后云:“赋又有六戒:一曰复,二曰晦,三曰重头,四曰软脚,五曰衰飒,六曰拖沓。”查考《沧浪诗话·诗法》第一条亦列禁忌:“学诗先除五俗:一曰俗体,二曰俗意,三曰俗句,四曰俗字,五曰俗韵。”虽然禁忌的内容不同,但对禁忌的关注则亦为一致。

在借用诗学论述框架阐明赋法时,也借用诗歌的法则论赋,如用工中之“起结”“句法”等,被朱一飞具体阐述为九条,其中“起接”“收束”即“起结”,“转折”“烘托”等七条即“句法”。显然,在论述赋法时,朱一飞参照严羽的诗法论,并在具体法度上进一步细化。至于“传神”之“致”,则与严羽所说的“入神”之“极致”相同。钱锺书评严羽入神之论云:“必备五法而后可以列品,必列九品而后可以入神。”^⑤如此,则朱氏也应该是五法备而列品,四品备而加以九功,则能传神。

二是借八股文法论赋法。清人论律赋与八股文的关系,通常以为后者源于前者,如嘉庆间邱士超云:“应制之体以律赋为正宗,诗之五排、赋之八韵,皆为八股先声。”并将律赋的段落与八股的小讲、提比出题、中段、后股等相对应^⑥。同时的

^①许结师:《御定历代赋汇凡例》,《历代赋汇(校订本)》卷首,凤凰出版社2018年版,第2页。

^②余丙照:《赋学指南原序》,王冠辑:《赋话广聚》(5),北京图书馆出版社2006年版,第5页。

^③蒋攸钰:《同馆律赋精粹自叙》,蒋攸钰:《同馆律赋精粹》卷首,道光七年(1847)刻本。

^④郭绍虞:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社1961年版,第7-8页。

^⑤钱锺书:《谈艺录》,中华书局1984年版,第41页。

^⑥邱士超:《唐人赋钞总论》,邱先德选,邱士超笺评:《唐人赋钞》卷首,嘉庆十八年(1813)刊本。

王家相亦云:“唐以诗赋试进士,至宋王荆公始创制义,制义兴而律赋之法亡矣,而制义实脱胎于律赋。”与邱士超相同,亦逐段将律赋与八股结构比照^①。此论开端者,当属朱一飞。在“辨源”中他说:

唐始以骈赋取士,偏以四六,限以声韵,其法与今之八股文同。第一韵擒题,即小讲也。二三韵渐次入题,即入手提比也。四五韵铺叙正面,即中比也。六韵或总发,或互勘,或推原。七韵或旁面证佐,或题后敷衍,总之归缴题旨为正,即后比、结比也。末韵或颂扬,或寓意,颂扬务须大雅,寓意勿至乞怜。方今皇上召试有诏,文宗小试有令,其限韵之增减及有不限韵者,皆宜仿此。

可以看出,邱士超、王家相所论与此相当一致。不仅如此,具体赋法中,也将二者类比。如论五法中之“归宿”云:“归宿如八股之有照注照、章旨节旨是也。”又论“用工”中之“收束”云:“收束之法,处处有之,一段有一段之收束,一篇有一篇之收束,如八股中自起讲以至结比,总不脱起承转合四字,所谓合者,即此收束也。”将二者对照,实际上就是以八股文法论赋法,另如“用工”中转折、烘托、铺叙、琢炼、连缀、脱卸、交互数项,这些在夹评中最受关注的技法,均为时文评点的术语。毕竟经过明代至清中期士子的揣摩与批评家的总结,八股文法的理论比较成熟,律赋借用这一与之有渊源的技法也是自然之事。

不仅具体技法,风格理论也借鉴八股文。赋之“清真雅正”四品,最先是清廷对制艺文体的规范。雍正十年,鉴于“士子逞其才气词华,不免有冗长浮靡之习”,便“晓谕考官,所拔之文,务令清真雅正,理法兼备”^②;次年正月,再次针对会试时文有可能出现的“但以华靡相尚,则连篇累牍,皆属浮词”之病颁发上谕^③。乾隆着意釐正文体,十九年四月谕云:“场屋制义,屡以清真雅正为训。前命方苞选录四书文颁行,皆取典重正大,为时文程式,士子咸当知所宗尚矣。”^④正因最高统治者屡以“清真雅正”为训,故学政在教导各地士子时

也以之为规范,正如陆奎勋训士所云:“照得制义以清真雅正为宗,诗歌以典丽和平为则,本院业经明切晓示矣。至律赋一道,在前代为程试之篇,本严声病;在今日储馆课之用,尤贵雅驯。要厥由来,出于场屋,实与制义同源。”^⑤一方面训诫士子以“清真雅正”为制艺之准则,另一方面也强调律赋与制义同源,则其遵照此种风格也属题中应有之意。在此氛围中,“清真雅正”不仅成为诗歌、古文的规范,也成为律赋风格的标准。因此,朱一飞在少年时代研习律赋时,亦以八股文风评定律赋之品。

三是借汉人论古赋之法论律赋。从赋后的评语中可以看出朱一飞对司马相如与扬雄极为推崇,并以之为评价的标准,如评熊为霖《南苑猎射赋》云:“浸淫于《子虚》《上林》,驰骋乎《长杨》《羽猎》,好整以暇,风度翩然。”(二刻卷七)此中也彰显出清代赋家与评论家古律兼谙的赋学思想。此外,汉代赋论的关键词,也常被朱氏用来评赋。扬雄赋论中其最感兴趣的是丽则说,他将此与“四品”联系起来:“四品之目,曰清,以气格言也;曰真,以典实言也。所谓诗人之赋丽以则,则者法之。炼字必取其雅,用意必归於正,所谓词人之赋丽以淫,淫者谨之。”朱氏以“丽以则”解释“清真”,并强调这是赋家所要效法的关键;而对“丽以淫”的词人之赋则采取谨慎的态度,揭示以炼字之雅与用意之正药其病。在《二刻序》中他以“丽则”作为选文的标准,并在评语中赞赏此类赋作,如评吴襄《七夕赋》云:“丽则之词,洛阳纸贵。”(初刻卷二)借萧诚之语评徐文博《纸鸢赋》云:“抒辞富有,而又非蹈袭前贤,此谓丽则。”(初刻卷九)

在借用汉代赋家的理论关键词时,又对之进行改造,以阐明自己的赋学观。朱一飞在评语中喜用传为司马相如答盛览问赋所云“赋心”之语,此同“合綦组以成文,列锦绣而为质,一经一纬,一宫一商”的“赋之迹”相对,指“苞括宇宙,总览人物,斯乃得之于内,不可得而传”的“赋家之心”^⑥。但朱氏在使用此语时,内涵发生了变化。

①王家相:《王艺斋论赋》,王家相:《赋则》卷首,道光年间钞本。

②索尔讷等纂修,霍有明、郭文海等校注:《钦定学政全书校注》卷六,武汉大学出版社2009年版,第26页。

③《清实录》第八册《世宗宪皇帝实录》卷一二七雍正十一年正月丙午,中华书局1985年影印,第668页。

④《清实录》第十四册《高宗纯皇帝实录》卷四六〇乾隆十九年四月庚寅,中华书局1986年影印,第976页。

⑤《考试古学示》,陆锡熊:《宝奎堂集》卷六,《续修四库全书》第1451册,第71页。

⑥葛洪:《西京杂记》卷二“百日成赋”条,中华书局1985年版,第12页。

以此语评赋的条目罗列如下:

(1)评陶廷珍《飘风自南赋》:“系从自南二字恣意发挥赋心,道宕,笔势宕亭。”(二刻卷一)

(2)评任宗延《墨池赋》:“古来墨池见于记载者八九,而此命题本意,既在秃翁,实泛写不得,如此赋心,又可云得赋家三昧。”(二刻卷四)

(3)评费锡章《礼义为器赋》:“端庄流丽,绝妙赋心,至其详晰处,尤可作礼经注疏。”(二刻卷六)

(4)评汪大寰《湖堤美人马射赋》:“题首二字最易脱却,然脱此二字,究与吴宫美人习战等题何异。细审篇中或从美人看出湖堤,或从湖堤映合美人,皆妙在有意无意,并非故为牵入,绝妙赋心。”(二刻卷七)

(5)评陆以诚《柳汁染衣赋》:“淡思浓采,着笔鲜妍,赋心故是妙绝。”(二刻卷九)

(6)评程昌期《橘叟弹棋赋》:“即小见大,以幻喻真,赋心可谓天妙。”(二刻卷十)

(7)评曹三选《蟹执穗以朝其魁赋》:“联络题绪,具见精思,黄山谷谓金相玉质,明月秋江,其赋心当不复减。”(二刻卷十二)

在相如的理论中,赋迹可言,赋心不可传;但在朱一飞的评语中,赋心并非神秘之物,而是可言的法则。这可以从第(1)、(2)、(4)、(6)诸条明显看出,如第(4)条所谓赋心就是“从美人看出湖堤,或从湖堤映合美人”,二者之互相映照是在“有意无意之间”,这些不过是具体的赋法而已,但评点者却将之赞为“绝妙赋心”;第(6)则的赋心不过是指“即小见大,以幻喻真”,也只是写作笔法。其他几则中所使用的赋心,或就风格言,如(3)、(5);或就构思言,如(7),均看不出司马相如所言神秘的“赋家之心”的意味。朱一飞赞赏的“赋心”实际上相当于司马相如所说的“赋之迹”。之所以如此转换,意在将律赋法度这一属于“赋之迹”的形下之论提高到玄虚的“赋家之心”的地位,从而给予律赋之法以高度的推崇。由此不难发现,赋法论在其

著作中所占有的重要地位。

三 律赋神韵论

朱一飞借用《沧浪诗话》的诗论来构架律赋理论,而凌驾于五法、四品、九用功等法则之上的“极致”是“传神”,并直接使用严羽之言,云若能“神传”则“蔑以加矣”,将此提高至无以复加的位置。纵观清代赋学选本,《拣金录》可以说是用“神”最多者。虽然《赋谱》中朱氏并未像解释五法、四品等那样对“传神”进行具体的阐述,但在赋的尾评中,却频繁使用“神”字。总括诸多评语,“神”有三义。一是对具体法则出神入化的运用。如陈万青《夏云多奇峰赋》尾评云:“‘多奇’二字烘染,‘云峰’二字点缀,神思超越,巧夺天工。”此中“神思超越”是对“烘染”“点缀”二法“巧夺天工”的运用而言。又如陆费墀《镜听赋》尾评云:“题本不专属思妇,靠定唐人乐府,立意亦得。细心处天衣无缝,大方处阿堵传神,不得不推为神手。”(二刻卷一)潘元振《屈刀为镜赋》尾评云:“笔规墨矩,炭心炉技,至此神乎技矣。”(二刻卷八)不管是“神手”还是“神乎技”,均是对运用技法手段高明的赞美。朱一飞不仅关注赋法,同时也强调法的运用,以“神”论之,推崇之意甚明。

二是传描摹对象之神。评梁国治《荷露烹茶赋》云:“昔人论茶,以色香味胜。读此赋,尤觉神韵过之。”(初刻卷二)此是赞美作者不拘于茶之色香味的形,而能体物之神。评徐昂霄《蟾镜赋》看更为清楚:“不作描头画角语,体物传神,立言有法。”(初刻卷十二)摆脱对外形的描写,而抓住“蟾镜”之神。又如李勉《钟馗图赋》亦能达到“阿堵传神,字字欲活”的境界(二刻卷七)。这就是朱一飞在《赋谱》中所说的“神传,蔑以加矣”的境界。他虽未在其中加以阐发,但在具体评论中则着力揭示其推崇的缘由。

三是有言外之意的神韵。朱氏认为陈长槐《湘灵鼓瑟赋》“一弹再鼓,神韵悠扬”(二刻卷六),类似的评语也加于郭暄《秋海棠赋》:“撷六朝之艳丽,掇三唐之菁华,点缀断肠花,神韵独绝。”(二刻卷十)此前在编者胡浚眼中,窦光鼐《纳凉赋》给读者的感受是“颺颺满幅,直是亲聆天籁,勿言我已凉矣”^①,而朱一飞则体会到“神韵

^①胡浚:《国朝赋楷》卷二,乾隆刻本。

悠扬,如奏相如大人赋,飘飘有凌云气”(初刻卷二),盛赞其悠扬的神韵。在从事律赋创作时,朱氏亦以神韵为追求的境界,石君先生(似为朱珪)评其《青骢赋》云:“论题旨,青字当离开看;论题面,青字又不得不合拢看。长驱短驭,言外传神。”(二刻卷十一)余丙照亦将其《燕睇赋》作为“传神”的典范,即擅长“于无字处摄取题神,空中摹写”,“语在环中,神游象外”^①。

朱氏以“神”论律赋,究其渊源,首先值得关注的是扬雄的赋论。他评相如之赋云:“长卿赋不似从人间来,其神化所致邪?”扬雄之所以说这番话,在于他“学相如为赋而弗逮,故雅服焉”^②,以“神化所致”赞扬相如之赋,体现其五体投地的敬佩之情。《法言·问神》中多有论神之言,他将神与心对等:“或问神,曰:心。”就此而言,“赋神”与“赋心”有近似与通合之处^③。由此可以发现,朱一飞将司马相如的“赋迹”提升为“赋心”,又进一步将相如的“赋心”转化为扬雄的“赋神”。

其次是严羽的诗论。严羽将“入神”推为诗的“极致”,是诗歌创作的最高境界。所谓“入神”,陶明濬解释道:“万事皆以入神为极致……一技之妙皆可入神……魁群冠伦,出类拔萃,皆所谓入神者也。”^④也就是说,将诗歌技法运用到极致,创作出令人无法企及的作品,需要出众的天赋,非常人所能及,这种天赋就是“神”。而此“神”与扬雄对司马相如的推崇之意极为相近。朱一飞以“传神”替换“入神”,着眼点虽有不同,但对“神”的强调则甚为一致。

再次是神韵诗学。此说肇始于殷璠《河岳英灵集》中之“神来,气来,情来”,严羽“入神”之论,钱锺书亦认为有神韵之意,他说:“按沧浪《诗辨》则曰:诗之法有五……诗之极致有一:曰入神……云云,可见神韵非诗品中之一品,而为各品之恰到好处,至善尽美。”^⑤钱先生是将“入神”之神理解为“神韵”。而清代继承严羽之论,将神韵诗学发扬光大的则属王士禛,他一度自负地说,“神韵”二字是他论诗时“首为学人拈出”^⑥。而其所谓神韵,即“不即不离,不黏不脱”^⑦,也就是沈德潜所说的“以题外着意法行之”而产生的意在言外的风貌^⑧。康熙一朝,这种神韵诗风被推为正宗,并作为翰林院的主导诗风而风行文坛。尽管乾隆朝诗风转向宗宋,然沈德潜作为乾隆最器重的诗人,在其引领之下,神韵与格调结合,仍在诗坛享有一定的地位。朱一飞无疑也倾向于此种诗学,故他不仅以之论赋,亦以之指导作赋。

借用汉代赋论、严羽诗论构建神韵赋学,在其时代有重要意义。律赋之“律”,强调对规矩法度的严格遵守,汪廷珍云“律赋与律诗一般,有一定之规矩”^⑨,不仅平仄、对仗、用韵有明确的规定,字句的锤炼亦须用心,所谓“权衡在手,虽只字而必绳;炉锤因心,即片言而亦炼”^⑩,这在一定的程度上束缚作家手脚。因此,在遵守法度之时,也渴望摆脱束缚,进入自由境界。清代诗论家鉴于前后七子模拟之弊,而提倡活法,赋学理论亦是如此。顾莛依据刘勰所云“望古定法,参今制奇”的通变观,要求学律赋时也应求变:“方学古人文章,俱需变化。”^⑪这种思想逐渐成为清代律赋论者的主流观点,邱士超认识到唐代律赋“尚声律而拘对偶,未免古赋少而律赋多”,然朝廷以此抡才,不得不遵从之。即使韩、柳诸大家,亦“屈其高迈之才,以俯就绳尺”,不过他们能“寓驰骤于绳检之中,复骚汉于排律之外,纵横变化,气盛而高下皆宜”^⑫,既讲究“绳检”,又不废“驰骤”,在规矩法度之中寻求纵横捭阖的变化,用蒋攸钰的话概括就是“神明乎律之中,化裁乎律之外”^⑬,处理好律与神的关系是律赋创作的关键所在。朱一

好处,至善尽美。”^⑤钱先生是将“入神”之神理解为“神韵”。而清代继承严羽之论,将神韵诗学发扬光大的则属王士禛,他一度自负地说,“神韵”二字是他论诗时“首为学人拈出”^⑥。而其所谓神韵,即“不即不离,不黏不脱”^⑦,也就是沈德潜所说的“以题外着意法行之”而产生的意在言外的风貌^⑧。康熙一朝,这种神韵诗风被推为正宗,并作为翰林院的主导诗风而风行文坛。尽管乾隆朝诗风转向宗宋,然沈德潜作为乾隆最器重的诗人,在其引领之下,神韵与格调结合,仍在诗坛享有一定的地位。朱一飞无疑也倾向于此种诗学,故他不仅以之论赋,亦以之指导作赋。

①余丙照:《增注赋学指南》卷二,《赋话广聚》(5),第64、63页。

②《西京杂记》卷三,第21页。

③许结师:《中国辞赋理论通史》,凤凰出版社2016年版,第261页。

④陶明濬:《诗说杂记》卷七,引自《沧浪诗话校笺》第9页。

⑤钱锺书:《谈艺录》,第40-41页。

⑥王士禛:《池北偶谈》卷一八“神韵”条,中华书局1982年版,第430页。

⑦王士禛:《师友诗传续录》,《清诗话》上册,上海古籍出版社1963年版,第150页。

⑧沈德潜:《清诗别裁集》卷四王士禛《再过露筋祠》评语,上海古籍出版社1984年版,第137页。

⑨汪廷珍:《作赋例言》,《赋话广聚》(3),第354页。

⑩吴省兰:《同馆赋钞序》,法式善:《同馆赋钞》卷首,光绪十六年(1890)刻本。

⑪顾莛:《论赋》,顾莛:《律赋必以集》卷首,光绪十四年(1888)刻本。

⑫邱士超:《唐人赋钞总论》,邱先德选,邱士超笺评:《唐人赋钞》卷首。

⑬《同馆律赋精粹自叙》,《同馆律赋精粹》卷首。

飞注重律赋的法度,但居于“五法”“九用功”之上的则是“传神”,他对潘元振《屈刀为镜赋》推崇备至,就是因为该赋既能“笔规墨矩”,遵循法度;又能“炭心炉技”,富于变化,于是以“神乎技”赞叹出神入化的功力。编者不厌其烦用“神”评赋,用意即在于此。

律赋至唐方兴,体格卑于“古诗之流”的汉大赋;作为应试之体,又是猎取功名利禄的手段,因此与八股时文一样,饱受俗体之讥。在明清尊体思潮中,士人提倡“以古文为时文”,意在尊时文之体。律赋理论中,清初陆棻反对古赋与律赋之分,此后“以古赋为律赋”的观念盛行一时,究其意图,在尊律赋之体。朱一飞评点律赋,往往以汉大赋作为衡量的标准,并借汉代赋学术语构建其律赋理论,体现的正是古律融合的观念。此种思路,是将后起的被贬为俗下的文体与古老的被尊为高雅的文体结合,以提高其品味,达到尊体之目的。除此之外,朱氏尚将律赋向诗歌靠拢,以文学

品味拉高律赋的体格,将科场实用律赋视为一种文体提升到艺术批评的层面^①。出于此,他赋予律赋以神韵这一诗意特征,评语中对传神及“神韵悠扬”之作给予极高的评价,创作中也以之为不二法门。不仅朱氏,其时翰苑中人亦如此尊律赋之体。嘉庆四年进入翰林院的鲍桂星,其论赋宗旨就是“学者于古人,学其气格神韵”,并对神韵之作不遗余力地赞美,称谢庄《月赋》“神韵凄惋,风调高秀”,叹谢惠连《雪赋》“情韵最佳”,推崇二赋“并称绝唱”^②,可以看出他对律赋神韵之境的向往之情。朱氏受翰苑此种作风的影响亦有可能,观四卷本《拣金录》扉页上印有“馆阁原选”字样,不难发现他对词垣风气的追踪。此后,殷寿彭推崇“意外巧妙,事外远致”的神韵之味为“律赋之极轨”^③,其尊崇之意与朱氏一致。至于晚清,李元度则将神韵视为仅次于“极则”的“高古”之风。清人以神韵增强律赋的审美意趣,此体文学性也随之得到一定程度的提升。

The Fu-method and Verve: Theoretical Framework of Zhu Yifei's *Lv Fu Jian Jin Lu*

PAN Wu-zheng

(Chinese Poetry Research Center, Anhui Normal University, Wuhu 241000, China)

Abstract: *Lv Fu Jian Jin Lu* was first printed when Zhu Yifei was seventeen years old. About ten years later, a second imprint of the book was completed. Subsequently, the book was reduced to four volumes and undivided volumes on the basis of the second version. The book was compiled at the time when Zhu Yifei was hoping to pass the imperial examinations and enter the National Academy. Therefore, the compilation of this book attached great importance to the Fu-method, and sought the theoretical support of “Fa” from poetry, eight-part essay and ancient Fu. At the same time, Zhu Yifei also emphasized that the author of the Fu could use these techniques skillfully, described things vividly and finally finished a work full of verve. Zhu’s intention was to seek the perfect combination of dharma and change, so as to enhance the aesthetic interest of Fu through verve.

Key words: *Lv Fu Jian Jin Lu*; the Fu-method; verve

(责任校对 谢宜辰)

^①许结师:《论清代科制与律赋批评》,收入《赋体文学的文化阐释》,中华书局2005年版,第317页。

^②鲍桂星:《赋则》,《赋话广聚》(6),第140、203、200页。

^③殷寿彭:《四家赋钞序》,景其潜:《四家赋钞》卷首,咸丰三年(1853)董氏涌芬堂刻本。