



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

辽金元卷

张晶 主编

人民文学出版社





国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

辽金元卷

张晶

主编

撰稿

张晶 胡传志 赵维江
查洪德 钟涛

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 辽金元卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 张晶等著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009062-4

I. ①中… II. ①赵…②吴…③张… III. ①诗歌史—中国—辽金时代②诗歌史—中国—元代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 047164 号

责任编辑 胡文骏

装帧设计 何 婷

责任校对 胡文骏

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 710 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 43.25 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009062-4

定 价 98.00 元

国家社会科学基金重点项目（04AZW001）

北京市哲学社会科学“十一五”规划项目（04BJWY037）

北京市教委重点项目（SZ20041028006）

首都师范大学中国诗歌研究中心重大攻关项目

目 录

绪 论	1
第一章 辽代诗歌的历史地位	15
第一节 辽诗的文化渊源	15
第二节 辽诗的北歌底蕴	18
第三节 辽诗在中国诗史上的独特地位	20
第二章 契丹诗人的诗歌创作	29
第一节 耶律倍诗歌的文化特征	29
第二节 圣宗、兴宗、道宗的诗歌观念与风格	32
第三节 震撼人心的契丹女诗人杰构	39
第四节 契丹长诗《醉义歌》	48
第三章 辽诗中的汉人创作与民歌谣谚	54
第一节 辽诗中的汉人创作	54
第二节 辽诗中的民歌谣谚	61
第四章 借才异代的金初诗坛	66
第一节 入金辽人的诗歌创作及其诗史意义	67
第二节 抗节不仕的入金宋人及其诗歌取向	73

第三节	仕金宋人的诗歌新变	83
第四节	本土诗人:金初诗坛的第三支力量	92
第五章	“国朝”诗人崛起的金代中期诗坛	101
第一节	“国朝文派”的产生及其内涵	102
第二节	大定、明昌时期的诗歌生态	106
第三节	蔡珪、刘迎、王寂等“国朝”诗人	114
第四节	章宗诗坛的宿将:党怀英、王庭筠、周昂	135
第六章	群峰并立的南渡诗坛	158
第一节	南渡诗坛的流派现象	160
第二节	赵秉文、王若虚等人的平实一派	166
第三节	李纯甫、雷渊等人的奇创一派	190
第七章	幽并豪杰:元好问的独特意义	204
第一节	元好问的诗歌创作历程	204
第二节	元好问诗歌的豪杰本色	211
第三节	元好问诗歌的民族文化融合蕴含	222
第四节	末代巅峰的意义	225
第八章	全真教作者与遗民诗人	231
第一节	全真教作者的诗学观	231
第二节	河汾诸老	238
第三节	杨宏道、李俊民	246
第九章	金词的历史地位与独特成就	254
第一节	金词的总体评价及嬗变轨迹	254
第二节	吴蔡体:金词的发轫	263
第三节	女真词的独特神韵	275

第四节 遗山乐府:金词的主峰	294
第十章 元代前期诗坛众象	317
第一节 众派汇流的前期诗坛	320
第二节 耶律楚材及元初北方诗群	322
第三节 方回及元初南方诗群	343
第十一章 “延祐之盛”与元诗主潮	359
第一节 “元诗四大家”代表的元诗审美特征	360
第二节 “始倡雅音”的赵孟頫、袁桷	370
第三节 “元诗四大家”虞、杨、范、揭	383
第四节 黄潜、柳贯等延祐诗人	403
第十二章 萨都剌及元后期少数民族诗人	412
第一节 “别开生面”的萨都剌	414
第二节 出色的少数民族诗人马祖常	434
第三节 其他“西北子弟”诗人	443
第十三章 “铁崖体”体现的元季诗风与画家诗人创作	466
第一节 杨维桢开创的“铁崖体”诗风	467
第二节 元季画家诗人的诗歌创作	481
第十四章 元词的文学史地位与走向	494
第一节 元词的流变与总体风貌	494
第二节 天籁词:隐逸者的歌唱	508
第三节 元代承平时期的中庵词	524
第四节 蜕岩词:进入词体的老境	538

第十五章 元代散曲的体式特征与发展历程	554
第一节 散曲的体式及其形成	555
第二节 元散曲的美学特征	573
第三节 元散曲的发展历程	587
第十六章 元前期散曲的创作概貌及重要作家	596
第一节 元代前期散曲的创作概貌	596
第二节 元代前期的重要散曲家	605
第三节 元代前期散曲的巨擘:关汉卿与马致远	630
第十七章 元后期散曲的繁盛与成就的多元呈现	647
第一节 进入元代后期的曲坛景观	647
第二节 元代后期的重要散曲家	653
第三节 元代后期散曲的大家风范:乔吉、张可久	673
后 记	686

绪 论

—

《中国诗歌通史》之辽金元卷,以辽代、金代和元代诗歌的成就、特色和发展历程为其内容,而作为中国诗歌通史的一个重要部分。它是客观的,是中国诗歌几千年发展长河中不可逾越的一个阶段,也是对于中国近古时期的诗歌形态发生了深刻影响的存在;它也是近些年来很多学者奋力开拓、辛勤耕耘的积累。如果说,辽金元诗歌在以前只是不太受到人们关注的“角落”,那么,近二十年来,随着文学史研究的突破,文学观念的更新,辽金元诗歌这个领域,受到了越来越多的学者的关注,以之作为研究对象,取得了许多突破性的研究成果。辽金元成为诗歌史独立的一部,并有了如本书中这样丰富厚重的描述,决非是一时撰述所可成就,而可以为国内近几十年来辽金元诗歌研究的学术结晶。

毋庸置疑,辽金元三代诗歌在中国诗歌史上是独特的存在,而且,将辽金元三代诗歌合为一帙,当然不仅是篇幅的考虑,也不仅是时间和空间上的考虑,更有文化上的内在连续性和融贯性。辽、金、元都是由北方的契丹、女真和蒙古等少数民族创建的王朝,其中辽、金是和两宋并存的北方政权,既深受中原汉文化的濡染和影响,又有与之相抗衡的北方文化意识;而元朝则统一了全国,文化上有更大的格局和气魄,也有着更为丰富的样态和内容。而从辽金以来所含蕴的北方民族的文化心理,到元代则被裹挟而汇入中华文明的巨大洪流中,为之增添了无限的生机与活力,从而开启了明清及近代的中华文化大观。这也许并非仅是著者的逻辑推演,而是文化史的真实走向。

“诗者,持也,持人情性”(《文心雕龙·明诗》)。诗歌确实是人的心灵写照,也是社会史、文化史的存照。这种功能,恐怕是其他文体所难以取代的。试想:如果没有表征着诗人的心灵世界和感天地的无数佳什,我们对于屈原、阮籍、陶渊明、李白、杜甫、李商隐等诗人的心路历程和情感奥秘何从窥见呢?我们又从何感受到一代士人普遍的忧欢呢?我们又如何能与古人对话呢?惟其有诗!中国是个从来都不乏信史的国度,而且不论史家的主观态度和统治者的价值取向,即便我们退一万步,相信史书所载都是真实无讹的,可它们只是历史上的一些经过选择取舍的大事记、帝王将相的业绩等等,极少能从中窥见一个时代的士人的心灵状态,更何况是普通人的隐秘情感呢!而事实上,从一个民族的心灵史和文化史的意义看,以诗人的敏感而折射出的社会状况及个人境遇,乃至人们对时政的反映,对于我们了解一个时代的内在蕴含,是必不可少的。

如果说以往学术界对于辽金元诗歌较少研究的热情,在研究的广度和深度上也远逊于唐诗宋诗,是有其文学史观念的原因,也有时代的因素;而从上个世纪的最后二十年到本世纪之初在辽金元诗歌研究上的异军突起和务实拓进,也可从文学史观念的转换和研究领域的开拓角度来探得缘由。上个世纪后二十年关于“重写文学史”的讨论成为辽金元诗歌史以新形态出现的契机,比起二十世纪前八十年,人们对辽金元诗歌从文学史的意义上进行整体建构的自觉是前所未有的,而且对于作家作品的研究,已遍及辽金元时期的重要诗人。另一方面,就是文学史家在新的文学观念的触动下,对于辽金元诗歌有了全新的观照。将北方民族建立的王朝之诗,纳入到中华诗史的大系统中,成为其不可或缺的重要组成部分,已是题中应有之义。“方法论热”对于文学史的创新同样有着不可小觑的作用,文化视角的对于文学史的启示,恰恰在辽金元文学中得到了充分的印证。无论是辽诗、金诗,还是元诗,其中所蕴含着的文化内涵和文化变迁的痕迹,是远较其他时代的诗歌更为鲜明而强烈的。当时契丹、女真和蒙古这样的北方游牧民族,以其强悍尚武的民族性格与中原汉族王朝发生交锋时,往往在军事上扮演着胜利者的历史角色,即便是南北对峙,同时存在的辽金王朝,也时时给中原王朝以进攻者的威慑。而北方民族的雄强而质朴的传统文化心理,在社会生活的诸方面都大有呈

现。而辽金时期创作中作为统治阶级的契丹贵族、女真贵族都有相当数量。他们的诗歌创作,其粗犷豪放的气质是天然地内蕴于中的,如辽朝的萧观音这样的女诗人,都写出“威风万里压南邦,东去能翻鸭绿江。灵怪大千俱破胆,那教猛虎不投降”的雄奇之句,而金代的海陵王完颜亮则写出“自古车书一混同,南人何事费车工?提师百万临江上,立马吴山第一峰”的雄放之作。生活在北方的汉人和其他民族的诗人,也深受这种豪放刚健的民风濡染,在诗歌创作中多有体现,如金代的刘迎、元好问、李纯甫等诗人,就是颇为典型的。事情的另一方面,是契丹、女真及蒙古统治者及上层,对于中原的汉文化的认同与接受。在创建王朝和封建化的过程中,无论是从政治上,还是个人好尚上,契丹、女真和蒙古的上层,对于汉文化中诸如典章制度、诗赋书画等是有着普遍性的热情的。在诗坛上,以汉文写诗是普遍的、常态的,而用契丹文、女真文和蒙古文来写诗,则是很少的情形。汉诗的格律和意象系统,非常自然地进入辽金元的诗坛。如果说辽代之初对汉士的倚重主要在于政治制度的谋划上,而在金初的舞台上,汉士一开始便成为非常重要的角色,这主要表现就在文化上,尤其是诗坛。学术界所认可的一种说法是“借才异代”,就是指由宋入金的宇文虚中、吴激、蔡松年、高士谈等所开创的金初诗坛“彬彬之盛”的局面。宇文虚中由宋而入金,其始是深受女真统治者重视的,被奉为“国师”。女真社会在当时需要摆脱奴隶制而向封建制过渡,客观上亟需吸收汉文化元素以提高自身的文化层位,宇文适应了这种历史需要,“初,宋使宇文虚中留其国,至是受北面官,为之参定其制。”^①金人的典章制度,正是参酌唐宋制度得以建立和完善的。洪皓《跋金国文具录劄子》中称金朝的“官制禄格、封荫诰谥皆出于宇文虚中,参用国朝及唐法制而增损之。”这些说明了宇文虚中在女真社会封建化过程中所起的重要作用。宇文虚中和吴激、蔡松年等在宋时即有文名,他们在金初的创作使金诗一开始就在一个相当高的起点上。这些诗人其实在南方时已有诗名,在诗歌创作上早已是老于此道。还有羁留金朝十几年而抗节不屈的朱弁等人,在金初诗坛上都影响深远。朱氏的《风月堂诗话》即写于羁留金朝之时,该书在中国诗论史上占有一席之地。朱

① 宇文懋昭撰:《大金国志》卷九《熙宗纪》,中华书局1986年版。

弁虽然不接受金朝官职,但却对女真子弟多有教育之功。“借才异代”给金诗带来的开端,是辽朝所无法企及的,因为诗人们都是在宋诗的氛围中已使诗艺精纯,而到北方之后,与南方大有不同的自然环境,诗人们的特殊境遇,以及由此而产生的不平心情,使金初的诗风有了独特的气象。他们把宋诗的艺术功力、形式创造所达到的高度,宋诗的文化内蕴,带给了金源诗坛,而同时又禀受了大漠霜雪的清刚寒劲之气,祛除了南国的柔质,也改变了那种缺少情感内涵的生新奇峭之风,形成了自然清新而又诗艺纯熟的创作风貌。继而而起的“国朝文派”,当然离不开“借才异代”为金诗所打下的基础,但却是金诗形成属于自己的成熟特色的重要标志。我们对“国朝文派”虽然已有若干研究成果,但对它的认识应该说还远远不足。它表征着金诗的发展变化过程,从中也可以看到文化融合对诗歌所产生的影响。这对我们研究文学史,是一个非常重要的启示。元好问提出了“国朝文派”的概念:“国初文士如宇文太学(虚中)、蔡丞相(松年)、吴深州(激)之等,不可不谓之豪杰之士,然皆宋儒,难以国朝文派论之,故断自正甫(蔡珪)为正传之宗,党竹溪(怀英)次之,礼部闲闲公(赵秉文)又次之。自萧户部真卿倡此论,天下迄今无异议云。”^①元好问作为金代最为杰出的诗人和诗论家,生逢金元之际,是以为金源文化存一代之史的目的来编《中州集》的。他提出“国朝文派”的概念是有足够的历史高度和文化自觉的。我们不妨认为,“国朝文派”不是某一文学流派的称谓,而是金诗区别于其他朝代诗歌的整体特色。

金代诗歌的成就和格局,远非辽诗可比,而其鲜明的特色,也比元诗鲜明。这在相当的程度上是与其文化自觉密切相关的。元好问固然是其最为突出的代表,而这种在文化上的自省和北人的诗学自信,是许多诗人和诗论家所共有的。金诗从其“借才异代”时期开始便与宋诗有“剪不断,理还乱”的瓜葛,所讨论的问题,也多是唐宋诗中的诗学公案,唐宋诗在诗艺上的成熟程度,也在金诗中体现出来;而金诗从整体上的清新自然、刚方健劲,却又是在唐宋诗之外,明显地展示出另一派气象的。细细思之,恐怕是与宋金同时并存、南北对峙的态势有内在关系的。金代诗人和诗论家有很强的文化自

① 元好问编:《中州集》卷一,中华书局排印本1962年版。

信,也有在宋诗外自树大纛的勇气和自觉。如周昂和王若虚等人对江西诗派的批判,就深刻地体现了这一点。周昂推崇杜甫,却对黄庭坚、陈师道等江西诗派的代表人物嗤点批评,不留情面。周昂诗中所云:“子美神功接混茫,人间无路可升堂。一斑管内时时见,赚得陈郎两鬓苍。”在对江西诗派的批评中彰显了金人自我树立的意识。王若虚论诗大力提倡“自得”,一方面是对江西派衣钵相传的嘲笑,另一方面,体现了强烈的自我树立的观念。如他在《滹南诗话》中所说:“古之诗人,虽趣尚不同,体制不一,要皆出于自得。至其辞达理顺,皆足以名家,何尝有以句法绳人者!鲁直开口论句法,此便是不及古人处。而门徒亲党,以衣钵相传,号称法嗣,岂诗之真理哉!”(卷下)王若虚对于“自得”观念的标举,指向是相当明确的,主张是批判黄庭坚及其江西诗派所强调的“诗法”,而其中对江西诗派的“衣钵相传”的批评,在某种意义上也是对宋诗的挑战。金源南渡后的著名诗人李纯甫对于诗学问题,也是要“自成一家”,主张“当别转一路,勿随人脚跟”^①也显现着明确的自立意识。元好问作为金代最为杰出的文学家,在诗学思想上有充分的代表性。其诗学思想中有强烈的北方文化意识,他是以金代文化的保存者的责任感来编纂金代诗歌总集《中州集》的。在《中州集》完成之后,曾作《自题中州集后五首》,来表明这种心迹。如其一所说:“邺下曹刘气尽豪,江东诸谢韵尤高。若从华实评诗品,未便吴侬得锦袍。”其二中说:“陶谢风流互百家,半山老眼净无花。北人不拾江西唾,未要曾郎借齿牙。”元好问认为北方诗歌不让于“吴侬”,即如“江东诸谢”这样的南方诗歌传统。从所举几例而言,完全可以看出金人有着明确的文化自觉,有着与南方也即宋诗争雄的气概,因此,金诗有着独特的发展轨迹,呈现出自然清新、刚健俊爽的整体特色,是与金代诗人和诗论家们的文化理念有深刻联系的。《金史·文艺传序》曾言:“金用武得国,无以异于辽,而一代制作能自树立唐、宋之间,有非辽世所及,以文不以武也。”揭示了金源文化的独特地位,也指出了金诗确实有着不同于唐、又不混于宋的特质。

① 刘祁:《归潜志》卷八,中华书局校点本1983年版。

二

元王朝是蒙古族建立的少数民族政权,但它后来统一了全中国,成为正统的王朝。在文化上也进一步融汇众流。元朝文化与辽金文化相比,虽然蒙古族那种北方游牧民族的文化心理在其社会生活中仍然起着重要作用,但是,元朝统一了全中国的版图,尽管也是异族统治,却形成了多民族统一的封建帝国,而且在立国之初,便推行汉制,确立了中央集权的封建统治体系。又由于在很大程度上,得到了广大汉族士人的心理认同,元代文化也就裹挟着北方或西北各民族的文化因素而汇入中华文化的传统之中,从而成为中华文明史上非常重要的阶段,同时也为后来明清时期的文化发展,注入了活力。

就诗坛而言,元人诗歌在整体上呈现出众派汇流的特点,而且对于唐宋诗来说,有着深层的发展,和文化上更多的包容性,因而,也就成为中国诗史上又一座高峰。元诗发展大体上可以看作有三个阶段,即元代前期、元代中期和元代后期。这三个时期是发展变化着的,而且是经过融会后而渐次彰显出元诗特征的过程。元代前期诗坛,诗人的成分是颇为复杂的,而大多数是由宋入元和由金入元这两类诗人,他们带着不同的心态进行创作,尤其是鼎革之际的遗民心态,为元代前期的诗歌创作带来了苍茫而深沉的厚重感。由金入元的诗人如:元好问、李俊民和郝经等;由宋入元的诗人,如:方回、戴表元、黄庚等。他们把宋诗和金诗的不同特色熔入了元代诗坛。正因其众派汇流,方显其泱莽浩瀚。因此,元代前期诗坛比起金初诗坛来,局面确实是壮阔许多。元代著名诗人欧阳玄称这个时期的创作“中统、至元之文庞以蔚”^①“庞”是指其丰富性和复杂性,“蔚”则是说前期创作的繁盛而有生机。这个概括是颇为恰切的。带有宋金及本朝等不同文化背景和诗歌体脉的交相汇流,使元诗有了更为强盛的生命力,也产生了既不同于宋,也不同于金的本朝特色。

诗学意识的自觉和对诗艺的总结提升,这是元代前期诗坛对于中国诗史

^① 见清人顾嗣立编:《元诗选·凡例》,中华书局1987年版。

的重要贡献,也是其超出辽金前期诗坛的特出之处。这在北方诗人也即由金入元的诗人,主要体现于元好问和郝经;而在南方诗人也即由宋入元的诗人,主要体现于方回和戴表元。元好问在金亡和元初这段时间,通过“以诗存史”的方式,对于金源一代之诗予以总结,而且是以诗人小传对金代诗人进行源流的梳理,而在晚年重新论定的《论诗三十首》,其宗旨所在便是:“汉谣魏什久纷纭,正体无人与细论。谁是诗中疏凿手?暂教泾渭各清浑。”元好问作为元初的诗坛盟主,在诗歌理论和诗学思想上,都是自觉地总结诗歌创作的经验,提倡诗歌正体的。由宋入元的诗人中,方回是地位突出而影响广大的诗人和诗论家。他对江西诗派的尊崇,对于诗律的辨析,对于元代诗歌发展的作用是不可低估的。方回以其诗学的代表作《瀛奎律髓》来阐扬其诗学观念,通过圈点和评论的方式,表达他的诗歌价值立场。《瀛奎律髓》作为律诗精华的选本,本身已经表现了方回对律诗的高度推重。又通过对律诗的评价,大力揄扬宋诗,尤其是对江西诗派地位的肯定,在当时更是旗帜鲜明。他明确地提出“一祖三宗”之说,其在《瀛奎律髓》卷二六陈与义《清明》诗后批注道:“古今诗人当以老杜、山谷、后山、简斋四家为一祖三宗,余可配飨者有数焉。”明确以杜甫为“祖”,以黄庭坚、陈师道、陈与义为“三宗”,大大提高了江西诗派的地位,并以此将宋诗提到前所未有的高度。戴表元在元代前期诗人中也是在诗歌创作和诗学思想上都有重要成就的代表人物,清人顾嗣立对戴氏的诗学地位予以这样的评价:“宋季文章气萎苒而辞骯骯,帅初(戴表元字)慨然以振起斯文为己任。时四明王应麟、天台舒岳祥并以文名海内,帅初从而受业焉。故其学博而肆,其文清深雅洁,化陈腐为神奇,蓄而始发。间事摹画,而隅角不露,尤自秘重,不妄许与。至元大德间,东南之士,以文章大家名重一时者,帅初而已。”^①可见戴表元在元初诗坛上的突出地位。戴氏对于诗歌创作有着非常自觉的理论意识,而且借为友人作序的机会,阐发了一些有独到见解和美学价值的诗学观点。如在《许长卿诗序》中所推崇的“无迹之迹”;在《赵子昂诗文集序》中所说“幸尝历而知之,而言同者亦未之有也”,意谓着诗人的亲身体验和创作个性的关系,等等。元代前期还有几位属于在心

^① 《元诗选·甲集》,中华书局1987年版,第226页。

理上认同于元蒙的诗人,因为他们既非金之遗民,也非宋之遗民,而是在政治上参与元蒙王朝创建者,在新的王朝中进入核心的人物,如耶律楚材和刘秉忠。他们在文化上也同样是深受汉文化濡染的,无论是在文学的修养和根基上,还是在思想和哲学观念上,都是在汉文化的熏陶中成长起来的;而他们又是元蒙自己培养的干臣,在心态上是和前面所述的由金入元、由宋入元者都不相同的。而这种心态对于他们的诗歌创作,是有着重要影响的。对于元代诗歌形成自己的特色,起着深层的作用,

元代前期的另一个重要现象,是理学的勃兴。元代在理学的发展史上,起着承上启下的重要作用。在某种意义上,理学在元代的意识形态中居于统治地位。从哲学的高度或从理论的创造性上来看,元代理学与宋代理学和明代理学相比,也许都无法出其右;但元代那些著名的理学家对于理学的坚守和传播,对于理学从宋代到明代的传承,对于朱学和陆学的合流,都起着不可或缺的作用。元代理学的一个突出特点,是理学和文学的合流,是理学的文学化,元代理学家,多是成就卓著的文学家、诗人。元代文学家中的如许衡、刘因、饶鲁、吴澄、程钜夫、虞集、袁桷、许谦、柳贯等都是理学中人,尤其是许衡、刘因、吴澄,被称为元代三大理学家,对于理学的薪火相传,是功不可没的。清初黄百家说:“有元之学者,鲁斋(许衡)、静修(刘因)、草庐三人耳。草庐后,至鲁斋、静修,所借以立国者也。”^①在这种情形下,理学思想渗透在文学创作中,尤其是诗歌篇什中是广泛且必然的。如刘因、吴澄及柳贯、黄溍、吴师道、吴莱等等,既是理学名家,也是在诗坛上光彩夺目的人物。与宋儒不同的是,他们都不在诗中演绎性理,不以理学概念干预诗的审美效应,在写诗时,他们是十足的诗人。但这不等于说理学对诗歌创作没有产生影响,恰恰相反,它使我们看到了理学对文学影响的深层方式。其一是诗人对于内心世界的返照与探求,其二是“雅正”审美核心范畴的逐渐确立。宋人理学有朱学、陆学两大派。朱学讲“格物致知”,陆学讲“返求本心”。陆学诋朱学为“支离”,朱学则攻陆学为“简易”。而当理学发展到元代,朱学和陆学的合流成了突出的趋势。刘因的理学思想虽属朱学范围,却又往往杂入陆学的自求

① 黄宗羲原著、全祖望补修:《宋元学案·草庐学案》,中华书局1986年版。

本心。在心性修养上,他明显地是以自求本心为宗旨的,如其所言:“天生此一人,而一世事固能办也,盖亦足乎己而无待于外也。”^①吴澄则更以“和会朱陆”著称。吴澄称扬陆氏之说:“夫陆子之学,是本心二字,徒习闻其名,而未究竟其实也。夫陆子之学,非可以言传也,况可以名求哉!然此心也,人人所同有,反求诸身,即此而是。”^②陆学以本心为学,吸收了禅宗的方法,倡导“宇宙即是吾心,吾心即是宇宙。”陆学在元代理学中所起的作用是非常深远的。它给元代诗歌带来的影响是什么呢?那便是轻外间事物而重自我心态。元代诗歌大多数是写诗人自己的内心体验,表现自己的心灵世界,反映干预社会生活的作品较少。很多诗作虽然多有物象刻画,却主要是内心世界的外化。真正在社会生活中激荡起的感受,以及对社会生活重大事件的反映、干预的比例是很小的。这与理学思想是不无关系的。

“雅正”在元代诗学中具有核心的地位,成为元代中期诗坛上相当普遍的审美标准,也是理学盛行使诗歌创作呈现的趋势。元代中期到后期的诗人,多是理学中人,其思想方法和价值观念,都是以儒家诗教为正统的。这对元代中期的诗坛,是具有深层的意义的。元代中期,出现了诗坛上的繁荣景象,也出现了许多著名诗人,如:赵孟頫、袁桷,称为“四大家”的虞集、杨载、范梈和揭傒斯。这个时期的重要诗人还有黄潜、柳贯和欧阳玄等。这些风格各异的诗人,却构成了延祐前后诗坛的全盛局面。如果说,赵孟頫、袁桷在元代中期诗坛起了“首倡元音”的作用,那么,号称“元代四大家”的虞、杨、范、揭,则是延祐诗风最主要的体现者。后世诗论家对于“四大家”在元代诗坛上的地位予以高度重视,如《元诗选》的编选者顾嗣立就认为:“先生(指虞集)与浦城杨仲弘、清江范德机、富州揭曼硕,先后齐名,人称‘虞杨范揭’,为有元一代之极盛”。^③四大家和同时其他的一些诗人,以其丰富多彩的诗歌创作,造就了元诗的全盛时代!此时的诗坛,题材广泛,体裁多样,各体皆有佳什。同时,他们的作品进一步体现了“雅正”的这样一个元诗中的核心审美范畴。尽管这些诗人都有着自己的艺术个性,但总的说来,他们的创作在内容上基本

① 刘因:《读药书漫记》,《静修先生文集》卷一,中华书局丛书集成本。

② 《宋元学案·草庐学案》。

③ 顾嗣立编:《元诗选·丁集·道园学古录》,中华书局1987年版。

是表现元代中期承平的气象,在诗中所表露的心境,也是较为平和的,很少有怨愤乖戾的情绪。在诗的艺术上,体式端雅而少有生新奇峭的语言与拗折的句法。更多的是趋近于唐诗,而不同于宋诗的戛戛独造。元诗到此时已大致脱略了金诗和宋诗的延伸性影响,而形成了属于元诗自己的风貌。尽管延祐诗人们体现了元诗的特色与成就,却也表现出元诗的局限。这个时期大张其帜的核心审美范畴“雅正”,的确颇为广泛地渗透在诗人的创作意识和诗歌风貌之中。“雅正”的观念要求诗人按儒家诗教进行创作,奉行“怨而不怒,哀而不伤”的诗学教条,使诗人们不能,也不敢真正地抒发心中的激情。顾嗣立云:“元诗之兴,始自遗山。中统、至元而后,时际承平,尽洗宋金余习,则松雪(赵孟頫)为之倡。延祐、天历间,文章鼎盛,希踪大家,则虞、杨、范、揭为之最。至正改元,人材辈出,标新领异,则廉夫(杨维桢字)为之雄,而元诗之变极矣!”^①杨维桢的创作突出地体现了元诗后期的丕变。关于杨维桢的“铁崖体”,我们试图作这样的概括:“铁崖体”在体裁形式上以“古乐府”为主,力求打破古典主义的诗学规范,走出元代中期模拟盛唐、圆熟平缓、缺少个性的模式,而追求构思的奇特、意象的奇崛,造语藻绘而狠重,在诗的整体效应上具有“陌生化”的特征与力度美。杨维桢无论是在文学思想还是在诗歌创作上,都力求打破延祐诗坛弥漫一时的“雅正”观念,以及那种平滑妥溜的创作模式,而他的诗歌创作实绩,又以惊世骇俗的面貌与相当突出的成就,体现了元诗从中期到后期的变化。

三

辽金元还是诗的体式大大发展的历史阶段。如果仅从狭义的诗来看,在整个诗歌史上来比,辽金元时期并无明显的突破,无论是古体还是近体,到唐宋诗都已相当成熟,拓展的空间很小,除了像元好问这样的大家,经典的名篇并不是很多,其在影响力上无法与唐宋诗争锋,是可想而知的。而从广义的诗歌来看,情形便大有不同。作为诗的大家族中的重要成员的散曲和词,在

^① 《元诗选·辛集》。

这个时期开拓了前所未有的局面,也可以说这是诗词曲这几个中国古代诗歌大家族中的主要成员都已齐备的时代!从诗歌的整体发展来看,这不能不是值得认真考察的重要阶段。尤其是金元时代散曲的发生发展且臻于鼎盛,还有金元词的特殊风貌,其实都是与诗歌发展的内在逻辑有密切关系的,也是民族文化的融合的产物。从这个意义上看,金元时代未尝不可看作中国诗歌史上一个最为丰美的高地。诗词曲渐次出现在中国文学的家族之中,是有着内在的发展脉络的,换言之,是诗歌达于鼎盛、难以自身突破而开创的新天地。作为一种新兴的诗歌样式,足以使元代在文学史上熠熠生辉。本书对于词和散曲都以可观的篇幅加以论述,就是力求在以往诗歌史中没有得到展开的视线中,打开一个人们所鲜见的丰满景观。同时,也是在将词和散曲作为诗的流变这样的自觉意识下来进行考察的。诗词曲是诗歌不断发展、嬗变的不同形态,词曲的产生和繁荣,无疑使古老的中华诗歌不断注入新的生机。明人何良俊说:“诗变而为词,词变而为歌曲,则歌曲乃诗之流别。”^①明确指出曲是诗的流别。明代诗论家王世贞从入乐的角度论述了元代散曲在诗史上的地位,其云:“三百篇亡而后有骚、赋,骚、赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”^②王世贞认为,诗史的发展嬗变是与“入乐”的需要有密切关系的,古乐府的兴起是由于“入乐”的需要,而“古乐府”难于深入民间遂有唐代的绝句取代了这种功能,那么,唐人绝句的发达是与其合乐而歌有直接关系的。唐代绝句的整齐划一难以更为淋漓尽致地表达情感,于是有长短句的词之兴盛;词的日趋典雅,难以适应北人的审美兴趣,于是有通俗明快的北曲的繁盛。王世贞的这种描述,大致是客观而深刻的。

论者往往认为曲最接近于词,或说是词的变化的产物,这种说法未必正确,但可以说明曲与词的某种渊源关系。从形式上看,散曲和词都是长短句的句式,顺应诗歌发展更趋语体化的倾向,也更符合诗歌合乐的要求。同时,曲和词都是倚声填词的诗歌形式,从音乐上可以找到词与曲的渊源关系。

① 何良俊:《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1957年版,第6页。

② 王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四)。

《中原音韵》记载曲有十二宫 335 个曲调,出自大曲的有 11 调,出自唐宋词调的有 75 调,出自诸宫调的有 28 调。曲调出于词调的有几种情形:一是由牌与词牌从名目到格律全然相同,这就是说,有些牌调以前词中就有,到金元时期被人用它来写散曲,这类如《人月圆》、《鹦鹉曲》(一名《黑漆弩》)等;二是有的词曲格律相同,但是名称有异,如词中的《丑奴儿》,曲中则称为《青杏儿》。其格律全然相同,想必它们之间一定会有某种渊源关系。三是曲牌与词牌名称相同,但格律却又全然不同,如《朝天子》、《满庭芳》、《落梅风》、《感皇恩》等。这些情形都说明了散曲与词之间的一些内在的渊源关系。

然而,散曲并非词的孑遗,而是诗体的又一次革新,又一次大的拓展。这与北方民族的文化心理和审美兴趣有内在的关系。词一开始产生于民间,观敦煌曲子词那些无名氏之作,多用通俗口语,抒情方式也是直率晓畅的;而当词进入文人的创作领域之后,格律日趋繁富,表达情感的方式日趋隐约婉曲,走着一条日益典雅化的道路,逐渐地成为文人的案头文学,因而,也就失去了来自民间的那种活泼生机。金元两朝,女真、蒙古人主中原,使社会文化心理发生很大改变,这些北方游牧民族一方面很快地接受汉文化,加速了封建化的进程;另一方面,也把他们的原有文化元素传播到中原地区,尤其是音乐上,北方“胡乐”随着统治者的赏爱而涌入了人们的文化生活,金时女真人大量南迁,元时蒙古、色目人也遍布各地,他们的欣赏习惯必然会影响到社会对文化艺术的需求。胡乐的风格和雅乐迥然不同,以“嘈杂凄紧”为其特征,原有的词体很难适应这种乐调。正如王世贞所说:“曲者,词之变。自金、元入主中国,所用胡乐,‘嘈杂凄紧’,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。”^①可见,散曲是适应于当时的社会文化心理需要而兴盛的新的诗体,它可以弥补词体的不足,而在金元时期成为诗歌大家族中最具活力和特色的成员。关于金元时期的散曲,学者们已有为数不少的成果,而我们这部《通史》对于散曲的理解和考察,是将其作为诗歌发展的产物,它又是民族文化融合的深层表达。

对于金元词,也宜作如是观。如果说,散曲是可以代表金元文学突出成

^① 王世贞:《曲藻·序》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第 25 页。

就的诗体(从广义来说),金元时期的词却无法荣膺这样的幸运。因为从“一个时代有一个时代之文学”的观点来看,词可以说被人视为宋代的“专利”,因为词从唐代兴起,至宋则大盛,产生了许多脍炙人口的名篇佳什。宋代是词的鼎盛时期,这恐怕是没有疑义的。而辽金元时期词创作的成就,在词史上远未得到充分的认识与评价,对于中国文学史来说,也是地位非常微弱的板块。而实际上,这个时期的词创作,不仅是有相当规模和数量的,而且也是有着鲜明的特色和艺术成就的。宋词对于与之并行的金词和后世之词都是有着广泛而深刻的影响力的,它的表现手法、流派风格等,使词的世界灿然大备,其覆盖力之大,是遍及于两宋以还(包括金元)的历代之词的。无论是苏、辛的豪迈高逸、揭响入云,还是周、秦的细腻含蓄、燕婉芳泽,都不断地在词的长廊中激起回音。金元词更是多受宋词的滋育了,金元词中处处可见两宋著名词家的影子。而如果能站在一个更为宏阔的角度来看,就可以看到其整体上的特色。此种特色,尤以金词体现最为突出。晚清著名词论家况周颐曾论宋金词之不同云:“自六朝已还,文章有南北派之分,乃至书法亦然。姑以词论,金源之于南宋,时代政同,疆域之不同,人事为之耳。风会曷与焉。如辛幼安先在北,何尝不可南。如吴彦高先在南,何尝不可北。顾细审其词,南与北确乎有辨,其故何耶?或谓《中州乐府》选政操之遗山,皆取其近己者。然如王拙轩、李庄靖、段氏遁庵、菊轩其词不入元选,而其格调气息,以视元选诸词,亦复如骖之靳,则又何说。南宋佳词能浑,至金源佳词近刚方。宋词深致能入骨,如清真、梦窗是;金词清劲能树骨,如萧闲、遁庵是。南人得江山之秀,北人以冰霜为清。南或失之绮靡,近于雕文刻镂之技;北或失之荒率,无解深裘大马之讥。善读者抉择其精华,能知其并皆佳妙。而其佳妙之所以然,不难于合勘,而难于分观。往往能知之而难于明言之。然而宋金词之不同,固显而易见者也。”^①况氏之语,简洁明快,可谓“截断众流”。从大处着眼,在比较中揭示出金词与宋词之异,确能给人以深刻的启悟。但仔细想来,似乎又没有那么简单。如果简单化地认为,北词豪放刚健,南词柔婉缠绵,这也是不甚合乎金代词坛的创作实际的。宋词中不乏雄放刚健之作,苏、辛豪

① 况周颐:《蕙风词话》卷三,人民文学出版社1960年版。

放一流正是;金词中也不乏幽婉含蕴之什,王庭筠、完颜璫一类词人创作可证。如此看来,简单地判断,无论是言其同还是言其异,都很难接近事实本相。金词本身就是多侧面、多种风格的,宋词亦然。金词多有深受宋词影响之处,也不乏韵致迥异之什。作为一代之词,不可能是单一的风格和审美取向。在某种意义看,金词在整体上呈现出的殊异于宋词之处,首在一个“清”字。这个“清”字,乃是北方的自然与人文综合而形成的氛围特点。况周颐讲“北人以冰霜为清”,确是抓得很准。元好问综观金代诗词后慨然吟道:“万古骚人呕肺肝,乾坤清气得来难。”恰是道着了问题的关键。北人是以“清”为审美理想的。

如果说金词处在南北对峙的环境中与宋词能够见出不同特色,那么元词则更多地在与宋词的衔接中融合了南北词风。本书中对于元词的勾勒是较为丰满的,其中关于元词中南宗词和北宗词的融合与运动之轨迹是很清晰的。

辽金元诗歌,在本卷中是一个整体,它有着丰富的文化内涵,也有着文体上的突出特色。对于唐诗宋诗而言,辽金元诗歌有着明显的继承和借鉴关系,同时,但又有着独立的发展轨迹。在中国诗歌史上,它是一个不可或缺的存在,对于明清诗歌,发挥着深刻的影响力,这是我们必须看到的。

第一章 辽代诗歌的历史地位

在中国诗歌史上,辽代诗歌的地位似乎过于微黯,很少进入研究者们的视域之内。人们也好像并不情愿将辽诗作为中国文学传统的正宗看待,因而在文学史教材上,辽诗的篇幅就再可怜不过了。这除了辽诗的成就确实无法与唐诗、宋诗同日而语这个客观原因之外,还在于对辽诗的缺乏了解,以及未能从文化的角度来认识其价值所在。

从成熟的意义来看辽诗,称得上真正的诗的作品,在现有的文献资料中存留颇少,大致算来,也不超过百首。而从民族文化融合对诗歌发展的意义来看,辽诗的成就也许要作另一番评估了。我们无须对它进行过于拔高的评价,但它的独特风貌和使文学史产生的别一番景象,却是可以指陈的。

从更为广阔的意义上看,辽诗的价值远远超越了一个历史时期的文学断限,它表征着北方文学的成熟期的开端。南北诗风的融合,孕育了风骨遒劲而又神韵悠远的唐诗,开启了中国诗史上最为璀璨的黄金季节。接踵而来的宋诗,则是思理清峻,渐老渐熟,别是一番姿态。辽诗则是以北方民族纯朴质朴的文化心态,接受唐诗滋养,同时在某种程度上受到宋诗薰染的产物。同样,作为北方民族的文学传统,对金元诗歌产生了不容忽略的深远影响。

第一节 辽诗的文化渊源

辽朝是由契丹贵族所创立的北方少数民族政权,前后九帝二百余年,而且疆域广阔,风俗纯朴,在文化上和体制上也日臻成熟。作为一代王朝,在中华历史上有着重要的影响。契丹民族源出于东胡鲜卑系统,是典型的北方游牧民族。《新唐书》中的《契丹传》中叙其族源云:“契丹,本东胡种。其先为

匈奴所破,保鲜卑山。魏青龙中,部酋比能稍傑骜,为幽州刺史王雄所杀。众遂微,逃潢水(今内蒙古昭乌达盟西拉木伦河)之南,黄龙(今辽宁朝阳市)之北。至元魏,自号曰契丹。地直京师(唐首都长安)东北五千里而赢,东距高丽,西奚,南营州,北靺鞨、室韦,阻冷陁山以自固。”《辽史》中叙其世系也说:“庖犧氏降,炎帝氏、黄帝氏子孙众多,王畿之封建有限,王政之布濩无穷,故君四方者,多二帝子孙,而自服土中者本同出也。考之宇文周之书,辽本炎帝之后,而耶律俨称辽为轩辕后。俨《志》晚出,盖从周书。盖炎帝之裔曰葛乌菟者,世雄朔陲,后为冒顿可汗所袭,保鲜卑山以居,号鲜卑氏。既而慕容燕破之,析其部曰宇文,曰库莫奚,曰契丹。契丹之名,昉见于此。”^①此即契丹族源之所由来。

契丹是游牧民族,这与他们的生活环境密切相关。正是因为与中原汉族地理及气候的差异,造成了契丹作为游牧民族的民俗及生产方式的特征。《辽史》中说:“长城以南,多雨多暑,其人耕稼以食,桑麻以衣,宫室以居,城郭以治。大漠之间。多寒多风,畜牧畋渔以食,皮毛以衣,转徙随时,车马为家。此天时地利所以限南北也。辽国尽有大漠,浸包长城之境,因宜为治。秋冬违寒,春夏避暑,随水草就畋渔,岁以为常。”^②作为一个游牧民族,起始时是随寒暑逐水草,居无常处,其主要经济是畜牧,而渔猎在社会经济中也有一定地位,遂养成了强悍勇健的民风。如史书所载:“契丹旧俗,其富以马,其强以兵。纵马于野,弛兵于民。有事而战,犷骑介夫,卯命辰集。马逐水草,人仰湏酪,挽强射生,以给日用,糗粮刍茭,道在是矣。”^③可见其因了游牧的生活方式和生产方式而形成了强悍民风。

辽代文化有相当深厚的北方游牧民族的文化基因,但同时又是北方民族文化与汉文化互相吸收、融合的产物。辽朝自阿保机建国后,之所以较快地从奴隶制社会进入封建社会,主要动因是吸收、借鉴了中原王朝的先进文化形态。因此,对于辽代社会文化形态的考察,一方面应看到它与其他朝代文化文化形态的连续性、一致性,另一方面,似应注意契丹作为辽朝社会主体以

① 脱脱等撰:《辽史》卷六三《世表》,中华书局1974年版。

② 《辽史》卷三二《营卫志》。

③ 《辽史》卷五九《食货志》。

其原有的北方游牧民族文化心理吸收汉文化所产生的风貌。

契丹是我国北方源流甚长的民族之一,从南北朝时起,就与中原汉族及其他民族发生了联系。唐末五代时,契丹的迭剌部和中原的接触较多,又流入了许多汉人,在先进的汉族经济文化的影响之下,发展是较为迅速的。辽朝在其创建的过程中,得到了汉人扶助,尤其是在生产方式和制度文化上,汉族士人所起的作用是非常突出的。太祖阿保机已经深刻认识到了汉族士人在契丹发展中的作用。《契丹国志》载:“至阿保机稍并诸小国而多用汉人。汉人教之以隶书之半增损之,作文字数千,以代刻木之约。又制婚姻,置官号。”^①可见,契丹文之间的创制、官号等,都是汉人所为的。关于契丹文字,著名史学家吕思勉先生曾述:“契丹先世,本无文字。《辽史本纪》:太祖神册五年,始制契丹大字。九月,壬寅,成。诏颁行。《五代史》谓汉人教契丹,以隶书之半增损之,作文字数千,以代刻木之约。则契丹大字,实出汉文。又《皇子表》:迭剌,性敏给。回鹘使至,无能通其语者。太祖使迭剌迓之。相从二旬,尽习其言语。因制契丹小字,数小而该贯。则契丹小字,出于回鹘。今世所传契丹书,系增损汉文为之,则其小字,盖未尝通行也。”^②此处所论,正说明了通行的契丹文字,是借鉴于汉文的。

契丹人在某些方面,努力保留契丹文化的原有形态,另一方面,积极接受汉文化的影响,形成了契丹文化与汉文化的融合,从而造就了辽代文化的特有样态。在政治制度上和文学上,对于汉文化的吸收都是全面的。阿保机草创之初,依重于韩延徽、张砺等汉士,主要在于借鉴中原王朝的制度文化,来治理新征服的广大汉区。在文学上,契丹人对于中原的文学传统和宋朝的文学家,是颇为倾慕的。如苏轼的诗歌在辽地广为流传。《宋人轶事类编》记载张舜民使辽时所见:“张芸叟奉使大辽,宿幽州馆中,有题苏子瞻《老人行》于壁间者。范阳书肆亦刻子瞻诗数十篇,谓之《大苏集》;子瞻名重当代,外至夷虏,亦爱服如此。芸叟题其后曰:‘谁传佳句到幽都?逢着胡儿问大苏。’苏辙奉使辽朝,辽人每问:大苏学士安否?”^③,由此可见苏轼在北国是广为人知的,

① 叶隆礼撰:《契丹国志》卷二三,上海古籍出版社1985年版,第222页。

② 吕思勉:《中国民族史》,东方出版中心1987年版,第77页。

③ 引自蒋祖怡、张涤云整理:《全辽诗话》,岳麓书社1992年版,第353页。

契丹人对苏轼也是颇为崇拜的。宋与辽之间在文化上的相互交流是很频繁的。契丹有着不同于汉族的文化风貌,有着自己那种勇武朴野的风俗习惯,但又开始在多个文化层面上接受汉文化,在文学上是以汉文学的艺术形式进行创作的。

第二节 辽诗的北歌底蕴

我们如果对辽诗作一番整体性的观照,不难发现,辽诗中成就最高、特色最为明显的,乃是契丹诗人的创作。如东丹王耶律倍、辽圣宗耶律隆绪、兴宗耶律宗真、道宗耶律洪基,更令人惊叹的是契丹女诗人萧观音、萧瑟瑟等人的创作成就。辽诗所存虽然不多,却体现出质朴浑厚而又荷载着较深的文化内涵的。可以认为,辽诗是北歌传统与宋诗融合的产物。

所谓“北歌”,主要是指北方游牧民族的土风歌诗,在南北朝乐府中是一个特定的称谓,亦即“北狄乐”。宋人郭茂倩编《乐府诗集》,其中卷二十五《梁鼓角横吹曲》,便集中收录以鲜卑歌谣为主体的北朝乐府。《横吹曲》中所收均为北朝乐府,《古今乐录》指出其中主要歌曲:“梁鼓角横吹曲有《企喻》、《瑯琊王》、《钜鹿公主》、《紫骝马》、《黄淡思》、《地驱乐》、《雀劳利》、《慕容可汗》、《陇头流水》等歌三十六曲。”(见《乐府诗集》卷二十五)郭茂倩即指《企喻》为“北歌”。《唐书·乐志》云:“北狄乐其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国,皆马上乐也。后魏乐府始有北歌,即所谓真人代歌是也。大都时,命掖庭宫女晨夕职之。周、隋世与西凉乐杂奏,今存者五十三章,其名可解者六章,《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净皇太子》、《企喻》也。其不可解者,咸多‘可汗’之辞。北虏之俗呼主为可汗。吐谷浑又慕容别种,知此歌是燕、魏之际鲜卑歌也。”《乐府诗集》卷二十一有《横吹曲辞》题解云:“横吹曲,其始亦谓之鼓吹,马上奏之,盖军中之乐也。北狄诸国,皆马上作乐,故自汉以来,北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部,有箫笛者为鼓吹,用之朝会、道路,亦以给赐。汉武帝时,南越七郡,皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹,用之军中,马上所奏者是也。……后魏之世,有《簸逻回歌》,其曲多可汗之辞,皆燕魏之际鲜卑歌,歌辞虏音,不可晓解,盖大角曲也。”其对“横吹

曲”的来源与主要内容作了颇为明确的解释。北狄乐中的《企喻歌》、《慕容垂歌辞》等,都是有代表性的鲜卑歌辞,其中仍有少数词语难以索解,如“企喻”“地驱”“雀劳利”等等,它们很可能是当时鲜卑语的音译,也可能是北方少数民族的方言俗语。

“北歌”体现着北方游牧民族的民族精神与文化特色,与南朝乐府有着迥然不同的风格特征。慷慨雄放的尚武精神,是这些“北歌”的基本特质。直抒胸臆的抒情方式,与南朝乐府的委婉含蓄形成了鲜明的反差。明代著名诗论家胡应麟评价《企喻歌》等“北歌”时说:“《企喻歌》四首,六代时北人歌谣,仅此见《琅琊王》《钜鹿公主》数题,见郭氏《乐府》,此则元魏先世风谣也。其词风刚猛激烈,如云‘男儿欲作健,结伴不须多。鸛子经天飞,群雀两向波。’等语,真《秦风·小戎》之遗。其后卒雄踞几一字内,则数歌词可征。举六代、江左之音,率子夜、前夜、前溪之类,了无一语丈夫风骨,恶能抗衡北人!”^①胡氏正是从南北乐府的比较中见出“北歌”的特征所在。今人王运熙先生从历史人物、诗中地名、民情风俗、诗歌风格、语言和体制等四个方面论证了“北歌”的特征。此处举后面二个方面,其云:“梁鼓角横吹曲,歌辞数十首,大多数是北方歌曲,并多出自少数民族,这已为大家所认同。——从诗歌中所表现的民情风俗看,有不少篇章表现了北方人民英勇尚武的精神、慷慨豪爽的性格。北方人士刚强善战,加上当时战争频繁,故其所酷爱者为宝马快刀。《企喻歌》云:‘放马大泽中,草好马著膘。’《琅琊王歌辞》云:‘新买五尺刀。悬著中梁柱。一日三摩娑,剧于十五女。’都是很有代表性的诗句。《高阳乐人歌》云:‘无钱但共饮,画地作交赊。’表现出北方人的豪爽性格。言及男女情爱,也不似南方民歌那样柔情婉转,而往往直率爽快,如《捉搦歌》云:‘天生男女共一处,愿得两个成翁妪。’是其显著例证。从诗歌风格、语言和体制看。由于北方人士的生活、所处环境、感情性格等因素,梁鼓角横吹曲歌辞风格显得豪迈刚健,与吴声、西曲歌辞的温柔婉约,迥异其趣。其语言也质朴粗壮,不似南方民歌的柔媚华艳。《乐府诗集》卷二六引《古今乐录》曰:‘伦歌一句为一解’。‘伦’是当时南方人对北方人的称呼,伦歌指北方歌曲。《乐府诗集》

① 胡应麟:《诗数·杂编》卷三,上海古籍出版社1958年版。

对鼓角横吹曲注明解数有十多曲调,均是一句为一解,也证明这些歌辞是北方之歌。”^①王运熙先生将北歌的特质说得非常准确。

契丹与鲜卑有着久远的民族源流关系,在民族心理上是一脉相承的。如前所述,关于契丹的族源问题,大都认为契丹是东胡系统东部鲜卑宇文部的后裔。这里所说的“北歌”,主要是指鲜卑等北方民族的歌诗,其中又多是专指鲜卑乐曲。其实,北歌中那种刚健尚武的精神,在辽诗中是找不到嗣响的。契丹诗人的作品,多是以质朴明快、刚健雄放见长的。尽管在诗歌形式上,辽诗与北朝乐府已有相当大的差异,但其内在精神气质的一致,可说不言自明的。如萧观音的代表性作品《伏虎林待制》这样充满“尚武之气”的篇什,不难看到“北歌”的影子。

第三节 辽诗在中国诗史上的独特地位

辽代诗歌,有其特殊的文化渊源,有深厚的北方民族的历史背景,因而呈现出属于自己的特色。我们探讨辽金诗歌的成就和地位,应该避免那种无限拔高的倾向,这是在文学史研究中经常出现的问题,就是研究主体不能客观地科学地审视自己的研究客体,而是有意无意地夸大或拔高自己的研究对象。对于辽代诗歌,我们应该注意避免此种态度。从诗歌的艺术成就和在世界文学中的影响而言,辽代诗歌是不能与唐宋诗歌相提并论的,这是我们必须看到的。然而,辽代诗歌又确乎是有着其不可替代、不可掩抑的特点,并在诗歌发展史上有其特殊的价值。从更为广阔的意义上说,辽诗的价值远远超越了一个历史时期的文学断限,它表征着北方文学成熟期的开端。南北诗风的融合,孕育了风骨遒劲而神韵悠远的唐诗,开启了中国诗史上最为璀璨的黄金季节。接踵而来的宋诗,则是思理清峻,渐老渐熟,别是一番姿态。辽诗,则是以北方民族纯朴质野的文化心态,接受唐诗滋养,同时某种程度受宋诗影响的产物。

对于金代或元代的诗歌,它有着深刻的影响,或者说,金诗在很大程度上

^① 王运熙:《乐府诗述论》,上海古籍出版社1996年版,第472页。

承续了辽诗的内在特质,也即北方民族那种内在的气质与力量。

辽诗与唐宋诗歌相比,在数量和艺术成就上都无法匹敌,但是辽诗却为中华诗歌传统在已臻于成熟的高度上注入了生新的力量和强健的生命力。这使中华诗歌重新焕发出别样的神采。辽诗同时也体现了民族文化融合的成功,是契丹文化与汉文化相互吸纳而呈现出崭新文化形态的范例。契丹民族在创建辽王朝以还,对于在当时有着更高的封建化程度的中原汉文化,有着浓厚的兴趣和深层的向往。除了在政治制度方面对于成熟的中原王朝的政治体制的借鉴之外,在文学上,以汉语和汉文学的体式作诗,在辽代诗坛是非常普遍的现象。现存的诗篇中,最重要的也是这类作品。以汉文学的诗歌体式来作诗,其流传下来的名篇佳什,当然也受到汉文学传统的认同,从而成为中国诗歌史中的有机组成部分。辽代的作家创作,以契丹作家的创作成就最为突出,而这些契丹族作家,除了写作《醉义歌》长诗的寺公大师之外,基本上都属于契丹贵族。如东丹王耶律倍、兴宗耶律宗真、道宗耶律洪基、萧观音、萧瑟瑟等。这些诗人都是辽朝最高统治集团中人。契丹贵族喜爱文学,尤以诗歌最为倾心,在这中间表现了对于中原汉文化的向往之情。清人赵翼对于辽朝契丹贵族的文学好尚有一个概括的论述,其云:“辽太祖起朔漠,而长子人皇王倍已工诗善画,聚书万卷,起书楼于西宫,又藏书于医巫闾山绝顶。其所作田园乐诗,为世传诵。画本国人物,如《射骑》、《猎雪骑》、《千鹿图》,皆入宋秘府。其让位于弟德光,反见疑而浮海适唐也。刻诗海上曰:‘小山压大山,大山全无力。羞见故乡人,从此投外国。’情词凄婉,言短意长,已深有合于风人之旨矣。平王隆先亦博学能诗,有《闾苑集》行世。其他宗室内亦多以文学著称。如耶律国留善属文,坐罪,在狱赋《寤寐歌》,世竞称之。其弟资忠亦能诗,使高丽被留,有所著号《西亭集》。耶律庶成善辽、汉文,尤工诗。耶律富鲁(旧名蒲鲁)为牌印郎君,应诏赋诗,立成以进。其父庶箴,尝寄《戒谕诗》,富鲁答以赋,时称典雅。耶律韩留工诗,重熙中,诏进《述怀诗》,帝嘉叹。耶律辰嘉努(旧名陈家奴)遇太后生辰进诗,太后嘉奖。皇太子射猎辰嘉努又应诏进诗,帝嘉之,解衣以赐。耶律良重熙中从猎秋山,进《秋山赋》。清宁中,上幸鸭子河,良作《捕鱼赋》。尝请编御制诗文,曰《清宁集》。上亦命良诗为《庆会集》,亲制序赐之。耶律孟简六岁能赋《晓天星月诗》,后

以太子濬无辜被害,以诗伤之,无意仕进,作《放怀诗》二十首。耶律古裕(旧名谷欲)工文章,兴宗命为诗友,此皆宗室之能文者。”^①可见契丹宗室之喜爱文学,于诗为尤甚其爱好。

契丹族诗人中,最有成就者乃是辽圣宗、辽道宗、萧观音和萧瑟瑟等人,还有一位以契丹文写作的诗人寺公大师,其代表作《醉义歌》,后由元初著名文学家和政治家耶律楚材译作汉文。关于他们的创作,在后文论述契丹诗人创作的一章中都有专论,此处只是指出其一些特殊诗史现象,并进而观照辽诗的独特之处。耶律倍所作诗,只有一首《海上诗》,是一首用汉语写作的言志之作,但它巧妙地以契丹字之意与汉语嵌合,由此见出其喻示之义;圣宗、道宗等人为诗以汉语写作,其与臣下诗作唱和,亦是以汉文,其实是彼此考量其汉文化的修养程度,且互为提升。其实,从圣宗开始,契丹统治者就对中原汉族王朝的政治、道德和文学都非常倾慕,且主动地进行吸收濡染。史载圣宗:“好读唐《贞观政要》,至太宗、明皇实录则钦服,故御名连明皇讳上一字;又亲以契丹字译白居易《讽谏集》,召群臣等读之。尝云:‘五百年来中国之英主,远则唐太宗,次则唐明宗,近则今宋太祖、太宗也。’”^②对于中原王朝的政治经验、统治措施等,也都非常推崇。就文学而言,契丹统治者尤为重视其儒家诗教中的政教功能,圣宗、兴宗和道宗对于文学和诗歌的好尚,在很大程度上是出于政治教化的动机和网罗人心的实用目的。圣宗、兴宗等虽为北方游牧民族政权的代表人物,但他们对于中原汉文化都是认同的,而且,并不以为自己是“外邦夷狄”。《契丹国志》中记载了道宗的有关观念:“帝聪达明睿,端严若神,观书通其大略,神领心解。尝有汉人讲《论语》,至‘北辰居其所而众星拱之’,帝曰:‘吾闻北极之下为中国家,此岂其地耶?’又讲至‘夷狄之有君’,疾读不敢讲。又曰:‘上世獯鬻、玃狁荡无礼法,故谓之夷,吾修文物,彬彬不异中华,何嫌之有?’卒令读之。”(卷九)这种文化认同感,在契丹上层中是颇为普遍的一种观念。因而,在他们的文学活动中,顺理成章地将诗与王朝政治紧密联系在一起。现存的契丹诗人创作,有着颇为浓厚的政治含量,

① 赵翼:《二十二史札记》卷二七,中国书店1987年版。

② 叶隆礼:《契丹国志》卷七,上海古籍出版社1985年版。

但它们所包含的政教内容并非是汉儒的那种“温柔敦厚”“主文谲谏”，而是对王朝政治的强烈责任感，以及对北方王朝的政治认同。这是与其对中原文化的认同不相矛盾的。如辽圣宗以白居易为心仪对象，“又亲以契丹大字译白居易《讽谏集》，诏诸臣读之”。（《契丹国志》）这就并非只是君主的个人文学好尚了，而是在王朝政治的意义上的意识形态倡导了。圣宗的《传国玺诗》，从诗艺上看，可以说与成熟的汉诗相比，无甚佳处，非古非律，文字也是质木无文；但却以“传国玺”为政治教化的核心意象，其主旨直言不讳，就是为了契丹王朝的“世业永昌”，其中的教化、训诫之意充斥全篇。萧观音的五言律诗《君臣同志华夷同风应制》，在诗歌艺术上是远非圣宗可比的，而其中“虞廷开盛轨，王会合奇琛。到处承天意，皆同捧日心”等诗句，其中的政治内涵是何等鲜明！

辽诗有明显的尚实尚质的倾向，这是与其政教特色有着深刻的内在联系的。契丹君臣作诗并非仅是为了“自娱”，而更多是为了于政治话语之外互相交结，笼络人心。因此，诗在辽朝外交和内政中起着特殊的作用。

契丹统治者相当重视诗歌的实用性功能，尤其是把诗作为维系君臣关系的纽带与媒介物。在政治生活中，契丹君主经常把赐诗作为对臣下功勋的褒奖，或以诗来进行外交活动。史载，圣宗统和十五年（997），“敌烈部人杀详稳而叛，遁于西北荒。挾凛将轻骑逐之，因计阻卜之未服者。诸蕃岁贡方物充于国。自后往来若一家焉。上赐诗嘉奖。仍命林牙耶律昭作赋，以述其功。”^①圣宗以诗表彰萧挾凛这样一位平叛的大功臣，以赐诗为表彰臣下的工具，目的在于彰显表率，凝聚人心，其实用价值是明显的。

辽兴宗以诗笼络臣下或作为外交手段的情形更多。兴宗名耶律宗真，是圣宗的长子。他在很多方面都继承了乃父的风范。兴宗有很高的汉文化修养，对诗赋也是非常谙熟的。他常常赐诗于臣下，作为沟通君臣感情的重要渠道。如：

重熙五年四月，“幸后弟萧无曲第，曲水流觞赋诗。”

——《辽史》卷一八《兴宗纪》

① 《辽史》卷八五《萧挾凛传》。

重熙六年六月，兴宗“酒酣赋诗，吴国王萧孝穆、北宰相萧撒八等属和，夜中乃罢。”

——同上

重熙六年六月，“赐南院大王耶律胡衮命，上亲为制诰词，并赐诗以宠之。”

——同上

重熙六年七月，“以皇太弟重元生子，赐诗及宝玩器物，曲赦死罪以下。”

——同上

重熙二十四年二月，“召宋使钓鱼、赋诗。”

——《辽史》卷二〇《兴宗纪》三

辽道宗也是重要的契丹诗人。作为最高统治者，他也非常重视用诗来作为沟通上下关系的渠道。这一点上，与乃父兴宗十分相像。道宗曾有诗文集《清宁集》，由当日宠臣耶律良编纂。《辽史》载：“清宁中，上幸鸭子河，（良）作《捕鱼赋》，由是宠遇稍隆，迁知制诰，兼知部署司事。奏请编御制诗文，目曰《清宁集》；上命良诗为《庆会集》，亲制其序。”^①

道宗时常以诗赐臣下或命臣下赋诗，如：

清宁二年二月，“以兴宗在时生辰，宴群臣，命各赋诗。”

——《辽史》卷二一《道宗纪》一

清宁三年三月，“御制《放鹰赋》赐群臣，谕任臣之意。”

——同上

^① 《辽史》卷九六《耶律良传》。

清宁三年八月，“帝以《君臣同志华夷同风》诗进皇太后。”

——同上

咸雍元年冬十月，“幸医巫闾山。己亥，皇太后射获虎，大宴群臣，令各赋诗。”

——《辽史》卷二二《道宗纪》二

耶律俨（李俨）“尝作《黄菊赋》以献，道过作诗题其后以赐之曰：‘昨日得卿黄菊赋，碎剪金英填作句。袖中犹觉有余香，冷落西风吹不去。’”

——陆游《老学庵笔记》

从这些记载中，可以看出，圣宗、兴宗和道宗的这些诗歌活动，除了其中的审美、文化价值外，政治的因素也是相当清楚的。对于契丹统治者来说，诗是有很大的吸引力的。一方面可以表明自己的汉文化修养，另一方面，又可以在政治活动中发挥重要的作用。与金源初期的汉士在文学上所产生的突出影响不同，辽代初期的汉士，在文学上并无出色的表现，而主要是在政治制度方面发挥了重要的作用。倒是这些契丹统治者对于诗赋的爱好与实践，使辽诗有了独特的色彩。皇帝在朝廷宴飨赋诗，或以诗赋褒奖、赏赐臣下，无疑是使君臣关系得以融洽的重要媒介。辽朝的契丹统治汉者也好，金朝的女真统治者也好，在其未立国之前或立国之初的一段时间里，君臣关系是颇为随意而质朴的，也即是说，他们尚未有明确的尊卑关系和等级制度。而随着封建化进程的深入，汉文化中的君臣尊卑观念和等级制度，也进入了契丹人和女真人的政治生活和君臣关系之中。但无论是契丹还是女真中的旧贵族，都对等级森严的君臣关系心中反感，形成了某种微妙而紧张的关系。而无论是契丹王朝，还是女真王朝，都不可能退回到那种尊卑无序、尔汝相称的状态中去，而必有以一种新型的关系，来处理好君臣关系，以达到既有皇帝的无上权威，又使臣下心甘情愿地为主子服务的目的。辽朝的圣宗、兴宗和道宗，都正处于辽朝的盛世，本人又都有相当高的汉文化修养，因此，他们善于创造出一种浓郁的文化氛围，在王朝政治方面起着不可低估的调和作用。赐诗给臣下，

笼络的意味是很明显的。如兴宗对萧惠,“每生日,(上)辄赐诗以示尊宠”^①。兴宗还有赐耶律仁先诗:“自古贤臣耳所闻,今来良佐眼亲见。”^②以诗的形式对耶律仁先进行褒奖。在辽代不多的存诗之中,这类诗句占了不小的比重。

从臣下的角度来看,辽诗体现的政教意识和实用观念,多在于以诗为进谏的工具。这也是辽代诗人对诗的功能的基本理解。这一点,契丹女诗人萧观音、萧瑟瑟的几首名作,都是鲜明的体现。萧观音的《君臣同志华夷同风应制》是一首典型的政治诗,主要是从正面来称颂辽朝王化的,而萧瑟瑟的《咏史》和《讽谏歌》,则是以非常执着的态度,来对皇帝进行政治讽谏的。(有关论述见下一章)其他契丹贵族颇有能诗者,因其能诗而成为皇帝的诗友,从而更多地得以接近君主。如萧孝穆、萧撒八等为兴宗诗友。他们在应制作诗或献诗时便时常以诗的形式来进谏。圣宗时的侍卫之臣萧柳也是有意识地通过作诗和谐谏来向圣宗进谏。史称:“柳好滑稽,虽君臣燕饮,诙谐无所忌,时人比之俳优。临终,谓人曰:‘吾少有致君志,不能直遂,故以谐进。有一补,俳优名何避!’顷之,被寝衣而坐,呼曰:‘吾去矣!’言訖而逝。耶律观音奴集柳所著诗千篇,目曰《岁寒集》。”^③无论是作诗还是诙谐,萧柳的真正目的都是“致君”,这正是中国古代士大夫的崇高理想所系。唐代大诗人杜甫之所以能写出那么多忧国忧民的杰作,其实是与其“致君尧舜上,再使风俗淳”的政治和人生理想密切相关的。“致君”主要是以国家利益为根本,指出皇帝在政治上的得失利弊。再如甚为兴宗所宠信的重臣萧韩家奴,也时常以诗为进谏的工具。史载:“重熙初,同知三司使事。四年,迁天成军节度使,徙章愍使。帝与语,才之,命为诗友。尝从容问曰:‘卿居外有异闻乎?’韩家奴对曰:‘臣惟知炒栗:小者熟,则大者必生;大者熟,而小者必焦。使大小均熟,始为尽美。不知其他。’盖尝掌栗园,故托栗以讽谏。——又诏译诸书,韩家奴欲帝知古今成败,译《通历》、《贞观政要》、《五代史》。”^④由于文献的缺乏,无法确知萧韩家奴诗的具体内容,但从他的几篇谏疏及史传来看,可以推知其诗作

① 《辽史》卷九三《萧惠传》。

② 陈述:《全辽文》卷二,中华书局1982年版。

③ 《辽史》卷八五《萧柳传》。

④ 《辽史》卷一〇三《文学传》上。

是有一定的讽谏内容的。韩家奴深受兴宗宠信,却时时不忘以诗歌形式对朝政谏言。史称:“擢(家奴)翰林都林牙,兼修国史。仍诏谕之曰:‘文章之职,国之光华,非才不用。以卿文学,为时大儒,是用授卿以翰林之职。腾之起居,悉以实录。’自是日见亲信,每入侍,赐坐。遇胜日,帝与饮酒赋诗,以相酬酢,君臣相得无比。韩家奴知无不言,虽谐谑不忘规讽。”^①,可见,韩家奴是非常自觉地以诗和其他文学样式来进行政治讽谕的。

辽代的文学之士,不可谓之多,但却普遍有着相当强的政治责任感,也有着自觉的讽谕意识。因此,辽诗有着更多的时政因素。这可以视为辽诗的重要特征之一。虽然辽诗的数量不多,在诗艺上的影响不能和唐诗、宋诗相比,但其中的这种时政因素,给辽诗带来的是诗的自信,以及诗中的阳刚之气、雄强之力。这已经不同于原来“北歌”的那种原始的朴野,而是有一种自觉的担当在其中。这恰是辽诗的可贵之处,也是辽诗的张力所在。我们可以从几位文士的有关材料中感受到这种情形。如王鼎,是辽代著名的文学家,著有《焚椒录》。“王鼎,字虚中,涿州人。幼好学,居太宁山数年,博通经史。时马唐俊有文名燕、蓟间。适上巳,与同志拔楔水滨,酌酒赋诗。鼎偶造席,唐俊见鼎朴野,置下坐。欲以诗困之,先出所作索赋,鼎援笔立成。唐俊惊其敏妙,因与定交。清宁五年,擢进士第。调易州观察判官,改涞水县令,累迁翰林学士。当代典章多出其手。上书言治道十事,帝以鼎达政体,事多咨访。鼎正直不阿,人有过,必面诋之。”^②王鼎能诗善文,对朝政又多所关心,诗文气势充沛,乃是情理之中的。耶律孟简是道宗时人,其诗歌创作也体现了对于朝政的深切关注。《辽史》载:“耶律孟简,字复易,于越屋质之五世孙。父刘家奴,官至节度使,孟简性颖悟。六岁,父晨出猎,俾赋《晓天星月诗》,孟简应声而成,父大奇之。既长,善属文。大康初,枢密使耶律乙辛以奸险窃柄,出为中京留守,孟简与耶律庶箴表贺。末几,乙辛复旧职,衔之,谪巡磁窑关。时虽以谗见逐,不形辞色。遇林泉胜地,终日忘归。明年,流保州。及闻皇太子被害,不胜哀痛,以诗伤之,作《放怀诗》二十首。”^③可见其对时政的难以忘怀。

① 《辽史》卷一〇三《文学传》上。

② 《辽史》卷一〇四《文学传》下。

③ 同上。

兴宗时期文学家耶律谷欲,善于作诗,也是以诗为建言之具的。“兴宗命为诗友,数问治要,多所匡建。”^①这也是辽朝文士诗歌写作的普遍特点。现存的诗歌作品,以契丹诗人的创作最为出色,而这种政治责任感,在这些作品中是体现得颇为突出的。它使得辽代的诗歌创作,显得厚重者多。即便是抒发个人情感之作,也包含了较多的政治内涵,如萧观音和萧瑟瑟的篇什。而那些只有关于诗歌活动的记载,而没有诗歌作品遗存的文士,也大多是体现了这一特点。

从诗体上而言,辽诗在近体律绝方面尚不够成熟。以时间而论,唐宋时期的近体律绝早已高度成熟,且产生了许多经典之作,而辽朝的诗坛,契丹人的创作虽有一些绝句保留下来,如东丹王耶律倍《海上诗》,萧观音的《君臣同志华夷同风应制》、道宗的《题李俨〈黄菊赋〉》等,有的在韵律上尚显粗陋,有的在韵律上合乎近体的要求,但也谈不上在格律和意象等方面的经典价值。这是由于当时的契丹人在汉诗修养方面还处在较为浅显的阶段。汉族士人的诗歌创作存留亦为数较少,马尧俊、王枢等人的律诗与绝句,在诗律与意境上显得纯熟多了,但也缺少经典之作。而骚体诗则因有了萧观音和萧瑟瑟《绝命词》、《咏史》等,成为辽诗的亮点,这些不可多得的杰作,是骚体诗在辽金时代得以重振的一个标志。

^① 《辽史》卷一〇四《文学传》下。

第二章 契丹诗人的诗歌创作

辽代诗歌的主要作者是契丹人和汉人,而且尤以契丹人的诗歌创作最能代表辽诗的特色和成就。契丹作者的诗歌创作,无论是从数量还是诗歌成就上,都在辽诗中占有主导地位。而在辽代前期诗坛上最有光彩的诗人当属耶律倍。他的诗歌不仅是辽诗的奠基,而且也体现了契丹文化与汉文化的交融。耶律倍诗歌也是辽代最早的作家创作,显示出一定的艺术个性。对辽诗发展的描述,是不能不以耶律倍为开端的。而到辽代渐臻盛期,几位皇帝都是诗歌创作的提倡者,也是诗坛的核心人物,相对而言,他们的创作显得更为成熟,汉文化和契丹文化的融合更为深入。

第一节 耶律倍诗歌的文化特征

在契丹诗人的篇什中,流传到今天的,见诸于典籍的,基本上都是出于贵族之手。而辽诗中篇幅最大的,也最为成熟的诗作,当属契丹族高僧寺公大师的《醉义歌》(另节论述)。除此之外,还有流传于契丹百姓中的民谣,如《国人谚》、《臻蓬蓬》等。但是,要在诗歌中见出性情,感受到诗人的个性,映照出文化的风貌,还是要看那些个人的心灵之音。耶律倍的诗歌,虽然不多,却是真正透露出诗人性情的佳作。单纯从诗艺上看,这类作品说不上有多高的艺术造诣,但却是辽诗的本色所在。耶律倍(899—936),小字图欲,辽太祖耶律阿保机的长子。神册元年(916)立为皇太子,天显元年(926)封为东丹王,称人皇王。耶律德光继位后耶律倍受到猜忌,浮海出奔到后唐。后唐明宗赐姓东丹,名慕华,后又赐姓李,名赞华。天显十一年,唐末帝李从珂兵败欲自焚,召倍同焚,不从,被杀。归葬于医巫闾山,谥曰文武元皇王。其子兀

欲即位为世宗，谥耶律倍为让国皇帝。兴宗时增谥文献钦义皇帝，庙号义宗。

耶律倍博学多才，文章、绘画、医药尽皆所能。在辽初的契丹贵族中，耶律倍是文化修养最为深厚的，也是深受汉文化熏陶的。一般的契丹贵族，以畋猎骑射为习性，而耶律倍则以读书为乐趣。《契丹国志》载其：“赞华性好读书，不喜射猎。初在东丹时，令人赍金宝私入幽州市书，载以自随，凡数万卷，置书堂于医巫闾山上，扁曰‘望海堂’”。（卷一四）辽西的医巫闾山也因了耶律倍的望海堂而成为重要的人文景观。耶律倍诗画兼善，在绘画方面也有卓异建树。《辽史》载其：“善画本国人物，如《射骑》、《猎雪骑》、《千鹿图》，皆入宋秘府。”（卷七二）

耶律倍濡染汉文化，对中华诗歌传统深谙于心。他非常推崇唐代大诗人白居易，自己的诗歌创作也近于元白一路。《尧山堂外纪》载：“东丹王有文才，博古今，习举子。每通名刺云：‘乡贡进士黄居难，字乐地’，以拟白居易字乐天也。”可见其对白居易的仰慕之情。

耶律倍现存诗仅见一首《海上诗》：

小山压大山，大山全无力。羞见故乡人，从此投外国。

这首诗以双关和象征的手法，表现了诗人的孤危境遇以及流亡海外的悲苦心情。表达的情感是非常真切而感人的。耶律倍在神册元年（916）就已经被立为太子，本应继承皇位。但是阿保机死后，皇后述律氏执掌朝政，统揽大权。辽朝后妃中多有强悍的女政治家，此为辽朝政治的一大特色，述律氏当国，即开其端倪。史志载其：“太祖皇帝后述律氏，本国契丹人也。勇决多权变。太祖行兵御众，后尝预其谋。太祖尝度磧击党项，留后守其帐。黄头、臭泊二室韦，乘虚合兵掠之，后知之，勒兵以待其至，奋击，大破之。由是名震诸夷。”可见这位述律太后是有非同寻常的治国之才的。

耶律倍这位文采斐然的皇太子，以诗文书画见长，俨然如中原汉族的士大夫，很不受太后喜欢。述律氏最中意者是中子德光。于是述律后便以权谋黜太子而立德光，是为辽太宗。史志载：“太祖崩于夫余，后欲立之（指德光），至西楼，命与突欲（耶律倍）俱乘马立帐前，谓诸酋长曰：‘二子吾皆爱之，莫知

所立,汝曹择可立者执其轡。’酋长知其意,争执帝(指德光)轡。后曰:‘众之所欲,吾安敢违?’遂立为天皇王,称帝,即位。”^①是为太宗。德光性格强狠,善于用兵,在契丹与外族的战争中多立大功,史载德光:“天赞元年,授天下兵马大元帅,寻诏统六军南徇地。明年,下平州,获赵思温、张崇。回破箭山胡逊奚,诸部皆降。复以兵掠镇、定,所至皆坚壁不敢战。师次幽州,符存审拒于州南,纵兵邀击,大破之,擒裨将裴信等数十人。及从太祖破于厥里诸部,定河濡党项,下山西诸镇,取回鹘单于城,东平渤海,破达卢古部,东西万里,所向皆有功。”^②可见其战功赫赫。从政治上说,太宗在辽朝发展中是有着决定性的意义的。从文化心理的角度讲,太后喜欢代表着骠悍勇武的契丹民族性格的德光,不喜欢濡染汉文化较深,而近于儒雅的耶律倍,也是在情理之中的。耶律倍让位是势所必然,不让则必遭不测。太宗即位后,对耶律倍仍不放心,加强监视。史载:“太宗既立,见疑,以东平为南京,徙倍居之,尽迁其民,又置卫士阴伺动静。”^③耶律倍此时的境遇,与被魏文帝同根相煎的曹植何其相似乃尔!他回到封地后,起书楼于西宫,作《乐田园诗》。后唐明宗闻之,派人跨海持书密召倍。在这种情况下,耶律倍决定流亡后唐,他对左右说:“我以天下让主上,今反见疑;不如适他国,以成吴太伯之名。”^④于是,在海边立木为碑,刻下这首有名的《海上诗》。

此诗可谓诗人情感的自然流露,将其流亡他乡的复杂心情以仅是20个字的简短篇幅表现得异常深切。“山”在契丹小字中是“汗”的意思,北方民族多以之称君主。“小山”“大山”暗示德光和耶律倍之间的关系。利用汉字中山的意象与契丹字“汗”的意思的一种巧合,使诗富有鲜明的意象感,同时,又有深微的隐喻义,二者互为表里,意蕴颇为丰富,清代学者赵翼评价此诗云:“情词凄婉,言短意长,已深合风人之旨矣。”^⑤在辽代诗史上,这是一篇虽然质朴,却见特色的诗作。

① 《契丹国志》卷二。

② 《辽史》卷三《太宗纪》。

③ 《辽史》卷七二。

④ 同上。

⑤ 《廿二史札记》卷二七。

第二节 圣宗、兴宗、道宗的诗歌观念与风格

在现存诗作中,契丹诗人的创作大多是皇帝与后妃。这一节主要是论述几位留下作品或与诗相关的事迹的君主。由他们的诗歌观念和创作实绩,可以看到当时辽代诗史发展的一段轨迹。这里主要是圣宗耶律隆绪,兴宗耶律宗真、道宗耶律弘基。

辽圣宗耶律隆绪(971—1031),小字文殊奴,辽景宗长子。乾亨二年(980)封为梁王。四年(982)景宗崩,继帝位,时年十二,由太后摄政,年长后亲政,前后在位49年。圣宗朝可称是辽朝的全盛时期。

圣宗有很全面的文化修养。能诗文,晓音律,好绘画。其对诗的爱好,是从幼年开始的。史载其“幼喜书翰,十岁能诗。”^①虽然无从见到少年所作,却可知圣宗对诗的习染是终其一生的。

圣宗对中原汉文化非常重视,这对契丹民族逐渐走向封建化的文明,起了重要的作用。圣宗本人以吟咏诗歌为乐趣,同时也以之作为带有审美色彩的政治工具。这样几条记载应该是较为客观的,可以看出圣宗对诗的功能高度重视,使之发挥了出乎一般统治方法的独特作用。“帝喜吟诗,出题诏宰相以下赋诗,诗成进御,一一读之,优者赐金带。又御制曲百余首。幸诸臣私第为会,皆连昼夕,时谓之‘迎驾’,尽欢而罢。”^②

“(统和)十五年,敌烈部人杀详稳而叛,遁于西北荒,(萧)挾凜将轻骑逐之,因讨阻卜之未服者,诸蕃岁贡方物于国,自后往来若一家焉。上赐诗嘉奖,仍命林牙耶律昭作赋,以述其功。”^③雄州安抚都监称宣事云:“辽人好乐天诗,闻辽主有诗云‘乐天诗集是吾师’”。^④其时“辽主”即为圣宗。

圣宗对诗的喜爱与提倡,固然与个人兴趣有关,但更多的是可以视为契丹统治者对于文学的政治功能的重视。圣宗作为一代明智之君,以相当大的

① 《辽史》卷一〇《圣宗纪》。

② 《契丹国志》卷七。

③ 《辽史》卷八五《萧挾凜传》。

④ 《古今诗话》,见郭绍虞编:《宋诗话辑佚》,中华书局1980年版。

力度,推进了契丹民族接受汉文化、进入封建化的进程。他充分发挥了诗歌的政教功能,又使之成为联络君臣之谊的工具。圣宗高度重视诗歌的讽谏作用,因此,对于唐代大诗人白居易的讽喻诗大加推崇,他“又亲以契丹字译白居易《讽谏集》,诏臣下读之。”(《契丹国志》卷七)这里的记载,一方面说明了他对白居易诗风的喜爱,另一方面这种倡导又明显可见政教色彩。让诸臣读白氏的讽喻诗,政治上的目的是高于文学上的目的的。

圣宗的诗作所存甚少,可作为完整作品的只有《传国玺诗》,其诗云:

一时制美宝,千载助兴王。中原既失鹿,此宝归北方。子孙宜慎守,世业当永昌。

这首诗是咏赞传国玉玺的,除了对传国玺的来历加以描述,更明显的意旨是诫示后代慎守此宝,以使契丹王朝大业永兴。到辽朝之时,中国的诗歌艺术形式已经相当成熟,近体诗的格律规则及变化规律已经非常细致。前此在唐代,“初唐四杰”、沈佺期、宋之问等诗人,使近体诗的格律规范化,王维、杜甫等大诗人的卓越创作,更是使近体五七言诗臻于完美。现在来看辽圣宗的这篇《传国玺诗》,如果从诗艺来说,很难说有什么值得称道的。这首诗既非规范的近体诗,也非成熟的古体诗。但是如果认为此诗怎样地粗糙,那也是不符合事实的。凭心而论,这首五言六句的作品,前两句的对偶是工稳而自然的,而且是流水对,没有任何刻意之迹。全诗意蕴丰富,概括力很强,却又质朴得体。诗意明确却不显枯槁,不事铅华而风骨内蕴。关于传国玺,需要加以说明。传国玺又称传国宝,据说是秦始皇所作,用兰玉,螭纽,六面,其正文是“受命于天,既寿永昌”,鱼鸟篆,子婴以上汉高祖。献帝失之,孙坚得于井中,传至孙权,归于魏。魏文帝以隶书刻于肩际,“在魏受汉传国之宝”,唐更名为“受命宝”。后归石晋。辽太宗会同九年(946)伐石晋,末帝石重贵表上传国宝一,金印三。传国玺于是成为辽朝的镇国之宝。关于此诗是否为圣宗所作,陈述先生编《全辽文》是有所疑问的,其云:“按《珣璜新论》四:‘仁宗朝,有使夷(指辽朝)者,见其主《传国玺诗》云云,未言圣宗撰诗也’。检宋仁宗当朝亘四十余年,历辽圣宗、兴宗、道宗三帝,辽主者,不得他证,未可必

谓圣宗也。”^①不敢肯定它就是圣宗所作。蒋祖怡、张涤云先生整理《全辽诗话》，认为此诗是圣宗所为是可以认定的，其云：“查《辽史·圣宗纪》：‘太平元年（开泰十年）秋七月乙亥（二十四日）遗骨里取石晋所上玉玺于中京。’《辽史·仪卫志》亦载之。仁宗次年二月即位，三月、四月、七月、八月均派使臣赴辽，尔后每年均有生辰、正旦两批信使副共八人使辽。圣宗于公元1031年六月崩，与宋仁宗同历朝九年，又喜吟诗，周春列《传国玺诗》为圣宗所作，当能成立。”^②可以认为，这首《传国玺诗》为圣宗所作，是站得住脚的。此诗紧扣“传国玺”来写，概括了传国宝玺的来历与曲折，也在短短的六句中指出了它对历朝政治的深远影响。一二两句，说传国玺是一件人间“美宝”，而拥有它就是象征着王业之兴。三四两句说经历了中原逐鹿，北方王朝崛起，国运强盛压中原，传国玺归了北方王朝，最后到了辽朝。五六两句是对后代的诫示，有表层和深层两重含义。从表层来看，是要子孙后代守住传国玺，使之永为辽朝的镇国之宝；深层意义则是要求后代励精图治，使契丹王朝的国祚传之久远。

圣宗此诗，质朴凝炼，语言平实而又纯熟，看似朴拙却又有很深的概括力量，可谓风力十足。在契丹文学的发展途中，是有很大的代表性的。

兴宗未能留下作品，却留下了很多关于他赋诗、赐诗的记载，同样可见诗歌在辽朝政治和文化中的重要作用。

兴宗名耶律宗真（1016—1055），字夷不董，契丹名只骨，辽圣宗长子。始封梁王，太平元年（1021）册为皇太子，十一年六月，圣宗崩，继帝位。重熙二十四年（1055）病逝于秋山行帐，庙号兴宗。兴宗幼而聪明，长而魁伟，豁达大度。善骑射，好儒学，诗画俱佳。在契丹诸帝中，兴宗是一位崇尚文明、颇具文采的君主。

下面几则史料可以见出兴宗对诗歌的喜爱及诗歌在兴宗朝政治文化生活中的影响力所在：

^① 《全辽文》卷一。

^② 清人周春著，蒋祖怡、张涤云校注：《全辽诗话》，岳麓书社1992年版，第10页。

(重熙五年四月)甲子,幸后弟萧无曲第,曲水泛觴赋诗。……九月癸巳,猎黄花山,获熊三十六,赏猎人有差。冬十月丁未,幸南京。辛亥,曲赦析津府境内囚。壬子,御元和殿,以《日射三十六熊赋》、《幸燕诗》试进士于廷,赐冯立、赵徽四十九人进士第。

——《辽史》卷十八《兴宗纪》一

重熙六年,六月壬申朔。上酒酣赋诗,吴国王萧孝穆、北宰相萧撒八等皆属和,夜中乃罢。己卯,祀天地,癸未,赐南院大王耶律胡睹袞命,上亲为制诰词,并赐诗以宠之。

——同上

(秋七月)壬寅,以皇太弟重元生子,赐诗及宝玩器物,曲赦死罪以下。(同上)

——同上

重熙五年,帝幸礼部贡院及亲试进士,皆俭发之。进见不名,赐诗褒美。

——《辽史》卷八〇《张俭传》

(重熙)十九年,惠请老……辞章再,上乃许之,封之魏国王。……既归……每生日,辄赐诗示以尊宠。

——《辽史》卷九三《萧惠传》

重熙十一年大兵南举,宋国遣奏乞旧好,命王使之。报命,上悦之,授中书门下平章事。诏曰:王师方举,邻国乞盟。奉贡交欢,卿之力也。又拜尚王,兴宗皇帝亲宣制曰:唐室之玄龄、如晦,忠节仅同;我朝之信你、室宁,壮猷宜此。又赐诗曰:自古贤臣耳所闻,领悟为良佐眼亲见。

——《全辽文》卷八《耶律仁先墓志铭》

(重熙十九年夏六月)宋翰林学士赵概聘契丹,契丹主(兴宗)请赋《信誓如山河诗》。诗成,亲酌玉杯以劝,且以素扇授近臣刘六符写概诗,置之怀袖。

——《增订辽诗话》卷下《信誓如山河诗》

由上述史料不难看出,兴宗对诗有浓厚的兴趣,也有很多诗歌创作的实践,只是所作诗章没有流传下来。从这些资料中,我们可以感觉到,兴宗所作之诗多是对臣下进行褒奖或恩宠的,或者用在外交场合的,当然,作诗时也都是有着特定的情景,诗人也是有感而发的,但是,这些诗作所起到的政治上的功能是显而易见的。这些诗作往往是作在一些重要的值得庆贺的时候,值得褒奖的对象,也就是都是以描写和称赏对象为主,而自我抒怀的成分很少。这类诗在契丹诗人之作中是非常典型的一类,而且对于辽朝的政治及文化有着特殊的功用,君主以诗来褒奖臣下,比起其他的方式来,更能沟通君臣之间的感情,也使庙堂文化有了更为优雅的意味,而不仅仅是公文诏令。

兴宗非常尊崇佛教,对于高僧极尽礼遇。史载其“尤重浮屠法,僧有正拜三公、三师兼政事令者,凡二十人。贵戚望族化之,多舍男女为僧尼。如王纲、姚景熙、冯立辈皆道流中人,曾遇帝于微行,后皆任显官。”^①他对当时名僧司空大师非常尊崇,以国师事之,并有《以司空大师不肯赋诗以诗挑之》之作,其诗云:

为避绮吟不肯吟,既吟何必昧真心。吾师如此过形外,弟子争能识浅深。

这首诗艺术形式上,是完全符合七言绝句的形式要求的,从诗的艺术语言来看,在自然中见圆熟。从诗中可以见出,兴宗对于司空大师非常尊崇,执弟子礼甚恭。这首诗中也显露了诗人的内心情感,因此,是一首艺术纯熟、抒情真挚的佳作。

司空大师俗名郎思孝,早年举进士,历任郡县长官。后厌弃红尘,遁入佛

^① 《契丹国志》卷八。

门,居辽东菊花岛海云寺,法号海山。兴宗时,尊崇佛教,海山受到兴宗朝的隆遇,自国主以下,王公贵族皆师事之,赐号为崇禄大夫守司空辅大师。兴宗与之对榻,海山不肯作诗,兴宗作《以司空大师不肯赋诗,以诗挑之》篇,海山和诗二首,其诗云:

为愧荒疏不敢吟,不吟恐忤帝王心。本吟出世不吟意,以此来批见过深。

天子天才已善吟,那堪二相更同心。直饶万国犹难敌,一智宁当三智深。

这两首诗与兴宗所作合为一组唱和诗,在辽诗中是唱和诗的代表。海山所作,对兴宗的回答,是非常得体的,与兴宗诗互为开阖。

在诗歌史的发展途程中,道宗继承并且光大了由圣宗、兴宗所开辟的道路,使诗歌在辽朝政治文化中发挥了更为特殊的功用。在诗歌艺术方面,道宗也从质实为诗进而为意象为诗,即以意象的创造为辽诗提升了一个新的层次,达到了一个新的境界。

辽道宗耶律洪基(1032—1101),字涅邻,契丹名查剌,兴宗长子。始封梁王,重熙十二年(1043)进封燕赵国王,总北南院枢密使事。二十一年为天下兵马大元帅,二十四年秋八月,兴宗崩,即皇帝位,改元清宁,在位46年。道宗对汉文化深所濡染,兴学习儒,工书能文,尤喜诗赋。多有所作,编为《清宁集》,今佚。

道宗对诗的喜爱,是继承了兴宗的。在重要的节庆时刻,道宗经常赋诗并命臣下同赋。现在看这样几则材料:

清宁二年(1056)二月,以兴宗在时生辰,宴群臣,命各赋诗。三月,御制《放鹰赋》,赐群臣,谕任臣之意。^①

^① 《辽史》卷二—《道宗纪》一。

(清宁)三年八月,帝以《君臣同志华夷同风诗》进皇太后。六年五月,监修国史耶律白请编次御制诗赋,仍命白为序。^①

咸雍元年冬十月,幸医巫闾山。皇太后射获虎,大宴群臣,命各赋诗。六年九月,以马希白诗才敏妙,十吏书不能给,召试之。^②

法钧,族里失详。清宁中,被征较定诸家章抄,归隐马鞍山。咸雍间,辽主渴思一见,待以师礼。授荣禄大夫并传戒大师之号。宠以诗章,有“行高峰顶松千尺,戒净天心月一轮”之句。^③

从这些史料中,我们可以看到,道宗对于作诗,有很大的兴趣,同时,也非常重视诗的政治和文化功能。道宗也是在节庆或宴饮赋诗,并命群臣也作诗,在朝廷上形成了右文之风。道宗经常与臣下诗赋唱和,使诗成为上下沟通的重要纽带。道宗本人作诗甚多,只是现在都亡佚了,颇为遗憾。道宗现存诗完整的只有一首《题李俨菊赋》,其诗云:

昨日得卿黄菊赋,碎剪金英填作句。袖中犹觉有余香,冷落秋风吹不去。

李俨后赐名耶律俨,字若思,析津(在今北京西南)人。史称其:“俨仪观秀整,好学,有诗名,登咸雍进士第。守著作佐郎,补中书省令史,以勤敏称。大康初,历都部署判官,将作少监。后两府奏事,论群臣优劣,唯称俨才俊。”^④李俨颇得道宗恩宠,迁知枢密院一职,赐经邦佐运功臣,封越国公。这首诗是道宗赐与他的宠臣李俨的。侯延庆《退雅斋闻录》亦记此诗云:“(李处能)谓(刘)远曰:本朝道宗皇帝好文,先人(指李俨)昔荷宠异。尝于九日进《菊花

① 《辽史》卷二一《道宗纪》一。

② 《辽史》卷二二《道宗纪》二。

③ 《增订辽诗话》卷上《道宗》。

④ 《辽史》卷九八。

赋》，次日赐诗批答一绝句云。”这首诗在艺术上超越了辽诗中较为典型的朴拙质实，不用直露的语言，而是以含蓄优美的意象来表现李赋给人的美感。此诗不用平声的韵脚，而是仄声韵脚，使诗的风格更显峭健劲拔。

第三节 震撼人心的契丹女诗人杰构

契丹诗人的创作，其实成就最高、个性更为突出的是萧观音、萧瑟瑟等几位杰出的女诗人。读了辽朝的诗歌之后，这种印象是非常强烈的。如果说，“巾帼压倒须眉”，在其他朝代的诗坛上还只是个别现象，在辽代，可称为一代诗史的特点所在。辽代契丹女诗人的创作，足以代表辽诗的精华，而且也可体现出辽诗最为突出的特色。

契丹女诗人中，萧观音是最为杰出的一位。萧观音（1040—1075）是钦哀皇后弟弟枢密使萧惠之女，小字观音。《辽史》称其“姿容冠绝，工诗，善谈论。自制歌词，尤善琵琶。”（卷七一）兴宗重熙中，道宗封为燕赵国王，纳为妃。道宗即位后，册为皇后，清宁二年，尊为懿德皇后。在道宗朝的政治斗争中，萧观音被权臣耶律乙辛所陷害，成了政治斗争的牺牲品。萧观音所生皇子耶律濬，在咸雍元年册封为皇太子，太康元年（1075）六月，太子濬兼领北南枢密院事，“始预朝政，法度修明”。^①乙辛在朝中大权独揽，炙手可热，史载其平定重元之乱后，拜北院枢密使，进王魏，赐匡时翊竭忠平乱功臣。咸雍五年，加守太师。诏甲方有军旅，许以便宜从事。势震中外，门下馈赂不绝。凡阿顺者蒙荐擢，忠直者被斥窜。”^②太子濬的参与朝政，使耶律乙辛感到自己擅权朝政受到威胁，于是便设计构陷其母，以达到阻遏太子的目的。耶律乙辛一手制造了萧观音的冤案。耶律乙辛命他人作《十香词》以为骗局，其词云：

青丝七尺长，挽作内家装。不知眠枕上，倍觉绿云香。

红绡一幅强，轻阑白玉光。试开胸探取，尤比颤酥香。

① 《辽史》卷一一〇《耶律乙辛传》。

② 同上。

芙蓉失新艳，莲花落故妆。两般总堪比，可似粉腮香？
蝓蛸那足并，长须学凤凰。昨宵欢臂上，应惹领边香。
和羹好滋味，送语出官商。定知郎口内，含有暖甘香。
非关兼酒气，不是口脂芳。却疑花解语，风送过来香。
既摘上林蕊，还亲御苑桑。归来便携手，纤纤春笋香。
凤靴抛合缝，罗袜卸轻霜。谁将暖白玉，雕出软钩香？
解带色已战，触手心愈忙。那识罗裙内，消魂别有香？
咳唾千花酿，肌肤百和装。元非啖沉水，生得满身香。

耶律乙辛暗中派宫婢单登乞萧观音手书，谎称是宋朝忒里蹇（契丹语，即皇后义），再能得到萧皇后的手书，便可称为“两绝”。萧观音哪知是骗局，既为手书一纸，并在纸尾写了自己所作的《怀古诗》一首：其云：“宫中只数赵家妆，败雨残云误汉王。惟有知情一片月，曾窥飞燕入咸阳。”耶律乙辛拿到手书后，以此为证，指使单登等密告萧观音，乙辛同时密奏。道宗大怒，命张孝杰和乙辛穷治其狱。案情上报，道宗并未下决心，于是指《怀古诗》说：“此是皇后骂飞燕也，如何便作十词？张孝杰谓：“这首诗正是皇后怀念伶人赵惟一的。”乙辛诬陷萧观音的罪名就是其与赵惟一私通。道宗又问：“何以知之？”张孝杰指：“宫中只数赵家妆”，“惟有知情一片月”，二句中包“赵惟一”三个字。道宗遂下决心，敕后自尽。

作为诗人，萧观音所存篇什，体现了不同的风格。有的是雄豪俊爽，展现出契丹民族的勇武豪放之气，有的则是委婉深曲，透露出女诗人的本色。还有的荡气回肠，血泪交迸，以生命的呼唤而力透纸背。

其中的雄豪隽爽者如《伏虎林待制》一诗：

威风万里压南邦，东去能翻鸭绿江。灵怪大千俱破胆，那教猛虎不投降！

这首诗不能以精雕细琢来衡量之，其气势之恢弘、风格之雄放、立意之高远，都是诗史上所罕见的，出自于女诗人之手，更是匪夷所思！诗作的写作契

机是陪同道宗出猎,受道宗之命而作。这首诗的雄豪俊爽,与狩猎的环境与氛围有关,但更是体现了北方民族的勇武骠悍的性格与民族精神。王鼎的《焚椒录》载:“清宁二年(1056)八月,上猎秋山,后率嫔妃从行在所。至伏虎林,命后赋诗,后应声赋此。上大喜,出示群臣曰:‘皇后可谓女中才子。’次日,上亲射猎,有虎突林而出。上曰:‘朕射得此虎,可谓不愧后诗。’一发而殪,群臣皆呼万岁。”伏虎林,是辽朝皇帝四捺钵之一,在今内蒙古巴林右旗西北察罕木伦河源之白塔子西北。是辽帝秋季游猎之所。契丹皇帝四季都要出巡,因而有“四捺钵”。“春捺钵”即鸭子河冰。“夏捺钵”无常所,“秋捺钵”即此伏虎林,“冬捺钵”即广平淀。以春秋两季最为重要,称之为“春水秋山”。捺钵作为契丹皇帝的行在,其功能除了出猎行止外,还有政治和军事的意义。《辽史》述“捺钵”云“辽国尽有大漠,浸包长城之境,因宜而治。秋冬违寒,春夏避暑,随水草就畋渔,岁以为常。四时各有行在之所,谓之‘捺钵’。”^①又述伏虎林云:“林在永州西北五十里。尝有虎据林,伤害居民畜牧。景宗领数骑猎焉,虎伏草际,战慄不敢仰视。上舍之,因号伏虎林。”^②“伏虎林”这个名字本身就显示了契丹统治者在其上升时期积极向上的奋发精神和睥睨天下的气概。契丹皇帝不时到捺钵出猎,狩猎本身更多的是一种形式,在军事上是演习,政治上宣威。《伏虎林待制》并非像一般的应制诗那样只知奉承媚上,而是寓含了很强的政治意识,前二句即以极为雄奇恢张的意象,弘扬了辽王朝的威势与锋芒。诗人并不是从狩猎开笔,而是渲染了契丹王朝的“威风万里”。对于宋朝和东边的高丽,这些契丹统治者必欲压倒,气势雄强。诗人又不是抽象地来写,而是通过“压南邦”与“能翻鸭绿江”的具体想象来烘染之。读此诗,使我们不禁想起金代海陵王完颜亮的名作《题西湖图》:“万里车书尽会同,江南岂有别疆封。提兵百万西湖上,立马吴山第一峰。”表现了诗人作为女真军事贵族的要吞并南朝的气势,风格雄豪。这两首诗可谓有异曲同工之妙,不同的是,完颜亮是一代枭雄,是女真奴隶主的代表人物;而萧观音则是辽朝的后妃。萧观音之作,表现的不是诗人的个人情感,

① 《辽史》卷三二《营卫志》中。

② 同上。

也并非是个人的心态,而是表现了契丹统治者的雄心。道宗时期,辽朝已开始衰落,萧后此诗,又意在为道宗打气壮威。这首诗出自于女性诗人之手,真是令人叹为观止。

萧观音还有一首五言律诗《君臣同志华夷同风应制》,更鲜明地表现出诗人的政治意识。诗云:

虞廷开盛轨,王会合奇琛。到处承天意,皆同捧日心。文章通谷蠡,声教薄鸡林。大寓有交泰,应知无古今。

清宁三年(1057)八月,道宗“以《君臣同志华夷同风》诗进皇太后”。(《辽史》卷二一《道宗纪》一)萧观音此诗应为道宗诗和作。道宗原诗已佚,而萧观音诗则代表了契丹统治者在发展道路上的自信,以及在政治文化上的价值观。契丹人一方面积极吸收汉文化元素来加速社会发展进程,另一方面,又以强盛饱满的民族自信来统摄文化融合。在文化上,道宗等是不满于华夷之辨的,并认为契丹民族经过文化熏陶,已与中华无异。史载有汉族学者为其讲《论语》,“至‘北辰居其所而众星拱之’,帝曰:‘吾闻北极之下为中国,此岂其地耶?’又讲至‘夷狄之有君’,疾读不敢讲。又曰:‘上世獯鬻、玃狁荡无礼法,故谓之夷,吾修文物,彬彬不异中华,何嫌之有?’卒令讲之。”(《契丹国志》卷九)在当时的历史条件下,道宗对华夷之辨的理解是正确的。“华夷之辨”本来就有对四边少数民族的鄙视与轻蔑,当然是一种文化歧视。华指中华,即中原汉族王朝;夷是对异族的贬称,多用于东方民族,春秋以后,多用对中原以外各族的蔑称。孔子称:“夷狄之有君,不如诸夏之亡也。”(《论语·八佾》)慨叹中原之外的异族未经教化。而华夷不同,主要在于文化的不同。孔子说:“微管仲,吾其被发左衽矣。”(《论语·宪问》)意思是,如果没有管仲,我们都要像那些游牧民族一样,披发左衽了。这说明了华夷之别,并不在于血统,而在于文化。道宗认为原来的北方民族如獯鬻、玃狁等没有礼乐文化的教育,因而可称为“夷”;而现在的契丹则是崇尚文化,是以与中华无异,当然也就不是“夷狄”了。萧观音之诗,则进一步盛称辽王朝的盛大文教,当然多是溢美之词,但诗的形式是相当纯熟的,而且用典也颇为恰

当,在辽诗中是一首上乘之作。

萧观音还有《回心院词》十首,展示了一个女诗人的心灵世界和细腻笔法:

扫深殿,闭久金铺暗,游丝络网尘作堆,积岁青苔厚阶面。扫深殿,
待君宴。

拂象床,凭梦借高唐,敲坏半边知妾卧,恰当天处少辉光。拂象床,
待君王。

换香枕,一半无云锦。为是秋来转展多,更有双双泪痕渗。换香枕,
待君寝。

铺翠被,羞杀鸳鸯对。犹忆当时叫合欢,而今独覆相思块。铺翠被,
待君睡。

装绣帐,金钩未敢上。解却四角夜光珠,不教照见愁模样。装绣帐,
待君颺。

叠锦茵,重重空自陈。只愿身当白玉体,不愿伊当薄命人。叠锦茵,
待君临。

展瑶席,花笑三韩碧。笑妾新铺玉一床,从来妇欢不终夕。展瑶席,
待君息。

剔银灯,须知一样明。偏是君来生彩晕,对妾故作青荧荧。剔银灯,
待君行。

薰熏炉,能将孤闷苏。若道妾身多秽贱,自沾御香香彻肤。薰熏炉,
待君娱。

张鸣箏，恰恰语娇莺。一从弹作房中曲，常和窗前风雨声。张鸣箏，待君听。

这十首联章诗，有词的性质，但又不完全是词，因此，还是放在诗的范围里来论述。可以说，这是相思之绝唱。情感之深挚，抒情之缠绵，在辽诗中是独一无二的。萧观音虽是后妃，但她是有思想有见识的女杰。这一点，在契丹女性中是非常具有代表性的。道宗朝政治荒颓，女真人已经崛起，成为最大的心腹之患，而道宗则玩物丧志，嬉游畋猎，将朝政委之以奸臣。萧观音对此深感忧虑。一是忧其耽于畋猎而疏于朝政；二是恐其身遭不测之祸。萧观音上《谏猎疏》以劝戒道宗，其疏云：“妾闻穆王远驾，周德用衰。太康佚豫，夏社几屋。此游畋之往戒，帝王之龟鉴也。顷见加强驾幸秋山，不闲六御，特以单骑从禽，深入不测。此虽威神所届，万灵自为拥护，悦有绝群之兽，果如东方所言，则沟中之家，必败于简子之驾矣。妾虽愚闇，窃为社稷忧之，惟陛下尊老乐驰骋之戒，用汉文吉行之旨，不以其言为牝鸡之晨而纳之。”这篇《谏猎疏》，以历史上的畋猎过度为戒，唯恐道宗身遭不测，其意殷殷，其理昭昭，但是它并未使君王有所收敛，加以节制，反而疏远冷落了萧后，多时不曾“临幸”。萧观音心中幽怨，又盼望夫妻能够欢爱如初，于是作《回心院词》以达其情。这十首诗是一个整体，反复吟咏自己内心的幽怨痛苦，以及对君王的殷切期盼。女诗人从宫室的各个角度来写自己的孤独寂寞，通过宫室的华丽与空寂来暗示独处的悲凉。第一首就以“游丝络网尘作堆，积岁青苔厚阶面”的诗句烘托了无人问津的冷寂。第二、三、四、五首等，都以比喻男欢女爱的意象，营造了宫闱的性爱气氛，却又以当下的独处凄凉景象，越发反衬出诗人的哀伤心态。如第二首的“换香枕，一半无云锦。为是秋来转展多，更有双双泪痕渗”、第三首的“铺翠被，羞杀鸳鸯对。犹忆当时叫合欢，而今独覆相思块”等诗句，都是如此。女主人公扫殿、拂床、换枕、铺被、装帐等一系列行为，都是对于君王的渴盼，同时，也写出了独处冷宫的凄苦。诗人运用赋的艺术表现手法，反复铺陈渲染，回环往复，一唱三叹，把诗人的情感抒写得缠绵悱恻，这种多首联章的形式也表现了诗人的创造性。

萧观音被诬赐死，可谓天下奇冤，诗人心中充满绝望与悲愤。她写了骚

体的《绝命词》诉说自己蒙受的奇冤，剖白了自己无辜的心灵。诗云：

嗟薄祐兮多幸，羌作伋兮皇家。承昊穹兮下覆，近日月兮分华。托后钩兮凝位，忽前星兮启耀。虽衅累兮黄床，庶无罪兮宗庙。欲贯于鱼兮上进，乘阳德兮天飞，岂祸生兮无朕。蒙秽恶兮宫闱，将剖心兮自陈。冀回照兮白日，宁庶女兮多惭。遏飞霜兮下击，顾子女兮哀顿。对左右兮摧伤，其西曜兮将坠。忽吾去乎椒房，呼天地兮惨悴。恨今古兮安极，知吾生兮必死，又焉爱兮旦夕。

这首诗是以满腔血泪写就的绝命诗，是生命的绝唱，其动人心魄不减于蔡文姬的《悲愤诗》。在不多的文字中，诗人简要地描述了她成为后妃、入主椒房的心态，表达了对君主的感激之情和依恋之意，同时，也表白了自己是无罪于宗庙的清白。诗的后半部分，诉说了自己的冤屈，令人荡气回肠，击节扼腕！诗采用了骚体六言的形式，深得楚骚的遗风。诗句短促急切而又突兀不平，非常适合于这种旷世之冤的抒写。《绝命词》是萧观音的最后一首诗，也是用诗人的血泪写出的一首诗。

在辽代诗人中，相对而言，萧观音存留的篇什最多，体裁也是多样的，有七言绝句，有联章诗，有五言律诗，还有骚体诗，可以看出，诗人善于用不同的体裁来表现不同的情感类型。从风格上也不是一极的，既有《伏虎林待制》那样的刚健雄放，又有《回心院词》那样的缠绵悱恻；既有《君臣同志华夷同风》那样的雍容大气，又有《绝命诗》那样的悲愤欲绝！萧观音的诗作，在辽代诗人中是最为动人心魄，感人肺腑的。

辽代还有一位同为宫廷女性的出色诗人，那就是萧瑟瑟。萧瑟瑟（？—1121年），是天祚帝王将相（耶律延禧）的文妃。《辽史》载：“天祚文妃萧氏，小字瑟瑟，国舅大父房之女。乾统初，帝幸耶律挹葛第，见而悦之，匿宫中数月。皇太叔和鲁斡劝帝以礼选纳，三年冬，立为文妃。生蜀国公主，晋王敖卢斡，尤被宠幸。”^①天祚帝是辽朝的亡国之君。他昏庸无道，不恤国事，女真人

① 《辽史》卷七一《后妃传》。

的领袖阿骨打起兵反辽，声势汹汹，社稷运如累卵，而天祚帝仍然“游畋无度”，朝政日益腐败，乃至不可收拾。在诸皇子中，晋王敖卢斡最为贤明，“积有人望，内外归心。”^①，元妃兄萧奉先深忌晋王。文妃姊嫁耶律挾曷里，妹嫁耶律余睹。萧奉先诬告余睹欲立晋王，尊天祚为太上皇。文妃与晋王相继受诛。萧瑟瑟就这样无辜惨死于天祚帝之手，成为统治阶级内部倾轧的牺牲品，与萧观音的命运颇为相似。

萧瑟瑟在诗歌创作上有很深的造诣，在辽代，与萧观音同为最杰出的女诗人。萧瑟瑟有很深刻的政治见解，她现存的作品不多，都指陈时政，规箴天祚，如《讽谏歌》云：

勿嗟塞上兮暗红尘，勿伤多难兮畏夷人。不如塞奸邪之路兮，选取
贤臣，直须卧薪尝胆兮激壮士之捐身，可以朝清漠北兮，夕枕燕云。

这首诗以骚体形式进行政治讽喻，在政治讽喻诗的传统中是独树一帜的。史载其“善歌诗。女直（即女真）乱作，日见侵迫。帝畋游不恤，忠臣多被疏斥，妃作歌讽谏”，即指此诗与《咏史》等作而言。《讽谏歌》尖锐地指出了辽王朝所面临的危难局面，力戒天祚帝在政治上应该清醒起来，不可佚豫亡国，而要认清形势，增加自信，积极振作起来，励精图治，卧薪尝胆，在用人上真正信任忠良之士，摒塞邪佞之徒，这样才能重振朝纲，永镇漠北。这首诗有明确的政治祈向，有深刻的思想意蕴，却决不显得枯燥无味，直白说教，而是在激切饱满的情感中表达出诗人的政治见解，而且杂言长句的骚体形式，使诗更多情韵。虽只有数句，但句式却多有变化，使诗人的胸臆得以淋漓尽致地抒发。犀利的政治卓识与至诚之情、磅礴之势，熔为一体，读之令人感慨再三。

再有萧瑟瑟的《咏史》一首：

丞相来朝兮剑佩鸣，千官侧目兮寂无声。养成外患兮嗟何及，祸尽

^① 《辽史》卷七二。

忠臣兮罚不明。亲戚并居兮藩屏位，私门潜畜兮爪牙兵。可怜往代兮秦天子，犹向宫中兮望太平。

这首《咏史》之作，是咏叹秦二世时宰相赵高擅权专政，横行跋扈，终至倾覆秦朝社稷的，而实际上则是指斥天祚时的奸相萧奉先的。现实针对性非常之强。诗人所咏之史实与暗指之现实非常相似，同时，诗人的情感力度颇强，字里行间充满了激愤的情绪。萧奉先是天祚帝的元妃之兄，封为兰陵郡王，在天祚朝是权倾一时的奸臣，为人阴险忌刻，有为其障碍者，必欲除之。萧瑟瑟就是为其所害。《契丹国志》载：“萧奉先，天祚后族也。嗣先、保先，皆其弟。奉先在道宗朝为内侍奉，又为承旨，历史部尚书。缘恩宫掖，专尚谄谀，朋结中人，互为党与。至天祚朝，毬猎声色，日蛊其心，防微不早，女真始乱。奉先时为政事令、同平章事，又兼枢密使。”（卷一九）可见其集军政大权于一身。而当女真势如破竹进逼契丹之际，国运危难，天祚仍佚乐不休，不恤国事，而萧奉先作为重臣，却只顾逢迎天祚，隐瞒军情。史载“当女真之兵未至也，奉先逢迎天祚，言：‘女真虽能攻我上京，终不能远离巢穴。’而一旦越三千里直捣云中，计无所出，惟请播迁夹山。天祚方悟，顾谓奉先曰：‘汝父子误我至此，杀之何益！汝去，毋从我行。恐军心忿怒，祸必及我。’奉先父子恸哭而去，为左右执送女真兵。女真兵斩其长子昂，送奉先及次子昱于其国主。道遇我兵，夺归，天祚并赐死。”^①萧奉先所为，对于天祚朝的政治和国运造成了极大的危害，他私养爪牙，祸害忠良，朝中掌要津者皆其党羽亲信，令千官侧目，而君王被蒙在鼓里，不知国亡在即。文妃此诗，以赵高为题材，实则句句都是在指斥萧奉先。如果没有每句都加的“兮”字，就是一首七言诗，而且是不完全合乎七言格律。而当诗人每句都用“兮”字，则使全诗有了一种楚骚般的韵味和不平之气。这个“兮”字其实不是诗人外加上去的，而是发源于诗人内心的奇突激愤。虽是一首政治讽喻诗，却不令人感到枯燥乏味，而是震撼人心。

辽代契丹女诗人当然不仅只有萧观音、萧瑟瑟这样两位，但其他人未能

^① 《辽史》卷一〇二《萧奉先传》。

留下作品,因而也就无从查考。而“二萧”的作品,使我们看到了契丹女诗人的共同特点。她们的诗作以雄豪粗犷的北方民族性格为底蕴,又熔之至情,成就一种刚柔相济的风格特征,语言富有力度而不失之于粗糙,明快凝炼而又不失之于直白枯槁,具有很强的艺术张力。尤为突出的是,从这两位女诗人的作品中,表现出强烈的政治意识和卓越的政治见解。她们既不同于那些只以粉黛媚上、“扬蛾入宠”的一般嫔妃,也不同于那些操纵朝政、顺昌逆亡的太后之辈,而是以国事为重、具有政治头脑和远见卓识的宫廷女性。

萧观音和萧瑟瑟的创作有着非同寻常的意义,其与中原汉族女性的创作是有着较大的差异的。中原汉族女性诗人的作品尽管不乏激愤之作,但主要是以柔婉为主调的。北方游牧民族的女性在她们的生活里没有那么多纲常名教的约束,能够得到自然的生长。由游牧、游牧民族的生活和生产方式所决定,她们与男人一样流转迁徙于草原、大漠上。因而,她们同样有着很强的尚武精神与豪放性格。北朝乐府中的《李波小妹歌》:“李波小妹字雍容,褰裳逐马如卷蓬。左射右射必叠双。妇女尚如此,男子安可逢。”正如萧涤非先生指出的那样:“北朝妇女,亦犹之男子别具豪爽刚健之性,与南朝娇羞柔媚及两汉温贞闲雅者并不同。”^①契丹女性正是有着同样的性格基础和民族文化心理,同时,由于后族在辽王朝政治中起到的重要作用,使得像萧观音和萧瑟瑟这样的宫廷女性有着更多的政治敏感和政治见解。辽朝契丹皇族的婚姻范围限定严格,“皇族与后族通婚,更不限以尊卑;其皇族、后族二部落之家,若不奉北主之命,皆不得与诸部落之人通婚。”^②有辽一代,皇族一直是与后族通婚的,后族因而也就获得了相当多的政治权力。又由于她们与皇帝及社稷的命运是休戚相关的,因而对于王朝政治备加关注。这就使她们的诗作有了更多的政治意蕴。

第四节 契丹长诗《醉义歌》

辽代契丹人的诗歌创作,数量很少,篇幅大、份量重的作品更是寥寥无

^① 萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,人民文学出版社1984年版,第281页。

^② 《契丹国志》,上海古籍出版社1985年版,第221页。

几,而现存篇幅最大、从创作角度看成就最高的作品,大概要数《醉义歌》。

《醉义歌》原为契丹文的创作,后来金代契丹后裔耶律履曾译为汉文。我们现在所见汉文的《醉义歌》,是其子、元代开国勋臣耶律楚材再译而成。耶律履(1131—1191),契丹人后裔,字履道,系辽东丹王耶律倍七代孙。以荫入仕,官至礼部尚书,谥文献。耶律楚材(1190—1244),字晋卿,号湛然居士,是耶律倍八世孙。元代初期辅佐成吉思汗,在蒙古族统一中国的进程中,曾起了重要的作用,拜中书令。《醉义歌》有序云:“辽朝寺公大师……贤而能文……《醉义歌》乃寺公之绝唱也。昔先人文献公(即耶律履)尝译之。先人早逝,予恨不得一见,及大朝之西征也,遇西辽前郡王李世昌于西域。予学辽字(即契丹文——作者按)于李公,期岁颇习,不揆狂斐,乃译是歌,庶几形容其万一云。”现将《醉义歌》全文录之于此:

晓来雨霁日苍凉,枕帟摇曳西风香。困眠未足正展转,儿童来报今重阳。吟貌苍苍浑塞色,客怀袞袞皆吾乡。敛衾默坐思往事,天涯三载空悲伤。正是幽人叹幽独,东邻携酒来茅屋,怜予病甯伶仃愁,自言新酿秋泉麴。凌晨未盥三两卮,旋酌连斟折栏菊。我本清癯酒户低,羁怀开拓何其速。愁肠解结千万重,高谈几笑吟秋风。遥望无何风色好,飘飘渐远尘寰中。渊明笑问斥逐事,谪仙遥指华胥宫。华胥咫尺尚未及,人间万事纷纷空。一器才空开一器,宿醒未解人先醉。携樽挈榼近花前,折花顾影聊相戏。生平岂无同道徒,海角天涯我遐弃。我爱南村农丈人,山溪幽隐潜修真。老病尤耽黑甜味,古风清远古犹迤。喧嚣避遁岩路僻,幽闲放旷云泉滨。旋春新黍爨香饭,一樽浊酒呼予频。欣然命驾匆匆去,漠漠霜天行古路。穿行迤邐入中门,老幼仓忙不宁处。丈人迎立瓦杯寒,老母自供山果醋。扶携齐唱雅声清,酬酢温语如甘澍。谓予绿鬓犹可需,谢渠黄发勤相谕。随分穷秋摇酒卮,席边篱畔花无数。巨觥深斝新词催,闲诗古语玄关开。开怀属酒谢予意,村家不弃来相陪。适遇今年东鄙阜,黍稷馨香勸畎亩。相邀斗酒不浹旬,爱君萧散真良友。我酬一语白丈人,解释羁愁感黄耆。请君举盏无言他,与君却唱醉义歌。风云不与世荣别,石火又异人生何。荣利傥来岂苟得,穷通夙定徒奔波。

梁冀跋扈德何在，仲尼削迹名终多。古来此事元如是，毕竟思量何怪此。争如终日且开樽，驾酒乘杯醉乡里。醉中佳趣欲告君，至乐无形难说似。泰山载斫为深杯，长河酿酒斟酌之。迷人愁客世无数，呼来掐耳充罚卮。一杯愁思初消铄，两盏迷魂成勿药。尔后连浇三五卮，千愁万恨风蓬落。胸中渐得春气和，腮边不觉衰颜却。四时为馭驰太虚，二曜为轮辗空廓。须臾纵辔入无何，自然汝我融真乐。陶陶一任玉山颓，藉地为茵天作幕。丈人我语真非真，真兮此外何足云。丈人我语君听否，听则利名何足有。问君何事徒劬劳，此何为卑彼岂高。蜃楼日出寻变没，云峰风起难坚牢。芥纳须弥亦闲事，谁知大海吞鸿毛。梦里蝴蝶勿云假，庄周觉亦非真者。以指喻指指成虚，马喻马兮马非马。天地犹一马，万物一指同。胡为一指分彼此，胡为一马分西东。人之富贵我富贵，我之贫困非予贫。三界唯心更无物，世中物我成融通。君不见千年之松化仙客，节妇登山身变石。木魂石质既我同，有情于我何瑕隙。自料吾身非我身，电光兴废重相隔。农丈人，千头万绪几时休，举觴酩酊忘形迹。

这首长诗原作为契丹文，后由元初著名文学家、政治家耶律楚材译为汉文。关于楚材，在本书的元代部分自有较为专门论述。可以指出的一点是，楚材作为诗人，在辽金元诗史上是有特殊地位的。这首长诗既是译作，恐怕其中也不无楚材的思想情感。但是，可以肯定的是，其主要的思想脉络及诗意安排，自然还是原作的。

从耶律楚材的序文来看，这位“寺公大师”的生平无从考索，楚材对其也是不甚了了。只是称其“贤而能文”。序文高度评价了《醉义歌》，称之为“绝唱”。楚材的文集《湛然居士集》中有许多与僧人往还的诗文，提到的僧人如“奥公禅师”、“湘公上人”、“容公和尚”等等，这是楚材对僧人的习惯性尊称。这首诗以重阳饮酒为诗的抒情契机，写出了诗人的人生感怀。从某种意义上看，此诗体现出儒道释三家思想在辽代对一部分士大夫的渗透程度，也展示了辽代诗歌的艺术高度。因为原文是契丹文，所以可以基本肯定作者为契丹诗人。

这首诗大致可分为四节，每三十句成一节。第一节是从“晓来雨霁日苍

凉”到“海角天涯我遐弃”，抒写重阳之际，诗人客居异乡，幽独悲伤，而东邻携酒来探望诗人。二人开怀畅饮，于是愁肠解结，高谈吟笑，情怀顿开。从“我爱南村农丈人”到“解释羁愁感黄耆”，可为诗的第二节，诗人通过对“南村农丈人”的赞许，写出了“南村”的纯朴古风，也使诗人对生活有了不同寻常的感悟。诗人幽栖于乡野，隐居于林泉，是为了“避遁喧嚣”，而得到“幽闲放旷”的人生体验。而农丈人与其家人的热情款待，更增加了乡野的诗情画意，从而升华了隐逸境界。诗人对于“南村农丈人”的幽隐生活非常赞赏，在其中寄寓了自己的人生价值理想。“潜修真”有着道家观念。“喧嚣避遁岩路僻，幽闲放旷云泉滨”，正是中国古代隐士的生活方式。这个“农丈人”的形象，并非单纯的农民老者，而是有着佛家和道家人生观的隐者。“旋春新黍饔香饭，一樽浊酒呼予频”，则又是对乡间热诚纯朴民风的写照，有着浓郁的北方农村的风情。“欣然命驾匆匆去，漠漠霜天行古路。”表达了诗人对这位“农丈人”的生活的向往，以及对这种纯朴而热情的情谊的珍视。在这里的描写中，显示出古朴的韵味。“穿行迢迢入中门，老幼仓忙不宁处。丈人迎立瓦杯寒，老母自供山果醋。”通过具体的细节，写出了“农丈人”及其家人对于客人的热情殷勤。“瓦杯寒”说明迎立已久。“扶携齐唱雅声清，酬酢温语如甘澍。谓予绿鬓犹可需，谢渠黄发勤相谕。”表明农丈人及其家人并非仅是一般的热情好客，而是有着良好的礼仪修养和文化蕴含。“随分穷秋摇酒卮，席边篱畔花无数。巨觥深斝新词催，闲诗古语玄关开。”这几句诗则写出了他们饮酒的环境，暗含了陶渊明式的隐逸情趣。诗人与农丈人的谈话内容并非如孟浩然所说的“把酒话桑麻”，而是“闲诗古语”，催唱新词。

诗的第三节，从“请君举盏无言他”到“藉地为茵天作幕”，集中抒写了在释道思想渗透中的人生态度。诗人在醉中忘怀世事，又看到人生无常，犹如石火，正是佛家人生观的最为常见的观点。“荣利傥来岂苟得，穷通夙定徒奔波。”是从报应轮回的角度来劝世人，不要奔波于荣利。“梁冀跋扈德何在，仲尼削迹名终多。”此二句内涵丰富，通过跋扈横暴的梁冀与万世至圣先师孔子的归宿，以及在后世的道德评价，揭示了善恶必有定评的规律。诗人由是又以醉中之乐作为超越世间烦恼的途径：“争如终日且开樽，驾酒乘杯醉乡里。”通过形象的描写，而将忘却人世纷争的快乐感觉渲染出来。“醉中佳趣欲告

君,至乐无形难说似。泰山载斫为深杯,长河酿酒斟酌之。”诗人深切地感受到“醉中佳趣”,“至乐无形”,其美妙之味难以言说。“泰山载斫为深杯,长河酿酒斟酌之。迷人愁客世无数,呼来招耳充罚卮。”以极度的夸张写诗人饮酒的豪情逸兴。“一杯愁思初消铄,两盏迷魂成勿药。尔后连浇三五卮,千愁万恨风蓬落。”写借酒消愁的过程。“胸中渐得春气和,腮边不觉衰颜却。”写饮酒使诗人摒落衰颜,春气和煦。“四时为驭驰太虚,二曜为轮辗空廓。”写四季交替、二曜驰轮,给人带来的时空感受。“须臾纵辔入无何,自然汝我融真乐。陶陶一任玉山颓,藉地为茵天作幕。”更为形象、也更为真切地饮中的“真乐”,这其实正是庄子哲学中的“天地与我并生,万物与我为一”的至高境界。

从“丈人我语真非真”到“举觞酩酊忘形迹”,这是诗的第四段,也就最后一节。诗人以庄子哲学中的“齐物”思想来认识人生与世界,又将其与佛学理念相融通,以此消解名利对人的困扰。同时,诗人还将道家的相对主义思想与佛教的中道观融合为一,消泯内心的名利之忧。“丈人我语真非真,真兮此外何足云。丈人我语君听否?听则利名何足有。”这几句主要是以佛教的中观思想。从佛教的中观说看来,“真”与“非真”是相对的,也是相融互即的。在大乘佛学而言,“万法”既非真,又非非真,因此名“真如”。《中论》说:“诸法不有不无者,第一真谛也。”佛家所谓的“空”,并非虚无,而是“不真”。佛家并不否认现象的存在,但却主张事物是因缘而生,没有“自性”的。所谓“自性”,即事物的内在规定性,如《中论》所说:“如诸法自性,不在于缘中,以无自性故,他性亦复无。——缘中无自性,自性无,故不自生;自性无,故他性亦无。”^①执于“真”或“非真”,都是偏执,都是“落二边”。僧肇云:“所以然者,夫有若真有,有自常有,岂待缘而后有哉?譬彼真无,无自常无,岂待缘而后无也?若有不能自有,待缘而后有者,故知有非真有。有非真有,虽有而不可谓之有矣。不无者,夫无则湛然不动,可谓之无。万物若无,则不应起,起则非无。以明缘起,故不无也。”有与非有,是和真与非真相通的。“待双脚而后有”,那就不是真有;而无也非真无,真无者“万物不起”,万物现象却依然生成,那便是“非真”了。于是僧肇又说:“何则?欲言其有,有非真生;欲言其

^① 《中论·观因缘品》,见任继愈选编《佛教经籍选编》,中国社会科学出版社1985年版,第22页。

无,事象既形。象形不即无,非真非实有。然则不真空义,显于兹矣。故《放光》云:诸法假号不真,譬如幻化人,非无幻化人,幻化人非真人也。”^①诗人以此种思想方法来认识世界,那也就无所谓“真”与“非真”,一切都是虚幻的了。“丈人”是纯朴热诚招待诗人的农舍主人,同时,也是诗人的倾诉对象。通过佛教的“真”与“非真”的中道观,仕途名利又何足挂怀?“问君何事从劬劳,此何为卑彼何高。蜃楼日出寻变灭,云峰风起难坚牢。”这里又将道家哲学中的相对主义与佛家思想的中道观融合起来,以之淡化世间名利产生的内心忧虑。而“芥纳须弥亦闲事”等诗句,都是化用佛道两家经典中的意象,并且融合为有独特内涵的诗意。“君不见千年之松化仙客,节妇登山身变石。木魂石质既我同,有情于我何瑕隙。”则是以此来表现“物我合一”、“万物一体”的观念。“自料吾身非我身,电光兴废重相隔。农丈人,千头万绪几时休,举觞酩酊忘形迹。”以醉相邀,忘却形迹,进入一种超越之境。

《醉义歌》作为一首歌行体长诗,是现存辽诗中篇幅最大的作品,计120句842字。它不仅以篇制取胜,而且以充沛的文气、深厚的哲学底蕴和新奇的意象,在辽诗中力拔头筹。

诗人对于佛家哲学和道家哲学思想都有切身的领悟,有深刻的理解,并且融入到自己的人生态度和价值观中去。诗中有非常浓重的佛家思想和道家思想,但它们不是存在于理论形态的,而是内化到诗人的心灵之中,却又淋漓酣畅地通过诗境表现出来。尽管是由元代著名文学家耶律楚材翻译为现在的面貌,其中必有译者的润色,但基本上仍是原作的情感脉络、词语格律以及诗中意象。《醉义歌》正可以作为契丹文诗歌创作的杰出代表,如《全辽文》编者陈述先生所指出的那样:“旨义精美,想见契丹一代以其国语撰造者,亦多斐然之作。”^②对于《醉义歌》的评价是很中肯的,就中不难看出当时契丹文诗歌创作的水准。

① 《不真空论》,见任继愈选编《佛教经籍选编》,第79页。

② 陈述辑:《全辽文》,中华书局1981年版,第364页。

第三章 辽诗中的汉人 创作与民歌谣谚

第一节 辽诗中的汉人创作

辽诗现存篇目很少,其中成就最高的当属契丹诗人的作品。现存的汉人之诗,并无长篇大制之作,也无艺术上或情感上十分突出的佳什,但还是有一些不乏北国特色的。辽代的汉人创作,其作者很难从专业的意义上说是诗人,甚至也非纯然的士大夫,而是一些辽代汉人在不同情境下的创作。其实可以认为,辽代契丹统治者对于汉族士人的重视,更多地是在治国方略上,而非文学创作上,文学创作在辽朝前期的文化建设中还难以提到议事日程上来。契丹统治者在其立朝之初,颇为倚重一些汉族文士,而汉族文士也为辽朝政治摆脱奴隶制,逐步走向封建化出谋划策。其中最主要者如韩延徽、张砺、赵延寿等。《契丹国志》载韩延徽“始教太祖建牙开府,筑城郭,立市里,以处汉人,使各有配偶,垦艺荒田。由是汉人各安生业,逃亡者益少。契丹威服诸国,延徽有助焉。”^①韩延徽等汉族士人被契丹统治者看重的主要在于制度文化方面,而非文学美文。但是,辽诗中仍有一些汉族士人的创作,从感染力上是不如那些契丹诗人创作的,主要是一些律诗、绝句,然而,这些诗作还是体现出较为浓重的北国色调的。

赵延寿的一首《失题》:

^① 《契丹国志》卷一六《韩延徽传》。

黄沙风卷半空抛，云重阴山雪满郊。探水人回移帐就，射雕箭落著弓抄。鸟逢霜果饥还啄，马渡冰河渴自跑。占得高原肥草地，夜深生火折林梢。

赵延寿(?—948)，五代时常山(今河北正定)人。本姓刘，其父刘邠，为梁藩令。后刘守文攻陷藩，其裨将赵德钧得延寿，以为养子，遂姓赵。后与赵德钧投契丹，为幽州节度使，封燕王。并以伐晋功封魏王，进中京留守，大丞相，辽世宗时为枢密使，是辽代汉人中武职最高者。赵延寿不仅武略超群，而且颇习诗翰。这首诗，体现了辽朝汉人诗作的北地之风，颇有慷慨雄放之气。诗的首联，渲染出阴山一带苍凉雄莽的景色，是一种全景式描写，烘托了军旅生活的苦寒环境，使诗呈现出凝重的整体气氛。颔联选取了契丹作为游牧民族特定的风俗细节，如同一幅风俗画面。契丹人随水草、逐寒暑而转徙，民风淳朴而骠悍。在游牧过程中，水源是非常重要的。因此，往往先派人去寻找水源。这里写探水人归来，报知水源所在，于是便转移毡帐。契丹健儿弯弓射雕，雕中箭落地。颈联则以鸟、马的意象写出塞北寒冬的贫瘠，从侧面烘托了军旅生活的艰苦。尾联以“高原肥草地”为其理想的所在，军士们在深夜中生火取暖，军中的艰苦情状不言自明，将士的英雄气概也就在其中了。

从诗的形式而言，这首诗并非纯熟的律诗，个别地方甚至失律，如第六句的最后一字“跑”是仄声，这是明显不合诗律之处。但它纯朴自然，而且诗的意象是生动而具有美感的。如《太平广记》中引《赵延寿传》云：“延寿将家子，幼习武略，即戎之暇，时复以篇什为意，亦甚有雅致，尝在虏廷赋诗……南人闻者，往往传之。”此诗描写契丹景色、习俗，为南人所称道宜也。

道宗朝的汉人官员中有一位马尧俊，其诗才颇为人所称道。马尧俊在道宗时任起居郎知制诰。宗元丰三年(1080)充高丽国王徽生辰使，他晋见高丽王，奉上自己所作七律一首：

始从钩裂海东天，世世英雄禀自然。掌上宝符铃造化，胸中神剑画山川。太宗莫取龙州道，炀帝难乘鸭绿船。真是金轮长理国，岂论八万四千年！

这首诗气势雄壮,境界壮美,意象奇丽。诗是对高丽国王的称颂,也是对高丽国历史的高度概括。诗中记述中原王朝数次征伐高丽,却都以失败告终。唐太宗在贞观十九年(645)、二十一年(647)、二十二年(648)三度发兵攻打高丽,结果都是无功而返。隋炀帝于大业八年(612)率百万大军亲征高丽,结果惨败而归。此诗概括了高丽人民不畏强敌,英勇反抗的历史,赞颂高丽国帝业永存,万载不灭。此诗虽然是用于外交场合的应酬之作,谈不上什么真情实感,但是诗本身气象雄伟壮丽,用典浑成自然,堪称一首律诗的佳作。

辽圣宗时名士刘三谔有自述胸臆的《自陈》七律一首,诗云:

虽惭谗勺赴沧溟,仰诉丹衷不为名。寅分星辰将降祸,兑方疆寓即交兵。春秋大义惟观衅,王者雄师但有征。救得燕民归旧主,免于戎虏自称兄。

刘三谔,河间人,其父刘慎行仕辽,官至北府宰相。辽朝开科取士,三谔兄弟六人(一德、二元、三谔、四端、五常、六符)中三谔、四端和六符均进士及第。三谔娶辽朝公主而为驸马都尉。三谔曾向圣宗献《一矢毙双鹿赋》,深得圣宗嘉许。后与公主不睦,携其妾与子投宋。三谔情辞悲切,自言:公主凶狠,必欲杀其妾与子,因之投宋。朝廷问其国中机事,三谔为诗自陈,即上列一首。这首诗表达了自己背辽投宋的苦衷,也表明了以宋为正义之师的立场。从篇什中可见,诗人心中有多悲苦,但其诗风却雄健有力,用典精准。宋朝因与辽所订澶渊之盟:相互不得接纳和藏匿逃亡之人,唯恐引发边衅,辽朝又移文交涉,要求交出三谔,于是其被遣送回辽。及至幽州,其妻已先至,杀其妾与子,将三谔解送朝廷。因其兄弟正受到辽朝委任,于是免于死罪,而下狱监禁。

赵用有《韩相墓志铭》一诗:

选高岗兮辟玄宫,痛厚地兮埋英雄。色惨白杨迷苦雾,声哀青枫飒悲风。尘飞劫尽此石固,辉华令德永无穷。

赵用是圣宗时人,韩相并非宰相之“相”,只是其名,系辽兴军衙内马步军都指挥使。韩相系燕人,出身世家,而且累有战功于国家,却于41岁时即辞世。赵用为之作墓志铭,甚见真情。这首诗只有六句,并非规范的律诗,而作为铭文中的诗,却颇具内涵,且风格浑厚。前两句,以骚体出之,表达了对逝者的尊崇之意。中间二句,对偶工稳,营造出非常悲凉的氛围;后面两句,则从石碑的坚固上升到逝者的令德永存。应该说,这首诗还是相当纯熟而且风格沉郁的。

李澣有《留旧阁》一首七言绝句:

座主登庸归凤阙,门生批诏立鳌头。玉堂旧馆多珍玩,可作西斋润笔不?

李澣,字日新,京兆万年(今西安)人。后唐天成中进士。初仕后晋,任中书舍人。辽会同九年灭晋时归辽。世宗时,任翰林学士。穆寒时,任工部侍郎。因图谋南奔后周,被囚6年,因撰辽太宗功德碑得释,加礼部尚书,宣政殿学士。曾有《应历小集》十卷,死后其兄李涛辑录其遗作为《丁年集》,皆佚。这首诗见于《全辽文》卷四,具体所写情境不详。诗从艺术上看,还是颇为成熟的,也有诗的韵味,但也难说是上乘之作。

天祚帝时有进士王枢的《三河道中》绝句一首:

十载归来对故山,山光依旧白云闲。不须更读元通偈,始信人间是梦间。

王枢,字子慎,良乡(今北京市房山县)人。天祚时进士,后仕金朝。任翰林学士,出为成德军节度使。这首诗体现了作者的人生态度及在诗歌上的成熟圆融。诗系作者回到故里良乡时路过三河所作。从归乡途中的具体感受写起,虽然意象闲雅,但其中所潜含的意蕴却是相当丰富的。前两句在看似简省的诗境中有颇为深沉的人生体验。这恰是诗人艺术高超的表现,同时,也可看出辽诗艺术的成熟与发展。诗的后两句,将从佛教经藉中得到的感

悟,与前面在回乡途中所见情境相绾合,由此得出“人生如梦”的观念。“元通偈”即圆通偈,是佛家《楞严经》中的偈语。苏轼《赠慈云寺鉴老》诗中说:“却须重说圆通偈,千眼薰笼如法王。”圆通指觉慧周圆,通入法性。由此观之,王枢的这首诗可以视为一首理趣诗,而且颇似苏轼的理趣诗创作。苏轼的理趣诗并非主题先行,也非枯燥说理,而是在审美感兴中获得人生哲理,如《题西林壁》、《琴诗》等。王枢此诗也是在山光云态中得到人生感悟,并在最末一句中加以升华。这样,前面所描绘的审美意象,就显得更为透明和富于梦幻般的感觉。此诗堪称辽诗中的上品。

天祚时虞仲文有五绝《雪花》一首:

琼英与玉蕊,片片落前池。问著花来处,东君也不知。

虞仲文,字质夫,武州(今山西神池)宁远人。是隋代名臣虞世南之后。仲文为辽道宗时进士,历仕太常少卿、中书舍人,枢密院直学士,翰林侍讲学士。在辽代汉人中地位甚高。虞仲文能诗善画,绘画上喜画人马、墨竹,七岁即能作诗,十岁能属文,而据《中州集》载,此诗为其四岁所作。《雪花》一诗虽是虞氏少作,但确乎是清新可喜。仲文后来归附金朝,授枢密使,平章政事,封秦国公,故其为辽金两朝人物。此诗按《中州集》所云为四岁时作,自然是在辽时所作。这首五言小诗,以雪花为题,极富神韵,不粘不滞,写出雪花的洁白飘逸。“东君”指春神。诗的后两句,更使雪花的意象显得悠远神秘。

马植的两首作品在辽诗中值得重视的,二首均为七言绝句,其一《上京》曰:

建国旧碑明月暗,兴王故地野风干。回头笑向王公子,骑马随军上五銮。

马植,燕京霍阴(今河北北部)人。出身于辽朝汉族世家,仕辽为光禄卿。他对天祚帝时期的辽朝政治颇为厌倦,并预料辽朝国祚必亡,于天庆七年(1117)归宋,易名为李良嗣。赐姓赵。马植谋归宋朝已久,先此已秘密修书

给宋朝,其中表达了自己的心情,如其《密遣人至雄州投蜡丸》中云:“天庆五年三月二日。辽国光禄卿李良嗣,谨对天日斋沐裁书拜上安抚太师足下。良嗣本汉人,素居燕京霍阴,自远祖以来,悉登仕路,虽披裘食禄,不绝如线,然未尝少忘尧风,欲褫左衽,而莫遂其志,比者国君嗣位以来,排斥忠良,引用群小,女真侵陵,官兵奔北,盗贼蜂起,攻陷州县,边报日闻,民罹涂炭,宗社倾危,指日可待。迺又天祚下诏,亲征女真,军民闻之,无不惶骇,揣其军情,无有斗志。良嗣虽愚戇无知,度其事势,辽国必亡。良嗣日夜筹思,偷生无地,因省易系有云:见机而作,不俟终日,语不云乎:危邦不入,乱邦不居,良嗣久服先王之教,敢佩斯言,欲举家贪生,南归圣域,得服汉家衣裳,以酬素志。伏望察良嗣忱诚,不忘悯恤辙鱼,代奏朝廷,速俾向化,倘蒙睿旨,允其愚恳,预叱会期,俯伏前去,不胜万幸!”像这样的书信还有几件,意思大同小异,都是说天祚昏愤,辽国必亡,自己要归附宋朝;女真伐辽,势不可挡,辽朝五京,已陷四京,劝宋朝出兵收燕。等等。马植归宋后,迁直龙图阁,提点万寿观,加右文殿修撰。金宋联合灭辽后,加延康殿学士,提举上清宫。其间屡次使金斡旋,争取燕云等地复归于宋。宋金战争爆发后,遭谏官参劾。靖康元年(1126),被处死于流徙之所。马植颇有文才,能诗善文,《三朝北盟会编》称其“涉猎书传有口才,能文辞,长于智数”。他在当时宋辽金三个政权之间的关系中起了重要的作用。

《上京》一诗是天辅四年(1120)金人攻辽上京时所作,马植时以宋使身份观阵,金人于延和楼设酒宴,马植遂于席间赋此诗。上京即辽朝上京,在今内蒙古昭乌达盟巴林左旗林东镇南波罗城。辽太祖于神册三年(918)于此建都。诗中“建国旧碑明月暗”,颇为寓意,说辽朝开国时的旧碑在明月下黯淡无光,喻示辽朝气数已尽。“兴王故地野风干”,是说当年的兴王之地,也即辽朝开国的发祥之地,现在却萧条荒凉,好景不再了。后两句“回头笑向王公子,骑马随军上五銮”,王公子指副使王瑰。五銮,辽上京殿名。《辽史·地理志》载:“上京,太祖创业之地。负山抱海,天险足以为固。地沃宜耕植,水草便畜牧。金甌一箭,二百年之基,壮矣。天显元年,平渤海,乃展郭郭,建宫室,名以天赞。起三大殿:曰开皇、安德、五銮。”诗中以超越的态度,回望历史,将兴废之迹收于眼中。意境苍茫,韵味丰富。

马植的另一首绝句云：

朔风吹雪下鸡山，烛暗穹庐夜色寒。闻道燕然好消息，晓来驿骑报平安。

这首诗在绝句艺术上也是可堪称道的。对于辽地的风物，马植非常谙熟，同时，他的诗艺也是上乘的。此诗以非常简省的笔墨，勾画出一幅燕山夜雪图，境界深邃而颇具画面感。前两句有一个时空连续和转换的过程。“朔风吹雪下鸡山”是薄暮时分的情景，“烛暗穹庐夜色寒”是夜中的情景。从外面看去，穹庐内烛光明灭，将辽地最富特征的景象烘托出来。后两句使诗作从沉郁幽暗中转入明朗，驿骑踏雪来报，燕然传来好消息，诗的结尾呈现亮色。短短七言四句，却给人柳暗花明之感。

《全辽文》中载有萧总管《契丹风土歌》一首，描写辽地风土，颇有价值，诗云：

契丹家住云沙中，耆车如水马若龙。春来草色一万里，芍药牡丹相间红。大胡牵车小胡舞，弹胡琵琶调胡女。一春浪荡不归家，自有穹庐障风雨。平沙软草天鹅肥，胡儿千骑晓打围。卓旗低昂围渐急，惊作羊角凌空飞。海东健鹘健如许，鞞上风生看一举。万里追奔未可知，划见纷纷落毛羽。平章俊味天下无，年年海上驱群胡。一鹞先得金百两，天使走送贤王庐。天鹅之飞铁为翼，射生小儿空看得。腹中惊怪有新姜，元是江南经宿食。

萧是姓萧的“总管”，而非全名如此。萧总管是辽朝人无疑，是契丹人还是汉族人很难确定。而此诗题目后又写道：“都下闻萧总管自说其风土如此。”而又见于姜夔《白石道人诗集》上，可能是姜夔据萧总管所描述而进行加工之作。而诗中所描绘的契丹风土人情，却是十分鲜活的。这首歌行体作品，对于契丹人的生存环境和生活方式，都以非常生动的笔致，作了全面的动态的刻画。“契丹家住云沙中，耆车如水马若龙。春来草色一万里，芍药牡丹

相间红。”将契丹民族的居处作了大视野的描写,使人感到既开阔又生动。“大胡牵车小胡舞,弹胡琵琶调胡女。一春浪荡不归家,自有穹庐障风雨。”则将契丹人的游牧生活方式写得十分有趣。契丹的男人牵车走着,而孩子们则是蹦蹦跳跳地跟在后面。小伙子一边弹着琵琶,一边和契丹姑娘调笑。他们居无定所,是以穹庐毡房来遮风蔽雨的。“平沙软草天鹅肥,胡儿千骑晓打围。阜旗低昂围渐急,惊作羊角凌空飞。”是写契丹围猎的场景,壮观而有气势。“海东健鹞健如许,鞬上风生看一举。万里追奔未可知,划见纷纷落毛羽。”写契丹对海东青的看重。“海东青”是一种鹰的名称,凶猛异常,契丹人视为珍宝,以之为狩猎之具。《契丹国志》载:“每岁正月上旬,出行射猎,凡六十日。然后并挹鲁河凿冰钓鱼,冰泮,即纵鹰鹞以捕鹅雁。夏居炭山,或上陞避暑。七月上旬,复入山射鹿,夜半,令猎人吹角效鹿鸣,既集而射之。宋真宗时,晁迥来贺生辰,还,言始至长泊,泊多野鹅、鸭,国主射猎,领帐下骑,击扁鼓绕泊,惊鹅、鸭飞起,乃纵海东青击之,或亲射焉。”^①这首诗将契丹的风土人情描述得异常生动,射猎的场景更能见出契丹健儿本色。对于我们了解契丹人情和北地文化,颇有参考价值。

第二节 辽诗中的民歌谣谚

辽代还有若干民歌谣谚,成为辽诗的重要组成部分,也可视为中国文学史上的民歌传统的继承和发扬。这部分是典型的“俗文学”,却透露出更为真实、也更为新鲜的文化信息。著名学者郑振铎先生在其经典名著《中国俗文学史》中高度评价俗文学的意义,指出:“‘俗文学’就是通俗的文学,就是民间的文学,也就是大众的文学。换一句话,所谓俗文学,就是不登大雅之堂,不为学士大夫所重视,而流行于民间,成为大众所嗜好、所喜悦的东西。”^②郑振铎先生还指出了“俗文学”的五个特质:其一是大众的,“她是出生于民间,民众所写作,且为民众而生存的”;其二“是无名的集体的创作”,“我们不知

① 《契丹国志·渔猎时候》。

② 郑振铎:《中国俗文学史》,作家出版社1954年版,第4页。

道其作家是什么人。他们是从这一个人传到那一个人;从这一个地方传到那一个地方。有的人加进了一点,有的人润改了一点,我们永远不会知道其真正的创作者与其正确的产生的年月的。”其三是口传的,“她从这个人的口里,传到那个人的口里,她不曾被写了下来。”其四“是新鲜的,但是粗鄙的。她未经学士大夫的手所触动,所以还保持其鲜妍的色彩,但也因为这所以还是未经雕斫的东西,相当的粗鄙俗气。”其五是“其想象力往往是很奔放的,非一般正统文学所能梦见,其作者的气魄往往是很伟大的,也非一般正统文学所能比肩。”^①郑振铎先生所指出的这五个特质,对于俗文学来说,是相当客观且颇为中肯的。民歌谣谚恰恰正是具备了这些特质的。从诗歌本身的文学性和精致感来说,民歌谣谚也许很难与文人创作媲美,它们的社会文化价值,却多是在后者之上的。如欲了解当日的社会政治、民情、民意,民歌谣谚可说是难得的信息源。汉乐府民歌、汉代童谣,都是极好的例子。汉朝统治者非常重视采集民间歌谣,以观政治得失,斯有汉乐府民歌之大观也。《后汉书》载:“初光武长于民间,颇达情伪……广求民瘼,观纳风谣,故能内外匪懈,百姓宽息。……然建武永平之间,吏事刻深,亟以谣言单辞,转易守长。”^②两汉政治,时以乐府采集民歌考察时政,如史籍所云:“和帝即位,分遣使者,皆微服单行,各至州县,观采风谣。”^③之所以民歌受到如此重视,乃是因其能够反映出社会生活的情伪。

民歌谣谚在辽代的文化存在中是一个重要的角色,可以说是颇为引人注目的。如契丹民族的原始民谣有一首《焚骨咒》:

夏时向阳食,冬时向阴食。使我射猎,猪鹿多得。

这是一首收葬父母遗骨时酌酒而祝的歌谣。《新五代史·四夷附录》载:“契丹比他夷狄尤顽傲,父母死,以不哭为勇,载其尸深山,置大木上,后三岁往取其骨焚之,酌而咒曰:‘夏时向阳食,冬时向阴食。使我射猎,猪鹿多

① 郑振铎:《中国俗文学史》,第4页。

② 《后汉书·循吏列传》。

③ 《后汉书·季郗传》。

得。’”这首民谣首先反映出契丹民族独特的葬俗。《焚骨咒》是焚化父母遗骨时所祝之歌,与其葬俗密切相关。契丹人的葬俗颇为特殊,如《契丹国志》记载:“父母死而悲哭者,以为不壮,但以其尸置于山树上,经三年后,乃收其骨而焚之。因酌酒而祝曰:‘冬月时,向阳食;夏月时,向阴食;我若射猎时,使我多得猪鹿。’其无礼顽嚚,于诸夷最甚。其风俗与奚、靺鞨颇同。”^①《焚骨咒》反映的正是这种葬俗,有很重要的民俗价值。同时,也透射出契丹人刚强顽勇的民族性格,连父母之死尚且不哭,可见其坚强尚勇。另一方面,《焚骨咒》也反映出狩猎在契丹经济生活中的主要地位。契丹是游牧民族,逐寒暑,随水草而放牧,以车帐为家,狩猎成为契丹人不可缺少的一种借以获取生活资料的辅助手段。《旧唐书·契丹传》说契丹猎则别部,战则同行”《新唐书·契丹传》说契丹“射猎,居处无常”,都说明了狩猎在契丹经济生活中的重要性。

辽太祖时有童谣云:

青牛姬,曾避路。

这首童谣暗指述律后的厉害。太祖的皇后述律平,是辽朝卓越的女政治家,极有权谋。《契丹国志》载:“太祖皇帝后述律氏,本国契丹人也。勇决多权变,太祖行兵御众,后尝预其谋。太祖尝度碛击党项,留后守其帐。黄头、臭二室韦乘虚合兵掠之,后知之,勒兵以待其至,奋击,大破之。由是名震诸夷。”^②太祖死后,述律后专断,以权术黜太子耶律倍,而立耶律德光为帝,并且诛杀了一批大臣。述律后确实是一个集权谋、果敢与残忍于一身的女主。这首童谣含蓄地反映出述律后邂逅相遇的威势,也从深处呈现出契丹女性尤其是宫廷女性在社会生活中所担负的重要角色,也体现出契丹妇女刚强果毅的特点。这是与汉族妇女有鲜明不同的。

辽道宗时有民谣《叹萧岩寿语》:

① 《契丹国志》卷二三《国土风俗》。

② 《契丹国志》卷一三《后妃传》。

以狼牧羊，何能久长！

这首民谣反映了道宗时的权臣耶律乙辛擅权专政，给国家社稷造成的危害。豺狼当道，正直之士遭受迫害的现实。萧岩寿是一位耿介正直敢于痛折奸臣的人。史称：“萧岩寿，乙室部人。性刚直，尚气。……大康元年（1175），同知南院宣徽使事，迁北面林牙。密奏乙辛以皇太子知国政，心不自安。与张孝杰数相过从，恐有阴谋，动摇太子。上悟，出乙辛为中京留守。会乙辛生日，上遣近臣耶律白斯本赐物为寿，乙辛因私属白上：‘臣见奸人在朝，陛下孤危。身虽在外，窃用寒心。’白斯本还，以闻。上遣人赐乙辛车，谕曰：‘无虑弗用，行将召矣。由是反疑岩寿，出为顺义军节度使……流岩寿于乌槐路，终身拘作。岩寿虽窜逐，恒以社稷为忧，时人为之语曰：‘以狼牧羊，何能久长！’三年，乙辛诬岩寿与谋废立事，执还杀之。……岩寿廉直，面折廷诤，多与乙辛忤，故及于难。”^①耶律乙辛是辽朝后期最大的奸臣，欺君罔上，残害忠良，连皇后萧观音、太子濬都是死于此人之手，可见其手段之毒，心肠之狠。这首民谣深刻而形象地寓示了当时政治的昏庸黑暗，其声韵也是响亮上口。

天祚帝时有一首《国人谚》，是对天祚朝政最具特点的揭露：

五个翁翁四百岁，南面北面顿瞌睡。自己精神管不得，有甚心情杀女直。

女直即女真，当时是对辽朝威胁最大的敌人。女真人在完颜阿骨打的领导下，起兵反辽，辽朝统治摇摇欲坠，干戈遍地，危局已定，而以天祚帝为代表的契丹统治者依然昏庸无道，荒淫无度，政治上任用一些老迈腐朽之人，根本没有精神，也没有能力卫国抗敌。上面的这首民谣，就是针对这种国难当头、大厦将倾之际，皇帝仍然不思进取，以枯朽之人为相的朝政现实而发的。史载：“自天祚亲征败绩，中外归罪萧奉先。于是谪奉先西南面招讨，擢用耶律大悲奴为北枢密使，萧查刺同知枢密院使。间有军国大事，天祚与南面宰相、

^① 《辽史》卷九九《萧岩寿传》。

执政天祚吴庸、马人望、柴谊等参议，数人皆昏谬，不能裁决。当时国人谚曰：‘五个翁翁四百岁，南面北面顿瞌睡。自己精神管不得，有甚心情杀女直。’远近传为笑端。有人闻于天祚，天祚亦笑而不悟。”^①“五个翁翁四百岁”，其平均年龄在八十岁以上，都是这样的一些耄耋老人，又焉能担负起抗敌救国的重任？无论是南府宰相，还是北府宰相，都是打瞌睡而已，哪里有精力、有心情研究作为当务之急的迎击女真的军国大事！这首民谣幽默诙谐，活画出朝中老迈昏官的群像，对天祚朝的政治予以深刻的揭露，使我们从中感受了辽朝后期的颓势。

辽代的民歌中有《寄夫诗》：

垂杨寄语山丹，你到江南艰难。你那里讨个老婆，我这里嫁个契丹。

诗中的叙述角度，很明显是一个流落于辽地，与丈夫失散的妇女。其与自己的丈夫之分离，完全是由于战乱造成，也是诸多悲剧中的一个典型。

^① 《契丹国志》卷一〇《天祚皇帝》上。

第四章 借才异代的金初诗坛

公元1115年,女真人完颜阿骨打率部反叛辽人的统治,在白山黑水的东北建立大金国,凭借其强悍和智慧,使得金政权迅速壮大,十年后一举歼灭辽国,结束了其210年的历史。金兵趁势南下,给宋王朝以重创,俘获徽、钦二帝,迫使宋廷南迁。女真人于是入主中原,占领了中原以北大片国土。

与强大的军事力量相比,金初女真本民族的文化则显得很弱小、蒙昧、简陋。灭辽之前,女真人基本不懂契丹语、汉语,灭辽之后,“获契丹、汉人,始通契丹、汉字”^①。金政权建立之初,女真人也没有本民族的文字,直到天辅三年(1119),完颜希尹才参照汉字和契丹文字创造了女真文字。可以想象,在这样贫瘠的文化土壤中,自然不可能孕育出什么像样的文学。勉强可以称之为文学的就是一些原始质朴的歌谣了,像一些贫家女子长大成人之后,出于求偶的本能,边走边唱,“自叙家世、妇工、容色,以伸求偶之意”^②,这种自我介绍式的歌辞想必很质朴。还有像巫师用于某种仪式的神秘歌唱,诸如“取尔一角指天、一角指地之牛,无名之马,向之则华面,背之则白尾,横视之则有左右翼者”^③,从这种朴拙的汉译来看,其女真语原文可能也不会有多强的文学色彩。可以说,女真文化基础相当薄弱,而且还缺少潜力。金初起步阶段乏善可陈,自然可以理解,直到百年后,女真语文学也一直没有发展起来,这不能不让人怀疑女真文化的缺陷了。

也许女真统治者认识到女真文化的先天不足,有意无意地放松发展本民族文化的努力,面对先进的汉文化,他们选择了文化侵占这一简单易行的方

① 脱脱等:《金史》卷六六《完颜昺传》,中华书局1987年版,第1558页。

② 宇文懋昭:《大金国志校证》卷三九《婚姻》,中华书局1986年版,第554页。

③ 《金史》卷六五《完颜谢里忽传》,第1540页。

式,逐步走上了汉化的必然之路。女真灭辽,占有了辽的文化队伍,宣和七年(1125)出使金国的宋人许亢宗,目睹了“契丹教坊四部”两百多人的音乐表演^①,女真攻破汴京之后,更是大肆搜刮北宋图书、索要文化人才。正是通过侵占辽与北宋文化,金初文学才得以建造起平地楼台,获得了很高的起点,从而实现跨越式的发展。

第一节 入金辽人的诗歌创作及其诗史意义

一、第一代由辽入金文人

金初文坛基本上由辽、宋两支队伍组成,辽人数量较少、水平较低,不如宋人醒目。元好问在分析“国初文士”队伍时,只列出宇文虚中、蔡松年、吴激等“宋儒”^②名单,只字未提自辽入金的文人。此后,人们普遍忽视入金辽人的创作及其意义,大多语焉不详。其实,与入金宋人相比,入金辽人自有其独特意义。

金政权本是从辽政权剥离出来的,从建立之日起,就与辽政权以及契丹文化有着千丝万缕的联系。在辽金对立的十年之间,双方激烈交战,文学的交流比较有限。民间层次的交流已不可考知,可以考知的是,在金灭辽的过程中,一批又一批辽政权下的汉族士人陆续投奔金政权^③,其中最为著名的文人是虞仲文、左企弓。虞仲文的诗已在本书辽代部分谈及,此处看一下左企弓的诗。

左企弓(1051—1123),字君材,蓟州人,也是辽时进士,好读书,精通《左氏春秋》。仕辽为广陵军节度使,同中书门下平章事,封燕国公。辽保大二年(金天辅六年,1122年)十二月,金兵攻克燕京,左企弓与虞仲文一同奉表降金,官太傅、中书令。入金后,很快则表现出他的政治才华与文学才华。按宋金双方搭成的“海山之盟”,宋金联合灭辽之后,金要将燕山等地归还宋王朝。

① 许亢宗:《奉使行程录》,《三朝北盟会编》卷二〇,上海古籍出版社1987年版。

② 元好问:《中州集》卷一《蔡太常珪》,中华书局上海编辑所1958年版,第33页。

③ 参见《金史·太祖纪》。又见王德朋:《金代汉族士人研究》,中国社会科学出版社2006年版,第16页。

就在此时,左企弓献诗完颜阿骨打,陈述自己的观点,明确表示反对割让燕山:

并力攻辽盟共寻,功成力有浅和深。君王莫听捐燕议,一寸山河一寸金。

这是左企弓传世的唯一诗歌,以表达政治见解为首要目的。前两句是说宋、金双方在灭辽过程中作用有大有小,后两句用比喻反对割让珍贵的山河,观点直白,艺术性略嫌薄弱,说明其创作水平尚有限。此时,左企弓作为金国重臣,应该有机会面见阿骨打,口头陈述其态度,他还可以通过奏章等其他书面形式详细阐述自己的立场。但他选择了诗歌,一方面说明他喜欢诗歌,长于诗歌创作,能够用诗歌的形式准确地表达自己的政治见解,事实上他做到了这一点;另一方面说明,作为开国之君的完颜阿骨打此时主观上完全乐意接受诗歌这一文学样式,客观上也完全具备接收汉语诗歌的条件和能力。尽管完颜阿骨打最终没有采纳左企弓的建议,但这一个例表明,早在金初上京地区,汉语诗歌就有了适宜生存的文化土壤。

更多的辽国文人进入金朝是在辽国灭亡之后。像韩昉、张通古、王枢、任熊祥等人由辽入金,共同组成了金初文学发轫的一支基本队伍。

韩昉(1082—1149)字公美,出身辽世族,辽天庆二年(1112)状元,仕辽至乾文阁待制。入金后,为金熙宗的启蒙老师,颇受重用,仕至参知政事,地位显赫。他最大的贡献是协助金王朝建立典章制度。文学方面,史称他“读书未尝去手,善属文,最长于诏册”^①,代表作《太祖睿德神功碑》已佚。现存《诛宋充诸王诏》,作于天眷二年(1139),完颜宗磐、宗隼以谋反罪伏诛。该文义正辞严,堪称大手笔,流布很广,南宋洪皓《松漠纪闻》(卷二)、徐梦莘《三朝北盟会编》(卷一六六)、洪迈《容斋随笔·三笔》(卷五)等书都予征引。韩昉的诗歌创作相对较弱,未见称道,也没有一首作品传世,但以其非同一般的文化水平和政治地位,对金初诗歌不可能没有一点影响。他的文学意义至少有

^① 《金史》卷一二五《韩昉传》,第2715页。

以下两方面体现:一是他发现和培养了一些文学人才。据《金史·胡砺传》记载,金兵南侵途中,路过燕山,俘虏一位年轻文人胡砺(1107—1161),韩昉“见而异之,使赋诗以见志,砺操纸笔立成,思致清婉”,胡砺以其诗歌得到了韩昉的赞许。这一举措足以说明韩昉精通诗歌,重视诗歌。在他的教导和提携下,胡砺(字元化)成为天会十年(1132)状元,后来出任定州(今河北定县)观察判官,教化一方,许多学子经他指教后登上科第,“悉为场屋上游”,他的文章因此被称为“元化格”。二是韩昉提高了金熙宗等女真贵族的汉语水平和文学兴趣,使得他们这些少数民族统治者也能“稍解赋诗翰,雅歌儒服”^①,其深远意义自然也不可小视。

与韩昉同年进士的张通古(1088—1156)富有才华,《金史》称他“读书过目不忘,该综经史,善属文”^②,南宋人也肯定他“稍能诗”“性聪慧”^③,仕辽为枢密院令史,仕金官至宰相,正隆元年(1156)以司徒致仕,进封曹王。张通古曾于天眷元年(1138)出使南宋,与流落南宋的故人(南宋称为“归正人”)周襟相遇,周襟为张通古送行,送至安丰(今安徽寿县),张通古作诗与之赠别:“良人轻一别,奄忽几经秋。明月望不见,白云徒自愁。征鸿悲北渡,江水奈东流。会话知何日,如今已白头。”^④作者以征鸿自喻,抒发南北阻隔的惆怅之情。除该诗之外,张通古还有四首记游写景诗传世,《被命按山东路因游灵岩》写得很有特色:

万壑千岩里,林开一径深。数年劳想望,此日快登临。胜境情难尽,危涂力不任。楼台相映抱,松柏自萧森。花散诸天雨,灯传古佛心。鹤泉寒漱玉,园地旧铺金。石磴崎岖上,桃溪窈窕寻。渊明能止酒,叔夜况携琴。所恨无长暇,徒勤惜寸阴。清宵谁我伴,乘兴但孤斟。

① 张汇:《金虏节要》,《三朝北盟会编》卷一六六,第1197页。

② 《金史》卷八三《张通古传》,第1859页。

③ 李心传:《建炎以来朝野杂记》乙集卷一二《张通古能诗聪慧》,中华书局2000年版,第699页。

④ 同上。《全辽金诗》据《三朝北盟会编》卷一九一作“周金”诗,题作《安丰军赠别张通古》,疑误。叶绍翁《四朝闻见录》丙集亦作张通古诗。

诗歌描写灵岩寺周边幽深秀美的春光,抒发略带遗憾的快意情怀,写景真切,抒情自然,两者交替,如同珠联璧合。

王枢在当时名声较大,所仅存之诗已在辽代部分介绍,由北宋入金的文人刘著曾将他与文坛大老韩昉并列^①,他的诗歌在金初诗坛应该也有一席之地,可惜都已失传。

任熊祥字子仁,辽天庆八年(1118)进士,仕辽为枢密院令史。入金后历任深州、磁州刺史、开封少尹,因受命为会试、御试命题,得到海陵王完颜亮的赞赏,升任翰林侍讲学士。后以太子少师致仕。《金史》卷一〇五有传。诗歌仅存一首《游灵岩留题》。

从现存材料来看,由辽入金的文人创作活动相对有限。与入金宋人相比,其作者、作品的数量和水平都有较大差距,但他们差不多是第一批进入金王朝的具有汉文化的文人。由于入金辽人主要来源于辽东的渤海大姓与燕云地区的显宦汉族文人,在契丹政权下,他们是被统治民族,渤海大姓对契丹人镇压渤海政权一直怀恨在心,燕云地区的汉族大姓与契丹政权、北宋政权都有格格不入的矛盾,所以他们比入金宋人更容易得到女真政权的信任和重用^②。不少人身居要职,其影响不可小觑,可以说为金代文学的起步立下了头功,只是这种头功长期被后来居上的入金宋人所掩盖。

二、入金辽人的后代

入金辽人的诗学意义还不仅仅在于金初的开创之功,还在于他们还养育了第二代和第三代文人,为金代诗歌的持续发展作出了一定的贡献。

入金辽人的子孙中,有一批会创作的文人。左企弓之子左泌“好读《庄》、《老》”,其孙左光庆“喜为诗”^③,可惜其诗已失传。韩昉之子韩汝嘉皇统二年(1142)进士,仕至翰林侍读学士,曾于正隆五年(1160)出使南宋,次年因劝谏海陵南侵而被杀。《中州集》卷八录其《寄元真同年》:

① 刘著《次韵王子慎玉田道中一首兼呈韩公美阁老》:“东晋风流属子猷,开元峭直让韩休。丝纶对掌惊三隼,尊酒更酬失四愁。”见《中州集》卷二。

② 都兴智:《金初女真人与辽宋儒士》,《辽金史研究》,人民出版社2004年版,第175—184页。

③ 《金史》卷七五《左光庆传》,第1727页。

十年尘土鬓毛斑，杖屦还来踏故山。叶寄残红春尚在，云酣湿翠雨仍慳。不堪倚树追前事，更恐临溪见病颜。一日暂来千日去，何时倦鸟得真还。

题中的元真是辽人后代魏元真（魏道明之兄），诗歌抒发时光流逝的人生感慨，具体背景虽不可考，但其感慨真诚而深挚。由辽入金的李石是金世宗的舅舅，仕至太师，其子李献可大定十年（1170）进士，“历州县，入翰苑，累迁户部员外郎，以事贬清水令”^①，在偏远的清水（在今甘肃清水），他写下了《清水寒食感怀》：

桃花零乱柳成阴，人到春深思更深。芳草戍楼天不尽，异乡寒食故乡心。

该诗用对比和层深递进的手法，以景衬情，抒写贬官期间日益浓烈的思归之心，颇有一些情韵。

有的由辽入金文人，代代相传，更是构成了颇具规模的文学家族。如辽阳大姓张浩归顺女真政权，“家世贵显”，仕至左丞相，官太师、尚书令。有五子，次子张汝霖亦仕至左丞相。元好问说其“父子兄弟，各有诗传于世”^②，著名诗人王庭筠是其外孙。

事实上，金代中期不少著名文人都是入金辽人的后代。像戛戛独造的王寂是辽国保大二年（1122）进士王础之子，文采风流、照映一时的王庭筠是入金辽人王政之孙，他们都取得杰出的文学成就。正隆二年（1157）的状元郑子聃是辽国金源县令郑宏之子，名满天下，“英俊有直气，其为文亦然。平生所著诗文二千余篇。”^③再比如魏道明兄弟四人，元好问说“俱第进士，又皆有诗学”，其中以魏道明“最知名”。他著有《鼎新诗话》（佚），并为蔡松年词集作注（《萧闲老人明秀集注》六卷，现存三卷）。元好问的《中州集》就是在他的

① 《中州集》卷八《李特进献可》，第401页。

② 《中州集》卷九《张左丞汝霖》，第456页。

③ 《金史》卷一二五《郑子聃传》，第2726页。

《国朝百家诗略》基础上编辑而成,而魏道明的父亲则是辽天庆年间进士^①,他的诗学应该源于辽代。性质相似的还有边元鼎、边元勋、边元恕兄弟三人,“俱有时名,号三边”,其中边元鼎“诗文有高意,时辈少及”,而他们的祖父是辽时的状元边贯道^②。此外,金代中期文人王元节为“辽户部侍郎”王山甫之孙,王元粹与其从弟王郁“系出辽世衣冠家”^③,韩玉的祖上是“辽中书令”韩知白^④,马舜卿的先世为辽代大族^⑤,这些人都有作品传世,都为金代文学作出了贡献。

在入金辽人后代中,值得特别关注的是契丹人耶律履、耶律楚材父子一家。耶律履(1131—1191)的七世祖是辽东丹王耶律倍(899—936),耶律倍本是辽太子,多才多艺,精通阴阳、医药、音乐、书法,精通汉语。928年,将其皇位让与其弟耶律德光,后仍受其弟猜忌,不得已于930年投奔后唐,并作《海上诗》抒怀:“小山压大山,大山全无力。羞见故乡人,从此投外国。”^⑥这是现存最早的契丹族汉语诗歌,标志着他辽代诗歌史中的开创性地位。耶律履的父亲早故,养父耶律德元由辽入金,建立勋业,耶律履继承其家族传统,精通契丹大小字、女真文字和汉语,擅长历算、绘画,比其先辈具有更高的多民族文化优势和更杰出的文学才华。他创作汉语诗歌,还用汉语翻译过辽代寺公大师的契丹语诗歌《醉义歌》。耶律履预知未来,将其子名曰楚材,耶律楚材真如其所料,由金入元,将其先辈的传统进一步发扬光大,成为金末元初显赫的政治人物和诗人。这一家族代代相传,据《庶斋老学丛谈》卷上:“耶律文献公、子中书令湛然居士、孙丞相双溪、曾孙宣慰柳溪,四世皆有文集,共百卷,行于世。”^⑦他们逐步完成了契丹文化融入中华文化的过程。

可见,入金辽人在金代文学史中源远流长,为金代文学的发展作出了不可忽视的贡献。

① 《中州集》卷八《雷溪先生魏道明》,第401页。

② 《中州集》卷二《边内翰元鼎》,第92页。

③ 《中州集》卷七《王元粹》,第381页。

④ 《中州集》卷八《韩内翰玉》,第417页。

⑤ 《中州集》卷九《马舜卿》,第452页。

⑥ 《辽史》卷七二《耶律倍传》,第1210页。

⑦ 盛如梓:《庶斋老学丛谈》卷上,文渊阁四库全书本。

第二节 抗节不仕的入金宋人及其诗歌取向

虽然入金辽人是金初文学起步的一个重要台阶,但真正让金初文学获得高平台高起点的是众多由宋入金的文人。金初的这些宋人大体有三个来源:一是被扣留的南宋使节,二是由伪齐入金的汉人,三是战争期间金廷索要或俘获的宋廷文人^①。按照其政治态度,这些人又可以分为两大类:第一类文人拒不仕金,或身死异国,或历尽艰辛,回到故国,他们忠于宋王朝,或英勇就义,或饱经磨难,表现出不同程度的忠君爱国之情;第二类文人与金妥协,出仕金朝。虽然这种划分法像是给文人贴政治标签,但实在是因为他们的政治态度左右了他们的诗歌取向,决定了他们从不同角度推动了金代文学的发展。这里先探讨第一类文人。

第一类文人为数不少,有作品传世的有李若水、王履、何宏中、姚孝锡、滕茂实、司马朴、张邵、朱弁、洪皓等人。其中多数是被扣留的南宋使节,也有少数战败被俘的文人。有的老死金国,有的回到南宋。

一、老死北方的宋人

李若水(1093—1127)与王履(1080—1127)一同于靖康二年出使金营,因拒不投降而被杀。在《奉使太原途中呈王坦翁副使》诗中,李若水以苏武自励,向王履(字坦翁)表达“就使牧羊吾不恨,汉旄零落雪花春”^②的坚贞情怀,王履临刑时面不改色,长叹赋诗:“矫首向天今天卒无言,忠臣效死兮亦何愆。”其情其景令金人亦为之动容感慨:“南朝若人人得如此二子,岂有今日之事!”^③

同样刚烈的还有何宏中和滕茂实。

① 参见王德朋:《金初汉族士人溯源》,《金代汉族士人研究》,中国社会科学出版社2006年版,第12—36页。

② 《三朝北盟会编》卷八一引《靖康忠愍曲周李公事迹》,第612页。

③ 参见《三朝北盟会编》卷八二引《副使节使王履事迹》,第620页。《宋史·李若水传》将这两句诗当成是李若水之作。

何宏中(1094—1159)本是武人出身,宣和元年(1119)武举殿试第二名,靖康二年(1127)守城战败被俘。无论金人怎样威逼利诱,何宏中都不为所动,并且大义凛然地与其抗辩,令金帅无计可施,百无聊赖地质问他:“尔授官不愿,充军又不行,填城又不行,斩又不惧,毕竟欲如何?”^①这位具有铁石意志的何宏中后来出家为道士。其《述怀》诗很好地表达了他的耿耿忠心:“马革盛尸每恨迟,西山饿踣亦何辞。姓名不到中兴历,付与皇天后土知。”

滕茂实(?—1128)字秀颖,政和八年(1118)进士。靖康元年二月与路允迪一同出使金营,告知金帅完颜宗翰割让太原、中山、河间三镇的和议决定,不料宋钦宗反悔,又密诏河北固守三镇,引得完颜宗翰大怒,将滕茂实扣下,囚于云中。次年,宋钦宗被俘,经过代州时,“秀颖谒见,涕泣请从行”,没有得到许可,忧愤成疾,很快去世。临终前,“令黄幡裹尸而葬,仍大刻九字云:宋使者东阳滕茂实墓”^②。他的《临终诗》(并序)是其忠烈情怀的实录,感动了许多人:

某奉使亡状,不复反父母之邦,犹当请从主行,以全臣节,或怒而与之死,幸以所仗节幡裹其尸,及有篆字九,为刊之石,埋于台山寺下,不必封树,盖昔年大病,梦游清凉境界,觉而失病所在,恐于此有缘,如死穷徼,则乞骸骨归,悉如前祷,预作哀词,几于不达,方之渊明则不可,亦庶几少游之遗风也。

藿盐老书生,谬列王都官。索米了无补,从事敢辞难。殊邻复盟好,仗节来榆关。城守久不下,川涂望漫漫。俭辈果不惜,一往何当还。牧羊困苏武,假道拘张骞。流离念窘束,坐阅四序迁。同来悉言归,我独留塞垣。形影自相吊,国破家亦残。呼天竟不闻,痛甚伤肺肝。相逢老兄弟,悼叹安得驩。波澜卷大厦,一木难求安。就不违我心,渠不汗我颜。昔燕破齐王,群臣望风奔。王蠋犹守节,燕人有甘言。经首自绝脰,感慨今昔闻。未尝食齐禄,徒以世为民。况我禄数世,一死何足论?远或死

① 《中州集》《通理何先生宏中》卷一〇,第505页。

② 《中州集》卷一〇《滕奉使茂实》,第501页。《齐东野语》卷一一、《宋史·滕茂实传》有类似记载。

江海，近或死朝昏。敛我不须衣，裹尸以黄幡。题作宋臣墓，篆字当深刊。我室尚少艾，儿女皆童顽。四海无置锥，飘流倍悲酸。谁当给衣食，使不厄饥寒。岁时一酹我，犹足慰我魂。我魂亦悠悠，异乡寄沉冤。他时风雨夜，草木号空山。

该诗从出使被扣写到滞留的痛楚，写到临终前的赤胆忠心，预想到死后的哀号，从国事写到家事，娓娓道来，感情至诚至痛，感人肺腑。绍兴二年（1132），他的朋友董洸将该诗带回南宋，滕茂实因此被迫赠龙图阁学士，加谥忠节^①。值得关注的不仅仅是其本身，还有金人元好问读此诗的独特经历和感慨：

好问儿时，先大夫教诵秀颖《临终诗》，然亦仅能记末章数语而已。庚子春，自山东还乡里，值乡先生雁门李钟秀（挺），求秀颖诗文，钟秀云：“丧乱以来，家所藏书，焚荡都尽，避兵山中民家，偶于破箱中得秀颖诗一编，纸已败烂，前序秀颖自作，可辨者百余字，大略言：‘能安于死生之分，而不能忘感慨不平之气。’又曰：‘苏属国牧羊海上，而五言之作自此始，予敢援以为例。’后叙是笔吏林泉野老彦古（彦古不著姓），年七十八，手录三滕始末，号东阳滕秀颖、凤山、思远记者，诗数百首，可读者什六七。《临终》一诗缺三五字而已，非笔吏此集，则秀颖之事，无以见于世。”予意先生名节凜然，不愧古人，其文字言语，宜有神物护持，虽埋没之久，而光明发见，决有不可掩焉者，因备述于此，亦使彦古之名，托之而不腐云。^②

从这段记载中可以看出，元好问及其父亲元德明、乡贤李钟秀还有那位不知名的林泉野老都特别看重这首《临终诗》，元德明将它当成元好问的儿时读物，元好问数十年后又给予高度评价，他们看重的无疑是其忠贞不渝的品格。换言之，该诗在金代也发挥出思想教育意义，对元好问等人产生了深刻的影响。

① 《建炎以来系年要录》卷五一。

② 《中州集》卷一〇《滕奉使茂实》，第501—502页。

与何宏中、滕秀实等人的执着相比,司马朴则显得要灵活一点。司马朴(1091—?)出身名门,为北宋名臣司马光之侄,在靖康元年、靖康二年(1126—1127)两军交战之际,曾多次出使金营,靖康二年,金帅完颜宗翰将他带到北方。金立张邦昌之前,曾想拥立司马朴,遭到拒绝,废伪齐时,又曾让他担任汴京行台尚书右丞,再次被拒绝。在北方,司马朴还冒着生命危险,收藏宋高宗的即位赦书,遭到杖罚,还为宋徽宗之死而举哀,这些举动都很好地表现其对宋朝的忠心。另一方面,他也没有以身殉国,元好问反而说他“遨游王公之门,以寿终”^①。南宋人也有记载,说他于绍兴九年(金天眷二年,1139年)接受金熙宗的任命,在燕山主持科举考试,而且很有眼光,录取的状元石琚后来成为大定年间著名的宰相^②。司马朴的诗歌现仅存一首《无余居士斋壁有沈传师游道山岳麓诗石刻穆仲等和之因亦次韵》,外加一首残篇《雪霁同韩公度登圆福寺阁和李效之诗》。前者为唐人沈传师《次潭州酬唐侍御姚员外游道林岳麓寺题示》的次韵之作,抒发其读沈诗的感慨,末尾两句“嗟乎我亦有余腐,陋哉羊政囚华元”,用《左传·宣公二年》羊斟致使华元被俘之事,点明被拘敌国的身份,以华元自比,自嘲迂腐无用,讥讽金人扣留他的荒谬。后者题中的韩公度是金初大臣韩昉之子韩汝嘉,可见他确实与金国的一些要人有诗歌往还,元好问所言不虚。司马朴这种既不仕金又有所让步的态度,其积极意义是有利于传播汉文化,推动金代文学的发展。

二、生还南宋的使节之作

在众多被扣使节中,有三人得以生还南宋,那就是张邵、朱弁、洪皓。

张邵(1096—1156)于建炎三年(1129)使金,被囚于燕山、会宁等地,直到绍兴十三年(1143)才与朱弁、洪皓一同南归。张邵在金国上都会宁府期间,传播汉文化,“人知公以儒学,士多从之授书,生徒断木书于其上,捧诵既过,削去复书”,他讲授《易经》,引得“一时听者毕至”^③。讲学之余,还有许多著

① 《中州集》卷一〇《司马侍郎朴》,第500页。

② 《建炎以来系年要录》卷一二九。

③ 《三朝北盟会编》卷二二二,第1605页。

述,回南宋后,他担心与时局不合,招惹祸害,就将诗文稿秩全部焚毁^①。他在北方的创作现仅残存两句,其文学成就已不得而知,好在这一遗憾我们能在朱弁身上获得些许弥补。

朱弁(1085—1144)于建炎元年(1127)使金,被羁留云中(今山西大同)17年。金人曾授他官职,他“托目疾以辞,猝然以锥刺之”^②,金人又迫使他出仕伪齐,亦“誓不为屈”^③。滞留期间,朱弁的文学创作相当活跃,影响也很广泛,他的侄孙朱熹说:“公以使事未报,忧愤得目疾,其抑郁愁叹无憯不平之气,一于诗发之。岁久成集,号曰《聘游》。”^④据朱熹记载,《聘游集》四十二卷,篇幅较大,朱弁回到南宋后,将该书进献于朝。该书在北方应该没有刻本,元好问在《中州集》卷一〇中只说朱弁“有《曲洧》、《风月堂诗话》行于世”^⑤。此外,朱弁还有《奏议》一卷、《尚书直解》十卷、《续酆馘说》一卷、《杂书》一卷、《新郑旧诗》一卷、《南归诗文》一卷、《辘轳唱和集》、《通玄真经注》、《道言注》、《续清凉传》等其他著作^⑥。除《新郑旧诗》作于使金之前、《辘轳唱和集》作于南归途中(与张邵、洪皓唱和之作)之外,其他著述都不排除作于金国的可能。他的诗歌,《中州集》卷一〇收录39首,《全宋诗》另外辑得5首和断句若干。这些诗歌及其他著述显示出朱弁在金代文学中多方面的意义。

首先,朱弁在诗中表现出矢志不移的民族气节,表现对故国的思念,对和平的渴望,如下列诗句:

仗节功奚在,捐躯志未闲。不知垂老眼,何日睹龙颜。

——《有感》

① 《三朝北盟会编》卷二二二引《礼部尚书奉使金国待制张公行实》:“细绎书史,赋诗作文,比归稿秩至多,类与时不合,目击诬告罗织之祸,悉焚之,殆无孑遗。”

② 《中州集》卷一〇《朱奉使弁》,第514页。

③ 《宋史》卷三七三《朱弁传》,第11552页。

④ 朱熹:《奉使直秘阁朱公行状》,《朱文公文集》卷九八,文渊阁四库全书本。

⑤ 《曲洧》指《曲洧旧闻》三卷。

⑥ 参见王庆生:《金代文学家年谱》,第1223—1225页。

常令汉节在，莫作楚囚悲。早晚鸾旗发，吾归敢恨迟。

——《上巳》

战伐何是定？悲愁是处同。

——《战伐》

还有一些类似诗篇反映了其忧国忧民的情怀，抒发了自己长期羁留的愁苦，本身具有很高的思想价值。他的诗歌还反映北方吃松皮、烧煤炭、睡炕等风土人情，也有其认识意义。

其次，朱弁诗文的艺术水平较高。朱熹说：“公之文，慕陆宣公之为者，其气质雄浑，援据精博，明白疏畅，曲尽事理。识者以为深得其体。于诗酷嗜李义山，而词气雍容，格力闲暇，不蹈其险怪奇涩之弊。”^①尽管朱熹对其叔祖的这一赞美有其感情偏向，但还是有一定根据的。《宋史·朱弁传》就采纳了朱熹的说法。他的文章，《全辽金文》仅收一篇《大金西京大普恩寺重修大殿记》，不足以代表其文章的特点，倒是朱熹所引的一段文字更具代表性：“臣等猥以凡庸，误蒙选择。茂林丰草，被雨露于当年；绝党殊邻，犯风霜于将老。节上之旄尽落，口中之舌徒存。叹马角之未生，魂消雪窖；攀龙髯而莫逮，泪洒冰天。”^②这篇上宋高宗书可谓情辞俱佳。他的诗歌，从现存作品来看，没有李商隐诗歌的深情密丽、用事精密、朦胧多义等典型特征，却有李诗的深沉感慨。如：

兵气常时见，客怀何日开。形骸病自瘦，鬓发老相催。已负秦庭哭，终期汉节回。风雷识我意，一雨洗氛埃。

——《客怀》

绝域年华久，衰颜泪点新。每逢寒食节，频梦故乡春。草绿唯供恨，

^① 《奉使直秘阁朱公行状》。

^② 同上。《全辽金文》失收。

花红只笑人。南辕定何日，无地不风尘。

——《寒食》

诗中的沉郁苍凉与李商隐诗相通，也与杜诗相近。朱弁说黄庭坚“用昆体工夫，而造老杜浑成之地”^①，这话也可用来评价他自己的诗歌。他的《题云馆二星集后》中有“齐名李杜吾安敢”之语，说明当时已有人看出他与杜诗的关联。朱弁学杜，在金初诗坛独树一帜，开启了金代中后期宗杜学杜之先声。

其三，朱弁无疑是云中周边当时水平最高的文人，他的存在具有示范意义，能够提高当地的文化水平。朱熹说：“虏中名王贵人，亦多遣其子弟就学。公以此又得时因文字往来，说以和好之利，而碑版篇咏流行北方者亦甚众，得之者相夸以为荣焉。”^②具体到诗歌方面，他与许多人有诗歌往还，会促进有关诗人的创作。他撰述《曲洧旧闻》、《风月堂诗话》，追述北宋文坛趣闻轶事，谈诗论艺，文雅风流，当是云中文坛前所未有的盛事，对当时的诗歌创作也具有借鉴意义。其诗论流传久远，王若虚《滹南诗话》就征引过《风月堂诗话》，说明其诗论在后代也有反响。

朱弁羁留金地是南宋文学的一场输出插曲，在诗人云集的南宋文学中，他的地位显得无足轻重，他在南宋创作的其他诗歌，连同他献给朝廷的《聘游集》都湮没无闻，但在荒芜的北方，朱弁成了领袖一方的杰出人物，成了引导金代诗歌走向的醒目标志。

与朱弁性质相似的洪皓（1088—1155）建炎三年（1129）使金被留，由太原辗转至云中，再到冷山（在今黑龙江省五常县境内）。在冷山，他滞留了十年，冷山位于金王朝首都会宁府以南，对女真政权而言，不算偏僻，但对南宋鄱阳人的洪皓而言，是多么的遥远荒寒！在寂寞漫长的岁月里，他曾给女真贵族完颜希尹家担任家庭教师，“诲其八子”^③，任务繁重，条件艰苦，据传，“因无纸，则取桦叶写《论语》、《孟子》、《大学》、《中庸》传之，时谓之桦叶四书”^④。

① 朱弁：《风月堂诗话》，卷下。

② 《奉使直秘阁朱公行状》。

③ 洪适：《先君述》，《盘洲文集》卷七四，文渊阁四库全书本。

④ 清阿桂等：《盛京通志》卷九〇。

在冷山期间,他“多为诗文以讽,皆忧国伤时语”^①。天眷三年(1140)完颜希尹死后,又辗转至燕山等地,三年后始归南宋。

洪皓在金国写下了大量诗歌,据其子洪适说,仅就《春秋三传》的“褒贬微旨”,就“作诗千篇,北人抄传诵习,欲刻板于燕,先君弗之许”^②。其他诗歌也应该不在少数,但其诗在北方流布应该有限,《中州集》等书都没有收录洪皓的诗歌,可能当时就已经很罕见了。洪皓去世后,其子洪适才将他“北方所作诗文数百篇”整理为十卷本《鄱阳集》,刊行于世^③。十卷本《鄱阳集》早已失传,现存四卷本是四库馆臣从《永乐大典》中辑成的,其中大多是洪皓在北方所作的诗文。

在洪皓现存诗作中,除了表达对南宋的忠贞之外,还有三个突出的主题:一是往返途中的见闻和感慨,如《都亭驿诗》写于出使金国途中,感叹“故宫今已生禾黍,翻作行人倍痛心”,《白马渡》写于南归途中,感慨“留落十五年,至今方北归。缭绕一万里,人物太半非”。这类作品在南宋其他使金文人创作也能见到。二是利用其家庭教师的身份,一再教育、引导完颜希尹的子孙阻止战争,创造和平。如写给完颜希尹长子的《赠彦清》:

好生恶杀号苍天,天悯斯民欲息肩。自是大邦兵不戢,在于南国使无愆。论功弗用矜三捷,持胜何如保万全。愿早结成修旧好,名垂史策画凌烟。

——其一

门下栖迟近一年,郎君高义薄云天。恍能一语宁三国,应有嘉名万古传。

——其二

他的这种教育多少会有些效果,完颜希尹的小儿子就能劝谏父亲罢兵,得到

① 洪适:《先君述》。

② 同上。所谓“作诗千篇”,即《春秋纪咏》三十卷,已佚。

③ 洪适:《跋先忠宣公鄱阳集》,《盘洲文集》卷六三。

洪皓的肯定：“谏父休兵已可嘉，延儒教子尤堪羨”（《小王仲冬望置酒学士赋诗次韵》）。三是反复抒写忧时思归之心，特别是思念老母的个人感情。如“复命无由责在身，可堪甘旨误慈亲”（《念母》），“念母歌零雨，忧君诵履霜”（《又和春日即事》），“思亲忽作楚囚泣，恋主空存魏阙心”（《和吴英叔寒食》）“恋主思亲归未得，梦魂长绕大江头”（《怀母》）等等。由于洪皓“尤熟于杜诗”^①，其诗歌也受杜诗的明显影响，不时地化用杜诗的语句，这大约是多数羁金宋人诗歌艺术取向上的共同点。

洪皓在金国的经历得到了金人的认可。《宋史·洪皓传》称“为金人所敬”，“既归，后使者至，必问皓为何官、居何地”。与此相关，其子洪适、洪迈也相继使金，洪迈于绍兴三十二年（1162）使金，贺金世宗即位，洪适作诗为他送行，称“汉节螭坳出，青毡映父兄”^②，将洪迈使金与其父相提并论，只是洪迈使金，没有因为其父亲的关系而受到礼遇。而洪适隆兴二年（1164）使金贺金世宗生日，金国派遣高嗣先作接伴使，高嗣先的父亲高吉祥在危难之时曾经救过洪皓，有了这层渊源，二人“相与甚欢”^③，洪适顺利地完成了任务。

也许与朱弁相反——朱弁的影响是北方大，南方小，而洪皓对金代文学的影响较小，在南宋的影响较大。一来洪皓归南宋后，又生活了十余年时间，二来他的三个儿子为他增添了不少光彩，正如《四库全书总目》所说：“其子适、迈、遵，承藉家学，并掇词科，著述纷纷，蜚声一代，渊源有自，皓实开之。”^④洪迈、洪适的著述中有关其父亲的记载很多，从中也可见出其父亲的教化之功。

在入金宋人中，有的虽然没有作品传世，但也推动了金初文学的发展。像曾受到“称赏”的真定人褚承亮^⑤，宣和六年考中进士，天会四年（112）完颜宗望攻陷真定城后，强行拘押文人参加科考，考题竟然是“上皇不道，少主失

① 洪迈：《先公诗词》，《容斋五笔》卷三《容斋随笔》，中华书局2005年版，第850页。

② 洪适：《景卢自右史假北门出疆再用前韵》，《盘洲文集》卷四。

③ 《宋史》卷三七三《洪适传》，第11564页。参见洪适《隶释》卷三。

④ 永路等：《鄱阳集提要》，《四库全书总目》卷一五七，中华书局1987年版，第1353页。

⑤ 《金史》卷一二七《褚承亮传》，第2748页。

信”。褚承亮拂袖而去,从此,教授弟子,隐居不仕,名入《金史·隐逸传》。在教授弟子中,有金代中期著名文人周昂的父亲周伯禄^①,而周昂又是王若虚的舅舅。从这谱系中,可以看出他的影响一直渗透到金末。

三、优游而终的姚孝锡

有的人金宋人,由于长寿,直接进入金代中期。如姚孝锡(1099—1181)字仲纯,号醉轩,丰县人^②。宣和六年(1124)进士,调代州兵曹。宣和七年冬,金人来侵,州将以下惶惧不可终日,只有姚孝锡投床熟睡,不以为意。城陷入金,曾出任五台簿,不久便称疾去官,直到大定二十一年去世,弃官时间达55年之久。他善于治生,生活富足优裕,交游广泛,“亭榭场圃,富于游观,宾客日盈其门”,中年之后,更是“放浪山水间,诗酒自娱”^③,加上金王朝日渐承平,他得以优游而终,享年83岁。可以说,姚孝锡是金初独一无二的存在,具有与众不同的特殊意义。

姚孝锡最突出的意义就在于引导金诗从金初向金代中期过渡。在他的诗中,虽然有对滕茂实“生平英伟魄”(《题滕奉使祠》)的追想,有“久客梦还家”(《用峰山旧韵》)的故园之思,但已经少了朱弁等人执着沉痛,也少了类似杜诗的沉郁情怀。相反倒是多出几分金初罕见的萧散自适,如下列诗篇:

安车随意饱甘肥,晚食徐行理亦齐。山市日高人未集,柴门客至鸟先啼。溪桥散望携筇渡,野寺牵吟信笔题。容膝易安聊自适,瓮天闲看舞醪鸡。

——《柳溪别墅》

睡起日侵牖,开轩遥见山。晓风吹腊尽,芳草惹春还。烟暖莺迁谷,

^① 《中州集》卷四《常山周先生昂》,第166页。

^② 此从《中州集》卷一〇。丰县本是秦时沛县的丰县,与王寂《拙轩集》卷二《挽姚孝纯》所言“乡间连沛邑”相吻合,当是。《拙轩集》卷六《姚君哀词序》谓是安丰人,安丰在今安徽寿县,当误。

^③ 《中州集》卷一〇《醉轩姚先生孝锡》,第506页。参见胡传志:《金代文学研究》,第147页。

云低雁渡关。衰年人事减，遇酒得开颜。

——《睡起》

雨霁风和不动尘，柳边携酒赏晴春。频来溪鸟浑相识，渡水穿花不避人。

——《题柳溪别墅》

类似流连光景、品味生活的诗篇还有许多。这些诗歌比较接近杜诗的萧散自然和白诗的闲适自得，直接开启了金代大定年间的诗风。他去世后，“名士大夫为诗以吊者数十人”^①，现存的哀挽之作有胥持国、刘迎、李仲略、毛麾、田彦皋、王寂等人的挽诗、王寂的《姚君哀词》、党怀英的《姚醉轩先生哀词》。尽管这些作品侧重肯定其弃官不仕、善于营生、诗酒安乐的生活，于其诗文评价较少，如田彦皋称道他“淋浪风月三千首，游戏尘凡八十秋”^②，但从其受到如此推重来看，姚孝锡在金代中期是很有影响力的。这种影响当然包括诗歌，姚孝锡除了与上述名流交往之外，还与赵可、王竞等人诗歌唱酬。这些人都是金代中期相当活跃的文人，尤其刘迎、王寂、党怀英等人都卓有成就。

第三节 仕金宋人的诗歌新变

在金宋人中，抗节不仕的文人为金初文学的发展作出了重要贡献，但他们还处于相对边缘的位置。由相对边缘进入相对中心位置的是那些仕金宋人，对金初文学贡献最大的也是这些仕金宋人，包括宇文虚中、吴激、蔡松年、高士谈、施宜生、刘著、张斛、马定国、祝简、张子羽、朱之才、王竞、孙九鼎等。

这些宋人出仕金朝，政治立场的这一巨大转变引发出一系列值得重视的新变化。

① 《中州集》卷一〇《醉轩姚先生孝锡》，第506页。

② 同上，第507页。

一、地位的变化

这些宋人仕金后大多获得了比较高的政治地位。宇文虚中(1079—1146)本是大观三年(1109)进士,在宋朝已仕至资政殿大学士,已是知名文人。建炎二年(1128)他奉命使金,祈请二帝,被金人扣留^①,当时他已经50岁了。金人得到他这位名士,喜不自禁,攻下汴京的金兵统帅完颜宗翰高兴地说:“得汴京时欢喜,尤不如得相公时欢喜。”^②宇文虚中勉强仕金后,得到金人的重用。历任翰林学士、知制诰兼太常卿,进阶金紫光禄大夫,翰林学士承旨、礼部尚书等职。蔡松年(1107—1159)随其父亲蔡靖镇守燕山,宣和七年(1125)战败入金。入金时,他还是不到二十岁的青年,其家世仕宋的身份得到金人的重视,从尚书台令史开始,参与金王朝的政治、军事活动,历任吏部侍郎、户部尚书、吏部尚书、参知政事、尚书右丞相,加仪同三司,封卫国公,成为《金史·文艺传》中“爵位之最重者”。宇文虚中、蔡松年等虽是宋人出身,却进入了金王朝统治者行列。

不言而喻,“居高声自远”,随着政治地位的提升,文化地位也随之提升,文化与文学的影响力明显扩大。譬如宇文虚中仕金后,先任详定礼文使,参照宋朝的制度,负责制定相关典章制度,金人李聿兴说,金朝的一些制度“皆是宇文相公共蔡太学并本朝十数人相与评议”^③,自金朝回南宋的洪皓也说,金廷的“官制禄格、封荫溢讳,皆出宇文虚中”^④,可见宇文虚中在金初建设中的重要作用。后来宇文虚中进入翰林,与韩昉等人一同“俱掌词命”^⑤,朝廷中许多重要诏诰(包括《命宋康王为皇帝文》)都出于其手,堪称大手笔。金末文坛领袖赵秉文回顾金源百年文坛,将他与后来的蔡珪、党怀英并列,认为:“本朝百余年间,以文章见称者,皇统者宇文公,大定间无可蔡公,明昌间则党

① 《建炎以来系年要录》卷一九引宇文虚中语,谓“虚中奉命迎请二帝,二帝未还,虚中不可归”,似是主动留金者。此论可疑,参见王庆生:《金代文学家年谱》,第13页。

② 《三朝北盟会编》卷一六三,第1177页。

③ 同上。

④ 洪皓:《跋金国文具札子》,《鄱阳集》卷四,文渊阁四库全书本。

⑤ 《金史》卷七九《宇文虚中传》,第1791页。

公。”^①宇文虚中在文坛地位之高、影响之久，由此可见一斑。他的诗歌也颇有成就，《中州集》入选 50 首，他的书法也有名气，韩昉撰写的《太祖睿德神功碑》，由他书写刻石。他的诗、文、书法等等在金初具有示范意义，他被“金人号为国师”^②，原因就在此。尽管他“恃才轻肆，好讥讪，凡见女真人辄以矿卤目之”^③，但他与女真上层有着广泛的接触，现存《上乌林天使》三首就是他与女真贵族文字交往的见证，这种交往必然会有效地带动女真族的汉化。

二、感情的变化

与抗节不仕者一样，这些仕金宋人难以摆脱对故国故乡的思念，不同的是，他们多出一层仕途烦恼和精神不宁。朱弁等抗节不仕的宋人，意志坚定，情感专一，一心以苏武等人的气节自励，而仕金宋人从一开始就心怀矛盾。华夷之防和不仕二姓等等根深蒂固的观念，让他们在易代之际不可能轻松，不可能心安理得地投靠女真政权。像后来地位很高的宇文虚中就经历了很长时间的犹豫。宇文虚中天会七年（1129）被羁押云中，未曾屈服，直到天会十二年（1134）才去上京接受金人官职。此前作品仍然表现出对宋的忠贞之情，《己酉岁书怀》（作于 1129 年）说得义无反顾：

去国匆匆遂隔年，公私无益两茫然。当时议论不能固，今日穷愁何足怜。生死已从前世定，是非留与后人传。孤臣不为沉湘恨，怅望三韩别有天。

首联是说，使金羁留，未能祈请二帝回宋，没有成就功名，“公私无益”。次联由国事写到自身遭遇，“当时议论不能固”是指当年的宋金和议并不牢固，导致自己如今困守北方的不幸。颈联是说自己使金，已将生死是非置之度外，尾联解释自己之所以没有以身殉国的原因，“三韩”泛指东北地区。据《金

① 赵秉文：《翰林学士承旨文献党公碑》，《闲闲老人滏水文集》卷一一，四部丛刊本。

② 《宋史》卷三七—《宇文虚中传》，第 11528 页。

③ 《金史》卷七九《宇文虚中传》，第 1792 页。

史》，当时宋徽宗、宋钦宗被金人羁押于韩州（今辽宁昌图），“怅望三韩别有天”意谓宇文虚中还有可能完成祈请二帝回宋的使命。在《安定道中》也表现了“未甘迟暮景，伏枥意犹存”的心志，还希望在晚年能为宋室尽忠效力。《上乌林天使三首》仍以苏武自期：

平生随牒浪推移，只为生民不为私。万里翠舆犹远播，一身幽圉敢终辞。鲁人除馆西河外，汉使驱羊北海湄。不是故人高议切，肯来军府问钟仪。

——《上乌林天使三首》其一

该诗应该写于拘押之初，乌林天使其人不详，应该是宇文虚中此前有所交往的女真族外交使节。在云中期间，对故国故乡的思念不时萦绕心间。写于天会十年（1132）的《又和九日》抒发其“不堪南向望，故国又丛台”的故国情怀，《中秋觅酒》表现“那知孤馆客，独抱故乡愁”“应分千斛酒，来洗百年忧”的故乡之思。仕金之后，对宋的忠心有所动摇，但不免有些隐忍难安。《过居庸关》可能写于赴上京途中，前四句写居庸关的自然景色，后四句抒写自己的复杂情绪：“花已从南发，人今又北行。节旄都落尽，奔走愧平生。”身已北行，心中却难以割舍南宋情结，故觉得惭愧不宁。宇文虚中最终被人告发谋反，虽然值得怀疑，但不能忘怀故国，当是事实。

这种故国之念在其他仕金宋人身上都有普遍的表现。受宇文虚中牵连而被害的高士谈，仕至翰林直学士，心情并不舒畅，总是怀有挥之不去的故国之念。棣棠花开，他触景伤情，从黄色的棣棠花联想到“御袍”：“流落孤臣那忍看，十分深似御袍黄。”（《棣棠》）中秋将至，他难以入眠，望着明月，感慨今昔，“泪眼依南斗，难忘故国情”（《不眠》）。与故国之思相伴的是仕金的勉强和矛盾，他说：“我本麋鹿姿，强服冠与簪”，“常思返邱壑，岂愿纡朱金。”^①以知名见留的吴激，仕至翰林学士，也常常怀念故国的风物，其《岁暮江南四忆》

^① 高士谈：《予所居之南，下临短壑，因凿壁开窗，规为书室，坐获山林之趣，榜曰野斋，且作诗约诸友同赋》，《中州集》卷一，第42页。

忆及江南家乡，“天南家万里，江上橘千头”，“旋斫四腮鲈，未输千里羹”，并由此抒发其悲伤之情，“几见秋风起，空悲白发生”。在《题宗之家初序潇湘图》一诗中，他由潇湘画面引发自己的身世感慨：“江南春水碧于酒，客子往来船是家。忽见画图疑是梦，而今鞍马老风沙。”身在塞北风沙之地，心怀江南云水之乡，意味深长。北宋末年进士的刘著，宋室南迁后，主动归金，自称“南朝词客北朝臣”（《月夜泛舟》），但辗转天涯、碌碌州县的经历，又让他厌倦不堪，不时地怀想他的家乡——舒州皖城（今安徽潜山），如他自己所说，“烦君为报江南客，颍颍辽东更向东”（《闻雁》），“可怜羁客梦，夜夜在家乡”（《枕上言怀》），“十年羁旅鬓成丝，千里淮山信息稀”（《送客亭》），这种思乡情中应该多少包含一些故国之念。

仕金宋人这种出处两难的心境在蔡松年的诗词中表现得最为充分。入金前，他随其父亲蔡靖一起镇守燕山，入金后却违心地两度随军侵略南宋，又因其宋人家庭背景，致使他像是一只棋子，被官方利用，任人摆布，“亟擢显位以耸南人观听”^①。所以，其官职虽然在不断提升，痛苦不但没有丝毫缓解，反而在加剧。他的诗中有许多类似的表白：“违己欲徇世，忧患常相婴”，“世途古今险，方寸风涛惊”（《漫成》）、“桔槔听俯仰，随人欲何为”（《淮南道中》）、“却视高盖车，身宠神已辱”（《庚申闰月从师还自颍上对新月独酌》）、“人道动有患，百态交相攻”（《七月还祁》）。这些诗句绝不是无病呻吟，也不是前代诗人身在魏阙、心在江湖的仕途烦恼，而是有着切肤之感的难堪与屈辱。女真王朝与蔡松年这些宋人感情隔膜，不可能融洽相处，对宋人他们往往疑虑重重。前文所说的宇文虚中 68 岁还被人告以谋反、与高士谈等人一同遇害，就是一例。蔡松年也曾受到完颜亮的怀疑，他不得不发出“便当族灭”的毒誓，以洗刷嫌疑^②，后来终因被怀疑向宋人泄露南侵的计划而被毒害^③。难以想象，处于这种特殊的政权、文化之下，蔡松年的心灵受到怎样的折磨与煎熬？

① 《金史》卷一二五《蔡松年传》，第 2716 页。

② 同上。

③ 辛弃疾：《美芹十论·察情第二》，辛更儒笺注《辛稼轩诗文笺注》，上海古籍出版社 1995 年版，第 14 页。

三、诗歌取法对象与艺术的变化

仕金宋人的两难矛盾、痛苦不安,这些无法消除的感情将直接左右仕金宋人的诗歌发展方向,使之呈现出与其他人金宋人不同的路径。

如上节所述,抗节不仕的人金宋人多取法杜甫,如朱弁、洪皓等人都有杜诗的沉郁感慨之风,仕金宋人在表现易代之悲、故国之思时,仍然沿袭杜诗传统。像宇文虚中的《又和九日》、《中秋觅酒》等作品,刘著的《出榆关》、《枕上言怀》等诗继承了杜诗的精神,但他们在此基础上开始转向,由宗杜转向尊陶崇苏。从宇文虚中到高士谈到蔡松年,最终完成了这种转向。

宇文虚中为了排忧解难,开始选择佛道思想和陶诗来调节心灵。他抄写《金刚经》,自称“前世曾为粥饭僧,此生随处且腾腾”^①,他的《醉经斋》也指向禅宗:“傍人但笑腹便便,枕藉诗书正昼眠。不识先生真悟处,未离文字已逃禅。”他还借他人的“斋心阁”予以发挥:“意识已随言语断,生涯聊任岁时迁。老夫未涉天游趣,三复南华第四篇。”^②因此,崇尚隐逸的陶渊明也是他向往的对象。有时他以陶渊明自比,如“急催岭外传梅使,来饷篱边采菊人”(《泾王许以酒饷龙溪老人几月不至以诗促之》)“重阳好伴白衣来,五柳先生忆三迳。”(《白菊》)“蓬蒿似欲荒三迳,疏懒谁知意更长”(《郊居》)。实际上,宇文虚中开启了金代学陶的风气。

受宇文虚中牵连的高士谈,进而由学陶过渡到学苏。高士谈仍然有崇陶言行,如他的《志隐轩》自明心志:“元亮结庐山挂眼,孔融好客酒盈尊。”不同的是,他将崇陶与崇苏结合起来。苏轼本来就特别喜欢陶诗,将陶诗提高到前所未有的高度,所以由崇陶可以自然地延伸到崇苏。高士谈《晓起戏集东坡绝句》将这两者结合得十分巧妙:“清风终日自开帘,吏散空庭雀噪檐。午醉醒来无一事,地偏心远似陶潜。”借苏轼的诗句表达对陶渊明的认同,可谓一举两得。在《庚戌元日》中,他明确地说“残年无复功名望,志在苏君二顷田”,表现出强烈的归隐意愿。此外,他还有《次韵东坡定州立春日诗》、《集

① 宇文虚中:《予写金刚经与王正道,正道与朱少章复以诗来,辄次二公韵》,《中州集》卷一,第5页。

② 宇文虚中:《姑苏滕惇礼榜所居阁曰斋心,成都宇文某作诗以广其意》,《中州集》卷一,第9页。

东坡诗赠程大本》等诗,反映了他的崇苏立场。

北宋进士出身的朱之才也是如此。朱之才有《次韵东坡跋周昉所画欠申美人》这类次韵题画诗,更值得注意的是其《后薄薄酒》二首。苏轼原有《薄薄酒》诗二首(《苏轼诗集》卷一四),多知足安分之语,“薄薄酒,胜茶汤;粗粗布,胜无裳,丑妻恶妾胜空房”,“不如眼前一醉是非忧乐两都忘”等等诗句,含有齐死生、同是非、等贱贵的达观虚无思想,是诗人历经坎坷、失意困顿的产物。朱之才生逢鼎革易代、“豺虎杂凤麟”(《谢孙寺丞惠梅花》)的动乱时代,由宋入伪齐担任谏官,因直言获罪,被贬泗水令。在他索居无聊、心灰意冷之时,便以东坡那种思想来安慰自己。其续作《后薄薄酒》二首放弃了次韵的外在形式,能深入一层,续东坡诗意,历数美酒、华衣、佳人之过,重申薄酒、粗衣、丑妇之益。诗中反复申述的“劝君饮薄衣粗娶丑妇,此乐人间最长久”、“我能遣妇缝粗对妇饮薄,傍人大笑吾不恶”,是东坡诗意的具体化,是特定时代下的感情认同^①。

这种宗陶崇苏的倾向在蔡松年诗词中可以说在在皆是。他在诗中一再表示出对陶渊明等魏晋诸贤的钦仰。《庚申闰月从师还自颍上对新月独酌》组诗作于天眷三年(1140)闰六月,是在激烈战争间的对战争、对人生的冷静思考。其二曰:“大块本何事,遑遑劳一生。所过种陈迹,岁月如流星。贪夫甘死祸,幅纸驰虚名。晋室有先觉,柴桑老渊明。”这种虚无主义的思想源于对争战不休的现实与人生的厌恶,所以结尾称赞、肯定陶渊明的先知先觉。《淮南道中》其三对陶渊明的生活境界又作了进一步的演绎:“南渡国不竞,晋民益疮痍。陶翁遂超然,不忍啜其醯。北窗谈清风,慨望羲皇时。道丧可奈何,抱琴酒一卮。”从中可以看出作者在乱世中的生活观,其背后隐藏的是源于政权对立、民族冲突、华夷之防、俯仰随人等因素造成的心灵失衡。陶渊明的隐逸生活便成了他向往的精神境界,成了安顿其心灵的精神家园。在词中,他又表示出对苏轼旷达人生的高度认同。魏道明为其词《明秀集》作注,几乎每首词都与苏轼相关。他追和东坡《水调歌头》(安石在东海)词,看中的是其中“岁云暮、须早计,要褐裘”之类退出官场的达观情怀,借东坡词意、

^① 参见胡传志《金代文学研究》,第44—45页。

词韵抒写他自己“但得白衣青眼，不要问囚推按，此外百无忧”之类远离是非的幻想。他两次追和东坡《念奴娇·赤壁怀古》，看中的也不是“乱石穿空，惊涛拍岸”的壮伟景象和“雄姿英发，羽扇纶巾”的英雄人物，而是结尾处“人生如梦”的人生思考，第一首借机抒写其“人世长短亭中，此身流转，几花残花发”的感伤。第二首和作继承东坡的旷放精神，褒贬魏晋诸贤，抒发超乎王衍、谢安、王羲之等人的旷放情怀。这种旷放虽然不一定能消尽心中块垒，但一定大大缓和了他那紧张不宁的心绪。

仕金宋人这种由学杜到学陶崇苏的变化，不仅体现在感情内容上，还体现在艺术手法上。

在宇文虚中等人诗中，类似杜诗沉郁沧桑感还比较多，陶诗那种宁静淡泊风貌还很少。高士谈的诗歌相对宁静一些。蔡松年五言古诗颇类陶诗，如《漫成》、《庚戌九日还自上都饮酒于西岩以野水竹间清秋岩酒中绿为韵》十首、《庚申闰月从师还自颖上对新月独酌》十三首，多写想象中的闲居之乐，古朴醇厚，但没有陶诗的沉静轻松，骨子里倒有些沉重、不平和无奈。如《庚申闰月从师还自颖上对新月独酌》之四之五：

人言归甚易，但苦食不足。必使极其求，万钟不盈腹。处世附所安，无祸即无福。却视高盖车，身宠神已辱。

我本山泽人，孤烟一轻蓑。功名无骨相，雕琢伤天和。未能遽免俗，尚尔同其波。梧桐唤归梦，无奈秋声何。

欲罢不能，欲进无成，无法像陶渊明那样超然尘世，不得不随波逐流，他念念不忘的林泉之志只能是梦想。其悲哀与沉重倒有点近似杜诗，可以说，他的诗歌受到了陶与杜的共同影响。蔡松年的七言诗手法上更多地受到苏轼等人的影响。如他的《晚夏驿骑再之凉陉观猎山间往来十有五日因书成诗》应该写于随金主赴凉陉金莲川（在内蒙古与河北交界处）打猎期间，诗中几乎没有观猎方面的内容，而是侧重描写艳丽纯静的山水，以此引发其回归自然之念。从内容到章法，都很容易让我们联想起苏轼的《游金山寺》，所以陶玉禾

说该诗“吐属清新，笔妙似坡公”。

除蔡松年和前引高士谈、朱之才等人之外，旗帜鲜明地宗尚东坡的还有施宜生。施宜生北宋末年与宗室赵令畤游学，赵令畤颇得苏轼赏识，因为这层关系，施宜生“颇得苏门沾丐”^①。他的一些诗歌很像苏诗，如《山谷行草》：

行所当行止当止，错乱中间有条理。意溢毫摇手不知，心自书空不书纸。

从所阐发的原理到语言风格，该诗都明显地受到苏诗的滋养。

当然，入金不仕的朱弁等人也有崇苏的一些言论，如其《风月堂诗话》中有关苏、黄轶事的记载，扩大了苏轼在金初的影响。高士谈、施宜生、蔡松年等人在创作实践中进一步光大苏学传统，初步奠定了苏学在金代文学发展中的重要地位。

最后，由于仕金宋人入世更深，对金代中后期文学的影响也更大。如贯穿金代始终的“国朝文派”——这个被萧贡和元好问等人认为具有真正金源王朝意义的文学群体——其开创者则是蔡松年仕金后所生的儿子蔡珪^②。对国朝文派指点较多的还有自宋入金的孙九鼎。孙九鼎本是忻州人，于北宋政和年间为太学生，与洪皓同舍，金兵入侵，孙九鼎回到忻州，宣和七年（1125），忻州城陷入金，当时年龄应在30岁上下。尽管他于天会六年（1128）在金国经义状元及第^③，但他是在北宋长大成人的，他的文学观应该形成于北宋。早在太学期间，他就写出了相当不错的诗歌。如《游金明》：“片片桃花逐水流，东风吹上木兰舟。隔溪红粉休相认，年少孙郎不姓刘。”写得俊逸潇洒。他入金后名声很大，与他的两个弟弟孙九畴、孙九亿同榜登科，先后担任翰林修撰、秘书少监等职，于大定十五年（1175）前后去世，享年八十多岁。也就是说，他由金初进入金代中期。吴激《赠国镇》诗曰：“孙郎有重名，谈笑取公卿。

① 《中州集》卷二《施内翰宜生》，第70页。

② 《中州集》卷一《蔡太常珪》，第33页。

③ 参见王庆生《金代文学家年谱》，第113页。

清庙瑟三叹，斋房芝九茎。”元好问说他，“中州文派，先生指授之功为多。”^①可能孙九鼎更擅长作文，可惜他的诗文传世太少，我们现在已无法考知他在文坛上的具体作用了。

从以上诸多变化来看，仕金宋人是金初文学最重要的一支力量，是金代文学的最重要的一个源头。

第四节 本土诗人：金初诗坛的第三支力量

辽宋旧人作为金初诗坛的两翼，将辽宋汉语文学的传统移植到金国，如何成功地扎根、衍生开来？辽宋人的子弟理所当然地成为接班人，除此之外，金初诗坛还有不太为人注意的第三支力量，就是那些没有辽宋政治背景、在金国长大的本土文人。这类文人也许有的出生于辽宋统治期间，但没有获得辽宋的科名或官位，也不是辽宋官宦子弟，有的则出生于金朝统治期间。这批文人中，大体可以分为两类，一是北方汉族文人，二是开始汉化的少数民族文人。他们的文学水平也许偏低，有的可能刚刚开始接受汉语文学，其文学创作的成就也不会很高，但他们是金初文学发展的真实土壤，外来的辽宋文学离不开他们。

在广袤的北国大地，本土诗人应该为数不少，太宗、熙宗和海陵王三朝，二十次科举考试，陆续录取了许多进士，其中肯定有些诗人。遗憾的是，他们不为后世重视，传世作品很少。现在能考知的本土诗人已是寥寥无几，有诗歌传世的主要有汉族诗人邢具瞻、刘彧、朱自牧、刘瞻、王仲通、王琚、刘撝以及少数民族汉语作者完颜亮。

一、本土汉族诗人

与辽宋旧人相比，本土汉族诗人更容易接受女真政权，没有辽宋旧人的去国怀乡之念和出仕异姓之苦恼，感情趋于平淡，诗歌创作没有集中的主题，也没有什么一致的艺术取向，但他们写出了一些优秀的诗歌。如皇统二年

^① 《中州集》卷二《孙内翰九鼎》，第75页。

(1142)辞赋进士的朱自牧,工于诗歌,尤其长于写景,像“寒天展碧供飞鸟,落日留红与断霞”^①,想象新颖,景象开阔鲜艳,诚为佳句。又如天眷二年(1139)经义进士的刘晟,仕至翰林修撰,似乎并不以诗著名,《中州集》卷二存其诗两首,其二为《秋雨得云字》:

一室萧然半掩门,檐牙悬溜喜初闻。栖鸦不动寒偎树,过雁无声冷贴云。历耳半随风淅沥,舞阶仍带叶缤纷。隔篱为问东皋叟,薅麦前春定十分。

诗写秋日听雨看景的闲适之情,颌联状物尤其细致,妥贴可人,颈联表现秋风秋叶,亦轻松喜悦。

若就诗歌成就而言,本土诗人未必超过那些入金宋人,他们的价值主要也不在于其成就本身,而在于他们独特的传承作用,即他们在辽宋旧人与本土文人之间、在金初与金中期之间起着重要的承前启后的作用。相对于外来的辽宋文人而言,本土诗人的作为对北方本土底层文学的发展具有更切实的引领意义。我们可以从下面一些诗人的创作经历中看出这一点。

出身医学世家的太原人王琚,有人说他们一家先世“有阴德”,他与其弟弟王珙、王珣先后考中进士,从而离开故土,进入仕途文坛,王琚后来仕至汾阳军节度使,这在当地激起很大反响,“乡人荣之,号三桂王氏”^②。可见,王琚兄弟在当地起到了积极的示范作用,成了本土文学与外来文学的纽带。

邢具瞻(?—1147)字岩夫,本是利州龙山人(今辽宁建昌县),天会二年(1124)平州榜进士,仕至翰林待制。皇统七年,因党祸被杀。其诗仅存一首《出塞》:

楼外青山半夕阳,寒鸦翻墨点林霜。平沙细草三千里,一笛西风人断肠。

① 《中州集》卷二《朱葭州自牧》,第71页。

② 《中州集》卷八《王汾州琚》,第400页。

写景如画,情韵悠长,很有些象外韵味。他的其他诗作,包括他出使南宋途中,“题诗金山寺,脍炙人口”^①的诗篇,都已失传。值得注意的是,辽西人的邢具瞻与入金宋人吴激、蔡松年、高士谈等交往密切,元好问说他“与吴、蔡为文章友”^②。蔡松年有《小饮邢岩夫家因次其韵》、《临江仙·雪晴过邢岩夫用旧韵》、《水调歌头·乙卯高阳寒食次岩夫韵》等唱和诗词,高士谈也有《次韵饮岩夫家醉中作》,可以证明邢具瞻与蔡松年等人的关系。邢具瞻还出使过南宋,与南宋文人有所交往。在与这些文人的交往中,他是受益者,充当着联系外来宋人与本土文人的津梁,可惜他意外遇害,作品传世过少,现在已经看不清他的具体作用了。

而亳州人刘瞻的承传作用显著多了。刘瞻字岩老,号撝宁居士,天德三年(1152)进士,大定初召为史馆编修,卒官。元好问说他“作诗工于野逸”^③,现存三首诗歌,长于写景,如《无极道中》:

银河淡淡泻秋光,缺月稍稍挂晚凉。马上西风吹梦断,隔林烟火路苍茫。

淡静如风的秋景中透出旅途轻烟般的寂寞与迷惘,前两句中的“泻”字和“挂”字颇能见出其炼字功夫。刘瞻一方面与施宜生(?—1160)、王竞(1101—1164)等这些长辈宋人“相友善”,与其他本土文人交往,另一方面又教授本土年轻人。党怀英、辛弃疾、郾权、魏掞霄这些著名文人都出自刘瞻门下^④,仅此一点,就足以见出刘瞻在联系外来宋人与本土文人、金初文学与金代中期文学中的重要意义。

影响更大的是刘撝。刘撝先世居于辽国弘州顺圣县(今河北阳源县),世代务农,刘撝移居浑源(今山西浑源),“励精种学,文辞卓然天成,妙绝当

① 魏道明:《临江仙·雪晴过邢岩夫用旧韵》注,《明秀集注》卷二,四印斋所刻词本。

② 《中州集》卷八《邢内翰具瞻》,第392页。

③ 《中州集》卷二《刘内翰瞻》,第80页。

④ 参见《中州集》卷三《刘内翰瞻》、卷三《承旨党公》。

世”，不满辽国的科举“文体庞杂萎蕤”，以其创作“一扫假贷剽窃、牵合补缀之弊”^①，尤其长于辞赋。天会二年（1124）词赋状元，晚年号南山翁，仕至石州刺史。他的诗似非其长，仅存一首《梦游山寺觉而记诗》：

喜逢汉代龙兴日，高谢商山豹隐秋。蟾宫好养青青桂，须占鳌头稳上游。

据刘祁《归潜志》卷一〇记载，该诗是刘撝未第时梦中所作，前两句表现出对女真新王朝的欣喜认同，后两句梦想独占鳌头，写得比较直白。他最擅长的词赋全部失传，其文学成就现已不得其详。可以考知的是，以刘撝为首，形成了一个规模不小的文学团体。刘撝的妻子为浑源雷氏，雷家有诗人雷思、雷渊父子^②。刘撝有四子，长子刘汲最有名，天德三年（1151）进士，长于诗歌，有《西岩集》。第四子刘浚又生四子，次子刘似是金末著名文人刘从益的父亲、刘祁的祖父。刘撝二女分别嫁给张景仁、王元节，张景仁皇统二年（1142）进士，王元节亦是天德三年进士，“能诗博学”^③。刘似之女嫁给了诗人魏邦彦。内外上下，都以文学为纽带，构成了一个文学大家庭。刘撝的影响还突破了家族圈子，影响了其他后辈学人。据刘祁《归潜志》卷八记载，大定三年（1163）状元孟宗献在少年下第之后，发愤备战，其办法是精研刘撝词赋：“辟一室，取翁赋，剪其八韵，类之帖壁间，坐卧讽咏深思，已而尽得其法，下笔造微妙。再试，魁于乡、于府、于省、于御前，天下号孟四元，迄今学者以吾祖孟师也。”刘祁还说其他几位精于词赋的文人如郑子聃、赵枢等人也都源出于刘撝，郑子聃为正隆二年（1157）词赋状元。元人王恽更将他的影响扩展到了整个金代辞赋领域，说：“金国一代词学，精切得人为盛，由公有以振而起之也。”^④

① 王恽：《浑源刘氏世德碑铭》，《秋澗集》卷五八，文渊阁四库全书本。

② 《浑源刘氏世德碑铭》谓天会二年（1124）状元，刘撝之妻为天德三年（1151）进士雷思之女，也即是金末诗人雷渊（1184—1231）之姐，他们之间年龄相差过大，不可信。参见王庆生《金代文学家年谱》第579页。

③ 刘祁：《归潜志》卷八，中华书局1997年版，第82页。

④ 《浑源刘氏世德碑铭》。

二、本土少数民族诗人

金源本土汉族文人,在辽宋旧人的带动下,他们的文学水平有所提高,这尚非难事,难的是女真等少数民族文人。他们刚刚入主中原,由懂汉语到创作汉语文学,需要一个过程。金太祖、金太宗、金熙宗三代逐次汉化,第三代的汉化有了实质性的提高。金熙宗自小接受辽宋旧儒的教育,热衷汉文化,《大金国志》卷九说他“幼而聪达,贯综经业,喜文辞……所与游处尽文墨之士,有未居显位者,咸被荐擢,执射赋诗,各尽其所长以为娱。”^①他具有比他的先辈都要高的汉文化水平,所以他敢于将没有汉文化的开国功臣视为“无知夷狄”。而在金源旧臣看来,他“宛然一汉家少年子也”,“虽不能明经博古,而稍解赋诗翰(墨)”^②。对汉语诗歌,他确实比较爱好,有所理解。皇统元年(1141)三月,金熙宗宴请群臣,恰巧完颜宗弼遣使奏捷,“侍臣多进诗称贺”,金熙宗看后,高兴地说:“太平之世,当尚文物,自古致治,皆由是也。”^③他没有表彰完颜宗弼,却称赞侍臣们的赋诗行为,将诗歌为代表的“文物”,上升到事关国家太平巩固的高度,可见他多么重视诗歌。据此推测,金熙宗完全可能开始汉语诗歌创作,可惜无文献可考。

比金熙宗小4岁的堂弟海陵王完颜亮,随之而起,几乎是横空出世,以其愤张的个性在金初文学史上写下了浓重的一笔。

完颜亮(1122—1161)字元功,为完颜阿骨打之孙、辽王宗干之子。皇统九年(1149),他发动宫廷政变,杀死其堂兄金熙宗,自立为帝。正隆六年(1161),在侵略南宋途中,兵变被杀。后被降为海陵王、海陵庶人。完颜亮为人本来就贪残暴虐,加上后人的许多不实之辞,致使他长期受到人们的深诋痛疾,但人们也不得不承认他的确与众不同,“英锐有大志”^④。在位前期,改革官制和科举,加强中央集权,尤其是迁都燕京,加速了少数民族汉化的进程,后期谋划侵略南宋,企图“混一天下”。不可否认,他是位大有作为的帝

① 崔文印:《大金国志校证》卷九,中华书局1986年版,第135页。

② 张汇:《金虏节要》,《三朝北盟会编》卷一六六,第1197页。

③ 《金史》卷四《熙宗本纪》,第77页。

④ 刘祁:《归潜志》卷一二,第136页。

王。只是在他死后很长时间内,他的功绩被其继任者金世宗完全否定,他的形象被极端丑化、严重变形。

完颜亮比金熙宗更加嗜好汉语文学。《金史·杨伯仁传》载,一次,完颜亮诗兴高涨,深夜紧急召见应奉翰林文字杨伯仁:“夜召赋诗,传趣甚亟。未二鼓,奏十咏。海陵喜,解衣赐之。”后来,“海陵射乌,伯仁献《获乌诗》以讽”。杨伯仁所赋诗歌都已不传,当是受完颜亮牵连所致,但他的赋诗过程,也是完颜亮观摩、学习汉语诗歌创作的过程。完颜亮还自称“每当闲暇,颇阅教坊声乐,聊以自娱”^①,所谓教坊声乐,当是唐宋以来的词作。与嗜好相伴的是他杰出的文学才华,刘祁说他“读书有文才”^②,连南宋人岳珂也肯定这位侵略者“颇知书,好为诗词,语出辄崛疆,慙慙有不为人下之意”^③。由于金世宗等人对完颜亮的恶意打压^④,致使他的作品在北方基本失传。《中州集》中无其诗歌,仅《归潜志》引其四句诗。他现存作品主要见载于南宋洪迈《夷坚志》和岳珂《桯史》,我们有理由相信,完颜亮还有更多创作,都失传了。

完颜亮的创作最显著的特点是直抒胸臆,表现其强悍、张扬、鸷狠的个性。早在他当藩王时,就表现出不凡的雄心大志。他为人题扇,曰:“大柄若在手,清风满天下。”^⑤由日常用品的扇子联想到扇动天下的巨扇,抒写其一旦大权在握便大有作为的理想,比喻贴切,气象雄大。他咏竹,曰:“孤驿潇潇竹一丛,不同凡卉媚东风。我心正与君相似,只待云梢拂碧空。”(《以事出使道驿有竹辄咏之》)。名为咏物,咏物成分很少,只有第一句概括言之,其他三句都是借物言志,言明其急欲出人头地、睥睨凡庸之心。另一首《书壁述怀》更加面目峥嵘:

蛟龙潜匿隐沧波,且与虾蟆作混和。等待一朝头角就,撼摇霹雳震山河。

① 《金史》卷八二《刘思阿补传》,第1855页。

② 《归潜志》卷一,第3页。

③ 岳珂:《桯史》卷八,中华书局2005年版,第95页。

④ 《元好问全集》卷三四《东平贾氏千秋录后记》载:“大定三十年,禁近能暴海陵蜚恶者得美仕,史臣因诬其淫毒鸷狠,遗笑无穷,自今观之,百可一信邪?”

⑤ 《归潜志》卷一,第3页。

用蛟龙自比,浅显直白。意思是说,他在当藩王时,还要等待时机,积蓄力量,不得不与虾蟆之类的凡庸之辈为伍,在低贱处厮混,一旦头角养成,就会腾空而起,惊天动地,大展鸿图。后来他篡得皇位,他的一系列作为可谓骇人耳目,即位后的诗歌则更加张扬,锋芒毕露。正隆四年(1159)施宜生出使南宋,完颜亮在使宋队伍中安插了几位画师,临摹杭州地形及自然风光,为其侵略南宋作准备。他见到画师所献之画后,更加垂涎杭越之地:“亟命撤坐间软屏,更设所献,而于吴山绝顶,貌己之状,策马而立,题其上曰:‘万里车书盍混同,江南岂有别疆封?提兵百万西湖上,立马吴山第一峰。’”^①表现其一统天下的勃勃野心,居然将自己的画像凌驾于吴越山水之上,倒是很有想象力和创造力,“提兵”、“立马”这些词语,干脆利落,很有力度,“百万”与“第一”两个数量词的对比,更加凸显其雄大气魄和张狂无忌的个性。后来当他兵临扬州,又临江赋诗,声言“鞭梢点尽长江水,不到吴山誓不归”^②,亦可见其跋扈夸张的口吻。除却其侵略者的姿态之外,就文学而言,这些诗还是比较成功的。

除了上述张扬个性的诗篇之外,完颜亮还有其他两首很少引人注意的诗歌。一首是七律《过汝阴作》:

门掩黄昏染碧苔,那回踪迹半尘埃。空庭日暮鸟争噪,幽径草深人未来。数仞假山当户牖,一池春水绕楼台。繁花不识兴亡地,犹倚阑干次第开。

七律写作难度大于七绝,也许与七律体制相关,这首诗写得中规中矩,情景结合得体,无论是形式技巧,还是风格特征,都与众多汉人传统七律并无二致,这足以说明完颜亮的作品已经可以融入到汉语诗歌传统之中。完颜亮另有一首哀悼、表彰南宋将领姚兴的诗歌,也颇能开人眼界:

① 《桀史》卷八,第95页。

② 耶律铸:《琼林园赋》,《双溪醉隐集》卷一,文渊阁四库全书本。

独领将军将姓姚，一心忠孝为南朝。元戎若解征兵援，未必将军死尉桥。

该诗见载于元人祝诚《莲堂诗话》卷上^①，题目已佚。姚兴本为建康府统领，与完颜亮的部下激战于尉子桥（今安徽含山境内），而建康都统王权拥兵自重，坐视不救，致使姚兴不幸就义。姚兴忠勇杀敌之事，轰动一时，详见《三朝北盟会编》卷二三五、《建炎以来系年要录》卷一九三、《宋史》卷四五三《姚兴传》。《宋史·姚兴传》中还征引金人的感叹：“有如姚兴者十辈，吾属敢前乎？”看来，姚兴忠勇杀敌之事，确实感动了金人，包括最高统帅完颜亮。完颜亮此诗承认其忠心，并为其遇难而叫屈，作为敌方首领，有如此胸襟，洵为难得。

现在看来，完颜亮在金初似乎是一个孤立的特例，他周围好像别无其他少数民族汉语作者。实际情况不应如此，汉化的决非他一人，能用汉语创作的也决非他一人，只是其他人的材料隐没不传罢了，譬如上文说过的金熙宗。完颜亮实际上是金初女真族本土文人的杰出代表，标志着女真族文人成功地从汉族文人手中接过汉语文学，进入到汉语文学创作领域，成为一支新的力量。至于完颜亮如何汉化的过程，史书语焉不详。作为贵族和帝王，自有其优越的条件。他从小就随张用直学习汉文化，自称“虽不能博通经史，亦粗有所闻，皆卿平昔辅导之力”^②，即位后身边高水平的汉族文人更多，包括蔡松年、施宜生、刘麟这些人金宋人都为其所用。在与汉族文人交往、学习过程中，他的汉语创作水平得到了提高。前引《题西湖图》诗，《三朝北盟会编》卷二四二引张棣《正隆事迹》，说该诗本是蔡珪所题，被完颜亮“诡曰御制”。这一说法虽然不可靠^③，但完颜亮在写作过程中，得到汉族文人的指点，他的作品由汉族文人润色加工，则完全是可能的事。作为少数民族文人，完颜亮的创作本身丰富了金初文学，成为金初文学的一个亮点；作为帝王，他喜爱汉语

① 续修四库全书本。“独领将军”疑作“统领将军”，据《三朝北盟会编》卷二三五、《建炎以来朝野杂记》甲集卷二〇，姚兴当时任建康统领官。

② 《金史》卷一〇五《张用直传》，第2314页。

③ 参见王庆生《金代文学家年谱》，第109页。

文学,这一文化取向又会带动其他少数民族文人从事汉语文学的学习和创作,也会给汉族文人的文学创作提供有利的环境,促进金初文学的健康发展。可惜的是,他的文学创作业绩受到其为人的牵连,受到因人废文传统的制约,他的文学影响力因而大为缩小^①。

^① 参见胡传志《完颜亮诗词命运的启示》,《民族文学研究》2007年第3期。

第五章 “国朝”诗人崛起的 金代中期诗坛

1161年,金王朝君主完颜亮被杀,完颜雍取而代之,成为金世宗,标志着一个旧时代的结束,一个新时代的开始。世宗时代最显著的革故鼎新之处,一是针对“太祖以来,海内用兵,宁岁无几”的现实,汲取完颜亮的黩武教训,终止了金王朝一直奉行的扩张侵略的路线,“即位五载,而南北讲好,与民休息”^①。宋金双方于1164年缔结和议(即隆兴和议),结束了长期以来的争杀岁月,营造了和平安宁的时代。二是金世宗大力发展经济,社会稳定,国力富强,“群臣守职,上下相安,家给人足,仓廩有余”^②,“治平日久,宇内小康”^③,金王朝迎来了最承平的大定(1161—1189)时期,金世宗因此而获得“小尧舜”的美名^④,并曾远播南宋。继之而起的金章宗,承续世宗的小康局面,进一步偃武修文,虽然后来北面受到蒙古族的威逼,南方受到南宋的挑衅,和平时代局面被迫终结,但在金代百年史中,“大定明昌五十年”,是得到后人承认和艳羡的承平年代。元好问于金亡之后作《甲午除夜》诗云:“神功圣德三千牒,大定明昌五十年。甲子两周今日尽,空将衰泪洒吴天。”其实,大定只有近三十年(1161—1189),明昌为金章宗年号,只有六年(1190—1195),所谓五十年还应该包括章宗承安(1196—1200)、泰和(1201—1208)时期,元好问在《南湖先生雪景乘骡图并引》中说南湖先生“生于天会初,历大定、明昌、泰和,优游于

① 《金史》卷八,第203页。

② 《金史》卷八,第204页。

③ 《金史》卷八,第285页。

④ 《金史》卷八,第204页。

太平和乐之世者五十年”^①，这一表达也印证了上述观点。

随着金王朝政权的长治久安，文学发展获得了良好土壤，加之统治者采取了一系列积极的文化政策（详第二节），推动了金代中期文学前进的步伐。诗人们也由适应女真统治变为拥护女真统治，自觉地加入了金王朝的“文治”队伍中，为金代文学的发展贡献力量。相对于金初的文学侵占、被动推进，金代中期的文学则呈现出一个相对积极的态势，其显著的标志，就是大批文人具有了鲜明的“国朝”意识，以致形成了后人所说的“国朝文派”。“国朝”文人，从金代中期起，贯穿到金末，是金代中后期文坛的主体力量。本章重点阐释“国朝”中期诗人们的创作。

第一节 “国朝文派”的产生及其内涵

一、“国朝文派”的产生

金代中期，文人队伍开始更新换代。第一代由辽宋入金的文人和本土文人陆续老去，渐渐退出文坛，第二代文人成长起来。这些文人大多出生于宋末、辽末或金初，与其父辈相比，新生代们的显著身份特征是对辽宋故国的感情明显变弱，甚至没有与辽宋故国的感情牵挂。他们逐渐适应了金政权的生活，已经成为地道的金国臣民，成为纯粹的金代文人。所以，后人将这批新生代视为“国朝文派”的发端：

国初文士，如宇文太学、蔡丞相、吴深州之等不可不谓之豪杰之士，然皆宋儒，难以国朝文派论之。故断自正甫为正传之宗，党竹溪次之，礼部闲闲公又次之，自萧户部真卿倡此论，天下迄今无异议云。

——《中州集》卷一《蔡太常珪》

^① 元好问：《南湖先生雪景乘驷图并引》，《元好问全集》（增订本）卷五，山西古籍出版社2004年版，第110页。

从这段文字中可以看出,首倡此论者是金代中后期的户部尚书萧贡(1158—1223),他的观点得到了包括元好问在内的“天下”人的一致认同。如此说来,国朝文派是贯穿金代的主流文学之一,自然值得我们关注。由于这一概念见载于金诗总集,所以人们自然地将其与诗歌联系起来理解。有的学者直接理解为体现金代诗歌特征的诗歌流派^①,有的学者理解为“以诗词为主”的文学流派^②,有的学者则笼统地理解成“大定以后以蔡珪为首的金代文学家阵营”^③,其实国朝文派的本意应该是单纯的文章流派。只是萧贡和元好问使用这一概念的重点,不是强调文体,而是强调文人,强调“国朝”。所以,不管上述各种观点是否有待进一步商榷,但有一点是肯定的,即“国朝文派”的文人也是诗人,“国朝文派”这一概念也适合金代诗歌。下文就是在这一意义层面上探讨国朝文派的。

二、“国朝文派”的内涵

国朝文派首先突出的是国家属性。上引文字说得很清楚,所谓“国朝文派”是相对于“宋儒”而言的一个概念,依据的是这些文人身份的“国朝”标签,也即政治属性,而不是其文学创作本身。因此,这一文派与过去以文学主张、文学特征而形成的文派都不同,是很松散、很宽泛的群体。它没有明确的文学主张,甚至没有具有自觉意识的领袖。元好问列出的三个代表性文人——蔡珪、党怀英、赵秉文——分别处于三个不同时期,一方面他们的创作没有多少渊源和联系,另一方面他们在世之时,也没有开宗立派或者光大宗派的意识,没有以派中人自居的意识。毕竟国朝文派是萧贡这位后人根据前代文坛发展状况,发掘总结出来的,由于这一概念符合金代文坛实际,所以一经他拈出,就得到了大家的认可。

那么,国朝文派为什么迟至金代中后期才被揭示出来?这与金代中后期作家心理有关。金代文学与南宋文学有同源性,但南北分疆而治,局势稳定,独立性增强,经过数十年的发展,文学也有了独立性的内在诉求,尤其到了金

① 张晶:《论金诗的“国朝文派”》,见《文学遗产》1994年5期。

② 李正民:《试论金代“国朝文派”的发展演变》,《民族文学研究》2004年第2期。

③ 詹杭伦:《金代文学思想史》,成都科技大学出版社1990年版,第55页。

末,这种独立性的诉求更加自觉、更加强烈,他们有意追求与南宋文学不同的特质,譬如远离苏轼、黄庭坚及江西诗人,讥议南宋文学,旗帜鲜明地声明“北人不拾江西唾,未要曾郎借齿牙”^①,都是这种自觉性的体现。在这种背景下,萧贡回首金代文学,别具慧眼,拈出国朝文派,很好地满足了金末文人追求文学独立性的心理需求。

在元好问笔下,“国朝文派”还有两个别称:一是中州文派,一是唐宋文派。

“中州文派”见于《中州集》卷二《孙内翰九鼎》,元好问说:“中州文派,先生指授之功为多。”这里元好问虽然没有明确将中州文派等同于国朝文派,但从金代文坛来看,中州文派就是国朝文派。中州文派这一概念字面上突出的是地域性质,但同样也是与南宋相对而言,同样暗含政治意味。元好问多次使用“中州”一词,大概有两种含义,一是比较纯粹的地域概念,如《李屏山挽章二首》所云“中州豪杰今谁望,拟唤巫阳起醉魂”,《论诗三十首》其七所云“中州万古英雄气,也到阴山敕勒川”,都是指中原一带地区;另一种是指代金王朝。如《陆氏通鉴详节序》所云:“中州文明百年,有经学,有史汉之学,《通典》之学,而《通鉴》则不能如江左之胜。”以中州与江左相对,分别指代金与南宋。最典型的要算《中州集》,本是以魏道明《国朝百家诗略》为基础,编成后则易名为《中州集》,显然是以“中州”一词代替“国朝”,“中州文派”的中州也是这种用法。可见,地域属性背后仍然是国家属性。

元好问之所以要用“中州文派”一词代替“国朝文派”,大概有三个原因:一是金国灭亡之后,元好问进入蒙古政权,自然不能再称故国为“国朝”。据此可以推测,中州文派概念的出现应该迟于国朝文派,很可能是金亡之后才有的名称。二是金末政权中心、创作中心都在中州,以中州代指国家就比较堂皇,比较自然。三是中州一词还能很好地体现元好问等人心中的正统观。“中州”——九州之中,天下之中,占据中州,也就得到了正统。元人家铉翁《题中州诗集后》说:“壤地有南北,而人物无南北,道统文脉无南北,虽在万里外,皆中州也,况于在中州者乎!”言下之意,中州是道统文脉所在,金王朝占

^① 《自题中州集后》,《元好问全集》卷一三,第321页。

有中州之地,获到了道统与文统。因此,“中州文派”比“国朝文派”又多出了一层以正统自居的意识。

这种正统观同样体现在唐宋文派这一概念中。元好问在《闲闲公墓铭》开头说:

唐文三变,至五季衰陋极矣,由五季而为辽宋,由辽宋而为国朝,文之废兴可考也。宋有古文,有词赋,有明经,柳、穆、欧、苏诸人,斩伐俗学,力百而功倍,起天圣迄元祐,而后唐文振,然似是而非,空虚而无用者,又复见于宣政之季矣。辽则以科举为儒学之极致,假贷剽窃,牵合补缀,视五季又下衰,唐文奄奄,如败北之气,没世不复,亦无以议为也。国初因辽宋之旧,以词赋、经义取士,预此选者,选曹以为贵科,荣路所在,人争走之,传注则金陵之余波,声律则刘郑之末光,固已占高爵而钓厚禄,至于经为通儒,文为名家,良未暇也。及翰林蔡公正甫出于大学大丞相之世业,接见字文济阳、吴深州之风流,唐宋文派乃得正传,然后诸儒得而和之。^①

这里元好问强调的是金代文学与唐及北宋文学的渊源关系,强调的是金代文学正宗的传统,也即寓含了正统意识。金代散文受到韩愈、欧阳修、苏轼等唐宋作家的深刻影响,金代诗歌受到杜甫、苏轼等唐宋诗人的深刻影响,我们无论是从蔡珪、党怀英、赵秉文、元好问这些代表人物身上,还是在刘迎、王寂、李纯甫这些活跃诗人身上,都能清晰地看到唐宋文学的表征,所以将“国朝文派”称之为“唐宋文派”,自有其合理性。但需要辨明的是,元好问所谓的唐宋,并非包括整个唐宋时期,至少他将唐末、辽代、北宋末、金初这几个阶段排除在外。这几个时期不仅是文学的低潮期,也是社会动乱期,在元好问看来,当非正统。他对蔡珪以后的文学表示认可,因为蔡珪出生名门世家,文学渊源也正宗地道。紧接蔡珪之后,元好问列出了党怀英、王庭筠、周昂、杨云翼、王若虚、李纯甫、赵秉文等“豪杰之士”。这里几乎包括了金代中后期所有的

^① 《元好问全集》卷一七,第400页。

著名诗人了。可见,他所谓的“唐宋文派”,所谓的“正传”,主要是就文学成就而言,认为蔡珪为首的金代文人创作成就可以远绍唐宋两代的鼎盛期。能得唐宋文学的精髓,自然也就得了文学之正宗。

第二节 大定、明昌时期的诗歌生态

诗歌发展除了有自身的规律和轨道之外,还受到了时代诸多因素的深刻影响。与金初民族剧烈冲突、借助战争实行文化侵占相比,大定、明昌时期文学的生态有了根本性改进。

一、大定时期的汉化潮流

北方少数民族入主中原,无法回避的问题是汉化倾向。这既是治理北宋故土的主观需要,也是不得已的必然选择。他们先是一次又一次将东北的原住女真迁移到汉族居住区,然后干脆迁都燕京,确定了汉地本位的格局,尽管女真族人口数量不小,但无法与庞大的汉族人口相比,当他们星星点点散居在农耕文明先进和发达的汉文化生活圈中,自然形成了全盘汉化的必然趋势。金熙宗、海陵王完颜亮等人是全盘汉化的先行者,以他们的身体力行,大大加速女真族汉化的进程,所以,“至世宗大定初,无论是从政治体制的层面来看,还是从文化观念的层面来看,金国与中国传统的王朝国家已经没有什么根本的差异……基本完成了从北族王朝到汉化王朝的转变”^①。女真族全盘汉化的大趋势是大定、明昌时期文学发展的良好生态。

面对不可阻挡的汉化潮流,最高统治者的态度如何,直接关系到汉语文学的发展。金世宗不可避免地卷入汉化大潮中。政治上,他重用汉族儒生,像右丞相石琚,天眷二年(1139)辞赋状元出身,“博通经史,工词章”^②,另一重臣唐括安礼亦“通经史,工词章”^③。文学上,多少要受到身边汉人文学活动

① 刘浦江:《女真的汉化道路与大金帝国的覆亡》,《国学研究》第7卷,北京大学出版社2000年版,第199页。

② 《金史》卷八八《石琚传》,第1959页。

③ 《金史》卷八八《唐括安礼传》,第1963页。

的熏染,表现出喜爱汉语文学的感情倾向。在有关史料中,我们能看到以下记载:

大定七年(1167)正月,赐酺一日,命群臣赋诗,京邑耆老亦会焉,颁赐各有差。^①

(大定十七年)四月三日,国主与太子、诸王在东苑赏牡丹,晋王允猷赋诗以陈,和者十五人。^②

金世宗参与赋诗的记载并不是很多,上引这两件事,均不见载《金史》,所赋诗歌当是汉语诗歌,这至少说明金世宗不反对汉语诗歌创作。倒是一些女真人意识到过于汉化、文化会削弱女真族的勇武个性和战争力。就在金世宗赋诗歌咏牡丹之际,女真人完颜伟提出强烈的抗议。他批评“自近年,多用辽、宋亡国遗臣,以富贵文字坏我土俗”,所谓富贵文字,大概就是陈亮所说的“舍戎狄鞍马之长,而从事中州浮靡之习”^③。他还悻悻地说:“今皇帝既一向不说着兵,使说文字人朝夕在侧……陛下舍战斗之士,谓其不足与语,不知三边有急,把作诗人去当得否?”他的这番话确实击中要害,所以弄得金世宗“默然,左右皆骇目相顾”^④。这从反面印证,金世宗重用文人,爱好诗歌。

当然,如果将金世宗与金熙宗、完颜亮相比,他对汉语诗歌的热情明显降低。这与否定完颜亮其人有关,金世宗几乎否定他的所有政策,包括其汉化方向。他批评“海陵习学汉人风俗,是忘本也。若依国家旧风,四境可以无虞,此长久之计也。”^⑤金世宗更多地从理智上反思汉化路线。单从他的这一言论就可以看出,他将“依国家旧风”,维护本民族的传统,当成是维护国家稳定和长治久安的大计,应该说是正确的大判断,不愧为一代英主。所以,他在

① 《大金国志校证》卷一六,第227页。

② 《大金国志校证》卷一七,第240页。

③ 陈亮:《中兴五论》(之一),《陈亮集》(增订本)卷二,中华书局1987年版,第22页。

④ 《大金国志校证》卷一七,第240页。

⑤ 《金史》卷八九《移刺子敬传》,第1989页。

任近三十年间,采取一系列措施竭力保持和恢复女真传统。

问题是,入主中原、偃武修文之后,如何保持和恢复女真传统?金世宗采取的措施之一,就是兴办教育,通过科举考试等途径,维护和抢救其女真文化。大定四年(1164),他创立女真学,至大定十三年,“以策、诗取士,始设女直国子学,诸路设女直府学,以新进士为教授”,共兴办了22所女真语学校,遍布中都、河南、陕西等地^①,以大力推广和使用女真语言和文字。他成立译经所,下令用女真大小字翻译汉语典籍,包括《易》、《书》、《论语》、《孟子》、《老子》、《杨子》、《文中子》、《刘子》及《新唐书》等,其目的是通过女真语言文字的教学来宣扬儒家文化,要让女真人“知仁义道德所在”^②,体现出金世宗将女真文化与汉文化结合起来的良苦用心。他还不止一次下令女真猛安、谋克必须学习女真语言文字,“凡承袭人不识女直字者,勒令习学”^③,大定二十六年(1186)又重申“猛安、谋克皆先读女直字经史然后承袭”^④。金世宗这些复兴女真文化的努力,客观上加强了文治,这种文治的大环境对汉语文学的发展也是有益无害。

更为直接的是,金世宗开展的女真文化建设中有不少文学色彩。譬如在女真学及科考中,“作诗”是与“策论”并列的重要内容,后来规定“策用女直大字,诗用小字”^⑤,尽管是女真语言,但这一举措无疑会提高女真人的诗歌素养。大定十三年(1173)四月,世宗与太子等人前往睿思殿,“命歌者歌女直词,顾谓皇太子及诸王曰:‘朕思先朝所行之事,未尝暂忘,故时听此词,亦欲令汝辈知之。汝辈自幼惟习汉人风俗,不知女直纯实之风,至于文字语言,或不通晓,是忘本也。’”^⑥所歌女真歌曲,当是诗词一类的文学作品。大定二十四年(1184)三月,世宗思念故土,亲率诸皇子、皇孙回上京会宁府,次年五年,在皇武殿宴请宗室成员,饮酒作乐,他有感于在故乡数月,居然“未尝有一人

① 《金史》卷五一《选举志》,第1133页。

② 《金史》卷八《世宗纪》,第185页。

③ 《金史》卷七三《完颜宗尹传》,第1675页。

④ 《金史》卷八《世宗纪》,第192页。

⑤ 《金史》卷五一《选举志》,第1141页。

⑥ 《金史》卷七《世宗纪》,第159页。

歌本曲者”，感慨不已，就亲自唱了首“本朝乐曲”^①，其歌词的主旨是“道王业之艰难及继述之不易”，原文当是声情并茂的女真语，保存下来的是整齐的汉语四言诗：

猗欤我祖，圣矣武元。诞膺明命，功光于天。拯溺救焚，深根固蒂。克开我后，传福万世。无何海陵，淫昏多罪。反易天道，荼毒海内。自昔肇基，至于继体。积累之业，沦胥且坠。望戴所归，不谋同意。宗庙至重，人心难拒。勉副乐推，肆予嗣绪。二十四年，兢业万几。亿兆庶姓，怀保安绥。国家闲暇，廓然无事。乃眷上都，兴帝之第。属兹来游，惻然予思。风物减耗，殆非昔时。于乡于里，皆非初始。虽非初始，朕自乐此。虽非昔时，朕无异视。瞻恋慨想，祖宗旧宇。属属音容，宛然如睹。童孺孺慕，历历其处。壮岁经行，恍然如故。旧年从游，依稀如昨。欢诚契阔，日暮之若。于嗟阔别兮，云胡不乐。

从汉语文本来看，该诗具有女真族史诗性质，前半部分主要还是述说创业艰难，后半部分主要是抒发思乡怀祖之情，情真意切，出于肺腑，“慷慨悲歌，不能成声”^②，足以体现出金世宗的诗歌修养。

金世宗挽救女真文化的努力并没有达到预期的目的。一方面女真人普遍懂得汉语，大定中期，参知政事梁肃上疏“论生财舒用八事”，第一条就是“罢随司通事”^③，说明当时女真人已经普遍会汉语，“通事”（翻译）一职已经没有存在的必要，另一方面，很多女真人已经不会说母语。作为皇太孙，金章宗 11 岁（1175）才开始学习女真语言文字，18 岁那年（1185）进封原王，他用女真语向金世宗道谢，“世宗喜，且为之感动”^④，并且大加夸赞了一番，可见当时会说愿用女真语的女真人已经很罕见了。出生于海陵迁都之后的第二代女真人，他们基本上不用女真语言了，而改用汉语了，这也说明女真人与汉人

① 《金史》卷三九《乐志》，第 892 页。

② 《金史》卷八《世宗纪》，第 189 页。

③ 《金史》卷八九《梁肃传》，第 1985 页。

④ 《金史》卷九《章宗纪》，第 208 页。

交往是多么的频繁！

这些女真人丢弃了母语，也就丢弃了一个民族的标志。其他的淳厚之风、骑射之长、尚武精神也都逐次沦丧。大定二十一年，金世宗对宰臣说：“山东、大名等路猛安谋克户之民，往往骄纵，不亲稼穡……富家尽服纨绮，酒食游宴，贫者争慕效之”^①，其实何止山东、大名等地！过了三年，他回老家，又发现金源内地也是旧风不在：上京那些“宗室子往往不事生业”，官宦子弟“以此多好游荡”^②，世宗在离开上京时，不无怆然地斥责宗室戚属：“太平岁久，国无征徭，汝等皆奢纵”^③。女真族奢靡懒惰习尚导致他们不再擅长骑射。早在大定八年（1168年），朝廷选侍卫亲军，世宗就得知“其中多不能弓矢”^④，大定末年，皇太孙完颜璟上书指出，精心挑选的女真使节在南宋比赛射箭时，“朝射往往不胜，有损国威”^⑤。尽管金世宗也采取了一些对策，但效果很差。女真士兵丧失了尚武精神，沉溺于宴安享乐，意志消磨殆尽，战斗力大为下降，已经成了不可逆转的事实。

女真民族性的弱化，就是汉化的深化。汉化的深化会缩小汉族文人与女真族间的距离，减少对抗，也会有利于汉语文学的发展。

二、明昌时期的汉化趋势

金章宗时代，女真族汉化、文弱化的大势没有改变。值得注意的是章宗完颜璟（1168—1208）其人。他的父亲是声望高隆、影响广泛的宣孝太子完颜允恭（1146—1185）。完颜允恭早在大定二年（1162）即被立为太子，在储位24年，醉心于汉语典籍，“专心学问，与诸儒臣讲议于承华殿。燕闲观书，乙夜忘倦，翼日辄以疑字付儒臣校证”^⑥，在与世宗的对话中能随手拈出《诗经》中的句子，恰到好处，说明他确实精通经史。他还“好文学，作诗善画，人物、马

① 《金史》卷四七《食货志》，第1046页。

② 《金史》卷七三《完颜宗尹传》，第1676页。

③ 《金史》卷八《世宗纪》，第189页。

④ 《金史》卷八八《纥石烈良弼传》，第1952页。

⑤ 张棣：《正隆事迹》，《三朝北盟会编》卷二三三，第1677页。

⑥ 《金史》卷一九《世纪补》，第410页。

尤工”^①，他的汉化程度和汉文化修养已经进入一个新的阶段，本民族的文化传统几乎丧失殆尽，金末刘祁说他“最高明绝人，读书喜文，欲变夷狄风俗，行中国礼乐如魏孝文”^②，在他看来，完颜允恭如果即位，可能会推行更彻底的汉化政策。

金章宗也许是受其父的影响，作为帝王，虽然像祖父金世宗一样，为挽救、保留女真民族文化和性格作了不少努力，但他骨子里更加汉化，比其先辈具有更浓的汉民族文艺嗜好。明昌二年(1191)，他即位不久，“学士院新进唐杜甫、韩愈、刘禹锡、杜牧、贾岛、王建、宋王禹偁、欧阳修、王安石、苏轼、张耒、秦观等集二十六部”^③，一次进这么多的唐宋诗集，当是投章宗所好。以他“好尚文辞”的个性，他初即位，就“旁求文学之士以备侍从”^④，党怀英、李晏、王庭筠等文人都受到他的重用。刘祁评价他：“章宗聪慧，有父风，属文为学，崇尚儒雅，故一时名士辈出。大臣执政，多有文采学问可取。”^⑤他爱好诗词创作，并“多有可称者”，从现存诗词来看，他的创作已经达到一般汉族文人的水平了。金章宗不时参与文人雅集，明昌三年，他召集懂得文学的朝臣宴饮，“酒酣，各赋诗，尽欢”^⑥。他关注当代诗坛，对于诗人的创作，不时发表自己的看法。他曾经对宰臣评价翰林院文人说：“郝侯赋诗颇佳，旧时刘迎能之，李晏不及也。”^⑦郝侯于大定二十九年(1189)入翰林院，诗见《中州集》卷二。一次，翰林修撰赵沔扈驾春水，章宗放飞海东青(一种名鹰)，猎得头鹅，便主动向赵沔“索诗”，赵沔“立进之”，博得章宗的赞赏：“章宗览之，称其工，且曰：‘此诗非宿构不能至此。’”^⑧赵秉文也多次扈驾春水，作有《海青赋》、《扈从行》、《春水行》等作品传世，这些作品都具有应制性质。此前，蔡松年、刘迎也曾经随驾春水，却没有应制作品传世，说明金章宗在纵情山水田猎的同时，有

① 《归潜志》卷一，第3页。

② 《归潜志》卷一二，第136页。

③ 《金史》卷九《章宗纪》一，第218页。

④ 《金史》卷一二五《党怀英传》，第2727页。

⑤ 《归潜志》卷一二，第136页。

⑥ 《大金国志校证》卷一九，第258页。

⑦ 《金史》卷一二五《党怀英传》，第2727页。

⑧ 《归潜志》卷八，第86—87页。

意以赋诗作文来助兴。他的这种雅兴自然会激发臣下的诗歌创作。他还爱好绘画、书法,他收藏大量名人字画^①,他的书法学瘦金体,笔法酷肖,传世有他在顾恺之《女史箴图》上的题记。他还精通音乐,元人将他与唐玄宗、后唐庄宗、南唐后主、宋徽宗并列为五位“知音”的帝王^②。金熙宗、海陵王、金世宗也许还不能称作文人,但金章宗在帝王之外,可以说是个十足的文人了。

从金初到大定明昌时间,女真王朝汉化加深,文(弱)化加强。诗歌作为文化的一个重要组成,也在发生着变化。概而言之,诗歌也在文弱化。且不说海陵王完颜亮的豪戾之气,即如金世宗所唱的“本朝乐曲”,仍不失悲歌慷慨的豪迈气质,可是到了金世宗之子宣孝太子完颜允恭手中,雄豪粗犷之气被文雅典重所取代。他的唯一传世之作《赐石右相琚生日之寿》可以为证:

黄阁今姚宋,青宫旧绮园。绣绡归里社,冠盖画都门。善训怀师席,深仁寄寿尊。所期河润溥,余福被元元。

借生日之机,称赞宰相石琚,典重稳当,已经看不出女真族的民族个性。金章宗本人则“颇好浮侈”^③,像很多汉族帝王一样,喜欢臣下歌功颂德。前引赵沅献诗即是如此:

驾鹅得暖下陂塘,探骑星驰入建章。黄伞轻阴随风辇,绿衣小队出鹰坊。抟风玉爪凌霄汉,瞥目风毛堕雪霜。共喜园陵得新荐,侍臣齐捧万年觞。^④

首联写探骑探知池塘中有天鹅,次联写皇帝与随从携鹰围猎,第三联写海东青凌空击杀天鹅,尾联将头鹅献给宗庙,侍臣欢呼万岁。后来赵秉文所作《春水行》与此诗如出一辙。赵沅受到称赞的还有一例。金章宗中秋赏月,

① 参见范军、周峰:《金章宗传》,中国广播电视出版社2003年版,第139页。

② 陶宗仪:《燕南芝菴先生唱论》,《南村辍耕录》卷二七,中华书局1987年版,第373页。

③ 《归潜志》卷一二,第136页。

④ 《归潜志》卷八,第86—87页。“驾鹅”原作“驾鹅”,盖是形误。

赵沅“对御赋诗，以清字为韵”，应制作《中秋》一诗：

秋气平分月正明，蕊珠宫阙对蓬瀛。已驱急雨消残暑，不遣微云点太清。帘外清风飘桂子，夜深凉露滴金茎。圣朝不奏霓裳曲，四海歌讴即乐声。

该诗前六句都是写中秋之景，富贵典雅清丽，末句歌颂章宗圣明，四海升平，恰切自然。据说，“道陵读至落句，大加赏异，手酌金钟以赐，且字之曰：‘文孺，以此钟赐汝作酒直。’士林荣之。高祖言：吾不如子房。君父字呼臣下，不为无故事也。”^①金章宗赞赏的这种风格也恰是他自己的诗风。如他的《宫中绝句》：

五云金碧拱朝霞，楼阁峥嵘帝子家。三十六宫帘尽卷，东风无处不扬花。

该诗构思与语言可能受到了唐人韩翃《寒食》诗的启发，但显得更加从容大气，富贵旖旎，刘祁称之“真帝王诗也”^②。他的另一首《翰林待制朱澜侍夜饮诗》云：

夜饮何所乐，所乐无喧哗。三杯淡醪醑，一曲冷琵琶。坐久香成穗，夜深灯欲花。陶陶复陶陶，醉乡岂有涯？

除了标题之外，该诗没有任何帝王气象，也没有任何北方民族的粗豪风味，倒是像普通士大夫的夜饮之乐，宁静幽雅，中间两联纤巧细致，非静心品味难以写出如此况味。金章宗另有两首词，也写得绵软纤丽。可见，金章宗的诗词创作已经完全丧失其民族特征，趋向富贵、纤丽、柔弱，这正好与女真

① 《中州集》卷四，第191页。

② 《归潜志》卷一，第3页。

族汉化方向一致。

金章宗的这一导向是章宗时期诗坛的组成部分,同时也影响了当时诗坛的走向。刘祁说:“明昌、承安间,作诗者尚尖新,故张翥仲扬由布衣有名,召用,其诗大抵皆浮艳语,如‘矮窗小户寒不到,一炉香火四围书。’又‘西风了却黄花事,不管安仁两鬓秋’,人号张了却。”^①其中的张翥应是张著之误^②,张著曾于“泰和五年(1205),以诗名召见,应制称旨,特恩授监御府书画”^③。“矮窗小户寒不到,一炉香火四围书”,与章宗的“三杯淡醖醑,一曲冷琵琶”,确实有气息相通之处。张著这种“布衣一日见明君,俄有诗名四海闻”^④的幸运,必定起到了一定的示范作用。

第三节 蔡珪、刘迎、王寂等“国朝”诗人

一、“国朝”诗人的先行者——蔡珪

在大定、明昌诗坛,比较活跃的是蔡珪、刘迎、王寂等“国朝”诗人们。

作为“国朝”诗人的先行者,蔡珪(1131?—1174)在同辈中具有无与伦比的优势。他出身于书香世家,祖父为北宋大学士蔡靖,父亲为由宋仕金的蔡松年,他本人自小聪颖过人,“幼有逸才,读书号五行俱下,过目辄诵”^⑤,“七岁赋菊诗,语意惊人,日授数千言”,长大后,几乎读遍天下未见书,知识特别渊博,获得“其辨博为天下第一”^⑥的盛誉。天德三年(1151)进士,历任礼部编类官、翰林修撰、同知制诰、户部员外郎、太常丞,大定十四年(1174),不幸英年早逝,“士流痛惜之”^⑦。他在短暂的一生中,著述众多,元好问列出了以下一长串清单:“有《续欧阳文忠公集录金石遗文》六十卷、《古器类编》三十卷、《补南北史志书》六十卷、《水经补亡》四十篇、《晋阳志》十二卷、《金石遗

① 《归潜志》卷八,第85页。

② 参见王庆生《金代文学家年谱》,第659页。

③ 《中州集》卷七《张著》,第347页。

④ 刘勋:《读张仲扬诗因题其上》,《中州集》卷七,第354页。

⑤ 魏道明:《一剪梅·送珪登第后还镇阳》注,《萧闲老人明秀集注》卷二。

⑥ 《中州集》卷一《蔡太常珪》,第33页。

⑦ 《一剪梅·送珪登第后还镇阳》注。

文跋尾》一十卷、《燕王墓辨》一卷传于世。”^①此外还有《文集》五十五卷。他的著作中,文章多于诗歌,成就也高于诗歌。可惜金末元初,这一大本文集已经难得一见,元好问编纂《中州集》时,可能就没有看到,1249年,郝经从大官僚张柔府中借得蔡珪集,读后题诗,感叹“为读忽见文正宗,归来抚卷为嗟吁”^②,也是强调其“文正宗”的地位。蔡珪现存诗歌49首,词1首,文2篇,大概只占原集的百分之一二,已不足以见出他多方面的文史贡献。

从现存作品来看,蔡珪虽被冠以国朝文派的开创者之名,但他本人没有这种自觉意识,更没有隔断历史的联系。他继承了家学传统,也就比较多地继承了北宋以来的诗歌传统。出于北宋诗歌,构成了蔡珪诗歌的基色。

从题材上来看,蔡珪有不少诗歌是传统的内容。他反复抒写羁旅行役之苦以及思归之情。如《读戎昱诗有作》之二:

来时西郊林,木末秋未老。借箸数归日,乃复见冬杪。心驰倚门望,望我绵绵道。惭愧戎子诗,在家贫亦好。

该诗发挥唐代诗人戎昱《长安秋夕》“在家贫亦好”之意,三四两句抒写真切。另一首《秋日和张温仲韵》再次重申此意:“在家须信贫犹好,梦想人间行路难。”相关诗句还有“长短亭中竟日忙,解鞍初喜水云乡”(《戏杨新城》)、“倦客明朝又短亭,行人何似居人乐”(《保德军中秋》)、“身随客路常岑寂,心与沙鸥共渺茫”(《到广河》),表现的都是旅途的寂寞无聊,以及人在仕途的不得已之情。这类感怀与其父亲蔡松年之作一脉相承。蔡珪有些写景诗,也具有宋诗面目。如《葵花》:“北塘开处叶森森,政以多花负赏音。小智区区能卫足,孤忠耿耿祇倾心。”全诗以议论见长,而情韵不足。又如《雪拟坡公韵》:

门外黄昏噪晚鸦,瑶尘细逐九云车。丰年待作三登兆,暮景重开六

① 《金史·蔡珪传》略有出入。

② 郝经:《书蔡正甫集后》,《陵川集》卷九。

出花。浊酒无人同此兴，扁舟有客访谁家。明朝试望东林树，百尺寒梢倚玉叉。

该诗咏雪不仅沿用了苏轼的“尖叉体”，还多处化用苏轼原作《雪后书北台壁二首》中的词语及诗意，模拟痕迹明显，独出机杼的很少。蔡珪还有一些温婉柔媚的闺情诗歌，如《画眉曲》七首：

楼外春山几点螺，楼头望处染双蛾。不知深浅随宜否，却倩菱花问眼波。

小阁新裁寄远书，书成欲遣更踟蹰。黛痕试与双双印，封入云笺认得无。

纤叶斜横蜀柳条，拂成风思自妖娆。元和才子才犹拙，只对春风咏舞腰。

从上引三首诗中，分明可见六朝宫体诗和中晚唐张籍、元稹、白居易诗歌的绮情艳思、轻声细语，这些诗歌几乎与元白风情小诗没有什么差异，足以说明蔡珪作者对前代诗歌的有意继承。

继承前代诗歌，是蔡珪诗歌的主导取向。但与其父亲蔡松年相比，他的诗歌确实在悄然孕育着新的变化。如同样是学习苏轼，二人的重点就有所不同。蔡松年注重继承苏诗的旷达精神，以调节其由宋仕金的不平心情，而蔡珪的感情已经远离宋朝，不再有这种感情需求，所以开始转向学习苏诗的技巧，如上引《雪拟坡公韵》模拟苏诗，重在形式，而非情感，体现出一种新的倾向。造成这种差异的重要因素就是蔡珪的“国朝”（金朝）文人的身份。

正因为蔡珪的“国朝”身份，他的诗中已经没有其父亲诗中那种顾盼矛盾之情，已经没有由宋入金的不适应之感。尽管现存诗中没有为新兴的少数民族的王朝大唱赞歌，但不排除他原本有这类诗歌，至少从现存诗歌中，可以看出他认可了金王朝。贞元元年（1151）腊月，他随蔡松年一同出使南宋，船入

宋国境内,赶上暖冬,许多破冰船被闲置,蔡珪作《撞冰行》记载此事:

船头傅铁横长锥,十十五五张黄旗。百夫袖手略无用,舟过理棹徐徐归。吴侬笑向吾曹说,昔岁江行苦风雪。扬槌启路夜撞冰,手皮半逐冰皮裂。今年穷腊波溶溶,安流东下闲篙工。江东贾客借余润,贞元使者如春风。

诗中自称“贞元使者”,称当地民众为“吴侬”、“江东贾客”,界限分明,反映出蔡珪明确的“国朝”官员意识,在冷暖对比中,洋溢出一种的喜悦、得意之情。最后两句认为江东贾客也沾上了贞元使者的荣光,透出了蔡珪高人一等的优越感。

习惯了金朝官员的身份,蔡珪不免要与女真等少数民族官员打交道,在日常生活行为和文学创作方面,多少要受到少数民族政权的影响、少数民族习俗的薰染。遗憾的是,现存作品中难以看出少数民族文化的成分,已无法辨明蔡珪诗歌与少数民族文化的关系。好在北方高山大川、雄关绝塞对他的激发,还分明可见。如东北三大名山之一的医巫闾山(位于今辽宁北镇市境内),旧称幽州北镇,就令蔡珪赞美不已,写下《医巫闾》一诗:

幽州北镇高且雄,倚天万仞蟠天东。祖龙力驱不肯去,至今鞭血余殷红。崩崖暗谷森云树,萧寺门横入山路。谁道营丘笔有神,只得峰峦两三处。我方万里来天涯,坡陀缭绕昏风沙。直教眼界增明秀,好在岚光日夕佳。封龙山边生处乐,此山之间亦不恶。他年南北两生涯,不妨世有扬州鹤。

该诗起篇笔力雄健,“高且雄”是总体概括,“倚天万仞蟠天东”,写出其屹立天东的雄姿。三四句想象神奇,化用秦始皇使神人为其鞭石在海上驾桥以致石皆流血的传说,又切合医巫闾山滨海的位置,用语狠重。五六两句写景,七八句借宋初名画家李成(李营丘)作陪衬,感叹李成所画也不全面。“我方”四句将此山与途中地方相比,称赞其明秀山色。最后四句抒情,想兼顾家

乡的封龙山(今河北鹿泉市)和东北的医巫闾山风光,表现出对医巫闾山的赞赏和留恋之情。诗中的开阔眼界,博大气象,遒劲笔力,都是金初所没有的新面貌。究其原因,得江山之助是其外因,仕途顺利大概是其内因吧!

蔡珪诗歌还有另一个不为人注意的新变,就是诗歌体裁上,以七言歌行最具特色。现存诗中有4首七言歌行,数量上虽不占优势,但最能体现蔡珪的特色和水平。上引《撞冰行》、《医巫闾》即是两例,明人胡应麟举《医巫闾》等诗为证,说明金代“七言歌行,时有佳作”^①。此外,蔡珪还有两首歌行体诗,一为杂言,一为七言,也是佳作,现一并征引如下:

南山有奇鹰,置穴千仞山。网罗虽欲施,藤石不可攀。鹰朝飞,耸肩下视平芜低,健狐跃兔藏何迟;鹰暮来,腹肉一饱精神开。招呼不上刘表台,锦衣少年莫留意,饥饱不能随尔辈。

——《野鹰来》

定羌城下河南流,定羌城上三层楼。使君置酒劳行役,今夕何夕当中秋。孤烟落日明天末,汹涌碧云俄暮合。惺惺骑马雨中归,造物戏人无乃虐。孰如戍鼓方三更,梦回一室还虚明。出门惊笑遽如许,浮云四卷秋天清。谁家高会举珠箔,笑语声从云外落。倦客明朝又短亭,行人何似居人乐。

——《保德军中秋》

《野鹰来》描写凶悍而潇洒的野鹰形象。开头四句写其高高在上、不受网罗的自由境界,中间四句写其饱满激情、抖擞精神,最后三句写其不为利诱的傲人风姿。全诗歌颂了野鹰特立独行、勇猛劲健、俯瞰世俗的品行,体现了诗人的刚强个性、不凡抱负和高洁品格。《保德军中秋》围绕边境保德军(今山西保德)中秋夜天气的多变,抒写其见闻与感慨。登楼之初,天气晴好,边境和平宁静,中秋月呼之欲出,可瞬间风云突变,诗人只得冒雨扫兴而归,出人

^① 胡应麟:《诗薮·杂编》卷六,上海古籍出版社1979年版,第331页。

意料的是,三更之后又云开月朗,人们又在饮酒赏月,笑语喧哗。这时诗人已成了看客,无心赏月,别人的热闹,反衬出自己独处他乡的寂寞。全诗笔调轻松,舒卷自如。

众所周知,歌行体与其他诗体相比,要相对放纵发露一些。姜夔解释歌行含义,说:“体如行书曰行,放情曰歌,兼之曰歌行。”^①说明歌行体放情肆志、纵横跌宕的特点。这种诗体除了需要充沛的才气之外,还需要开阔的胸襟、自由的精神、豪放的气度。而金初的宋儒心里普遍压抑,难得舒展张扬,也就很少写作这种外向张扬的歌行。宇文虚中现存一首《古剑行》,蔡松年现存一首七古,可见歌行体在金初还未受到重视。蔡珪开始投入了较大的热情,创作歌行体,并非偶然。因为歌行体适合了蔡珪所处渐趋承平的时代、个人比较顺利的仕途、北方文人相对豪放的个性。所以,蔡珪所开创的歌行体创作风气得到了后人的呼应,佳作迭出,以至成了金代诗歌中最有成就的样式之一。

随着感情与体制的变化,蔡珪诗歌的风格也有所变化,那就是刚劲风骨的作品增多。上引七言歌行多是此类风格。郝经评价大定诗坛:“浚发自蔡党,高步出辽复。墨侵天壤深,笔扫风雷劲。”^②将蔡珪与党怀英并列,称赞其风雷般的笔力。可见,郝经也注意到了他的这一新变。他看到了完整的蔡珪文集,所论应该可信。

总之,蔡珪在因袭其家学和唐宋诗学的基础上,正在引领着金诗朝着新的方向发展。

二、刘迎的新拓展

刘迎字无党,东莱(今山东莱州)人。大定十三年(1173)进士,历任唐州幕官、幽王府记室、太子司经,大定二十二年(1182)从驾凉陞,病故。有学者综合各方面材料推测,他的生年在天会九年(1131)左右^③,这一推测应该大致不差。这样一来,他的生活年代与国朝文派的开创者蔡珪相近。不同之处在

① 姜夔:《白石道人诗说》。

② 郝经:《原古上元学士》,《陵川集》卷二。

③ 参见王庆生《金代文学家年谱》,第177页。

于,蔡珪入道早,中进士比刘迎早了22年,成名也早,他离开诗坛时,刘迎才刚入仕途,刚登上诗坛。年龄上,他们是同一代人,诗歌创作方面却是前后相继的两代人。蔡珪具有良好的家庭背景,知识特别渊博,声名显赫,尤其生前的名声远远超过了刘迎,所以成了“开创者”。然而,历史无情,刘迎后来居上,他的劣势最终成了优势。他成名晚,寿命较长,进入了大定中后期,更重要的是,他专工诗词,还幸运地受到下一代皇帝金章宗的喜爱,金章宗曾肯定“旧时刘迎能之(指诗)”^①,并“诏国学刊行”其作品集《山林长语》^②,他的传世诗歌因此较多,《中州集》卷二收录了75首。在后人看来,他的诗歌成就在蔡珪之上,他一再受到了明清诗论家的好评,如下列言论:

刘无党差有老成意,如“客里薄书惭老子,诗中旗鼓避元戎”一首,全不粘景物,而格苍语古,即宋世二陈不能过。

——《诗藪·杂编》卷六

合观金源一代之诗,刘无党之秀拔,李长源之俊爽,皆与遗山相近。

——《石洲诗话》卷五

刘迎无党之七言古诗,李汾长源之七言律诗,乃《集》(指《中州集》)眼目,虽北宋作者无以过之。

——《带经堂诗话》卷四

《中州集》中如刘迎无党之歌行,李汾长源之七律,皆不减唐人及北宋大家。南宋自陆务观外,无其匹敌。尔时中原人才,可谓极盛,非江南所及。

——《池北偶谈》卷十九《刘李》

^① 《金史》卷一二五《党怀英传》,第2727页。

^② 《中州集》卷三《刘记室迎》,第109页。

这些诗论家异口同声地将刘迎诗歌推至与陈师道、陈与义、陆游、元好问等著名诗人相近的地位，在金代诗人中，他是少数几位受到如此殊荣的优秀诗人之一。

刘迎诗歌与蔡珪诗歌有相似之处，他们都继承了宋诗的一些特点，都受到了苏轼、黄庭坚以及江西诗派的影响，如刘迎《连日雪恶用聚星堂雪诗韵》、《郭熙秋山平远用东坡韵》等诗沿袭苏轼诗韵和写法。他们都擅长七言古诗（或歌行），但刘迎是在蔡珪诗歌的基础上，作了更大力度的拓展，表现在诗歌内涵精神、诗歌体制、艺术技巧等众多层面。

刘迎没有优越的家庭背景，入仕较迟，仕途也算不上发达，这使得他具有长时间的底层生活经历，有更真切更丰富的底层生活体验，所以他的诗歌能够继承汉乐府、杜诗的写实主义精神，触及一些社会民生的重要问题，因此显得更有内涵。如他刚步入官场担任唐州幕官期间，写下多首切合现实的诗歌。如《修城行》：

淮安城郭真虚设，父老年前向予说。筑时但用鸡粪土，风雨即摧干更裂。只今高低如堵墙，举头四野青茫茫。不知地势实冲要，东连鄂渚西襄阳。谁能一劳谋永逸，四壁依前护砖石。免令三岁二岁间，费尽千人万人力。

该诗针对唐州粪土城墙的朽腐不堪，分析地理位置的重要性，提出用砖石修砌城墙的合理化建议。虽然只是一件小事，但体现了刘迎的务实理念和关注民生的情怀，还体现了刘迎守家卫国的“国朝”意识。又如他的《出八达岭》：

山险略已出，弥望尽荒坡。风土日已殊，气象微沙陀。我老倦行役，驱车此经过。时节春已夏，土寒地无禾。行路不肯留，奈此居人何？作诗无佳语，以代劳者歌。

作者途经八达岭一带，望着荒寒贫瘠的土地，本能地想快点走出这一地

区,但非常难得的是,他推己及人,联想到当地居民在这种恶劣的自然环境中如何度过艰难的生活?刘迎通过朴实的表达传达出民胞物与的仁义精神,这是中国古代诗歌的宝贵品质,也是历代诗论家所看重的一个方面。刘迎诗中类似之作还有许多,真切而动人。刘迎的仁义情怀要比蔡珪突出得多,因此在诗歌内涵品质上,则要胜出蔡珪一筹。

诗歌形式上,刘迎最擅长的是七言古诗和歌行体。在他现存 78 首诗歌中,这两种样式共有 16 首之多。这些诗歌融铸百家,变化多端,构成了苍莽朴直的斑斓境界。

有的诗歌直承汉魏古风,非常古朴。上引《修城行》即是一例,再如下面这首《沙漫漫》:

沙漫漫,草班班,南山北山相对看。我行乃在山之间,行人仰不见飞鸟,树木足知边塞少。沙漫漫,草班班,我行欲趁西风还,仆夫汝莫愁衣单,我但着衣思汝寒。

这首诗歌,无论是于沙漠边塞中念及仆夫寒冷的主题,还是三三七的句式,都很接近乐府民歌,加之没有任何时代背景的提示,更显得古老苍莽。

有的诗歌具有南朝齐梁和中晚唐绮艳遗风,叙写爱情,写得缠绵古艳,如《楼前曲》:

楼前山色秋横碧,楼下水光秋漫白。眼看对此千里愁,楼下长歌古离别。萧萧郎马何时归,雁奴去作斜行飞。灞桥过客夕阳远,渭城行人朝雨微。玉凄花冷令人瘦,日暮倚楼双翠袖。蕙炷犹残鸂鶒香,曲尘半着鸳鸯绣。五云飞过芙蓉城,洞天冷落云间笙。妾身有愿化春草,伴君长亭仍短亭。

由离别场景写到离别场面,写到离别后女子一往情深的相思,尤其是结尾两句痴情而优美。全诗用语类似李贺的古乐府,虽然不算新颖,但在金代较为少见,也可作为北方诗坛独特一景。

有的诗歌受苏轼的影响,纵横出奇。如果将他的《连日雪恶用聚星堂雪诗韵》与苏轼原诗相比,就可以看出,刘迎借助奇崛狠重的笔调,描写更大的风雪:“参天松项老犹强,抢地竹头低欲折。乱飘书帙爱窗明,狂入地炉惊火灭。”狂乱动荡的风雪,摧折竹木,熄灭炉火,惊心动魄。他的《郭熙秋山平远用东坡韵》亦是模仿苏轼《郭熙画秋山平远》,却自具面目,比苏诗更多曲折:

槐花忙过举子闲,旧游忆在夷门山。玉堂曾见郭熙画,拂拭缣素尘埃间。楚天极目江天远,枫林渡头秋思晚。烟中一叶认扁舟,雨外数峰横翠巘。淮安客宦踰三霜,云梦泽连襄汉阳。平生独不见写本,惯饮山绿飡湖光。老来思归真日日,梦想林泉对华发。丹青安得此一流,画我横筇水中石。

“槐花”四句回忆当年汴京应举期间曾目睹郭熙《秋山平远》,“楚天”四句回忆画面上江天山水秋色图景,“淮安”四句转而写自己在南方地区淮安任职三年间不见《秋山平远》图,却能欣赏到类似楚地的自然风光;“老来”四句梦想归隐林泉,结句想象特别美好,形象生动,“横筇”二字矫健有力。清人陶玉禾称赞此诗:“从画景想入真景,又从真景想入画景,无数曲折。”^①在次韵诗中,能如此自如抒写,充分体现出刘迎的过人才华。另一题画诗《梁忠信平远山水》内容相似,也写得曲折多姿,陶玉禾认为其“章法层次,一一入古,而横空硬语,妥贴排奭。”^②

上述二诗以学苏为主,间之以韩诗的劲健,已经带有韩愈诗歌的奇险面目。韩诗面目更加突出的是《鰕鱼》一诗:

君不见二牢山下狮子峰,海波万里家鱼龙。金鸡一唱火轮出,晓色下瞰扶桑宫。榭林叶老霜风急,雪浪如山半空立。贝阙轩腾水伯居,琼瑰喷薄鲛人泣。长铗白柄光芒寒,一苇去横烟雾间。峰峦百叠破螺甲,

① 顾奎光:《金诗选》卷一。

② 顾奎光:《金诗选》卷一。

官室四面开蚝山。碎身粉骨成何事，口腹之珍乃吾崇。郡曹受賞虽一言，国史收痴岂非罪。筠篮一一千里来，百金一笑收羹材。色新欲透玛瑙碗，味胜可浥葡萄酒。饮客醉颊浮春红，金盘旋觉放箸空。齿牙寒光漱明月，胸臆秀气喷长虹。平生浪说江瑶柱，大嚼从今不论数。我老安能汗漫游，买船欲访渔郎去。

该诗前半部分渲染鲛鱼（即鲍鱼）奇险诞幻的海上生存环境，中间部分描写艰难的捕捞情景和鲛鱼的名贵诱人，最后铺叙品尝鲛鱼的畅美痛快之情，“齿牙寒光漱明月，胸臆秀气喷长虹”，以吞吐明月、气贯长虹形容餐后感受，既志满自得，酣畅淋漓，又高雅脱俗，出人意表。全诗多用奇异的夸张想象，驱遣怪异奇险的意象，色泽瑰奇浓丽的语言，表现出一种雄杰排奭、贲张跌宕的气势。这种奇崛诗风远承韩愈，间之以李贺，近承蔡珪《医巫闾》，下启金代中后期李纯甫、麻九畴等人奇险雄异诗风，形成纵贯金代诗史的一条明线。

刘迎除了擅长纵横不羁的歌行体之外，还擅长规矩严整的七律，而且写得很多，在《中州集》入选的75首中，七律多达34首。与歌行体相似的是，他的七律同样是多姿多彩。有的写得开阔明朗，色泽鲜明，如《陪诸友登三山亭二首》之一：

半濠清浅芰荷凋，落日登临未寂寥。山色逼秋浑作市，海声迎暮欲吞潮。沙头白鸟疑相熟，木末青旗苦见招。不似常时对官府，可无闲话及渔樵。

全诗写傍晚海边秋色，没有流于衰瑟昏暗。颌联写浓郁的山色，澎湃的海潮，有声有色，气象阔大，颈联写亲热的白鸟、诱人的青旗，快意可人，结句与官府生活对比，见出向往江湖之情，堪称“气骨高绝”^①。刘迎有的七律写得古朴苍劲，如《次韵酈元与赠于元直道旧》之二：

^① 顾奎光：《金诗选》卷一。

倦游方叹锦囊空，此道谁知一夕东。客里簿书惭老子，诗中旗鼓避元戎。叩门莫厌经过数，促席聊容语笑同。此乐只忧儿辈觉，不应品藻待渠公。

题中酈元与是刘迎之友酈权，于元直不详。该诗没有采用先写景后抒情的常式，而是处处关合双方，前四句全是感叹自己倦游他乡，诗才不敌对方，后四句直言期盼与对方相聚的欢乐，如胡应麟所评，该诗“全不粘景物，而格苍语古，即宋世二陈不能过”^①。

刘迎的五律和七绝也时有佳作，兹举《河桥》为例：

桃李香中八九家，青旗高挂绿杨斜。晚来风色渡头急，满地萧萧杨白花。

该诗信笔拈出途中缤纷景象，鲜明如画，后两句寓含匆匆行色，情余景外。

刘迎正是以各体诗歌、各种手法、各种风格出现于大定诗坛，取得了突出的成就，为金代诗歌拓展出一片广阔的空间，金代诗歌由此走向更广阔的天地。刘迎在金代诗歌史上功不可没，占有重要的一席地位。

三、戛戛独造的“圣朝”诗人——王寂

与刘迎的荣耀和反响相比，这一时间另一重要诗人王寂（字元老，河北玉田人）在金代似乎没有引起人们太多的重视。《金史·文艺传》无其传记，元好问《闲闲公墓铭》历数金代著名诗人，亦无其名。在元好问所列国朝文派的谱系中，也不见他的名字，但他却有着许多诗人所没有的优势。一是他生逢盛世，天会六年（1128）出生，天德三年（1151）进士及第，明昌五年（1194）去世，完整地经历了号称海内无事、天下太平的金源盛世——大定、明昌时期（1161—1195），并先后担任祁县令、通州刺史、户部侍郎、谏官、提点辽东刑

^① 胡应麟：《诗数·杂编》卷六，第330页。

狱、中都路转运使等职务，“兴陵朝以文章政事显”^①，谥文肃。蔡珪(1131?—1174)、刘迎(1131?—1182)、党怀英(1134—1211)等人都不及王寂典型。二是他传世的作品数量较多。清代四库馆臣从《永乐大典》中辑出其诗190首(尚遗漏3首)、词35首、文19篇、赋1篇，编成“宝贵”的六卷本《拙轩集》，加上其《辽东行部志》、《鸭江行部志》中的纪行诗歌，薛瑞兆、郭明志编纂的《全金诗》共收其诗278首。这一数字使他成为此前传世作品最多的金代诗人。有此二端，足以促使我们重视这位长期被人们遗忘的诗人，更何况他还取得了不俗的创作成绩。

王寂与蔡珪同年进士，出生时间与刘迎、蔡珪也相仿，而他的寿命较长，进入了金代中后期，因此，他更适应金王朝，“国朝意识”更加自觉、更加彰显。我们在蔡珪《撞冰行》诗中看到了“贞元使者”的自豪感，在刘迎《修城行》诗中看到了保家卫国的边疆意识，而在王寂诗中则可以看到由“国朝意识”发展而来的“圣朝意识”，试看其《别高丽大使二首》：

万里朝天礼告成，归途冰泮积峥嵘。相从遽作春云散，款语何妨夜月倾。两地关河伤远别，一天风雪叹劳生。他年币玉重来日，对立累愚眼更明。

——其一

送辽都忘百日劳，匆匆言别奈无聊。渡江相见迎桃叶，分马能忘赠柳条。烟抹鸡林山隐隐，云横鹤野路迢迢。君侯此去应前席，为赞忠嘉事圣朝。

——其二

从中可以看出，他完全站在金王朝的立场上，以“圣朝”臣民自居，以金国主人的身份为高丽使者送行。他称高丽使者入金为“万里朝天”，自视金国为高人一等的天朝帝国，颇有些自高自大的心理。诗中既有“相从遽作春云散，

^① 《中州集》卷二《王都运寂》，第102页。

款语何妨夜月倾”的惜别之情,又有“君侯此去应前席,为赞忠嘉事圣朝”、旨在维护金国利益的政治劝谏,表现出前此诗人少有的自信和自觉。在《送田元老接伴高丽告奏使》中,他夸耀金国承平盛况,说“圣朝万里息烽烟,冀马吴牛尽稳眠”,也是以“圣朝”自诩。

这种对金政权的赞美,并非只是用于外交的欺人之谈,而是扎根于王寂心中、已是相当牢固、相当自觉的信念。在《上南京留守完颜公二首》诗中,他称赞“圣朝敦睦重分封”、“赫赫金源帝子家”,在《水调歌头·上南京留守》词中,他称赞这位留守“圣朝贤公子,符节镇名邦”,这其中也许还有些应酬的成分,但在为其父亲祝寿的诗中,他同样写出了“圣朝文物方求备,会补遗书访济南”(《上大人通奉寿三首》)的诗句,这表明他已经有了明确的“圣朝”意识。

在这种“圣朝意识”的作用下,有时他竟无视南宋政权的存在。大定二十六年(1186),他贬官蔡州(今河南汝南)。蔡州位于淮河北岸,本是中原腹地,王寂却视为边远荒僻之所,称之为“边州”、“淮西天尽头”(《思归》)、“魑魅”之乡(《丁未肆眚》),还说什么“天涯南去更无州”(《一剪梅·蔡州作》),他根本没有想到一水之隔的南方本是一国之地。有时,他进而贬斥南宋政权。与南宋人辱骂金人为胡虏相对应,他反过来辱骂南宋。在《瑞鹤仙·上高节度寿》一词中,他颂扬这位军官:“威行蛮貊,令万卒、纵横坐画,荡淮夷献凯,歌来斗印,命之方伯。”其中蛮貊、淮夷,就是对南宋的歧视性称呼。这出于汉族文人之口,而且语气这么自然,是以前所没有的,足以见出其“圣朝”意识已经根深蒂固了。

如果说蔡珪、刘迎等人“国朝意识”只是对金王朝的认同的话,那么王寂的“圣朝”观念则是对金王朝的由衷赞美。他之所以如此拥护金政权,可能与大定、明昌这一长期承平年代有关,与金政权渐渐深入人心有关。因此,王寂辅佐帝王之心,勤政爱民之意更加强烈。大定年间,王寂担任位卑责重的谏官,他既想努力匡弼朝政,又担心不能胜任,无所建树,《受谏职夜久不寐》很好地反映了这种龟勉、惶恐的矛盾心情:

责重还忧力不任,中宵未寝念之深。姚虞已拱垂衣手,山甫空劳补

衮心。伏马不鸣羞短豆，野麋有志老长林。横身会有涓埃报，莫笑年来便学喑。

诗中既表明了自己的担忧，又表明了自己以身报国的决心。另一首诗，题目就说《予叨谏员，恨无补报，矧来归计未成，昼夕梗于胸中，作诗以见意》，这些都说明他有心效力金源。后来，他受到排挤，虽也有“经邦论道不我责，除书破贼非吾干”（《题中隐轩》）之类牢骚，而仕进爱民之心未曾泯灭。被贬蔡州时，他一方面“终日兀然，如坐井底，闭门却扫，谢绝交亲，分为冻蛰枯卉，无复有飞荣之望”（《与文伯起书》），似乎心灰意冷，一方面又忠于职守，勤政为民，“下车之始，抚疲瘵，击强梁，未几报治”^①，如他自己所说，即使蒙冤贬官，也要“无愧汝阳人”（《初到蔡下已有春意》）。三年后，提点辽东刑狱仍是如此。在天涯苦寒之地，他仍然反思着“心劳政拙无佳称，高枕缓带吾何曾”（《拙轩》）之类的问题，对未来寄予希望。他曾梦见新近即位的金章宗，“起臣于久废之地，哀其老态，奖以异恩”（《梦赐带笏上表称谢觉而思之得其五六因补其遗意云》），不料梦想成真，章宗召他入京，授以中都转运使，摄礼部尚书。这时王寂已垂垂老矣，在谢表中还坚决表示，“老气未除，犹足击奸贼之齿”（《谢带笏表》），仕进之心，由此可见一斑。

王寂经过动乱不宁的战争岁月，对来之不易的和平，十分珍惜和热爱，并由衷地歌颂和平，歌颂缔造和平的君臣。“但喜时平由圣主，不忧县小选中男”（《送刘子高宰新安》）、“君寿国安从此始，老人星现丙丁间”（《万春节口号》）是对金世宗的颂扬；“他年定数中书考，异姓汾阳不足夸”（《上南京留守完颜公》）是对金源大臣的良好祝愿；“玉粒家家足，红姜处处皆”（《蔡州》）是对承平富足生活的反映；“弄晴野鹊翻高树，趁暖家鸡啄破垣”（《探春》）是对闲适的农村风光的再现。

当然，和平岁月未必就是太平盛世。难得的是，王寂诗歌让我们看到了所谓盛世的另一面。他的《还乡》诗，写作时间不详，首联说“乱后人烟到处稀，马寻归路驶如飞”，尾联是“形容变尽君休问，大胜游魂不得归”，全诗笼罩

^① 张文中：《乐山庙王使君谢雨感应记》，《金文最》卷二三。

着惶惶不安的气氛。在他的笔下,大定、明昌年间并非如后人所称赞的“朝廷清明,天下无事”^①。王寂贬官蔡州,据说是因为救灾不力,贪取财物^②,他自己却坚持认为受人所害,是“群言交构,挤臣于不测之渊”(《梦赐带笏,上表称谢,觉而思之,得其五六,因补其遗意云》),一再申明,“平生自信不谋伸,媒孽那知巧乱真”(《丁未肆眚》),“尔辈何伤吾道在,此心惟有彼苍知”(《日暮倚仗水边》),似乎只有苍天清明。如此世道,自然难称清明。物质方面,也并非“家给人足,仓廩有余”^③。虽然王寂也曾自称年轻时曾过着“鞭笞龙凤散神仙,金钗贯酒春无价,银烛呼卢夜不眠”(《天德辛未家君守官白霄》)的奢华生活,但他本人未能摆脱贫困之忧、温饱之虞。在仕途奔波中,他感到生活所迫的无奈:“舍官就养诚所愿,百口煎熬食不足。逆行倒置坐迂阔,相负此生惟此腹”(《客中戏用龙溪借书韵》),似乎做官只是为了养家糊口。另一首《谢王仲章惠淮马》也透露出没有坐骑、没有积蓄的窘况:“一行作吏遭羁束,五斗红陈家不足。骅骝卖却买驽骀,夜斲空槽敢食粟。年来可笑穷到骨,奔走不暇黔吾突。”直到晚年巡视辽东时,他还有“家贫累重,生理索然”之恨^④。在另外一首诗中,他甚至化用孟郊的诗句,写出“生涯贫到骨,家具少于车”(残句)这样悲苦的诗句。享受俸禄的诗人尚且如此,贫民百姓又当如何?“见说东人苦倒悬”(《送张希召》),处于倒悬境地绝非少数。王寂一再称本朝为“圣朝”,但从没有称“盛世”,这或许可以说明他对这个时代还有更多的期待。大定、明昌年间,之所以被称为盛世,那是处于金末元初乱世之人对和平时代的怀念,是在金源百年历史中比较发掘出来的,而当事人王寂还有很多其他人都没有把大定明昌时期当成盛世。毫无疑问,这将有助于我们正确认识大定明昌时期的历史,这也凸现了王寂诗歌独特的认识价值。

王寂还有两类诗歌比蔡珪、刘迎等人更为突出,一是题画诗,一是纪行诗。

题画诗现存 30 多首,所题既有前代画家韦偃的作品,又有金代著名画家

① 赵秉文:《张左丞碑》,《闲闲老人滏水文集》卷一二。

② 《金史》卷二七《河渠志》,第 672 页。

③ 《金史》卷八《世宗本纪》,第 204 页。

④ 见《庚申以军民田讼未判为留再宿……》。

武元直、杨邦基等人的画作。他的题画诗不拘一格，手法多变。有的侧重再现画面，如《题张信道所藏李元素淮山清晓图》用了较大篇幅写画面景象：“长淮宛转淮山麓，浩荡淮光酿山绿。侧峰横岭巧连延，直自钟山彻浮玉。晓来烟霭与风尘，面目参差未是真。”有的对画面提出了不同的看法，如《跋风柳忘牛图》在描写牧童钓鱼、牯牛安行的自得景象之后，认为这种景象还未臻于物我两忘的境界，“何似人牛俱不见，短蓑高挂树枝头”，应该说，这是有见地的。有的题画诗还对画面作了些合理的推演和补充，如《题雪桥清晓图》的原画，应该是一老人带一童子冒雪去一寺庙的情景，而题画诗却将它向前后延伸，成为一叙事性很强的诗歌：

山翁卧听溪风急，夜半筛珠落窗隙。千岩浩荡失故态，万径荒寒灭人迹。拏舟欲访戴安道，截岸层冰政堆积。翩然清兴不可遏，侧望招提无咫尺。摄衣便挈蛮童去，秃袖抱琴龟手漆。长桥蜡屐拄枯藤，卓破横江玉龙骨。粥鱼晨磬声未了，扣门唤起弥天释。开轩对榻谁宾主，呵手续弦坐摇膝。从来支许事幽寻，放意茶颠恣诗癖。虎溪相送尚迟留，更待林梢挂苍壁。

这位山翁从卧听风雪到拄杖上路到进入寺庙，这一过程显然超出了一幅画所表现的容量，它是由中心画面向前后拓展而成。单独来看，他更像一首叙事诗。王寂更多的题画诗喜欢借题发挥，由画面引发发出一些议论，寄寓自己的人生感受。杨邦基（字德懋）的《雪谷早行图》是一幅名作，元好问等人都有题咏，王寂与他人不同，他借这一图画感叹“人生寄耳遽如许，底处息肩聊解鞍”（《跋杨德懋雪谷早行图》）。《跋群獐出谷图》也是如此，诗中先回忆自己早年射獐技巧，以及出仕之后无暇射獐的感慨，然后落实到画面，最后又奉劝野獐“慎勿害农稼”。又如《题高敬之所藏云溪独钓图》也是由画面引发发出仕途的感慨：

疏帘留客昼偏长，茗碗告罢新炉香。主人不恤寒具手，为出牙签古锦囊。鹅溪半幅开平远，天际归舟烟树晚。钓翁蓑笠钓沧浪，一波不动风丝软。吾家旧隐柳溪间，误落红尘不放闲。披图便觉清兴发，恍若坐

我黄芦湾。黄陵翩翩贵公子，爱画乞诗差可喜。幸今老父眼尚明，莫惜千金访茧纸。

全诗十六句，层次分明。首尾四句是写主人展画求诗，“鹅溪”四句写画面，“吾家”四句是诗人的议论，这一议论自然巧妙，既表现了他出处矛盾，又切合画面，表现出画面的艺术魅力。

王寂一生奔波各地，写下了大量纪行诗。旅途劳顿，思乡情深，是这类诗歌的主要内容，大多写得情真意切。如《渡辽》诗：

我家河朔望咸平，飞鸟犹须半月程。尽道辽阳天样远，渡辽何况更东行。

家在河朔，却要远赴咸平。身在辽河之滨，回首故乡，已远隔千山万水，何况还要继续东行，离故乡越来越远。后两句透过一层，充分表达出这种难堪的人生况味。另一首《元夕有感》人生漂泊之感更强：

一生能见几元夕，况是东南西北人。残梦关河鳌禁月，旧游灯火马行春。岁华投老送多感，节物对愁争一新。自笑区区成底事，天涯流落泪沾巾。

人生多无奈，连元宵佳节仍流落天涯，难得与亲人团圆。过去在京城欢度元宵的情景已成为记忆，如今年华消逝，随着节令变化的是不断增强的忧愁和感慨。中间两联工整精练。不仅是节日，有时即使是司空见惯的蝉声，也会触动其思乡之弦：

柳城西路忽闻蝉，驻马久之增感叹。临歧凄咽固有意，似对乡人论半面。吾庐环木夏阴合，聒耳长嘶吾每倦。安东地冷无此物，所以相逢眷还眷。

——《柳城西闻蝉有感》

由于长期在东北,听不到蝉声,现在听了,不觉厌烦,反而有种亲切感,凄咽的蝉声仿佛在诉说着乡情。王寂在送友人回家的诗中,还写出了“还家滋味胜封侯”(《送刘师韩归云中》)这样新人耳目的诗句。可见,他经历了多长的思乡之痛,是多么地思念家乡!

纪行诗的另一重要内容是反映途中的风物,包括地理、气候、名胜等。他的诗中,有“端有人间六月秋”(《过代》)的代州(今山西代州),有“穷乡九月河水冰,玉楼冻合衣生稜”(《拙轩》)的辽东,有“二月花始放”(《乙酉宿清安县治之生明堂感怀今昔为作诗》)的蔡州,有波浪汹涌的觉花岛(今辽宁菊花岛)。特别是晚年巡视检查辽东期间所写的八十多首组诗,系统地记载了途中的见闻和感受,可以算得上辽东的风俗画卷。诸如鸡儿花、耐冻青、水碓等物产,药师院、明秀亭以及金世宗母亲的故居等名胜,寺庙、绘画、戏曲、少数民族语言等文化,飓风、暴风雪等气候,还有山川、村寨等地理,应有尽有。这些诗,诗题就是一篇序文,交代写作的时间和地点,类似日记,如《壬申,宿特拨合寨,晚登小山,山南杏数株,方蓓蕾矣。忽忆旧年京洛间,才元宵后,时有卖花声。今春将尽,方得见此,为赋三绝句》,其一曰:“柳色含烟冻已回,杏花迎日暖初开。须知造化无南北,更远春风也到来。”有的诗题本身就是一篇简洁优美的游记,如:

壬辰,大风雪。对目不辨牛马,抵暮稍霁。扶杖游龙泉谷,谷去寺三里而近。扪萝梯石,困于登陟,左抱右掩,松柏参云,殆非人世,但恨阴霾障蔽,不得穷幽极胜。泉上,破屋数椽,残僧三四,颇习禅定,相与坐于石壁下,少顷乃归。因留一绝句:“我来连日苦风霾,不见千峰剑戟排。要识玉山真面目,雪晴明月射苍崖。”

在这组纪行诗中,常寓有人生旅途的感悟和况味。如:

庚戌,啜茶于西园松下,茶罢,少憩于小轩,轩前花木颇有春意。予以旧圃荒芜,命老兵芟除灌溉,已而不觉失笑,予亦行人,何恋恋如是?真所谓“客僧作寺主”也,因题一绝句于壁:“莫道山城晚得春,柳梢桃萼

已争新。出呼老吏治花圃，自笑行人作主人。”

与误以他乡为故乡相似，误以行人为主人都是人生的插曲，都是真实的人生体验。王寂的父亲王础曾经两次经过鸡山，第二次时写下了一首佳作：“记得垂髫此地游，鸡山孤立水东流。而今重过山前路，山色青青人白头。”尾句写得形象鲜明，感慨深沉，富有诗意。几十年后，王寂又来到鸡山，写下了四首诗，第一首诗曰：“父过鸡山每驻鞍，思亲诗句苦悲酸。而今却是鸡山下，白发孤儿泪不干。”（《予顷年侍先君自云中解官道出鸡山》）写出了对父亲的思念，写出了人生的无常，也有着物是人非的深沉感慨。

在诗歌艺术上，王寂也有积极的探索。他的诗歌体裁广泛，既有五古、七古、五律、七律、五绝、七绝，又有五言排律、七言排律、六言律诗、六言绝句，风格多样，或刚健雄迈、或平易闲淡、或尖新奇险，《四库提要》说其诗歌“诗境清刻隗露，有戛戛独造之风”（卷一六六）。其诗风在金代中期起着重要的传承作用。

王寂少数诗歌雄奇奔放，尤其是七古，如《题刘德文乐轩》鞭挞达官贵人的权势及豪奢，说“君不见达官火色凌朝霞，传呼数里清堤沙。门人故吏听颐指，吹嘘一到枯生花。”又如《题中隐轩》所写，“君不见严君平梅子真，成都卜肆吴市门。万人如海一身隐，外听车马争驰奔。又不见介子推屈大夫，绵山泽畔何区区。孤高与世自冰炭，甘焚就溺捐微躯。”中年以后，王寂仕途受挫，加之生活艰难，这种豪迈不羁更多地让位于平易闲适了。他不仅仰慕白居易的为人，表示“平生居士爱香山，百岁神游定此间”（《题香山寺》）、“我则愿师白乐天，终身衮衮留司官”（《题中隐轩》），而且还效仿白居易的诗风。试看入选《中州集》的《易足斋》一诗：

吾爱吾庐事事幽，此生随分得优游。穷冬夜话蒲团暖，长夏朝眠竹簟秋。一榻蠹书闲处看，两盂薄粥饱时休。红旗黄纸非吾事，未羡元龙百尺楼。

该诗从思想到诗风都比较接近白居易。王寂的这一诗风开启了金代大

定明昌后期的闲适自足倾向,稍后的周昂、党怀英等人的闲适情调更加突出。

王寂诗中还出现了刘迎、党怀英等人诗中少见的追新逐奇的倾向,这最值得注意。他作诗有意师法江西诗派,有多首和黄庭坚、陈师道的诗歌,特别是在用韵方面,喜欢逞弄技巧。他喜欢用窄韵,如《高武略复和尖字韵见赠走笔奉赠》、《平夷道中二首》、《送张希召二首》(其二)等诗用的都是盐韵,而且还喜欢作次韵诗,有时连和数首,如《题张子正运使所藏杨德懋山居老闲图仍次元韵四首》,四首次韵诗韵脚相同。有时,原作本身就是险韵,他还连和多首。贬官蔡州期间,他结识了“善用强韵,往复愈工”的诗人文商(字伯起),王寂的儿子作诗为文商送行,也用险韵,“用韵颇工”,王寂遂作十首和作,题为《儿子以诗酒送文伯起既而复继三诗予喜其用韵颇工为和五首》、《伯起善用强韵往复愈工再和五首》,韵脚都是“周”、“州”二字,竭尽用韵之能事,现征引二首以见其一斑:

樽酒但能供北海,渔蓑安用钓西周。七言五字得谁髓,老杜工部韦苏州。

耽诗窃比城南杜,寄傲真同柱下周。花底最宜文字饮,不须羯鼓打梁州。

第一首的“钓西周”、第二首的“柱下周”、“打梁州”,措辞用韵相当奇险。有的诗歌还句句用韵,如《上周仲山少尹寿》长达四十六句,却句句用韵,一韵到底。金末刘祁说“明昌、承安,作诗者尚尖新”(《归潜志》卷二),从用韵来看,王寂就是尖新诗风的一个例证,这又开启了金代中后期的尖新诗风。

总之,王寂的诗歌从内容上真实地折射出号称承平的大定明昌时期社会的诸多方面,在题材及艺术方面,也出现了一些新变,推动了金代诗歌的演变。这些创作本身亦具有较高水准,《四库提要》说他的“文章体格亦足与溇南、滏水相为抗行”,将他与王若虚、赵秉文相比,也许有点过誉,但说他“在大定、明昌间卓然不愧为作者”(卷一六六),应是事实。

第四节 章宗诗坛的宿将：党怀英、王庭筠、周昂

金章宗时期，时代在孕育着变化，金源盛世由高峰开始下滑。一方面，民族矛盾潜滋暗长，北方蒙古族崛起之后，金王朝南北告急，另一方面，社会风气趋向于浮靡奢侈，诗歌发展进入复杂的过渡期。是力争上游、逆流而上，还是随波逐流、逐渐消沉？放到中后期坛来看，金章宗时间，诗歌发展平缓，是金末诗歌高潮前的回旋。这时期的代表诗人是由世宗时期进入诗坛的党怀英、王庭筠、周昂等人。

一、颇具陶谢之风的党怀英

党怀英（1134—1211）字世杰，号竹溪居士，冯翊（今陕西大荔）人，从其父亲党纯睦以来，移居泰安奉符（今山东泰安）。大定十年（1170）进士，历任国史馆编修官、泰宁军节度使、翰林学士承旨等职，享年78岁，谥文献。

党怀英长于诗文，名著一时，其《竹溪先生文集》由稍后的文坛领袖赵秉文亲自编纂而成，赵秉文还为之作序。元初郝经读过该书，作有《读党承旨集》等诗，全面评价其人其诗文和书法，可见元代还有《竹溪先生文集》的传本。后散佚不传。《中州集》卷三录其诗64首，薛瑞兆、郭明志编《全金诗》收诗68首。党怀英作为国朝文派的中坚人物，颇有研究价值，应该引起人们的关注。

像金代诸多文人一样，党怀英也是宋人之后，《中州集》卷三说他是宋初名将党进（923—973）之十一代孙，说得有些遥远，但是其谱系应该是清楚可靠的。据说，他幼年聪颖异常，接受能力特强，“少颖悟，日授千余言”，早年师从亳州诗人刘瞻。与他一同学习的，还有一位后来名震南北的年轻同学辛弃疾。据《宋史·辛弃疾传》记载，他们曾在一起讨论过是否投奔南宋的问题，用蓍草占卦来决定，辛弃疾得《离》卦，因而投奔南宋，党怀英得《坎》卦，所以留在了北方。从这一记载来看，党怀英早年的仕金立场并不是很坚定，至少曾经动摇过。这或许就是他早年“不以世务婴怀，放浪山水间，诗酒自娱”的原因之一吧！

党怀英早年似乎真的比较淡泊,科考失意,家境窘困,在树叶上练习书法^①,相传曾经一度让其子给别人牧猪^②,但相对而言,他还是比较能够安于贫寒,人称“箪瓢屡空,晏如也”,至少他没有大肆展示贫贱。后来,他仕途顺遂,地位一路上升,“当明昌间,以高文大册,主盟一世”^③,他对金王朝的感情逐渐加深,工作也相当投入,还善于领会帝王的意旨,因而令人羡慕地做到了“君臣道合全始终”^④。他的制诰文,被推为“百年以来,亦当为第一”^⑤,元好问特意征引他明昌三年(1193)为皇叔完颜永蹈伏诛所作之诏,其中既有国家大义,又有家族骨肉亲情,妥贴周详,堪称诏文典范之作。郝经也称赞他的另一篇诏文,“镐王一诏说帝心,恳恻义与大诰同”^⑥。镐王为金世宗长子完颜永中,明昌四年(1194)因语涉不道而被金章宗处死,党怀英所作诏文虽已不传,但能深得“帝心”——准确地把握帝王的心思。他参加修纂《世宗实录》,郝经评之为“先皇实录似贞观,往往笔补造化功”,在实录这类偏向于客观记录的史书中,党怀英也能有所发挥,甚或大加发挥,施展其笔补造化的才华,这真如郝经所形容的“官样妥贴腴且丰”,这些都说明他已经成为金廷高层忠诚的御用文人。在《曲阜重修至圣文宣王庙碑》(明昌二年)中,他由衷地赞美金王朝:“皇朝诞膺天命,累圣相继,平辽举宋,合天下为一家,深仁厚泽,以福斯民。”有了这种仕金态度,对曾经向往过的南宋自然就不再挂怀了。即使是出使南宋的经历,也没有激起他往昔对南宋的感情,他只是对金山胜概及沿途风光赞美有加,留恋不已,却宣称金山一带是“平生梦寐不到处,乃以王事从私游”(《金山》)。对金山尚且如此,对南宋自然也不例外。对他的少年同学辛弃疾又当如何?党怀英没有留下丝毫线索,不得而知,很有可能他们彻底分道扬镳了。

在党怀英的创作中,诗文二途,界限分明。大定二十一年(1181)之后,将近三十年的时间,他基本上都是供职翰林院,先后任应奉翰林文字、翰林修

① 郝经《陵川集》卷九《跋党承旨篆字太白琴赞》:“竹溪学书无片纸,写尽千山万山叶。”

② 《玉堂嘉话》卷四:“党竹溪未第时,家甚窘,至令其子为人牧猪。”

③ 赵秉文:《竹溪先生文集引》,《闲闲老人滹水文集》卷一五。

④ 郝经:《读党承旨集》,《陵川集》卷九。

⑤ 《中州集》卷三《承旨党公》,第131页。

⑥ 《读党承旨集》。

撰、翰林待制、翰林直学士、翰林侍讲学士、翰林学士、翰林学士承旨等。撰写应用性强的制诰等公文,是他的重要职责。这类职业性质的文章,关系到党怀英的名利地位,他精心结撰,匠心独运,技巧高妙,赢得了很高的声誉。他的诗虽然也有应制之作,但更多的却是其个人的感怀。即使是应制诗,也未必有多少官样文字,如下面这首《应制粉红双头牡丹二首》(其一):

卿云分瑞两嫣然,镜里妆成谷雨天。晓日倚栏闲妒艳,春风拾翠两
 骈肩。水南水北何曾见,桃叶桃根本自仙。梦想沈香亭北槛,略修花谱
 记芳妍。

诗歌写得富贵香艳,与一般咏牡丹诗并无二致。

这类个人性质的诗歌更能见其真实性情,更能发挥其文学才华。所以,党怀英同样也很重视诗歌创作。他论七律,有一形象的比喻:“以为五十六字皆如圣贤,中有一字不经炉锤,便若一屠沽子厕其间也。”^①可见其作诗之认真。他论五言古诗,举《文选》中“南登灞陵岸,回首望长安”“朔风动秋草,边马有归心”“明月照高楼,流光正徘徊”等诗为例,称赞其“含蓄”之意,还说:“小诗贵风骚,今人往往止作硬语,非也。”^②他的创作贯彻了他的这些理论主张。

在各体诗歌中,党怀英最为擅长五言古诗。也许是性格使然,也许是早年受其师刘瞻“工于野逸”^③诗风的熏染,也许是大定以来社会承平因素所致,他的五言古诗由轻健明丽逐渐归于古淡超然。

大定十年(1170)前后,党怀英作《穆陵道中》一诗,写夏日景致:“重山复峻岭,溪路宛盘盘。流水滑无声,暗泻溪石间。岸草凄以碧,鲜葩耀红丹。高云映朝日,流景青林端。”色彩艳丽,活泼跳动,类似王维的山水诗。

大定十三年(1173),四十岁的党怀英出任新泰(今山东新泰)县令,写下

① 《归潜志》卷八,第85页。《香祖笔记》卷三认为此话出自五代人刘昭禹,党怀英转述之。但赵秉文、刘祁都以为之党怀英本人之语,说明此语反映了党怀英本人的态度。

② 《归潜志》卷八,第86页。

③ 《中州集》卷二《刘内翰瞻》,第80页。

《新泰县环翠亭》一诗：

官居坐官府，不见青山青。闲来亭上看，青山绕重城。左见青山纵，右见青山横。具敖浮虚碧峥嵘，群峰连娟相缭绕。县庭无事苔藓生，独携珍琴写溪声。琴声锵锵激虚亭，罢琴举酒招山英。山英莫相嘲，我虽朝市如林垌。客有山中来，闻说令尹清。山英异时合有情，周遮不放公马行。

该诗首尾都关合县官身份，中间纵笔书写寄身山林的快意，声明自己的野逸情怀。可谓身在官府，不忘山林。如果说这首诗尚有些浮躁喧哗，那么两年后在颍州（今安徽阜阳）所作的诗歌则趋向宁静幽独：

重湖汇城曲，佳菊被水涯。高寒逼素秋，无人自芳菲。鲜飏散幽馥，晴露堕余滋。蹊荒绿苔合，采采叹后时。古瓶贮清泚，芳樽湔尘霏。远怀渊明贤，独往谁与期。徘徊东篱月，岁晏有余悲。

——《西湖晚菊》

林飏振危柯，野露委荒蔓。孤芳为谁妍，一笑聊自献。明妆炫朝丽，醉态羞晚困。脉脉怀春情，悄悄惊秋怨。岂无桃李媒，不嫁惜婵媛。悠哉清霜暮，共抱兰菊恨。

——《西湖芙蓉》

上述二首五言古诗，咏颍州秋日菊花与荷花，艳丽清冷，孤寂幽怨，既向往陶渊明的隐逸情怀，又隐含孤芳自赏、不为时知的幽恨。元好问很喜欢这两首诗，特请书法名家赵秉文将之与柳宗元《戏题阶前芍药》、苏轼《和胡西曹示顾贼曹》、《王伯颺所藏赵昌画四首》、王庭筠《狱中赋萱》书写在一横轴上，并分析评价这些诗歌：

柳州怨之愈深，其辞愈缓，得古诗之正。其清新婉丽，六朝辞人少有

及者，东坡爱而学之，极形似之工，其怨则不能自掩也。党承旨出于二家，辞不足而意有余。王内翰无意追配古人，而偶与之合，遂为集中第一。大都柳出于雅，坡以下皆有骚人之余韵，所谓生不并世，俱名家者也。^①

元好问认为，党怀英上述二诗出于柳宗元、苏轼二家，所谓“辞不足”，是说其诗语言文采不及柳、苏，体物不够真切细致，而“意有余”则说其中幽怨表现得较直露。应该说元好问的评价很准确，二诗中的“叹”、“悲”、“怨”、“恨”频繁出现，确实含蓄不足，表露有余。同样是早年所作的《夜发蔡口》也是如此，清人陶玉禾评之曰：“啼鸟幽虫，亦无静机，行役之感益深。”^②其实，这很好理解，党怀英毕竟还年轻，而且很有才华，尚未得到重用，他的心境还没有真正平静下来，仕途热心还没有完全冷却，所以难以达到柳宗元的境界，还保有“骚人之余韵”。直到他进入翰林院之后，他的心情仍然没有安静下来。下面这首《次文孺韵》，据元好问的理解，当是他贡院中与赵汾（字文孺）的唱和之作，而赵汾于大定二十七年（1187）由党怀英荐入翰林院，此诗亦当作于该年之后：

病眼花生纸，羁怀棘绕墙。挑灯檐溜急，到枕漏声长。响彻鸡埽曙，寒迎雁背霜。凄凉三径菊，无梦到壶觞。

诗人为眼疾所困，为羁怀所扰，听着雨声和鸡鸣，夜不能寐，无法享受陶渊明式的隐居田园、饮酒赏菊、远离公务的快意生活，因而难免有些忧虑和不安。结句“凄凉三径菊，无梦到壶觞”显得情韵悠长。

最能代表党怀英诗歌成就和特点的是他晚年所作的《雪中》四首，下引前两首：

① 王庭筠《狱中赋萱》诗末小注，《中州集》卷三，第147—148页。

② 顾奎光：《金诗选》卷一。

诗人固多贫，深居隐茅蓬。一夕忽富贵，独卧琼瑶宫。梦破窗明虚，开门雪迷空。萧然视四壁，还与向也同。闭门捻须坐，愈觉生理穷。天公巧相幻，要我齐穷通。冲寒起沽酒，一洗芥蒂胸。

翻翻雪中鸦，飞鸣觅遗粟。雪深不可求，绕屋啄寒玉。顾我如鸱鸢，多储有余肉。我亦生理拙，冻卧僵雪屋。日午甑无烟，饥吟搅空腹。岂不知屠沽，肥甘随取足。幸待春雪消，吾犹多杞菊。

据其二“顾我如鸱鸢，多储有余肉”、其四“无田吾不忧，饮啄当问天”等诗句来看，这一组诗可能写作于他晚年。其一写诗人因雪而梦入琼瑶宫，享尽一夕富贵，梦醒过后穷困依旧，由此而感悟穷通如梦幻，饮酒驱寒，自得其乐，冲淡自然。所写梦境应有象征意义，象征其由穷变富再归于穷的人生。其二先写雪中寒鸦，体物工细，如在目前，后写自己忍耐饥寒，不愿像屠沽一般，取肥食甘，而是期待着品尝春雪之后的杞菊，表现出诗人的高洁情怀。从这组诗来看，正如赵秉文所说，党怀英“晚年五言古诗，兴寄高妙，有陶谢之风。”^①这四首诗广为流传，稍后的诗人赵元、元好问都作有次韵诗，说明这组诗颇受人关注和好评。^②

追踪陶谢风流，以陶谢诗风相标榜，是北宋很多诗人的共同倾向，金诗从蔡松年起也就有了这种追求。蔡松年仰慕陶诗，主要出于排解仕金忧愁之需，是时代鼎革时期的特殊产物，底色仍然是忧愁不安。党怀英生长于承平时代，无论其穷通，他向往陶诗境界，更多的是心灵补偿，借以营造一个虚拟的空间，稀释官场的尘氛垢气。可是，随着承平时代的消失，随着诗人们生活的动荡，这种陶谢诗风的高标很快遭遇阻击，不得不昙花一现，淡出诗坛，成了金代诗坛难得的一段风景。

^① 《竹溪先生文集引》，《闲闲老人滏水文集》卷一五。《滏水文集》卷一一《翰林学士承旨文献党公碑》亦评党诗“诗似陶谢，奄有魏晋”。

^② 赵元的和诗，现存两首，即《中州集》卷五所选《书怀继元弟裕之韵》四首中的后两首，为党怀英《雪中》四首的后两首的次韵诗。元好问的和诗见《元好问全集》卷二《继愚轩和党承旨雪诗四首》，四诗次序与党诗相同。详参胡传志：《元好问〈继愚轩和党承旨雪诗四首〉的有关问题》，《社会科学战线》1999年第2期。

与陶谢诗风相伴的是党怀英后期诗歌的体物精细。上引《雪中》诗已经体现出这一特点。再如《奉使行高邮道中》其二：

细雪吹仍急，凝云冻未开。牵闲时掠水，帆饱不依桅。岸引枯蒲去，天将远树来。行舟避龙节，处处隐渔隈。

冬日出使，船行河上，顺风顺水，心情也很顺畅。颌联摹写船行牵绳松弛不时掠水、帆樯高张的状态，颈联表现在快速行驶的船上岸边草木进退的感觉，用平常语，状难写之景，如在目前，又毫不费力，足见其触物感兴、自然含蓄的特点。类似的例子还有一些，如《宿旧县四更而归道中摭所见作行路难》写夜行秋野的声响：“响踏黄叶栖禽惊”“枯蓼寒芦鸣索率”，都很自然而逼真，恰如赵秉文所论，党怀英的诗文“譬如山水之状，烟云之姿，风鼓石激，然后千变万化，不可端倪”^①。

除五言古诗之外，党怀英其他各体诗歌也都有所成就。七言律诗上文已经提及，如《龙池春兴》“秀句天成”^②，轻婉明秀。七言古诗风格多变，《村斋遣事》用柏梁体格式，铺写教育学童读书的情景，嗟叹人生之穷困无奈，有些纵横之势，《赵飞燕写真》流丽婉媚，有初唐歌行余风，《金山》写游览金山胜景与感慨，颇富波澜，类似苏轼的《游金山寺》。七言绝句如《岫山道中三首》情韵悠然，这些都体现了党怀英诗歌的多样性。

二、辽东名士王庭筠

王庭筠(1156—1202)，字子端，盖州熊岳(今辽宁盖县)。出身辽东望家，其父王遵古，正隆五年(1160)进士，官至翰林直学士，才行兼备，金章宗引为“故人”，称之为“昔人君子”^③。王庭筠少年即聪颖过人，“七岁学诗，十一岁赋全题，读书五行俱下，日记五千余言”^④，大定十六年(1176)，弱冠及第，任

① 《翰林学士承旨文献党公碑》，《闲闲老人滹水文集》卷一一。

② 《金诗选》卷一。

③ 《中州集》卷三《黄华王先生庭筠》，第145—146页。

④ 《王黄华墓碑》，《元好问全集》卷一六，第393页。

恩州军事判官,有能声,调任馆陶主簿,因被弹劾贪脏而去官,遂隐居黄华山(在今河南林县境内),自号黄华山主。十年后,王庭筠因精通书画,为书画局召用,与其舅氏秘书郎张汝方品鉴法书名画,完成550卷之巨的《品第法书名画记》(已佚)。后进入翰林院,任应奉翰林文字、翰林修撰,中因受赵秉文上书言事不当而下狱,贬官郑州防御判官,不久官复原职,泰和元年(1201)曾扈从金章宗“秋山”,作应制诗三十余首,次年病故。

王庭筠多才多艺,精通诗文、书法、绘画,被称为三绝。“诗文有师法,高出时辈之右;字画学米元章,其得意处颇能似之;墨竹殆天机所到,文湖州已下不论也。”^①他在生前身后都享有重名。早在隐居黄华山期间,赵秉文即赠诗与他,以“李白一杯人影月,郑虔三绝画书诗”^②相推许,去世后,金章宗亲自作诗哀悼,感叹“玉堂东观,无复斯人”,称赞其“天材超迈,无惭琬琰”^③。李纯甫作《哭黄华》,痛惜“儒林顿憔悴”,其《屏山故人外传》说他“风流蕴籍,冠冕一时,为人眉目如画,美谈笑,俯仰可观”^④,冯璧说他“诗名摩诘画绝世,人品右军书入神”^⑤,元好问说他“文采风流,照映一时”^⑥。这些都表明,王庭筠在当时享有的不二地位。

具体到诗歌方面,王庭筠有哪些师法渊源,现不得其详。其父王遵古能诗,《中州集》卷八入选其诗一首,应是其重要渊源。另外,党怀英可能也是其诗文渊源之一。郝经《读党承旨集》:“文孺子端拜道左,请更指授祛矇聩。为言但当多读书,不求于工应自工。”^⑦据此可知,赵沔(字文孺)、王庭筠曾向党怀英请益过诗文写作。王庭筠比党怀英年轻二十多岁,曾与党怀英先后共事于翰林院,《金史·完颜守贞传》曾记载金章宗于明昌四年(1194)感叹当时“文士卒无如党怀英者”,完颜守贞则推荐赵沔、王庭筠“甚有时誉”,王庭筠

① 《中州集》卷三《黄华王先生庭筠》,第146页。

② 《寄王学士》,《闲闲老人滏水文集》卷七。该诗又见《归潜志》卷八。王学士疑作王处士,因当时王庭筠尚隐居在黄华山。诗中有“寄语雪溪王处士”之语。

③ 《王黄华墓碑》,《元好问全集》卷一六,第393页。

④ 李纯甫:《屏山故人外传》,《中州集》卷三,第146页。

⑤ 《王黄华墓碑》,《元好问全集》卷一六,第395页。

⑥ 《黄华王先生庭筠》,《中州集》卷三,第145页。

⑦ 《读党承旨集》,《陵川集》卷九。

因此进入翰林院,当年党怀英已是花甲之年,身居翰林侍讲学士,近两年来,党怀英先后撰写了出色的《诛皇叔永蹈诏》、《诛镐王诏》,深得帝心,金章宗因此认定,“近日制诏惟党怀英最善”^①。作为刚进入翰林院的新秀,王庭筠向前辈榜样学习,当在情理之中。党怀英告诫他,“多读书,不求于工应自工”,应包括诗歌在内。他的文章“辞理兼备,居然有台阁体裁”^②,这种台阁体文风就与党怀英相一致。

王庭筠的诗歌在表现幽独情怀方面,与党怀英有相似之处。他少年得志,“早有重名”^③,仕途却多次受挫,二三十岁便隐居十年,进入翰林院不久就因赵秉文事而下狱,出狱后旋又丁内外艰,几经打击,纵然他有优越的家庭出身、杰出的才华,也不免悲伤,曾一度“哀毁骨立,几至不起”^④。所以他的早期诗歌不时流露出一种孤独清冷的情绪。如下引《中秋》一诗当作于隐居黄华山期间:

虚空流玉洗,世界纳冰壶。明月几时有,清光何处无。人心但秋物,天下近庭梧。好在黄华寺,山空夜鹤孤。

前半部分写澄彻静谧的通透世界,后半部分引发秋夜空寂孤独之感,诗中的孤鹤,清高孤傲,是诗人品格的象征。只是这首诗类似说话,接近白诗,削弱了诗味。王庭筠下狱后,在狱中写下的两首诗歌,则要成功得多:

笑我迂疏触祸机,嗟君底事入圜扉?落花吹湿东风雨,何处茅檐不可飞?

——《狱中见燕》

① 《金史》卷一二五《党怀英传》,第2727页。

② 《王黄华墓碑》,《元好问全集》卷一六,第395页。

③ 同上,第394页。

④ 同上。

沙麓百战场，烏鹵不敏树。况复幽囿中，万古结愁雾。寸根不择地，于此生意具。婆娑绿云杪，金凤掣未去。晚雨沾濡之，向我泣如诉。忘忧定漫说，相对清泪雨。

——《狱中赋萱》

前一首由春燕误入狱中引发身世之感，触物生情，两个疑问句，显得幽愤满怀。末两句形象鲜明，诗意浓郁。后一首同样是即景生情，却以咏物的面目出现，诗中处处咏狱中萱草，又句句咏身陷囹圄的自己，关合得巧妙，既充分表现出自己的满腹愁怨，又相对含蓄。元好问将之与柳宗元、苏轼等人的咏物诗相比，认为王庭筠该诗本来“无意追配古人，而偶与之合，遂为集中第一”^①。暂且不论元好问的论诗标准是否合理，也不论该诗是不是“集中第一”，但王庭筠“无意追配古人”，无意追求陶谢诗风倒是事实。在王庭筠的诗中，没有党怀英那种自觉追求陶谢诗风的意识。他的幽独主要是外在因素造成的怀才不遇，在下引《超化寺》中也有更鲜明的表达：

隔竹微闻钟磬音，墙头修绿冷阴阴。山迎初日花枝靚，寺里清潭塔影深。吾道萧条三已仕，此行衰病独登临。简书催得匆匆去，暗记风烟拟梦寻。

该诗作于承安二年(1197)，作者因丁忧自郑州防御判官任上回家途经超化寺(在今河南新密市内)。所谓三已仕指自馆陶主簿、应奉翰林文字、郑州防御判官三个职位上被迫卸任。前四句是超化寺清冷亮丽之景，后四句抒发仕途蹉跎、人生无奈的感慨。诗中没有表现丁忧的不幸，倒是表现了丁忧对仕途的冲击。很显然，诗中的幽独清冷是缘于多年来的仕途坎坷。

与党怀英不同的是，王庭筠身为才华横溢的贵介子弟，他的诗歌常常有一种自在闲逸和富贵风流。且看下引二诗：

^① 王庭筠《狱中赋萱》诗末小注，《中州集》卷三，第148页。

闲来桥北行，偶过桥南去。寂寞独归时，沙鸥晚无数。

——《孙氏午沟桥亭》

竹影和诗瘦，梅花入梦香。可怜今夜月，不肯下西厢。

——《绝句》

云自知归鸟自还，一堂足了一生闲。门前剥啄定佳客，檐外孱颜皆好山。

——《野堂二首》

第一首写独步午沟桥，优雅而孤介，从容淡定，第二首写月夜梅竹，清幽脱尘，悠然自得。第三首写山野闲居，云鸟往还，佳客来访，好山相伴，愉悦惬意。三诗都毫无急迫寒窘之相，当出自诗人丰厚的底蕴。

也许是悄悄模仿，也许是偶然巧合，王庭筠的部分诗歌倒是与南宋的杨万里的“诚斋体”颇有几分相像。王庭筠喜欢用七言绝句的形式，表现自然界的小幅山水，表现动物的动态，并含有一些谐趣。如：

石头荦确两坡间，不记秋来几往还。日暮蹇驴鞭不动，天教子细数前山。

——《韩陵道中》

西窗近事香如梦，北客穷愁日抵年。花影未斜猫睡外，槐枝犹颤鹊飞边。

——《夏日》

道人邂逅一开颜，为藉筇枝策我孱。幽鸟留人还小住，晚风吹破水中山。

——《黄华》二首之一

一派湍流漱石崖，九峰高倚翠屏开。笔头滴下烟岚句，知是栖霞观里来。

——《黄华》二首之二

《韩陵道中》前三句写山路艰难，多次往返，行动迟缓，第四句忽然别转一路，将之理解为“天教子细数前山”，化枯燥无奈为别具情趣。《夏日》前两句写白日漫长，时光停滞，第三句借花影、猫睡写慵懒的静态，末句转写鹊起枝颤的动态，观察得相当仔细。《黄华》其一亦写山行途中，迷恋山色，幽鸟多情，有意挽留诗人小住几日，末句别具心裁，用“吹破水中山”表现晚风吹乱水中山影，形象如画。《黄华》其二将翠绿山色直接转化为笔头滴下的诗句，让人一看就知道来自山中。后两句新人耳目，后被赵秉文所仿效^①。在这些诗中，诗人与山水、草木、花鸟亲切晤谈，自然界仿佛都充满灵性，其观照方式很像杨万里与自然界建立的“嫡亲母子的骨肉关系”^②，表达方式也颇有一些江西诗派或诚斋体的“活法”技巧，从而营造出活泼幽默的情趣。从理论上说，王庭筠完全有条件接触到诚斋体，稍后的李纯甫曾公开称赞诚斋体“活泼刺底，人难及也”^③。王庭筠出身优越，也完全可能欣赏出身富贵的诚斋体，欣赏诚斋体所表现的山水自然情调。只是我们今天已无法证明他读过诚斋体诗歌。

王庭筠与金代其他诗人有一点不同之处，他本来是金代著名画家，又饱览前代史画，精于绘画与鉴赏。所以他经常以画家的眼光观察自然山水，在创新诗歌时，也就经常采撷一些鲜明的图景，将之写入诗歌。上引《夏日》、《黄华》等诗多少已体现出了这一特点。我们不妨再看几首：

瘦马踏晴沙，微风度陇斜。西风八九月，疏树两三家。寒草留归犊，夕阳送去鸦。邻村有新酒，篱畔看黄花。

——《秋郊》

① 赵秉文《香山》：“山秀熏人欲破斋，临行别语更徘徊。笔头滴下烟岚句，知是香山境里来。”《闲闲老人滹水文集》卷八。

② 钱锺书：《宋诗选注》，人民文学出版社1982年版，第180页。

③ 《归潜志》卷八，第87页。

南北湖亭竞采莲，吴娃娇小得人怜。临行折得新荷叶，却障斜阳入画船。

——《采莲曲》

《秋郊》中间两联写秋日田园风光，就像是一幅山水图画，构图简洁明了，如同王维的山水田园诗一般，堪称诗中有画。《采莲曲》描摹南方采莲女子，像是人物速写，后两句由采莲女子红润的面容、温暖的斜阳、翠绿的荷叶、美丽的画船组成色泽鲜艳的画图，如在目前。再如下列二诗：

梨叶成阴杏子青，榴花相映可怜生。林深不见人家住，道上唯闻打麦声。

——《河阴道中》

平沙漠漠雁翩翩，风弄菰蒲水拍天。短艇得鱼撑月去，一声渔笛破寒烟。

——《赠益公和尚还超山》

《河阴道中》写途中可人景象，梨树、杏树、石榴树这些果树，纷纷开花结果，让人产生一种快意美好的联想，末句从远处传来的打麦声更暗示着丰收与快乐，很容易让我想到范成大“笑歌声里春雷动，一夜连枷响到明”的田园图景。在这幅田园乐景中，前两句红绿相映，后两句辅以画面外的打麦声，拓展诗意空间，更显得有声有色。《赠益公和尚还超山》前两句由四幅画面组成，首句写沙漠、鸿雁，虚远疏朗，次句写菰蒲、湖水，近景密集。后两句放眼湖面，月色下，渔人得鱼撑船伴月，吹着笛子，悠然远去，诗人为我们展现出一幅飘逸绝尘、令人神往的图景。王庭筠在表现这些优美的画面时，总是写得相当优雅、潇洒、快意，这又体现了贵介子弟的文采风流。

上引王庭筠诗歌大都比较晓畅，多少有些白居易诗平熟浅近的影子。但王庭筠晚年诗歌努力摆脱平庸。元好问曾说，王庭筠“暮年诗律深严，七言长

篇尤以险韵为工,方之少作,如出两手,可为知者道也。”^①所谓“七言长篇”当是指七律,遗憾的是,在王庭筠现存诗歌中,没有这种以险韵见长的诗歌。他晚年扈驾秋山所作的30首应制诗,得到金章宗的“宠眷优异,盖将大用”^②,明初宋濂还看到了其中的14首,称其“能以秋山不合围为风”^③,现已全部失传。可以肯定,王庭筠晚年诗歌确实发生了大幅度转变。王庭筠曾有诗声言:“近来陡觉无佳思,纵有诗成似乐天。”将白居易诗歌视作反面典型,这与他现存那些流畅明白的诗歌不一致,可见他否定平易浅显的风格,向艰深险难方向发展。他如果不是英年早逝,或者作品没有散佚,我们会更清楚地看出这种创作转向。这种转向大概就是刘祁所说的,“明昌、承安间,作诗者尚尖新”^④。元好问所说的“可为知者道也”,言外之意是,当时有些“不知者”,对王庭筠这类诗持批评意见。事实正是如此。元好问本人为王庭筠作墓碑,自然不便批评,所以在他看似模糊的态度中,暗含着一种保留态度。《中州集》没有选录其晚年以险韵为工的“七言长篇”,也就说明了元好问的倾向。明确提出批评的是赵秉文。赵秉文早年曾寄诗给王庭筠,他还因此诗而“初得名”^⑤,后又因王庭筠的推荐而进入翰林院,王庭筠于他有知遇之恩。但赵秉文批评王庭筠似乎忘了这层关系,不留情面,他说:“王子端才固高,然太为名所使,每出一联一篇,必要使人皆称之,故止是尖新。”^⑥暂且不论王庭筠好名好赞扬的为人,也不论赵秉文是否有意要与王庭筠争诗名^⑦,赵秉文指摘的关键性缺点是“尖新”二字,这与上文刘祁所论明昌、承安诗风完全一致。所谓尖新,应该指新巧险异。王庭筠那些类似诚斋体的诗歌,写得相当新巧,估计与“尖新”之病有关,但算不上险怪。还有被元好问视为诗谶的《残菊》“幽花寂寞无多子,办与黄蜂实蜜脾”^⑧,也有尖新的特点。王庭筠的诗歌还受到了王若虚的

① 《王黄华墓碑》,《元好问全集》卷一六,第395页。

② 同上,第394页。

③ 宋濂:《题王庭筠秋山应制诗稿》,《文宪集》卷一二。

④ 《归潜志》卷八,第85页。

⑤ 《归潜志》卷八,第86页。

⑥ 《归潜志》卷一〇,第119页。

⑦ 《归潜志》卷一〇:“或谓赵不假借子端,盖与王争名。”

⑧ 元好问:《王内翰诗谶》,《续夷坚志》卷四,《元好问全集》卷五一,第1226页。

批评。他认为,王庭筠所说“近来陡觉无佳思,纵有诗成似乐天”之语,“其小乐天甚矣”,因此写下四首绝句予以批评,兹引前两首于下:

功夫费尽谩穷年,病入膏肓岂易饒。寄与雪溪王处士,恐君犹是管窥天。

东涂西抹斗新妍,时世梳妆亦可怜。人物世衰如鼠尾,后生未可议前贤。

——《王子端云“近来陡觉无佳思,纵有诗成似乐天”,其小乐天甚矣。予亦尝和为四绝》

王庭筠原诗已佚,王若虚的四首和作重点是为白居易辩护,同时也批评王庭筠诗歌的雕琢无益、新鲜花哨。这大概也就是赵秉文所说的尖新。当然,也有人赞同王庭筠晚年诗歌的转变。喜爱新奇的李纯甫就非常赞赏王庭筠的诗歌,说:“东坡变而山谷,山谷变而黄华,人难及也。”^①以王庭筠直承苏、黄,评价很高,当是矫枉过正之论,但他看出了王庭筠诗与苏、黄及江西诗派的关联,他看中的应该是他们诗中的新奇多变,这从另一方面印证了赵秉文的“尖新”说。

从上述争论来看,王庭筠的晚年诗歌转变曾引起了广泛的关注,只是今天缺少材料,难以对他的这种探索作出恰当的评估。不过,他的诗歌创新精神还是应当肯定,现存诗歌有一些成功的探索,只是他晚年努力的主方向相对于金代诗歌发展史,可能存在一些偏差。如重视险韵,铺排学问,逞弄技巧,这些确实背离了诗歌的本质,偏离诗歌正道,北宋苏、黄等人,金代王寂、文商等人都已经付出代价,好在金代诗歌没有沿此方向发展,王庭筠晚年诗歌对金代诗歌的发展影响有限。

三、效仿杜诗的周昂

对金末诗歌产生直接而显著影响的是比王庭筠稍小几岁的周昂。

^① 《归潜志》卷一〇,第119页。

周昂(1162?—1211)字德卿,河北真定(今河北正定)人。他的父亲周伯禄从师由宋入金、特立独行的褚承亮,褚承亮大定初进士,也能诗。周昂大概从小得到了较好的教育,24岁进士及第^①,后任南和薄、良乡令、尚书省令史、监察御史等职。他的一生有两点与此前诗人不同:一是明昌五年(1194),谏官路铎因言得罪被贬,周昂作《送路铎外补》,对其正直获罪予以同情,次年,他因该诗涉嫌讥讽而被罢官。泰和元年(1201)起为隆州都军,泰和三年,改为东北路招讨司幕官,泰和五年才入朝为户部员外郎。二是他自觉以“国朝”出发,主动请求参加抵抗蒙古入侵的战争。他本可以“出佐三司”,由于“非其好”^②,于大安二年(1210)参加完颜宗裕的军队,为宣德行省行六部员外郎,次年兵败,与其侄周嗣明一同殉难。从这两点来看,周昂是位正直而有个性爱国诗人。

周昂的个性同样体现在他的诗学见解上。他的诗学言论传世相对较多,集中在三个方面。

其一,有关内容与形式的关系。他的外甥王若虚多次称引他的言论:

吾舅周德卿尝云:“凡文章,巧于外而拙于内者,可以惊四筵而不可适独坐,可以取口称而不可得首肯。”至哉,其名言也!^③

吾舅尝论诗云:“文章以意为之主,字语为之役。主强而役弱,则无使不从。世人往往骄其所役,至跋扈难制,甚者反役其主。”可谓深中其病矣。又曰:“以巧为巧,其巧不足,巧拙相济,则使人不厌。唯甚巧者,乃能就拙为巧,所谓游戏者,一文一质,道之中也。雕琢太甚,则伤其全。经营过深,则失其本。”^④

周昂上述三则言论,前两则都是主张重视文章的内在思想、情感、意蕴,

① 《金史》卷一二六《周昂传》,第2730页。《中州集》卷四《常山周先生昂》云是21岁及第。

② 同上。

③ 王若虚:《文辨》,《溇南遗老集校注》卷三七,辽海出版社2006年版,第425页。

④ 王若虚:《诗话》,《溇南遗老集校注》卷三八,第437页。

强调外在形式服从于内容。虽然范晔、杜牧、刘攽等人早就有过“以意为主”的观点,但周昂在表达上仍然具有新意。第一则对徒有其表的文章,通过“惊四筵”与“适独坐”、“取口称”“得首肯”的两个对比,形象鲜明、直截了当地击中这类文章的要害;第二则言论以主、役两个角色来比喻文章的“意”和“字语”的关系,批评世人“往往骄其所役,至跋扈难制,甚者反役其主”,用语也很生动、到位,堪称名言。所以,《中州集》、《金史》亦载此论,清人赵执信在《金史》中读到这番言论,佩服至极,激动地说:“余不觉俛首至地,盖自明代迄今,无限巨公,都不曾有此论到胸次。”^①周昂的第三则言论,论述创作中的“巧”与“拙”的关系,他在老子大巧若拙的基础上,反对一味的工巧,反对过分雕琢、经营,主张以拙济巧、就拙为巧,以不损害浑全为原则。其中就拙为巧之论颇为新颖。

其二,批评黄庭坚及江西诗派。据王若虚说,周昂“终身不喜山谷”^②,这从以下言论可以得到印证:

鲁直雄豪奇险,善为新样,固有过人者。然于少陵初无关涉,前辈以为得法者,皆未能深见耳。^③

宋之文章至鲁直,已是偏仄处。陈后山而后,不胜其弊矣。人能中道而立,以巨眼观之,是非真伪,望而可见也。^④

第一则准确揭示出黄庭坚诗歌的特点及不足,断然否定黄诗与杜诗的联系,后一则在宋代文学史上来看黄庭坚诗的弱点——陷入“偏仄”境地,陈师道之后,流弊更加突出。周昂在《读陈后山诗》中再次表达出类似见解:

① 赵执信:《谈龙录》,《清诗话》本,上海古籍出版社1982年版,第314页。

② 王若虚:《诗话》,《溇南遗老集校注》卷三八,第437页。

③ 同上。

④ 王若虚:《诗话》,《溇南遗老集校注》卷三九,第463页。

子美神功接混茫,人间无路可升堂。一斑管内时时见,赚得陈郎两鬓苍。

杜诗高不可攀,后人无法登堂入室。江西诗派陈师道等人的摸索琢磨、管中窥豹,徒劳地耗费精力,尽管这一见解值得商榷,但他在江西诗派势力仍然很大的时候,公开否定江西诗派宗杜的流行观点,激烈批评黄庭坚及江西诗派的诗歌,却鲜明地体现出他的诗学倾向。在另一首题为《鲁直墨迹》的诗中,他也表达出对黄庭坚的不满:“诗健如提十万兵,东坡真欲避时名。须知笔墨浑闲事,犹与先生抵死争。”将黄庭坚与苏轼比较,连黄庭坚擅长的书法,也不愿正面肯定,周昂对黄庭坚真是怀有偏见。

第三,推崇杜诗。与终生不喜山谷相应的是,周昂“自幼为诗,便祖工部”^①,“儿时便学工部”^②,对杜诗钻研甚深,从王若虚所征引的辨别《千注杜诗》真伪杜诗的言论,周昂于杜诗体会细微。他别具只眼地指出《北征》诗中“见耶背面啼”的“耶”字,当为“即”字之误^③,虽然证据不足,却能新人耳目,得到了王若虚的赞同。在创作中,周昂学习杜诗,当时诗人史舜元为其《常山集》(已佚)作序,称其诗“有老杜句法”,当是事实。^④大力标榜杜诗,是周昂不同于时人的又一特点。

周昂上述诗学主张通过其外甥王若虚的弘扬,在金末广为人知,而其诗论产生重要影响的还有更深层的原因,就是他的诗学主张符合金末诗学发展趋势,符合时代的需求。金代诗歌经过几代人的努力,尤其经过“国朝”文人的努力,已经形成了自己的创作队伍,已经有了鲜明的“国朝”意识——所谓“国朝文派”就是由与周昂同时的萧贡(1158—1223)揭示出来的。烙上宋朝深刻印记的江西诗派诗歌,弊端日渐凸现,自然不再适应金末诗人的需求。而杜诗没有宋朝的出身背景,在流传中被宋人所阐发,包括黄庭坚等人的效仿和追捧,但周昂想努力切断江西诗派与杜诗的联系,努力越过黄庭坚和江

① 王若虚:《诗话》,第435页。

② 同上,第437页。

③ 同上,第442页。

④ 同上,第437页。

西诗派,直承杜诗,其目的就是要远离黄庭坚为代表的宋代诗人。另一方面,这时金王朝正走向衰落,北方受到蒙古越来越严重的袭扰,泰和六年(1206),铁木真建立大蒙古国,称成吉思汗,蒙古愈趋强大,而金章宗末年,李妃干政,皇位继承出现危机,泰和八年,章宗病故前只好策立“柔弱鲜智能”^①的卫绍王为帝。卫绍王的即位,标志金王朝盛世的结束,走向衰亡。几年之内,蒙古已经占领了黄河以北的大片国土,金王朝危难深重,时代需要杜甫一类关注国家、民生灾难的诗人。在这种背景下,注重形式技巧的江西诗派已经不适应时代的需要。应该说,远离江西诗派,直接宗尚杜诗,不失为英明远见。此后,赵秉文、王若虚、元好问等诗坛大家正是按照这一方向将金代诗歌推向巅峰的。

周昂的诗歌实践了他的诗学主张。他的《常山集》在金末就已经亡佚,但元好问《中州集》选取了他 100 首诗歌,这一数量位居入选诗人之首。他的诗歌很好地体现了金代承平时期至金末动乱的变化。

处于承平时代,周昂像其他人一样,诗歌中不乏富贵气象。如下面两首《即事》:

南苑霓旌动缭墙,天街莲烛照修廊。斗南绛气风吹尽,小雨濛濛湿建章。

杨花颠倒入帘枕,睡鸭香残碧雾空。尽日寻诗寻不得,鸛鸛声在梦魂中。

诗歌写作时间不详,可能写作于任职朝廷期间。第一首重在描写户外景色,南苑彩旗飘扬,天街烛灯堂皇,风雨过后,天气凉爽,一片平静安详景象。第二首重在写室内景致,杨花飞入帘枕,香炉烟雾缭绕,诗人咀嚼时光,品味着生活,显得优雅自得。再如下列二诗:

^① 《金史》卷一三《卫绍王纪》,第 290 页。

冻柳僵榆未改容，狐裘貂帽尚宜风。欲寻把酒浑无处，春在鸣鸠谷谷中。

——《春日即事》

五亩园连竹，三间屋向阳。气和春浩荡，心静日舒长。花鸟成相识，琴书付两忘。陶然一尊酒，谁复记羲皇。

——《家园》

第一首表现北方早春季节，天气仍然寒冷，树木仍然枯槁，行人仍着冬装，春在哪呢？诗人虽然不能借酒遣兴，却高兴地发现“春在鸣鸠谷谷中”，春鸟已经鸣叫，春天已经到来，诗人不禁从荒寒景象中体会到喜悦自得之情。第二首可能作于罢官期间，写田园风光的优美可人，感情的自在超旷，颇有些陶诗的忘我境界。

有时，周昂的诗歌表现一种低落忧愁的情绪，试看下列两首《即事》：

忧患年来坐读书，田园抛却任荒芜。目前却得晨昏力，碌碌无由似阿奴。

一床安置似僧居，白发忘梳动月余。懒性渐成愁把笔，小诗常拟倩人书。

第一首可能作于因诗罢官之后，感慨读书误人，田园荒芜，耕作无成。第二首当作于晚年，写老来颓唐，慵懒无奈。这些中年以后的作品，体现出周昂心态和感情的变化，其背后是时代的衰落。

周昂诗歌最有特色是他晚年从军边塞之作。蒙古兵一再南下，金王朝被动应战，这些诗歌也写边疆风俗人情，写平息战争的愿望，但已经没有唐代边塞诗昂扬的精神风貌，没有激昂的旋律。周昂边塞诗的特异之处，就是结合山水田园诗的传统，在从容书写类似田园诗般美丽边疆风情之后，揭示战争的存在，两相对比，表现其遗憾和无奈。如：

返闾看平野，斜垣逐慢坡。马牛虽异域，鸡犬竟同窠。木杵春晨急，糠灯照夜多。淳风今已破，征敛为兵戈。

——《边俗》

秋日山田熟，山家趣转奇。垄苞银粟缀，墙蔓绿云垂。野饭留佳客，青钱付小儿。主人愁丧乱，数数问边陲。

——《山家》七首其一

《边俗》前六句都是写安宁和平的边疆风情，但结尾两句却很黯然，点破淳风不再的真相，原因是边疆战争。《山家》七首（其一）同一机杼，前六句都是写边疆山村奇丽烂漫的风光，尾联却揭示村民的深切忧虑——还是边疆战争。从前六句来看，两首诗没有写边塞习见的关山、烽火，很像是传统的田园诗，可惜美好的田园中却暗藏兵戈，田园诗般的风光，伴以战争这一无情的现实，该是多么煞风景！他的另一些诗歌，写边塞险要山川，为敌人所占，如《翠屏口》七首：

地拥河山壮，营关剑甲重。马牛来细路，灯火出寒松。刁斗方严夜，羔裘欲御冬。可怜天设险，不入汉提封。

——其二

玉帐初鸣鼓，金鞍半偃弓。伤心看塞水，对面隔华风。山去何时断，云来本自通。不须惊异域，曾在版图中。

——其三

翠屏口在今河北张家口境内，当时蒙古兵已经占领了翠屏口以北地区，后来又在这一带发生了著名的“野孤岭之战”。周昂身在前线，险要雄壮的山河，却戒备森严，战地气氛紧张。对面就是敌国，令人心寒，两相阻隔，华夷异俗，而这一带本是来去自由的地区，本是金王朝的版图。“可怜天设险，不入汉提封”、“不须惊异域，曾在版图中”中，有多少感慨和无奈！

所以,周昂一再通过写景表现平定战争的愿望:

卸鞍休马倦,解橐罢驰鸣。细雨侵衣急,长郊入卧平。溪喧看水满,
山黑厌云生。莫怪龙行数,应知欲洗兵。

——《北行》其一

旌节瞻前帐,风尘识旧坡。眼平青草短,情乱碧山多。晚起方投笔,
前驱效执戈。马蹄须爱惜,留渡北流河。

——《翠屏口》其五

前一首诗写作于从军途中,由阴雨天气、溪水流注,产生洗去兵火的联想,第二首作于行军途中,由青草碧山,抒写其北渡消灭敌人的志愿。在其他诗中,周昂也有“庙谟新控扼,万里可雄吞”(《山家》其五)的展望,但总感觉豪情不足,大概当时金兵衰弱,无力抵抗蒙古的南下。

周昂的诗歌以五律为主,其边塞诗在融合山水田园诗传统的同时,还得到杜诗的沉郁苍凉之神。史舜元说其诗“有老杜句法”,针对的主要就是边塞诗。上引《翠屏口》七首(其二)就是一例。下面再看一首《对月》:

月满秋仍早,台高夜未徂。水光先剡淡,星影失踟蹰。玉帐传更急,
荒城击柝孤。去年双泪眼,依旧入平芜。

诗人驻守边疆,已逾一年,此夜登高,目之所见,水光星光暗淡,一片苍茫,耳之所听,军营击柝报更,声声频传,诗人忧愁满耳,伤心泪下。诗中的孤独与苍凉感,与杜诗相近。

在周昂其他诗中,也能看到杜诗的影子。他的七律不多,下面这首《登绵山上方》就受到杜诗的沾溉:

环合青峰插剑长,小平如掌寄禅房。危栏半出云霄上,秘景尽收天地藏。野阔群山惊破碎,云低沧海认微茫。九华籍甚因人显,迥秀可怜

天一方。

绵山在今山西介休县境内。该诗写作时间不详,似是其中年之作。诗人登高望远,俯瞰散落在平原上的群山,感觉群山破碎,云海苍茫,感叹秀美的绵山没有九华山著名,那是因为没有得到类似李白似的推扬。“野阔群山惊破碎,云低沧海认微茫”,为诗中警句,明显受到杜诗《同诸公登慈恩寺塔》“秦山忽破碎,泾渭不可求”的启示。

概而言之,周昂诗歌在两方面起着承传作用。一是其宗杜倾向。此前虽然陆续有人尊杜学杜,但无论是弘扬杜诗的高度和力度,还是实际产生的影响和效果,都远不及周昂。周昂的大力提倡,符合时代对诗歌提出的需求,符合金代“国朝”诗人的需要,所以成了金末诗坛的主导倾向。金末诗人赵秉文“多法唐人李、杜诸公”、元好问的杜诗学以及所大力提倡的“以唐人为指归”,其宗唐核心都是宗杜。二是周昂诗中的忧国情绪。如果说,仕途得失是众多诗人的共同话题,那么周昂边塞诗中的忧国情绪是此前金代其他诗人所没有的,此后金王朝很快南迁,诗人从军边塞亦几成绝响,所以周昂的边塞诗在金代格外珍贵,尤其是诗中忧念社稷苍生的精神,低沉苍凉的格调,随着时代的发展,成了金末诗歌的主旋律。早就有学者指出,周昂的边塞诗,“可以看作元好问丧乱诗的前奏曲”^①。推而言之,周昂的诗歌可以视作金末诗歌的前奏。

^① 吴庚舜:《金代边塞诗人周昂》,《光明日报》1986年5月22日。

第六章 群峰并立的南渡诗坛

金章宗之后,卫绍王完颜允济即位,从此,金王朝进入了衰亡期。面对北方蒙古的入侵,卫绍王无计可施,束手无策,只得与臣下相对哭泣。卫绍王在位仅5年,即为宦官李思忠所杀。随后即位的金宣宗完颜珣昏庸无能,无力挽回危局。即位第二年,即贞祐二年(1214)初,蒙古兵再次南下,不仅占据了黄河以北大片国土,而且还兵临中都城下,中都已成一座孤城。金宣宗畏敌如虎,为人糊涂,给成吉思汗献上卫绍王之女和金帛子女、马匹三千,换得撤出中都的喘息之机。五月,金宣宗诏告天下,放弃中都,南迁南京(即汴京,今河南开封),这就是史家所说的“贞祐南渡”。

“贞祐南渡”本身是场大逃亡,大灾难。大量军人和难民南下,给中原一带造成巨大压力,成了严重的社会问题。而金宣宗君臣却醉生梦死,苟安一时。面对北方强敌的步步紧逼,金宣宗幼稚地选择避强欺弱的政策,听从权臣术虎高琪的伐宋建议,以扩大疆土,转移矛盾。伐宋不但没有达到目的,反而连遭失败,激化了与南宋的关系,致使腹背受敌。元光二年(1223),宣宗病故,其三子完颜守绪即位,是为金哀宗。金哀宗停止伐宋,一心对付蒙古,有过短暂的振作愿望,但很快陷入消沉、腐败之中。朝政混乱,皇亲国戚无法无天,军队丧失斗志,无所作为,苟延时日。正大六年(1229),蒙古窝阔台即汗位(元太宗),采纳降人建议,于天兴元年(1232),兵分三路,对金王朝发起了总攻,三峰山(在今河南禹州内)一战消灭了金兵的主力。金哀宗逃离汴京,去了归德(今河南商丘),汴京守城元帅崔立举城投降,汴京沦陷,金哀宗逃往蔡州(今河南汝阳)。天兴二年,蒙古与宋联手,猛攻蔡州,次年蔡州城陷,哀宗自缢而终,金王朝覆亡。

随着金王朝的岌岌可危和衰落沉没,诗歌是否也走向沉寂?事实正好相

反,金末诗歌反而迎来了一个高潮。诗歌按照自身的发展规律,表现出与时代消沉的不平衡状态。南渡诗坛出现了一些重要新变,营造出诗歌的繁荣局面,具体说来,主要有三个方面:

一是诗人辈出。金王朝经过大定、明昌五十年和平年代的积蓄,至南渡时,可以说是人才济济。元好问在《内相文献杨公神道碑铭》中说:“维金朝大定已还,文治既洽,教育亦至,名氏之旧与乡里之彦,率由科举之选、父兄之渊源、师友之讲习,义理益明,利禄益轻,一变五代辽季衰陋之俗。迄贞祐南渡,名卿材大夫布满台阁。”^①与之相应的是文学队伍正在逐渐壮大。一大批出生于大定、明昌期间的文人,受到了良好的教育和熏陶,这时已经成长了诗坛的生力军。他们不会因为时代的动荡而停止成长,停止发展。像赵秉文、杨云翼、王若虚、李纯甫、雷渊、麻九畴、完颜琚、元好问、李汾等诗人都是由大定明昌年间相继登上诗坛,有的成为诗坛领袖,有的成了诗坛风云人物。他们没有屈服于不争气的时代,没有屈服于外敌与命运,而是以其刚强不屈的性格,创作大量诗篇,抒发怀抱,并陆续以诗歌来集中抒写对民族、国家、民生的灾难,以诗歌来表现国家和个人的痛苦。他们最终都能有所成就,使得南渡诗坛成了金代诗歌的一大亮点。

二是文风兴盛。南渡之后,文人的生态陆续恶化,朝廷重用胥吏,排斥文人,尤其排斥汉族文人,“由高琪执政后,擢用胥吏,抑士大夫之气不得伸”,“倖臣贵戚,皆据要职于一时,士大夫一有敢言敢为者,皆投置散地”^②。在刘祁看来,南渡以来,书生得志、能“有方面之柄者”,只有胥鼎一人而已^③。加上北方国土不断沦陷,南渡后疆界日益逼仄,客观上可供文人出仕的官位正在减少。有些诗人进入仕途之后,也长期得不到晋升,百无聊赖,“往往归耕,或教小学养生”,而后来者更是难以进入仕途,许多文人考中进士之后也没有捞上一官半职,所以当时有文人辛酸地调侃,说这种情形是“一举成名天下知,十年窗下无人问”^④。再后来,更有许多文人是陷入衣食无着与难民无异的绝

① 《元好问全集》卷一八,第420页。

② 《归潜志》卷一二,第137页。

③ 《归潜志》卷六,第57页。

④ 《归潜志》卷七,第74页。

境。难能可贵的是,这些北方豪杰即使在流离困顿、狼狈不堪时,也没有放弃,没有绝望。这些文人不能在官场有所作为,也不可能在沙场中建功立业,便将剩余精力转移到诗歌创作中了,这反而促进了南渡后文风的兴盛。刘祁说:“南渡以来,士人多为古学,以著文作诗相高。”^①连女真贵族也加入到文学创作队伍之中:“南渡后,诸女直世袭猛安、谋克往往好文学,喜与士大夫游。”^②女真贵族完颜珣痴迷汉语文学,南渡后,“家居止以讲诵、吟咏为乐”,“其举止谈笑,真一老儒,殊无骄贵之态”^③,他的诗歌创作也取得了不俗的成绩。

三是诗风丕变。明昌、承安时期,诗坛盛行尖新浮艳诗风,南渡后,朝政日非,国家危机四伏,促使诗人们不得不面对残酷的现实,尖新浮艳诗风已经失去的依托,取而代之的是质朴刚健、沉郁悲壮的诗风。因此,他们推崇和效仿的对象,也由苏轼、黄庭坚及江西诗派这些宋人,转为杜甫、李白等盛唐诗人,他们尤其喜欢杜诗,继承杜诗的写实精神、沉郁风格,取得较大的成功。

南渡诗坛在以上重要变化之外,还孕育出中国文学史的大诗人——元好问。由于元好问创作跨度较长,杰出时辈,犹如一座绵延的山峰,我们暂时将他排除在南渡诗坛之外。即便如此,南渡诗坛也是金代诗歌创作最活跃、数量最多、成就最高的时期。

第一节 南渡诗坛的流派现象

文学创作繁荣的一个标志,就是出现不同的流派。南渡诗坛就是如此。

南渡诗坛,群峰并起。时代在急剧转型期,诗歌在迅速变化,纷纭莫测,诗人们如何面对传统与现实,如何走出一条自己的路?诗人们展开了不同的思考与探索。于是,受各自思想、经历、个性、审美观念等方面的左右,南渡诗坛就出现了不同的阵营。大体说来,主要有两大阵营:一派以赵秉文、杨云翼、王若虚、元好问等人为代表,思想上偏向于儒家,诗歌偏向于儒家诗教传

① 《归潜志》,卷八,第80页。

② 《归潜志》,卷六,第63页。

③ 《归潜志》,卷一,第4页。

统,努力守正出新,姑且称之为平实派;另一派以李纯甫、雷渊、麻九畴等人为代表,思想相对驳杂,性格豪放倔强,一意创新,追求奇险豪健,姑且称之为奇创派。这两派诗人相互激发,共同推动了南渡诗坛的发展。

两派诗人的共同之处,都是努力改革金代中期以来尖新浮艳的不良诗风,引导金末文学朝着健康的方向发展。刘祁《归潜志》卷八说:“南渡后,文风一变,文多学奇古,诗多学风雅,由赵闲闲、李屏山倡之。”^①无论他们之间如何分歧,但却一致建立“奇古”、“风雅”之风。他们的差异在于,如何达到这一目标,争论的焦点主要集中在继承与创新、平易中和与峭健奇险等方面的选择上。

赵秉文仕途顺达,思想上以儒家为主。元好问说他“不溺于时俗,不汨于利禄,慨然以道德仁义、性命祸福之学自任,沉潜乎六经,从容乎百家”^②。他的文艺观当然深受儒家的影响,认为“诗文之意,当以明王道,辅教化为主,六经吾师也,可以一艺名之哉!”^③杨云翼为其文集作序,称赞其文:“粹然皆仁义之言也,盖其学一归诸孔孟,而异端不杂焉”^④。有这种“宗经”的观念,那么,他在继承与创新之间,自然偏向于继承。

赵秉文比李纯甫年辈稍长,他针对李纯甫等人的创新指向,特别是在刻意创新中暴露出的问题,有意强调师法古人的重要性。李纯甫的追随者李经(字天英)将自己的诗歌和书法作品呈给赵秉文,请求指教,赵秉文当仁不让地写下一篇长文《答李天英书》,来详细阐明自己的观点。他认为,诗歌发展到韩愈,“古今之变尽矣”,后代诗人不可能一无依傍,即使是“高视古人”的苏轼,也“不能废古人”。他接着说:

足下之言,措意不蹈袭前人一语,此最诗人妙处,然亦从古人中入,譬如弹琴不师谱,称物不师衡,上匠不师绳墨,独自师心,虽终身无成可也。故为文当师六经、左丘明、庄周、太史公、贾谊、刘向、扬雄、韩愈,为

① 《归潜志》卷八,第85页。

② 《闲闲公墓铭》,《元好问全集》卷一七,第400—401页。

③ 赵秉文:《答李天英书》,《闲闲老人滹水文集》卷一九,四部丛刊本。

④ 杨云翼:《滹水文集引》,《闲闲老人滹水文集》卷首。

诗当师《三百篇》、《离骚》、《古诗十九首》，下及李杜，学书当师三代金石、钟、王、欧、虞、颜、柳，尽得诸人所长，然后卓然自成一家，非有意于专师古人也，亦非有意于专摈古人也。自书契以来，未有摈古人而独立者。若扬子云不师古人，然亦有拟相如四赋，韩退之惟陈言之务去，若《进学解》则《客难》之变也。《南山》诗则子虚之余也。岂遽汗漫自师胸臆，至不成语，然后为快哉？

赵秉文在文中虽然也肯定李经的创新努力，却重点批评他一味师心自造的创新途径。他认为无论是学习诗歌还是学习书法，都应该多方师承，才能尽得诸家所长，才能自成一家。连扬雄、韩愈都不例外。否则，就可能终生无成，写出来的诗甚至可能不成句子。文中征引了李经五首诗歌，认为“不过长吉、卢仝合而为一，未能以故为新，以俗为雅”。赵秉文的这些观点并不新鲜，明显受到北宋诗人的影响。针对韩愈的陈言务去之说，王安石《韩子》诗讥讽韩愈“力去陈言夸末俗，可怜无补费精神”，黄庭坚《答洪驹父书》更是说韩文“无一字无来处”。赵秉文更是以子之矛攻子之盾，指出《进学解》效仿东方朔《答客难》，说服力很强，观点也很正确。《进学解》本身就有“窥陈编以盗窃”的自供状。其实，随着文化的积累，时代的推移，“自作语”越来越难，几乎变得不可能。如果一意求新，可能会弄巧成拙，如韩驹所说：“目前景物，自古及今，不知凡经几人道。今人下笔，要不蹈袭，故有终篇无一字可解者，盖欲新而反不可晓耳。”^①在金代，再次出现了这种现象。在李经寄给赵秉文的诗作中，除文中所引的几首外，赵秉文说其他诗篇“殊不可晓”。创新固然可贵，可是不能将诗歌写得面目全非，写得不可理解。所以，尽管赵秉文理论上没有多少新意，但具有很强的现实针对性。

当然，继承并不是赵秉文的目的，其目的是通过继承传统来加以创新。他现存诗中，有大量直接标明拟作的诗歌，模拟对象包括阮籍、陶渊明、严武、王维、李白、杜甫、郎士元、张志和、韦应物、刘长卿、李贺、卢仝、梅尧臣、苏轼等诗人，如此众多，固然是转益多师，但也暴露出他方向模糊的困惑。直到晚

^① 魏庆之：《诗人玉屑》卷八，上海古籍出版社1978年版，第190页。

年,才逐渐锁定目标,“多法唐人李、杜诸公”,还秘而不宣,“未尝语于人”^①。

李纯甫与赵秉文不同。他的思想复杂,虽自称“儒家子”^②,却深染佛学,“三十岁后,遍观佛书,能悉其精微”^③,佛学思想占居其主导地位。因此,他的文学思想与儒家思想颇异其趣,其理论核心是“诗为心声”,更多是一种没有法度、自由的心声。加之他“幼无师传”^④,心中本来就没有多少师法传统,所以他明确主张不傍古人,自出机杼。刘祁记载:“李屏山教后学为文,欲自成一派,每曰:‘当别转一路,勿随人脚跟’,故多喜奇怪。”^⑤在《为蝉解嘲》诗中,他还借蝉声参透“以心为师”之理:

金仙未解羽人尸,吸风饮露巢一枝。倚杖而吟如惠施,字字皆以心为师。千偈澜翻无了时,关键不落诗人诗。屏山参透此一机,髯弟蟠兄何见疑。

以心为师,不落前人窠臼,是李纯甫的自觉追求。所以,他并不重视师法前人。为此,他甚至不惜轻率地批评前人,称“唐宋诗人得处虽能免俗,殊乏风雅”^⑥,此论显然欠妥,被赵秉文讥为“守株之论”,这倒不一定是李纯甫的真意,却体现出他反对师法前人的用心。

受李纯甫影响,青年诗人李经的创新努力更加突出,成了赵秉文与李纯甫两派争论的焦点。李经有一定的天分,但过多地重视师心独造,主张“措意不蹈袭前人一语”,忽视对前人的学习和继承。李纯甫相当赞赏,称李经为“真今世太白也”^⑦,又称他的诗歌“自李贺死二百年无此作矣”^⑧。赵秉文则大不以为然,几次引出李纯甫的言论,直接表示不同意见,认为李经“迄今大

① 《归潜志》卷八,第85页。

② 李纯甫:《重修面壁庵记》,《归潜志》卷一,第7页。

③ 《屏山李先生纯甫》,《中州集》卷四,第219页。

④ 《归潜志》卷八,第85页。

⑤ 同上,第87页。

⑥ 赵秉文:《答李天英书》,《闲闲老人滹水文集》卷一九。

⑦ 《归潜志》卷二,第12页。

⑧ 《答李天英书》引。

成,不过长吉、卢仝合而为一”,批评李经的诗歌“汗漫自师胸臆,至不成语”,讥之为“吹箫学凤……时有泉音”^①。这些批评事实上也可看成是对李纯甫的批评。

和继承与创新之争相关,南渡诗坛两派在创作风格上存在着平易中和与峭健奇险之别,两者之间争论相当激烈。

赵秉文与王若虚都像周昂一样,主张“文以意为主”,由此出发,他们大力提倡平易自然的文风,追求中和之美。赵秉文说:“文以意为主,辞以达意而已。古之人不尚虚饰,因事遣辞,形吾心之所欲言者耳……亡宋百余年间,唯欧阳公之文不为尖新艰险之语,而有从容闲雅之态,丰而不余一言,约而不失一辞,使人读之者亹亹不厌,盖非务奇之为尚,而其势不得不然之为尚也。”^②他赞赏欧阳修的文风,不满“尖新艰险之语”,尤其反对“务奇之为尚”,这一鲜明态度显然针对李纯甫等人有感而发。王若虚与之相似,一再重申“文以意为主”,他说:“文岂有定法哉?意所至则为之,题意适然,殊无害也。”又说:“凡为文章,须是典实过于浮华,平易多于奇险,始为知本末。世之作者,往往致力于其末而终身不返,其颠倒亦甚矣。”^③由此,他特别推崇白居易,说:“乐天之诗,坦白平易,直以写自然之趣,合乎天造,厌乎人意,而不为奇诡以骇末俗之耳目。”^④他还感叹诡异之作盛行不衰:“呜呼,世之末作,方日趋于诡异,而议者又从而簪鼓之,其为弊何所不至哉!”^⑤所谓“浮华”、“奇险”、“奇诡”、“议者”云云,矛头所指也是李纯甫、雷渊等人。

李纯甫虽然也有“惟意所适”的观点,但他所说的“意”与赵秉文所说的“文以意为主”之“意”很不相同,它并非一般的平和之意,而是偏向于“悲愤感激”之意。由于他中年功名受挫,遂纵酒自放,“惟以文酒为事,啸歌袒裼,出礼法外”^⑥,常借纵横跌宕的诗歌来抒写他那块垒不平之气,因此,他的“惟意所适”趋向于奇险峭健,正如刘祁所说,“多喜奇怪”。

① 《答李天英书》。

② 赵秉文:《竹溪先生文集引》,《闲闲老人滹水文集》卷一五。

③ 《文辨》,《滹南遗老集校注》卷三七,第427页。

④ 《高思诚咏白堂记》,《滹南遗老集校注》卷四三,第524页。

⑤ 《诗话》,《滹南遗老集校注》卷四〇,第481页。

⑥ 《归潜志》卷一,第6页。

在李纯甫的带动下,雷渊、宋九嘉诸人“皆作古文,故复往往相法效,不作浅弱语”^①,雷渊本人“论文尚简古,全法退之,诗亦喜韩,兼好黄鲁直新巧”^②。

两派之间性格、爱好如此差异,也就难免彼此纷争。《归潜志》卷八有多次记载:

赵闲闲论文曰:“文字无太硬,之纯文字最硬,可伤!”

(王若虚)贵议论文字有体致,不喜出奇,下字止欲如家人语言,尤以助辞为尚。与屏山之纯学大不同。尝曰:“之纯虽才高,好作险句怪语,无意味。”

李屏山教后学为文,欲自成一家,每曰:“当别转一路,勿随人脚跟。”故多喜奇怪,然其文亦不出庄、左、柳、苏,诗不出卢仝、李贺。……赵闲闲教后进为诗文则曰:“文章不可执一体,有时奇古,有时平淡,何拘?”李尝与余论赵文曰:“才甚高,气象甚雄,然不免有失支堕节处,盖学东坡而不成者。”赵亦语余曰:“之纯文字止一体,诗只一向去也。”

上面几则反映出赵秉文、王若虚平实派与李纯甫奇创派之间的分歧,双方各执一辞,互有指摘,已经有了文人相轻的意味。而两派其他成员之间,同样存在很大分歧。如王若虚与雷渊曾于翰林院、国史馆共事多年,二人曾为史书文体发生过激烈冲突。《归潜志》卷八云:

二公由文体不同,多纷争,盖王平日好平淡纪实,雷尚奇峭造语也。王则曰:“实录止文其当时事,贵不失真。若是作史,则又异也。”雷则曰:“作文字无句法,委靡不振,不足观。”故雷所作,王多改革,雷大愤不平,语人曰:“请将吾二人所作令天下文士定其是非。”王亦不屑。王尝曰:

① 《归潜志》卷八,第85页。

② 同上,第88页。

“希颜作文，好用恶硬字，何以为奇？”雷亦曰：“从之持论甚高，文章亦难止以经义科举法绳之也。”

这种争论已经演变为势不两立的相互攻击。雷渊地位稍低，也没有别集传世，论辩时可能不敌王若虚。王若虚除了日常口舌之争之外，还撰写《新唐书辨》、《文辨》、《诗话》等论著，用大量篇幅严辞批驳措辞奇峭的《新唐书》和黄庭坚诗歌，其用意不仅仅是一般的学术辩论，还是还击雷渊等人。

这种争论的正面意义，显而易见，就是能促使双方进一步思考，使各方理论趋于完善，同时，还使得两派主张更加鲜明，个性更加突出。当然，这种派别之争也有负作用，有时成员间逞强斗气，不够友善，难免偏激失当。

第二节 赵秉文、王若虚等人的平实一派

南渡诗坛平实派以赵秉文、杨云翼、王若虚等人为代表，其共同特点是具有比较高的政治地位。

一、文坛领袖赵秉文

赵秉文(1159—1232)字周臣，号闲闲老人，磁州滏阳(今河北磁县)人。他是南渡诗坛的元老，早在大定二十五年(1185)进士及第，在金章宗时期已仕至翰林修撰，贞祐南渡时，已经56岁，官任翰林直学士、礼部侍郎，南渡后，知贡举，任礼部尚书等职，享年74岁。在金代著名文人中，“仕五朝，官六卿”^①的顺遂经历，确实人所难及，正如刘祁所说，“寿考康宁爵位，士大夫罕及焉”^②。他被公认为是金代中后期的文坛领袖，“主盟吾道将三十年”^③。现存《闲闲老人滏水文集》二十卷，薛兆瑞等《全金诗》实收诗643首。

前文已经论及，赵秉文主张诗歌创作应转益多师，广泛吸取前人的优长。根据刘祁《归潜志》卷一的记载，我们可以将其创作分为三个阶段，每个阶段

① 元好问：《礼部闲闲赵公秉文》，《中州集》卷三，第153页。

② 《归潜志》卷一，第5页。

③ 同上。元好问《闲闲公墓铭》作“主盟吾道将四十年”，疑误。

有着不同的师法对象。

第一阶段,主要是大定时期,赵秉文“幼年时诗与书皆法子端”^①,即早年诗歌和书法都师法当时已经名满天下的王庭筠。他曾经寄诗给王庭筠,诗如下:

寄语雪溪王处士,年来多病复何如。浮云世态纷纷变,秋草人情日日疏。李白一杯人影月,郑虔三绝画诗书。情知不得文章力,乞与黄华作隐居。

当时赵秉文尚未进士及第。诗歌从关心王庭筠健康落笔,写到世态多变、人情日疏,第三联称赞其诗书画多方面的才华,以李白、郑虔比况对方,对仗工整稳妥。尾联进一步表达对他的仰慕之情。感情表达得很得体,赢得了王庭筠的称赞,说:“非作千首,其工夫不至是也。”赵秉文“以此诗初得名”^②,也就是说他是通过学习王庭筠而进入诗坛的。

第二阶段,主要是金章宗、卫绍王时期,学习对象是李白、苏轼。现存明确标明学太白的诗有《仿太白登览》,其他一些诗歌如《杂拟》三首都含有模仿太白《古风》的迹象。现存的文献中,赵秉文有十多篇题写东坡书画之类的作品,他往往将苏轼的诗歌与李白的诗歌联系起来加以评价,如他在《答李天英书》中说:“太白词胜于理,乐天理胜于词,东坡又以太白之豪、乐天之理,合而为一,是以高视古人。”《跋东坡四达斋铭》也有类似的意思:“其诗似李太白,而辅之以名理似乐天。”^③在笔势纵放方面,李白、苏轼确实多有相通之处,所以,赵秉文往往糅合二者。

第三阶段,是南渡以后时期,赵秉文晚年“专法唐人”^④，“多法唐人李、杜诸公”^⑤。学习对象是由人数众多逐渐缩小,传世作品中直接标明模拟的唐代

① 《归潜志》卷一,第5页。

② 《归潜志》卷八,第86页。

③ 赵秉文:《跋东坡四达斋铭》,《闲闲老人滏水文集》卷二〇。

④ 《归潜志》卷一,第5页。

⑤ 《归潜志》卷八,第85页。

诗人有严武、王维、李白、杜甫、郎士元、张志和、韦应物、刘长卿、李贺、卢仝等，还有很多受唐代诗人影响而非拟作的诗歌。

在贯穿其一生的模拟、效仿前人之中，赵秉文肯定有所收获，学到了不同的技巧和风格。他的拟作大多具有原作风韵，可以说拟谁像谁。试看他晚年所作的《拟和韦苏州》二十首中两首原作和拟诗：

明从何处去，暗从何处来。但觉年年老，半是此中催。

——韦作《咏夜》

明从暗中去，暗从明中来。流光不待晓，暗尽玉炉灰。

——赵作《拟咏夜》

万物自生听，大空怕寂寥。还从静中起，却向静中消。

——韦作《咏声》

万籁静中起，犹是生灭因。隐几以眼听，非根亦非尘。

——赵作《拟咏声》

这两组诗歌侧重说理，赵作像是对韦作的应答，颇得韦诗旨趣。如放入韦集中，几乎可以乱真。又如下引二诗：

独步幽林下，谈玄复观易。西日半衔峰，返照林间石。石上多古苔，山花间红碧。花落人不知，山空水流处。

——《仿摩诘独步幽篁里》

弟妹他乡隔，无家问死生。兵戈尘共暗，江汉月偏清。落日黄牛峡，秋风白帝城。中原消息断，何处是秦京。

——《仿老杜无家》

前者深得王维闲淡空灵之蕴,后者深得杜甫沉郁之致,好像是专事模拟的习作,而不是抒发自己情怀的作品,如后者所写与赵秉文自身经历无关,这样一来,不管它如何神似,终究还是复制品,其总体水平和文学意义往往都不及原作,特别是名作的拟作,总逃不了相形见绌的命运,更不可能自成一家,所以,对这类拟作不能评价太高。

具体模拟某一诗人某一作品的拟作,应该看成是转益多师的过程。转益多师的最终目的是尽得诸人之所长而自成一家。就是在这最关键的地方,赵秉文有得也有失。

赵秉文成就最高的是书法,刘祁说他“平日字画工夫最深,诗其次,又其次散文也”^①,诗歌在当时无疑也是一流水平。刘祁说他“于诗最细,贵含蓄工夫;于文颇粗,止论气象大概”^②,元好问在《闲闲公墓铭》中对赵秉文的诗文作出了较全面的评价:

大概公之文出于义理之学,故长于辨析,极所欲言而止,不以绳墨自拘。七言长诗,笔势纵放,不拘一律;律诗壮丽,小诗精绝,多以近体为之;至五言,则沉郁顿挫似阮嗣宗,真淳舌淡似陶渊明,以它文较之,或不近也。^③

元好问是赵秉文的学生,上述评价中包含着对座主的推崇之情,可以作为评价赵秉文诗歌的参考。下面就按照元好问的分类略加分析。

赵秉文的七言古诗现存约五十首,其中不无佳作。如《送雷希颜之泾州录事李君美治中公廨南楼坐中作》:

严霜枯百草,摇荡鸿鹄心。翩翩万里翼,随云落西南。泾水东流不到燕,送君落日孤云边。声名一日天下白,还作南楼座中客。西州自古多豪英,作者凛凛气犹生。太尉清风迈万古,不劳折箠答此虏。男儿生

① 《归潜志》卷八,第87页。

② 同上,第88页。

③ 《闲闲公墓铭》,《元好问全集》卷一七,第403—404页。

不功名死无益，莫言簿领卑凡职。君不见当时髯张一尉耳，至今双庙令人起。

雷渊至宁元年(1213)中进士，调任泾州(今甘肃泾川)录事，赵秉文作诗为他送行，先将他喻为鸿鹄西去，寄寓惜别之情和祝愿之意，再针对他强悍严厉的个性巧妙地借用唐代泾州刺史段秀实来寓含其仁义爱民的忠告，结尾再以唐代张巡来勉励他成就功名事业。前半部分情景结合，侧重抒情，后半部分以议论为主，侧重勉励，非常切合送别及送别对象，笔力强健，有勉励，有提醒。最能体现其笔势纵放的是下面这首《游华山》：

我从秦川来，历遍终南游。暮行华阴道，清快明双眸。东风一夜横作恶，尘埃咫尺迷岩幽。山神戏人亦薄相，一杯未尽阴霾收。但见两崖巨壁插剑戟，流泉夹道鸣琳璆。希夷石室绿罗合，金仙驾鹤空悠悠。石门忽断一峰出，婆娑石上为迟留。上方可望不可到，崖倾路绝令人愁。十盘九折羊角上，青柯平上得少休。三峰壁立五千仞，其下无址傍无俦。巨灵仙掌在霄汉，银河飞下青云头。或云奇胜在高顶，脚力未易供冥搜。苍龙岭瘦莓苔滑，嵌空石磴谁雕镌。每怜风自四山而下不见底，惟闻松声万壑寒飕飕。扪参历井到绝顶，下视尘世区中囚。酒酣苍茫瞰无际，块视五岳芥九州。南望汉中山，碧玉簪乱抽。况复秦宫与汉阙，飘然聚散风中沤。上有明星玉女六洞天，二十八宿环且周。又有千岁之玉莲，开花十丈藕如舟。五鬣不休之长松，流膏入地盘蛟虬。采根食实可羽化，方瞳绿发三千秋。时闻笙箫明月夜，芝軿羽盖来瀛州。乾坤不老青山色，日月万古无停辀。君且为我挽回六龙辔，我亦为君倒却黄河流。终期汗漫游八表，乘风更觅元丹丘。

该诗《中州集》卷三题作《游华山寄元裕之》，与诗中最后四句相合，可从。该诗显然受到李白《蜀道难》、《梦游天姥吟留别》、《庐山谣寄卢侍御虚舟》等诗歌的影响，从登山过程写到华山雄险气象，从俯瞰群山写到仙幻世界，结尾希望与元好问一同游览。全诗雄奇壮美，气势恢宏。清人陶玉禾评

价此诗，“规模青莲尚未可到，而放起得警拔，即在唐人中亦是高调，结处兜裹有法有力。”^①

赵秉文有的七言古诗风格平易闲畅，体现出“不拘一律”的特点。如《七夕与诸生游鹄山》：

七月七日人间秋，兴来飘然鹄山游。灵仙役鹄渡河去，白云岭上空悠悠。手持云腴酒，与云更献酬。云既不解饮，且可与子消百忧。云不饮，我无愁，不愁不饮空白头。但愿年年岁岁得相见，长看云驭织女会牵牛。

同是游山题材，风格迥异于《游华山》，也许是“七夕”之故，多写空中云彩以及对云饮酒之致，很像李白的《月下独酌》，显得情韵悠然，飘逸绵长。

赵秉文的五言古诗数量较多，其中不少是拟作和作，受阮籍、陶渊明影响较大。如《杂拟》（卷三）之三：

白日沦西汜，沧海无回波。四时更代谢，奈此迟暮何。我欲制颓光，惜无鲁阳戈。凭高望八荒，眇眇迷山河。惊风振江海，山林无静柯。兽狂走四顾，旷野迷挂罗。西登广武山，北顾望山河。蓬蒿蔽极目，人少虎狼多。喟然发长叹，抚剑徒悲歌。

这首诗面对人生迟暮、社会动荡的现实，感到一种无可奈何的苦闷与迷茫，含蓄浑厚，类似阮籍、李白相关诗歌，大概如元好问所说，“沉郁顿挫似阮嗣宗”。另一首《闲闲堂》则接近陶渊明：

天运如转毂，日月如循环。人生天地内，顷刻安得闲。所贵心无事，心安身自安。低头拾红叶，仰面看青山。朝听新泉响，暮送飞鸟还。清

^① 顾奎光：《金诗选》卷一。

晨了人事，过午掩柴关。高非出天外，低不堕尘寰。花落鸟声寂，我处动静间。

闲闲堂是赵秉文的居所，诗歌集中抒写其闲适自得之趣，古朴平淡，情调和风格接近陶渊明、王维、白居易的相关诗歌。

赵秉文于律诗也颇为用心，曾论及律诗技法，认为“律诗最难工，须要工巧周圆”，“八句皆要警拔，极难”，“一篇中，须要一联好句为主，后但以意收拾之，足为好诗矣。”^①说得比较实在。我们不妨先看一首五律《庐州城下》：

月晕晓围城，风高夜斫营。角声寒水动，弓势断鸿惊。利镞穿吴甲，长戈断楚缨。回看经战处，惨淡暮寒生。

泰和六年(1206)，赵秉文跟随金帅仆散揆还击南宋的开禧北伐，史称“泰和南征”。十一月，兵临庐州(今安徽合肥)。金兵冒着严寒，凌晨包围庐州，“风高夜斫营”之“斫”字，能见出形势之严峻，战事之激烈，中间两联渲染金兵之强劲锐利，尾联以一片惨淡景象结束诗歌，含蓄有致。该诗具有真实的创作背景，不再是拟唐人之作，也不是边塞诗，但明显受到王维《观猎》等边塞诗的启发。前三联都是对仗句，工巧有力，当是精心锤炼而成。尾联感慨战事，惨淡景象与首联呼应，全诗因而显得苍凉低沉。尽管金兵处于强势地位，但赵秉文诗中并没有多少慷慨激昂之情。这类战事诗既不同于唐人边塞诗，也不同于稍前周昂的边塞诗，究其原因，恐怕与泰和南征的性质相关。

下面我们再看赵秉文的七律《过代州》：

金波曾醉雁门州，端有人间六月秋。万古河山雄朔部，四时风月入南楼。汉家战伐云千里，唐季英雄土一丘。系马曲栏搔首望，晚来闲杀钓鱼舟。

^① 《归潜志》卷八，第85页。

该诗写作时间不详,当作于南渡之前途经代州(今山西代县)之时。代州是北方边陲重镇,素以关山雄固、军事要冲而闻名于世,汉、唐都在此发生过战争。该诗在写苍茫景色中寓含历史沧桑,境界阔大雄壮,尾联以景结情,感慨深沉,意在言外。

赵秉文写得最好的是七言绝句(五绝很少)。他的七绝多写一些动态景观,既有苏轼诗中的动脱明快,又有杨万里诗中的活泼幽默。试看下列作品:

片云头上一声雷,欲到冠山风引回。窗外忽传林叶响,坐看飞雨入楼来。

——《涌云楼雨二首》

楼头不见暮山重,遥认青林雨意浓。一阵风来忽吹散,断云还补两三峰。

——《即事》

贪看孤鸟入重云,不觉青林雨气昏。行过断桥沙路黑,忽从电影得前村。

——《暮归》

以上三诗可能都作于南渡之前。第一首写作时间可考,作于大安二年(1210),当时赵秉文任平定州(今山西阳泉)刺史,涌云楼是当地名胜。诗人登上城楼,耳闻空际传雷,雷声在山间回荡,乌云仿佛就要到眼前,可是经风一吹,又半道而回,不料忽然间树叶哗哗作响,一阵雨已飞入楼中。第二首,傍晚山林云雾朦胧,天气阴沉,忽然一阵风来,天空又放开一片空间,远方的山峰又隐约可见二三。第三首晚间道路黑暗,风雨欲来,借助一闪而逝的雷电之光,得以看见前方的村庄。三首诗追踪稍纵即逝的风雨雷电,将它生动地表现出来,动态感极强。这些诗,很容易让人想起苏轼的“作诗火急迫亡

通,清景一失后难摹”^①的手段以及《有美堂暴雨》、《六月二十七日望湖楼醉书五绝》、《晚湖楼晚景五绝》等同类作品。

赵秉文的七绝应该受到了杨万里诚斋体的影响。杨万里擅长写动景,钱锺书先生评价他“善写生……如摄影之快镜,兔起鹘落,鸢飞鱼跃,稍纵即逝而及其未逝,转瞬即改当其未改,眼明手捷,踪矢蹶风”^②,又说“诚斋写雨绝句,几无篇不妙”^③。杨万里诗歌当时已经传入金源,刘祁《归潜志》卷八说李纯甫“晚甚爱杨万里诗,曰:‘活泼刺底,人难及也。’”作为文坛领袖,赵秉文完全有可能、有条件效仿诚斋体。上文所引赵秉文写雨诸诗与杨万里诗很相似。有的诗歌在描写动景时,还寓有类似诚斋体的幽默情趣,如下列二诗:

无数飞花送小舟,蜻蜓款立钓丝头。一溪春水关何事,皱作风前万叠愁。

——《春游四首》

一春不雨漫尘黄,碧瓦朝来泛曙光。留得紫薇花上露,几招渴燕下雕梁。

——《雨晴》

第一首前两句捕捉到一只蜻蜓款立钓丝上的动人景象,第二句戏问春水,为什么皱成万叠忧愁?“蜻蜓款立钓丝头”与杨万里《小池》“小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头”异曲同工。第二首由久旱不雨生出奇妙的想象,有意要留下花上露珠,这露珠或许能招引下屋梁上的燕子,让它解渴。这些小动物都充满灵性,惹人喜爱,能逗人会心一笑。

也许是因为杨万里没有陶渊明、李白、杜甫、苏轼等人的来头,也许是因为赵秉文故作神秘,不愿金针度人,他从未向人透露过效仿诚斋体这一秘密,后人也一直没有指出这一点,从而使得金源诗歌与南宋诗歌交流这段因缘长

① 苏轼:《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》,《苏轼诗集》卷七,中华书局1982年版,第318—319页。

② 钱锺书:《谈艺录》,中华书局1984年版,第118页。

③ 同上,第256页。

期隐而不彰^①。

赵秉文诗歌师法各家,在各种样式上都有所成就,也有了些自己的特色,但是,都或多或少地留有效仿前代诗人的痕迹,如七言古诗模仿李白、苏轼,五言古诗模仿陶渊明、王维,七言绝句学习杨万里,有时过多地化用前人诗句,却未能完全融为己有,自成一家,正如李纯甫所说,“不免有失支堕节处,盖学东坡而不成者”“往往有李太白、白乐天语”(《归潜志》卷八),暴露出他师古有余、创新不足的缺陷。

二、杨云翼

南渡诗坛还有一位与赵秉文差不多齐名的人物——杨云翼。

杨云翼(1170—1228),字之美,山西乐平人。比赵秉文年轻11岁,但其仕途晋升很快。明昌五年(1194)考中经义进士第一名,后又考中词赋进士,特授承务郎、应奉翰林文字,贞祐南渡时,杨云翼45岁,已经颇有名气和地位,南渡诏书多出自他的手笔,南渡后知贡举,历任礼部尚书、吏部尚书、翰林学士等职,晚年拜相呼声很高,只因患风疾病故,谥文献。

杨云翼当时被公认为唯一的通才,金亡后元好问还说:“至今评者以为百余年以来,大夫士身备四科者,唯公一人而已。”^②确实,连赵秉文都不及身备四科(德行、政事、言语、文学),至少赵秉文从政能力稍差,“于吏事非所长”^③。而杨云翼为政干练,处事周详,在许多重大事件方面,能从大局出发,将自己的荣辱得失置之度外,敢于明辩是非,多有建树,如宣宗时敢于直言进谏,反对伐宋。他为学广博,于三教九流,无不通晓,上至正统儒家经传,下至天文历法、医药算术,都能名家。应该说,南渡后,他的职务和地位与赵秉文都很相近,“晚年与赵闲闲齐名,为一时人物领袖”,元好问说:“南渡后二十年,与礼部闲闲公代掌文柄,时人号杨赵。”^④具体到诗文方面,二人实际上各

① 参见胡传志:《论诚斋体在金代的际遇》,《安徽师范大学学报》,2004年第1期。

② 《礼部杨公云翼》,《中州集》卷四,第215页。

③ 《归潜志》卷八,第89页。

④ 《礼部杨公云翼》,《中州集》卷四,第214页。元好问所谓的二十年当是约数,从南渡至杨云翼去世不足十五年。

有所长,赵长于诗,杨长于文,“高文大册,多出其手”^①时人赵思文称他“海内文章选,人中道德师”^②。

杨云翼的诗歌并非其长项。现存诗歌 24 首,外加佚句一联。他的诗歌很少关注现实,从中几乎看不到南渡后的政治危机、苍生疾苦。他的诗,以写山水与寺庙居多,亦有应制诗,形式上以五七言近体为主。艺术取向上,与南渡诗人群体相似,取法唐人,但主要是继承王、孟、韦、柳一派的山水诗传统,写得鲜明如画,蕴藉有味。如:

寺废基空在,人归地自闲。绿苔昏碧瓦,白塔映青山。暗谷行云度,
苍烟独鸟还。唤回尘土梦,聊此弄澄湾。

——《大秦寺》

凉气先秋至,重阴接望迷。有无山远近,浓澹树高低。鸟雀枝间露,
牛羊舍北泥。支颐政愁绝,风雨过前溪。

——《烟雨》

长安大秦寺建于唐贞观年间,毁于唐武宗时期。《大秦寺》一诗可能作于杨云翼承安四年(1199)任职陕西东路兵马都总管判官期间。诗中将废寺地基、残存白塔与青山绿水相映,色彩鲜明,既优美空灵,又透出一种沧桑、寂灭的虚幻感。《烟雨》可能写作于旅途中,途中遇上阴雨迷离天气,若远若近的山色,高低错落的树林,栖身枝间的鸟雀,农舍外的牛羊,构成了世外桃源般的画面。尾联流露出雨天行路不便的忧愁。诗中淡远宁静的境界,超尘脱俗的旨趣,都很像王、孟的山水田园诗。

杨云翼的写景绝句更像韦柳诗歌的风格,淡雅中透出一些动态和机趣。如:

① 《内相文献杨公神道碑铭》,《元好问全集》卷一八,第 424 页。

② 赵思文:《吊同年杨礼部之美》,《中州集》卷八,第 424 页。

云意生阴晚不收，西风疏雨一江秋。画图忽上阑干角，隐隐平湾转钓舟。

——《双成寺中登楼》

薄薄晴云漏日高，雪消土脉润如膏。东风可是多才思，先送轻黄到柳梢。

——《阳春门堤上》

水连深竹竹连沙，村落萧萧已暮鸦。行尽画图三十里，青山影里见人家。

——《蔡村道中》

第一首傍晚登楼，欣赏西风疏雨，江水秋意，后两句转写楼边一角的景色，在远处平浅的水湾，停泊着一钓鱼船，隐隐约约。第二首写早春雪后天晴，大地回春，第三句忽然转斩，说是东风多才思，“先送轻黄到柳梢”，将早春柳枝变色说成了东风故作聪明，构思新巧。第三首写行走在蔡村途中，沿途景色目不暇接，末句最好，既优美淡远，又意在言外。青山人家，对于行走一天的诗人而言，是令人向往的美好归宿，是让人放松身心的舒适场所，但诗人没有说破投宿之意，所以显得蕴藉空灵。

上述山水诗，超越尘俗，无关现实。单独就诗来看，我们甚至无法判断其写作时代是唐宋还是元明清。这也许是受山水诗的传统影响，尚可理解，而那些分明有着具体现实背景的诗歌，杨云翼也多回避现实。如《应制雪诗》作于正大二年（1225），该年他曾上书批评“枢密院专制军政”，兵权为女真人所掌控，建议尚书省参与军事。而这首诗中一味歌颂瑞雪，末句展望未来，“明年洗眼看升平”，或许暗含一些当下不升平之意。而赵秉文在和诗中则直接点明北方边事不宁的现实，说：“吾曹安预筹边事，且及新年贺太平。”^①可见如何应对北方劲敌是当时急务。当然，杨云翼在诗中没有反映时事，并不意味着

① 赵秉文：《杨尚书官直雪作拟应制作诗某时在暇闻而和之》，《闲闲老人滏水文集》卷七。

着他不在乎时事,也许他在他所擅长的文章中已经充分表达过了。不过,也许我们由此可以判断,杨云翼的诗歌是否多少有点游离当时的主流诗坛走向?

三、诗人兼诗歌批评家——王若虚

在中国诗歌史上,南渡诗坛还贡献了另一位具有重大影响的诗人兼诗歌批评家——王若虚。

王若虚(1174—1243)字从之,号慵夫,晚年又号溇南遗老,真定藁城(今河北藁城)人。幼年受其舅周昂和名士刘中的教益,强记默识,承安二年(1197)经义进士,南渡前曾任鄜州录事、管城令、门山令,国史院编修官,贞祐南渡时,王若虚41岁,后历任应奉翰林文字、平凉府判官、左司谏、翰林直学士,金亡不仕。南渡之前,王若虚还在地方官任上,尚没有进入主流文坛,所以他的文学活动主要在南渡之后。

王若虚的名声很大程度来自于他杰出的议论才华。刘祁曾比较赵秉文、李纯甫和王若虚三人,说赵长于诗,李长于文,而王若虚“则贵议论文字有体致”^①。其议论大胆尖锐,新见迭出。内容广泛涉及经史子集,概括说来,主要集中在两个方面:一方面,他常常以人之常情出发,“揆以人情”^②,来指责经学中种种不切实际、旁牵远引的高论,“足破宋人之拘挛”^③,所以非常引人注目。另一方面,以他擅长的文法修辞技巧,来指摘前代文史名家名作的语言瑕疵,“多发古名篇中疵病”^④,虽不免偏颇或强辞夺理之处,但往往出人意表。他的这些议论不局限于古人,常常还有现实所指,有时他还直接抨击当时文人。我们还可以从《溇南遗老集》和《归潜志》等书中见其大概,此处不赘述。

具体到诗歌领域,王若虚的核心理论是主张自得,反对雕刻;提倡平易朴实,反对奇险怪异,主张“文章须是典实过于浮华,平易多于奇险”^⑤。笼统看

① 《归潜志》卷八,第88页。

② 《论语辨惑序》,《溇南遗老集校注》卷三,第33页。

③ 永瑄等:《四库全书总目》,卷一六六,中华书局1987年版,第1421页。

④ 《归潜志》卷八,第88页。

⑤ 《文辨》,《溇南遗老集校注》卷三七,第427页。

来,这一观点还是平常之见。但王若虚围绕这一中心,展开有一系列的褒贬,就显得很不平常。譬如,在王若虚之前之后,陆续有人批评黄庭坚诗歌的缺点,但有谁像他那么激烈、那么彻底、那么著名?在《滹南诗话》89 则中,至少有 37 则诗话含有对黄庭坚的不满之辞,如下面这些言论:

鲁直欲为东坡之迈往而不能,于是高谈句律,旁出样度,务以自立而相抗,然不免居其下也,彼其劳亦甚哉!^①

山谷之诗,有奇而无妙,有斩绝而无横放,铺张学问以为富,点化陈腐以为新,而浑然天成,如肺肝中流出者,不足也。此所以力追东坡而不及欤!^②

鲁直论诗,有夺胎换骨、点铁成金之喻,世以为名言,以予观之,特剽窃之黠者耳。^③

鲁直于诗,或得一句而终无好对,或得一联而卒不能成篇,或偶有得而未知可以赠谁,何尝见古之作者如是哉?^④

鲁直开口论句法,此便是不及古人处。而门徒亲党以衣钵相传,号称法嗣,岂诗之真理也哉?^⑤

这些言论也许有感情用事、言谈过激的成分,但其抨击之不遗余力,言辞之不留余地,口气之坚定斩决,足以名震当时,给金代那些山谷追随者(如王庭筠、雷渊等人)以棒喝。他还有很多揭批山谷具体诗篇疵病的言论,同样尖

① 《诗话》,《滹南遗老集校注》卷三九,第 461 页。

② 同上,第 463 页。

③ 《诗话》,《滹南遗老集校注》卷四〇,第 479 页。

④ 同上,第 478 页。

⑤ 同上,第 477 页。

锐干脆,此处不再罗列。诗话之外,还有四首诗歌批评黄庭坚,题作《山谷于诗每与东坡相抗,门人亲党遂谓过之。而今之作者,亦多以为然,予尝戏作四绝云》:

骏步由来不可追,汗流余子费奔驰。谁言直待南迁后,始是江西不幸时。

信手拈来世已惊,三江袞袞笔头倾。莫将险语夸勍敌,公自无劳与若争。

戏论谁知是至公,螭蝉信美恐生风。夺胎换骨何多样,都在先生一笑中。

文章自得方为贵,衣钵相传岂是真。已觉祖师低一着,纷纷法嗣复何人!^①

这四首诗是苏黄地位比较论,对黄庭坚及江西诗派冷嘲热讽,痛下针砭,其主要观点虽然散见于《淳南诗话》,但诗歌语言更形象生动,流布更广。

王若虚上述批评黄庭坚的言论,即使在今天,仍然具有很大的冲击力,给人留下深刻的印象,为人们所熟知,可以想见,在当时一定更加醒目,更能震惊诗坛。元好问说王若虚“经解不善张九成,史例不取宋子京,诗不爱黄鲁直,著论评之,凡数百条,世以刘子玄《史通》比之”^②,可见其声誉之隆。

与针砭黄庭坚相反的是,王若虚大力揄扬白居易。白诗符合其诗学观念,他进一步阐发白诗优长:

乐天之诗,情致曲尽,入人肝脾,随物赋形,所在充满,殆与元气相

① 《诗话》,《淳南遗老集校注》卷四五,第551页。

② 《内翰王公墓表》,《元好问全集》卷一九,第443页。

侔。至长韵大篇，动数百千言，而顺适惬意，句句如一，无争张牵强之态。此岂捻断吟须悲鸣口吻者之所能至哉！而世或以浅易轻之，盖不足与言矣。^①

乐天之诗，坦白平易，直以写自然之趣，合乎天造，厌乎人意，而不为奇诡以骇世俗之耳目。^②

王若虚盛赞白诗感情之真挚充沛，语言之顺适惬意，正面阐述中已包括对苦吟诗人和轻视白诗者的轻蔑和不屑。仅有正面发明尚且不够，前文已述，王若虚还有一组诗反驳不喜欢白诗的前辈诗人王庭筠，王庭筠有诗称“近来陡觉无佳思，纵有诗成似乐天”（原诗已佚），王若虚遂作了以下四首和作：

功夫费尽谩穷年，病入膏肓不可镌。寄与雪溪王处士，恐君犹是管窥天。

东涂西抹斗新妍，时世梳妆亦可怜。人物世衰如鼠尾，后生未可议前贤。

妙理宜人入肺肝，麻姑搔痒岂胜鞭。世间笔墨成何事，此老胸中具一天。

百斛明珠一一圆，丝毫无恨彻中边。从渠屡受群儿谤，不害三光万古悬。

——《王子端云“近来陡觉无佳思，纵有诗成似乐天”，其小乐天甚矣。予亦尝和为四绝》

① 《诗话》，《淳南遗老集校注》卷三八，第448页。

② 《高思诚咏白堂记》，《淳南遗老集校注》卷四三，第524页。

其中第三首偏重于正面阐发白诗,其他三首都是批评王庭筠其人其诗。大概此时王庭筠已经去世,王若虚鞭挞王庭筠诗歌雕琢、新巧,讥讽其病入膏肓,东涂西抹,可以说不顾情面,真是后生可畏!不知不觉中,王若虚陷入悖论。针对王庭筠的白诗论,他告诫世人,“后生未可议前贤”,而自己却在大肆议论前贤。

王若虚旗帜鲜明的诗论主张、激烈尖刻的言辞,也许不无片面之处,但片面又往往与深刻相伴,正是这使他在中国诗歌批评史上独具异彩。

与其富有个性的诗论相比,王若虚的诗歌创作则不太著名,没有引起人们太多的关注。部分原因是其诗歌数量本来就不多,加之后世散佚,现存仅42首,未必能代表其成就。

王若虚的诗歌充分体现了他的诗论主张。其最大特点是学习白居易,内容多为人生之嗟,风格平易自然。元好问说他“诗学白乐天,作虽不多,而颇能似之”^①,如《感秋》:

西风撼庭柯,疏叶鸣策策。天地一萧条,羁怀亦岑寂。青春恍如昨,转盼年半百。自从长大来,转觉日月迫。功名非所慕,老大不足恤。怛然感时心,自亦不能释。清晨梳短发,已见数茎白。刀镊虽可施,殆似儿子剧。此身委蛻耳,毁弃无足惜。况于毛发间,而乃强修饰。青青如陆展,星星行复出。毕竟白满头,复将何所摘。

该诗入选《中州集》,“清晨梳短发”以下诗句与另一首《白发叹》基本相同,当是其代表作。诗人感叹人生迟暮,时不我待,却能乐天知命,从容处之,虽然内容并无新意,但是抒写出了自己的真实感受,坦白平易,似是“从肺肝中流出”。再如《赠王士衡》:

王生非狂者,乃以善哭称。每至欲悲时,不间醉与醒。音词初恻怆,涕泪随纵横。问之无所言,坐客笑且惊。王生不暇恤,若出诸其诚。嗟

^① 《内翰王公墓表》,《元好问全集》卷一九,第443页。

我与生友，此意犹未明。丝染动墨悲，麟亡伤孔情。韩哀峻岭陟，阮感穷途行。涕流贾太傅，音抗唐衢生。古来哭者多，其哭非无名。生其偶然欤，何苦摧形神。如其果有为，为尔同发声。

王权(字士衡)大安二年(1210)进士，仕途连蹇，郁闷满怀，“为人跌宕不羁，喜功名，博学，无所不览，酣饮放歌，人以为狂”^①，李纯甫“屏山目为怪魁”^②，并为之作《狂真赞》。王若虚该诗即为他而作，诗中叙写王士衡“善哭”的奇特性格，娓娓道来，对他寄寓深切同情与理解。写法上颇得白诗之神，自然顺适，含有真性情，所以比较感人。

王若虚有的诗歌学习白诗，则存有缺陷，如《失子》诗：

妍妍掌中儿，舍我一何遽！其来谁使之，而复奄然去。平生三举子，随灭如朝露。顾我能无悲，其如有天数。自从学道来，众苦颇易度。有后固所期，诚无亦何惧。人生得清安，政以累轻故。婚娶眼前劳，托遗身后虑。百年曾几何，为此维稚误。顾语长号妻，此理亦应喻。

失子是人生之大不幸，该诗前六句写失子之悲痛，尤其是王若虚已是三度丧子，应有彻骨之痛。可是从“顾我能无悲”起；大半篇幅是自言自语的议论，全诗因而以说理为主，其感染力大为削弱。有白诗委曲周至之长，但也是白诗“理胜于词”之病。客观上说，王若虚学习白诗，并不全面，没有学到白诗的叙事才华和宛转动人的情韵，也不成功，他学到的多是白居易闲适诗的平易浅白。

好在王若虚还有不少诗歌突破了白居易诗的囿限，呈现出不同的风格。如《贫士叹》：

甑生尘，瓶乏粟，北风萧萧吹破屋。入门两眼何悲凉，稚子低眉老妻

① 《归潜志》卷二，第13页。

② 《高永》，《中州集》卷九，第449页。

哭。世无鲁子敬、蔡明远之真丈夫，故应饿死填沟谷。苍天生我亦何意，盖世功名食不足。试将短刺谒朱门，甲第纷纷厌粱肉。

该诗入选《中州集》卷六。诗人感叹身世，不但没有随缘自适的情绪，反而愤激不平，刚健有力，“苍天生我亦何意，盖世功名食不足”，体现了金末文人生活的困窘，表现出北方豪杰的气质特点。风格上与白诗迥异，倒是承续了汉乐府的传统。陶玉禾曾说王若虚诗歌“多寒饿之音，牢骚拂郁，苦少蕴藉”^①，大概指的是这类诗。

比较有个性的是王若虚那些能体现其辨驳特长的诗篇。如上引《山谷于诗每与东坡相抗，门人亲党遂谓过之。而今之作者亦多以为然，予尝戏作四绝云》、《王子端云“近来陡觉无佳思，纵有诗成似乐天”，其小乐天甚矣。予亦尝和为四绝》，这两组诗歌都锋芒毕露，对不同意见者毫不相让，再也没有白诗的平易之风了。其实，或许这才是王若虚更真实的本色。这一个性还体现在其他诗歌中。如历代有许多题咏陶渊明隐居的诗歌，一般都表现向往羡慕之情，写得淡远宁静，但这一题材到了王若虚笔下，则变成了另一面目。其《题渊明归去来图》曰：

靖节迷途尚尔赊，苦将觉悟向人夸。此心若识真归处，岂必田园始是家？

孤云出岫暮鸿飞，去往悠然两不疑。我自欲归归便了，何须更说世相遗？

抛却微官百自由，应无一事挂心头。销忧更藉琴书力，借问先生有底忧。

得时草木竟欣荣，颇为行休惜此生。乘化乐天知浪语，看君于世未

^① 顾奎光：《金诗选》卷二。

忘情。

名利醉心浓似酒，贪夫衮衮死红尘。折腰不乐翻然去，此老犹为千载人。

陶渊明隐居以及《归去来兮辞》，早已成了士大夫的精神家园，受到了一致赞赏，许多画家以此为题材，绘成隐居图。王若虚这一组诗除第五首肯定其隐居之外，其他四首都与众不同，都对陶渊明《归去来兮辞》为代表的隐居之行之言提出质疑。正如张晶先生所说，他“以一种更为超越的冷峻眼光重新打量陶夫子，并从更为根本意义上提出了自己的疑问”^①。譬如第一首不同意《归去来兮辞》中“实迷途其未远，觉今是而昨非”的表白，认为陶渊明早已误入歧途，如陶渊明《归园田居》中所说，“误落尘网中，一去三十年”。王若虚也不完全认同他隐居田园之举，认为真正的心灵归隐未必就一定回归田园。第二首前两句是对“云无心而出岫，鸟倦飞而知还”两句的改写，后两句则针对“世与我而相违，复驾言兮焉求”之语，认为归隐是自主选择，何必要说世与我相违？第三首就“乐琴书以消忧”来立论，认为既然已经弃官归隐，就应该自由无忧了。第四首前两句隐括“木欣欣以向荣，泉涓涓而始流。善万物之得时，感吾生之行休”四句，后两句就“聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑”而发，认为陶渊明仍然未忘世情。在这组诗中，王若虚几乎没有表现画面景象，只是就《归去来兮辞》设论，随手拈来，议论风发，似乎要起渊明于地下，与之对话。陶玉禾评此诗曰：“深心冷眼，正非批驳前贤，即靖节见之，但当相视而笑。”^②

王若虚较为出色的组诗还有金亡后回家乡时所作的《再至故园述怀五绝》，下引其中三首：

日日天涯恨不归，归来老泪更沾衣。伤心何啻辽东鹤，不独人非物

① 张晶：《辽金诗史》，东北师范大学出版社1994年版，第291页。

② 顾奎光：《金诗选》卷二。

亦非。

山杏溪桃化棘榛，舞台歌馆堕灰尘。春来底事堪行处，门外流莺枉唤人。

艰危尝尽鬓成丝，转觉韶华不可期。几度哀歌仰天问，何如还我未生时。

这组诗与王若虚其他诗歌都不同，既未学白诗，也未以议论为主，而是出自亡国之后老来回乡的深挚悲痛，将写景与抒情自然地结合起来，抒发其山河破碎、繁华歇尽的悲怆跌宕之情，颇有韵致，是王若虚难得的上乘佳作。

总之，王若虚的诗歌在南渡诗坛自具特色，也有时代色彩，在远离江西诗派、提倡杜诗、反映亡国之悲等方面体现了金末诗歌的大趋势，可惜王若虚对文学创作重视不够，还有忽视艺术性的倾向，导致有些作品情感、辞彩不足，流于平庸。

四、女真贵族完颜琦

南渡诗坛中还有一位非常值得注意的诗人——女真贵族完颜琦。

完颜琦(1172—1232)，字子瑜，号樗轩居士，又号如庵，封胙国公、密国公。金世宗之孙，越王永功之子。兴定五年(1221)之后，与赵秉文、杨云翼、雷渊、元好问、李汾、王郁等人交往，元好问说，“朝臣自闲闲公、杨礼部、雷御史而下，皆推重之”^①，刘祁也说，“一时文士如雷希颜、元裕之、李长源、王飞伯皆游其门”^②。他所交往的人中，以平实派居多，他的创作也更接近平实派。所以我们将他列入平实派之中。

作为女真贵胄，完颜琦受到金章宗的疑忌，终生都是一个闲人。其《自戏》称“无用老臣还有用，一年三五度烧香”，当是事实。由于政治空间受到严

^① 《密国公琦》，《中州集》卷四，第272页。

^② 《归潜志》卷一，第4页。

重挤压,他不得不将其全部精力寄托在书斋生活中。史称他“薄于世味,好贤乐善”,没有丝毫骄贵之态,嗜好汉文化,长于诗歌、书画、绘画,精通《资治通鉴》,“读《通鉴》至三十余过”。并收藏大量书画,“家所藏法书名画,几于中秘等”^①,贞祐南渡时,完颜珣不带珠宝,而是“尽载其家法书名画,一帙不遗”^②。平生所作诗文很多,自编《如庵小稿》,收诗300首,词100首,赵秉文作序^③。原书已佚,现存元好问在其去世后所作的《如庵诗文序》,诗44首,词9首。

在汉族文人看来,完颜珣是一个标准的汉族儒生。王郁《饮密国公诸子家》记载造访其家的感受:“宣平坊里榆林巷,便是临淄公子家。寂寞画堂豪贵少,时容词客醉琵琶。”刘祁认为诗中所写可谓“实录”^④。晚辈诗人麻革在《密国公挽词》中也说:“人知尊帝胄,我但识儒冠。”这是大家对他的一致印象。他的诗歌亦如其人,汉化得相当彻底,与完颜亮相比,其民族个性已经大大弱化。

南渡后,这位金源贵族生活陷入贫困,完颜珣不仅学会了用诗歌表现其安贫乐道、流连光景这一老套,还用心品味生活,琢磨诗艺。试看下列二诗:

人间最美安心睡,睡起从容盥漱终。七卷莲经蘸沈水,一杯汤饼泼油葱。因循默坐规禅老,取次拈诗教小童。炕暖窗明有书册,不知何者是穷通。

——《如庵乐事》

老境唯禅况,幽居似宝坊。酒杯盛砚水,经卷贮诗囊。懒甚书弥少,闲多梦自长。不知何处雨,径作夜来凉。

——《老境》

① 《密国公珣》,《中州集》卷四,第272页。

② 脱脱等:《完颜珣传》,《金史》卷八五,第1905页。

③ 《归潜志》卷一,第4页。

④ 同上。

第一首诗写其睡觉、盥洗、吃喝、诵经、教书、读书这些日常琐事,并以此为人生乐事,忘记穷通得失。后一首诗中的生活其实更加困窘,写得却更加平静、空寂。不再吃喝,不再诵经,不再写字,只有老来闲居、无所事事的况味。诗中知足常乐的思想、浅易明晓的诗风都很像白居易,不过与白居易不同的是,白居易生活富足,完颜涛却是不得已的自我宽慰,其背后仍然是时代的穷途末路。所以,在他的诗中,时代的阴影仍然清晰可见。刘祁曾征引其一首绝句:“孟津休道浊于泾,若遇承平也敢清。河朔几时桑柘底,只谈王道不谈兵。”诗中寄寓了对和平年代的向往,也含有他自己有所作为的热心肠,所以刘祁评价他“不可谓无志者也”^①。再如《城西》一诗:

雁带边声远,牛横废垄长。人居似河朔,冈势接荥阳。禾短新村墅,
沙平古战场。悠然望西北,暮色起悲凉。

前三联描写中原古朴而萧条的乡野景色,却不时地让他联想起遥远的河朔地区、古代的战场,尾联眺望遭受蒙古战火的西北,情绪低落苍凉,全诗寄寓着对时局的深沉忧思。

与忧念时局这一大情感相关的是完颜涛思念家乡的私人情感。晚年客寓他乡、时代动荡,生活艰难,这些因素都加剧了他的思乡之情。如:

一千八里汴堤柳,三十六桥梁苑花。纵使风光都似旧,北人见了也思家。

——《梁园》

四时唯觉漏声长,几度吟残蜡烬缸。惊梦故人风动竹,催春羯鼓雨敲窗。新诗淡似鹅黄酒,归思浓如鸭绿江。遥想翠云亭下水,满陂青草鹭鸶双。

——《思归》

^① 《归潜志》卷一,第5页。

第一首是说,纵使汴京的春色再美丽,纵使风光依旧,北方人仍然会思念家乡。从中可以看出,尽管金王朝已经迁都汴京,但在完颜珣看来,这里不是他的家园,他仍然是位他乡之客。第二首写思归之情,南方夜晚风雨仿佛都催化着他的思乡之情,让他想念东北老家的美好风光,其中第三联颇新巧。

完颜珣还有一些即兴写景之作,多表现中原自然风光,写得圆美流转,自然含蓄。如:

飞飞鸥鸟自徜徉,也解新秋受用凉。日暮碧溪微雨过,满风都是藕花香。

——《溪景》

羸骖破盖雨淋浪,一抹烟林覆野塘。不着沙禽闲点缀,只横秋浦更凄凉。

——《秋郊雨中》

汴水悠悠蔡水来,秋风古道野花开。行人惊起田间雉,飞上梁王鼓吹台。

——《梁台》

《溪景》写的是溪边小景:鸥鸟自由徜徉,仿佛是在享受刚刚到来的凉爽,风雨过后,荷香四溢,沁人心脾。《秋郊雨中》写冒雨艰难行走,烟雨、秋林、野塘,一片凄迷景象,在他看来,如果野塘中没有沙禽,会更加凄凉。这固然见出其审美观,但更可见出他凄凉的眼光和心情。《梁台》写景苍凉,后两句以田雉飞上鼓吹台,衬托历史沧桑感,既有鲜明的画面,又有隽永的画外韵味。

艺术上,完颜珣像许多汉族诗人一样,擅长多种体裁,除了五七言律诗、七言绝句外,他的七言古诗也有佳作。七言古诗体制一般较大,需要有充沛的才情作为支撑,非一般初学者所能及。此前完颜亮、金章宗等人没有七言古诗传世,而完颜珣的《送王生西游》却写得纵横跌宕,开女真诗人写作新格局:

紫陉仙人今渊云，骑风御气七尺身。丈夫耻与哂等伍，故作野鹤昂鸡群。往年书剑游梁日，咳唾中间满珠璧。温子徒劳手八叉，苏老犹迷日五色。慨然拂袖游嵩阳，西南陌上书传香。仲宣堂堂舍我去，举杯却愁愁更长。去程相近黄花节，三十六峰如玉列。龙门枫叶堕红绡，洛浦芦花舞晴雪。勋名细事犹秋毫，政可痛饮读离骚。天津月照紫绮裘，缙岭风吹青玉箫。我无羽翼随君起，浩歌相送秋光里。凭高西望青茫茫，落日无情下寒水。

题中的王生是当时著名的青年“奇士”——王郁(1204—1234)。他才华横溢，长于诗文，早获盛名，“歌诗飘逸，有太白气象”，正大五年(1228)游京师，名声更大，不料次年科举失利，王郁“西游洛阳，放怀诗酒，尽山水之欢”^①。很多人为他写诗送行。完颜珣即是其中一位。该诗首先夸赞其才华、个性和志向，接着安慰其落第，为其西游送行，然后想象其西游后的情景，最后抒发自己的思念之情。诗中糅合了楚辞、古乐府、李白、李贺等诗风，色彩斑斓，自由舒展，浪漫飘逸，体现出很高的艺术水准，不愧为金代成就最高的少数民族诗人。该诗风格非常切合送别对象，体现出完颜珣诗歌风格的多样性，却是完颜珣诗歌的变体。完颜珣仍然是位倾向于平实派的诗人。

第三节 李纯甫、雷渊等人的奇创一派

在南渡诗坛赵秉文、李纯甫两大领袖中，赵秉文社会地位高，李纯甫个性更加鲜明，更热衷提携年青诗人，人缘更广。刘祁在比较赵秉文、李纯甫时说：“屏山在世，一时才士皆趋向之。至于赵所成立者甚少……至今士论归屏山也。”^②可见，李纯甫在南渡诗坛的实际影响更大，雷渊、麻九畴、王郁、李经等人都是他的追随者。

^① 《归潜志》卷三，第23—24页。

^② 《归潜志》卷八，第87页。

一、中州豪杰李纯甫

李纯甫(1177—1223),字之纯,号屏山,弘州襄阴人。承安二年(1197),经义及第,早年极其自负,以诸葛亮、王猛自期,热衷军事。还在四方承平之际,李纯甫就早早地意识到蒙古兵的巨大的潜在威胁,指出朝廷把蒙古人当成普通“一部族”,竟然不知道对方牙帐所在,非常危险,预感到“吾见华人为所鱼肉去矣”^①的可怕结局。他希望能大有作为,力挽狂澜,曾几度从军,几度上书论事,可惜都未被采纳。南渡前曾任翰林应奉等职,南渡后,再入翰林,仕至尚书右司都事。李纯甫在中年理想受挫之后,人生发生了重要转折,“度其道不行,益纵酒自放,无仕进意……居闲,与禅僧、士子游,惟以文酒为事”^②。李纯甫一生著述甚丰,晚年自编《屏山内稿》、《屏山外稿》,现存《鸣道集说》5卷,诗歌33首,文7篇。

李纯甫当时被公认为天下首屈一指的豪杰之士。他曾作自画像式的自赞:“躯干短小而芥视九州,形容寝陋而蚁虱公侯,语言蹇吃而连环可解,笔札讹痴而挽回万牛。宁为时所弃,不为名所囚!”^③可见其风采之一斑。李纯甫去世十多年后,元好问仍说,“迄今论天下士,至之纯与雷御史希颜,则以中州豪杰数之”^④,刘祁也感叹李纯甫之后,“世岂复有此俊杰人哉!”^⑤他的豪杰个性不仅充分表现在使酒玩世、谈玄论道、出入三教、辩锋四起等行为方面,还表现在诗歌创作方面。

理论上,李纯甫力破前人日积月累的陈见,截断众流,从《诗经》中寻找理论支撑,主张诗歌就应像《诗经》那样,诗无定体,“什无定章,章无定句,句无定字,字无定音,大小长短,险易轻重,惟意所适”,也就是“各言其志”而已。他批评后代规矩日多,议论日繁,禁锢了诗歌的发展。他着重批评后代三种可笑的、不公的议论:

① 元好问:《雷希颜墓铭》,《元好问全集》卷二一,第485页。

② 《归潜志》卷一,第6页。

③ 同上,第7页。

④ 《屏山李先生纯甫》,《中州集》卷四,第220页。

⑤ 《归潜志》卷一,第7页。

齐梁以降，病以声律，类俳优然，沈宋而下，裁其句读，又俚俗之甚者，自谓灵均以来，此秘未睹，此可笑者一也。李义山喜用僻事，下奇字，晚唐人多效之，号西昆体，殊无典雅浑厚之气，反冒杜少陵为村夫子，此可笑者二也。黄鲁直天资峭拔，摆出翰墨畦径，以俗为雅，以故为新，不犯正位，如参禅着末后句为具眼，江西诸君子，翕然推重，别为一派，高者雕镌尖刻，下者模影剽窜，公言韩退之以文为诗，如教坊雷大使舞，又云学退之不至，则一白乐天耳，此可笑者三也。嗟乎，此说既行，天下宁复有诗邪？^①

声律的意义诚然重大，但若是以此来要求所有的诗歌，甚至以此讥讽起屈原的诗歌，那么无疑是忽视诗歌本质的可笑之事；西昆体隶事用典，繁富华丽，而以此讥笑杜甫“村夫子”，就显得可笑不自量；江西诗派学习黄庭坚，以致否定韩愈、白居易，就非常偏颇不当了。李纯甫此论的中心是破除诗歌声律、典事、样式、风格等方面的束缚，使诗歌保有原始的本真，保持自由率真的特性，能让诗人发挥各自的个性。这种不拘一格的理论实际上是为他那恣肆狂怪的诗歌寻找到了诗学依据。

在李纯甫看似开放的诗歌理论中，豪迈狂放的个性规定了他特定的诗学取向。他提倡创新出奇，无论是内容立意还是语言风格，都追求与众不同。

内容方面，李纯甫喜欢选择一些新奇怪异的东西，像《为蝉解嘲》、《猫饮酒》、《怪松谣》之类，选材独特，写得更奇特。如《怪松谣》：

阿谁栽汝来几时，轮囷拥肿苍虬姿。鳞皴百怪雄牙髭，擎空夭矫蟠枯枝。疑是秘魔岩中老慵物，旱火烧天鞭不出。睡中失却照海珠，羞入黄泉蜕其骨。石钳沙锢汗且僵，埋头卧角政摧藏。试与摩挲定何似，怒我桄触须髯张。壮士囚缚不得住，神物世间无着处。提防夜半雷破山，尾血淋漓飞却去。

① 李纯甫：《西岩集序》，《中州集》卷三，第77—78页。

同类诗中,还有雷渊《会善寺怪松》、冯璧《同希颜怪松》。会善寺在嵩山。元光二年(1223),雷渊与冯璧一同游览嵩山,他们这两首诗可能就写作于此时。李纯甫所写怪松,若也是会善寺的怪松,那么该诗就是李纯甫去世前不久所作。雷、冯二人所作都是五言古诗,相对还比较规矩,而李纯甫此诗则峥嵘奇矫、虬劲怒张、不受束缚,很有些韩愈诗歌狠重奇险的面目。诗中的怪松,很容易让我们联想起他的自我形象:“躯干短小而芥视九州,形容寝陋而蚁虱公侯”,怪松中何尝没有诗人自己狂傲的影子?何尝没有自己怀才不遇的郁愤牢骚?

对于一些常见题材,李纯甫也努力写得怪怪奇奇。譬如,咏雪是古代诗人最常见的练笔对象,前人已作过各种尝试,但李纯甫下面这首《雪后》仍然写得生新异样:

玉环晕月蟠长虹,飞沙卷土号阴风。黄云幂幂翳晴空,屋头唧唧鸣寒虫。天符夜下扶桑宫,玄冥震怒鞭鱼龙。鱼龙飞出沧海底,咄嗟如律愁神工。急剌北斗卷云汉,凌澌卷入天瓢中。椎璋碎璧纷破碎,六华剪出寒珑璁。翩翾作穗大如手,千奇万巧难形容。恍如堕我银沙界,清光缟夜寒臃肿。肝肠作祟耿无寐,试把往事闲追穷。男儿生须衔枚卷甲臂雕弓,径投虎穴策奇功。不然羊羔酒涨玻璃钟,侍儿醉脸潮春红。谁能蹇驴驰着灞陵东,骨相酸寒愁煞侬。屏山正吐黄齑气,笑倒坐间亡是公。

诗的前半部分摹拟雪景,用“屋顶唧唧鸣寒虫”比喻暴风雪声,设喻新奇,造语奇峭,随后渐入诞幻,纷飞的雪片像是从天而降的天符,像是从海底被水神鞭赶出来的鱼龙,像是用北斗从银河舀出挥洒而下,像是用天瓢泼出的冰凌,像是椎碎的玉屑……这一切都是非现实的意象。后半部分感慨身世,认为男子汉要么立功沙场,要么纵情酒色,怎能甘心作个穷酸的诗人?其立意与李贺“男儿何不带吴钩,收取关山五十州。请君暂上凌烟阁,若个书生万户侯?”(《南园》)相似,但用语狠重,抒发其昂藏不平、贡张突进的感情,豪狂放诞。

在一些咏史诗中,李纯甫也表现出特立独行的见解。《谢安石》就淝水之

战而发,对谢安的大将风度提出质疑:“阿坚休道不英雄,儿辈俄成盖世功。屐齿折时渠自省,至今人解笑桓冲。”在他看来,苻坚纵然失败,也是英雄,谢安获胜也并不像他表现出来的那么轻松。谢安指挥晚辈谢石、谢玄等人应战前秦强敌,当捷报传来,谢安正在下棋,随便看了一眼捷报,轻描淡写地说,“小儿辈遂已破贼”,像是若无其事,其实他的内心特别激动,当客人走后他回内室时,竟然情不自禁,屐到门槛,折断屐齿。李纯甫拈出这一细节,揭示其内心的紧张与兴奋。末句指出,在战争相持阶段,在荆州驻守的桓冲主动派兵增援京师,虽被谢安退了回去,但并非多此一举,后人多过于迷信谢安,以致嘲笑桓冲的增援。李纯甫还有一首关于五代后周韩通的咏史诗。韩通本是后周的大将,屡建战功,在后周太祖、世宗相继去世之后,仍然忠于后周。赵匡胤兵变称帝,后周许多将领都投靠了他,只有韩通反对,结果全家被赵匡胤部下所杀。对于这样一位后周大将和忠臣,欧阳修《新五代史》居然没有为他立传,甚至其忠臣身份也被埋没。李纯甫则明确表达其卓见,说:“不负先君持节死,举朝惟有一韩通。”元人王恽盛赞此诗:“愚尝惊哀此诗命意。宋自建隆以来,名臣士大夫论议篇章不为不多,未尝有此语。”^①

在追求立意奇崛不凡的同时,李纯甫更重视写作技艺的奇创突变。前引《雪后》诗就是典型的例子。他总是在一些司空见惯的题材中,有所突破,依赖的主要是构思和语言。东坡赤壁是人们热衷的题材,金代著名画家武元直画有《赤壁图》,赵秉文、李晏、元好问等人都有题画诗,但没有谁写得有李纯甫这首《赤壁风月笛图》奇特:

钲鼓掀天旗脚红,老狐胆落武昌东。书生那得麾白羽,谁识潭潭盖世雄。裕陵果用轼为将,黄河倒卷湔西戎。却教载酒月明中,船尾呜呜一笛风。九原唤起周公瑾,笑煞儋州秃鬓翁。

^① 王恽:《玉堂嘉话》卷八,中华书局2006年版,第171页。王恽之前,《齐东野语》卷一三《韩通立传》记载北宋史学家刘攽对《新五代史》未为韩通立传的批评,认为仅此就可以判断《新五代史》“亦是第二等文字耳”。

李纯甫所题《赤壁风月笛图》，不管是不是武元直的《赤壁图》，但题面上更突出“风月笛”三字，即突出赤壁的优美风月景色，突出东坡泛舟赤壁的潇洒意态。诗歌的中心却偏离了画面所指，重点是揄扬苏轼的军事才能。主题应该是严肃的，但构思奇险，笔调诙谐，用语峭硬。开头四句不写赤壁风月，而是写赤壁大战，先写曹操战败，从“钲鼓掀天旗脚红”那样如火如荼的战争场面写起，将曹操战败戏称为“老狐胆落武昌东”，后写周瑜获胜，调侃周瑜手挥羽毛扇，像个书生，谁会认识他这位盖世英雄。中间四句写苏轼，如果宋神宗起用苏轼带兵作战，将是所向披靡，像黄河倒卷一般，一举消灭敌人，可惜他没有得到重用，只能荡舟赤壁，月下饮酒听笛。以上八句中已经暗含苏轼与周瑜形象的比较，结尾两句进一步假设二人见面，周瑜会笑话苏轼老而无成，作者以此为苏轼叫屈。诗中描写相关历史人物，文武相间，钲鼓掀天、黄河倒卷等词语，劲健有力，“老狐胆落”造语新警，“儋州秃鬓翁”的称谓也出人意表。

大安元年(1209)，被李纯甫推誉为李白、李贺的青年诗人李经再次科举失利，不得不离京回乡。他的失意东归居然成了一时盛事，众多名流为他送行，现存的诗歌就有周昂《送李天英下第》、赵秉文《送李天英下第》、高宪《寄李经》。其中写得最有特色的当数李纯甫的《送李经》：

髯张元是人中雄，喜如俊鹘盘秋空，怒如怪兽拔古松，老我不敢婴其锋。更着短周时缓颊，智囊无底眼如月。斫头不屈面如铁，一说未穷复一说。勍敌相扼已铮铮，二豪同军又连衡。屏山直欲把降旌，不意人间有阿经。阿经瑰奇天下士，笔头风雨三千字。醉倒谪仙元不死，时借奇兵攻二子。纵饮高歌燕市中，相视一笑生春风。人憎鬼妒愁天公，径夺吾弟还辽东。短周醉别默无语，髯张亦作冲冠怒。阿经老泪如秋雨，只有屏山拔剑舞。拔剑舞，击剑歌，人非麋鹿将如何？秋天万里一明月，西风吹梦飞关河。此心耿耿轩辕镜，底用儿女肩相摩。有智无智三十里，眉睫之间见吾弟。

这首诗堪称豪杰的盛会，参加者除了李纯甫、李经之外，还有大胡子张

穀、小个子周嗣明。诗中第一个出场的是张穀，字伯玉，“美风姿，髯齐于腹，为人豪迈不羁”，仅从其齐腹的大胡子就可以知道他真的是位“奇士”。刘祁记载其性格，高兴时，“尝衣紫绮裘，半醉坐堂上，人望之如神”，生气时，“俗子少不惬意，辄谩骂”^①。李纯甫此诗形容他的喜怒，连续用了两个奇特而有诗意的比喻，更为峭健怪异，生动地再现了他的形象。诗中第二个出场的人物周嗣明（？—1211），字晦之，自号放翁，是周昂之侄，“短小精悍，有古侠士之风……善谈论而中节”^②，李纯甫诗中两句肖像描写，两句形容其辩才，“斫头不屈面如铁”，活脱脱地画出一硬汉形象。第三个出场的是李纯甫本人，他承认自己无法与前两人抗衡，不得不高举降旗，甘当配角，从而引出能够抗衡前两人的李经。作者先赞扬其才华，表现纵饮高歌的个性，然后转入正题——送别李经。这时四位豪杰表现各异：小个子周嗣明借酒浇愁，醉酒不语；大胡子张穀为李经叫屈，怒发冲冠；李经科举受挫，痛别朋友，痛别仕途，泪如雨下。只有李纯甫舞剑长歌，发泄怀才不遇的愤懑，抒写超越关山明月的友情。四个人物像是一组浮雕，形态各异，又相映生辉。诗中张穀、周嗣明都是李经的陪衬，李纯甫在前半段也是陪衬，后半段才由配角变为主角之一，从陪衬写起，像众星拱月一般，始终突出了送别对象；全诗感情郁愤不平，跌宕起伏，气势充沛，造语峭硬，换韵频繁，显得奇古纵横。这样的作品有李白诗的纵横气势、韩愈诗歌的奇崛狠险，甚至还有李贺诗的诡异诞幻，但又浑然一体，可见李纯甫的艺术独创力。

李纯甫南渡后，耽于佛教，以游戏文字的态度来对待诗歌创作，声称“翰墨文章，亦游戏三昧；道冠儒履，皆菩萨道场”^③。南渡诗歌中多夹杂一些俚俗枯燥的禅宗语言，刘祁说，“屏山南渡后，文字多杂禅语葛藤，或太鄙俚不文”^④，如解释“道生一”，有“一二三四五，虾蟆打杖鼓”^⑤之类葛藤。

李纯甫力主创新，坚决反对随人脚跟，他的创作体现了他的努力。遗憾

① 《归潜志》卷二，第12页。

② 《常山周先生昂》，《中州集》卷四，第167页。

③ 李纯甫：《程伊川异端害教论辩》，《金文最》卷六〇，中华书局1990年版，第861页。

④ 《归潜志》卷一〇，第119页。

⑤ 《归潜志》卷九，第106页。

的是,他没有完全实现自己的目标。古典诗歌发展至唐宋,创新的空间已经很有限。李纯甫难以突破这一大限制,他的诗歌比较多地受到李白、韩愈、李贺、卢仝的影响,比较接近韩孟诗派。当时就有人看出了这一点。赵元在《送辛敬之》诗中说,李纯甫是李白之后第一人:“李白久矣骑长鲸,后五百年之纯生”^①,元好问也在《李屏山挽章》中说“白也风流余酒尊”,刘祁说其“诗未出卢仝、李贺”^②。也许李纯甫还未能够自成一家,但他以其强硬的个性,“一扫辽宋余习”,并带动其他人“不作浅弱语”^③,成功地摆脱了明昌、承安以来的浅弱平庸的诗风,相当充分地表现出北方豪杰的性格,因此得到了雷渊等一批豪杰之士的响应。也就是说,他的创新之路还是比较适合金末这批豪杰,从而为金末文学的振起作出了重要贡献。

二、慷慨不平的雷渊、麻九畴

在李纯甫奇创派中,雷渊是一位重要成员。雷渊(1184—1231),字希颜,别字季默。崇庆二年(1213)进士,历任监察御史、翰林修撰等职。元好问一再称他为南渡后两三位豪杰之一,在《雷希颜墓铭》中,将他与高庭玉(字献臣)、李纯甫并列为南渡以来天下公认的三位“宏杰”,而且这三人的“行辈相及,交甚欢,气质亦略相同”,雷渊是继李纯甫之后人望最高的诗人,“献臣之后,士论在之纯,之纯之后在希颜,希颜死,遂有人物渺然之叹。”^④元好问还有一段文字,全面地概括其为人,最能见出他的英雄气质:

渡河后,学益博,文益奇,名益重。躯干雄伟,髯张口哆,颜渥丹,眼如望羊,遇不平,则疾恶之气见于颜间,或嚼齿大骂不休。虽痛自摧折,猝亦不能变也。食兼三四人,饮至数斗不乱,杯酒淋漓,谈谑间作。辞气纵横,如战国游士;歌谣慷慨,如关中豪杰;料事成败如宿将;能得小人根株窟穴如古能吏;其操心危、虑患深,则又似夫所谓孤臣孽子者。平生慕

① 《归潜志》卷二,第16页。

② 《归潜志》卷八,第86页。

③ 同上,第85页。

④ 《雷希颜墓铭》,《元好问全集》卷二一,第486页。

孔融、田畴、陈元龙之为人，而人亦以古人期之。故虽其文章号一代不数人，而在希颜仍为余事耳^①。

雷渊这种豪雄个性，与李纯甫相似。他也很想在军事、政治上能大有作为。在一次金兵小胜蒙古兵之后，他力主乘胜追击，重创敌军，可惜未被采纳。在担任监察御史期间，他更是雷厉风行，威严果断，所到之处，奸豪闻风而逃，在蔡州曾一次杖杀 500 人，号为“雷半千”^②。诗文只是雷渊的业余爱好，但很难得的是，雷渊能以专业的认真态度来对待这一“余事”。据刘祁记载，他“每作诗文，好与朋友相商订，有不妥，相告立改之”^③。正因为此，他的诗歌才取得不俗的成绩。

雷渊现存 34 首诗歌，我们还能从中看到他的政治志向以及对时事的关切和无奈。少年时代，他曾赋《松庵》诗言志：“庵中偃卧龙，阅世须髯古。人天共护持，半夜起风雨。”他想象这颗松树一样，像随时会冲天而起的卧龙，掀起惊天风雨。可现实无情，他终究还是一介徒有豪气的书生。《洮石砚》一诗进一步透出弃文从军的心愿：“退笔成丘竟何益，乘时真欲砺吴钩。”时代更需要保家卫国的军人。他的题画诗《河山形胜图》也指向当下时局：

高峰巨壑与天连，中国关防表里全。北岸尘氛重回首，不如图上看风烟。

《河山形胜图》绘画原作者是刘祖谦的父亲，赵秉文、冯璧都有同题之作。作者由画面上山河形胜，联想到关防、联想到国家安全，感慨如此美好的山河却遭遇战事，现在只能在画图上欣赏山川美景了，真是无奈之极。在他的一些怀古诗中，也渗透着时代的悲凉。如他的《洛阳同裕之钦叔赋》：“日上烟花一片红，崧邛西峙洛川东。才闻候骑传青盖，又见牵羊出绛宫。事去关河不横草，秋来陵寝但飞蓬。书生不奈兴亡恨，斗酒聊浇磊磊胸。”这种历史兴亡

① 《雷希颜墓铭》，《元好问全集》卷二一，第 487 页。

② 《归潜志》卷七，第 69 页。

③ 《归潜志》卷八，第 88—89 页。

感的现实关怀,其内在精神非常接近元好问的丧乱诗。

雷渊心中块垒,无法消解,有时则外化为一些怪奇物象。如《会善寺怪松》:

物生自有常,怪特物之病。嗟嗟此老苍,怪怪生魁柄。侏儒蹙髀股,宿瘤拥腮颈。蜿蜒蛟龙戏,腾掷貔貅竞。须髯喜张磔,意气怒狂迸。匠石求栋楹,节目足讥评。乌菟急薪樵,强悍空盼瞪。静言观倚伏,未易相吊庆。虽违时世用,顾免斤斧横。阳秋莫荣悴,岁月何究竟。盘盘曲则全,挺挺独也正。小草误扫迹,伏神还守性。傥随天中景,广宇共庥映。

该诗可与前引李纯甫《怪松谣》对读,开头四句是对怪松的认识,作者不以之为丑,而由物之病提升为怪之魁,中间十句咏物,多方比况,措辞遒劲,既怪且新,最能见出雷渊心中的郁结盘旋,同时也体现出其高超的咏物手段。末尾部分仍是庄子散木不材的主旨,新意无多,但折射出世事无可为之时的隐忍求全的心态。

雷渊的上述郁结愁肠,在七言古诗中有所舒展。他的《爱诗李道人若愚嵩阳归隐图》是应一位诗歌爱好者而作:

我家嵩前凡再期,诗僧骚客相追随。春葩缤纷香涧谷,夏泉喷薄清心脾。霜林置酒曳锦障,雪岭探梅登玉螭。重阳夜宿太平顶,天鸡夜半鸣喔咿。整冠东望见日出,金轮涌海光陆离。神州赤县入指顾,风埃未靖空嘘歔。穷探极览不知老,泉石佳处多留题。简书驱出踏朝市,期会迫窄愁鞭笞。襟怀尘土少清梦,齿颊棘荆真白痴。叩门剥啄者谁子,道人面有熊豹姿。披图二室忽当眼,贯珠编贝多文辞。我离山久诗笔退,摹写岂复能清奇。再三要索不忍拒,依依但记经行时。道人爱山复爱诗,嗜好成癖未易医。山中诗友莫相厌,远胜薰酣声利干没儿。

这首诗写得波澜起伏,纵横跌宕。作为题画诗,却没有从画面写起,而是用一半篇幅铺叙自己过去在嵩山的恣意登临,纵情快意,这其实只是看画引发的联想,用的是倒叙手法,同时也是间接表现画面内容。后半部分才渐入

正题,由厌倦官场的尘垢而引出李道人清奇的《嵩阳归隐图》,但也没有描摹绘画,而是侧重写爱诗爱山的李道人。元好问在《过希颜故居》中怀念雷渊,称:“缺壶声里短歌行,星斗阑干醉胆横。虎视鹰扬何处有,道边孤冢可怜生。”雷渊这首诗就体现了这种虎视鹰扬、纵横慷慨的面貌。

雷渊讲究诗艺,喜欢创新。刘祁曾说雷渊“博学有雄气,为文章专法韩昌黎,尤长于叙事,诗杂坡、谷,喜新奇”^①。又说雷渊“诗亦喜韩,兼好黄鲁直新巧”^②。上引《会善寺怪松》在遣字造句、取象造境等方面明显带有韩诗的面目,《爱诗李道人若愚嵩阳归隐图》在立意、结构方面也有东坡诗翻空出奇的特点。他的诗歌还受到山谷诗的影响。如:

维摩丈室冷于冰,千劫萧然无尽灯。天女散花愁不寐,夜深高髻影
鬅髻。

——《梅影》

雪作肌肤玉作容,不将妖艳嫁东风。梅魂何物三春在,桃脸真成一
笑空。雨细无情添寂寞,月明有意助丰融。相如病渴妨文赋,想象甘寒
结小红。

——《梨花得红字》

这些咏物诗以逞弄技巧、翻新出奇为特长,《梅影》诗末句,《梨花得红字》诗的中间两联确实很新巧,不落俗套,但如果将题目掩去,我们还能知道咏的是梅花和梨花吗?这种不重形似的咏物路径,恰是苏、黄及江西诗派的作风。

与雷渊年龄相当、旨趣相近的还有麻九畴。麻九畴(1183—1232),字知几,莫州(今河北任丘)人。他几乎是当时天下人人皆知的神童。三岁识字,七岁会写一笔不错的草书,能写出几尺见方、比自己身体还要大的大字,又能写诗,曾蒙金章宗召见。不幸少年时代染上一种恶疾,神童之路一度受挫,20

① 《归潜志》卷一,第10页。

② 《归潜志》卷八,第88页。

岁左右,进入太学学习,适逢贞祐南渡,麻九畴流落至遂平(今河南遂平),隐居西山,潜心读书,博通五经,尤其精通《易经》、《春秋》。西山期间他写下他的成名作《赋伯玉透光镜》,这首诗传到京城,受到赵秉文的“大加赏异”。宣宗兴定(1217—1221)末年,麻九畴参加经义、辞赋两科进士考试,府试和省试都是经义第一,词赋第二,不料廷试意外下第。从此,他就无意科举,再度回山隐居。正大三年(1226),哀宗赐他进士第,召他入朝,授他官职,他以身体有病为由,不肯做官,退居鄆城。赵秉文等人都尊他为“征君”。赵秉文《送麻征君知几》将他比喻成独立不群的凤凰,将他说成是“可以激颓俗,可以励贪夫”的世外高人,对其才名、德行大为赞赏。天兴元年(1232),蒙古兵攻入河南,麻九畴携其家人入确山(今河南确山)避乱,后被蒙古兵俘虏,被带往北方,途中病故。

麻九畴虽然长期隐居山中,也有“征君”的美名,但他本质上不是个隐士,正如他自己所说的,“读书空山里,落月低岩幽。山鬼夜语半,怪我非巢由”^①。他不是巢父、许由一类的世外高人,忘不了山外的世界。至少早年他没有忘怀现实。一些本来无关现实的题画诗,他却由壮美的画图跳转到当下社会,如他的长诗《跋范宽秦川图》末尾四句:“兴亡自取不足吁,可怜神州为盗区。贪征往古山川事,忘却题诗赏画图。”另一首《李道人家山图》末尾也是如此路数:“烽火不堪耕夜月,画图犹可挂残阳。自怜不及汾川雁,春去秋来过石梁。”他的《梁山宫图》由梁山富丽堂皇的宫殿想到百姓的血汗,写出“不觉生灵血液枯,化作宫上鸳鸯瓦”这样惊心动魄的诗句。看来,他实在不能无视无情的战火而沉溺于虚美的画面之中。有时他还正视民生疾苦,即兴创作嘲讽现实弊端的作品。如:

幸自山东无税赋,何须雨里太仓皇?寻思此个人间世,画出人来也著忙。

——《题雨中行人扇图》^②

① 《麻征君九畴》,《中州集》卷六,第292页。

② 《归潜志》卷九,第96页。

太公寿命八十余，文王一见便同车。而今若有蟠溪客，也被官中要纳鱼。

——《道人》^①

前一首从画中人联想到生活中人，讥讽苛捐杂税多如牛毛，令百姓不堪重负，连画中人都仓皇不宁。后一首与之相似，也是讽刺无孔不入的租税，更加风趣生动。如果姜太公在世，还在渭河边钓鱼的话，他不会被官家重用，而是被迫向官家纳鱼，真是绝妙讽刺。民生疾苦之外，他偶尔也念及日渐衰落的国家，在诗中感叹时无救国英雄，抗敌好汉，“壮士半凋落，铁花绣吴钩”^②。但这些诗可能作于早年，他晚年“以避谤，畏时忌，持戒不作诗”^③，连山雨欲来风满楼的形势都刻意回避了。

麻九畴诗歌最知名的不是反映末代现实，而是他的咏物特长。他现存十多首咏物长篇，大肆铺陈，逞才炫博，笔力奇峭。元好问说他的这类诗如陆龟蒙所谓，“陵轹波涛，穿穴险固，囚锁怪异，破碎阵敌”^④。他的成名作《赋伯玉透光镜》堪称代表：

太阴沦魄元不耀，太阳分光成二曜。呜呼怪铜盗此幻，透影在壁与背肖。昼开燿燿光走庭，划如剗犀乍脱鞘。泓澄秋落百丈潭，疑有龙向天门跳。秦娃汉婉化鸳土，宠雨恩云埋凤诏。当年椒涂鉴桃李，身后泉台映蓬蒿。枕簟无情草木香，笙歌不暖泉狐啸。髑髅一丑不再妍，不知持此将安照？万斛珠玑委俑人，唤得偷儿成鬼剽。借问金椎一控时，何如海上青蝇吊？寿如金石佳且好，此铭此篆两奇峭。今谁子后曩谁先？赢得纽枢经蚁窍。千古繁华一梦醒，恍然入手称神妙。丹砂色紫翠羽青，万金难买人年少。君侯新自洛阳来，玉台人物今温峤。相看大笑古人痴，收镜入奁还自笑。

① 《归潜志》卷九，第96页。

② 《中州集》卷六，第292页。

③ 《归潜志》卷二，第15页。

④ 《逃空丝竹集引》，《元好问全集》卷三六，第766页。

伯玉就是前文所说的大胡子张穀。透光镜发明于西汉时期,外形与普通铜镜一样,特点在于当光线照在镜子正面时,其反射光照在墙上,会现出镜子背面花纹和铭文。该诗通过奇异的想象,铺写透光镜之诞幻,寄寓繁华易逝的人生感慨,末尾达观豪放。诗中多用典故和生僻字词,奇峭生新。该诗受到赵秉文特别垂青,将之“贴壁间,坐卧读之”^①。元代郝经还称赞这首诗是“似为古人今未有”^②的奇作。

除此之外,《夏英公篆韵》、《松筦同希颜钦叔裕之赋》、《竹癭冠为李道人赋》等诗都是这类作品,《夏英公篆韵》(残篇)用一系列的比喻来形容北宋夏竦的《篆韵》:“千状万态了不同,哭鬼号神自兹始。简如庖羲地上画,繁如神农日中市。圆如有娥乙鸟卵,方如姜嫄巨人履。倾如怒触不周山,溯如逆上蚕丛水。积如女娲石未炼,碎如昆吾瓦经毁。蚩尤旗张尾后曲,黄帝鼎成足下峙。”作者着意铺排想象,以这么多奇异不凡的神话传说来比拟篆字,让人联想起韩愈的《南山》诗。他的七言诗中,还逞弄一些其他特殊的技巧。《阳夏何正卿作叠语四句未成章,予复以叠语寄之,凡四变文》不仅完成了其他人不能完成的诗作,还翻新出奇,每句都用叠字,有“落落莫莫不厌贫”、“归与归与且糊口”、“避言避世必也狂”、“用之舍之时所系”四种叠字方式,着力表现其多样化的文字技巧。他还喜欢作因难见巧的次韵诗。张穀食蒿酱这样再简单普通不过的事,他居然连续写了三首《和伯玉食蒿酱韵》,每首 21 韵,虽穷极技巧,其实颇无聊无奈。像他这样没有官位、也没有多强愿望的末代文人,驰骋文字才华,也是一种生活方式吧!

① 《麻征君九畴》,《中州集》卷六,第 292 页。

② 《读麻征君遗文》,《陵川集》卷八。

第七章 幽并豪杰：元好问的独特意义

经过近百年的孕育，金末诗坛终于迎来了高峰，出现了标志性的诗人——元好问。元好问的横空出世，意义不凡。他是金代唯一跻身中国古代大诗人之列的一流诗人。如果我们列举中国诗歌史上屈原以来的大诗人，元好问一定能名列前三十名之内。与其他大诗人不同的是，他从与汉民族对立的少数民族政权走出来，带有少数民族政权的文化背景，与南宋陆游等诗人遥遥相望，恰如翁方纲所见：“程学盛南苏学北，陆元二老脉谁传？绍熙正际明昌中，南北相望二十年。”“金源南宋分疆后，天放奇葩角两雄”^①。他屹立在半壁江山的北方，如同诗坛旗手，大幅度提升金源诗歌的层次和影响力，成功地将金代诗歌带入另眼相看的新天地。如果没有元好问，赵秉文、李纯甫等其他诗人的地位都会下降。如果没有元好问，则没有《中州集》，更多诗作会散佚不传。即使传世，也更容易湮没不闻。元好问位于金末元初，不仅对金代诗歌作了最有力的总结，取得了最高成就，而且还开启未来，几乎左右了元初诗歌的走向。清人编纂《元诗选》，将元好问列为元代诗歌之首，可见其对元代诗歌的开创性意义。

第一节 元好问的诗歌创作历程

元好问(1190—1257)，字裕之，号遗山，太原秀容(今山西忻州)人。本是北魏鲜卑族拓跋氏后裔，拓跋氏汉化之后，到唐代涌现出著名诗人元结，从此元氏有了很好的诗歌传统。元结是元好问的远祖，元好问的生父元德明、兄

^① 翁方纲：《读元遗山诗四首》，《复初斋诗集》卷六六。

长元好古都长于诗歌,并有诗作传世。元好问出世七个月后,出继叔父元格。小时很聪明,七岁入小学,八岁学作诗,太原王汤臣称其为“神童”,十一岁,随嗣父至冀州(今河北冀县),自京解职回乡的路铎“赏其俊爽,教之以文”^①。十四岁至陵川(今山西陵川),陵川风气淳厚,元格特意延请当地名儒郝天挺为元好问老师,开始学习举业。当时,一些人只重词赋,对诗、策、论等都不留心,郝天挺颇具眼光,不限于举业,主张肆意经传、贯穿百家,还经常与元好问唱和。直到十九岁,元好问才告别郝天挺。经过这六年的学习,元好问打下了雄厚的基础,为进入诗坛、进入仕途做好了准备。

元好问的诗歌创作大体可以分为三个阶段:一是初入诗坛阶段(1190—1231),二是金亡前后(1232—1238),三是晚年时期(1239—1258)。

一、初入诗坛阶段(1190—1231)

第一时期,元好问还没有进入仕途,但逐渐在诗坛崭露头角。21岁,元好问的嗣父元格去世于陇城(今甘肃秦安县东北),他扶柩回到家乡。这时家乡已经不再安宁,北方蒙古大兵频频南侵,河朔州郡遭受战火,金王朝被迫迁都,大批民众流离失所。他的人生之路随之平添许多曲折。贞祐二年(1214),元好问的家乡忻州在劫难逃,城池沦陷,他的兄长元好古不幸遇害。元好问不得不南下逃难,举家南渡,逃至河南福昌县三乡镇(在今河南宜阳县内)避乱。战乱给年轻的诗人以洗礼,让他将目光转向社会灾难,开始创作一些感时伤乱的诗歌,“已化虫沙休自叹,厌逢豺虎欲安逃”^②。赵翼所云“国家不幸诗家幸”的悖论从这时就在元好问身上体现出来。

南渡后第二年(1217),是元好问一生极具意义的一年。这一年,元好问28岁,有三件很不平凡的事情。一是带着他的诗文去汴京拜见文坛泰斗、礼部尚书,为其参加科举作些自我宣传。他的《箕山》、《元鲁县琴台》二诗,受到赵秉文极高的评价,被认为是“少陵以来无此作”的好诗,尚未出道的元好

^① 郝经:《遗山先生墓铭》,《郝文忠公陵川文集》卷三五,山西人民出版社、山西古籍出版社2006年版,第478页。

^② 元好问:《石岭关书所见》,《元好问全集》卷一〇,第225页。

问因此“名震京师”^①。《箕山》、《元鲁县琴台》虽然是五言怀古诗，但都寄寓了现实感慨，都有浑融深厚类似杜诗的风格，如《箕山》诗中“干戈几蛮触，宇宙日流血”、“古人不可作，百念肺肝热。浩歌北风前，悠悠送孤月”，这种成熟和深厚超过了一般年轻人，而且顺应时代变化，切合赵秉文南渡后多以李杜为法的诗歌取向，所以受到了赵秉文的垂青。看来，战乱让年轻的诗人感情世界渐渐成熟起来，开始面对世间沧桑。二是这年秋天他参加科举考试，名落孙山，短暂的成名得意，很快被科场受挫的沮丧所取代，令他不得不对人生作出新的认识和思考。他情绪低落感慨，“一寸名场心已灰，十年长安梦初回。……卖剑买牛真得计，腰金骑鹤恐非才。”^②“遗山山人伎俩拙，食贫口众留他乡。五车载书不堪煮，两都觅官自取忙。无端学术与时背，如瞽失相徒悵悵。”^③“山林钟鼎不相兼，说着浮名梦亦嫌。”^④挫折使得元好问的人生观也趋于成熟，同时没有进入仕途，让他有更多的精力思考诗歌方面的问题，这就有了这一年他做的第三件重要的事情：编纂《锦机引》、创作《论诗三十首》。前者将前人论诗论文的精彩之论集中成册，后者对古今诗人诗歌现象加以评价。他之所以有此著述，除了科举失意之外，还因为三乡聚集着众多青年诗人，如赵元、辛愿、李汾、刘昂霄、麻革、英禅师等，元好问不仅与这些诗人结下了深厚的友谊，辛愿、李汾更是他的“知己”好友，还与他们诗歌往还、切磋诗艺。三乡一带特别浓厚的诗歌氛围，推动元好问深入思考有关诗学问题，既为自己的诗歌创作梳理思路，又为金末诗坛建设贡献力量。《论诗三十首》就是他三乡思考的结晶。第一首就开宗明义地表明自己的想法：“汉谣魏什久纷纭，正体无人与细论。谁是诗中疏凿手？暂教泾渭各清浑。”他要弘扬诗歌正体，辨明清浊。随后，元好问对许多诗人、许多现象加以评价，其主要目的是以前人的得失为镜鉴，指导自己的创作，尽管当时未必影响到了其他人的创作，但他为自己的创作确定了方向，以自己的诗歌，实践自己的主张，从而以实际行动影响了金末诗坛。这一年，三乡的小环境又让诗人的诗歌理论变

① 郝经：《遗山先生墓铭》，《郝文忠公陵川文集》卷三五，第478页。

② 《示崔雪诗社诸人》，《元好问全集》卷九，第212页。

③ 《雪后招邻舍王赞子襄饮》，《元好问全集》卷三，第65页。

④ 《三乡时作》，《元好问全集》卷一二，第292页。

得较系统较完善。总之，贞祐五年(1215)标志着元好问走向成熟。

第二年也就是兴定二年，元好问移居嵩山，并在叶县购买田园，隐居自耕，但他并没有成为自我封闭的隐士，没有泯灭仕进之心，而是积极与雷渊、李献能、王若虚等诗人往还，积极准备再次参加科举考试。兴定五年(1221)，他终于考中词赋进士，但却被认为是赵秉文徇私情，诬赵秉文、杨云翼、雷渊等人为“元氏党人”。元好问以其真才实学，受此冤屈，自然很不满，愤而不就选。此后，他以嵩山为中心，“往来箕颍者数年，而大放厥辞，于是家累其什，人嚼其句。洋溢于里巷，吟讽于道途，巍然坡谷复出也”^①，此话虽然有所溢美，但诗名渐大当是事实。正大元年(1224)，元好问顺利通过博学宏词科考试，再次证明了自己的实力，出任国史馆编修官。但元好问初入官场，很不适应，第二年就辞官回嵩山，“从宦非所堪，长告欣得请”^②，有一种挣脱樊笼、回归自然的快乐。后来迫于生计，曾一度从军，进入商帅完颜鼎的幕府，几个月后再度辞职回嵩山。

正大四年(1227)，元好问离开前后生活了十年的嵩山，开始了他相对快乐的三为县令时期。先是出任内山(今河南西峡)县令，只是时间不长，第二年就因丁母忧而罢官。在这一年多时间里，元好问管治一方，体现出一种地方长官仁政爱民的责任心。其《内乡县斋书事》诗曰：“吏散公庭夜已分，寸心牢落百忧薰。催科无政堪书考，出粟何人与佐军。饥鼠绕床如欲语，惊乌啼月不堪闻。扁舟未得沧浪去，惭愧春陵老使君。”诗人深夜仍然充满忧虑，他上不能为国家完成催租纳税任务，下不能敛榨压迫百姓，显示出一个士大夫忧国忧民的矛盾愧疚之心。公闲之余，元好问也不时游览境内山水秀色，饮酒赋诗。其《戊子正月晦日内乡西城游眺》诗云：“雄峰雌蝶为花狂，陌上游人醉几场。前人少年今白发，却来闲处看春忙。”全是一副闲适自得、超然事外之情。正大六年(1229)，元好问曾代任镇平(今河南镇平)令，正大八年(1231)正式担任南部重镇南阳(今河南南阳市)县令，很想有番作为，造福一方。他的《宛丘叹》有感于当地百姓“大为逋悬所困”的现实，分析他之前的

① 《遗山先生墓铭》，《郝文忠公陵川文集》卷三五，第479页。

② 《出京》，《元好问全集》卷一，第9页。

两位前任地方官：一为鞭挞勒索百姓的“髯李”，百姓不堪忍受，纷纷逃亡，以致田园荒芜，“秦阳陂头人迹绝，荻花茫茫白于雪”；一为体恤百姓的“刘君”（刘从益），“饥摩寒拊哀孤惻”，广受百姓爱戴，直到离任、去死之后，百姓仍然非常怀念他，为他立碑，“碑前千人万人泣，父老梦见如平生”。两者高下迥异，元好问态度鲜明，并且已经奏请朝廷予以减免赋税，所以诗人满怀信心地展望未来：“荒田满眼人得耕，诏书已复三年征。早晚林间见鸡犬，一犁春雨麦青青。”可惜元好问在南阳任上仅仅几个月，就被调入京城，开始了他诗歌创作的第二个阶段，也开始了他人生最痛苦的岁月。

二、金亡前后（1232—1238）

就在元好问举家迁往汴京的这一年（1231），金王朝已经走到尽头，汴京已经成了蒙古人近在咫尺、唾手可得的目標了。正大四年（1227），蒙古消灭西夏，成吉思汗病逝，正大六年，窝阔台即位，大举南侵，当年攻下陕西重镇凤翔，元好问写了丧乱诗名作《岐阳三首》，开启诗歌创作的新境界。随后窝阔台又采纳投降蒙古的金人李国昌的建议，兵分三路向汴京发起总攻，正大九年（即天兴元年，1232年）正月，雨雪交加之际，成吉思汗幼子拖雷所率大军在钧州（今河南禹州）三峰山与金兵展开决战，重创金兵主力。京畿附近，创痕累累，汴京危在旦夕。十二月金哀宗弃城而逃，仓皇逃往归德（今河南商丘）。第二年正月，无赖出身的汴京西面元帅崔立发动兵变，四月率太后、诸王、嫔妃等500余人，至青城投降，蒙古兵入城。蒙古将领速不台打算屠城，幸有耶律楚材力谏而避免一场大规模杀戮，速不台处死梁王、荆王等部分金王朝宗室成员。与此同时，逃亡在归德的金哀宗也走投无路，一步步陷入绝境，六月，金哀宗从归德逃往与南宋接壤的蔡州（今河南汝南），受到蒙古与南宋的夹击，天兴三年（1234），自缢而亡，金末帝完颜承麟被杀，金王朝结束。

元好问身在围城，经历了这场炼狱般的劫难。他亲眼目睹了围城里大批民众的死亡。据《金史·哀宗纪》记载，京城周边百姓大量涌入京城，后来仅从京城各城门运出去的尸体就多达95万具，汴京成了名符其实的死亡之城。在这一年内，元好问许多亲朋故旧辞世，他的三女阿秀离他而去，他的老师赵秉文、他的知己李汾、李献能、女真贵族完颜琚、神童麻九畴、诗人王

渥、商衡、冀禹锡等等相继离开尘寰。元好问不仅经历了太多的生离死别,太多的刺激和冲击,还经过了很多政治上的挑战和抉择。崔立兵变之后,任命元好问为左右司员外郎,元好问无法拒绝,崔立投降蒙古之后,要求文人们为他撰写功德碑,歌颂其“救一城生灵之功”。面对手握生杀予夺大权的崔立,元好问为了避免更多的流血牺牲,参与了为崔立撰写功德碑之事。蒙古兵入城时,元好问又上书对汉人友好的蒙古中书令耶律楚材,请求保全安置 54 位优秀文人。他当然知道,这两件事都会有损传统的名节观念,必将引起一些议论和指责,他后来对参与撰写功德碑也是悔恨不已,但他出于无奈,出于保护民众生命、保护中原文化,还是作出了这样的抉择。

天兴二年(1233)五月,元好问随着大批亡金官员被押往山东聊城(今山东聊城),开始了他两年凄惶不堪的南冠生活。个人、民众、国家的巨大不幸,接连不断冲击着元好问,令他百感交集。其《聊城寒食》诗云:“轻阴何负探花期,白发于春自不宜。城外杏园人去尽,煮茶声里独支颐。”诗人于春花烂漫的寒食节,毫无赏花之心,可见心情之低沉暗寂。但这期间元好问自觉承担国亡史作的使命,开始了他晚年的一项重要工作,就是编撰《中州集》、《南冠录》、《壬辰杂编》等有关金代历史性质的图书,作为自己的精神寄托,以保存金源一代文化,寄托效忠故国的感情。蒙古太宗七年(1235),元好问移居冠氏(今山东冠县),得到喜欢文史的县令赵天锡的照拂,继续从事史书编纂工作。他的心情有所好转,觉得冠氏县是片乐土。蒙古太宗十年(1238)八月,离开冠氏县,次年回到家乡忻州。

以上是元好问创作的第二个时期,虽然只有 6 年多时间,却是元好问创作的高峰。他的最优秀的丧乱诗都写作于这一时期。蒙古入侵,钧州大败,兵临城下,哀宗出逃,汴京被围,崔立兵变出降,汴京沦陷,蔡州城破,哀宗自缢,崔立被诛……这一场场、一幕幕惊心动魄的重大历史事件,给元好问以心灵的震撼,元好问用自己的笔,将之记录下来,成为一首首惊天地、泣鬼神的哀吟,成为杜甫之后的又一座诗史丰碑。

三、晚年时期(1239—1258)

蒙古太宗十一年(1139),元好问 50 岁,终于回到了阔别 20 多年的家乡,

过上了平静的生活,诗人倍感欣慰和喜悦。《初携家还读书山杂诗四首》抒发其初回家的欣慰之情:

并州一别三千里,沧海横流二十年。休道不蒙稽古力,几家儿女得安全。

——其一

眼中华屋记生存,旧事无人可共论。老树婆娑三百尺,青山还见读书孙。

——其三

一家人经过数十年的逃难、经过亡国的大变故,能活下来,能回到家乡,已经是万幸了。所以他从内心深处喜爱家乡的恬静生活,他笔下的村居生活也变得富有诗意,如《读书山月夕》:“久旱雨亦好,既雨晴亦佳。胡床对明月,树影含清华。墙东有洿池,欹枕听鸣蛙。”诗中没有流血冲突,没有动荡不安,有的是平和宁静的心态。元好问原本打算脱略世事,隐居故里,但他没有做到,晚年还是经常离开家乡,往返各地,参与诸多社会活动。一是出于编纂国史、搜集资料的需要。元好问在家乡修建“野史亭”,去山西、河北、山东、河南等地采摭资料,“杂录近世事至百余万言”^①。二是其他文化建设的需要。借助自己日益崇高的地位,与蒙古统治者高层耶律楚材和汉族世侯张德辉等人交往频繁,以此来推广汉文化。晚年还晋见忽必烈,奉之为“儒教大宗师”,希望能减免儒生兵赋,优待文人,进一步弘扬儒教。蒙古宪宗七年(1257),元好问卒于获鹿(今河北获鹿),归葬家乡。

元好问晚年四处奔波,诗歌创作发生了明显的变化,就是丧乱诗明显减少,少量纪乱诗也不及以前沉痛。同时,咏物诗、山水诗、题画诗、唱酬诗明显增多,只是在这些诗中还不时可以看到他的遗民之悲,乱世之痛。如《三门集津图》:“南北争教限大江,吴家才了又陈亡。画工只说三门险,不记茅

^① 郝经:《遗山先生墓铭》,《郝文忠公陵川文集》卷三五,第478页。

津一苇杭。”本是首题画诗，元好问却将之写成了咏史诗，生发出天险不可靠的议论。长江天堑，没有阻挡吴、陈的灭亡，黄河三门峡天险照样没有阻挡住南下的蒙古兵。元好问晚年还写下了一些关心民生疾苦的诗篇，如《雁门道中书所见》反映百姓为租赋所逼、饥寒交迫、无处可逃的悲惨情形，寄寓了“惨惨愁肺腑”般的深切同情，但这已经不是元好问诗歌特色所在了。

第二节 元好问诗歌的豪杰本色

一、元好问的豪杰气质

元好问在为其老师赵秉文所作的墓志铭中，回顾金代诗文作者，称自辽宋以后，像党怀英、王庭筠、周昂、杨云翼、王若虚、李纯甫、雷渊，“不可不谓之豪杰之士”^①。其实他自己何尝不是金末诗坛最引人瞩目的豪杰？只是他自谦，不便自列其中罢了。后人论元好问，常以豪杰视之：

元氏从来多慷慨，并州自古出英雄。

——耶律楚材《和太原元大举韵》

杂录金碧，糅饰丹素，奇芬异秀，洞荡心魄，看花把酒，歌谣慷慨，挟幽并之气，高视一世。

——郝经《遗山先生墓铭》

七言乐府不用古题，特出新意，歌谣慷慨，挟幽并之气。

——《金史·元好问传》

盖生长云朔，其天稟本多豪健英杰之气。

——赵翼《瓯北诗话》卷八

^① 《闲闲公墓铭》，《元好问全集》卷一七，第400页。

金末包括元好问在内的豪杰式作家群体创造了末代文学的高峰,豪杰性格与文学高峰之间存有一定的关联^①。作为个体,元好问的豪杰本色必将渗透到诗歌创作之中,成为他诗歌创新的原动力。

中国传统诗歌,过了唐代,就出现了老化的迹象。北宋韩驹曾无奈地感叹:“目前景物,自古及今,不知凡经几人道。今人下笔,要不蹈袭,故有终篇无一字可解者,盖欲新而反不可晓耳。”^②经过苏黄等人的开拓之后,传统诗歌的创新更加艰难。为《遗山集》作序的杜仁杰,与元好问同一时代,他深切体会到元好问所面对的诗歌困境:“上下数千载间,何物不品题过?何事不论量了?大都几许不重复?文字凡经几手,左扞右撻,横安竖置,搓揉亦熟烂尽矣。惟其不相蹈袭,自成一家者为得耳。”^③确实如此,诗歌经过千余年的发展,在题材上已经没有多大的开拓空间。在元好问的纪乱诗、咏物诗、山水诗、酬赠诗等各类诗歌中,很难说哪类诗歌是全新的表达,即使其最优秀的丧乱诗,也是承接杜诗传统而来。但元好问最终取得了突破性的成就,卓然成为诗歌史上的大家,这主要得力于他在诗歌艺术方面的开拓。而艺术开拓又谈何容易?无论是律诗、还是古体诗,这时都已经很成熟了,前人都作了许许多多的探索。元好问本身“才不甚大,书卷亦不甚多”,“修饰词句,本非其长”^④,这方面他并不具有过人的创新优势。他的优势在于将其幽并之气注入到各体诗歌创作之中,使得传统诗歌焕发出新的光彩。

二、沉挚悲凉的七律

元好问各体诗歌中,七律成就最高。七律在杜甫手中达到顶峰,兼备众妙,李商隐、黄庭坚、陈与义、陆游等人的七律各有所长,但赵翼对元好问七律的评价高于李商隐等人,他认为遗山七律“沉挚悲凉,自成声调,唐以来律诗之可歌可泣者,少陵十数联外,绝无嗣响,遗山则往往有之。”^⑤他就七律的感

① 参见胡传志:《金代文学特征论》,《文学评论》2000年第1期。

② 魏庆之:《诗人玉屑》卷八。

③ 杜仁杰:《遗山文集后序》,《元好问全集》附录一,第1253页。

④ 赵翼:《瓠北诗话》卷八,人民文学出版社1963年版,第118页。

⑤ 《瓠北诗话》卷八,第117页。

人力量而言,将元好问与杜甫相提并论,确是灼见。元好问诸多丧乱诗,记载金亡前后的惨痛史事,感人肺腑,堪称为诗史。沉挚悲凉自是其应有之义,可沉挚悲凉仅是其七律特点的一个方面,还不足以成为遗山七律的特异处。因为杜甫、李商隐的七律也有沉挚悲凉处。元好问的特异处是将这种沉挚悲凉与他的豪杰之气、雄浑壮阔结合起来,正如金末元初的徐世隆(1206—1285)所言:“大较遗山诗祖李杜,律切精深而有豪放迈往之气。”^①徐世隆的评价包括七律在内。律切精深是杜甫律诗的特点,豪放迈往主要是李白诗歌的特长,具体到七律,此前还没有将两者结合起来的,更没有将这两者与沉挚悲凉之情结合起来。正是豪放迈往之气,使得遗山七律与众不同。

元好问七律继承和发扬杜诗沉郁悲壮的诗风,同样是沉挚悲凉,同样是律切精深,与杜甫纪乱七律诗相比,元好问七律更加慷慨悲怆,魄力沉雄,“声调茂越,气色苍浑”^②。正大八年(1231),凤翔沦陷,元好问在南阳听到这一消息之后,写下了《岐阳》三首:

突骑连营鸟不飞,北风浩浩发阴机。三秦形胜无今古,千里传闻果是非。
偃蹇鲸鲵人海涸,分明蛇犬铁山围。穷途老阮无奇策,空望岐阳泪满衣。

——其一

百二关河草不横,十年戎马暗秦京。岐阳西望无来信,陇水东流闻哭声。
野蔓有情萦战骨,残阳何意照空城!从谁细向苍苍问,争遣蚩尤作五兵?

——其二

眈眈九虎护秦关,懦楚孱齐机上看。禹贡土田推陆海,汉家封徼尽

① 徐世隆:《遗山先生文集序》,《元好问全集》附录一,第1252页。

② 钱锺书:《谈艺录》,中华书局1984年版,第172页。

天山。北风猎猎悲笳发，渭水潇潇战骨寒。三十六峰长剑在，倚天仙掌惜空闲。

——其三

诗中饱含作者沉痛悲凉之情，“泪满衣”、“闻哭声”，可谓是满纸血泪，是遗山诗歌中的佳作。这组诗有两点值得注意：一是景象博大壮阔。作者没有局限于岐阳一地，而是将之放到西北地区的大背景下，多写三秦以及中州雄伟的山川，如“三秦形胜”、“百二关河”、“三十六峰”、“倚天仙掌”，甚至联想到遥远的天山，这固然可以见出岐阳西线门户地位，岐阳沦陷将直接威胁到汴京一带，更重要的是，有如此险固的山川，岐阳还是失守，民众还是遇难，这一不幸因此就更显沉痛，沉痛也因此有了一种纵横浩茫之感。二是感情悲怆而慷慨。面对岐阳沦陷的现状，虽然作者也情绪低沉，“岐阳西望无来信，陇水东流闻哭声”，也感到无可奈何，“穷途老阮无奇策，空望岐阳泪满衣”，但其感情悲怆强烈，尤其是第二首的颈联，在尸骨遍野、残阳如血的悲怆中，“残阳何意照空城”这一反问句显得激切不平，尾联接着质问苍天和蚩尤，更是苍劲有力，沉痛中贯穿着豪放迈往之气。这样的诗歌，正如清人潘德舆所说，“豪情胜概，壮色沈声，直欲跨苏黄、攀李杜矣。”^①

第二年，汴京被围，金王朝一步步逼近衰亡，十二月金哀宗出逃，元好问写下了另一组名作《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》，兹引三首如下：

惨澹龙蛇日斗争，干戈真欲尽生灵。高原水出山河改，战地风来草木腥。精卫有冤填瀚海，包胥无泪哭秦庭。并州豪杰今谁在？莫拟分军下井陘。

——其二

郁郁围城度两年，愁肠饥火日相煎。焦头无客知移突，曳足何人与共船。白骨又多兵死鬼，青山元有地行仙。西南三月音书绝，落日孤云

^① 潘德舆：《养一斋诗话》卷七，《清诗话续编》本，第2114页。

望眼穿。

——其三

万里荆襄入战尘，汴州门外即荆榛。蛟龙岂是池中物，虬虱空悲地上臣。乔木他年怀故国，野烟何处望行人？秋风不用吹华发，沧海横流要此身。

——其四

第二首前两联突出表现战争的极端残酷，腥风血雨，弥漫天地，第三联是说自己像填海的精卫一样，有瀚海冤恨，想如申包胥那样，可惜无处搬救兵。尾联是说，如今还有像驻节并州的刘知远那样的豪杰肯东下井陘、出兵救援吗？后两联在绝望中仍然幻想着申包胥、并州豪杰，尤其是尾联“沈挚烦冤，神气迸出”^①。第三首首联写围城中痛苦煎熬，颌联感叹金王朝既无有远见之臣，又无坚持职守的战将。颈联写战争无情，又有一批人战死成鬼，可他们原本是快乐健康之人。尾联写对战事最胶着的西南方的关注。在沉痛中有对战争的反思，有结束战争的焦虑。第四首首联写战火肆虐，一片荒芜，颌联君臣对比，皇帝哪里是池中之物，必将腾飞，无限悲伤的是作者这样的臣子。后两联就哀宗而言，哀宗出逃在外，见到乔木，想必就会怀念故国，不知他现在野外何处，期待着能将他迎回故宫的英雄。秋风不用吹他的白发，沧海横流，时事动荡，更需要他来维系人心呢！这组诗作于久困无望之时，作者被巨大的悲怆之情包裹，有沉郁顿挫之风，但诗人还抱有希望，仍有一往豪情。组诗写景阔大，衬托灾难的巨大，用词很有力量，如“填瀚海”、“哭秦庭”、“望眼穿”、“何人”、“何处”等词语，寓含跌宕不平之气。

天兴三年(1234)，率城投降的崔立被其手下部下刺杀，元好问闻讯写下《即事》一诗：“逆竖终当鲙缕分，挥刀今得快三军。燃脐易尽嗟何及，遗臭无穷古未闻。京观岂当诬翟义，衰衣自合从高勋。秋风一掬孤臣泪，叫断苍梧日暮云。”前三联重写处死崔立之大快人心，写得酣畅淋漓，一气贯穿，尾联转

① 高步瀛：《唐宋诗举要》，第700页。

写对金哀帝的悼惜之情,发为呼天抢地般的痛号,尾联尚如此高亢苍凉,深远感怆,动人心魄,在律诗中极为罕见。当时金国已经灭亡,元好问已是羁押在聊城的俘虏,对金王朝还有这样强烈的忠心与深情,正是其豪杰特点的体现。性质类似的还有同年所作的《甲午除夜》一诗:

暗中人事忽推迁,坐守寒灰望复燃。已恨太官余曲饼,争教汉水入胶船。神功圣德三千牍,大定明昌五十年。甲子两周今日尽,空将衰泪洒吴天。

首联感叹世事无常,仍存死灰复燃的幻想,颌联追忆金亡情景,颈联振起,高调颂扬金王朝的圣德与盛世文明,尾联由扬转抑,直抒亡国之悲,因而更加沉痛。作者抒写这种沉痛之情,没有将诗歌写得低沉凄迷,反而能高视阔步,以“三千”、“五十”、“甲子两周”这些大的数量词,用“吴天”这样宽广的背景,激昂起伏,跌宕悲壮。潘德舆说:“自李、杜后,诗遂无大句。元裕之崛起四百年后,有志追而复之。”^①遗山七律中确实有许多“大句”,像“神功圣德三千牍,大定明昌五十年”、“高原水出山河改,战地风来草木腥”、“万里荆襄入战尘,汴州门外即荆榛”、“百二关河草不横,十年戎马暗秦京”。同时从上引诗歌来看,元好问并非一味地豪言壮语,而是“扬而能抑,刚中带柔,家国感深,情文有自。”^②这正是元好问独到之处、成功之处。

丧乱诗之外,元好问的其他七律同样有雄阔豪迈的特点。且不说写景咏史诗,即是挽诗,也不例外。试看《李屏山挽章二首》之一:

世法拘人虱处裈,忽惊龙跳九天门。牧之宏放见文笔,白也风流余酒尊。落落久知难合在,堂堂元有不亡存。中州豪杰今谁望,拟唤巫阳起醉魂。

① 《养一斋诗话》卷七,第2114页。

② 钱锺书:《谈艺录》,第174页。

该诗作于元光二年(1223)李纯甫去世之时,与挽诗常规写法迥然不同,诗中几乎没有悲酸哀悼之语。首联写屏山之死,将坎坷不遇的李纯甫比喻成虱处裈,将离开如此糟糕的世俗社会比喻为龙归九天。次联概括李纯甫具有杜牧、李白的杰出才华和不羁个性,第三联感叹他的狂傲个性与世不合,他的慷慨精神却于世长存。尾联感慨如今再也没有他这样的中州豪杰了,希望能招还他的醉魂。全诗堂皇大气,豪迈健举,“有龙跳虎卧之概”^①。将挽诗写得如此别具一格,当是元好问豪杰个性使然。

在各种体式中,七律与五律规矩森严,容易写得中规中矩,板滞沉闷,难以写得流光贯注,灵妙畅达。胡应麟说七律这种体式,“词不可使胜气,而气又不可太扬”^②,一般不适宜、也很难充注豪迈之气,但元好问做到了这一点,除《横波亭·为青口帅赋》等少数篇章写得“慢肤松肌,大而无当”^③之外,多数七律可谓词气合一,“才与情称,气兼壮逸,兴会所诣,殊觉苍凉而酝至”^④。七律如此,元好问其他体裁的诗歌当然更容易写得生动豪迈。

三、七绝等其他体裁诗歌

七绝一体,李白等人早就写得豪迈俊逸。与李白七绝相比,元好问缺少李白诗的飘逸俊丽风韵,却多出一些慷慨不平之气。他的名作《论诗三十首》以诗论诗,多以议论成篇,普遍写得刚健豪迈,不用赘述。即使是丧乱题材,也有这种风格。天兴二年(1233)四月,崔立率众投降,两宫北迁,元好问进入汴宫,写下了《俳体雪香亭杂咏十五首》,叙写后妃之事。这组诗是元好问诗歌少见的女性题材,风格特殊,大多诗歌婉约低徊,但仍然有诗歌不失豪迈面目,如:

沧海横流万国鱼,茫茫神理竟何如? 六经管得书生下,阔剑长枪不信渠。

——其一

① 高步瀛:《唐宋诗举要》,第698页。

② 胡应麟:《诗薮》内编卷五,第82页。

③ 钱锺书:《谈艺录》,第172页。

④ 姚范:《援鹤堂笔记》,卷四〇。

落日青山一片愁，大河东注不还流。若为长得熙春在，时上高层望宋州。

——其三

暮云楼阁古今情，地老天荒恨未平。白发累臣几人在？就中愁杀庾兰成。

——其十五

第一首略带俳体游戏笔调，首句写战乱令嫔妃都流离失所，次句反问天理何在，后两句诙谐中含苦涩：儒家教条能约束书生，却管不了蒙古人的阔剑长枪。第二首前两句以壮阔的景象来写博大的忧愁，后两句悬想，嫔妃们如果还能在熙春宫长住下去，一定会经常登楼眺望金哀宗所在的宋州（即归德），可谓刚柔相济。最后一首前两句也是用阔大景象来抒发愁情，后两句自问自答，寄托遥深，压抑低沉。

元好问的五古受五古传统体制的影响，风格多样。有的高古淡远，有的含蓄雅正，但正如翁方纲所说：“遗山以五言为雅正，盖其体气较放翁淳静。然其郁勃之气，终不可掩。”^①他的成名作《箕山》就是如此：

幽林转阴崖，鸟道人迹绝。许君栖隐地，唯有太古雪。人间黄屋贵，物外只自洁。尚厌一瓢喧，重负宁所屑。降衷均义稟，汨利忘智决。得陇又望蜀，有齐安用薛？干戈几蛮触，宇宙日流血。鲁连蹈东海，夷齐采薇蕨。至今阳城山，衡华两丘垤。古人不可作，百念肺肝热。浩歌北风前，悠悠送孤月。

诗歌的前半部分写箕山古朴幽宁的景致，赞美许由的高洁情操，后半部分则转写现实纷争与动荡，对比鲁仲连、伯夷、叔齐等人，诗人感慨万端，情怀激烈，诗风也变得慷慨豪健。元好问有些学陶学苏之作。其《饮酒》五首、《后

① 翁方纲：《石洲诗话》卷五，《清诗话续编》本，第1446页。

饮酒》五首,有神似陶渊明之处,但也不时地露出其豪杰面目,如“饮人不饮酒”一首写得“波澜动宕,章法不拘”^①。再如他的《学东坡移居八首》之六与苏诗也有似与不似之处:

国史经丧乱,天幸有所归。但恨后十年,时事无人知。兴废属之天,事岂尽乖违。传闻入讎敌,只以兴骂讥。老臣与存亡,高贤死兵饥。身死名亦灭,义士为伤悲。哀哀淮西城,万夫甘伏尸。田横巨擘耳,犹为谈者资。我作南冠录,一语不敢私。稗官杂家流,国风贱妇诗。成书有作者,起本良在兹。朝我何所营,暮我何所思。胸中有茹噎,欲得快吐之。湿薪烟满眼,破砚冰生髭。造物留此笔,吾贫复何辞。

该诗写于自聊城移居冠氏之时,当时作者46岁,与苏轼筑室东坡时同龄。诗中写其撰述史书的迫切心情和当仁不让地以国亡史作为己任的抱负,娓娓道来,但其中却有一股郁愤之气,类似司马迁发愤著书,不吐不快。正如查慎行所评:“事至无可推诿,则直任而不辞,平生所学,见真力量。”^②这种真力量,与东坡的旷达洒脱不同,恰是元好问的豪杰特质。其他如《泃隐亭》中“宿云淡川野,元气浮草木。微茫尽楚尾,平远疑杜曲”的广大的景象,《放言》诗中“我欲升嵩高,挥杯劝浮丘。因之两黄鹄,浩荡观齐州”的横逸之气,都不同凡响。

最适应驰骋豪杰之气的是形式自由的七言古诗和歌行。李白曾将七古这种形式发挥到了极致,纵情地施展其超人的才华。元好问的才华当然不如李白,其诗也没有李白诗那样纵肆飘逸,但他的七古和歌行更加雄健豪宕,仍然取得了仅次于七律的成就,受到后人许多赞扬。如:

元裕之七言古诗,气王神行,平芜一望时,常得峰峦高插、涛澜动地之概。又东坡后一能手也。

——沈德潜《说诗碎语》

① 查慎行:《初白庵诗评》,转引自孔凡礼编《元好问研究资料汇编》,学苑出版社2008年版,第146页。

② 查慎行:《初白庵诗评》,第147页。

遗山诗七古最健，五古次之，故能长雄于北方，为苏黄后劲。

——潘德舆《养一斋诗话》卷八

遗山七言歌行，真有牢笼百代之意，而却亦自有闲笔、对笔，又搀和以平调之笔，又突兀以叠韵之笔，此固有陆放翁所不能到者矣。

——翁方纲《石洲诗话》卷五

从上述不同诗论家的评价来看，元好问的七古和歌行自具特色，自成一派。尽管用词不一，但与其豪杰禀性相关。

在七古和歌行中，元好问充分发抒其豪杰个性。如《去岁君远游，送仲梁出山》：

去岁君远游，今年客它州。青天万古一明月，只与行人生暮愁。问君游何许，情多地退兮遍处处。金鞭断折骐驎死，万里长鸿思一举。忆初识子梁王台，清风入座无纤埃。华岳峰尖见秋隼，金眸玉爪不凡材。西园日晴花满烟，五云楼阁三山巅。玉树瑶林照春色，青钱白璧买芳年。三年一梦南阳道，汴水迢迢入秋草。挈云心事人不知，千首新诗怨枯槁。破屋仰见星，疏衾风露清。匣中有长剑，为君鸣不平。泥涂久辱思一濯，去去举足皆清冷。邓州大帅材望雄，爱客不减奇章公。军中宴酣笳鼓竞，银烛吐焰如长虹。幕中多士君又往，谈笑已觉南夷空。东州春回十月后，梅花分香入春酒。平生得意钦与京，青眼高歌望君久。浙江南下青沄沄，石门细路苍烟屯。五松平头白日静，千山万山如乱云。菊源不逐时事改，芝岭自与商颜邻。他日相思一回首，渔舟时问武陵人。

杜仁杰（字仲梁）正大年间，隐居内乡，与元好问诗歌往还。正大四年（1227）秋，杜仁杰应邓州帅移刺瑗之邀出山赴邓州，元好问写下此诗为他送行。开篇写杜仁杰多年游历不遇的经历，接着转写初次见面以及后来交往过程，突出其英气勃勃、不为所用、壮志不酬的境遇，然后切入正题，纵情想象去

邓州后大展才华、实现理想的快意情景。诗中不仅有纵横不羁之气,还有充满诗意的描写,如“青天万古一明月,只与行人生暮愁”,“金鞭断折骐驎死,万里长鸿思一举”、“三年一梦南阳道,汴水迢迢入秋草”、“东州春回十月后,梅花分香入春酒”,将随手拈来的自然景象点染其中,使得诗歌刚柔兼济、情景相融。清人顾奎光高度评价元好问此类“长篇大章”,他说:“遗山空阔豪宕,意气横逸,波澜起伏,自行自止,不以粗率为奇,不以雕搜为巧,而其中纵横变化,不可端倪。”^①空阔豪宕,意气横逸,体现了遗山并州豪杰的个性气质,波澜起伏、纵横变化、无粗率之病,体现了遗山杰出的艺术才华,两者结合,可谓相得益彰。

元好问的歌行也是如此。试看他的《南冠行·癸巳秋为曹得一作》:

南冠累累渡河关,毕逋头白乃得还。荒城雨多秋气重,颓垣败屋深茅菅。漫漫长夜浩歌起,清涕晓枕留余潸。曹侯少年出纨绮,高门大屋垂杨里。诸房三十侍中郎,独守残编北窗底。王孙上客生光辉,竹花不实鸕雏饥。丝桐切切解人语,海云唤得青鸾飞。梁园三月花如雾,临锦芳华朝复暮。阿京风调阿钦才,晕碧裁红须小杜。长安张敞号眉妩,吴中周郎知曲误。香生春动一诗成,瑞露灵芝满窗户。鱼龙吹浪三山没,万里西风入华发。无人重典鹔鹕裘,展转空床卧秋月。宝镜埋寒灰,郁郁万古不可开。龙剑出地底,青天白日驱云雷。层冰千里不可留,离魂楚些招归来。生不愿朝入省暮入台,愿与竹林嵇阮同举杯。郎食猩猩脰,妾食鲤鱼尾,不如孟光案头一杯水。黄河之水天上流,何物可煮人间愁?撑霆裂月不称意,更与倒翻鹦鹉洲。安得酒船三万斛,与君轰醉太湖秋。

该诗作于1234年,诗人以南冠身份被羁管于聊城。曹得一为其难友,生平不详,当是英年早逝。诗歌从南冠之人所居恶劣痛苦的环境写起,引发他深夜对曹得一的怀念。接着追忆曹得一的高贵出身、清高品行,重点渲染琴

^① 顾奎光:《金诗选》卷三,转引自《元好问资料汇编》,第212页。

乐歌诗才华以及乱后的失意、殒落,最后希望曹得一魂魄归来,诗人与他痛饮,一解其万古忧愁。当时作者虽然还是囚犯,处境糟糕,悼念亡友,感情悲痛,但写得跌宕盘旋、郁愤激越、起伏纵横,尤其结尾部分豪气四溢,“波澜相推,若无终穷”。该诗明显继承了李白的诗风,所用语言与意象都有李白诗歌的影子,做到了“意到笔随,古语如自己出,横恣逸宕,淋漓满志。”^①类似诗歌还有《范宽秦川图》、《南湖先生雪景乘驷图》、《寄答溪南诗老辛愿敬之》等等。

可见,元好问各体诗歌都蕴含了他的豪杰本色,当然这并不意味着他的诗歌没有温婉秀丽、古朴澹远等不同侧面,只是豪杰本色最为突出,何况兼容并包不同诗风也是其豪杰本色的另一种体现。

第三节 元好问诗歌的民族文化融合蕴含

作为鲜卑族的后裔,元好问的先世拓跋氏虽然早已高度汉化为元姓,但其鲜卑族的文化传统仍然没有完全消失,加之元好问所处的女真政权统治,其时北方民族文化有所加强,元好问的北方民族文化的因子趋于活跃,势必会影响到创作等诸多方面,也就是说,元好问的诗歌中包含了鲜卑等北方民族文化融合的蕴含。

一、平和、通达的民族观念

在民族观念上,元好问比较平和、灵活、通达。他虽然偶尔称北方民族为虏^②,称南宋为“南夷”^③,但他的态度并不激烈,远没有南宋陆游、范成大那样充满仇恨的“逆胡”、“丑虏”之类的谩骂,即使在蒙古族残无人道、大肆屠杀生灵的时候,元好问也没有留下恶毒咒骂蒙古族的文字。通常情况下,他能与其他各民族平等交往,几乎不带民族偏见。除了与汉族士人广泛交往之外,他与契丹族将领移剌瑗、女真贵族文人完颜珣、女真将领完颜斜烈等人友

① 顾奎光:《金诗选》卷四,转引自《元好问资料汇编》,第212页。

② 如《读靖康金言》:“三百年间几降虏,长星无用出光芒。”

③ 如《去岁君远游送仲梁出山》:“幕中多士君又往,谈笑已觉南夷空。”

好相处,并结下了深厚的感情。正因为有这样平和、灵活的民族观,元好问在金亡时刻,才能毅然上书蒙古政权的大臣耶律楚材,向他推荐金王朝的人才,那些被推荐者想必也会默认元好问的做法。金亡之后,元好问编纂《中州集》,将女真人、契丹人、渤海人、南宋人都纳入“中州”之中,体现出一种进步的大民族观。晚年,他虽然不仕蒙古政权,却与蒙古政权的高层多有接触,晋见忽必烈,奉上汉族文化头衔“儒教大宗师”。在《刘时举节制云南》诗中,将跟随忽必烈远征云南的蒙古军队称之为“汉家”:“云南山高去天尺,汉家弦声雷破壁。”这说明元好问华夷之防比较淡漠,更说明元好问的民族文化是以汉民族文化为核心,兼容其他少数民族文化。这种通达务实的民族观,能让他在宋、金、蒙古多民族战争冲突、文化交锋融合之中,保持兼容并蓄的文化心态,并以自己的行动参加文化建设活动,直接推动了多民族文化融合的进程。

二、诗歌中的北方民族文化成分

元好问的诗歌主体部分当然是汉民族文化,不过与其他汉族作家相比,他的诗歌天生多出一些北方民族文化的成分,也许这一成分只占很小的比例,但却赋予他诗歌异样的品质。鲜卑族本是北方游牧民族,剽悍勇猛,粗犷质朴,从传世的鲜卑民歌《企喻歌》可窥一斑:“男儿欲作健,结伴不须多。鸛子经天飞,群雀两边波。”这类民歌艺术上还比较粗糙,率真质直,洋溢着刚健的生命力。胡应麟称《企喻歌》等鲜卑民歌,“其词刚猛激烈……真《秦风·小戎》之遗。其后卒雄踞中华,几一字内,即数歌词可证。六代江左之音,率《子夜》、《前溪》之类,了无一语丈夫风骨,恶能衡抗北人?”^①这些鲜卑民歌的主要价值还不是其文学水平,而是其中所寓载的强悍的民族精神。元好问没有提及《企喻歌》,却对鲜卑语民歌《敕勒歌》情有独钟,给予大力誉扬。其《论诗三十首》曰:“慷慨歌谣绝不传,穹庐一曲本天然。中州万古英雄气,也到阴山敕勒川。”元好问看中的是其慷慨天然的英雄气,而这正是鲜卑族的文化精神,这说明元好问高度认同鲜卑文化。

元好问长期生活在并州一带,与鲜卑族曾经活跃的敕勒川相距不是太

^① 胡应麟:《遗逸》下,《诗薮·杂编》卷三,第280页。

远,他不可避免地要受到包括鲜卑族在内的北方民族文化的熏染。他豪爽不羁、率情任真的性格,除了得之幽并之气外,还应该得之鲜卑等北方民族文化。体现在审美观方面,就是元好问崇尚雄豪壮健之美:“曹刘坐啸虎生风,四海无人角两雄”、“邺下风流在晋多,壮怀犹见缺壶歌”、“纵横诗笔见高情,何物能浇块磊平”。《论诗三十首》中的这些诗句都表明了他的审美观。具体到诗学观念方面,元好问继承鲜卑等少数民族率真朴诚的文化传统,反对虚伪花巧。他在《赠祖唐臣》一诗中说:“诗道坏复坏,知言能几人?陵夷随世变,巧伪失天真。”巧伪失天真,是传统诗歌发展到成熟阶段的毛病。元好问明确提出“以诚为本”的主张,他在《杨叔能小亨集引》中说:“唐诗所以绝出于三百篇之后者,知本焉尔矣。何谓本?诚是也。……故由心而诚,由诚而言,由言而诗也。”由此出发,他崇尚本真自然,反对雕琢繁缛。他称赞陶渊明诗歌“一语天然万古新,豪华落尽见真淳”,称赞谢灵运诗歌“池塘春草谢家春,万古千秋五字新”(《论诗三十首》)。在另一首诗中,他的褒贬更加分明:

愚轩具诗眼,论文贵天然。颇怪今时人,雕琢穷岁年。君看陶集中,饮酒与归田。此翁岂作诗,直写胸中天。天然对雕饰,真贗殊相悬。乃知时世妆,粉绿徒争怜。枯淡足自乐,勿为虚名牵。

——《继愚轩和党承旨雪诗四首》

愚轩是他的朋友赵元的号,他中年眼盲而诗不盲,原因就在于“贵自然”,不像当时一些其他诗人,过于雕饰。尽管天然质朴也是汉语诗史中固有的传统,并不是北方民族特有的文化,但应当承认,到了后代,汉族文人巧伪雕饰渐多,天然真率渐少,相对而言,北方民族文人则偏向于尚质抑淫,保留了较多的朴诚之心。所以,元好问诸多的诗论主张都有着其北方民族文化的背景。

诗歌创作上,元好问的诗歌确实比较刚健自然。他的那些乐府诗,受到南北朝乐府民歌的影响,有的诗歌深得北朝民歌的精髓,如:

翩翩游侠儿,白马如匹练。朝出城南猎,暮趁军中宴。北平有真虎,

爱惜腰间箭。

——《猎城南》

三十未有二十强,手内蛇矛丈八长。总为官家金印大,不怕百死向沙场。捉却贺兰山下贼,金鞍绣帽好还乡。

——《征西壮士谣》

二诗质直简劲,前者尚有比喻和对句,后者更是朴实如话,与上引鲜卑族民歌《企喻歌》一脉相承。即使那些注重技巧的律诗,也是“奇崛而绝雕剝,巧缛而谢绮丽”^①,斧凿痕迹较少。杜仁杰说遗山“别是一副天生炉鞴,比古人转身处,更觉省力。不使奇字,新之又新;不用晦字,深之又深”^②,当是的见。

或许可以说,正是元好问的北方民族文化背景,促使他对抗传统诗歌巧伪失真、衰弱不振之病,促使他取得了高出时人的成就。

第四节 末代巅峰的意义

一、封建社会后期的大诗人

元好问是金代成就最高的诗人,他像是一座巍峨的高峰,屹立在金末诗坛,笼罩后世。黄宗羲晚年出于缅怀前代之意,编纂《明文案》,将明代十八家“甲案”作者与唐宋金元四朝作者相比,得出的结论却是:“若成就以名一家,则如韩、杜、欧、苏、遗山、牧庵、道园之家,有明固未尝有其一人也。”^③在他看来,元好问上与唐宋韩、杜、欧、苏并列,下可与元代姚遂、虞集相比,掩轶明代。这不是黄宗羲一己意见,翁方纲也有类似的看法。他说:“坡、谷之后,又得放翁、遗山二家,造化镌讫,元气发泄,无可复加矣。此后元人渐就薄弱,而

① 《金史》卷一二六《元好问传》,第2742页。

② 杜仁杰:《遗山先生文集后序》,《元好问全集》,第1253页。

③ 黄宗羲:《明文案序上》,转引自《元好问研究资料汇编》,第234页。

明人遂生蹈袭,皆出于无如何也。”^①他大概认为元好问是封建社会后期最后的大诗人。李调元评价更高:“元遗山诗,精深老健,魄力沉雄,直接李、杜,上下千古,能并驾者寥寥。”^②且不论这些说法是否有所拔高,元好问是中国古代封建社会后期屈指可数的大诗人,当是不争的事实。其人其诗具有相当的特殊性,给我们提出了一个耐人寻味的问题:作为末代巅峰,除了自身取得的成就之外,还有哪些启示性意义?

二、带动金末元初诗坛的发展

金自贞祐南渡之后,诗学为盛,涌现出一大批卓有成就的诗人。元好问属于南渡诗坛,但又脱颖而出,超越南渡诗坛。他是南渡诗坛的领袖,晚年更被奉为一代宗师。许多诗人受益于他,像是众星拱月般环绕在他的身旁。像他的知己好友辛愿、李汾、李献能与他声气相通,都受到他的影响和带动。辛愿(?—1231),字敬之,福昌(今河南宜阳)人,号溪南诗老,一生潦倒坎坷,个性耿介狂狷,诗歌以唐人为法,长于七律,多得杜诗风神。元好问曾称许他“百钱卜肆成都市,万古诗坛子美家”^③。他的纪乱诗与元好问的丧乱诗高度相似,如《乱后还》三首之一:

兵戈为客苦思乡,春暮还乡却自伤。典籍散亡山阁冷,松筠憔悴野园荒。莺衔晚色啼深树,燕掠春阴入短墙。邻里也知归自远,竟将言语慰凄凉。

贞祐四年(1216)秋,蒙古兵入河南,辛愿离乡避乱,次年春回乡。诗写乱后家乡荒芜的景象,抒发回乡后的凄凉之情,尾联很容易令人想起杜甫的《羌村三首》。陶玉禾评价这一组诗:“敬之诗骨苍古,风格最老,又经乱离贫困,穷乃益工,诸作雅健,不以聱牙为奇。”^④辛愿另有一首五律《乱后》:“兵去人

① 翁方纲:《苏斋丛书·七言歌行》卷一四,转引自《元好问研究资料汇编》,第134页。

② 李调元:《雨村诗话》卷下。

③ 《寄辛老子》,《元好问全集》卷八,第170页。

④ 顾奎光:《金诗选》卷三。

归日,花开雪霁天。川原荒宿草,墟落动新烟。困鼠鸣虚壁,饥鸟啄废田。似闻人语乱,县吏已催钱。”中间两联写乱后乡村残破景象、百姓饥荒之状写得如在目前,尾联在战乱之后又添租税,更显沉痛。元好问的另一知己李汾(1192—1232),字长源,平晋(今山西太原北)人。多次应举不中,曾入史馆,蒙古入侵后,入武仙幕中,后被武仙所杀。为人豪宕不羁,褊躁多怒,不为人喜爱。特别爱好诗歌创作,元好问说他“平生以诗为专门之学”,尤其于七言诗多有所得,为同辈所不及,“虽辞旨危苦,而耿耿自信者故在,郁郁不平者不能掩,清壮磊落,有幽并豪侠歌谣慷慨之气。”^①元好问在《过李长源故居》中怀念这位好朋友,说:“千丈豪气天也妒,七言诗好世空传。”试看他的《陕州》诗:

黄河城下水澄澄,送别秋风似洞庭。李白形骸虽放浪,并州豪杰未凋零。十年道路双蓬鬓,万里乾坤一草亭。八月崤陵霜树老,伤心休折柳条青。

这首赠别诗写作背景不详,诗中抒发虽然漂零不偶的身世感慨,景象阔大,仍有一股不折不扣的精气神,诗风苍健沉郁。再如《避乱陈仓南山回望三秦追怀淮阴侯信漫赋长句》:

凭高四顾战尘昏,鹑野山川自吐吞。渭水波涛喧陇阪,散关形势轧兴元。旌旗日落黄云戍,弓箭霜寒白草原。一饭悠悠从漂母,谁怜国士未酬恩。

元光元年(1222),蒙古兵进攻凤翔,李汾逃至陈仓南山(在今陕西宝鸡境内)避乱,回首三秦大地,写下此诗。诗人目睹战火弥漫、山河呜咽的同时,又看见了雄壮的山川、严峻的战争形势,最后以韩信自期,希望能建功立业。全诗慷慨悲壮,近似遗山诗风。钱锺书曾拈出雷渊《荥阳古城登览寄裕之》、李

^① 《李讲议汾》,《中州集》卷一〇,第491页。

汾《陕州》、《再过长安》，李献能《围城》、《骤雨》等诗，认为将这些诗“人之遗山集中，可乱楮叶。”他们“笙磬同音，嚶鸣相召，师友渊源，盖有自来。”^①这些诗人与元好问相烘托，构成金末诗坛群体，元好问因此才不是孤立的高峰，这样的高峰才有了带动群体攀升的意义。

金亡之后，元好问在诗坛的地位更高，“蔚为一代宗工，四方碑版铭志尽趋其门”^②。他晚年写下了许多序跋，如《杨叔能小亨集引》、《陶然集诗序》、《新轩乐府引》、《双溪集序》等，发表自己的诗歌见解，引导诗歌走向。他还编纂《唐诗鼓吹》，作为学诗的读本，经常指点、提携后学。王恽（1227—1304）曾生动地记载了他向元好问请益、元好问点窜指摘诗歌的动人场景^③。可以说，当时重要的诗人，如河汾诸老、郝经、王恽都与元好问有所交往，没有交往的诗人，也会间接受益，像元初重要诗人刘因（1249—1293）其生也晚，无缘与遗山相识，曾无限惋惜：“晚生恨不识遗山，每诵歌诗必慨然”^④。刘因的诗歌“全学遗山”^⑤，钱锺书说：“老元诗律，王秋涧（恽）得亲传，刘静修（因）乃私淑，均有优孟衣冠之叹。”^⑥无论这些后学是否得其真传，一个基本事实是，作为金诗巅峰的元好问，又是元诗的发端。所以，尽管元好问金亡不仕，理应作为金代诗人，但是明人毛晋将他作为元代诗人，编入《元人十种诗》中，清人顾嗣立亦将他编入《元诗选》中。顾嗣立有段解释：“自中原版荡，风雅道衰，汴京之亡，故老都尽。先生为一代文宗，以文章独步者几三十年。由是学者知所指归，作为诗文，皆有法度。百年以还，名家辈出。别裁伪体，溯源穷流，论者以先生为标准，不亦宜乎？”他在另一首诗中更加直接地揭示出元好问对元代诗歌的源头意义：“雄深出入少陵间，金宋粗豪一笔删。恢复中原板荡后，黄金端合铸遗山。”^⑦

① 钱锺书：《谈艺录》，第159页。

② 《金史》卷一二六《元好问传》，第2742页。

③ 王恽：《秋涧先生大全文集》卷四五。

④ 刘因：《跋遗山墨迹》，《静修先生文集》卷一四。

⑤ 翁方纲：《石洲诗话》卷五。

⑥ 钱锺书：《谈艺录》，第500页。

⑦ 顾嗣立：《题元百家诗集后》，《秀楚草堂诗集》卷五，转引自《元好问研究资料汇编》，第164页。

三、改写末代文学的格局

如果放眼中国文学史,元好问的巅峰意义还不局限于带动金末元初诗坛实质性的进展,还有其他特殊的意义。

在金代之前的文学史上,末代文学往往都是一代文学衰落的尾音,唐末、宋末都是如此。刘勰早就总结出“文变染乎世情,兴废系乎时序”^①的规律,国家昌盛,虽然文学未必就鼎盛,但国家衰亡,文学却很难兴盛,很难出现一流的大作家。这一基本规律,到了金末出现了例外。当时,国家岌岌可危,从燕京迁都汴京,最后被蒙古所灭,短短二三十年间,形势每况愈下,可是,贞祐南渡后,文学创作不降反升,出现高潮,尤其是“诗学为盛”。元好问的出现,改写了末代文学没有大作家的历史,以元好问为代表的一批诗人大量创作记载民族灾难、抒发痛苦的纪乱等题材诗歌,从而形成金代百年文学发展的最高峰,改写末代文学萎靡不振、成就低下的格局。赵翼评价元好问“国家不幸诗家幸,赋到沧桑句便工”,这话不仅适合元好问,也适合元好问所在的诗人群体。至于为什么金末文人做到了,其他朝代末文人没有做到这一点?原因可能有很多方面,譬如金末文人的豪杰性格、金代文学自身发展的惯性、文人难入仕途的境遇等等,这里姑且不论,但他们改写了中国古代社会末代文学的灰暗历史,体现出中国古代文学发展的多样性,为文学史研究者提供一个新的参照。

四、北方文学的新地标

如果将元好问这一诗坛巅峰,放到中国文学史的空间版图中,我们还会惊异地发现,他是北方文学的新地标。此前,中国文学大体以西安、洛阳、开封一带为中心,分为南北文学。人们经常引用李延寿《北史·文苑传》中的话,来概括南北文学的差异:“洛阳江左,文雅尤甚。江左贵乎清绮,河朔重乎气质。气质则理胜其词,清绮则文过其意。理深者便于时用,文华者宜于咏歌。此南北词人得失之大较也。”好像南北文学势均力敌。其实南方文学一

^① 刘勰:《文心雕龙·时序》。

直强于北方文学,北方文学常常为南方人所鄙视,甚至被贬为“驴鸣犬吠聒耳”^①。即使到唐代,以河朔地区为代表的北方文学仍然没有完全发育,直到辽金时期,河朔以北大片国土的汉语文学才得到了长足的发展,以北京为文学中心的格局正在逐步形成。南宋苟且于半壁江山,虽然有陆游、辛弃疾等人支撑南方文学的地位,但北方文学已经壮大到不能小视、几乎能与之相抗衡的地步(尽管南宋人视若不见),尤其是元好问的诗歌成就,即使是陆游也与他难分上下,遑论江湖、四灵等诗人!清人焦袁熹说得好:“南渡君臣偷半壁,放翁诗句作长城。中原莫道无英杰,生个遗山敌也勍。”^②所以,元好问的出现,改变了北方文学没有大作家的地理布局,有力地动摇了南方人长期小视北方文学的看法,为北方人树立了信心。对此,钱锺书有精彩论述:

南人轻北,其来旧矣。宋自靖康南渡,残山剩水,隅守偏安,以淮南淮北之鸡犬声相闻,竟成南海北海之马牛风不及。元遗山以骚怨弘衍之才,崛起金季,苞桑之惧,沧桑之痛,发为声诗,情并七哀,变穷百态。北方之强,盖宋人江湖末派,无足与抗衡者,亦南风之不竞也。虽以方虚谷之自居南宋遗老、西江后劲,《桐江续集》卷二十四《次韵高子明投赠》七律论北方词章,亦不得不曰:“尚有文才与古班,诗律规随元好问。”^③汪尧峰好捋揶南宋作家,而《钝翁类稿》卷八《读宋人诗》第四首亦曰:“后村傲睨四灵间,尚与前贤隔一关。若向中原整旗鼓,堂堂端合让遗山。”^④

元好问之后,经元明清三代,延至今天,中国文学的中心一直在北方。或许可以说,元好问是中国北方第一个大作家。

① 张鹭:《朝野金载》载庾信语。

② 焦袁熹:《阅宋人诗集》,转引自钱锺书《谈艺录》,第494页。

③ 方回原作:“中原从昔信多艰,尚有文才与古班。诗律规随元好问,乐章雋永蔡萧闲。要知精会神全处,须到声销色泯间。此话无人胶凤嘴,一蓑烟雨紫阳山。”

④ 钱锺书:《谈艺录》,第150页。

第八章 全真教作者与遗民诗人

第一节 全真教作者的诗学观

在十二世纪中叶,北中国兴起了一种新兴宗教——全真教,影响广泛而持久。全真教的创始人王重阳及马钰、孙不二、丘处机等全真派中人,不仅是狂热的道教徒,还是热心的诗歌作者。长期研究道教的学者詹石窗先生指出:“在全真道的组织中,文学素养相对于其他道派来说是比较高的。”^①王重阳(1113—1169)存诗 550 余首,马钰(1123—1183)存诗 530 首,王处一(1142—1217)存诗 520 余首,刘处玄(1147—1203)存诗 500 余首,丘处机(1148—1227)存诗 420 余首,姬志真(1192—1268)存诗 420 余首。这么多的诗歌,就足以说明这些全真教徒重视诗歌这一文学样式。由于这些诗歌多以宣教悟道为主要内容,有些诗歌索然无味,所以长期以来没有引起文学研究者的足够重视。通行的文学史著作,基本上不论及全真教的诗歌,仅有詹石窗《南宋金元道教文学研究》设立专章研究“金元全真教之诗词”,左洪涛《金元时期道教文学研究》研究全真教王重阳和全真七子的词作^②,对全真教作者的诗歌研究得比较少。这些诗歌的文学成就当然有限,研究价值不高,但它们能够体现出全真教作者独特的诗学观,还是值得我们有所关注。

① 詹石窗:《南宋金元道教研究》,上海文化出版社 2001 年版,第 4 页。

② 左洪涛:《金元时期道教文学研究——以全真教王重阳和全真七子诗词为中心》,人民出版社 2008 年版。

一、以诗悟道传道

全真教作者诗歌中的一大内容是诗悟道传道,其中少数诗歌借比喻言道,略具形象性和文采。如王重阳下列二首诗歌:

磨镜争如磨我心,我心自照远还深。鉴回名利真清净,显出虚无不委沉。一片灵光开大道,万般莹彩出高岑。教公认取玄玄宝,挂在明堂射古今。

——《磨镜》

一泽如膏贺太平,天垂荫祐洽民情。行云作盖三光射,和气呈祥万汇生。涤出慧心尤寂静,洗开道眼愈分明。携筇便踏云霄路,请个清闲倒玉觥。

——《春雨》

两首诗看似咏物,实际上都是借咏物来言道,只是侧重点略有差异。《磨镜》中的磨镜并不是一般咏物诗的咏吟对象,它只是一喻体。诗中除第三联兼具咏物与说教之外,其他几联都以说道为目标。《春雨》一诗以咏物为基础,以言道为导向,以抒怀结束,文学性相对较强。但是,大量言道的诗歌,普遍抽象枯燥,下面再以王重阳的诗歌为例:

这个修行总不知,元来只是认真慈。赤衣上士游山水,乌帽先生入火池。白马嘶时金亦吼,青牛耕处玉无疵。冲天柱地霞光照,笼罩翁婆最小儿。

——《修行十二首》其一

虚夸修炼炼何曾,只向人前诤已能。难晓儒门空怯士,不通释路却嫌僧。色财丛里寻超越,酒肉林中觅举升。在俗本来无一罪,盖缘学道万重增。

——《示学道人七首》其一

类似诗歌大量运用道教术语,宣扬全真教教旨,几乎就是全真教布道的韵语讲义,很难激起一般读者的兴趣。全真教中人大量创作这类诗歌,说明他们重视诗歌这种文学形式,发挥其喜闻乐见、易于传播接受的特点,其目的当然是宣扬其教义,将一些对全真教感兴趣的人发展为道教徒,如王重阳度化其大弟子马钰,“分梨十化”,诗词就是其重要的度化手段。

可是,诱化他人并不是全真教作者创作这类诗歌的唯一目的。另一重要目的是道友之间交流教理、联系感情。王重阳与马钰之间反复唱和,结集为《重阳教化集》、《重阳分梨十化集》,宣扬“剝心遗形,忘情割爱,啬神挫锐、体虚观妙”^①的教旨。在这种往返唱和中,必然会有思想、语言交锋带来的乐趣。王重阳有首诗题为《见丹阳每和诗词,篇篇猛烈,有凌云之志,然未识心见性,难以为准,故引古诗云》,诗如下:“一种灵禽舌软柔,高枝独坐叫无休。声声只道烧香火,未尽心头似口头。”作为教主,王重阳对马钰的道心提出质疑,用灵禽作比喻,可马钰不予承认,接过话头,自我辩解,发出誓言:“口善心慈性亦柔,万种尘缘一旦休。若是心口不相应,愿受铁钳拔舌头。”可以料想,王重阳读后应为之会心一笑。在现存全真教作者的诗歌中,有不少诗是道友之间的交往、酬赠之作,其本质与士大夫之间的唱酬没有多大区别,依旧发挥着“诗可以群”的功用。

二、抒发道情与诗情

值得注意的是,全真教作者的悟道传教之类诗歌,常常与抒怀相结合,抒发一些人生感怀。王重阳甘河遇仙后,假托疯病,自掘一穴,修炼其中,号为“活死人墓”,写下多首题咏之作,宣扬自己的道教思想和人生态度。如《活死人墓赠宁伯功三十首》其一曰:“活死人兮活死人,自埋四假便为因。墓中睡足偏惺洒,擘碎虚空踏碎尘。”他屏弃现实人生,屏弃肉体,将之视为四假(地、水、火、风),从而走向全真养性的精神世界,从末句来看,破坏尘俗世界的力度很大。再比如王重阳著名的《自画骷髅》:“此是前生王害风,因何偏爱走西东?任你骷髅郊野外,逍遥一性月明中。”也是将肉体与真性灵对举,任情率

^① 王滋:《重阳教化集后序》,《全辽金文》,第1794页。

性,如果不是“王害风”、“骷髅”这类损害诗意的词语,该诗倒不失为一首洒脱优美的诗篇。

其实,借诗抒怀一直是全真教作者爱好写作诗歌的原因之一。全真教主张割绝世俗感情,“悟道全在绝尘情”(王重阳《唐公求修行二首》),与诗缘情的传统格格不入,道旨与诗情之间有时产生矛盾。姬志真将自己喜欢作诗的冲动称为诗魔,其《诗魔二首》称:“诗魔潜迹懒看书,拙讷忘情若太愚。”“诗魔今已竖降旗,又著南华故纸痴。”但全真教作者没有否定、废弃诗歌,一方面,他们沿袭“诗言志”的传统,大量创作悟道诗、传道诗,就是他们言志的重要体现,他们言志的范围有时还包括儒家士大夫重视民生的内容。另一方面他们也没有完全绝弃感情。承安二年(1197)冬,蒙古侵扰北方,在家乡山东隐居的丘处机(1148—1227)能够心系边关,表达对民生的忧虑。其《承安丁巳冬至后苦雪时有事北边》曰:“冬前冬后雪漫漫,淑气消沉万物干。出塞马惊山路险,防边人苦铁衣寒。虽愁海北生灵苦,幸喜山东士庶安。日费国资三十万,如何性命不凋残。”他像很多有良心的士大夫一样,由苦雪联想到边疆战事,联想到百姓凋残,尾联感情强烈。另一首《悯物》因天灾而发,寓有呼天抢地般的悲怆:“天苍苍兮临下土,胡为不救万灵苦。万灵日夜相凌迟,饮气吞声死无语。仰天大叫天不应,一物细琐枉劳形。安得大千复混沌,免教造物生精灵。”他觉得,“最苦有情物,难当无善心”(《悯物二首》),苍天如此不顾民生,还不如回到没有生命的混沌状态。他晚年怀着“我之帝所临河上,欲罢干戈致太平”(《中秋抵河上,其势若黄河……》)的理想,远赴边关,朝见成吉思汗,途中亲眼目睹尸横遍野的惨况,有《出峡复有诗二篇》诗:“水北铁门犹自可,水南石峡太堪惊。两崖绝壁搀天耸,一涧寒波滚地倾。夹道横尸人掩鼻,溯溪长耳我伤情。十年万里干戈动,早晚回军复太平。”峭壁急流,百姓遗体,毛驴死尸,都惊心动魄,激发出作者对太平的由衷期盼。在这些诗中,丘处机不但没有压抑感情,反而不加掩饰,直抒胸臆。

全真教作者在诗中抒发最多的自然是所谓的“道情”。丘处机中秋赏月,夫子自道:“云去云来不暂停,朝昏恍惚变阴晴。今宵幸对婵娟质,剩作新诗畅道情。”(《八月十日,自昌乐县还潍州城北玉清观,作中秋诗十五首》)。他有许多流连光景的诗歌,表明他经常借创作诗歌来打发时光,或者说,创作诗

歌成了他精神生活的一部分。他的《答虢县猛安镇国》诗曰：“酷爱无人境，高飞出鸟笼。吟诗闲度日，观化静临风。杖策南山北，酣歌西坂东。红尘多少事，不到白云中。”他用诗歌来表现远离红尘的超脱悠闲，“吟诗”实际上已经成了他的日常生活之一。他在赴牢山（鳌山）途中，“闲吟二十一首”诗歌，其中有诗曰：“咫尺洞天行不到，空余吟咏满囊诗”，“修真野客非才子，行到鳌山亦有诗”（《东莱即墨之牢山三围大海……》）。他自谦不是诗人才子，却以诗写景纪行抒怀，体会吟诗的乐趣。丘处机的弟子尹志平（1169—1251）则干脆将诗情与道情并列。其《山中雨过赏月》曰：“山静云收入夜清，月光澄彻九霄明。照人肝胆无他虑，惟有诗情与道情。”诗情由此前其他全真教作者中的模糊潜在状态一下子变得明晰显豁起来。诗歌给尹志平带来了许多乐趣，“我今信步亦闲游，诗赋长吟兴未休”（《秋阳观作三首》），俨然是位专业诗人。正因为丘处机、尹志平等人承认和重视诗情，所以他们的诗歌感情更浓，文学性更强，优秀的诗篇也更多一些，即使是说道诗，也常常能将道情与诗情结合起来，“观物体道与审美感兴相融合”^①。如丘处机《幽居》：

台边水谷尤清旷，野外山家至寂寥。绝塞云收天耿耿，空林夜静月萧萧。扬眉瞬目开怀抱，散发披襟远市朝。自解偷生岩嶂窟，谁能阐化法轮桥。

该诗写其幽居的道人生活，前两联写清幽之景，第三联过渡到抒怀，暗含道情，但与士大夫的隐逸之情仍然没有多大区别，直到尾联才以议论点明道情。丘处机也有一些写景诗，洒脱轻快，不见道情痕迹，如《春日登眺》：“残花冉冉飞红雨，落日依依散白毫。遥望西山官垓子，倚天孤耸一拳高。”《公山冬》：“同云漠漠雪霏霏，凜冽寒风刮地威。吹起山中无限景，瑶花琼萼满天飞。”类似诗歌很好地展现了这位全真教宗师的诗意情怀。

① 徐翠先：《金代全真教诗人丘处机诗歌创作初探》，《甘肃社会科学》2004年第3期。

三、游戏文字

全真教作者的诗歌在宣道、写景、抒怀、抒情之外,还有另一个显著特点,就是他们大量创作次韵诗、组诗、杂体诗,将作诗当成消磨时光的游戏,用姬志真的话来说,就是“经卷诗囊闲戏具,药炉丹鼎老生涯”(《随流》),鲜明地体现出游戏文字的创作态度。

从体式来看,次韵诗和组诗都不新鲜。王重阳与马钰之间以及其他道友之间的往来唱和,大量运用次韵诗,相互间暗含“以诗相困”^①、次韵竞技、炫才逞博的意图。有时他们还次韵古人之诗,如王重阳有7首次韵东坡《登州海市》的诗作,分别是:《腊日海上见海市用东坡韵》、《宁海军判官乌延乌出次韵》、《次韵》、《复用前韵》、《癸卯四月行化,道过福山,因借坡公海市诗韵以述怀,赠诸道友》、《予行化芝最,特承蓬莱道众见访,相别索诗,为借坡公韵藏头叠字赠焉》、《黄邑修设黄籙邀予作度师,既至,加持于全真庵,借东坡〈海市〉诗韵以示道众》,这七首诗并非同时所作,而且后两首诗还是藏头拆字诗,难度更大。王重阳、刘处玄、丘处机等人普遍爱作组诗,王重阳有《修行十二首》、《述怀三十六首》等组诗,谭处端有《述怀十一首》、《示门人七首》等组诗,刘处玄有《五言绝句颂一百六十首》、《五言绝句颂一百八十九首》等组诗,丘处机有《示众三十七首》、《修道二十首》等组诗。有的组诗还是次韵组诗,如马钰《和岐阳镇赵殿试十首》、《继綦大成韵七首》等,有的组诗是类似于次韵诗的同韵组诗,如王重阳《活死人墓赠宁伯功三十首》韵脚都是“人”“因”“尘”三字。有的虽然形式上不是组诗,一诗一题,但多首同韵,如马钰《洞玄金玉集》卷三所收66首七绝押的都是“辛、春”韵,也可以视为组诗。

王重阳、马钰等人更热衷的是一些花样别出的藏头诗词、藏头拆字诗词、数字诗等杂体诗。他所作的藏头诗是将诗歌首句的第一字暗藏于末句最后一字中,《重阳全真集》卷二收录王重阳藏头七律30首,藏头七绝30首。兹举一首《赠莱州平等会首徐守道》为例:

^① 王重阳:《余在终南太平宫,会京兆府运副陈公同众官一时以诗相困,予走笔应和二首》。

来乞觅意何如？口言公善事舒。内珠珍常自守，心先祖姓其徐。

这是首七言绝句，如果不补齐每句所藏的首字，就无法释读。按照规则，首句第一个字隐藏在末句的最后一个字中，其他几句的首字隐藏在上一句的最后一字中，据此补齐后全诗当如下：

余来乞觅意何如？口口言公善事舒。舍内珠珍常自守，寸心先祖姓其徐。

这样的诗主要是文字游戏，既不能自如地表情达意，又有写作难度、阅读难度。拆字藏头诗性质与此类似，区别在于指定一拆字对象，作为首句的第一个字，他们常常称为“拆起某字”。试举王重阳《七言诗》为例：

人姓马字宜甫，劝便将精坚固。禀心依肯自匡，风欢喜庵中住。

诗末自注：拆起主字。全诗读法如下：

主人姓马字宜甫，一劝便将精坚固。口禀心依肯自匡，王风欢喜庵中住。

他们创作、阅读这类诗歌，应该体会到智力游戏的乐趣。他们还创作一至七言体，字数随着句子逐渐由一字增加到七字，白居易等人有此类诗作，王重阳亦有多首这样的诗歌，如《酒》：

酒，酒，恶唇，脏口。性多昏，神不秀。损败真元，消磨眉寿。半酣愁腑肠，大醉摧心首。于己唯恣猖狂，对人更没惭忸。不如不饮永醒醒，无害无灾修九九。

还有一种数字诗，内含一至十等数字，如王处一《徐福店小宫姑毁容截鼻处志

慕道赠之》：

毁容截鼻志弥坚，为脱尘缘结道缘。一著根源超等辈，两通盟誓透青天。三光密照开灵慧，四大冲和道渐传。光绽五明常不夜，六波罗蜜吐金莲。七情除灭圆明聚，八洞神仙同受宣。九曲明珠穿顶过，十方世界任周旋。

除首两句之外，其余十句依次嵌有数字一至十。

王重阳、马钰等全真教作者似乎对诗歌体式比较偏好，对各种体式作出一些探索。除前引七律、七绝藏头拆字之外，还有三言律诗、七言连珠等特殊样式。前者如王重阳《三言律诗四首》，其一曰：“王风子，总不求。分子午，旭春秋。炎离坎，出虎牛。铅与汞，结成休。”后者如马钰《连珠颂》：“我心有病我心医，人是人非人岂知。搜妙搜玄搜获正，不争不竞不修持。常清常净常生善，要道要行要拯危。怀玉怀仁怀救度，起心起念起慈悲。”

全真教作者这些游戏文字的杂体诗，其影响主要局限于全真教道友之间，而且以全真教前期作者居多。丘处机等中后期宗师则放弃杂体诗，转而注重以诗言道抒怀。

第二节 河汾诸老

金亡之后，大批民众或南徙或北渡，南徙至南宋的文人有的老死南宋，有的再回到北方，如白华、杨宏道，大批民众与文人北渡黄河，史称壬辰并渡。一时间，曾经繁荣壮观的汴京几乎成了无人的废墟，“百年繁华成劫灰”^①，贞祐南渡后士人聚集的河南一带，也是空无人烟。北渡途中，惨绝人寰，冻死、饿死、病死、淹死的不计其数。文人当然也是在劫难逃，众多文人死于非命^②。活下来的文人生活也特别艰辛，或沦入全真教，或遁入佛门，或回乡务农，或

① 麻革：《关中行送李显卿》，《河汾诸老诗集》卷一，山西古籍出版社1996年版，第6页。

② 参见赵琦：《金元之际的儒士与汉文化》，人民出版社2004年版，第13页。

混迹渔樵,不一而足。对文人而言,最重要的改变不是朝代更迭,而是仕途被断,士失所业。他们不仅失去了传统文人赖以生存的职业和事业,还失去了修齐治平的抱负,失去雄心壮志,逐步退守到个人的小世界中。但他们又与普通民众不同,毕竟都是读书人,闲暇无聊时便以文词为事,既可抒怀自遣,又可立言不朽,于是许多文人便“变举业为文章”^①,用段克己的话来说,说是“诗酒心犹在,功名梦亦无”^②。文人的这种不幸转变倒是在一定程度上推动了文学的发展,但是这种“正面意义”远远小于其负面意义。金亡之后不久,金末文学从巅峰上迅速滑落,即使是元好问,其晚年诗歌成就也大不如前,他身边的优秀诗人迅速凋零,如赵秉文、李纯甫、雷渊、李汾、辛愿等长辈或同辈陆续辞世,具有创作力的优秀的成熟诗人明显减少,一些年轻诗人遭遇生存等诸多困境,得不到很好的发育。所以,金亡之后,除了元好问之外,大多都是较为普通的诗人,主要是河汾诸老和杨宏道、李俊民等人,他们的沉吟构成了金末高潮之后的尾声。

一、“河汾诸老”其人

在由金入元的遗民诗人中,有一个比较有影响的诗人群体,那就是生活在黄河、汾河一带的8位诗人,他们是麻革(1187?—?)、张宇、陈赓(1190—1274)、陈庚(1194—1261)、房皞(1199—?)、段克己(1196—1251)、段成己(1199—1282)、曹之谦(1197?—1264)。他们本来是个很松散的群体,生前没有有意结社活动,也没有一致的宗派主张,只是元初房祺于大德五年(1301)选取上述8人的作品,编成《河汾诸老诗集》,收录其诗歌201首,后人遂将之称为河汾诗老。

作为一个诗人群体,河汾诸老主要具有时间、空间两方面的共同点。时间上,他们都由金入元,都是金末遗民,空间上都是河汾一带的作家,具体情况如下^③:

麻革(1187?—?),字信之,号貽溪,虞乡(今山西永济市虞乡镇)人。正

① 李庭:《兰泉先生文集序》,《寓庵集》卷四。参见赵琦《金元之际的儒士与汉文化》,第222页。

② 段克己:《枕上》。

③ 参见刘达科:《解读河汾诸老》,作家出版社2005年版。

大年间曾隐居于内乡(今河南内乡),“以作诗为业”^①,时任县令的元好问称他与雷渊等人为“海内名士”^②,壬辰之乱时,他为太学生,卷入崔立功德碑事件中,被赐进士出身,金亡后北上,曾寓居遥远的居延(内蒙古土默特川一带),依附地方武装首领贾非熊,并通过他结识耶律楚材。后参加蒙古政权的科考。太宗八年(1236)年耶律楚材建议在平阳(今山西临汾)设立经籍所,麻革南城下任职于平阳经籍所,卒年不详。

张宇,字彦升,号石泉先生,平阳(今山西临汾)人。生平失考,只知道他一生未入仕途,贞祐南渡后,他也南下至内乡,与元好问有交往。

陈赓(1190—1274),字子颺,号默轩,猗氏(今山西临猗)人。崇庆年间,避免河南,奉亲寓居华阴,后又买田洛西,与元好问、辛愿等人交往,正大初与其弟陈庾入汴京,曾上书乞斩丞相高汝砺,期间及第,任蓝田子午镇酒监,改任陕州盐场管勾。金亡后,荐为帅府经历,辟解盐司判官等职。至元二年(1265)辞归故里。

陈庾(1194—1261),字子京,号澹轩,陈赓之弟。曾客居青州(今山东益都),崇庆元年(1212),回家乡,后客居华阴、洛西等地,兴定四年(1220)隐居卢氏山。金亡后,应平阳高鸣之召,署郡教授,后入平阳经籍所,负责校讎之事。宪宗四年(1254)年,陈庾应召至六盘山晋见忽必烈,中统元年(1260),受张德辉推荐,出任平阳路提举学校官,次年卒。

房皞(1199—?),字希白,号白云子,平阳人。与元好问、杨宏道交游,曾隐居卢氏山中。金亡之后,流寓南宋襄樊,到过湖南、四川等地,晚年活动不详,很可能老死于南宋。

段克己(1196—1251),字复之,号遯庵,绛州稷山(今山西稷山)。兴定三年(1219)与其弟段成己同游汴京,被赵秉文目为二妙。后登进士第,与李纯甫交往。金亡北渡,隐居龙门山(在今山西河津市内)。

段成己(1199—1282),字诚之,号菊轩,段克己之弟。正大元年(1224)举进士,授宜阳(今河南宜阳)主簿,金亡后与其兄克己一同隐居龙门山,克己去

① 元好问:《麻杜张诸人诗评》,《元好问全集》卷三九,第813页。

② 元好问:《刘景玄墓铭》,《元好问全集》卷二三,第516页。

世后,成己迁居晋宁(今山西临汾)北郭。中统二年(1261)因王鄂荐举,任平阳路提举学校官,很快引退。

曹之谦(1197?—1264),字益甫,号兑斋,应州(今山西应县)人。兴定年间进士,天兴元年(1232),任尚书省左司都事,与元好问同事,金亡徙居平阳,隐居教授三十年,曾编辑《元遗山诗集》。

从上面可以看出,少数成员有短暂的仕宦经历,但都没有做过什么高官,都不曾显赫,都经历了金末的动乱和灾难,都经历避乱隐居的生活。生平方面,他们还有一共同点,就是大多与元好问有交往,都宗尚元好问的诗歌。明人车玺《河汾诸老诗集序》称“元遗山值金亡不仕,为河汾倡正学。麻貽溪、张石泉、房白云、陈子京、子颺、段克己、成己、曹兑斋诸老与遗山游,从宦寓中,一时雅合,以诗鸣河汾”,房祺引时人杨仲德语说:“不观遗山之诗,无以知河汾之学;不观河汾之诗,无以知遗山之大;不观遗山、河汾之作,不知唐人诸作之妙。”^①此语虽不一定很准确,还有自张门面之嫌,但元好问确实对他们有着很大的影响,尤其是以唐人为指归、以诚为本的诗学思想、纪乱诗的创作等对河汾诸老的创作具有引领和带动作用。

二、河汾诸老其诗

河汾诸老8人中,麻革、段克己、段成己等人的诗歌成就相对要高一些,段氏兄弟另有《二妙集》。由于河汾诸老经历鼎革易代,他们都写下了一些纪乱诗,记录种种见闻,倾泻自己的痛苦感受。正大间,麻革赴内乡避乱,陈庚作《送麻信之内乡山居》,开头就说:“四海纷拏战虎龙,惊麋无计脱围中”,面对蒙古与金的龙虎争斗,文人就像陷入包围圈中惊悚的麋鹿,形象地写出了当时文人无处可逃的处境。许多文人避乱的卢氏县(今河南卢氏),地远山多,仍然没有幸免战火。房皞等人隐居其中,麻革的弟弟麻谦也在卢氏,生死未卜,这时,麻革收到房皞的来信,得知弟弟无恙,写下《卢山兵后得房希白书知弟谦消息》:“闻道王师阻渭津,卢山以后陷兵尘。军行万里速如鬼,风惨一川愁杀人。乱后仅知家弟在,书来疑与故人亲。梦中亦觉长安远,回首关河

^① 房祺:《河汾诸老诗集后序》,《河汾诸老诗集》附录一,第102页。

泪满巾。”前四句写战火蔓延,延及偏远的山区卢氏区,真是鬼神莫测,满川忧愁,后四句写得到家弟平安消息后的欣慰喜悦和无限感慨。直到金亡后,战争的阴影仍然时时刺激着诗人的身心。麻革《上云内帅贾君》用许多险怪恐怖的意象,描写“四海共兵燹”的惨象:“雾黑龙蛇斗,山昏虎豹嗥。石伤填海羽,波动负山鳌。遗介潜寒渚,惊鷗走夜牢。江山留惨黯,天地入焄蒿。”这可视为金末乱象的生动写照。段克己《癸卯中秋之夕与诸君会饮山中感时怀旧情见乎辞》也是如此:

少年著意仿中秋,手卷珠帘上玉钩。明月欲上海波阔,瑞光万丈东南浮。楼高一望八千里,翠色一点认瀛洲。桂华徘徊初泛滟,冷溢杯盘河汉流。一时宾客尽豪逸,拥鼻不作商声讴。无何陵谷忽迁变,杀气黯惨缠九州。生民冤血流未尽,白骨堆积如山丘。比来几见中秋月,悲风鬼哭声啾啾。遗黎纵复脱刀几,忧思离散谁与鳩。回思少年事,刺促生百忧。

癸卯为1243年,此时离金亡近十年,诗人于中秋夜与诸君饮酒,无心赏月,却感时怀旧,回想起少年时的中秋,从开朗快意变为杀戮流血、阴惨悲愁,“生民冤血流未尽,白骨堆积如山丘”,是金末生民涂炭的高度概括。类似记载金末丧乱的诗歌还有一些,与杜甫的战乱诗、元好问的纪乱诗一脉相承,体现了作者们悲天悯人的情怀。

河汾诸老还在诗中经常表现出不能忘怀的黍离之悲。这是遗民诗人诗歌中的应有之意。与元好问共事尚书省的曹之谦,于金王朝覆亡的伤感更加强烈。如《秋风亭故基》:“危亭冠雉堞,飞构何崔嵬。一夕堕劫火,变化成烟灰。颓基翳蓬蒿,坏道封莓苔。萧条古城上,空有秋风来。”诗中透出一种空漠虚幻感,就是因为秋风亭的倾颓成灰具有象征意味,象征金王朝的破灭。伤悼秋风亭,也就是哀悼金王朝。出仕蒙古政权的陈赓,也难抹亡国之悲。其《寒食祀坟回登临晋西原废寺》诗曰:“前朝废寺枕山河,尚有摩云宰堵波。故国已非唐日月,老僧犹指晋山河。年来筋力登临倦,乱后心情感慨多。石藓荒碑碎文字,他年更得几摩挲。”也是在凭吊前朝废寺中寓含故国之痛。

与元好问诗歌相比,河汾诸老诗中关于个人遭际处境的描写更具特殊性。元好问地位高,交际广泛,常得周济,他晚年的生活并不困难。而河汾诸老却难堪得多。麻革《云中夜雨》写得贫病交加的窘况:“憔悴杜陵客,悲凉王仲宣。四围晴立壁,一突午无烟。病卧秋风里,愁吟夜雨边。明朝谁裹饭?万一使君怜。”其中“一突午无烟”的凝固画面,令人寒心。段克己的生活艰难与之不相上下,其《余侨居龙门山十有余年,封张二子日从余游而贫又甚焉,因写所怀兼简二子共成一笑》云:“病久慵增剧,途穷事转迁。木兼形共槁,锥与地俱无。”这种贫病枯槁、凄凉暗淡的景况是当时很多普通文人的真实生活,对此穷苦的诗人们要么发出无可奈何的叹息:“江山憔悴久,倚仗叹余生”^①,要么故作达观,“情知老去无多日,且向闲中过几年”^②。段成己的《和答木庵英粹中》诗可为代表:“四海疲攻战,余生寄寂寥。花残从雨打,蓬转任风飘。有兴歌长野,无言立短桥。敝庐独在眼,殊觉路途遥。”木庵英粹中指金末著名诗僧性英禅师,字粹中,号木庵。该诗可能作于金亡之前,战争旷日持久,诗人像是雨中的残花,风中的飞蓬,不自由主,任由风雨摧残,有家难归,无奈之极,只能自我排遣。诗中感情复杂,“陶之达,杜之忧,兼而有之。其达也,天固无如人何;其忧也,人亦无如天何”^③。这种忧、达兼备是金末遗民的真实的感情状态。

河汾诸老也有一些传统的隐逸诗,写平静的田园风光和澹泊的心境,如:

稍稍林间布谷声,村南村北水云平。偶来竹寺看山坐,闲听清溪绕舍鸣。

——麻革《竹林园同张之纯赋二首》其二

午梦游仙鸟唤回,竹阴扫地净无埃。莫言嘉客闲中少,时有清风自往来。

——张宇《和李济夫韵》

① 麻革:《浩浩》,《河汾诸老诗集》卷一,第24页。

② 房皞:《思隐》,《河汾诸老诗集》卷五,第60页。

③ 吴澄:《二妙集序》。

信步不知晚，归途那计迂。一欢闲里足，万籁静中无。藉草遍成席，酌泉聊代壶。娟娟林外树，江月伴人孤。

——段克己《野步仍用韵未封张二子》

雄鸡啼一声，惊起五更睡。出门何扰扰，竞逐名与利。冥冥车马尘，白日暗城市。萧条蓬蒿居，独有羲皇地。高情杳秋云，静性凝止水。俯仰天地间，澹然无一事。

——曹之谦《闲中作》

前三首几乎都看不出任何乱世隐居的迹象，平和淡静，悠然自得，自然美景让诗人们暂时忘却了生活的苦涩和不幸，诗人得以放松身心，第四首诗前半部分泛写世俗的名利纷扰，也没有多少金末的时代特征，后半部分诗人从中跳了出来，高情远韵，完全是另一世界。其实河汾诸老这些隐居山水诗，都是对困苦和不幸的超越。

艺术上，河汾诸老表现出多样性的风格和艺术个性。房祺早就指出了这一点：“夫诸老之诗，有渊深冲澹如陶、柳者，有豪放如李翰林、刘宾客者，有轻俗近雅如元、白者，有对属切当如许浑者，有骚雅奥义，古风大章，浸入于杜草堂之域者。”^①上文所引诗歌，也反映了多样化的诗风。如河汾诸老的隐逸山水诗有类似陶、柳的渊深冲淡之风，多数丧乱诗有类似杜诗的沉郁之风，段克己《癸卯中秋之夕与诸君会饮山中，感时怀旧，情见乎辞》风格豪放悲壮，类似李白、元好问。房祺所说类似元、白的诗风，主要是房皦。翁方纲指出房皦诗歌“颇涉直致一流，宜其诗似邵尧夫”^②。试举两诗为例：

得个黄牛学种田，盖间茅屋傍林泉。情知老去无多日，且向闲中过几年。拙道拙身俱是辱，爱诗爱酒总名仙。世间百物还须买，不信青山

① 房祺：《河汾诸老诗集后序》，《河汾诸老诗集》附录一，第102页。

② 翁方纲：《石洲诗话》卷五。

也要钱。

——《思隐》

手种芜青欲疗饥，春来颇怪发生迟。东风贪长新桃李，未有功夫到菜畦。

——《春日观菜》

二诗都写得晓畅明白，《思隐》偏于浅直，诗味不足，《春日观菜》意蕴稍厚一些。

河汾诸老诗歌在呈现艺术多样性同时，也还有共性的特征，那就是不同程度地受到遗山诗风的浸染。元好问慷慨苍凉的豪杰之气在河汾诸老的诗歌中有所延续。《四库提要》评价二妙诗歌“大抵骨力坚劲，意致苍凉，值故都倾覆之余，怅怀今昔，流露于不自知”^①，上引段克己《癸卯中秋之夕与诸君会饮山中，感时怀旧，情见乎辞》就是证明。其他诗人也有少量类似之作：

古人相马不相肉，画工画马亦画骨。淡淡生绡一片云，眼中群龙何突兀。飞菟汗血天骥种，笔墨之间见飞动。前趋后逐互有态，涉啮行留分向背。丰草长林性本真，骎骎骅骝相与驯。开元天子盛监牧，四十万匹锦绣屯。人言息马战所重，风鬣霜蹄惜无用。君不见幽燕飞鞚时，中原流血成渊池。祇令征讨苦未休，金鞍铁甲弥山丘。安得放归如此马，饮水求刍恣闲暇。

——麻革《杨将军垆马图》

中条山色照黄河，兢渡行人晚更多；城上危楼倚霄汉，凭栏有客正悲歌。

——陈廌《蒲津晚渡》

^① 永瑆等：《二妙集提要》，《四库全书总目》卷一八八。

月下孤鸿枕上鸡，高城今日又分携。九秋云气崤陵底，万里河声砥柱西。饮罢关山秋寂寂，诗成风雨暮凄凄。千金善保并州器，要放昆仑入马蹄。

——陈赓《送李长源》

麻革《杨将军垆马图》本是首题画之诗，却写得一波三折，酣畅淋漓。开头还是常规写法，再现画面，重在赞赏骏马的飞动多姿，骏马的美好可爱，随后则跳出画面，对绘画艺术作出别出新裁的解读。他联想到唐代开元年间蓄养大量马匹，那些骏马却用来作战，让中原血流成河，骏马成了人类战争的工具。这些战马还值得歌颂吗？在他看来，与其征战无休、漫山遍野都是披挂铠甲的战马，还不如将之放归自然。诗歌后半部分已经远离画面，完全是借题发挥的现实感慨。陈廌《蒲津晚渡》勾勒出雄壮苍凉的黄河晚渡图，透出匆忙不安的乱世氛围。《送李长源》写于金亡之前，诗人于低沉寂寥、秋雨凄迷的日暮诗分，送别朋友李汾，没有沉于悲伤之中，没有一味抒写沮丧离情，而是伴以高阔壮伟的背景，次联写得声色催人，振奋人心，尾联更是劝勉李汾“并州器”（应包括保重身体、坚持抱负两层内涵），等待时机，驰骋才华，实现壮志。这种在困境中的挣扎，是很多金末诗人的共同体验。只是随着越来越多的挣扎无果而终，诗人们的豪杰情怀呈现出逐渐减弱的趋势。

第三节 杨宏道、李俊民

一、杨宏道

在金末遗民诗人中，杨宏道、李俊民是两位各具特色、值得注意的诗人。杨宏道被《四库提要》称为当时北方诗坛的巨擘，李俊民也被称为“元好问之亚”，可见他们在后人心目中有着比较高的地位。

杨宏道（1187—1270）字叔能，号素庵，淄川（今山东淄博）人。出生于小官员家庭，父亲曾任汝阴令。童年曾学诗，“儿时捧书卷，十日读一箱。”（《幽怀久不写》），可惜11岁时，父母先后去世，投靠不知读书、只知禽色的叔父，好在他还能自持品节，没有完全荒废学业。贞祐二年（1214），蒙古兵入山东，

淄川城破,其妻被掳而亡,杨宏道写下了他的名作《空村谣》。兴定元年(1217),以荫出仕,赴汴京为刑部差委官,这时家乡又遭到红袄军的劫掠,再娶不久的妻子失踪。兴定五年(1221),应进士举,与元好问相识,并拜见赵秉文、杨云翼,他的《幽怀久不写》、《甘罗庙诗》等诗受到了赵、杨二人的称赞,从此诗名渐起。正大元年(1224),再举不中,至凤翔,监麟游(今陕西麟游)酒税。后至邠州、蓝田等地,正大四年(1227)辗转入邓州,在邓州总算过上了几年不愁衣食的安顿日子,天兴元年(1232)蒙古兵进入河南,他逃至深山中,第二年邓州帅移刺瑗以邓州投降南宋,杨宏道也随他入宋,并出任襄阳府学教谕,在南宋期间,先后到过蕲阳(今湖北蕲州)、当涂、镇江等地,端平二年(1235)春出任唐州(今河南唐河)司户兼州学教授,七月,蒙古后攻下唐州,杨宏道自唐州北还家乡,从此再未出仕,晚年寓居济南,赐号处士先生,卒谥文节。著有《小亨集》十五卷,元好问曾为之作序。《小亨集》现存六卷,为四库馆臣从《永乐大典》辑得。另有《言事补》三卷,已不传。

从上述简介中可以看出,杨宏道一生坎坷,颠沛流离,其中流入南宋三年。在他漫长的一生中,与许多金末诗人一样,他多写乱离生活,写出了他自己的切肤之痛。他的《空村谣》记录蒙古兵贞祐二年入侵山东屠杀的惨状,是他的成名作^①:

凄风羊角转,旷野埃尘腥。膏血夜为火,望际光青荧。颓垣俯积灰,破屋仰见星。蓬蒿塞前路,瓦砾堆中庭。杀戮余稚老,疲羸行欲倾。居空村问汝,何以供朝昏?气息仅相属,致词难遽言。往时百余家,今日数人存。倾筐长饔随日出,树木有皮草有根。春磨沃饥火,水土仍君恩。但恨诛求尽地底,官吏有时犹到门。

经过蒙古兵的血腥杀戮破坏,整个村庄夷为废墟,百余户人家仅几人幸存,显得阴森恐怖,惨不忍睹,幸存的老幼只能靠树皮草根维生,真是山穷水

^① 《中州集》卷八《张介》:“张介尝赠诗人杨叔能,末章云:‘我贫自救如沃焦,君来过我亦何聊。为君欲写贫士叹,才思殊减《荒村谣》。’杨初以《荒村谣》得名。”按,《荒村谣》即《空村谣》。

尽。可就这样穷困之极，不时有官吏上门勒索。这类诗如他自己在长诗《幽怀久不写》中所说，“赓歌《无家别》，挥泪哭途穷”，直接继承了杜甫《无家别》等诗歌的写实传统，记录了历史，记录了战乱时人们战栗的心灵，催人泪下，堪称诗史。

在长期的避乱生涯中，杨宏道用诗记录了途中非同寻常的艰难困苦。如《壬辰闰九月即事》：

西山逃难日如年，草动风声止又迁。惴惴侧行崖际石，回回屡涉谷中泉。纵横蔓刺肤流血，憔悴妻孥命在天。疲极和衣相枕藉，夜寒辗转不成眠。

壬辰即天兴元年（1232）。诗写逃难的艰险疲惫情景，如在目前，非亲身经历不能道。

在杨宏道的诗中，还可以见出为官南宋的复杂心情。如《投黄司李》：

未脱来时旧衽衣，语言面目复何施。无心求僭士人服，糊口可为童子师。过世有缘蒙顾遇，穷途乏力仗扶持。汉江十月萧萧雨，一夕颠毛半作丝。

黄司李其人不详。诗人为生计所迫，向黄司李诉苦，求他扶持。干谒他人，本是不得已的下策，他的目标只是能成为“童子师”（襄阳教授），从中可以体会到他难以启齿又不得不启齿的苦衷。在传统观点看来，为官南宋是“窃禄苟全”、有失品节之举，后来他回首流离南宋的经历，自己也不免发出“荆楚三年客，风尘七尺躯。青蝇点白璧，赤水得玄珠”（《荆楚》）之慨。

杨宏道晚年回家乡，生活仍没有保障，他在诗中继续写其贫居和乱离的生活。其《效孟东野诗》感叹：“嗟余七尺身，眠食需人怜。夜归借卧榻，朝起寻炊烟。喟然长太息，俯仰羞前贤。”当然他也有少量诗歌抒写金亡的黍离之悲。如他的《中都二首》其一：“龙盘虎踞古幽州，甲子推移仅两周。佛寺尚为天下最，皇居尝记梦中游。清明谷雨香山道，脆管繁弦平乐楼。莫对遗民谈

往事,恐渠流泪不能收。”在世事已非的变幻中,寄寓对故国的追思。

在艺术上,杨宏道诗歌的最大特点是学习唐诗。元好问为其《小亨集》作序,称:“贞祐南渡后,诗学大行,初亦未知适从。溪南辛敬之、淄川杨叔能以唐人为指归。”^①从这话来看,他是金末诗坛较早以唐人为指归的诗人。他自己也说学习唐代韩杜二人:

韩杜遗编在,今谁可主盟?故人相敬爱,健笔过题评。风铎不成曲,候虫常自鸣。吾诗正如此,未敢受虚名。

——《答张仲髦》

虽然诗人以风铎、虫鸣来比喻自己的诗作,但暗中还是以韩杜传人自期。上引《空村谣》颇近杜诗,他的成名作《幽怀久不写》题下标明效仿韩愈《此日足可惜赠张籍》,篇幅较长,姑且引另一首成名作《甘罗庙》为例:

峻坂欲尽长坡迎,后山未断前山横。甘罗庙下四山合,太始鬼物成天城。道傍一峰立突兀,瘦木上下攒飞甍。此郎片纸附迁史,勋业不足烦题评。尚怜稚齿据高位,因使细人轻晚成。山间一笑为绝倒,多少竖子谈功名。

甘罗是战国时秦人,12岁事秦相吕不韦,出使赵国,说服赵王割五城与秦,甘罗以功奉为上卿,向来被誉为少年英才的楷模。甘罗庙在今河南许昌境内。该诗前六句是游山,写景奇横,后六句议论,评价少年成名的甘罗,批评轻视功业晚成的社会风气,见解超绝。无论写景还是议论,都有韩诗峭健风神。

杨宏道晚年诗风有所转变,大多写得平淡浅显。据说,时人杜仁杰曾批评杨宏道“自关中还,所作淡不可读”^②,这话可能过于绝对,但诗味平淡却是

① 《杨叔能小亨集引》,《元好问全集》卷三六,第762页。

② 鲜于枢:《困学斋杂录》,文渊阁四库全书本。

事实。上引《中都二首》即有此病，试再举一例：

七岁尝来此，于今五十年。当时随杖屦，名刹在林泉。已废嗟何及，犹存亦偶然。先茔耕垦后，浓露湿荒烟。

——《重到灵岩寺》

虽是五律，却明白如话，诗味确实有些寡淡。杨宏道晚年也有少数诗歌如《赠吕鹏翼》写得意味深长。

《四库提要》评价杨宏道诗，“五言古诗，得比兴之体，时时近汉魏遗音。律诗风格高华，亦颇有唐调。虽不及好问之雄浑苍坚，然就一时诗家而论，固不可谓非北方之巨擘也。”^①北方巨擘或许言过其实，但对诗风的评价还是相当准确的。

金末元初诗坛，很多诗人都与元好问有一定的交往，即使没有交往，人们也习惯上将他与元好问联系起来。李俊民就是这样一位与元好问几乎没有交往的诗人，受到了《四库提要》的高调赞扬，称之为元好问之亚：“俊民抗志遁荒，于出处之际能洁其身。集中于入元后只书甲子，隐然自比陶潜，故所作诗类多幽忧激烈之音。系念宗邦，寄怀深远，不徒以清新奇崛为工。文格冲澹和平，具有高致，亦复似其为人。虽博大不及元好问，抑亦其亚矣。”^②不过，从这段文字与李俊民的创作实际来看，很可能是由爱其人、爱其诗而作出的不恰当的判断。

李俊民(1176—1260)字用章，号鹤鸣，谥庄靖，泽州晋城(今山西晋城)人。他出生比元好问还要早，成名也早，承安五年(1200)经义状元，授翰林应奉，一度辞官归乡，贞祐南渡后，避乱入山，又移居伊阳，游汴京，蒙古兵入河南，李俊民避之襄阳，金亡后北归家乡，寓居怀州、泽州一带，教授学徒，“终日环书不出，四方学者不远千里而往，随问随答，曾无倦色”^③，赢得了忽必烈的注意和赞扬。宪宗三年(1253)，他以78岁高龄，应召觐见忽必烈。忽必烈即

① 永瑒等：《四库全书总目》卷一六六。

② 同上。

③ 杨奂：《李状元事略》，《还山遗稿》卷上。

位前一年,还特意派张仲一来问“禎祥”,忽必烈看中的是其预卜未来的技艺。后来忽必烈说:“朕访求贤士几三十年,惟得李状元、窦文正公。”^①其实,李俊民一直没有出仕元朝,他名列《元史》传记之中,当是因为忽必烈对他的器重。

李俊民创作丰富,现存《庄靖集》十卷,存诗 820 多首。他的诗歌也多写感时伤乱情怀,五言诗写得含蓄沉郁,寄怀深远。如:

路梗伤时事,春归感物华。风波千万丈,烟火两三家。树杪失巢燕,墙根无主花。当年人不见,何处是生涯。

——《阳城怀旧呈阳敬之燕子和李文卿》

妖气长斗北,杀气尚河东。人物不如古,地图只自雄。三城环野水,二麦卧天风。多少逃亡屋,荒凉晚照中。

——《河阳呈苗怀叔》

《阳城怀旧呈阳敬之燕子和李文卿》写于贞祐南渡隐居嵩山期间。春天再次到来,诗人触景伤情,次联写战火遍布,人烟寥落,第三联以失巢燕、无主花写民不聊生,村庄荒芜,尾联是怀念朋友,意味深长。《河阳呈苗怀叔》也是写无处不在、没完没了的战争杀伐造成的巨大伤亡和破坏,尾联鲜明如画,特别凄凉忧伤。

更能体现李俊民诗歌特色的是其七言诗,确如《四库提要》所说“幽忧激烈”,如:

不周力摧天柱折,阴山怨彻青冢骨。方将一掷赌乾坤,谁谓四面无日月。石马汗滴昭陵血,铜人泪泣秋风客。君不见周家美化八百年,遗恨黍离诗一篇。

——《闻蔡州破》

^① 苏天爵:《内翰窦文正公》,《元朝名臣事略》卷八。

铁马长驱汗血流，眼前戈甲几时休？谁能宰似陈平社，那免悲如宋玉秋。漠漠微凉风里殿，萧萧残夜水边楼。千村万落荒荆棘，何止山东二百州？

——《即事》

《闻蔡州破》写于天兴三年(1234)金亡之时，将蔡州陷落写得惊天动地，抒发特别强烈的哀痛伤悼之情，苍莽雄浑。《即事》写蒙古无休无止的入侵，导致千村万落凋敝不堪，除第三联之外，其他三联都用疑问句或反问句，愤激不平。这类诗歌很像元好问，也许这就是他被称为元好问之亚的缘由吧！

李俊民状元出身，沉沦州县，又遭逢乱世，更觉得怀才不遇。他的《姚子昂画马》由画马借题发挥：“雄姿卓立开天骨，腾踏万里如神速。可怜不遇九方皋，空使时人指为鹿。自从大奴守天育，无由更骋追风足。中原一战收乾坤，白发将军髀生肉。”早在贞祐南渡之前，李俊民就淡出仕途，此后无论是入宋襄阳，还是北归蒙古受到忽必烈的眷顾，他都没有步入仕途。长期教授乡里维生，晚年穷研理学，精通邵雍《皇极》学，擅长占卜，连当时最通象数的刘秉忠也自愧弗如。忽必烈即位后，李俊民所言都得到应验^①。以他这种经历和才能，很容易勘破红尘，超脱世俗，尤其是中年之后，他在目睹生死无常、朝代变易的时代动荡时，不免生出虚幻感^②。如他所说“浮云世事日千变，流水天涯水一方”（《和子荣》）、“浮世几场漂杵血，流年一局烂柯棋”（《调祁定之》）。又如下面这首五律：

为恋风光好，那堪节物催。事随浮世往，花似去年开。莫洒无家泪，须倾有限杯。诗人多少兴，都向醉中来。

——《寒食》

面对世事之无常无奈，诗人主张及时行乐，以酒消愁，这也不失为乱世的

^① 参《元史》卷一五八《李俊民传》。

^② 参见张晶：《辽金元诗歌史论》，吉林教育出版社1995年版，第264—266页。

一种可取的生活态度。

李俊民的七绝数量较多,多即景抒怀,写得含蓄深远、情韵悠然,如:

采遍山城草木芽,百年老树尽枯查。眼前多少闲田地,雨后春耕有几家?

——《东山道中》

春空霭霭暮云低,飞过前山雨一犁。明日却寻归去路,马蹄犹踏落花泥。

——《雨后》

第一首粗看上去像是一般的写景,实际上却是写战争的灾难。战争造成了饥荒,民众无以为生,吃尽了树皮和草芽,只剩下老树枯槎,战争还使得大批壮丁死亡,使得田园荒芜。这一内容类似前引杨宏道的《空村谣》,但以深婉的笔法写出,意在言外。《雨后》一诗,描写喜人的春雨,清新明快,诗意盎然,当是乱世苦中作乐的一个体现吧! 否则很难想象,苦难的诗人如何能长寿!

第九章 金词的历史地位 与独特成就

词,作为中国古代文学一种主要的诗体样式,它经历了自己独特的发展历史,清中叶词学家凌廷堪曾以“昉于唐,沿于五代,具于北宋,盛于南宋,衰于元,亡于明”来概括它的兴衰,这也是人们通常的词史概念,其描述的基本趣向大略无差,但他对金词略而不提却是值得商榷的。那么,金代词到底值不值得提及呢?它又是沿着怎样的轨迹发展的呢?我们不妨先对此作一个大略的考察。

第一节 金词的总体评价及嬗变轨迹

一、金词创作成就概述

唐圭璋先生编《全金元词》录金词人 70 余家,词 3572 首,其中文人词作不过数百首。《全金元词》出版后,陆续有遗漏作品发现,不过数量有限。但这并不说明金词创作衰微,有金一代北方几经战乱,许多词作已毁于兵燹,又由于长期以来对金元文献的不重视,缺乏必要的整理,致使保存词作的文献资料多有散佚,今天我们所看到的《全金元词》中所收录作品已远非“全貌”。今存金词别集(除道释词外)只有李俊民《庄靖先生乐府》、元好问《遗山乐府》、段克己《遁庵乐府》、段成己《菊轩乐府》和蔡松年的半部《明秀集》几种,其他作品基本来源于元好问所编《中州乐府》,而《中州乐府》只是一部金词选集,仅收录作者三十六人、作品一百二十四首,显然这个数目与其全部作品的数目相距甚遥,犹似“恒河中一沙耳”。^①如《中州乐府》收蔡松年作品 12

^① 张蓉镜:《萧闲老人明秀集注跋》,四印斋所刻词本。

首,为数量最多者,而据金槧残本魏道明注《明秀集》目录可知原集收词共175首。《全金元词》收录了大约占金词总数近四分之三的道释词,其作者文化水平多不高,一些人只是粗通文墨而已,这表明当时词体创作在民间是相当普及的。一种文学样式在民间普及,一方面会推动文人普遍运用此样式进行创作,另一方面它又是受文人广泛运用此样式进行创作的影响所致,这已为文学史反复证明。因此不管从哪方面讲,金代大量的民间道释词都从侧面暗示:金代文人词的数量是相当可观的。金朝时词体文学的普及程度还可从目前尚存的一些文物上得到证明,如今存于广州南越王墓博物馆的几方产于金代磁州窑(在今河北邯郸)的磁枕上,发现书写有完整的词文。磁枕是当时民间普遍使用的生活用品,将词写于其上,可见寻常百姓与词体文学关系的密切。由上所述可推断在金代词体创作仍是十分活跃的,词作为一种抒情诗体依然保持着其旺盛的生命力。

金词的创作成就虽没有两宋词那样辉煌炫目,但它对词体艺术发展的许多独特的贡献也是不容忽视的,在某些方面或可说达到宋词所未至的境界,至少有如下几点值得称道:

一是创立发展了词史上的“北宗”体派,这是金词对于词体艺术最重要的贡献。北宋词人苏轼所开创的富于阳刚之美的豪放词风,在金元特定的历史环境中得到极度张扬,成为一种普遍的词坛风气,由此而形成了一个体现着北方文化特色和文学传统的有着地理文化意义的北宗词体派。

二是完成了词体由应歌娱人向言志自娱的本质化功能的转化。词体在两宋始终未完全脱离音乐而独立,而金代词体则基本上摆脱了对音乐的依赖而成为一种特殊的格律抒情诗,这既是词体创作衰微的诱因,同时也为词体作为新型的抒情诗在清代复兴埋下了伏笔,从这个意义上讲,金词实现了词体艺术生命的一次蜕变。

三是涌现出一大批风格鲜明、造诣不凡、成就突出的词人。元好问作为北宗体派的词林大手笔,置其于两宋诸名家之列而毫无愧色。其他如吴激、蔡松年、赵秉文、党怀英、王庭筠、李俊民、段克己、段成己等皆各具特色。尤其是一批非汉族词人出现于词坛,其特有的民族气格为词体艺术平添了一股生命活力。

在漫长的词体发展史上,两宋词可谓是一种话语的权威与中心,金词自不可比,但词体艺术之所以能够绵延千余年而不死,最终又于清代复兴而大盛,这与金词在词体形式上完成了由歌体词向诗体词的转变有着直接关系,也就是说,金词坛是词体发展史中的一个特殊的转型期,这使得金词在词史中占有了不可替代的地位。金词虽未达到两宋词的艺术造诣,但其颇具特色的创作实绩,特别是其所蕴涵的汉文化特殊形态的民族心理内容及其在词体演进历程中所具有的词体转型意义,赋予了它特殊的词史地位和丰富的研究价值。

二、金词的北宗特色

随着靖康之难后宋廷的南迁和士人的大批南渡,词的创作中心也由以汴京为中心的北方转移到了江南,几乎没有一个知名的词人留在北方。引人注意的是,由女真族所统治的金王朝“借才异代”,利用滞留于金的北宋文士,在短短的一二十年间居然奇迹般地重建起了一个初具规模的北方词坛,

北方金源词坛的“重建”,并非一片空白之上的“新造”。建立金国的女真族虽然为文化落后的游牧民族,但金源文化包括诗词在内的文学创作却是直接承继了北宋的传统。与南宋词一样,产生于北方的金词也是北宋词的嫡嗣。金朝词坛主要从两个方面继承了北宋的词学传统:一是在创作队伍方面“借才异代”。金人灭北宋后,“汉化”的一个重要措施便是积极招纳前朝人才,其中便包括了许多文学之士。事实上,开启金词“山林”的宇文虚中、高士谈、吴激、蔡松年等皆为“宋儒”。这些“异代”之士构成了最初北方词人队伍的骨干,促成了北方词坛的重建。二是在创作观念和创作方法方面承接于北宋词学。词文学发展至北宋末年,基本上形成了两种有代表性的词体范式:以周邦彦为代表的主讲究格律、词情婉丽的“本色”之词和以苏轼为代表的注重“言志”而风格豪放的词中“别体”。北宋后的北方金词,从总体上讲,是对苏轼一脉“别体”传统的继承和光大。

词坛中心的南移和北方词坛的重建,使12、13世纪的大部分时间内,出现了在相对封闭的地理环境和人文环境中独立发展的南北两个词坛。双方虽然同宗北宋,但在创作方向上都未走北宋“老路”,形成了各具特色的创作

面貌,况周颐《蕙风词话》称:

南宋佳词能浑至,金源佳词近方刚。南人得江山之秀;北人以冰雪为清。南或失之绮靡,近于雕镂之技;北或失之荒率,无解深裘大马之讥。

陈匪石《声执》也指出:“金据中原之地,郝经所谓歌谣跌宕,挟幽并之气者,迥异于南方之文弱。”他们都注意到了北方词风迥异于南宋与地理文化环境之间的必然联系。金词风格之形成,固然与南北相对封闭的具体的地理环境和人文环境有关,但同时也是词体内部原本存在的南北文化质素在新的历史条件下进一步发展和分化的必然结果。唐宋词被视为“南方文学”,其柔弱香软的风格与作者多为“南人”和江南水乡“斜桥红袖”的创作氛围有密切关系。而苏轼“豪放”之作的文化色彩则与众不同,如《江城子·密州出猎》,作者曾“令东州壮士抵掌顿足歌之,吹笛击鼓以为节”,《念奴娇·赤壁怀古》被认为“须关西大汉,执铁板唱‘大江东去’”。东坡这类富于“阳刚”之气的审美风格,实际上正是以“东州壮士”和“关西大汉”为象征的北方文化质素的体现。在东坡之前,词坛上也偶有这类“豪放”词出现,所写情事恰恰也都与作者的北方经历或北方的史迹有关。如晁补之、贺铸等人的创作。北方文化质素虽然客观存在于北宋词的创作中,但一直十分微弱,在南北统一的条件下,尚难以进一步壮大并从总体上改变词体的“南方文学”特色。然而随着政治上的南北分治,南北文化差异被进一步强化,南北词坛对于北宋词传统接受,出现了明显不同的价值取向。有别于南宋词坛尚清真词的主流倾向,北方金词坛主要继承和发展了具有北方文化特质的“东坡范式”,在审美特征、主题倾向、词体形式等方面都呈现出鲜明的“北方文学”特色。

如何概括和描述南宋和金词的这种不同的地理文化特质,我们不妨借用清人论词的观点。浙西派词人厉鹗受禅宗和画论的启发“以词譬之画”,曾将词分为南宗和北宗,指出:“稼轩、后村诸人,词之北宗也;清真、白石诸人,词之南宗也。”厉鹗从地域文化角度立论以揭示不同词风的差异,无疑是别具只眼,但其所论囿于南宋词坛,则未免画地为牢,稍晚的张其锦在《梅边吹笛谱

跋》中发挥厉鹗之说,其目光较其前辈要开阔一些,他进一步将视野延伸到了宋后直到清代词坛,认为“元代两家并行”,清朝诸名家皆“上宗南宋”。张氏从词史演进的角度勾勒出了一条南北二宗流衍变迁的线索,然而他对12世纪词坛南北二宗的考察同样局限于南宋词坛,而忽略了北方的金朝。如果沿着厉、张二氏的思路,我们追索12、13世纪完整的中国词坛,便会发现:厉、张二氏关于南宋词坛的分析虽然无差,但更大范围的“北宗”词派——亦即“北宗”主体,原本存在于北方的广袤大地上。这就是说,当时的中国词坛实际上存在着体现了不同地域文化精神的两个体派——南宗词派与北宗词派。

南宗词派和北宗词派主要是一种文化地理意义上的划分,南宗词中有豪放旷逸之情,北宗词同样也不乏婉约清丽之辞,但不同的文化精神则分别为它们打上不同的地域底色。南宗词与北宗词分别为当时南宋和金词坛的主流,但其精神辐射却又往往不受地域所限,豪雄悲壮的稼轩词极大地撼动了当时词坛,就词学渊源和词体特征而言,稼轩词与北方的金源词坛确实有着直接的传承关系,实质上是北宗精神的南移,与北方词坛的主流派共同构成了当时词坛上的北宗体派,这一北宗词体派的兴盛一直延续到元代中期,由于南宗风雅词派的复兴,方显衰微之势。

北宗词产生的地理环境、社会条件、文坛风气以及作者心态都不同于南宗,故其词学观念及词体自身的性质、功用也必然会发生某种变化,从而造成了金词(包括部分元词)在审美特征、主题倾向、词体形式等各方面都呈现出有别于唐宋词(特别是南宋词)的北宗风范。其基本创作特征大略如下:

豪放质朴——体现北方文化特质的审美风格

张炎曾以“豪气”来称实属北宗体派的稼轩词^①,此语虽出以明显的贬抑口吻,却也准确地道出了北宗词最明显的风格特征。就北宗而言,“豪气”即豪放之气概,相对于南宗词婉雅之情韵而言,它实质上是词人内在精神力量的气势或曰气概的体现。“豪气”作为北宗词的审美特质,主要体现为一种豪放刚健的艺术风格。“豪气”实为蕴涵于作品内容中的主体精神,因此富于

^① 张炎:《词源》卷下,中华书局《词话丛编》本。

“豪气”也就意味着作品内容的充实厚重。与讲究声韵、注重格律、着意文采的南宗词相比,北宗词的优胜之处显然在其内容现实性较强和主体精神突出等方面,也就是说北宗词主要体现为一种“质朴之美”。

隐逸避世——突破传统艳科的基本主题

与唐宋词不同,隐逸避世的倾向构成了北宗词的中心内容,艳情描写已退居其次,传统的“艳科”模式在整体意义上被突破了。这种基本主题的转向,实为在当时特定的生存环境中文人心态变移的反映,而词体的言志化又为这种主题转向提供了充分的创作空间。

这种隐逸避世倾向,实质上反映了一种个体生命意识的觉醒和对自由天性的追求。当时频繁的战乱与灾荒,人生最基本的生命存在问题被凸现了出来,段成己“留住头皮贫亦好”^①的词句生动地说明了这种情况。此外异族的入侵和统治,在某些方面也造成了传统儒家价值观的淡化和思想禁锢的相对松弛。在这种情况下,以往被传统所忽略和蔑视的个体生命与个性自由的价值问题便很自然成了士阶层极为关注的焦点。正是在这一点上,金词和部分元词体现了与唐宋词在主体精神上的重要区别。

类诗类曲——在诗曲两极中嬗变的词体特征

金元时代诗、词、曲三体并行,其中传统的诗体与新兴的曲体在创作上的活力与兴盛,都远远超过了已露衰势的词体。一方面由于苏轼所标举的“词诗”观念被词坛普遍接受,诗体进一步向词体渗透,使词体明显地具有了诗的某些特性;另一方面,又由于新兴曲体文学的繁盛和词与曲的天然联系,词体创作也无可逃避地受到了曲体文学的影响,这就使得部分词作在作法和格调上呈现出一种前代所未有的类诗与类曲的特征。

所谓类诗,一是指其形式上的徒诗化,词不再以入乐可歌为务,成了一种新的案头文学;二是指其内质上的言志化,词体在主体情志的表现上达到了与诗体的逼近;三是指其语言上的古雅化。至于类曲,主要是指词受曲之“俗”气的影响,其内容更为贴近世俗,形式也更为平易通俗,突出地表现为语言直率、浅白,甚或谐谑,格律要求也变得更为灵活。

^① 段成己:《木兰花》,《全金元词》,中华书局1979年版,第156页。

三、金词的嬗变轨迹

有金一代是中华民族发展史中一个特殊的演进阶段。这期间,作为华夏民族主体的汉族失去了统治全国的皇权地位,但是大盛于两宋的汉文化艺术结晶——词体文学,并没有随着汉民族在政治上的失势而消亡,它作为各民族共同的精神文化载体,依然在沿着自身的运行轨道发展变化。金词的发展轨迹,实际上也是北宗词兴盛和发展演进史,以下是对这一过程的大致描述:

北宗词体派的创立阶段

这一段大致限定在宋廷南渡到金世宗继位(1127—1161)这三十年的时间内。统治金国的女真族起于白山黑水间,经济、文化十分落后,本无文学可言,其统治者出于对汉文化的钦慕和统治国家的需要,立国之初即推行“汉化”政策,这包括了袭用汉字、“借才异代”、恢复科举和实行“汉法”等措施,“汉化”的结果带来了汉民族文学的复兴,其中词体创作也出现了一个生机盎然的局面。这一阶段所保留下来的词作很有限,其作者主要是羁留在金朝的宋人,如宇文虚中、高士谈、吴激、蔡松年等;也有一些灭宋前金朝自己培养的知识分子,今所见有存词者唯邢具瞻一人;此外,汉化的女真人也出现了一些能词者,遗憾的是今天所能看到的只有完颜亮的四首词。这一阶段最重要的成果是“吴蔡体”的产生,吴激与蔡松年的创作在当时产生了广泛的影响,被称为“吴蔡体”。“吴蔡体”的产生,标志着北宗词体系或曰北宗词体派的创立。

金源词坛这一阶段的创作基本上已经形成了自己不同于两宋的独立品格,这主要体现在吴、蔡的创作上。从词脉源流言,“吴蔡体”虽然继承的是北宋传统,但它却是长成于北国土壤与气候之中,它融入了金源士人对生活独特的感受和理解,体现了一个时代审美观念嬗变,又有着许多异于宋词的新质,代表了当时词坛的普遍风气,宇文虚中、高士谈、邢具瞻的作品皆与蔡词风格接近,金主完颜亮所作“独具桀骜之气”^①,其英雄之概与蔡词也有着内在的一致。“吴蔡体”实际上确定了此后百余年金词的大致走向与风格类型。

^① 张德瀛:《词征》卷六,《词话丛编》本。

元好问“百年以来,乐府推伯坚与吴彦高”^①的论断,反映了这一基本事实。

北宗词的进一步完善阶段

这一阶段论者一般称为“大定明昌”时期,指世宗即位后的明昌年间到宣宗贞佑南渡之前(1161—1213)这半个多世纪的时间。这是金王朝由鼎盛而渐衰的历程。世宗偃武修文,重视儒士,颇有治绩;章宗朝二十年“正礼乐,修刑法,定官制,典章文物粲然成一代之规。”^②这一金王朝的兴盛阶段,也是金代文学的繁荣时期。就词的创作而言,金初创立的北宗词在这一段时间内得到了长足的发展,得以进一步完善和成熟。其标志有二:

一是词人辈出。金代许多著名的词人皆出现在这一时期,如耶律履、蔡珪、王寂、刘仲尹、党怀英、景覃、王庭筠、刘迎、赵秉文、折元礼、高宪等,可谓群星璀璨,烁烁交辉。特别是身居帝位的完颜雍、完颜璟祖孙皆倚声,实为词坛鼎盛的象征;

二是风格多样。这时期的词人都是吮吸着金文化的乳汁成长起来的,与前期的宇文、吴、蔡等人已有了很大不同。此时,北宗体派已得到了较为充分的发展,词人的创作呈现出各种不同的风格,如“党怀英之松秀高寒、王庭筠之幽峭绵邈、赵秉文之英朗超旷、折元礼之道劲沉雄、高宪之嵌崎排奰”^③。今天所看到的这一阶段词人作品,主要是《中州乐府》所选录者,但从这些仅存的文献中已足见当日词坛创作的规模与风貌了。其中赵秉文是这一段中最有影响的词家,论者多以之入金末,而就其创作经历和作品风格来看,以之为金中期词人更为合适。

北宗词创作的高峰阶段

就创作规模、繁荣程度和词体发育过程而言,大定明昌一段无疑是金代词坛的黄金时期,显示了北宗词的“鼎盛气象”,但其真正的艺术高峰期则是在金末元初这一段,一个重要的标志便是遗山乐府的产生。此阶段时间大致从金宣宗“贞佑南渡”后到元世祖中统建元前(1213—1260),这近半个世纪的

① 《中州集》卷一,文渊阁四库全书本。

② 《金史》卷一二《本纪第十二》,中华书局1975年版。

③ 钟振振:《金元明清词鉴赏辞典·序》,江苏古籍出版社1989年版。

岁月是中国北方风云变幻极度动荡的年代,然而“国家不幸诗人幸”^①,北宗词体派的发展不仅没有因王朝的衰亡与兴立而中断,反而因其词体形式与时代精神的契合达到了其艺术的峰巅。可以划在这一段的金代词人主要有完颜珣(1172—1232)、李俊明(1176—1260)、李献能(1190—1232)、元好问(1190—1257)、段克己(1196—1254)、段成己(1199—1279)等,就今见资料看作者数量不算多,但就其创作的思想力度和艺术水平而言,确实将金词推向了它最后的辉煌。这一高峰时期实际上一直延续到蒙古人入主中原之后。这一段的词坛创作主要有如下一些特点:

1. 词人创作规模渐大。这一段的词人虽不多,但许多词人的存词数量都达到了一定的规模,如李俊明、段克己、段成己等人存词都在六十首以上,而元好问达三百八十余首。当然今天我们所见文献并非当时创作全部,不过就其概率看,说这一时期词人的个人创作具备了较大的规模当没有疑问。

2. 创作进入理论自觉的阶段。在词体创作中,苏轼开辟了“以诗为词”的道路,但缺乏理论上的阐释;入金后北宗词派创立,显示了不凡的实绩,不过就目前资料看,仍没有理论上的建树;至金末元初,随着创作经验的积累和对词体本质的反思,北宗词理论成熟的时期也到来了,这主要体现在王若虚、特别是元好问的词学批评中。

3. 作品内容的现实性大为增强。词本是一种离现实较远的主观性较强的抒情诗体,金初“吴蔡体”继承“东坡体”注重表现作者主体精神的传统,但其作品主要还是抒写士大夫的个人生活情趣,至金末,这种情况明显发生了改变,出现了许多抒写报国情怀的豪壮之词,更有词人在词中直接表现国亡家破的黍离之悲,但写得最多的还是对隐逸遁世情怀的表现。若论作品内容的深刻和广泛,自莫过于遗山乐府。

4. 艺术形式的进一步完备精善。遗山词代表了金元北宗词的最高艺术水平,其词不仅得苏、辛真谛,且不抱艺术偏见,善取婉约词法相济,故有“集两宋之大成”之誉。无疑,遗山词艺术表现上这种相对完善兼备的性质,有力地保证它最终达到了北宗词发展的峰巅。

^① 赵翼:《题遗山诗集》,见《瓠北诗钞》,清乾隆二十六年(1791年)刻本。

总之,无论从哪个方面讲,这一时期的词都达到了北宗词创作的高峰,它一方面是对百余年北宗词的创作成果的一个总结,另一方面也为下一阶段数十年北宗词的持续繁荣奠定了基础。

第二节 吴蔡体:金词的发轫

一、东坡体影响下的“吴蔡体”

金初词坛有着开宗立派意义的创作实绩当属“吴蔡体”。所谓“吴蔡体”的所指对象是金初词人吴激、蔡松年的创作风格。

吴激(?—1142),字彦高,号东山,建州(福建建瓯)人。宋宰相栻之子,米芾婿。宣和四年(1122)至宋钦宗靖康二年(1127)间使金被留,累官翰林待制。皇统二年(1142)出知深州(今河北深县),到官三日卒。吴激有很高的艺术造诣,《中州集》载:“工诗能文,字画得其妇翁笔意。”有《东山集》十卷行于世,今佚。现存词仅10首。蔡松年(1107—1159),字伯坚,号萧闲老人,真定(河北正定)人。宣和末,从父蔡靖守燕山府,兵败降金。天会年间,授真定府判官,仕至右丞相,封卫国公。正隆四年(1159)卒,谥文简。金残本《明秀集注》三卷辑词72首,收入《四印斋所刻词》。赵万里辑本又据《中州乐府》补词10首,据《阳春白雪》补词2首。《全金元词》复据《中州乐府》、《阳春白雪》等辑补,凡84首。

“吴蔡体”一语为元好问沿用金中叶户部尚书萧贡的说法^①,在今存文献中最早见于《中州集》:

百年以来,乐府推萧闲与吴颜高,号“吴蔡体”。

“体”是古代文论的重要范畴,意义十分广泛,用在具体作家作品批评中的“体”,与作为文学体裁之“体”的“体”内涵不同,主要意义大致有两层:一是指体现着某种创作风格,或创作趋向与风气的作品体式;二是指在此基础

^① 《御选历代诗余》卷一一九载萧贡语,文渊阁四库全书本。

上形成的“体派”，即体现了某种共同风格或倾向的流派，或某一时代的创作。“吴蔡体”的概念应该说兼具了这两方面的意义。吴、蔡的创作被称为“体”，就意味着它具有了一种词体新变的意义，同时也标志着金源词坛上属于自己的词体派系的形成。

不过，就创作风格而言，吴激词与蔡松年词实有明显的区别，正如近人陈匪石《声执》所指出的：

金源词人以吴彦高、蔡伯坚称首，实皆宋人。吴较绵丽婉约，然时有凄厉之音。蔡则疏快平博，雅近东坡。

可见，所谓“吴蔡体”并非就二人共同的艺术风格而言，那么“吴蔡体”的内涵该如何理解呢？就萧贡提出“吴蔡体”的背景看，他是将吴、蔡词作为一个特定历史时期的产物，与后世的“金源文派”相对而论的。他强调吴、蔡词共同的时代（金初）与地域（宋）的因素和作为当时词坛最高典范的意义。事实上，尽管二人风格有异，但共同文化环境和相近的处境，也使他们的创作呈现出某些方面的交合，比如对苏轼词中“东坡体”的接受，二人是一致的，虽然接受的侧重面和程度有所不同。

“吴蔡体”就词学根脉言源自于北宋，主要是对苏轼“东坡体”的继承，同时也包括了对周、秦一派词体精华的吸收。“吴蔡体”虽与北宋词有着直接传承关系，但并不能就此而断定“吴蔡体”只是北宋词的余绪和翻版，实为词体文学在金初特定历史文化环境中的延续和新生，百年金词由此而发轫。在这个过程中，苏轼词的传播与接受起着关键的作用。

东坡词的出现，在词体艺术发展史上有着重大的意义，《四库全书总目提要》曾评述道：

词自晚唐五代以来，以清切婉约为宗，至柳永而一变，如诗家之有白居易；至轼而又一变，如诗家之有韩愈，遂开南宋辛弃疾等一派。

《提要》所云十分简要地指出了苏词的词史地位，只是它没有注意到苏词对金

词的影响,而辛弃疾实际上是“由北开南”^①的词人。苏轼词的最大功绩在于为词坛贡献了一种全新的词体样式——“东坡体”^②,“东坡体”不等同于“东坡词”,其外延为东坡词中具有词体革新意义的那部分作品。苏轼辞世后不到三十年,北宋王朝为金所亡,但是苏轼的学术思想和“东坡体”精神却在金源国土上得以延续并被极度张扬。靖康之变,南北分治,文学创作也因之而各呈风貌。北方金源统治者出于“正统天下”的需要,有意识地学习和引入汉文化,促使了传统儒学的复兴,由此重道务实的“苏学”适得其所,被文人士大夫广泛接受,产生了重大的影响,正如清人翁方纲所称:“程学盛于南,苏学盛于北”^③。金源文人对于东坡的仰慕,包括了对其政治主张、哲学理论乃至整个人格理想的欣赏与推尊,更体现为对其诗词、文章、书法等艺术创作的崇拜与追摹。元好问《续夷坚志》中的一段记载颇可说明问题:

承庆字昌叔,襄城人。父文仲,承安中进士,以孝友淳直称乡里,官至文登令,年七十余卒。沐浴易衣冠,与家人诀,怡然安坐,诵东坡《赤壁》乐府,又歌“人间如梦”以下二句,歌阕而逝。

此为一极端的例子,但有金一代文人对东坡词赏爱至极的心理与风气由此可见一斑,而东坡于词坛的影响也是不言而喻的。据元好问所记,苏轼词集《东坡乐府》在金源社会流传十分广泛,绛人孙安常曾有《注东坡乐府》一书行于世^④。是于这样一种尊苏学苏的文化背景下,“吴蔡体”适时地出现于金源词坛之上。

从词体革新的角度看,“吴蔡体”的基本精神主要体现在蔡松年的创作上,正如钟振振教授所指出的“真正开有金百年词运者,实惟蔡氏一人而已。其《明秀集》追步眉山,雄爽高健,为后人提供了学苏的第一个蓝本。”吴激为

① 周济:《宋四家词选目录叙论》,中华书局1985年版。

② 在现存文献中词体创作中的“东坡体”一语,最早见于元好问《遗山乐府》卷一《鹧鸪天》(煮酒青梅入坐新)和卷三《定风波》(离合悲欢酒一壶)。

③ 《石洲诗话》卷五,人民文学出版社1981年版。

④ 见《中州集》卷七,文渊阁四库全书本。

苏轼友人米芾之婿，在“苏学北行”的环境中其词受到苏轼的影响当是自然之事，事实也是如此，不过较之蔡松年其受影响程度要小得多，所以我们论“吴蔡体”主要是就蔡氏所作而言。从今存蔡松年的诗词作品中可以看出，蔡氏对苏的人品和创作均十分推崇，在《明秀集》中可清楚地看到他学苏的迹象，其中对苏轼作品语句的大量直引和化用是一个突出的标志。据金槧残本魏道明注《明秀集》大略统计，仅卷首8篇《水调歌头》用东坡语达36处。这种情况在宋人中也是少有的。一般来说，用语是对前人创造的认同，用语上对某一作家的偏好，亦即标志着对其创作艺术的欣赏与接受。此外，蔡氏还有一些直接步韵的和苏词。可见，他对苏词是一种全面而系统的学习。在这个意义上，萧闲词可谓“东坡体”的直接继嗣者。

“吴蔡体”对于“东坡体”的继承，并不完全是出于作者的个人喜好，而是“东坡体”所蕴涵的主体精神与金初士人的心理需要相契合的产物。具体而言，金初士人特有的尴尬处境、精神苦闷及其心灵挣扎与超越的祈愿，决定了“吴蔡体”的创造者对于“东坡体”的欣赏与接受，这既是明确的理性追求，也是一种无意识的心理趋向。

对心灵苦闷的超脱，对自由萧散的生存状态的向往，这是萧闲词思想情感上的主要倾向，也是词人追步东坡的深层心理动因。且看下面这首《念奴娇》：

仆来京洛三年，未尝饱见春物。今岁江梅始开，复事远行。虎茵、丹房、东岫诸亲友折花酌酒于明秀峰下，仍借东坡先生词韵，出妙语以惜别。辄亦继作，致言欢不足之意。

倦游老眼，负梅花京洛，三年春物。明秀高峰人去后，冷落清辉绝壁。花底年光，山前爽气，别语挥冰雪。摩挲庭桧，耐寒好在霜杰。

人世长短亭中，此身流转，几花残花发。只有平生生处乐，一念犹难磨灭，放眼南枝，忘怀樽酒，及此青青发。从今归梦，暗香千里横月。

此词为步东坡《念奴娇·赤壁怀古》韵之作。不难看出，萧闲对东坡的追步不仅是在形式上，更表现在主体精神对东坡词情感的体认上：东坡词所蕴涵的

那种人生命运难以把握的悲剧感和忘却尘世、超拔苦闷的豪逸情怀，也正是蔡词所意欲表达的主旨。萧闲词中的这种情感决非故作超旷之语的学步，而是出自于其深刻的幽微的内心矛盾。他虽然位极宰执之尊，其内心深处却是充满了矛盾、痛苦和无奈，其特殊的命运遭际决定了他无可逃避地要终生背上一副沉重的“十字架”。蔡松年祖籍余杭，长于汴京。魏道明在上引《念奴娇》“只有平生生处乐，一念犹难磨灭”句下注曰：“言思乡也。”其“乡”即指汴京。《水调歌头》（星河淡城阙）词“香似故园秋”句下，道明亦注：“故园指汴京”。可见繁华的北宋都城在他年轻的心灵中留下的深刻的印象，是终生难以忘怀的。思乡，是古人诗词中最常见的主题之一，但其之于蔡松年则包涵着非同一般的意义。汴梁，不仅是蔡氏长于斯的“故园”，同时还是已亡的北宋的都城，实际上她在那个时代的民族深层文化语系中，已成为了一个“故国”的象征。蔡氏词作中一再流露出的思乡怀旧之情，虽难以说是在有意识地寄寓其对亡宋的眷恋，却不能不承认它在某种程度上反映着其潜意识心理中对故国无法割舍的“血缘”联系。

从现存文献看，蔡松年降金完全是出于迫不得已，宣和末燕城陷落时蔡松年在其父部“管勾机宜文字”^①。《三朝北盟会编》卷二四曾载，当时他曾劝其父坚守不降。其父靖也决心以死殉国，被俘后金人对其极尽礼遇，终为所动而受金职，蔡松年也被辟为元帅府令史。松年接受了金国官职之日，便是其心灵痛苦历程的开始之时。且看这首作于他仕金六年之后的《念奴娇》：

辛亥新正五日，天气晴暖，偶出，道逢卖灯者，晚至一人家，饮橙酒，以滴蜡黄梅侑樽。醉归感叹节物，顾念身世，殆无以为怀，作此自解。

小红破雪，又一灯香动，春城节物。春事新年独梦绕，江浦南枝横月。万户槽丘，西山爽气，差慰人岑寂。六年今古，只应花鸟相识。偶然流坎，岂悲欢人力。莫望家山桑海变，唯有孤云落日。玉色橙香，官黄花露，一醉无南北。终焉此世，正尔犹是良策。

① 《金史》卷一二五《列传第六十三》，中华书局1975年版。

如果不是作品已自纪年月,很难想象其中“老去嚼蜡心情”的苍暮之叹,竟出自一个仅二十四岁的青年人之笔。非“人力”所能把握的命运,将他抛入了一个尴尬而无奈的境地。从词中可清楚地看出其痛楚的心理挣扎过程,他意欲忘却过去,“莫望家山桑海变”,但实际上他又不可能做到,只有借“一醉”来暂时抚慰一下由“南北”之别刻在其心扉上的创痕。

所谓“南北”,从字面看是指南北对峙的南宋和金源,而在当时的历史环境中它实际上还隐藏着一层“夏夷之辨”的意味。这表明蔡松年内心的矛盾和痛楚实质上是一种深层文化价值观念上的心理冲突,因而它是无可逃避的,也是难以彻底摆脱的。中国历史上的“夷”、“夏”,实质上与我们今天所讲的“中”、“外”属于不同的概念范畴,所谓“夷夏”主要是一种“文化”上的分辨。^①女真人积极主动的汉化,已在“道统”上取得了士人的认同,但是非汉族人为君主的事实仍难以被纳入封建“夏夷之辨”中的“政统”体系之中。汉族政权南宋存在的事实,无疑又使金朝汉士心中的这种“政统”观更难消解。蔡松年一方面贵为宰相,须按照传统文化中的为臣之道尽忠君报国的义务,另一方面其内心深处又时时遭受着“政统”观念的啮咬,其痛楚是可想而知的。

不过,我们在《明秀集》中所看到的往往并非这种心灵痛苦的直接表述,而多是其萧散旷达情怀的抒写。无疑,东坡词所表现的那种身处逆境却能随遇而安、超然物外的精神,为蔡氏实现由痛苦和焦虑向自由与萧散的心理能量转换提供了一条有效的途径。萧闲词中所展示的那种萧散的风神和闲逸的襟怀,正是经由心灵挣扎后而达到的一种超脱“无闷”的精神境界。可见萧闲词对东坡词的效法并非趋于时尚的表层模仿,而是全面系统的体认和师法,有其深刻的内在的心理动因,由此决定了其学苏之作并非苏词的新翻版,而是一种融入了时代特质和词人个性的新创造,所谓“吴蔡体”正是这种创造的硕果。

二、词体功能转型的范本

“吴蔡体”在词体发展史上的突出贡献是在“东坡体”基础上全面实现了

^① 见钱穆:《中国文化史导论》,商务印书馆1994年版,第23、41页。

词体功能的迁移,创立了一种将言志和交际作为基本功能的新的词体规范,为金源词的百年发展提供了一个创作范本。

清人田同之《西圃词话》曾将词人分为“诗人之词”与“词人之词”,认为二者的根本区别在于所写情事的“真”与“假”,并以“无其事而有其情”的“男子闺音”为“假”的表现。这一看法固可讨论,但他指出一个事实,即传统婉约词最大的问题是词人主体精神的弱化或缺失。东坡“以诗为词”的词体意义在于打破了词坛“雌声学语”的一统天下,但他做得并不彻底:首先是其词中仍有不少情趣俗滥的侧艳之作;其次,“东坡体”未能改变当时词坛婉变柔弱的风气。这与当时词体自身“应歌”的社会功用有密切关系。

“靖康之难”之后,政治上的南北分治也加大了南北文坛风气的差异。在南宋,传统词体以其强大的惯力仍影响着词坛,而词体传统的应歌功能尚有活力是一个重要的原因。南渡期间,原北宋乐谱、乐器、音乐典籍、黍尺制度及乐工、歌妓的大量散佚,且自建炎元年(1127)至绍兴十二年(1142)朝廷禁乐,因而词与乐的疏离现象也十分严重,但乐禁解除后,社会上的声妓之娱又迅速恢复起来,^①尽管如此,南宋词坛的复雅趋势已使文人词虽可歌但愈来愈疏离了市井歌场。但南宋词相当部分仍可歌,文人作词也以入乐相尚。故其内容上于传统突破不大。而北方的金源词坛则风气陡变,言志性的豪放体一跃而居于主导地位。促成这种变化的原因是多方面的,上节所述金初传统儒学复归引词坛对“东坡体”所体现的“诗言志”精神的普遍接受,当是其中一个重要方面。同时,这种变化也有赖于词体传统“应歌”功能的迁移。北宋亡国造成的词乐资料 and 音乐人材的损失,在北方当更甚于南方。由此词的普遍性的应歌失去了基本的条件。这并不是说金词全不入乐。据蔡松年词序文可知,其个别作品即曾歌唱,如《雨中花》(嗜酒偏怜风竹)等。蔡词多有序文,有限的几首曾付之于歌女者皆有说明,可见入乐已是特例,而且与勾栏瓦舍的市井歌场无涉。还须注意的是这一时期北曲的兴盛也加速了词与音乐的疏离。明王世贞《曲藻序》云:“曲者,词之变。自金、元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。”明徐渭《南词叙录》

① 参见南宋吴自牧:《梦粱录》,上海古典文学出版社1956年版。

亦云：“今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，流入中原，遂为民之日用。宋词既不可披弦管，南人亦遂尚此。”人们尽管对曲的起源说法不同，但对曲乐兴而词乐衰的事实则是肯定的。词乐的衰微，实质上意味着词体传统应歌功能弱化。由此而造成的词的徒诗化趋势，很自然使词传播对象转向了词人自我及与其相关的同好等，词文学由大众文学转型为精英文学；与之相伴生的便是词体自娱与交际功能的进一步增强。

在传统词体中，词的主要功能是应歌，交际的作用是十分微弱的，唐五代词中偶有一些唱和之作，如刘禹锡的和乐天词《忆江南》（春去也）等，至北宋，产生于文人士大夫交际中的作品时或看到，逐渐增多。南宋初，伴随着词与乐的分离，词开始被普遍地用于作者的社交生活。而这一阶段也正是南宋词坛“东坡体”被广泛接受，言志体得以迅速发展的时期。如叶梦得、向子諲、张元幹等人的作品。与同时期南宋词相比，在参与作者社会交际生活方面，吴蔡词更为全面，也更为彻底。蔡词大量的序文中多有作品写作缘起的交待，有的还标明年月，由此可大略看出词人的社会境遇和行迹。《全金元词》收蔡词86首，大略统计其中送迎寄赠之作约占30%，交游唱和之作约占40%强。也就是说其词作大部分是在社会交际中产生的。词至此已完全改变了“小道”、“贱体”的地位。吴激存词仅10首，但从题序和内容上可明显看出有7首与交际有关。在以词为交际工具这一点上，吴蔡是一致的。

关于交际功用对于词体言志抒怀的影响，论者历来多持否定态度。清周济《介存斋论词杂著》云：“北宋有无谓之词以应歌，南宋有无谓之词以应社。”王国维强烈反对“美赠投刺之篇”，认为“至南宋以后，词亦为羔雁之具”^①。就南宋及金源的部分交际性作品而言，上述说法无疑是合乎事实的，但它只道出了问题的一个方面。这类作品之所以有的成为“无谓”的“羔雁之具”，主要是作者在交际中过强的个人功利性目的所致。而在以思想和情感的交流为主要目的的交际中，情形就完全不同。特别是亲人知友之间的交游，往往是彼此敞开心扉的机会，反映在作品中的情思自然应是自我主体意识的真实表现。由吴、蔡词的基本内容看，这种交际功能的增强并没有妨碍

① 王国维：《人间词话》，《词话丛编》本。

其真性情的表现。从题材上讲,吴、蔡之作彻底摒弃了宋词中的淫靡俗艳之气,即使写艳情,也不失蕴藉风流之致。吴激词风格上与传统婉约体更接近一些,但词中所写已完全不是“无其事而有其情”的客体化情思。类似于庾信的身世使其作品充满了凄怆悲壮的乡关之思与亡国之痛。如《人月圆》、《春从天上来》皆为流落于金的北宋宫女和歌姬而作。^①而《风流子》则为追怀少年汴京游乐、感叹晚居北国凄凉之作。显然这种“感慨中饶伊郁”^②的特点正是强烈的主观情思所致。而在蔡萧闲词中反复歌咏的主题是归隐避世,它实际上反映的是作者在特定的环境中“身宠神辱”、“俯仰随人”^③的独特感受。总之,在吴蔡词中,交际功用已成为词体实现充分言志化的一个必要条件。

人是一种社会生物,人际交往构成了个体最基本的社会生存环境。人的社会性决定了人与人之间需要思想情感的交流和理解。建立在这个基础上的交际,只能是词人主体精神生发与表现的适宜土壤和渠道。正是在这个意义上,我们将词体功能从应歌向交际的迁移,作为词体内容由客体化向主体化转变的一个基本条件和重要标志来论述。可以说,“东坡体”的主体精神在“吴蔡体”中的主流化、本质化,以及后来在稼轩体中的进一步发扬光大,正是通过词体功能的转变来实现的。

三、清刚宏阔的审美趋向

词体功能的迁移使词人摆脱了由应歌带来的种种束缚,这不仅为自我主体精神的表现开辟了广阔的领域,也为体现着新的审美理想的豪放词风的确立及其相应的表现手法的创造提供了有利的契机。如果我们进一步从这个角度来考察,就会更清楚地看到“吴蔡体”词体革新意义。

清况周颐《蕙风词话》论述南北词风差异时曾说:

金源之于南宋,时代政同,疆域之不同,人事为之耳,风会曷与焉?

① 《人月圆》本事见洪迈《容斋随笔》卷一三,文渊阁四库全书本。

② 清陈廷焯:《白雨斋词话》卷三,《词话丛编》本。

③ 蔡松年:《庚申闰月从师还自颖上·其四》、《淮南道中五首·其二》,载《中州集》,文渊阁四库全书本。

如辛幼安先在北,何尝不可南;如吴彦高先在南,何尝不可北。细审其词,南北确乎有辨。……南宋佳词能浑;至金源佳词近刚方。宋词深致能入骨,如清真、梦窗是;金词清劲能树骨,如萧闲、遁庵是。南人得江山之秀;北人以冰雪为清。南或失之绮靡,近于雕镂之技;北或失之荒率,无解深裘大马之讥。

这段话较为准确地概括了南宋词与金源词基本的美感特质。值得注意的是,辛词和吴词虽公认为代表了当时南北词坛的最高水平,但况氏却没有将二人列为南北词风的典范。显然他意识到二人所作与南“秀”北“清”的风格不相类似,其原因又与辛“先在北”和吴“先在南”的身世有关。基于对其词作美感特质的“细审”,况氏认定“南北确乎有辨”。蕙风之前,稼轩词的北方特色已引起一些人的注意,如清浙西派词人厉鹗就曾“以词譬之画”,分南北二宗,认为“稼轩、后村诸人,词之北宗也;清真、白石诸人,词之南宗也。”^①稼轩词的“北宗”品质十分明显,从某种意义上说,稼轩体实际上是北宗词南移的产物。

关于“北宗”金源词的基本风貌及其成因,钟振振教授有一段精到的描述:

北国气候干烈祁寒,北地山川浑莽恢阔;北方风俗质直开朗;北疆声乐劲激粗犷。根于斯,故金词之于北宋,就较少受到柳永、秦观、周邦彦等婉约词人的影响,而更多地继承了苏轼词的清雄伉爽。^②

金词品格之形成既有风土人情等外部因素的影响,更有词体内部艺术传承的作用。代表金源北宗词方向“吴蔡体”模式接受了东坡词意境、气格及表现手法等多方面的遗传基因,同时又在新的环境和作者个性的作用下生发出自己新的特质。这方面突出的标志是,吴、蔡词在总体审美趋向上,表现为对阔大词境和刚劲之气的认同与追求。

① 《张今涪红螺词序》,载《樊榭山房全集》卷四,上海古籍出版社1992年版。

② 钟振振:《金元明清词鉴赏辞典·序》,江苏古籍出版社1989年版。

吴激词气格上略近婉约体,但就其词境而言,则又与那些剪红刻翠之作不可同日而语。如《木兰花慢·中秋》:

 敞千门万户,瞰沧海,烂银盘。对沆瀣楼高,储胥雁过,坠露生寒。
 阑干。眺河汉外,送浮云、尽出众星干。丹桂霓裳缥缈,似闻杂佩珊珊。
 长安底处高城,人不见,路漫漫。叹旧日心情,如今容鬓,瘦沈愁潘。
 幽欢。纵容易得,数佳期、动是隔年看。归去江湖一叶,浩然对影垂竿。

词中所写中秋月夜思乡之情虽为传统题材,但那种“瞰沧海”、“眺河汉”的广阔视野及去国离乡的悲壮情怀,则为传统词境所缺少。萧闲词追步眉山,其词境也多有“大江东去”之神韵。如《水调歌头》(星河淡城阙)、《念奴娇》(倦游老眼)等名篇莫不如是。吴、蔡词中虽不乏一些造境“小而好”之作,但其词境的基本类型之于“宝帘闲挂小银钩”^①这样的传统词境已有了本质的不同。稼轩词对词境开拓的气魄与规模自胜于吴、蔡,但吴、蔡能于前代遗留下来的满目红翠之中,直寻东坡,标倡雄阔,并使之具有词体属性的意义,无疑有其开创之功。

基于阔大之词境的清爽刚劲之气,是“吴蔡体”的又一个重要特点。这一方面的特点主要体现在萧闲词上,词人的“刚方”之质更多的表现为对东坡体清爽旷逸精神的继承和张扬。蕙风所谓“以冰雪为清”颇能说明“吴蔡体”,特别是萧闲词所体现的清刚之气。在传统的婉约体作品中,人们所熟视的是春风秋雨、疏柳落花这类香艳软媚的意象;而在《明秀集》中,我们则看到词人对于冰霜风雪这类冷峻清寒意象及其感受的格外垂青。其例俯拾皆是,仅卷一开首8篇《水调歌头》即多达20余处,如:

 沙鸥一点晴雪 十年流落冰雪 空凉万家月 手捻冷香碎 晓猎
 冷貂裘 好在西山寒碧 忽有冷泉高竹 冰雪做生涯 醉玉嚼冰雪

① 秦观:《浣溪沙》(漠漠轻寒上小楼),《全宋词》,中华书局1965年版,第461页。

传统婉约词中并非绝对没有这类物象,但大多都是作为一种反美意象而出现,如“霜送晓寒侵被,无寐,无寐”^①、“伫听寒声,云深无雁影”^②等;在姜夔词中表现了一种值得注意的“冷幽”气韵,这与词人引入诗体笔法以救传统词体纤弱之弊的作法有关,但在白石词中,“冷”、“寒”一类字眼,大多还是与“花”、“香”、“月”、“云”这类意象联系在一起,并没有成为一种超越传统的意境审美新质。在传统婉约词中,“寒”、“冷”一般是作为一种“反美”意象出现于作品中,而在萧闲词中,它们则被赋予了一种正面的美质,并成为其词作意境的一个特有的标志。这个变化是耐人寻味的,冰雪之物、冷寒之感成为词中的审美意象固然与北国的自然环境有关,但它更是词人审美情趣的偏好所致。冰雪冷寒只是一种外在的自然现象,词人之所以反复歌咏之,是因其体现了他所追求的清爽之气和刚健之风。

这种清刚之质的确构成了“吴蔡体”最显著的艺术特色,即如那些传统题材的作品也与旧日风貌有别。且看吴激这首《满庭芳》:

柳引青烟,花倾红雨,老来怕见清明。欲行还往,天气弄阴晴。是处吹箫巷陌,衫襟渍、春酒如饴。溪桥畔,涓涓流水,鸡犬静柴荆。高城。天共远,山遮望断,草唤愁生。等五湖烟景,今人谁争。凄断湘灵鼓瑟,写不尽、楚客多情。空惆怅,春闺梦短,斜月晓闻莺。

词中所写思乡之情与柳耆卿笔下的羁旅之思颇有相似处,但吴彦高生逢末世、国亡人留,有家难回的巨大悲慨,则是盛世不遇的柳永不可能体会到的。词人将此常情之外的强烈愁思压缩于细腻婉曲的词句之中,磨折为柳青花红间的春梦莺语,故其艳辞丽句终难掩其悲壮刚大之气。实质上,这种风格已为稼轩体颇为人称赏的“摧刚为柔”之境导夫先路。”吴蔡体”意境、意象上的这种清爽刚大之质并非其个人的偶然喜好,而是一个时代审美观念嬗变的体现。缪钺先生曾概括宋人的审美观为:“静弱而不雄强,向内收敛而不向

① 秦观:《如梦令》,《全宋词》,第462页。

② 周邦彦:《关河令》,《全宋词》,第626页。

外扩张,喜深微而不喜广阔。”^①“吴蔡体”所体现的审美理想可谓是对宋人观念的一种反拨,反映了特定的时代和文化对词体艺术提出的新的要求。

第三节 女真词的独特神韵

女真族初兴时,尚处于无文字、无律历的文化初始阶段,与汉文明几乎处于隔绝的状态,然而在入主中原后的很短时期内,女真族却产生了一批本民族的汉语诗歌作者,许多人甚至可写出有相当艺术造诣的词作,但由于文献亡佚,我们今天看到的只有完颜亮、完颜雍、完颜璟、完颜珣和完颜从郁四位皇族作者的作品。不过,从中我们仍然可以了解到女真族文入学词、作词的大量信息。他们身为帝王或宗室而乐于作词,当是女真上层社会风气使然,也是女真族上层社会高度汉化的一个标志。就他们本人而言,其词作也远不止现存数量,如《金史·完颜珣传》记载,完颜氏自己结撰的《如庵小稿》,收“乐府一百首”。就现存女真人词本身看,其数量有限,多数作品与当时汉士作品相比并无十分明显的特色。但我们把这些作品放在特定的历史文化背景上,结合作者的特殊身份和词体特性进行考察,便会发现它们丰富的文学史意义和独特的艺术神韵。

四、女真族的汉化进程与词学兴盛

女真族入主中原之前后,称帝的北方少数民族还有契丹和蒙古。这些少数民族文人中不乏汉语诗人,但是除女真族外,契丹族和蒙古族则绝少作词者。有辽二百余年,正是宋词大盛之时,但却找不到契丹人作词的记录;元代词坛虽不及宋金繁荣,但创作仍相当活跃,然而蒙古人却有可能无能作词者(萨都拉族别目前尚有争议)。当时的契丹人与蒙古人(包括皇族)也可能会有一些词作问世,但可以肯定,其数量和水平都未引起人们注意,以至于文献缺载。同为非汉族裔,为什么女真族词学独盛呢?

究其原因,主要是女真族较之契丹族与蒙古族更彻底地完成了汉化的进

^① 缪钺:《宋诗鉴赏辞典·序》,上海辞书出版社1987年版。

程,准确地说是女真族完成了民族语言的置换——汉语代替女真语成为女真族的书面甚至口头语。在汉语诸诗体中,词相对后起,但其格律形式则更为复杂,一调一体(或多体),写作时不仅要注意字音平仄,还须考虑声情相适,故写作难度也最大。对于汉语非母语的外族人来讲,若非汉语十分娴熟,恐难以置笔。征服民族的汉语普及与熟练程度与该民族的汉化程度是成正比的。契丹、女真和蒙古三个北方民族,他们从打败汉族王朝而立国之日起,也就开始了汉化的进程。虽然这并非这些民族的初衷,实际上,他们从一开始就对汉化保持着警惕,甚至恐惧,采取了许多措施试图阻止本民族的汉化趋向,但无济于事。不过,上述三个民族的汉化的程度并不相同,女真最为彻底,而契丹与蒙古实际上并未完全同化。决定汉化程度的因素,除了统治者对汉文化的认可态度外,还与该民族的制度设计、地域本位及文化政策等情况有关。

三个北方民族立国后都面临着一个如何有效地统治以汉人为主体的多民族属民的问题。起初,他们都不约而同地采用了“蕃汉分治”的制度。辽的办法是“以国制治契丹,以汉制待汉人”^①。金“太祖入燕,始用辽南、北面官僚制度”。^②元朝建立后也实行“随俗而治”^③,汉地用汉法,而在吐蕃沿袭政教合一,在南方和西南少数民族地区推行土官制,在蒙古族地区则保持“千户制”。辽朝的二元制虽然后期有融合的趋势,但作为基本“政体”未曾改变。元朝始终以“千户制”来统治蒙古族内部。金朝的情况则不同,熙宗天眷元年(1138)八月甲寅,“颁行官制”,即“天眷新制”,由是女真勃极烈制度“至熙宗定官制皆废”,以三省六部制取而代之。^④在少数民族汉化的进程中,本民族原本的政治体制当是阻隔其汉化的一道“柏林墙”,这道墙倒塌了,其整体性汉化也就成了必然。大量移民导致的地域本位转移,也是促成女真族彻底汉化的一个重要因素。金人曾明确指出辽金两朝这方面的差异:“本朝与辽室

① 《辽史》卷四五,中华书局1974年版。

② 《金史》卷七八,中华书局1975年版。

③ 《元史》卷五九。

④ 《金史》卷五五。

异,辽之基业根本在山北之临潢……我本朝皇业根本在山南之燕。”^①辽朝始终坚持草原本位;而金朝在海陵王时代就已确立了汉地本位,后迁都燕京,再迁汴京,同时女真人也大规模移民中原,加速了与汉族的交往融合。女真族立国前农业已有一定基础,也使他们更易适应中原的农耕社会。这方面蒙古族与契丹相似,尽管元朝建立后,蒙古人也大量移民中原,但其根本“千户”多数仍留在蒙古本土,有效地避免了整个民族的“同化”。

政治的一体化和中原本位的确立,使女真人与汉人有了更密切的接触,加速了女真人在生活方式和习俗等方面的汉族化。这个过程必然伴随着女真人对汉语的学习。不过,作为汉语非母语的外族人若要娴熟地掌握汉语言表达技巧和充分的汉文化知识,从事曲子词的写作,非一般口耳相习的实用性学习所能达到,必须经过严格的语言学习和训练。这一过程中,科举制度有着不可忽视的作用。起于隋唐的科举制目的是选拔官员,但由于它对于语言文化的特别要求,同时也有力地促进了文学人才产生。契丹、女真和蒙古三个少数民族的统治者对待科举的认识有所不同,做法也不同。契丹人虽较元要积极,但相对于金则要保守,科举长期只对汉人开放。元在这方面最为消极,以吏代儒,科举久废,复而又停,科举对于社会文化的作用并不明显。金朝的科举考试几乎向所有人开放,并且专为女真族创立了“女真进士科”。金代科举虽然蕃汉分列,但并不禁止女真人参加为汉人设置的考试。女真进士科的创立以女真字学的举办为基础。金朝立国以后,先后创制了女真大字和女真小字,并翻译了大量的汉文化经典为女真字文本,同时强令女真人学习,以此为基础设立女真进士科。这样做的出发点是想以提倡女真本民族的自树来遏止渐趋盛行的女真汉化进程,但实际效果却是使女真人使用女真字来接受汉族文化与儒家的伦理道德,从而加速了女真文人心态的汉化,使得更多的女真人产生直接学习汉语言文化的愿望,结果反而是导致了汉语言文化在女真人中的广泛普及。由此,汉语言文化(包括文学)典籍在女真人特别是其上层社会中得以广泛传播与接受。

这种情况在女真皇族子弟中表现尤甚。如金熙宗“自童稚时,金人已寇

^① 《金史》卷九六。

中原,得燕人韩昉及中国儒士教之。其亶之学也,虽不能明经博古,而稍解赋诗翰,雅歌儒服,烹茶焚香,弈棋战象,徒失女真本态耳。由是则与旧大功臣君臣之道殊不相合,渠视旧大臣则曰:‘无知夷狄也’;旧大臣视渠则曰:‘宛如一汉家少年子也’”。金世宗为了提醒女真人不要抛弃本民族文化,曾命歌女唱女真歌词,并对皇太子说:“朕思先朝所行之事,未尝暂忘,故时听此词,亦欲令汝辈知女直醇质之风。至于文字、语言或不通晓,是忘本也!”^①于此可窥女真皇族汉化程度之一斑。其中也透露出—个事实:即当时女真人已不再唱本朝歌曲,取而代之的自然—是汉语歌曲。虽然金代由于词乐、歌法的失传,许多词调已不可歌,歌词已开始疏离大众歌场,但仍有许多词调是可歌的,特别是在士大夫中,唱词被视为文人雅事。女真上层社会中所传唱的汉语歌曲中当也包括了传统的曲子词。章宗有“知音”^②之称,完颜珣所作《临江仙》、《青玉案》也有“可歌”的记载^③。词之于女真人不仅是歌曲,也是阅读文本,还是他们用来抒情言志的诗体。虽然今天我们所能看到的只有完颜亮、完颜璟、完颜珣以及完颜雍、完颜从郁等人的若干作品,但这些词作的出现当有其深厚的社会文化基础。

纵观女真人所存词,可以清晰地发现女真贵族自觉学习汉语言文学和逐渐融入汉文化流程的过程。完颜亮、完颜雍、完颜璟和完颜珣四位作者,从历史跨度看,纵贯女真人主中原后的百年时间轴线上,分属金朝初建、全盛和衰亡几个不同的历史阶段,他们所处时代不同,其创作特色各异,水平有差,但这些词作皆为作者学习汉文化的结晶,显示了他们在文化心理上出离草原的步态,同时展现了其词艺渐入佳境的轨迹。

五、海陵词:女真人的强悍之音

完颜亮词在金代女真词中有着特殊的开创性地位,体现着初主中原的女真族的政治理想和民族性格。完颜亮(1122—1161),字符功,金太祖阿骨打之孙,完颜宗干第二子。于皇统九年十二月(1149)弑熙宗自立。正隆九年

① 《金史》卷七。

② 陶宗仪:《南村辍耕录》卷二七引《燕南芝庵先生唱论》,中华书局1958年版。

③ 《历代词话》卷九,《词话丛编》本。

(1161),举兵南下伐宋,为部下所杀,降封为海陵郡王,谥炀,史称海陵王,或海陵庶人。今存词仅四首,但有关文献表明亮所作词应大大多于目前的存量。洪迈《夷坚志》载:“建康归正官王和尚,济南人,能诵金主亮小词”。岳珂《桧史》卷八《逆亮辞怪》记:“亮颇知书,好为诗词,出语倔强,有不为人下之意,境内多传之”。“余又尝问开禧降者,能诵忆尚多,不能尽识。现其所在,寓一二于十百”。从这些记载可见完颜亮词在当时传播广泛,数量也当可观。

不过仅从目前所看到的四首而言,完颜亮的词已经具备了相当高的审美价值。金启琮先生评价海陵词说:“在汉文学上的造诣不可轻视。所作虽不多,在立意上格律上都不愧为当时佳作。虽宋人亦推许之”。^①完颜亮对于词体形式的娴熟把握,体现了他对于汉文化的特别的喜爱和修养。完颜亮父宗于是金初学习汉制,并以之改革女真旧俗的一位重臣,曾延聘当时名儒张用直为家庭老师,完颜亮与其兄皆从之学。完颜亮对用直说:“朕虽不能博通经史,亦粗有所闻,皆卿平昔辅导之力。”《大金国志·海陵纪》称完颜亮“好读书,学弈象戏、点茶、延接儒生,谈论有成人器”,少时被称为“勃烈汉”,意谓貌类汉儿。他倾慕汉族文化,“嗜习经史,一阅终身不复忘。见江南衣冠文物、朝仪位着而慕之”。《归潜志》、《桧史》等文献皆有这方面的记载。完颜亮喜读书,又有很高的天分,悉心的学习,使他学养渐厚,对于汉文化有了很深的了解、认同和把握,对于汉文学艺术有着极高的感悟力和鉴赏力,如书、画、诗、词皆能为之。深厚的汉文化素养使他成了女真人中最具民族性格的词人。

现录《全金元词》所录完颜亮词四首于下:

昨日樵村渔浦,今日琼川银渚。山色卷帘看,老峰峦。锦帐美人贪睡,不觉天孙剪水。惊问是杨花?芦花?

——《昭君怨·雪》

^① 金启琮:《论金代的女真文学》,《内蒙古大学学报》1984年第4期。

停杯不举，停歌不发，等候银蟾出海。不知何处片云来，做许大、通天障碍。虬髯捻断，星眸睜裂，唯恨剑锋不快。一挥截断紫云腰。仔细看，嫦娥体态。

——《鹊桥仙·待月》

旌麾初举，正骖骖力健，嘶风江渚。射虎英雄，落雕都尉，绣帽锦袍翘楚。怒磔戟髯，争奋卷地，一声鞞鼓。笑谈顷，指江齐楚，六师飞渡。

此去。无自堕，金印如斗，独在功名取。断锁机谋，垂鞭方略，人事本无今古。试展卧龙韬韞，果见成功旦暮。问江左，想云霓望切，玄黄迎路。

——《喜迁莺·赐大将军韩夷耶》^①

天丁震怒，掀翻银海，散乱珠珀。六出奇花飞滚滚，平填了、山中丘壑。皓虎颠狂，素麟猖獗，掣断真珠索。玉龙酣战，鳞甲满天飘落。

谁念万里关山，征夫僵立，缟带占旗脚。色映戈矛，光摇剑戟，杀气横戎幕。虎豪雄，偏裨真勇，非与谈兵略。须拚一醉，看取碧空寥廓。

——《念奴娇》^②

就目前所见四首作品年看，其风格与传统的宋词主流——婉约风格迥然不同，更接近苏辛一派。第一首为咏物之作，描写山中飞雪之景，词中虽有“锦帐美人”意象，但全篇简净明快，笔触轻灵，语意隽永，毫无绮罗香泽之态，其风格“和平奇俊”^③，“诡而有致”，^④略近于传统渔父之作。值得注意的是，词中“琼川银渚”之气象，仍传达出了海陵词追求宏大和力度的底蕴。

第二首《鹊桥仙·待月》亦为小令，然寥寥数句，一股豪霸之气迎面扑来，词人雄霸骁勇个性跃于纸上，故洪迈谓之“凶威可掬”。所待者谓之“银蟾出

① 以上三首见《程史》卷八。

② 《花草粹编》卷一〇引《水浒传》。

③ 陈霆：《渚山堂词话》卷二，《词话丛编》本。

④ 《古今词话·金词话》引《艺苑雌黄》，《词话丛编》本。

海”，所来者谓之“通天障碍”，体小则意象博大，词短而境界宏阔，有殊于宋词《鹊桥仙》词境多柔婉狭细之通例。

《喜迁莺》一首写战事，“鼙鼓动地”、“六师飞渡”的征战，在作者笔下，场景壮阔，气势非凡，直有“黑云压城城欲摧”之气象，洋溢着英雄主义的精神，令人感到一种力之美。确如吴梅《词学通论》所称：“南征之作，豪迈无及”。

《念奴娇》一词出自小说《水浒传》，是否为完颜亮所作尚难定论，但词中掀海填壑的气势与万里关山的词境，与完颜亮词的内在精神一脉相承。此词也是咏雪，但格调异于《昭君怨》，作者以战场喻雪景，轻柔飘逸的雪花在词人笔下顿然化为刀光剑影，势撼山河，此类境界足可媲美于盛唐诗人岑参的《白雪歌》、《走马川行》等边塞诗章。

如果从整个词的发展历程来看，不难发现海陵词在词境与风格上的开拓与创新是空前的。王国维《人间词话》称：“境界有大小，不以是而分优劣。”王氏举杜甫《后出塞》诗句“落日照大旗，马鸣风萧萧”为大境界之范例，又举秦观词《踏莎行》句：“雾失楼台，月迷津渡”为例证。秦词二句确实营造了一个苍茫浑大的境界，但通观全篇则仍难以“大”称之。实际上，北宋词坛上流行的基本是“宝帘闲挂小银钩”式的柔细小巧的意境模式。柳永的羁旅行役之作往往有大山巨川一类的大背景，苏轼、王安石等人将社会、历史和士大夫的人生思考的内涵引入词作，曲子词走出了闺阁酒筵的樊篱，其境界的创造具备了某种“宏大叙事”的成分。海陵词进一步将沙场的景观和军人的杀伐之气引入词中，由此创造了一种宏阔、雄劲、暴烈而令人震撼的艺术境界，也由此开稼轩壮词之先河。

海陵词个性十分突出，其风格独成一体。如果说海陵词近于东坡词之豪放，那么它主要体现为一种“豪悍”的特点。前人有“凶威可掬”^①、“雄快可喜”^②、“出语倔强”，“咄咄逼人”^③之说，都指出了其词特有的强劲、悍戾和雄霸之气，这是一种出于其民族性格的近乎原始野性的豪放。这种豪悍肆野的风格，突出地体现在其词的语言形式上。在海陵词的语境中沉涵着一种不可

① 洪迈：《夷坚志》丙卷四，中华书局1981年版。

② 沈德符：《万历野获编》卷一，中华书局1959年版。

③ 《词苑丛谈》卷三引《词经》，文渊阁四库全书本。

掩抑的俚野之质,其词不避口语俗字,明白如话,质朴自然,却又极富震撼感和爆发力。如《艺苑雌黄》评《鹊桥仙·待月》一词:“俚而实豪”,正是注意到了其语言俚俗浅白而豪犷踔厉的特点。

海陵词意境与风格的形成,有多方面因素,既有汉文化与文学传统的影响,也有其民族性格与个人性格的作用。首先,汉文化观念的接受直接促成了海陵词的内容。现存四首海陵词中有三首与征伐南宋有关,这些作品一个共同的主题,即表达作者征服南宋,统一中国的意志。入主中原前的女真族处半游牧状态,游牧民族逐水草而居,迁徙无定所,土地观念和国家观念都很淡薄。女真人入关后,接受和模仿汉文化制度,建立起了金王朝,但他们对于土地的直接控制兴趣并不太大,所以连续扶持了两个汉人政权(张邦昌、刘豫)来统治中原地区。由后来的“绍兴和议”(1142)条款也可以看出,女真人当时最想得到的还是巨额的岁贡,并不急于灭亡南宋,因此其首都仍居于东北一隅。这固然与金国的力量还难以一举灭宋有关,也表明女真上层当时尚缺少统一中国的强烈愿望。然而,二十年后,在宋金力量对比并未发生根本变化的情况下,金国却撕毁协议,悍然发动了南侵战争。这一战争的主导者即是完颜亮。史称完颜亮好大喜功,性暴嗜杀,他曾望江左赋诗云“屯兵百万西湖上,立马吴山第一峰”。为实现其野心,他弑君篡位,拒谏杀母。战争终因内讧而败北,完颜亮本人也遇害。这场看似是由最高统治者个人的极端行为挑起的战事,实际上是女真民族进一步汉化深入至政治理念的结果。儒家思想的“夷夏之辨”和“大一统”国家观,使完颜亮产生了强烈的摆脱“夷狄”之名而成为华夏王朝的正统继承者的欲望。他曾对人说“朕每读鲁史,至夷狄有君者不如诸夏之亡之也。朕且恶之,岂非渠以南、北之区分,同类之比周,而贵彼贱我也”。《金史》记载:“海陵恃累世强盛,欲大肆伐宋,以一天下。尝曰‘天下一家’然后可以为正统……朕举兵灭宋,远不过二三年,然后讨平高丽、夏国。”(卷一二九)正是出于儒家的“正统”观念,完颜亮才有了后来迁都燕京和举兵伐宋的举动。这便是海陵词的征战主题及杀伐描写的创作背景,也是他这类词的文化底蕴之所在。

其次,海陵词豪雄刚健的词风与当时词坛风气也是一致的。靖康之后,南北分治,词风两歧,北方的地域文化金词直接承绪了体现着北方文化精神

的苏轼“东坡体”一脉,形成了“北宗”一派。略早于完颜亮的蔡松年(1107—1169)词即是学苏的标本,对当时词坛影响极大,完颜亮学词自然无法避开当时北方词坛风气。再次,女真族初入中原,虽然其贵族阶层在汉文化熏陶下,不同程度沾溉了些儒雅之气,但游牧民族原有的骁勇尚武、凶悍豪鸷、质朴粗犷的野性并未泯灭,至于完颜亮,其“为人漂急,多猜忌,残忍任数”^①,原始野性与儒雅文明共集一身,这使他在使用词这种汉语文学的优雅形式之时,仍不可抑制地表现出其本能性的豪悍之风和杀伐之气,同时也呈现出雄阔刚大的境界。

六、金朝全盛时期的帝王词

完颜亮之后,金朝进入了世宗和章宗时期,史称“大定明昌”。这近半个世纪的岁月,是金朝最辉煌的盛世,也是金代文学的黄金时代。词的创作也进入了一个新阶段,金初形成的北宗体派得以进一步完善,已“体段完足,能自树立”^②。遗憾的是,这一时期的女真词仅存世宗完颜雍和章宗完颜璟二人的三首作品。尽管如此,我们还是可以从中窥见女真词伴随着女真社会深入汉化的进程而不断发展的脚步。

世宗完颜雍仅存词一首:

但能了净,万法因缘何足问。日月无为,十二时中更勿疑。 常
须自在,识取从来无罣碍。佛佛心心,佛若休心也是尘。

——《减字木兰花·赠玄悟玉禅师》

许多论金词者认为此作只是谈禅论道,缺少艺术价值,故往往忽略不计,解读者甚少。有论者指出本词主旨:“似对佛教不以为然,而钟怀于道家之理。”表达了“对佛教之义的‘佛心’与‘尘念’所‘罣碍’的否定”;“从质疑禅宗的‘佛心’开始,而倡言‘自然无为’之境”。^③也有论者认为:“词中既有佛

① 《金史》卷五。

② 钟振振:《金元明清词鉴赏辞典·序》,江苏古籍出版社1989年版。

③ 周延良:《完颜雍心性素养与文化词品》,《民族文学研究》2002年第4期。

家的“色空”思想,也有道家的“无为”之说,又巧妙地表达了自己对佛道虚空观的否定”。^① 这些说法实在是一种误解,虽然金元时期三教合流,佛道思想已互相渗透,但世宗此词并未涉及道教,通篇都是在谈佛,在讲作者对禅悟的体会和看法。认为世宗词“钟怀于道家之理”,大概是被“无为”一语所误导。“自然无为”是道家的基本思想,但此“无为”非彼“无为”,这从玄悟玉的和词中也可以看出,为了便于对照,现录其词于下:

无为无作,认着无为还是缚。照用同时,电卷星流已太迟。 非
心非佛,唤作非心犹是佛。人境俱空,万象森罗一境中。

此处的“无为无作”与世宗词之“无为”,都是就佛教之“无为法”而言。按照佛教说法,“无为”是无因缘造作,无生住异灭四相之造作之理想境界,又称涅槃、法性、实相等。这是宇宙事物的不生不灭,恒常真实的本然状态,真实本性,即佛性。“无为法”的实质在于“舍”,即放下一切,尤其是心念与意欲上的一切执着,从而达到“了净”。而这些欲念皆生于不能看透世间的“万法因缘”。基于此理,词人认为,只要能获得“了净”,“万法因缘”有什么值得“问”,即不必“执着”于此。这种“了净”完全是“心”的顿然感悟,而无涉于对“万法因缘”的探究,甚至不能执着于“无为法”,故玄词云:“认着无为还是缚”。可见,执着于“万法因缘”便无法“了净”,所以也就无须“问”了。接着词人又以昼夜运行而本然永恒的“日月”来证明这“无为”之理意。

下片由“无为法”出发,继续探究成佛的妙谛。依“无为法”来看待世界,“诸行无常”,即宇宙一切现象都在“行”——迁流变动,此生彼生,此灭彼灭,彼此间相待互存,其间没有恒常的存在,这是世界的本然,这种本然是恒常不变的。认识了世界的这一本质,人也就可以自在自适,不假他求,不须外物,自我圆满,佛家称之为“得大自在”。故词中说“常须自在”,意谓只有“自在”之人才能获得本然“常”性,即佛性。这样就可辨除迷障,“无罣碍”地“识取”万物,脱悟成佛了。在佛教看来,“得大自在”之人心是人的“本性”、“自性”

^① 见网页: [HTTP://ZHIDAO.BAIDU.COM/QUESTION/81949933.HTML](http://ZHIDAO.BAIDU.COM/QUESTION/81949933.HTML)

的回归,从这个意义上讲,“佛心即我心”,即马祖道一所谓“即心即佛”。但是,若执着于此,即心就会被“心”缚,即佛就会被“佛”缚,完全违背佛家“空诸所有”之旨,所以马祖道一再以“非心非佛”来对治,指出成佛不能有成佛的执念,没有“心”,也没有“佛”,只有自然的悟。世宗词“佛佛心心,佛若休心也是尘”二句便是对这一禅机悟解,意谓:佛与心只是相对而在,如果佛执著于休心息念地修行,那他也不是佛了。

史载,金世宗早年笃信佛教,即位后,对信佛法逐渐怀疑和疏离。他曾对人宣称:“至于佛法,尤所未信。”^①但他并不排佛,对于佛、道都采取包容和保护的政策,其本人也多交往僧道人士。本词当为世宗即位之前或之初的作品。从他对佛义禅理的深刻理解中,不难看出华夏文化对于女真族浸润日深的趋向。世宗在位时大力推行文治,儒风盛行,有“小尧舜”之称。与海陵词相比,世宗词的内容已超越了对华夏文化政治层面的接受,而深入到了文化内核层关于心性、本体的思辨,那种杀伐暴戾之气已荡然无存。即便就艺术而言,本词并非无可道者。这是一首典型的禅词。以禅入词,以词谈禅,起源于北宋中叶,王安石、苏轼、黄庭坚都有这一类创作,不过,像世宗此作直接论辩禅机的并不多。此首《减字木兰花》与玄悟玉的和词都是围绕着马祖道一有关“即心即佛”一段公案而展开的。作者巧妙地利用佛禅概念的模糊性特点,分别于上、下片设置了两个悖论性的话题:了净——不问因缘;成佛——非休心,进而分别引入“无为”和“自在”说以启人思悟。短短数语,机锋锐发,禅趣尽出。本词与玄悟玉和词当为金代难得的禅词双璧。

世宗之孙完颜璟(1168—1208),小字麻达葛,存词二首,其作品表明女真族上层此时已完全融入了汉文化的氛围,词的创作进入了一个艺术形式精致化的阶段。

大定二十九年(1189年),世宗卒,完颜璟即位,谥章宗。完颜璟是女真族帝王中汉文化水平最高也是对推行汉文化最有贡献的一位。他一方面注重提高自己的汉文化修养,在书法、绘画、音乐、诗词等各个领域都颇有造诣;另一方面,他创造了宽松的思想、制度、政策、文化环境,鼓励和引导女真族人

① 《金史》卷六。

认同、接受、研习汉文化。章宗之父允恭，“好文学作诗，善画，人物、马尤工”，对文化沾染很深，“欲变夷狄风俗，行中国礼乐，如魏文帝”。章宗受其祖及父的影响，十岁时，“始习本朝语言小字，及汉字经书，以进士完颜匡、司经徐孝美等侍读”。章宗醉心于华夏艺术，他对从宋廷接手的收藏品兴致勃勃。现存的许多唐和北宋的绘画上都可见到章宗的印玺。章宗本人对书法十分爱好，可仿效徽宗的“瘦金体”。章宗于音乐也十分精通，陶宗仪《南村辍耕录》卷二七引《燕南芝庵先生唱论》称：“帝王知音者五人：唐玄宗、后唐庄宗、南唐后主、宋徽宗、金章宗。”作为其深厚汉文化修养的一部分，章宗也“博学工诗”，史称“天资聪悟，诗词多有可称者”。

章宗的两首词，皆为咏物之作：一咏聚骨扇，一咏软金杯。其一《蝶恋花·聚骨扇》：

几股湘江龙骨瘦。巧样翻腾，叠作湘波皱。金缕小钿花斗草。翠条更结同心结。金殿珠帘闲永昼。一握清风，暂喜怀中透。忽听传宣须急奏。轻轻褪入香罗袖。

“扇”是古代诗词中出现频率很高的一个文化意象，但宋词所写之扇为“团扇”、“羽扇”、“纨扇”、“素扇”、“画扇”、“桃花扇”等，据现存文献看，本篇为诗词咏“聚骨扇”之首唱。聚骨扇即折叠扇，何时传入中国，学界看法不一，一般认为北宋时由高丽传入。^①当时的聚骨扇制作精美，上绘图画，为时尚的实用性艺术珍品，在这个意义上，章宗这首《蝶恋花》在中国扇文化史上有着特别的史证价值。

《词学通论》评：“章宗颖悟，亦多题咏。聚骨扇词，一时绝唱。虽为赋物，而雅炼不苟，自来宸翰，率多俚鄙，似此寡矣。”此论确当，小词刻画精细、设色华丽、辞藻妍美，实为以精湛之笔写精致之物，大别于一般“俚鄙”的御笔词。上片写折扇本身的精工隽美，作者由聚骨扇之“骨”起意，想象一根根扇骨由“湘江龙骨”做成，极言其材质与做工的精良。“瘦”字可谓画龙点睛，在写出

^① 参见张世南：《游宦纪闻》，载《唐宋史料笔记丛书》，中华书局1981年版。

扇骨细长形状的同时,画活了一条“长龙”。于是,扇摇成了龙的“翻腾”,扇折成了水上的“波皱”。接下来描绘扇面上精美的斗草图和扇柄下鲜艳的扇坠。作者词心独运,直言这“同心结”状的扇坠为花草“翠条”编结而成。至此,这把静止的折扇,不仅获得了生命的灵动,还被赋予美丽的情爱。顺着这“情”脉意绪,下片执扇之人——一位美艳的宫女出现了。作品着意渲染宫女闲遐时扇起“清风”带来的“喜”悦和听宣赴奏时扇褪罗袖的“轻”盈。看似为写宫女,实则仍在写折扇,表现的是折扇动态中的风韵。轻盈欢快的宫女,精美工巧的折扇,人犹扇美,扇如人巧,扇人互化,相映成趣。从词艺而言,此作实堪称精品妙构。

章宗另一首《生查子·擘橙软金杯》也体现了同样的品质:

风流紫府郎,痛饮乌纱岸。柔软九回肠,冷却玻璃碗。纤纤白玉葱,分破黄金弹。借得洞庭春,飞上桃花面。

将擘开的橙皮当成饮具,直呼为“软金杯”,已设色华丽,雅趣横出。作者对橙杯的写法有别于折扇,并不从正面着笔,而是将此杯置于“紫府”仙境,开篇便写仙郎的“痛饮”,进而渲染“玻璃碗”受到的“冷却”;接下来,小词又写仙女“纤纤”玉指破橙制杯和酒醉面红的情态。仙者的极爱,正见出这“软金杯”的精巧与美妙。全词构思精巧,造语行文极为工致,如词中色彩的精心敷设,“紫”、“乌”、“白”、“黄”、“绿”(洞庭)、“红”(桃花)等颜色,冷暖相衬,深浅相谐,华而不奢,艳而不俗。清徐钊称其为“南唐李氏父子之流也,”^①若论文化修养之深厚和词艺之精湛,完颜璟确实差近于南唐二主,但缺少了二主词中深刻的忧思,更无后主后期词中的悲怆之感和浑厚之境。论者多称章宗二词有宫体味,不过女性在其词中只是点缀,其词情应更接近一般文士的闲情雅趣。

与海陵词和世宗词相比,章宗词最突出的特点是辞采秾丽和构思精巧,犹如博物柜中供人玩赏的玲珑剔透的艺术藏品。完颜璟的词风,与当时词坛

① 《词苑丛谈》卷三,文渊阁四库全书本。

乃至整个文坛重视辞采、讲究章法、追求精品的风气是一致的。词艺的精致化,实质上是女真族上层学习和接受汉文化进入审美层面的必然结果。在完成了政治层面和本体价值层面的接受之后,汉文化精美的艺术形式必将对女真人产生越来越大的吸引力。章宗之作体现出来的正是这一阶段女真词发展的特点,即对于艺术美的自觉追求。章宗的两首词都透露出一个值得注意的信息,汉文化的接受与熏染已改变了女真族上层的日常生活方式,同时也改变了他们的审美情趣。入主中原前的女真族尚处半游牧状态,如元好问所写“民风朴鲁资鸷强”^①,其生活也是粗放型的,大块吃肉,大碗喝酒,何尝用小巧玲珑的“聚骨扇”?又何尝有擘橙为杯的雅趣?由章宗词可看到,此时女真上层已完全抛弃原来质朴简单的生活方式,包括日常生活都已被汉文化浸透,呈现精致化、艺术化的倾向,当年完颜亮身上尚未完全褪去的那种原始“野性”早已无影无踪了。章宗词精致华丽的艺术品格,体现的正是女真上层社会欣赏追求雅丽美与精致美的审美情趣。

七、如庵词:汉文化人格化的结晶

完颜涛(1172—1232)虽然比堂兄完颜璟仅小4岁,却晚去世24年,故相当长时间生活在卫绍王、宣宗和哀宗时代。他的词在一定程度上代表了金王朝后期女真词的艺术水平。完颜涛本名寿孙,字仲实,一字子瑜,自号如庵,又号樗轩老人,封密国公,有《如庵小稿》,已佚,今仅存诗44首。《归潜志》载,有“乐府一百首”,今存仅9首。经过几十年的汉化过程,特别是世宗朝的大力推进,至完颜涛生活的时代,女真上层社会已经基本汉化。这种深入骨髓的文化换血,不仅改变了女真人的生活方式和审美情趣,最终导致了其人格的完全汉化,如庵词即是女真上层的汉化进程由审美化向人格化发展的一个典范。

完颜涛出身皇室,地位显贵,自小便接受良好的汉文化教育,“少时学诗于朱巨观,学书于任君谟,遂有出蓝之誉”。他“博学有俊才”,受长辈影响,嗜爱文学艺术,长于诗词书法,“喜为诗,工真草书”。他酷爱汉文化书画典籍,

^① 《密公宝章小集》,见《遗山集》卷三,文渊阁四库全书本。

到了痴迷的程度,其“家藏法书名画几于中秘等。”^①《金史》本传载:“初,宣宗南迁,诸王宗室颠沛奔走,琚乃尽载其家法书名画,一帙不遗。”他的生活内容与情趣与一般汉儒毫无二致,甚至融入到了汉族文士的交际圈子。完颜琚虽为皇室贵胄,但由于章宗对宗室严加防忌,一生被“置之冷地”,“奉朝请四十年”,甚至后来生活都陷于窘寒。不过,这样的处境反而使他有更多的时间和精力学习和研究汉文化;“日以讲诵吟咏为事”,同时又使他能以平等的身份与当时的汉士交往,并且成为其中的一分子,“时时潜与士大夫唱酬”,“与赵秉文、杨云翼、雷渊、元好问、李汾、王飞伯辈交善”^②。这使他对汉文化的接受,超越了实用层面,甚至审美层面,不仅是对文物器玩的喜爱和品鉴,也不限于价值观的皈依及生活方式、内容上的同化,而是在更深刻的程度上实现了人格的重铸。可以说,在汉文化已为主流的女真上层社会中成长起来的完颜琚,俨然成了一名“文质彬彬”的士君子,读其诗词已完全觉察不到作者竟是几代前还是结绳纪事的民族的后裔。金人刘祁《归潜志》称:“其举止谈笑真一老儒”。同时代的其他人也是以儒士目之的,如麻革《密国公挽词》其二:“人知尊帝胄,我但识儒冠。零落伤兰桂,孤高叹凤鸾。”^③元好问称完颜琚为“百年以来宗室第一流人物”,^④当是以风雅儒士的标准来评价的。完颜琚的词作,即是他这种人格汉化的产物和写照。王郁《饮密国公诸子家》诗云:“宣平坊里榆林巷,便是临淄公子家。寂寞画堂尊贵少,时容词客醉琵琶。”^⑤这里写的是完颜琚与汉士交往的情景,也是其作词具体环境的描述。

如庵词中悲天忧世的儒士情怀是词人士君子人格的一个突出体现。今存9首作品,题材各异,体式有殊,但总让人感到有一种挥之不去的悲悯感萦绕其中。许多人都已注意到这一点,元好问曾指出,完颜琚词句:“梦到凤凰台上,山围故国周遭”和“咫尺又还秋也,不成长似云闲”,“识者闻而悲之。”况周颐《蕙风词话》引其《临江仙》词句,特别指出其“言外却有限感怆。”且

① 夏文彦:《图绘宝鉴》卷四,文渊阁四库全书本。

② 参见《金史》卷八五《列传二十三》。

③ 《全金诗增补中州集》卷五四,文渊阁四库全书本。

④ 《中州集》卷五,文渊阁四库全书本。

⑤ 《中州集》卷七,文渊阁四库全书本。

看元氏所举《朝中措》一词：

襄阳古道灞陵桥。诗兴与秋高。千古风流人物，一时多少雄豪。
霜清玉塞，云飞陇首，风落江皋。梦到凤凰台上，山围故国周遭。

此词当为金末动荡衰颓的国势而发。据载，完颜珣曾“读《通鉴》至三十余过，是非成败，道之如目前。”^①熟谙历史的完颜珣在词中将金王朝放在中华民族“千古”长河中，悲慨“故国”，语短意深。透过词中的沧桑之感，不难看出作者深埋于字行间的对君国忠爱之情。这种君国之爱是士君子最重要的品德，它不同于一般的对国家或君主的忠诚，其本质是一种对于民族的历史责任感和使命感。同样的感情也可在《秦楼月》中看到：

寒仍暑。春来秋去无今古。无今古。梁台风月，汴堤烟雨。水涵天
影秋如许。 夕阳低处征帆举。征帆举。一行惊雁，数声柔橹。

读此词，令人有“念天地之悠悠，独怆然而涕下”的感受。这种情怀在有着数千年文字记载历史的汉民族士大夫笔下并不难看到，在此它出现在完颜珣的笔下，清楚地表明汉化的价值观念已内化成了女真人深层文化心理的一部分。现实生活中的完颜珣正是这样一位忠臣，虽被长期闲置，但他始终还牵挂着国家的危难，直到晚年他还向哀宗请求赴蒙古国作人质。^②

在如庵词中，这种君子人格更多地表现为一种安贫乐道的精神。完颜珣虽然贵为皇胄，但由于金末兵连祸结，内外交困，南渡后百官奉给，减削几尽，“岁日所入，大官不能贍百指，而密公又宗室之贫无以为资者”，生活十分清苦。元好问写诗言其“典衣置酒余空箱”，并注云：“越王诸子，惟樗轩贫甚，典衣沽酒之句盖实录云。”^③但他对此处之泰然，安贫若素。这在《沁园春》一词中有生动的描绘：

① 《中州集》卷五，文渊阁四库全书本。

② 《金史》卷八五。

③ 《遗山集》卷三，文渊阁四库全书本。

壮岁耽书，黄卷青灯，留连寸阴。到中年赢得，清贫更甚，苍颜明镜，白发青簪。衲被蒙头，草鞋着脚，风雨潇潇秋意深。凄凉否，瓶中匱粟，指下忘琴。 一篇《梁父》高歌，看谷变陵迁古又今。便《离骚经》了，《灵光》赋就，行歌《白雪》，愈少知音。试问先生，如何即是，布袖长垂不上襟。掀髯笑，一杯有味，万事无心。

“壮岁耽书”，中年清贫，至晚年“衲被蒙头，草鞋着脚”，“瓶中匱粟，指下忘琴”——这是作者“凄凉”生活的真实写照，然而他的态度却是：“《离骚经》了，《灵光》赋就，行歌《白雪》”，“掀髯笑，一杯有味，万事无心”。无的是世俗功利之机“心”，有的是人生真“味”雅趣的追求与快乐。《金史》本传载：完颜瑋“居汴中，家人口多，俸入少，客至，贫不能具酒肴，蔬饭共食，焚香煮茗，尽出藏书，谈大定、明昌以来故事，终日不听客去，乐而不厌也。”此记载可谓是对如庵词意的注脚。孔子曰：“君子固穷。”^①又盛赞其弟子颜回“一簞食、一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐”。完颜瑋有诗云：“日日闲窗下，簞瓢乐不殊。”^②可见，儒家倡导的这种安贫乐道君子人格，实为完颜瑋能够“笑”对贫寒的精神支柱。

如庵的安贫乐道是建立在他对历史和人生参悟与了然基础之上的，所以其词中处处散发着超旷达观和淡泊闲适的气息。如《渔父》二首：

杨柳风前白板扉。荷花雨里绿蓑衣。红稻美，锦鳞肥。渔笛闲拈月下吹。

钓得鱼来卧看书。船头稳置酒葫芦。烟际柳，雨中蒲。乞与人间作画图。

“渔父”，这一汉文化中人格独立与心灵自由的语符，在如庵词中同样成了完

① 《论语·卫灵公》，《四书章句集注·论语集注》卷八，中华书局1983年版。

② 《宴息二首》，《中州集》卷五，文渊阁四库全书本。

颜瑋的精神追求。如庵词的达观有着深刻的理性思致,有学者指出,完颜瑋诗词作品中渗透了非常浓厚的佛禅意蕴。^①由如庵词观之,对佛禅的体悟有效地化解了出自儒家道义观的历史使命感给他带来心理焦虑,从而完成了其君子人格心理平衡机制,使他得以超然于政治失意和生活困窘等人生的痛苦感受。如《西江月》:

一百八般佛事,二十四考中书。山林城市等区区。着甚由来自苦。
过寺谈些般若,逢花倒个葫芦。少时伶俐老来愚。万事安于所遇。

在词人平静的心灵世界中,“一百八般佛事”与“二十四考中书”并无本质的区别,所以不必执著于“山林”与“城市”的区别,正如词人在《宴息》一诗所说:“冥心居大道,达理契真如”,“世间幽隐者,何必尽樵渔”,^②只要“冥心”“达理”,便可“万事安于所遇”,消除人生“自苦”。

元好问《中州集》称完颜瑋“资雅重,薄于世味,好贤乐善,寒士有不能及者。”“资”即内在的资质禀赋,实为心理人格的凝聚。一个人的人格决定着其心理特征和行为模式,而人格的形成很大程度上取决于文化的心理潜化。显然,完颜瑋“雅重”的资质及其表现出来的“薄于世味,好贤乐善”的品行,主要得自于汉文化道德信仰对其人格的塑造。元遗山曾对如庵的淡泊心态,有这样一段解释:

予窃谓古今爱作诗者,特作晋人之自放酒耳;吟咏情性,留连光景,自当为缓忧之一物。在公则又以之遁世无闷,独立而不惧者也。^③

“遁世无闷”,这种“不惧”于贫穷、孤独的人生境界,只有保持着“独立”人格的作为汉文化精英的士君子才能做到,绝非粗犷、暴戾之民所可为。对于如庵而言,这是在汉文化潜移默化之下达到人格至境的返朴归真。

① 姜剑云、孙昌武:《论完颜瑋创作中的佛禅意蕴》,《河北大学学报》2003年第2期。

② 《中州集》卷五,文渊阁四库全书本。

③ 《遗山集》卷三六,文渊阁四库全书本。

完颜珣深厚的汉文化修养,不仅塑造了他独立不倚的人格精神,同时也成就了他颇具造诣的词作艺术,元好问关于完颜珣“宗室第一流人物”的评价,也当包括了对如庵词的定位。《蕙风词话》评论如庵词说:

密国公珣词……姜史、辛刘两派,兼而有之,《青玉案》云:“梦里疏香风似度。觉来唯见、一窗凉月,瘦影无寻处。”并皆幽秀可诵。《临江仙》云:“薰风楼阁夕阳多。倚阑凝思久,渔笛起烟波。”淡淡著笔,言外却有无限感怆。

况周颐指出了如庵词艺术上的三个方面的特点:一、审美风格上刚柔兼济;二、语言形式上幽雅秀美,音律和谐;三、意境清淡而富于言外之旨。况氏之论对于我们认识如庵词的艺术价值与特色很有启发。如庵平生推崇苏轼,有诗云:“只缘苦爱东坡老,人道前身赵德麟。”其词风也继轨东坡,自属北宗“辛刘”一脉,但他并不拒绝对南宗的学习和接受,所作词“幽秀可诵”,正体现了传统婉约之作的特征。需要指出的是,如庵词对南词艺术的借鉴并未丧失其北宗固有的品质,《古今词话·词评》下卷评如庵词道:“小词可歌,非比南宋之有伥气。”所谓“伥气”当指创作中故作曲折以致义晦语涩的风气。如庵词虽学姜、史之法,但仍不失北宗之明快清爽之气,这也是入乐歌词的要求。对异质词风的吸纳与融合,是词体艺术发展的需要,也是词体艺术成熟的标志。如庵词语言形式的幽雅秀美、音韵格律的和谐严整及意境清淡而富于言外之旨的特点,正是其词艺老成的具体表现。如庵词为女真词艺术峰巅,其纯熟、圆融和醇厚的词笔即便放在整个金词发展的历程中来看也在“第一流”中。

如果说章宗词在艺术上主要体现为精致华丽之美的话,那么如庵词所呈现的则是一种自然简淡之美——这是“豪华落尽见真淳”的至境。如《春草碧》:

几番风雨西城陌。不见海棠红,梨花白。底事胜赏匆匆,正自天付酒肠窄。更笑老东君、人间客。赖有玉管新翻,罗襟醉墨,望中倚栏。如曾识,旧梦回首何堪。古苑春光又陈迹。落尽后庭花,春草碧。

上片写暮春游赏却花事凋零的情景。下片暗用李后主《虞美人》词意,暗指眼前金王朝日益败落的命运。全篇笔墨淡雅,词气平和,文脉自然,不作呼天抢地之语,未有刻意雕琢之句,而蕴涵厚重,感慨遥深。元人陶宗仪《南村辍耕录》认为此词“堪与苏子瞻《念奴娇》、辛幼安《摸鱼儿》相颉颃”。完颜珣以其士君子的人格与学养精心为词,创造出了一派简淡真淳的境界。这也意味着,民族意义上的“女真”词完成了其生命蜕变,最后消融到了汉文化序列之中。

第四节 遗山乐府:金词的主峰

至十三世纪初,女真人建立的金王朝已经走上穷途末路,但是金词经过近百年的发展却正在走向它辉煌的峰巅,元好问的词无疑是其中高耸的主峰。元好问(1190—1257)存词380余首。陈廷焯认为:“元遗山词,为金人之冠。疏中有密,极风骚之趣,穷高迈之致,自不在玉田下。”^①唐圭璋、钟振振先生指出:“有金一代,能够出入于两宋诸大家之间的词人,舍元氏而莫属,则是可以定论的。得一遗山作为辉煌的结束,金亡而金词为不亡矣!”^②这些评价完全符合金词发展的历史事实,遗山词当之无愧地应称为金词冠冕。

一、集宋词大成基础上的兼善之质

刘熙载《艺概·词概》指出:“金元遗山,诗兼杜、韩、苏、黄之胜,俨有集大成之意。以词而论,疏快之中,自饶深婉,亦可谓集两宋之大成者矣。”论及遗山词“集两宋之大成”,学者往往认为此说有过誉之嫌。这种看法一方面来自对刘氏之说的误解,另一方面也与凝固化的宋词顶峰观有关。“集大成”意为能融会各家思想、风格、技巧而自成体系或自成一格。刘熙载称遗山“集两宋之大成”,也当从这个意义上立论,即强调遗山词在艺术风格及表现手法上对两宋词整体性的涵纳与借鉴,而并非说遗山词成就在两宋之

^① 《词坛丛话》下册,《词话丛编》本。

^② 《金元明清词鉴赏词典·前言》,江苏古籍出版社1989年版。

上。词盛于宋,但宋词并非词体完美无瑕的终结,仍留下许多可开拓的空间,所以不同程度上的改善、整合以至超越,是完全可能的。实际上,遗山词的这种“集大成”特点,早在元代就有论者指出过,王博文在《天籁集序》中虽然特别强调了遗山词继承苏、辛的词学渊源,同时他也特别指出遗山词:“掇古诗之精英,备诸家之体制……白枢判寓斋序云裕之法度最备,诚为确论。”与当时南北词坛的一般词人相比,遗山词确实做到了南北通采、兼容并包、内容厚重、风格多样,具有熔博大浑灏与幽婉深曲为一炉的大家气象。刘氏站在宋、金共时的大中国词坛背景上评价遗山词的创作成就和地位,看到了遗山词兼具众善的“集大成”特征,表现了他评论家的识力和见地。

遗山得以成集成之功,除了其个人的才学和努力外,关键是时代赋予了他特有的历史性机遇。从词的创作角度看,元好问是幸运的。由于生活在金末这样特殊的时代,他不仅亲历了北方金词的百年历程,而且还看到了两宋词创作的盛况,使他得以纵观两宋,俯察南北,不带偏见地对词体艺术进行整体性的深入思考,全面地汲取和借鉴以往的创作经验。通达的词学观使他打破门户之见,发现宋词各家的优势与长处,取法立体不拘一格,不问派别,广采众长,为我所用。

元好问向前人学习的认真态度在宋金词人中是少有的。他的学习建立在对前人创作经验理性的分析与概括基础之上,这集中体现为他以明确的词体观念来审视前人的创作,进而有意识地进行模仿效法。在遗山乐府中可看到明确标示名目的仿拟体有 21 首,所仿效的词体有 9 种如:

1. 花间体《江城子》
2. 闲闲公体《促拍丑奴儿》
3. 朱希真体《鹧鸪天》
4. 东坡体《鹧鸪天》、《定风波》
5. 官体《鹧鸪天》
6. 俳体《朝中措》
7. 独木桥体《阮郎归》

8. 离合体《浣溪沙》

9. 杨吏部体《思仙会》

这9种词体包括了自唐五代以来各朝代的多种体式。就遗山所效之作看,以上所谓“体”并非一个统一的概念,而是涵盖了词的体制、内容、语言、作法和风格等不同的侧面,每首词所仿效的角度也不尽相同。就今存文献看,诸体概念多由诗体中移借而来,且多为遗山首次使用,如“东坡体”、“宫体”、“朱希真体”等。概念是反映对象的本质属性的思维形式。概念的建立,实为对事物本质特征认识的结果。诸体概念的提出,表明元好问对于词体产生以来各种创作现象经过了一个从感性认识上升到理性认识的过程。在此基础上对前人诸体的仿效,无疑保证了词人对已有成果之精华的全面汲取,从而避免了从个人喜好出发的艺术偏见。

实际上,遗山对前人创作(特别是宋词)的借鉴,并不限于这些效体之作,而是贯穿于他整个创作之中。这一点仅就遗山词的用语造句即可看得很清楚。据赵永源校注《遗山乐府》^①中383首词统计,化用或直接引用宋词的语句共153处,涉及作者57人。其中化用引用最多的是辛弃疾词,共30处,其次是苏轼词,共26处,接着是欧阳修和贺铸词各有8处,秦观词7处,黄庭坚词4处。其余还有柳永、姜夔、周邦彦、晏几道、刘克庄、史达祖等等。从引用的对象看,除苏、辛一派外,也有许多以婉约著称的词人。可见其词学观念的客观与通融,表现了他开阔的审美视野。

这一点突出地体现在遗山对待宋词南宗一派创作的态度和效法方面。就词学渊源而言,显然遗山与苏、辛一脉相承,元人王博文对此看得十分清楚,他说:“乐府始于汉,著于唐,盛于宋,大概以情致为主,秦、晁、贺、晏虽得其体,然哇淫靡曼之声胜;东坡、稼轩矫之以雄辞英气,天下之趣向始明。”(《天籁集序》)接着他便以遗山继之,认为其“独步当代,光前人而冠来者”。的确,元好问论词极赏苏、辛,其词作也颇得苏、辛神韵;但张炎《词源》讥稼轩词“非雅词”,却对遗山词予以首肯,认为:“元遗山极称稼轩词,及观遗山词,

^① 赵永源校注:《遗山乐府校注》,凤凰出版社2006年版。

深于用事,精于炼句,有风流蕴籍处,不减周、秦。如《双莲》、《雁丘》词,妙在模写情态,立意高远,初无稼轩豪迈之气。”张氏之论的出发点是张扬其本色骚雅的南宗词学主张,不过他看到遗山词“风流蕴籍”有稼轩不及处^①,是独具识力的。遗山词中有许多此类歌咏爱情的篇章,如《江梅引》(墙头红杏粉光匀)、《小重山》(酒冷灯青夜不眠)等,其情之深挚缠绵,于宋词中也少有可匹者。

在这方面,特别值得提及的是遗山关于宫体的论述和创作。遗山乐府中有《鹧鸪天》“宫体”八首,元好问在《新轩乐府引》中还专门论到“宫体”问题,他说:

唐歌词多宫体,又皆极力为之。自东坡一出,情性之外,不知有文字,真有“一洗万古凡马空”气象,虽时作宫体,亦岂可以宫体概之!

所谓宫体,本为南朝梁简文帝时所形成的一种多写宫廷生活和男女私情的诗歌体式,成为后世艳情诗的代名词。遗山将其移来指词中的艳情之作。遗山谓“唐歌词多宫体”并不太准确,实际上宋词总体上也是宫体居多,故有“词为艳科”说。人们向来将苏、辛的豪放词风看成是对“艳科”现象的突破,实际上苏、辛都“时有宫体”。元好问正视这一现象,并不以体性定优劣,认为宫体同样可以写出真“情性”。一般来说宫体艳词对于个人内心深处的“幽约怨悱不能自言之情”有其特殊的表现力,元好问正是从其表情功能上肯定宫体的价值,并将它引入言志的轨道和宏大的境界。他将这种认识付诸于创作实践,今存遗山词集中即有《鹧鸪天》宫体八首。《蕙风词话》评这些作品:“蕃艳其外,醇至其内,极往复低徊、掩抑零乱之致。而其苦衷之万不得已,大都流露于不自知。此等词宋名家如辛稼轩固尝有之,而犹不能若是其多也。”遗山有意识地利用香艳柔婉的“宫体”来表现其故国“黍离”之悲与零落栖迟之感,已不再是一般的模拟效仿,而是开辟了一条以艳情写大悲的新路子。如况周颐特别提及的第二首:

^① 稼轩也有此类“风流蕴籍”之作,如《摸鱼儿》(更能消几番风雨)等。

憔悴鸳鸯不自由。镜中鸾舞只堪愁。庭前花是同心树，山下泉分两玉流。金络马，木兰舟。谁家红袖水西楼。春风殢杀官桥柳，吹尽香绵不放休。

词中出现的鸳鸯、鸾镜、兰舟、红袖、桥柳、香绵等，皆为传统艳词中最常见的意象；所表现的那种离愁别绪，也令人有似曾相识之感。但是透过那红袖招客、春风吹绵一类的软语，不难感受到词人心中那无法“放休”的沉痛与哀愁。诚如况周颐所言，这一类作品“缠绵而婉曲，若有难言之隐，而又不得已于言，可以悲其志而原其心矣。”

称遗山乐府集两宋大成，更重要的意义在于强调他对前代创作体式和风格在总体上的整合与融通。元好问在创作中有机地融合了各家各派的优长，刚柔兼济，南北通融，能够寓刚健于婀娜，或以豪壮济柔婉，正如王博文所言对于传统作法，遗山“以林下风度消融其膏粉之气”^①。遗山注重言情，开放词体，不拒婉约，但又能自树气骨，潜寓清刚，略无绮罗香泽之态；同样，遗山追步苏、辛的豪健之作时以清婉之语济之，且看这首《木兰花慢》：

赋《召魂》《九辩》，一尊酒，与谁同。对零落栖迟，兴亡离合，此意何穷。匆匆。百年世事，意功名、多在黑头公。乔木萧萧故国，孤鸿澹澹长空。门前花柳又春风。醉眼眩青红。问造物何心，村箫社鼓，奔走儿童。天东。故人好在，莫生平、豪气减元龙。梦到琅琊台上，依然湖海沉雄。

本词当作于作者晚年，发抒其“零落栖迟，兴亡离合”的深慨大悲。但在词的下片描绘的却是一幅柳绿花红、箫鼓欢闹的节日场面，笔触柔婉，色彩明艳，令人错愕。然一语“问造物何心”又使难抑的悲愤乘隙迸出。最后，词篇以梦作结，平静中透露出绵绵恨意。宏阔之境济以艳丽之景，慷慨之情参以柔婉之笔，在遗山词中是一个很普遍的现象。实际上，元好问对于苏辛派一些作

^① 《天籟集序》，见《天籟集》，四印斋所刻词本。

品“语意拙直,不自缘饰”^①的弊病,并不以为然。东坡词《沁园春》中有“当时共客长安,似二陆初来俱妙年。有胸中万卷,笔头千字,致君尧舜,此事何难?用舍由时,行藏在我,袖手何妨闲处看”等语,他因此认为这首词“鄙俚浅近,叫呼衔鬻,殆市狙之雄醉饱而后发之,虽鲁直家婢仆且羞道,而谓东坡作者,误矣。”元氏的辩伪虽然不成立,但由此可看出他是将蕴藉婉曲作为词的基本审美要求。

对前代遗产的全面接受,对宋词各家风格、技法等方面的效仿借鉴,意味着遗山词的个性之中不同程度地融入中和了宋词各家的优长,从而具有一种“兼善”之质。《蕙风词话》卷二评刘辰翁《须溪词》说:“风格道上似稼轩,情辞跌宕似遗山。”此话我们可以理解为:遗山词虽不及稼轩词风遒劲,但“情辞跌宕”则过之。可见,遗山词在宋词两大体派中,由于能兼收并蓄,取长补短,所以具备了一种相对“兼善”的品性,即“疏宕而不失之粗豪,蕴藉而不流于侧媚,”“豪放之外济以婉约,刚健之中兼含婀娜”^②。遗山词因集成两宋,广纳众流,而成就了其“博大”的品质。况周颐《蕙风词话》所指出北词缺点——“荒率”,在遗山词里实难看到。

二、中州文化背景下之词体品格

我们承认遗山词的“集大成”特征,并非抹煞他的艺术个性。元好问的身世经历、创作观念和所处环境,注定他始终是以北方文化代言人和苏、辛词派继承者的身份来学习和借鉴两宋词的,遗山词作为金元北宗词的代表,有着鲜明的北方/中州地域文化特色,也有着作者独有的个人风采。张晶《论遗山词》一文指出:

元好问生长于云、朔,北方的长风浩漠陶养了他慷慨豪宕的性格,鲜卑祖先遗传的因子,使他深深认同于那些“穹庐一曲本天然”的慷慨歌谣。他是站在北方文化的基点上来接受中华文学传统的。以词而论,这

① 《新轩乐府引》,载《元好问全集》卷三六,山西古籍出版社2004年版。

② 周惠泉:《元好问研究》,载《金代文学论》,东北师范大学出版社1997年版。

位“挟幽、并之气”的北方词人，以其天然稟受的气质更多地继承了豪放词的艺术传统，这也许是连词人自己也未尝明确意识到的自然选择。

张文从地域文化学和人类文化学的角度揭示了遗山词的北宗特质及其生成环境与条件，正如张文所指出：“他是站在北方文化的基点上来接受中华文化传统的”，由此决定了他创作时的北方地域文化视角，从而直接影响到其词作的基本内容与风格倾向。

遗山对苏、辛词统的承嗣，并非仅是金词主流传统的惯性使然，而是出于他明确的理论自觉。价值取向不同于传统宋词的正体意识，让遗山词的“集两宋之大成”最终选择了以苏、辛为指归。这实质上也是一种文化的“自然选择”。宋词从总体文化属性上看，论者一般将其归于“南方”文学，但其中并不乏北方/中州文化的因子，如东坡词里需“关西大汉”、“东州壮士”演唱的豪放超逸，稼轩词那种“金戈铁马”、“气吞万里”的悲壮慷慨等，这类作品的产生都与北方/中州的地域文化环境有关。不过，在以南方地域文化环境为主要创作背景的宋代词坛，这种北方/中州文化因子难以主流化；而金朝立国于北方，词体中的中州文化因子自然被强化、放大，苏、辛词统便自然成为首选对象。元好问对于北方/中州文化有着十分的自信，他论诗曾说：“北人不拾江西唾，未要曾郎借齿牙。”又说“若从华实评诗品，未便吴侬得锦袍。”如前所述，元好问不带“门户之见”地全面学习、借鉴宋词，因而有“集大成”之效，但其文化人格的“北人”身份和文化观念上自觉的“中州”意识，必然引导他在理论和创作中认同和张扬苏、辛的“别体”精神。这也决定其词作的基本内容与风格倾向。

遗山论词主张“吟咏情性”，有感而发，在《新轩乐府引》中对新轩感于“民风国势有可为太息而流涕者”而“愤而吐之之辞”，予以充分的肯定；而对于《尊前》、《花间》等词集中的“淫言嫖语”，则批评为“自知是巧，不知是业”。遗山词本身也体现了这样的观念，内容充盈实在，具有强烈的现实感，绝少无病呻吟之语。《蕙风词话》称遗山“以丝竹中年，遭遇国变。卒以抗节不仕，憔悴南冠，二十余稔，神州陆沉之痛，铜驼荆棘之伤，往往寄托于词。”由于词体的特殊性，遗山词不像其“丧乱诗”那样将金末山河破碎、生民涂炭的惨痛历

史画面直接摄入作品,但从那些怀古伤今、感慨兴亡的抒怀之作中,我们仍然可以强烈地感到作者沉痛深邃的家国之悲。如《水龙吟》:

素丸何处飞来,照人只是承平旧。兵尘万里,家书三月,无言搔首。几许光阴,几回欢聚,长教分手。料婆婆桂树,多应笑我,憔悴似,金城柳。不爱竹西歌吹,爱空山、玉壶清书。寻常梦里,膏车盘谷,拿舟枋口。不负人生,古来惟有,中秋重九。愿年年此夕,团栾儿女,醉山中酒。

读此词令人想到杜甫《春望》一类具有“诗史”性质的作品。在“兵尘万里”的危难之中,作为一名风雅文人已“不爱竹西歌吹”,愿望只是“团栾儿女,醉山中酒”。此中的悲愤和伤痛是多么巨大、沉重,不言而喻。

巨大的历史变迁及相伴随的社会灾难,给词人心灵以难以承受的冲击,让他无法平复,他有意无意地将这些内容纪入词中。据统计,遗山乐府中“华屋丘山”一语屡屡出现,如:

《木兰花慢》:怅华屋生存,丘山零落,事往人非。

《满江红》:人到中年原易感,眼看华屋归零落。

《念奴娇》:华屋生存,丘山零落,几换青青发

《人月圆》:古今几度,生存华屋,零落山丘。

《浪淘沙》:何处挽春还。华屋金盘。

生活在金元易代之际的元好问,目睹了一个王朝从承平到亡国的陵谷之变,亲历了从官贵到囚徒的人生两极,太多的死亡、苦难、贫穷、幻灭,时时噬咬着诗人的心灵。所有这些经历都是苏、辛所没有经历过的,甚至连南宋亡国后的遗民诗人们经历的灾难也没有他那样深重。南宋词中也有不少作品表现痛心疾首的家国之悲,但在词坛上这类作品处于边缘化地位;遗山秉承苏、辛词的言志传统,不避现实,将中州大地上发生的历史变迁通过其个人的痛切感受纪之于词中,构成了其词作最鲜明的时代特色和地域文化特色。在这方

面,遗山词较苏、辛更为深重和广阔。

对祖国北方/中州壮丽雄奇之山川形势的描写,是遗山词继承苏、辛开拓词境的又一个重要体现。《水调歌头·赋三门津》所写黄河三门峡雄奇险峻的景象是著名的:

黄河九天上,人鬼瞰重关。长风怒卷高浪,飞洒日光寒。峻似吕梁千仞,壮似钱塘八月,直下洗尘寰。万象入横溃,依旧一峰间。仰危巢,双鹤过,杳难攀。人间此险何用,万古秘神奸。不用然犀下照,未必佞飞强射,有力障狂澜。唤取骑鲸客,挝鼓过银山。

作品极写三门峡壮阔险峻之状,境界恢宏,气势逼人。“巍峨排冢”,雄放豪壮之中又有奇幻之妙,非有大胸襟、大想象力者不能为也。此外,许多著名的北方山脉水系,在其词里都留下了壮美的身姿,其苍崖古木的景象绝异于南宗词里的柳岸斜桥。如“漳壑风来号万穷。尽入长松悲啸”(《清平乐·太山上作》)的泰山、“石坛洗秋露,乔木拥苍烟”(《水调歌头》)的嵩山、“滩声荡高壁,秋气静云林”(《水调歌头》)的龙门、“翠壁丹崖千丈,古木寒滕两岸”(《水调歌头》)的玉溪,还有盘古的“接云千丈层崖”(《水龙吟·同德秀游盘谷》)、孟津的“水光天影相涵”(《临江仙·孟津河山亭》)、浙江的“林间鸡犬,江上村墟”(《声声慢》)等等。此外还有少室山、缙山、玉华谷、三门津、汜水故城、三台、龙母潭、华山等山水名胜。有学者根据计算机统计数据指出,在两万余首宋词中,真正以山水为主要描写对象的作品并不多,特别是写北方奇山异水的词作更为罕见。苏轼所写“大江东去”的壮伟景观,罕有继响。辛弃疾以豪杰之气纵横词坛,但限于经历,笔下也少有险峻雄奇的北方山川景象。^①这一论断是符合词史实际的。可以说,真正以词写出北方山水奇观的是元好问。

与所包涵的北方/中州文化意蕴相一致,遗山词在风格体貌上也呈现出

^① 王兆鹏《神通之笔绘神奇之景——元好问〈水调歌头·赋三门津〉》见《王兆鹏的博客家园》网页:
[HTTP://BLOG.TIANYA.CN/BLOGGER/POST_SHOW.ASP?BLOGID=474056&POSTID=5343490](http://blog.tianya.cn/blogger/post_show.asp?blogid=474056&postid=5343490)

沉郁、雄奇而不失深婉的特色。遗山在诗歌创作上尊崇杜甫，杜甫的诗风实际上也浸染到了他乐府词的创作。最明显的一点就是杜诗“沉郁顿挫”的风格在遗山词中复现。^①所谓“沉郁”指作品底蕴的深厚蕴藉，“顿挫”指表达时的跌宕起伏。这一点，在前文关于遗山词刚柔兼济时已提及，这里不妨再看一首《木兰花慢》：

渺漳流东下，流不尽，古今情。记海上三山，云中双阙，当日南城。
黄星。几年飞去，澹春阴、平野草青青。冰井犹残石瓮，露盘已失金茎。
风流千古短歌行。慷慨缺壶声。想酹酒临江，赋诗鞍马，词气纵横。
飘零。旧家王粲，似南飞、乌鹊月三更。笑杀西园赋客，壮怀无复平生。

全词境界宏阔，寄寓沉痛。遗臣孤臣之悲、身世飘零之感渗透于词中一草一石，若隐若现，百转千回，反复缠绵，愈转愈深。正如《蕙风词话》评“平野草青青”句所说：“只是幽静芳情，却有难状之情，令人低徊欲绝。”遗山词的这种沉郁之质与他对宋词的学习有关，但你却无法在宋人作品中寻到先例；它与遗山“晚岁鼎镬余生，栖迟零落”的特殊经历及所处时代关系当更密切；它与豪侠辈出，“歌谣跌宕”的北方/中州文化环境也分不开。历来中州多兵事，天灾频仍，百姓生活艰难更甚于南方，因此北方文化的悲剧色彩更为浓烈，历史上也多慷慨悲歌之士。遗山乐府的悲壮感和苍凉感体现的正是这种悲感文化。

对于遗山词这方面的风格特征，况周颐曾将其与东坡比较说：“以比坡公，得其厚矣，而雄不逮焉者。豪而后能雄，遗山所处不能豪，尤不忍豪。”况氏主要就遗山后期之作而言，实际上，即便遗山后期词也并未失其雄杰本色，只是相对前期其厚重感更为突出。与东坡的清雄和稼轩的雄武相比，遗山词更具有有一种雄奇的色彩。《水调歌头·赋三门津》为遗山少作，值得注意的是，词篇顿挫有致，并非一味纵言豪呼。况周颐极赏之，指出词中有“坡公之

^① 参见赵永源博士学位论文《元遗山词研究》第四章，见中国学位论文全文数据库 [HTTP://EDU.WANFANGDATA.COM/CN/CDDBN/CDDBN.ARTICLES/Y981426/PDF/INDEX.HTM](http://EDU.WANFANGDATA.COM/CN/CDDBN/CDDBN.ARTICLES/Y981426/PDF/INDEX.HTM)

所不可及者,尤能于此等处不露筋骨耳。”可见其沉郁之质,于早年已涵养之。遗山这一类“壮词”体现了典型的北宗风范,所承载的是生发于北方地域文化的审美理想。《蕙风词话》称遗山词:“亦雄浑,亦博大,有骨干,有气象”,读了遗山这一类雄词壮歌,确感此言不虚。遗山词出于苏、辛,也别于苏、辛,较苏、辛更为厚重,更为深沉。这一点即使在遗山词对宋词“本色”的效法上也同样可以看到。如前述“宫体”之作和“双蕖”、“雁丘”词等篇章,词人将传统的情爱题材和香艳词风自然地融入到北方文化的思维模式和话语系统之中,仍有别于传统的宋词婉约之作。

三、“以传奇为词”的创新

陈廷焯晚年不满意遗山词的一个主要理由是“刻意争奇求胜”^①,论词者多以之为陈氏偏见而不予注意,实际上,陈氏指出了元词一个重要的艺术创新处。只是出于其词学主张,他并不赞同此法,但承认其词“亦有可观”。上节我们以“雄奇”称指遗山,主要是从词风着眼,如果通观遗山乐府,我们会发现元词的“刻意争奇”不仅表现在语言风格上,还表现在词作中大胆地述奇志异,不避险怪,在选材、作法等方面都呈现出一种明显的“传奇”色彩。词史上有东坡“以诗为词”,清真“以赋为词”,稼轩“以文为词”,在此不妨称遗山为“以传奇为词”。词作为一种传统的抒情诗体,向有“本色”之论,明人王骥德说:“词曲不尚雄劲险峻,只一味妩媚闲艳,便称合作,是故苏长公、辛幼安并真两虎,不得入室。”^②清人杜文澜《憩园词话》说得更明确:“牛鬼蛇神,诗中无忌,词则大忌”。^③陈廷焯大概根据遗山词的离道出格,称其“为别调,非正声也。”^④“以传奇为词”可以说是元好问在苏、辛基础上最富于创新意义的开拓,对此我们应予以充分的关注。

所谓传奇,本为一种叙事文学的体裁,如小说、戏曲等,后世又以之泛称情节离奇或人物行为超越寻常的故事,本文正是基于此义使用传奇一语的。

① 《白雨斋词话》卷三,《词话丛编》本。

② 王骥德:《曲律》卷四,湖南人民出版社1998年版。

③ 《憩园词话》卷一,《词话丛编》本。

④ 《白雨斋词话》卷三,《词话丛编》本。

称遗山“以传奇为词”并不是说他以词的形式写传奇故事,而是讲其词有着传奇的某些要素和特色,较之前人,他的许多作品具有更强的叙事性和故事性。我们大致可以从以下三个方面加以考察:

(一)述奇事。这一类作品当以二首著名的《摸鱼儿》为代表。两首词前分别以序文形式叙述了两件奇异之事,一为亲历,一为耳闻,皆行事罕异,情节离奇。据此,遗山赋词以纪,成传世佳作。

遗山乐府中还有一篇同类题材的《江梅引》,小序所述故事情节更为复杂和详尽:

泰和中,西州士人家女阿金,姿色绝妙。其家欲得佳婿,使女自择。同郡某郎独华腴,且以文采风流自名,女欲得之。尝见郎墙头,数语而去。他日又约于城南,郎以事不果来。其后从兄官陕右,女家不能待,乃许他姓。女郁郁不自聊,竟用是得疾,去大归二三日而死。又数年,郎仕,驰驿过家。先通殷勤者持冥钱告女墓云:“郎今年归,女知之耶?”闻者悲之。此州有元魏离宫,在河中渚。士人月夜踏歌和云:“魏拔来,野花开。”故予作金娘怨,用杨白花故事。词云:“含情出户娇无力,拾得杨花泪沾臆。春去秋来双燕子,愿衔杨花入窠里。”郎,中朝贵游,不欲斥其名,借古语之道。读者当以意晓云。“骨化形销,丹诚不泯,因风委露,犹托清尘,”是崔娘书词,事见元相国《传奇》。

长达300字的序文写得一波三折,首尾相应,引人入胜,其本身可以说就是一篇简缩版的传奇小说。此类爱情传奇在《人月圆》(渚者寂寞倚秋烟)一词中还可看到:一位官宦子弟孙振之与一青楼歌妓阿莲相识。二人真诚相爱,分手时竟于路边相泣不去,二十五年后提及此事,孙振之还“无以忘怀”。大家公子流连青楼鲜有付之真情者,而孙公子竟如此痴情,也实属奇闻。此事为遗山亲见,他深为感动,当年赋诗以纪,二十五年后又咏之以词。

遗山乐府中所述奇闻多为凄艳情事,但也不乏其他方面的奇闻逸事,如《水调歌头》(云山有宫阙)就是一篇题材特异的词体“传奇”。作品小序交代,作者与友人同访嵩山中的少姨庙,在残壁间发现了一段字迹模糊的古辞,

他们“磴木石而上，拂拭汛涤，迫视者久之，始可完读。”^①他们为辞文年代所属争论不休，后将壁文整理后题名为《古仙词》。一次意外的发现，一个扑朔迷离的悬案，引发出遗山一段奇思妙词：

云山有宫阙，浩荡玉华秋。何年鸾鸾同侣，清梦入真游。细看诗中元鼎，似道区区东井，冠带事昆丘。坏壁碗风雨，醉墨失蛟虬。问诗仙，缘底事，愧幽州。知音定在何许，此语为谁留。世外青天明月，世上红尘白日，我亦压鳌湫。一笑拂衣去，嵩顶坐垂钩。

又如《摸鱼儿》（笑青山）一词，作者记述了一件十分怪诞的“正月龙起”故事。据词序，作者在正月的一天与友人到相传当年韩愈垂钓“遇雷事，见天封题名”的龙母潭游览，夜里果然“雷雨大作，望潭中火光烛天。明日，旁近言龙起大槐中”。在一片神异幻诞的语境中开始了曲词中隐逸淡泊情怀的歌唱，实乃别出心裁。

诗人皆爱写梦，遗山也不例外，不同的是遗山笔下的梦境有时会被演绎成一个个荒诞不经的故事，这在以前是没有的。如《永遇乐》（绝壁孤云）即写了一个幻生于真，真通于幻的怪梦，据词序，词人梦见其友王正之以“乐府相示”，他记住了其中的末句，然而第二天去问朋友时，朋友却告之“未尝有此作也”。于是作者在友人的鼓励下“作《永遇乐》补成之”。又如《品令》一词，写的是他“清明夜，梦酒间唱田不伐映竹园啼鸟乐府”之事，词中写道“梦中行处，数枝临水，幽花相照。把酒长歌，犹记竹间啼鸟。”梦中唱词，令人称奇。

（二）记奇人。遗山编《中州集》（包括所附《中州乐府》）以诗系人，人以诗传，有意识地保留下了百年以来诗坛上众多“苦心之士”^②的身影，其中诗人小传特列“异人”一栏，格外引人注目。同时，元氏也在以自己的创作为这些特立独行之士立传写真，这在其词作中也有所体现。

在志怪小说《续夷坚志》中，元好问曾写过许多身手不凡的道僧人物，在

① 雷渊：《〈古仙词〉题记》，载《中州集》卷六，文渊阁四库全书本。

② 《中州集·序》，文渊阁四库全书本。

遗山乐府中，作者也有一篇描写异僧的作品《满庭芳》，其序云：

遇仙楼酒家杨广道、赵君瑞皆山后人，其乡僧号李菩萨者，人颇以为狂。尝就二人借宿。每夜客散，乃从外来，卧具有闲剩则就之，不然赤地亦寝。一日天寒，杨生与之酒，僧若愧无以报主人者。晨起持酒碗出，同宿者闻噤酒声。少之，僧来说云：“增明亭前花开矣，公等往观之。”人熟其狂，不信也。已而视庭中牡丹，果开两花。是后僧不复至。京师来观者车马阗咽，醉客相枕藉，酒垆为之一空。赵礼部为雷御史希颜所请，即席同予赋之。时正大四年之十月也。

牡丹花开寒冬，可谓一大奇观，而此奇观则由奇人点化而成，作者在序文中侧面点染，悬念巧设，着重描写李菩萨这一奇人的狂怪个性和神奇道术，写得活灵活现，如睹其人。

遗山乐府涉及人物各色各样，数量众多，但直接写人的篇目很有限，不过除一般寿词外，所纪之人多为特异非常之人。如《水龙吟》（少年射虎名豪）写商州守帅斜列（又作：色埭默）^①的传奇生平，《满江红》（画戟清香）述战功赫赫的武将郝仲纯有“风流有文词”的儒雅风度。遗山乐府中也记载了一些下层人物的传奇故事，如前面提到的“大名民家小儿女”、和“西州士人家女阿金”等，此外还有一篇为一对乐人夫妇“立传”的《木兰花慢》：

要新声陶写，奈声外有声何。怆银字安清，珠绳莹滑，怨感相和。风流故家人物，记诸郎、吹管念奴歌。落日邯郸老树，秋风太液沧波。十年燕市重经过。鞍马宴鸣珂。趁饥凤微吟，娇莺巧啭，红卷钿螺。缠头断肠诗句，似邻舟、一听惜蹉跎。休唱贞元旧曲，向来朝士无多。

据词序这位被称作“张嘴儿”的乐人长于吹觱篥，其妇田氏。从词中的描写可知，他们在贞元年间曾走红在京师的乐坛歌台，也属当时特异之人。十

① 《金史》卷一二三。

年后,词人又在“燕京”与他们相遇,听到他们唱当年的歌曲,然而“向来朝士无多”,张氏夫妇也历尽了磨难,“断肠诗句”令作者不胜感慨。短短一首小词,留下了一幅奔波于社会下层的“风流故家人物”的身影。

实际上人与事是难以截然分开的,人以事显,事以人明,遗山乐府所记奇事奇人往往是交织在一起的,在具体描写中只是有所侧重而已。

(三)写奇景。雄奇的北方山水、特异的中原物象,相对于宋词所写的小桥流水而言,本身就具有一种陌生感,遗山以之入词,或为歌咏对象,或为作品背景,显得奇特异样,如《水调歌头·赋三门津》所写黄河三门峡雄奇景象。有时,作者还有意地选择一些怪异景象入词,或者以志怪手法写景,从而使许多词篇中的景观物态蒙上了一层奇异色彩。

元好问对一些怪异的景象似乎有特别的兴趣,在抒情性的词作中也是不失时机地给予描述和咏叹,如前面提到的冬日牡丹、县廨中的香气绝异的醅醪架、三门津的鬼关等。在描写景物时,他往往能敏锐地抓住其特别处,加以点化渲染,以造成奇异之感,如下面这首《江城子》:

杏花开过雪成团。惜朱颜。负清欢。只道今年,春意已阑珊。却是地偏芳信晚,红数点,小溪湾。碧壶香供挽春还。一枝闲。淡相看。月落山空,谁与护朝寒。传语春风留客好,莫容易,便吹残。

《江城子》写惜花伤春之情,此类主题在宋词中并不新鲜,但作者所写春景则十分奇特:杏花开过已时至暮春,此时却突降大雪,“三月飞雪”已属怪奇,更有甚者乃雪后的“小溪湾”,竟绽放出红花“数点”,惹得多情的词人不由得为风寒中小花的命运担起忧来。

遗山词景物描写的好奇,不仅体现在自然景观上,也体现在人文物象上,如上文提到的少姨庙的《古仙词》。又如《清平乐》(丹书碧字)中写到“天坛石室”所藏金华丹经,“字画如洛神赋,缣素亦不烂坏”,并讲他亲眼目睹了这一奇物。有一首《八声甘州》似写秦汉故宫风物:

玉京岩、龙香海南来,霓裳月中传。有六朝图画,朝朝琼树,步步金

莲。明来重帘画烛，几处锁婵娟。尘暗秦王女，秋扇年年。一枕繁华梦觉，问故家桃李，何许争妍。便牛羊丘陇，百草动荒烟。更谁知、昭阳旧事，似天教、通德见伶玄。春风老、拥鬟颦黛，寂寞灯前。

词人透过眼前的“丘陇”、“荒烟”，看到的居然是一片如真如幻的仙苑神殿，如同作者另一首《沁园春》中所写的：“腐朽神奇，梦幻吞侵，朝昏变迁”。无疑，作者已将现实中华屋丘墟的巨大悲慨投入到了这幻化如梦的奇异景观之中。

从词学传统看，遗山词的传奇述异倾向实为东坡“以诗为词”和稼轩“以文为词”道路的继续开拓。在苏、辛的作品中，已出现了以志怪为趣的苗头。如东坡乐府中《戚氏》即“言周穆王宾于西王母事”，《洞仙歌》则记孟昶与花蕊夫人事；而在稼轩词中已有《摸鱼儿》（问何年）演绎两怪石故事，《兰陵王》（恨之极）则纪梦中“怨愤变化异物”的怪诞情景。不过无论东坡还是稼轩，此类题材只是偶尔为之，但苏轼以来词序功能的扩大及大量使用和稼轩“以文为词”的作法，实际上已为“以志怪为词”打开了通道。因为规格自由的序文给作者传奇志异预留了足够的空间，词文的散文化从理论上也包括对“传奇”文体的借鉴。此外，从词体观的角度看，遗山词的述奇现象也体现了他以词纪史、以词传史的“词史”观。中国古代史学自司马迁始就有一种“传奇为史”的做法，元好问曾作《续夷坚志》以小说存史。他以词纪奇闻也当与作小说志怪事有同样的用意。

遗山“以传奇为词”的现象，还与当时文学创作环境和作者的审美观念有关。遗山词中的传奇现象并非词体的偶然变异所致，而是当时勃兴的叙事文学与抒情文学相互作用的结果。首先，传奇志怪小说对遗山词的作用是不容忽略的。遗山本人就著有笔记小说《续夷坚志》，多记荒诞怪异之事。在《江梅引》序中，作者在讲完故事后特别引用了元稹的小说《莺莺传》中的莺莺诗句，并注出“崔娘书词，事见元相国传奇。”可见这类词对传奇小说的借鉴关系。其次，诗歌作为词的同宗，当时的好奇诗风也势必会影响遗山词的创作。中晚唐以来，在通俗叙事文学影响下，诗歌的叙事功能不断强化，其中不乏述奇志怪之作。遗山诗多有离奇之事的纪咏，如《水帘记异》、《谷圣灯》等。再

次,元好问的时代正是北方杂剧兴起的时期,戏曲文本也当对词人有某种启发,如两首《摸鱼儿》的故事便有较明显的戏剧效果,《江梅引》中“墙头马上”的描写即来自戏曲情节。此外,元好问本人的信奉仙道的思想强化了他好奇尚异的创作观,也影响到了他以词传奇倾向的形成,如其词中所记怪人多有僧道辈。

遗山乐府中大量的奇异人事和景物的描述,拉近了词与自然和社会的距离,大大增强了词体文学的叙事功能,扩大了词的表现范围,提高了词的艺术表现力,同时进一步密切了叙事文学与抒情文学的关系,为二者的有机结合提供了一条富于启发性的思路,客观上促进了后世戏曲、小说中诗文结合形式的形成和成熟。需要指出的是,遗山传奇为词并没有改变词的抒情性文体特质。从结构形式来看,述奇性成分主要被安排在词序中,而词文中则是就故事抒发感慨和发表看法。即使有的作品直接以词文述奇,其着力点仍是在歌咏故事。由于故事性和奇异色彩的增强,词的可读性大大提高了。以传奇为词的作用和意义尚可讨论,但可以肯定的是,已开始边缘化了的词体由此被注入了新的活力。

四、北宗词学的理论总结

元好问在词学理论上同样有着自己独特的建树。遗山词论的基本精神与其诗论是一致的,诗词并论,或以诗理论词,为其词学批评的一个突出特征。“诗词一理”是遗山论词的逻辑出发点。元好问的突出贡献在于,在承继苏轼以来“以诗为词”的词体观念即“词诗”说的基础上,形成了他一系列的词学思想,也是北宗词派理论的一个总结。关于遗山的主要词学思想,可撮其要点分述如下:

词史观

有意识地将历来不登大雅之堂的“小词”与庄严的“信史”联系在一起,认为“词”同“诗”一样,有着“史”的价值与功能,这种词史意识是遗山词学观中一个极为重要的内容。这种词史意识主要体现在《中州乐府》的编辑实践中。作为《中州集》词选部分的《中州乐府》,在体例上与《中州集》完全一致的,本来每位作者均以“小叙志之”。明毛晋汲古阁据明弘治本刻印《中州

集》，又刻印《中州乐府》，合二书为一部，因词人小传已见于诗集中，遂删去词集中的小传，只保留诗集中所未有者。显然，元好问担心这些作品会“湮灭而无闻”，将它们同诗一样作为有金一代的历史文献和文体自身发展的资料而加以搜集、选编，以成史册。应该说这是遗山对传统词学观念的一个重要突破，也是自南宋以来逐渐明晰的“以词存史”观念发展的结果。这种存词形式的独特之处可概括如下：

1. 诗词并录，同为史证。《中州乐府》虽然存词数量有限，但被视为“谑浪游戏”之作的“小词”，堂而皇之地进入了正统文学的诗集之中，并被赋予了证史的使命，这件事本身所包涵的词学观念上的深刻变化，当给予充分的估计。相对于诗，词更有着一种个人“私情”的性质，诗词并录无疑更能完整地反映一个人的精神世界，从而更真实地折射出一个时代的历史风貌。

2. 以传隶词，词以人存。清彭汝寔在《中州乐府》序文中也指出：“人有小叙志之，中间亦有一二怜才者，亦尔雅，盖金人小史也。”《中州集》为每位作者立传，因人而存诗词，这不但形式上是一个创新，而且在内容上与以往附以作品的所谓本事（许多为小说家言）也有着本质性的重大区别。在《中州乐府》中，元好问真正使词与词人的“平生出处”、“大节始终”联系了起来。

3. 中州取士，断代存词。这种借助于传统断代史形式而采用的体例，形成了该书所存词作的鲜明时代风格与地域特色，由此使词集成为了一种在特定历史时期和生存环境中词体自身发展的史证文献。从《中州乐府》所选作品来看，内容、体式及个人风格是丰富多采的，但其总体风貌确如《蕙风词话》所言，有着与“深致”、“秀丽”的南宗词所不同的“清劲”、“刚方”之气。这固然与中州词本来面目如此有关，但“操选政者”自觉的审美理想也是不容忽视的。

情性论

元好问的词学理论就其实质而言，是对苏轼以来“以诗为词”的词体观念的继承和发展，可以说是一种更为完善的“词诗”说。对于苏轼“以诗为词”的观念，批评者多从词体“本色”入手，论诗、词之别。可见，要证明东坡词的创新意义与艺术价值，就必须解决诗、词的“别”与“通”的问题。南宋初王灼曾从本源论上力图证明诗、词“不当分异”，但问题并未论明，因为同源不必同流，由于东坡词在金源的广泛影响，“以诗为词”也就成为词家们的共识。王

若虚曾以词“体”为着眼点,提出“诗词一理”,明确地从本质论上寻求诗词的共同处,较之本源论无疑是进了一步,但其“理”何在,其“体”何质,《溧南诗话》语焉不详。阐明此理的任务,历史留给了以“追配于东坡”自期的元遗山。

在元好问看来,词体之所以能在本质上与诗相通,最根本的原因是它具有同诗一样的基本功能——“吟咏情性”。以“情性”论词,遗山之前已偶有所见,元氏则进一步将“吟咏情性”作为词体的一个根本的性能和要求予以突出和强调,使之更具有理论价值和指导意义,从而“釜底抽薪”,在本质层次上消除了词与诗之间的鸿沟。《新轩乐府引》中的这段论述是著名的:

唐歌词多官体,又皆极力为之。自东坡一出,情性之外,不知有文字,真有“一洗万古凡马空”气象,虽时作官体,亦岂可以官体概之!人言乐府本不难作,从东坡放笔后便难作。此殆以工拙论,非知东坡者。所以然者,诗三百所载,小夫贱妇幽忧无聊之语,时猝为外物感触,满心而发,肆口而成尔。其初果欲被管弦,谐金石,经圣人手,以与六经并传乎?小夫贱妇且然,而谓东坡翰墨游戏,乃求与前人角胜负,误矣。自今观之,东坡圣处,非有意于文字之为工,不得不然之为工也。坡以来,山谷、晁无咎、陈去非、辛幼安诸公,俱以歌词取称,吟咏情性,留连光景,清壮顿挫,能起人妙思;亦有语意拙直,不自缘饰,因病成妍者,皆自坡发之。

上述引文大致包括了遗山“情性”论的基本观点。首先,元好问认为,词的根本性能在于“吟咏情性”,所以论词的最重要标准是看其“情性”的有无与真假;而不是看其文字形式的“工拙”。这里显示了遗山主张词体当以表现作者主体精神为已任的鲜明态度,是他对东坡词所具有的诗体内质的总结,贯彻在他对具体作家作品的批评之中,如他在《闲闲书赤壁赋跋》、《如庵诗文序》等文章中对苏轼词,完颜璘词的评论等。

遗山的“情性”概念与我们今天所说的“感情”还不完全相同,它是一种合乎儒家“温柔敦厚”诗教的雅正之情。^① 不过遗山对于以儒家诗教所规范的

① 《杨叔能小享集引》,《遗山集》卷三六,文渊阁四库全书本。

情感,理解得并不那么刻板。他更看重的是“情性”的真诚与出于自然。遗山主张强调“情性”,也并非不要“文字”,而是要求做到“不知”,即让人并不察觉“文字”的存在,这是对形式技巧更高的要求。

词味说

“词味”说是元好问对东坡以来“词诗”理论的一个极为重要的补充,也是遗山词论中最有价值的一方面。

元好问赞同“诗词一理”,不仅是就作品的思想内容方面而言,同时他还特别注意到词在审美特征和艺术表现上也有着与诗的相通处,这是元好问对“词诗”说的一个发展。在《遗山自题乐府引》中,他曾举黄山谷和陈去非的佳篇说:

世所传乐府多矣,如山谷《渔父词》、陈去非《怀旧》云,如此等类,诗家谓之言外句,含咀之久,不传之妙,隐然眉睫间,惟具眼者乃能赏之。古今之人,莫不饮食,鲜能知味。譬之羸牯老羝,千煮百炼,椒桂之香,逆于人鼻,然一吮之后,败絮满口,或厌而吐之矣。必若金头大鹅,盐养之再宿,使一老奚知火者烹之,肤黄肪白,愈嚼而味愈出,乃可言其隽永耳。

元氏所提到的“言外句”与“味”,是古代诗论中两个相关的重要概念,所谓“言外句”即“言外之意”或“韵外之致”;“味”即诗论中常出现的“滋味”、“诗味”,其意与“言外句”相通。二者都是指作品所蕴涵的一种字面意义之外的寓意和情韵,不过“诗味”说中更包含了一层咀嚼、体味的意思。

遗山“词味”说的主张,也贯穿在他平时的批评实践中,如在《新轩乐府引》中,他认为苏、辛等人词的一个主要佳处即是其作品“能起人妙思”,妙思者,即“言外句”中的“不传之妙”,即感受到一种“言外”的“余味”。接下来,他谈到自己读新轩词的感受时又说:

予与新轩,臭味既同,而相得甚欢;或别之久而去之远,取其歌词读之,未尝不洒然而笑,慨焉以叹,沉思而远望,郁摇而行歌。以为玉川子

尝孟谏议贡余新茶,至四碗发轻汗时,平生不平事,尽向毛孔散,真有此理。

这段话实际上是从艺术效果的角度对“词味”的具体描述。词能引人慨叹、沉思、郁摇,亦即“能起人妙思”,使人感受到“言外”之“味”。在遗山看来,词须有“言外”之“味”才达到了它的理想境界,正犹如饮茶能至“发轻汗”引“平生不平事,尽向毛孔散”才算真正品出了“滋味”。

将“言外”说和“滋味”说引入词论,在词学批评史上有着重大的意义。词体一开始只是一种作为音乐附庸的“香奁组织之辞”^①,作者很难在词中寄托自己的主体意识,用今天的话来讲,它只是一种文化快餐,所以其中也就谈不上有多少可“咀嚼”的“滋味”。随着主体意识的增强和对词体本质认识的深入,论者也逐步意识到了词体的审美效应。如北宋末的李之仪^②和南宋周必大^③都有以言外意论词的说法。在这个基础上,元好问进一步明确地将“言外”说和“滋味”说作为词体艺术表现和审美追求的普遍原则提了出来,从词体内部的审美感知和艺术表现上为“词诗”说提供了有力的解释,也为词的创作提出了更高的艺术要求,从而丰富和发展了北宋以来词坛上的“词诗”论,对于清代常州词派的“寄托”说和陈廷焯的“沉郁”说都有着一定启发意义。

体派论

元遗山词学观念中的体派论,包括了词体论和词派论两个层面。其中词体论是元好问这方面理论的基础。宋人已有借用诗论“体”的概念来论词的,如“花间体”^④、“易安体”^⑤、“稼轩体”^⑥、“柳体”^⑦等,但只是零星提及,缺少规模的识别和总结。较之宋人,元好问有着更为明确的词体意识,他对唐宋词创作中不同的艺术风格与形式进行了比较全面的清理和鉴别。在遗山乐府

① 林景熙:《胡汲古乐府序》,见《霁山文集》卷五,文渊阁四库全书本。

② 《跋吴思道小词》,载《姑溪居士文集》卷四〇,文渊阁四库全书本。

③ 《跋米元章书秦少游词》,载《文忠集》卷一六,文渊阁四库全书本。

④ 辛弃疾:《河渌神》(女诫词效花间体),《全宋词》,第1927页。

⑤ 侯寔:《眼儿媚》(效易安体),《全宋词》,第1437页。

⑥ 蒋捷:《水龙吟》(效稼轩体招落梅之魂),《全宋词》,第3436页。

⑦ 仇远:《合欢带》(效柳体),《全宋词》,第3408页。

中,明确标示出的词“体”有:1. 东坡体、2. 闲闲公体、3. 花间体、4. 宫体、5. 俳体、6. 独木桥体、7. 离合体、8. 朱希真体、9. 杨吏部体等。其实遗山词中还有一些明显效法稼轩、小山、少游等宋名家词的作品,只是未作标示。这些“体”有的侧重体式作法,有的着眼于体格风貌。对唐宋词中的词体分别得如此细致且名目众多,这在词史上是第一次。

遗山在这些辨识出来的词体中最看重的是东坡体。“东坡体”一语较早见于诗论^①,而用于指东坡词,据今见资料,则始见于遗山词集,五卷本《遗山先生新乐府》中有两处言及“东坡体”^②。此语为概括东坡词体式上的独创性及其重要意义提供了一个最为明晰的术语。在《新轩乐府引》中他以韩愈“昵昵儿女语,恩怨相尔汝。忽然变轩昂,勇士赴敌场”,来褒扬继承东坡词风的新轩,对于“皆自东坡发之”的辛弃疾等人他以“清壮顿挫”赞扬。由此可见,元遗山所谓的“东坡体”主要是指东坡词富于阳刚之美的“豪放”的风格特征。

在对词体个性个案鉴别和对词史宏观把握的基础上,元好问形成了自觉的体派意识。他在《遗山自题乐府引》中说:

岁甲午,予所录《遗山新乐府》成,客有谓予者云:“子故言宋人诗大概不及唐,而乐府歌词过之,此论殊然。乐府以来,东坡为第一,以后便到辛稼轩,此论亦然。东坡、稼轩且不论,且问遗山得意时,自视秦、晁、贺、晏诸人為何如?”予大笑,拊客背,云:“那知许事?且啖蛤蜊。”客亦笑而去。

将苏、辛并提,列为冠首,这在词史上为首倡,他还将“山谷、晁无咎、陈去非”归并于苏、辛一派;同时他也认识到“秦、晁、贺、晏诸人”代表着宋词创作中另外一种风范。元氏此说,便是后世婉约与豪放论的雏形。需要指出的是,遗山体派论所及并未仅限于两宋,金源词坛显然也在其视野之内,如《新轩乐府

① 严羽:《沧浪诗话·诗体》,《历代诗话》本。

② 见卷一《鹧鸪天》(煮酒青梅人坐新)和卷三《定风波》(离合悲欢酒一壶)。

引》指出张胜予词“亦东坡发之”，实际上，在遗山看来金词从总体也是自“坡发之”的，这从《中州乐府》的编辑和他对金代词人词作的批评中也可明显地感到。遗山本人自觉地继轨东坡，以苏辛词派的传宗者和掌门人而自任，不仅在创作实践上达到了金词的高峰，而且在理论上对宋以来特别是百年金源词坛进行了较为全面的清理和总结，形成富于北宗体派特色的系统的词学思想。

第十章 元代前期诗坛众象

元代是我国北方的蒙古族建立的少数民族政权。关于元代的断限,历来有多种说法:如果从1206年成吉思汗建立大蒙古国算起,到元顺帝至正二十八年(1368)明军攻下大都、元室北迁止,共162年;如果从蒙古灭金统一北方的1234年算起,是134年;如果从元世祖忽必烈至元八年(1271)改国号为“大元”算起,是97年;如果从元灭南宋统一中国的至元十三年(1276)年算起,则只有92年。过去人们常说的一句话:“元朝立国不足百年”,一般是按统一全国算的,即以宋的灭亡为元的起点。现在这种意见已经不为大家所接受了。就文学史研究界的意见说,目前比较一致的看法是:一般说来,元代文学是从1234年蒙古灭金统一北方起,到1368年元室北迁止,这134年间的文学,在北方,以蒙古灭金为起点,在南方,以元灭南宋为起点。当然,在蒙古灭金之前,蒙古政权下的文学活动和文学创作,也应纳入元代文学的范畴,如耶律楚材的诗歌等。

元诗是中国诗歌发展史的重要阶段,元代诗歌的创作成就是很可称道的。但长期以来,人们对元诗的评价却不够客观。正如陈垣在《元西域人华化考》卷八《总论元文化》中所说:元代之“儒学文学,均盛极一时,而论世者每轻之,则以元享国不及百年,明人蔽于战胜之余威,辄视如无物。加以种族之见横亘胸中,有时杂以嘲戏。”在明代复古思潮影响下,“文必秦汉,诗必盛唐,非是者弗道。”^①闭目不读元诗盲目排斥贬抑之,正如清人王士禛《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》之十六所言:“铁厓乐府气淋漓,渊颖歌行格尽奇。

^① 《明史》卷二八六《李梦阳传》。

耳食纷纷说开宝,几人眼见宋元诗。”^①相对来说,清人的评价较近客观,陈垣说是“清人去元较远,同以异族入主,间有一二学者,平心静气以求之。”于是“知元人文化不弱”。近代以来,研究者对元代诗歌也基本上是否定的,这其中原因非常复杂。但无论如何,否定整整一个朝代的诗文,都不能说是客观的。近代著名文学史家陈柱关于时代与诗歌的论述,颇为精到:

近人论文学,尝有诗至唐为登峰造极,至宋而竭,词至宋而登峰造极,宋后而衰之说。此实似是而非之论。夫文学不外乎情与辞二者,凡一时代必有一时代之民情风俗,后者必不能尽同于前者。倘作者皆能自写怀抱,不傍古人,何患不能推陈出新,自成创作?譬如说话,倘有己意,何得以语法之同否而优劣之乎?就诗而论,唐诗固可谓登峰造极,宋诗又何尝不自开疆土?……明乎此,则后人不如前人之说不攻自破矣。^②

以此论推之,元代既然是中国历史上的特殊时期,反映这特殊时期特殊的社会、文化、心理的元诗,必然有其独有的特色,也必然有其独特的价值。因此,20世纪末,文学史研究者逐渐关注元诗。目前,人们在重新审视元诗,元诗之成就和价值也逐渐被认识。

元诗在一百多年的发展中,也有阶段性变化。最早为元诗分期的,是元末的戴良,他在《皇元风雅序》中,把元诗的发展分为三个时期:

我朝舆地之广,旷古所未有。学士大夫乘其雄浑之气以为诗者,固未易一二数。然自姚、卢、刘、赵诸先达以来,若范公德机、虞公伯生、揭公曼硕、杨公仲宏,以及马公伯庸、萨公天锡、余公廷心,皆其卓卓然者也。至于岩穴之隐人,江湖之羁客,殆又不可以数计。盖方是时,祖宗以深仁厚德,涵养天下垂五六十年之久,而戴白之老,垂髫之童,相与欢呼鼓舞于闾巷间,熙熙然有非汉唐宋之所可及。故一时作者,悉皆餐淳茹

① 王士禛:《精华录》卷五。

② 陈柱:《与学生萧莫寒论诗词书》,《大夏》1934年第1卷第7期。

和,以鸣太平之盛治。其格调固拟诸汉唐,理趣固资诸宋氏。至于陈政之大,施教之远,则能优入乎周德之未衰。盖至是而本朝之盛极矣。继此而后,以诗名世者,犹累累焉。语其为体,固有山林馆阁之不同,然皆本之性情之正,基之德泽之深。流风遗俗,班班而在。

首先是“乘其雄浑之气”而起的第一代诗人群体,以元初的姚燧、卢摯、刘因、赵孟頫等人为代表。其次是继之而起的第二代诗人群体,以“元诗四大家”虞集、杨载、范梈、揭傒斯,和少数民族诗人马祖常等为代表,这是元诗的极盛期,也是元诗发展的中期。“继此而后”便是元诗发展的后期了。

清代顾嗣立的看法与此接近,其《寒厅诗话》说:

元诗承宋金之季,西北倡自元遗山(好问),而郝陵川(经)、刘静修(因)之徒继之,至中统、至元而大盛。……东南倡自赵松雪(孟頫),而袁清容(桷)、邓善之(文原)、贡云林(奎)辈从而和之,时际承平,尽洗宋金余习,而诗学为之一变。延祐、天历之间,风气日开,赫然鸣其治平者,有虞、杨、范、揭……一以唐为宗而趋于雅,推一代之极盛。时又称虞、揭、马、宋(马祖常、宋褰)。继而起者,世惟称陈、李、二张(陈旅、李孝光、张翥、张宪)……

在《元诗选》丙集袁桷小传中,他又说:“元兴,承金宋之季,遗山元裕之以鸿朗高华之作振起于中州,而郝伯常、刘梦吉之徒继之。故北方之学,至中统、至元而大盛。赵子昂以宋王孙入仕,风流儒雅,冠绝一时,邓善之、袁伯常辈和之,而诗学又为之一变,于是虞、杨、范、揭,一时并起。至治、天历之盛,实开于大德、延祐之间。”他们对元诗的分期,意见大致是相同的,清人宋荦《元诗选序》则作了十分简明的概括:“遗山、静修导其先,虞、杨、范、揭诸君鸣其盛,铁崖、云林持其乱”。

考查元代诗风衍变的轨迹,参照元代社会历史的发展状况,我们大致以元世祖忽必烈及其以前(1294年以前)为元诗发展的前期,从成宗元贞元年(1295)至文宗(宁宗)至顺末(1332)为中期,元顺帝时期(1333—

1368)为后期。各时期代表诗人及诗坛状况,则如戴良、顾嗣立等人的描述。

第一节 众派汇流的前期诗坛

元代前期是一个比较长的时段,这其中又可分为三个阶段:一是蒙古灭金统一北方以前,这一时期的诗人以跟随成吉思汗西征的耶律楚材为代表,还有前往西域晋见过成吉思汗的著名道士丘处机。二是蒙古灭金统一北方至统一全国以前,这期间大批旧金文士进入蒙古统治区,有的进入蒙古政权。这一时期最突出的代表是郝经和刘秉忠,其次是王恽。由金入元的杨奂、逸士李俊民以及河汾诸老,依然进行着他们的创作。这一时期的诗文创作基本上在元好问的影响之下,延续着金代后期的繁荣。三是统一全国之后,准确地说以元军攻下南宋都城临安为分界。这一时期,北方诗人成就最高者是屡征不起的刘因,还有散文家姚燧、诗文词曲兼擅的卢挚。姚、卢二人都年长于刘因,并且都在朝为官,但他们真正影响文坛,则到了成宗大德时期,也就是我们说的中期。全国统一,南北诗风文风开始交汇融合,一批北方文士如姚燧、卢挚等人南下做官,其文风影响南方,同时一部分南方文士入朝北上,与在朝北方文人共事,其文风互相影响,其中最突出的代表是赵孟頫、张伯淳以及理学家吴澄等。降元的南宋官员,如方回等,与处于仕隐之间的南方文人,如戴表元、赵文、刘将孙、仇远,他们入元后取得了很好的创作成就。而作为宋遗民的一大批人,他们慷慨悲歌,用诗文表达着亡国之痛和对故国的哀思,取得了突出的诗文成就。以月泉吟社为代表的南方文人诗社活动,是元代引人注目的文学现象之一。

与辽、金王朝相同的是,元代也是少数民族入主中原的一代王朝,所不同的是,辽、金都是北方的地方政权,在当时中国的版图上,同时存在着汉族政权北宋或南宋。元代则是唐以后第一个真正统一的全国性政权,且在立国之初,便推行汉法汉制,确立了中央集权的统治体制。由于没有汉族政权的同时并存,因而在较大程度上,得到了广大汉族士人的心理认同。

金初诗坛是所谓的“借才异代”,著名诗人宇文虚中、吴激、蔡松年等,都

是由宋入金的汉族文士。成吉思汗建国以前,没有文字,没有历法。结绳记事,草青为岁。宋人孟珙《蒙鞑备录》载:“今鞑之始起,并无文书,凡发命令,遣使往来,止是刻指以记之”。后来逐渐采用畏兀儿文书写蒙古语,创制了畏兀儿蒙古文。1269年,忽必烈命国师八思巴采用藏文字母创制了“蒙古新字”作为官方的蒙古文。但元代前期的诗歌创作并不寂寞,有许多优秀的诗人写出了风格各异的作品。而这个时朝的诗人,大多数都是由金入元或由宋入元的。如元好问、李俊民、郝经等,都是由金入元的诗人,而方回、戴表元、黄庚等,则是由宋入元的诗人。而像耶律楚材这样的著名诗人,虽然曾仕于金,但后来一直辅佐成吉思汗,是蒙古政权中最早的诗人,是元诗的主要奠基者。

元初诗人成分的复杂,使得元诗有着更为广阔的发展前景。他们带着不同的心态进行创作,同时,也把宋诗、金诗的不同特色熔入了元代诗坛。因此,元代前期诗坛比起金初诗坛来,局面的确是壮阔得多。元代著名诗人欧阳玄称“中统、至元之文庞以蔚”^①,所谓“庞”,大之外,有多而杂之意,诗坛之“庞”,言其丰富而复杂;“蔚”则言其繁盛而富有勃勃生机。这个概括是很恰切的。带有宋、金及本朝等不同风会的交相汇流、撞击,使元诗有了更为强盛的生命力,形成了既不同于宋也不同于金的元诗特色。

前期诗人的思想倾向颇为复杂。李俊民等都是由金入元的遗民诗人,他们以金遗老自任,不赴元蒙统治者的征召,隐逸于野,采取一种不事新朝的消极退避态度。而戴表元等人则是怀着宋朝遗民的心态。方回是降元宋臣。刘因虽出生于蒙古政权下,但由于怀有很深的文化情结,常写些悲金悼宋的诗篇。耶律楚材本是契丹人,东丹王耶律倍的后裔,曾仕于金。金亡后,受征召入成吉思汗幕,随成吉思汗征讨,成为蒙古政权中的开国文人。易代鼎革的变故,在诗人们心里留下的痕迹是相当深刻的,这就带来了元前期诗歌内容的深度。

总之,正如顾嗣立所言,元代前期诗人主要由两部分人构成:由金入元的北方诗人群和由宋入元的南方诗人群。在这两部分之外,还有耶律楚材

^① 《元诗选·凡例》。

这样的早期进入蒙古政权中的诗人。这是一个众派汇流的时期：由北方的“鸿朗高华”与南方的“风流儒雅”和耶律楚材等人，构成一个缤纷多彩的元初诗坛。

第二节 耶律楚材及元初北方诗群

如前所述，前期北方诗坛的构成也是比较复杂的。本章介绍的，是这一时期最有成就的诗人，他们包括早期进入蒙古政权的诗人耶律楚材，步其后尘进入蒙古政权并且与其有着太多形似之处的刘秉忠，以及在元好问影响下的诗人郝经和刘因。

耶律楚材是早期蒙古政权中一枝独秀的诗人，也是一位优秀的诗人。又由于他从成吉思汗西征中写下了大量表现异域风情和独特感受的诗歌，使他成为中国诗史上独具特色的诗人。

耶律楚材(1190—1244)，字晋卿，号湛然居士。契丹族，辽宗室之后，是著名的辽丹东王耶律倍八世孙。他生长在这样一个具有高度汉文化修养的世家：他的父亲耶律履，金尚书右丞，通六经百家之书，精历算书绘事，善属文，有文集。楚材三岁丧父，其母杨氏教之成人，“及长，博极群书，旁通天文、地理、律历、术数及释老、医卜之说，下笔为文，若宿构者。”^①又曾从万松行秀学佛，法号从源。仕金为燕京行尚书省左右司员外郎。燕京破后，成吉思汗召至帐下，后随成吉思汗西征。窝阔台汗时，助定君臣礼仪，奏立十路征收课税所，其长贰皆用文人，置编修所于燕京，经籍所于平阳，又曾至燕京搜求经籍，请用儒术举士等。向窝阔台陈《时务十策》：“信赏罚，证名分，给俸禄，官功臣，考殿最，均科差，选工匠，务农桑，定土贡，制漕运。”皆切于时务，悉施行之。文宗至顺中追封广宁王，谥文正。当蒙古初期中原文化面临毁灭之际，楚材独当文化救亡之任，后人赞颂他“大有造于中国，功德塞天地”^②。今存《湛然居士文集》十四卷。

① 《元史》卷一四六《耶律楚材传》。

② 于敏中等：《日下旧闻考》卷一〇〇。

耶律楚材作为一位儒士，其出仕与为文，都有着明确的行道意识，孟攀鳞为耶律楚材文集所作序称：

今公之为言，非徒示虚文而已，实救世行道之具，所以柱石名教、纲纪彝伦，鼓舞士风，甄陶人物。岂惟立当代之典章，端可为将来之规范。……夫以文德开通济物，密藏诸用，扶持圣道之久弊……为时求定而能树治本、遏乱源、活生灵、福奕世……

耶律楚材的政治理想，是既辅助成吉思汗成就统一大业，又能推动止杀戮、行汉法。“泾渭同流无间断，华夷一统太平秋”（《兼中至》），这是他的愿望和追求。他还深受佛法影响，视功名如云烟，追慕名士的“功成身退”。这些都反映在他的诗中。其《和武川严亚之见寄》就是他人生追求的表达：

当年西域未知名，四海无人识晋卿。扈从銮舆三万里，谋谟凤阙九重城。衣冠异域真余志，礼乐中原乃我荣。何日功成归旧隐，五湖烟浪乐余生。

诗人时时在诗中抒发自己的政治抱负，“囊时凿破藩垣重，泽民济世学英雄。风云未会我何往，天地大否途难通。”（《用前韵感事二首》其二）当世运大丕之时，正是士人拯救斯民之际，“致主泽民元素志，陈书自荐我无由。”（《感事四首》），“泽民致主本予志，素愿未酬予恐惶。”（《用前韵感事二首》其一）他的理想是功成身退，但功难成，身也就难退，梦中的故园时时召唤，于是仕与隐的矛盾，这困扰着一代代中国读书人的内心矛盾，也同样困扰着耶律楚材，“故园日夜归心切，未济斯民不敢行。”（《和武川严亚之见寄五首》其五）只是，耶律楚材比之前辈们，有着更深的苦恼：他的政治理想，与他想象为一代圣主的成吉思汗之间，存在着太大的距离，从心理到文化，都有太多的隔阂。他见成吉思汗开疆拓土的宏大气魄，以为圣王出世，像所有儒生一样，希望辅助圣王，实现远大政治抱负，实现华夷大一统，而又礼乐教化，“以唐虞吾

君为远图，以成康吾民为己任”^①。但成吉思汗对这些并不能理解，据多桑《蒙古史》记载，成吉思汗曾告诉他的子孙：“人生最大之乐，即在胜敌，夺其所有，见其最亲之人，以泪洗面，乘其马纳其妻女也”。这种隔阂使耶律楚材非常苦闷。在当时的蒙古政权中，他又孤立无援，正如宋子贞《中书令耶律公神道碑》所说：“其出入用事者，又皆诸国之人。言语之不通，趣向之不同。当是之时，而公以一书生，孤立于庙堂之上，而欲行其所学，戛戛乎其难哉！”^②他虽满腹经纶，但在蒙古主那里，他找不到帝王师的感觉：“生遇干戈我不辰，十年甘分作俘臣。”（《和耶律子春见寄》其二）这种虽为天子近臣却近乎俘虏的感觉实在并不好，于是归隐的愿望就越来越强烈：“他年收拾琴书去，笑傲林泉我与君。”（《和移刺继先韵二首》其二）“白雁来时思北阙，黄花开日忆东篱。”（《思亲有感二首》其二）“好放湛然云水去，庙堂英俊正如林。”（《和转霄韵代水陆疏文因其韵为诗十首》其二）“穷通荣辱皆真梦，毁誉称讥尽假音。中隐冷官闲况味，归心无日不山林。”（同上其五）

耶律楚材是一个在特殊时代、特殊环境中的特殊诗人，他的诗作，对于中国文学史、中国文化史，也都有着特殊的意义和价值。按时人孟攀鳞的说法，那个时代和环境，是“文气奄奄几绝”，是“宇宙之内，昏昏默默，如夜之未昼，梦之未寤，醉之未醒，病之未药，伏阴未睹乎太阳，寒谷未熙于春律”，耶律楚材的文学与文化活动，乃“兴礼乐于板荡之际，拯诗书于煨烬之余”^③。清人顾嗣立《元诗选》小传评其“驰驱异域，宜若无暇于文。而雄篇秀句，散落人间，为一代词臣倡始”。他的诗作，是在血与火的杀伐之下，文化的荒漠之中，一点文化的灵光。

楚材扈从西征，行程数万里，用诗笔勾勒了奇瑰绝丽的西域风光。歌行体中《过阴山和人韵》以及用此韵所作的若干首歌行篇什，都写得动荡开阔、气象万千。如《过阴山和人韵》其一：

阴山千里横东西，秋声浩浩鸣秋溪。猿猱鸿鹄不能过，天兵百万驰

① 孟攀鳞：《湛然居士文集序》，耶律楚材《湛然居士文集》卷首，中华书局1986年整理本。

② 苏天爵：《元文类》卷五七。

③ 孟攀鳞：《湛然居士文集序》。

霜蹄。万顷松风落松子，郁郁苍苍映流水。天丁何事夸神威，天台罗浮移到此。云霞掩翳山重重，峰峦突兀何雄雄。古来天险阻西域，人烟不与中原通。细路萦纡斜复直，山角摩天不盈尺。溪风萧萧溪水寒，花落空山人影寂。四十八桥横雁行，胜游奇观真非常。临高俯视千万仞，令人凛凛生恐惶。百里镜湖山顶上，旦暮云烟浮气象。山南山北多幽绝，几派飞泉练千丈。大河西注波无穷，千溪万壑皆会同。君成绮语壮奇诞，造物缩手神无功。山高四更才吐月，八月山峰半埋雪。遥思山外屯边兵，西风冷彻征衣铁。

这首诗描绘了阴山雄伟奇丽的景色，同时渲染了蒙军西征的兵威。写得雄奇飘逸。如太白的《蜀道难》、《梦游天姥吟留别》，其意象之壮伟，气势之磅礴，确是罕有其匹。

楚材居西域十年，熟悉西域，热爱西域。诗中描绘的西域风光与风情，为中国诗史所未曾道，且新奇，平和，宁静，亲切，令人向往。其《赠高善长一百韵》回忆西域生活，透露出甜蜜与怀恋：

西方好风土，大率无蚕桑。家家植木绵，是为塋种羊。年年旱作魃，未识舞鹳鹄。决水溉田圃，无岁无丰穰。远近无饥人，四野栖余粮。是以农民家，处处皆池塘。飞泉绕曲水，亦可斟流觞。早春而晚秋，河中类余杭。濯足或濯缨，肥水如沧浪。杂花间侧柏，园林如绣妆。烂醉葡萄酒，渴饮石榴浆。随分有弦管，巷陌杂优娼。佳人多碧髻，皎皎白衣裳。市井安丘坟，畎亩连城隍。钱货无孔郭，卖饭称斤量。甘瓜如马首，大者狐可藏。采杏兼食核，冷瓜悉去瓢。西瓜大如鼎，半枚已满筐。芭榄贱如枣，可爱白沙糖。人生为口腹，何必思吾乡。一住十余年，物我皆相忘。

这类作品还有很多，如《河中春游有感》五首、《壬午西域河中游春》十首、《河中游西园》四首、《西域河中十咏》等等。当然，西域美景也会勾起诗人的乡思，乡思引出归情，如《庚辰西域清明》：“清明时节过边城，远客临风几

许情。野鸟间关难解语，山花烂漫不知名。蒲萄酒熟愁肠乱，玛瑙杯寒醉眼明。遥想故园今好在，梨花深院鹧鸪声。”总之，这类诗写得好，为中国诗史增添了新的内容，而且是如此可爱，如此令人神往和陶醉的新内容。

楚材文学思想承金而来，对金代文坛宗苏与宗黄两派之争，楚材宗苏而不抑黄。尚平易，尚古雅，又尚清新雄奇，追求潇洒飘逸、波澜壮阔之气势。王邻序其文集，称其诗“其温雅平淡，文以润金石；其飘逸雄拔，又以薄云天。”孟攀鳞序则称其“词锋挫万物，笔下无点俗，挥洒如龙蛇之肆，波澜若江海之放，其力雄豪足以排山岳，其辉绚烂足以灿星斗。”^①指出其作品有超拔、雄豪、绚烂、温纯多种风格。如《过阴山和人韵》的雄奇瑰丽，其三云：

八月阴山雪满沙，清光凝目眩生花。插天绝壁喷晴月，擎海层峦吸翠霞。松桧丛中疏畎亩，藤萝深处有人家。横空千里雄西域，江左名山不足夸。

此为“飘逸雄拔又以薄云天”者。生活于西域写的诗，自然流畅而风骨遒上，可以说是“温雅平淡文以润金石”者，如《西域河中十咏》其二、其三、其六：

寂寞河中府，临流结草庐。开尊倾美酒，掷网得新鱼。有客同联句，无人独看书。天涯获此乐，终老又何如。

寂寞河中府，遐荒僻一隅。葡萄垂马乳，杞榄灿牛酥。酿酒无输课，耕田不纳租。西行万余里，谁谓乃良图。

寂寞河中府，西流绿水倾。冲风磨旧麦，悬碓杵新粳。春月花浑谢，冬天草再生。优游聊卒岁，更不望归程。

一个中原人生活在异域，其新奇之感，却用如此淡淡的语言写出，读来韵

^① 耶律楚材：《湛然居士集》卷首。

味悠长。虽不着意学陶，自有陶诗之味。

历史往往表现得特别有趣。继耶律楚材之后进入蒙古政权中心并发挥了独特作用的，是刘秉忠。耶律楚材是佛教居士，刘秉忠干脆就是一位僧人。他们都生性淡泊，都有救世行道的强烈责任感，都博学且精于术数，都是重要的诗人。

刘秉忠(1216—1274)字仲晦，初名侃。邢州(今河北邢台)人。17岁为邢台节度使府令史，后去职，出家为僧，法名子聪，号藏春散人。蒙古乃马真后元年，从禅宗大师海云法师晋见忽必烈，留忽必烈幕府。至元元年，忽必烈令其还俗，复刘姓，赐名秉忠，授光禄大夫、太保，参领中书省事、同知枢密院事等。卒赠太傅赵国公，谥文贞。秉忠自幼好学，至老不倦，精书法，天文、卜筮、算术皆有成书。

刘秉忠诗歌创作取得了较高成就。今存六卷本《藏春集》保存了他的七律、七绝。秉忠在元以事功称，故阎复《藏春集序》称其“当云霾草昧之世，天开地辟，赞成文明之治”，“至于裁云镂月之章，阳春白雪之曲，在公乃为余事”。张文谦《刘公行状》则称其“诗章乐府，又皆脍炙人口”，清顾嗣立《元诗选》小传称其“以佐命元臣，寄情吟咏，其风致殊可想也”。

刘秉忠诗的内容是丰富的，我们可以将其大致分为以下几类：遣怀、吟兴、咏志之作，记行记游及军旅之作，赠答之作，题画之作，即事、写景及咏物等题咏之作，还有咏史诗和论诗诗。

首先是遣怀、吟兴、咏志之作。刘秉忠虽然身处蒙古政权高层，但他始终自视为幽人高士，并且也确有幽人之风与高士情怀。他以幽人高士目光看待物境，物境也触目成趣。如其《溪山晚兴》诗云：

楚山临水适幽情，无意成诗诗自成。秋雨滴残秋草暗，晚云收尽晚风清。渔舟散去横烟霭，樵担归来踏月明。是树有枝堪架足，南飞鸟鹊莫多惊。

诗中充盈着悠然幽然之趣。读此诗，绝不会想到，作者乃是一位为蒙古政权规划大政的人物。诗中感情流露得还是那样自然、真实，毫无造作之感。

秉忠还在诗中表达了他对人生的态度：随遇而安。如果对比苏轼词“拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷”（《卜算子》“缺月挂疏桐”），你就会强烈地感受到，秉忠的安然适然，其心态非同一般的平和。在秉忠诗中，我们常常看到的是一位远离尘嚣的雅士形象。其《蜗舍闲适三首》其三云：

半世劳生天地间，千金易得一安难。庭前松菊成闲趣，窗外云山得卧看。光满此宵逢好月，香来何处有幽兰。横琴消尽尘中虑，一曲秋风对月弹。

诗人以清幽之心对清幽之境，写出一个彻悟人生后的高人雅士在人境具寂中的精神满足与心灵享受。直白，朴拙，简淡。在这里，我们发现他似乎对明月特别偏爱，这大约是因为明月的明朗与清幽，正与他的人格追求契合。

在他的诗中，我们感觉到他以一种大彻大悟的高人眼光冷眼静观着或者竟可以说是俯视着人间的云烟变幻和机诈奸巧，虽然洞视一切却沉默不语：“一心止水常平湛，万事浮云任往还”（《大理途中寄窦侍讲先生二首》其一），“棋盘十九路纵横，百着皆从一着生。黑白自持心有乱，不如袖手看输赢”（《棋》）。这就是集僧人和功业卓著的政治家于一身的刘秉忠的内心独白。

其次是记行记游及军旅之作。秉忠随蒙古大军北居大漠，南至云南，也曾西征，足迹所至，南北东西数万里，经历了很多奇异与惊险，经见了异域的风情与风光，眼界大开。尽管他性情恬淡，对外界刺激不做出强烈的感情反应，新异之物与奇异之境未能改变其诗的风格，他的诗依然恬淡而不奇崛，但诗的内容却大大丰富了，诗的魅力也大大增强了。这部分诗写军旅生活之险恶，军威之盛壮，也写异域之自然风光。生活环境的变换也促使诗人对人生作新的思考。其《西蕃道中》诗云：

鞍马生平四远游，又经绝域入蛮陬。荒寒风土人皆怆，险恶关山鸟亦愁。天地春秋几苍雁，江湖今古一扁舟。功名到底花梢露，何事区区不自由。

诗中既没有唐代边塞诗中对功业的强烈渴望,也看不出唐代边塞诗人所畏惧的边地寒苦,无奈和漂泊之感也都是淡淡的,只是从个人功利的角度思考,他对如此没有尽头的鞍马远游生涯的意义表示怀疑,而这种怀疑又源于其生活方式与其散淡自由个性的矛盾。当然,这并不是此类诗的主旋律。能代表秉忠军旅诗主要内容的作品有《乌蛮道中》、《云南北谷》、《下南诏》等,我们看《云南北谷》:

征鼙震作旅魂惊,直入云南谷口行。一水循环通地脉,四山连避壮天城。兵还失律难依险,国既无人立可平。马援班师铜柱在,谁知儿戏得功名。

这类诗大致表现环境之险恶,境遇之陌生,处境之危险,军威之壮盛,战功之显赫。其中也表露出此类诗特有的气象。诗人常常用惊奇的眼光审视这一切,用敏感的心灵感受这一切,有时又勾起诗人对历史的思考。诗境之阔大,气势之豪壮,在秉忠诗中显得很突出。同样的内容,在大致同一时代、同样经历的耶律楚材笔下,就写得异常奇崛,而秉忠的奇异则蕴涵在舒展平阔之中,颇耐寻味。

有时他会忘记身处军旅,而以一个游客的眼光欣赏异域奇特的风景,流连其中。一个热爱自然的人,有一种对大自然的天然契合,随时随处都渴望融入自然也能够融入自然。如《鹤州南川》:

闲情平日惬林丘,不忆南来得此游。远近树分山障列,纵横水入稻畦流。一川风物撩诗兴,满地干戈破客愁。回首斜阳在乔木,独怜幽境更迟留。

有美景而乏良辰,如果不是战争,此地此景,该是多么令人陶醉!他向往的是这里的宁静,可惜战争的忧思搅扰着他,使他赏景之趣大打折扣。这类诗有陶诗的质朴自然真淳,在恬淡平和中透出淡淡的忧思。

秉忠长时间转徙四方,写了大量的记行记游和军旅诗,表现了他的转徙

生活,也写出了他的感慨。他的《江上寄别》寄寓深慨,是一篇佳作:

军中无酒慰飘零,辜负沙头双玉瓶。鞍马几年南北路,关河千古短长亭。好风到枕客愁破,残月入帘归梦醒。梦断故山人不见,晓来江上数峰青。

在后世诗评家眼里,这样的诗当然有可挑剔处,如连用“梦醒”与“梦断”等,但诗中既真实反映和高度概括了他转徙四方的生活,又见出诗人的真性情,让读者感受到了那隐隐的离思与乡愁,感情虽不强烈但很悠长,诗味隽永。

其三是赠答送别之作。秉忠是一位淳真的人,他的赠答之作也没有一般赠答诗的客套,没有假意的应酬。他总是在质朴的言语中寄寓深沉的感慨,虽无精工之语、惊人之句,但感情真挚,自能动人。其《寄友人四首》之三:

悠悠离阔感中年,我辈情钟岂不然?好景与时浑易过,可人和月只难圆。五更残梦鸡声里,千里归心雁影前。漠北云南空浪走,今春又负杏花天。

其诗正如书信般亲切自然,语言朴实得就像话家常,但静心读来,句句都自心中流出,一种人生的无奈和淡淡的哀愁总能萦绕读者心中,挥之不去。寄寓人生感慨和表达对人生的思考,也是这类诗的重要内容。其《答乡友》诗云:

人生终老觅菟裘,白发行藏独倚楼。南雁纵能传尺素,西风不解送扁舟。苍山老树烟波晚,零雨疏松水墨秋。愿偃旌旗舞干羽,功名输与玉关侯。

这种对于追求功名的厌烦,对于奔波人生的厌烦,对于战争的厌烦,是一种真实的表达,其中透露了他对自己生存状态的深刻不满。

刘秉忠的赠答诗是真情的诉说,尽管他多数时候都是淡淡的,没有着意表白,又不追求强烈感情的抒写,但读者能够感受到,他没有隐藏真实的自我。尽管读者感受不到强烈感情的撞击,但其情思意绪总能深印读者心中,萦绕不去,久久地影响着读者的情绪。

刘秉忠诗的艺术成就也是可称道的。《元史》评其诗“消散闲淡”,这确实抓住了秉忠诗的主体风格,但他能于淡中寓奇,追求恬淡辞面下的深蕴,故能淡而不枯,其诗虽不见外显的英华,却颇耐读。

刘秉忠诗的风格也决非闲淡一端,而是多样的。我们看《江边晚望》:

沙白江青返照红,沧波老树动秋风。天光与水浑相似,山面如人不同了。千古周郎余事业,一时曹操漫英雄。东南几许繁华地,长在元戎指画中。

写出了含浑阔大之境界和气势,色彩的运用也鲜明而强烈,见伟人胸襟和气魄。此为含浑宏阔。再看《对酒》:

浮世人稀七十强,忧愁朝夕半相妨。骚中不奈灵均苦,酒里从教太白狂。歌后清声自嘹唳,舞来长袖任郎当。任将世务闲拘捡,杯卷东风醉一场。

秉忠诗写酒的不在少数,但诗风却难得如此佻达旷放,这也应该是秉忠性格的一个方面。这种真挚和放旷,显得特别可爱,让人感到痛快淋漓,痛饮狂歌,正如一场东风,席卷去半生忧愁,我们似乎感觉到这是长期压抑后的爆发。

刘秉忠诗虽继轨苏、黄,但也时有唐诗风味。如其《晚游》诗云:

山水清佳自在游,利名莫莫复休休。瘦筇此日真忘世,长笛何人效倚楼。鸦落点成千树墨,雁飞横绝一天秋。归来小院松梢上,新月低斜玉一钩。

前两联议论入诗,自是宋诗余韵,后两联则全然唐人风致,清幽之景,寂寥之情,犹如一幅水墨画,淡淡的,却有意蕴,有境界,表现出诗人很高的诗艺。

《藏春集》卷四是绝句,其中也有极佳之作。我们看以下两首:

雨过幽庭长绿苔,东风时为扫尘埃。无人曾见春来处,门外桃花只自开。

——《有怀遂长老十一首》之五

芦花远映钓舟行,渔笛时闻三两声。一阵西风吹雨散,夕阳还在水边明。

——《溪上》

这两首诗将诗情禅趣融而为一,在诗的境界中表现禅趣,禅趣又使诗境更富韵味,禅趣完全蕴于诗境之中,浑然一体,应该说是诗中上乘之作,虽不及唐代王维诗的超绝,但富有王维诗的意趣。

元蒙初期,北方的文坛宗主是元好问,清代宋荦《漫堂说诗》云:“元初袭金源派,以好问为大宗。”^①元好问在元初北方文坛的宗主地位是无须论证的。他在蒙古灭金后的数十年中,抢救文献,作育人才,不仅使文明一脉不断,且能张大之,使得元初北方之学术与诗文,均蔚然称盛。时人徐世隆为好问文集作序说:“自中州斲丧,文气奄奄几绝。起衰救坏,众望在遗山。遗山虽无位柄,亦自知天之所以畀付者为不轻,故力以斯文为己任……且性乐易,好奖进后进。春风和气,隐然眉睫间,未尝以行辈自尊,故所在士子从之如市。……是以学者知所指归,作为诗文,皆有法度可观,文体粹然为之一变。”^②

元好问在金之季世,以其雄视一世的理论与凌云健笔的创作,一洗金中

^① 宋荦:《西陂类稿》卷二七。

^② 徐世隆:《遗山先生文集序》。

期以来浮艳尖新、好奇尚异之时风，起衰救弊，振起斯文。他一方面反对靡弱之风，继承“汉魏风骨”，推崇“中州万古英雄气”之“慷慨歌谣”，赞赏“曹刘坐啸虎生风”^①。对“清壮磊落，有幽并豪侠歌谣慷慨之气”的诗人大加赞赏^②。另方面，他也欣赏淳真自然平易诗风。“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”^③，他推崇陶渊明诗，云：“君看陶集中，饮酒与归田。此翁岂作诗？直写胸中天。天然对雕饰，真赝殊相悬。”^④元好问主张恢复风雅传统，继承传统儒学经世致用精神，关注现实，关注民生，反映动乱和苦难的时代，这些精神，也都为元初北方诗坛所继承。

郝经是元好问最直接也最重要的承继者。元好问受业于郝经的祖父郝天挺，郝经又是元好问的学生，自幼深受元好问影响。如明人陈凤梧评郝经之文：“汪洋滂沛，如大河东注，一泻千里；抑扬起伏，如太行诸峰，层见叠出。”^⑤与元好问文风极其近似。《四库全书总目·陵川集》提要评曰：“其文雅健雄深，无宋末肤廓之习。其诗亦神思深秀，天骨秀拔。与其师元好问可以雁行。”把郝经作为元好问的直接继承者。元初北方大儒和著名诗人刘因，虽未得亲承元好问之教，但他是在元好问创造的地域与时代诗文风尚的氛围中成长起来的，有诗云：“晚生恨不见遗山，每诵歌诗必慨然”^⑥，深致仰慕之情。他哀悼金源文化，有“空山夜哭遗山翁”^⑦之句。今人也认为：“刘因的论诗见解基本上继承了元好问的论诗主张，实际上是提倡诗要有风骨，要高古，要富有沉郁悲壮和清刚劲健之气”^⑧。他的文学思想依然是沿着元好问一绪发展的。

元好问在元初北方，作育人物极富，对郝经等人，寄予厚望，其《赠答郝经伯常》诗云：“故家珠玉自成渊，重觉英灵赋予偏。文阵自怜吾已老，名场谁与

① 均见元好问《论诗三十首》，《遗山集》卷一一。

② 元好问：《李汾小传》，《中州集》卷一〇。

③ 元好问：《论诗三十首》，《遗山集》卷一一。

④ 顾嗣立：《继愚轩和党承旨雪诗二首》其二，《元诗选》初集卷一。

⑤ 陈凤梧：《陵川集序》，《陵川集》卷首。

⑥ 刘因：《跋遗山墨迹》，《静修集》卷一一。

⑦ 刘因：《金太子允恭墨竹》，《静修集》卷一一。

⑧ 邓绍基主编：《元代文学史》，人民文学出版社1991年版，第380页。

子争先？撑肠正有五千卷，下笔须论二百年。莫把青春等闲了，蔡邕书籍待渠传。”^①有“付子斯文”之意，可见其期望之殷切。

元世祖忽必烈时期，在元好问的培养和影响下成长起来的一批文人，进入创作繁盛期。这时的北方文坛诗界，先后有郝经、刘因、卢挚、王恽等人，以他们的诗文创作，创造了中统、大德前后北方文坛的繁荣。

郝经(1223—1275)字伯常，泽州陵川(今属山西)人。金亡，徙居顺天(今河北保定)。“家贫，昼则负薪米为养，暮则读书。居五年，为守帅张柔、贾辅所知，延为上客。二家藏书皆万卷，经博览无不通。往来燕赵间，元好问语之曰：‘子貌类汝祖，才器非常，勉之。’宪宗元年，世祖以皇弟开邸金莲川，召经，谕以经国安民之道，条上数十事，大悦，遂留王府。”^②蒙哥汗九年(1259)，蒙古大举伐宋，忽必烈统东师攻鄂州，郝经从行，为江淮荆湖南北等路宣抚副使，师久无功，郝经进《东师议》，建议忽必烈按兵待宋之釁。世祖中统元年(1260)，以郝经为翰林侍读学士充国信使使宋，告即位事并商和议，被羁留真州(今江苏仪征)十六年，志节不变，坚毅不屈，人比之汉苏武。又其文章节义，当时比之东坡。郝经之学，得于家学和陵川地方学术浸润者为深，又自力学读书，师事元好问，南宋理学家赵复北上后，又从其得朱熹性理之学。一生著述宏富，有《陵川集》三十九卷。

元初的北方，诗文风格处于转变时期。按前人的说法，这一时期的北方诗文，是逐渐摆脱“粗豪”、“风沙气”而向平易雅正过渡。郝经处在这一文风转变时期，其个人的生活也发生着极大变化：元世祖中统元年(1260)，使宋被羁留真州，以此为界，他的一生分为前后两期。受时代变迁和环境、处境的变化影响，他前后期诗文风格发生了明显的变异。

郝经的文学主张追求不拘一格，其个人的诗文创作，自然也是风格多样、纷繁多彩的。如果对他的诗文创作给一个简单的概括，可以说是诗学唐而文学宋。这是就主要方面说的，若作具体分析，当然并非全都如此。

郝经诗歌成就主要表现在律诗和歌诗两方面，歌诗多写于前期，律诗多

① 元好问：《遗山集》卷九。

② 《元史》卷一五七《郝经传》。

写于后期。

郝经的歌诗有李贺的奇崛和盛唐边塞歌行诗的气势,其代表作如《白沟行》、《贤台行》、《听角行》、《怀素青帘斗将二帖歌》、《入燕行》、《北岭行》、《化城行》、《青城行》、《汝南行》、《李丰亭》等,从中可以感受到他所说的沉郁顿挫之体,清新警策之神,震撼纵恣之力,喷薄雄猛之气。我们以《青城行》为例:

坏山压城杀气黑,一夜京城忽流血。弓刀合沓满掖庭,妃主喧呼总狼藉。驱出宫门不敢哭,血泪满面无人色。戴楼门外是青城,匍匐赴死谁敢停!百年涵育尽涂地,死雾不散昏青冥。……男哥女妹自夫妇,覩面相看冤更酷。一旦开门见天日,推入行间便诛戮。当时筑城为祭祀,却与皇家作东市。天兴初年靖康末,国破家亡酷相似。君取他人既如此,今朝亦是寻常事。君不见二百万家族尽赤,八十里城皆瓦砾。白骨更比青城多,遗民独向王孙泣。

这首诗是写亡金之痛的。诗从汴京城破,大祸降临,金朝内庭一片末日来临的恐怖写起,而后写到皇家亲族被驱赶到汴京城南的青城,蒙古人要在 这里杀死他们。诗人提醒金人,要他们从自己国破家亡的哀痛和蒙古人的残忍,推想他们当年灭北宋时宋人的哀痛和金人的残忍,更为难能可贵的是,诗人又进一步要他们想到,在这易代之际,苦难最为深重的还是广大的民众。这诗写得冷艳奇崛,近李贺。另一首《李丰亭》,以奇写悲,悲壮激昂,如李贺之《雁门太守行》,如屈原之《国殇》。这种诗风,与他“嗜奇讨幽”的性格有关^①。郝经歌行体诗的风格也是多样的,有《绿珠词》的飘逸,有《望京府赏红梅》的清丽。特别是到后期,多年“半囚半客”的生活,给他带来了太多的愤激和感伤,这时写的一些歌行体诗,总是触景触物忆旧的感怀,表现出郁闷之极的旷达,风格反而变得平易畅达,其中写得好的如《阳春怨》二首,其二写乱离之世情人的相思,有一种超乎历史上类似作品的特殊的感人力量:

① 郝经:《陵川集》卷一一《共山行》:“吾生嗜奇能讨幽。”

江头怕见杨柳春，杨花飞来愁杀人。红颜落尽花片新，黄昏无人泪沾巾。旧花被迭凝春尘，梦中忽见浑未真。隔花半面春山颦，恨郎不归多怨嗔。不知两处同苦辛，同是天涯愁恨人。几年心事向谁说，花落莺啼昼掩门。别时重约频付书，一字不到八年余。死耶生耶漫嗟吁，是耶非耶有还无？应言被郎误杀余，岂知郎在空床居。春风满帘酒满壶，落红零乱飘庭除。不言不饮愁恨俱，半睡不睡情绪无。杜鹃啼落桃花月，红烛无情泣座隅。芳草凄凄春又青，阶前院后唤愁生。隔墙飞花带莺声，都因无情却有情。强饮不醉愁难醒，欲睡不着梦难成。一帘斜日堆绿英，春风澹沲江无声。杨花茫茫扬子城，总是天涯流落情。夜来说杀梁间燕，一世春愁在此行。

郝经各体诗中，成就最高的是律诗，而律诗中的大部分写于后期使宋羁留期间。这部分诗着意学杜甫，只是学杜甫的沉郁顿挫而成含蓄苍凉，学杜甫的精密工致而实入于晚唐的工巧。试举两首：

啼落深江月，催残故国春。不堪多恨鸟，偏聒未归人。血尽肠应断，哀余声更频。关心尤入耳，一枕愁更新。

春来浑不见花枝，春去萧条总不知。有酒四时难有兴，无情三月竟无诗。归鸿恨别排云远，双燕嫌孤入户迟。江渇风高还欲断，鱼龙宛转亦堪悲。^①

前一首如杜甫长安陷贼时期的作品，后一首如杜甫西南漂泊时期的作品，只是与杜诗相比，少了些沉郁，多了些悲凉。就技巧说，他显然也是在追摩杜甫，但由于缺乏杜甫那样深厚的功力，做不到杜甫的工密。

就其风格说，郝经的近体诗写得声韵浏亮而沉郁深婉，七律如《送董巨源》：

① 分别为郝经《陵川集》卷一四《新馆夜闻杜鹃二首》其一，卷一三《己巳三月二十六日二首》其一。

错落霜华季子裘，茫茫何处是西周。乾坤破碎无元气，岁月磋跎漫客愁。举世横身归虎口，几人怀策射虎头。相逢不得从容地，空著长歌慰远游。

感慨世事，其精神由元好问上接杜甫。又如《己巳三月二十六日》：

梦游故国人仍独，春到空梁燕自双。云淡星疏只见斗，浪平风定不闻江。五更鼓角缠孤枕，千里关河入破窗。落尽好花春又老，依然尘土暗金缸。

郝经的这些七律，确实可以说得遗山七律的真精神。铿锵浏亮，情感真挚，意境雄阔。虽然不如遗山诗那样大气包举，但也融悲慨与雄浑为一炉。不足之处是，有些欲求工而反拙。“五更鼓角缠孤枕，千里关河入破窗”一联，显然受杜甫“五更鼓角声悲壮，三峡星河影动摇”影响，虽不及杜诗的雄阔，但情韵沉绵，自成佳句。

郝经五律也学杜甫，如前举《新馆夜闻杜鹃》其一，很能得杜甫丧乱诗之神。诗中抒发幽囚异地、思怀故国的情感，极为深沉凄婉，同时，音律谐畅，毫无滞涩之感。

郝经绝句中的优秀之作，是那些充满意趣情趣的作品，如卷十五的《赠渔者二首》其二：“短短芦芽小小蒲，临流举网得嘉鱼。船头拨刺犹然活，试问前村有酒无？”

概括地说，郝经诗前期多歌诗，内容多怀古、多议论，风格多豪壮奇崛；后期多律诗，内容多借景抒情，风格多悲凉。

刘因（1249—1293）字梦吉，号静修，保定容城（今河北徐水）人。世为儒家。《元史》本传载其父刘述年四十未有子，叹曰：“天果使我无子则已，有子，必令读书。”生刘因，“天资绝人，三岁识书，日记千百言，过目即成诵。六岁能诗，七岁能属文，落笔惊人。甫弱冠，才器超迈，日阅方册，思得如古人者友之”，并言其“初为经学，究训诂疏释之说，辄叹曰：‘圣人精义，殆不止此。’及得周、程、张、邵、朱、吕之书，一见能发其微，曰：‘我固谓当有是也。’”性不苟

合,不妄交接。家虽甚贫,非其义一介不取。家居教授,师道尊严,弟子造其门者,随材器教之,皆有成就。尝爱诸葛孔明“静以修身”之语,表所居曰“静修”。世祖至元十九年(1282),征为承德郎、右赞善大夫。未几,以母疾辞归。二十八年,复以集贤学士嘉议大夫征,以疾固辞。卒谥文靖。刘因一生大部分时间在教授和著述中度过,是元代具有代表性的理学家和诗人。有《静修集》三十卷。

刘因在元代,为诗文名家。李谦序其集,称其诗:“闲婉冲澹,清壮顿挫,理融而旨远,备作者之体。”元人郑经有诗云:“我朝诗派继中州,气节首推刘静修”^①,推刘因为元代北方诗人之首。长期以来,论元诗者,确多以刘因为第一家。明周琦《东溪日谈录》卷一五《刘静修之学》云:“先儒谓刘静修有凤凰翔于千仞气象。其形容之也至矣。刘静修文章,有特出人表之意。”明代李东阳《怀麓堂诗话》将刘因与虞集比较,说:

极元之选,惟刘静修、虞伯生二人,皆能名家,莫可轩轻。世恒为刘左袒……予独谓高牙大纛,堂堂正正,攻坚而折锐,则刘有一日之长。若藏锋敛锷,出奇制胜,如珠之走盘、马之行空,始若不见其妙,而探之愈深,引之愈长,则于虞有取焉。然此非为道学名节论,乃为诗论也。

这段话,我们可以从正面认识刘因诗的特色,从反面认识刘因在元诗史上的地位。崔铎《洹词》卷一一《静修文集序》言其“研精圣典,发挥大道。声之为诗,缀之成文。雄浑明切,不蹈陈言。”张纶《林泉随笔》云:“刘梦吉之诗,古、选不减陶、柳,其歌行、律诗,直溯盛唐,无一字作今人语。”胡应麟《诗薮》外编卷六称:“刘梦吉古选学陶冲淡,有句无篇;歌行学杜,《龙兴寺》、《明远堂》等作,老笔纵横,虽间涉宋人,然不露儒生脚色。元七言苍劲,仅此一家。”《四库全书总目》云:“其诗风格高迈,而比兴深微,闾然升作者之堂。讲学诸儒,未有能及之者。王士禛作《古诗选》,于诗家流别,品录颇严,而七言诗中独录其歌行为一家,可云豪杰之士,非门户所能限制者矣。”

① 王逢:《谢郑仲义进士寄题澄江旧稿》附,《梧溪集》卷五。

刘因诗与元好问诗相同之处，是都富有河朔清刚之气。其诗有云：“试听阴山敕勒歌，朔风悲壮动山河。”^①此诗虽非论诗，但我们不妨作论诗看。所言几乎与元好问同一声口。但正像他的学术极富个性一样，他的诗文也极富个性。他是一个文化的悼亡者，他又是一位关心历史与现实的学者，所以他多感物兴怀寄托深沉的文化失落情怀的诗，多寄托深慨和思考的怀古诗；他是一位哲学家，是一位不乏生活情趣的理学家，所以他的诗往往表现出情趣与理趣的融合；他也曾是一位慷慨有大志的人，所以他有奇崛的诗，有大气磅礴的诗；他是一位具有清介之质的孤高绝俗的高士，而他又是热爱生活的，这又决定了他的诗风有冲澹闲婉的，真率自然的，又新鲜活泼的。

刘因诗的风格，是复杂而多样的，他学杜甫，学李贺，学陶渊明。有时奇崛而雄健，瑰丽险怪，驰骋想象，或大气磅礴。胡应麟所举之《龙兴寺》，当即《登镇州隆兴寺阁》，此诗确可代表刘因七言古体的风格，大气磅礴，雄奇恣肆，且酣畅淋漓，有李贺之奇，韩愈之崛，却又气势贯通而畅达：

太行鳞甲摇晴空，层楼一夕蟠白虹。天光物色惊改观，少微今在青云中。初疑平地立梯磴，清风西北天门通。又疑三山浮海至，载我欲去扶桑东。雯华宝树忽当眼，拍肩爱此金仙翁。金仙一梦一千载，腾掷变化天无功。万象绕口恣喷吐，坐令四海皆盲聋。千池万沼尽明月，长天一碧无遗纵。……中原左界此重镇，形势仿佛余兵冲。歌舞遗台土花碧，旗帜西山霜叶红。乾坤割裂万万古，乌鳢蝼蚁为谁雄。漳水悠悠自东注，落日渺渺明孤鸿。

他诗中常表现出这种非凡的想象力，如《城楼待雨》：“未忧彼岸将为壑，只恐吾山化为云。”有时他的诗风又表现为冲淡闲婉，有时也写得清新活泼，充满生机。在他的诗中，我们感受到的多是生意与真趣。即使表现其穷困潦倒生活的诗，也不枯瘠，不空寂。如卷一一的《山寺早起》云：

^① 刘因：《宋理宗南楼风月横披二首》其一，《静修集》卷五。

松窗一夜远潮生，断送幽人睡失明。梦觉不知春已去，半帘红雨落无声。

在金元易代之际，离乱中的人往往容易受杜甫诗的影响。刘因一生，总是与北中国的人民一同感受着生活的苦难。所以杜甫诗的沉郁顿挫，也时时体现在刘因诗中，如《渡白沟》等。

刘因是一位深刻的哲学家，因而他的诗意又往往有出人意表的议论。诗多议论，可以说是他与元好问最明显的不同处。此举《静修集》卷五的两首绝句《读史评》、《仙人图三首》其一：

纪录纷纷已失真，语言轻重在词臣。若将字字论心术，恐有无边受屈人。

千古谁传海上山，坐令人主厌尘寰。蓬莱果有神仙在，应悔虚名落世间。

作为哲学家的刘因，对于事物的认识，总能表现出哲人的深邃而思过人一等。这些诗，总能在常见的事物中，揭示出常人见不到之理，让人服其思想之精深。

刘因的怀古诗是很多的，他胸中总是有着无尽而深沉的历史感慨。他的怀古诗往往给人以启示，如《白沟》、《遂城道中》等。《白沟》对宋亡的反思就很能发人深省：

宝符藏山自可攻，儿孙谁是出群雄。幽燕不照中天月，丰沛空歌海内风。赵普元无四方志，澶渊堪笑百年功。白沟移向江淮去，止罪宣和恐未公。

有时他的情绪深沉、复杂得无可言说，无可名状，但这些诗篇却能给人以很深的情绪感染，让读者和他一样陷入莫名的惆怅之中，如《易台》：

望中孤鸟入消沉，云带离愁结暮阴。万国山河有赵燕，百年风气尚辽金。物华暗与秋容老，杯酒不随人意深。无限霜松动岩壑，天教摇落助清吟。

我们甚至不知道他是在感时还是怀古，总之，他眼前的山河，这山河所经历的历史，在某一时刻，一股脑儿袭上心头，使他产生了无以名状的愁绪与失落。

富于理趣，是他诗歌的一个特点。这是与他哲学家的思维有关，而不同于元好问之处。可贵的是，他能将理趣与情趣融合为一，让读者读来会心。如《夏日饮山亭》中“空钩忆钓鱼亦乐，高枕卧游山自前”等句。而有时理趣就藏在情趣中，如《寒食道中》：“簪花楚楚归宁女，荷锄纷纷上冢人。万古人心生意在，又随桃李一番新。”揭示的是天地间永远的生意，衰亡也掩抑不了的生意。而这些都是充满生活情趣的诗。

刘因有一首很有名的诗《观梅有感》：“东风吹落战尘沙，梦想西湖处士家。只恐江南春意减，此心元不为梅花。”与此诗有关，文学史家犯过一些有趣的错误，比如认为此诗哀悼亡宋，表达了诗人的“故国之思”，有人干脆说刘因是宋遗民。但刘因实实在在出生在蒙古时期，为海迷失后元年。他不可能是宋遗民，连金遗民也不是。但他确实写了不少挽金悼宋的诗。在这些诗篇中，又往往超越对宋、金王朝的悼念而上升到对随宋金灭亡而毁灭的文化的哀悼。悼金诗如《金太子允恭墨竹》：

文采不随焦土尽，风节直与幽兰崇。百年图籍有萧相。一代英雄谁蔡公。策书纷纷少颜色，空山夜哭遗山翁。我亦飘零感白发，哀歌对此吟双蓬。

此外如《陈氏庄》：“浮云南去繁华歇，回首梁园亦灰灭”等。悼宋诗如《巫山图》：

朔风卷地声如雷，西南想见巫山摧。江南图籍二百年，一炬尽作江

陵灰。

其他如《宋度宗熙明殿古墨》：“君王弄墨熙明殿，不觉江头度白雁”等，都可说明，刘因唱的是文化的挽歌。

刘因没有专门论文之作。但在《叙学》一篇中，阐述了他的诗文见解，《诗经》而外，他认为《离骚》楚辞，魏晋曹操父子、刘桢、陶渊明、谢灵运，唐李白、杜甫、韩愈，宋欧阳修、苏轼、黄庭坚，各为一时之至，而愈古愈高。反对“效晚唐之萎茶，学温李之尖新，拟卢仝之怪诞”。事实上，他很推崇李贺。如上引《登镇州隆兴寺阁》等，想象奇特，色彩浓烈，风格近李贺。就总体说。刘因诗作可以分为豪迈苍凉与闲婉冲淡两格，前者如以高迈之笔述伤悼之情的《白雁行》：

北风初起易水寒，北风再起吹江干。北风三吹白雁来，寒气直薄朱崖山。乾坤噫气三百年，一风扫地无留残。万里江湖想潇洒，伫看春水雁来还。

后者如写闲适生活的《夏日饮山亭》：“借住郊园旧有缘，绿阴清昼静中便。空钩意钓鱼亦乐，高枕卧游山自前。”他的诗富有唐人风味而未脱宋人议论，咏史诗沉郁悲壮中却有高亢，写景和闲居诗清新生动而饶有情趣。

刘因也是著名词人，近人况周颐评其词“寓骚雅于冲夷，足秣郁于平淡，读之如饮醇醪，如鉴古锦。”如《玉漏迟·泛舟东溪》：

故园平似掌。人生何必，武陵溪上。三尺蓑衣，遮断红尘千丈。不学东山高卧，也不似、鹿门长往。君试望。远山颦处，白云无恙。且唱一曲渔歌，觉无复当年，缺壶悲壮。老境羲皇，换尽平生豪爽。天设四时佳兴，要留待、幽人清赏。花又放。满意一篙春浪。

确实淡而有味。

第三节 方回及元初南方诗群

在元初的南方诗人中,客观地说,方回的成就是较为突出的。

方回(1227—1307),字万里,号虚谷居士,歙县(今属安徽)人。在宋官严州知州,降元,官建德路总管,不久罢黜,徜徉于杭、歙之间,肆意于诗。有《桐江集》四卷,《桐江续集》三十七卷,选唐宋律诗三千多首详加评点,为《瀛奎律髓》四十九卷,又有《文选颜鲍谢诗评》四卷。

方回是一位诗人,更是一位诗论家,他在中国诗史上的贡献,主要在理论而不在创作。他的诗写得不错,他曾因此自负并贬斥那些自己不会作诗的理论家如严羽等人,说:“严沧浪、姜白石评诗虽辩,所自为诗不甚佳。凡为诗不甚佳而好评诗者,率是非相半,晚学不可不知也。”^①他在元初也确可称为作者,但与他理论上的建树比,则大为逊色。

前人评方回为“江西诗派”之后劲。以今人的眼光看,他对诗学的贡献,体现在他对江西诗派的改造之功,具体说则是:创“一祖三宗”之说,上溯杜甫为江西诗派初祖,完善江西诗派法系;以“圆熟”济格高为江西诗学崇尚纠偏;系统总结江西诗派诗法。他说:

古今诗人,当以老杜、山谷、后山、简斋四家为一祖三宗,余可配飨者有数焉。^②

宋末的“江西诗派”百弊丛生,那么其病因何在呢?方回认为,其最重要的原因是诗人们眼界狭窄,不能广泛学习,转益多师。

在方回看来,广取百家之长是非常重要的:“始不拘一家,终自成一家,真诗人也”^③,只有“不拘一家”,才能“自成一家”,这是学诗的辩证逻辑。进一步他认为,一个真正的诗人应该是众体皆备的:“诗不可不自成一家,亦不可

① 方回:《诗人玉屑考》,《桐江集》卷七。

② 方回:《瀛奎律髓》卷二六,陈简斋《清明》批。

③ 方回:《刘光诗跋》,《桐江集》卷三。

不备众体。老杜诗中有曹、刘,有陶、谢,有颜、鲍,于沈、宋体中沿而下之。”^①杜诗的博大精深、融汇百家,正可破江西狭隘之病;杜诗有细润工密一格,正可医江西粗作大卖之病;况当赵宋新亡,天下震悼之时,也正需要杜甫沉郁顿挫的诗风;杜甫以天下百姓为念的精神,也正为江西后学所缺乏。引杜甫为初祖,改革江西诗派,正可谓对症良药。

江西诗派在审美趋向上追求所谓“老境”美,追求诗歌的“劲健”美,如方回评陈师道诗:“后山诗瘦铁屈蟠,海底珊瑚枝不足以喻其深劲。”^②方回评诗,标举“格高”,“诗以格高为第一”^③，“格高”在诗风上的表现也是劲健。但利至弊随,到江西末流,未能劲健而流为生硬。方回对“江西诗派”诗风取向上的这些弊病是深为了解的,如他说:“江西苦于麓而冗”,“江西之弊,又或有太麓疏而失邯郸之步”^④。面对当时诗坛的现实,他既想横扫宋末诗靡弱之习,又要救江西末流粗硬之弊。要扫萎弱之弊须倡导格高,要变粗硬恶习又须济之以圆熟。过度提倡圆熟又恐流为尘腐,因而又必须坚持“格高为第一”。倡导“格高”,推尚黄庭坚、陈师道、陈与义;提倡“圆熟”,推尚梅尧臣、张耒、吕本中。“宋诗孰第一?吾赏梅圣俞。绰有盛唐风,晚唐其劣诸!……黄陈吟格高,此事分两途。”^⑤此“两途”即格高语壮与圆熟平易。二者相对又互补,不可偏废。所以他说:

诗先看格高而意又到语又工为上,意到语工而格不高次之,无格无意又无语下矣。^⑥

系统整理了《瀛奎律髓》的学者李庆甲甚至说:“方回评论入选作品(按指《瀛奎律髓》所选诗作),基本上以江西诗派之法为法,吸取了江西派作家所总结的一套格律句法之学。江西派诗人对诗歌创作的命意、结构、格律、句

① 方回:《跋仇仁近诗集》,《桐江集》卷三。

② 方回:陈师道《次韵春怀》评,《瀛奎律髓》卷二六。

③ 方回:《唐长孺艺圃小集序》,《桐江续集》卷三三。

④ 分别为方回《瀛奎律髓》卷一〇赵蕃《出郭》评、杜甫《立春》评。

⑤ 方回:《学诗吟十首》其六,《桐江续集》卷二八。

⑥ 方回:曾茶山《十二月六日人雪》批,《瀛奎律髓》卷二一。

法、对偶、用字等问题的意见往往发表于短札和谈片，散见于有关文集、诗话、笔记等著作里。《瀛奎律髓》把这些零碎的意见集中在一起，加以系统化，并通过评点作品的方式把它们具体而明白地显示出来。整个宋代，研究格律句法的诗学特别兴盛。对于江西派以外的各家的意见，方回也广泛吸取。在某种意义上讲，《瀛奎律髓》这部律诗选集同时又是一部宋代的诗律学全书。”^①

说方回是江西诗派理论家大致是不错的，但方回却不是典型的江西诗派诗人。《桐江续集》卷二七《春半久雨走笔五首》其二后有其自注，云：“回二十学诗，今七十六矣。七言决不为许浑体，妄希黄、陈、老杜，力不逮则退为白乐天及张文潜体。……回慕后山，苦心久矣，亦多退为平易，中有閨仙之敲而人不识也。”这是他夫子自道，应该说是比较客观的。《桐江续集》卷三二自作《虚谷桐江续集序》言其学诗云：“初学张宛邱，次学苏沧浪、梅都官，而出入于杨诚斋、陆放翁。后乃悔其腴而不癯也，恶其弱而不劲也，束之以黄、陈之深严，而参之以简斋之开宏。古体诗其始慕韩昌黎，而惧乎博之过；慕柳柳州，而惧乎褊之过；慕元道州，而惧乎短涩之过；慕韦苏州，而惧乎淳谿之过。既而亦于子朱子有得。追谢尾陶，拟康乐，和渊明，亦颇近矣。”可见其主观追求和客观效果并不一致。跟他学诗的戴表元为其文集作序，称其诗“大篇清新散朗，天趣流洽，如晋宋间人醉语，虽甚褻，不及声利；小篇沉鸷峻整，如李将军游骑远击，自成部伍。”又言其“于陶、谢学其纤徐，于韩、白学其条达，于黄、陈学其沈鸷，而居常自说欲慕陆放翁。”^②这些也是符合方回诗的实际的。

应该说，方回诗写得是相当好的。他早年用功于近体，以为“文之精者为诗，诗之精者为律”^③。但到晚年，又渐渐喜欢古体。早年作诗讲究格法，晚年则转而倡导无法之法，其《虚谷桐江续集序》称：“客或过予庐，见予之无一时不读书，无一日不作诗也，则问之曰：‘读书作诗，亦各有法乎？’予应之曰：‘读书有法，作诗无法。’”所以他晚年所作古体，多纯任自然，平淡以至于浅俗。他

① 李庆甲：《略谈方回的〈瀛奎律髓〉》，《中国文艺思想史论丛》第二辑，北京大学出版社1985年版。

② 分别见戴表元《剡源集》卷八《方使君诗序》、方回《桐江诗集序》。

③ 方回：《瀛奎律髓》自序。

欣赏诗的老境美,以为诗“愈老愈剥落”^①,他的诗也确实愈到老年愈见功力,不仅古体如此,近体也是如此。我们从《桐江续集》卷一选其五言律诗若干首:

野迥夏无暑,坞深朝更凉。路随流水转,山背古城荒。县宇欹红阁,
僧庵缺粉墙。暗惊兵乱后,犹有数莲塘。

——《出马家坞》

岚气湿征衣,千滩落翠微。悬崖樵屋小,破庙祭人稀。岸犬看船立,
溪禽贴水飞。乡心与客思,向晚重依依。

——《出歙港入睦界》

一榻凉如水,空山夜雨声。病身筋骨在,往事梦魂惊。老寿知何益,
忧危半此生。吾穷终不怨,稍已窃诗名。

——《雨凉晓思》

方回追求诗歌艺术的不求工而自工。从以上三首诗看,他已经将技巧完全融化在无技巧之中,他在《瀛奎律髓》中津津乐道的章法、句法、字法,在这些诗中表现得并不明显,似乎直说其所见与所感。但是细读,便知道“县宇欹红阁,僧庵缺粉墙”之“欹”字“缺”字,“岸犬看船立,溪禽贴水飞”之“看”和“贴”,乃从黄庭坚得来,“病身筋骨在,往事梦魂惊”,也是江西诗派着意强调要学习的杜甫句法。就诗的内容说,则已经摆脱了江西诗派的以学问为诗,诗中所写,乃是战后的破败荒凉与个人晚景的落寞凄凉,也就是说,他不以书本、文字、学问为诗料,而直写眼前景、心中事、口中语。这自然与当时的社会现实有关。

当然,方回之作并非已经没有诗法和技巧,只是他追求的是巧在拙中,他要达到的境界是法至于无法。我们看他的两首七律,则完全是可以评说的。

^① 方回:《瀛奎律髓》卷一〇。

冻雀愁鸢噤不哗，漫天浩瀚逐风斜。映楼横过三千丈，接屋平铺十万家。静夜有窗皆贮月，寒空无树不开花。诗成欲捻冰须断，聊举深杯答岁华。

——《大雪出三桥寓楼》

三十年前此路行，来车去马唱歌声。旗亭沽酒家家好，驿舍开花处处明。白羽宵驰四川道，青楼春接九江城。如今何事无人住，移向深山说避兵。

——《题苦竹港寓壁》

前一首本写雪，但不着雪字，而着力描摹一派雪意，写雪之精神，让读者不见雪而为雪的意境包围。并且这也不同于宋人追摹欧阳修的禁体雪诗，禁体写诗是一种游戏，而方回的这首诗，写雪而透露的是一种凄清的人生感受。后一首写兵后的荒凉和凋零，却全从繁华着笔，而写荒凉者仅“无人住”三字，但仅仅这三字，就使满纸的繁华都变成荒凉。这其实就显示了他无法之法、拙中之巧。在古人眼里，诗为艺，但作诗有技，有娴熟的技巧才能写出令人叹赏的好诗。但仅是如此，诗便可以不作，因为没有意蕴，于是又要求技进于道。这样诗便有道、艺、技三个层面。不满足于为艺为技而要提升到道的境界，当然也是方回诗的追求。其《桐江续集》卷一三《种稗叹》云：“农田插秧秧绿时，稻中有稗农未知。稻苗欲秀稗先出，拔稗饲牛唯恐迟。今年浙西田没水，却向浙东采稗子。一斗稗子价几何？已直去年三斗米。天灾使然膺胜真，焉得世间无稗人！”诗从对荒年百姓的灾难的悲叹，上升到对社会人生的思考，如此“膺胜真”的世道，稗人之尊与稗子之贵是有内在必然联系的。

方回入于江西而出乎江西，我们说他已经算不得江西派诗人，但在宋元之际宗唐复古的潮流中，他的诗作未改宋诗风貌，在一片唐音中守持宋韵。这在已经举出的近体诗中是可以感受到的，他的绝句也是如此。我们看的两首七言绝句：

江行初见雪中梅，梅雨霏微棹始回。莫道无人肯相送，庐山犹自过

湖来。

——《过湖口望庐山》

青荷叶伞茜裙红，随母归宁省外翁。莫笑梳妆未京样，兵余犹见太平风。

——《村女》

所谓的宋诗风貌，主要是指他诗中表现出的理性思维。方回是一位诗人，同时也精于理学。他诗中常表现出超人一等的认识事物的深度，或者在对平常事物的思考中得出常人预料不及的结论。这种思维有时是如上引两诗针对具体事物的，也有较为宏观的对于文化与社会的思考，因而也就显得忧思深广。如其《雨夜雪意》所云：“吾道孤灯在，人寰几枕安。”^①这种精警之思，也让人感觉他的诗有黄庭坚风味。他的五绝也有写得很不错的，如《晚春客愁五绝》其二：“春老鱼苗动，江肥雪水来。大孤山下路，何日泛舟回。”

由于他在近体诗上下的工夫较大，虽然晚年转而喜欢古体，但相对来说，其古体成就似乎还是不及近体。古体诗中也有一些不错的作品，如《秋晚杂书三十首》，其十二云：“昔闻有烈士，哀歌缺唾壶。衰莫心不已，徇名殆忘躯。我老诟复尔，一壑不愿余。外物百无嗜，惟喜读我书。空樽已绝沥，寒庖仅微蔬。儿啼得非馁，尘编聊自娱。敝庐匪无山，犹兹寄城隅。车马不至处，愿言迁林居。”他要努力回归自然，回归浑然与拙朴。古体中有一首比较特别的诗《估客乐》。《估客乐》本为乐府旧题，方回用之，在与官吏、儒者的对比中，写尽了商人的乐与险。应该说，这是当时发展起来的商业文明在传统文人作品中的投影。

方回在元初应是最重要的诗人之一，他的诗歌成就应该引起我们的更大关注。

方回在元初南方诗坛的地位和影响，还可以从他的诗学弟子、著名诗人戴表元身上体现出来。

^① 方回：《瀛奎律髓》卷一四引。

戴表元是元初东南地区的文章大家,他集学者、诗论家、诗人、文章家于一身,具有多方面的成就。他学诗于方回,但万回论诗宗宋,他论诗主唐,似乎异趣。但两人论诗的精神,还多有一致处。

戴表元(1244—1310),字帅初,一字曾伯,号剡源先生,又自号质野翁、充安老人。宋元之际庆元奉化(今属浙江)人。宋咸淳进士,为建康府学教授。入元后长期拒不出仕,隐居家乡,悉心学问文章。元成宗大德八年,年61,以荐为信州教授。任满辞归。《元史》卷一九〇《戴表元传》称:“其学博而肆,其文清深雅洁”,“至元、大德间,东南以文章大家名重一时者,唯表元而已”。今存《剡源集》三十卷。

元代诗学的一个基本走向,是批判宋诗之弊,主张律诗学唐、古体学汉魏晋。在当时反思宋诗倡导学唐的潮流中,戴表元是最为积极和突出的一位。

在宋末诗弊已极的情况下,诗歌如何发展,这是当时所有文学理论家思考的问题。他们有一个共识:在学习以往优秀诗歌的基础上寻求诗歌新的发展道路。但在学什么上意见不一。在戴表元之前,叶适、戴复古主张学晚唐,严羽主张学盛唐。戴表元被认为是元初宗唐派的代表。突出反映他宗唐主张的,有《洪潜甫诗序》:

始时汴梁诸公言诗,绝无唐风。其博赡者谓之义山,豁达者谓之乐天而已矣。宣城梅圣俞出,一变而为冲淡,冲淡之至者可唐,而天下之诗非圣俞不为,然及其久也,人知为圣俞而不知为唐;豫章黄鲁直出,又一变而为雄厚,雄厚之至者尤可唐,而天下之诗于是非鲁直不发,然及其久也,人又知为鲁直而不知为唐。非圣俞、鲁直之不使人为唐也,安于圣俞、鲁直而不自暇为唐也。迩来百年间,圣俞、鲁直之学皆厌,永嘉叶正则倡“四灵”之目,一变而为清圆。清圆之至者亦可唐,而凡枵中捷口之徒皆能托于“四灵”,而益不暇为唐。唐且不暇为,尚安得古!

戴表元所谓的“唐”,与他以前的叶适、戴复古、刘克庄所说的“唐”不同,也与严羽的“唐”不同。叶适等人宗唐而与江西的宗杜对立,以晚唐为“唐”;

严羽则明确表示以“盛唐为师,不作开元、天宝以下人物”^①。戴表元则不同,他主张学习有唐一代一切有成就、值得学习的诗家和流派,以“唐人数家”为百卉,不偏主一卉,也不失一卉。学各家之长,弃各家之短,才能形成自己的风格而自名家。

戴表元诗论给人的再一个突出印象是对理学危害文艺的批判。

宋代理学兴,由于理学宗师对文艺所持的排斥态度,理学对于文学产生了相当大的负面的、消极的影响。到南宋中后期,对理学文学观的批评越来越多。吕祖谦、叶适、严羽、戴复古、方回等,各有论说。戴表元对理学造成诗弊的批评,是从叶适到“四灵”、江湖一路发展来的。叶适说:“程氏兄弟,发明道学,从者十八九,文字遂复沦坏”^②。刘克庄说:“近世理学兴而诗律坏”^③。戴表元则说:“后宋百五十余年,理学兴而文艺绝”^④。可谓一脉相承。但戴表元与叶、刘也有不同,他将诗与文分开,认为理学对文没有大的不良影响,其影响主要在诗。他认为,诗和文是有区别的:“言之至者为文。而人之文有涉于刑名器数,而作者不必皆出于自然,惟夫诗则一由性情以生,悲喜忧乐忽焉触之,而材力不与能焉。”^⑤这是很有见地的。

戴表元对诗学理论的贡献,比较突出的,是他沿着方回“不拘一家”“自成一家”之说发展,提出“无迹之迹,诗始神”和“酿诗如酿蜜”之说。

“无迹之迹,诗始神”是戴表元提出的一个诗学命题,是一个极富辩证色彩的命题。在其《剡源集》卷九《许常卿诗序》一文中,他这样说:

酸咸甘苦之食,各不胜其味也,而善庖者调之,能使之无味;温凉平烈之药,各不胜其性也,而善医者制之,能使之无性;风云月露,虫鱼草木,以至人情世故之托于诸物,各不胜其迹也,而善诗者用之,能使无迹。是三者所为,其事不同,而同于为之之妙。何者?无味之味,食始珍;无

① 严羽:《沧浪诗话·诗辩》。

② 叶适:《习学记言》,卷四七。

③ 刘克庄:《林子·诗序》,《后村大全集》卷九八。

④ 袁桷:《戴先生墓志铭》,《清容居士集》卷二八。

⑤ 戴表元:《珣上人删诗序》,《剡源集》卷九。

性之性，药始匀；无迹之迹，诗始神也。

宋严羽《沧浪诗话·诗辩》论唐诗云：“盛唐诸人，惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊。”他们说的“无迹”，都指某种人事达到了神妙之境，其初始的事料与人工溶液净尽，无复踪迹可寻。就戴表元这段话看，他说的“迹”，由人工的作为而延伸到人工对材料的调遣和运用。“无迹之迹”之说昭示了，诗要自然天然，要不着人工斧凿之迹，但诗又决不是自然原生态的表现，他是人工作为的产物，但这种人工的创造，要追求的至高境界，是如神功造物，有迹而不留形迹，有作为而不见作为。无作为者不名为诗，作为而有迹之作，带斧凿痕，即使勉强称作诗，也是劣下之作。诗是一种艺术，它必须经过刻苦的学习，才能掌握诗之技巧，进而进行艰苦的艺术创造，才能写出“无迹”而实“有迹”的好诗。

戴表元有“酿诗如酿蜜”之说，与“无迹之迹”乃同一思路，有助于理解“无迹之迹”之说。其《蜜喻赠李元忠秀才》云：

酿诗如酿蜜，酿诗法如酿蜜法。山蜂穷日之力，营营村廛藪泽间，杂采众草木之芳腴，若惟恐一失，然必使酸咸甘苦之味无可定名，而后成蜜。若偏主一卉，人得咀嚼其所从来，则不为蜜矣。诗体三四百年来，大抵并缘唐人数家：豁达者主乐天，精赡者主义山，刻苦者主阆仙，古淡者主子昂，整建者主许浑，惟豫章黄太史主子美。……学豫章之徒一以为豫章。支流余裔，复自分别标置，专其名为江西派。规模音节，岂不甚似？似而伤于似矣。^①

“酿蜜法”的精神实质，是在广采百家、融会变化的基础上，“勇变古人之法而自名家”^②。宋元之际的诗坛，模拟之风盛行，作诗一味求似前人，结果“似而伤于似”。戴表元向诗人们提出的要求是转益多师而自名家。他的这

① 戴表元：《剡源集》卷二四。

② 戴表元：《潘大可孙子释文序》，《剡源集》卷八。

一主张曾反复申明,要求“于诗无所不学”,“诗之成家无一不学”^①。遍学百家而不似任何一家,终于自成一家。

前人对戴表元诗的评价,代表性的意见应该是顾嗣立在《元诗选》中的说法,言其内容“类多伤时闵乱、悲忧感愤之辞”,艺术上则“诗律雅秀,力变宋季余习”^②,这些评价是比较恰切的。钱基博《中国文学史》的评价较高,说其诗“清深雅道,其中七言古、五七言律,律切而能健爽,跌宕以为沉郁,犹是杜陵矩矱,不为江西之生拗,亦无东坡之容易,已为返宋入唐。而五言古则以高朗为古淡,体物入微,寓兴于旷,由陈子昂、李白以出入阮籍、陶潜,抑更以晋参唐。”并说他:“力祛雕琢凡近之气,而亦不为犷伧驰骤之语,吐属婉愜,寄趣旷真,庶几晋宋之遗音乎?”^③推尊有些过量。事实上,戴表元的诗作尚未完全摆脱江湖派的影响。

戴表元的诗,五律与七古整体较好,五古时有佳作,而最优秀的代表作则在七律与绝句中。五古有晋宋意味,但未能完全摆脱宋诗影响。其中写得好的,是明显受唐诗影响的作品,如《宿福海寺》:

断岩苍龙角,汲流紫云根。道人不绝俗,自然无耳喧。屋脊挂修岭,一日过千辕。此中但高卧,松风有清言。听之亦无有,风定松在门。炊成我欲去,独鹤鸣朝墩。^④

此诗有唐诗意境,有陶诗之味,兼有禅思玄意。他的七古受唐诗影响较明显,大多如行云流水,舒卷自如,富于音韵节奏美,其中《夜寒行》凄苦之意却以畅达之笔出之,写出了战乱之后的荒凉,荒凉苦寒中人们的生存状况和心理状态,虽无惊人之语,但对人心理的触动却是很强烈的:

昨日天寒不成醉,今日天寒不成寐。醉迟得酒可强欢,寐少愁多频

① 分别见戴表元《剡源集》卷八方回《桐江诗集序》、卷八《董叔晖诗序》。

② 顾嗣立:戴表元小传与《送旨上人西湖并寄邓善之》诗后评,《元诗选》初集。

③ 钱基博:《中国文学史》,中华书局1993年整理本,第782、784页。

④ 戴表元:《剡源集》卷二七。

发喟。柴竿苇炬闹荒城，役夫遥作鹤鸭鸣。拥衾高枕未云苦，熟听但觉令人惊。乌孙黄鹄飞不返，辽城白骨填未满。朔风萧萧吹戍旗，居人何如去人远。丈夫无成霜满须，沙场万里星河疏。南墙诗翁穷据炉，北窗少年犹读书。

其他还有《昨日行》纯如民歌，《坐隐辞》以赋语入诗，别具风味。也许研究者不愿承认，戴表元七言古诗中，妙笔乃是艳辞《吴姬曲五首》，其五云：

吴姬归，湖光烛影红辉辉。心中有语不敢吐，安得作月生汝衣。明朝花下更须醉，放取后园莺燕飞。

戴表元有此作，如同陶渊明之有《闲情赋》，而戴较陶更为旷放。这使我们知道，戴表元是可爱的，他并不迂腐。这与他在学术和文学理论上的通达之论是相合的。七言律诗中写乱离者为工，其中《秋尽》为戴表元最突出的代表作之一，时时被人拈出：“秋尽空山无处寻，西风吹入鬓华深。十年世事同纨扇，一夜交情到楮衾。骨警如医知冷热，诗多当历记晴阴。无聊最苦梧桐树，搅动江湖万里心。”讽咏之际，便觉有老杜遗风。绝句虽不多，却有几首写得极好，其《感旧歌者》一首常被谈元诗者标举。其他佳作尚有，如《西兴马上》、《胡蝶》：

去时风雨客匆匆，归路霜晴水树红。一抹淡山天上下，马蹄新出浪花中。

春山处处客思家，淡日村烟酒旆斜。胡蝶不知人事改，绕墙闲弄紫藤花。

极富情趣，极富韵味，又能浅中见深，寄深慨于寻常景物，耐人寻味。

戴表元生活在宋元之际，那是一个苦难的时代。作为诗人的戴表元也用自己的诗笔记录了那个苦难的时代，特别是苦难时代苦难最深的民众。其

《剡民饥》云：

剡民饥，山前山后寻蕨萁。斲其得粉不满掬，皮肤皴裂十指秃。皮皴指秃不敢辞，阿翁三日不供糜。不如抛家去作挽船士，却得家人请官米。

研究者往往批评元诗缺乏社会批判意识，其实这是他们对元诗不了解。元诗对现实的批判是深刻的，此诗就是一例。

元初江南，蒙古灭宋的硝烟刚刚散去，诗坛上就发生了一件引起广泛关注的盛事：元世祖至元二十三年（1286），宋末义乌令吴渭以金华浦江“月泉吟社”的名义、以《春日田园杂兴》为题，向各地诗社征集五、七言律诗。令人意想不到的是，这次征诗活动，竟于次年正月得诗 2735 卷。吴渭延请乡里遗老方凤、谢翱、吴思齐对这些诗加以选录，选中 280 名诗人诗作，并将前 60 名的诗汇为一卷刊行，题《月泉吟社》。书中不但排列出名次、作品，还有对应征诗的评语。这次诗会的前 60 名诗人，也主要来自两浙。其姓名均为假托，别注本名于下，如第一名连文凤改称罗公福，第十八名唐楚友则是孤山白珽。集中诗多隐含故国之思，和不与新朝合作的态度。如第一名连文凤的诗，首联即云：“老我无心出市朝，东风林壑自逍遥。”

名列《月泉吟社》第 44 名的仇远、第 18 名的“唐楚友”白珽，是元初江南隐逸诗人群体的代表，也是元代隐逸诗人的代表。他们生于浙，长于浙，老于浙；或优游江南山水间，或教授江南书院，陪伴他们终生的只有学问、诗文和山水。他们都有过教授生涯，但这并没有影响他们成为一名隐逸诗人。同时，在他们优游的江南名山胜水间，还有一群与他们志趣相投的隐逸诗人，诸如马臻、黄庚、吾丘衍等。他们是一个具有流派性质的诗人群体。

仇远（1247—1326），字仁近，一字仁父，钱塘（今浙江杭州）人。因居余杭溪上之仇山，自号山村、山村民，人称山村先生。宋末以诗与白珽齐名，并称“仇白”。入元后以遗民自居，隐居钱塘。后出为镇江路儒学正，大德八年任溧阳州儒学教授。

仇远生性雅澹，喜游历，好交游，与赵孟頫、戴表元、方凤、黄潛、方回、马

臻、吾丘衍、鲜于枢等均有唱和来往，晚年与方外之士结交颇多。弟子张翥、莫维贤等均为元代诗词名家。

仇远一生作诗极多，时人方回云：“予友武林仇仁近，早工为诗，晚乃渐以求不工。有稿二千篇有奇，予为选四百篇，犹以为多，则删之而取百焉。”^①

仇远有《金渊集》六卷，皆官溧阳时所作。又有《山村遗稿》，方凤《山村遗集序》谓：“余观其年甚茂，才识甚高，处纷华声利之场，而冷淡生活之嗜。”的确，仇远的人生一直是隐者的人生，即使他教授溧阳时。仇远的诗歌创作也始终是隐者的创作。

遭变而悲黍离，古今诗人皆然。仇远生当乱世，诗中不时流露出对国家兴亡、人事变迁的感叹。如《湖上值雨》：“波痕新绿草新青，有约寻芳芳不晴。莎径泥深双燕湿，柳桥烟淡一莺鸣。山围故苑春常锁，泉落低畦暖未耕。十载旧踪时入梦，画船多处看倾城。”“故苑”、“旧踪”，是诗人触目惊心的梦魇；“寻芳芳不晴”，则是诗人心中挥之不去的阴影；细雨迷离，柳烟濛濛，径泥燕湿，黄莺鸣啭，耳中所闻，眼中所见，其声其景，无不涂染上淡淡感伤、“黍离”之悲。再如《和范爱竹三首》其二其三：

秉烛追游忆盛时，欢惊终较昔年稀。柳多客折凉阴薄，薇少人餐雨绿肥。胡蝶觉来方识梦，海鸥飞去未忘机。相逢且可谈风月，莫话兴亡与是非。

风雨萧萧白昼昏，肃襟受此一凉恩。丘园不作轩裳梦，陵谷空遗斧凿痕。乍可扣舷歌楚泽，何堪抱瑟立齐门。有时散步西原上，共醉田家老瓦盆。

“追游忆盛时”本是令人烦恼的事情，因为胡蝶一梦，欢少恨多；陵谷之迁，参透诸多无奈；兴亡是非，只能勾起无限怅然。《挽陆右丞秀夫》：“乾坤那可问，至痛老臣心。甘抱白日没，不知沧海深。忠魂随上下，义骨肯浮沉。草

^① 方回：《仇仁近百诗序》，《桐江续集》卷三二。

木长淮泪,秋风起莫阴。”《凤凰山故宫》(一作《钱塘怀古》):“渐无南渡旧衣冠,尚有西湖风雨寒。凤鸟不来山寂寂,鸱夷何在海漫漫。荒陵樵采官犹禁,故苑烟花客自看。惟恨余杭门外柳,长年不了送征鞍。”《读陈去非九日诗》:“忆得甲辰重九日,宣和遗恨几番秋。蒋陵依旧西风在,一度黄花一度愁。”诗人虽口口声声“莫话兴亡与是非”,但“兴亡是非”是拧在他心头的一个死结,它会不时被触动,而且触着即痛。“南渡旧衣冠”渐渐稀少,故苑雕栏已被风雨剥蚀,然而,陆秀夫怀抱幼主沉海的一幕却定格在他的脑海,像一块印记,岁月愈久,其色愈深。

宋朝灭亡之初,仇远与赵孟頫、白珽、吾丘衍、黄潛、马臻等优游江湖,诗酒唱和;而人在江湖,其实未必“优游”,因为目睹旧江山,物是人非,凄凉倍生,难免黍离之感;而诗酒,或是一种抒泄,或是一种寄托,或就是一种掩饰与自慰。但仇远的情感是与赵孟頫不同的:赵孟頫的思想感情更趋近于儒生,即使在宋朝灭亡、宗室倾覆之际,依然没有放弃补苍天、泽万物的理想,就在他出仕元朝之前,诗歌也是以渴求个人价值的体现与儒家理想的实现为主题。虽然理想在冲破一切后的追求中破灭,失望的痛苦深切而沉重,他的诗依然表现出“要当陈忠益,民瘼会有痊”的对民生的关切,富有“政使不容投劾去,也胜尘土负平生”的激情。仇远则不同,他虽然也曾出为镇江路儒学学正、溧阳州儒学教授,但他的思想主流是隐士的,他在遭遇改朝换代后,没有像赵孟頫一样的哽在心头的出与处的矛盾,而是如牟巘序其集时所说的“不愿富贵而志在田园”^①。

向往隐逸、优游江湖是仇远诗作的主要内容,也是他诗歌的感情基调。《金渊集》为仇远任溧阳州儒学教授时所作,其中篇什已不乏此类。如卷一之四言古诗《野饮》:“土冈之西,竹树之下,板屋三间,娱此隐者。埭有肥鸡,厩有羸马,岂无佳菊,采不盈把。且漉我酒,放浪林野,莫不饮食,知味者寡。”字里行间,尽是对放浪林野的隐逸生活的向往。又如卷三之《抱膝》:“抱膝坐终日,澹然忘是非。纵令官未满,已与世相违。古道平芜合,谁家新燕归。年荒烟火歇,空老一山薇。”卷五《子野雪后寄和却寄廷玉》其一:“渊明白发满头

^① 《山村遗集》卷首。

生,肯赋闲情未老成。自笑冷官租屋住,每因来使出郊迎。横经空忝先生号,解印仍呼处士名。惟有溪干隐君子,知予的的愿归耕。”诗人官微身贫,宦情客况牢落,却也未被事务纠缠,但依然念念不忘园田:“湖海心终在,田园计未迟”、“只忆西湖春涨绿,柳边雪外舫兰舟”、“寻思终是西湖好,日与山僧野老游”。诗中心事,只是那萦怀的江湖田园。

《山村遗集》中更多此类诗作。《书与士瞻上人十首》其三:“懒学羊裘汉子陵,亦非解印晋渊明。好山好水恒相对,浮利浮名不愿争。诗酒每寻朋友共,山园都付子孙耕。野心直与闲云似,却笑孤云出岫轻。”在他心里,有意义的,唯有山水与诗酒,辞官归隐这样的事,在他看来也属麻烦和多余。为他赢得“月泉吟社”征诗第44名的《春日田园杂兴》:“一湾新绿护茅庐,草细泥松已可锄。野老但知分社酒,地官宁复进农书。莺花眼界人烟外,蚕麦生涯谷雨余。我爱赋归陶令尹,柳边时见小蓝舆。”《月泉吟社》评曰“‘社酒’、‘农书’一联,厥有深意,不但全篇清婉而已。”所谓的“深意”,其实就是“归去来兮”的隐逸之志。与之相关,仇远诗集中有大量闲适写景佳作。如《金渊集》卷六《寒食雨三首》:其一“山色空濛寒食雨,杨花零乱溧阳楼。老人岂有伤春事,酒后情怀似感秋。”

《元诗选》二集仇远小传云:“(远)晚年谢事,乐于湖山泉石间,多与方士游,名山胜地,佛刹灵区,足迹所到,辄有题咏。释妙声谓其诗冲远幽茂,而静退闲适之趣溢于言外。释弘道赠诗云:‘吾爱山村友,诗工字亦工。波澜唐句法,潇洒晋贤风。’僧守道赠诗云:‘朝野遵遗老,山村有逸民。书传东晋法,诗接晚唐人。’似是为山村写照也。”其实,仇远诗歌的冲淡闲远,并非仅仅在他晚年谢事后,他在任溧阳州儒学教授时所做诗也有这种风格。所谓“波澜唐句法,潇洒晋贤风”,“诗接晚唐人”,都指出仇远诗既有江湖承袭晚唐的余音,同时也有所变革。在仇远诗歌中,近体诗不仅数量多,而且佳作也多,那是他成功学习唐人的结果。方凤序其集有:“仇君曰‘近体吾主于唐,古体吾主于《选》。’往往于融畅圆美中忽而凄楚蕴结,有《离骚》三致意之遗韵。”^①说明仇远是有意识地矫正宋末诗弊的。

① 方凤:《仇仁父诗序》,《存雅堂遗稿》卷三。

仇远与方回唱和颇多。仅方回《桐江续集》就有与仇远相关诗作三十余首。方回作为元初江西诗派的护法和救弊者,逐渐从主宋向宗唐演变,表现出元初诗风文风相互融合吸收的特点。他继承江西学术和江西诗派注重个性、注重抒情的良好传统,阐扬江西诗法,同时倡导学习杜甫和陈与义,学习他们反映现实、伤时抚事的精神,以及苍凉悲壮的诗风。同时,仇远诗歌创作也受江西诗派影响。其《读陈去非集》:“简斋吟集(一作册)是吾师,句法能参杜拾遗。宇宙无人同叫啸,公卿自古叹流离。穷途劫劫谁怜汝,遗恨茫茫不在诗。莫道墨梅曾遇主,黄花一绝更堪悲。”其诗后跋云:“近世习唐诗者,以不用事为第一格。少陵无一字无来处,众人固不识也。若不用事云者,正以文不读书之过耳。”^①其言颇中“四灵”、江湖之病。这是他以江西诗派的重才学有意识救宋末诗弊的体现。《四库全书总目》谓仇远“诗格高雅,往往颀颀古人,无宋末粗犷之习。”恐怕也得益于他对江西诗派的学习。

^① 仇远:《山村遗集》。

第十一章 “延祐之盛”与元诗主潮

元之中期,是元代历史发展的隆盛时期,也是元诗发展的繁盛时期。从仁宗延祐到文宗天历时期,复科举,兴学校,立奎章阁,征召南北文士,聚于京师。特别是延祐时期,大批文人聚于大都,更唱迭和,诗风大扇,遂为一代之盛。欧阳玄评当时诗坛:“承平日久,四方俊彦,萃於京師,笙鏞相宣,风雅迭倡。治世之音,日益以盛矣。”^①虞集、杨载、范梈、揭傒斯,一时并起,时人称为“四大家”,乃一代盛世的文坛领袖和代表,清人顾嗣立在《元诗选》虞集小传中说:“先生(即虞集)诗与浦城杨仲弘、清江范德机、富州揭曼硕先后齐名,人称虞杨范揭,为有元一代之极盛。”元代代表性的诗风,也由此形成。有人批评以“四大家”为代表的元诗缺乏个性和特色,其实,应该说是我们对元诗的个性和特色还缺乏认识。明人李东阳《怀麓堂诗话》说:“汉魏六朝,唐宋元诗,各自为体。譬之方言,秦晋吴越闽楚之类,分疆画地,音殊调。”显然他认为元诗和唐、宋诗一样,“各自为体”,有其独特风貌,只是他对这独特风貌未作具体说明而已。近代著名文学史家陈柱从理论上批评了唐以后无诗、宋以后无词的荒谬之论,其《与学生萧莫寒论诗词书》一文说:“凡一时代必有一时代之民情风俗,后者必不能尽同于前者。倘作者皆能自写怀抱,不傍古人,何患不能推陈出新,自成创作。”时代不同,“民情风俗”各异,文学自然就各具特色。元代有其独特的民情风俗,自然也有其独特之诗。作为元代诗风代表的“四大家”,必然尤其不同于其他时代的审美特色,只是有待于研究者去认真地认识、总结和概括。

① 欧阳玄:《雍虞公文序》,朱存理《珊瑚木难》卷二。

第一节 “元诗四大家”代表的元诗审美特征

在南方,宋元易代给文人给造成了巨大的伤痛。诗人们哀悼故国,凭吊残山剩水,或慷慨激烈,或低回悲切,或发为不平之鸣,诗文风格或险怪,或奇崛,笼罩一世。我们从关于宋遗民方凤的一些记载中,可以了解当时风气。王崇炳《金华征献录·忠义传》方凤传说:

未几宋亡,遂绝意仕进,而益肆力于诗,诗日益工,而业日益落。……间岁西游,访遗览古,自陵阳车献之、新安方万里,若淮阴龚圣予、剡源戴帅初、永康胡穆仲、南阳仇仁近、蒲田刘声之、吴兴陈无逸,皆联文字交。……每遇雄关复奥、长江巨浸、破军蹶将之处,悼天堑不守,辄俯仰徘徊,悲不自禁,一切见于诗文。柳道传称凤诗体裁纯密,声节婉婉,不缘琢镂,而神融气浩,然而抑扬顿挫,时以寄其故国旧君之思。凤论诗尝曰:“凡诗之作,由人心生也。使遭变而不悲《黍离》,居嫠而不念仪髦,望白云而不思亲,闻山阳笛而不怀故,是无人心矣,尚复有诗哉!”^①

举此一斑可以窥见元初一个时代诗风之全豹。

到仁宗延祐时期,社会逐渐稳定,经济逐渐恢复。仁宗好文,采取了一系列恢复和发展文化的措施,如开科举,立奎章阁,开经筵。宋元易代给文人心造成的创伤渐渐抚平,在一部分文人眼里,元代逐渐步入盛世。元初那种因旧朝覆亡、社会动荡而形成的诗风文风,显然已经失去了现实的社会基础,文风需要随时而变。而虞集等人,应时而出,倡导平易正大的盛世文风,以应社会之需。欧阳玄为虞集所作之《雍虞公文序》,对此有很好的论述,他说:

斯文与造化功用相弥纶、国家气象相表里,故文人生于世有数,文章用于世有时。斯言若夸,理实然也。皇元混一之初,金宋旧儒,布列馆

^① 方勇辑校《方凤集》附录《关于方凤的若干资料》,浙江古籍出版社1993年版。

阁。然其文气高者崛强，下者委靡，时见旧习。承平日久，四方俊彦，萃于京师。笙簧相宣，风雅迭倡。治世之音，日益以盛矣。于时雍虞公方回翔胄监容台间……至治、天历，公仕显融，文亦优裕。一时宗庙朝廷之典册，公卿大夫之碑版，咸出公手，粹然自成一家之言。^①

这段话，既有理论的前提，又将社会对“斯文”需要的变化和文风的随时变易交代得十分清楚，虞集等人就是这样被推向文坛中心的。这段话，就文章风气立论。诗风的转变，是与文风同步的，所以我们完全可以借以认识当时的诗坛。

虞、杨、范、揭以及欧阳玄等人是元中期新的诗风文风的倡导者。这种诗风文气的倡导，是与对元初文风的批判同步的。虞集《庐陵刘桂隐存稿序》就对元初以来的文风提出了尖锐的批评，他说：

当是时，南方新附，江乡之间，逢掖缙绅之士，以其抱负之非常，幽远而未见知，则折其奇杰之气以为高深危险之语……于是执笔者，肤浅则无所明于理，寡涩则无所昌其辞，循流俗者不知去其陈腐，强自高者惟旁窃于异端。^②

他对当时诗文风气的批评，与欧阳玄“高者崛强，下者委靡”的概括完全相同。新的时代应有新的诗风文风，所以他说：“世道有升降，风气有盛衰，而文采随之。其辞平和而意深长者，大抵皆盛世之音也。”^③“世道”和“风气”都已经进入了“盛世”，当然应该有与之相应的“盛世之音”。这“盛世之音”，按照虞集的理解，一是外在的“辞平和”，一是内在的“意深长”，在平淡中要有丰富的蕴涵。在《跋程文献公遗墨诗集》中，他说：“初内附时，公之在朝，以平易正大振文风，作士气，变险怪为青天白日之舒徐，易腐烂为名山大川之浩荡。”这里，又把他期望中的盛世文风概括为“平易正大”，他用“青天白日之

① 朱存理：《珊瑚木难》卷二。

② 虞集：《道园学古录》卷三三。

③ 虞集：《李仲渊诗稿序》，《道园学古录》卷六。

舒徐”、“名山大川之浩荡”对这种文风作形象的描述。他认为只有“涵煦和顺之积，而发于咏歌”，方能“声气明畅而温润，渊静而光泽”，并批评“后之论者，乃以为和平之辞难美，忧愤之言易工，是直以其感之速而激之深者为言耳。”他仍以水为喻：“夫安流水波，演迤万里，其深长岂易穷也？若夫风涛惊奔，洄石险壮，是特其遇物之极于变者，而曰水之奇观，必在于是，岂观水之术也哉？”^①他虽然没有否定“惊涛巨浪之壮”，但欣赏的是“平波漫流之闲”，主张作诗不能才驱气使、满心任情而发：“豪于才者放为歌行之肆，长于情者变为伤淫之极”^②。这些都是必须加以约束的，因为肆情的作品，绝对没有青天白日、名山大川那样的盛大气象。

虞集用十个字概括这样的诗风文风：“明畅而温柔，渊静而光泽。”^③在《胡师远诗集序》一文中，他把文学史的论述与理学心性论相结合，用他自己的诗风主张把史和论做了整合，写了一段颇具理论意味的话：

《离骚》出于幽愤之极，而《远游》一篇，欲超乎日月之上，与泰初以为邻；陶渊明明乎物理，感乎世变，读《山海经》诸作，略不道人世间事；李太白浩荡之辞，盖伤乎太雅不作，而自放于无可奈何之表者矣。近世诗人，深于怨者多工，长于情者多美，善感慨者不能知所归，极放浪者不能有所反，是皆非得情性之正。惟嗜欲淡泊，思虑安静，最为近之。^④

他从惊奇绝艳的屈原和放旷浩荡的李白身上，看到了超尘出世的一面，“明乎物理”的陶渊明就更是如此。宋代理学大师朱熹论诗，主张诗中见道，体现大雅君子的人格精神，于是就在李白诗中看到了“雍容和缓”，说：“李太白诗不专是豪放，亦有雍容和缓底，如首篇‘大雅久不作’，多少和缓！”^⑤和朱熹一样，虞集主张平易舒徐，反对激烈的抒情，主张“克治血气”，有效地约束

① 虞集：《李景山诗集序》，《道园学古录》卷五。

② 虞集：《易南甫诗序》，《道园学古录》卷三二。

③ 虞集：《李景山诗集序》，《道园学古录》卷五。

④ 虞集：《道园学古录》卷三五。

⑤ 朱熹：《朱子语类》卷一四〇。

情感,于是就在屈原和李白以及陶渊明诗中看到了洒脱,看到了他们超越尘俗的旷夷。他以屈原等为榜样,批评“近世诗人”不懂得约束自己的感情:“善感慨者不能知所归,极放浪者不能有所反”,不能超越自我,为个体感情所左右,这是盛世诗风的大敌。只有“嗜欲淡泊,思虑安静”,才能写出平易舒徐之作。这就要求诗人在人格修养上追求君子人格和圣贤气象。在《贞一稿序》中,他对诗文写作提出了非常具体的要求:

慎所当言,而不鼓浮夸以为精神也;言当于是,不为诡异以骇观听也;事达其情,不托蹇涩以为奇古也;情归于正,不肆流荡以失本原也。……欲静而不躁也,重而不轻也,要而不泛也,啬而不丰也,容而不奇也,畏而不肆也,纾而不蹇也。节而不荡,迫而后动,不先事而必也;审而后言,不强所不知,妄穷而变也。^①

在这140字中,竟然用了14个“不”,他是从反面立论,不是说要怎么写,而着意指出不要怎么写。诗文真能如此,自能表现出一种舒徐而阔大的气象。当然,文章是否有精神有韵味,是否精彩喜人,又另当别论。

虞集是倡导盛世文风的主将,范梈、揭傒斯、欧阳玄等人均与之相呼应。范梈在《杨仲弘集序》中感叹“今天下同文而治平,盛大之音,称者绝少”,他渴望能有“天稟旷达,气象宏朗”之人写出旷达宏朗的“盛大之音”^②。揭傒斯则说:“夫为诗与为政同,心欲其平也,气欲其和也,情欲其真也,思欲其深也。”^③欧阳玄强调写作诗文要“平心定气”,他说:

吾江右文章,名四方也久矣,以吾六一公倡为古也。窃怪近年江右士为文,间使四方学者读之,辄愕相视曰:“欧乡之文,乃险劲峭厉如此,何不舒徐和易以宗六一公乎?”……欧阳公生平于平心两字用力甚多,晚

① 虞集:《道园学古录》卷四六。

② 杨载:《杨仲弘集》卷首。

③ 揭傒斯:《萧有孚诗序》,《揭文安公全集》卷八。

始有得。^①

欧阳玄与虞集的观点何其相似？两人不仅是挚友，也是同志和知音。

虞集一派倡导“盛世之文”、“治世之音”。他们批判元前期的慷慨激烈，消解掉元初诗歌中深沉的家国身世之感，而换上了雍容与和平。

他们批评宋人以议论为诗，以道理为诗，提倡吟咏性情，主张恢复诗的抒情特性，但又反对激烈的抒情。他们既否定宋诗那样翻新出奇思过人一等的深致，也不主张惊风雨、泣鬼神的剧烈抒情，还屏弃了神奇变怪的语言表达方式。其诗歌主张，既不同于宋人，也不同于唐人。他们理想中的作品，应该如月到中天之清、风来水面之和：

月到天心，清之至也；风来水面，和之至也。……今夫水滔滔汨汨，一日千里，下趋而不争，渟而为渊，注而为海，何意乎冲突？一旦有风鼓之，则横奔怒激，拂性而害物，则亦何取乎水？必也至平之水，而遇夫方动之风，其感也微，其应也溥，涣乎至文生焉，非至和乎？^②

他反对奇而主平，但平而浅就不成其为诗，平易广阔的表面之下藏深寓奇，这才是他们的真正追求，虞集描述说：“气象舒徐而俨雅，文章丰博而蔓衍。从而咏之，不足以知其深广；极其所至，不足以究其津涯。”^③寓奇于平，这并非虞集一家一派之说，而是元之中期带倾向性的意见。如金华文派的代表人物黄潛就与之同声相应，主张诗文应“如清江漫流，一碧千里，而鱼龙光怪，隐见不常，莫可得而测也。”^④将一切的奇崛和光怪，隐藏在表面的广大和平波微澜之下。危素对黄潛诗文的描述，也代表了他本人的主张：“俯仰雍容，不大声色。譬之澄湖不波，一碧万顷，鼉鼉蛟龙，潜伏而不动，渊然之色，自不

① 欧阳玄：《族兄南翁文集序》，《圭斋文集》卷八。

② 虞集：《天心水面亭记》，《道园学古录》卷二二。

③ 虞集：《曹士开汉泉漫稿序》，《道园学古录》卷三三。

④ 黄潛：《绣川二妙集序》，《黄文献公集》卷六。

可犯。”^①

这些都是元代代表性的诗论家关于诗风追求的纲领性的论述。这其中既有对前人诗学理论主张的选择,也有前代所未曾有过的诗学主张。概括地说,大约有以下几点:第一,既反对宋诗的主理,回归诗歌的抒情,但又反对肆意,反对激烈的抒情,追求诗的意象蕴涵有隐然动人的力量。第二,以“清和”、“平易”为风格追求。第三,“清和”、“平易”只是浅层表象,在此表层之下是圭角不露,这不露的圭角,就是“自不可犯”的“渊然之色”。第四,追求“正大”,“正”是旨趣,“大”是气象。论诗以“正”,古已有之,如雅正、醇正、性情之正等。以“大”论诗,则是往古所未曾见。何谓大?大就是虞集描述的“青天白日之舒徐”,“名山大川之浩荡”。以“大”论诗,是中国诗学的新内容,体现的是元代“海宇混一”、“华夷一统”盛大气象。

体现元人诗风追求的,是什么样的诗歌风貌呢?我们且通过具体作品的比较来认识。先看一组悼念文天祥的诗,包括徐世隆(金元之际)、林景熙(宋元之际)和虞集三人诗各一首:

大元不杀文丞相,君义臣忠两得之。义若汉皇封齿日,忠如蜀将斫颜时。乾坤德泽华夷见,山斗威名草木知。只恐史官编不尽,老夫和泪赋新诗。^②

黑风夜撼天柱折,万里飞尘九溟竭。谁欲扶之两腕绝,英泪浪浪满襟血。龙旄戈铤烂如雪,孤臣生死早已决,纲常万古悬日月。百年身世轻一发,苦寒尚握苏武节。垂尽犹存果卿舌,膝不可下头可截。白日不照吾忠切,哀鸿上诉天欲裂。一编千载虹光发,书生倚剑歌激烈。万壑松声助幽咽,世间泪洒儿女别,大丈夫心一寸铁!^③

徒把金戈挽落晖,南冠无奈北风吹。子房本为韩仇出,诸葛安知汉

① 危素:《日损斋笔记》附录《文献黄公神道碑》。

② 徐世隆:苏天爵《元文类》,《挽文丞相》卷六。

③ 林景熙:《元音》,《读文山集》卷一〇。

祚移。云暗鼎湖龙去远，月明华表鹤归迟。何须更上新亭望，大不如前洒泪时。^①

这三首诗都是悼念文天祥的名篇。三首诗比较，徐诗议论，全是宋诗风味，林诗感情激烈，自是学唐，但形象性不强，显然受宋诗影响。虞集诗则代表了元诗特点：回归唐诗之情，但不倾泻情感，而取一种深微涵蕴的抒情方式；取宋诗之意，但不以议论取胜，在兴象深微中融化意之痕迹。它用平和之语表达深沉的感情，末两句更是平易中含深挚。这样的诗，有近唐之处而非唐，有近宋之处而非宋，它是元诗。这就是虞集等人所追求的渊静而深醇的诗风，正如上文所言：“俯仰雍容，不大声色。譬之澄湖不波，一碧万顷，鼉鼉蛟龙，潜伏而不动，渊然之色，自不可犯。”可以代表元诗的风貌。

另一组，我们选元人赵孟頫、任士林、胡炳文三人写岳飞墓的诗。历来都认为，赵孟頫为虞、杨、范、揭诗风之先导，清人顾奎光《元诗选叙》称元盛世之诗“赵、虞、杨、范，杰然成家”^②，赵孟頫诗风也可作为元代诗风的代表。我们看这三首诗：

鄂王坟上草离离，秋日荒凉石兽危。南渡君臣轻社稷，中原父老望旌旗。英雄已死嗟何及，天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲，水光山色不胜悲。^③

忠魂比明月，可死不可灭。空堂坐貂蝉，荒冢埋碧血。当时剑花寒，肝胆照北阙。君臣计已定，一死何足雪！湖山翁仲青，坐见气消歇。欲语老胥心，飞涛过吴越。^④

有公无此日，再拜泪交颐。大义君臣重，孤忠天地知。鸩毛何太毒，

① 虞集：《挽文文山丞相》，《道园遗稿》卷三。

② 顾奎光：《元诗选》卷首，清乾隆十八年刻本。

③ 赵孟頫：《岳鄂王墓》，《松雪斋集》卷四。

④ 任士林：《岳鄂王墓》，《松乡集》卷九。

龙渡只如斯。坟畔休留桧，行人欲斧之。^①

任士林和胡炳文虽然也都生在宋时，但他们对宋朝的感情自不能与赵孟頫相比。赵孟頫以宋王孙身份咏岳飞被杀事，却能既表达极度的悲愤而又不失雍容。音节如此舒缓，口气如此平和，韵味如此深沉，而感情之浓却能使人读之动容。这也如上文所言：“气象舒徐而俨雅，文章丰博而蔓衍。从而咏之，不足以知其深广；极其所至，不足以究其津涯。”而任、胡两诗，就显得愤激激烈，比较中就更显得赵孟頫诗的和缓，但和缓并未妨碍情感的抒写，和缓的音节中自能使读者感受深婉之情。感情激切的任、胡两诗，其感人的程度，反倒远不及雍容和缓的赵诗。任、胡两诗，虽是元人诗，但不代表元诗的典型风格。

与虞集并称“元诗四大家”的杨载、范梈、揭傒斯，其同时或后人称道的诗，或被认为是代表作的诗，或确实写得好的诗，基本上符合上文所概括的特点。这里各引一首：

老君台上凉如水，坐看冰轮转二更。大地山河微有影，九天风露寂无声。蛟龙并起承金榜，鸾凤双飞载玉笙。不信弱流三万里，此身今夕到蓬瀛。^②

游莫羡天池鹏，归莫问辽东鹤。人生万事须自为，跬步江山即寥廓。请君得酒勿少留，为我痛酌王家能远之高楼。醉捧勾吴匣中剑，斫断千秋万古愁。沧溟朝旭射燕甸，桑枝正搭虚窗面。昆仑池上碧桃花，舞尽东风千万片。千万片，落谁家，愿倾海水溢流霞。寄谢尊前望乡客，底须惆怅惜天涯。^③

黄鹤楼前鹦鹉洲，梦中浑似昔曾游。苍山斜入三湘路，落日平铺七

① 胡炳文：《拜岳鄂王墓》，《云峰集》卷八。

② 杨载：《宗阳宫望月分韵得声字》，《杨仲弘集》卷六。

③ 范梈：《王氏能远楼》，《范德机诗集》卷四。

泽流。鼓角沉雄遥动地，帆樯高下乱维舟。故人虽在多分散，独向南池看白鸥。^①

这些诗，前人评其为有唐诗风味，但没有注意不同于唐诗之处：诗中的抒情是蕴涵的而非外露的，深蕴的而非激烈的。同时，这些诗的境界和气象也都是阔大的。且能吸收宋诗之长，注重意的表达，只是加以融化而不露。

这些诗，都具有虞集所谓“青天白日之舒徐”、“名山大川之浩荡”的风格特点。

从这些诗作中，我们认识的元诗，既不同于唐诗，它不要惊风雨、泣鬼神的强烈抒情，也不同于宋诗，它不追求警策与深致，不以翻新出奇、见解超人的议论取胜。它是形象的而非理致的，它是抒情的但却是以理制情的。它追求广泽漫流、平波微澜，但具有浩瀚无际的阔大气象，于平易和缓中寓深醇，自有一种隐然动人的力量。宋人求深，元人求大，这可以作为宋、元诗风格的分水岭。

元诗的这种代表性风格，是对儒家诗学中和传统的发扬。儒家诗学本推崇温柔敦厚，主张有限度的抒情，所谓怨而不怒，乐而不淫，哀而不伤。至宋儒又推尚“气象涵蓄，圭角不露”之人格，如《二程遗书》载程颐答弟子问：

问横渠之书，有迫切处否？曰：子厚谨严，才谨严便有迫切气象，无宽舒之气。孟子却宽舒，只是中间有些英气。才有英气，便有圭角。英气甚害事。如颜子便浑厚不同。颜子去圣人只毫发之间，孟子大贤，亚圣之次也。^②

这里“有圭角”是显露圭角之意，朱熹深知其意，就表述为“圭角不露”，后人一般用“不露圭角”。真正的无圭角则是理学家所反对的，如《二程遗书》又载：“伊川先生曰：近世浅薄，以相欢狎为相与，以无圭角为相欢爱。如

^① 揭傒斯：《梦武昌》，《揭文安集》卷一。

^② 程颢、程颐：《二程遗书》卷一八，中华书局1981年《二程集》本。

此者安能久？”在如此人格崇尚的影响下，文人之为人与为文都追求圭角不露，寓刚方与涵浑，寓奇于平。宋代黄庭坚已经对此做过很好的概括：“平淡而山高水深”，他说：

但熟观杜子美到夔州后古律诗，便得句法。简易而大巧出焉，平淡而山高水深，似欲不可企及。文章成就，更无斧凿痕，乃为佳作耳。^①

南宋吴子良《荆溪林下偶谈》卷四《好骂文字之大病》，对此阐发更加明确：

山谷答洪驹父书云：“《骂犬文》虽雄奇，不作可也。东坡文章妙天下，其短处在好骂，切勿袭其轨也。”往时永嘉薛子长有俊才，至老不第，文字颇有骂讥不平之气。水心为其集序，微不满焉。余少时未涉事，亦颇喜为讥切之文。篋窗袖以质水心，水心曰：“隳甚。吾乡薛象先端明，其初声名满天下，特少隳耳。然当吴之年，未有吴之笔也。吴年少笔老，脱似王逢原，但好骂气未平，亦似王逢原耳。”后二年，余以新稿见水心，曰：“此番气渐平。宜更平可也。”余因是知好骂乃文字之大病。能克去此等气象，不特文字进，其胸中所养亦宏矣。”

在他们看来，诗风与人格总是相关的，诗之风貌体现人格风貌，人应追求君子气象，诗之气象即人之气象，雍容和雅，如光风霁月，是理想的人格气象，当然也应是诗风之追求。金元之际元好问论诗，也沿此发展，而表达更加明晰，其《杨叔能小亨集引》说，诗人“幽忧憔悴，寒饥困惫，一寓于诗，而其厄穷而不悯，遗佚而不怨者，故在也。至于伤谗疾恶不平之气不能自揜，责之愈深，其旨愈婉；怨之愈深，其辞愈缓。优柔腴饫，使人涵泳于先王之泽。情性之外，不知有文字。”^②让读者在旨婉而辞缓的诗作中，感受“伤谗疾恶不平之气”，才是艺术的表达，才愈加动人。这是诗歌艺术高层次的要求。也许元人

① 黄庭坚：《与王观复书》，《山谷集》卷一九。

② 元好问：《杨叔能小亨集引》，姚莫中主编《元好问全集》卷三六，山西人民出版社1990年版。

赵孟頫的表达更易于理解,其《题如上人诗集》说:“诗不可以易言也。易于言诗者,必其天资超卓,学问过人。故其为言,似乎而实险,似浅而实深,故观者以为易耳。”^①但如果不能读出平中之险、浅中之深,那是不知诗。后人批评元诗之平和浅,显然是对元诗的误解。至今不是还有人批评元诗平而浅,缺乏个性吗,也有人说元诗不能反映尖锐的社会矛盾。这些都是对元诗的误解。古人为什么追求诗之平和呢?如果生当乱世和衰世而倡导平和诗风,不是刘勰早就批评过的“世极迍邅而辞意夷泰”吗^②?近代国学大师唐文治作了如此的解释,说:“世界纵幽暗而晦盲,吾心必须光明而旷达;世事虽离奇而光怪,吾心尤宜中正而和平。”^③中正和平是诗之气象,平易和缓,并无害深刻思想、浓烈情感及强烈批评意识的抒写与表达。“似乎而实险,似浅而实深”,寓奇崛于平易是艺术的表达,而浅露是艺术的大忌。

第二节 “始倡雅音”的赵孟頫、袁桷

论元诗者,以赵孟頫、袁桷等为中期盛世虞、杨、范、揭之先导。清人顾嗣立在《元诗选》袁桷小传中十分明确地说:“赵子昂以宋王孙入仕,风流儒雅,冠绝一时。邓善之、袁伯长辈从而和之,而诗学又为之一变,于是虞、杨、范、揭一时并起。至治、天历之盛,实开于大德、延祐之间。”在《寒厅诗话》中,他也阐发了这一观点:元初之诗,“东南倡自赵松雪,而袁清容、邓善之、贡云林辈从而和之。时际承平,尽洗宋、金余习,而诗学为之一变。”^④赵孟頫、袁桷等,为元中期虞、杨、范、揭诗风导夫先路。

赵孟頫(1254—1322)字子昂,自号松雪道人,宋太祖十一世孙,秦王德芳之后。因赐第居湖州,故为湖州人。性通敏,年十四,以父荫入仕。宋亡家居。元至元二十三年(1286),程钜夫访遗逸于江南,荐于朝,授兵部郎中,迁集贤直学士,出为济南路同知。成宗立,召修《世祖实录》及金书藏经,事毕辞

① 赵孟頫:《题如上人诗集》,《松雪斋集》卷一〇。

② 刘勰:《文心雕龙·时序》。

③ 唐文治:《与陈生柱尊序》,《茹经堂文集》二编卷七,上海书店1996年版,第6页。

④ 顾嗣立:《寒厅诗话》,《清诗话》上册,上海古籍出版社1978年版,第83页。

归。大德三年(1299),仍授集贤直学士、提举江浙儒学。武宗至大三年(1310),拜翰林侍读,寻复辞归。仁宗即位,除集贤侍讲,累迁翰林学士承旨。卒谥文敏,追封魏国公。孟頫以宋宗室仕元,深受元帝赏识,杨载撰《赵公行状》概括其一生荣遇,称其“被遇五朝,官居一品,名满天下”。赵孟頫为元代著名诗文作家,更以书画著称,故杨载《赵公行状》云:“公之才名颇为书画所掩,人知其书画而不知其文章,知其文章而不知其经济之学也。”在元前期诗人中,赵孟頫对元中期诗风的形成,有很大影响。但他的作用,不在于明确的诗学主张——他没有系统的诗学理论,甚至没有如挚友戴表元那么多的论诗文字;也不在于诗歌题材的创新——其诗多黍离之悲、身世之叹、仕宦之忧和隐逸之念。而在于他在诗作中表现出的汉魏晋唐气象,在艺术上有意识地追求风雅兴寄,打破当时诗坛上的门户之见,引导元诗宗唐复古的风气。

戴表元在《赵子昂诗文集序》中评价赵孟頫“古诗沉涵鲍谢”^①,就是指他古诗的学汉魏晋。赵孟頫古体诗多咏怀之作,如《古风十首》、《和子俊感秋五首》、《咏怀六首》、《述怀》、《秋日言怀》等;甚至纪游诗,也多是感触而发、吟咏怀抱的,如《游弁山》、《赵村道中》、《桐庐道中》等;包括题画诗,如《题归来图》、《题桃源图》等。这些诗歌感情基调低沉平和,抒情方式宛转委曲,意境深沉绵远,兼取了《诗经》的“怨而不怒,哀而不伤”,屈原寄写情志的百转千回,《古诗十九首》的文温以丽,意悲而远,曹植后期诗作的词采华茂,情兼雅怨。其所得不在汉魏晋诗的体式、韵律、字句,而得古诗之精神,是浑然而入古诗境界。

赵孟頫的前期诗歌,以渴求个人价值的体现与儒家理想的实现为主题。在咏叹孔子为行道而“皇皇不暖席”的追求中,寄托自己的理想志向;在吟叹生不逢时、志不获展中,抒写人生失意之悲;在“凤鸟久不至”和“盈盈隔秋水,若在天一涯。欲涉不得去,茫茫足烟雾”的怅然中,表现自己渴求实现理想与个人价值的焦灼,有时也表现出“功名会有时”的自信。当君臣遇合、理想实现有望时,他的诗便表现出“政使不容投劾去,也胜尘土负平生”的高昂情绪。但由于“明时无小补,郎署漫蹉跎”,诗歌中便频频流露出于时于世无所用的

① 赵孟頫:《松雪斋集》卷首。

悲哀,流露出“玉带金鱼念念非”的无奈。然而分析他的诗歌,可以明显看出他的消极、他的趋于释道的不得已。他曾明确地说:“政为疏慵无补报,非干高尚慕丘园”,表明“岂有高情齐隐逸”^①。他的崇尚释道,是理想破灭后无奈的退缩和逃避。

元蒙是中国历史上第一个由少数民族建立的全国政权。由宋入元的诗人的感情大多较为复杂和痛切。而赵孟頫在这本来复杂痛切的情感中,又交糅进宋宗室子宗庙倾覆的深悲,富贵繁华难再和沦落卑微的凄凉,所以他诗中的沧桑之感更深沉凄怨。其《钱唐怀古》有“故国金人泣辞汉,当年玉马去朝周”的诗句;《和姚子敬秋怀》中又有“铜雀春深汉苑空,邯郸月冷照秦宫”,诗中以被魏取代的汉、被秦灭的赵等比为元蒙所灭的赵宋。很大程度上,赵孟頫在这些诗中表现的是自己对正统的汉族赵宋王朝被蒙古族元王朝颠覆、取代的思考,以及由此生出的历史兴亡、今昔盛衰的黍离之悲。宋初亡,赵孟頫无论如何不能忘怀昨日的“锦缆牙樯”、“凤笙龙管”这些象征帝王威仪、皇家气派、贵胄王孙荣耀的东西,可如今新亭举目,触耳触目无不凄清荒凉。赵孟頫把满心悲痛融入诗行,诗中一草一木,一景一物无不含愁含恨:“芙蓉高阁回添愁”,“绣楹锦柱蛟龙泣”;“落花飞絮都成恨”,“春风麦秀使人愁”^②。在繁华与冷落、风物与愁恨的对举中,黍离之悲深沉痛切,再加自己“昔为闺门秀”的身份一落千丈,其诗歌表现出对往事不堪回首的沉重与浑然如梦的迷惘,感情凄怨哀伤。

赵孟頫以故宋宗室子孙仕元,心头有太多不可为人道的难言之隐。屈辱,悔恨,在朝遭受排挤打击,在社会上遭人白眼,人们的讽刺和蔑视,被人误解而难以表白,都成了内心的隐痛。这隐痛有时无法言说也无处诉说,使他有一种一失足成千古恨的感觉。在《罪出》一诗中,他诉说了这无限的悔恨:

① 分别见赵孟頫《松雪斋集》卷二《有所思》,卷三《松洞诗赠丁师善》,卷五《题东野平陵图》,卷四《食粥》、《和姚子敬韵》,卷四《至元庚辰由集贤出知济南暂还吴兴赋诗书怀》,卷五《卢彦威用韵见赠亦复次韵》。

② 分别见赵孟頫《松雪斋集》卷四《和姚子敬秋怀》其四、《次韵章得一同原父侄游兰泽》、《钱唐怀古》。

在山为远志，出山为小草。古语已云然，见事苦不早。平生独往愿，丘壑寄怀抱。图书时自娱，野性期自保。谁令堕尘网，宛转受缠绕。昔为海上鸥，今如笼中鸟。哀鸣谁复顾，毛羽日摧槁。……愁深无一语，目断南云杳。恸哭悲风来，如何诉穹昊。

《世说新语》有“处则为远志，出则为小草”之语，此语后常被人引用，说明高蹈远引者为世所重而出仕为官为人所轻。何况赵孟頫仕元，不是一般的出仕为官，也不仅仅是身事二主，以故宋宗室之后而身事灭宋之异族，是遭世人鄙视唾弃的。“恸哭悲风来，如何诉穹昊”，他觉得上天都不听他的表白。宋释觉范《题延福寺壁》诗云：“在山为远志，出山为小草。龙潜蟠则神，鸡雌伏知道。人情难把玩，过眼如电扫。留云峰下寺，白发归去好。”^①同一比喻，写入诗中，历来都没有赵孟頫笔下如此沉重。由于他这种难以言说的极其复杂的感情，使他的诗常常表现出委婉深隐的风格，托物言志，而其志又往往莫可指名，也就成为他诗的一大特点。

赵孟頫的七言律诗历来为人所称道，其中的佳制，是他感物寄兴、抒写黍离之悲的诗作，如《岳鄂王墓》、《和姚子敬秋怀五首》、《溪上》、《钱塘怀古》等。这些诗歌，因为“新亭举目山河异”（《和姚子敬秋怀五首》其五）的深痛，以及“昔为闺中秀，今作市门鄙”（《古风十首》其六）的沦落，再加上“禾黍故基”的穷愁，敏感的诗人触目生愁，以致于“落花飞絮都成恨”（《次韵章得一同原父侄游兰泽》）。读赵孟頫的七言律诗，很容易让人联想起杜甫《秋兴八首》、《登高》等流寓夔州之后的诗作。诗中凄苦的境遇，悲凉的情绪，凄凉伤感的意境，一唱三叹的舒缓抒情，沉郁的风格，无不形神俱肖。和杜甫一样，赵孟頫诗中的情感是他经历了大悲大恸、种种磨难后沉淀的情感，蕴涵着诗人灵魂的震撼和惊悸，醇厚，沉挚，自然，真切。

赵孟頫诗歌表现的思想感情，是发自内心的真情实感，它诚挚感人，真切地反映了作者矛盾痛苦的内心世界，表现了作者一生艰难的跋涉与跋涉过程中痛苦的挣扎。他的诗歌继承汉魏晋唐诗高扬个体精神、抒发个人情志的传

① 释觉范：《石门文字禅》卷八。

统,以家国之感与深厚学养,而为雍容之诗风,为元初诗坛打开了一个新局面。元初诗坛不乏豪气奇崛、议论思辩,也不乏率性明白,惟少见含蓄沉挚,所以,赵孟頫学习汉魏晋唐诗歌精神而形成的婉曲深情的诗风,对扭转元初诗风,引导元诗走向,是有着积极作用的。

比兴寄托,是诗歌主要的表情方式,也是诗歌取得摇曳性灵、荡人心魄艺术效果的主要手段。直抒胸臆,使得抒情痛快淋漓;而比兴寄托,则使抒情含蓄蕴藉。赵孟頫诗歌重在抒情言志,其情志又多沉潜心底,难以言喻,与之相应,他多用比兴寄托的抒情方式,间用赋体进行创作。

在他的诗中,有一群固定的意象:自然界的凄风苦雨、飘雪愁云、断鸿孤雁、寒蝉流萤、烟波、霜露、蓬蒿、落花、败草、枯叶,还有冷月残照;历史人物有孔子、李广、陶渊明、楚狂接舆;历史故事如金铜仙人辞汉、秦并六国;传说中的仙人、隐士;还有思妇美人的意象、酒的意象等等。这些或自然的、或历史的、或现实的、或虚构的物象入诗的同时,已融入了诗人的主观情意、审美情趣和审美理想,因此,其色彩的灰冷和声音的凄哀,所咏古人命运的不济和无奈的逃避,都映照着诗人黯淡的心境。它使诗歌笼罩在哀怨悲苦、抑郁低徊的氛围之中,决定着诗歌意境的朦胧深幽、凄恻悲凉,决定着诗歌感情基调的不能高扬,也决定着诗歌风格的沉郁深婉。同时,在诗人创造自己的意象群的过程中,也在含蓄不露中表现着自己真实的情感世界。

“夫鸟兽草木,皆所寄兴;风云月露,非止于咏物”^①,赵孟頫论诗亦很注重兴寄的艺术表现手法,他的诗歌创作即是他理论的实践。

自宋亡后,赵孟頫一直处于心理矛盾之中,仕元前是出与处的矛盾,仕元后是仕与隐的矛盾。这种矛盾本来是易代之际每一个儒士都要面临的,而他又是故宋宗室子孙,其内心的矛盾和痛苦就显得格外复杂、微妙而难言。因此,他就将这种种难言、层层积郁,借助于诗歌的比兴寄托,用婉曲的手法缓缓吐露,隐约摭写,将复杂的矛盾升华为摇曳诗情。

赵孟頫诗歌里有一系列独具特色、含意又相当稳定的意象,它们大致可以分为三个类型:由眼前景物兴起的、渲染诗人黍离之悲、身世之苦的凄凉意

^① 赵孟頫:《南山樵吟序》,《松雪斋集》卷六。

象；寄托诗人出处矛盾的“香草美人”意象，其中，“香草”多指诗人的才华，“美人”或指代君主，或指代自己，以“思美人”或“美人思君”的表现方式隐寓君臣遇合的想往；表现诗人隐逸之念的诸如陶渊明及其田园、菊花、东篱，张翰及其莼菜、鲈鱼，渔父及其扁舟、江渚、帆、鸥鹭等意象。诗人纠结于胸的情愫，就是借着这三类意象曲折传达的。

冷月、霜露、流水、寒风、断鸿、落叶、秋雨、秋声，是一组萧瑟凄冷的意象，集中在宋亡后、仕元前创作的一批描写故国黍离之悲的诗作中，映射着诗人内心的凄苦愁怨。我们看他写于这期间的《和姚子敬秋怀五首》：

铜爵春深汉苑空，邯郸月冷照秦宫。烟花楼阁西风里，锦绣湖山落照中。河水南来非禹迹，冀方北去有唐风。溪城秋色催迟暮，愁对黄云没断鸿。

落日孤城动鼓鼙，愁中画角不胜吹。山川萧瑟秋云净，草木凋伤暮雨悲。多病马卿聊假日，数奇李广不逢时。卷帘白水青山里，隐几无言有所思。

搔首风尘双短鬓，侧身天地一儒冠。中原人物思王猛，江左功名愧谢安。苜蓿秋高戎马健，江湖日短白鸥寒。金尊绿酒无钱供，安得愁中却暂欢。

吴宫烟冷水空流，惨淡风云暗九秋。禾黍故基曾驻辇，芙蓉高阁迥添愁。绣楹锦柱蛟龙泣，金沓瑶阶鹿豕游。宋玉平生最萧索，欲将《九辨》赋离忧。

野旷天高木叶疏，水清沙白鸟相呼。边笳处处军麾满，鬼哭村村汉月孤。新亭举目山河异，故国伤神梦寐俱。黄菊欲开人卧病，可怜三径已荒芜。

在这组诗中,诗人就选取了黄云、暮雨、冷烟、落照、冷月等冷清的景象;断鸿、画角、胡笳、鬼哭等凄唳的声音;同时,诗人以这些自然意象与故宫黍离共同构成一个笼罩着诗人情绪的、触目惊心的意境,渲染诗人的伤感和愁怨。对这些物象,诗人并不去进行细致描摹,只是取移情后的风神韵致、气氛情调,但由于诗人敏感的观照,恶绪缠绕、昏暗惨淡的心理即溢出于诗歌的字里行间,新亭举目的欲哭无泪、悲愁交加在渲染烘托中愈显浓重而不可化解。《和姚子敬秋怀五首》,是赵孟頫前期诗歌的代表作,是他律诗中优秀之作。这组诗运用典型的意象,创造出萧瑟、压抑的气氛,表现作者于家国破亡后极度的绝望与惊悸。在本来天高气爽的秋日,诗人拣取“黄云”、“暮雨”、“冷烟”、“落照”、“冷月”等意象,衬托新亭举目的茫然、惆怅、冷寂与沉重;在听觉意象中选取“断鸿”、“画角”、“胡笳”、“鬼哭”等凄戾之声,衬托宗庙倾颓的悲泣;在原本收获的季节,注意于物之凋零,衬托无所依托的失落感。这组诗选取的另一类意象是“铜雀台”、“汉苑”、“秦宫”、“邯郸”、“吴宫”、“绣楹锦柱”、“芙蓉高阁”,作为物,它们本是无情也无思的,但因其间有过无数次春花秋月、良辰美景的游佚,演出过一幕幕惊心动魄的悲剧,作为历史的见证,它们身上记载着昌盛和衰亡,述说着皇权的递嬗。作者用“明月”、“流水”等永恒的自然意象,绾起这些由春秋到南宋两千多年间,从吴到秦遥远的空间内的跳动的意象,用“新亭举目”将它们与“春深”、“苑空”、“冷月空照”、“烟冷水空流”、“禾黍故基”、“蛟龙泣”、“鹿豕游”等意象结合起来,注入沉思历史的悲情,使之负担起朝代兴亡替废的沉重,负担起历史积郁的酸楚与屈辱。尤其作者将“铜雀台”与“汉苑”、“邯郸”与“秦宫”、“吴宫”对举,其无限悲伤与深远的寓意尽在不言中。只有赵孟頫这样经历过沧桑巨变的诗人,才会有如此复杂的情感,才会有如此深刻的体验。这种情感应是极其强烈的,这种体验应是极其痛苦的,然而诗人将如此浓重的感情,寄托于密集的意象,其词婉而微,其旨远而深,深得唐诗之神韵。

另外,赵孟頫似乎对秋有着一种执著的偏爱,他在诗中不厌其烦地写秋色、摹秋声、抒秋怀、寄秋情。他特别喜爱用“萧萧”、“苍苍”、“漫漫”、“茫茫”、“泠泠”、“悠悠”、“冥冥”、“空”、“冷”等字眼,用它们去烘托本来已很寂寥的意象。冷凄的色调,冷寂的字眼,是诗人对外物深刻的内心体验。“香草

美人”是赵孟頫透露自己出仕愿望、渴望有所作为心理倾向的意象。赵孟頫出身虽贵,但宋亡前已经家道中衰。即使没有宋元易代的历史变迁,他也只能凭借个人的才学实现自己的理想。虽遭遇易代,但在赵孟頫看来,元世祖也不失为一个可辅佐的明君,他依然希望着明君贤臣的遇合。只是这种心思因为他故宋宗室子孙的身份,稍嫌难堪罢了。

隐逸意象相对于前两类意象,表情就显得豁朗多了。君子难进而易退。进身之想需要委婉表达,归隐之情则可以明说。与一些心怀进身之谋而口作归隐之言的假高士不同,赵孟頫思归之情是真诚的,所以写在诗中也格外感人。“田园归计有时成”(《初到济南》),是他厌倦了仕宦后的打算,“几因莼菜怀张翰”(《次韵西云长老赠周仲和》),是他欲归不能时的向往。而一叶扁舟、一片帆、一蓑一笠、一钓竿,伴着白云鸥鹭、自在游鱼、五湖迷濛烟景的生活,就是诗人自己设计的未来。这类意象,或景或物,甚或是一幅画面,都是诗人久萦于心的归隐之情的诉说,是其诗作含蓄蕴藉兴寄手法的另一种体现。

后人评价唐宋诗歌,往往以“蕴藉”与“直露”区分。明人谢榛《四溟诗话》说:“诗有辞前意,辞后意,唐人兼之,婉而有味,浑而无迹;宋人必先命意,涉于理路,殊无思致。”清人王士禛《带经堂诗话》也说:“唐诗主情,故多蕴藉;宋诗主气,故多径露。”而清人沈德潜在《清诗别裁集凡例》中则直接说:“唐诗蕴蓄,宋诗发露;蕴蓄则韵流言外,发露则意尽言中。”赵孟頫诗歌虽然承接南宋诗坛,却以平淡自然的语言、含蓄婉约的表情方式,恢复魏晋唐诗风雅比兴,开元诗风气之先。

赵孟頫以真情体物,即景会心的诗歌创作,既无粗豪率意之习,也没有晚唐体的伧伧雕绩之偏,以雍容温厚为元代诗风形成导夫先路。

南宋后期经叶适倡导而兴起的“四灵”诗风,实际上影响了晚宋到元初这一相当长时期,对元中期诗风的形成,又起了很重要的作用。“永嘉四灵”徐照、徐玠、赵师秀、翁卷都是浙东人,他们的诗歌创作,在很大程度上体现了叶适的文学思想。“四灵”的诗风在一定程度上为江湖派所继承,《沧浪诗话·诗辨》说:“近世赵紫芝、翁灵舒辈独喜贾岛、姚合之诗,稍稍复就清苦之风,江湖诗人多效其体,一时谓之唐音”。清人全祖望《宋诗纪事序》也说:“嘉定以

后,《江湖小集》盛行,多四灵之徒也。”江湖诗风最盛行之地,当然是以杭州为中心的浙江。元初南方诗坛多浙江籍诗人,如戴表元、仇远、白珽、赵孟頫等,他们诗风的底色,都是从四灵到江湖一路而来,只是经历宋元鼎革的大变故,他们都有了既多又深的人生感慨,目睹了故国的覆亡,人民的苦难,“四灵”和江湖内容贫乏、意境狭窄的缺陷被时代的浪潮冲掉,自然圆熟、清新淡远的风格保留下来,加上深沉的人生感慨和故国之思,而元初仕、隐两难的处境,又使他们追求魏晋诗的境界。元初浙派诗人的诗风,就是这样衍变而来。倡导宗唐和复古,就是其本色的表现。戴表元、仇远是这种诗风的有力倡导者,而赵孟頫以他特殊的贵族身份、由此涵育而成的谨重性格、由此而获得的高度的文化修养、在易代之际比一般人更深更难以言说的身世家国之感,由此而形成的他特殊的敏感,写出了更能体现这一时代特点、具有更高艺术成就的诗篇,使他的诗歌不仅代表了元初南方的诗歌成就,也昭示了元诗的发展方向。所以,我们说他开元中期诗风之先河。

元朝一统后相当长一段时间,弥漫在北方诗坛的仍是金源诗风,即袁桷所谓:“金之亡,一时儒先犹秉旧闻于感慨穷困之际,不改其度,出语若一,故中统、至元间皆昔时之绪余。”^①袁桷所说的“昔时之绪余”,指的就是顾嗣立所说的“粗豪之习”,即金末诗坛风习。赵孟頫于至元二十三年(1286)应召与叶李、吴澄、袁桷等北上仕元。欧阳玄《雍虞公文序》所说:“承平日久,四方俊彦,萃于京师,笙镛相宣,风雅迭倡。”^②正是这些人,随时推移,转变了诗风文风。赵孟頫在这一风气转变中起了重要作用的。赵孟頫在诗风上倡导兼容各家:“由古及今,各自名家,或以清澹称,或以雄深著,或尚古怪,或贵丽密,或春容乎大篇,或收敛于短韵,不可悉举。而人之好恶不同,欲以一人之为求合于众,岂不诚难工哉!”^③他并不去褒贬某家某派,而是认为任何一种风格皆可“名家”,因为“人之好恶不同”,不必要“求合于众”,应该是“得其才于天,又充其学于己”,形成自己与众不同的风格。他并不皈依某门某派,而是要取各家之长,去寻绎诗学的根本。他的诗歌创作,尤其是他最为精妙的五言古

① 袁桷:《乐侍郎诗集序》,《清容居士集》卷二一。

② 朱存理:《珊瑚木难》卷二。

③ 赵孟頫:《南山樵吟序》,《松雪斋集》卷六。

诗和七言律诗,也正是打破门户之见,吸取各家之长,上追风骚,熔铸汉魏晋唐,形成了与众不同的风格。以他的诗篇,以他过人的创作成就,影响诗坛,引导元诗走向宗唐复古。

在元之前期,与赵孟頫一样被认为是虞、杨、范、揭诗风先导的,还有袁桷。《四库全书总目·清容居士集》提要明确地说:

其诗格俊迈高华,造语亦多工炼,卓然能自成一家。盖桷本旧家文献之遗,又当大德延祐间,为元治极盛之际,故其著作宏富,气象光昌,蔚为承平雅颂之声。文采风流,遂为虞、杨、范、揭等先路之导。其承前启后,称一代文章之巨公,良无愧色矣。

袁桷与赵孟頫有着很直接的关系,他们都生活在元代前期的浙江,袁桷的老师戴表元是赵孟頫的挚友。

袁桷(1266—1327),字伯长,庆元鄞县(今浙江宁波)人。父祖皆仕宋,家富藏书,为文献故家。桷少承家学,博学多才,以行台荐授丽泽书院山长,不就。大德初,因阎复、程钜夫、王构荐,授翰林国史院检阅官。升翰林应奉兼国史院编修,历翰林修撰、待制,除集贤直学士,改翰林直学士。泰定四年(1327)卒于家。赠江浙行省参知政事,追封陈留郡公,谥文清。著有《清容居士集》。

桷幼好学,早年师事戴表元,后又受知南宋遗老王应麟、舒岳祥,其学精深笃实。入朝后亲见中原文献,博闻广识,学有所本,于近代礼乐之沿革、官吏之迁次、士大夫之族系、百家诸子之目录,悉能推本原委详言之。任职翰林、集贤两院期间,朝廷制策、勋臣碑铭,多出其手。文章博赡典雅,练习掌故,长于考据,为典型的馆阁之文。诗则工稳平实,造语精炼,多来往赠答、写景抒怀之作。在朝与虞集、马祖常、王士熙等文臣以议论相师友,日相唱和,被目为一时之盛,当时文体为之一变。元末戴良尝言:“元之盛际,文清以学问辞章,名震天下,而片言只字,人视之如圭璋珠贝,愿一睹之而不可得。”^①可

① 戴良:《跋袁学士诗后》,《九灵山房集》卷二九。

见其地位与影响。

如果说袁桷在理论上基本上承自戴表元的话,其诗文风格则已与戴表元有所不同,这当然主要是由于师徒两人生活的时代不同、个人的人生经历不同。袁桷生当承平之世,身为馆阁文臣,其诗自然有馆阁气象。如《翰林故事莫盛于唐宋聊述旧闻拟宫词十首》,其一云:“禁钟初动趣传宣,衣袖薰香到御前。渐近官前扶下马,内官分引导金莲。”一派馆阁气象。今天我们不喜欢这样的诗,但他生活的时代和环境需要这样的作品。

当然,如果他的诗全都如此,恐怕我们就不会对他的有什么兴趣。他的诗还是取得了相当高成就的。近人钱基博云:“袁桷诗格俊迈而出以茂典,文笔拗强而不失为疏快,皆欲以力矫宋弊。”“语多比兴,杂以游仙,其原出于陈子昂、李白,而上阐张协、郭璞,下参晚唐李商隐,以博丽救宋诗之野,以缥缈药宋诗之直者也。”^①

袁桷写上京风物的诗,给人以深刻印象,如《上京杂咏》十首,其一云:“云护中街日,风开北户天。千沟凝白雪,万灶起青烟。午潯曾持扇,朝寒却衣绵。松林空有界,翦伐不知年。”其二云:“土屋层层绿,沙坡簇簇黄。马喧知雹急,雁过识天凉。墨菊清秋色,金莲细雨香。内园通闾苑,千树压群芳。”以及《再次韵》之四:“晨起仪台立,烟青望眼迷。草低鹰侧目,车逼马回蹄。风劲弓弦直,泥融柱础低。蚊蝇深敛迹,麈尾不须携。”从一个南士的眼里看北国风物和习俗,处处感到新异,但并没有前人诗中所反映的北方的阴冷和恶寒,在他的眼中,这里还是相当可爱的:“草肥凉露白,树薄晓风清。帐殿横金屋,毡房簇锦城。”(《上京杂咏》十首之七)元代诗人咏上京风物成为一时风气,这也是元诗特有的内容之一,如许有壬有《上京十咏》,周伯琦有《上京杂咏》,萨都刺有《上京杂咏》,叶衡有《上京杂咏》,而写得最多的有杨允孚《滦京杂咏》一卷(百首)。就现存文献看,袁桷《上京杂咏》最早出。应该说,元诗咏上京之风是袁桷开其先路的。如果说上京为极北,则袁桷诗也有写极南的,他有一首《安南行》(送李景山侍郎出使):

^① 钱基博:《中国文学史》,中华书局1993年整理本,第797、801页。

辘轳使者安南来，紫泥封诏行风雷。湿云翻空海波立，铁网山裂狂蛟摧。神京煌煌镇无极，火鼠烛龙穷发北。弹丸之地何足论，蚯蚓为城雾为域。瘴江如墨黄茅昏，群蛮渡江江水浑。千年白雪不到地，十月青梅犹满村。赤脚摇唇矜捷斗，竹箭藏蛇杂猿猱。崛强曾夸井底蛙，低徊自比泥中兽。龙飞天子元年春，万邦执璧修臣邻。朱干玉戚广庭舞，笑问铜柱今何人。君不闻重译之人越裳氏，有道周王输白雉。又不闻防风之骨能专车，神禹震怒行天诛。李侯桓桓水苍佩，舌本悬河四方对。后车并载朝未央，稽顙九拜，乞取金印归炎荒。^①

此诗写得气势恢弘，南方绝域的山水之险，风物之异，民风之悍，和大元的声威，都充分地表现出来了。按袁桷一生并未到过安南，其对安南的认识当得自传闻。以得自传闻之认识，能将安南风物写得如此真切，也是很值得佩服的。

袁桷写奇异、险峻、新生之景的诗，基本上都用五七言古体，也都能写出夺人的气势。如其《行路难》五首其一：“桑干岭上十八盘，赫日东出红团团。回首平田树如发，北去沙石何弥漫。青帘高低知客倦，劝汝一杯下前坂。马蹄护铁声琮琤，帖石朱阑列危栈。”钱基博评其诗“俊迈”，“其原出于陈子昂、李白”，当指此类。我们看其七言《龙门》一首：

瀚海双龙铁鳞甲，卷壑擎云蹲冀阙。千泉百道凑东南，急雨翻空迸晴雪。古言神禹功最多，导山凿石疏九河。幽都之地不复顾，乃使双龙下地成盘涡。阴风何飏飏，磅礴太古秋。坠岸落车炮，怪木森戈矛。碎砂晴日铺金麸，云是昔日当关挽劲之仆姑。寒泉组练结九曲，亭午赫日光模糊。车声何鳞鳞，昨宵急水迷无津。垂堂之言犹在耳，游子商人行不已。子规彻天呼我归，翠华北幸那得辞。龙门之石高不磨，泚笔书我龙门歌。

^① 袁桷：《清容居士集》卷八。

读之动荡心魄,就此尚可感受南宋以来,浙东地区“驰骤群言,特立新意。险不流怪,巧不入浮。建安、元祐,恍焉再睹”诗文风气一脉之传^①。袁桷古体诗也有凄清深婉如《李宫人琵琶行》者,其诗写李氏弹琵琶“天鹅夜度孤雁响,露鹤月唳哀猿惊”。“望瀛风翻浪波急,兴圣宫前敛容立。花枝羞啼蝶旋舞,别调分明如欲语。”也有委曲婉约如《杨花曲》者,其诗有云:“上都杨柳瘦且坚,叶叶不展圆如钱。年年飞花作端午,远客乍见心茫然。上都飘雪不知数,此花与雪相旋舞。黄鹂声绝孤雁鸣,万骑千车互来去。手攀短条心欲绝,宛转成球恨初结。”

但他的一些小诗却完全是另外的风味,如《晚访仲章不遇》:“小院春浓落照间,碧篴相对乳禽还。晚风阵歇游丝尽。留得归云在屋山。”又《静芳亭》:“帘外群山当画屏,白云如水度中庭。松花落径无人扫,失却莓苔一半青。”充满了田园生活情趣,似乎进入一个半是仙境半人间的境界,令人神往。这些诗确实写得很有味,与宋人理障之作异趣。他的小诗也有一些颇堪回味,如《题湖曲小景》:

流水无言寂寂,落花有意氤氲。往事空余华屋,倚阑愁绝江南。

此诗题下有注:“穆陵御题诗句”。这是一首寄托着作者难以名状的深沉而复杂的历史感慨的小诗,所谓“不着一字,尽得风流”,他在这曾经繁盛之处默默站立,是追慕?是凭吊?是伤感?还是在探究兴亡盛衰之理?他什么都没有说,让读者自己去品味,给读者留下了无限广阔的想象空间。此诗可说是深得唐人诗法,虽不同于陈子昂《登幽州台歌》那样气象混沌,境界阔大,但寄托之遥深,思绪之浩茫,一样值得赞赏。他也有些借物寓意抒写人生感慨之作,如《舟中杂咏十首》之三之四:“道逢射生船,有鹤驯且臞。青丝闭其目,病翼寒萧疏。皋禽九天来,此岂真吾徒?独怜羽毛似,盘桓为长吁。”“家奴拾枯草,走兔来相亲。生来不识兔,却立惊其神。行人笑彼拙,归来始嗔呻。乃知特幸脱,未信吾奴仁。”诗的寓意是比较明确的,但感慨也是很深的。这些

^① 叶适:《题陈寿老文集后》,《水心集》卷二九。

诗,有汉魏古诗之风貌。

第三节 “元诗四大家”虞、杨、范、揭

元代诗坛虞集、杨载、范梈、揭傒斯并称“四大家”,这一并称在四人生活的当时已经形成。明程敏政编《明文衡》卷五五收胡广《虞揭诗记》云:

虞文靖公尝作范德机诗序,有云:当时中州人士谓清江范德机、浦城杨仲弘、豫章揭曼硕及集四人诗为四家,且以“唐临晋帖”喻范,“百战健儿”喻杨,“三日新妇”喻揭,而集为“汉庭老吏”。序出,适揭公归省墓,见之,大不悦,遂往临川访虞公。既相见,言及兹事,且曰:“傒斯与公京师二十年,未尝蒙公一言及斯,何别后乃尔?”虞公曰:“诚有之,非集之言,中州人士之言也;非惟中州人士为然,亦天下之通论也。”

虞集所述四人之评及其排序是否“天下之通论”,我们无可考查^①,而虞、杨、范、揭四人并称,无疑为当时普遍接受。在明人的文献中,经常见到“时称虞、杨、范、揭”之类的说法,如嘉靖时田汝成《西湖游览志·余志》卷一一:“杨仲弘载,其先浦城人,后家钱唐。与虞伯生、揭曼硕、范德机齐名,时称虞、杨、范、揭云。”清李清馥《闽中理学渊源考》卷三八《推官杨仲宏先生载》条引明《建宁府志》云:“自其诗出,一洗宋季之陋,与虞集、范梈、揭傒斯齐名,时号虞、杨、范、揭。”也有称做“虞、杨、揭、范”的,见于明锺绩《霏雪录》卷下等。所谓“时称”、“时号”云云,自然是四人生活之当时,也即元中期延祐至天历时期。

“四家”之说虽当时已有,而“元诗四大家”这一概念应该形成于清代。

^① 其说也见于陶宗仪《南村辍耕录》卷四《论诗》条,云:国朝之诗,称虞、赵、杨、范、揭焉。……尝有问于虞先生曰:“仲弘诗如何?”先生曰:“仲弘诗如百战健儿。”“德机诗如何?”曰:“德机诗如唐临晋帖。”“曼硕诗如何?”曰:“曼硕诗如美女簪花。”“先生诗如何?”笑曰:“虞集乃汉廷老吏。”盖先生未免自负,公论以为然。又按:虞集此说并非序范德机诗所言,此说不确,当以《南村辍耕录》所载“有问于虞先生曰”云云为可信。倒是揭傒斯《范德机诗序》对此说表示了极大不满。

清人吴景旭《历代诗话》卷六六《元诗》第一条即为《四大家》，云：“元诗以虞待制（伯生讳集）、杨编修（仲弘讳载）、范应奉（德机讳梈）、揭应奉（曼硕讳傒斯）为称首，谓之四大家，唯赵承旨（松雪讳孟頫）得颉颃其间。”这里需要特别指明的是，当时并称为“四家”和称作“元诗四大家”是有质的区别的，后者是把四人作为元诗风格与成就的代表，前者则只表示四人成就接近。

以虞、杨、范、揭作为元代诗歌成就的代表且作为元中期诗风的代表，这一观念有一个逐步形成的过程。大致与他们同时的黄潛就已经有近似说法，他在为揭傒斯写的《文安揭公神道碑》中说：

仁宗践阼之初，程公（按指程钜夫）在翰林，公（按即揭傒斯）至京师，因馆于其门，执宾主之礼甚谨，人不知为肺腑之亲也（按揭为程从妹夫）。卢公（按指卢挚）尤爱其文，亟表荐之。方是时，东南文章巨工若邓文肃公文原、袁文清公楠、蜀郡虞公集咸萃于辇下。公与临江范梈、浦城杨载继至，以文墨议论与相颉颃，而公名最为暴著，受知中书李韩公孟、集贤王文定公约、翰林赵文敏公孟頫、元文敏公明善，而全平章岳柱礼遇尤至，相为推挽，不遗余力。延祐元年，由布衣入翰林为国史院编修官。^①

这段文字描述了元中期馆阁中人物之盛，“仁宗践阼之初”“萃于辇下”的文人，除北方文人元明善为虞集等人同辈外，其他均为他们的前辈。而真正属于中期文人又是由南方北上的，也就是“继至”的杨、范、揭，加上虞集，即所谓的元诗“四大家”。到元末戴良、释来复就已经明确地把虞、杨、范、揭作为元中期所谓的繁盛时期诗人作家的代表了。戴良所作《皇元风雅序》云：

唐诗主性情，故于风雅为犹近；宋诗主议论，则其去风雅远矣。然能得夫风雅之正声，以一扫宋人之积弊，其惟我朝乎？我朝舆地之广，旷古所未有。学士大夫乘其雄浑之气以为诗者，固未易一二数。然自姚、卢、刘、赵诸先达以来，若范公德机、虞公伯生、揭公曼硕、杨公仲弘，以及马

① 黄潛：《黄文献公集》卷一〇上。

公伯庸、萨公天锡、余公廷心，皆其卓卓然者也。^①

戴良的区分是很明确的：姚、卢、刘、赵为“四大家”之前辈，马（祖常）、萨（都刺）、余（阙）则为西域人。中间剩下的，就是虞、杨、范、揭了。释来复《蜕庵集序》则说：

……逮及于元，静修刘公复倡古作，一变浮靡之习；子昂赵公起而和之，格律高深，视唐无愧。至若德机范公之清淳，仲弘杨公之雅贍，伯生虞公之雄逸，曼石揭公之森严，更唱迭和于延祐、天历间，足以鼓舞学者而风厉天下，其亦盛矣哉！^②

从上引材料可以看出，在元人眼里“虞、杨、范、揭”不仅是四位诗人的并称，起码还有以下意义：他们是一个诗人群体，一个在元中期馆阁之中形成的由南方文人构成的诗人群体；他们是元诗全盛期的代表诗人。他们中最为突出的是虞集，元甘复就说：“国朝以文章擅名一世，惟蜀郡虞公为卓卓。”^③

清人重视元诗，论元诗推崇“四大家”。顾嗣立《寒厅诗话》论元诗之发展说：“延祐、天历之间，风气日开，赫然鸣其治平之盛者，有虞、杨、范、揭，一以唐为宗，而趋于雅，推一代之极盛”。他起码给“虞、杨、范、揭”这一词语附加了如下含义：他们都是元盛世诗风的代表；他们是元诗成就的代表，他们的出现将元诗推向了极盛；他们诗歌从内容到风格都有共同点，即“赫然鸣其治平之盛”，“一以唐为宗，而趋于雅”。文学史上有很多并称，一般说来，这些并称只说明并称各家成就接近，并不一定表示其作品有相近的内容和风格。“元诗四大家”则不同，他们都是元之中期盛世之文、治世之音的代表，都以唐为宗且都是雅正诗风的代表。

清代四库馆臣论元诗很推重“四大家”，《四库全书总目》用到“虞、杨、范、揭”这一概念不下十次之多。他们评价元人诗，往往以虞、杨、范、揭为参

① 戴良：《九灵山房集》卷二九。

② 张翥：《蜕庵集》卷首。

③ 甘复：《山窗余稿·艾仲庸文集序》。

照。如袁桷《清容居士集》提要言：“其著作宏富，气象光昌，蔚为承平雅颂之声，文采风流，遂为虞、杨、范、揭等先路之导。”

虞集是“四大家”之首，是元中期诗风最突出的代表。

虞集(1274—1348)，字伯生，世称邵庵先生，临川崇仁(今属江西)人。学于吴澄。成宗时至大都，为大都路儒学教授、国子助教。仁宗时为集贤修撰，升翰林直学士兼国子祭酒。文宗时任奎章阁侍书学士，受命与中书平章赵世延等修《经世大典》。他是元代诗文大家，其成就在元代是否最高，人们可以有不同看法，但他的影响在元代最大，这是没有争议的。同时，他也是元代诗风最典型的代表诗人。

瞿祐称虞集诗“诸体咸备”^①，翁方纲则具体说：“虞伯生七律精深，自荆公以后，无其匹敌”；“竹枝歌，不减刘梦得”；“七古高妙，自不待言；至其五古，乃王龙标、杜牧之以后所未见也”^②。近人钱基博则说：“其诗颇以唐音之柔厚，而欲湔宋诗之伧野”^③。如果要给虞集诗一个总的概括的话，应该是清和、雍容、儒雅、圆熟。他独特的诗风，是在遍学前人中形成的。

其五言古诗学汉魏晋，拟乐府之作有汉乐府之韵味，但无乐府诗之放言无忌。有的有意学汉文人诗，如《楚石琛藏主自蒋山归欲就丛林阅藏同舟清江之上赋此赠之》：“手携北山云，却上西江水。月明洲渚生，叶落风不起。虚舟不移棹，寒波钓金鲤。银河转碧落，北斗去咫尺”。境界宏阔，想象出奇，见出作者非凡的胸襟与气度。还有一些颇得唐人古风之意，如《秋山行旅图》：“试问将何之？结客趋神州。珠光照连乘，宝剑珊瑚钩。乘马垂首宿，纵目上高丘。”极似唐人游侠诗，贯注着盛唐古风的气势，但有模拟之痕。虞集自幼仰慕陶渊明，写诗也追慕陶渊明。其《次韵天台张秋原》有云：“清浊无所嫌，但喜杯在手。不负头上巾，每怀陶五柳。”纯真自然，都见出学陶迹象。胡应麟《诗薮》外编卷六说：“元五言古，率祖唐人。……虞文靖学杜，间及六朝。”

虞集七言古诗主要受唐诗影响，总体说是儒雅风流，风格以清朗、疏放、

① 瞿祐：《归田诗话》卷下。

② 翁方纲：《石洲诗话》卷五。

③ 钱基博：《中国文学史》，湖南蓝田新中国书局1943年初版，中华书局1993年4月整理本，第811页。

飘逸、轻扬为主,时露奇气,可以感受到李白之逸气。如收入《道园遗稿》卷二的《送人游庐山》:

我爱江上之庐山,山止不动江不还。紫云冠岭危石古,白鸥冲雨春波间。浩然始见浔阳浦,太白欲托云松间。河岳萧条二子死,神灵恍惚千年慳。昔我寻春入幽竹,有人抱瓮开深关。遂从鸟道陟高险,一窥虎迹听潺湲。似闻余磬开石壁,恐是入化非人寰。……

在李白诗的飘逸中加进了儒雅。虞集诗写隐居生活、田园景色、山野之趣者多佳,诗人向往一种安闲萧散、无追求、无目的、自然也就无争斗的生活状态,其中的人,似乎都是避世隐居的大贤。诗中表现出的是静谧、淡远的风格。如《题渔村图》:“黄叶江南何处村,渔翁三两坐槐根。隔溪相就一烟棹,老姬具炊双瓦盆。”^①这类诗都有真趣。诗之气象非唐非宋,自是元诗气象。虞集七言古诗清丽可爱的有《吴中女子花鸟歌》:

吴中女儿颜色好,洗面看花花为俏。调朱弄粉不自施,写作花间雪衣鸟。绿窗沉沉春昼迟,平生心事花鸟知。花残鸟去人不归,细雨梅酸愁画眉。

虞集律诗成就主要在七律,明胡应麟《诗薮》外编卷六云:“七言律,虞伯生为冠”。他受前人激赏的诗作多是七言律,他最优秀的代表作如《挽文丞相》、《送袁伯长扈从上京》等都是七律。李东阳《怀麓堂诗话》引虞集《画竹》、《画马》、《成都》等诗句,以为“真得少陵家法”。虞集学杜,当然不仅学其法度,也学其精神。杨士奇《杜律虞注序》又说:“伯生学广而才高,味杜之言,究杜之心,盖得之深矣。”虞集经常被人拈出的几篇代表作,都深寄感慨,体现了杜诗精神,《道园遗稿》卷三之《遣兴》等,也都属此类作品:

① 虞集:《道园学古录》卷二八。

千梳白发度清斋，有客柴门始一开。书为目昏空对简，酒因囊涩久停杯。北窗风雨长孤坐，南海音书遂不来。垅上辍耕童稚辈，强来问学慰衰颜。

有些诗，可以看出受王维、程颢影响，如《为熊曼初赋静观》。应该说，虞集是在广泛学习了以盛唐杜甫诗为主的唐宋律诗的基础上，形成自己七言律诗风格的。胡应麟《诗薮》外编卷六说：“宋五言律胜元，元七言律胜宋”，此话未必确当，但从某一侧面反映了元代七言律诗的成就。这是对元代七言律诗的肯定，也是对虞集七言律诗的肯定。

虞集绝句不如律诗，但也有佳者，五绝中如《燕陈公子宅赠燕学士》：“落日照大堤，花间闻马嘶。城头鼓角起，相送五门西”，《题柯敬仲杂画》“平陆苍龙起，近山生远烟。前村三万顷，明日水平田”等，七言绝句精品则多，经常被人提到的如《曹将军马》，绰有盛唐气象，《听雨》之宛转含情，《院中独坐》寄无限感慨于言外，功力可追杜甫，《至正改元辛巳寒食日示弟及子侄》其二，寄情深婉，皆为佳作。其他如《题柯敬仲画》：“牵牛引蔓上棠梨，上有幽鸟夜夜栖。自有秋风动疏竹，江南月落不须啼。”诗味淡而悠远。《闻子归》：“花落故园闻子归，春眠未起画帘低。常年五月居庸道，愁共行人听乱啼。”沉着婉转。《题明复庵二首》其一：“玉白捣霜月当户，竹窗映雪书满床。客来竟坐不交语，自拨丹火烧山香。”韵味深沉而悠长。

胡应麟《诗薮》外编卷六说：“虞奎章在元中叶，一代斗山。所传《道园集》，浑厚典重，足扫晚宋尖新之习。第其才力不能远过诸人，故制作规模，边幅窘迫，宏逸深沉之轨，殊自杳然。”此评颇有可商量之处：其一，虞集七言古诗时有宏逸，七律与七绝不乏深沉。故“宏逸深沉之轨，殊自杳然”之说恐有以偏概全之病。其二，虞集也不乏才力，不过作诗有意“藏锋敛锷”罢了。明人李东阳《怀麓堂诗话》有一段很有影响的元诗评论，说：

极元之选，惟刘静修、虞伯生二人，皆能名家，莫可轩轻。世恒为刘左袒，虽陆静逸鼎仪亦然。予独谓高牙大纛，堂堂正正，攻坚而折锐，则刘有一日之长；若藏锋敛锷、出奇制胜，如珠之走盘、马之行空，始若不见

其妙，而探之愈深，引之愈长，则于虞有取焉。

他真正抓住了虞诗的特色，也抓住了元诗的特色。需要明确的是，“藏锋敛锷”并非无“锋”无“锷”，不过如绵里藏针，不使锋芒毕露、光彩焕发而已，锋芒毕竟还在。他有时候甚至有意藏锋反倒欲盖弥彰，如其诗有云：“我因国破家何在，君为唇亡齿亦寒。南渡岂殊唐社稷，中原不改汉衣冠。温温雨气吞残壁，泯泯江湖击坏栏。万里不归天浩荡，沧波随意把渔竿。”如泣如诉，与宋初遗民诗同一格调，锋锷已露。为了“藏锋敛锷”，他给这首56字的律诗加上了79字的标题：《从兄德观父与集同出荣州府，君宋亡隐居不仕而歿，集来吴门省墓，从外亲临叩韩氏得兄遗迹有云‘我因国破家何在？君为唇亡齿亦寒’，不知为谁作也。抚诵不觉流涕，因足成一章并发其幽潜之意云》。读者当能谅其苦心。

杨载在“四大家”中年齿最长，其诗也成名较早。“四大家”中只有杨载不是江西人。在元中期诗风的形成中，杨载起过比较重要的作用。

杨载(1271—1323)，字仲弘，建宁浦城(今属福建)人，徙居杭州。《元史》本传称“其文章一以气为主，博而敏，直而不肆，自成一家言，而于诗尤有法度。尝语学者曰：‘诗当取材于汉魏，而音节则以唐为宗。’自其诗出，一洗宋季之陋。”范梈《杨仲弘集序》云：“仲弘之天稟旷达，气象宏朗。开口论议，直视千古。每大众广席，占纸命辞，敖睨横放，尽意所止。众方拘拘，已独坦坦；众方纡余，已独驰骏马之长坂而无留行……要一代之杰作也。”^①《四库全书总目》评曰：宋代诗派数变之后，至南宋之末，“宋诗于是扫地矣。载生于诗道弊坏之后，穷极而变，乃复其始。风规雅贍，雍雍有元祐之遗音”。“故清思不及范梈，秀韵不及揭傒斯，权奇飞动尤不及虞集。而四家并称，终无忤色”。这些评价，一是推尊其学养、人格气质和诗之成就，二是表彰他在转变诗风中的作用。

“四大家”之排序，杨处虞后而居范、揭之前，这不只是杨年长于范、揭，也不是杨之成就高于范、揭。主要在于，杨载是元中期诗风较早的倡导者，又是

① 杨载：《杨仲弘集》卷首。

他们之中诗法理论的先导。明何乔新《椒邱文集》卷九《重刊黄杨集序》有如此一段话,可以了解杨载在中期诗风形成中的特殊地位和作用:

有元一代,俗漓政厖,无足言者,而其诗矫宋季之委靡,追盛唐之雅丽,则有可取者。盖自郝伯常、姚公茂鸣于北方,而马伯庸、萨天锡诸公继作;杨仲弘、范德机倡于江南,而虞伯生、揭曼硕诸公从而和之。及其久也,上自台阁名公,下至山林逸士,外至徼塞部长,往往以诗名家,虽其间不能无粗豪之讥、纤巧之病,要之不失为能言之士也。

陶宗仪《辍耕录》卷四《论诗》载:“虞伯生先生集、杨仲弘先生载同在京日,杨先生每言伯生不能作诗,虞先生载酒请问作诗之法,杨先生酒既酣,尽为倾倒。”当时杨载诗名最著,同辈人向他请教诗法,是正常的事。明田汝成《西湖游览志余》卷一一载:“虞伯生集,临川人。少不偶,浪游钱唐。一日偕杨仲弘、范德机访微炼师于湖西。”可知他们交游是很早的。杨载精于诗法,元时书估所为诗法之作,多有托其名者,如《诗家法数》(又题《杨仲弘诗法》),《诗学正源》(实《诗家法数》之一篇),《杜律心法》(或题《杨仲弘注杜少陵诗法》,题杨载注)等。清人顾嗣立《元诗选》杨载小传称:“当时之论诗法者,以仲弘称首。”元明之际人文人叶子奇的《草木子》卷四曾如此说:

元朝文法汉,欧阳玄(元功)、虞集(伯生)是也;字学晋,赵孟頫(子昂)、鲜于枢(伯机)是也;诗学唐,杨载(仲弘)、虞集是也;道学之行,则许衡(平仲鲁斋先生)、刘因(梦吉静斋先生)是也。

在叶氏看来,元中期诗家宗唐者,其代表人物首推杨载,虞集与之并列。杨载无疑是当时倡导宗唐复古最主要的人物。在元明文献中,有关杨载谈诗法的记载比较多,除了署名杨载的《诗法家数》等外,如胡震亨《唐音癸签》、吴讷《文章辨体》等,均时有所见。《文章辨体序·律诗》载“杨仲弘云:凡作唐律,起处要平直,承处要春容,转处要变化,结处要渊永;上下要相连,首尾要相应。最忌俗意、俗字、俗语、俗韵。尝用功二十年,始有所得。”

历来关于杨载诗的评价,归纳起来大概有两点:一曰宗魏晋唐。《元史》本传载其“尝语学者曰:‘诗当取材于汉魏,而音节则以唐为宗。’且称:‘自其诗出,一洗宋季之陋。’”从理论到实践上完成了从宋诗向唐诗的回归。二曰其诗时见佳句而通篇佳者不多。这都是符合实际的。大体说来,杨载宗唐,与元代多数诗人宗中唐或宗晚唐不同,他是以盛唐为法的,其中尤其是学李、杜,这在当时并非多数。七言歌行明显受李白影响,有大气磅礴之作。律诗学杜,有沉郁顿挫之致。古诗学魏晋,有的颇似汉乐府。

先看其颇有李白诗风的七言歌行《古剑歌为吴真人作》:

闲闲真人藏古剑,敬之如神不敢忽。宾客来时求一观,辄有悲风起仓卒。人言此是金铁精,良工煅炼久始成。动摇天地合变化,摩荡日月含光晶。昔年有蛟起江中,口吐烈焰烧长空。下民流溺上帝怒,雷电往击皆无功。尝持此剑斩蛟首,流血滔滔浸庐阜。传记传闻时既久,不意世间今尚有。吾过下里多恶氛,魍魉魑魅能食人。请君为我绝此怪,一洗宇宙长清新。

此诗动荡开合不及李白,潇洒飘逸不及李白,但我们却觉得它富有李白诗之神韵,蕴涵有李白诗那种奔腾的气势,具有动荡心魄的力量。眼前不过一剑,引发的则是诗人出入宇宙之奇思,其归宿点却在人间之“恶氛”,具有强烈的现实批判精神,表达了诗人欲借此神剑“一洗宇宙长清新”的愿望。这在精神上是与李白相通的。但此诗自是杨载诗,并非模拟李白之作。他的五言古诗《次刘师鲁韵》乃是汉晋诗的韵味:“三年客塞上,日夜怀旧丘。饥来迫我去,何暇为远谋?四顾无一亲,此身如羈囚。悲风动沙漠,回首令人愁。道路已漫漫,岁月复悠悠。丈夫四方志,至此何所求!”如汉乐府的质朴,如渊明诗的自然,没有修饰,不用技巧,自有动人心魄的力量,“饥来迫我去”取陶渊明《乞食》诗原句改“躯”为“迫”,而浑融无间,全诗浑然天成。

杨载的律诗与歌行则大异其趣。我们选其《赠孙思顺》与《怀钱塘故人束应中父》两首七言律诗:

天涯相遇两相知，对榻清谈玉屑霏。芳草谩随愁共长，青春不与客同归。熏风池馆蛙声老，落日帘栊燕子飞。南浦他年重到日，湖山应识谢玄晖。^①

几年留滞客京师，每忆江边话别离。落魄已甘心似铁，蹉跎无奈鬓成丝。草《玄》思苦无人问，弹铗歌长只自悲。满目塞云飞去尽，倚筇独立更多时。

这两首诗都具有很高水平，特别是前诗，时间跨度极大，蕴涵情意极丰，而写来似乎全不费力。中间四句，艺术上已达到纯熟境地，能使读者过目不忘，所写是友人共处的常见话题，意象也是自古诗歌常见的意象，却绝无陈熟之感，反倒在似曾相识中给人以亲切感。这淡淡的惆怅，又显示了元诗风味。后一首更接近杜诗，不过加入了些晚唐诗的清苦。诗人在北方的京城，在落魄无奈中遥想故乡钱唐，其愁思应该是极深的，其思绪应该是纷乱的，多年来难耐的孤独和无可奈何的失意，淤积于胸中，是难以表达的。但诗人只用“满目塞云飞去尽，倚筇独立更多时”——脑子一片空白、木然呆立表现了这一切，意趣醇厚，得唐诗之精神。不过，他学杜甫之沉郁，却没有杜诗之忧思深广。为杨载博得天下诗名的《宗阳宫望月分韵得声字》也是七律：

老君台上凉如水，坐看冰轮转二更。大地山河微有影，九天风露寂无声。蛟龙并起承金榜，鸾凤双飞载玉笙。不信弱流三万里，此身今夕到蓬瀛。

今天看来，这很难说是杨载最好的诗，但“大地山河微有影，九天风露寂

^① 此诗不载《杨仲弘集》，《元风雅》前集卷二收此诗，归赵孟頫，为《书事四首赠孙思顺》之二，但亦不见于赵氏《松雪斋集》，《元诗体要》作杨载诗，清人《元诗选》及《御选元诗》均作杨载诗，《元诗选》于诗后注：“此诗《风雅》作赵子昂，《体要》作杨仲弘。”则其断归杨载当有道理，今从之。此诗颇有影响，后人效其句法者多有，如清沈赤然《五研斋诗文钞》卷七有《送春》诗云：“茫茫谁是春归路，极目高楼只落晖。有脚已将花共去，无情不与客同归。蛙因喜雨为官吹，絮似寻人穿幙飞。起沃茶瓯饯青帝，连天芳草绿初肥。”中四句几乎全模此诗。

无声”一联,确实让人拍案称奇,有此一联,便使整首诗显得灵动可喜。《元史》所谓“自其诗出,一洗宋季之陋”,这一联足可作为注脚。在历代诗歌中,写朦胧而静寂的月夜,人们俯仰沉沉大地、茫茫天际时的所见所感,要找到比这一联更好的,恐怕不容易了,它能唤起人们都曾有过的那种莫名的感觉。杨载的五言律诗中有更接近杜诗的,如《寄刘师鲁》:“想君游宦处,正值洞庭湖。落日波涛壮,晴天岛屿孤。舟航通汉沔,风物览衡巫。天下文章弊,非君孰起予!”此诗首联起得平,末联有割裂之病,中间两联,则可直追老杜笔力,特别是“落日波涛壮,晴天岛屿孤”一联,几乎可与杜甫的“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”(《登岳阳楼》)比高下,但以整篇论,则与杜诗相去甚远。

杨载的绝句有极清新喜人之作,《到京》云:“城雪初消荠菜生,闲门深巷少人行。柳梢听得黄鹂语,此是春来第一声。”《送人二首》:“客路逢春雪乍消,眼前愁思转相撩。垂杨染作黄金色,舞遍东风万万条。”“金沟河上始通流,海子桥边系客舟。却到江南春水涨,拍天波浪泛轻鸥。”这些诗,即使放在唐人绝句中,也一样堪称优秀之作。

杨载作为杭州诗人,是颇受乡邦后人敬重的。明田汝成《西湖游览志余》卷一一载:

杨仲弘载,其先浦城人,后家钱唐,与虞伯生、揭曼硕、范德机齐名,时称虞杨范揭云。洪武初,祀于杭学乡贤祠。仲弘诗以《宗阳宫玩月》为绝唱,然他作如“风雨五更鸡乱叫,江湖千里雁相呼。”“挟书万里朝明主,仗剑三年别故乡。”“窗间夜雨消银烛,城上春云压彩旗。”“空桑说法黄龙听,贝叶翻经白马驮。”沉雄典实,行辈推之。又《湖上书所见》诗:“采莲女郎莲花腮,藕丝衣裳难剪裁。瞥然一见唱歌去,荷叶满湖风雨来。”^①

被后人作为乡贤祀于杭州的乡学,在历代名家辈出的杭州,是极其不易的,说明他在当时的地位和对后世的影响,都非同一般。

范梈在“四大家”中是个性特点比较鲜明的,所以,他的诗和其他三人相

① 按《湖上书所见》诗又作明初杨基诗,载其《眉庵集》卷一一题《梦游西湖》。

比,既有取径学唐和倡导“治平之音”的共性^①,又具有自己独特的风格。《四库全书总目》说杨载“清思不及范梈”,“清思”当是范诗之特色和长处。

范梈(1272—1330),字亨父,一字德机,人称文白先生,临江清江(今属江西)人。家贫早孤,而天资颖异,耽诗工文,用力精深。年三十六游京师,卖卜燕市,中丞董士选延之家塾。以荐为翰林编修官,秩满,出为海南海北道廉访司照磨。文宗天历二年(1329),授湖南岭北道肃政廉访司经历,以母老未赴。明年母丧,竟以毁卒。他的生平经历,也与其他三家不同。这些都成就了他诗歌的独特性。

虞集曾评范梈诗如“唐临晋帖”,而以“三日新妇”喻揭傒斯,揭傒斯因而大为不快,借为范梈诗作序而大加抨击,说:

予独谓范德机诗,海内无双。若比唐临晋帖,殆未逼真。故改评曰:范德机诗如秋空行云,晴雷卷雨。纵横变化,出入无朕。又如空山道者,辟谷学仙。瘦骨崢嶸,神气自若。又如豪鹰掠野,独鹤叫群,四顾无人,一碧万里。差可仿佛尔。^②

此评在诗学界的影响,不亚于虞集“唐临晋帖”之说。今天来看,以“唐临晋帖”喻范梈诗,显然不当。范梈诗并非步趋古人,规摹矩仿。他有诗云:“今人论学古人诗,事皆天者非人为。文章由来贵尔雅,但顾有法何妨奇。”认为诗是“志至言从意自足”(《赠答杨显民四方采诗》)的自然表达,可见在理论上他是反对模拟的。论者也认为,揭傒斯对范梈的评价则显过当,《四库全书总目》就说:“傒斯之语虽务反虞集之评,未免形容过当,然梈诗格实高,其机杼亦多自运,未尝规规刻画古人,固未可以唐临晋帖一语据为定论矣。”作持中之论。其实,虞集对范梈另有评价,是在范梈去世后,其《题范德机诗集后》有句云:“抱膝长吟老范兄,寒岩古柏两同清,东都高节鸿毛远,南海真仙鹤骨成。”^③显然认为范诗具有清雅高风,这与揭傒斯“空山道者”、“独鹤叫群”的

① 范梈:《范德机诗集》卷五《赠答杨显民四方采诗》云:“治平之音断可传。”

② 揭傒斯:《范德机诗序》,《揭文安集》卷八。

③ 虞集:《道园学古录》卷二九。

比喻是一致的。明李昌祺有诗论元诗“四大家”，云：“才名卓犖四贤同，进士诗人两萃公。周鼎殷彝推范古，天机云锦让虞工。江湖汗漫遗编在，风雅萧条大笔空。玉树琼枝那可见，闲花野草自青红。”^①以“古”推范，以“工”评虞，而以“玉树琼枝”喻杨载。欧阳玄曾说：延祐以来，“诗丕变而近于古”^②，清顾嗣立《元诗选》范梈小传补充说：“盖以德机与曼硕为之倡也。”这“古”也可以理解为脱落凡近的清雅高风。这应该是范梈诗的基本特色，与上文清雅之评相合。

关于范梈诗风格特色成就的具体评论，吴澄说是“为文雄健，追慕先汉，古近体诗尤工。蔼然忠臣孝子之情如杜子美”^③。明人杨翬《选校范文白先生诗集序》说他宗杜：“其性情所宗，一以少陵为归。如《平台晚怀》之类，杜之感慨；……海外诸作，杜之悲壮也；中朝赋述，杜之典饬也；历试毕秩，缱绻君亲，杜之忠孝也；交游往复，曲尽衷私，杜之温存恳恻也。”他应该是就诗的内容立论，若说诗风，恐怕并非“一以少陵为归”。清人陶瀚、陶玉和在《元诗选·总论》中说：“德机天骨开张，挥斥变化，俊逸则学青莲，锻炼则摩工部。长篇近体，皆有渊源。”^④

范梈歌行体给人以深刻印象。揭傒斯《范德机诗序》称其“尤好为歌行”。今人邓绍基先生具体分析说：“今存诗集中歌行体约占四分之一（按有人统计说按篇数不到十分之一），呈现出多种情调和色彩，有的奔放（如《凌云篇》）；有的含蓄（如《辘轳怨》）；有的怪诞（如《十一月一日飓风后和廉访使》）；有的愤懑（如《掘冢歌》）。”^⑤尽管有这诸多具体风格，但都属雄健多气、挥斥变化而近李白的。他最具代表性的歌行体之作是《王氏能远楼》和《题李白郎官湖》，两诗如下：

游莫羡天池鹏，归莫问辽东鹤。人生万事须自为，跬步江山即寥廓。

① 李昌祺：《读元杨仲弘诗》，《运甕漫稿》卷五。

② 欧阳玄：《罗舜美诗序》，《圭斋文集》卷八。

③ 吴澄：《故承务郎湖南岭北道肃政廉访司经历范亨父墓志铭》，《吴文正集》卷八五。

④ 顾奎光等选评《元诗选》卷首。按此非顾嗣立所编《元诗选》，是另一书。

⑤ 邓绍基主编：《元代文学史》，人民文学出版社1991年版，第454页。

请君得酒勿少留，为我痛酌王家能远之高楼。醉捧勾吴匣中剑，斫断千秋万古愁。沧溟朝旭射燕甸，桑枝正搭虚窗面。昆仑池上碧桃花，舞尽东风千万片。千万片，落谁家，愿倾海水溢流霞。寄谢尊前望乡客，底须惆怅惜天涯。

当时郎官奉使出咸京，仙人千里来相迎。画船吹笛弄绿水，何意芳洲遗旧名。唐祠芜没知何代，惟有东流水长在。黎侯独起梁栋之，仿佛云中昔轩盖。南飞越鸟北飞鸿，今古悠悠去住同。富贵何如一杯酒，愁来无地贮西风。大别山高几千尺，隔城正与祠相直。青猿夜抱月光啼，挂在东湖之石壁。黎侯本在斗南家，枕戈犹自忆烟霞。只拟将身报天子，不负胸中书五车。昨者相逢玉阙下，别来几日秋潇洒。黄叶当头乱打人，门前系着青骢马。君今归去钓晴湖，我亦明年辞帝都。若过湖边定相见，为问仙人安稳无。

读前一首，即让人想到李白《宣州谢朓楼饯别校书叔云》，“醉捧勾吴匣中剑，斫断千秋万古愁”，显然从李白诗句脱出。诗中诗人的自我形象，其失意与狂怪，也和李白相同。尽管其逸气不及李白，但却颇有李白诗的精神。后一首也富有李白诗的神韵。其诗奔放自如，慷慨激越。虽然诗中没有李白诗力挽千钧、大气磅礴的气势，但确实具有“秋空行云，晴雷卷雨。纵横变化，出入无朕”（前引揭傒斯评）的神奇，开合变化，动荡起伏，以极富动感的词语抒写强烈的感情，这也是和李白诗精神相通之处。对这种诗格和风神的追求，范梈有着理论的自觉。我们看清人王琦《李太白集注》卷三四引范梈对李白诗的评语：

七言古诗要铺叙，要开合，要风度，要迢递险怪，雄峻铿锵。忌庸俗软腐。须是波澜开合，如江海之波，一波未平，一波复起。又如兵家之阵，方以为正，又复为奇；方以为奇，忽复是正。奇正出入变化，不可纪极。备此法者，惟李杜也。

正是这些作品,显示了范梈与虞集等人的不同:他不仅追求诗风的奇,且有奔放的感情流荡于诗中。范梈好为歌行也长于歌行,他善于利用歌行体长短自由因而容量大的长处描摹事物之情状。如《己未行》描摹京师地震“室宇无波上下摇,乾坤有位东西却”,《二月行》写大风中的声响闻见“惊雷万车碾空过,倏忽卷地散百川”,都能给人深刻印象。

顾奎光评范诗“锻炼则摩工部”,指出范诗有学杜的一面。其实,范梈律诗多学杜。范梈学杜不同于宋代黄庭坚与江西诗派之学杜。黄庭坚等人学杜,着意于句法中的词语与声韵,范梈学杜也着意于诗艺技法,但更着眼于情意的表达方式。清人仇兆鳌《杜诗详注》卷一七引有范梈诗论:

范德机曰:善诗者就景中写意,不善诗者去意中寻景。如杜诗“无边落叶萧萧下,不尽长江滚滚来”,“疏灯自照孤帆宿,新月犹悬双杵鸣”,“殊方日落玄猿哭,旧国霜前白雁来”,即景物之中含蓄多少愁恨意?若说出便短浅矣。然亦有就意中言景而意思深远者,如“苦遭白发不相放,羞见黄花无数新”,亦自隽永有致。

此所谓“意”显然包括情。他所追求的,是情、景、意浑然莫辨的境界,这其实是对南宋以来律诗学中“前后虚实”理论的批判。如宋周弼著《三体唐诗》,以为七言律诗有四实、四虚、前虚后实、前实后虚等格。景为“实”,情为“虚”。所谓“四实”即中间四句写景,“四虚”则是中间四句抒情。这种对诗歌简单机械的分析,难尽诗艺之变化。对这种庸俗的诗学理论的批判,早已有之,而范梈的批评,更容易让人接受。同时,这一理论还有对宋人以议论为诗拨正的意义。他的一些律诗,可以看作是其诗学理论的实践。试举以下两诗:

落日微风生晚凉,平台西上万山苍。佳人独不生同世,乐土那知是异乡。海岳云霞千古意,乡关道路九回肠。丹青不写《归田赋》,徒以虚名累霍光。

旧识先生隐者流，偶因图画想沧洲。断云满路碧窗晚，明月何年青嶂秋。世故风尘双短屐，生涯天地一扁舟。何由白石空矶畔，招得人间万户侯。^①

这些诗，确实做到了情、景、意的浑然莫辨，虽然也有“就景中写意”和“就意中言景”的侧重，但景意已如水乳交融，无浅露之弊。其实，像“世故风尘双短屐，生涯天地一扁舟”这样的诗句，也有黄庭坚诗的神韵。如果这两首主要是神似杜诗的话，形似之作也有。清人吴景旭的一段评语，能给我们明晰的感受。范梈《寄上甘肃吴右丞》之三颌联“黄河西去从天下，泰华东来拔地高”，是范诗名句，历来受诗评家推许，吴景旭《历代诗话》卷六六《杰句》条有评，云：

此德机杰句，有函盖，有振荡，不徒以气象求之。如云：“日月双吟鬓，乾坤独病身”，又云：“乾坤双蜡屐，江海一渔舟”，又云：“世故风尘双短屐，生涯天地一扁舟”。三诗辞致若一，且俱在颈联。要其兴会所属，意到笔落，不自知其仿佛也。

所拈出的诗句，都有明显追摩杜诗的痕迹。就诗句本身说，可能不错，但却不能不说有模拟之病，反不如上引两诗在神似中自是元人诗、自是范梈诗为优。

范梈绝句也有可观。明人胡应麟评元人绝句云：“元人绝句莫过虞、范诸家，虽与盛唐辽绝，尚不坠晚唐中。”^②他的绝句清新可喜，难以想象这些诗与其歌行之作出自同一作者之手。此举其《春日西郊》（四首之一）：“春风千里福州城，绿水青山老送迎。惟有垂杨偏待客，数株残雨带流莺。”读此诗，觉清

^① 范梈此诗颇有影响。“世故风尘双短屐，生涯天地一扁舟”一联，为作者得意之笔，故其五言律《昨游》又有“乾坤双蜡屐，江海一渔舟”一联。元人陈镒《次韵周山长见寄》效之，作“十载风尘双短屐，半生江海一浮槎”（《午溪集》卷八）；元叶兰《送王希尹先生》效之，作“万里乾坤双短屐，十年湖海一扁舟”（《寓庵诗集》一）；明李昌祺《题陈道士处静轩》四首之四效其五言句，作“平生双短屐，浮世一虚舟”（《运甓漫稿》卷三）。

^② 胡应麟：《诗数》外编卷六。

气拂面。

揭傒斯应该是“四大家”中最具锋芒的一位。他对现实批判之尖锐,他对社会弊端揭露之大胆,他的仁民爱物的情怀和作为士君子的担当精神,在中国历代诗人中应该是一流的。由此,又提示我们正确理解他论诗心平、气和之说(见本章第一节所引)。心平、气和并不等同于圆滑无棱角,心平、气和也一样可以直面现实,心平气和地去揭露现实的矛盾。

揭傒斯(1274—1344),字曼硕,龙兴富州(今江西丰城)人。延祐初,程钜夫、卢挚列荐于朝,授国史院编修官。天历初,开奎章阁,首擢为授经郎,又擢为奎章阁供奉学士,改翰林直学士。在“元诗四大家”中,揭傒斯、虞集两人诗文兼擅,与黄潜、柳贯并称“儒林四杰”,也即文章四家。黄潜《文安揭公神道碑》称:“公为文,叙事严整而精核,持论一主于理,语简而洁;诗长于古乐府《选》体,清婉丽密而不失乎情性之正,律诗伟然有盛唐风。”揭傒斯诗之成就,历来是受推崇的。杨维桢《竹枝词序》说:“揭曼硕文章居虞之次,如欧之有苏、曾。”《四库全书总目》认为其说“殆定论乎?”而近人胡思敬则说:“揭文安在元与虞道园齐名,诗格更在道园之上。历朝操选政者早有定评。”^①认为其诗格高出虞集之上。应该说,其整体成就不及虞集,但也有许多超越虞集之处。

虞集评其诗如“三日新妇”,显然失当。欧阳玄撰揭傒斯基铭说他“性耿介易直,好善恶恶,表里如一……世路齟齬,时或不平,心有所感,形诸诗文。旁观谓其太甚,公曰:言当如是,不必虑也。”^②俨然一位钢铁男儿。《四库全书总目》也说,揭傒斯诗虽“清丽婉转,别饶风韵”,“然神骨秀削,寄托自深,要非嫣红姹紫徒矜姿媚者所可比也。”还说杨载“秀韵不及揭傒斯”。不同意“三日新妇”之评。孔齐《至正直记》载:揭傒斯有《题秋雁》诗云:“寒向江南暖,饥向江南饱。莫道江南恶,须道江南好。”言其诗“盖讥色目北人来江南者,贫可富,无可有,而犹毁辱骂南方不绝。自以为右族身贵,视南方如奴隶。然南人亦视北人加轻一等,所以往往有此消。”这岂是“三日新妇”口吻?

① 胡思敬:《揭文安集》跋,揭傒斯《揭文安集》(《豫章丛书》本)卷末。

② 欧阳玄:《豫章揭公墓志铭》,《圭斋文集》卷一〇。

其实,揭傒斯倒写了不少丈夫诗。他在《上李秦公书》中自述经历:“年十五六,即挟其所有,奔走衣食于四方。……人情物态之变,风俗政化之异,本末逆顺之由,盖备尝而毕览之矣。至于国家内外之体,补偏救弊之术,亦尝求其说而熟虑之矣。”^①他既有对社会现实的深刻了解,又具有铁肩担道义的担当精神,这些都在他的诗中表现出来。其《燕氏救兄诗》一首,揭露吏治的极端腐败造成社会的极端黑暗:有燕氏兄弟,兄无故被官吏陷于死罪,弟以钱赂官使其兄得生:“生者可杀死可生,千金为重骨肉轻。……弟再有兄兄弟,里间惊嗟官吏喜。呜呼安得天下之吏廉且循,庶政如水无冤民!”能写出这样的诗,当然堪称大丈夫。他的《赠王郎》则是另一种丈夫诗:

王郎楚狂士,意气飞秋霜。读书一万卷,下笔数千行。富贵视浮云,况肯矜文章!十五耻闾里,掉臂辞故乡。夜宿东海月,朝买西州航。瞋目王公前,结客少年场。一饮或一石,一醉或一觞。宁揖屠狗人,不与俗士当。千金不易笑,岁暮单衣裳。阮籍在穷途,英声连四方。鸾翮有时铩,反愧燕雀翔。世无剧孟交,不及青楼倡。燕赵如花人,翠袂黄金珰。不识豪俊士,空媚痴与狂。王郎远过我,坐我枯藜床。终夕无酒饮,抚髀歌慨慷。平明别我去,极目空茫茫。

这是一首写失意狂士、奇士、壮士、豪士的悲歌。如此一位奇士,在这个世界上却是如此落魄不遇,这是对社会、对时代的批判。“鸾翮有时铩,反愧燕雀翔。世无剧孟交,不及青楼倡。”可悲的不是王郎,是这个没有希望的时代。这首诗与元末宋濂写的《秦士录》同是奇文,同一悲愤。当然,他也不全是铁骨铮铮的大丈夫诗,也有婉转清秀之作,他受时人和后人称扬的《重钱李九时毅赋得南楼月》就写得俊逸可爱:“娟娟临古戍,晃晃辞烟树。寒通云梦深,白映苍祠暮。胡床看逾近,楚酒愁难驻。雁背欲成霜,林梢初泫露。故人明夜泊,相望定何处。且照东湖归,行送归舟去。”

揭傒斯有“五字长城”之誉。清人彭蕴章《题元人诗十二首》云:“诗名藉

^① 揭傒斯:《揭文安集》卷七。

甚揭文安，五字长城天历间。赋月南楼有佳句，参军俊逸可追攀。”^①他确实长于五言，不管是古体还是近体。上引《赠王郎》、《重饯李九时毅赋得南楼月》都是五言古体。再看他的五言律诗，这里引《过南康夜泊闻庐阜钟声》、《出三洪峡》、《俞氏看雨轩》三首：

庐山三百寺，何处叩层云。宿鸟月中起，归人湖上闻。入空应更迥，近瀑正难分。遥想诸僧定，香炉上夕熏。

积水群山里，行舟乱石间。地偏疑隔世，峡怒欲藏关。独鸟啼深树，斜阳下急滩。千忧逢一快，未觉此生孱。

惨淡来何处，崩腾忽满城。遥连四山黑，近洒半江明。可爱花间湿，偏宜竹上声。中宵未可住，高枕寄余情。

五言绝句也有佳作，如《元诗选》初集所载《寒夜作》：“疏星冻霜空，流月湿林薄。虚馆人不眠，时闻一叶落。”截取生活中的一个横切面，从极广阔空际写到极细微的一片落叶的声响，将空阔与静寂都写到了极端。至于这空阔与静寂中人的心灵感受，则作为“留白”，让读者自己去品味。此作深得唐人绝句神韵。

称揭傒斯为“五字长城”，并非其七言诗不好。其实，和他同时的欧阳玄曾说他“律诗长句，伟然有盛唐风”^②。所谓“律诗长句”就是七言律诗。我们看他的七律《梦武昌》：

黄鹤楼前鹦鹉洲，梦中浑似昔曾游。苍山斜入三湘路，落日平铺七泽流。鼓角沉雄遥动地，帆樯高下乱维舟。故人虽在分散，独向南池看白鸥。

① 彭蕴章：《松风阁诗钞》卷一六。

② 欧阳玄：《豫章揭公墓志铭》，《圭斋文集》卷一〇。

“黄鹤楼前鹦鹉洲”乃前人成句，见于《五灯会元》，第二句直说其事而已。三四句则显示出非凡笔力，如此工稳的对仗又写出如此浑然阔大的境界，不能不说他是律诗高手。五六句由远到近，也具有很强的概括力。尾联虽然在力量上有些不称，但另辟境界，转而言他，也颇有余韵。此作确实“伟然有盛唐风”。这些作品，都使我们真切地感受到揭傒斯诗的特色和优长，也即《四库全书总目》所表彰的“别饶风韵”，“神骨秀削，寄托自深”，“秀韵”动人。

揭傒斯在《傅与砺诗集序》中有一段精彩诗论：“刘会孟尝序余族兄以直诗，其言曰：‘诗欲离欲近。’夫欲离欲近，如水中月，如镜中花，谓之真不可，谓之非真亦不可。”^①诗特别是咏物诗，其摹写应在虚实真幻之间，应在似与不似之间，这样的意思，早已有人说过。而用“水月镜花”作比，除本身具有诗意外，还特别新颖而恰切，容易深入人心。以上所引他的成功之作，如《重饯李九时毅赋得南楼月》、《过南康夜泊闻庐阜钟声》、《出三洪峡》、《梦武昌》等，可以证明他实践了这一诗学理论。

和当时很多人一样，揭傒斯也擅写民歌风味的竹枝词，他有两首《女儿浦歌》：“女儿浦前湖水流，女儿浦前过湖舟。湖中日日多风浪，湖边人人还白头。”“大孤山前女儿湾，大孤山下浪如山。山前日日风和雨，山下舟轻自往还。”确实写得喜人，杨维桢《西湖竹枝集》评：“其风调不在虞下”。此外，他的名篇《登祝融峰赠星上人》等，得意之作《高邮城》等，还有那首令人读之心酸的《梦两淮》，研究者时时标举，这里就不说了。

近人钱基博极为推崇揭傒斯诗，说：“傒斯诗则以秀爽出婉媚，力湔浮躁而自然朗丽”。“擅有左思之风力，发以明远之警挺，卓犖为杰。而律绝之作，以婉秀顿挫，绰有笔意，不仅风神独绝”。“傒斯清词，运以逸气，如太原公子轻裘缓带，顾盼自俊，非新妇诗也”^②。其说对我们认识和评价揭傒斯诗，很有参考价值。

清人陶瀚、陶玉和选评《元诗选》，书前《元诗总论》说：

① 傅若金：《傅与砺诗集》卷首。

② 钱基博：《中国文学史》，中华书局1993年整理本，第814、815、817页。

元代作者如林,李、刘格力清高,虽有首庸,未为极盛;虞、杨、范、揭,并推大家:道园法度谨严,词章典贵,敛才就范,不屑纵横。汉庭老吏,故非自负。仲弘旷达闳朗,熔铸汉魏,模范盛唐,如众音嘈囋,忽闻钟鼎。德机天骨开张,挥持变化,俊逸则学青莲,锻炼则摩工部,长篇近体,皆有渊源。曼硕清妍婉雅,秀色可餐,而力气稍弱,尚少沉雄。美女新妇之评,斯为允矣。

历评“四大家”之特色,虽然从虞集之评升发,但还是肯定了各家的特色和价值。元代中期,以“四大家”为代表,形成了元代独有的风格,它借鉴唐、宋,但非唐非宋,它是元诗风格,这是我们应该承认并着力去认识的。

第四节 黄溍、柳贯等延祐诗人

在元代中期的南方,承宋而来有两大学术中心,同时也是诗文创作的两大中心,即江西与浙江,他们是延祐文坛之盛的主要创造者。“元诗四大家”中,虞集、范梈、揭傒斯都是江西人,杨载是浙江之杭州人。“儒林四杰”也即文章四家虞集、黄溍、柳贯、揭傒斯,则江西与浙江平分秋色,虞、揭江西人,黄、柳浙江人。黄溍、柳贯是元中期金华文派的核心人物,当时有“金华二先生”之称,元人陈旅说:

金华有二先生,曰柳公道传,曰黄公晋卿,皆以文章显名当世。予游荐绅间,窃获窥其述作。柳公之文庞蔚隆凝,如泰山之云,层铺叠涌,杳莫穷其端倪;黄公之文清圆切密,动中法度,如孙吴用兵,神出鬼没,不可正视,而部伍整然不乱。金华多奇山川,清淑之气钟之于人,故发为文章,光焰有不可掩如此。^①

称作“金华文派”的代表人物也好,称作“金华两先生”也好,都说明,他

^① 陈旅:《宋景濂文集序》,《安雅堂集》卷五。

们是这一时期浙江诗文的重要代表,他们的诗文成就,是延祐时期文坛繁盛的重要组成部分。只是与虞、杨、范、揭以诗著称不同,黄潛、柳贯的主要成就在文,同时诗歌创作也取得了值得称道的成绩。

黄、柳诗论也有较高价值。在他们这一派的诗论中,我们也听到了摆脱羁绊、要求文学解放的呼声。黄潛有“诗生于心而成于言”之论,这可看作他们主张文学自由与自然的论诗纲领。

浙江也曾是心学盛区,黄潛的老师刘应龟治学就“以简易为宗,读书务识义趣”^①,有着明显的心学倾向。黄潛也受心学影响,这在他的文学思想中表现得较为明显。在他谈论诗文的文字中,师心尚今之论很多,如他说:

夫诗生于心而成于言者也。今之有心而能言者,与古异耶?山讴水谣,儿童妇女之所倡答,夫孰非诗?彼特莫知自名为诗耳。或者幸能探幽发奇,使组绣之丽,被于草木,是固知以诗自名,而非孟子所谓“诗”也。^②

“诗成于心”,这是他的诗论纲领。有了这一纲领,诗便从政教功用、社会功利的重负下解放出来,回归它表达人心情感的本位。师心必然崇尚自然,这是师心意义的引申和拓展,由此我们可以更充分地认识他这段话的理论意义。

受心学“我心即是宇宙”、心外无物哲学观念的影响,他提出了“物我混融,境智冥合”的重要命题,发展了唐宋以来以禅论诗所形成的意境说。他说:“竹,物也;动静,境也。物我混融,境智冥合,则静且不有,而况竹乎?”要求审美应该“善观物而不物于物”^③。当物我混融为一时,即无物无我,当然既无动静也无竹,人的精神完全处于一种灵明虚静之境,在审美观照中,体验主客体的混然为一。

师心还必然引出尚今而不泥古的结论。我们看他下面两段话:

① 黄潛:《山南先生述》,《黄文献公集》卷三。

② 黄潛:《题山房集》,《黄文献公集》卷四。

③ 黄潛:《跋静竹斋记》,《黄文献公集》卷四。

善立言者，不必出于古，不必不出于古也。非有异焉，则其书可无作也；非有同焉，则其书亦不能以独传也。惟夫同不为阿，异不为矫，斯言之善者也。^①

辞必己出，古也《骚》不必如《诗》，《玄》不必如《易》，而《太史公书》不必如《尚书》、《春秋》。十五国风之作，大抵发乎情矣，然而止乎礼义。发乎情，故千载殊时而五方异感也；止乎礼义，以天地之心为本者也，其为本不二，故言可得而知也……是其为言也，非出于古非不出于古也。夫能不二古今，而有不以天地之心为本者乎！^②

应该说，他提出的“不二古今”是一个很有意义的命题。承古与创新，两者不可偏失。没有创新，就失去了创作的意义；没有承古，也就不可能有创作。毫无疑问，他对继承与创新辩证关系的理解，要比明人高明得多。

更为重要也更有价值的是，他“诗成于心”这一论诗纲领所要强调的，是诗以写“胸中之趣”、“胸中之奇”以及“胸中之磊落轩昂峥嵘者”：

遇风日清美，辄与胜流韵士，酣嬉于水光山色间。所为诗，直以写其胸中之趣，不苟事藻饰求媚俗也。

其胸中之磊落轩昂峥嵘者，时时发见于笔墨之所及。

先生落拓不羁，放情物表。肆笔成章，皆直写胸中之奇。春江静波，秋山峻峰，不足为喻也。^③

这样我们才能真正认识他“诗成于心”论诗纲领非凡的理论价值。今人

① 黄潛：《周易集说序》，《黄文献公集》卷五。

② 黄潛：《山南先生集后记》，《黄文献公集》卷七上。

③ 分别见《黄文献公集》卷八下《信州路总管府判官谢公墓志铭》，卷四《跋翠岩画》，卷一一《书袁通甫诗后》。

对元代晚期倪瓒画论“写胸中逸气”^①之说给予高度评价，黄溍这些诗论，早于倪瓒且深于倪瓒，其价值无疑是应该充分肯定的。

柳贯也是师心尚今论者，在这方面，他与黄溍有着共识。他对这一问题的阐释，是很有意义的。他认为，诗不过写我心而已，他在《自题钟陵稿后》一文中说：

余之诗，出诸余心，宣诸余口，无隽味以悦人，无鸿声以惊俗。上不足以企乎古，下不足以贻诸今。不过如嵇康听锻、阮孚之著屐，以足吾之所好而已。……余山中人，旦夕受代东归，以是诗置诸山中，则林猿野鹤，其将有以谅之矣。^②

在这里，他彻底消解了诗的神圣与庄重，也抛弃了儒家文论加在文学身上的种种重负，不明理，不言志，不美刺，无须黼黻皇道，无须兴观群怨，还了诗歌一个彻底的自由身。它只有一个目的，那就是“足吾之所好而已”。这是多么透脱多么轻松又多么清新的文学思想！消解了诗的神圣，才能使之摆脱羁绊，恢复诗歌非功利、非实用的审美特性。所以他认为，好诗应“神超韵胜”，得自自然，“思与境会，脱口成章，自有一种奇秀之气”^③，无需义理与学问，谢绝雕琢与锻炼，要有“天趣”而不“损天和”，如此而已：

揽烟云之卷舒，瞩卉木之荣悴，虽万物之变交乎吾前者有不胜穷，而吾胸中天趣流行之妙，悠然沛然，亦即其所处，而乐其所安，夫岂有一毫舍己从人之私得以溷吾之意而败吾之适也？^④

诗文不过“适意”而已。使“吾胸中天趣流行之妙”“悠然沛然”而发，绝不“舍己从人”，这就是柳贯对“适意”的理解和解释。“文章蕴藉心无累，山

① 倪瓒：《跋画竹》，《清閟阁全集》卷九。

② 柳贯：《柳待制文集》卷一八。

③ 柳贯：《题赵明仲所藏姚子敬书高彦敬尚书绝句诗后》，《柳待制文集》卷一八。

④ 柳贯：《重修适意亭记》，《柳待制文集》卷一五。

水娱嬉笔有神。唤起鼓矇陈曄缓,洗空盆盎出清醇”,“苦为江梅欠好歌,更愁琢句损天和”^①。诗应该是本任纯真、天性自然的,他自言作诗“有言即吐非尚口”,纯任天真地“自歌自骂自拊几”^②。他这言言语语,都是要把文学解放出来,恢复它的轻松,回归它于自然。

黄潛以文著称,前人对他的诗关注不多。杨维桢《故翰林侍讲学士金华先生墓志铭》称黄潛诗“多冲淡简远之思”^③,清韩慧基《重校黄文献公诗文集序》说他:“或为诗歌,则和平淡泊,本于性情之正。”^④黄潛在元代不能算是重要的诗人,但也有些优秀的诗作。如五言古诗《杂诗五首》确有淡远之致,其四云:

孤云澹无心,出山偶为雨。长风忽吹散,渺渺归无处。唯余向来山,突兀青如故。慷慨鲁仲连,功成身已去。

或许去掉最后两句议论感觉会更好。黄潛五言古诗中给人印象深刻而且也最有特色的是《上京道中杂诗十二首》,一种初涉异域新异而又惊惧的感觉在诗中隐现。其《担子注》云:

自从始出关,数日走崖谷。迢迢度偏岭,险尽得平陆。坡坳皆土山,高下纷起伏。连天暗丰草,不复见林木。行人烟际来,牛羊雨中牧。飒然衣裳单,咫尺异寒奥。

黄潛五古时有晚唐风味,但能于幽悄之中寄托深慨。如其《雍熙僧舍偶书》:“幽窗悄无寐,落叶不可数。风惊叶间露,中宵听成雨。”颇可玩味。

黄潛五律也不乏佳作,其中《初至宁海》二首是很优秀作品。其一云:

① 分别见《柳待制文集》卷五《寄太朴》、《水际见早梅题为漫兴六首》之三。

② 柳贯:《自勘居士所作诗题其后》,《柳待制文集》卷三。

③ 杨维桢:《东维子文集》卷二四。

④ 黄潛:《黄文献公集》卷首。

地至东南尽，城孤邑屡迁。行山云作路，累石海为田。蜃灰村村白，棕林树树圆。桃源名更美，何处有神仙。

其二中有“人家多面水，岛屿若浮萍。煮海盐烟黑，淘沙铁气腥”之句。和《上京道中杂诗十二首》一样，诗中所写环境风物，都是陌生的，新奇的，只不过一为高原，一为海滨。与《上京道中杂诗十二首》相比，这两首有其新异而无其惊惧，格调也显得高华而凯爽。

黄潜七言古诗《苕溪风雨中章德茂同泛》一首，是一首大气磅礴、想象奇特、造语奇壮、意象奇险而壮阔的好诗：

黑风翻江白雨倾，橈欹舵侧断人行。此时惟我与章子，孤舟荡漾烟波里。蒹葭苍苍杨柳黄，浩歌击舷兴弥长。翩然一叶恣掀舞，青山白塔频低昂。朝过城南暮城北，舟人问我将谁适。章子掉头作吴语：秋水夜来深几尺？忽看大字标“竹林”，寺门对水仍阴阴。敲门见竹不见人，竹间翠石何萧森。回舟少休雨如注，四顾冥茫但烟雾。鱼惊龙跃我不知，披蓑却入菰蒲去。岸旁群儿拍手呼，笑言狂客世所无。呜呼古人今则无，后来视我知何如？为君留此有声画，题作《扁舟烟雨图》。

黄潜七言律诗追求晚唐诗的细润，如《早起》：“春风入树无行迹，晓月窥帘欲近人”。《即事》：“受风燕子轻相逐，著雨杨花湿更飞。绿树无言春又尽，红尘如雾手频挥。”这些诗都体物入微，富有情趣。《夏日漫书》云：

枕上初残柏子香，鸟声帘外已斜阳。碧山过雨晴逾好，绿树无声晚自凉。芳岁背人成荏苒，好诗和梦落苍茫。求羊何不来三径，门掩残书满石床。

这样的诗大约难入宋人之眼，因为它意境狭窄，又出现两“残”字，这在宋人看来可能都是大问题。但元中期以后人学晚唐，不注重字句的雕琢，内容多关注一己的内心感受和体验。这样的作品，应该就是黄潜“诗生于心”、“本

于人情”诗歌理论的体现。今天看来,不失为好诗。

柳贯也以文章名家,其诗在当时不大受人关注。邓绍基主编《元代文学史》对他的诗有较多论述,言其诗风实受江西诗派影响,古硬奇瘦,他写有不少七古长篇,遣词命意都很奇特,也常发议论。并说:“作为一个诗人,柳贯在延祐以后的诗坛上,之所以显出一些特色,并不由于他的诗歌内容,而是由于他的诗风。但这种明显地受江西诗派影响的诗风,在当时已不成为‘时尚’”。“这或许也就是柳贯诗歌较少有人谈及,他的诗名被文名掩盖的一个重要原因”^①。

柳贯的各体诗之间相互区别比较大,不同体裁的诗,似乎不出自一人之手。

其五古古拙,其中上品可称浑朴,并能写出真实感情或真切感受。他的五言古诗多前半写景后半议论,不少诗前半写景较好而后半议论却直白无味或落俗。有时以文为诗,也是沿杜甫、韩愈、江西诗派一脉而来。他论诗最尊杜甫,说:“唐诗辞之盛,至杜子美兼合比兴,驰突骚雅,前无与让”,他又曾自言“诗成置我江西社”^②。他的同乡同门好友黄潛评其诗“古硬奇逸,而意味渊永”^③,也是说他属江西一路。七古诗与五古异趣。大致说来,他七古有奇崛与阔大两格。《为蒋英仲作颜辉画青山夜行图歌》一首云:“前山湿雾方濡濡,后山蒸云似鬼驱。松径行尽迫曛黑,壁月正挂寒蟾蜍。问翁苍茫何所途,投馆莫有林间庐。枯稍尚鸣风势急,隈岸欲渡溪流粗。”确实近于韩愈之翻转出奇和李贺之冷艳奇崛。七古中比较平易舒展者,有舒徐雍容之气,如:“青林红树高下映,潦水卷尽霜痕斑。村墟虽小有鸡犬,砂行十里到即还。”(《出新城门至北沙下行视陶瓦》)柳贯七古还有豪迈阔大者,从中可以看出作者的潇洒襟度和出尘情致,如《中秋夜半起看月戏题长句调静远子安二友山长》云:

① 邓绍基主编:《元代文学史》,人民文学出版社1991年版,第465页。

② 柳贯:《柳待制文集》卷一八《跋唐李德裕手题王维辋川图》,卷五《春尽日雨中宴坐次刘士幹宪史见贻之作》二首之二。

③ 黄潛:《柳待制文集》附录《翰林待制柳公墓表》。

青天明月不可呼，何况有酒无江鲈。寒灯顾影叹离索，如此良夜焉能孤！三年家居三见月，此独不见为踌躇。梦回虚馆漏声急，碧霄莹净开冰壶。仰看圆魄挂屋角，俯见流光穿坐隅。整衣起舞青桂下，白露泫泫寒生肤……

这样的诗显然受李白的影响，舒展阔大，神超韵胜，有一股难掩的豪气，议论也好，飘逸洒脱，不似宋人议论之艰涩。他诗中想象奇特处以及一些诗中的游仙味，应该说是得自李白。

柳贯五律又一风格，格调凄苦艰窘，时或叹老嗟贫。其中写得好的，是江西诗派所标榜的“瘦中见腴”，寒窘中含丰厚一类。如《二月七日与陈新甫甘允从饮范使君亭二首》其一：

心赏他年屨，湖光此处全。春生鸥鸟外，人醉杏花前。细竹侵除道，残阳满系船。毋将比西子，吾实愧华颠。

从“心赏他年屨，湖光此处全”可知，其五古句法也往往得自江西诗派。当然，柳贯五律也不全是一种风格，像《同杨仲礼和袁集贤上都十首》之十，风格就比较平易，诗中描绘出一幅南方人眼中的塞北生活图景，透露出陌生和新奇：

水草方方善，弓弧户户便。合围连妇女，从戍到曾玄。雪纛（即纛）千家帐，冰瓢百眼泉。浚稽山更北，长望斗光悬。

七律又与五律异趣。柳贯七律有馆阁气，雍容硕大，乃所谓“治世之音”，“太平气象”，语言畅达富赡，和雅光洁，技法娴熟，从诗艺方面看，应属好诗，但感受不到作者的真感情。“治世之音当合雅，劳歌毋蹈楚声余”^①，他的七律就是这样的作品。但有一组记行诗，写于离朝南归途中，有《舟中睡起》、《登

① 柳贯：《送陈仲刚归鄱阳却赴武昌谒选》，《柳待制文集》卷五。

徐州城上黄楼北望河流作》、《雪中渡淮》等,表现落漠与寂寥的感受和对朝廷的眷恋,写得较好。他用如此娴熟的诗艺、舒徐而畅达的语言写自己的真性情真感受,当然也就成为好诗,如《端午日泊舟信州城下,陈行之推官、袁仲野知事携酒饌劳予于挹翠亭上》:

新州城南江水流,故人惜别暂维舟。节中偶病不成饮,客里逢欢却是愁。地连那容胡旋舞,波回更作楚声讴。三年三见戎葵色,多事红花照白头。

我们将此诗与他的五古比较就会发现,他以五古写乐境也带寒意,而以七古写窘境也觉舒徐。柳贯七律中还有自然、亲切、天然的作品,如《元日与吴行可照磨对酒行可自岭南归以桃榔杖为贶》:“膝下儿童调笑频,揜揜檐雀报清晨。山堂宿火温来酒,岭峤归人到日春。”当然,这种写个人生活的诗,写好友欢聚的诗,不会有馆阁之腐气,不会有颂圣之套语,不管是悲是喜,或悲喜交集,都富有情趣。其《夜行溪谷间梅花迎路香影离离可爱》一首云:

暝投村径绕羊肠,离立江梅似雁行。冷蕊微开初的砾,繁枝乱插更凄凉。苍烟挂树多疑梦,淡月窥林稍觉香。正为先生行役苦,故留皴玉荐奚囊。

此诗寄情于物,从诗中,我们读到了他人生的失意与凄凉。

柳贯七绝不像古、律诗那么庄重,不表现重大主题,多兴之所至之作,故颇有情趣。如《后滦水秋风词四首》之三,写南人眼中的游牧生活:“旋卷木皮斟醴酪,半笼羔帽敌风砂。丈夫射猎妇当御,水草肥甘行处家。”别具情味。《题宋徽宗扇面》:“扇影已随鸾影去,轻纨留得瘦金书。”寓深沉的历史感慨于游戏笔墨之中,似谐实庄。有的具有民歌风味,如《洪州歌十五首》之十五:“中男十五学棹讴,大男前年能竞舟。办作神筵赛寒食,并将犀炬照潜虬。”《题郑伯元经历家四景图》之三云:“白云黄叶扫成堆,谁恋林中浊酒杯。流水自流山自在,挥弦送雁几时回。”都是不错的诗。

第十二章 萨都刺及元后期 少数民族诗人

从元顺帝即位到元室北迁这三十多年,社会持续动荡,元之所谓“盛世”一去不复返,元中期那种平易正大的文风,自然也就成为历史。明人张习题萨都刺诗集后说:“元诗之盛,倡自元遗山,而赵子昂、袁伯长辈附和之。继而虞、杨、范、揭者出,号为大家。间有奇才天授,开阖变怪,莫可测度,以骇人之视听者,初则贯云石、冯子振、陈刚中,后则杨廉夫,而萨天锡亦其人也。”也就是说,在“虞、杨、范、揭”的时代结束以后,元代诗文进入它的后期,这时,平易正大之风被打破,文坛上没有了主导风格,诗人作家“各逞才华,标奇竞秀”,于是“开阖变怪,莫可测度”,骇人视听,诗风进入多元的时代。

对元代后期诗文,历来有两种评价。一种是否定的,其代表性言论,如在《辽金元文学发展概况》中所引宋濂《徐教授文集序》的话。肯定者如顾嗣立,他在《元诗选》贡师泰小传中说:“有元之文,其季弥盛”。20世纪以来有些研究者则认为,元诗的真正繁荣是在元末。当然,这与长期以来过度否定元中期诗文有关。

元代后期诗坛,有一些特别值得关注的诗歌现象。

首先是以杨维桢为代表的“铁崖体”或称铁崖派影响一时。《明史·文苑传》杨维桢传说:“维桢诗名擅一时,号铁崖体。”其风格特点,如《四库全书总目》:“出入于卢仝、李贺之间,奇奇怪怪,溢为牛鬼蛇神者诚所不免。”着意学李贺,追求新奇。“铁崖体”在当时影响很大,效仿者众,研究者认为已经形成一个以杨维桢为宗主的铁崖派,他们以写乐府诗为主,其主要人物有吴复、项炯、陈谦、郑东、郭翼等。人数众多,创作丰盛。

其次是以顾瑛为主人的玉山草堂唱和,与之同时的“吴中四杰”创作,成

为元代最引人注目的文学活动。平江富豪顾瑛，一名阿瑛，年四十，以家产付其子，筑玉山草堂，有亭馆二十四处，园池、亭榭、饴馆、声妓之盛，甲于天下。天下名士如杨维桢、张翥、柯九思、李孝光、郑元祐、倪瓒，方外士如张雨、于立、释良琦等，常在顾家，日夜置酒赋诗。一时风流儒雅，著称东南。与玉山草堂唱和的同时，同在吴地，有高启为代表的“吴中四杰”以及“北郭十友”的诗歌活动，《明史·文苑传》高启传说：“明初，吴下多诗人，启与杨基、张羽、徐贲称四杰，以配唐王、杨、卢、骆云。”“四杰”的诗歌成就基本上是在元代取得的。他们引人注目之处，在于对传统伦理观念和价值观的疏离，和个体精神的张扬。

其三是元中期两个诗文中心的走向。江西诸人后学不盛，在虞集等人之后，其继承者仅有傅若金等。婺州则后学特盛，与黄潜、柳贯属同一辈分但年龄小于他们的吴莱已经成为后期作家，他们的下一辈则有戴良（叔能）、宋濂（潜溪）、王祯（华川）、胡翰（长山）所谓“四先生”。后期诗文也是两大中心：婺州和吴中。这两大中心的代表人物，在人生价值的追求上表现出截然相反的取向：婺中文人积极投身于政治，“四先生”中除戴良做了元朝忠实的遗民外，其他三人都投身朱元璋政权，成为明朝的开国文臣。吴中文人则希望独立于政治之外，做自由的诗人。和这两大中心同时存在的，还有一些地方诗人流派，如睦州诗派、浙东诗派等，邓绍基主编《元代文学史》有专门介绍。

其四，元代诗坛有理学诗人、僧道诗人、画家诗人、非汉族诗人等几大类别诗人群体。僧道诗人前代已有，但元代特盛。理学诗人、画家诗人、非汉族诗人群体均为元代所特有。这其中，理学诗人主要在前、中期，僧道诗人群体贯穿元代前、中、后期，画家诗人和非汉族诗人群体虽然也贯穿元代各个时期，但以后期为集中。元代代表性的画家诗人如赵孟頫、王冕、倪瓒、吴镇、黄公望等，又有少数民族中的高克恭。不过，赵孟頫、高克恭属于诗、画兼擅，所谓画家诗人更应该指王冕、倪瓒、吴镇、黄公望等人，他们不仅诗、画兼擅，而且融诗画为一。吴镇、黄公望的艺术活动在中、后期，王冕、倪瓒是元末人。非汉族诗人群体，如果就广义上说，则耶律楚材、元好问都非汉族，但元代的非汉族诗人群体，主要应指色目和蒙古族诗人，也即所谓“西北子弟”，如顾嗣立在《元诗选》萨都刺小传所举贯云石（云石海涯）、马祖常（马伯庸）、萨都刺

(天锡)、雅琥(雅正卿)、泰不华(达兼善)、迺贤(迺易之)、余阙(余廷心)诸人,除贯云石、马祖常、雅琥年岁较长外,其他均为元后期人,他们的创作形成声势影响文坛也在元后期。画家诗人群体、非汉族诗人群体的出现,是元代后期的重要文学现象。

至于元后期最具代表性的诗文作家,有杨维桢、萨都刺、张翥、戴良。入明的宋濂和高启,他们的诗文成就主要是在元代取得的,他们在创作,无疑可以代表元后期的诗文水平。

第一节 “别开生面”的萨都刺

“别开生面”一词,是借用清人顾嗣立之评,所谓别开生面,是相对于元中期以虞集等“元诗四大家”所代表的诗风而言。顾嗣立在《元诗选》萨都刺小传中说:

要而论之,有元之兴,西北子弟,尽为横经,涵养既深,异才并出:云石海涯、马伯庸以绮丽清新之派振起于前,而天锡继之,清而不佻,丽而不缛,真能于袁、赵、虞、杨之外别开生面者也。于是雅正卿、达兼善、迺易之、余廷心诸人,各逞才华,标奇竞秀,亦可谓极一时之盛者欤!

就诗风说,元中期虞集等人倡导和实践的,是一种雍容盛大,儒雅平易,藏锋敛锷,圭角不露的治世之音,盛世气象,如青天白日之舒徐,如名山大川之浩荡,如光风霁月,如天地元气。“西北子弟”所开之新生面,按顾嗣立所论,是“绮丽清新”,“清而不佻,丽而不缛”,是“标奇竞秀”。我们不妨作一个大胆的概括:所谓“别开生面”,乃是由元中期的天地元气^①,衍变为元后期的乾坤清气。元气之为诗与清气之为诗有何区别?我们可以借清人朱鹤龄的话来认识:

^① 陈旅:《安雅堂集》卷四《国朝文类序》以天地元气论盛世诗文。

唐贯休云：“乾坤有清气，散入诗人脾。”而归太仆又言：“诗文者，天地之元气。”清气之与元气，有以异乎？曰：有异。清气如游澄潭静渚之间，涟漪映空，蔚蓝同色，盥濯者争就焉。然而潦尽霜清，不免有易涸之忧。元气如葭管阳回，勾芒律动，山川俄焉增绚，草木为之改观，一任红英紫艳，白萼绿跗，纷纷籍籍，随物变色，而莫知化工之所由然。是故得清气者，为劳臣志士之幽情，为羁人思妇之苦语，哀怨凄切，或至如候虫之鸣，与寒蝉相应。若夫得元气者，西清、东观之间，振其步武；明堂、清庙之上，戛其声音。煌煌乎山龙藻火之采烂焉，琅琅乎璆璫冲牙之响发焉。^①

就他所说，似乎元气之诗与清气之诗，是馆阁诗文与山林诗文之别。其实，在元中期向元后期过渡之时，清气之诗代替元气之诗，是时代由盛世转向衰世的反映，是时代风会使然。

为了感性地认识这一转变，或者说认识“西北弟子”在“袁、赵、虞、杨”之后的“别开生面”，我们引前、中期与后期诗人写严陵钓台的诗，对比一读。首先是赵孟頫的《过严陵钓台》二首：

富春山中有客星，辞荣归来意更真。羊裘坐钓沧波上，却笑刘郎非故人。

桐江水色映青山，安稳行人挂布帆。回首风沙鞍马处，不知此地是尘凡。^②

儒雅安闲，自是盛世气象。再看范梈《钓台歌》：

吾慕严子陵，隐居富春山。故人乘六龙，身随鱼鸟闲。羊裘大泽雪

① 朱鹤龄：《梁大司农诗集序》，《愚庵小集》卷八。

② 赵孟頫：《松雪斋集》卷八。

在须，忽来导从入皇都。掉头不受谏大夫，高风逸节何代无？慎勿沧浪轻钓徒。^①

诗中高尚其事的圣代逸士形象，令人仰慕。诗风舒徐而雍和。我们再看萨都刺《夜泊钓台》：

双崖屹立几千仞，下有一叶之孤舟。繁星乱垂光煜煜，长藤古木风飕飕。荒祠幽黑山鬼集，怪石如人水边立。锦峰绣岭云气深，万壑千岩露华滴。山僧对语夜未央，不知风露满衣裳。唤船振锡渡江去，林黑无由归上方。高寒宇宙无人语，乱石滩声洒飞雨。欲从严子借羊裘，坐待船头山月吐。

无须细说，萨都刺诗与赵、范诗，完全是另一种气象。诗风是清而奇，节奏繁而急。这种“别开生面”，使得元中期诗人如虞集等“忽见新诗实失惊”^②。

后期少数民族诗人在中期虞集等诗人之后“别开生面”，诗坛出现新的风貌，这决不仅仅指诗风，其重要的方面还是诗的内容。如诗写艳情，诗的俗化，文人诗学习民歌的创作，诗更多的直面现实等等，这些都将在具体的论述中认识，不单独介绍。

元后期诗坛“西北弟子”最突出的代表人物是萨都刺。

萨都刺(1307—1359以后)，字天锡，号直斋。西域答失蛮氏。泰定四年(1327)进士，授镇江录事司达鲁花赤，秩满，入翰林国史院。出为南御史台掾史，历河南江北道廉访司经历、燕南河北道廉访照磨、福建闽海道廉访司知事等。晚年致仕，寓居杭州，以战乱避走绍兴、安庆等地，不知所终。其诗文现存《雁门集》十四卷。由于相关文献的缺乏，萨都刺的生平、族属、仕履等等，难以确定，他的文集中窜入不少他人作品，而他的作品也有不少窜入他人文

① 范梈：《范德机诗集》卷五。

② 虞集：《与萨都刺进士》，《道园学古录》卷三。

集,近些年虽然有学者作了大量考证工作,但不少问题仍然没有定论。萨都刺在元代,不仅是成就最高之少数民族诗人,而且是最具代表性的诗人之一,前人以为,有元一代,可与之并肩者,不过数人而已。但同时,萨都刺也是元代研究难度最大的诗人。

萨都刺先祖生活在西域,其祖父、父亲随蒙古军东迁来到中原,战功卓著,故奉命镇守代州。萨都刺出生在雁门,故为雁门人。少年萨都刺曾受到良好的教育,精通绘画,工诗词。但后来家道中落,为了生活,年轻时就离家经商,远走江南吴、楚等地。泰定四年(1327)中进士后,做过一些小官,又曾因弹劾权贵被贬职。晚年因战乱迁徙于浙东、安庆等地。一生坎坷,有志莫展,对元代中后期的现实,他有着清晰的认识和不满。其《醉歌行》说:

草生金谷韩信饿,古来不独诗人穷。今朝有酒且共醉,明日一饮由天公。红楼弟子年二十,饮酒食肉书不识。嗟予识字事转多,家口相煎百忧集。乃知聪明能误身,不如愚鲁全天真。百年简宪曾何畏,一日礼法能杀人。贤愚千载同一朽,我为君歌君拍手。流芳遣兴不必论,且尽樽前一壶酒。

“红楼弟子年二十,饮酒食肉书不识。嗟予识字事转多,家口相煎百忧集”,这种对贤愚错位、黑白颠倒现实的强烈不满和激烈批判,在元曲中多见,而萨都刺用诗歌这种自我抒情的文体写出,较之代言体的戏曲,就更具切实体验性。

萨都刺早年四处经商,是为生计,但他似乎天生对大自然有着由衷的热爱,各地的山川名胜使他陶醉。在他的心目中,水光山色远比金钱更有意义。他有《安分》一诗说:

心求安乐少思钱,无辱无荣本自然。春日赏花惟貰酒,冬天踏雪旋添绵。频将棋局消长日,时爇香熏篆细烟。万事皆由天理顺,何愁衣禄不周全。

表现出这位色目诗人受中原儒家文化影响之深,对儒家价值观的深刻认同。在早年经商和后来游宦的多年中,萨都刺足迹遍及长城内外、大江南北。他又性爱山水,明人徐象梅《两浙名贤录》说他“寓居武林,博雅工诗文,风流俊逸,而性好游。每风日晴美,辄肩一杖,挂瓢笠,脚踏双不借,遍走两山间。凡深岩邃壑人迹所不到者,无不穷其幽胜,至得意处,辄席草坐,徘徊终日不能去,兴至则发为诗歌以题品之。今两山多有遗墨。”^①在畅游山水中写下了大量的山水诗。他从北国来到江南,完全被江南的美景所征服,在他这位对自然美有着特殊敏感的诗人眼中,江南处处皆美,处处是诗,他惊叹“行尽江南都是诗”,其《过五溪》诗云:

万壑泉声下五溪,小凉天气下溪时。相逢桥上无非客,行尽江南都是诗。苦雨最嫌鸠唤急,爱山不厌马行迟。几时宿向华峰顶,露月萧萧生桂枝。

自然之诗自然涌出,他不在乎所谓技法上的疵病,第一联在同一位置用两个“下”字,不避其犯,反有自然韵致。他一生中很多时间在江南度过,他的生命似乎已经融入美丽的江南山水,其写江南山水的诗,都透露着生命的灵性。如《宿台山寺绝顶》:

江白潮已来,山黑月未出。树杪一灯明,云房人独宿。近水星动摇,河汉下垂屋。四月夜深寒,繁露在修竹。

在似乎远离人寰的高山林表僧房中,灯孤明,人独宿。周围的一切都是有灵性有生命的,而在这优雅寂静的环境中的诗人,是这自然中的一部分。江南优美空灵静寂的自然,山水草木,在萨都刺的感受中,似乎都充满的禅思诗意,其《道过赞善庵》诗就给人这种强烈的感受:

^① 徐象梅:《寓贤》,《两浙名贤录》卷五四。

夕阳欲下少行人，绿遍苔茵路不分。修竹万竿松影乱，山风吹作满窗云。

在江南优美的风光中，他模山范水，写出了许多赏心悦目的诗篇。西域色目人先天的生命记忆，以及早年生活在北方雁门的故乡之情，使他对北方风情风物表现了由衷的热爱和亲切感，所以，他笔下的北方风光，甚至是大漠景色，都显得那么可爱，那么亲切，那么激发人生豪情。我们看他写的《上京即事》十首其八、其九：

牛羊散漫落日下，野草生香乳酪甜。卷地朔风沙似雪，家家行帐下毡帘。

紫塞风高弓力强，王孙走马猎沙场。呼鹰腰箭归来晚，马上倒悬双白狼。

对塞外风光信笔勾勒，粗犷有致，体现了其他诗人鲜有的创作个性。如何认识诗人对草原游猎的由衷欣赏与热爱？有人认为这是作为色目人的萨都刺种族记忆的表现，然而，生长于河朔地区的萨都刺，来到大漠草原，这里的风物景色，在他看来，也是新奇的。如果在汉在唐，这里是穷边恶塞，而在元代，这里是上京，人们来到这里，完全是以一种审美的眼光审视这异样风光。所以，进入诗中的意象，都是鲜明、爽朗、可爱的。萨都刺可以称得上是优秀的山水诗人，他对山水自然的描写细腻，贴切入微，往往融入了诗人的生命。

如果说作为色目人的萨都刺，其种族记忆对其诗歌创作有什么影响，还是通过影响他的性格和生活方式，进而反映到诗作中来。其中比较明显的，是上文已经涉及到的两点：第一，洒脱的人生态度。在他的诗中，少有汉族文人诗歌中浓重的悲情哀思、春恨秋愁。第二，恋土重迁的意识不强，所以常表现出对异地新异风光的惊异与热爱，也有乡思，但总是淡淡的，并能用豪情爽意化解。这两点又是紧密相连的。

萨都刺的一生并不顺利,他也有怀才不遇之怨,但在他的诗中很少表现,更不叹老嗟贫,在《题二宫人琴壶图》诗中,我们感受到了他的人生失意:“笙歌别院留春住,婵娟千古蛾眉妒。却笑长门闭阿娇,黄金好买相如赋。”这是古代诗人反反复复使用过的传统的题材和表达方式,他的不同处在于“却笑”,人生失意也是谈笑而处之。这是他洒脱的表现。他洒脱的人生态度不是苏轼式的安时处顺,而是以辩证的思维看待人生顺逆。在《黯淡滩歌》和《高邮阻风》,都作了旷达的思辩。《黯淡滩歌》可算萨都刺长篇歌行体的佳作:

长滩乱石如叠齿,前后行船如附蚁。逆湍冲激若登天,性命斯须薄如纸。篙者倒挂牵者劳,攀崖仆石如猿猱。十步欲进九步落,后滩未上前滩遭。上滩之难难于上绝壁,虽有孟贲难致力。滩名况复呼黯淡,过客攒眉增叹息。下滩之舟如箭飞,左旋右折若破围。欢呼踏浪棹歌去,晴雪洒面风吹衣。飞流宛转乱石隘,奔走千峰如马快。贾客思家一夕还,传语滩神明日赛。下滩之易易如盘走珠,瞬目何可停斯须。长风破浪快人意,朝可走越莫可吴。乃知逆顺有如此,逆者悲愁顺者喜。请君听我黯淡歌,顺则流行逆须止。顺者不必喜,逆者不必愁。人间逆顺俱偶耳,且得山水从遨游。

《高邮阻风》也作如此结尾:“顺船得势如马走,相望招呼不回首。长风破浪我亦曾,顺逆偶尔非人能。”人生或顺或逆,都属偶然,故不必因顺逆而喜愁。这似乎比陶渊明的“纵浪大化中,不喜亦不惧”更多了主观的自觉和透脱的思考。对执迷于顺逆得失的人,则有一份劝世与警世苦心。有如此辩证的人生思维,不管面对怎样的人生境遇,他都能不改其乐。洒脱的人生态度,表现在诗歌中,也形成了萨都刺的鲜明特色。在萨都刺的诗中,我们只感受疾风排浪,“黯淡滩”不怎样黯淡。

自然风物在诗人萨都刺眼中,色彩总是鲜亮而非暗淡的,他总是在诗中使用鲜亮而具有强烈对比感的表色文字,传达他对自然的感受,也表达他的心情。这一特点,在上文所引山水风景诗中已能看出,这里再举《兰溪舟中》与《送吴寅可之扬州》两诗:

水底霞天鱼尾赤，春波绿占白鸥汀。越船一叶兰溪上，载得金华一半青。

青杨吹白花，银鱼跳碧藻。落日江船上，三月淮南道。渺渺春水涯，悠悠云树杪。安得快剪刀，江头翦芳草。

有的诗，鲜亮的色彩还伴有强烈的动感，让读者从其诗中感受大自然的生命和情绪，如《题淮安王氏小楼》：

拂晓楼窗一半开，楼前昨夜浪如雷。满江梅雨风吹散，无数青山渡水来。

即使上文所引题作“黯淡滩”的诗，只有跳荡的诗句，而无黯淡的色彩。

当然，不管他如何热爱自然，长期的飘泊，客路风霜，客思乡愁还是会缠绕胸中，其《述怀》一首，诉说了他客居中的孤独和对家乡、亲人的思念：“客程去住与身违，误掷渔竿下钓矶。好客不来门户俗，远亲相弃信音稀。青春背我堂堂去，黄叶无情片片飞。遥望家山搔短发，故园酒熟蟹螯肥。”只不过乐天的萨都刺对客思乡愁的表达，也有自己的独特方式。其《阻风崔镇有感》说：

逆风吹河河倒行，阻风时节近清明。南人北人俱上冢，桃花杏花开满城。虽云年少惯作客，便觉此日难为情。河鱼村酒亦足醉，赖有同船好弟兄。

清人翁方纲在《石洲诗话》卷五中评此诗：“天锡《崔镇阻风》云：‘南人北人俱上冢，桃花杏花开满城。’此是自然风致。”此从写景言。像此诗，不管写景抒情，都如光风丽日之爽朗，展示出自然的魅力。

萨都刺以擅长写作宫词和丽情乐府著称。《元诗选》小传则评其诗“清而不佻，丽而不缛，真能于袁、赵、虞、杨之外别开生面者也。”这些特点，充分地体现在他的宫词中。清人翁方纲深研萨都刺诗，在萨都刺诗中，最为欣赏的

是他的宫词,说:“萨天锡诗,宫词绝句第一,五律次之,七古、七律又次之,五古又次之。再加含蓄深厚,杜牧之不是过也。”宫词是介于诗与词之间的一种特殊诗体,表现宫廷女性的生活和心态的,自然以艳为特色。而萨都刺的宫词并不一味艳,很多作品表现出清轻俊爽的风格,其内容也较之以前的宫词广泛而深刻,并能用宫词批判社会,讽刺邪恶。有的作品表现宫廷女性心灵深处的怨恨,通过人物情态表现人物的微妙内心变化,语言典丽精美,如:

杨柳楼心月满床,锦屏绣褥夜生香。不知门外春多少,自起移灯照海棠。

——《醉起》

清夜宫车出建章,紫衣小队两三行。石阑干外银灯过,照见芙蓉叶上霜。

——《秋词》

日长缝就缕金衣,高柳风轻拂翠眉。闲倚小楼题画扇,但闻别院笑弹棋。主家恩爱有时尽,贱妾心情无限思。又向晚凉新浴罢,琵琶自拨断肠词。

——《四时宫词》其二

官沟水浅不通潮,凉露瑶街湿翠翘。天晚不闻青玉佩,月明偷弄紫云箫。正官夜半羊车过,别院秋深鹤驾遥。却把闲情望牛女,银河乌鹊早成桥。

——《四时宫词》其三

这其中《秋词》一首,最受称道,是萨都刺诗歌突出的代表作品之一。诗歌突破了历来宫词写宫女哀怨的主题,截取平淡的生活片断,铸成韵味悠远的意境,用清夜、紫衣、银灯、绿荷以及白霜等意象,在神秘而朦胧的宫中夜景中,描绘出一幅清幽、淡雅而有动感的水墨画,能让人过目而不忘。清人翁方

纲还由此与诗升发出关于元明诗优劣的宏观之论,他说:

王子宣《官词》云:“南风吹断采莲歌,夜雨新添太液波。水殿云廊三十六,不知何处月明多?”王龙标、杜樊川之流亚也。然昔人论此篇,却谓不及萨天锡之作。天锡云:“清夜官车出建章,紫衣小队两三行。石阑干外银灯过,照见芙蓉中上霜。”此则才人之极笔矣。愚谓即此二诗,而元、明两代与唐人离合远近之故,已自判然,不待拈诸大篇而后知也。^①

《醉起》写宫中生活,也富有新意。《四时宫词》写宫女生活的寂寞无聊以及对爱的渴望,虽不出传统题材,但其表现,却颇具巧思。这些作品,都以精美的语言,表现出宫女内心瞬间情绪变化,取得了很高艺术成就。

元末诗坛领袖杨维桢《竹枝词序》如此评价萨都刺:“天锡诗风流俊爽,修本朝家范,宫词及《芙蓉曲》,虽王建、张籍无以过矣。”《芙蓉曲》属丽情乐府,与其宫词情调相近,读者或以为其丽情乐府较之宫词更为可爱。其《芙蓉曲》如下:

秋江渺渺芙蓉芳,秋江女儿将断肠。绛袍春浅护云暖,翠袖日暮迎风凉。鲸鱼吹浪江波白,霜落洞庭飞木叶。荡舟何处采莲人,爱惜芙蓉好颜色。

同类作品还有《游西湖》、《燕姬曲》、《吴姬曲》等,都非常可爱。这些诗歌特点和价值在于,它们是萨都刺这样从北方来的色目诗人眼中的江南芙蓉曲,所以既不同于江南民歌同类题材作品的轻柔婉转,也不同于汉族文人仿民歌作品同类题材的清丽幽怨,而是清丽而爽秀,所以清人陶玉禾评:“天锡诗有秀骨,不是一味秾丽,故佳。”(顾奎光《元诗选》陶玉和评)萨都刺生长河朔,赋清刚之气,其所谓“秀骨”由此而来。“秀骨”之评,让我们想到同样生

^① 翁方纲:《石洲诗话》卷五,中华书局1985年版。王子宣,明代诗人王句,字子宣,此诗一说为元末王蒙作。

长于河朔的元好问,尽管萨都刺与元好问诗风差异很大,但“诗有秀骨”则是共同的,此所谓“地之为也”(赵翼《瓯北诗话》论元好问语)。从这样的角度着眼,与《芙蓉曲》相比,更贴近萨都刺性情也更能代表萨都刺丽情诗的风格是《燕姬曲》之“燕京女儿十六七,颜如红花眼如漆。兰香满路马如飞,翠袖笼鞭娇欲滴。春风淡荡摇春心,锦筌银烛高堂深”。

萨都刺类似情调的诗中,也有揭示社会不平和寄寓个人心酸之作,如《京城春日》:

三月京城飞柳花,燕姬白马小红车。旌旗日暖将军府,弦管春深宰相家。小海银鱼吹白浪,层楼珠酒出红霞。蹇驴破帽杜陵客,献赋归来日未斜。

三月的京城,日暖春深。但如此良辰美景,只属于志得意满的达官贵人,贵人们层楼珠酒的赏心乐事,不会慰藉“蹇驴破帽”到处献赋而到处碰壁的“杜陵客”,只能加深他的失落和辛酸。当然,这是一首律诗,既非宫词也非丽情乐府,但情调相近。

萨都刺并非是遁入个人心灵天地而风流自赏的诗人,他有着高度的社会责任感,常常用豪逸飞动的诗笔,深探现实生活的一些敏感面,表达自己的政治态度与社会理想。他敢于直面现实,关注时事并敢于大胆地以诗笔表现时事,在这样的诗中,其批评的锋芒是犀利的,其《鬻女谣》、《黄河即事》等,对社会问题揭露之大胆,为中国历代诗史所少见。《鬻女谣》如下:

扬州袅袅红楼女,玉笋银筝响风雨。绣衣貂帽白面郎,七宝雕笼呼翠羽。冷官傲兀苏与黄,提笔鼓吻趋文场。平生睥睨纨袴习,不入歌舞春风乡。道逢鬻女弃如土,惨淡悲风起天宇。荒村白日逢野狐,破屋黄昏闻啸鬼。闭门爱惜冰雪肤,春风绣出花六铢。人夸颜色重金璧,今日饥饿啼长途。悲啼泪尽黄河干,县官县官何尔颜?金带紫衣郡太守,醉饱不问民食艰。传闻关陕尤可忧,旱荒不独东南州。枯鱼吐沫泽雁叫,嗷嗷待食何时休?……

大旱之年,百姓无以为食,时时面临着死亡威胁。饥饿啼长途,泪尽黄河干,生活悲惨已极。诗人悲天悯人,心情哀痛。有谁拯救生民于水火呢?富人依然寻春买笑,固然没有心肝。而负有保民之责的地方官员呢?“悲啼泪尽黄河干,县官县官何尔颜?金带紫衣郡太守,醉饱不问民食艰。”置百姓生死于不顾,良心丧尽。从艺术上说,此诗风格如杜诗,结构上四句一转,每一转都是一个层次,转出不同境界,展示不同情调。其铺排转折也如杜甫。这样的诗,很可见出萨都刺长篇古体的功力。其关注时事并大胆表现时事之作,突出的代表是《纪事》:

当年铁马游沙漠,万里归来会二龙。周氏君臣守空信,汉家兄弟不相容。只知奉玺传三让,岂料游魂隔九重。天上武皇亦洒泪,世间骨肉可相逢。

这首诗感慨于元朝皇室内部为争夺皇位的骨肉相残,有很强的政治讽喻性。瞿祐《归田诗话》录此诗,且曰:“萨天锡以宫词得名,其诗清新绮丽,自成一家,大率相类。惟《纪事》一首,直言时事不讳。盖泰定帝崩于上都,文宗自江陵入据大都,而兄周王远在沙漠,乃权摄位,而遣使迎之,下诏四方云:‘谨候大兄之志,以遂固让之心。’及周王至,迎见于上都,欢宴一集,暴卒。复下诏曰:‘夫何相见之顷,宫车弗驾。’加谥明宗。文宗遂即真。皆武宗子也,故天锡末句云然。”周王之暴卒,分明是文宗与权臣燕铁木儿策划的丑恶阴谋,是皇位争夺中残酷而血腥的谋杀。“天上武皇亦洒泪,世间骨肉可相逢”,用如此哀痛和愤慨的诗句,将文宗掩饰的血腥事实无情地揭露出来,中国诗史历来未有如此大胆之作,可见诗人萨都刺之可敬。元中期家诗讲究“藏锋敛锷”,“圭角不露”,追求外平淡而内奇崛,寓奇于平的审美风格,不主张声色俱厉,不主张锋芒外露。萨都刺以《纪事》这样直刺朝政之作,完全打破了这种为诗界长期普遍认可的审美规范。这首诗的意义,远远超出揭露文宗与明宗兄弟残杀的具体争斗,而是在更深广的意义上揭示了元朝政治骨肉相残的血腥本质。瞿祐对此诗本事的揭示是正确的,但说“惟《纪事》一首,直言时事不讳”则不准确,萨都刺类似的作品还有《鼎湖哀》:“西风忽涌鼎湖浪,天下草

木生号悲。吾皇骑龙上天去，地下赤子将焉依？吾皇想亦有遗诏，国有社稷燕太师。太师既有生死托，始终肝胆天地知。汉家一线系九鼎，安肯半路生狐疑。孤儿寡妇前日事，况复将军亲见之，况复将军亲见之！”批评在顺帝即位问题上，权臣燕帖木儿的狐疑，心怀鬼胎，不以天下社稷为重，一再拖延。如果说《纪事》诗还以汉家比元室，这里不仅直言其事，且指名道姓，对时事的批评，也是很大胆的。

借行旅记游表达对现实的关注的，则有名篇《过居庸关》（至顺癸酉岁）：

居庸关，山苍苍，关南暑多关北凉。天门晓开虎豹卧，石鼓昼击云雷张。关门铸铁半空倚，古来几度壮士死。草根白骨弃不收，冷雨阴风泣山鬼。道傍老翁八十余，短衣白发扶犁锄。路人立马问前事，犹能历历言丘墟。夜来锄豆得戈铁，雨蚀风吹失棱折。铁腥惟带土花青，犹是将军战时血。前年又复铁作门，貔貅万灶如云屯。生者有功挂玉印，死者谁复招孤魂。居庸关，何峥嵘。上天胡不呼六丁，驱之海外休甲兵。男耕女织天下平，千古万古无战争。

这首咏居庸关的诗，实际上是借写居庸关，写发生在致和元年（也即天历元年，1328年，诗中“前年”乃前些年、往年之意）八月到十月血腥的“两都之战”，批评元宗室的皇位争夺引起的大规模战争对社会和百姓带来的极大灾害，也是一首“直言时事不讳”的时事诗。其年七月，泰定帝死于上都，丞相倒刺沙专权，越月不立君；留守大都握有兵权的武宗旧臣、金枢密院事燕铁木儿谋立武宗子怀王图帖睦尔为帝。八月初，倒刺沙以正统自居，发兵分道进攻大都。燕帖木儿迅即在迁民镇（今河北秦皇岛市山海关）、古北口、居庸关等地增加驻军。一场血腥而旷日持久的战争就此开始。其间倒刺沙等拥立泰定帝9岁子阿剌吉八在上都称帝，改元天顺；燕铁木儿等亦随即奉图帖睦尔在大都称帝，是为文宗，改元天历。直到十月，这场残酷的战争才以上都惨败、大都胜利结束。两都兵鏖战于长城沿线，居庸关曾是重要战场。诗人异想天开地设想将居庸关驱至海外，从而消除争夺关山要塞的战争。但谁都知道，引发战争的不是关山，是人，是政治，是导致战争的政权争夺。在这首诗

中,萨都刺对时事的批评似乎不像《纪事》那么直接,但也是尖锐而深刻的。

萨都刺的赠答诗也很有成就。他交际广泛,为人真诚,朋友中有达官,有诗友,也有方外士。萨都刺赠答诗少一般赠答诗的俗套,往往袒露心胸,见出真情。《相逢行赠别旧友治将军》诗序很能见出萨都刺交友的做派与风格。旧友治将军一别多年,在萨都刺将经过的路途相候多日终于得见,两位旧友,相见如梦寐。萨都刺述其事云:

历历关河,旧游如隔世。乃对烛光,夜道故旧。明日复同游武夷九曲,煮茶酌酒,临流赋诗,出入丹崖碧嶂间。心与境会,天趣妙发。长歌剧饮,相与为乐。酒阑兴尽,秋风凄凄。落木雨下,闽关在望。复作远行。予始见君而惧,次得君而喜,终会君而乐。又得名山水以发挥久别抑郁之怀。乐甚而复别,别而复悲,悲复继之以思也。嗟夫!人生聚散,信如浮云。地北天南,会有相见。

真情真趣,自胸中流荡而出,见出他对友情的珍惜。序如此,诗亦如此。萨都刺诗之可称道处,还在于其诗能随所赠朋友的气质风度而显示不同风格。如其赠才高而消散淡泊的道士张雨《次韵寄茅山张伯雨》诗:“句曲道人门不出,几时杖屦接殷勤。春晴洗药分泉去,午睡烹茶隔竹闻。山脚客行惊犬吠,树皮苔老结龙文。三层台上月如水,半夜吹箫入紫云。”活脱脱一个幽人高士的形象就站在读者面前,幽静环境中的悠闲人,似乎生活在尘世之外,让人想往,令人仰慕。而《走笔赠燕孟初》诗一首,则完全是别一种风神:

别君金陵城,遇君钱塘驿。落魄江湖懒折腰,笑傲公侯但长揖。柳花吹香扑酒缸,酒波滟滟如春江。西湖天镜碧堕地,吴山蛾看春入窗。平生豪气如虹吐,余子纷纷何足数。驿亭把酒歌别离,醉听江潮鸣万鼓。

虽然我们对这位燕孟初了解很少,但从有关文献中,可以验证萨都刺诗中传达给我们的认识是多么的逼真:陶宗仪《南村辍耕录》卷二八载:“杜清碧先生本应召次钱唐,诸儒者争趋其门。燕孟初作诗嘲之,有‘紫藤帽子高丽

靴，处士门前当集赛’之句，闻者传以为笑。用紫色椶藤缚帽而制靴作高丽国样，皆一时所尚。集赛则内府执役者之译语也。”杜本是一时名士，当时由隐士直接召为翰林待制、奉议大夫、兼国史院编修官，在一般人看来，是极大的荣耀，所以“诸儒者争趋其门”。杜本在大受诸儒热捧时，却遭燕孟初冷嘲。则燕孟初其人，我们也就可以认识其大概了。这个故事又出现在清代沈季友《櫟李诗系》卷四的顾琛小传中，如果沈季友的文献根据是可信的，那燕孟初与顾琛为同一人。顾琛小传中说他“恃才傲物”，当然半生落泊，“晚年始得领教岳阳，高照庵以诗送之，云：‘豪气欲吞天下士，冷官初到岳阳城。’”这应该就是“落魄江湖懒折腰，笑傲公侯但长揖”的燕孟初。萨都刺诗的神韵与所赠友人燕孟初风神格调是如此地谐和如一。

明人刘子钟序萨都刺诗称：“语句虽钝厚，而自有铄然之芒刺；对偶虽齟齬，而自有铿然之音律。小而寂寥之简，大而春容之繁，莫不皆具体而成章，有条而不紊也。其所以神化而超出于众表者，殆犹天马行空而步骤不凡，神蛟混海而隐现莫测，威风仪庭而光彩翩跹，莫不耸观而快睹也。”在前人看来，萨都刺诗的技法可能不够纯熟，使诗的语言有时显得不够圆融，但正是这不够圆融，使他的作品，如天闲神骏，不受羁勒，自有一种圆熟之作失去了的意度。也正是这不够圆融，使他的作品表现出“铄然之芒刺”、“铿然之音律”，更富有撞击人感官与心灵的力度。

但这也不可一概而论，萨都刺的不少诗，达到了极高的艺术水平。即以赠答诗为例，以诗艺论就有不少上上之作，我们以《和权上人》和《送人之浙东》两首五律为例：

故人久不见，怅望思迟留。白雁寒沙月，黄云老树秋。风霜侵客鬓，鼓角入边愁。满目关河兴，登临倦倚楼。

我还京口去，君入浙东游。风雨孤舟夜，关河两鬓秋。出江吴水尽，接岸楚山稠。明日相思处，惟登北固楼。

两诗都起得平易自然，中两联都能运情入景，学老杜句法，但已融化而无

迹。“出江吴水尽,接岸楚山稠”则是点化唐僧处默《胜果寺》“到江吴地尽,隔岸越山多”之句而成。僧处默句,前人评价不一,宋陈师道讥之为“分界垓子语”,见其《后山诗话》,陈师道作《钱塘寓居》诗,变幻其句,作“语音随地改,吴越到江分”,自以为点铁成金,评者也认为“如李光弼用郭子仪旗帜士卒,而号令所及,精采皆变者也”^①。细品萨都刺句,应该说远胜陈师道:其一,融化前人之句全无痕迹;其二,写出了江行的动感,使诗灵动,相比之下,“吴越到江分”就不够活;其三,“水尽”、“山稠”,传达了友人不得不别的无奈,和前途多艰的珍重之意。这些都为僧处默和陈师道句所不及。此诗中间两联,“风雨孤舟夜,关河两鬓秋”,运情入景,“出江吴水尽,接岸楚山稠”,景中见意,其水平达到了难以企及的高度。

萨都刺还写了不少登临怀古诗。萨都刺的怀古词很有名,如《满江红·金陵怀古》等为人称道,其实他的怀古诗数量既多水平也很高。殷孟伦、朱广祁在他们整理《雁门集》的前言中专门谈了萨都刺的怀古诗^②。我们看他的《台山怀古》:

粤王故国四围山,云气犹屯虎豹关。铜兽暗随秋露泣,海鸦多背夕阳还。一时人物风尘外,千古英雄草莽间。日暮鹧鸪啼更急,荒苔野竹雨斑斑。

上文曾说,萨都刺诗中少有汉族文人诗歌中浓重的悲情哀思、春恨秋愁。但他的登临怀古之作,却表现得忧思深广。“醉拍阑干起白鸥,登临不尽古今愁”(《春日登北固多景楼录奉即休长老二首》其一),“凭高一登眺,不尽古今愁”(《大别山》)。他的登临怀古诗,一类是面对曾经繁华之地的荒芜,生发出历史虚无之叹,如此诗之“一时人物风尘外,千古英雄草莽间”,《春日登北固多景楼录奉即休长老二首》其一之“六朝人物空流水,三国江山独倚楼”等。很值得特别拈出的,是一首凭吊南宋抗元烈士孙虎臣的作品《过孙虎臣园》:

① 魏庆之:《诗人玉屑》卷八。

② 《雁门集》前言,上海古籍出版社整理本1982年版,前言第5页。

洛阳花木昔如霞，冷雨酸风尽委沙。金谷东风只芳草，绿窗晴日自杨花。莺儿老去空台树，燕子归来无主家。回首繁华歌舞地，景阳宫沼夜闻蛙。

繁华消歇，盛事成空，与《台山怀古》思维方式是一样的，这首诗的特别处，在于萨都刺以大元功臣之后，凭吊南宋抗元烈士。研究者可以就此称扬萨都刺超越的大民族意识，但其实，在萨都刺心中笔下，孙虎臣作为抗元烈士的具体身份已经过滤掉，剩下的只是曾经的崇高和壮烈，和眼前的萧索和凄凉，历史的虚无，转眼皆空。萨都刺登临怀古诗中另一类，思路恰恰与上一类相反，写经历过历史兴亡悲喜之地，在悲喜远去后，兴亡的历史被人们忘却，被时间埋葬，除了诗人刻意去寻找逝去的历史在这里留下的陈迹外，在自然和人们生活中，早已抹平了一切，似乎这里并不曾发生过诗人要追寻的历史。如《次韵登凌歊台》、《再游崇禧寺》两诗：

山势如龙去复回，闲云野望护崇台。离宫夜有月高下，辇路日无人往来。春色不随亡国尽，野花只作旧时开。断碑衰草荒烟里，风雨年年上绿苔。

野人再到城南寺，临水芙蓉次第开。新酒瓦盆青映竹，旧题石壁绿封苔。夕阳半岭牛羊下，秋色满天鸿雁来。独上新亭天地阔，不须挥泪洒蓬莱。

尽管这两类登临怀古之作的思路是相反的，但所表现的诗人对历史的思考却是一致的：历史的虚无与无谓。所有的吊古都是伤今，这也正是他所说的“古今愁”之意。所以，萨都刺的登临怀古诗，实际上反映了他对现实的失望，是现实形成的悲凉感借怀古而表达。这类诗，放在中国诗史看，没有什么特别处。从艺术上说，像“一时人物风尘外，千古英雄草莽间”等诗句，具有极强的涵括力，显示出诗人笔下有千钧之力。但在萨都刺诗中，却是很特殊的一类，它是萨都刺诗一片亮色中的灰色，值得关注。

虞集说：“进士萨天锡者，最长于情，流丽清婉，作者皆爱之”^①，以“最长于情，流丽清婉”八字揭示萨都刺诗的特点，应该说是很精到的。但这仅是就萨都刺诗歌给人的突出印象说，并不是对萨都刺诗特色的全面概括。如果寻求古人对萨都刺诗风格比较全面的概括，则应是其文集前所谓干文传之序，此序认为，萨都刺诗有多种风格：“其豪放若天风海涛，鱼龙出没；险劲如泰华云门，苍翠孤耸；其刚健清丽，则如淮阴出师，百战不折，而洛神凌波，春花秋月之娟媚也。”或豪放，或险劲，或刚健清丽，或娟美，万花千木，集众美于一身。研究者对此序的真实性有怀疑，但此序所揭示的萨都刺诗风格的多样性，符合萨都刺诗的实际。

我们先来认识萨都刺诗风格的多样性。有具杜诗风味者，上文有论，此不重复。有不少诗有李白诗风味，顾嗣立《元诗选》有评：

胡元瑞《诗藪》云：“天锡诗法青莲。”如“海嶂连云起，江潮入市流。”“故庐南雪下，短褐北风前。”“夜卧千峰月，朝餐五色霞。”“朔风吹野草，寒日下边城。”句格宏整，在大历、元和间殊不多得也。

有近李贺者，如《终南进士行和李五峰题马麟画钟馗图》：

老日无光霹雳死，玉殿咻咻叫阴鬼。赤脚行天踏龙尾，偷得红莲出秋水。终南进士发指冠，绿袍束带乌靴宽。赤口淋漓吞鬼肝，铜声剥剥秋风酸。大鬼跳梁小鬼哭，猪龙饥嚼黄金屋。至今怒气犹未消，髯戟参差努双目。

有近李商隐者，如《马上偶成》：

秋水芙蓉淡淡妆，平湖昨夜有新霜。人间女子空自好，马上郎君不暇狂。十二玉楼空薄命，三千客路尽他乡。上林白雁无消息，欲向何人

① 虞集：《傅与砺诗集序》，傅若金《傅与砺诗集》卷首。

寄断肠。

其他虚灵、空寂、闲静、淡雅等风格的作品也时时有，如下列几首：

何人吹笛秋风外，北固山前月色寒。亦有江南未归客，徘徊终夜倚阑干。

——《秋夜闻笛》

竹下一僧坐，城头独客还。星河下平地，风露满空山。犬吠松林外，灯明石壁间。故人借禅榻，心共白云闲。

——《偕赵逢吉避暑石头城，日莫余归，逢吉留宿山中，次日寄逢吉并长老珪白岩》

买鱼沽酒消长日，高树秋风燕子闲。却忆天南望天北，隔江青处是谁山。

——《偶成》

浴罢焚香扫阁眠，过墙新竹翠娟娟。半空云气层楼暗，四月江东欲雨天。

——《层楼即事》

如果问在这万花千木的众多风格中，能不能概括出萨都刺代表性的风格，或者说有没有倾向性的风格。我们当然应该作出肯定性的回答。成就如萨都刺，如果仅仅是某诗似某古人，某诗近某古人，则就没有诗人萨都刺了。萨都刺具有个性的代表性诗风是清，他自我追求的诗风也是清。如他自己所说“自是诗人有清气，出门千树雪花飞”（《寄金坛元鲁宣差行操二年兄》）。虞集评其诗“流丽清婉”，干文传序之评“刚健清丽”，朱彝尊《静志居诗话》说“元诗……清者每失之弱，萨天锡等是也”。顾嗣立评其“清而不佻”等，都强调了萨都刺诗之清。

诗有清气,是真正的诗人不懈的追求,唐释贯休诗云:“乾坤有清气,散入诗人脾……千人万人中,一人两人知。”^①金元之际元好问也有诗云:“万古骚人呕肺肝,乾坤清气得来难。”^②在元,“清”成为一个时代的诗风追求,代表性论述,如虞集“至清至和”之论,说:“月到天心,清之至也;风来水面,和之至也。……是以君子有感于清和之至,而永歌之不足焉。”^③萨都刺诗可以说是“清”之成功实践:山水诗有清兴,感怀诗有清思,咏物诗有清趣。其诗风格,有清丽、清雅、清灵、清雄、清奇、清壮、清旷。其中突出的是清丽、清雄,其次有清壮。关于这些,上文已引作品,完全可以说明,故不必再特别举例。如其近于杜诗的《和权上人》“白雁寒沙月,黄云老树秋”,被顾嗣立评为近李白的《苦雨水溢呈宪司诸公》(海瘴连云起,江潮入市流),有句“三山一夜雨,四月满城秋”。近李贺之《终南进士行和李五峰题马麟画钟馗图》有句“偷得红莲出秋水”。近李商隐者,如《马上偶成》“秋水芙蓉淡淡妆,平湖昨夜有新霜。”

萨都刺的词作虽然不多,但颇有影响。尤以《念奴娇·登石头城》、《满江红·金陵怀古》两首著名。后首云:

六代繁华,春色去也,更无消息。空怅望山川形胜,已非畴昔。王谢堂前新燕子,乌衣巷口曾相识。听夜深,寂寞打空城,春潮急。思往事,愁如织。怀故国,空陈迹。但荒烟衰草,乱鸦红日。玉树歌残秋露冷,胭脂井坏寒蛩泣。到如今,惟有蒋山青,秦淮碧。

抚今追昔,韵调苍凉,以一组富有悲剧意味的形象,咏出风云易消、青山常在的感慨。《念奴娇·登石头城》一词,则巧妙地活用前人典故,吊古伤今,表现了更为圆熟的技巧。后人曾推崇萨都刺为“有元一代词人之冠”,并非溢美之词。

① 释贯休:《乾坤有清气》,《禅月集》卷二。

② 元好问:《自题中州集后五首》其三,《中州集》卷后。

③ 虞集:《天心水面亭记》,《道园学古录》卷二二。

第二节 出色的少数民族诗人马祖常

马祖常也是元代诗坛上一位出色的少数民族诗人。在元代诗坛上,马祖常与虞集等人大致同时,是萨都刺的前辈,应该算元中期诗人。这里因需要集中谈中后期的少数民族诗人,就与萨都刺放在一起。

马祖常(1279—1388?),字伯庸,世为雍古部,居靖州之天山(今属新疆),高祖锡里吉思,金末为凤翔兵马判官,后代因以马为姓。占籍光州(今属河南信阳)。七岁知学,曾受业名儒张瑄之门。延祐二年(1315)行科举,乡贡会试皆中第一,廷试第二,授应奉翰林文字,拜监察御史。荐贤拔滞,知无不言。因劾权相铁木迭儿,黜为开平县尹,避祸退居光州。起翰林待制。泰定元年(1324)升典宝少监、太子左赞善,寻兼翰林直学士,除礼部尚书。丁祖母忧,起为右赞善,复除礼部尚书。辞归。文宗天历元年(1328)召为燕王内尉,仍入礼部。两知贡举,一为读卷官,时称得人。升参议中书省事,拜江南行台中丞。元统元年(1333)召议新政,历同知徽政院事,拜御史中丞。以疾辞。复除江南行台中丞,又迁陕西行台中丞,皆以疾不赴。后至元四年(1338)卒,年六十。马祖常活动时间较萨都刺早。在延祐诗坛上已十分活跃。所著有《石田集》。

马祖常在元代诗史上有很重要的地位。他与“元诗四大家”不仅时代相近,成就也在伯仲间,也有人为马祖常不平,如清代有位王礼培就说:“马伯庸、袁伯长,才气开张,在杨、揭、范三家之上,而得名反次之。知人论世,以俟后之不随流俗俯仰者。”^①今天看来,马祖常诗歌成就,确实不在杨载、范梈、揭傒斯下。

就时代说,马祖常与“四大家”大致同时而稍后,于萨都刺则为前辈,处于“四大家”和萨都刺之间。他在元诗发展诗上的地位也正与此相似:上承“四大家”而下开萨都刺,成为“四大家”与萨都刺之间的过渡,从更广的意义上说,则是元中期盛世诗风与元后期诗风的过渡。所以,他的诗作,既有近于

^① 王礼培:《小招隐馆谈艺录初编》卷三。

“四大家”者，也有近于萨都刺者，也可以说，一头接中期盛世，一头接后期衰世。

先说其近于元中期者。

马祖常延祐初入翰林，先后与袁桷、王士熙、虞集、王结、许有壬、贡奎、欧阳玄等更倡迭和，主持风宪达二十余年，其诗文与袁桷、虞集等人一样，体现出盛世气象，作为馆阁诗人，被誉为一时巨擘。马祖常论诗，也表现出与中期“四大家”等近似的立场，标榜“中和”，反对华艳，追求优柔典则：

赋天地中和之气，而又充之以圣贤之学，大顺至仁，浹洽而化，然后英华之著见于外者，无乖戾邪僻忿懣淫哇之辞。此皆理之自然者也。非惟人之于文也，虽物亦然，华之大艳者必不实，器之过实者必不良。^①

主张诗文应该“优柔而不哗，典则而不质”。陈旅序其集，称其“古诗似汉魏，律句入盛唐”，^②则属典型的元中期诗风。《元史》本传也称：“祖常工于文章，宏贍而精核，务去陈言，专以先秦两汉为法，而自成一家之言。尤致力于诗，圆密精丽，大篇短章，无不可传者。”《元史》为我们描述的，纯然是一位馆阁大老的雍容谨严之风。苏天爵则从元代诗文发展史的角度，将他推为盛世雅正之音最重要的代表作者之一：

我国家平定中国，士踵金、宋余习，文辞率粗豪衰茶。涿郡卢公始以清新飘逸为之倡，延祐以来，则有蜀郡虞公、浚仪马公，以雅正之音鸣于时，士皆转相效慕，而文章之习，今独为盛焉。^③

在为马祖常文集写的序中，称其在馆阁“与会稽袁公、蜀郡虞公、东平王公，以问学相淬砺，更唱迭和，金石相宣”，而“诗则接武隋唐，上追汉魏”^④，一

① 马祖常：《卧雪斋文集序》，《石田集》卷九。

② 陈旅：《马中丞文集序》，《安雅堂集》卷六。

③ 苏天爵：《书吴子高诗稿后》，《滋溪文稿》卷二九。

④ 苏天爵：《御史中丞马公文集序》，《滋溪文稿》卷五。

如元前期到中期所倡导的近体学唐,古体学汉魏。马祖常诗作中体现雍容和雅诗风的作品确实不少,如《车簇簇行》:

李陵台西车簇簇,行人夜向滦河宿。滦河美酒斗十千,下马饮者不计钱。青旗遥遥出华表,满堂醉客俱年少。侑杯小女歌竹枝,衣上翠金光陆离。细肋沙羊成体荐,共讶高门食三县。白发从官珥笔行,毳袍冲雨桓州城。

这种散发着豪气但不失优雅风度的诗歌,正符合色目馆阁文人的特点。马祖常一生宦游各地,是一个典型的东西南北人,他的家乡在淮河上的光州。和中国历史上的很多诗人一样,他也不免故乡之思。这乡思之情的表达,也平易而和缓。请看他的两首七言绝句《寄家书》和《杂赋》四首之一:

春云阁雨花泥少,池上波平飞白鸟。蓟中河外尽天涯,莲叶圆时身到家。

水村山店屋横斜,行尽长淮恰到家。雨雨风风六十日,年光多少在天涯。

和很多文人一样,马祖常也有官场失意之叹,在元代混乱的政局下,正直如他,难免伤谗疾恶不平之气,他在诗中也有表达,但他的表达,没有疾言厉色,符合怨而不怒的诗教,如元好问所说:“责之愈深,其旨愈婉;怨之愈深,其辞愈缓。”他的《书上都学宫斋壁》就是如此:

斋居芹宫旁,永日少人迹。清心慕古躅,简编颇紬绎。徒自伤迷民,位卑力莫及。苟禄亦可羞,吾将反蓬荜。

官做得毫无意思,不能有所作为,还不如不做,这失意也够深够重了,但在诗中表现的心情还是平静的,语气是和缓的。

但这只是马祖常诗的一个方面。马祖常虽与“四大家”大致同时而能独立不倚,不为“四大家”诗风所笼罩,表现出独特风格和价值。虞集在《傅与砺诗集序》谈到马祖常,说:

大德中,文章辈出,赫然鸣其治平。集所与游者亦众,而贫寒相望,发明斯事者,则浦城杨仲弘、江右范德机其人也。……其后马伯庸中丞,用意深刻,思致高远,亦自成一家。观者无间言。

他以不同于中期代表性诗风的独特风格,为后期萨都刺等人转移风气导夫先路。马祖常不同于以“四大家”为代表的中期诗风,而下行萨都刺者,给人突出印象的,一则“回薄奔腾,具有不受羁勒之气”,二则开“绮丽清新之派”。

前一点见于《四库全书总目》之评,说:“其文精赡鸿丽,一洗柔曼卑冗之习;其诗才力富健,如《都门》、《壮游》诸作,长篇巨制,回薄奔腾,具有不受羁勒之气。”所谓《都门》,即《都门一百韵用韩文公会合联句诗韵》,《壮游》则是《壮游八十韵》,是两首长篇五言古体,读来确有大河奔腾、巨峰壁立气象。我们引《壮游八十韵》的若干句子,感受这种气势:

十五读古文,二十舞剑器。驰猎溱洧间,已有丈夫气。裹粮上嵩高,灵奇发天秘。……北临黄河水,浊流触天沸。蛟龙逐鼉鼉,鳞介满水裔。冲波崩金堤,万夫废穡事。……酿酒相呼饮,颠倒再拜跪。中心忘嗔诃,纵谈诋汉魏。三十能歌诗,鄙薄雕虫技。不肯学仕宦,慷慨负高义。持钱送酒家,觞至即一醉。……

这才是“西北弟子”应有之气度。就此我们不仅可以认识其诗风,也可以认识其为人。

后一点则见于清人顾嗣立之论,他在《元诗选》萨都刺小传中说:“云石海涯、马伯庸以绮丽清新之派振起于前,而天锡继之,清而不佻,丽而不缛,真能于袁、赵、虞、杨之外别开生面者也。”很明显,他认为,元后期“绮丽清新”之风

有一个形成过程,由马祖常等为前驱先导,萨都刺继起而成为风气。在元中期诗坛宗主虞集看来,萨都刺那些使他一见“失惊”的“新诗”,就于马祖常有关。我们看虞集评萨都刺的这首《与萨都拉进士》:

当年荐士多材俊,忽见新诗实失惊。今日玉堂须倚马,几时上苑共听莺。贾生谁谓年犹少,庾信空惭老更成。惟有台中马侍御,金盘承露最多情。

虞集见萨都刺诗之所以“失惊”,是“惊”其诗中写丽情,所以说“进士萨天锡者,最长于情”,虞集认为,在他们作为师长的这辈人中,长于写情的只有马祖常,因而萨都刺可能受马的影响。

从一个方面说,虞集的判断是对的,他指出了萨都刺诗与马祖常的关系。我们回到“绮丽清新之派”上来,马祖常却有“绮丽清新”之作,其作确可视为萨都刺之先导。这里举《秋意》和《送客归扬州》两诗:

银床坠露下高桐,竹练含冰留麝笼,蒲萄酒作玛瑙红。湘娥江边采芙蓉,月华流影天汉东。素商凄清扬微风,草根知秋有鸣蛩。

扬子江头水拍天,人家种柳住江边。吴娃荡桨潮生浦,楚客吹箫月满船。锦缆忆曾游此地,琼花开不似当年。竹西池馆多红药,日日题诗舞袖前。

正如人们评萨都刺丽情之诗有“秀骨”一样,马祖常“绮丽清新”之诗也不乏秀骨,在他们诗中,没有那种肥艳无骨而一味秾艳或软艳之作。

但是,马祖常诗决不仅仅是“绮丽清新”,甚至主要不是“绮丽清新”。评价马祖常的诗,更应该关注的,似乎是他接触社会面之极其宽广,反映社会生活之极其丰富。其游历之广超越前人,于是其游历之作反映各地风情、风俗、风物涉及地域之广及多样丰富性,也超越前人。

元至中期,社会矛盾已经十分尖锐,百姓的贫困化已经成为严重而普遍

的社会问题。作为一个有责任心和良知的色目官员,作为一个有着悲悯情怀的文人,他不能不把这些写出来。他诗中直写社会矛盾的作品相当多,且反映的面也相当广。写农民辛苦与贫困的如《踏水车行》:

松槽长长栝木轴,龙骨翻翻声陆续。老父踏车足生茧,日中无饭倚车哭。千田莘确稚禾槁,高天有雨不肯下。富家操金射民田,但喜市头添米价。人生莫作耕田夫,好去公门为小胥。日日得钱歌饮酒,朝朝买绢与豪奴。识字农夫年四十,欲踏车脚脚失力。宛转长谣陇卧间,谁能听此无凄恻。

诗虽不长,却不仅反映了农民的痛苦,还反映出贫富的对立、贫民与官府爪牙的矛盾。富人乘人之危以贫民的破产为幸借机兼并耕地,胥吏的欺压与搜刮,正是造成农民痛苦的社会原因。而“高天有雨不肯下”则可引发读者更多的联想。造成农民贫困以至于无以为生的,还有兵役,它带给百姓的,不仅是经济的贫困,还有家人的离散、心灵的痛苦。其《古乐府》由此着笔:

天上云片谁剪裁,空中雨丝谁织来。蒺藜秋沙田鼠肥,贫家女妇寒无衣。女妇无衣何足道,征夫戍边更枯槁。朔雪埋山铁甲涩,头发离离短如草。

贫家女天寒无衣,现实的贫困使她看不到温饱生活的希望,于是她幻想着天上的云片与雨丝,幻想雨丝可以织成布,云片可以裁成衣。但幻想毕竟是幻想,幻想无法解除身受的苦寒。身上的苦寒已经使她难以度日,心中的苦寒则更是一种煎熬:远在边关的征夫承受着比她更大的痛苦。这首诗反映的内容,应该说没有什么新鲜,但它独特的角度、新奇的想象、苦中更苦的对比,创作了诗歌独特的风貌。

元代的户籍极其复杂,除军户、民户、匠户、灶户等外,还有站户(即驿户)。元代驿站繁多,费用也很浩繁,元代专设“站户”,站户要为乘驿往来官员提供交通工具,当时主要是马。元代管理粗疏,官员、使者乘驿往来往往失

去控制,据有关文献记载,元成宗时四个月内,即起马 13300 余次,即使所有马匹昼夜在道,也难以应付。使得大批驿马死于途中。驿马累死,倒霉的还是养马的驿户,因为官府只要求他们提供马匹而不管其他。到后来,大批站户家破人亡。马祖常的《六月七日至昌平赋养马户》就具体而形象地反映了这一严重的社会弊端:

马足与石斗,石齿啮马足。足跛背生疮,突兀瘦见骨。官家日有事,陆续使者出。使者贵臣子,骑驰日逐轂。驿吏报马毙,鞭挞寡妇哭。寡妇养马户,前年夫死役。占籍广川郡,有田种菽粟。翁姑昔时在,城邑复有屋。连岁水兼旱,洊饥罹不淑。夫死翁姑亡,田屋尽质鬻。寡妇自养马,远适雕窝谷。绩纺无麻丝,头葆胫肤黑。塞下藜苋小,空釜煮水泣。驿吏鞭买马,磨笄向山石。安得天雨金,马壮口有食。

这样的诗,在艺术上似乎没有什么讲究,但就是如此客观的实录,已经让读者心酸气寒,质朴无巧却很动人。这大约是诗人为养马寡妇的惨痛而同其惨痛,已经无暇去思考诗的艺术,感情到难以抑制地步,只好直白道来。而其感动读者的力量,也正在于无修饰、无掩饰的直白道来。

元代不像中国其他朝代那样重农抑商,商业的发展一方面促进了城市经济的发展,但商人的豪奢、奸商的巧取豪夺,也是严重的社会问题,商人捐钱买官,亦官亦商,或者官商勾结,使得社会财富集中,贫富差距极度扩大,造成社会的畸形,破坏着社会的安定。马祖常深感这一问题的严重性,在诗中作了深刻的反映。如《湖北驿中偶成》:

江田稻花露始零,浦中莲子青复青。楚船祠龙来买酒,十幅蒲帆上洞庭。罗衣熏香钱满筐,身是扬州贩盐客。明年载米入长安,妻封县君身有官。

诗中描写如此一个志得意满、意气扬扬的富商形象。这类富商,广有钱财,但境界低下,毫无社会责任感。《绝句》十六首之三就抨击了这类商人人

格之低：“西江画舸贩盐郎，白纻轻衫两袖长。不肯一钱遗贫士，却拚双玉买歌娼。”研究元杂剧的人都强调元代的儒商矛盾甚至对立，商人之富与儒生之贫形成了巨大反差。在元代，所谓儒者“颠倒不如人”，相对于官之贵而感到儒之贱是一个方面，相对于商之富越感到儒之贫也是一个方面。马祖常诗对此也有涉及，如其《送胡古愚还越四首》之一所说：“客子布衣风又急，世间无用是才名。”这是对朋友的伤怜，是自我之伤叹，也是对社会现象所表达的不平。

人情浇薄与世态炎凉之叹，也是马祖常反映社会生活的一个方面。人们趋炎附势，有势时百般逢迎，失势则转眼路人，马祖常用故相宅前的所见所感，发出沉重的感叹，其《过故相宅二首》其一说：“故相门闲草自春，宅基一半属他人。可怜掉臂当时客，尽是风吹路上尘。”

从他《壮游八十韵》一诗所述可知，他一生游历极广。按今天的区划说，他的家乡在河南之光州，临近之地有安徽，西北应该到过甘肃、宁夏，向北则今河北、北京（元之大都）、内蒙（元上都，今内蒙古正蓝旗），南则湖北，东南江苏、浙江，远至福建。和很多元代诗人一样，他诗中反映各地风情风物的诗，也很引人注目，其中尤以西域诗最为人称道。就风格说，这部分诗似乎也近于“绮丽清新”，但我宁可把“绮丽”改成“奇丽”，奇而且丽，更符合这部分诗的特点。最著名的如《河西歌效长吉体》：

贺兰山下河西地，女郎十八梳高髻。茜根染衣光如霞，却召瞿昙作夫婿。紫驼载锦凉州西，换得黄金铸马蹄。沙羊冰脂蜜脾白，个中饮酒声淅淅。

习惯于中原生活而对于西北地区生活很陌生的马祖常，集中写下了他在西北感到新奇甚至是咄咄怪事的风俗与风情，十八岁高髻女郎，一个很夺目的形象，穿着鲜亮的衣服，不可思议的是却召了僧徒作夫婿。姑娘虽然年轻，却长于经商，经营以中原地区的丝织品换取更西地区的黄金。她们生活富足，女孩子豪爽且豪奢，饮酒声淅淅，简直有绿林好汉之风。这些在中原人看来，非常怪异而不可思议。其他如《灵州》中所写“少妇能骑马，高年未识

书”，也是大异于中原的。西域诗中流传更广的是《河湟书事二首》：

阴山铁骑角弓长，闲日原头射白狼。青海无波春雁下，草生磧里见牛羊。

波斯老贾度流沙，夜听驼铃识路赊。采玉河边青石子，收来东国易桑麻。

第一首写驻青海湖一带的骑兵，在偃武修文的年代，昔日战火连绵的边塞，铁骑“闲”了，只好“射白狼”练练功夫。他目之所见，是碧水春雁、草中牛羊，如此图画，合水乡美与草原美、雄刚美与静柔美而一之，图画之中，有水、天、草、人、兽、禽，有猎有牧（应该还有渔），这是多么和谐静穆的境界！第二首写中亚、小亚细亚的商人到中国来贸易。这首诗容量很大，写眼前事而能让读者视通万里，境界极其阔大：大元帝国疆域之广阔，国力之强盛，边境之安定，交通之发达，商贸之繁盛，内地经济之繁荣，物品之丰富，人民之安居乐业等，都可由边塞商路畅通这一点而想见。

在与西北相反的方向，他也曾到过路尽东南的福建。从浙江到福建，东南的风情风物，也使这位中原长大的色目诗人新奇万分，其《闽浙之交》五首之四，写的就是让他感到新鲜而奇异的东南风物：“路入闽中尽翠微，家家蕉葛作秋衣。石墙遮竹松围屋，时有丹禽哺子归。”

这奇丽的诗歌风貌，不仅来自于各地不同的奇特风情，也来自于诗人喜欢奇、欣赏奇、善于发现奇的眼光。马祖常以喜爱新奇的诗家眼观物，在平常景色中依然能发现或者感受到他人感受不到的奇。其《秋江钓月》诗就是一例：

秋天月落秋江底，狂客持竿钓不起。我知月魄在天上，天地山河终不昧。收君钓丝解君饵，还我光明照千里。君不见古来亦有谪仙子，被发长歌弄江水。

我们没法不喜欢他这样的诗。这首诗实在值得玩味,因为从诗人的口气看,他是一个清醒者,有位远不及他清醒的“狂客”竟然手持钓竿要钓起江底明月。而他这位清醒者要阻止钓月的狂客,因为狂客调月影响了月之光明照千里。这岂不是狂中之狂?李白投江捞月的故事,说明了谪仙子对皎洁明月终生的热爱与向往,这显然也是马祖常的追求与向往。更引人深思的是,在这首诗中,我们到底也没法判断,这光明照千里的明月,是不是真的挂在天上,抑或仅仅是诗人的一种愿望。这其实也正是诗的又一妙处。

第三节 其他“西北子弟”诗人

元代后期,在中国历史上第一次出现了一个少数民族诗人群体。这一群体,除以萨都刺为最突出的代表外,还有泰不华、余阙、迺贤、丁鹤年等。

泰不华(1304—1352),字兼善,蒙古族,伯牙吾台氏。初名达普化,文宗为赐今名。世居白野山,其父塔不台始家台州(今属浙江)。兼善年十七,江浙乡试第一。至治元年(1321),右榜进士第一,授集贤修撰,累转监察御史。顺帝初,与修宋、辽、金三史,擢礼部尚书。至正八年,方国珍兵起江浙,行省参政朵儿只班被执,上招降状,诏泰不华察实以闻。具上招捕之策,不报。十一年,迁浙东道宣慰使都元帅,与左丞孛罗帖木儿夹攻方国珍。孛罗先期至,为方国珍所执,寻遣大司农达识帖睦迺招之,方国珍伪降。泰不华请攻之,不听。改台州路达鲁花赤,十二年三月,方国珍袭之澄江,战死,年四十九,赠行省平章政事、魏国公,谥忠介。泰不华为官以清廉称,明曹安《谏言长语》卷下记一故事:

元泰不花为台州守,有所廉察,因夜宿村家,闻邻妇有姊妹夜绩者,姊曰:“夜寒如此,我有瓶酒在床下,汝可分其清者留以奉姑,下浊者吾与尔饮之。”姒如其言,起而注清者于他器,且曰:“此达元帅也,吾等不得尝矣。”姊曰:“到底清耶?”遂笑而罢。不花闻之,未曙即去。

这样的故事未必完全真实,但可以说明泰不华清廉之声,妇孺尽知。泰

不华好读书,以文章名。善篆隶,温润道劲,盛称于时。清顾嗣立《元诗选》录其诗,题《顾北集》,小传云:“自科举之兴,诸部子弟类多感励奋发,以读书稽古为事。迨至正用兵,勋旧重臣与有封疆之责者,往往望风奔溃败衄,遁逃之不暇。而挺然抗节,秉志不回,乃出于一二科目之士,如达兼善、余廷心者,其死事为最烈,然后知爵禄豢养之恩,不如礼义渐摩之泽也。故论诗至元季诸臣,以兼善为首,廷心次之,亦足见二人之不负科名矣。”如此其诗也因人而重。

泰不华现存诗中,侍从、朝臣赠答诸作占相当比例,这些诗写得雍容肃穆,和历代同类作品一样,缺少丰富的内容和情感。但从中也可以看出,作者运用诗歌艺术形式的娴熟。这类诗中,《寄同年宋吏部》表现作者失意的哀怨:“海国风高秋气早,关河云冷雁声稀。嗟予已属明时弃,自整丝纶觅钓矶。”其情绪如天边一抹淡淡愁云,让人感受一缕惆怅。就诗而论,泰不华在元代不能算著名诗人,但由于他生性淡泊,语言质实,故其诗作,天然有一种近陶风味。比较突出的是《衡门有余乐》与《送友还家》两首:

衡门有余乐,初日照屋梁。晨起冠我帻,亦复理我裳。虽无车马喧,草木日夜长。朝食园中葵,莫撷涧底芳。所愿不在饱,领颠亦何伤。

君向天台去,烦君过我庐。可于山下问,只在水边居。门外梅应老,窗前竹已疏。寄声诸弟侄,老健莫愁予。

我们喜爱这些诗的风味气象。如细分析,则《衡门有余乐》模拟痕迹明显,《送友还家》则让人想到大约是唐人伪作的陶渊明《问来使》:“尔从山中来,早晚发天目?我屋南山下,今生几丛菊?蔷薇叶已抽,秋兰气当馥。归去来山中,山中酒应熟。”但这并不影响我们对这些诗的喜爱,当然也不影响我们认为这是不错的诗。

泰不华在当时毕竟是镇守一方的军政大员,所以他的诗不会一味淡泊,也有表现其豪迈气度之作,如《送琼州万户入京》:

海气昏昏接蜃楼，颶风吹浪蹴天浮。旌旗昼卷蕉花落，弓剑朝县瘴雨收。曾把乌号悲绝域，却乘赤拨上神州。男儿坠地四方志，须及生封万户侯。

这首诗富有唐诗风味，但没有模拟之痕。

在元末少数民族诗人中，与泰不华并称的是余阙。如上文所引《元诗选》泰不华小传所言：“故论诗至元季诸臣，以兼善为首，廷心次之”，不仅因为两人同为少数民族诗人，更重要的是因为他们同被称为元末忠节之士。

余阙(1303—1358)，字廷心，一字天心，唐兀氏，世家河西武威(今属甘肃)，父官庐州，遂为庐州(今安徽合肥)人。尝读书庐州东南青阳山中，学者称青阳先生，并以名其集。少丧父，授徒养母，与吴澄弟子张恒游。顺帝元统元年(1333)会试第二，授泗州同知。修宋、辽、金三史，召入翰林为修撰，拜监察御史，改中书吏部员外郎，出为湖广行省左右司郎中。迁翰林待制，出金浙东廉访司事。淮南乱起，至正十三年(1353)，起为淮西宣慰副使，金都元帅府事，分兵守安庆。明年升同知、副元帅。十五年，升都元帅，拜江淮行省参知政事。十七年秋，拜淮南行省右丞。陈友谅等攻安庆，十八年正月，城陷，自刭死。谥文忠，追封贞(一曰夏)国公；明改谥忠宣，追封豳国公。史称阙留意经术，五经皆有传注。有《青阳先生文集》。

据《元史》本传，余阙当元末危亡之时，“南北音问隔绝，兵食俱乏。”在孤城安庆“环境筑堡砦，选精甲外扞，而耕稼于中。”又遇境内“大饥，人相食”，及相继之大旱、大雨等灾，余阙与军民抗灾御敌，坚守六年，“群盗四面蚁集，外无一甲之援”，余阙带病出战，“矢石乱下如雨，士以盾蔽阙，阙却之，曰：汝辈亦有命，何蔽我为？”城破，慷慨赴死，妻及子女皆投井死。成为一代节烈名臣，人比之唐张巡、许远。其同年友李祁以为，余阙“以羸卒数千守孤城，屹然为江淮砥柱者五六年。援绝城陷，竟秉节仗义，与妻子偕死。……孤忠大节，足以照映千古，煜然为斯文之光。”^①文因人重，故其《青阳集》曾多次整理，流传甚广。当然，余阙诗不仅借人品传，其诗作本身亦可称道，如《四库全书总

① 李祁：《青阳先生文集序》，《云阳集》卷三。

目》所言：“文章虽阙之余事，而心声所发，识度自殊。”

余阙曾两入翰林，又以翰林待制出金浙东道廉访司事，以文学、经学、书法享誉文坛。与泰不华并称，实际成就，余阙为高。就诗而论，其所以为评家所重，一是因其独具特色。元末东南，以杨维桢为宗主的铁崖派笼罩一时，诗人多受其影响，余阙则能独立于时风之外，故《四库全书总目》言“其诗以汉魏为宗，优柔沉涵，于元人中别为一格”。二则东南诗文名家戴良从余阙学诗。戴良成一代诗文名家，余阙诗，也随之长一格价。

前人对余阙诗的评价，大致认为他越唐人而规仿六朝。其弟子戴良以之与马祖常、萨都刺并称，而三人各具特色：“（西北诸国子孙）其以诗名世，则马公伯庸、萨公天锡、余公廷心其人也。论者谓马公之诗似商隐，萨公之诗似长吉，而余公之诗则与阴铿、何逊齐驱而并驾。”^①以诗之成就论，余阙与马祖常、萨都刺差距是明显的。就风格论，戴良之论，为后人所认可，明胡应麟谓：“元人制作大概诸如一家，惟余廷心古诗、近体咸规仿六朝，清新明丽，颇自足赏。”^②清人顾嗣立评价更高些，以为“诗体尚江左，高视鲍、谢、徐、庾以下不论也。”^③而李祁《青阳先生文集序》则说他“诗尚古雅”，《四库全书总目》评其“以汉魏为宗，优柔沉涵”，同此见解。这些评论，分别反映了余阙诗的不同方面。他本人对诗作，则追求超逸出尘的高格调，其《题涂颖诗集后》评涂颖诗：“其精丽有谢宣城步骤，平淡闲适不减孟浩然”，这其实反映了他对诗风的追慕。又说：“余尝论学诗如炼丹砂，非有仙风道骨者，不能有所成也。”^④

大致说来，他至正十三年守安庆以前，仕宦各地时的诗，和安庆围中六年的诗，内容和风格都有差别。守安庆以前的诗，风格以恬淡素净为主。评者以为其诗似阴铿、何逊，规仿六朝，体尚江左，很准确地揭示了余阙这些诗的特色。其《吕公亭》一诗，就很典型：

鄂渚江汉会，兹亭宅其幽。我来窥石镜，兼得眺芳洲。远岫云中没，

① 戴良：《鹤年吟稿序》，《九灵山房集》卷二一。

② 胡应麟：《诗数》外编六。

③ 顾嗣立：《元诗选》初集余阙小传。

④ 余阙：《青阳集》卷六。

春江雨外流。何如乘白鹤，吹笛过南楼。

“远岫云中没，春江雨外流”一联，其工致流美，不亚阴、何。由于元末战乱，他诗中的景色有时还显得暗淡，以及难以消除的忧患之思。其《饮散答卢使君》云：

契阔思相见，留连及此辰。长江映酒色，细雨若歌尘。所喜襟怀共，由来态度真。何时洗兵马，得与孟家邻。

这一时期的诗并不都如六朝，也有如汉魏诗之古朴者，所以有评者言其诗尚古雅，以汉魏为宗，应就这类诗而发。这类诗在其早期诗中还是不少的，如《拟古赠杨沛》：

杨生仕州县，谋国不谋身。一朝解印绶，归来但长贫。茅茨上穿漏，颓垣翳绿榛。空床积风雨，蜗牛止其中。辛苦岂足念，杀身且成仁。

质朴淳厚，不尚华藻，富有汉魏诗的风味。余阙诗中还有浅白如话但又颇为清丽的，如绝句《别樊时中》：“桃花灼灼柳丝柔，立马看君发鄂州。懊恼人生是离别，不如江汉共东流。”我们很难说似六朝不似六朝，似晚唐不似晚唐，倒是有些民歌风味。

至于说他“高视鲍、谢”，就风格说，不是十分明显。他有写景奇崛，气势贯注之作，可能与鲍照诗风有相似处，如《杨平章崇德楼》：

重城控秋塞，丹楼耀芳甸。颊霞上氛氲，苍林下葱蒨。长河城边急，积岵窗中见。远雁灭居延，行云归鄯善。大贤谢卿相，垂帙化乡县。春虫触宝瑟，余花飘玉研。方从董园乐，陋彼歌梁转。伊予去山泽，寒斋秋草遍。载览登楼篇，益重临渊羡。

但这样的诗，不能作为余阙诗风格与成就的代表。

余阙诗让人赏叹的,是坚守安庆,被围孤城时的诗,今人论余阙诗,以为有建安诗慷慨悲凉之气,而又不免英雄末路之浩叹^①,是就此而论。代表性的作品,应该是五言古体《送康上人往三城》和七言律诗《登太平寺次韵董宪副》,两诗如下:

尝登大龙岭,横槊视四方。原野何萧条,白骨纷交横。维昔休明日,兹城冠荆扬。芳郊列华屋,文纓被五章。乘车衣螭绣,贵拟金与张。此祸谁所为,念之五内伤。竖儒谬乘障,永赖天降康。枞阳将解甲,皖邑寝开疆。耕夫缘南亩,士女各在桑。念子中林士,振策亦有行。我闻三城美,龙岭在其傍。连林积修阻,下有澄湖光。明当洗甲兵,从子卧石床。

萧寺行春望下方,城中云物变凄凉。野人篱落通濡口,贾客帆樯出汉阳。多难渐平堪对酒,一樽难尽更焚香。凭将使者阳春曲,消却征人鬓上霜。

前一首确有沉雄之气,但一转而为对往日繁华的追怀,而不是尽洗甲兵的壮怀。再转而为对太平的渴望,最终却结在对归卧林下的向往。其气愈转愈下。但总的看,仍不失为好诗,这类诗在元诗中并不多见。后一首则沉郁而悲凉,诗在艺术上是成熟的,其“野人篱落通濡口,贾客帆樯出汉阳”联,颇受胡应麟称赏,以为“句格庄严,词藻瑰丽。上接大历、元和之轨,下开正德、嘉靖之途”^②,在元诗中应为上乘。

在元代后期少数民族诗人群体中,迺贤是真正能够和萨都刺并称的诗人,与萨都刺同为代表性少数民族诗人。《四库全书总目》称迺贤“天才宏秀,去元好问为近。虽晚年内登翰林,外参戎幕,而仕进非所汲汲,惟以游览唱酬为事。故气格轩翥,无世俗猥琐之态。其名少亚萨都刺,核其所作,视萨都刺无不及也”。其成就和影响亚于萨都刺,而其抨击社会弊端之大胆,因而其诗

① 张文澍:《英雄歧路,末世悲歌——论元末西域作家余阙》,《民族文学研究》2006年第4期。

② 胡应麟:《诗薮》外编六。

所具有的感动人心的力量,又在萨都刺之上。就其诗歌艺术说,他也是一位特色鲜明值得研究的诗人。

迺贤(1309—1368),字易之,别号河朔外史,本突厥葛逻禄氏,“葛逻禄”为突厥语,汉译为马,故又名马易之。世居金山(今新疆阿尔泰山)之西,其祖随蒙古军内迁中原,居南阳(今属河南),遂为南阳人。幼年时迁居庆元路鄞县(近属浙江宁波)。师从庆元乡先贤郑觉民(字以道)。至正六年(1346)与会稽韩与玉、金华王祎偕来大都,与玉能书,王祎能古文,迺贤以诗名,因并称“江南三绝”,而迺贤诗名尤著。归浙后,辟为东湖书院山长。二十二年,以布衣召为翰林编修。二十八年,参桑哥实里军事,死于军中。其诗除《金台集》外,有《海云青啸集》及《铙歌集》,不传。其笔记《河朔访古记》二卷,流传颇广。

迺贤在元代是一位很特别的人物。其特别突出的一点,据同时代的程文说,是“家故有阀阅勋劳,可藉以取富贵,而弃不就,矐然一寒生,专以诗鸣世,亦奇伟不群之士哉!”^①至于如何借以取富贵,则未明说。不过,在元代,家有阀阅勋劳是可以荫为官的,如此也许和同时代辞官让爵的诗人兼曲家贯云石一样,甘愿浪游天下,做个诗人。但没有明确记载。而贡师泰的说法近似而不同,贡师泰序迺贤集所:

予闻葛逻禄氏在西北金山之西,与回纥壤相接,俗相类,其人便捷善射,又能相时居货,媒取富贵。易之世出其族,而心之所好独异焉,宜乎见于诗者,亦卓乎有以异于人也。虽然,富贵可以知力求,而诗固有难言者矣。是以黄金丹砂,穹圭桓璧,犹或幸致,而清词妙句在天地间,自有一种清气,岂知力所能求哉!昔之善论者,谓诗有别思。易之之于诗,其将悟于是也。^②

如果说程文的说法给人的印象,其所谓“富贵”偏重于贵的话,则贡师泰

① 程文:《金台集跋》,迺贤《金台集》卷末。

② 贡师泰:《金台集序》,迺贤《金台集》卷首。

所说,其所谓“富贵”主要是富,即通过经商以致富。贡师泰这段话有一个重要的价值,就是指出了这种人生追求的特殊性与其诗的关系:不汲汲于富贵,人才有清思清趣,才能得乾坤清气,于是就有迺贤如此好诗。“乾坤清气得来难”^①,迺贤作为“西北弟子”,之所以能成为一名有成就的诗人,成为具有独自特色且满纸清气的诗人,原因在此。

但是,从迺贤的自述看,他也并非可以轻取富贵而弃之如弊履。在贡师泰为其《金台集》所写的序中,就引了乃贤的一段自道:

仆于世甚拙,知焉不能出奇于时,钩连强近以有禄爵;力焉不能操弓挟矢,驰骤风雨以自效于时;又不能占占逐利,如鹰鹯鸷鸟之发也。此心泊然无他好,其有好而得之者,尽在是矣。

按他自己的说法,是自己没有其他所长,没有其他所好。但这段话也从两个方面肯定了程文、贡师泰对他的评价:一是泊然无他好,二是所好尽在诗(所谓“是”指诗)。当时诸名公为他诗集所作的序跋,都强调了迺贤这值得敬佩的人生追求,以及所长所好。黄潛《金台集题词》说:“易之雅志高洁,不屑为科举利禄之文,平生之学,悉资以为诗。”李好文序说:“吾闻易之不喜禄仕,惟以诗文自娱。其来京师,特以广其闻见以助其诗也。”危素跋说他“泊然无意于仕进,退藏句章山水之间。”^②他的一首《郑城冬夜读书有感》,让我们真切地感受到他对读书的热爱,对先哲的向慕,以及他皎月明镜般的心灵:

幽窗悄无寐,稍觉尘虑清。月色下床头,映我书册明。微灯照孤影,慨彼华发生。永怀古先哲,劳心但营营。

其心“营营”者,不在功名利禄,不在进退得失,而在于对先哲的追慕。

但是,非常可贵的是,他决没有躲到山间林下做一个世外之人,他对现实

① 元好问:《自题中州集后五首》其三。

② 分别见黄潛《金台集题词》、李好文《金台集序》、危素《金台集跋》,载迺贤《金台集》卷首、卷末。

有着极高的关注,他希望能对天下、对清除社会弊政发挥作用,但他的愿望总是无法实现的,所以,他诗中多有生不逢时、胸怀难展之叹。其《南城咏古十六首·黄金台》、《京城杂言六首》之六是这一情绪的表达:

落日燕城下,高台草树秋。千金何足惜,一士固难求。沧海谁青眼,空山尽白头。还怜易河水,今古只东流。

千金筑高台,远致天下士。郭生去千载,闻者尚兴起。我亦慷慨人,投笔弃田里。平生十万言,抱之献天子。九关虎豹严,抚卷发长喙。

迺贤在大都居于京师金台坊,他的诗集《金台集》即由此而命名。这地名当然会提示他想起遥远的燕昭王的黄金台,想到传说中古代圣明君王们的求贤若渴,可眼前金台之名犹存,当年筑台的燕昭王却长往不可见了,更让诗人失望的是“九关虎豹严”,无路可通天。

正是这种强烈的社会责任心和有于世的渴望,又毫无个人的利禄之想,使迺贤诗作具有了广泛而深刻的社会内容,和强烈的社会批判精神,因而具有很高的价值。迺贤诗中最具价值的作品,就是以长篇叙事诗形式,真实反映民生疾苦和深刻揭露社会弊端的作品。元明之际人林弼《马翰林易之使归序》就特别推崇迺贤这类诗作,称之为诗史,说迺贤“为诗有法,善以长篇述事,诚所谓诗史者。”并说:

今易之君不惟采民谣以观风,又能述民风以为诗,盖将以备清问之对,国史之录,如《枫亭女》等篇,使人痛哭流涕者也。^①

迺贤的这类作品,很引人注目,不管古人今人,都特别关注,并给予很高评价。古人如同时人张以宁、杨彝。张以宁《马易之金台集序》特别拈出这类作品:“《颍川老翁》、《新乡媪》、《芒山》、《巢湖》、《新堤谣》诸篇,又以白傅之

① 林弼:《马翰林易之使归序》,《林登州集》卷九。

丰赡，而寓之张籍之质古，不浅而易，不深而僻，盖学诸唐人而有自得其得焉者矣。”^①虽然从诗之艺术立论，但也指出其内容如白居易之新乐府。杨彝《金台集跋》说：“故余谓易之之诗，如《颍州老翁》、《西曹郎》、《巢湖》、《新乡媪》、《新堤》等篇，抚事感怀，若不经意而尽所欲言，有得于风人之旨者，当不谢于古人。”推崇之高，以为有“风人之旨”，即体现了《国风》讽刺现实的精神。今人谈迺贤诗者，几乎都高度重视和评价这类诗作。

迺贤这类诗，最为文学史著列举或被诗歌选本选入的是《新堤谣》，诗写黄河决口给当地百姓造成了极大灾难，“年来河流失故道，垫溺村墟决城堡”，朝廷因而派官调集民夫修筑新堤，结果修堤造成的人祸更甚于天灾：“流离冻饿何足论，只恐新堤要重筑。”但这类诗中，揭露最为深刻也最让人触目惊心的，是《颍州老翁歌》。大约是由于诗太长，也可能有别的原因（如涉及奸民、大盗等），文学史著不举，诗歌选本不选。这里引这首长篇叙事诗的主体部分：

河南年来数亢旱，赤地千里黄尘飞。麦禾槁死粟不熟，长镰挂壁犁生衣。黄堂太守足宴寝，鞭扑百姓穷膏脂。聒天丝竹夜酣饮，阳阳不问民啼饥。市中斗粟价十千，饥人煮蕨供晨炊。木皮剥尽草根死，妻子相对愁双眉。鹄形累累口生焰，鬻割饿草无完肌。奸民乘隙作大盗，腰弓跨马纷驱驰。啸呼深林聚凶恶，狎弄剑槊摇旌旗。去年三月入州治，踞坐堂上如熊黑。长官邀迎吏再拜，馈进牛酒罗阶墀。城中豪家尽剽掠，况在村落人烟稀。裂囊剖筐取金帛，煮杀鸡狗施鞭笞。今年灾虐及陈颍，疫毒四起民流离。连村比屋相枕藉，纵有药石难扶治。一家十口不三日，藁束席卷埋荒陂。死生谁复顾骨肉，性命喘息悬毫厘。大孙十岁卖五千，小孙三岁投清漪。至今平政桥下水，髑髅白骨如山崖。……

这首38韵76句的长诗，其对现实反映之真实深刻，其描述灾荒中民众罹祸之惨烈，都为中國詩史所未曾見，“木皮剥尽草根死，妻子相对愁双眉。鹄

^① 张以宁：《马易之金台集序》，《翠屏集》卷三。

形累累口生焰，脔割饿莩无完肌”，这样的景象，不管是杜甫、白居易诗中，还是宋代梅尧臣等人诗中，都未曾有过。这首诗在当时就引起了很大反响，不少人在诗后写下了心灵的感动和深深的感慨，如以清廉正直和爱民著称的余阙，在这首诗后写了如下文字：

至正四年，河南北大饥，明年又疫，民之死者半。朝廷尝议鬻爵以赈之，江淮富民应命者甚众，凡得钞十余万锭，粟称是。会夏小稔，赈事遂已。然民罹此大困，田莱尽荒，蒿藜没人，孤兔之迹满道。时予为御史行河南北，请以富民所入钱粟贷民，具牛种以耕，丰年则收其本。不报。览易之之诗，追忆往事，为之惻然。八年三月翰林待制武威余阙志。^①

时人李黼书其后曰：“状物写景之工，固诗家之极致。而繁于风化，补于政治，尤作者之至言。易之此诗，兼得之矣。”危素书其后曰：“易之此诗，格调则宗韩吏部，情性则同元道州。世必有能知之者。”^②这类诗中失传了的《枫亭女》，元明之际人林弼反复说到，其《书马翰林易之枫亭女篇后》说：“《枫亭女》篇，其辞苦如《石壕吏》，其心仁如《春陵行》，读之令人掩涕。”^③在引了当时人如此多的议论之后，我们应该无须多说。从诗歌形式看，这类诗基本上是长篇古体，风格则沉郁悲凉，且多借所写人物之口直接诉说。

元末少数民族诗人马祖常、萨都刺、迺贤等有一个共同点：游历之广。这一点在迺贤表现得更为突出。迺贤之游与马祖常、萨都刺之游有一个不同点：马祖常主要是宦游，萨都刺则有游商与游宦，即因经商和仕宦各地而游，迺贤之游则不因商、不因宦，乃“肆志远游”。

宋人论文学，创为“江山之助”说，以为游历名山大川，足以助诗人之奇气。于是游与诗，也成为元人谈论很多的一个话题。如戴表元说：“欲学诗

① 见迺贤《金台集》卷一《颍州老翁歌》后，又载余阙《青阳集》卷八，题《书合鲁易之作颍川老翁歌后》。

② 均见迺贤《金台集》卷一《颍州老翁歌》后。

③ 林弼：《林登州集》卷二三。

乎?则先学游。游成,诗当自异于时。”^①为什么呢,因为“山巉水驶,风气疏爽,士大夫得之而为清能灵解。……濯缨清流,连鑣层云,雍容雅言,优游燕歌……何莫非诗之助者?”^②游与诗,也是谈论迺贤时的一个重要话题。王祹《河朔访古记序》说:

既壮,肆志远游。乃绝淮入颖,经陈蔡以抵南阳,由南阳浮临汝而西,至于雒阳。由雒阳过龙门,还许昌而至于大梁。历郑、卫、赵、魏、中山之郊,而北达于幽燕。于是大河南北,古今帝王之都邑,足迹几遍。凡河山城郭官室,塔庙陵墓,残碣断碑,故基遗迹,所至必低徊访问。……至于抚时触物,悲喜感慨之意,则一皆形之于咏歌。^③

见之于文字记载的迺贤三次长途之游,此其一,即写成《河朔访古记》的这次长游,从他生长的浙东到大都。另一次是相反方向的远游,是受朝廷委派,“衔命祀南镇、南岳、南海,南镇礼既成,遂道瓯闽以达海、岳。”按南镇为会稽山,祀于越州。此礼已成,“道瓯闽以达海、岳。比至漳,闻广南多警,未进。适分省右丞罗公新建南岳庙成,有司请諏日具牲币,既新庙望祀。”^④这次衔命而南,时间在至正甲辰(二十四年),起码到了福建的漳州。在这两次之间,有一次上京之行,留下了《上京纪行》组诗。未见文字记载而于诗中可知的,有最初一次的大都之行和西至其祖籍金山(今阿尔泰山)之行。张以宁对其游与诗概括说:“其之官,绝巨海而北上;其出使,凌长河而南迈。其游览壮而练习多。予知其诗雄伟而浑涵,沉郁而顿挫,言若尽而意有余,盖将进于杜氏也。”^⑤

由此形成了迺贤诗中比重既大又有特色因而也就很有价值的另一类作品:描写各地风景、风情、风貌、风物的诗。这其中又可分为两类,一类是居于某地写某地风情、风貌、风物的诗,一类是行经某地所写的山水风景诗,或可

① 戴表元:《刘仲宽诗序》,《剡源文集》卷九。

② 戴表元:《千峰酬倡序》,《剡源文集》卷一一。

③ 王祹:《河朔访古记序》,《王忠文集》卷五。

④ 林弼:《马翰林易之使归序》,《林登州集》卷九。

⑤ 张以宁:《马易之金台集序》,《翠屏集》卷三。

称做旅居诗和行旅诗。

先说旅居诗。这类诗是诗人或长或短居住于某地,对某地的风景、风情、风光、风貌、风物有了细致入微的观察和生活感受,因而能够加以细致入微的描写,且能深得人与物之精神,把一地风物、风情的特色展示给读者,因而有着很高的艺术魅力。这类诗大致写于三地:他实际的家乡而在他以为属旅居的庆元即四明地区、居住了相当长时间的大都,和居住过一段时间的上都。这类诗基本上用绝句组诗写成,风格清新而明快。

迺贤自幼随父来到庆元,这是他生长的地方,虽然不算他的故乡,但实际上应有乡国之情。四明山水是美丽的,在生长于四明的迺贤眼中,四明山水当然更美丽。我们看他《月湖竹枝词题四明俞及之竹屿卷》把四明写得多么可爱:

丝丝杨柳染鹅黄,桃花乱开临水傍。隔岸谁家好楼阁,燕子一双飞过墙。

五月荷花红满湖,团团荷叶绿云扶。女郎把钓水边立,折得柳条穿白鱼。

水仙庙前秋水清,芙蓉洲上新雨晴。画船撑着莫近岸,一夜唱歌看月明。

梅花一树大桥边,白发老翁来系船。明朝捕鱼愁雪落,半夜推篷起看天。

月湖是四明的游览胜地,宋代罗浚《宝庆四明志》卷四就有记载:“月湖又曰西湖,其从三百五十丈,其衡四十丈,周围七百三十丈有奇,中有桥二,绝湖而过。汀洲岛屿凡十:曰柳汀,曰雪汀,曰芳草洲,曰芙蓉洲,曰菊花洲,曰月岛,曰松岛,曰花屿,曰竹屿,曰烟屿。亭台院阁,随方面势。四时之景不同,而士女游赏特盛于春夏。飞盖成阴,画船漾影,殆无虚日。”又据明李贤等《明一统志》卷四六,月湖在宁波府“府治西南,又名西湖,中有十景……为四明游

观胜概。宋时文人多有题咏。”迺贤这组诗,就是以竹枝词这种民歌形式的作品,咏歌月湖的可爱。《宝庆四明志》与《明一统志》关于月湖的记载虽然很诱人,但没用迺贤诗歌所具有的活的魅力。

这类诗中,迺贤写得最多的是京城大都,其原因大约这里是诗友最多,诗酒宴集以及诗友相约出游多,所以留下的诗篇自然也多。如组诗《次韵赵祭酒城东宴集》:

金河流水碧粼粼,御柳烟消曙色新。黄鸟只愁春去远,隔窗呼醒看花人。

童子将车候辟雍,先生载酒出城东。丝丝细雨春云薄,却恨罗衫怯晓风。

上东门外杏花开,千树红云绕石台。最忆奎章虞阁老,白头骑马看花来。

鲈满银盘酒满壶,山童竹里送行厨。风流绝似兰亭会,留取他年作画图。

仙家高馆隔红尘,流水联阶竹树新。学士重来今白发,冯阑空忆种花人。

碧草纤纤藉翠茵,醅醖酿熟十分春。移尊更近池边树,漉酒先生待挂巾。

十骑联镳入郭迟,从教斜日过棠梨。候门稚子牵衣笑,今日先生有好诗。^①

① 自注:国子监散学候日影到堂后梨树。

杜陵野客恋京华，日典春衣醉酒家。徒步归来情寂寞，一年空负隔城花。^①

与《月湖竹枝词题四明俞及之竹屿卷》相比，虽然语言风格大致相近，但由于所写对象不同，就有清新自然与儒雅风流之不同。迺贤对官禄爵位没用追求，但从他这些诗看，他在京城的生活是惬意的，在与馆阁大老诗酒酬唱中，他得到了一种满足，一种快乐。从他诗中看，这里“阁老”、“学士”倒都有些林下风致，这大约是他这位游士厕身其间而能得到一种特殊的心灵快乐的原因。写京城大都的诗，比较好的还有不少，如《京城春日二首》，其二云：“黄鹤楼东卖酒家，王孙清晓驻游车。宝钗换得蒲萄去，今日城东看杏花。”

旅居之作最受人关注的是由上都而至草原的诗作。迺贤记上都之行写成《上京纪行》组诗，组诗第一首《发大都》云：“南阳有布衣，杖策游帝乡。忧时气激烈，抚事歌慨慷。天高多霜露，岁晏单衣裳。”出发在“岁宴”，实是秋天，一路至上京，都是深秋景色，如“飞鸿离离尽南翔”等。接下来《锡喇鄂尔多观诈马宴奉次贡泰甫授经先生韵》则写于夏天，而后的《崇真宫夜望司天台》及以下的几首又写于秋天，最后《还京道中》：“客游倦缁尘，梦寐想山水。停骖眺远岑，悠然心自喜。晨霞发暝林，夕溜洄清沚。出峡凉风驰，入谷寒云起。霜清卉木疏，日落峰峦紫。”也是深秋景色。如此往来，起码是一年。居于上都的时间，最少在半年以上。在这期间，迺贤写下了反应上都及其周围草原风光、风情、风物、风貌的诗歌。其中最具代表性也经常为研究者举出的是《塞上曲》五首：

秋高沙碛地椒稀，貂帽狐裘晚出围。射得白狼悬马上，吹笳夜半月
中归。

杂沓毡车百辆多，五更冲雪渡滦河。当辕老妪行程惯，倚岸敲冰饮
驢驼。

① 自注：时诸公见招予以疾不能赴。

双鬟小女玉娟娟，自卷毡帘出帐前。忽见一枝长十八，折来簪在帽檐边。

马乳新桐玉满瓶，沙羊黄鼠割来腥。踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按海青。

乌桓城下雨初晴，紫菊金莲漫地生。最爱多情白翎雀，一双飞近马边鸣。

和当时很多诗人一样，迺贤也是带着新异的眼光来观察、感受、领略和歌咏塞外风光风物的，而研究元诗的人，又往往特别关注元人咏歌塞外的作品，因为元人笔下的塞外，大不同于前代诗人笔下的塞外，元人塞外诗中没有大漠穷秋、绝域苍茫的穷绝凄冷，没有“瀚海阑干百丈冰，愁云惨淡万里凝”的可怕，而是美好的、亲切的、充满生命活力的。迺贤这组诗的魅力，就在于鲜明与鲜活。与前两组相比，这组诗最受研究者关注，但并非这组诗高于前两组。

将这三组诗放在一起看，你就会感觉到欧阳玄概括迺贤诗“清新俊逸而有温润缜栗之容”是多么的准确。“清新俊逸”指风格，“温润缜栗”指其笔触细密工润，这就与萨都刺的“铄然之芒刺”“铿然之音律”相区别。当然，迺贤的旅居风物诗也并不全都清新俊逸、温润缜栗，也有朴野厚重的，《京城杂言六首》之四即是如此：“居庸土高厚，民物何雄强。老稚尚弓猎，不复知耕桑。射雕阴山北，饮马长城旁。驼羊足甘旨，貂鼠充衣裳。酒酣拔剑舞，四顾天茫茫。”比之《塞上曲》，此诗风格与塞外风物更为和谐。迺贤这类诗再一个显著特点，是将景物描写与人物活动融而为一，你可以说景物描写是人物活动的背景，也可以说人是景的有机部分，反正两者是无间融合，一体莫分的。

将这三组诗对比阅读，你又会看出同中之异：由于三组诗所写地之不同、人之不同，清晰地展示了不同地区的不同风情与风物。景与物的差异无须说，只看人之不同，“五月荷花红满湖，团团荷叶绿云扶。女郎把钓水边立，折得柳条穿白鱼。”“双鬟小女玉娟娟，自卷毡帘出帐前。忽见一枝长十八，折来簪在帽檐边。”一个江南女郎，一个塞北少女，通过这两个女孩和

衬托着她们的背景,鲜明地展示出两地风情。另外,由诗人与诗中人关系不同,又显示出不同视角,给读者以不同感觉:第一组与第三组,诗人是观赏者,所以有观赏者的新奇;第二组则是身在其中的参与者,因而有身在其中的亲切。

迺贤的行旅诗,即经行之处所写的山水诗,其中比较集中的是《上京纪行》组诗中的一些,如《龙虎台》、《居庸关》、《枪竿岭》、《李老谷》、《檐子洼》、《李陵台》。我们看《枪竿岭》和《李老谷》两首:

饮马长城下,水寒风萧萧。游子在绝漠,仰望浮云飘。前登枪竿岭,冈岑郁岧峣。崩崖断车辙,层梯入云霄。幽龕构绝壁,微径纡山腰。人行在木末,日落闻鸣蜩。履险力疲茶,凭高思飘飘。何当脱羈鞅,归种南山苗。^①

高秋远行迈,入谷云气暝。稍稍微雨来,渐怯衣裳冷。萦纡青崦窄,杳窅烟林迥。峰回稍开豁,夕阳散微影。霜叶落秋涧,寒花媚秋岭。途穷见土屋,人烟杂墟井。平生爱山癖,惕此愜幽静。月落闻子规,怀归心耿耿。^②

迺贤这类诗很有特点:他不以奇险之语而以简淡之语写奇险之景,给人的感觉是险而不恶。诗中险而不恶的效果,还源于诗人的独特手法:不是客观描述山水之险,而是以身历的感觉来写,并且用绝险之处的人烟展示生命的图景,从而创造了山险而心夷的客观效果。诗中淡淡的归思,也使作品显得冲淡而富韵致。李好文序迺贤诗称:

尝爱贺六浑阴山敕勒之歌,语意浑然,不假雕剏。顾其雄伟质直善模写,政如东丹托云画本土人物,笔迹超绝,论者以为不免有辽东风气之

① 题下注:山腰长城遗迹尚存。

② 题下注:谷中多杜鹃。

偏。惟吾易之之作，粹然独有中和之气，上可以追媲昔贤，下可以鸣太平之治。温柔敦厚，清新俊迈，使人读者隽永而不厌。^①

迺贤诗的这一特点，即不追求外在的峥嵘气象而追求内蕴的丰厚，符合元诗圭角不露、平中寓奇的时代特色。使人读而不厌，具有很高的艺术价值，决不因缺乏峥嵘气象而减价。

迺贤游历极广，他到过东西南北各地，各地气候、风景、风物不同，游历中接触到各种各类的人，不同人的生活、心理各异。阅历之广，是迺贤的优势，这种优势体现在诗中，使他往往能够用对比的方式，表现不同人、不同地之种种不同，增强了诗的趣味性。表现地之不同，迺贤用遥忆的方式，身在此地遥忆彼地，写出不同地域的强烈对比。如《七月十六夜海上看月》二首：

楼船留客宴良宵，坐看冰轮出海潮。却忆去年滦水上，夜深孤馆雪萧萧。^②

征人七月度榆关，貂鼠裁衣尚怯寒。不信江南今夜月，有人挥扇着冰纨。

在交通不够发达的古代，这种对比能给人以强烈的新奇感。与不同地域气候景象之不同相比，不同人心理之不同更为有趣。看其《郛城题壁》二首其二：

贾客金多梦不成，窗前叶落自心惊。可怜游子囊羞涩，夜半长歌看月明。

客馆里同住两个游客，两人都深夜难眠，但不能入睡的原因却恰恰相

① 李好文：《金台集叙》，迺贤《金台集》卷首。

② 自注：去年客上都，是日大雪。

反：一个因为钱多而心惊胆颤不能入眠，一个由于囊中无钱客况凄凉而不能入睡。这首诗近乎一则游戏笔墨的趣谈，却寓有深刻的社会内容，也可以说是寓庄于谑吧。诗中的游子，或许就是诗人自己的写照，他在《巢湖述怀寄四明张子益》一诗中，就写出了自己游历中的困顿：“我生胡为自役役，孟浪江湖竟何益？清霜镜底紫鬓丝，坐对篝灯空叹息。”艰难困顿中，对自己漫游的意义大为怀疑。看来，迺贤不像萨都刺那样，游兴勃勃。

迺贤在当时是大受欢迎的诗人，贡师泰序其诗集说：“易之葛逻禄氏也，少居江南，长游齐鲁燕赵之间，以客于京师，博学善歌诗，其词清润纤华，每出一篇，则士大夫辄传诵之。”故与当时诗坛大老交往甚多，一时名公，多为其诗集作序，叶盛《水东日记》卷八《元金台集刻本》云：“元诗人葛逻禄迺贤字易之《金台集》，前后序题跋，出虞伯生、欧阳元功、黄晋卿、张起岩、余廷心、曾子白、危太朴等，篆隶真行小楷，皆出诸公亲笔，入刻极其精妙。”《天禄琳琅书目》也说：“书中诸贤序、诗、识语，皆至正间所作，当时心折易之。匪特文章各尽所长，书法亦兼其妙，真行篆隶，无体不具，则无体不精。”由于刻印了诸多名家的手迹，《金台集》的刻本也成为欣赏价值很高的艺术品。迺贤大为诸家推赏，贡师泰序评其诗：“大抵五言类谢朓、柳恽、江淹，七言类张籍、王建、刘禹锡，而乐府尤流丽可喜，有谢康乐、鲍明远之遗风”。揭傒斯跋称“其诗百余篇，森然若开群玉之府，圭璋琬琰，各有列位，辞语至到，而神与情诣，动荡激越，可歌可舞，信乎其能谕诸人者”。张以宁《马易之金台集序》评其诗“五言短篇，流丽而妥适；七言长句，充畅而条达；近体五七言，精缜而华润。皆欲追大历、贞元诸子之为者”。^①

正如前人所论，迺贤诗风格是多样的，今人邓绍基先生说：“乃贤的诗作中古体和律诗都有佳什。七古有豪气，五古则有冲淡之音。律诗工整而有唐风。”^②他引七律《秋夜有怀明州张子渊》证明：“云表铜盘挹露华，高城凉冷咽清笳。弓刀夜月三千骑，灯火秋风十万家。梦断佳人弹锦瑟，酒醒童子汲冰花。起看归路银河近，愿借张骞八月槎。”而有的古体诗，有李白风致，如《新

① 张以宁：《马易之金台集序》，《翠屏集》卷三。

② 邓绍基：《元代文学史》，人民文学出版社1991年版，第488页。

月行》:

江南小儿不识愁,新月指作白银钩。家人见月更欢喜,卷帘唤我登高楼。三年留滞京华里,袞袞黄尘马头起。一番见月一番愁,归心夜逐东流水。在家不厌贱与贫,出门满眼多故人。谁念天涯远游客,只有新月能相亲。

不仅“江南小儿不识愁,新月指作白银钩”让人想起李白的“小时不识月,呼作白玉盘”,更由于其诗如天际微云,随意舒卷,挥洒由我,毫不费力,而自然成趣,可以追步李白。总之,迺贤诗的艺术成就,也是极可称道的。

丁鹤年应该算是元代少数民族诗人之殿军,清人顾嗣立称他为“为元季诸人后劲”^①,则不仅就少数民族诗人论。他中年时元朝灭亡,之后在明朝生活了三十多年。

丁鹤年(1335—1424),名不详,以字行,一字永庚,或以为名鹤年字鹤年。西域回回,以其父祖之名均有“丁”字(曾祖阿老瓦丁,祖父苦思丁,父职马禄丁),故以丁为姓。曾祖为西域巨商,成吉思汗征西域时,倾家资助军饷,因而世为元之显宦。其父以荫为武昌县达鲁花赤,遂定居鄂中。至正十二年(1352),红巾军占领武昌,鹤年奉母转徙镇江。母死,再徙四明。行台、行省交辟,不就。方国珍据浙东,最忌色目人,鹤年转徙逃匿。或教书度日,或寄居僧舍,或买药自给。有《避地》诗云:“避地长年大海东,萧条生计野人同。深春未耜孤村雨,落日帆樯远浦风。那得文章偕隐豹,聊将音问托归鸿。平生自恨无仙骨,五色蓬莱只尺中。”明初还武昌,葬母。晚年学佛法,屏绝酒肉,庐父墓以终,有丁孝子之称。其诗集或题《丁鹤年集》,或题《鹤年诗集》,或题《丁孝子集》。

丁鹤年在元明之际,是一位有成就且有特点的诗人。戴良序其集称:“鹤年兄弟俱业儒,伯氏之登进士第者三人,鹤年乃泊然无意于仕,遭时兵乱,逃隐海上,邈不与世接。凡幽忧愤闷悲哀痛苦之情,一于诗焉发之。观其古体

^① 顾嗣立:《元诗选》丁鹤年小传。

歌行诸作，要皆（雄浑）清丽可喜，而注意之深，用工之至，尤在于五七言律。但一篇之作，一语之出，皆所以寓夫忧国爱君之心，愍乱思治之意，读之使人感愤激烈不知涕泗之横流也。盖其措辞命意，多出杜子美，而音节格调，则又兼得我朝诸阁老之所长。故其入人之深，感人之妙，有非他诗人之所可及。”在元明之际，丁鹤年是怀恋元朝故国情感深挚的诗人。元室北迁后，他有题元顺帝手迹的诗《敬书宸翰后》，诗云：

神龙归卧北溟波，愁绝阴山敕勒歌。惟有遗珠光夺目，万年留得照山河。^①

“九鼎神州竟陆沉，偷生江海复山林”，他用诗笔哀悼故国，《自咏五首》可为代表，其二云：

一夜西风到海滨，楼船东出海扬尘。生惭黄歇三千客，死慕田横五百人。纪岁自应书甲子，朝元谁共守庚申。悲歌抚罢龙泉剑，独立苍茫望北辰。

他为自己不能像战国时楚国养食客三千的春申君黄歇那样，复兴楚国，又惭愧自己不能学秦末田横那样，率五百之士为齐国殉难。

丁鹤年诗艺在当时是颇受推崇的。瞿佑《归田诗话》载，鹤年诗《题凤浦方氏梧竹轩》：“凤鸟曾闻此地过，至今梧竹满丘阿。政怀翦叶书周史，却恨翻枝入楚歌。金井月明秋影薄，石坛风细晚凉多。中郎去后知音少，共负奇才奈老何。”瞿佑说，丁鹤年作此诗，“时作者已满卷，此诗一出，皆为敛衽。”清代翁方纲《石洲诗话》卷五说：“丁鹤年《题凤浦方氏梧竹轩》七律，时作者俱为敛衽。然末句‘共负奇才’似乎再一含蓄更妙。”其实，今天看来，此诗难称佳作。故四库馆臣批评说“今考其诗，中二联堆砌无味”。

^① 顾嗣立《元诗选》注：此云宸翰盖指庚申君手迹也。庚申君或称庚申帝，指元朝最后一位皇帝元顺帝，因其生于庚申年。

戴良所撰《高士传》又称其“善诗歌，而尤工于唐律，为文章有气”。《四库全书总目》称鹤年“尤长于五七言近体，往往沉郁顿挫，逼近古人，无元季纤靡之习。至顺帝北狩以后，兴亡之感，一托于诗。悱惻缠绵，眷眷然不忘故国”。清陈焯《宋元诗会》卷九四丁鹤年小传称：“鹤年诗典丽清醇。天姿既高，而学力足以副之。一时词彦，罕有出其右者。”前人如此推崇，决非虚誉。读丁鹤年诗，各体均有佳作。《四库全书总目》称赏其五七言近体，包括绝句和律诗。绝句五言如《长江万里图》（将归武昌自赋二首）

长江千万里，何处是依乡。忽见晴川树，依稀认汉阳。

长啸还江国，迟回别海乡。春潮如有意，相送过浔阳。

这是丁鹤年诗中少有的轻快之作，一种对家乡的思念与爱恋，自笔端流淌而出。我们拿元好问评陶渊明“此翁岂作诗，直写胸中天”来评丁鹤年这两首诗，应不过分。七言绝句如上引《敬书宸翰后》一首，所谓忠君爱国之忧，真挚而动人。又《闻雁》：

月落江城转四更，旅魂和梦到滦京。醒来独背寒灯坐，风送长空雁几声。

能写出这样的诗，可以无愧为大手笔。梦中的憧憬和醒来后现实的冷酷，情感的失落，将深广的社会内容蕴涵其中，思绪深沉悠远，苍茫无际。七言律诗如《钱塘怀古》与《兵后还武昌》：

钱塘佳丽冠南州，故国繁华逐水流。龙虎已消王霸气，江山空锁古今愁。吴臣庙冷潮喧夜，宋主陵荒塔倚秋。最是西湖歌舞地，数声鱼笛散凫鸥。

乱定还家两鬓苍，物情人事总堪伤。西风古冢游狐兔，落日荒郊卧

虎狼。五柳久非彭泽令，百花今岂杜陵庄。旧游回首都成梦，独数残更坐夜长。

这样的诗，承杜甫、元好问丧乱诗之绪，得其神韵，得其精神。丁鹤年古体也不乏佳作，如其《岁晏百忧集二首》：

岁晏百忧集，独坐弹鸣琴。琴声久不谐，何以怡我心。拂衣出门去，荆棘当道深。还归茅屋底，抱膝梁父吟。

岁晏百忧集，击节发商歌。商歌未终调，泪下如悬河。故乡渺何许，北斗高嵯峨。有家不可归，无家将奈何。

如果说丁鹤年近体诗富有唐诗风味的话，则古体更上追魏晋，气象浑融，笔力不凡。再看长篇《逃禅室述怀十六韵》

出处两茫然，低徊每自怜。本无经国术，仍乏买山钱。故邑三千里，他乡二十年。力微归计杳，身远客心悬。桃李谁家树，禾麻傍舍田。鹑衣秋屡结，蜗室岁频迁。逝水终难复，寒灰更不然。久要成龃齬，多病复沉绵。俯仰衷情倦，栖迟野性便。延徐谁下榻，访戴独回船。耻洒穷途泣，闲修净土缘。谈玄分上下，味道悉中边。有相皆虚妄，无才幸苟全。栖云同白鹿，饮露效玄蝉。高蹈惭真隐，狂歌愧昔贤。惟余空念在，山寺日逃禅。

总之，丁鹤年诗总以写丧乱与怀恋故国者为工。和很多有成就的诗人一样，丁鹤年诗也并非都是同一种风格，同一个面目，他也有轻快如民歌的《采莲曲》二首：“采莲复采莲，下有孤鸳鸯。秋花不结实，夜夜守空房。”“朝采并蒂莲，暮结同心结。不学绿杨枝，含颦送离别。”

丁鹤年生当元末衰世，其诗自是末世景象。继而元亡，其诗又成亡国挽歌。但丁鹤年诗虽有末世苍凉，但并不萎弱，而颇具风骨，故评者以为沉郁顿挫似杜甫，确实近似。

第十三章 “铁崖体”体现的元季诗风与画家诗人创作

所谓“铁崖体”，或称“铁体”、“老铁体”，是元末杨维桢所代表的一种独特诗风。对杨维桢做过深入而专门研究的黄仁生对“铁崖体”作了界定，认为它“主要用以指称杨维桢‘自为一体’的诗歌”，但“在不同语境中的内涵明显存在层次上的差别：一是代指性的，即含杨维桢创作的所有诗作；二是特指性的，仅指杨维桢创作的古乐府；三是泛指性的，包括杨维桢及其唱和友、‘承学之徒’写作的古乐府”^①。当时杨维桢与李孝光等人创作古乐府，以“诗出情性”相倡导，反对诗坛模拟之风，追随者众，形成诗派，笼罩诗坛，在元末及明初影响很大。

“铁崖体”的出现，标志着元代诗风的一次重大转换，即由元中期盛世诗风转为元后期诗风，其表现是由元中期和易雍容的诗风，转为后期标新竞秀的诗风。清顾嗣立曾有这样的宏观概括：“元诗之兴，始自遗山。中统、至元而后，时际承平，尽洗宋、金余习，则松雪为之倡。延祐、天历间，文章鼎盛，希踪大家，则虞、杨、范、揭为之最。至正改元，人材辈出，标新领异，则廉夫为之雄。而元诗之变极矣。”^②以杨维桢为宗主的铁崖体，转变元中期诗风，引领元后期诗风，影响明初诗坛。“铁崖体”的核心和领军人物杨维桢，是元代诗风由中期向后期转变的关键性诗人。

① 黄仁生：《杨维桢与元末明初文学思潮》，东方出版中心 2005 年版，第 236 页。

② 顾嗣立：《元诗选》杨维桢小传。

第一节 杨维桢开创的“铁崖体”诗风

杨维桢(1296—1370),字廉夫,号铁崖,东维子,又号铁笛道人,山阴(今浙江绍兴)人。少时日记书数千言,父宏筑楼铁崖山中,聚书数万卷,去其梯使诵读楼上者五年,遂贯穿经史百家。登泰定四年(1327)进士第。与萨都刺同年。授天台县尹。改绍兴钱清场盐司令。因性格狷直忤物,十年不调。顺帝至正初,修宋、辽、金三史,杨维桢上《正统辩》千余言。欧阳玄荐之,不果。至正十年(1350)以同年友荐补杭州四务提举。十六年转建德路总管府推官。十八年三月朱元璋兵克建德,避富春山中。元政府授以江西儒学提举,因兵乱未及赴任。迁居钱塘。张士诚召之,不应。徙居淞,讲学授徒,浪迹吴中。元亡,明洪武二年(1369),明太祖召修礼、乐书志,杨维桢辞谢,说:“岂有八十岁老妇,就木不远,而再理嫁者邪!”作《老客妇谣》以进,表明不仕之意。且言:“竭吾之能,不强吾所不能,则可;否则,有蹈海死耳!”“帝许之,赐安车诣阙廷,留百有一十日,所纂叙例略定,即乞骸骨。帝成其志,仍给安车还山。”^①卒年七十五。杨维桢曾居吴山铁冶岭,故号铁崖。过太湖,得莫邪铁笛,故又称“铁笛道人”。所作诗,集为《铁崖古乐府》、《复古诗集》、《铁崖集》、《东维子集》等。其中以《铁崖古乐府》影响最大。

杨维桢的诗风追求确实与元中期以“元诗四大家”为代表的诗风追求异趣。中期诗风追求“圭角不露”,“不大声色”^②,要“气象舒徐而俨雅,文章丰博而蔓衍。从而咏之,不足以知其深广;极其所至,不足以究其津涯”^③,不追求外在的声色与气势,而求内蕴的深厚,“精切整暇,如清江漫流,一碧千里,而鱼龙光怪,隐见不常,莫可得而测也”^④,奇崛寓于平易之中。他们普遍认为,诗歌震撼人心的力量,不在于外在语言的声色与力度,而在于诗的内蕴:

① 《明史》卷二八五《杨维桢传》。

② 王祚:《祭侍讲先生文》,载黄溍《黄文献公集》卷一二附录。

③ 虞集:《曹士开汉泉漫稿序》,《道园学古录》卷三三。

④ 黄溍:《绣川二妙集序》,《黄文献公集》卷六。

“古所谓惊风雨泣鬼神，非以其奇崛突兀，以其志也。”^①杨维桢等人的观念，与此大不相同。我们从张雨为杨维桢乐府诗所作之序中，可以强烈地感受到这种差别：

今代善用吴才老韵书，以古语驾御之，李季秋、杨廉夫遂称作者。廉夫又纵横其间。上法汉魏，而出入于少陵、二李之间。故其所作古乐府词。隐然有旷世金石声。人之望而畏者，又时出龙鬼蛇神，以眩荡一世之耳目。斯亦奇矣。^②

所谓的“旷世金石声”，所谓“人之望而畏者，又时出龙鬼蛇神，以眩荡一世之耳目”等，都是元中期诗论家所反对的，至少是不主张的。

但是，如果说杨维桢代表的“铁崖体”或“铁崖派”，就是对元代中期诗风的反动，或者直接将杨维桢等与中期虞集等对立起来，则只能是今人的理解，而这种理解是远不符合元代诗史实际的。事实上，杨维桢诗大行于世，得力于中期代表性诗人的提携与扶持，杨维桢本人在《潇湘集序》中回忆说：

余在吴下时，与永嘉李孝光论古人意……遂相与唱和古乐府辞，好事者传于海内，馆阁诸老以为李、杨乐府出而后始补元诗之缺，泰定文风为之一变。^③

这“馆阁诸老”即虞集、黄潛等中期诗风的代表人物，黄潛还亲自选评其古乐府诗，杨维桢《玉笥集叙》说：“泰定、天历来，予与睦州夏溥、金华陈樵、永嘉李孝光、方外张雨为古乐府，史官黄潛、陈绎曾遂选于禁林，以为有古情性，梓行于南北。”^④由此可知，杨维桢及其唱和友的作品之流行，得力于黄潛等人的推荐。

① 刘将孙：《魏槐庭诗序》，《养吾斋集》卷一一。

② 张雨：《铁崖古乐府序》，载杨维桢《铁崖古乐府》卷首。

③ 杨维桢：《东维子集》卷一一。

④ 《杨铁雅先生文集全录》卷四。

杨维桢在论诗文字中,常常标举中期诗坛大老,表达自己对他们的仰慕,如:

我朝古文殊未迈韩、柳、欧、曾、苏、王,而诗则过之。郝、元初变,未拔于宋;范、杨再变,未几于唐。至延祐、泰定之际,虞、揭、马、宋诸公著作,然后极其所挚,下顾大历与元祐,上逾六朝而薄风雅,吁亦盛矣!^①

我元之诗,虞为宗,赵、范、杨、马、陈、揭副之,继者迭出而未止。吾求之东南,永嘉李孝光,钱塘张天雨,天台丁复、项炯,毗陵吴恭、倪瓒,盖亦有本者也。近复得永嘉张天英、郑东,姑苏陈谦、郭翼,而吴兴得郑韶也。韶诗清丽而温重,无穷愁险苦之态。^②

前段文字说明杨维桢对中期诗坛大老推崇的程度,后一段文字则把元后期他所表彰的这些诗人,都看作是中期诗坛代表人物的后继者,所未名言者,这后期代表诗人当然包括他自己,自然,他也把自己看作是中期虞集等代表性诗人的后继者。其实,这并非他个人的看法,而是一种社会评价,张雨在《铁崖古乐府序》中就有记录:“东南士林之语曰:前有虞、范,后有李、杨。”^③

那么,该如何解释杨维桢等在诗风取向上与中期诗人大不相同的旨趣呢?

从金元之际的元好问,宋元之际的方回,中间则以虞集等诗人和诗论家为代表,一直到元后期的杨维桢等人,他们对于诗歌,都思考着一个共同的问题:在唐宋之后,诗歌当如何发展。杨维桢与中期诗人虞集等人思维的共同点更多一些:他们批判的对象都是“晚唐季宋”(以及受宋末影响的“国初”诗坛之弊),他们取法的对象也一样,都是唐与汉魏,由此上追风雅。杨维桢的弟子吴复在《铁崖古乐府序》中说:

① 杨维桢:《玩斋集序》,贡师泰《玩斋集》卷首。

② 杨维桢:《剡韶诗序》,《东维子集》卷七。

③ 张雨:《铁崖古乐府序》,载杨维桢《铁崖古乐府》卷首。

求诗于删后者,既得其情性而离去齐梁、晚唐季宋之格者,君子谓之得诗人之古可也。会稽铁崖先生为古杂诗凡五百余首,自谓乐府遗声。

正是从这一意义上说,杨维桢是中期代表性诗人的继承者。也正由于在如此宏观的层面上,他们的思路和目的是大致相同的,所以,杨维桢明显不同于中期风格的诗,才受到中期诗人的推赏,杨维桢才对中期诗人如此敬仰。

但是,杨维桢和中期诗人对诗歌发展之路的探讨又是不同的。这种不同,源于他们对“古”也即对唐及汉魏诗风理解和选择的不同。进一步说,之所以有不同的理解与选择,乃是时代风会所致。晚元的社会不同于元中期,这是时代决定的,是所谓“天地气运”决定的。

比如说,杨维桢和虞集等人人都认为诗道性情,但他们对“性情”的理解却是不同的。杨维桢论诗认为诗出情性,其诗学性情论充分地体现了个性精神,他说:

诗得于师,固不若得于资之为优也。诗者人之情性也。人各有情性,则人各有诗也。得于师者,其得为吾自家之诗哉!^①

他以自家之“资”反对模拟。他的这一主张曾反复申说,如其《剡韶诗序》说:“诗本情性,有性此有情,有情此有诗也。上而言之,雅诗情纯,风诗情杂;下而言之,屈诗情骚,陶诗情靖;李诗情逸,杜诗情厚。诗之状未有不依情而出者也。”其所谓“依情而出”之“情”并非人的感情。他所谓“资”,所谓“情性”,所谓“情”,都是意义相近的概念,偏指人的性格、情趣、志趣、气质、修养、境界等,多数时候并不直接指人的感情,而基本上属于人的个性的范畴。我们看他较为具体的论述:

评诗之品无异人品也,人有面目、骨骼,有情性、神气,诗之丑好高下亦然。风雅而降为骚,骚降为十九首,十九首而降为陶、杜,为二李,其情

^① 杨维桢:《李仲虞诗序》,《东维子集》卷七。

性不野，神气不群，故其骨骼不庳，面目不鄙。嘻！此诗之品在后无尚也。下是为齐梁，为晚唐、季宋，其面目日鄙，骨骼日庳，其情性神气可知已。嘻！学诗于晚唐、季宋之后，而欲上下陶、杜、二李，以薄乎骚雅，亦落落乎其难哉！然诗之情性神气，古今无间也。得古之情性神气，则古之诗在也。然而面目未识而谓得其骨骼，妄矣；骨骼未得而谓得其情性，妄矣；情性未得而谓得其神气，益妄矣。^①

他关于面目、骨骼、情性、神气之论，是他诗学的重要理论，所以也是他反复强调且希望其弟子们用心体认的，其弟子吴复在为杨维桢《铁崖古乐府》作序时就说：“复学诗于先生者有年矣，尝承教曰：认诗如认人，人之认声认貌易也，认性难也，认神又难也。习诗于古而未认其性与神，罔为诗也。”^②

读以上两则材料，我们不能不注意两个问题：第一，杨维桢以情性论诗，但他更重视诗之“神”或称“神气”；第二，他从学习作诗和诗歌评价、欣赏的角度，要求人们努力认识古代诗歌的面目、骨骼、情性、神气。他的目的，乃在于让人认识并学习古代优秀诗歌的性情与神气。“神气”较之“情性”，更能反映诗人的个性，强调神气，也就更强调个性。而他之强调学习古人之情性、神气，则是针对诗坛的模拟之风而发的。他在《吴复诗录序》中批评说：“后之人执笔呻吟，模朱拟白以为诗，尚为有诗也哉？故摹拟愈逼而去古愈远。”^③

在他看来，诗的个性就在于诗人情性的自然表露。为了充分张扬个性，他于古代诗人中推重以奇崛凄艳著称的李贺，他的古乐府诗就用贺体而气则过之，关于学习李贺，杨维桢有一个说法，叫做“袭其势不袭其词”^④，这就让我们重回到他关于面目、骨骼、情性、神气之说上来，这里说的“势”当然不等于“情性”、“神气”，但应属于“情性”、“神气”的范畴，而“词”肯定属于“面目”、“骨骼”的内容。大致说来，举凡语言、材料、形式、技巧之类外在直观的东西，

① 杨维桢：《赵氏诗录序》，《东维子集》卷七。

② 《铁崖古乐府序》，《铁崖古乐府》卷首。

③ 杨维桢：《东维子集》卷七。

④ 吴复注杨维桢《大数谣》语。《大数谣》载《铁崖古乐府》卷二。

属于“面目”、“骨骼”，而体现诗人个性的风格、韵味、精神等，属于“情性”、“神气”，杨维桢提倡学习古代诗歌的“情性”、“神气”而反对模拟其“面目”、“骨骼”，正是其诗学性情论反对模拟、倡导个性的精神实质。强调个性就是强调个体的创作，人各以己之情性为诗，就不可能有模拟的问题：“诗得于言，言得于志。人各有志有言以为诗，非迹人以得之者也。”但如果古今诗人有心灵相通处，其诗精神有相合处，则不属于模拟，他以东坡和陶诗为例说明：“东坡和渊明诗，非故假诗于渊明也，其解有合于渊明者，故和其诗，不知诗之为渊明，为东坡也。”^①“迹人”，也就是模仿、仿效别人。苏轼的和陶诗，不是摹仿，正如黄庭坚所说：“彭泽千载人，东坡百世士。出处虽不同，风味乃相似。”^②即使如此，东坡诗自是东坡诗而非渊明诗。

杨维桢以其诗学理论指导其诗歌创作，取得了相当高的成就。宋濂为杨维桢所作墓志说：“元之中世，有文章巨公起于浙河之间，曰铁崖君。声光殷殷，摩戛霄汉。吴越诸生多归之，殆犹山之宗岱，河之走海，如是者四十余年乃终。”可见在当时影响之大。及评其诗“震荡凌厉，骎骎将逼盛唐。骤阅之，神出鬼没，不可察其端倪。”但“震荡凌厉”、“神出鬼没”，并非盛唐气象。

杨维桢不为时所容，于是狂放不羁，以孤傲狂怪，以表达对时代的不满。宋濂所作墓志铭，对杨维桢人品与文品都大加推崇，对他的狂怪，表示深切的 understanding，说：“初，君为童子时，属文辄有精魄，诸老生咸谓咄咄逼人。暨出仕，与时齟齬，君遂大肆其力于文辞。”因而以诗文名家，于是持身处己，不与世俯仰，更显出高节旷怀。而其所谓狂怪，正是其孤高绝俗人品的表现。宋濂以杨维桢知己自许，说：

名执政与宪司纪者，艳君之文，无不投贄愿交，而荐绅大夫与岩穴之士，踵门求文者，座无虚席，以致崖镌野刻，布列东南间。然其风神夷冲，无一物萦怀。遇天爽气清，时蹑屐登名山，肆情遐眺，感古怀今，直欲起

① 杨维桢：《张北山和陶集序》，《东维子集》卷七。

② 黄庭坚：《跋子瞻和陶诗》，《山谷集》卷七。

豪杰与游而不可得。或戴华阳巾，被羽衣，泛画舫于龙潭凤洲中，横铁笛吹之，笛声穿云而上，望之者疑其为谪仙人。晚年益旷达，筑玄圃蓬台于松江之上，无日无宾，无宾不沈醉。当酒酣耳热，呼侍儿出，歌白雪之辞，君自倚凤琶和之，座客或踟蹰起舞，顾盼生姿，俨然有晋人高风。……盖君数奇谐寡，故特托此以依隐玩世耳，岂其本情哉！^①

由此颇可想象其诗风。他张扬个性的理论，在诗中得到了充分体现，我们看其《自题铁笛道人像》：

道人炼铁如炼雪，丹铁火花飞列缺。神焦鬼烂愁镢郛，精魂夜语吴钩血。居然跃冶作龙吟，三尺笛成如竹截。道人天声闷天窍，娲皇上天补天裂。淮南张涯人中杰，爱画道人吹怒铁。道人与笛同死生，直上方壶观日月。

他在诗中充分扩张自我，极端之处，以为“其身备万物，成春秋，故能后天身不老，挥斥八极隘九州。”（《大人词》）按诗之意，乃是乾坤一大我。这在中国诗史上确实是独有的。读其《嬉春体五首》其五，我们仿佛从杨维桢身上，看到近似于李白的风神：

杨子休官日日闲，桐江新棹酒船还。叮咛旧客兼新客，漫浪南山与北山。好怀急就一斗饮，佳人能作五弦弹。君看此地经游辇，仿佛春风梦未残。

杨维桢诗最以古乐府著称。这与他张扬个性，摆脱拘束的人格和诗学主张是一致的。他认为律诗束缚手脚，因而喜作古体，尤其是乐府歌行，且“用吴才老韵书”^②，说：“诗至律，诗家之一厄也。……余在淞，凡诗家来请诗法无

① 宋濂：《杨铁崖墓铭》，《明文海》卷四二九。

② 按吴才老，宋吴械，字才老，“吴才老韵书”指其《韵补》一书，今存，四库全书收录。其书探讨古音，与元时通用之《礼部韵略》相较，用韵颇宽，邻部多可相通，故杨维桢取之。

休日,《骚》、《选》外,谈律者十九。余每就律举崔颢《黄鹤》、少陵《夜归》等篇,先作其气,而后论其格也。崔、杜之作虽律而有不为律缚者。”^①即使作律诗,也主张学习如崔颢《黄鹤楼》那样以古入律和杜甫《漫兴》那样不受格律束缚的作品。释安《铁雅先生拘律序》,可以帮助我们了解杨维桢对待律诗的态度中,体认其诗学精神:

先生尝谓:“律诗不古,不作可也。”其在钱唐时,为诸生讲律体,始作二十首,多奇对。其起兴如杜少陵,用事如李商隐。江湖陋体,为之一变。然于律中又时作放体,此乃得于?然天纵,不知有四声八病之拘。其可骇愕,如乖龙震虎,排海突岳,万物飞走,辟易无地。观者当以神逸悟之,不当以雄强险厄律之也。

杨维桢推崇李贺,其乐府诗也多有长吉诗的风神。他学李贺,但反对模仿李贺的辞语,而主张学李贺精神气势:“故袭贺者贵袭势,不袭其词也。袭势者,虽蹴贺可也;袭词者,其去贺日远矣。今诗人袭贺者多矣。类袭词耳。”^②我们把他的《将进酒》与李贺的《将进酒》对比,来认识他之所谓“贵袭势,不袭其词”。两诗如下:

琉璃钟,琥珀浓,小槽酒滴真珠红。烹龙庖凤玉脂泣,罗屏绣幕围香风。吹龙笛,击鼙鼓,皓齿歌,细腰舞,况是青春日将暮,桃花乱落如红雨。劝君终日酩酊醉,酒不到刘伶坟上土。

——李贺《将进酒》

将进酒,舞赵妇,歌吴娘,糟床嘈嘈落红雨。鲙刀聂聂飞琼霜,金头鸡,银尾羊,主人举案劝客尝。孟公卿坐满堂,高谈大辩洪钟撞。金千重,玉千扛,不得收拾归黄肠。劝君秉烛饮此觞。君不见东家牙筹未脱

① 杨维桢:《蕉窗律选序》,《东维子集》卷七。

② 吴复注杨维桢《大数谣》语,《铁崖古乐府》卷二。

手，夜半妻啼不起床，悔不日饮十千场。

——杨维桢《将进酒》

两诗都以震荡耳目的声色写及时行乐，大意近似，而杨诗对人生与社会的思考更为深刻、更为丰富（如算计未定而身死等为李诗所无）。杨诗不仅袭李诗之势，而气势实过之。虽不袭其词，但有近似之感。但诗之怪奇较李诗更有过之，李贺诗“劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土”，其思已奇，杨诗更作“金千重，玉千扛，不得收拾归黄肠”（古帝王以黄心柏木为棺槨，此以黄肠代棺木），则奇之太过，应该说是诗之败笔。

杨维桢古乐府追求构思之奇特，造语之突兀，而思维跳跃性大，给人以瑰奇倘恍的感受。最能代表杨维桢此类诗特点，且他也自以为得意的是《鸿门会》：

天迷关，地迷户，东龙白日西龙雨。撞钟饮酒愁海翻，碧火吹巢双猱踰。照天万古无二乌，长庚破月来天隅。坐中有客天子气，左股七十二子联明珠。军声十万震屋瓦，拔剑当人面如赭。将军下马力拔山，气卷黄河酒中泻。剑光上天寒彗残，明朝画地分河山。将军呼龙将客走，石破青天撞玉斗。

其弟子吴复说：“先生酒酣时，常自歌是诗。此诗本用贺体，而气则过之。”所谓“气则过之”，言其诗气势超过李贺写同一题材的《公莫舞歌》。但客观地说，诗并不一定以气势胜，如杨维桢此诗，过于耽嗜瑰奇，以至艰涩难明，很难说胜于李贺诗。他的另一首得意之作《五湖游》，其优劣长短，也与此同。其弟子吴复评论《五湖游》说：“先生此诗，雄伟奇丽，逸气飘飘然在万物之表，真天仙之语也。”但“海荡邛山漂髑髅”恐怕只能称做鬼语。着意使用如此阴森字眼以收取震撼视听的效果，效果未必完全如作者之愿，正如清代陈仅《竹林答问》批评王安石《唐百家诗选》：“曹唐之‘独凭红肌捋虎须’、‘黑地潜擎鬼魅愁’，亦复入选，不几于好恶拂人之性乎？”

反而是他的那些不着意求奇争胜的作品，更容易为读者接受，如《苔山水

歌》(一作《火耕陈帝坟》)、《春芳曲》:

茗山如画云,茗水如篆文。使君画船山水里,荡漾朝晖与夕曛。……
东村击鼓送将醉,西村吹笛迎余醺。三日新妇拜使君,野花山叶斑斓裙。
使君本是龙门客,官衫脱锦披黄斤。愿住吴侬山水国,不入中朝鸾鹤群。
酒酣更呼酒,挽衣劝使君。游丝蜻蜓日款款,野花蛱蝶春纷纷。君不见城
南风起寒食近,老农火耕陈帝坟。

春容不再芳,春华不再扬。我欲倩游丝,花前系春阳。春阳不可系,
游丝徒尔长。飞来双蛱蝶,缀我罗衣裳。顿足起与舞,上下随春狂。

前人或以为,元诗诸体多备,惟古乐府一体置而不为。杨维桢、李孝光等古乐府出,元诗诸体始大备。这应该是杨维桢古乐府诗的文学史价值之一。今人多赞赏杨维桢之古乐府词,以一种全然不同于当时流行的诗歌审美风格,以其构思之奇特,意象之奇崛,给当时习于平易甚至平滑的诗坛带来震撼,并引导诗风丕变,这是杨维桢古乐府重要的文学史价值。

古乐府是杨维桢诗之代表,但历来评论,争议颇多。推崇者多有,贬斥者也不少。清王士禛《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》之十六:“铁雅乐府气淋漓,渊颖歌行格尽奇。耳食纷纷说开宝,几人眼见宋元诗。”^①以杨维桢乐府诗为元诗之代表,尊之极高。而钱谦益《列朝诗集小传》则说杨维桢“问学渊博,才力横轶,掉鞅词坛,牢笼当代。古乐府其所自负,以为前无古人。征诸句曲,良非夸大。以其诗体言之,老苍莽兀,取道少陵,未见脱换之工;窈眇娟丽,希风长吉,未免刻画之诮。承学之徒,流传沿袭,槎牙钩棘,号为铁体,靡靡成风,久而未艾。”虽指谏切中其病,但贬之也似太过。较为客观中肯之评,则明人胡应麟和清代《四库全书总目》之论,值得借鉴。胡应麟说:

杨廉夫胜国末领袖一时,其才纵横豪丽,亶堪作者。而耽嗜瑰奇,沉

① 王士禛:《精华录》卷五。

沦绮藻，虽复含筠吐贺，要非全盛典刑。至他乐府小诗，香奁近体，俊逸浓爽，如有神助。^①

《四库全书总目》则说：

（乐府诗）大抵奇矫始于鲍照，变化极于李白，幽艳奇诡，别出蹊径，歧于李贺。元之季年，多效温庭筠体，柔媚旖旎全类小词。维桢以横绝一世之才，乘其弊而力矫之，根柢于青莲、昌谷，纵横排奁，自辟町畦，其高者或突过古人，其下者亦多堕入魔趣。故文采照映一时，而弹射者亦复四起。……特其才务驰骋，意务新异，不免滋末流之弊，是其一短耳。去其太甚则可，欲竟废之，则究不可磨灭也。^②

与此不同的是，具有民歌风味，形式类似于古绝句的《西湖竹枝歌》，和五言四句类似于五言绝句的“小乐府”，都被杨维桢归入古乐府，这两类诗歌，则获得了古今一致的赞誉，历来评价都很高。明人胡应麟说：“宋乐府小诗殊寡，元酷尚传奇，诸大手笔集中亦罕睹。惟杨廉夫才情缥缈，独步当代，名下信不虚也。”选其《小临海曲》（一名《洞庭曲》）之“道人铁笛响，半入洞庭山。天风将一半，吹度白银湾。”“仙橘大如斗，浮之过洞庭。江妃浑未识，唤作楚王萍。”“海上双雷岛，浑如滟滪堆。乖龙拔山脚，飞渡海门来。”与《桂水五千里》之“桂水五千里，潇湘雨气空。衡山七十二，望见女英峰。”等，以为“率超异神骏，追踪谪仙，非宋、元人语”^③。而清人翁方纲则说：“廉夫自负五言小乐府在七言绝句之上，然七言《竹枝》诸篇，当与小乐府俱为绝唱。刘梦得以后，罕有伦比。而竹枝尤妙。”^④《铁崖古乐府》卷一〇有《西湖竹枝歌》九首，其四、其五、其七如下：

① 胡应麟：《诗薮·外编》卷六。

② 《四库全书总目》卷一六八《铁崖古乐府》、《乐府补》提要。

③ 胡应麟：《诗薮·外编》卷六。

④ 翁方纲：《石洲诗话》卷五。

劝郎莫上南高峰，劝郎莫上北高峰。南高峰云北高雨，云雨相催愁杀侬。

湖口楼船湖日阴，湖中断桥湖水深。楼船无柁是郎意，断桥有柱是侬心。

小小渡船如缺瓜，船中少妇竹枝歌。歌声唱入空侯调，不遣狂夫横渡河。

诗人有序云：“予闲居西湖者七八年，与茅山外史张贞居、苕溪郑九成辈为唱和交。水光山色，浸沉胸次，洗一时尊俎粉黛之习。于是乎有竹枝之声。好事者流布南北，名人韵士属和者无虑百家。道扬讽谕，古人之教广矣。”在当时流播极广，产生了很大影响。与此近似的又有《吴下竹枝歌》七首，举其一、其三如下：

三箸春深草色齐，花间荡漾胜耶溪。采菱三五唱歌去，五马行春驻大堤。

宝带桥西江水重。寄郎书去未回侬，莫令错送回文锦，不答鸳鸯字半封。

则富于吴地风味。这些篇什继承了南朝乐府和刘禹锡“竹枝”的传统。具有浓郁的民歌风情，同时也糅进了诗人自己的特点，情感更为深挚，不同于刘禹锡“竹枝”的含蓄清丽。

杨维桢诗有琴操、香奁体与宫词、题画诗、咏伎诗、咏史诗、游仙诗以及咏怀、咏物、宴游、赠答之作。各体诗均取得了一定成就。

杨维桢与时齟齬不合，托以狂怪玩世，表达其对时代的不满。但他决不仅仅是狂怪而已，他始终以极大的热情关注现实，关注民生。明人都穆在其《南濠诗话》中记载了这样一个故事，按古人的阐释，说明杨维桢不为强势所

移、不为富贵所屈的高尚品格,今天看来,也表现了他对天下世事,对国家命运及对民生的极大关注:

张士诚据吴中,东南名士多往依之。不可致者,惟杨廉夫一人。士诚无以为计,一日闻其来吴,使人要于路。廉夫不得已,乃一至宾贤馆中。时元主方以龙衣御酒赐士诚。士诚闻廉夫至,甚说,即命饮以御酒。酒未半,廉夫作诗云:“江南岁岁烽烟起,海上年年赐酒来。如此烽烟如此酒,老夫怀抱几时开。”^①士诚得诗,知廉夫不可屈,不强留也。

可见杨维桢对天下形势忧虑之深。杨维桢从来没有忘记用自己的诗笔反映现实,批评现实弊病,述写民生疾苦,因而也被称为诗史。对此,他本人有高度的自觉,其《读弁山隐者诗钞》诗云:“铁心道人前进士,弃官归来隐喜市。作诗每刺美未忘,窃比开元杜家史。”他的弟子吴复题《铁崖古乐府》卷五目录后说:“已上凡二十有九首,盖伤世教之陵替,时事之间关。大而天变,细而民情,微几沈虑,寓于谲讽之中,闻之者可以戒,采之者可以观矣。”其复古乐府《买妾言》云:“买妾千黄金,许身不许心。使君闻有妇,夜夜白头吟。”大受前人称赏,以为“与三百篇风人之旨亦复何异?”^②

杨维桢反映民生疾苦之作,不仅深刻真实,而且有其独特内容。他曾官绍兴钱清场盐司令,对海边煮盐的亭户(也称灶户)的苦难有直接的感受和深入的了解,所以反映也就十分真切。如《山鹿篇》:

山头鹿,距踉踉,目瞢瞢。田租未了压盐租,夫死亭官杓头杖。夫死捉少妻,拷妻折髀不能啼。妻投河,作河妇,狱丁捉,白头母。

历代诗歌中反映官吏摧残百姓之酷,恐怕很少有过于此:亭户因交不起田租和盐租,男人死于“亭官杓头杖”下,官吏又捉其妻。妻不堪摧残,投河而

① 岁岁,明戴冠《濯缨亭笔记》作“处处”。按“处处”为佳。

② 《四库全书总目》卷一六八《铁崖古乐府》、《乐府补》提要。

死,狱丁又捉他的白头老母。至于如何摧残老母,诗没有说,读者自可想象。杨维桢的《海乡竹枝歌四首》是一组反映亭户之苦的具有民歌风味的诗歌,其一、其四如下:

潮来潮退白洋沙,白洋女儿把锄耙。苦海熬干是何日,免得侬来爬雪沙。

颜面似墨双脚赭,当官脱裤受黄荆。生女宁当嫁盘瓠,誓莫近嫁东家亭。

《元诗选》本诗后有自注:“海乡竹枝,非敢以继风人之鼓吹,于以达亭民之疾苦也。观民风者或有取焉。”大盐商在元代社会是富埒王室、势比公侯的新贵,但负筐卖盐的老妇却备尝了人世的艰辛,杨维桢用诗笔代她作了血泪的诉说,其《卖盐妇》诗云:

卖盐妇,百结青裙走风雨。雨花洒盐盐作卤,背负空筐泪如缕。三日破铛无粟煮,老姑饥寒更愁苦。道旁行人因问之,拭泪吞声为君语:妾身家本住山东,夫家名在兵籍中。荷戈崎岖戍闽越,妾亦万里来相从。年来海上风尘起,楼船百战秋涛里。良人贾勇身先死,白骨谁知填海水。前年大儿征饶州,饶州未复军尚留。去年小儿攻高邮,可怜血作淮河流。中原封装音信绝,官仓不开口粮阙。官营木落烟火稀,夜雨残灯泣呜咽。东邻西舍夫不归,今年嫁作商人妻。……妾心如水甘贫贱,辛苦卖盐终不怨。得钱糒米供老姑,泉下无惭见夫面。^①

① 按此诗或以为迺贤作。按此诗载杨维桢《铁崖古乐府补》卷四,今存本迺贤《金台集》无此诗。而元诗总集,孙原理《元音》、顾嗣立《元诗选》、张豫章等《御选元诗》、陈焯《宋元诗会》均归迺贤名下,李蓑《元艺圃集》归杨维桢。今按:迺贤反映民生疾苦之作,基本上反映的是安徽、河南等内陆地区情况,而此诗写海上,似应属杨维桢。但就此诗风格和技法说(与迺贤其他几首同类诗通过人物直接诉说的手法完全相同。此法得自杜甫,迺贤多用之,杨维桢不用)似乎更近迺贤。录以备考。

完全是一篇血泪控诉。

元明之际有骂杨维桢为“文妖”者,而20世纪研究者或认为杨维桢是元代成就最高的诗人。现在看来,这些评价都不够客观。杨维桢是元代颇具特色的诗人,是在元之后期转变诗坛风气的诗人,是元末东南代表性的诗人,也是当时影响特别大的诗人。他本人的诗歌创作,取得了比较大的成绩,但也有明显弊病。其各体诗成就也不同,明人胡应麟之评可作参考:“杨七言绝,如《西湖》、《吴下竹枝歌》及《春侠宫词》、《续香奁》、《游仙》等作,本学梦得、致光,而笔端高爽处,往往逼李供奉。《漫兴》学杜,亦略近之。其才情实出赵、揭诸家上。至歌行则太溺绮靡,古诗大著议论,五七近体句格平平,殊无足采。才各有近,不可强也。”^①

第二节 元季画家诗人的诗歌创作

在中国绘画发展史上,元是一个颇为特殊的时代。元蒙统治者对于绘事,既不注意也无提倡,但却造就了任其自然发展的环境。在如此自然自由的环境中,元代绘画特别是元代文人画,完全形成了自己的特点,在宋画与明清画之间,起着十分重要的承上启下作用。

元代绘画的主要特征就是文人画及其审美观念主导了画坛。文人画(亦称士人画),在宋代已有很大发展,苏轼、米芾、黄庭坚等人的绘画创作与绘画理论,在士大夫间影响广泛。而两宋画坛,院体画仍占主要地位。南北宋均有由官方建立的画院。画院的画风,是以形似技巧为尚的。尤其是北宋末徽宗对这种画风的提倡,更使“尚法度,重形似”的院体画风臻于极致^②。宋人邓椿记载说:“图画院,四方召试者,源源而来,多有不合而去者。盖一时所尚,专以形似;苟有自得,不免放逸,则谓不合法度,或无师承。故所作止众工之事,不能高也。”^③这很能说明院体画的画风与其审美观念。画院之外的士大夫则迥异于是。苏轼、文同、米芾等,都是文人画的代表。他们鄙薄院体画为

① 胡应麟:《诗薮·外编》卷六。

② 潘天寿:《中国绘画史》,上海人民美术出版社1983年版,第120页。

③ 邓椿:《画继》卷一〇。

“画工之画”，而主张超越形似，以适意为画旨。苏轼提出了“论画以形似，见与儿童邻”的著名命题，他张扬“士人画”的审美特征，说：“观士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便欲倦。”^①认为“画工画”仅事琐屑形似，不足取。文人画要求以一种游戏的态度进行创作，以写意笔法抒发胸中块垒，以逸出“象外”为特征，此即所谓“墨戏”。苏轼、米芾在当时都以“墨戏画”见称。黄庭坚当时就有《东坡居士墨戏赋》一文，可见苏轼的墨戏画已为时人所公认。元人汤垕说：“东坡先生文章翰墨，照耀千古，复能留心墨戏，作墨竹师与可，枯木奇石，时出新意。”^②这种文人画的审美倾向，在宋代已经有了广泛影响。到了元代，更为大画家倪云林等人所发挥，成为画坛主流，并且与诗歌创作产生了深刻的交互影响。

元代画家最著名者有赵孟頫、仇远、倪瓒、王蒙、吴镇、黄公望、王冕等人，这些人又都是有成就的诗人。在他们身上，诗画融合，表现得极为充分。元诗中有一个值得注意的现象，便是题画诗的大量涌现，题画诗的数量、比重，超过任何一个时代。这与元代文人画勃兴有着直接的关联。在题画诗中，深刻地渗透文人画的审美情趣。

近代著名画家、美术史家潘天寿论元画说：

故元代之于画事，实无所注意与提倡也。然当时在下臣民，以统治于异族人种之下，每多生不逢辰之感；故凡文人学士，以及士夫者流，每欲借笔墨，以书写其感想寄托，以为消遣。故从事绘画者，非寓康乐林泉之意，即带渊明怀晋之思。故所作，以写愁怀者，多郁苍，以写忿恨者，多狂怪，以鸣高蹈者，多野逸，凭作者之个性，与不同之胸怀，或残山剩水，或为麻为芦，以达其情意而已。既不以技工法式为尊重，亦不以富丽精工为崇尚，任意点抹，自成蹊径。故有元一代之绘画，全承宋代绘画隆盛之余势，以元人治华之环境，一任自然发展而成之者。故无论山水、人

① 邓椿：《画继》卷三。

② 汤垕：《画鉴》。

物、花鸟、草虫,非特不重形似,不尚真实,凭意虚构,用笔传神,乃至不讲物理,纯于笔墨上求意趣,实为元代画风之特点。在宋时新兴之墨戏画,至此尤特见兴盛,如墨兰墨竹一类,凡文士大夫以及释士优伶等,每多能之。以至于能画者,几无不兼长墨兰墨竹;盖亦一时风气,与当时绘画相率归于简逸,有以使然也。故以技工论,元人不能以草草之笔,得唐、宋繁密工整之长。以笔墨论,元人能以简逸之韵,胜唐、宋精工富丽之作。俗云:“元画尚意。”又不失为吾国绘画史上之又一进步焉。”^①

这是对元代绘画的全面而准确的概括。

最能体现元画这种特点的,无疑是以“元四家”倪瓒、吴镇、黄公望、王蒙为核心的一批元代后期画家,他们都以墨戏之作,抒写胸中逸气,所作画荒寒简率,超越形似,对明清画坛发生了深远影响。“元四家”中,王蒙不以诗名,倪瓒、黄公望、吴镇都是有影响的诗人,他们的画风与诗风互相渗透,标志着元画文学化的顶点,同时,在其诗中体现出与其画相一致的审美倾向。王冕也是这一时期最有影响的画家诗人。

王冕(1310—1359),字元章,号会稽外史、梅花屋主、煮石山农。绍兴诸暨(今属浙江)人。幼贫,因去依僧寺,夜坐佛膝上,映长明灯读书。著名学者韩性闻而异之,录为弟子,从韩性学,遂为通儒。宋濂《王冕传》记其应举不中,弃去,“买舟下东吴,渡大江,入淮楚,历览名山川。或遇奇才侠客,谈古豪杰事,即呼酒共饮,慷慨悲吟,人斥为狂奴。北游燕都,馆秘书卿泰不花家。泰不花荐以馆职,冕曰:公诚愚人哉!不满十年,此中荆棘生矣,何以禄仕为?”^②宋濂评价说:“冕真怪民哉!马不更驾,不足以见其奇才。冕亦类是夫?”诚然。清人钱谦益《列朝诗集小传》则说他“一试进士举不第,即焚所为文,读古兵法,著高檐帽,被绿蓑衣,履长齿木屐,击木剑,或骑黄牛,持《汉书》以读,人咸以为狂生。”自大都南归,言天下将乱,携妻子隐于九里山,种豆、粟,树梅、桃、杏,结茅庐三间,自题为梅花屋。朱元璋攻绍兴,屯兵九里山,拟

① 潘天寿:《中国绘画史》,第163—164页。

② 宋濂:《王冕传》,《文宪集》卷一〇。

命为咨议参军，冕突然病卒。王冕以画梅著称，以胭脂作“没骨体”梅花，燕京贵人争求画。有《竹斋集》。

冕为人狂放，故其诗亦豪放不羁，其言宏畅而不拘拘于绳墨。宋濂《王冕传》称其为诗：“当风日佳时，操觚赋诗，千百不休，皆鹏蹇海怒，读者毛发为耸。”刘基序其集，称其诗“直而不绞，质而不俚，豪而不诞，奇而不怪，博而不滥，有忠君爱民之情，去恶拔邪之志，恳恳惓惓，见于词意之表，非徒作也。”^①魏驥《书竹斋先生诗集后》以为王冕乃愤世而非狂，“值元季，视时政不纲，负气怀愤，则出言无所顾忌，率多讥刺其任事之人，致人目之为狂，岂真狂者哉！”评其诗“大篇短章，豪雄俊伟，汪洋浩瀚，酷似其为人”^②。《四库全书总目》评曰：“冕天才纵逸，其诗多排鼻遁往之气，不可拘以常格。然高视阔步，落落独行，无杨维桢等诡俊纤仄之习。在元明之间要为作者。”清翁方纲言其题画梅诗“纯是十指清气，霏拂而成，如冷泉漱石，自成湍激”^③。

王冕诗颇有气骨，往往借物抒怀，表达自己的清高孤介之志，如著名的《墨梅》诗：

我家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。

这是咏墨梅，更是写人，借题画以物比德，赞美高尚志节，读之使人肃然。这首诗之所以流传广泛，不是由于前两句对墨梅点染的简洁，而是由于后两句之飞扬，超越墨梅的具体物象而展示超尘出俗的胸怀和高洁的人品。王冕一生爱梅，种梅、咏梅、画梅，其诗也以题画梅著称。他爱梅是爱梅之高洁，借以表现其清高孤傲之怀，因此他也爱雪，其《题月下梅花》云：“平生爱梅颇成癖，踏雪行穿一双屐。六花散漫飞满空，千里万里同一色。……老夫见此喜欲颠，载酒大酌梅花仙。”（六花即六出雪花）宋濂《王冕传》载：“冕既归越，复大言天下将乱。时海内无事，或斥冕为妄，冕曰：‘妄人非我，谁当为妄哉？’乃

① 刘基：《竹斋集序》，载王冕《竹斋集》卷首。

② 魏驥：《书竹斋先生诗集后》，载王冕《竹斋集》卷后。

③ 翁方纲：《石洲诗话》卷五。

携妻孥，隐于九里山……结茅庐三间，自题为梅花屋。”他有《梅花屋》诗一首，诗云：

荒苔丛筱路萦回，绕涧新栽百树梅。花落不随流水去，鹤飞常带白云来。买山自得居山趣，处世浑无济世才。昨夜月明天似水，啸歌行上读书台。^①

梅花屋是王冕晚年隐居处，题此诗，以表达隐居之乐和高士情怀。王冕自题诗后，自言“不会奔赴，不能谄佞，不会诡诈，不能干禄仕，终日忍饥过。画梅作诗，读书写字，遣兴而已。”

他的诗和诗后跋，都向读者展示了如梅花一样高洁的君子人格。

邓绍基先生认为：“大致说来，王冕诗歌中较有特色的有两类：一是伤时愤世，感慨疮痍之作；二是表现他蔑视功名利禄和抒写隐逸闲适之情的作品。”^②以上所论即邓先生所说的第二类诗，影响较大。而第一类，伤时愤世，感慨疮痍之作，更具社会批判意义。

在王冕集中，揭露社会疮痍、伤怀民生疾苦之作是相当多的，如《江南妇》、《江南竹》、《秋夜雨》、《伤亭户》、《悲苦行》等作。这里举《悲苦行》一首，以见此类作品的特色：

悲风吹茅堕空屋，老乌号鸣屋上木。谁家男子从远征，父母妻孥相送哭。哭声呜咽已别离，道旁复对行人悲。去者一心事，悲者百感随。前年鬻大女，去年卖小儿。皆因官税迫，非以饥所为。布衣磨尽草衣折，一冬幸喜无霜雪。今年老小不成群，赋税未知何所出。昨夜忽惊雷破山，北来暴雨如飞湍。此时江南正六月，酸风入骨生苦寒。东村西村无火色，凝云着地如墨黑。赧翁瞽妪相唤忙，屋漏床床眠不得。开门不敢大声语，门外磨牙多猛虎。自来住此十世余。古老未尝罹此苦。我感此

① 此诗载《竹斋集》卷上，为《九里山中》四首其一，清顾嗣立编入《元诗选》，题《梅花屋》。

② 邓绍基：《元代文学史》，人民文学出版社1991年版，第523—524页。

情重叹吁,不觉泪下沾裳裾。安得壮士挽天河,一洗烦郁清九区,坐令尔辈皆安居。

此诗多有仿杜诗的痕迹,其中“安得壮士挽天河”用杜甫成句,但读来唯有感动而忘其模拟,原因是真情动人,读者感受着强烈的震撼,已经忘怀于诗之结构句法。诗中写兵役与赋税给百姓造成的灾难,把无数家庭推向无以为生的绝境,感情极为悲愤沉郁。而诗的结构动荡开阖,诗中生气贯注,体现出王冕歌行的特点。

倪瓒(1301—1374),字元镇,常州无锡(今属江苏)人,号云林。元代著名画家诗人,尤以画名。其先世以资雄,瓒不事生产,强学好修,刻意文史。工诗善书画,四方名士,日至其门。其《述怀》一诗,述年轻时“闭户读书史,出门求友生。放笔作词赋,览时多论评。白眼视俗物,清言屈时英。贵富乌足道,所思垂令名。”可见其生活和个性。所居有云林堂、萧闲馆、清闷阁诸胜。阁中藏书数千卷,皆手自勘定。三代鼎彝、名琴古玉,分列左右。四时卉木,萦绕其外,高木修篁,蔚然深秀,故自号云林居士。时与好友啸咏其间。书画萧疏秀挺,似其为人。雅趣吟兴,每借画以发挥,苍劲妍润,尤得清致。他的生活是清高绝俗的,王冕曾有描述:“公子翩翩孰与俦?云林清气逼高秋。牙签耀日书充屋,彩笔凌烟画满楼。”(《送杨义甫访云林子》)他诗与画的超尘绝俗,正是他生活与人格的写照。至正初,天下无事,一旦尽斥卖其田产,得钱以与贫交疏族,人皆怪之,不久兵兴,富家悉遭祸,瓒扁舟箬笠,往来湖泖间,独免于祸。明初,年已老,黄冠野服,混迹编氓。洪武七年(1374)卒,年七十四。今存《清闷阁集》,《倪云林先生诗集》。

倪瓒诗清隽淡雅,在元末确实独出一格,以至于清宋荦《元诗选序》有“元诗之兴,遗山、静修导其先,虞、杨、范、揭诸君鸣其盛,铁崖、云林持其乱”之说,以之为元末最具代表性的诗人。

倪瓒的诗与画,都体现了他的人格精神。倪瓒山水画,早岁师董源,晚年一变古法,以天真幽淡为宗。“论者谓仲圭(吴镇)大有神气,子久(黄公望)特妙风格,叔明(王蒙)奄有前规,所谓渐老渐熟者,若不从北苑筑基,不易到也。三家未洗纵横习气,独云林古淡天然,米颠后一人而已。宋人易摹,元人

难摹;元人犹可学,独云林不可学。其画正在平淡中,出奇无穷。直使智者息心,力者丧气,非巧思力索可造也。”^①可见其绘画以幽淡天然为旨趣。倪瓒诗也有独特的追求和鲜明的特色。其《谢仲野诗序》论诗云:

诗亡而为骚,至汉为五言。吟咏得性情之正者,其惟渊明乎?韦、柳冲淡萧散,皆得陶之旨趣,下此则王摩诘矣。何则?富丽、穷苦之词易工,幽深闲远之语难造。至若李、杜、韩、苏,固已煊赫焜煌,出入今古,逾前而绝后。校其情性有正始之遗风,则间然矣。延陵谢君仲野,居乱世而有怡愉之色,隐居教授,以乐其志。家无瓶粟,歌诗不为愁苦无聊之言。染翰吐词,必以陶、韦为准则。^②

其论不同于常人者有二:其一,前人论诗文,以为“欢愉之辞难工,而穷苦之言易好”。^③这一观念已为人们普遍接受,倪瓒则以为“富丽、穷苦之词易工,幽深闲远之语难造”,极推幽深闲远,以为其难更在富丽(欢愉)之上。其二,元人普遍推崇陶、韦,但由此而批评李、杜者,倪瓒此论为仅见。对魏晋高风的特别推赏,体现的正是幽深闲远的精神。幽深闲远诗风画风,是以其孤高淡泊的襟怀为基础的,也是宋元以来文人士大夫“超轶绝尘”、鄙弃尘俗的人生态度与审美追求的发扬。宋人黄庭坚即以“胸中无一点尘俗”为审美标准,称赞苏诗“落笔皆超轶绝尘耳!”^④称许苏轼的《卜算子》(缺月挂疏桐)词“语意高妙,似非吃烟火食人语。非胸中有万卷书,笔下无一点尘俗气,孰能至此?”^⑤以超轶绝尘为至高境界。只不过宋人尚雅疾俗的审美趣味表现为大雅大俗、亦雅亦俗,到元末倪瓒等人转而为萧疏荒远,变儒雅为林下风致,形成了所谓“幽深闲远”的审美追求。倪瓒自己说他“谢绝尘事,游心澹泊,清晨栉沐竟,遂终日与古书古人相对,形忘道接,翛然自得也。”^⑥正是因为棲心淡

① 潘天寿:《中国绘画史》,第173页。

② 倪瓒:《谢仲野诗序》,《清閼阁全集》卷一〇。

③ 韩愈:《荆潭唱和诗序》,《昌黎先生集》卷二〇。

④ 黄庭坚:《跋子瞻醉翁操》,《山谷集》卷二六。

⑤ 黄庭坚:《跋东坡乐府》,《山谷集》卷二六。

⑥ 倪瓒:《玄文馆读书》诗引,《清閼阁全集》卷一。

泊,才形成了其诗与画恬淡萧散的风格。

倪瓒诗的特色,前人多有论述。钱溥序称瓒诗“清新典雅,迥无一点尘俗气,固已类其为人。然置之陶、韦、岑、刘间,又孰古而孰今也邪!大羹玄酒,不和而自醇;朱弦疏越,一唱而三叹。有遗音者矣”。^①周南老《元处士云林先生墓志铭》云:“处士之诗,不求工而自理致冲淡萧散。”明人吴宽则说:“云林征君,以雅洁为人所慕,片纸流落,亦多藏弃。……予尝爱云林诗能脱去元人秾丽之气,而得乎陶柳之法。”^②明人朱存理也说:“倪云林有诗名,其诗清新简淡,如不食烟火人语。”^③《四库全书总目》言其“画居逸品,诗文不屑屑苦吟,而神思散朗,意格自高,不可限以绳墨。”

倪瓒诗萧散幽淡,继承了王、孟、韦、柳一派。这种萧散幽淡的诗风,是与其诗中蕴涵的远离尘俗、不改常节的君子人格精神一致的。蒙古族统治日久,一些南方士人为了谋取富贵而随俗改化,这使他想到屈原的哀伤:树兰滋蕙,而兰蕙变质,“哀众芳之芜秽”,士无操守,纷纷扰扰,“众皆竞进以贪婪”。哀伤之中,对宋亡之后不改节操,画兰无土的郑所南表示崇高敬意,其《题郑所南兰》诗云:“秋风兰蕙化为茅,南国凄凉气已消。只有所南心不改,泪泉和墨写离骚。”诗人以郑氏之异时知己自许,他心里也经受着坚守节操者的凄凉与孤独。这是多么深刻的愤世之情。倪瓒又曾作《竹枝词》八首,也寄托了深沉的兴亡之感。“钱王墓田松柏稀,岳王祠堂在湖西。西泠桥边草春绿,飞来峰头乌夜啼。”“阿翁闻说国兴亡,记得钱王与岳王。日暮狂风吹柳折,满湖烟雨绿茫茫。”在描绘西湖风光中,寄托了深深的感慨。在这组《竹枝词》的序中,他说:“会稽杨廉夫,邀余同赋《西湖竹枝词》,余尝暮春登濒湖诸山而眺览,见其浦溆沿洄,云气出没,慨然有感于中,欲托之音调以声其悲叹,久未能成章。因睹廉夫之作,为之心动言宣。”可见这组《竹枝词》,寄托着诗人多么深的历史与人生感慨。

倪瓒诗与画一样,或说幽深闲远,或说冲淡萧散,有时更有些荒野疏旷。如:

① 倪瓒:《清閼阁全集》卷首。

② 吴宽:《跋倪云林诗》,《家藏集》卷五四。

③ 朱存理:《楼居杂著·题云林子诗后》。

题诗石壁上，把酒长松间。远水白云度，晴天孤鹤还。虚亭映苔竹，聊此息跻攀。坐久日已夕，春鸟声关关。

——《对酒》

厌听残春风雨，卷帘坐看青山。波上鸥浮天远，林间鹤带云还。

——《为曾高士画湖山旧隐》

南湖春水碧于天，梦作沙鸥狎钓船。绿枝拂檐风雨急，觉来依旧北窗眠。

——《晚照轩偶题》

都以素淡之笔墨，发抒胸中之逸气。倪瓒论画说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”“余之竹，聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？”^①他的诗作，也同样是以简省的笔墨来抒写主体情志。倪瓒诗中多题画之作，而这些篇什决不拘泥于画面，而是生发开去，借题发挥，寄寓深慨，如《题竹》：“叹息真成汗漫游，经春历夏又嗟秋。林居已是能鸣士，顾我宁非不系舟。江渚出吟聊自适，竹梢清泪浩难收。王孙莫道归来好，芳草天涯恨未休。”虽是题画竹，却不停留于物象。

倪瓒并不一味幽深闲远，脱落世故，他也关心民生，其《苦雨行》云：

孟秋苦雨稻禾死，天地晦暝龙怒嗔。南邻老翁卧不起，漏屋湿薪愁杀人。自云今年八十剩，力农一生兹始病。两逢赤旱三遇水，租税何曾应王命。吾今宁免身为鱼，死当其时良可吁。

读此，我们愈觉画家诗人倪瓒的可爱与可敬。

吴镇（1280—1354），字仲圭，自号梅花道人，嘉兴（今属浙江）人。博学多闻，藐薄荣利，村居教学以自娱。为人抗简高洁，虽势力不能夺。善书画，书

^① 倪瓒：《清閼阁全集》卷一〇《答张藻仲书》，卷九《跋画竹》。

仿晚唐杨凝式，画出关、荆、董、巨。喜画山水竹石，每题诗其上，时人号诗书画“三绝”。耽精《易》理，垂帘卖卜，隐于武塘。所居曰梅花庵，自署梅花庵主。顺帝至正十四年（1354）卒，年七十五。吴镇诗文向无集，至清初，其乡人钱棻搜采遗文、荟萃题画之作，成《梅道人遗墨》。《元诗选》二集收其诗一卷，题《梅花庵稿》。

吴镇作画大略都是“墨戏”之作。“遇兴挥毫，非酬应世法也。故其笔端豪迈，墨汁淋漓，无一点朝市气。师巨然而能轶出畦径，烂漫惨淡，自成名家。盖心得之妙，非易可学，北宋高人三昧，惟梅道人得之。兼工墨花，写像亦极精妙。为人抗简孤洁，虽势力不能夺。惟以佳纸笔投之，欣然就几，随所欲为，乃可得也”^①。这种画风，是典型的“墨戏”。吴镇论画说：“墨戏之作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流，大有廖廓，尝观陈简斋墨梅诗云：意足不求颜色似，前身相马九方皋。此真知画者也。”^②明确道出了“墨戏”画的特征。这与元代画论家汤垕的观点可相互发明，汤垕《画鉴》谓：“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰。何哉？盖花之至清，画者当以意写之，不在形似耳。陈去非诗云：‘意足不求颜色似，前身相马九方皋。’其斯之谓欤？”吴镇等人作画，正是如此。

吴镇诗书画兼擅，《四库全书总目》云：“镇以画传，初不以文章见重。而抗怀孤往，穷饿不依，胸次既高，吐属自能拔俗。”吴镇诗多为题画之作，以咏竹最多，其次山、泉、石、林，以及梅、兰、松等高洁之物。歌咏间流露出隐逸情怀和高洁志向，及画家所独有的审美感受。这与其论画是完全相合的。

吴镇的《梅花庵稿》中绝大多数都是题画诗，诗人以诗评画，也在表达自己的审美理想。他推崇幽深闲谈的风格，认为好的艺术品必是远离尘俗的。如他推崇王晋卿的画：“晋卿绘事诚无匹，尺素能参造化功，碧树依微春水阔，苍山缥缈暮云笼。幽深自觉尘氛远，闲淡从教色相空。更喜涪翁遗墨好，草堂何必独称工。”（《王晋卿画》）以幽深闲淡为高致，远离尘氛，孤高绝俗，这在元人中是有代表性的。体现这种审美理想的诗句很多，就中可以看到元人

① 潘天寿：《中国绘画史》，第173页。

② 赵琦美：《赵氏铁网珊瑚》，卷一一。

“墨戏”的旨趣所在。“云西老人清且奇，随意点笔自合诗。高尚不趋车辙迹，新图宁让虎头痴”（《题云西画卷》），都是表达一种高洁绝尘的意趣。

吴镇在题画诗中创造了许许多多清奇幽雅的意境，表达对尘近的厌弃，对清远的追求，满纸清气。但清而儒雅，故清而不寂，清而不枯，清而不苦，倒是娟娟可爱。如：

依村构草亭，端方意匠宏。林深禽鸟乐，尘远竹松清。泉石俱延赏，
琴书悦性情。何当谢凡近，任适慰平生。

——《题草亭诗意图》

昔人谢政后，生事此山中。树洒虚堂雨，泉飞隔浦风。喜无舟楫至，
旋有鹤猿通。应识无声妙，临窗展未穷。

——《王维终南草堂》

迭嶂云仍起，崇山境转幽。溪云千顷雪，松籁一林秋。长啸临朱阁，
清游卧石楼。桥回泉溜远，消尽古今愁。

——《郭忠恕仙山楼观》

岭高霜自结，风劲入寒时。日落晚山碧，林空流水悲。栖鸦寻树早，
瘦蹇下冈迟。无限黄尘满，幽栖总不知。

——《李成寒林图》

都以远弃尘氛、幽雅高洁为特点。吴镇诗风格幽淡萧散，比起倪云林有过之而无不及，尤其是多次明确表达了超轶绝尘的审美意趣，赞赏“无俗”、“远尘”的境界，对于我们研究元人的审美追求，是很珍贵的材料。

黄公望（1269—1354），字子久。本姓陆，名坚，世居常熟，出继永嘉黄氏，徙居富春。“黄氏父年已九十，始得之，曰：‘黄公望子久矣。’因而名字焉”^①

^① 王鏊：《姑苏志》卷五六。

幼聪敏异常，应神童科。至元中，浙西廉访徐琰辟为书吏，后忽然遁引，自号大痴道人，或号大痴哥、一峰道人。隐于西湖之笕箕泉，卒年八十六。黄公望博极群籍，在画坛更有声望。“画山水师董巨源，而晚变其法，自成一家，其峰峦多磐石，笔墨高雅。人莫能及。所著《写山水诀》，世皆宗之。”^①黄公望不仅是著名画家，诗也很有特色。有诗集《大痴道人集》。

和其他几位画家诗人一样，黄公望也是遗世独立的怪人，顾嗣立《元诗选》小传说他“尝终日在荒山乱石、丛木深筱中坐，意态忽忽；每往泖中通海处，看激流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲咤不顾。杨铁崖谓子久诗宗晚唐，画独追关仝。其据梧隐几，若忘身世。盖游方之外，非世俗所能知也。”^②非世俗所知，他心灵深处自有很多常人所不能理解的东西。

黄公望论画，有着与倪瓒等人共同的主张，他题吴镇墨菜图说：“达人游戏于万物之表，岂形似之徒夸？或者寓兴于此，其有所谓而然耶？”^③但“游戏于万物之表”的远思，是其他几位所没有的。他的思想，似乎更深邃一些。

黄公望诗与倪瓒、吴镇有很明显的一致处，就是幽淡萧散，远弃尘俗，而多造清远之境。就其特点而言，更能摆脱畦径，随意点染，以“墨戏”笔法为诗，诗风更为灵动轻妙，绝无沉闷平滑之感。但也有明显不同于其他几人之处。在几位画家诗人中，黄公望年最长，他生于宋末，心灵中有宋朝覆亡记忆，而今元朝又到风雨飘摇之时。他对时代风雨的体验，应是与其他几位不同的。其《西湖竹枝词》云：“水仙祠前湖水深，岳王坟上有猿吟。湖船女子唱歌去，月落沧波无处寻。”深刻表现了诗人面对历史所感受的莫测与茫然。其《赵令穰秋村暮霭图》：“笔下峦霏乍有无，千林萧瑟元峰孤。王孙当日归何处，传得秋村暮霭图。”这种由题画而引出的对历史的沉思，远超于画面之外，也是其他几位所没有的。黄公望诗的清远绝尘与其他几位相同，但其中寓有出世之想，又与其他几位不同。如其《董北苑》：“一片闲云出岫来，袈裟不染世间埃。独怜陶令门前柳，青眼偏逢惠远开。”如何能“不染世间埃”？他在诗中营造了一个尘外世界：

① 顾嗣立：《元诗选》二集黄公望小传。

② 顾嗣立：《元诗选》二集黄公望小传。

③ 赵琦美：《赵氏铁网珊瑚》卷一四。

霜枫雨过锦光明，涧壑云寒暝色生。信是两翁忘世虑，相适山水自多情。

——《王明叔为姚子章林泉清话图》

遥山近山青欲滴，大木小木叶已疏。斜日疏篁无鸟雀，一湾溪水数函书。

——《倪云林为静远画》

这个尘外世界当然只存在于他的心灵中，但又是他十分向往的。由此，他达成了与陶渊明的心灵相契，“千古渊明避俗翁”（《题张叔厚写渊明小像》）成了他心中的偶像。这在他诗中多有表现。

倪瓒等画家之诗，相当鲜明地体现了元季士大夫的审美意识，他们的诗作多为题画，题画诗既是诗歌创作，又是绘画鉴赏与审美评价，必然要对所题之画作出一番品鉴。因而，题画诗很能反映出诗人作为评论家的价值观念与审美标准。倪瓒等人的诗作，在题画中所表现出的超轶绝尘的趣味与审美理想是共同的，这在元季士大夫中很有代表性，他们对元蒙统治者心存不满与反感而又无力反抗，于是采取了一种孤傲幽隐的人生态度，远弃世俗。在诗画创作中都以弃绝尘俗、幽深闲远为审美旨趣。他们的绘画多是“墨戏”之作，鄙薄形似，超越规矩法度，信笔点染，“聊以写胸中逸气耳”，在荒寒简率的画境中表现创作主体的心灵世界。他们的诗作也取同样的创作态度，决不刻意讲究“诗格”、“诗法”，而是以“墨戏”式的笔触，创造灵动清远的意境，或松竹，或泉石、或烟水，或禽鸟，创造了许许多多各不相同但又都是远离市井尘嚣的意象，表现了“幽人”的情趣。从艺术风格说，这类诗是王、孟、韦、柳的一脉承传，必然是闲远平淡的，而倪瓒等人的诗，进一步发展了这种风格，也更具有时代色彩。对于延祐诗坛来说，这类诗与铁崖体同样体现出诗风的不变，不过是趋向不尽一致而已。

第十四章 元词的文学史 地位与走向

据唐圭璋编《全金元词》辑录,元词现存 3721 首,词人 212 位。到了元代,词已度过了她的青春年华,在当时已难与繁盛的元曲相颉颃,与其他朝代的词相比,元词存量和艺术创新皆有限,不过就其自身发展而言,元词仍有其值得称道的成就与特色,在千年词史上有着她不可替代的地位与价值。

第一节 元词的流变与总体风貌

一、元词发展的基本阶段

如果从公元 1234 年金亡算起,到 1368 年明军占领大都止,元有天下凡一百三十余年。南宋灭亡之前的近半个世纪时间,蒙元统治区域局限在北方。这就是说元代词坛经历了一个由北方独支到北南合一的过程。纵观这一个多世纪的元词发展,大致经历了三个阶段:一是北方词独盛的前期;二是南、北词并行的中期;三是南宗词复兴的后期。三个时期创作的历史背景和词人的处境、心态各有不同,所以创作风貌也有变化,现分述如下。

北方词独盛阶段

这一阶段大致包括 1234 年金亡国到 1279 年南宋亡国这四十余年间的历史时期。蒙元入主中原,江山易姓,改朝换代,但社会的文化性质并无根本改变,文学创作队伍仍以原金朝文人为主,所以词体创作仍沿着北宗方向继续发展。从金亡到宋亡这段时间,词风与金末紧相承接,北宗词派的创作高峰仍在延续。蒙古人灭金后,由于其统治者采取落后野蛮的游牧式统治方式,很长一个时期内北方仍然战乱不止,经济凋敝,民不聊生。忽必烈主管漠南

汉地后重用儒士,招募流民,恢复经济,直到即位建元,北方地区才出现了治世的迹象。这是国家和人民遭受深重灾难的几十年,然而“国家不幸诗人幸”,北方词的发展不仅没有因王朝的衰亡与兴立而中断,反而因其词风特点与时代精神的契合而取得了十分可喜的成就。

遗山乐府是金词的终结,也是元词的开端。元好问词作为北宗词的主峰,以其集大成的品质和沉郁、雄奇而不失深婉的艺术风神,开启了元词的时代,奠定了元词的基调。可见,元词与金词不同,一开始就发轫于很高的起点。活跃在此一时期的词人主要有:杨弘道(1189—1272?)、李治(1192—1279)、耶律楚材(1190—1244)、李庭(1194—1277)、杨果(1197—1269)、许衡(1209—1281)、刘秉忠(1216—1274)、耶律铸(1221—1285)、白朴(1226—?)、王恽(1227—1304)、胡祇遹(1227—1295)、魏初(1232—1292)、张弘范(1238—1280)等。这一阶段实际上还应包括像李俊民(1176—1260)、元好问((1190—1257))、段克己(1196—1254)、段成己(1199—1279)等人金亡后创作的词篇,他们入元后仍生活了20—50年以上,这一阶段所作词无疑是元代文化的产物,同时也对元词的发展方向有着重要影响。本阶段的词人有的身经两朝的遗民。有的避世山中,不仕新朝;有的出为高官,煊赫一时。但他们一个共同之处是都亲历了更朝换代的沧桑之变。有少数词人虽出生于金,但仕历和创作活动主要在本阶段内,故也列于此。就体派而言,此阶段的词作者与前朝词人并无二致,但由于身世立场不同,其创作内容与情调与前朝比发生了许多新的变化。

强烈的现实感和历史反思精神,构成了这一时期作品的基本特色。此时的词作者基本为金朝旧人,多数经过了易代之际的战乱和动荡,个人的命运、百姓的苦难和民族的前途,都是他们无法避开的问题,对于现实的观察、思考和感慨也会自觉不自觉地以不同的程度表现在他们的词作里。既有历史虚无感和人生幻灭感的感叹,也有向往国家统一和建功立业之豪情壮志的表达。这一时期的北方词在艺术上更为成熟,文笔练达,风格鲜明,不乏佳作名篇。下面分别举几位重要词人略述之。

这一时期的金遗民词人有李治、白华、杨弘道等,他们的词多表现诗酒残年及归隐田园的主题。金亡仕元的契丹族词人耶律楚材,为辽宗室,金室旧

臣,其词仅存《鹧鸪天·题七真洞》一首,写世事变迁的深沉感慨,况周颐评曰:“高浑之至,淡而近于穆矣,庶几合苏之清、辛之健而一之。”^①

元代庐陵凤林书院刊刻《精选名儒草堂诗余》以刘藏春、许鲁斋冠其首,大概因二人位高名大,堪称元词开山人。许衡(字仲平,号鲁斋)现存词5首,皆为长调,写对“治生”的关注和归隐的向往,其词风疏宕质朴,如《沁园春·垦田东城》。真正揭开元词序幕的当为刘秉忠(1216—1274,字仲晦,号藏春散人),有《藏春乐府》,存词81首。刘秉忠生活在蒙元兴勃之时,长期为忽必烈谋臣,其政治态度在词中也有所表现,如《木兰花慢·混一后赋》一词所展现那种昂扬之气与磅礴之势以及对一统实现的颂扬之情,自别于金遗民词之亡国之音。许多词作把他佐命新朝的感慨和内心仕隐的矛盾结合起来,写得深沉而切情人理,如《望月婆罗门外》(午眠正美)、《三奠子》(念我行藏有命)、《临江仙》(满路红尘飞不去)等。藏春词被认为“雄廓而不失之伧楚,酝藉而不流于侧媚”,^②颇有遗山词南、北兼善之境界,艺术造诣在北宗体派中当属上乘。

稍晚些的王恽,历任按察使、翰林学士、嘉义大夫等职,也是元初期一位身居高位的馆阁词人。所作秋涧词244首,风格多样化,有的“清浑超逸,近两宋风格”^③,如《鹧鸪天》(短短罗袜淡淡妆)用语清淡,而意味深长;有的“精密弘博,自出机杼”^④,如《水龙吟》(赋秋日红梨花)多用典故,又妥帖圆溜。总体上秋涧词体现了一种豪放疏快的词风。从题材看,内容十分广泛,无所不写,除了传统的感怀、咏史等题材外,一些以往认为不宜入词的“俗事”被他引入表现范畴,其中寿词占全部存词的近五分之一。这种情况反映了当时词体交际功能的增强和“俗化”的创作倾向。

同为元好问门生,白朴不同于王恽,他选择的是一条隐逸避世的人生道路。其《天籁词》可谓是元代北宗词派的典范。所展示的独特的文化心理内涵和艺术形式上的新变化,代表了元词变化的新趋向。下节将有专论,此不

① 《蕙风词话》卷三,《词话丛编》本。

② 《蕙风词话》卷三引半塘老人跋藏春乐府语,《词话丛编》本。

③ 《蕙风词话》卷三,《词话丛编》本。

④ 吴梅:《词学通论》,复旦大学出版社2005年版,第99页。

赘述。

张弘范(字仲畴)的身份在这一阶段词人中较为特殊,他出生于金亡之后,曾为元军统帅,俘文天祥,破张世杰、陆秀夫,封为淮阳王,病逝于亡宋后第二年。有《淮阳乐府》,存词二十七首。张弘范戎马倥偬之间写下了不少军旅征伐之词,风格刚劲质朴,境界壮阔,颇有英雄气概,显示出对于统一南、北,混一天下之大业的很高热情,如:“特请高缨。胸中凜然冰雪,任蛮烟瘴雾不须惊。整顿乾坤事了,归来虎拜龙庭”(《木兰花慢·征南》)、“铁甲珊珊渡汉江。南蛮犹自不归降。东西势列千层厚,南北军屯百万长。”(《鹧鸪天·围襄阳》)等。张弘范词中一些表现归隐之思的作品,往往清豪而又不失蕴藉。还一些清秀婉丽的写景小词,如《点绛唇》(独上高楼)、《临江仙》(千古武陵溪上路)等,深得陈廷焯赞赏,称其“清词丽句,不减晏、欧诸贤。从古大英雄,必非无情者,吾于仲畴益信。”^①

南、北词派并存阶段

这一阶段大致从元军灭南宋(1279)到仁宗延佑前后(1314)。这期间的词人实际上分为两部分:一部分基本上由金亡之后步入社会的北方士人组成,主要有姚燧(1238—1313)、张之翰(1243—1296)、卢挚(1243?—1315)、刘敏中(1243—1318)、鲜于枢(1246年—1302年)、刘因(1249—1293)、曹伯启(1253—1333)、蒲道源(1260—1336)、张埜(1264?—1320?)、安熙(1269—1311)等;另一部分由南宋入元的士人组成,这部分人有的仕于新朝,如仇远(1247—?)、程矩夫(1249—1318)、吴澄(1249—1333)、滕宾(生卒年不详)、陆文圭(1250—1334)、赵孟頫(1254—1332)、袁易(1262—1306)、吴存(生卒年不详)等,有的人元后不曾入仕,以遗民自处,主要有刘辰翁(1232—1297)、周密(1232—1298)、赵文(1239—1315)、王沂孙(生卒年不详)、汪元量(1241—1317)、蒋捷(生卒年不详)、张炎(1248—1319)等,这批词人一般文学史入于宋,但从其作品的内容和对元代词坛的深刻影响角度看,我们论元词时又不能不提及他们,否则元代词史将不完整。

元混一天下后,分裂了约一个半世纪的词坛重新走向了聚合。这一变化

^① 《白雨斋词话》卷七,《词话丛编》本。

对于元词创作的意义是深刻的。但是,最初汇聚到一起的南、北词人群并没有马上融为一体。好似泾渭分明,互不相涉。这主要由于南、北词派各自不同创作理念难以在短时间内被对方接受,双方的创作动力还都有相当的惯性;南、北双方经过长期睽隔之后,词人之间缺少充分的信任和交往。所以这一时期的词人创作基本上是南、北词派各行其是,并行不悖。

这一时期,北宗词创作的势头仍未减弱,此时金亡后成长起来的一代士人已成为词的创作主力,他们秉承前辈余烈,张扬北派风范,创造了不俗的实绩;但这并非前一段的简单延续,在内容和形式上都有着一些值得注意的新变化。忽必烈即位后重用儒士,“附会汉法”^①,用兵南宋,完成统一,逐渐赢得了汉族知识分子的认同和支持。金亡后成长起来的士人,本来缺少前辈人那种根深蒂固的民族怨恨,故上一阶段词坛上那种浓重的“丧乱”之感和避世情绪有所减弱;同时表现士大夫生活的闲适情趣和对官场生活厌倦情绪方面的内容在这一时期也多了起来。由于受到散曲的影响,一些作品在语言上有明显的曲化、俗化现象,给处于边缘化的词体带来些许亮色。下面列举几位代表性词人,可略窥这一时期词坛概貌。

此阶段有两位著名的理学家词人颇引人注目:分别为姚燧(字端甫)与刘因(字梦吉,号静修)。姚燧《牧庵词》存 50 首,刘因《樵庵词》存 35 首。在元代,理学成为官学,理学与文学逐渐呈现出合流趋势,理学“流而为文”典型地体现在二人的身上。“二庵词”多隐逸和述怀之作,往往表现出一种理学家笔下特有的“理趣”,字里行间透露着词人对宇宙、人生、历史的反思与感悟。如刘因词《人月圆》“茫茫大块洪炉里,何物不寒灰。古今多少,荒烟废垒,老树遗台。太山如砺,黄河如带,等是尘埃。不须更叹,花开花落,春去春来。”况周颐极赏樵庵词,说“余遍阅元人词,最服膺刘文靖,以谓元之苏文忠可也。文忠词以才情博大胜,文靖以性情朴厚胜。”王鹏运评道:“樵庵词朴厚深醇中,有真趣洋溢,是性情语,无道学气。”姚牧庵词同样秉承苏、辛词风,高古豪宕,淡而有思。如《浪淘沙》云:“桃花初也笑春风。及到离披将谢日,颜色逾红。”况周颐评道:“桃花将谢更红,经此词道破,思之信然。体物工细乃尔。”

① 郝经:《立政议》,《陵川集》卷三二,文渊阁四库全书本。

平常的景观,在词人笔下包涵了深刻的人生的哲理。

卢挚(字处道,号疏斋)和刘敏中(字端甫,号中庵)是这一时期北方官僚文人中作词较有特色的二位。中庵词 149 首是这一时期北宗词派最重要的成就。卢挚是著名的散曲作家,诗文皆佳,分别与刘因、姚燧齐名。有疏斋词 22 首,多小令,清疏婉丽,颇有少游、小山之情韵;长调《摸鱼子》(为君歌岁寒亭子)、《六州歌头》(诗成雪岭)等豪爽而不失于粗率。由疏斋词可见南、北词风融汇的一些迹象。

犹如宋词二晏,邯郸人张之翰、张埜父子二人,词皆佳,亦元词一奇观。张之翰,号西岩,累擢翰林侍讲,有古循吏之风。词存 70 首,内容多为宦游记行、赠答之类。《四库全书总目提要》称西岩诗“诗清新宕逸,有苏轼、黄庭坚之遗”,^①实际上,其词作也刻意学苏、辛,平和中有豪放气概。其子张埜,字野夫,号古山,官至翰林修撰。有《古山乐府》,存词 60 余首。其词也有乃父之风,然更为厚重,郁积勃发,感情浑厚,颇有稼轩慷慨悲凉之境。如《水龙吟·酹稼轩墓,在分水岭下》内容饱满充实,大气磅礴,笔力纵横,一派稼轩风神。

这一阶段的南方士人承南宋词余绪,感沧桑巨变,写幽微情怀,创作颇丰,一改北宗独盛的词坛格局。宋遗民词人的创作十分活跃,是此时词坛引人注目的现象。就体派言,这类词人并非尽属南宗,如刘辰翁(1232—1297)便为辛派后劲,入元后所作词悲慨苍凉。遗民词人大部分为姜、史一脉,其作品多见于元代的两部词集:《乐府补题》和《精选名儒草堂诗余》。宋亡之后,王沂孙、周密、张炎等 14 位遗民词人先后 5 次结社唱词,分咏龙涎、白莲、莼、蝉、蟹,结集为《乐府补题》,集中作品皆为《全宋词》收录。这些咏物词,托物寄情,以深曲之笔写亡国之哀痛及人生之忧患,其法度风格皆承嗣南宗词脉。《精选名儒草堂诗余》,元书坊庐陵凤林书院辑,习称《元草堂诗余》。况周颐《蕙风词话》卷三说该书:“无名氏选至元、大德间诸人所作,并皆南宋遗民,词多凄惻伤感,不忘故国。”其实集中词人 63 家,并非“皆南宋遗民”,不过所收 203 首词确实多为亡国之音,其中由宋入元者,唐圭璋先生基本收入《全宋词》。这两部词集展示了南宗词派的实力,深刻地影响了当时词文学发展的

① 卷一六五集部一五,文渊阁四库全书本。

方向,促进了元词主流向南宗词风的转变。

仇远和赵孟頫是这一阶段影响较大的两位词人。仇远(1247—1326,字仁近,自号山村,钱塘人)可谓这一阶段南方词人的代表,其词作虽入《全宋词》,但南宋亡国时他刚过30岁,入元后近50年才去世,词多作于入元后,与张炎交善,元后期重要词人张翥、张雨等皆出其门,受其沾溉。仇远词笔法婉曲,别有寄托,言微旨远,清空之境中多含感伤意绪。如《越山青》(四月时)、《齐天乐·赋蝉》(夕阳门巷荒城曲)等。仇远可谓元词南宗之祖,对元代中后期词的创作影响很大,推动了元混一后词风渐趋雅化的趋势,为后期南、北词风的合流奠定了基础。

赵孟頫(字子昂,斋号松雪)是南宋遗民词人群体之外最重要的南宗词人。今存松雪斋词37首,陈廷焯《词坛丛话》说:“余雅不喜元词,以为倚声衰于元也。所爱者惟赵松雪、虞伯生、张仲举三家。”松雪斋词能翘举于不景气的元代词坛,正如吴梅《词学通论》所言:“其词超逸,不拘于法度,而意之所至,时有神韵。”赵孟頫由南宋入元,词受姜、张一派影响,但未为当时风气所牢笼,作词不事雕琢而保其自然真气,作品少用典故,造语浅白清丽,情韵婉曲幽深。赵孟頫为宋宗室,宋亡仕元,其故国之思与出仕新朝的复杂微妙之心态多表现在词中,被认为“长短句得骚人之遗”^①。组词《巫山一段云》十二首分写巫峡十二峰,形式独特,极富画意诗情。

这时期的南方词人多属姜、张一脉风雅体派,从创作规模和艺术水平来讲,皆高于北方词人,特别是张炎、仇远等遗民词人在理论和创作上有意识地倡导雅正词风,并注意培养后学,由此而导致了下一阶段词坛风气的嬗递。

南宗词复兴与南、北融合阶段

这一阶段大致从延佑年间(1314)到元末明初(1368)。曾兴盛于南宋词坛的“雅词”——南宗词在元代再度复兴以及与之相伴随的北宗词的衰落,是这一时期词坛最突出的特征。披检这一时期的词作,会有一种“南风之熏兮”的强烈感受,阵容壮观的南宗词人群体成为这一时期的主要创作力量,其作品无论数量还是质量都在当时词坛上占据了绝对优势。张翥的创作代表了

^① 曹溶:《古今词话》下卷,《词话丛编》本。

这一时期南宗词的最高成就。而与此同时,北宗体派词人队伍则相应萎缩,创作也呈现衰象。南词复兴与北词衰落并不意味着此生彼亡,而是彼此吸纳,相融相化,然而南宗词由于优势显著遂成为词坛主流。

这一阶段的南宗词人基本上都是混一后成长起来的。首先在词坛崭露头角的南宗词人当属虞集(1272—1348,字伯生,号道园)。虞集,宋丞相虞允文五世孙,累官翰林学士,兼国子祭酒。虞集是“元诗四大家”之一,亦能词。《风入松·寄柯敬仲》一词,“词翰兼美,一时争相传刻,而此曲遂遍满海内矣。”^①特别是结拍处“杏花春雨江南”,充满诗情画意,尤为警策。虞集词风格清丽典雅。被认为在元代词坛上“最为雅正”^②,由于虞集在政坛和文坛上的地位,其创作对于南宗词复兴的推动作用当非同一般。

在元后期,以张翥为中心形成了一个活跃在江南一带的文学创作群体,包括张雨(1283—1350)、谢应芳(1296—1392)、倪瓒(1301—1374)、邵亨贞(1309—1401)、顾阿英(1310—1369)等著名文士,他们雅集酬唱,诗词并作,其词风多相接近,承袭“仇白”遗教,以风雅为尚,被认为皆“为南方之一流别”^③。此外,其他一些较有成就和影响的词人也多属南宗词派,如以散曲知名的张可久(1270?—1348后)、自谓从张炎游“深得奥旨制度之法”^④的陆行直(1275—?)、被称为元代画坛“四绝”之一的吴镇(1280—1354)。不过,隐逸词人同谢应芳龟巢词有所不同,明显受散曲影响,语多直率,通俗流利,诙谐有机趣,特色较为鲜明。

在南宗词人群体中,张雨(字伯雨,号贞居,又号句曲外史)是突出的一位,他与张翥同学于仇远,工诗书画,颇受时人推重。杨维禎称其诗“词翰高绝”,存词51首。张雨虽托迹为黄冠,其词则有浓郁的文士气息。在词中,他往往通过咏物、赠答抒发其亦俗亦隐、亦道亦儒的闲情和感叹,表现其文人雅趣和对生活真义的感悟,如《朝中措·早春书易玄九曲新居壁》、《摸鱼儿·和王平轩》、《满庭芳·重九次赵侯韵》等词。张雨词确如王易《词曲史》所称

① 陶宗仪:《辍耕录》卷一四,文渊阁四库全书本。

② 郑文焯:《大鹤山人词话》附录,《词话丛编》本。

③ 陈匪石:《声执》卷下,《词话丛编》本。

④ 陆辅之:《词旨》,《词话丛编》本。

“体近白石”，颇有疏宕清拔之气，有些令词类曲之自然酣畅，又常引入诗语、道语，别有韵味。

邵亨贞（字复孺，号青溪）《蚁术词选》存词 143 余首，有元词“殿军”之称，为元词最后一位大家。其好友陶宗仪《辍耕录》卷一五录邵词《沁园春》二首，一咏美人眉，一咏美人目，称“隽永有味”，后世多附和之。其实，蚁术词内容丰富，题材广泛。词人身处末世，人生迟暮之感、山河破碎之痛及高古洒脱之志，皆流于词中，如《虞美人》（无情世事催人老）、《浣溪沙》（乱后无诗做好春）、《西江月·酒阑，与南金徜徉村巷，各信意小述》、《摸鱼子·题王德珪山居图》等。蚁术词从一个侧面映射出了元末战乱的社会败象，更展示出了在这样历史环境中一个文人的心路情态。蚁术词风属南宗一脉，被认为：“清丽宛约，学白石而乏骚雅之致，声律亦未尽妍美。”确实，蚁术词多承袭而少创新，但“张一帜于风靡波颓之际”，卓然挺立于元末词坛，有其重要的词史意义。

这时期的北方词人也不同程度受到了南宗词的影响，所作多有清丽蕴藉之风，如蒙古族人萨都刺、生于大都的宋褰等。与南宗词兴盛形成鲜明对比的是这一时期北宗词的创作呈明显的衰微趋势，曾经的辉煌已风光不再。此阶段最有成就的北宗词人是萨都刺（1308—？）和许有壬。

萨都刺（1307—1359 以后，字天锡，号直斋）回回族人，一说蒙古族人。萨都刺存词仅 15 首，但皆为精品。其成就最突出的是咏史、怀古之作，如《念奴娇·登石头城》步苏轼《念奴娇·赤壁怀古》韵写登临石头城的悲慨，大气包举、境界雄浑。萨都刺许多词作语言清新，风格疏爽，明显不同于以往北派词风，清人张德瀛将他与虞集比较说：“前人评韩、柳文者曰，韩如静女，柳如名姝，殊觉未称。独元虞伯生、萨雁门二家词，则极相类。虞词幽茜，萨词繁丽，殆有别耳。”^①所谓“繁丽”，强调萨词艳丽的色彩，虽与“幽茜”有别，但其“丽”质华姿，已有南宗风韵。这些作品实际上反映了元词后期南、北合流，词风雅化的现实。

许有壬（1287—1364，字可用，号圭塘），从仁宗至顺帝历仕七朝达五十

① 《词征》卷六，《词话丛编》本。

年,官至集贤大学士、中书左丞。有《圭塘乐府》,存词 160 多首,被称为“元词中上驷”。^①圭塘词以东坡、遗山为宗。如《沁园春·寿同馆虎贲百夫长邓仁甫》、《水龙吟·过黄河》、如《水龙吟·游三台》等作品,境界雄阔,气象高远,充溢着词人以传承汉文化为己任的强烈的社稷忧患感与深沉的使命意识。圭塘词中也有一些清丽温润具有南词风格的咏物、写景之作。此外,收录许有壬与亲友雅集酬唱之词的《圭塘欸乃集》,所体现的词的群集效应也值得注意。

二、元词的总体风貌

综上所述已可见元词发展之基本轮廓。在元朝 130 多年的历史中,词作为一种较之于传统诗体更为个性化、意绪化的新型格律诗,已成为文人士大夫抒情言志的重要工具。决定于元朝特殊的历史文化背景及与此相关联的词人处境与心态,同时也有赖于词体形式在元代文学格局中的地位 and 性能变化,元词形成了她富于时代特征的总体风貌,可大致概括为如下三个方面:

族群冲突与交融背景下文士幽微情怀的表现

元代是中国历史上族群问题最突出的一个王朝。金朝立国后也存在着汉人与女真人的族群冲突,但是由于女真人的迅速而彻底的汉化,汉与女真两个族群逐渐融合,到金末已很难说还存在着一个文化独立的女真族了;而蒙元帝国建立后,族群之间的仇恨、隔阂始终未能完全消除,真正的族群交融也未能完全实现。蒙古人先后灭亡了金与南宋两国,征服了“汉人”与“南人”两个族群。在一个更大的范围内重组了中华民族共同体。这个共同体大致包括四大族群,即所谓“四等”国人:蒙古、色目、汉人、南人。这种划分十分接近文化人类学上的族群概念,而非现代意义上民族界定,例如“汉人”是将北方的契丹、女真都包括在内的。从文化心理角度看,元代的族群冲突与交融主要发生在两个层面,一是被征服的“汉人”、“南人”与作为征服者的蒙古人(包括色目人)之间;二是“汉人”与“南人”之间。这两方面的族群关系,直接关系着元朝政治的走向,也深刻持久地影响着元朝社会的文化生态。

^① 《蕙风词话》卷三,《词话丛编》本。

在千年词史中,元词内容上有着特殊的蕴涵,从广泛的意义上来说,词人在作品中所表现的情感意绪始终与族群问题纠结在一起。中国历史上,除元外,金与清也是非汉人为帝王,宋、明也都遇到了外族的侵略,这种历史背景都会在词作中有所反映,但都没有元朝这样突出。族群关系问题贯穿了整个元代且普遍影响着士人的文化心态。元词中所表现出来的亡国之痛、故国之思且不说,即如历史幻灭感及虚无感、隐逸避世倾向、玩世滑稽心理,生命自保意识,以至对大一统的向往与赞美之情等等思想情感,都有着族群冲突与交融的背景。

蒙古人对“汉人”和“南人”的征服,直接导致了被征服族群深刻的心理异变。蒙古人灭金后不到半个世纪,族群争战的伤口还未完全愈合,南宋再遭覆亡,由此给有着强烈的“中华”意识的“南人”文士的心灵造成了难以平复的巨大伤痛。民族征服给金、宋遗民带来的不仅是基于“华夷之辨”的亡国之痛,更有儒家文化价值信仰被野蛮和暴力的胜利所摧毁后的惊惧与幻灭。这一点在白朴的词中表现得十分明显;蒙古统治者虽然逐渐地在制度上实行“汉法”,思想文化上推行儒学,并定理学为官学,但其汉化并不彻底,始终坚持族群歧视的政策,特别是作为汉文化传承主要渠道和儒士晋身之阶的科举制度长期废置,这在汉族士人心理上引起极大的人生失落感和文化危机感。后期元廷重臣许有壬被认为是“有元词人由科举而登政府”的唯一之人,但他时时在词里表现出一种“客旅”心态,这与他作为汉士在朝廷里得不到充分的信任和他极力促进汉化(特别是努力恢复科举制)却时时受阻的处境有关;此外,少数步入统治集团高层的北方“汉人”和“南人”支持元朝混一天下的事业,实际上他们是站在文化道统的立场上来看待皈依汉文化的蒙古人为“中国”正统并支持他们去征伐四方“蛮夷”的,这也是族群融和的结果。这种情况从刘秉忠、张弘范、王恽、刘敏中这些或身居元廷枢要或身为元军统帅的人的作品中可以看得很清楚。征服者与被征服者之间的族群矛盾、冲突及交融是十分敏感且难以直言的话题,由此而形成的复杂、幽微的情怀用词这种“要眇宜修”的诗体来抒写,自然是最恰切的。因而,与族群关系有关的内容便成了元词创作中弥漫不散的霾雾。

至于“汉人”与“南人”之间的族群矛盾,主要表现为长期的地域阻隔和

政治态度的差异而造成的隔膜、不信任及其文化观念上的相互排斥,不过毕竟有着共同的语言、习俗和宗教等多方面的历史渊源,经过不断的磨合交流,逐渐融合为一。体现在词的创作上,便是南、北两个词派的分立、交流和整合。

南、北体派从分立走向融合

构成元词特质的又一个重要元素是地域文化。这是因为蒙元社会经历了由立国北方到南、北统一的过程。这里所说的地域文化元素,不仅指地理学意义上的南北词坛的分合,更涉及到决定于地域文化的词坛南北体派的关系。这一现象是历代词坛所没有的,词在北宋不存在地域文化意义上的体派分流;金据中原,体现着北方文化精神的北宗词崛起,但未与南词交涉;南宋偏安南国,词仍沿着“本色”方向发展,虽有稼轩大倡北宗,但主流未改;后世明、清也皆未有元词明显的南北分合问题。

南北分合是元代词坛一个引人注目的文化景观,也是了解元词特色的一个关键性的切入点。词坛的南北分立,造成了当时词人创作群体的自然聚合。未据南方之前,蒙元社会作词者基本为北方文人,包括金遗民和出仕蒙元的汉士,他们是以元好问为代表的北宗词派的直接延续。混一后,作为胜利者的北人并未实行文化改造,南宋遗民继续依照他们信奉的审美价值观,用词低吟浅唱他们幽怨难述的悲怀,由此形成了词坛上北宗与南宗双水并流的独特现象。混一后南宋姜、张词派的汇入给元代词坛带来了一股强大的复雅思潮。张炎、周密、仇远等遗民词人入元后,极力倡导“雅词”,相为鼓吹。张炎作《词源》张扬其“清空骚雅”的词学观,实际上针对的正是当时的北宗“豪气”词。而当时的北宗词人对这种“雅词”观念也并不怎么认同,如当时任江南行御史台御史中丞的王博文在为白朴《天籁集》所作的序文中就曾明确地表示道:

乐府始于汉、着于唐,盛于宋。大概以情致为主。秦、晁、贺、晏虽得其体,然哇淫靡曼之声胜。东坡、稼轩矫以雄辞英气,天下之趣始明。

这篇序文作至元丁亥年(1287),王博文以苏、辛为宗的思想显然代表了

当时北方士人的基本词学倾向。伴随着“南人”更多地进入权力层面和北方文士更多地南下以及由此而出现的南、北文人交往的增多,词坛的南、北派别界限也逐渐被打破,南、北词风也出现了相互交融的迹象,特别是南宗词的艺术风格得到了更多的北方士人的接受,最终出现了南宗词的复兴和北宗词的衰微。

需要指出的是,北宗词的衰微并不意味着它在词坛上的完全退却,实际上北宗词退却的同时,其豪放之气已渗透到了南宗词的创作之中,也就是说复兴的南宗词在一定程度上可以认为是南、北词风相融合的产物,这一点在张翥词中可清楚地看到,虞集词被认为“兼擅苏、秦之胜”,^①也当从南、北词风融合的意义上去理解。南宗词的复兴与北宗词的衰微有着政治、文化和词体自身发展等多方面的原因,如南、北统一后元代文化重心的南移、南宋遗民词人的“复雅”努力、词坛艺术观念的嬗变、成长于混一后的新一代词人的崛起等因素,都在这一变化过程中起着重要作用;但南、北词自身发展的状况也是不容忽视的,而这方面的因素正是这一阶段词风转变的根据:首先从艺术发展水平来看,南宗词要明显地高于北宗词,一般来说发展程度更高的文化(包括文学)也相应会产生更大的吸引力和融化力;其次北宗词在其演进过程中,由于过分地诗化和曲化而导致了词体本身某些艺术特性的丧失,这也势必使其缺乏进一步发展的内在动力。

创作趋势始衰而未衰

对于元词创作成就的评价,历来有衰微之说,或曰渐衰,或曰已衰。实际情况如何呢?由上所述,我们已看到,若称元词已衰并无根据。王易《词曲史》指出“元之词未衰,而渐于衰”,清代词论家陈廷焯也说:“元人工于小令套数而词学渐衰。”^②王、陈二氏之说大体符合元词的创作实际。元词确实已显示出衰微的征象和趋势,但并未衰落,创作成就依然十分可观,产生了一批优秀的词人和作品,较之于宋、金词有着独有的时代风貌和个性品质。从词的流变史来说,元词上承宋金词,下启清词,是一个重要的中介环节。

① 刘熙载:《艺概·词概》,《词话丛编》本。

② 《白雨斋词话》卷五,《词话丛编》本。

如果从词体的传统功能与形式这个角度看,元词确实已经衰微,实际上作为通俗化“歌”词功能的衰微在南宋已开始。这也是词体转型过程中必然会出现的过程。不过,我们这里说元词始衰,只是相对于宋词和元曲而言。与宋词比,元词失去了时代“显”体的地位,并且基本上失去了可歌的性能,又处在元曲兴盛的时代,发展的空间必然受到限制,文人创作投入的热情与精力也自难与宋代相比。由此造成了元词艺术在创新性和精美化两方面有所减弱:

其一,艺术上继承多而创新少。作为元词前身的宋词与金词,已分别形成了两类词体艺术的基本类型:南宗词与北宗词,并且得到充分的发展,使得元词的创新空间已十分有限,所以无论是北宗体派,还是南宗体派,艺术成就主要体现在对前代的继承上。张翥词被称为元词之冠,《四库全书总目提要》认为其成就体现在“有南宋旧格”之上。当然这种评价是建立在以南宋姜、张一派为正宗的词学观基础之上的,实际上蜕岩词并非完全是“南宋旧格”的规模,也有其对北派词风的吸收,不过总体上讲创新少于继承。

其二,元词始衰的又一迹象是音律、语言的相对粗糙。蒋兆兰《词说》有言:“元人词断不宜近,盖以元词音律破坏,且非粗即薄。”陈廷焯《大鹤山人词话》称“四印斋所刻藏春乐府至五峰词七家”元人词“率多放浪通脱之言”,这些评语显然带有对北宗词的某种偏见,但元词总体上缺少宋词艺术形式上的精湛却也是事实。

造成元词已“衰”论的一个重要原因在于元词的断限,如张炎、王沂孙、仇远、周密、刘基、高启等主要创作活动在元朝的大量重要词人被划到了宋或明;^①此外,以南宋雅词为评判的标准来看待包容了南、北词派且风格多样的元词。如果抛开了以上两方面的局限,我们就会看到,元词创作仍然富于活力,至少可从如下三个方面得到证明:

第一,较之前代词,内容更为广泛而丰富。词在创始之初,为酒席歌筵上侑觞佐欢的小唱;后苏、辛等人引入诗法,始写士大夫情怀;姜、史等人深入开掘,词心更趋深幽幽微。宋词的题材内容已相当丰富,但她仍给元词留下许多可开发的空間。元词沿金词方向发展,作法呈诗化兼曲化倾向,大凡个人

① 参见陶然《“词衰于元”辨》,《浙江大学学报》1998年第4期。

怀抱、人际交往、游赏品物、社会百相等生活的方方面面,在词笔下皆可看到。特别一些金初遗民所写的纪乱之作,使词有了深厚的“史”感。南宋遗民入元后以咏物等形式所传达的国破家亡、身世飘零、物是人非之感,其沉痛之至前所未有,大大加深了词的抒情向度。此外,受元曲影响,许多词纪俗事、写常情,如王恽等,未尝不是词体开放的积极尝试;

第二,兼容南北,风格多样,是元词别于宋金词的又一突出特征。由于蒙元经历了由北而南的扩张过程,北方与南方的主流词风也经历了由分而合的过程,南、北体派分别显示了各自的艺术个性和可观的成就,最终在南、北词风融合的基础上促成了以张翥为代表的南宗词的复兴;

第三,显示出词作为文人抒情言志与社会交际工具的强大功能,在元代虽有个别词调尚可歌,但词体从整体上已转型为一种抒情格律诗,元词这方面的实践实为词体日后的发展(特别是清词的中兴)奠定了基础。应该看到,词作为一种大众化通俗化的“歌”词,虽然已经衰微,但作为一种文人个体化的格律抒情诗,正方兴未艾。

第二节 天籁词:隐逸者的歌唱

隐逸避世倾向是金元时代文学的一个普遍主题,与金词一样,元词中也充满了对隐逸的向往之情。白朴(1226—1307?,字仁甫,一字太素,号兰谷)的天籁词便是这些隐逸之歌中十分突出的声音。《天籁集》今存词 104 首。天籁词直承遗山家数,是北词独盛阶段元词创作的代表。他作为北国士子,晚年徙居江南,受南方山水和文化熏染,其创作又显露出南、北词风交汇的迹象,同时也传达出了元代词坛风气由北转南的信息;白朴是当时著名的曲剧名家,其散曲和杂剧的创作不可避免地影响到其词的创作风格。

一、白朴的隐逸人生与天籁词

蒙古人入主中原,他们总结金朝的教训,认为“金以儒亡”,所以对作为儒士晋身之阶的科举废而不置,朝廷和各级官府补充官员的主要渠道是由高官贤达举荐人才,白朴作为才华出众的青年才俊,曾不止一次有幸

获得这样的机会,可是他全都谢绝了。所以白朴与古代社会一般的官僚文人不同,终生布衣,流连于勾栏瓦舍,写作杂剧,创作词曲,将艺术作为其生命支点,创造了堪称辉煌的实绩。在他的文学创作中,词是一个重要收获,较之于代言体的杂剧,其词也更直接、更具体地写出了他隐逸的处境和心态。

白朴词集《天籁集》的流传颇有些传奇色彩。《天籁集》为白朴六十二岁时(1287)亲手编订,由其好友元正议大夫御史台中丞王博文作序,收词人“散失之余”的词作二百余篇,后来又补入其六十二岁之后作品若干,元时曾“板行于世”,刊本后失传。明洪武甲寅(1374)春,在姑孰(今安徽当涂)教书的白朴孙白溟,曾持《天籁集》钞本向时在姑孰任官的孙大雅求序,但似未刊行。直至清康熙年间,六安杨希洛始得钞本于白朴裔孙白驹(字千里)处,由朱彝尊校定并为序,方付梓行世。历数百载,屡经兵火,几度显晦,《天籁集》终得流传至今,实为词坛之幸事,然当年“散失之余”的二百余篇,今又仅得其半,作为我们了解白朴生平与创作的第一手材料,它显得更加珍贵。

童年失母,鞠养于遗山

白朴的童年正是金末乱世。其父白华,字文举,号寓斋,历官应奉翰林文字、枢密院经历官、枢密院判官、右司郎中等职,也是当时有名的文士。其伯父、叔父皆有诗名世。天兴元年(1232)三月,蒙古军围汴京。十二月,朴父白华随金哀宗出奔归德(今河南商丘)。第二年(1233)正月,金帅崔立献城降元。四月,蒙古军队入城掳掠。时白朴七岁,随母在城中,其母张氏在兵乱中下落不明。白朴遂为父执元好问所鞠养。《天籁集》王博文序述道:

京城变,遗山遂挈以北渡。……尝罹疫,遗山昼夜抱持凡六日,竟于臂上得汗而愈,盖视亲子弟不啻过之。既读书,颖悟异常,儿时亲炙遗山,警效谈笑悉能默记。数年寓斋北归,以诗谢遗山云:“顾我真成丧家狗,赖君曾护落巢儿。”

白朴随元好问先后流落山东、山西等地,十一岁时其父白华北归,不久

“父子卜居于潯阳(即真定)”^①。

青春风流,游戏于文艺

当时的真定和大都是杂剧创作的两个中心,青年白朴经常往来于这两个城市从事杂剧创作,与乐妓歌女多有交往,因而也留下不少风流韵事。元人钟嗣成《录鬼簿》卷上载贾仲明《凌波曲》,如此描写风流倜傥的白朴:

峨冠博带太常卿,娇马轻衫馆阁情。拈花摘叶风诗性,得青楼薄幸名。洗襟怀,剪雪裁冰。闲中趣,物外情,兰谷先生。

与这种生活有关,白朴这时期写了不少艳情词,如《水调歌头·夜醉西楼为楚英作》、《满江红·庚戌春别燕城》等。即使咏物之作,也是着以“艳语”,颇合沈义父所谓“词家体例”,如《秋色横空》二首、《垂杨》等。从今存白朴的早期作品中,可明显看出青年词人广泛学习各种体式风格作品的迹象。《秋色横空·赠虞美人草》为学遗山之作;《念奴娇》(一轮月好)为“效李敬斋体”;《垂杨》一词音调则学自张柔夫人毛氏。白朴这时期的作品,从整体上看,内容尚不够厚重,风格特征也不够鲜明,但已初步显示了他对社会、人生的基本认识和扎实的创作功力。

壮岁辞荐,南游以适意

公元1260年春,元世祖忽必烈采用汉儒郝经、许衡等人的建议,“附会汉法”^②,建元“中统”,采取了包括征召贤才在内的一系列汉化措施。当时统领河北、山东一带的汉族世侯史天泽“好贤乐善”,向朝廷推荐了一批人才,其中包括了白朴,而白朴“再三逊谢”,未肯出仕。但他仍与史天泽集团保持着良好的关系和交往,曾多次随出使南方的史天泽等人到安徽寿春、汉江、襄阳、江州等地漫游。^③白朴这一时期的作品,最成功的当属抒写羁苦离愁和思乡念远之作。长时间的江湖飘泊,特别是留滞九江时,白朴失去了家居生活的安定与舒适,经济的困顿与精神的孤寂很自然成了他难以摆脱的影子。因此

① 王博文:《天籁集序》,四印斋所刻词本。

② 郝经:《立政法》,《陵川集》卷三二,文渊阁四库全书本。

③ 参见赵维江《金元词论稿》第九篇,中国社会科学出版社2000年版,第235—243页。

其词作中充满了“沦落天涯”的愁苦之感,无论是寄远之作,还是赠别之篇,都表现出一种对北方故园的挚切思念和对家乡亲友的深情怀恋。如《念奴娇》(露团渐冷)、《水调歌头》(北风下庭绿)、《玉漏迟》(睡香花正吐)等篇章,均写得情真意切。从总体风格上看,《四库提要》所谓“清隽婉逸”之词,可多于此期所作中得之。

晚徙金陵,放情于山水

至元十二年(1275)二月,建康为元军所占据。至元二十三年(1286),元朝廷将江南御史台由扬州迁于建康,从此金陵成为江南的政治中心,很快又恢复了往日的繁华,自然这里也成了北方士人的向往之地。至元十七年(1280),白朴终于结束了江湖飘泊的生涯,卜居于紫金山下,在此度过了他晚年的岁月。徙居金陵后,白朴又有了一次出仕的机会。监察师巨源欲召他出仕从政,他效“嵇康与山涛书”,作《沁园春》词与之“绝交”,表示拒绝。明初孙大雅《天籁集序》谓白朴“徙家金陵,从诸遗老放情山水间,是以诗酒优游,用示雅志,以忘天下,诗词篇翰,在在有之”。白朴居金陵后的隐居生活大致如此。

金陵城内外所遗存的众多历史胜迹,如朱雀桥、白鹭洲、新亭、南唐故宫、凤凰台、乌衣巷、天庆观等地,都留下了他怀古纪游的词篇。这类作品是白朴居金陵时期所作词中最为重要的一部分。作品中所游古迹的景色描写很少,主要表现由眼前景观所触发的感怀。沧桑之感,兴亡之叹,是这类词作浓重的底色;历史虚无,人生幻灭,是这类作品的思想基调;其中所包涵的“玩世”心态和“适意”思想,体现了词人对社会和人生特有的思考与追求。“咏睡”和“纪梦”是这时期天籁词中引人注目的两类题材,突出反映了词人思想情感的变化趋向。居金陵后,白朴多次出游江南,扬州、镇江、阳羨、茅山、杭州等地都留有他的踪迹和吟唱,记下了他作为“北人”对江南水乡的特别感受。定居金陵后,白朴词的创作进入了成熟期和丰收期,可考定《天籁集》中二分之一左右的作品写于此时。相对平静的生活已使其词作不再有南游时那种特有的凄苦哀愁之音,更多地表现为对历史和人生的思考与了悟。白朴词豪爽疏快、寄慨深远的特色在这一时期的作品中体现得也最为充分。

二、天籁词的文化心理意蕴

白朴是元代文学史中一个特色十分鲜明的作家,他身为“士大夫”,却又拒仕归隐,投身于杂剧艺术,出入于瓦舍勾栏,这使他既与上层官僚集团保持着联系,又与处于社会底层的乐工歌妓们相交甚厚。《天籁集》真实地记录了词人这方面独立特行的生活踪迹,其间所蕴涵的复杂而深刻的文化心理内容是耐人寻味的。

难忘天下。辞荐不仕,诗酒优游,这是白朴生平最引人注目之处,王博文《天籁集序》谓白朴“视荣利蔑如也。”的确,对功名荣利的淡漠和对隐逸志趣的表现,构成了白朴词的一个基本主题。明人孙大雅《天籁集序》称白朴“诗酒优游,以忘天下。”然而,《天籁集》所反映的词人行迹与情怀,使我们看到白朴没能真的忘却“天下”,他的“避仕”也不意味着“避世”。

首先,从《天籁集》和已考明的白朴生平行迹看,现实生活中的白朴并不是一个遁入林泉的隐士。他一生都与上层官僚集团保持着密切的联系,今存白朴词大约有近三分之一关涉到作者与官僚阶层的交际。其次,白朴在主观意识上,也始终未远离社会现实和时事政治,我们可清楚地看到,《天籁集》中有一些赞颂张柔、史枢等元军将帅的武功,有一些表现元初的重大政治事件,如元军征伐广东、灭南宋混一天下、征伐日本失败等。对元朝“混一天下”的战争和“升平”局面,白朴也总是寄予期望和称颂。白朴对“现世”的关注,还表现在他对民生疾苦的不能忘怀上。如在一首《朝中措》写蝗灾给“田家”造成的惨痛损失,可看出词人心中对尘世苍生的牵挂。应该说,在元词中白朴之作属于具有较强现实性的一类。

千百年来,士阶层的文化心理中已形成了一种根深蒂固的“用世情结”,到了元代,儒家的价值信仰有所减弱,但它仍是读书人心里最基本的价值底线,尽管有时会隐藏起来。这也是白朴词中“难忘天下”内容的原由。此外,金源较南宋亡于元蒙要早近半个世纪,前金的士大夫和后来长成的北方士人很自然便成了元蒙统治的主要官吏来源,也就是说北方士大夫较之南方读书人更容易认同于元蒙的统治,也少有南宋遗民诸如“夷夏之防”一类的心理障碍。明白了这一点,对于白朴与元蒙上层官僚集团的密切交往也就不难理解

了。白朴有着不同于一般下层士子的“士大夫”身份，其父白华曾以“忍教憔悴衡门底，窃得虚名玷士林”^①的诗句告诫他要走“学而优则仕”的道路。白朴后来虽未曾入仕，但其士大夫的身份及其相应的文化素养，决定了他与官僚士大夫阶层的天然联系，只有在这个群体中，他才能找到与其身份相符的精神上的归属感。

白朴词中所表现的对时政的关注和对功名的称羨，虽属应酬，但也未尝不是他力图否定却终难根除的“用世情绪”的复现。词人所无法真正割舍的功名意识，在其抒写怀抱的词作中也偶有直接的表露，如《水调歌头》写道：“天地悠悠逆旅，岁月匆匆过客，吾也岂瓠瓜。”这表明，避仕对于白朴，并非是其本来意愿。白朴的隐居，可称为“隐于市”的“中隐”，这在元代士人中是一种普遍的生活方式。身在俗世甚至居于官位却又高唱隐逸之调，也是元代文学所反映的一个普遍现象，白朴及其词作可谓突出的典范和开风气之先者。

白朴始终关心天下，忧及黎民，可他又拒仕归隐，究其原因还在于其文化心理中关于人生和社会的理解，而历史的幻灭感及与此相联系的人生悲悯感是他人生选择的一个重要基础。

《天籁集》中有许多用到“人生”或“生平”字眼的语句，最直接表现了词人的人生价值观，试拈出如下：

堪笑井蛙裤虱，不道人生能几，肝肺自相仇。（《水调歌头》）

对淡淡长空，萧萧乔木，慷慨吊今古。生平苦。（《摸鱼子》）

人生几许，悲欢离聚，情钟难遣。（《水龙吟》）

人生何苦奔竞，勘破大槐宫。（《水调歌头》）

人生何苦，红尘陌上，白头浪里。（《水龙吟》）

甚人生贫贱，刚求富贵，天教富贵，却骋骄奢。（《沁园春》）

扰扰人生，纷纷世事，就里何常不强颜。（《沁园春》）

算人生行乐，少住为佳。（《沁园春》）

① 《永乐大典》卷三存有白华写给白朴的《示恒》诗。

很明显,人生短暂,人生悲苦,人生“奔竞”无意义,这就是白朴人生观的基本内容。可以说白朴是一个悲观主义者。王国维之所以极推白朴杂剧《梧桐雨》,认为它“沉雄悲壮,为元曲冠冕”,当与二人在悲观主义人生观上的契合有很大关系。在主体精神上,白朴的词曲是一致的。

白朴可能是唐宋以来作“金陵怀古”词数量最多的一位,这些作品集中地体现了他对历史真谛的求索和对人生意义的思考。如下面这首《水调歌头》:

苍烟拥乔木,粉雉倚寒空。行人日暮回首,指点旧离宫。好在龙蟠虎踞,试问石城钟阜,形势为谁雄。慷慨一尊酒,南北几衰翁。 赋朝云,歌夜月,醉春风。新亭何苦流涕,兴废古今同。朱雀桥边野草,白鹭洲边江水,遗恨几时终。唤起六朝梦,山色有无中。

这里所表达的是一种人类对历史无法预料和掌握的幻灭和迷惘。这种历史幻灭感,从根本上讲是儒家价值系统中人生终极目标的怀疑和迷惘。孔子曰:“士志于道。”^①士人所建事功的意义在于“道”的体现,因为“道”代表了天地至理和人间正义,“道”是永恒不朽的,因而士人所立之“功”之“言”,也就有了不朽的意义。然而白朴所看到的事实却是对这种“不朽”的无情嘲弄。在暴力面前,玉石俱焚,贤愚并戮,华屋顿成丘山,繁盛化为烟云,一切都是速朽的,一切都是不测的。白朴词云:“我欲问天道,政在不言中。”(《水调歌头》)历史的虚幻,人事的速朽,这便是词人所悟解的“天道”。

“天道”的幻灭感必然引发出人事的虚无感,这在其词作中可看得很清楚,如《水调歌头》云:“朝花几回谢,春草几回空。人生何苦奔竞,勘破大槐宫。不入麒麟画里,却喜鲈鱼江上,一宅了扬雄。”既然士人殚精竭虑建立的事功并不存在“不朽”的意义,到头来只是一场“槐安”之梦,那又何必为此而“苦奔竞”呢!在他看来“山间终是胜人间。风月琴樽应不羨,尘土征鞍。”(《浪淘沙》)他设想“醉乡日月武陵边。管甚陵迁谷变”(同上)。由于这种厌倦人世和否定事功的思想感情,产生于对历史和人生意义理性的反思与求索

^① 《论语集解义疏》卷二,文渊阁四库全书本。

基础之上,所以对其人生道路的作用也就特别深刻。

悲悯人生。白词中所表现的悲世心态和隐逸情怀,也有着来自词人无意识心理深层的支持。王博文《天籁集序》中曾提到白朴失母之后,“自是不茹荤血,人问其故,曰:‘俟见我亲则如初。’”母爱,在白朴尚未充分感受的时候突然中断,在其“心理哺乳期”被强行“断乳”,使其感情领域出现了一个缺少充分母爱的真空,形成了一种以逃世隐遁为特征的“自我萎缩人格”和强烈的“重返母体”的愿望。其潜意识中对母爱的深刻记忆,便促使他到生活中去努力寻觅这曾有过的美好感情,去寻觅这种感情所代表的安全、温暖、慰藉和依赖。实际上,我们在白朴词中所看到的其对社会责任的逃避,对人事烦扰的倦怠,对山水自然的亲和,对享乐情爱的追逐,以至对醉境睡味的偏嗜等等,可以说其情感指向无一不是对这种“母爱”感受的追寻和替代。

玩世适意。王博文《天籁集序》以“放浪形骸,以期适意”来解释白朴生活方式选择的动机,可谓知言。如何才算“适意”呢?从词人徙居金陵后再次辞荐的《沁园春》一词中,可窥略其心迹:

监察师巨源将辟予为政,因读嵇康与山涛书,有契于予心者,就谱此词以谢。

自古贤能,壮岁飞腾,老来退闲。念一身九患,天教寂寞,百年孤愤,日就衰残。麋鹿难驯,金镳纵好,志在长林丰草间。唐虞世,也曾闻巢许,遁迹箕山。越人无用殷冠。怕机事缠头不耐烦。对诗书满架,子孙可教,琴樽一室,亲旧相欢。况属清时,得延残喘,鱼鸟溪山任往还。还知否,有绝交书在,细与君看。

词中虽用嵇康与山涛绝交事,但并不包含嵇康不与司马氏合作的这样的反抗意味,词人只是借嵇康绝交书的形式和语汇表达其辞荐之意和生活追求,而这一追求便是王博文所概括的“适意”。为政在他看来是“机事缠头”,毫无意义,自然是不“适意”的,所以他感到“不耐烦”;他将“适意”的内容,具体描述为“诗书满架,子孙可教,琴樽一室,亲旧相欢”和“鱼鸟溪山任往还”这样一种既有山水之趣,又不失天伦之乐,更有文人雅兴的生活

方式。

在元人的人生逻辑中,这种“适意”由“玩世”而产生。白朴词中这种“玩世”心态,在他对古人的看法上表现得很清楚。屈原、韩非等这类执著于理想系怀于事功而入世不返的人,在天籁词中基本上属否定性形象;而对于东方朔、严子陵、嵇康、李白、苏轼等出处潇洒玩世滑稽者,作者则一再表示其由衷的欣赏和追慕之意,《沁园春》(渺渺吟怀)、《千载寻盟》二首便是突出的例子,如其一:

夜梦,就树摘桃啖之,于中一枚甘苦,觉而异之,因为之赋。

渺渺吟怀,望佳人兮,在天一方。问鲲鹏九万,扶摇何力,蜗牛两角,蜚触谁强。华表鹤来,铜盘人去,白日青天梦一场。俄然觉,正醺鸡舞瓮,野马飞窗。徜徉。玩世何妨。更谁道、狂时不得狂。羨东方臣朔,从容帝所,西真阿母,唤作儿郎。一笑人间,三游海上,毕竟仙家日月长。相随去,想蟠桃熟后,也许偷尝。

词人将世间的一切强弱大小、悲欢离合及兴亡盛衰之事,统而概之为“白日青天梦一场”。既然如此,“从容帝所”和浪迹“江湖”便无甚区别。就这样“玩世”哲学轻而易举地摧毁了士人“志于道”而入世的神圣感觉,卸掉了士人心头“治国平天下”的沉重包袱。因此,士人也就无须把事功俗利看得太重,更无须“知不可为而为之”了,从而以一种自由轻松的心态出处于世间,隐居无妨,入仕也无妨。这应是白朴所谓“玩世何妨”的内在深义。

余英时先生在谈到中国古代知识分子的来源时,曾与西方进行比较并指出,西方有一种理论“把中古宫廷中的‘俳优’(FOOLS)看成是现代知识分子的前身。”他们“既在社会秩序之内,又复能置身其外。所以他们能肆无忌惮地用插科打诨的方式说真话,讥刺君主。”他还举东方朔、严子陵等人为例指出“中国古代知识分子也不是与‘俳优’毫无渊源。”古代士人往往以“狂”自居,以“俳谐怒骂”说老实话。^①这种“狂”实质上是对自身人格真实与独立的

^① 《士与中国文化》,上海人民出版社1987年版,第114页。

维护与追求。白朴之所以赞赏东方朔等人的“狂歌醉饮”，意义也正在于此。

白朴以士大夫身份涉足于青楼勾栏之中，“嘲风弄月，留连光景”^①，可谓“放浪形骸”的突出表现。《录鬼簿》载贾仲明《凌波曲》谓白朴“拈花摘叶风诗性，赢得青楼薄幸名”，即指白朴这种不拘形迹的放浪生活，今存《天籁集》及其散曲中的那些艳情之作，便是这种生活的产物。这类作品在《天籁集》中数量不多，有十余首，大多写得意深情挚，悲艳动人，表现了词人在“放浪”“玩世”中对人间真情的追求。“玩世”的心态为白朴浪迹江湖追求“适意”撤除了心理上的障碍，这也使得他能够更投入更自由地去爱其所爱，因而也能够更深刻地体认到爱情的价值，更真切地感受到爱情的温暖和力量。我们在其词作中所看到的也正是如此，在一首赠“歌者”的《木兰花慢》中他如此写：

天公不禁自由身。放我醉红裙。想故国邯郸，荒台老树，尽赋招魂。
青山几年无恙，但泪痕、差比向来新。莫要琵琶写恨，与君同是行人。

“自由”的身心，使他更易于与青楼女子取得心灵的勾通，获得相知相爱的感受。在某种意义上，爱情的追求，实质上是对否定了传统价值后所留下的心理空间的填补。在他看来历史是虚幻的，人生是无常的，但“情”则是真实的，永恒的：“今古海山情”，“无物比情浓”，“喜相从，诗卷里，酒杯中。缠头安用百万，自有海犀通。”（《水调歌头》）在词人心中，心心相印的“情”是人间最珍贵最实在之“物”。这样一种深刻的情感体验和价值体认，显然更易于引导词人对那种为正统观念所不容的爱情，作直率无忌的表现。

三、北宗词艺术的新发展

金亡后至混一前，北宗体派词的创作高峰仍然坚耸不倒。如果说遗山乐府还算金遗民之作的话，那么这一阶段艺术成就最高者非白朴天籁词莫属了。天籁词不仅在抒情向度上为元代北宗词提供了可仿效的视角，而且在艺术精神和艺术形式方面也是北宗词新发展的标志。

^① 朱经：《青楼集序》，见孙崇涛、徐宏图《青楼集笺注》，中国戏剧出版社1990年版。

（一）遗山之嗣

就词学渊源言，天籁词直接嗣承于遗山乐府。与白朴“有三十年之旧”的王博文在《天籁集序》中说：“遗山之后乐府名家者何人？残膏剩馥化为神奇，亦于太素集中见之矣。然则继遗山者，不属太素而奚属哉？知音者览其所作，然后知予言之不为过。”王氏之说当为知言。明人陈霆《醉江月》词也说白词“还似遗山风节”。这种关系首先来自于二人特殊的交往。王氏在序文曾详细谈到元好问对白朴的养护与教育：

元白为中州世契，两家子弟每举长庆故事，以诗文相往来。太素即寓斋仲子，于遗山为通家侄。甫七岁，遭壬辰之难，寓斋以事远适。明年春，京城变，遗山遂挈以北渡。……尝罹疫，遗山昼夜抱持，凡六日，竟于臂上得汗而愈。盖视亲子弟不啻过之。既读书，颖悟异常。儿日亲炙遗山警欬，谈笑悉能默记。数年寓斋北归，以诗谢遗山云：“顾我真成丧家狗，赖君曾护落巢儿。”居无何，父子卜筑于漳阳。律赋为专门之学，而太素有能声，号后进之翘楚者。遗山每过之，必问为学次第，常赠之诗曰：“元白通家旧，诸郎独汝贤。”未几，增长见闻，学问博览。

元好问为一代文宗，白朴得其鞠养并受其长期教导，在作词方面也承其衣钵，得其真传。在天籁词中，不论选调、用语、作法等，都不难找到遗山词的影子。比如二人词皆路数较宽，词风刚柔兼济，作法上皆喜用前人诗句等等。且看白朴这首《摸鱼子·七夕用严柔济韵》：

问双星、有情几许。消磨不尽今古。年年此夕风流会，香暖月窗云户。听笑语。知几处。彩楼瓜果祈牛女。蛛丝暗度。似抛掷金梭，萦回锦字，织就旧时句。愁云暮。漠漠苍烟挂树。人间心更谁诉。擘钗分钿蓬山远，一样绛河银浦。乌鹊渡。离别苦。啼妆洒尽新秋雨。云屏且驻。算犹胜姮娥，仓皇奔月，只有去时路。

读此作，令人想起遗山那首著名的《雁丘辞》。二词同调同韵，同写情爱，就连

起首句式、句意都一样,发以痴问,归以“情”字。元词有双雁不朽,不与“莺儿燕子俱黄土”之想;而白词则有牛女“犹胜姮娥”去而无归之说,其构思何其相似!白朴不一定是刻意模仿,但二词的相似却让我们不能不相信天籁词与遗山词血脉相通的联系。

当然,元、白词相比,差异也很明显。白词虽也称豪健,但不及元词的沉雄之质和悲慨之情,所抒情感也未达元词之深挚。不过,白朴曾遍游大江南北,其视野较元更为开阔,其词中江南景物与风情也为元词所未有,至于其婉丽之笔较元或过之。总之,于蒙元词坛,元启白续,前后相属,构成了元词北宗初期发展的主线,为元代北宗词的创作提供了范例,奠定了繁荣的基础。

(二)清逸之风

与遗山词的众皆称善不同,对天籁词的评价则历来毁誉悬殊,对其词风的概括也说法不一。《四库全书总目》介绍:“朴词清隽婉逸,意惬韵谐,可与张炎玉田词相匹,惟以制曲掩其词名。”而王国维《人间词话》则说:“白仁甫《秋夜梧桐雨》剧,沉雄悲壮,为元曲冠冕。然所作天籁词,粗浅之甚,不足为稼轩奴隶。”元代张翥在其《沁园春》(客汝之乎)题记中曰:“盖白朴所宗者,多东坡之变调。”清人朱彝尊在《天籁集跋》中说:“兰谷词源出苏、辛,而绝无无叫嚣之气,自是名家。”王国维“粗浅之甚”的断语,以宋词为准则忽略了金元词的特点,其艺术偏见并不足取,不过他与稼轩比,也表明他认为天籁词与稼轩词风格同属一类,这一点与张翥、朱彝尊一致。四库馆臣所云“清隽婉逸”,实际上与白词有苏、辛之风并不矛盾。相较于稼轩,苏词于豪放中更取放逸清旷一路,故王鹏运称之为“清雄”^①,陈廷焯称之为“清超”^②。

天籁词源出苏、辛,其词虽然也多有人生悲悯之意,但缺少稼轩词的悲壮慷慨之气;似与苏词清旷放逸一格更接近。试看其《念奴娇·题镇江多景楼,用坡仙韵》一词:

江山信美,快平生、一览南州风物。落日金焦,浮绀宇,铁瓮独残城

① 王鹏运:《半塘遗稿》。

② 《白雨斋词话》卷八,《词话丛编》本。

壁。云拥潮来，水随天去，几点沙鸥雪。消磨不尽，古今天宝人杰。
遥望石冢巉然，参军此葬，万劫谁能发。桑梓龙荒，惊叹后、几度生灵埋
灭。往事休论，酒杯才近，照见星星发。一声长啸，海门飞上明月。

此词为白朴徙居金陵后所作，“用坡仙韵”，也颇得坡仙豪逸之气。词作述景寄意，跌宕曲折，上片以极称“南州风物”之“信美”，感古城之景丽人杰；下片怀古伤今，“惊叹”世事沧桑，“生灵”易灭，然“一声长啸”，词人跨越“海门”，“飞上明月”，居宇宙之高俯察人间往事，那人生的“万劫”之灾和无尽哀痛由此而归于消释。

白朴历母失家破之惨祸，睹王朝数替之变幻，其内心的悲伤忧怨和迷惘抑郁非常人可比拟。残酷的现实及其历史和人生价值观念的改变，让他选择了隐遁之路，在“玩世”于士林与市井之间的艺术生涯中，他消解了传统儒士济苍生安社稷的壮志，所以在他的词里找不到稼轩和遗山词中那份悲壮与豪迈；东坡式的超旷让他脱拔于现实的社会和人生，得以从历史宿命与人生意义的视野中去看待他所处身的世界，从而过滤掉了个人情思中基于政治立场和意识形态的痛苦、怨恨与意志，其词风貌也自然显出了一种清与逸的品质，有论者称其词“如鹏抟九霄”^①，应指此意。

白朴作为一代才人，遍游南北，其词学观念并无门户之见，学词也是多方师从，不拘一格，《天籁集》中便有多篇效法前贤或时人的作品。对于南宋词，白朴十分看重，并有意识地借鉴学习。其《垂杨》词序曾记载：“中统建元，寿春榷场中，得南方词编，有《垂杨》三首。”白作《垂杨》即是仿效之作。词人壮年长期南游，晚年又迁居江南，其词风自得南宗沾溉，天籁词中不乏清柔婉丽之作。四库馆臣“清隽婉逸”之说显然注意到了这一方面，并予以特别强调。白词这方面的特点与其作为曲作家也应有关系，许多词与其清丽淡雅的写情散曲颇相类，如：《玉漏迟·题阁》：

碧梧深院悄，清明过也，秋千闲了。杨柳阴中，又是一翻啼鸟。人去

^① 涵虚子：《词品》，《说郛》卷八四下，文渊阁四库全书本。

瑶台路远，孤负却花前欢笑。音信杳，西楼尽日，凭栏凝眺。缥缈，露阁云窗，恨梦断青鸾，夜深寒悄。玉敲残，握得五更风小。寮注金猊烬冷，画烛短银屏空照。芳径晓，惆怅落红多少。

在总体上清旷豪逸的天籁词中，也有一些风格偏重于豪雄勃郁的词作，如《石州慢》：

丙寅九日，期杨翔卿不至，书怀用少陵诗语。

千古神州，一旦陆沉，高岸深谷。梦中鸡犬新丰。眼底姑苏麋鹿。少陵野老，杖藜潜步江头，几回饮恨吞声哭。岁暮意何如，快秋风茅屋。幽独。疗饥赖有、商芝暖老，尚须燕玉。白壁微瑕，谁把闲情拘束。草深门巷，故人车马萧条，等闲飘弃樽无绿。风雨近重阳，满东篱黄菊。

此当为白朴游金故都汴梁时所作，神州沉陆的变迁，让他切身感受到了老杜当年“几回饮恨吞声哭”的巨大悲痛。个人的“幽独”之感与故国之思在词中浑为一体，盘旋回转，任“满东篱黄菊”也无法让他忘却。这类作品与那些清旷超逸之作在精神上是相通的，也反映了词人词风的多样性和词风转变的过程。

（三）天籁之语

《天籁集》的命名，据序可知来自于白朴好友王博文的建议，王序曰：“凡当歌对酒，感事兴怀，皆自肺腑流出，予因以天籁名之。”通览现存白朴词可以认为，王序这一评价并非溢美。白词题材多样，内容丰富，不管是写兴亡之感，还是表隐逸之怀，还是抒爱恋私情，皆为有感而发，“自肺腑流出”，绝无“为文造情”之作；在表现方式上也往往是率直而言，爱憎分明，旨意显豁，自然质朴，不刻意雕琢。就其总体风貌言，称之为“天籁”基本上名实相符。这样说不是否定白词之“婉”。辞意率直，并不妨碍表现形式上的回环起伏、一唱三叹。如《木兰花慢·歌者樊娃索赋》：

爱人间尤物，信花月、与精神。听歌串骊珠，声匀象板，咽水萦云。风流旧家樊素，记樱桃、名动洛阳春。千古东山高兴，一时北海清樽。天公不禁自由身。放我醉红裙。想故国邯郸，荒台老树，尽赋招魂。青山几年无恙，但泪痕、差比向来新。莫要琵琶写情，与君同是行人。

这是一首赠妓词，宋词中这类作品很多，作者往往逢场作戏，“无其事而有其情”。而白朴此作并非单纯应付，由歌妓樊娃的歌声写到作者“醉红裙”的狂态，再言及自身的遭际和对“故国”的哀思，进而引出“与君同是行人”的感慨。这一基于自己真实生活的感受在词中表现得直率挚切，而行文一波三折，婉曲有致。词中用了“东山”、“北海”及“琵琶”等典故，但其义晓畅，毫不滞涩。

白朴词中的多数作品具有这种真率自然的风格。有一些与元廷高官酬唱的作品，直言对于元朝混一大业的赞颂和对朋友功名的期许，若一概以言不由衷论之，便失之于武断，实际上它透露的是作者“难忘天下”的心迹，也是白词率直之风的体现。当然，这种率直显豁之语在白词中有时缺少打磨，典雅不足，王国维所谓“粗浅之甚”大概指此类情况。

（四）谐美之音

在一般论者看来，北宗词人对于词体格律形式不太讲究，但王博文特别注意到了天籁词这方面的造诣，他指出：

律赋为专门之学，而太素有能声，号后进之翘楚者。……曩会江东，尝与予言：“作诗不及唐人，未可轻言诗。”平生留意于长短句，散失之余仅二百篇，愿吾子序之。读之数过，辞语遒严，情寄高远，音节协和，轻重稳惬。

所谓“律赋之学”当也包括了词体格律在内。南宋和金之后，词体逐渐疏离音乐，成为一种新型的抒情格律诗。词乐虽然大多失传，但是词乐对文辞的字声、音韵、句式、章法及修辞表达上的要求，即格律，却通过词作保留了下来，成为人们填词的依据。与近体诗相比，词的格律更为复杂和严格，故更难

掌握。这也是历来古人诗多词少的一个原因。宋代词坛上周邦彦、姜夔精通音律,作词极重格律,在他们影响下南宋形成了一个格律词派;而金以来的北方词坛,由于与词乐的疏离更早更快,加之中原音韵的变化,词人们对于格律的掌握功力则相对要弱一些,这也往往引起南宗派的诟病。江藩《词源跋》载:“盖声律之学,在南宋时知之者已鲜。故仇山村曰:‘腐儒村叟,酒边豪兴,引纸挥笔,动以东坡、稼轩、龙洲自况。’”仇远的批评显然主要针对北方词人。

而白朴在词的格律方面却十分用心,有意识地进行学习和研究,今存天籁词中多处留下了词人这方面努力的痕迹。如《满庭芳》(雅燕飞觞)小序记:

屡欲作茶词,未暇也。近选宋名公乐府,黄、贺、陈三集中,凡载《满庭芳》四首,大概相类,互有得失。复杂用元、寒、删、先韵,而语意若不伦,云云。近人词此四韵多通叶,昔贤不谓然也。夫词虽慢调,韵不逾十。即如寒、删两韵,本韵之字即独用不患不敷,矧已通叶,何必再阑入元、先部乎。其为取便,亦云甚矣。

又如《夺锦标》(霜水明秋)小序记:

《夺锦标》曲,不知始自何时,世所传者,惟僧仲殊一篇而已。予每浩歌,寻绎音节,因欲效颦,恨未得佳趣耳。

再如《水龙吟》(彩云萧史台空)小序记:

么前三字用仄者,见田不伐《泮讴集》,《水龙吟》二首皆如此。田妙於音,盖仄无疑,或用平字,恐不堪协。

由以上几例可见,白朴对词的音律格式十分熟悉,而且有自己独到的观察,并且在创作实践中精心调谐,这大概与他深谙曲乐知音识律的素养有关。可知王博文所谓“音节和谐,轻重惬稳”,并非泛泛而语。

第三节 元代承平时期的中庵词

刘敏中,字端甫,号中庵。济南章丘人。生于元太宗后称制三年(1243),卒于元仁宗延祐五年(1318),主要生长、活动于元代前中期,是一个完全意义上的“大哉乾元”王朝下的臣民,以翰林学士承旨身份致仕。《元史》本传称其为“四朝良佐,一代真儒”,在士林中有“当世名士”^①、“名公硕儒”^②之称。《元史》本传载刘敏中有《中庵集》二十五卷,存词149首,在今知的元词人存词量中居第三位。在元前中期词坛上,刘敏中词是非常值得注意的。他不仅存词数量多,而且有继承和张扬北宗词风的自觉意识和理论,并贯彻在创作实践中。同时,他以其显赫身份系联了一大批当时活跃于词坛的词人,与南方词人如赵孟頫、程文海等的交往密切,促进了南北词坛的交融,其创作显出了元代混一之后词风的胚变的讯息。

一、刘敏中的北宗派词学理论

刘敏中词风“旷雄清拔”,自觉地追步苏、辛和元好问,特别是有意规模稼轩体,为北宗巨擘。不仅如此,刘敏中还有着非常自觉的北宗词学理论,具体地体现在赠其同乡——元代词曲大家张养浩的《江湖长短句引》(以下简称《引》文)中,兹录如下:

声本于言,言本于性情,吟咏性情莫若诗,是以《诗》三百,皆披之弦歌。沿袭历久,而乐府之制出焉,则又诗之遗音余韵也,逮宋而大盛,其最擅名者东坡苏氏,辛稼轩次之,近世元遗山又次之。三家体裁各殊,然并传而不相悖,殆犹四时之气律不同,而其元化之所以斡旋,未始不同也。至于有得,惟能者能之。礼部侍郎济南张养浩希孟使江南,往返仅半岁,得乐府百有余首,辑为一编,目之曰《江湖长短句》,归以示余。余

① 陆文圭:《总管王公行状》,《墙东类稿》卷一四,文渊阁四库全书本。

② 《张文季墓碣铭》,《滋溪文稿》卷一四,文渊阁四库全书本。

读之，藻丽葩妍，意得神会，横纵卷舒，莫可端倪。其三湘五湖晴阴明晦之态，千岩万壑竞秀争流之状，与夫羁旅之情，观游之兴，怀贤吊古之感，隐然动人。视其风致，盖出入于三家之间，可谓能也。昔太史迁南游而文益奇，故知宏才博学，必待山川之胜有以激于中，而后肆于外；山川之胜，亦必待名章钜笔有以尽其真，而后播于远。然则是编之出，固非偶然矣，其永于传盖无疑。延佑丙辰三月下旬题。^①

文末题“延祐丙辰”即延祐三年（1316），距刘敏中卒年延祐五年戊午（1318）仅两年之隔，可见这是一篇其晚年总结平生创作实践的深思熟虑的词学文献。本文所表述的基本词学观可概括为五点：

阐发词体与诗体在本体特质上的一致性

《引》文关于诗词一体的论断，实际上是以一种文学通变的观点推尊词体的主张。乐府为“诗之遗音遗韵”，承袭的是苏轼关于词“盖诗之裔”^②的诗词同源的词体观念。关于词体“吟咏情性”的本质，与元好问词学思想中的“情性论”相一致。^③对此，刘敏中早在至元三十年所作的《满江红·十载京华》词序中就有相类表述：

十月，公（安宣慰）以行部复过济南，见公于皇华驿，退以鄙怀作乐府一篇，献于公，以发一笑，其亦古人所谓“情动于中故形于言，言之不足而咏歌”之义矣。^④

这实际上是在重申儒家古老的“诗言志”之说，“乐府”亦言胸中情志、情性。当然，这种建立在“吟咏情性”之上的“诗词一理”^⑤的词学观虽非刘敏中首倡，但是他针对元词创作实际对此进行重新阐释和强调，对于元词北宗的

① 刘敏中：《中庵先生刘文简公文集》卷一六，清抄本，见于《北京图书馆古籍珍本丛刊》第92册，书目文献出版社1991年影印。

② 苏轼：《祭张子野文》，《东坡全集》卷九一，文渊阁四库全书本。

③ 见本书第九章第四节。

④ 《全金元词》下，中华书局1979年版，第753页。

⑤ 王若虚：《滹南诗话》卷二，丁福保辑《历代诗话续编》第一册，中华书局1983年版，第517页。

创作当有着一定的现实意义,也有助于我们进一步清楚地认识元词的体派属性。

确认北宗体派正宗的词史地位

刘文认为词的创作“逮宋而大盛”,却以苏、辛、元为词体最高成就的代表,无疑这是对北宗体派的正宗地位的确认。推尊豪放词体,这是元代前中期其他北方词人的一种共同倾向。如张之翰《方虚谷以诗饯余至松江因和韵奉答》诗云:

风行水上本平易,偶遇湍石始出奇。作诗作文乃如此,况复大小乐府词。留连光景足妖态,悲歌慷慨多雄姿。秦晁贺晏周柳康,气骨渐弱孰纲维?稼翁独发坡仙秘,圣处往往非人为。”^①

张之翰对作为“本色”正宗代表的“秦晁贺晏周柳康”词的批评和对向来被认为“别体”的苏、辛词的极力推重,与刘敏中的观点如出一辙。刘文大力张扬苏、辛、元,而只字不提的“秦晁贺晏周柳康”,显然并不是他对晚唐以迄当代词的流变情形不了解,而是为了有意强调“悲歌慷慨”的苏、辛、元为代表的北宗体派“正宗”的词史地位。如果说张之翰对词的看法大略承继了元好问“乐府以来,东坡为第一,以后便到辛稼轩”的观点,刘敏中则在承继的基础上作了进一步补充,对于“稼翁”之后的北方词坛以元好问为代表的创作实绩予以肯定,延伸和健全了苏辛词派的谱系。

概括北宗词的词史发展流变轨迹

《引》文中所描述的“苏—辛—元”的词史发展脉络,从另一个角度看,又是北宗词的发展流变轨迹的完整描述。由宋入元的赵文在《吴山房乐府序》^②中言:

渡江后,康伯可未离宣和间一种风气,君子以是知宋不能复中原也。

^① 《西岩集》卷三,文渊阁四库全书本。

^② 《青山集》卷二,文渊阁四库全书本。

近世辛幼安跌宕磊落,犹有中原豪杰之气。而江南言词者宗美成,中州言词者宗元遗山,词之优劣未暇论,而风气之异,遂为南北强弱之占,可感而已。

赵文指出了靖康南渡之后词坛一分为二的事实。也即是说,当时的中国词坛实际上存在着两个不同的体派——南宗派与北宗派。而稼轩词虽产生于南宋,而实孕育于金源,是北宗精神的南移,与北方词坛主流派共同构成了当时词坛上的北宗体派。刘文中所提到的苏、辛、元,实际上是北宗词发展的三个里程碑式的人物,刘敏中将三人一线相连,极具词史眼光,是对北宗词发展脉络的第一次明确的理论概述。

指出苏、辛、元三人词共同的本质特征

《引》文以“四时之气律不同”,但“元化之所以斡旋则未始不同”为喻,说明三人创作本质上的一致性。元化者天地自然之谓也,犹言造化。这自然“元化”实际上也包括了社会人生在内。元化斡旋,即自然宇宙的周转运行。在刘敏中看来,元化之所以斡旋即运行的根本动因在于包涵于元化之中的“元气”,他曾说“天有元气,万物以生”^①,又说“生者气之化”^②他在《沁园春·和省中诸公秋日海棠韵》中写道:“静想乾坤,中间万有,元气循环共一胎”。^③苏、辛、元的相同之处就在于他们笔下凝聚了这种本于自然“元化”的“元气”,他们以此“元气”充实于胸观察、体验和表现即“斡旋”这自然“元化”。这一“元气”在刘敏中著述中又表述为:“天地容与调畅之气”^④、“杰然之气”^⑤、“刚直正大之气”^⑥、“凌云之气”^⑦等。这种尚“气”观与元代前中期北方盛行关、洛之学的背景有关,贯穿在刘敏中的整个文艺思想中。从此出发论词,刘敏中也就很自然地捕捉到苏、辛、元以“气”属词的共同点,实际上

① 《制心》,《中庵先生刘文简公文集》卷一六。

② 《中庵先生刘文简公文集》卷一四。

③ 《全金元词》下,第759页。

④ 《中庵先生刘文简公文集》卷三。

⑤ 《中庵先生刘文简公文集》卷一六。

⑥ 《中庵先生刘文简公文集》卷一四。

⑦ 《中庵先生刘文简公文集》卷三。

也揭示了北宗词派创作的基本特性。

揭示词人创作的本源与动因

以传统的词学观视之,词是酒边花间娱宾遣兴之艳科小调,普泛化的男女私情多以虚拟化、程式化形态表现之,即“无其事而有其情”,与自然、社会和作者的整体人生缺少直接关联。刘敏中在《引》文之末提出“宏才博学,必待山川之胜有以激于中而后肆于外;山川之胜,亦必待名章钜笔有以尽其真而后播于远”,一方面明确强调了“情性”之本源,也即词学创作的本源在于以“山川之胜”“激于中而后肆于外”;另一方面“名章钜笔”“以尽其真”方能远播“山川之胜”,强调词要抒写真性情、真襟怀,这种创作态度实际上是将词视为可登大雅之堂的有品位的一种新体抒情诗。需要指出的是,“山川之胜”即所谓“元化”并不是意味着词的内容只是山川自然式的单纯吟景,还包括由山川所激发的“羁旅之情”、“观游之兴”、“怀贤吊古之感”等等,也就是说“山川之胜”附着浓郁的人文内涵。有趣的是,江南山川在北人张养浩笔下,固然不失其“藻丽葩妍”之本色,而其呈现的“横纵卷舒”之态、竞秀争流之状,实沾染上了北方人文的矫健风气。那么,刘敏中词学观的北宗特色也由此可窥一斑。

由上所述看,虽然开创性不是《引》文中词学理论的显著特色,但《引》文中所表述的较为系统的词学观点在词学批评匮乏的元代还是十分珍贵的。苏轼、辛弃疾都有明确的词学观念,但缺少具体的理论阐释;元好问对于北宗词学进行了较为系统的归纳和概括,但也未见整体性的专论文献。刘敏中的《引》文堪称是一篇北宗词学最为完整的系统的理论总结文献。

二、中庵词的承平气象与雅士闲情

概言之,刘敏中词主要表现了在元朝前中期社会步入升平之时,他作为文人与朝臣的生存状态和内在心态。一方面其词记录了他与僚友亲朋的日常交往与生活,主要包括对元朝前中期升平时势与气象的真诚颂美,对人生是非得失、物理之道的追索与求解,及关于文人闲适生活、情趣的抒写;另一方面也展现了于宦海浮沉并“志于道”的元代前中期士人的复杂的心灵体验

和由自身遭遇出发对宇宙人生及其终极价值的反思、总结与阐释及引发的情感波动,包括向上的追求与迷惘,以及进行自我调适,排解压抑、郁闷,从而最终获得情感的释放、心的自由,使心灵超越行迹之上的一个完整的心路历程,是元代处于上升的承平时期中上层士人生活与情感的真实写照。

(一)写承平气象

最可值得注意的是刘敏中词中所呈现的富于时代特色的治世升平气象。宋人黄裳在《书乐章集后》一文中曾说:“予观柳氏乐章,喜其能道嘉祐中太平气象……。太平气象,柳能一写之乐章,所谓盛世之黼藻,岂可废耶?”^①柳永以一盛世不遇的失意文人之目光用曲子词记录了那个“百年无事”的承平时代,使专写儿女之情的小词展示了社会发展的风貌;约两个半世纪后,柳永所处的“盛世”早已烟消云散,然而在刘敏中的中庵词里我们则又一次切实地感受到了这种“太平气象”。当然,与柳词相比,刘词缺少题材的开拓,甚或没有达到柳词的水平,但刘敏中以不同于柳氏的显宦身份来观察和感受他所处的升平治世,其词自有独特的视角和优势,同样有着“岂可废耶”的价值。中庵词的这种“太平气象”在元词发展史上也有着不可忽略的意义。如果说,元初的佐命元戎如张弘范、刘秉忠之词字里行间主要流露了元朝混一之际“大一统的开国气象”^②,那么刘敏中词所体现的这种治世升平气象,则显示了时代发展为词的表现力提出的新要求和注入的新活力。且看下面这首《念奴娇·圣节进酒词》:

龙飞九五,记虹流电绕,天开华旦。万宝成时正好,四海皇皇枕奠。教雨仁风,声名文物,允协斯民愿。途歌里咏,太平今日真见。遥想禹子汤孙,尧臣汉相,拂晓班如剪。万国衣冠同拜舞,春满九重宫殿。湛露恩隆,南山庆远,处处须新宴。瞻天望圣,玉卮万寿遥献。^③

这是一首“圣节”应制即皇帝生日祝酒辞,排除了其中的谀颂成份,词中“万国

① 张惠民主编:《宋代词学资料汇编》,汕头大学出版社1993年版,第192页。

② 夏承焘、张璋编选:《金元明清词选·前言》,人民文学出版社1983年版。

③ 《全金元词》下,第755页。

衣冠同拜舞”的大国臣民的自豪感和词人于“太平今日真见”的盛世之欢欣还是有相当可信度的。同样的内容,在同期词人如王恽、张之翰等人的作品中也不泛流露。在刘敏中的大部分词作中,我们均可以直接或间接地感知其词作“时和岁又丰”^①的承平盛世背景。比如刘敏中词中所写到的人物,有四十六人,这些人于仕途无论青霄得意还是蹭蹬落拓,其精神风节均高扬云衢,甚类于盛唐士人之轩昂向上,而其根底仍然在于盛世升平气象的濡染。

不仅写人,刘敏中诗词中之景也因作者的感情罩上了和熙的气氛、升平的光晕。其诗如《初赴上都至赤城望云道中》叙写塞外风光:“高下野桃红曼曼,萦回沙水碧冷冷。人家剩有升平象,满地牛羊草色青。”^②其词如《蝶恋花·次韵答魏鹏举》描绘风调雨顺、民间相庆:“五日祥风十日雨。国泰年丰,天也应相许。”“城市笙箫村社鼓。”^③而词人描绘自己萧散随宜、自得适意生活的词句如“东家画鼓更深舞,西家红烛醉时归”^④、“旋扫太初岩顶雪,细烹阳羨贡余茶。古铜瓶子腊梅花”^⑤等等,无不传递出安谧、祥和、欢乐、富足、清雅了承平气息。

故而解读刘敏中词,其中的治世语境不容撇开。刘敏中词所表现的对于升平气象的感受,实质上仍是基于他作为一个大元新人和真诚儒士对于蒙元统治者文治武功——主要是其“文治”实绩在感同身受基础上的接受和认同。就政治倾向言,对于皇元,刘敏中既不同于南宋遗民如谢枋得式的“不合作”的敌视心态,也不同于沉迹下僚、愤世嫉俗的汉族文人玩世混世的心态,作为一代新元人,他充满了感恩之心、用世热望与匹夫之责任感。这一点在刘敏中创作中深厚的报恩意识中表现得十分突出。如“长有恨、君恩未报,鬓毛先雪”^⑥、“鬓雪难消,君恩莫报,五鬼欺陵不可降”^⑦、“两鬓全霜,寸心尚丹”^⑧等

① 《沁园春·寿张绣江参政》,《全金元词》下,第759页。

② 《中庵先生刘文简公文集》卷一八。

③ 《全金元词》下,第769页。

④ 《最高楼·答张县尹》,《全金元词》下,第764页。

⑤ 《浣溪沙·元夕前一日……》,《全金元词》下,第775页。

⑥ 《满江红·送李清甫赴西蜀提刑副使》,《全金元词》下,第755页。

⑦ 《沁园春·韩云卿右司邀赏牡丹……》,《全金元词》下,第758页。

⑧ 《沁园春·别后何如》,《全金元词》下,第758页。

词句,均表白了对忠诚皇元坚定如一并不因个人宦海的挫折而有丝毫改变的“丹心”。

抒雅士闲情

同时我们还注意到,中庵词中“何当故园去,风雨一渔蓑”^①、“遥忆草堂溪上路,绿蓑烟雨正濛濛”^②的林泉之想时有所现,禅道思想亦在刘敏中一生中如影随形,其生活方式也多少带有吏隐的味道。刘敏中这方面的思想情趣在中庵词里集中地表现为一种雅士文人的“闲适”心态与“雅趣”的追求,这也是上述承平气象与用世之心的自然延伸与补充。刘敏中词中直接以“闲适”为题的有两首,即《乌夜啼·闲适》(日长谁伴中庵)与《乌夜啼·月下用前韵》(夜深谁伴中庵),词中所言“闲适”包括两层意思:第一层实类于宋太平宰相晏殊之富贵“气象”中所透露出来的悠闲和雅致,也即富贵之闲雅;第二层是心境平和、无波无澜的恬淡自适。

体现“富贵之闲雅”的闲适词从题材来看,以寿词、咏物类词为多。其中咏物词更直接地切入了作者的真实心态。刘敏中《张御史牡丹唱和词卷序》云:

嘻!草本,物之微也,有华焉,类夫冶容矣,君子亟称而道之,或者可不乎!然人之一身,万物备焉,栖于外故或感于中,感于中故必形于言,言之形也,寓诸物而已。此风赋比兴之义所从而出也。屈原以美人香草登于骚雅,宋广平以梅花见于词赋,孰谓二公之贤而有不可乎?故君子之言也,惟其趣向寄寓何如耳,岂系物哉?^③

此段序文表明刘敏中视咏物为文人趣向、寄寓之一种方式。“趣向”代表士大夫文人的风雅情趣,“寄寓”即咏怀士大夫文人胸中块垒,兴寄其品格志向等。严格说来,刘敏中咏物类词中称得上纯粹咏物意义的词较少,大多是借咏物说人事,具体的物象有时只是楔子或由头,很少作形貌上的逼真细致

① 《望日得暇偶书》,《中庵先生刘文简公文集》卷一九。

② 《次恩州东阳驿石刻王黄华诗韵》,《中庵先生刘文简公文集》卷一七。

③ 《中庵先生刘文简公文集》卷一三。

的摹写。

这一点从词人的咏花词中看得很清楚。刘敏中咏物类词尤以赏花类词为多,约29篇,其中咏牡丹(含芍药)的有10篇。如下面这首《沁园春》:

韩云卿右司邀赏牡丹,且云,芍药有双头者,以病不果赴,作此以呈诸公。时余为国子蔡酒。

先自空疏,几载蹉跎,历绕湖江。甚如今却遣,官闲责重,茫然自愧,学陋言庸。鬓雪难消,君恩莫报,五鬼欺陵不可降。如何奈,强支撑病骨,独伴寒缸。心如孤旆高杠。但犹想茅斋对石缸。笑随身惟有,诗囊药裹,打门谁送,酒榼羊腔。梦里笙歌,无名亭上,满眼春风四面窗。人如玉,看牡丹第一,芍药成双。韩家有无名亭。

这是一首与朝中诸公唱和之词,以咏赏牡丹为引子,实是表现自己官居闲职、病骨支离因而蹉跎岁月的焦虑和自嘲,而其触发点则是春风牡丹、无名亭笙歌。直至词末才完成牡丹唱和之事。刘敏中牡丹词主要记录僚属友朋之间的文会宴赏之事,其中不乏花开花谢的感慨,同时体现出上层文士富贵、风雅的生活“趣向”。

奇石词,是中庵词咏物之作中十分特别的一类。中庵词专咏奇石的有4首,还有5首涉笔奇石。从数量上看,奇石词少于赏花词,但以精神的寄托、情感的倾注言,奇石无疑是刘敏中的挚爱(另有专咏奇石诗15首),正如他在一首《摸鱼儿》中所云:“莫相疑,爱石如许,流形我亦随寓”。奇石犹如知音,尤其是太初岩与词人更是形与影的关系。这些奇石词实为中国传统的奇石文化的承继。词人是将这些奇石当作“真儒”心灵的一种载体来描绘的。在他的笔下,始终贯穿着赏石以仁德为先的精神,体现着托石言志和审石明理的赏石文化传统。作者实际上是将赏石当成了一种修身养性、净化心灵的方式。总之,奇石词作为闲适词的一个组成部分,一方面表现了作者的赋闲情趣和回归自然的理想,同时也在意义深层寓含着儒家深刻的人文关怀精神。

刘敏中闲适词所表现的闲情逸志在儒家文化框架体系之内的休闲娱乐,不可避免地也伴随着隐逸情调或羡隐倾向。但它并不是纯然隐士式的,对于

元代文学中的隐逸主题,人们往往一以概之地把它与元代蒙古贵族统治的格外黑暗相联系;而对中庵词隐逸咏叹则不应作此解读。

三、中庵词风与元代词坛宗尚

如前所述,刘敏中有着明确的“北宗体派”意识和理论,其创作自觉地规模稼轩,承传北宗,其词旷雄清拔,豪迈高爽,反映了元前中期词坛的普遍风尚,也体现了北方地域文化的基本特色。具体而言,中庵词的特色与词人生于斯长于斯的齐鲁文化环境有着密不可分的关系;此外,刘敏中活跃于词坛之时,正值天下混一词坛聚合之际,在这种背景下,中庵词不可避免地也受到了南宗词风的浸润,由此其词风也显示出某种新变的因素。

中庵词的“援稼轩例”

体现着典型的齐鲁文化精神的稼轩词始终是刘敏中推崇和效法的榜样。刘敏中学稼轩最明显的做法是填词时“援稼轩例”。所谓“援例”,即引用成例,亦即模拟。刘敏中有两首《沁园春》皆以“石汝来前”发端,分别写名为“太初”和“四远”的两块奇石。二词皆为“援稼轩例”。且看咏“太初”石的第一首:

余既以太初名石,且为记。客曰虽命之不可无号,号所以贵之也。乃以己意,号之曰苍然。余复援稼轩例作乐府沁园春一首,改名曰苍然吟,附于记后。

石汝来前,号汝苍然,名之太初。问太初而上,还能记否,苍然于此,为复何如。偃蹇难前,昂藏不已,无乃于予太简乎。须臾便,唤一庭风雨,万窍号呼。依稀似道狂夫。在一气何分我与渠。但君才见我,奇形怪状,我先知子,冷淡清虚。撑住黄垆,庄严绣水,攘斥红尘力有余。今何许,倚长风三叫,对此魁梧。

词序明确标称“援稼轩例”,采用对话体方式,词调又用《沁园春》,当是仿辛弃疾《沁园春·将止酒,戒酒杯使勿近》。二词结构方式和表现手法基本相同,皆以寓言体形式,拟人、物之对话,其行文戏谑嘲讽,正话反说,口无遮

拦。不过二词下片结构稍有不同,刘词为奇石独答,夫子自道,一气直下,庄中含谑;而辛词仍用对话方式,活跃灵动,颇富带泪之笑的喜剧色彩。值得注意的是,“太初”石得名自辛弃疾《山鬼谣》词“看君似是羲皇上,直作太初名汝”之意,刘作与该词用调虽不同,但细究其内蕴,实有“异曲同工”之妙。由此可知,刘敏中“援例”之作在结构形式及语言特色方面主要是仿拟了辛弃疾的《沁园春·将止酒,戒酒杯使勿近》;而在神韵及气势等方面,则是对《山鬼谣》的模拟。这种双重模拟表明刘敏中无论从形式还是意蕴方面都对“稼轩体”有着透彻的理解和准确的把握,“援稼轩例”之作并非一时兴起的偶然行为。

除上面两首“援稼轩例”之作外,中庵词中尚可发现许多或有意或无意对稼轩词仿效的痕迹,如:《卜算子·长白山中作》上片“长白汝来前,问汝何年有”,下片“我即是中庵,汝作中庵友”;《卜算子·望湖山》下片云:“我病正无聊,见此奇男子,急往从之呼不应,痴绝还如此。”等。^①刘敏中对稼轩词的效法,不仅形神毕肖,而且已将稼轩词特有的美学语言和人生追求转化成了其词作自身个性的构成要素。如《最高楼》一词,起拍为“吾衰矣,废治不重漪。朽木更堪围”,对照辛弃疾的同调斥子之词《最高楼》^②起拍“吾衰矣,须富贵何时。富贵是危机”,起首句如出一辙,然细味此词意,刘词并非对辛词作简单的隐括和复写,而是在辛词的基础上进一步发挥,以表达他衰年词人对人生意义的感悟及摒弃机心、忘怀是非、淡泊名利的生活态度。

刘敏中对稼轩词的全面效法

刘敏中学稼轩并未止于形式上的援例模拟,而是从语言、技法到神韵、风格全方位的效法,是对稼轩体精神的深层体悟和追尚。刘敏中与辛弃疾个性气质方面的相类,使得中庵词效仿稼轩词有了“意得神会”的基础。对于“豪”的自我认同,在刘敏中词中表现得十分突出,在作品中他常常以“雄豪”、“豪宕”、“豪杰”、“豪气”等语自拟,有时他又自谓“野”、“狂”。虽然承平之治世未能提供给刘敏中类似于辛弃疾“壮岁旌旗拥万夫”^③的英雄时势环

① 《全金元词》下,第766页。

② 《稼轩词编年笺注》,上海古籍出版社1978年版,第331页。

③ 《鹧鸪天·壮岁旌旗拥万夫》,《稼轩词编年笺注》,第483页。

境,但北方地域文化的熏陶和元朝大国气象的感染以及对乡贤辛稼轩的崇拜,都赋予了刘敏中以“豪”、“狂”的性格资秉及心理认同。中庵词风总体上属于富有阳刚气的豪放壮美一类,但是由于刘敏中毕竟是一个承平治世的衣冠文士而不是当“弱宋末造”之时辛弃疾式的失意英雄,故而也就缺少辛词中的悲慨沉郁的色彩,有时还有几分苏轼“清超旷达”之品性,因而以“雄旷”来概括中庵词的基本风格特征当更准确。

刘敏中效法稼轩,还体现在意象和语汇的选择方面多有相近之处。如“衰翁”意象,从外在形象看,辛词中云“坐堆豨,行答飒,立龙钟^①”,而刘敏中词中亦是“坐即堆豨”^②，“身是龙钟”^③态。此“衰翁”形似衰神却不衰,辛词云“十分风月处,着衰翁”^④,并安排了一根类似“道具”的“风流杖屨”;刘词亦云:“整顿衰年杖屨,并君飞出危岚”,“西风杖屨,一番轻快”。辛、刘二词所描绘的“衰翁”意象从字面语汇至内在神韵极为相似,“衰翁”与“杖屨”在辛、刘二词实都蕴含了一种相同的人生态度、精神境界。语汇的运用方面,也可以看出中庵词对稼轩词的“拿来”与化用。刘词对辛词语汇的袭用,可再举二例为证:

刘词

辛词

岁月去堂堂^⑤人间岁月堂堂去^⑥奈春风,不染鬓边丝^⑦追往事,叹今吾。春风不染白髭须^⑧

① 《水调歌头·元日投宿博山寺》,《稼轩词编年笺注》,第243页。

② 《清平乐·相亲相望》,《全金元词》下,第767页。

③ 《清平乐·功名休望》,《全金元词》下,第767页。

④ 《小重山·三山与客泛西湖》,《稼轩词编年笺注》,第314页。

⑤ 《木兰花慢·次韵答张直卿》,《全金元词》下,第751页。

⑥ 《菩萨蛮·送曹君之庄所》,《稼轩词编年笺注》,第268页。

⑦ 《木兰花慢·代人赠吹箫赵生》,《全金元词》下,第753页。

⑧ 《鹧鸪天·壮岁旌旗拥万夫》,《稼轩词编年笺注》,第483页。

稼轩词、中庵词语汇系统中诸如此类的词语、典故使用的相近还可随手拈取很多,这一方面固然是文学大传统的传承与影响,但是另一方面其语汇的意蕴和结构如此高密度地相类,说明二者去取选择标准的相同或相近。

稼轩体最引人注目的一个特点是“把做古文手段寓之于词”^①或曰“以文为词”,表现为议论入词、句式和章法的散文化。很明显刘敏中词受到了辛稼轩“以文为词”的影响,一些词作的散文化、议论化呈现出结构化、规模化的趋势,这一点突出地体现在大德三、四年左右与畅师文的七首酬唱之词中。试举其中一首《六州歌头》:

窥天以管,认得几多星。嗟扰扰。矜完美,校奇零。蚁缘庭。物化无穷已,石生火,火生壤,壤生湿,湿生木,木生萍。梦里高车驷马,遽然觉、瓮牖柴扃。记达人有语,痛饮读骚经。非醉非醒,妙难形。曾经滟潏,夷险地,人上栗,此心宁。更谁问,桃李冶,蕙兰馨。水东亭,一曲沧浪咏,都分付,野鸥听。还渐喜,乡社饮,近高龄。但愧霜台旧友,平生念、铁石通灵。办林间一笑,酒盏滟风舲。饭白刍青。^②

整首词驱使庄、骚、经、子、史典故,议论物理、行藏,较稼轩词有过之而无不及,几乎可以当作一篇有韵的论道文来读。但是思辨、玄虚之外,却颇具“笔下风雷发”^③之气势,也即说理使典的同时又具备辛词尚气、一气贯串的特色。词的结尾又是刘敏中一贯的放达超旷之情,这多少冲淡了上片的单调与沉闷,实际上也是气势舒缓之处。

中庵词与地域文化的影响

刘敏中与辛弃疾同为济南人,相同的里籍对于有着浓烈“郡望情结”的古人而言,无疑使后人对先贤的学习和效仿更具一层亲近感,也因此更具自觉性。不过,着眼于整个元代前中期词坛,刘敏中之学稼轩实际上反映了当时一种有意识的群体性的审美追求。一个值得注意的事实是,稼轩词集在元代

① 徐钊编撰,唐圭璋校注:《词苑丛谈》卷三引杨慎语,第63页。

② 《全金元词》下,第768页。

③ 《六州歌头·江城会饮》,《全金元词》下,第762页。

前期广为刻印和传播,由此为人们提供了众多的学辛文本。^①从词史发展流变来看,元前期词主流实与金词一脉相承,仍沿着“苏辛词派”的路径,以苏、辛、元为宗主继续发展,但细究元人词及词论,会发现稼轩词似乎更受推崇,对稼轩体的效法成了当时作词者的自觉行为。相较金源词之效东坡,元代词坛上的“稼轩风”更为兴盛。这首先是稼轩词的创作“法度”为文人学词提供了一种可资摹仿的较为便捷的途径;其次,稼轩词中的英雄豪杰之气契合于当时社会文化心理和审美趣向;第三,在元代理学学术背景和散曲盛行的大气候笼罩下的词体特征发生了某些类文、类曲的变异,而以文为词又雅不避俗的“稼轩体”恰好成为体现这些词体变异的最好蓝本。可见,刘敏中词效法稼轩体的创作,实为元代前中期词坛追步稼轩创作风习的一个缩影。

地域文化对中庵词的影响,还体现在刘敏中对于同是济南词人的李清照的学习上。中庵词的语言平易、畅达、清简、自然,与易安体的语言风格颇为接近。如《菩萨蛮·盆梅》词:

纤条渐见稀稀蕾,孤根旋透温温水。但得一枝春,谁嫌老瓦盆?
寒愁芳意懒,移近南窗暖。却怕盛开时,香魂来索诗。^②

这一首咏梅小词实际上是一篇明白省净、晓畅细腻叙事小品,类似于前举易安词那首有名的《如梦令》中惜花却问卷帘人的赋笔手法,寻常语言、信手白描却又浅淡有致。中庵词与易安词语言风格上的相类实亦有得于章丘清泉之濯涤和“湖山之风神”、“绣江之波澜”的风物熏染。不过中庵词与易安词在美感特征上明显地属于两种不同的风格类型。中庵词平易、畅达、清简、自然之中又别有不可遏制的豪迈雄健之气势。总起来说,以自然平易之语写豪迈雄健之气,是中庵语言艺术上的一个突出特征,也是异同于稼轩、

① 耶律铸《鹊桥仙·皇都门外》词序云:“闽州得《稼轩乐府》全集”。王恽《玉堂嘉话》卷五载:“徒单侍讲与孟解元驾之亦善诵记,取新刊本《稼轩乐府》吴子音《前序》,一阅即诵,亦一字不遗。”今见稼轩词版本之一种即有元大德己亥(1299)广信书院孙粹然、张公俊依足本宋槧信州十二卷本重新刻印的《稼轩长短句》。

② 《全金元词》下,第772页。

易安词语言之处。豪迈雄健之语势同于稼轩,但自然平易则明显区别于稼轩的“经子百家,行间笔下,驱斥如意”^①的经典话语范式;自然平易类于易安,但豪迈雄健语势则为易安所少有。中庵词称得上是豪放词中的“易安体”。从地域文学的传承来说,刘敏中词的语言风格又实是糅合了其文学先贤们的优长。

随着元朝一统天下,原来敌对的南北疆界消失,人员、文化的交流互动必然带来南北文学的汇通。实际上,作为一个馆阁文臣,南方词风对刘敏中词作的浸润和影响,自然首先发生在与馆阁同僚互相交往之间。如与赵孟頫的交往。二人在赵孟頫至元二十九年(1292)出同知济南路总管府事时,多有诗篇酬赠,虽未留下直接酬赠的词作,但以二人过从甚密的关系来看,赵孟頫词作风格的潜在影响当是存在的。刘敏中确有一部分词呈现出南宗词清丽的特色,如《临江仙·芙蓉》(见说瑶池池上路)等,颇类赵孟頫的咏物之作。这一类词从总的来看,有南宗词之“清妍”风貌,而内里又不失刘敏中固有的平易流畅之本色。

第四节 蜕岩词:进入词体的老境

张翥,字仲举,号蜕庵,晋宁襄陵(今属山西)人,生于元世祖至元二十四年(1287),卒于惠宗至正二十八年(1368),年八十二岁。张翥少负才隼,豪放不羁,后“闭门读书,昼夜不暂辍”^②,受业于李存、仇远等名家。入仕前,曾长期游于江南诸名郡,以诗文知名一时。曾“薄游维扬,居久之,学者及门甚众”。^③至正元年(1341),傅岩起以隐逸荐翥于朝,召为国子助教,寻退居淮东。至正三年(1343)应召入京为国史院编修官,预修辽、金、宋三史,历任翰林应奉、修撰、太常博士、礼仪院判官、国子祭酒等职。以翰林承旨致仕,复加河南行省平章事。张翥平生著述甚众,有《蜕庵集》五卷,《蜕岩词》二卷,存词140余首。吴梅《词学通论》认为张翥词为“元一代之冠”,“元词之不亡,

① 徐钊撰,唐圭璋校注:《词苑丛谈·品藻二》引程村语,第76页。

② 《元史》卷一八六《张翥传》,中华书局1983年排印本。

③ 同上。

赖有此耳”。入元,词的创作已显衰微迹象,而蜕岩词异峰突起,创造了词体辉煌的老成之境,成为元词一抹灿烂的晚霞。

一、元代词坛的复雅思潮与词风转变

与元代的金、宋遗民词不同,蜕岩词完全是在大元帝国自身的文化环境中生成的,但是这座出现于元代后期的词体艺术高峰,其深层的根基则远在南宋时就开始构筑,准确地说,它是南宋雅正词派在元代特定的文化背景下的继续和发展,是元统一后词坛上新一轮“复雅”思潮的结晶。

南宋遗民词人的复雅努力

清代词论家陈廷焯评蜕岩词曰:

仲举词自是祖述清真,取法白石,其一种清逸之趣、渊深之致,固不减梦窗。南宋自姜白石出,乃有大宗,后有作者,总难越其范围,梦窗诸人师之于前,仲举效之于后,词至是推极盛焉。自仲举后,明代绝少作者,直至国朝词,为之中兴,益信仲举之词,风骨之高,直绝响三百余年。^①

陈氏把蜕岩词放在词史发展的总体脉络上加以观照,比较准确地说明了其词体特征、词学渊源和词史地位。蜕岩词与南宋词衣钵相承的关系,为历来论词者所承认。甚至有人认为蜕岩词“名虽属元,实乃南宋余韵。”^②这里所谓南宋词,亦即南宗词,指以姜夔、史达祖、吴文英和张炎等人为代表的风雅词派,并不包括辛弃疾及辛派词人。蜕岩词确实与南宋风雅词派一脉相承,但以“南宋余韵”称之并不准确。事实上,蜕岩词并非南宗词的自然延伸,不是姜、史一派的余波遗响,而是元混一后文化生态重组和词坛风气嬗变的结果,属于真正的元人之词。

南宋亡国后,南方词人群体汇入元词创作的队伍,词坛结构重新组合。这也意味着长期以来基本上处于分疆自足状态的南、北文化和南、北宗词风,

① 《云韶集》卷一,转引自《金元词纪事汇评》,黄山书社1995年版,第382页。

② 《声执》卷下,《词话丛编》本。

开始了一个汇聚、博弈和融和的过程。其中由宋入元的南宗派词人,并未因王朝的更替而中断歌唱,而是凭借其雄厚的实力和精湛的词艺,给当时词坛以极大的影响。张炎的词学活动具有代表性,他入元后生活达四十余年之久,其词绝大部分为三十岁入元之后所作,他以其丰富的创作实践和词学理论,继承和总结了南宋雅正词派的基本精神,同时也与其它遗民词人一起开启和推动了元代词坛的复雅思潮。

张炎著《词源》倡雅重律,在宋元易代后的词坛上并非孤立之论。在当时的江南一带,有着一个与张炎经历类似且词学观念接近的南宋遗民词人群体。其中包括了周密、王沂孙、陈恕可、唐珏、仇远等著名文士。他们结为词社,分题吟咏,唱和酬赠,相为鼓吹,对当时词风以深刻的影响。怀恋故国,不满新朝这类政治原因自然是凝聚这个词人群体的主要因素,但词学观念和创作上的共同倾向也是这个群体形成的一个基本条件。

张炎的词学思想和词坛上的复雅思潮是针对当时词坛现状而有的放矢的。混一前的元代词坛以苏、辛为宗,创作仍沿着“以诗为词”的方向继续发展。同时,受到元曲等文化因素的影响,金元词还出现了另外一种“俗化”或曰“曲化”的倾向。词体这种非“本色”化的现象,对于坚持“本色”的南宗体派是难以接受的。所以,这一时期遗民词人的“雅唱”和“复雅”的呼声,实有着一种自觉维护词体“本色”,“匡正”词坛风气的意味。如刘将孙入元后论当时的词坛风气道:“歌喉所为喜于谐婉者,或玩辞者所不满;骚人墨客乐称道之者,又知音者所不合。”由此,他对求其作序的饶克明词十分赞赏,认为其作品“主于调”,“以美成为祖,类其合者,调别而声从之”;并对“豪于气者,以为凭陵大叫之资;风情才子,乃复宛转作屏帟呢昵以胜之”的情况表示不满。^①至于张炎晚年撰《词源》,其目的更为明确,他在该书卷下序文中说:

今老矣,嗟古音之寥寥,虑雅词之落落,僭述管见,类列于后,与同志者商略之。

① 《新城饶克明集词序》,《养吾斋集》卷九,文渊阁四库全书本。

“古音之寥寥”，“雅词之落落”，可以说即是张炎对当时元词现状的看法。可见，《词源》的撰写，并不仅仅是为宋词作总结，有着其实在的现实动因。

张炎及遗民词人倡雅理论和创作实践对元代词坛产生了广泛的影响，元代中、后期词人中接受醇雅理论和学习姜、张词法的人越来越多，逐渐形成了一种雅词复兴之势。在理论建设上一个重要事件是陆辅之《词旨》的产生，它至少给我们提供了一个信息，即当时社会上有着较为普遍的学习“雅词”作法的实际需要。与张炎共同倡扬雅词的仇远，在复雅思潮中有着十分重要的作用。仇远词风与白石接近，词学主张与张炎相类，在当时词坛有着相当的影响力，清人胡薇元《岁寒居词话》载：“一时游其门者号为词宗，若张翥、张羽（即张雨）等有盛名，而蜕岩尤为人传播。”张翥词格正是在仇远的直接指教和熏陶下形成的。

张翥与元代词风的转变

蜕岩词代表了元代词坛复雅思潮的最重要成就，蜕岩词的出现，可以说是元代词风转变，雅正词派重新占据主导地位的一个标志。这一点可从两方面来说明：一是南宗派的主流化。如本章第一节所述，当时在张翥周围形成了一个以雅正为尚的词人群体，以他们为中心的南宗体派阵容壮观，实力强大，其创作艺术水平上乘，影响广泛，在当时词坛占据绝对优势；二是风雅论的主导化。即当时的词学观念也呈现出以雅正理论为主导的明显倾向。如颇有影响力的文人袁桷深以当时词坛“阳春白雪之唱和者固希；清庙朱弦之音知之者尤少”为憾，表示“每希白石道人之雅声，以成黄娟幼妇之佳制”。^①在另一处，他赞美吴景山之词“盖方回、尧章之伯仲，非如刘改之徒喑鸣叱咤，以气言者也。”^②作为一代文宗的虞集曾就叶宋英自度曲批评当时词坛说：

世士大夫号称能乐府者，皆依乐旧谱，仿音平仄，缀缉成章，徒谐俚耳则可，乃若文章之高者，又皆率意为之，不可叶律不顾也。太常乐工，知以管定谱，而撰词实腔，又皆鄙俚，亦无足取。求如三百篇之皆可弦

① 《与陈无我论乐府》，《清容居士集》卷三九，文渊阁四库全书本。

② 《书吴景山乐府》，《清容居士集》卷四八，文渊阁四库全书本。

歌,其可得乎?临川叶宋英,予少年时识之,观其所自度曲,皆有传授,音节谐婉,而其词华则有周邦彦、姜夔之流风余韵,心甚爱之。^①

《蜕岩词》有《虞美人》序曰:“题临川叶宋英《千林白雪》,多自度腔,宋英自号峰居。”《千林白雪》今佚,张词云:“《千林白雪》《花间谱》,价重黄金缕。”可知叶词风格属姜、张一派。与张翥同时的文坛名士贯云石在《阳春白雪序》中,对于遗山论词所提出的“东坡之后,便到稼轩”的观点很不以为然,认为“兹评甚矣”。可以想见,这些有着很大号召力的文坛领袖人物对于“雅词”观念的鼓吹宣扬,必将推动“雅词”创作的兴盛和词坛风气的转向。

从时间上看,北宗词的衰微与南宗词的复兴过程,同杂剧的衰微和南戏的兴盛过程大致平行,其原因是多方面的,其中十分重要的一点是一统后元代文化重心南移所促成的南北文化的交汇融合。混一后,虽然文化重心已移江左,南、北士人有了交流的机会,但由于政治上的隔阂和地域文化差异及其词体艺术的自足性等原因,南、北的融和还难以在短时间内实现。不过,变化已在悄然发生,只是不甚明显罢了。如白朴许多“清隽婉逸”,颇有南词之风的作品就写于其南游和徙居金陵之后,其中多少透露出了南北词风递转的信息。^②

只是到了张翥这一代混一前后出生的士人出现于词坛时,南宋遗民在词坛复雅的努力才到了其收获的季节。前辈人之间的政治成见与恩怨在这一代人中已趋于淡化,南北一家的文化格局已大体形成,这无疑是词坛整体风貌发生改变的一个前提。张翥父辈本为北人,在灭宋战争中随元军南下,《元史·张翥传》载:“其父为吏,从征江南,调饶州安仁县典史,又为杭州钞库副使。”张翥作为南下北人的第二代,成长于南方文化环境中,又师从南宗大家,其词风直接在南宋遗民词群体影响下形成,在政治上张翥对元朝统治者可谓忠心耿耿,但这种政治上的倾向性已无关其个人审美情趣和对艺术流派的选择。由上可见,蜕岩词实为元统一后南北文化交汇融合的产物,也正因如此,

① 《道园学古录》卷三二,文渊阁四库全书本。

② 参见赵维江著《金元词论稿》第七篇,中国社会科学出版社2000年版,第139页。

蜕岩词虽然直接继承了南宋雅正词派的衣钵,但它又不尽是姜、张词风的简单模仿,其中已融入一些时代所赋予的新质。

二、词体的老成之境

就词体发展史而言,传统的曲子词至元已度过她多彩的青春,逐渐步入“老境”。此外所谓“老境”,其意主要不在“衰老”,而是强调其“老成”、“成熟”的意义。词体之老境,即谓词体艺术的高度成熟,显示出特有的“老成”之美。一般说来,一种文体“通行既久,染指遂多”,容易“自成习套”^①,但同时也具有了文体认识自觉,表现技法成熟,各种风格充分发展的优势。前人的丰富成果又可提供了宝贵的经验与教训,使后人“博取多师”广泛借鉴,这无疑有着促使创作进一步完美化和精致化的作用。从这个意义上讲,词体渐入老境,不仅表示词体衰微的开始,同时也意味着词体艺术完美化的可能。在古代艺术论中“老”与“少”是相对而言的一对范畴,明人项穆《书法雅言·老少》论书法时说:“所谓老者,结构精密,体裁高古,岩岫耸峰,旌旗列阵是也;所谓少者,气体充和,标格雅秀,百般滋味,千种风流是也。”老成,或曰老辣、老到,是事物发展到一定阶段的结果,我们称蜕岩词境具有一种老成之美,也就是说它体现了词体充分发展后所具有的许多特点,当然也包括了诸如保守、个性不甚鲜明等缺点。

守成于传统

蜕岩词一个显著的特点是它对传统词体艺术原则和方法的忠实坚守与遵循。《四库全书总目提要》所言“翥词婉丽风流,有南宋旧格。”所谓“南宋旧格”即指雅正词派的创作风范和规格,蜕岩词的守成性也主要体现为对这种“正宗”之“雅词”精神的继承。

张炎说:“词欲雅而正,志之所之,一为情所役,则失去雅正之音。”^②雅正就是要求遵循“温柔敦厚”的传统诗教,用儒家的思想与道德来规范个人的情感。张翥词严格地遵守了这一“雅正”的要求,最能说明这个问题的大概是对

① 王国维:《人间词话》,《词话丛编》本。

② 《词源·杂论》,《词话丛编》本。

艳情的描写了。蛻岩词中有不少艳情之作,从情感的真挚程度来讲未必比清真词中的那些“软媚”之作更深切,但确实描写“雅净”无一语涉淫靡者,确有白石神韵。如《风流子·赏筝妓崔爱》:

梨园供奉曲,卿卿解、写入十三弦。听促弹宝柱,暮催行雨,放娇银甲,春绕飞烟。可人处、凤声啼玉碎,燕尾点波圆。宜与画看,徽容妍丽,欲裁诗寄,莺思缠绵。多情曾相遇,归舟字、梦里尚记游仙。好倩钗床纤手,移近尊前。尽何处教吹,玉箫明月,此情追忆,锦瑟华年。多少旧愁新恨,知为谁传。

格律的严密化和规范化,是词体艺术高度成熟的又一个重要标志。宋词发展过程中,尽管出现了常常突破格律束缚的苏、辛一派,但终宋一代,词未脱离音乐而独立,特别是姜夔、吴文英等知音识曲之士,潜心乐律,腔由自度,琢磨字句,力求雅正,使词体的音律和韵律更趋精密和完善。入元后张炎作《词源》对词的音律和歌法进行了全面的归纳和总结,这标志着词体音律已臻完备,也意味着词乐的发展业已停滞,当时可自度曲者已属凤毛麟角。这时词坛上创作与音律的关系出现了两种趋向:一是与音乐疏离,一是守成于传统。张翥无疑属于后者,可谓是传统意义上的最后一位词坛守将。《元史·张翥传》载,张翥师从仇远“尽得其音律之奥”,从蛻岩词的一些题序中可知,张翥的许多词在当时是曾入乐歌唱的,如《意难忘·妓杨韵卿以善歌求赋》、《江神子·吴门席上罗生求赋》、《唐多令·寄意箜篌曲》等。张翥时代词乐已基本退出了市井歌场,但在江南杭、苏、扬等南宋故地似仍保留着唱词的习俗,一些达官世胄及文人才士家宴社聚时,词的演唱远未绝迹,如张翥词《声声慢》小序记:“扬州箏工沈生弹虞学士《浣溪沙》,求赋。”由此可见张翥词与音乐的关系之一斑。张翥曾在一首《春从天上来》(袅袅秋风)的词序中记下了他与友人“倚声填词”的情景,从中可见词人于音律的精通程度和认真态度。

我们还注意到张翥在创作时十分重视词的选调,其词中咏本题现象很突出。以词调为吟咏之题,行于词体初创时期,但随着创作内容的不断拓展,调

题分离便成常例。不过作为入乐的歌词,词调所特有的“声韵组织”与作品所表现的内容又有着微妙的关系,张翥深明此理,其咏本题之作显然是为了给所表达的情思寻求最确当的艺术形式。如其咏桂花则用《桂枝香》,写梅花则选《东风第一枝》,赋“么凤”则用《丹凤吟》,惜“落红”则选《扫花游》,而“听沈野云吹箫醉后有赋”则选《凤凰台上忆吹箫》,这种情况在宋人作品中也是不多见的。但张翥虽坚守词体之“本”,然却终乏创调之力,如张德瀛所指出,已“无自制腔”。^①

精稳的品质

与蛻岩词这种守成性相联系的是其品质精稳的特征。况周颐《蕙风词话》卷一云:“词学程序,先求妥帖、停匀,再求和雅、深秀,乃至精稳、沉着。精稳则能品矣。”可见“精稳”是一种很高的艺术境界,体现了词体高度成熟的标志。蛻岩词的精稳,从根本上来讲是词人精神气质和艺术功力的外现,它体现在其作品遣词造句、审音选韵及篇章结构等许多方面。

蛻岩词的“炼字炼句”之功历来为论者所称道的,如下面这首《水龙吟·广陵送客,次郑兰玉赋蓼花韵》:

芙蓉老去妆残,露华滴尽珠盘泪。水天潇洒,秋容冷淡,凭谁点缀。瘦苇黄边,疏萍白外,满汀烟穗。把余妍分与,西风染就,犹堪爱,红芳媚。几度临流送远,向花前、偏惊客意。船窗雨后,数枝低入,香零粉碎。不见当年,秦淮花月,竹西歌吹。但此时此处,丛丛满眼,伴离人醉。

陈廷焯《词则·大雅集》评曰:“‘黄边’、‘白外’四字亦新奇。‘船窗’数语,画所不到。”蛻岩词语言锤炼功夫是独到的,不管是借用古语,还是自铸新词,皆可精工谐美,琅然可诵,尤善通过优美的意象,传达幽深的情思。张德瀛《词征》曾仿陆辅之《词旨》摘录蛻岩词警句十余条以褒美之。

张翥在审音用韵上的精湛细密颇得论词者的称赏,如其《多丽·西湖泛

^① 《词征》卷六,《词话丛编》本。

舟》一词,曾被杨慎《词品》误收为石孝友词,万树《词律》辨云:

玩其字句,非蛻岩无此手笔,其为张词无疑。此词作者虽多,求其谐协婉丽,无逾此篇者。起句他家多不用韵,惟卢炳、李漳有之……然如本词可谓精当之至,学者所当摹仿也。

吴梅也说:“仲举此词,气度冲雅,用韵尤严,较两宋人更细。《多丽》一调,终以此为正格。”万、吴二人所云“精当”、“严细”于蛻岩是当之无愧的。所选之韵无论宽窄,翥词皆可调遣自如,做到谐美无疵,即使在宋人之中也当属上乘。

张翥深谙音律三昧,创作中特别注意抓住词体的根本艺术特征,根据不同的情感准确地选用最适宜的韵字,故所作往往声情谐美。龙榆生先生曾以苏轼“赤壁怀古”和姜夔的“闹红一舸”两词为例,探讨《念奴娇》(《百字令》)一调在表达不同情感时句法与韵位上的相应变化,指出“赤壁怀古”一词每句尾字多为仄声,行文中多用拗句,所有韵脚均为入声,全词“拗怒”之声超过“和谐”之声,故有“激昂慷慨”之感;而姜夔之作由于将韵位字由入声改成了上、去声,其整个情调也为之而一变。^①蛻岩词有《百字令·眉间雁》和《百字令·芜城晚望》二首,风格迥别,情调殊异,一写儿女芳心,柔肠寸断;一赋英雄长恨,激越悲壮。与作品的情感内容相适应,二词用韵恰好也是一为上、去,一为入声。在审音选韵上如此精严细密,非行家里手断难为此。

章法的构思精密,是蛻岩词的又一显著特征。李佳《左庵词话》指出“《蛻岩词》典雅温润,每阙皆首尾完善”,刘毓盘《词史》评蛻岩词“周旋曲折,纯任自然”,都是从这方面着眼。如《绮罗香·雨中次舟洹上》一词,《莲子居词话》曾分析此词结构云:

仲举《雨中次舟洹上》,先写四时之雨,云:‘水阁云窗,总是惯听处’

① 《谈谈词的艺术特征》,《语文教学》1957年第6期。

二语总束，接云：‘曾信有、客里关河，又怎禁、夜深风雨’二语跌醒，接云：‘一声声、滴在疏篷，做成情味苦’二语煞尾。章法绝奇，从辛弃疾《贺新郎》化出。

无疑，莲子居主人的批评十分到位，蜕岩此种曲折跌宕富于变化的章法虽受辛弃疾《贺新郎》词启发，但主要还是得之于词人的独出机杼的精心安排，所以显得浑化自然、精致稳妥而无懈可击。

完美的追求

守成的倾向与精稳的质素，必然导致创作上对完美境界的追求。至善至美，是艺术创造的终极目标。张翥的时代，词入老境，缺少了创新的锋芒，但前辈披荆斩棘所铺平的道路，又使他可少走弯路，从而逼近完美。正因如此，蜕岩词便具有了一种历史所赋予的完满兼备的品质。

蜕岩词的这种完备性在对南宗词的继承方面体现得十分明显。吴衡照《莲子居词话》卷二云：“张仲举词出南宋，而兼诸公之长。”他指出了蜕岩词虽学南宋“诸公”，却又不同于南宋“诸公”，而是一个综合了“诸公”所长的新的机体。张翥学习“诸公”词法有着十分自觉的取长补短意识，首先他学习前人非取一家，而是转益多师，博取众长。这一点，清人早已为所注意到，吴衡照在其著述中曾多处引蜕岩词句与南宋诸家相比较：

《西湖泛舟》云：“藕花深、雨凉翡翠，菰蒲软、风弄蜻蜓。”绝似梅溪。

《题梅花卷子》云：“墨池雪岭三生梦，唤起缟衣仙子。仍独自。伴瘦影黄昏，和月窥窗纸。”绝似石帚（应为白石——笔者注）。

《蓼花》云：“船窗雨后，数枝低入，香零粉碎。”绝似玉田。

《玉簪》云：“琢就瑶笄，光映鬓云斜亸。”绝似梦窗。

《西江客舍闻梅花吹香满床》云：“一树瑶花可怜影。低映。怕月明

照见，青禽相并。”绝似碧山。^①

陈廷焯也多次将张翥与宋人比较：

(《绮罗香·雨中次洹上》)刻意为白石，冲淡微减，姿态却饶。^②

(《解连环·留别临川诸友》)婉雅凄怨，可与草窗颉颃。^③

仲举词自是祖述清真，取法白石，其一种清逸之趣，渊深之致，固自不减梦窗。^④

以上论述涉及的作者，几乎囊括了雅正词派所有的重要词家，可见张翥取法之广博。可贵的是张翥博取众家之长的同时，却能自觉地屏却“诸公”之短，如清真的软媚、梅溪的尖巧、梦窗的晦涩等弊病在蜕岩词中都不曾看到。这表明蜕岩词对前人的学习并不是简单的摹拟，而是全面地研究和学习，做到扬长避短，择善而从。张翥的这种继承，看似缺少自己的创造，缺乏独特的风格，实际上他对传统的这种有选择有分辨的全面继承，本身就意味着创造，由此而获得的完善兼美的品质也就是其特有的风格。这就是张翥词独具的魅力。况蕙风曾以“金针之变”来评蜕岩词的“规模古人”之妙，^⑤正是看到了词人于“规模”中的变化。

蜕岩词的完备性、兼美性，还体现在他对以苏、辛为代表的“豪放”词体的借鉴方面。刘熙载评蜕岩词“大抵导源白石，时或以稼轩济之。”北宗词的影响在蜕岩词中是有迹可寻的。元好问有一首咏并蒂莲花的《摸鱼儿》，巧合的是张翥也有一首同题同调之作(问西湖、旧家儿女)，我们将二词略加比较便

① 以上皆引自吴衡照《莲子居词话》卷二，《词话丛编》本。

② 《白雨斋词话》卷三，《词话丛编》本。

③ 《词则·大雅集》，转引自《金元词纪事汇评》，黄山书社1995年版，第389页。

④ 《云韶集》卷一，转引自《金元词纪事汇评》，第382页。

⑤ 况周颐：《蕙风词话》卷三，《词话丛编》本。

可发现蜕庵在命意、谋篇及意象上对遗山词的借鉴和化用,即如用语也多袭用遗山成句。二词堪称为词中《双蕖怨》的南、北双璧。即使北宗词中那类被张炎讥为“豪迈之气”的作品,张翥也并未一味排斥,而是有意识地去借鉴,汲取其精华,或在婉约之作中济以豪放之情,或借豪体手法写柔艳之事,或用豪体直抒豪壮之怀。蜕岩词中有一首《沁园春》,题序云:“读白太素《天籁集》,戏用韵效其体”《四库全书总目提要》就此作评道:“盖白朴所宗者,多东坡、稼轩之变调,翥所宗者,犹白石、梦窗之余音。门径不同,故其言如是也。”朴词为北宗典范,与张翥“门径不同”,但他毫无偏见,由此也可见蜕岩词“门径”之宽。《蜕岩词》中这一类词风刚健之作还有多篇,数量虽有限,但较之张炎等人囿于门户而谨守绳墨的做法,显然有着气度的宽狭之别,由此也更显示了蜕岩词体制、风格上完善与兼美的老成之质。

三、人生迟暮的悲歌

蜕岩词作为一个“词意兼美”的艺术整体,其老境的形成与其作品所蕴涵的思想情感是分不开的。蜕岩词之为论者所看重,并不仅因其艺术形式上的典雅,主要还在于它能“屏去浮艳,不独炼字炼句,且能炼气炼骨”^①,这里的所谓“气”、“骨”、“意”,均是就作者主体精神而言,指蕴涵于作品内的词人的独特个性、情感力量和具体的思想内容。张翥身处末世,历经沧桑,无限忧生伤时之慨,寄之于词中,构成了其作品老境的深厚底蕴,表现为一种非常浓重的人生迟暮之感,陈廷焯谓“树骨甚高,寓意亦远”^②的品质正是在这个基础上形成的。

迟暮之感

自屈原《离骚》写下了“惟草木之零落兮,恐美人之迟暮”的感叹后,这种“迟暮”之感便成了古代文人最爱咏叹的主题之一,也是唐宋词情感内容中十分突出的一方面,但像蜕岩词表现得如此普遍,如此浓重,却不曾多见。

在很大程度上,这种迟暮之感是词人人生旅途上的倦乏之感与失望之感

① 陈廷焯:《词坛丛话》,《词话丛编》本。

② 《白雨斋词话》卷三,《词话丛编》本。

的表现。张翥少负雋才，立志读书，早年曾学于江东大儒李存门下，传统的儒家教育自然培养了他用世报国的志愿，但长时间内他却一直隐逸未仕，直到五十五岁时才由傅岩起推荐于朝。而此时的元帝国已开始迅速衰落下去，腐败的朝政，衰颓的国势使他感到厌倦和失望，但又不愿放弃士人固有的价值观念，传统的道德信条又要求他坚守臣节。这种内心的矛盾与痛苦，在蜕岩词作中，往往表达为林泉之志和乡关之思，如这首《陌上花·使归闽浙，岁暮有感》：

关山梦里，归来还又、岁华催晚。马影鸡声，谙尽倦邮荒馆。绿笺密记多情事，一看一回肠断。待殷勤寄与，旧游莺燕，水流云散。满罗衫是酒，香痕凝处，唾碧啼红相半。只恐梅花，瘦倚夜寒谁暖。不成便没相逢日，重整钗鸾筝雁。但何郎，纵有春风词笔，病怀浑懒。

词里所表露的这种对仕宦生活的厌倦情绪，从根本上讲，是词人深层心理中对生命萎缩的一种惶恐感。不难发现，作品始终在围绕着一个“晚”字展开写景与抒情，它写梦中归乡却“岁华催晚”；“绿笺”待寄而“莺燕”早已“水流云散”；要“重整钗鸾筝雁”，然“病怀”使他“纵有春风词笔”，也无力追寻。一个“晚”字，被词人写得如此惊心动魄，这哪里是在写时节，分明是在悲叹生命被吞噬的痛苦！

蜕岩词中的这种人生迟暮感，从根本上讲是一种对生命价值的发现和追求，是对人生况味苦涩的咀嚼，是对美好的价值被无视被毁灭的抗议，这在蜕岩词赋写离情的词作中表露得更突出，如下面这首《金缕词·送上官子东之昆山州幕官》：

烟草长洲苑。渺姑苏、旧游麋鹿，岁华云晚。多少吴宫花月恨，春去春来不管。只付与、行人凄断。君去风流宾幕里，把今情、古意供裁翦。珠唾湿，玉烟暖。相逢尽看金杯满。信人生、好怀有几，梦长缘短。白发峥嵘三千丈，底用云揉雨染。且斗取、尊前强健。为问浮槎还到否，便乘之、直上三山远。看瀛岛，水清浅。

送行之作免不了有祝愿之语,但作者的笔力所致则在于去细细地咀嚼人间别恨的苦涩。词人不是单就别离本身去着墨,而是将这种个人的情事作为一种普泛性的人生存在状态去体味。“多少吴宫花月恨,春去春来不管。只付与、行人凄断。”在这里,“行人”已不再只是与亲友离别远行,而是负载着社会和自然所给予人的一切痛苦跋涉在人生旅途上。

同南宋雅正派词人一样,咏物词也是张翥写得最多,最富于艺术性感染力的一类作品,浓重的人生迟暮之感同样是这类作品情感底蕴。张翥的咏物词很好地做到了咏物而不留滞于物的要求,不管是咏花鸟,还是写器物,其中醇厚的“人情味”,总是让你感动,让你陶醉。且看下面这首《摸鱼儿·赋湘云》:

问湘南、有云多少,不应长是为雨。平生宋玉缘情老,赢得鬓丝如许。歌又舞。更一曲琵琶,昵昵如私语。闲悲浪苦。怪旧日青衫,空流泪满,不解画眉妩。空凝伫。十二峰前路阻。相逢知在何处。今朝重见春风手,仍听旧弹金缕。君且住。怕望断、衡皋日暮伤离绪。新声自谱。把江北江南,今愁往恨,尽入断肠句。

很难说清楚词中所寄寓的具体的情事是什么,也无需去考明,但可以肯定“有云多少,不应长是为雨”。在词中,凄迷低徊的“湘云”实际上是一个人的生命历程中追求与痛苦的象征物,它凝聚着人类恒有的“今愁往恨”,负载着人生无数的“闲悲浪苦”。“平生宋玉缘情老,赢得鬓丝如许”,蜕岩词中的迟暮之感实质上就是这样一种对人间真情的体验和追求。

末世之悲

蜕岩词中的人生迟暮之感之所以显得如此浓烈和沉痛,与词人所处的那个末代乱世是密切相关的,也就是说其迟暮之感中包涵着一种深重的末世之悲。

张翥所处的元朝后期,大元帝国已开始由盛转衰,政治日趋腐败,社会动荡不安,皇室间争夺皇位的争战愈演愈烈,经济萎缩,国库空虚,民不聊生,致使民族矛盾、阶级矛盾不断激化,农民暴动此起彼伏。在政治上,张翥出于士

大夫的正统立场,对于元帝国及其君王怀着一片赤诚忠心;同时对战乱和饥荒中遭受煎熬、摧残和屠戮的黎民百姓,也表现了他极大的关注和同情。张翥是元代重要的诗人,《四库全书总目提要》称其“一身历元之盛衰,多忧时伤乱之作”,胡应麟《诗薮》认为有“老杜遗风”。但是在蜕岩词中,其诗中忧国忧民的内容似乎全然不见了,所看到的只是文人高士徜徉山水,流连光景的闲情雅趣。也就是说,在题材和主题上,张翥的词与其诗有着截然不同的风貌,相对于其诗和宗苏、辛的北方词而言,蜕岩词的题材显得狭窄而不够丰富,在这一方面,张翥完全回退到了传统婉约词的轨道上。但这并不意味着词人真的避开了社会,脱离了现实,实际上词人只是把来自于现实生活的无限感慨不露痕迹地融入到了对山水风物和离情别绪的吟咏之中。如下面这首《摸鱼儿·春日西湖泛舟》:

涨西湖、半篙新雨,曲尘波外风软。兰舟同上鸳鸯浦,天气嫩寒轻暖。帘半卷。度一缕、歌云不碍桃花扇。莺娇燕婉。任狂客无肠,王孙有恨,莫放酒杯浅。垂杨岸,何处红亭翠馆。如今游兴全懒。山容水态依然好,惟有绮罗云散。君不见。歌舞地、青芜满目成秋苑。斜阳又晚。正落絮飞花,将春欲去,目送水天远。

西湖,是张翥词中描写最多的地方。这首《摸鱼儿》,由其词意看有可能作于元末农民暴动时杭城失守前后。联系作者的思想与所处的时代,我们可以看到这里所写绝非一般泛泛的物是人非之叹。

除杭州之外,苏州、扬州、金陵这些历史名城都是张翥一再驻足的地方,蜕岩词中有许多以这些城市为背景的篇章,沉重的历史沧桑感和幻灭感同样渗透在了其纪行赋景的字里行间。如在以金陵和扬州为题材的《忆旧游·重到金陵》、《百字令·芜城晚望》等作品中,这种时代的悲哀感都表现得十分突出。而下面这首作于苏州的《摸鱼儿》虽无一字涉及时事,但联系其时代背景和作者心态,我们仍可感受到词人沉痛的忧世伤时之情怀:

记苏台、旧时风景,西楼灯火如画。严城月色依然好,无复绮罗游

冶。欢意谢。向客里相逢,还又思陶写。金尊翠斝。把锦字新声,红牙小拍,分付倦司马。 繁华梦,唤起燕娇莺姝。肯教孤负元夜。楚芳玉润吴兰媚,一曲夕阳西下。沉醉罢。君试问、人生谁是无情者。先生归也。但留意江南,杏花春雨,和泪在罗帕。

当时为元廷重臣的虞集曾作《风入松》(画堂红袖倚清酣)一首,寄予退居苏州的柯敬仲,柯敬仲书其词于罗帕之上,制成卷轴。虞集之作“词意兼美,一时争相传刻,而此曲遂遍满海内”^①,其中“为报先生归也,杏花春雨江南”二句广为传诵。张翥在苏州时,于一次宴会上见到柯敬仲的卷轴,写下了这首《摸鱼儿》。虞词抒写了自己对江南故乡的思念之情,其笔触清疏婉丽。与此相比,张翥的《摸鱼儿》却显得重拙沉郁,“杏花春雨江南”的美丽景色给词人带来不是欢欣,而是感伤的泪水。

① 陶宗仪:《辍耕录》卷一四,文渊阁四库全书本。

第十五章 元代散曲的体式 特征与发展历程

曲的概念古已有之。金文中已有“曲”字。作为歌曲、歌辞之意的曲,在《国语·周语》中已出现。^①此后,曲在不同时代、不同场合所指对象或有所不同,但它的常义,指与音乐有紧密关系的,当时正在歌唱或可以歌唱的歌辞。不过,元人并不常用“曲”这个具有概括性的概念来指称当时的散曲创作,而是从不同角度,用了许多不同的称谓,统称的如:乐府、今乐府、北乐府、新声、曲、歌曲、乐章;专称的有:小令、叶儿、令词、令曲、小词、俚歌、小曲、套数等。最被广泛运用的是“乐府”、“今乐府”、“乐章”等。散曲之名,最早出现在明代朱有墩《诚斋乐府》一书中,此书所说的散曲专指小令,不包括套数。明代中叶以后,散曲的范围逐渐扩大,把套数也包括进来。20世纪以来的学者,把小令、套数都看作散曲,散曲作为文体概念最终被确定下来。

虽然散曲作为文体概念在明代才出现,但在元代散曲这一文体已经产生,并达到了艺术创作的高峰,成为一代文学的代表。^②“一种文体的基本结构,犹如人体结构,应包括从外至内依次递进的四个层次,即(一)体制,指文体外在的形状、面貌、构架,犹如人的外表体形;(二)语体,指文体的语言系统,语言修辞和语言风格,犹如人的语言谈吐;(三)体式,指文体的表现方式,犹如人的体态动作;(四)体性,指文体的表现对象和审美精神,犹如人的心灵性格。”^③散曲文体十分独特,虽然它也是诗歌范畴的一种,但其歌辞的艺术性质和特定的时代文化背景,决定了其篇体结构、语体特征、表现方式和审美风

① 《国语·周语》“誓献曲”。上海古籍出版社1978年版,第9页。

② 王国维:《宋元戏曲史》,华东师范大学出版社1995年版,第1页。

③ 郭英德:《中国古代文体学论稿》,北京大学出版社2005年版,第4页。

格,都与传统诗歌呈现出很大不同。

第一节 散曲的体式及其形成

作为歌辞的散曲,其体制形式与一般诗歌文本颇为不同,既有语言层面的语体特征,又有音乐层面的曲体特点,二者密不可分。我们这里既要从篇体、音乐格律、语言运用等层面探讨散曲的体制特征,更要追溯散曲体式形成的历史过程。

一、散曲的体式

“曲止小令、杂剧、套数三种。”^①小令和套数是对元曲曲体结构形式的分类。简单说来,小令是元曲最基本的篇制,同宫调的数只令曲,按一定规律构成了套数,套数有散套和剧套之分,带宾白科范的剧套,即是杂剧。一般说来,我们所说的散曲,即小令和散套。

小令是散曲体制的基本单位,调短字少是最基本的特征。将体式短小的单片歌词称为令,并不始于元散曲。唐就有所谓酒令,宋词体式有令、引、近、慢之说。散曲小令单片只曲,每个曲调大多有规定的句数和字数,每首句句押韵。但除单片这一特征较稳定外,同一曲调小令的字数、句数等方面,“经常可以发现‘破例’之作”^②。如〔四块玉〕是〔南吕〕宫曲调,七句,句式为三三七七三三三。关汉卿《别情》:

自送别,心难舍,一点相思几时绝?凭栏袖拂杨花雪。溪又斜,山又遮,人去也。^③

这首《别情》是“标准式”。而关汉卿同调的《闲适》,句式就有不同:

① 刘熙载:《艺概·曲概》,上海古籍出版社1978年版,第128页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,华东师范大学出版社1991年版,第146页。

③ 隋树森:《全元散曲》(上),中华书局2000年版,第156页。下文所引散曲作品,除特别说明的外,均出自该书,不再注明。

旧酒投,新醅泼,老瓦盆边笑呵呵。共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡,我出一个鹅,闲快活。

而兰楚芳同调的《风情》,句数也有增加:

我事事村,他般般丑。丑则丑村则村意相投。则为他丑心儿真博得我村情儿厚。似这般丑眷属,村配偶,只除天上有。

这种曲调中字句的增减现象,和散曲的音乐旋律结构有密切关系。相对于套数来说,小令的音乐曲式结构要稳定得多,小令中增字减字现象多些,而增句减句的现象比较少。

单片固然是小令的主要特点,但有的小令有“〔么〕篇”。〔么〕篇和前篇押韵相同,所以算是一首。如白贲〔鹦鹉曲〕有〔么〕篇,冯子振和作了几十首,也都有〔么〕篇。如冯子振〔鹦鹉曲〕《山亭逸兴》:

嵯峨峰顶移家住,是个不唧溜樵父。烂柯时树老无花,叶叶枝枝风雨。〔么〕故人曾唤我归来,却道不如休去。指门前万叠云山,是不费青蚨买处。

〔鹦鹉曲〕又名〔黑漆弩〕。体式上看起来是前后二片,前片句式七七、七六,后片句式七六、七七。但“这种使用〔么〕篇而构成的双片的形式,应看作是词的曲式特点的遗留,而不应看作小令曲的曲式特点,总之,用小令与词相比,它的单片特点是很明显的。拿它与套数相比,很显然,一为只曲,一为组曲,这又是显而易见的。故小令的最基本特点,可以说是单片只曲。”^①

除了单片只曲,小令还有一种联章体,又称重头小令,由同题同调的数支小令组成,最多可达百支,用以合咏一事或分咏数事。由于每篇曲子可以换韵,所以各自算一首。如马致远〔寿阳曲〕八首,分咏潇湘八景:

^① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),上海古籍出版社2004年版,第87页。下引该书皆为此版本。

《山市晴岚》:

花村外,草店西,晚霞明雨收天霁。四围山一竿残照里,锦屏风又添铺翠。

《远浦帆归》:

夕阳下,酒旆闲,两三航未曾着岸。落花水香茅舍晚,断桥头卖鱼人散。

《平沙落雁》:

南传信,北寄书,半栖近岸花汀树。似鸳鸯失群迷伴侣,两三行海门斜去。

《潇湘夜雨》:

渔灯暗,客梦回,一声声滴人心碎。孤舟五更家万里,是离人几行情泪。

《烟寺晚钟》:

寒烟细,古寺清,近黄昏礼佛人静。顺西风晚钟三四声,怎生教老僧禅定?

《渔村夕照》:

鸣榔罢,闪暮光,绿杨堤数声渔唱。挂柴门几家闲晒网,都撮在捕鱼图上。

《江天暮雪》：

天将暮，雪乱舞，半梅花半飘柳絮。江上晚来堪画处，钓鱼人一蓑归去。

《洞庭秋月》：

芦花谢，客乍别，泛蟾光小舟一叶。豫章城故人来也，结不了洞庭秋月。

〔寿阳曲〕是〔双调〕曲调，又名〔落梅风〕。马致远以“潇湘八景”为题写了这八首联章小令。这种同一曲调重复若干次的联章组曲，在元人散曲创作中十分常见。其联章组曲的形式，可溯源到词的创作中，如宋词中欧阳修〔采桑子〕十首，咏西湖风景，赵令畤〔蝶恋花〕十二首咏崔莺莺、张生恋爱故事等都是联章体词。

联章体散曲虽然有多支曲子，但各曲仍是独立完整的，所以仍属于小令的范畴。散曲中还有一种带过曲，其形式和性质就介于小令和套数之间了。带过曲是两三支不同曲调组成的组曲，带过的曲调有同一宫调，也有不同宫调的，但都不得超过三调。或称“过”，或称“带”，或并称“带过”，都是一个意思。关于带过曲的问题，学术界一向有不同看法，有人认为是一调写毕，意犹未尽，再续写一二个；有人认为是将套数中有较为稳定组合关系的几个曲调摘出来，成为了带过；还有人认为是由小令只曲到套数的一个中间环节^①。带过曲曲调音律衔接，押同一个韵，两支或三支曲子之间浑然一体。元人所用带过曲现存约有近三十种，但常用的格式并不太多，〔骂玉郎过感皇恩采茶歌〕、〔十二月过尧民歌〕、〔雁儿落带得胜令〕等是比较常见的组合形式。如王实甫的〔十二月过尧民歌〕：

^① 赵义山：《元散曲通论》（修订本），第96页。

〔十二月〕自别后遥山隐隐，更那堪远水粼粼。见杨柳飞棉滚滚，对桃花醉脸醺醺。透内阁香风阵阵，掩重门暮雨纷纷。〔尧民歌〕怕黄昏忽地又黄昏，不销魂怎地不销魂？新啼痕压旧啼痕，断肠人忆断肠人。今春，香肌瘦几分，搂带宽三寸。

〔十二月〕和〔尧民歌〕是〔中吕〕宫的曲调。前面小令〔十二月〕共六句，依谱通常都是四字句。王实甫在每个四字句上加了三个衬字。后面的七句是带过曲〔尧民歌〕。两曲在语言运用和情感表达上都相续相连，圆融自然，难怪周德清在《中原音韵》赞叹不已，评此曲“对偶、音律、平仄、语句皆妙”。^①

套数又称套曲、散套、大令。其曲体特点是把同一宫调的若干支不同曲牌的曲子连缀在一起，少则数首，多则十几首，甚至几十首，构成一个庞大的整体。如马致远〔双调·行香子〕：

〔行香子〕无也闲愁，有也闲愁，有无间愁得白头。花能助喜，酒解忘忧。对东篱，思北海，忆南楼。

〔庆宣和〕过了重阳九月九，叶落归秋，残菊胡蝶强风流。劝酒，劝酒。

〔锦上花〕莫莫休休，浮生参透。能得朱颜，几回白昼。野鹤孤云，倒大自由。去雁来鸿，催人皓首。位至八府中，谁说百年后？则落得庄周，叹打骷髅。爱煞当年，鲁连乘舟。那个如今，陶潜种柳。

〔清江引〕青云兴尽王子猷，半路里干生受。马踏街头月，耳听官前漏，知他恁羡甚么关内侯。

〔碧玉箫〕莺也似歌喉，佳节若为酬，傀儡棚头，题甚么抱官囚，自也

^① 周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1982年版，第244页。

羞,则不如一笔勾。锦瑟左右,红妆前后,朦胧醉眸,觑只头黄花瘦。

〔离亭宴带歇指煞〕花开但愿人长久,人闲难得花依旧,夕阳暂留。酒中仙,尘外客,林间友。黄橙带露时,紫蟹迎霜候,香醪烫筍。酒和花,人共我,无何有。细杖藜,宽袍袖,断送了西风罢手。常待做快活头,永休开是非口。

这些连缀的曲子是根据需要在同一宫调中进行选择的,并按一定的顺序排列,而且一韵到底。首曲为〔行香子〕,套数首曲对全篇有统领作用,曲式结构是比较稳定的,元散曲中首曲常用之曲调只有十多个。首曲的旋律调式,对套数的中间过曲由哪些曲调组成有一定影响。〔庆宣和〕、〔锦上花〕、〔清江引〕、〔碧玉箫〕是过曲,有些套曲的过曲组合是有一定次序的,存在若干固定的曲牌组合,这些组合往往在套曲中有固定的位置,而另一些套曲的组合次序,则比较灵活,有一定随机性。这套曲的尾声是一支固定曲调〔离亭宴带歇指煞〕,这个曲调在〔双调〕的联套中,常用作尾声。“有尾声名套数”^①,有尾声是套曲的一个重要标志。套数尾声名目繁多,“赚煞”、“随煞”、“赚尾煞”、“收尾”、“隔尾”等等,不一而足。有些套数中还迭用〔煞〕,由若干支〔煞曲〕构成了一篇套曲的后半部分。尾声的曲式结构也很不稳定,字数句数的随意性都比较大。“然煞尾之曲在套中本无严格规范,只在大体上有诸种类型,其牌名之称‘煞’、‘尾’,主要依音乐意义在套中的特定地位,故其辞式多变,形态各殊。”^②

正如上文所说,小令、套数的语式特征,是由其音乐文学特性,即由其所属宫调和所用曲牌决定的。宫调和曲牌是散曲的音乐标识,而散曲作为韵文体的语言形式,和其音乐文学特性关系密切。

宫调是中国古代音乐的调式,北曲常用的有五宫四调,通称九宫或北九宫,包括正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、商调、越调。或

① 燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1982年版,第160页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第179页。

认为曲的每一个宫调都有各自的风格,或伤悲或雄壮,或缠绵或沉重。元人燕南芝庵《唱论》云:仙吕宫唱,清新绵邈;南吕宫唱,感叹伤悲;中吕宫唱,高下闪赚;黄钟宫唱,富贵缠绵;正宫唱,惆怅雄壮;大石唱,风流蕴藉;双调唱,健捷激袅;商调唱,凄怆怨慕;越调唱,淘写冷笑^①。芝庵之语,十分抽象,我们并不能据此分析出北曲宫调的具体应用规律和声情特点。“北曲‘宫调’为不同声情之‘类’的‘代号’,当是‘宫调’加诸曲牌(或云曲牌隶属于某‘宫调’)之初的情形,而今存‘诸宫调’之具体作品、北曲之具体作品,仅从‘宫调’与所属曲牌的具体文辞关系上,宫调的声情符号意味几乎已‘无迹可寻’了。我们只能从一引起间接证据推测和证明其曾经具有的‘声情分类标号’之性质。如从具体作品中寻绎宫调的实际作用,便会发现‘宫调’起着限定韵格的功能。”^②声情符号和换韵标志,“是今可考察的曲体‘宫调’的全部意义和作用之所在。”^③

曲牌是对各种曲调的泛称,各有专名,如〔点绛唇〕、〔山坡羊〕等,元代北曲共335个曲牌。每一个曲牌都有自己的曲式、调式和调性,以及本曲的情趣。各曲的分句分读,和唱词常相一致;曲调的高低升降,可因唱字的四声调值和曲词的思想感情不同,而有所变化。曲牌的文字部分须依声填词,从韵文文体来说,曲牌即为此种文体的格律谱,规定了该曲的字数、句法、平仄等,据此可以填写新曲词。曲牌格律谱虽对曲子的字数、句数等有规定,但常有同一曲牌曲子,句数字数不一致。造成这种情况,除了有些曲谱有正体与变格之分外,更主要的是由于增加衬字的原因。

衬字(或称赠字、增衬)是元代散曲最重要的曲体特征之一。“衬字”指的是在曲律规定必须的字数之外所增加的字,它不受音韵、平仄、句式等曲律的限制。衬字字数从一个字到十数个字不等,也不限虚字实字(短的衬字以虚字为多)。元曲有“衬字”,既是由其音乐文学特性决定的,也与文意的表达有密切关系。如关汉卿〔南吕一枝花·不伏老〕套〔尾〕一向被认为增衬很多:

① 燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第160页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第110页。

③ 李昌集:《中国古代散曲史》,第113页。

我是个蒸不烂煮不熟捶不匾炒不爆响瑯瑯一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头？我玩的是梁园月，饮的是东京酒；赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋会蹴鞠会打围会插科，会歌舞会吹弹会咽作会吟诗会双陆。你便是落了我牙歪了我嘴瘸了我腿折了我手，天赐与我这几般儿歹症候。尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾。三魂归地府，七魄丧冥幽。天哪，那其间才不向烟花路儿上走。

我们虽然不能将此曲中的“衬字”一一摘出，但其中有大量增衬则是无疑的。如首句“我是个蒸不烂煮不熟捶不匾炒不爆响瑯瑯一粒铜豌豆”，其中“蒸不烂煮不熟捶不匾炒不爆响瑯瑯”之类，应当就是衬字，这些字对这句话语义的表达，其实也有重要的作用，而且由于衬字，曲子也显得更为通俗。“北曲既然没有确定的板数，既然‘辞情多’是北曲的音乐特色，既然‘非有协应之宫商与抑扬之定谱’，作词者根据各种需要而增字，岂不是自然的事么？”^①。演唱的时候，正字和衬字是有区别的，“曲文之中，有正字，有衬字，每遇正字，必声高气长；若遇衬字，则声低气短而疾忙带过，此分别主客之法也。”^②正是由于有衬字，所以不同作者的同一名称的曲子常有句式参差不齐，句子多少不同的现象。如《朝野新声太平乐府》卷五载录了徐再思、吴弘道、宋方壶、吴西逸、王和卿、张可久等人的〔商调·梧叶儿〕曲子多首，辞式就颇为不一。

徐再思《春思》：

芳草思南浦，行云梦楚阳，流水恨潇湘。花底春莺燕，钗头金凤凰，被面绣鸳鸯：是几等儿眠思梦想！

吴弘道《暮春》：

^① 李昌集：《中国古代散曲史》，第140页。

^② 李渔：《闲情偶寄》，三晋出版社2008年版，第73页。

韶华过，春色休，红瘦绿阴稠。花凝泪，柳带愁。泛兰舟，明日寻芳载酒。

杨朝英《戏贾观音奴》：

庞儿俊，更喜恰，堪咏又堪夸。得空便处风流话，没人处再敢么。救苦难俏冤家，有吴道子应难画他。

上三曲全调皆为七句，但句式却颇为不同。《中原音韵》所录的〔梧叶儿〕曲牌“定格”是关汉卿的《别情》：“别离易，相见难，何处锁雕鞍？春将去，人未还，这其间，殃及杀愁眉泪眼。”并认为“妙在‘这其间’三字，承上接下，了无瑕疵。‘殃及杀’三字，俊哉语也！有言‘六句俱对’，非调也，殊不知第六句止用三字，歌至此，音促急，欲过声以听末句，不可加也。”^①

因为有“定格”，也有变体，可以因声情和辞情的需要增加衬字等因素，使散曲体式既规则严格又富于变化，从而在体式的多样性和丰富性上，都与传统诗词呈现出很大不同。

二、元散曲曲体艺术的形成

关于散曲艺术形式的源起，学术界有多种说法。有的以曲为本位，关注重点在北曲源起等音乐问题方面；有的以文学为本位，将重点放在曲词语体等方面。作为承接歌诗传统的元散曲，是一种音乐文学，其艺术形式的生成，与其所用音乐形式，有密不可分的关系。元曲音乐主要是北曲，南曲虽产生于宋代，但在元后期南曲复兴以前，元代散曲和剧曲创作都以北曲为主，元曲音乐之源，其实也就是北曲之源。“应当明确地把北曲之源的形成这一问题分为文学和音乐两个方面来考察，而不应把这两个方面的问题搅和在一起，以免显得混沌一团。”^②探讨元散曲曲体艺术起源这个复杂的问题，首先应当

① 周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第247页。

② 赵义山：《元散曲通论》，巴蜀书社1993年版，第14页。

重点关注北曲的起源,但同时不能忽视元散曲的文学母体和其时代的文艺风潮。

不仅元散曲的音乐标识是北曲,而且元散曲是北曲的直接产物。元散曲的创作过程、艺术风貌、审美特性、传播方式等无不与北曲有着密切的关系。关于北曲之源,一种看法是认为远绍古歌诗,近承唐宋词。王骥德《曲律·论曲源第一》云:

曲,乐之支也。自《康衢》、《击壤》、《黄泽》、《白云》以降,于是《越人》、《易水》、《大风》、《瓠子》之歌继作,声渐靡矣。‘乐府’之名,于西汉,其属有〔鼓吹〕、〔横吹〕、〔相和〕、〔清商〕、〔杂调〕诸曲。六代沿其声调,稍加藻艳,于今曲略近。入唐而绝句为曲,如〔清平〕、〔郁轮〕、〔凉州〕、〔水调〕之类;然亦不尽其变,而于是始创为〔忆秦娥〕、〔菩萨蛮〕等曲。盖太白、飞卿辈始作其俑。入宋而词始大振,署曰‘诗余’,于今曲益近。周待制、柳屯田其最也。然单词只韵,歌只一阙,又不尽其变。而金章宗时,渐更为北词,如世所传董解元《西厢记》者,其声犹未纯也。入元益漫衍其制,栴调比声,北曲遂擅盛一代。^①

把曲源上溯到原始歌谣、《诗经》、汉乐府,从元散曲作为歌诗的文统上来说,也有相当道理,但北曲的直接渊源,当然不在久远的过去。故直接的曲源于词之说,更被学界所普遍认同。元末的陶宗仪就说:“金季国初,乐府犹宋词之流。”^②明清时不乏其人附合其说,以至散曲有了词余之名。王国维则以现代统计学方法,考察了《中原音韵》所记的335个曲调,发现“出于大曲者十一”,“出于唐宋词者七十有五”,“出于诸宫调中各曲者二十有八”,最后归纳说“然则三百三十章,出于古曲者一百有十,殆当全数之三分之一。虽其词句之数,或与古词不同,当由时代迁移之故;其渊源所自,要不可诬也。”^③任讷

① 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第55页。

② 陶宗仪:《南村辍耕录》卷二七,中华书局1959年版,第332页。

③ 王国维:《宋元戏曲史》,华东师范大学出版社1995年版,第82—83页。

更明确提出：“曲始自元季，而源于宋词”。^①

无可置疑，元散曲和宋词有着紧密的联系，但直接说词变为曲则将事情简单化了。就以王国维的统计而论，明确认为与古曲同调者也只占三分之一，而其中与唐宋词同调的只有 75 个，要忽视多数词曲异调曲牌，而以少数的词曲同调词牌证明词为曲之源，存在逻辑上的困难。今人李昌集对北曲调名之渊源作了全面研究，得出结论说有约 170 个北曲曲牌有源可查，占今存北曲约四百余名曲牌（据《辍耕录》）五分之二以上。其中“与唐宋词相同或相关者”有 32 个曲牌，“此类曲牌绝大多数属唐教坊曲，后为晚唐五代和宋之词牌”；“仅与宋词相同者”有 25 个曲牌，而这 25 个曲牌中，二分之一的格律“与词大异”。^②

有源可考的曲牌中，只与词牌相关的大约仅有三分之一。而某词牌曲牌名称相同，也只说明该曲牌和词存在某种联系，并不意味着该曲必然源于词，因为许多词曲之调名都源于唐曲，而且即便同名，调式和辞式也未必相同。如宋词〔减字木兰花〕定格共两阙八句 44 字，而元散曲同名曲牌则是不分阙，五句 30 字。例如朱敦儒《减字木兰花》词：

刘郎已老，不管桃花依旧笑。要听琵琶，重院莺啼觅谢家。曲终人醉，多似浔阳江上泪。万里东风，故国山河落血红。

而贯云石〔减字木兰花〕曲则作：

早是愁肠百倍伤，那更值秋光。终朝倚定门儿望。怯黄昏，怕的是塞角韵悠扬。

词曲同调名，是曲源于词的直接论据之一，但就上述所言来看，并不能得到充分证明。而占北曲曲牌多数的与词乐没有关系的本生曲调，则更进一步

① 任讷：《散曲之研究》，《东方杂志》第 23 卷第 7 号。

② 李昌集：《中国古代散曲史》，第一章第一节。

说明了词和曲并不是“词亡而曲作”^①这样一种简单的继承关系。

正是基于北曲中,除唐宋旧曲曲牌外,尚有大量本生曲调的事实,我们不得不注意北曲和宋金时期民间俗乐的关系。北宋末胡乐蕃曲已流行于市井间,宋人曾敏行曾说:“先君尝言,宣和间客京师时,街巷鄙人多歌蕃曲名曰〔异国朝〕、〔四国朝〕、〔六国朝〕、〔蛮牌序〕、〔莲蓬花〕等,其言至俚,一时士大夫亦歌之。”^②宋人吴曾则云:“崇宁、大观以来,内外街市鼓笛拍板,名曰打断。至政和初,有旨立赏钱五百,若用鼓板改作北曲子,并作北服之类,并禁止支赏。”^③宋金时期,北方中原地区长期在契丹、女真等少数民族统治之下,他们的音乐,即胡乐蕃曲对当时民间音乐产生影响,成为市井俗曲的一部分,则是不争的事实。后人在论及北曲之源时,有的便直接认为是由胡曲蕃乐演化而来。明人徐渭《南词叙录·叙文》云:

今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟很戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间之日用。^④

今人王文才亦云:

北曲虽盛于元,始兴自在宋金之际。时燕乐渐衰,中原乐曲乃融契丹、女真、达达之乐,滋演新声,自成乐系。燕乐旧调若用于北曲,亦属偶存。^⑤

就现存北曲曲牌来看,也有〔阿拉忽〕、〔胡十八〕、〔忽都白〕、〔者拉古〕、〔拙鲁速〕之类,从名称看大约应该是胡曲。但北曲本生曲牌中,这类曲牌不是多数。并且胡乐大量传入汉地,并不始于宋金时期,如隋唐时期,西域音乐就曾

① 吴梅:《曲学通论序》,《吴梅全集》(理论卷上),河北教育出版社2002年版,第161页。

② 曾敏行:《独醒杂志》卷五,台湾商务印书馆影印文渊阁四库全书本,1983年版。

③ 吴曾:《能改斋漫录》卷一,上海古籍出版社1960年版。

④ 徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第240页。

⑤ 王文才:《元曲纪事》,人民文学出版社1985年版,第281页。

大量传入中原,隋九部乐中,八部都是少数民族音乐。“在唐,龟兹乐谱已出开元梨园之上。”^①北曲的产生,并非全“出于边鄙裔夷”,^②宋金北方汉族的俗曲新声,在北曲形成过程中也具有重要作用。

宋金时期城市市井中流行着各种俗曲,如“叫声”、“耍曲”等。高承《事物纪原》卷九云:“京师凡卖一物,必有声韵,其吟哦俱不同,故市人采其声调,间以辞章,以为戏乐。今盛行于世,又谓之吟叫也。”^③耐得翁《都城纪胜》亦云:“叫声,自京师起撰,因市井诸色歌吟卖物之声,采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子,次以四句就入者,谓之下影带。无影带者,名散叫。若不上鼓面。只敲盏者,谓之打拍。”^④这种俗曲本自商贩叫卖声,民间制为乐曲后,又与嘌唱等结合,形式变得比较复杂。北曲中〔货郎儿〕、〔转调货郎儿〕、〔九转货郎儿〕三调,大约就是宋人代“叫声”类俗曲之遗。而“耍曲”也是北宋末到南宋都很流行的俗曲。洪迈《容斋随笔》卷十五云:“近世风俗相尚,不以公私宴集,皆为耍曲耍舞,如〔播海乐〕之类。”^⑤北曲曲牌中有〔播海乐〕、〔耍孩儿〕,可能是“耍曲”之遗。

而宋代流行于市井的曲艺形式“鼓板”、“唱赚”等,与北曲套数结构形式的形成也有密切的关系。耐得翁《都城纪胜》云:

今街市有乐人三五为队,专赶春场,看潮、赏芙蓉,及酒座祇应,与钱亦不多,谓之荒鼓板。^⑥

中兴后,张五牛大夫因听动鼓板中,又有四片〔太平令〕,或赚鼓板,(即今拍板大筛扬处是也,)遂撰为赚。

① 徐渭:《南词叙录·叙文》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第241页。

② 同上。

③ 高承:《事物纪原》,上海古籍出版社1992年版,第257页。

④ 耐得翁:《都城纪胜》,《东京梦华录》(外四种),文化艺术出版社1998年版,第85页。

⑤ 洪迈:《容斋随笔》,中华书局2005年版,第815页。

⑥ 耐得翁:《都城纪胜》,第85页。

“鼓板清音按乐星,那堪打拍更精神”^①,民间艺人“荒鼓板”于宋代市井间,而市井艺人张五牛又依据其四片〔太平令〕,制为唱赚这种更为复杂的俗曲结构体制。唱赚在北宋时就流行于勾栏,既是一种曲体名称,同时又指一种歌唱之法,还是一个曲牌名。“唱赚在京师日,有缠令、缠达。有引子尾声者为缠令,引子后以两腔互迎循环者为缠达。……凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔。”^②赚是一种综合性的曲体,缠令、缠达是其基本的体制。缠令和缠达都是将独立只曲结合成统一完整组曲的联曲形式,性质相同而具体方式有区别。缠令先有一支作为引子的令曲,再接以数支不同的令曲,最后是一支尾声。缠达则是两腔互迎循环,即在引子之后,套曲构曲中循环使用同一曲牌。被后世认为是“北曲之祖”的董解元的《西厢记诸宫调》中有大量缠达、缠令,如其卷五〔仙侣调·六么实催〕套曲的构曲方式即为缠达体:〔六么实催〕—〔六么遍〕—〔哈哈令〕—〔瑞莲儿〕—〔哈哈令〕—〔瑞莲儿〕—〔尾〕。缠令、缠达的这种联套方式,与北曲套数的结构体制有直接的关系。“综观北曲的构套方式,仍不过是‘缠令’‘缠达’二体形式,或者是在二体基础上加以变化。”^③所以“唱赚一体,是北曲套数体式的源头,甚而可以说北曲套数是对唱赚体式的直接借用。”^④缠达、缠令先是运用在长篇的说唱曲艺诸宫调中,诸宫调作为当时流行曲艺,有大量当时流行的俗曲形式。“‘诸宫调’作为勾栏中相当活跃的曲艺,由于它包罗时曲的特点,故使俗曲得以找到一种最佳的‘汇集’之所,从而逐步形成一种可与雅词相抗衡的力量,故客观上促进了‘俗曲’——后世北曲的发展和提高。”^⑤

总的说来,唐宋曲乐和传统的词乐的影响,以及对北方少数民族音乐和北方汉族市井音乐俗曲形式的吸收,才形成了北曲的音乐体系。而北曲不仅是元散曲的音乐标识,更直接决定了其艺术形式。但元散曲是曲辞一体的,‘只论其曲乐之源而不论其文辞之由也是不全面的。元散曲是古代诗歌发展

① 陈元靓:《事林广记》戊集卷二《咏鼓板诗》,中华书局1999年版,第317页。

② 耐得翁:《都城纪胜》,第85页。

③ 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第38页。

④ 同上,第39页。

⑤ 李昌集:《中国古代散曲史》,第68页。

的重要一环,我国古代诗歌的文学文体变化过程非常复杂,促成其变化的因素也多种多样。元散曲当然是我国整个诗歌文学传统自然积淀发展的产物,但就元散曲而言,其文学母体是宋金文人词和民间歌词。就文体而言,句组构成多样,句式长短不一的词,是古代诗歌体制的一大变革,元散曲是这一变革的延续。就文学风格而言,元散曲“与民间词的传统、文人俗词和苏辛豪放词以及民间俗讲俗唱等通俗文艺的影响都有重要关系”^①

除了北曲和诗词文学传统外,元散曲的形成,还有一些关键性的因素:即散曲艺术的生产者和消费者及他们生存的时代环境。有了文人参与和艺术消费者需求之两大催化剂,散曲这种继承燕乐传统,融汇时调新声的艺术形式才脱颖而出。

社会的变化和文人的参与才有“今乐府”之盛,是元人普遍的看法。虞集《中原音韵序》:“辛幼安自北而南,元裕之在金末国初,虽辞多慷慨,而音节为中州之正,学者取之。我朝混一以来,朔南暨声教,士大夫歌咏,必求正声,凡所制作,皆足以鸣国家气化之盛,自是北乐府出,一洗东南习俗之陋。”^②罗宗信《中原音韵序》:“国初混一,北方诸俊新声一作,古未有之,实治世之音也。”^③周德清《中原音韵序》““乐府之盛、之备、之难,莫若今时。其盛,则自缙绅闾阎歌咏者众;其备,则自关、马、郑、白,一制新作,韵共守自然之音,字能通天下之语,字畅语俊,韵促音调。”^④“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗。”^⑤元人强调的是由于元蒙的混一天下,“音节为中州之正”,“字能通天下之语”的中原正声——北曲才能“一洗东南习俗之陋”,成为南北最重要的艺术形式。今人则更多注意到元代特殊的社会环境,如城市的繁荣,商品经济的发展,市民阶层壮大,文人知识分子地位低下,没有出路,比以前任何时代都更接近下层社会等对元散曲繁荣的重要作用。而北曲由民间状态,演变为与唐诗、宋词相埒的文学艺术形式,有赖“北方诸俊”,“关、马、郑、白”这

① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第14页。

② 虞集:《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第173页。

③ 罗宗信:《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第177页。

④ 周德清:《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第175页。

⑤ 丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1981年版,第32页。

些文人的参与。艺术生产者由民间歌手、市井艺人为主,变为以文人知识分子为主,宋金时期的民间曲艺,也演化为元代的人文歌诗。

而沟通民间曲文化和文人的重要途径,就是活跃于勾栏瓦肆、高堂华屋的歌妓艺人。《青楼集》中记载了一些歌妓作曲轶闻,从中可看出女伶曲文化修养之高,她们不仅能唱曲,而且能创作曲词。如:

张怡云:

姚偶言“暮秋时”三字,阎曰“怡云续而和之”。张应声作《小妇孩儿》,且歌且续:“暮秋时,菊残犹有傲霜枝,西风了却黄花事”。贵人曰“且止。”遂不成章。^①

一分儿:

姓王氏……丁指挥会才人刘士昌、程继善等于江乡园小饮,王氏佐樽。时有小姬歌《菊花会》南吕曲“红叶落火龙褪甲,青松枯怪鳞张牙”。丁曰:“此《沉醉东风》首句也,王氏可足成之。”王应声曰:“红叶落火龙褪甲,青松枯怪鳞张牙,可咏题,堪描画。喜觥筹,席上交杂。答刺苏,频斟入,礼厮麻,不醉呵休扶上马。”一座叹赏,由是声价愈重焉。

《青楼集》所载歌妓能创作词曲者还有梁园秀、张玉莲、刘婆惜等人。女伶的唱曲和作曲,对曲的传播具有重要意义,沟通了文人和民间的关系。源于民间的小曲,经女伶演唱,传播到文人士大夫阶层,为他们的创作提供了新形式。和歌妓交往的文人中,许多都是对中国古代文化作出了杰出贡献,在文学史上占有重要地位的诗人、散曲家、杂剧家。如《青楼集》载:

张怡云:

能诗词,善谈笑,艺绝流辈,名重京师。赵松雪、商正叔、高房山皆为写《怡云图》以赠,诸名公题诗殆遍。姚牧庵、阎静轩,每于其家小酌。

^① 夏庭芝:《青楼集》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第17页。以下引《青楼集》皆为此版本,不重复出注。

解语花：

姓刘氏，尤长于慢词。廉野云招卢疏斋、赵松雪饮于京城外万柳堂。刘左手持荷花，右手举杯，歌《骤雨打新荷》。诸公喜甚，赵即席赋诗云“万柳堂前数亩池，平铺云锦盖涟漪。主人自有沧州趣，游女乃歌《白雪》词。手持荷花来劝酒，步随芳草去寻诗。谁知咫尺京城外，便有无穷万里思”。

顺时秀：

杂剧为闺怨最高，驾头诸旦本亦得其体。刘时中待制，尝以“金簧玉管，凤吟鸾鸣”拟其声。

般般丑：

姓马，字素卿。善词翰，达音律，驰名江湘间。时有刘廷信者……与马氏各相闻而未识。一日，相遇于道，偕行者曰“二人请相见”。曰“此刘五舍也，此马般般丑也”。见毕，刘熟视之，曰“名不虚得”。马氏含笑而去，自是往来甚密，所赋乐章极多，至今为人传诵。

珠帘秀：

姓朱氏，行第四。杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙。胡紫山宣尉尝以《沉醉东风》曲赠云……关已斋亦有南吕数套，梓于《阳春白雪》，故不录出。

天然秀：

尤为白仁甫、李溉之所爱赏。

李芝仪：

乔梦符亦赠以诗词甚富。

王玉梅：

善唱慢词，杂剧亦精致。身材短小而声韵清圆，故钟继先有“声似磬圆，身如磬槌”之诮云。

其中提到的赵松雪，即赵宋王孙，元初著名诗人、书法家、画家赵孟頫，其诗、词、文在元初都堪称大家，书法和绘画作品，更是著称于当时，显名于后世，今存小令二首。商正叔即商道，今存小令二首，套数八篇。姚牧庵即元初

著名文臣姚燧,其散文创作曾被推为元初第一人,上追韩愈、柳宗元。此外,他也创作诗、词、曲,今存小令 29 首,套数一篇。卢疏斋即卢挚,元前期著名作家,世称其文与姚燧比肩,诗与刘因齐名,散曲创作极富,今存小令 120 首。元代散曲作家有两个刘时中,一是刘致,字时中,石州宁乡(今山西平遥)人,曾官翰林待制、太常博士等职,以小令创作为主。另一刘时中,古洪(江西南昌)人,生平不详,今存套曲四首。《青楼集》中,记名士大多以字号,并且又称“刘侍中待制”,当是指刘致。刘廷信,一作庭信,元散曲家,今存小令和套曲 40 多首,喜用俗语,风格受俚曲影响较深。胡紫山即胡祜通,著名散曲家和戏曲理论家,白仁甫即元曲四大家之一的白朴,乔梦符即杂剧作家和散曲作家乔吉,钟继先即《录鬼簿》的作者钟嗣成,关已斋即关汉卿。珠帘秀为当时名伶,除胡祜通和关汉卿外,著名文人卢挚、王恽、冯子振、黎正卿等也有诗、文、曲咏赠。其他如散曲名家冯子振,曲评家和散曲名手贯云石等与歌妓相交的逸事,在该书中均有记载。元代曲文化由民间而至文人创作,伶人歌妓起了桥梁和纽带的作用。同时,把文人创作再反馈到民间,也主要是伶人和歌妓。元代的艺人,是散曲作者和消费者之间的一个中间环节,正是他们传播了散曲艺术。

最后,我们还要强调作为艺术消费者的审美趣味和元散曲繁荣的关系。“艺术是一种社会生产”^①，“生产和消费通过许多方式相互引出和决定”^②，生产和消费是艺术生产中密不可分的两个环节，散曲作为元代最具代表性的文学艺术形式，满足了当时人们的精神消费的需要，是当时社会精神文化需求的产物。而当时受众的艺术消费，又是元散曲艺术生产的动力。从宋代开始，词就逐渐诗化，雅化，格律化。以苏轼、辛弃疾等人为代表的词人，极大地提高了词的文学地位，也带来了词的诗化，削弱了词作为歌曲的传统。而以周邦彦为代表的大晟府词人和以姜夔、张炎等为代表的格律派词人，又使词乐典雅化、格律化，不再适合市民群众的文化生活要求，而与雅化词乐不同的市井新声，受到广泛欢迎。高雅的词乐旧曲“小唱”，主要的消费者是具有较

① 珍妮特·沃尔芙：《艺术的社会生产史》，华夏出版社 1990 年版，第 1 页。

② 同上，第 148 页。

高文化修养的文人士大夫,在宋代的瓦舍中,就已衰微。“唱叫小唱,谓执板唱慢曲、曲破,大率重起轻杀,故曰浅吟低唱,与四十大曲舞旋为一体,今瓦市中绝无。”^①词乐的演唱,并未绝迹。在元代,还有艺人擅唱“慢词”、“小唱”,《青楼集》中就有这类记载。但词乐已不再是流行的时调新声,俗曲的特点就是趋新多变,市民消费者喜爱的更多是流行和通俗的艺术产品,元散曲也就应运而生了。

以上所言各种因素,在元散曲形成的过程中,都起了局部的作用。正是在诸种因素的复杂合力下,才促成了新兴文学艺术形式——散曲的产生。

第二节 元散曲的美学特征

作为一代文学的代表,元散曲在思想内容、语言艺术、文学风格等方面,都既继承了传统诗歌的优良传统,又表现出与诗词不同的审美取向,从而形成了独特的美学特征。关于元散曲审美特征,从元人强调“文而不文,俗而不俗”^②,有“蛤蜊”之味^③,到近人元曲之佳处在“自然而已矣”之说^④,都是认为元曲重要的美学特征是自然通俗。而且“有雅有俗,雅非诗余之雅……俗则非一味俚俗已也,俗中尤须带雅”^⑤;“夫曲之所以为曲,乃在以语易文”^⑥。可以说,相较于诗词等传统诗歌形式,本色之美、通俗之美是元散曲突出的美学特征,而其又以俗为雅,大俗之中有大雅。元散曲“蛤蜊风味”的俗趣和自然天成的韵致所构成的艺术品格,在我国诗歌史上,具有全新的风貌和特出的地位。

一、元散曲与古代歌诗的审美传统

散曲在元当代,是配合音乐演唱的歌辞,这一音乐文学性质,不仅深刻影

① 耐得翁:《都城纪胜》,第85页。

② 周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第232页。

③ 钟嗣成:《录鬼簿序》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第101页。

④ 王国维:《宋元戏曲史》,华东师范大学出版社,1995年版,第120页。

⑤ 吴梅:《顾曲麈谈中国戏曲概论》,上海古籍出版社2000年版,第63页。

⑥ 任讷:《作词十法疏证》,《散曲丛刊》本,中华书局1930年版。

响了其艺术表现形式,也与其艺术风格、审美特征有密切关系。我国诗歌,从一产生就与音乐为一体,《诗》乐亡而乐府继起,乐府逐渐演变为徒诗,又有词体出现,词体成为一种依谱填词的雅化的格律诗后,更适宜于配合时调新声演唱的曲体又成为文人歌诗的主流。作为配合音乐演唱的歌辞,歌诗从先秦到宋元,艺术形态有许多变化,元散曲正是古代文人歌诗传统的继承和发展。元人对散曲和传统歌诗的关系,有着清楚的认识。这一点,从元人对当时散曲创作的称谓上,就可以看出来。元人并不常用“曲”这个具有概括性的概念来指称当时的散曲创作,而是从不同角度,用了许多不同称谓。或是统称:乐府、今乐府、北乐府、新声、曲、歌曲、乐章;或是各种体式的不同专称:词、小令、叶儿、令词、令曲、小词、俚歌、小曲、套数等等。元人把当代的歌诗创作称为乐府,正可见在元人的观念中,认为当时的歌辞创作,是对古代乐府歌诗传统的自觉继承,“今乐府”、“北乐府”只是元人给予的一个时代和音乐上的说明和界定。以乐府这一传统概念称当时的歌辞正是对元散曲直承古代歌诗传统的确认。“新声”在历史上总是被用来指不同于传统的新型创作。比如,相对于雅颂,郑卫之音是新声;相对于汉魏乐府,南北朝乐府是新声;唐宋曲子词,也是当时的新声。把当代歌词称为“新声”,则可见元人对当代歌辞有别于传统歌诗特性的自觉意识。歌曲、乐章乃是两个传统的概称。把元散曲中的文人小令,称为“词”、“小词”、“令词”等,在元人尤其元初人是常见的。由此可以看出,元人在文化上认同宋词,以元曲直承宋词的微妙心态。“俚歌”、“小曲”也是传统概念,元人以之为称谓,可见他们对当代歌词与民间俗曲之间文化联系的清醒认识。套数是一个新概念,与小令相对,用以指短篇歌辞的令的概念早就存在,“叶儿”是它的俗称。元人沿续这一概念,用来指单片的短小当代歌曲。而以套或套数来指由同一宫调曲牌组成的完整的一组歌曲。

元散曲和自古以来绵延不绝的文人歌诗传统相衔接,是乐府歌辞、唐宋词这一歌诗传统的继承和发展。对此,从元代到现代,时有论述者:

乐府本乎诗也,三百篇之变,至于五言,有乐府,有五言,有歌,有曲,为诗之别名矣。及乎制曲,以腔调滋巧盛,而曲犯杂出,好事者改曲之名

曰词,以重之,而有诗词之分矣。今中州小令套数之曲,人目之曰乐府,亦以重其名也。举世所尚,辞意争新,是又词之一变,而去诗愈远矣。虽然,古人作诗,歌之以奏乐,而八音谐,神人和,今诗无复论是,乐府调声按律,务合音节,盖犹有歌诗之遗意焉^①。

我国文学改变之迹,皆由自然,非一两大文豪所能左右其间。自乐府不能按歌,而唐人始有词,太白、香山开其先,至飞卿而其艺遂著。南唐两宋,更为发挥光大之,于是词学乃独树一帜。北方学者,对词学不能尽通其症结,遂糅杂方言,别立一格,名之曰曲。创始于董解元,而关(汉卿)马(东篱)郑(德辉)白(仁甫)乃极其变。一时中原弦索,披靡天下,非复垂虹桥畔浅斟低唱光景矣^②。

这些论述,都强调了散曲与乐府歌辞和唐宋词一样是“调声按律,务合音节”,“能按歌”的音乐文学。这种外在艺术表现形式上的相似性,是散曲继承乐府歌诗传统最明显的标志,而散曲内在审美趋向上对乐府诗等艺术形式的继承与新变,则从更深刻意义上,反映了散曲与传统歌诗的密切关系。

“乐府是元文人曲体名称中最常见而内涵最复杂的概念”^③,在元代最重要的曲学著作中,将散曲创作称为乐府,十分习见。钟嗣成《录鬼簿》载录“有乐府行于世”的前辈名公,认为他们“皆高才重名,亦于乐府留心”。^④ 现存的元代曲选,均以“乐府”名之,如首开元人选元曲之风的杨朝英,先编刊有曲集《乐府新编阳春白雪》,续编有《朝野新声太平乐府》;又如无名氏编有《梨园按试乐府新声》、《乐府群珠》等曲集,均冠以乐府之名。散曲与乐府诗的关系,不仅因为都是歌辞这一共同点。乐府一词,渊源甚早,而内涵外延也变化很大,从主管音乐的官署之名发展为诗体之名,既包含特定的有声有辞的歌诗之义,也可以指有辞无声的拟旧题或仿其义之作。以郭茂倩《乐府诗集》所

① 邓子晋:《太平乐府序》,《历代散曲汇纂》,浙江古籍出版社1998年版,第29页。

② 吴梅:《词与曲之区别》,《吴梅全集》(理论卷中),河北教育出版社2002年版,第1082页。

③ 李昌集:《中国古代散曲史》,第54页。

④ 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第104页。

录来看,包含了四大类作品:乐府所用的本曲;魏晋以来依本曲制辞,还能被之管弦的歌辞;拟乐府古题而不能被之管弦的徒诗;唐代始于杜甫盛于元稹、白居易的自创新题的“新乐府”。这些被称之为乐府的作品,音乐性并不是共同的特征。“从诗歌分途之说,则惟前二者得称乐府,后二者虽名乐府,与雅俗之诗无殊。从诗乐同类说,则前二类为有辞有声之乐府,后二者为有辞无声之乐府,如此复与雅俗之诗无殊”。^①与“雅俗之诗无殊”,但另名之曰“乐府”,表明这些称为“乐府”的诗,有其与一般“雅诗之俗”不同的共性,形成了自身的传统。班固在《汉书·艺文志》中说:“自孝武立乐府而采歌谣,于是有代、赵之讴,秦、楚之风,皆感于哀乐,缘事而发,亦可以观风俗,知薄厚云。”^②这段话虽不一定能概括所有汉代乐府诗的创作缘起和内容特点,但其揭示的汉乐府反映现实生活,抒写民众情感,因事而生,有为而作的精神内核,却是直接被后代文学史认同的汉乐府的本质特征。由此也开创了古代歌诗由俗而雅,由民间而文人的一个发展模式。从魏晋文人拟“乐府”开始,乐府诗就逐渐不再是“代、赵之讴”、“秦、楚之风”的民间歌谣性质,也不仅仅是音乐附庸的歌辞,而进入了文人诗歌创作的传统中。但又由于其脱离不了“乐府”的范畴,在其文人化、雅化的过程中,始终在某种程度上保存了艺术风格和审美品位上的通俗性。正是基于对“乐府”文人传统的重视,有些元人在谈到散曲创作时,一方面强调其与乐府传统的承袭关系,一方面又认为并不是所有当代散曲创作都能被称“乐府”:

成文章曰乐府,有尾声名套数,时行小令唤叶儿,套数当有乐府气
味,乐府不可似套数。^③

凡作乐府,古人云“有文章者谓之乐府”,如无文饰者谓之俚歌,不可
与乐府共论也。

① 黄侃:《文心雕龙札记》,上海古籍出版社2005年版,第75页。

② 班固:《汉书》,岳麓书社1993年版,第693页。

③ 燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第160页。

(构肆语)不必要上纸,但只要好听,俗语、谚语、市语皆可,前辈云“街市小令唱尖新苗意”、“成文章曰乐府”是也,乐府、小令两途,乐府语可入小令,小令语不可入乐府。^①

“乐府”必须是“成文章”的,无文饰的就是“俚歌”。也就是说,只有经过文人化修饰的歌辞才是乐府,时行小令、俚歌等是街市所唱,纯粹民间的创作,与文人传统介入的乐府是不一样的。套数当有“乐府味”,也强调的是套数必须有一个文人化过程,才能成为乐府传统的一部分。

元人对散曲创作中乐府传统的强调,其实是对乐府诗发展历程中独特的美学特征的认同。从汉魏至唐代,乐府诗从民间的通俗的,走向文人化和典雅化,但无论是建安的慷慨之音,六朝的情爱呢喃,还是唐人的浩歌长叹,其审美取向都是关注现世,艺术风格都偏于通俗。元散曲发展也是由俗而雅,而在这个过程中又始终雅不离俗。元散曲因其歌辞的性质,音乐文学的特点,具有独特的形式特征和艺术风格,又因文人的介入而在艺术形式和文化品味上得以提升,最终形成大雅中有大俗,大俗中又有大雅的审美品格,这是以乐府为代表的文人歌诗审美传统的继承和发展。

二、元散曲的内容范围和审美精神

相对于浩瀚的唐宋诗词创作,甚至与元代的诗词创作比较,元散曲在数量上并不占优势,现存仅 4400 首左右作品。但这些作品涉及多方面的题材内容,具有鲜明的时代特征和独特的审美精神,是元代诗歌创作中最有个性,最具特色的部分。

关于元散曲内容之丰富和思想蕴藉的深厚,前人论之甚详。任讷《散曲概论·内容》:

夫我国一切韵文之内容,其驳杂广大,殆无逾于曲者。剧曲不论,只就散曲以观:上而时会盛衰、政事兴废,下而里巷琐故、闺闼秘闻,其间形

^① 《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第 231、232 页。

形式式,或议或叙,举无不可于此体中发挥之者。冠冕则极其冠冕,淫鄙则极其淫鄙,而都不失其为当行也。以言人物,则公卿大夫,骚人墨客,固足以写,贩夫走卒,娼女弄人,亦足以写;且在作者意中,初不以于公卿士夫、骚人墨客,有所歧视也。大而天日山河,细而米盐枣栗,美而名姝胜境,丑而恶疾畸形,殆无不足以写;而细者丑者,初不与大者美者,有所歧视也。要之,衡其作品之大多数量,虽为风云月露,游戏讥嘲,而意境所到,材料所收,故古今上下,文质雅俗,恢恢乎从不知有所限,从不辩孰者为可能,孰者为不可能,孰者为能容,而孰者为不能容也。其涵盖之广,固诗文之所不及也。^①

刘永济《元人散曲选序》:

才人志士既慑其威力,复沉抑下僚,乃入于放浪纵逸之途,而悲歌慷慨之情,遂一发之酒边花外征歌选色之中。故写怀则崇五柳而笑三闾,言志则美严陵而悲子胥。其放浪纵逸之极,或甘沉湎,或思高蹈。饮酒则必如刘伶之荷锺,轻世则必如许由之挂瓢。又或凤帐鸾衾,极男女昵爱之致;蕙香剪发,穷彼各相思之情。传神写态,必寸肌寸容而尽妍;绘影摹声,无一言一动之或违。……举凡曩时文家所禁忌,所畏忌者,无不可尽言之。^②

散曲内容“驳杂”逾于其他“一切之韵文”,并非是散曲在反映生活的深度广度上超过诗词,而在于其鲜明的时代特征和截然有别于传统诗文的审美趋向。

数量众多的叹世归隐之作,是元散曲中最突出的题材内容。慨叹世情险恶,向往脱离污浊现实,归隐田园生活,是我国文学史上长盛不衰的主题,并非元散曲才有的内容,但元散曲的叹世归隐,与历代的隐逸文学有所不同。元散曲的叹世,与传统诗歌中感叹时世的作品相比,有其特点。散曲不仅感

① 任讷:《散曲概论》,《散曲丛刊》本,中华书局1930年版。

② 刘永济:《元人散曲选》,上海古籍出版社1981年版,第9页。

叹怀才不遇,仕途肮脏、险恶,还有大量作品感慨世人社会的是非不分,贤愚莫辨;讽刺世人的争权夺利,如蝇逐血,揭露权豪世要的仗势欺人等等。正是这些对险恶世情的激愤,触发了避世和玩世的情绪。因此,尽管被称为“古今隐逸诗人之宗”的陶渊明,经常出现在元代散曲作品中,被散曲家作为人生的楷模。但元散曲家的归隐,与以陶渊明为代表的传统士人厌倦官场、向往田园、高蹈山林的主动归隐存在巨大区别,也与所谓身在魏阙、心向江湖或是身在江湖、心向魏阙的虚伪作态者有着本质不同。元散曲的隐逸“究其实已不是士大夫的闲情逸趣和玩世不恭,也不是沽名钓誉的‘终南捷径’……它实际上是文人反抗黑暗现实的独特方式。”^①所以这类散曲“寄寓深,反说多,善用曲笔。明明是凄绝哀苦,却故作乐观旷达;明明是贫穷困厄,却故作舒适惬意;明明是胸怀济世之志,却故作恬淡冷漠之语”^②。

与叹世归隐散曲精神实质上有密切关系的是咏史怀古的散曲。这些散曲“大部分是借古人的例子,来说明人生如梦,富贵无常,居官得祸。他们赞美范蠡、张良的急流勇退,远害全身;叹息屈原、伍子胥、韩信的横遭杀生之祸;而认为事业有成的姜子牙、诸葛亮、曹操、魏征、郭子仪等人,也不过是白费心机。这里面当然有很多不平和愤慨,但实在是叹世归隐主题的一个变种”^③。这种嘲戏圣贤,否定历史英雄,对古人古事反传统评价的咏史态度,表面上看颇有否定一切的虚无主义色彩,其实是当时的社会历史环境,文化审美风尚和散曲家生存状态的折射,有借古喻今,借他人酒杯浇自己块垒的作用。比如元散曲中有贬屈扬陶的倾向,有些作品从嘲弄的角度描写屈原,否定他执着的人生态度和立身准则,“屈原清死由他恁,醉还醒争甚”(马致远〔双调·拨不断〕),而以陶渊明的归隐田园为是:

在官时只说闲,得闲也又思官,直到教人做样看。从前的试观,那一个不遇灾难? 楚大夫行吟泽畔,伍将军血污衣冠,乌江岸消磨了好汉,咸阳市干休了丞相。这几个百般,要安,不安,怎如俺五柳庄逍遥散诞。

① 郑军健:《元代隐逸散曲的再认识》,《广西师院学报》1988年第4期。

② 布鲁南:《试析关于隐居、纵酒的元代散曲》,《宁夏教育学院学报》1983年第4期。

③ 王季思、洪昭柏:《元人散曲选注》,北京出版社1981年版。

——张养浩〔沽美酒兼太平令〕

常醉后方何碍，不醒时有甚思，糟腌两个功名字，醅淹千古兴亡事，
曲埋万丈虹霓志。不达时皆笑屈原非，但知音尽说陶潜是。

——范康〔仙吕·寄生草〕

嘲笑屈原的迂阔，赞赏陶潜的潇洒，摆出了一副游戏人生的姿态。其实说的都是反话，是在激愤之余对世道的冷嘲。外表的洒脱不羁，正是愤世嫉俗心情的曲折表现。而这种嘲笑屈原，追慕陶潜，是在元代吏治黑暗，官场险恶，是非颠倒，强权横暴，士人没有出路的社会现实下，不得不摆出的超越一切现实纷争，视实现政治理想、建功立业为虚无的姿态而已，其实他们内心是苦涩的，“以虚无掩饰幻灭，以嘲笑表达愤慨，这恐怕才是他们的深沉心态”^①。而借咏史怀古，反映了元代社会的黑暗现实，寄托了对人民苦难的同情，则是与叹世题材散曲表现出的对恶浊现实痛心疾首、揭露批判，是一脉相承的。如张养浩的〔山坡羊〕《潼关怀古》、张鸣善的〔水仙子〕《讥时》小令等，都以咏史怀古为切入点，从不同角度反映了元代社会中奸佞当道、百姓受难的现实。至于睢景臣的套数〔哨遍〕《高祖还乡》，虽然源于汉高祖刘邦还乡的故事，却是基于元代社会生活创作出来的，对封建统治者的嘲讽，直接冲击了至高无上的君权思想。

歌唱爱情，描写闺怨是我国诗歌史永恒的主题之一，在元散曲也是一项重要的题材，可以说在数量上不少于叹世归隐之作，并且具有和诗词中的恋情闺怨作品不完全相同的面貌。它们一般都写得想象丰富，语言直白，意境逼真率直，既有对青年男女执着追求纯真爱情的热情讴歌，也有一些青楼调笑的游戏之作。“其大胆的程度，超过了唐诗宋词中的同类作品”^②。元代很多士人沉于下僚，沦落市井，有与倡优为伍的生活体验，使散曲中恋情闺怨作品，对男女情爱的描写大胆泼辣，直率刻露，这“对封建礼教发出挑战，但其中也有一些庸俗、浮艳的成份”^③。

① 田守真：《元散曲家为什么嘲笑屈原》，《四川师范大学学报》1989年第5期。

② 王季思、洪昭柏：《元散曲选注》，北京出版社1981年版。

③ 邓绍基：《元代文学史》，人民文学出版社1991年版，第309页。

描写自然山水的写景作品,构成了元散曲中的又一重要部分。元散曲的写景作品,风格多样,或淡远清新、或绚丽雄浑,或闲适自在,或萧瑟凄凉,在描写山河秀色时,往往以疏放豪宕的铺叙,表现出了散曲的特有意境。和其他诗歌形式中的写景作品一样,元散曲的写景也不仅是对自然美的欣赏,更是作者人生意趣的投射,“他们努力地在大自然中寻求他们在现实生活中失去的那些生活情趣,在对自然美的欣赏中实现那在现实生活中永远也无法实现的人格自由,去复活那被现实生活抑灭的个性”^①。忘情现实,沉醉自然,山水的清音,涤荡了现实生活重压下的苦闷烦恼,人生的不如意,在面对自然美景的时候,得到了开解释放。流连山水,高蹈隐逸之情自现,凭吊古迹,沧桑变幻之感愈深。于是,一些写景散曲中,往往也有叹世归隐的内容,流露出怀古咏史的情绪。

以上所述的几个方面,可以概括以取材“驳杂”为特色的元散曲的主要内容。这些内容固然复杂多样,但有一条主导精神贯穿其中,“其精神构成的轴心是避世思想和玩世哲学”^②。逃避世事,遁迹山林的人生哲学,在我国传统文化中有悠久的历史渊源和广泛的社会基础,得到儒、道的认同。积极入世的儒家,也主张“道不行,乘桴浮于海”(《论语·公冶长》),“天下有道则见,无道则隐”(《论语·泰伯》)。“隐居以求其志,行义以达其道”(《论语·述而》)。儒家之隐居避世,只是在人的社会价值不能实现,道不行之后的权宜之计,不得已而为之,而非一种自觉的人生价值追求。主张自然无为,逍遥于无何有之乡的道家,其避世的主张,则是一种更为彻底与人世的决裂。在元代特定的社会环境下,以中下层士人为主的散曲家群体,失去进身之阶,以积极入仕而建功立业,安天下,济苍生的社会价值实现的可能性很小,难度很大。“职位不振,门第卑微”(《录鬼簿序》)是当时的一种普遍现象。儒道互补是我国传统士人精神领域的重要支点,达则兼济天下,穷则独善其身,已经安慰了处于困穷之境的散曲家,为他们提供了精神的寄托,而道家的无为理论,绝对精神自由追求,更使他们对现实的功名利禄彻底否定,对历史的功业

① 赵义山:《试论元代山水散曲之意境与元代文人之审美趣尚》,《吉安师专学报》1991年第1期。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第240页。

虚无化认识,而极力推崇避世隐遁,以之为最高价值取向。这一点不仅表现在下层社会的散曲家的作品中,那些“文章政事,一代典型”(《录鬼簿》卷上)居于要路的公卿曲家,其散曲中避世归隐也是一个反复歌唱的主题。与历史上许多提倡隐逸的作品一样,元散曲中看似旷达闲适的避世归隐,往往是散曲家悲剧性生存状态和精神世界的变形反映,是愤激世事后的自我慰解。只是元散曲中的避世,与传统上“振衣千仞岗,濯足万里流”(左思《咏史》)的绝尘高迈于俗世之外,或是“采菊东篱下,悠然见南山”(陶渊明《饮酒》)的怡然自适于田园之中,都不完全相同。元散曲的避世,“其妙处在于将‘人世’与‘避世’、高雅严肃与鄙俗随意打通为一体,从而达到‘俗’而不失其‘雅’,‘避世’而不失其人间享受的‘万物皆备于我’”^①。元散曲以喜剧性游戏人世的态度,应对现实的失落和精神的苦闷,避世而不离世,高雅却不脱俗,从而形成了独特的精神气质,并深刻影响了元散曲的审美风格。

三、元散曲的审美风格

元代曲家和散曲作品众多,许多散曲家都有自己独特的艺术个性,但元散曲在艺术和审美上,也有很多共性,形成了一代文学主导性的审美趋向和代表性的审美风格。散曲又被称为“词余”,的确,曲与词之间存在着明显的共同特征。不仅在音乐形式上可以找到词和曲的渊源关系,从语言形式上看,散曲与词都是长短句的句式,都顺应诗歌发展语体化的趋向,也更符合诗歌合乐的要求。然而,散曲并非词之子遗,而是诗体的又一次革新,又一次拓展。王骥德曾言:“词之异于诗也,曲之异于词也,道迥不相侔也。诗人而以诗为词也,文人而以词为曲也,误矣。”^②说诗、词、曲之间“道迥不相侔”,未免有些绝对化,但与传统的诗词等韵文体相比较,元散曲在审美风格确有别具一格的特点。关于这一点,现代研究者有更为深入的探讨。如任讷《词曲通义》中,就准确深刻地比较了词曲不同的艺术风格和审美趣味:

^① 李昌集:《中国古代散曲史》,第249页。

^② 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第159页。

词静而曲动;词敛而曲放;词纵而曲横;词深而曲广;词内旋而曲外旋;词阴柔而曲阳刚,词以婉约为主,别体则为豪放;曲以豪放为主,别体则为婉约;词尚意内言外;曲意为言外而意亦外——此词曲精神之异,亦其性质之所异也。

词合用文言,曲合用白话。同一白话,词与曲之所以说者,其途径与态度亦各异。曲以说得急切透辟、极情尽致为尚,不但不宽、不含蓄,且多冲口而出,若不能待者,用意则全然暴露于词面,用比兴者并所比所兴亦说明无隐。此其态度为近切、为坦率、恰与词处相反地位。^①

任讷用了“动”、“放”、“横”、“广”几个词来形容散曲的艺术风格,他在《散曲概论》论述词曲之别时,也谈到了曲的“广”、“放”、“阔”、“活”的特点:曲“记叙抒写皆可,作用极广也”;曲“悲喜兼至,情致极放也”;曲“雅俗俱可,无所不容,意志极阔也”;曲“庄谐杂出,态度极活也”^②。这几个词,和后文的“外旋”、“阳刚”、“豪放”等一系列词语,共同揭示出散曲文学的审美风貌:自然本色、坦率直白,外露透避、急切豪放等。任讷的这些论述与前人论曲强调要“文而不文,俗而不俗”^③,要有“蛤蜊”、“蒜酪”^④之味意思一致而有极大发展,现代学者在任讷论述的基础上,也对元散曲审美风格有更为具体的论述,如有的从多角度考察散曲的美学特征,认为散曲的审美构成包括了“冲突、动荡非和谐性”、“滑稽诙谐”、“豪放率真”、“急切透辟”、“化丑为美”等等因素^⑤。而有的则抓住一个方面,对元散曲的审美风格,进行了深入开掘:“在元代散曲中,诙谐风谐成了一种主导风范”^⑥;“倘以尖新倩意,机锋灵巧的思致言之,散曲当以机趣为工;自以俚俗为雅,本色为美,雅俗共赏的语言论之,则散曲以俗趣为尚;从戏谑讥讽、滑稽嘲弄、调笑挖苦的技巧辨之,散曲则以谐

① 任讷:《词曲通义》,商务印书馆1931年版,第29页。

② 任讷:《散曲概论·内容》,《散曲丛刊》本。

③ 周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第232页。

④ 语出钟嗣成《录鬼簿序》、何良俊《四友斋丛谈》论《琵琶记》。

⑤ 参见李昌集《中国古代散曲史》第二卷第二章。

⑥ 许金榜:《元散曲的“趣”》,载《东岳论丛》1992年第5期。

趣为贵”^①。进而明确地认为：散曲家“自然而然地甚至可以说是自觉地抛弃了传统的温文尔雅的艺术格局，以俗为雅，寓庄于谐，嬉笑怒骂，淋漓尽致，从而形成了以俗、谐、露为主要特征的新的艺术格局”。^②

豪爽泼辣，幽默夸张，自然直露，饶有情趣等是元散曲重要的审美特征。“弹破庄周梦，两翅驾东风，三百座庄园，一采一个空。难道风流种，吓杀寻芳的蜜蜂。轻轻的飞动，把卖花人扇过桥东。”（王和卿〔醉中天〕《咏大蝴蝶》）虽是首小令，字里行间的奇情异趣真是令人叫绝。而像马致远〔般涉调·耍孩儿〕《借马》，睢景臣〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》，这类长篇套曲，通过场面和心理描写，更是将散曲诙谐幽默的情调，嘲谑讽刺的意味，发挥到了极致。王骥德《曲律》“论俳谐”说：“俳谐之曲，东方滑稽之流也，非绝颖之姿，绝俊之笔，又运以绝圆之机，不得易作。著不得一个太文字，又著不得一句张打油语。须以俗为雅，而一语之出，辄令人绝倒，乃妙。”^③诙谐滑稽的喜剧色彩往往源于夸大、强化所表现对象的某些特征。过分夸张的描写是超越常规、不合理的，却构成了强烈表现效果。而且，与传统诗词强调含蓄蕴藉不同，散曲艺术追求透彻直露无余、淋漓尽致的表达风格。如关汉卿套数〔南吕·一枝花〕《不伏老》长达五百多字，写得露而又露，非常明快，决不含糊、吞吐，平易浅近，直白如话，质朴自然而又狂放迭宕，真率豪迈，豪气纵横。再如关汉卿〔四块玉〕《闲适》“老瓦盆边笑呵呵，共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡，我出一个鹅，闲快活”等，坦露直白，真率爽朗，俚俗的氛围中却不乏雅洁的意趣，是所谓“借俗写雅，面子疑于放倒，骨子弥复认真”之作。^④

元散曲自然率意、直白外露、滑稽诙谐、词语尘下等特点，在审美趣味上，都趋向通俗。强烈的俗趣可以说是元散曲与传统诗词在审美风格上最大的不同点之一。但作为一种文人歌诗，文人雅文学的审美情趣，又不可避免地深刻影响到散曲创作。元散曲创作，从历史发展来看，有一个由俗趋雅的过程，前期是俗重于雅，而又俗不离雅，后期雅化之潮勃兴，而又雅不离俗；从表

① 李日星：《散曲谐趣论》，《中国韵文学刊》1997年第2期。

② 田守真：《反传统：元散曲的艺术追求与精神实质》，《四川师范大学学报》1990年第6期。

③ 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第135页。

④ 刘熙载：《艺概》卷四，上海古籍出版社1978年版，第124页。

现形式来看,既为以俗为雅,也有化雅为俗。如无名氏〔塞鸿秋〕《村夫饮》:

宾也醉主也醉仆也醉,唱一会舞一会笑一会,管甚么三十岁五十岁八十岁。你也跪他也跪恁也跪,无甚繁弦急管催,吃到红轮日西坠,打的那盘也碎碟也碎碗也碎。

语言和内容都是俚俗的,但其反映出的内在精神,却是传统文人士大夫的超脱隐逸情怀。

元散曲创作雅俗互动的潮流中,有一个突出的现象,即所谓“令雅套俗”。小令和套数在审美风格上存在雅俗之别,令套的雅俗之别,在散曲的艺术表现形式上,有多方面的反映。如衬字之法的使用,就充分体现了散曲审美风格上的雅俗不同。衬字一词,虽是元后期周德清在《中原音韵》中提出的,但增衬在元散曲形成期就一直存在。从散曲发展过程上来说,越是早期的作品,增衬现象越普遍,越是后期的散曲,增衬便越少;而从体式上来说,虽然小令和套数都用增衬之法,但套数中增衬的量更大,衬字也更趋俚俗和口语化。再如曲体形式上,在套数中曲体的灵活性更加突出,语言更趋散文化。小令比套数曲体和辞式上更趋稳定,相同曲牌在小令和套数中,有时辞式不完全一样。如〔双调·落梅风〕《中原音韵》“定格”作“金刀利,锦鲤肥,更那堪玉葱纤细。若得醋来风韵美,试尝着这生滋味。”〔落梅风〕或名〔寿阳曲〕,如“定格”所示,小令辞式一般是五句,三三七七七句式。如张可久〔双调·落梅风〕《春晚》“东风景,西子湖,湿冥冥柳烟花雾。黄莺乱啼蝴蝶舞,几秋千打将春去”。但在套数中,由于增加衬字,辞式就有所不同。如马致远〔双调·夜行船〕“百所光阴一梦蝶”套中,〔落梅风〕曲为“天教你富,莫太奢。没多时好天良夜。看钱奴更做道你心似铁,争辜负锦堂风月”。

“令雅套俗”的现象,是散曲曲体来源途径不同的反映。散曲曲体本身具有民间性,虽为文人所用,但在文人创作中,仍保留了其民间俗文学的一些特点。令曲在宋代已由民间曲子演化为成熟的文人词,是文人歌诗的主要类型。而同宫调曲牌组成的一个完整篇章的套数,是在金元之际,才从说唱艺

术等民间曲文化中脱颖而出,成为文人创作的一种艺术形式。因此可以说,令贮存了更多固有的文人乐府传统,而套数则保留了更多民间曲文化的信息。元人谓“套数当有乐府气味,乐府不可似套数”^①。“古人云‘有文章者谓之乐府’,如无文饰者谓之俚歌,不可与乐府共论。”^②,这里的“乐府”指的是文人歌诗,而所谓“乐府气味”,指的是文人化的雅化的美学风格和审美情趣。元人站在文人立场上要求套数有乐府的审美风范,认为乐府不能像套数有俚俗之趣。元曲如只有小令,从文体上说,也许只是词体的一种延续,套数的出现,才标志着散曲形成了自己独特的形式体系。以元曲曲牌为例,用于套数中的曲牌,远远多于专用于单曲小令中的曲牌。《中原音韵》所称“335章”,除去重出及“尾”等26章曲牌,共有229个曲牌,只用于套,不作单曲小令的有139个曲牌,令套并用的有66个曲牌,专作单曲小令的只有24个曲牌。^③

令套在雅俗上的趣味取向不同,与其生产者 and 消费者身份及传播方式的不同也有密切关系。元散曲的作者中,很多是名公高官和以从事传统诗文创作为主的文人,他们往往专写曲辞,在居家逸乐或游冶宴饮时由伎乐演唱,或是并不付诸歌唱,而是作为诗歌文本存在。文人自身往往既是生产者,又是消费者。套数,特别是剧套,在元代作者多为下层文人,面对的多是市井的观众,套数俚俗的特点保留更多。比如《录鬼簿》所载“前辈名公有乐府行于世者”中,除董解元“以其创始,故列诸首”,其他人多是“公卿居要路者,皆高才重名,亦于乐府留心。盖文章政事,一代典型”。^④并且,其中许多人都创作传统诗文。有些人作曲,只是偶一为之。而“前辈有所编传奇行于世者”和“方今才人相知者”,以沉沦下僚、浪迹市井者为多,更罕有以诗文创作著称之人。

“令雅套俗”只是就令套的主要审美取向而言,其实,套曲中既有俚俗气息浓烈之作,也有体现文人高雅情趣之篇,而小令中更不乏洋溢着蒜酪之味的作品。甚至就是在一篇作品之中,也常常是雅俗杂糅,文人审美趣味和艺术手法,与世俗的生活场景和民间的语言形式交融在一起,难分彼此。所以

① 燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第160页。

② 周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第231页。

③ 洛地:《词乐曲唱》,人民音乐出版社1995年版,第278页。

④ 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第104页。

说“散曲文学的确在士绅与庶民之间架起了一座桥梁,它既有传统的书写艺术品特征,又以庶民的口语为主要的语言材料,中国诗歌艺术的走向世俗人生,熔雅俗于一炉,的确是从元散曲开始的”^①。

第三节 元散曲的发展历程

有元一代,散曲创作十分繁荣,散曲文体也由产生到成熟,经历了极盛而渐衰的发展历程。金末元初,北曲由民间而转入文人阶层,由俚歌而乐府化。在散曲甫一产生的元初曲坛,散曲创作题材驳杂,雅俗并存,名家辈出,风格多样,构架了元代散曲文学的基本框架。元前期散曲紧承元初散曲创作中的豪放通俗之潮,而不乏清丽典雅的艺术追求,从而形成了“文而不文,俗而不俗”的成熟艺术风范,成就了元散曲史上的艺术高峰。元后期散曲创作中雅化现象成为主流,清丽之风盛行,但豪爽之味,诙谐之趣仍在许多曲家的创作中时有呈现。

一、元散曲创作的繁荣

元代散曲创作现存作家约 200 余人,作品 4300 多首,其中小令 3850 余首,套曲 450 余套。由于散曲家大多出身低微,而正统的文学观念又不重视散曲,很少有人搜集编次成册,散佚的作品当不在少数。就曲家的社会地位来看,既有身居高位的名公显宦,也有沉沦下僚的府曹小吏,更有终身不仕的市井才人;就散曲家的艺术创作的类型来看,也是既有以传统诗文创作为主的,也有只以散曲创作为主,很少或不作传统诗文的,有的只作散曲,不作杂剧,或既作散曲也写杂剧的;就散曲作品来看,也是风格各异,流派繁多。散曲昌盛一时,“自缙绅至闾阎歌咏者众”^②。

元人对当代散曲创作丰富的艺术个性,已有较为深入的认识。如贯云石《阳春白雪序》:

① 王星琦:《元散曲艺术风格研究》,江苏文艺出版社 1996 年版,第 284 页。

② 周德清:《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第 175 页。

比来徐子芳滑雅,杨西庵平熟,已有知者。近代卢疏斋媚妩,如仙女寻春,自然笑傲;冯海粟豪辣灏烂,不断古今,心事又与疏斋不同舌共谈;关汉卿、庾吉甫造语妖娇,却如少美临杯,使人不忍对滞。^①

贯云石的序文,是最早的散曲评论文章。其评价基本上准确概括出了几位曲家散曲作品的审美特征,展现出当时散曲创作艺术风格的多样化。而从“已有知者”四字来看,元当代对散曲不同风格的认识是较为普遍的现象。再如杨维桢《周月湖今乐府序》:

士大夫以今乐府鸣者,奇巧莫如关汉卿、庾吉甫、杨淡斋、卢疏斋,豪爽则有如冯海粟、滕玉霄,酝籍则有如贯酸斋、马昂夫。其体裁各异而官商相宣,皆可被于弦竹者也。继起者不可枚举,往往泥文采者失音节,谐音节者亏文采,兼之者实难也。夫词曲古诗之流,既以乐府名编,则宜有风雅余韵在焉。苟专逐时变,竟俗趋,不自其流于街谈市谚之陋。而不见夫锦脏绣腑之为懿也,则亦何取于今之乐府可被于弦竹者哉。^②

杨维桢推崇前辈曲家,认为他们的创作富有文采,风格各异,音律和谐,达到了音乐形式和文学内容的统一,而继起曲家往往“音节”与“文采”不能调谐,不能达到兼美。除对个别曲家风格的评论外,杨维桢对元散曲风格和发展过程的把握,基本上是符合实际的。杨维桢还认为散曲是古诗之流,创作宜有风雅余韵,否者就流于街谈市谚之陋了。杨维桢以正统文人的心态,站在士大夫的立场上,对当代散曲创作的价值,肯定之中有保留,尤其对元散曲趋“俗”这一富有时代新意的潮流,持否定的态度。这种态度在当时有一定代表性,散曲在元代一方面创作繁荣,一方面又被一些正统文人认为是不登大雅之堂的。“学今之乐府则不然,儒者每薄之。”^③但也有些一些文人,充分

① 贯云石:《阳春白雪序》,《历代散曲汇纂》,浙江古籍出版社1998年版,第1页。

② 杨维桢:《东维子集》卷一一,文渊阁四库全书本。

③ 罗宗信:《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第177页。

肯定散曲的社会价值,甚至将其提到了前所未有的一代正声,有关教化的高度。如虞集《中原音韵序》云:

我朝混一以来,朔南被声教,士大夫歌咏,必求正声,凡所制作,皆足以鸣国家气化之盛。

周德清《中原音韵序》:

乐府之盛,之备,之难,莫如今时。其盛,则自缙绅至闾阎歌咏者众。其备,则自关、郑、白、马一新制作,韵共守自然之音,字能通天下之语,字畅语俊,韵促音调;观其所述,曰忠,曰孝,有补于世。

再如罗宗信《中原音韵序》:

国初混一,北方诸俊新声一作,古未有之,实治世之音也。

强调散曲的社会政治价值,认为散曲创作足以反映国家教化之盛,有补于忠、孝之教,是太平盛世的治世之音。元散曲的内容范畴和精神实质,与歌功颂德的治世之音,当然是风马牛不相及的,想从思想内容上将元散曲纳入封建正统价值体系之中的努力也有些可笑。但是,元人从文学艺术的立场出发,高度评价散曲独特的艺术价值,将散曲文学纳入我国诗歌史的历史发展过程中来观照,则是富有创造性的认识。如元末孔齐的《至正直记》中就记载虞集对散曲文学地位的高度评价:

虞翰林邵庵尝论一代之兴,必有一代之绝艺足称于后世者,汉之文章,唐之律诗,宋之道学,国朝之今乐府,亦开于气数音律之盛。^①

① 孔齐:《至正直记》卷三,上海古籍出版社1987年版。

虞集将“国朝之今乐府”与“汉之文章”、“唐之律诗”、“宋之道学”等量齐观,足见其对今乐府——散曲艺术地位的肯定。而罗宗信《中原音韵序》中则更为直接地说:“世人共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!”这种将新兴的散曲文学与唐诗、宋词相提并论,将散曲看作是一代诗歌的代表,认为散曲是元代最值得自豪的文学的观点,显示出元人崭新的审美价值观。而平民文人钟嗣成撰的《录鬼簿》更是为曲家树碑立传之作。钟嗣成学习过儒学,延祐重开科举后多次参加科举都未考中,是一位有志不得伸的市民文人。编写《录鬼簿》“实为己而发之”,以对曲作和曲家价值的高度肯定,来与“高尚之士,性理之学”的人生价值取向相抗衡,认为曲家的地位与“著在方册”的圣君贤臣同等,曲创作具有传之久远的永恒价值。而元代《朝野新声太平乐府》、《乐府新编阳春白雪》等散曲选集和《中原音韵》、《唱论》等曲论著作的出现,更彰显了元人对元散曲艺术创作规律和艺术价值的全面认识。

总之,元代散曲大盛。从创作群体上来说,包括了当时社会上各个阶层的人,既有达官贵人、文士才人,也有乐工歌妓,既有大量汉族曲家,也不乏蒙古、色目等少数民族曲家;从地域来说,先盛行于北地,后流播于南土,声被南北,韵传东西;从创作成就上来说,大家辈出,佳作蜂起,风格流派多样,艺术个性突出,确可称为元朝一代文学之代表。

二、元散曲的分期

从金元之际到元末明初一百多年间,散曲创作有很大的发展变化,作家的创作活动和散曲的艺术风格都呈现出不同的面貌。为了对元散曲的发展变化规律有更清楚的认识,就不能不涉及元散曲的分期问题。最早按一定历史顺序记载曲家事迹和所撰,具有对曲家进行分期归纳意味的著作是元人钟嗣成的《录鬼簿》。但今存《录鬼簿》版本复杂,各版本所录作家及其人数差异较大,说集本记有111人,孟称舜刻本记有110人,而天一阁本、曹寅棟亭藏书本和尤贞起钞本都有152人。各种版本的《录鬼簿》对元曲家的分类也有不同,分别有七类、六类、三类之说。

曹本七类为:

1. 前辈已死名公有乐府行于世者
2. 方今名公
3. 前辈已死名公才人有所编传奇行于世者
4. 方今已亡名公才人余相知者,为之作传,以〔凌波仙〕吊之
5. 已死才人不相知者
6. 已死才人相知者,纪其姓名行实并所编
7. 方今才人闻名而不相知者

说集本六类为:

1. 前辈已死名公有乐府行于世者
2. 方今名公
3. 前辈已死名公才人有所编传奇行于世者
4. 方今已死名公才人相知者为之作传,以〔凌波仙〕吊之
5. 已死才人不相知者
6. 方今知名才人

天一阁本三类为:

1. 前辈名公乐章传于世者
2. 前辈才人有所编传奇行于世者
3. 方今才人相知者为之作传,以〔凌波仙〕曲吊之

尽管这几种分类法简繁不同,但都有按时序排列的曲史意味。天一阁本《录鬼簿》从年代上将曲家分为“前辈”和“方今”两大类。曹本和说集本中,“方今”中又有“已死”和“相知”、“闻名”的区别。现代学者往往据《录鬼簿》罗列曲家的顺序和分类,将元散曲分为前、后两期或是前、中、末三期。

如郑振铎认为应分为前后两期：“前期是从金末（约公元1234年）到元大德间（约公元1300年），相当于钟嗣成《录鬼簿》上所说的“前辈名公”时代。后期便是由大德到元末（1367），相当于钟嗣成时代。”^①而隋树森等人，则从年代上将《录鬼簿》所录的曲家归为三类：“前辈已死”、“方今已亡”、“方今”，并据此将元散曲创作分为初、中、末三期^②。初期包括了蒙古太宗时期（1229—1241）到元世祖至元十六年元灭南宋（1279）约五十年时间。这期间的散曲家即《录鬼簿》所说的“前辈已死”名公和才人。主要有元好问、杨果、刘秉宗、杜仁杰、王和卿、商挺、胡祇遹、不忽木、徐琰、王恽、鲜于枢、卢挚、陈草庵、奥敦周卿、关汉卿、白朴、姚燧、马致远、王实甫、白无咎、冯子振、贯云石、张养浩、鲜于必仁等人。中期从至元十六年（1279）到元顺帝后至元（1335—1340）期间，主要曲家是《录鬼簿》所说“方今已亡名公才人”，如曾瑞、宫天挺、郑光祖、范康、沈和、乔吉、睢景臣、刘时中、薛昂夫、吴弘道等人，这期间北曲南移，杭州成为曲家活动中心。末期是指元顺帝至正时代（1341—1368），主要曲家即《录鬼簿》中所说的方今名公和才人。重要散曲家有张可久、吴西逸、张鸣善、杨朝英、钟嗣成、汪元亨、杨维桢、倪瓒、汤式、兰楚芳等人。

《录鬼簿》作者钟嗣成的生卒年不详，一般的推测是他出生在至元年间宋亡前后，卒年当在至正五年（1345）以后^③。《录鬼簿》的初稿完成于至顺元年（1330），又曾于元统、至正年间有过修订。《录鬼簿》卷下载乔吉“至正五年二月，病卒于家”，可见《录鬼簿》在至正五年（1345）以后修订过，此时钟嗣成约70岁左右。由此可知，钟嗣成的生活年代和《录鬼簿》的写作，都跨越了元代中、末两段时期。而中、末两期的曲家，其生活和创作时代，也多有重合。如中期重要曲家乔吉卒于末期的至正五年，薛昂夫至正十年（1350）还在世^④，

① 郑振铎：《插图本中国文学史》，人民文学出版社1982年版，第730页。

② 隋树森：《全元散曲简编·序》，上海古籍出版社1995年版，第15、16页。这种三期的分法，正如隋树森所言，源于《录鬼簿》，为王国维、青木正儿等所主张，后来学者对此亦有发挥。当代更有学者将元散曲发展演变分为四期，如赵义山《元散曲通论》（修订本，上海古籍出版社1994年版），即分为“演化”（1234—1260）、“始盛”（1260—1294）、“鼎盛”（1295—1333）、“衰落”（1333—1368）四期。

③ 孙楷第：《元曲家考略》，台湾文史哲出版社1989年版，第29页。

④ 邓绍基：《元代文学史》，第363页。

而末期代表曲家张可久的具体生卒年不详,但至正初年时,他“时年七十余”^①,则其创作时期应更多在所谓中期。故而将方今已亡名公才人和方今未亡的名公才人,分别划分在中、末两期,其实并不完全合适。前期的重要曲家如关汉卿、白朴大约都卒于元成宗大德年间(1297—1307)或稍后,马致远卒年在泰定元年(1324)之前。而乔吉、张可久这些代表了元散曲创作风格变化的重要曲家,这期间正值壮年,应是创作高峰时期。因此,以关汉卿、白朴、马致远等人已逝或到晚年的元仁宗皇庆(1312—1313)、延祐(1314—1320)为界,将元代散曲创作可分为前、后两期,基本能叙述清楚元散曲发展的历史进程。

三、元散曲创作前后期的发展演变

元散曲创作在前、后期有不同的阶段特性,无论是创作主体还是艺术本体,都发生了很大变化。郑振铎曾概括说:

前期还不脱草创时代的特色,散曲的写作,只是戏曲作家的副业,或大人先生们的遣兴抒怀之作,或供给妓院里实际上的歌唱需要。但后期便不同了。散曲的使用是无往而不宜的。专业的散曲家也陆续出现了。他们以歌曲为第二生命,他们的一切活动,几都集中于散曲。他们是诗中的李、杜,是词中的温、李(后主)、辛、姜。^②

从创作主体的角度来看,前期曲家或是以诗文著称一时的达官贵人、文人雅士,如刘秉忠、杨果、卢挚、姚燧等,或是流连于市井间的主攻杂剧兼写散曲士人如关汉卿、白朴、马致远等,专攻散曲的曲家还不多见。这些曲家,或为位高官显的名宦,或为能诗善文的文豪,或是沉于下僚,流连于市井和山水间的才人,人生际遇,社会地位和思想感情都各有不同,艺术修养差别很大,

^① 李沂:《云阳集》卷一〇《跋贺元忠遗墨卷后》,载李沂在浙省时,与张小山相见,张时年已七十余。李至正四年(1344)为江浙儒学副提举,至正九年(1349)奉江浙行省参政苏天爵之命往各地访衣冠世族。李与张相见,当在这期间。

^② 郑振铎:《插图本中国文学史》,第603页。

前期散曲创作,呈现了丰富多彩的局面。散曲从民间俚歌传到文人手,成为一种新的诗歌形式,逐步走向成熟。那些地位高、有才名的文人雅士如杨果、姚燹、王恽、卢挚等人,在诗词创作之余,对新兴的诗歌体裁散曲抱有一定兴致,在游宴应酬等场合,进行一些散曲创作,而且常以词的写法作曲,所以尽管也有清新之作,却不能充分表现散曲的艺术特点。这些人中成就较大的是卢挚。卢挚“80余首曲子大约可分为两类:一清润,二华美。……在这二者中却有个共同之点,就是‘骚雅’和蕴藉。逞才使气和俚俗轻褻的作品,是卢曲中所难见到的。故就现存的作品论,卢挚实与张可久极近。”^①与卢挚散曲一样,以清雅典丽为特色的还有金遗民曲家白朴,他们的散曲与以豪放本色为主流的前期曲风,呈现出不同的审美风貌,而为以文采清丽为特色的后期曲家所祖述。最能代表前期曲坛创作成就和艺术风貌的,还是那些兼作杂剧的散曲家,如关汉卿、马致远等人。他们的许多散曲作品与传统诗词的审美风格大异其趣,既有民间文艺的通俗平易、质朴自然的意趣,又经过锤炼开拓,提高了散曲的境界,是前期散曲豪放之潮的代表。而杜仁杰、王和卿这些曲家,曲风幽默俚俗,别具一格。正是前期曲家的共同努力,散曲才成长为一种有别于诗、词的富有特色的诗歌体裁。

前期散曲家多为北方人,活动中心在大都等北方地区。宋亡以后,这些北籍曲家纷纷南下,很多人长期在杭州等南方地区任官或定居。伴随着北人南迁及由此产生的北曲南流,后期散曲家的活动中心,逐渐由北方移至杭州一带。随着散曲的繁盛和发展,这一时期,出现了一批专攻散曲,或主要精力、主要成就在于散曲创作的作家,如张可久、乔吉、贯云石、徐再思等人。这些曲家对散曲的体制和规律进行了细致探究,更多地将传统诗词的写作艺术引入到散曲创作中,散曲创作中出现了诗词化、典雅化的倾向。以张可久而论,他专力写散曲,不写杂剧,也没有诗文传世,散曲八百多首,占今存元人散曲五分之一。而且绝大部分是小令,只有九首套数,其散曲运用诗词的表达方式,典雅蕴藉,为清丽曲风之宗师。总的说来,“散曲发展到元代后期,逐渐走向雅化的道路。追求词采,讲究声律,初期那种俚俗、粗豪、裸露、质朴的蒜

① 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,山东大学出版社1996年版,第624页。

酪味,逐渐减弱了、消失了”^①。当然,后期散曲也有继承和发扬前期散曲通俗直白、生动活泼特色之作,如睢景臣《高祖还乡》及刘时中《上高监司》、钟嗣成《自序丑斋》等作品,幽默诙谐中寓悲痛愤懑的情怀,豪放辛辣,自然本色。但是,后期散曲总的创作倾向,却是趋于典雅清丽的。散曲与其他许多文学样式,也是先从民间崛起,早期创作以自然本色,通俗明快为其特点,后来随着文人学士染指愈多,愈加定型化、典雅化。“曲的逐渐雅化,由市民文学走上文人雅士的殿堂,是散曲发展的必然趋势”^②。

① 羊春秋:《散曲通论》,岳麓书社1992年版,第258页。

② 羊春秋:《散曲通论》,第258页。

第十六章 元前期散曲的创作 概貌及重要作家

元前期散曲由草创而臻大盛。尽管这一时期专门从事散曲创作曲家还不多,散曲的写作,或是戏曲作家的副业,或是诗词作家的遣兴之余,或是无名士人、歌儿舞女的率意之歌,但在当时,散曲这种新兴的文艺形式,题材丰富,作品众多,作家辈出,吟唱于高堂华屋和市井村野之中,流播于社会各个阶层。元前期散曲,广泛地表现了当时的社会生活,折射出元前期人们的精神面貌,而且随着关汉卿、马致远等大家的出现,作为歌辞的散曲,文学性得到很大提升,创作艺术上更为成熟,从而在诗歌领域别开新面,取代词创作,成为一个时代最具标志性的诗体。

第一节 元代前期散曲的创作概貌

元前期“散曲从民间转到文人手中,走向全面繁荣”。^①从金末到元大德、元祐近百年间,散曲由文人偶一尝试的民间艺术形式,成为一代诗坛之盛。

一、元前期散曲创作的发端、成熟和繁荣

金末元初,散曲这一艺术形式,经过的文人提炼升华,从民间进入文坛。这一时期的曲家,主要有元好问、杜仁杰、刘秉忠、杨果、商道、商挺等人。元好问在诗歌和散文创作领域都有很高的成就,为一代文宗,但其散曲创作并不多,现仅存10首小令。其散曲曲味并不是很浓,更多体现出词的风味。如

^① 邓绍基:《元代文学史》,人民文学出版社1991年版,第313页。

其〔双调·骤雨打新荷〕:

绿叶阴浓,遍池亭水阁,偏趁凉多。海榴初绽,妖艳喷香罗。老燕携雏弄语,有高柳鸣蝉相和。骤雨过,珍珠乱糝,打遍新荷。人生有几?念良辰美景,一梦初过。穷通前定,何用苦张罗。命友邀宾玩赏,对芳樽浅酌低歌。且酩酊,任他两轮日月,来往如梭。

无论是情感蕴涵、意象选取还是语言运用都近于词,但这一点,正好体现了元好问之散曲在金末元初诗坛,由词而曲演化过程中的独特地位。元好问散曲在元散曲发展史上具有开启之功和深远影响。“元好问散曲中的玩世超脱意思却是元散曲史上这一主调的开启者,是金词与元散曲文学精神相承接的最典型范例。……在艺术上,元好问散曲显然是雅化一流,其风格乃是元散曲史上雅化趋向的最初信号,散曲初从民间转入文人圈,‘雅化’已经开始了。”^①而另一位元初著名曲家杜仁杰,则以一套〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识构栏》,“保留着民间散曲那种自然、粗犷、通俗、活泼的本色。”^②“是元散曲‘滑稽’一路的开山”^③。其他金季元初曲家,大多也以诗文创作为主,现存散曲作品不多,但都各自取得了一定成就,体现了散曲发端时期具有的开启后来创作的特点。

伴随着元初散曲家和曲作的出现,散曲成为一种重要的文人诗体,并在元前期,有了长足的发展,走向成熟和全面繁荣。这一时期的重要曲家有关汉卿、白朴、王恽、胡祇遹、庾天锡、王和卿、姚燧、卢挚、马致远、冯子振、曾瑞、王伯成等人。作为所谓“元曲四大家”之首的关汉卿,曲作中成就最为突出的当然是其杂剧作品,但其散曲作品,不仅数量上是金末元初曲家之最,内容和艺术上也充分体现了元前期散曲率真自然,风格多样的特点。与关汉卿差不多同辈,且同为杂剧名家的白朴,散曲创作成就也很突出,并对其后散曲产生了深远影响。“从题材内容到语言风格,都影响了马致远、贯云石等豪放一

① 李昌集:《中国古代散曲史》,第475页。

② 门岗:《才学宏博的散曲家杜善夫》,《津门文学论丛》1984年第2期。

③ 李昌集:《中国古代散曲史》,第447页。

派”。“写景咏物之作典雅华丽,显然是张可久、乔吉等一派的先导。”^①王恽、胡祇通、姚燧、卢挚都是著名文臣,以诗文创作著称于当时,散曲创作也多体现了传统文人的旨趣,艺术上趋向典雅化。其中卢挚现存曲最多,共120首,均为小令。风格“一、清润,二、华美。……在这二者中却有个共同之点,就是‘骚雅’和蕴藉。逞才使气和俚俗轻褻的作品,是卢曲中所难见到的”^②。卢挚可以说是前期散曲雅化的代表性人物,对元后期张可久等人散曲创作的典雅化倾向,有直接影响。与卢挚等人不同,王和卿的散曲创作以俗趣见长,充满滑稽诙谐、调侃戏谑的内容和笔调。其曲题有《大鱼》、《绿毛龟》、《长毛小狗》、《胖夫妻》、《王大姐浴房内吃打》等等,取材之粗俗,风格之谐谑由此可见。

主要活动在元世祖中统、至元年间的关汉卿、白朴、卢挚、王和卿等曲家,散曲数量众多,风格多样,标志着散曲创作全面繁荣时代的到来。而活跃于元成宗贞元、大德间前后曲坛的马致远、冯子振、曾瑞、王伯成等人,则将散曲创作推向了新的高峰。明人就已提出马致远是元散曲第一人的观点,如朱权《太和正音谱》就认为其作“如朝阳鸣凤”,“宜列群英之上”^③。从这以后,马致远在散曲史的历史地位,一直得到充分肯定。学界或将其作为豪放派的代表作家,与苏轼相提并论。^④或认为其散套是“整个散曲史上的一座高峰”^⑤。确实,马致远现存小令115首,套数16首,还有7首残套。不仅数量丰富,令套俱全,在前期曲家中首屈一指,而且无论小令还是套数,艺术成就都很高。如其〔双调·夜行船〕“百年光阴一梦蝶”这类抒情长套,其怀抱和意境,标志着散曲全面的文人化,而像〔般涉调·耍孩儿〕《借马》这样的作品,描写小市民的吝啬心理,洋溢着浓烈的世俗气息,充分体现了元散曲创作中的本色和俗趣。马致远活了约70岁,可能元英宗至治初犹在世,其晚年创作与元代后期一些曲家在时代上是有重合的。与马致同时或稍后的前期曲家中,冯子振

① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第206页。

② 陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,山东大学出版社2009年版,第463页。

③ 朱权:《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第16页。

④ 任讷《散曲概论·内容》:“豪放一派……当断以马致远为此派代表也。”陆侃如、冯沅君《中国诗史》:“在元散曲中,马致远颇似词中的苏轼。”

⑤ 李昌集:《中国古代散曲史》,第528页。

以豪放著称,郑光祖以萦回婉约见长,曾瑞则是“元散曲风格转折的代表之一,从曾瑞起,元散曲豪放之风渐收,逶迤之态渐增”^①。元散曲的创作,也由前期转入后期。

二、元前期散曲的创作风貌

元前期散曲无论是题材内容还是艺术风格上,都呈现出复杂多样而又有所侧重的局面,为后期散曲的发展,奠定了坚实的基础。

元代前期散曲家或是由金入元,或是生于元初,大多经历了蒙元灭金亡宋的历史过程。这些曲家主要是北籍汉族文人,经过宋、金一百多年的对峙,他们的民族意识已有所淡化,金和南宋的败亡,江山易主的历史阵痛,并未成为这一时期散曲吟唱的主旋律,甚至很少有直接的反映。元前期散曲比较集中反映的内容,更多是抒发人生感慨,流连自然山水,描摹情爱闺思,叙写市井生活等。

言志抒情是诗歌创作最基本的功能之一,但前期散曲言志抒情,还是和诗、词有所不同,没有多少深沉的家国之痛和慷慨激昂的济世之志,更多或是一种疏离甚至冷漠的心态,来面对社会和人生,将自我的适意快乐放在第一位,或是寄情林泉山水,追求超脱的逍遥散诞:

刘秉忠〔双调·蟾宫曲〕:

梧桐一叶初凋。菊绽东篱,佳节登高。金风飒飒,寒雁呀呀,促织叨叨。满目黄花衰草,一川红叶飘飘。秋景萧萧。赏菊陶潜,散诞逍遥。

白朴〔中吕·阳春曲〕《知几》:

今朝有酒今朝醉,且尽樽前樽有限杯,回头沧海又尘飞。日月疾,白发故人稀。

^① 李昌集:《中国古代散曲史》,第542页。

刘秉忠〔蟾宫曲〕是组曲,咏一年四季之景,每首都以“散诞逍遥”作结。白朴〔阳春曲〕《知几》亦是组曲,所知人生之几微,不外乎也是要荣辱缄口,全身远害,自困诗酒,乐山乐水,闲耽风月而已。

即使是一些情感强烈愤激的抒发自生遭际的散曲,也往往以貌似超脱之语自我宽解。马致远〔黄钟·女冠子〕:

〔么篇〕上苍不与功名候,更强更会也为林下叟。时乖莫强求,若论才艺,仲尼年少,便合封侯。穷通皆命也,得又何欢,失又何愁?恰好似南柯一梦,季伦锦帐,袁公瓮牖。

〔黄钟尾〕且念鳣生自年幼,写诗曾献上龙楼,都不迭半纸来大功名一旦休,便是陆贾随和,且须缄口。著领巾袍虽故旧,仍存两枚宽袖,且遮藏着钓鳌攀桂手。

马致远这首曲子中,既有怀才不遇的悲凉浩叹,也有穷通皆命,得失无碍的旷达之语。面对社会的不公,命运的乖蹇,马致远是苦涩和愤懑的。“夜来西风里,九天雕鹗飞,困煞中原一布衣。悲,故人知未知?登楼意,恨无上天梯!”〔南吕·金字经〕但是,空有“佐国心,拿云手”,却不能施展才华,便只好以“命里无时莫刚求”〔南吕·四块玉〕《叹世》)来自我化解了。而像关汉卿这样的曲家,则以浪子风流般的叛逆,比马致远更无牵挂的彻底地与传统士人人生告别。如在〔南吕一枝花·不伏老〕等曲子中,他大胆热烈地宣告要将浪迹市井,流连烟花柳巷作为人生归宿,他选择的既不是奔走于仕途,也不是逍遥于林泉的传统文人生活方式,而是流连市井之中。像关汉卿一样,许多前期曲家,都将市井生活作为散曲表现的对象,散曲作品中市井气息浓厚,有些表现瓦舍青楼散曲,俳谐嘲谑的作品,甚至是粗俗浅薄的。但正是由于市井气息的浸入,使前期散曲具有更浓厚的“蛤蜊”风味,具有独特的文学风貌。

而无论是逍遥散诞的隐逸之思,还是浪迹市井的世俗之趣,都与叹世归隐这一元散曲创作的主旋律相呼应。“世情推物理,人生贵适意”(关汉卿〔双调·乔牌儿〕),“傲杀人间万户侯,不识字烟波钓叟”(白朴〔双调·沉醉东

风))。这样的闲适之情,在前期曲作中被反复歌咏。而如叹世归隐的散曲,在处于前后期之交的马致远笔下,更是蔚为大宗。不仅有直接以“叹世”、“恬退”等为题的多组曲作,其他许多曲作的旨趣,往往也归结到叹世隐逸之上。

前期散曲还有一个比较突出的类型是描写男女情爱之作。这类作品是诗歌传统题材,但与诗、词中的爱情作品相比,前期散曲也呈现出一些不同风貌。总的说来,前期曲中的情爱作品,没有诗、词中常有的以爱情象征、暗示以寄托其他人生感慨的倾向,而更多是单纯地对爱情的描写。而且由于元散曲的爱情描写常常是单纯直接,加上散曲文学自身有趋俗的特点,元前期描写爱情的散曲,表现出独特的趣味。刘秉忠〔南吕·干荷叶〕:

干荷叶,水上浮,渐渐浮将去。跟将你去,随将去。你问当家中,有媳妇?问着不言语。

商挺〔双调·潘妃曲〕:

只恐怕窗间人瞧见,短命休寒贱,直恁地肱软,禁不过敲才厮熬煎。你且觑门前,等地无人呵旋转。

马致远的〔双调·寿阳曲〕《洞庭秋月》:

从别后,音信绝,薄情种害杀人也。逢一个见一个因话说,不信你耳轮儿不热。

这首散曲都是以女性口吻写作的,传情大胆直接,用语通俗质朴,风格爽朗明快,格调与诗词完全不同,风格更近于民歌俚曲。

从创作风格上来说,元前期散曲呈现诸格并存的局面。既有尽得民歌俚曲俗趣的作品,也有雅化气息浓郁,与文人词类似的曲子,更有一些作品,雅俗交融,标志着散曲这种艺术形式的成熟与升华。关于前期散曲的艺术风格,贯云石《阳春白雪序》对前期六位曲家的评论,反映了元人的普遍看法:

北来徐子芳滑雅,杨西庵平熟,已有知者。近代疏斋媚妩,如仙女寻春,自然笑傲;冯海粟豪辣灏烂,不断古今,心事又与疏翁不可同舌谈;关汉卿、庾吉甫造语妖娇,摘如少女临杯,使人不忍对殢^①。

分别以“滑雅”、“平熟”、“豪辣灏烂”、“妖娇”评价徐琰、杨果、卢挚、冯子振、关汉卿、庾吉甫之作。这些曲家,有些曲作存世太少,如庾吉甫等,今天已不能断定其评是否恰当,有的则是风格多样,如卢挚、关汉卿等,只以“媚妩”、“妖娇”,不能全面概括其曲作的风格。但贯云石之论,实为后世将元散曲分为豪放与清丽两大类之说的肇端。其后朱权在《太和正音谱》,论“新定乐府十五体”,其中有丹丘体“豪放不羁”、江东体“端谨严密”、东吴体“清丽华巧”等说法。近人任讷明确提出:“元曲之中,虽连‘端谨’共有三派,而实为‘豪放’、‘清丽’两派乃永久对峙耳。”^②任氏论元散曲,专取豪放、清丽之说,并界定清丽、豪放的不同艺术特征,列举了代表作家。其后,论者又将两种风格与时代相结合,认为前期是“豪放派占着优势”,后期“是清丽派的独霸时代”。^③之后论散曲风格,多是对豪放、清丽的具体阐释。“就境界来说,豪放派超逸隽爽,清丽派雅丽和婉;就修辞而言,豪放派多用口语、本色语,少用典实,而清丽派则重炼字炼句,喜用故实,讲究含蓄蕴藉”^④。还有一些研究者认为,在时代文化环境和曲家用世、避世之心的碰撞中,元散曲“其‘豪’,其‘放’便不同于诗词的‘豪放’,它不作‘壮志’的咏叹高歌,而恰恰是以‘自弃’为形式的‘豪’,是嘲弄讥笑传统‘豪情’形式的‘放’”^⑤。

固然,以豪放、清丽来区分元散曲艺术风格,无论是从前后期散曲艺术风格的发展变化上,还是从曲家的创作实际来看,都很容易以偏概全。就前期曲坛来看,固然豪放之风为一时之盛,占有很大的比重,但清丽之作也从散曲一入文人之手就已存在,而且一直是前期散曲的重要风格类型。而就曲家创

① 贯云石:《阳春白雪序》,《历代散曲汇纂》,浙江古籍出版社1998年版,第1页。

② 任讷:《散曲概论·派别》,《散曲丛刊》本。

③ 梁乙真:《元明散曲小史》,商务印书馆1934年版。

④ 邓绍基:《元代文学史》,第312页。

⑤ 李昌集:《中国古代散曲史》,第332页。

作而言,如被认为豪放之宗的马致远,颇有清丽之句,而清丽代表白朴、卢挚等人,也有豪放之曲。所谓“‘豪’与‘丽’虽分明两派,而以一人兼有之,或以一词兼有之,皆寻常事”,因此“实则分词曲之派别,应以词曲为单位,曰此‘词’曰彼‘曲’则可,不应以词人曲人为单位。即论断各家之派别,举其著作之多数者如何,方足为据,不应因其少数之相反,而遂全部抹杀也”^①。同样,元散曲创作发展中,既有涌动的时代主要潮流,同时也有其他风格的存在。大体说来,元前期散曲一方面“在创作中注入了强烈的情感,从而形成一股引人注目瞩目的豪放之潮”,另一方面也“形成与豪放之风不同的清雅格调,从而与豪放之风构成新一代散曲的双流”^②。这种一时豪放、清丽俱行,一人多格并存的创作局面,正是元散曲全面繁荣的反映。

由于将散曲创作分为豪放、清丽两派,具有较强的概括性,本章将部分散曲家归入清丽、豪放不同的派别之中来论述。但这种划分毕竟有局限性,不能包括所有散曲作品的风格,更不能将散曲家作出截然明确的分类。因此,本章仅以散曲家的代表性风格为准,具体论述并不局限于其某一种风格之作。

三、元前期散曲家的社会构成

元前期曲家的社会构成比较复杂。有的是名公显宦、有的是下层胥吏、有的是市井才人、还有的是乐工歌妓,既有汉族,也有少数民族,既有由金入元的“遗民”,也有生长在元代“本朝”的人。不同的社会身份决定了他们不同的生存状态和心理状态,从而也影响了他们散曲的创作风貌。

元代前期的显宦达官散曲家,是最早介入散曲创作的文人群体之一。以名公显宦身份活跃于曲坛的散曲家,有杨果、刘秉中、商挺、胡祇遹,徐琰、王恽、卢挚、陈英、姚燧、冯子振、张养浩、贯云石、薛昂夫等人,除张养浩、贯云石、薛昂夫三人外,都生活在元前期。元前期身居高位的曲家,大多有深厚的传统文学修养,同时从事诗、词、文创作,他们的散曲作品,内容上主要也是叹

① 任讷:《散曲概论·派别》,《散曲丛刊》本。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第329页。

世归隐、咏风弄月、闺思怨情等，而描写“得志秋，分破帝王忧”（姚燧〔阳春曲〕）的仕宦生活并不多见。散曲只是他们在“恐此身未许投闲”（王恽〔黑漆弩〕《曲山亦作言怀一词遂继韵戏赠》）官场生涯的遣兴之作，他们感叹官场的险恶，向慕隐逸的生活，虽然也有入世与出世的矛盾心态，但多能以“功名事了，不待老僧招”（姚燧〔满庭芳〕）的自我暗示来化解。而在创作形式上，他们以写小令为主，很少从事套数的创作。刘秉中、商挺、胡祇遹、王恽、卢挚、陈英、冯子振等都没有套数留下，这与沉抑下僚或不仕文人中，很多不仅写作散套，还兼作杂剧，形成了鲜明对比。他们散曲的整体创作成就，虽不如沉抑下僚或不仕文人，但由于他们大多是所谓前辈名公，又有很高的社会地位，散曲这种比较通俗的文学艺术形式，经他们染指后，其文学地位得到很大提高，从街市小令成为文人诗歌传统的一部分，这应该是他们对散曲文学的最大贡献。

在元前期散曲成就最高的还是沉抑下僚的低层官吏或不仕文人这个群体。这个群体的构成复杂，既有做过低层官吏者，如庾天锡、马致远等，也有由金入元不仕的传统文人，如元好问、杜仁杰、白朴等，更有流荡于江湖、寄身于市井，偶倡优而不辞的关汉卿、王和卿等。这些人的生活状态、文化背景或有不同，但他们都是远离上层统治阶层和政治中心，是所谓“百年未几，时运中否，士失其业，志则郁矣”^①的典型代表人物。如果说元好问和白朴等人，仍以清流身份，生活中与上层统治阶层有所交集，作品的情趣与达官显宦有一致之处的话，以马致远为代表的下僚文人和以关汉卿为代表的市井文人的散曲创作，集中体现了下层文人在元朝这个“士失其业”的时代对现实的绝望和人生的失意。这种绝望与失意的表达，既有“困煞中原一布衣。悲，故人知未知？登楼意，恨无上天梯”（马致远〔金字经〕）这样直接的渲泄，更多的则是在叹世归隐、写景咏史中间接地折射出来。“酒旋沽、鱼新买，满眼云山画图开，清风明月还诗债。本是个懒散人，又无甚经济才，归去来。”（马致远〔四块玉〕）好一幅自在恬适的图画，但“在无甚经济才的自嘲中，那种无可奈何的情

① 朱经：《青楼集序》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第15页。

绪是难以言喻的。”^①而像关汉卿这种以浪子班头自居,“躬践排场,面傅粉墨,以为我家生活偶倡优而不辞”^②的市井曲家,更是以彻底的叛逆姿态,宣告了对现实的绝望和与传统士人价值观念的决裂。散曲在这些下层文人手中,不再是诗文之余的偶一为之,而是他们创作的重心所在,甚至许多人不写诗、词、文,专一写作散曲和杂剧。以关汉卿、马致远为代表的下层文人散曲家,建构了散曲成熟的艺术风格,创作令套俱全、诸格并存、雅俗咸宜,是散曲艺术发展史上的第一创作高峰。

异族入主中原的元朝社会,产生了大量少数民族文人。在散曲文学中,也有许多少数民族曲家的贡献。不过,少数民族涉足散曲创作多起来,并出现贯云石、薛昂夫这样的名家,还是在元代中后期。元前期比较有代表性的少数民族散曲家只有不忽木和奥敦周卿等。不忽木为西域康里部人,居大都,资质英特,为元世祖赏识,曾官吏、工、刑三部尚书、平章政事、昭文馆大学士平章军国事等,卒于元成宗大德四年。现存散曲仅有套数〔仙吕·点绛唇〕《辞朝》一首,主要表达“向山林得自由,比朝内不生受”的向往隐居之意。奥敦周卿是女真人,亦曾为官,散曲现存两首小令,一篇套数。小令皆为写景之作,套数写思妇闺怨。总的说来,不忽木、奥敦周卿的散曲,无论是内容还是艺术形式,都与同时代汉族作家的散曲创作相类,说明他们深受汉文化影响,也预示着少数民族曲家散曲创作的繁荣时期即将到来。

第二节 元代前期的重要散曲家

有作品传世的元前期散曲家有数十人之多,其中较为重要的有近20人。这些散曲家有的专门写作散曲,有的只是在诗文之余创作散曲。他们的作品也是有的清丽典雅,有的豪辣宏肆,有的通俗谐谑,呈现出丰富多彩的面貌,充分展现了一时散曲创作之盛。

① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第165页。

② 臧晋叔:《元曲选序》,《元曲选》第1册,中华书局1979年版,第3页。

一、诗文之余与以词绳曲

刘秉忠、姚燧、王恽等人，都是元初著名文臣，主要精力用在传统诗文的创作中，但作为诗文之余的散曲创作，也取得了相当的成就。属于钟嗣成《录鬼簿》“前辈名公有乐章传于世者”，是“公卿居要路者，皆高才重名，亦于乐府留心”^①。他们身居高位，却都向往归隐闲适的生活，散曲语言注重雅化，诗、词修养对他们的散曲创作影响明显，但也有曲味浓郁之作。

刘秉忠(1216—1274)，原名侃，字仲晦，邢州(今河北邢台)人。博学多才，曾出家为僧，法名子聪，号藏春散人。后入元世祖忽必烈藩邸，参与机要。上书建议劝农桑，兴学校，祭孔子，定法度，养儒士等，对忽必烈在北方推行汉法颇有贡献。忽必烈即位，刘秉忠参与制定朝仪、官俸、章服等制度。至元初，拜光禄大夫，位太保、参领中书省事。刘秉忠自幼好学，至老不衰，斋居蔬食，终日澹然，虽位极人臣，仍保持着淡泊潇洒的人生境界。其俊茂好谋，多才多艺，有《藏春散人集》行世，有词81首，诗歌达千余篇。他是元代前期最早介入散曲创作的显宦达官之一，然《全元散曲》仅录其小令12首，可见散曲乃其诗文创作之余事。

刘秉忠散曲多写景物，风格萧疏闲淡而隽永。〔双调·蟾宫曲〕四首分别吟咏春、夏、秋、冬四季，四首曲末句分别以“杜甫游春，散诞逍遥”，“右军观鹅，散诞逍遥”，“赏菊陶潜，散诞逍遥”，“浩然踏雪，散诞逍遥”作结，散诞逍遥之气充溢其间。意境浑融，语言工丽雅洁，艺术风味更接近诗词，是以词为曲之作，还不是散曲之境。〔南吕·干荷叶〕八首在散曲史上很著名，但学术界对这八首散曲作者一直有争议。元刊散曲集《阳春白雪》前四首提行分列，题刘太保(秉忠)作。后四首连排，于前后首间加圈，不署作者。从散曲本身来看，这八首《干荷叶》内容、风格各异，“其显示的散曲由俚歌形式向文人化过渡的一般轨迹却是颇堪深味的”。^②兹录如下：

^① 钟嗣成：《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》(二)，第104页。

^② 李昌集：《中国古代散曲史》，第481页。

干荷叶，水上浮，渐渐浮将去。跟将你去，随将去。问你：“当家中
有媳妇？”问着不言语。

根摧折，柄欹斜，翠减清香谢。恁时节，万丝绝。红鸳白鹭不能遮，
憔悴损干荷叶

脚儿尖，手儿纤，云髻梳儿露半边。脸儿甜，话儿粘。更宜烦恼更宜
欢，直恁风流倩。

夜来个，醉如酡，不记花前过。醒来呵，二更过。春衫惹定茨藤科，
绊倒花抓破。

干荷叶，映着枯蒲，折柄难擎露。藉丝无，倩风扶。待擎无力不乘
珠，难宿滩头鹭。

干荷叶，色苍苍，老柄风摇荡。减了清香，越添黄。都因昨夜一场
霜，寂寞在秋江上。

干荷叶，色无多，不耐风霜挫。贴秋波，倒枝柯。宫娃齐唱《采莲
歌》，梦里繁华过。

南高峰，北高峰，惨淡烟霞洞。宋高宗，一场空。吴山依旧酒旗风，
两度江南梦。

“干荷叶”是金元土语，意指“失偶”。这八首散曲从歌咏〔干荷叶〕曲牌的“失偶”本意，到对“失偶”寓意的吟咏，逐步发展到跳出〔干荷叶〕的辞咏本题而借物喻人，依调填词。从客观景物的外在描写，到关注文人内心的情感抒发、及对世界人生的思考，增加了作品的内容深度，显示散曲这一体式文人化的过程，第一曲“辞咏本题”，作品生动地写出了浮浪子弟追逐失偶少妇被

诘问得哑口无言的情景,乡土气息浓郁;第六曲,以干荷叶起兴,明显流露文士悲秋情绪,第七曲、第八曲寄寓了作者生不逢时的寂寞感慨,内容指向对人生境遇的思考,也体现了散曲从民歌流传到文人拟作的痕迹。从语言上看,由俚俗的“当家中有一媳妇?问着不言语”到“都因昨夜一场霜,寂寞在秋江上”的炼俗为雅,质朴中见文采。“风格散淡苍劲,是他注重向民间小曲学习的产物。”^①刘秉忠“以朝廷重臣的身份而向民歌学习,从而创造出一种清新活泼、通俗自然的曲体风格,昭示着元代文人散曲创作的正确道路,刘秉中对于元散曲发展的贡献,或许正在这里。”^②

刘秉忠在将散曲“雅化”的同时,注意到词曲风格的不同,表明初期文人散曲家在观念上已有建立散曲自身艺术风格意识,体现了散曲由民歌俚谣转入文人圈的演化过程;为曲家在观念上重视散曲自身的艺术发展风格导夫先路。

王恽(1227?—1304),字仲谋,号秋涧,卫州路汲县(今河南卫辉市)人。历官翰林修撰,同知制诰,兼国史院编修官。拜监察御史,授翰林学士、嘉议大夫等。大德八年(1304)卒,赠翰林学士承旨资善大夫,追封太原郡公,谥文定。王恽一生仕宦,刚直不阿,清贫守职,好学善文,为文不蹈袭前人,独步当时。

《全元散曲》收王恽的小令共41首。“他的曲作反映了元初官场文人刚刚习作散曲的不同状态”^③。王恽的散曲为“书斋之曲”,以诗、词的观念来指导散曲的创作,是元代第一位自觉将雅化风格带入散曲的作家。

王恽的散曲有许多对生机勃勃的山川自然的描写,如其〔越调〕《平湖乐》写景,有“秋风袅袅白云飞,人在平湖醉”的悠远,有“绿荷相背倚西风,凉露烟霏重”的妩媚,有“水边杨柳绿丝垂,倒影奇峰坠”的恬静。这种看似对自然美景的客观的“以物观物”,其实是作者追求超脱的精神投射。王恽的散曲也直接记录自己闲适恬淡的生活情趣,表达了自己旷达的胸怀和内心的感慨:

① 门岗:《元曲百家纵论》,教育科学出版社1990年版,第9页。

② 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第186页。

③ 门岗:《元曲百家纵论》,第22页。

醉留连,赏春妍,一曲清歌酒十千。说与琵琶红袖客,好将新事曲中传。

——〔正宫·双鸳鸯〕

休官彭泽居闲久,纵清苦爱吾子能守。幸年来所事消磨,只有苦吟甘酒。平生学道在初心,富贵浮云何有?恐此身未许投闲,又待看凤麟飞走。

——〔正宫·黑漆弩〕

无论何种内容,具有诗词的艺术风味,是王恽散曲一个明显的艺术特点。他的曲子很少有口语化的平铺直叙,往往是用语典雅缜密,措语和意境,颇具诗意。如〔仙吕·后庭花〕《晚眺临武堂》:“绿树连远洲,青山压树头。落日高城望,烟霏翠满楼。”这样的曲句,颇有绝句的风韵。“王恽散曲与诗词格调归同,故缺少别具一格的特色和机趣”^①。“书卷气很重,蒜酪味全无,跟元散曲的本色自然是大异其趣的。但毕竟是文人染指于曲,把传统诗词的精神纳入市井小曲的框架之中的一个大胆的尝试”^②。“是元代散曲史上不可忽视的环节,是元代第一个将散曲的雅化推向极致的人,也是元散曲史上以诗、词观念作散曲最典型的代表”^③。王恽散曲的“雅化”之风预示了散曲文学的走向,在散曲发展史上,有独特的一席之地。

姚燧(1238—1313),字端甫,号牧庵,祖籍营州柳城(今辽宁朝阳),后迁居河南洛阳。3岁丧父,由伯父姚枢抚养。及长,从许衡学。38岁被荐为秦王府学士。后累官提刑按察司副使、翰林直学士、大司农丞。元贞元年(1295),曾主持修撰《世祖实录》。大德五年(1301),出为江东廉访使、行省参知政事、太子少傅、翰林学士承旨知制诰等。一生仕途坦畅。皇庆2年(1313)卒。

姚燧散曲今存小令29首,套数1篇。其散曲以言志抒怀和写景咏物

① 李昌集:《中国古代散曲史》,第497页。

② 羊春秋:《散曲通论》,第237页。

③ 李昌集:《中国古代散曲史》,第498页。

为多：

天风海涛，昔人曾此，酒圣诗豪。我到此闲登眺，日远天高。山接水
茫茫渺渺，水连天隐隐迢迢。供吟笑，功名事了，不待老僧招。

——〔中吕·满庭芳〕

此曲写于作者花甲之年，表达了作者既渴望功名又向往宁静的双重心理。久于宦海浮舟，希望建功立业后，能有淡泊自适、逍遥从容的人生归宿，是许多传统士大夫共同的人生价值追求。但也如大多数士大夫一样，直到晚年，姚燧也未能归隐田园，遁迹山林。

姚燧散曲在艺术上，“多格俱存，而在总体上则诙谐而不油滑，富于机趣而不是雅正，在音律、对偶上又颇讲究”^①。如：

梅花一夜漏春工，隔纱窗暗香时送。篆消金睡鸭，帘卷绣蟠龙。去
凤声中，又题觉半衾梦。

——〔双调·新水令〕《冬怨》

对仗工整，语言雅洁蕴藉，颇具宋词遗风。而描写男女风情的作品，则曲味浓郁，颇似民歌时调：

欲寄征衣君不还，不寄君衣君又寒，寄与不寄间，妾身千万难。

——〔越调·凭栏人〕《寄征衣》

此曲以刻画人物心理活动见长，将古代诗词常见的思妇题材进行巧妙构思，通过对思妇内心的准确把握，来抒写她对丈夫的惦念与不安。描写细腻婉转，语言朴实自然，意蕴醇厚隽永。

不过，总的说来，作为元初大儒，一代文宗，姚燧散曲“尽管有的词语也比较浅显通俗，但文人气息浓厚是其曲作的根本特色。其曲更像是词，典雅而

^① 李昌集：《中国古代散曲史》，第520页。

含蓄”^①。

与刘秉忠、王恽、姚燧等一样，作为散曲由俚歌俗谣演化为独具文学品味的文人艺术样式过程中重要一环的，还有以词绳曲的杨果、商道、商挺等元代早期散曲家。以词的艺术手法和审美趣味，来进行散曲的创作，是元早期散曲中的一种重要现象，也是由词而曲的诗歌发展史的自然走向。通过这些早期以词为曲散曲家的作品，可以窥测早期散曲作家的曲体观念，以及词曲并行的早期散曲特征。

杨果（1195—1269），字正卿，号西庵，祁州蒲阴（今河北安国市）人。幼失怙恃，早年以设塾授徒为业。金正大初登进士第，官偃师令，以廉干称。金亡后，史天泽经略河南，举为参议。历官北京巡抚使、参知政事、怀孟路总管等。《元史》本传称其“性聪敏，美风资，工文章，尤长于乐府”。

杨果散曲今存小令 11 首，套数 5 篇。其作品内容多咏自然风光，曲辞华美，富于文采。杨果的散曲可以分为前、后两期。仕元前的散曲时代特点明显：

客况凄凄又一春，十载区区已四旬。犹自在红尘，愁眉镇锁，白发又添新。

——〔仙吕·赏花时〕

记述自己在金代为官十载的感慨，“客况凄凄”正是作者面对金朝大势已去的喟叹。又如：

唱道向红蓼滩头，见个黑足吕的渔翁鬓似霜。靠着那驼腰拗桩，瘦累垂脖项，一钩香饵钓斜阳。

——〔仙吕·赏花时〕

虽然写的也是归隐之情，但是源于身逢乱世而不得志的隐逸之叹，与其

① 门岗：《元曲百家纵论》，教育科学出版社 1990 年版，第 85 页。

入元后身居高位时的归隐超脱情怀完全不同。杨果入元后的散曲作品,或以“有黍离之悲^①”,或认为“若干故金文人,在其诗文散曲中均无明显而沉重的亡国之情,更多的是对身逢动荡和怀才不遇的哀怨,杨果也是如此”^②。后期散曲中,有这样快乐的歌唱:

碧湖湖上采芙蓉,人影随波动。凉露沾衣翠绡重,月明中,画船不载
凌波梦。都来一段,红幢翠盖,香尽满城风。

——〔越调·小桃红〕

造境优雅,遣词典丽,透露出一种富贵快乐的情调,但富贵气象背后,往往也有淡淡的、而又深刻的感伤与哀愁,正所谓:“伤心莫唱,南朝旧曲,司马泪痕多”(〔越调·小桃红〕)。

杨果散曲艺术格调典雅,词味明显,有类词化的风格。如:

一曲琵琶数行泪,望君归,芙蓉开尽无消息。晚凉多少,红鸳白鹭,
何处不双飞!

——〔越调·小桃红〕

这首小曲,就“颇似北宋晏殊的风味”^③。不过,杨果散曲的小令虽然深受词的影响,但其套曲则有通俗诙谐之作:

总虚脾,无实事,乔问候的言辞怎使?复别了花笺重作念,偏自家少
负你相思。唱道再展放重读,读罢也无言暗切齿。沉吟了数次,骂你个
负心贼堪恨,把一封寄来书都扯做纸条儿。

——〔仙吕·翠裙腰·赚尾〕

① 罗锦堂:《中国散曲史》,台湾中国文化大学出版社1983年版,第54页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第485页。

③ 同上。

用语直白,情味显豁,确为散曲俗趣的典型。杨果散曲中令雅而套俗的现象,“说明在早期曲家的曲体观念中,确实有人是把小令与词等同而视为高雅的‘乐府’,把套数则视为市井俗物”^①。而“雅与俗并存,词体与曲体同在,这正是词曲并行、‘以词为曲’的早期散曲特征”。^②从他的作品中,也可以窥见由词向曲过渡的痕迹。

商道(约1194—1264后),字正叔(一作政叔),曹州济阴(今山东曹县)人。出身于簪缨世家。先祖本姓殷,因避宋宣帝赵弘殷讳,改姓商。与元好问有通家之好,交谊颇厚。散曲今存小令4首,套数8篇。

商道的套曲不仅存曲多,而且内容和艺术形式上都很有特色。其中一个重要内容就是写封建社会倡优女子的不幸命运,寄予作者的悲悯与同情。如〔正宫·月照庭〕《问花》一套,以花喻人写倡优女子被抛弃的悲剧命运,其尾曲云:

先生教妾感承,妾身言君试思:如今罗纈锦故人何似?阑珊了春事,惜花人谁肯折残枝?

以深切同情的笔调刻画了一个被扭曲、被蹂躏的下层女子形象,为其呼喊出破碎痛苦的心声,反映了商道可贵的人道主义精神。这种对倡优女子命运的同情和人道主义的关怀,在同时期曲家创作中并不多见。这类套曲商道多喜欢用代言叙事体的形式。如〔双调·新水令〕套曲,全篇都是以思妇口吻来抒情。〔乱柳叶〕曲直接以曲中人物的形象独白:

为他为他曾把香烧,怎下的将咱将咱抛调。惨可可曾对神明道,也不索,和他和他叫。紧交,誓约,天开眼自然报。

〔太平令〕曲则泼辣地抒写了对“薄情才料”的喝骂:

① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第189页。

② 同上。

骂你个短命薄情才料，小可的无福怎生难消。想着咱月下星前期约，受了些无打算凄凉烦恼。我呵，你想着，记着，梦着，又被这雨打纱窗惊觉。

商道的套数，大多如上面所引曲子这样情感表现方式直接透豁，口语化特色明显，具有通俗化的特点。

商道现存的小令，均为〔越调·天净沙〕，这些曲子极其典雅，语言华丽，情韵绵长，如“寒梅清秀谁知？霜禽翠羽同期，潇洒寒塘月淡。暗香幽意，一枝雪里偏宜。”这种类词化的句子，是其小令的代表性语句，与其套曲在艺术风格上存在很大差别。燕南芝庵谓“乐府不可似套数”^①。小令受文人化浸润深厚，紧承文人乐府歌诗的传统，在元初，就有一股雅化的潜流。而与宋金俗文艺关系密切的套数，蕴藏着更多俗文化信息。商道在创作中，小令套数明显呈现不同的艺术风格，小令更近于词，套数则是曲家本色，表明在早期作家中，“令雅套俗”的曲体观念是很明确的。

商挺（1209—1288）是商道之侄。字孟卿，自号左山老人。后辟经历，出为曹州判官，升宣抚副使。历官陕西、四川宣抚副使，金四川行省事，擢参知政事，行四川枢密院事。入拜参知政事，同金枢密院事，累迁枢密副使。后因事系狱，无罪获赦后，隐居不出。卒于京城。

商挺今存小令 19 首，均为〔双调·潘妃曲〕，内容以写景和闺情为主，多从诗词中选取意象：

绿柳青青和风荡，桃李争先放。紫燕忙，队队衔泥戏雕梁。柳丝黄，堪画在帟屏上。

月缺花残人憔悴，冷落了鸳鸯被。望天涯人未归，满目残霞景凄凄。塞鸿希，有信凭谁寄？

语言典雅，含蓄委婉，运用了诗词中常用的情景交融的手法，意境凄婉，与婉

^① 燕南芝庵：《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第 160 页。

约词风格相似。不过,商挺也有能跳出词体的束缚,曲趣盎然的作品:

目断妆楼夕阳外,鬼病恹恹害。恨不该,止不过泪满早莲腮。骂你个不良才,莫不少下你相思债?

洋溢着世俗化的生活情趣,口语化的倾向明显,富有机趣,不避俚俗,保留了民间时令小调的特色,是充满曲趣的本色之作。商挺存曲虽不多,且均为同一曲调的小令,但却既有词味浓厚之作,又有俚趣明显之篇,将文人词之雅与民歌时调之俗结合得自然圆融,可见元代早期文人小令曲到商挺,已在艺术上完全成熟。

虽然杨果、商道、商挺这类曲家,还深受词文化影响,常以词的方式来作曲,但他们或是在典雅的小令之外又创作出具俚俗机趣的套曲,或是在小令中有浅俗的一格。散曲经过这些曲家之手,一方面文人化了,另一方面也保持了某些民间艺术情味,于是这一艺术形式,融入到我国文人诗歌传统中,为大家辈出,艺术风格多样的成熟文学形式。

二、以清丽典雅为代表性风格的曲家

前期曲坛能以清丽典雅著称的曲家,有白朴、胡祇遹、卢挚、庾天锡等人,当然,这一时期,清丽派曲风还处于形成阶段,这些曲家的艺术风格,也只能说是具有清丽典雅的特点,而不能完全以清丽派视之,与元中后期清丽曲风大盛后,典型的清丽派风格还有所不同。比如,一般归入清丽派的白朴,其“散曲不仅内容丰富,多格并存,且语音圆熟,亦雅亦俗,各得相宜。其雅者雅而不晦,丽而不靡;其俗者俗而不鄙,质而不野;是将雅化的诗词之语以曲趣陶冶而获得成功的范例”^①。可以说元前期具清丽特点的散曲家,大多是雅俗并存,文质皆得的。

白朴(1226—1306后)是所谓“元曲四大家”之一,其生平和交际,在金末元初的文人中,具有一定代表性。他出生于传统的文人士大夫家庭。伯父白

^① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第206页。

賁,父亲白华都是进士,在金朝甚有文名。在金元之际的战乱之中,年幼的白朴,得到他父亲同学和密友,当时文宗元好问的照顾。元好问不仅在丧乱之中保全了白朴的生命,也是他的精神导师。元好问于经史百家、诗文词曲无不精通,白朴在人生的最初阶段即得其亲炙,以后每遇之,必问为学次第。年幼失母亡国的经历,以及父执金遗民心态的影响,白朴不可避免有故国之思、兴衰之感。元世祖中统年间,诏十路宣抚使,要求举文学才识可以从政者,史天泽将白朴力荐于朝,但白朴却再三逊谢,视荣利如无物。晚年卜居南方时,又有朋友征其从政,他作《沁园春》词谢绝。《录鬼簿》说他赠嘉议大夫,太常院礼仪卿。白朴子白镛官至高位,白朴的封赠大约从子而来。也有可能是传者误以其弟白恪官职为其封赠,白恪先在江南诸道御史台任职,后曾为翰林待制,同金太常礼仪院卿。终其一生,白朴都未出仕。依史天泽居于真定,往来于河南、燕京等地时,虽然有时也写一些应酬文字,但主要过着一种诗酒优游,放浪形骸的生活。一方面和当时文人、曲家李文蔚、侯正卿、王思廉、杨果、奥敦周卿等交往唱和,一方面出入青楼,与艺人歌妓往来。他现存的词曲中都有赠歌妓之作。元灭南宋后,白朴南下徙家金陵,此后长期放情于南方的山水之间,并与散曲名家胡祇遹、王恽、卢挚等人唱和。总之,白朴出身文人士大夫家庭,身受传统文人士大夫意识熏染,但丧乱亡国的阴影,元代士人普遍的失志状态,又使他的人生价值取向不同于传统士人的治国安邦,而是“不屑仕进”,“嘲风弄月,留连光景”^①。把主要的精力放在了杂剧和散曲的创作中。

其散曲现存套数4篇,小令37首,大抵有叹世、咏景、闺情三类。其叹世之作充分反映元代文人的避世隐遁的人生观:

长醉后方何碍,不醒时有甚思。糟腌两个功名字,醅渰千古兴亡事,
曲埋万丈虹霓志。不达时皆笑屈原非,但知音尽说陶潜是、

——〔仙吕·寄生草〕《饮》

^① 朱经:《青楼集序》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第15页。

张良辞汉全身计，范蠡归湖远害机。乐山乐水总相宜。君细推，今古几人知。

——〔中吕·阳春曲〕《知几》

否定个人功名，轻忽千古兴亡，笑屈原非，说陶潜是，将功成身退，全身远害的张良、范蠡等作为歌唱的对象，人生的偶像。这种人生观念和价值取向，在叹世归隐类的元散曲中很具有典型性。白朴描写闺情的曲子，也很有特点，如：

轻拈斑管书心中，细折银笺写恨词。可怜不惯害相思，则被你个肯字儿，迤逗我许多时。

——〔中吕·阳春曲〕《题情》

描绘失欢相思女子的内心世界十分细腻，行为、动作、心理都紧紧围绕爱情相思展开，将一个感情热烈，大胆追求爱情的女子形象描写得非常鲜活。而像〔越调·天净沙〕《春、夏、秋、冬》这类用自然之眼去观察大自然、描绘景物的作品，更是充分展现了大自然的纯净之美：“孤村落日残霞，轻烟老树寒鸦，一点飞鸿影下。青山绿水，白草红叶黄花。”秋天之景被写得多么意境优美景啊。

白朴的散曲总的说来是倾向于清丽典雅，喜欢借成句，用熟典，造境清远而又雄旷，但往往遣词清丽雅致的同时又能华朴兼济，雅丽中不乏质朴平实。其叹世归隐之作，大多比较质朴率直，而其咏景之曲，则往往注重文采，以优美的景物抒写，来表现他恬淡、闲适的情趣。白朴的散曲也有极俗之作，如〔双调·得胜乐〕：“独自走，踏成道，空走了千遭万遭。肯不肯疾些儿通报，休直到教担阁得天明了。”再如〔中吕·阳春曲〕《题情》：“从来好事天生险，自古瓜儿苦后甜。奶娘催逼紧拘钳，甚是严，越间阻越情欢。”这类散曲，吸收了民间情歌的优长，风格泼辣明快，通俗流利。

白朴的套数有一个特点，常将写景、抒情、说理综为一体。如其〔双调·乔木查〕《对景》上半部写四时之景的变化：“倏忽早庭梧坠，荷盖缺。院宇砧

韵切,蝉声咽。露白霜结,水冷风高,长天雁字斜,秋香次第开彻。”下半部则承上抒情言怀:“岁华如流水,消磨尽,自古豪杰,盖世功名总是空,方信花开易谢,始知人生多别。忆故园,漫叹嗟,旧游池铺,翻做了狐踪兔穴。休痴休呆,蜗角蝇头,名亲共利切。富贵似花上蝶,春宵梦说。”源于民间诸宫调、唱赚等文艺形式的套曲,最初并不为文人士大夫所重视,也多以叙事为主。以套曲来写景、抒情、说理,并且写得自然圆融,在散曲史上,白朴是第一人。其后,套曲在许多曲家的共同努力下,不仅出现了大量代言叙事体,也有许多抒情言理的作品,散套和小令一样,成为一种成熟的文人诗歌样式。作为著名杂剧家的白朴,也是元前期主要的散曲家之一,其散曲无论是小令,还是套数,都风格鲜明,有很高的艺术成就,他在散曲史上与他在戏曲史上一样,都有崇高的地位。

胡祇通(1227—1295),字绍开,号紫山。磁州武安(今属河北省)人。授应奉翰林文字,兼太常博士。后出为河东山西道提刑按察副使。宋亡后,转任湖北道宣慰副使。后任济宁路总管,升任山东东西道提刑按察使,以精明干练著称,所至颇具声誉。后召拜翰林学士,未赴,改任江南浙西按察使,不久以疾辞归。胡祇通学出宋儒,著述丰赡,文、诗、词俱有所作,著有诗文集《紫山大全集》。胡祇通还是一位曲学家,其《黄氏诗卷序》、《优伶赵文益诗序》、《朱氏诗卷序》等文,为研究元曲之珍贵资料。散曲今存11首。

胡祇通为当时文坛重镇,声望极高,虽然他并不十分重视散曲创作,今存作品数量也不多,但他以名公显宦的身份地位染指散曲,也是散曲全面进入元代诗坛,各阶层文人广泛参与写作的明证。胡祇通的散曲大多为遣兴抒怀之作,如在〔双调·沉醉东风〕《赠妓朱帘秀》中,他描写了超脱的人生境界:“锦织江边翠竹,绒穿海上明珠。月淡时,风清处,都隔断落红尘土。一片闲情任卷舒,挂尽朝云暮雨。”而在〔双调·沉醉东风〕中又摹绘了惬意自然的人间生活图画:“渔得鱼心满愿足,樵得樵眼笑眉舒。一个罢了钓竿,一个收了斤斧。林泉下偶然相遇,是两个不识字渔樵士大夫,他两个笑加加的谈今论古。”曲中流露出的闲适淡泊,疏放自适,与元散曲中大量存在的向慕田园,歌唱遁世归隐的情感指向,在感情基调上是一致的。

艺术上,胡祇通的散曲多婉约之作,志、情双兼,于深婉秀丽中不乏通晓

俗畅。如：

孤眠嫌煞月儿明，风力禁持酒力醒，窗儿上一枝梅弄影。被儿底梦难成，一半儿温和一半儿冷。

——〔仙吕·一半儿〕

月底花间酒壶，水边林下茅庐。避虎狼，盟鸥鹭，是个识字的渔夫。蓑笠纶竿钓今古，一任他斜风细雨。

——〔双调·沉醉东风〕

遣词造句，既文且白，有口语化的俗语，然俗中有雅，典型地体现了元初散曲融合词的传统与俚歌风味的双重意蕴。“在元初期散曲的创作中，塑造散曲别具一格的曲味与散曲向诗词归化均是一种有意识的作为，胡祇通的创作也鲜明地表现出这一双重倾向。”^①

卢挚（约1242—约1314），字处道，一字莘老；号疏斋，又号蒿翁。族望为涿郡（今河北省涿州），世居河南颍川。弱冠入仕，后迁为江东道廉访使、河南路总管，拜集贤学士、湖南道肃政廉访使，任满还朝，为集贤学士。大德初出任岭北、湖南道肃政廉访使。复入京为翰林学士，迁承旨。晚年客寓宣城。卢挚官位显达，学养深厚，在当时文坛享有盛名。诗文与刘因、姚燧齐名，世称“刘卢”、“姚卢”，又与白朴、马致远、珠帘秀等曲家有交往。今存散曲120首，均为小令，是现存元前期散曲家中创作数量最丰富者之一。

卢挚散曲多是遣怀抒情、怀古唱和、写景咏物之作。〔双调·蟾宫曲〕中一组曲子，可以概括其遣怀抒情类作品的基本主题：

碧波中范蠡乘舟，欸酒簪花，乐以忘忧。荡荡悠悠，点秋江白鹭沙鸥……醉时方休，醒时扶头，傲煞人间，伯子公侯。

沙三伴歌来唢，两腿青泥，只为捞虾。太公庄上，杨柳阴中，磕破西

① 李昌集：《中国古代散曲史》，第497页。

瓜。小二哥昔涎刺塔，碌轴上泔着个琵琶。看荞麦开花，绿豆生芽，无是无非，快活煞庄家。

崇尚淡泊宁静、无为自适，以隐为乐，这一点直接继承了传统的田园隐逸诗歌的情感模式与审美追求。但其散曲中充满的这种世俗化的淳朴而亲切的生活情绪，平朴质实的田家语般的语言风格，却是散曲独有的韵味。

怀古唱和也是卢挚散曲的重要内容。如〔双调·蟾宫曲〕中，既有对西施等众多历史人物的吟咏，也有对洛阳、咸阳等十八处历史遗迹的缅怀。这些怀古之曲大多是借思古之幽情，感悟世态炎凉和人生的不可预测。如“建姑苏百尺高台，贪看西施，杏脸桃腮。月暗钱塘，不堤防越国兵来。吴王冢残阳暮霭，伍员坟老树苍苔”，在对历史故事的抒写中，寄寓了理性思考。卢挚交游广泛，席间戏作，友朋相赠，酬唱应答之曲在其创作中，也占有相当比例。

卢挚写景咏物的散曲数量多，艺术成就也高，其中最著名的就是〔双调·湘妃怨〕《西湖》这组联章曲：

湖山佳处那些儿，恰似轻寒微雨时。东风懒倦催春事，嗔垂杨袅绿丝，海棠花偷抹胭。任吴岫眉尖恨，厌钱塘江上词，是个妒色的西施。

朱帘画舫那人儿，林影荷香雨霁时。樽前歌舞多才思，紫云英琼树枝，对波光山色参差，切香脆江瑶脍，擘轻红新荔枝，是个好客的西施。

苏堤鞭影半痕儿，常记吴山月上时。闲寻灵鹫西岩寺，冷泉亭偏费诗，看烟鬟尘外丰姿。染绛绡裁霜叶，酿清香飘桂子，是个百巧的西施。

梅梢雪霁月芽儿，点破湖烟雪落时。朝来亭树琼瑶似，笑渔蓑学鹭鹭，照歌台玉镜冰姿。谁僂僂鸱夷子，也新添两鬓丝，是个淡净的西施。

杭州西湖为文人游乐聚会场所，咏西湖为不衰之题。元散曲中歌咏西湖的作品可谓连篇累牍，仅元后期曲家张可久一人写西湖的作品就有七八十

首。卢挚这组曲子,不仅借用苏轼“欲把西湖比西子”的名句巧妙构思,把西湖美景拟人化,而且结尾又分别以“妒色的西施”、“好客的西施”、“百巧的西施”、“淡净的西施”来突出“美人”气质,传神入景,堪称绝唱。贯云石在《阳春白雪序》中说“疏斋妩媚,如仙女寻春,自然笑傲”^①本组曲可谓最典型的代表。

卢挚散曲艺术风格多样,有的含蓄婉悃、格调类词,如〔双调·殿前欢〕:“寿阳人,玉溪先占一枝春。红尘驿使传芳信,深雪前村。冰梢上月一痕,云初褪,瘦影向纱窗上印。香来梦里,寂寞黄昏。”有的质朴滑俗,如〔双调·寿阳曲〕:“灯将残,人睡也,空留得半窗明月。孤眠心硬熬浑似铁,这凄凉怎捱今夜?”有的以散文化的语言行文,如〔双调·蟾宫曲〕《颍川怀古》:“笑邯郸奇货难居,似帷幄功成,身退谁欤?颍水东流,嵩岳西去,临眺踌躇。记游宦三川故都,尽龙门风物何如?吾爱吾庐,欲倩林泉,纳下樵渔。”但总的说来,卢挚将散文、诗、词的若干风味融汇到散曲的创作中,在豪放本色曲风占主流的元前期曲坛,他的散曲风格以清丽淡雅,疏朗自然为主,表现出清丽派的典型特色。

庾天锡,一名天福,字吉甫,大都(今北京)人,生卒年不详,大约与关汉卿年辈相当。曾任中书省掾,除员外郎、中山府判等底层官吏。钟嗣成《录鬼簿》将其列于“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”之列。贯云石《阳春白雪序》,品评元朝当代散曲,把他和关汉卿并论。贾仲明在吊马致远时,言马“共庾、白、关老齐肩”,可见庾氏曲作在元代颇负盛名。散曲今存小令7首,套曲4篇。

庾天锡散曲以怀古和爱情为主要题材。怀古类散曲以〔双调·雁儿落过得胜令〕为代表,这一曲调共有5首,是联章体组曲,其深层的意味是在感慨宋王朝的覆没,喟叹汉家江山毁于一旦,但其最终的命意却是“兴亡一笑间”。曲中对历史全盘否定,颠覆历史传统:“春风桃李繁,夏浦荷莲间,秋霜黄菊残,冬雪白梅绽。四季手轻翻,百岁指空弹。漫说周秦汉,徒夸孔孟颜。人间,几度黄粱饭;狼山,金杯休放闲。”对历史兴亡持一种潇洒和超脱的态度,

① 贯云石:《阳春白雪序》,《历代散曲汇纂》,浙江古籍出版社1998年版,第1页。

没有太多的悲恨怅婉之情,人生应该随缘适意是这类曲子的主题。

庾天锡的爱情曲,较之于怀古之作更显“俗趣”而颇有意境。如其〔商调·定风波〕《思情》套曲:

迤逦秋来到,正露冷风寒,微雨初收,凉风儿透到襟袖。自别来愁万感,遣离情不堪回首。

——〔定风波〕

本待要弃舍了你个冤家,别寻一个玉人儿成配偶。你道是强似你那模样儿的呵,说道我也不能够。我道来胜似你心肠儿的呵到处里有。

——〔尾声〕

语言诙谐幽默,不以描摹爱情场景为其特点,而以刻画曲中人心理情态见长。可以说庾天锡散曲既精工雅丽,又通俗流畅,处处有奇巧的匠心,又没有晦涩呆板的弊端,“元散曲的基本格局是写景造境的‘旁叙’偏雅,而代言‘独白’近俗,这是既求词曲归一,又企图建立散曲自身特色两种倾向的混合物,庾天锡散曲恰恰将这两种倾向集于一身”^①。

以清丽曲风为主的曲家,无论仕与不仕,仕宦地位或高或低,都崇尚闲适淡泊的生活,其散曲创作,或令、套皆宜,或唯作小令,都有自己独特鲜明的风格,往往又兼擅多格,以雅为主,而又能以俗为雅、俗中带雅,融散文、诗、词的艺术风味于散曲中,发展出了散曲独特的韵味,并对元中后期清丽派曲家产生了深刻的影响。

三、以豪放宏肆著称的曲家

元前期曲坛,涌动着一股豪放之潮。豪放本色,是当时散曲创作中的主流风格,尽管许多散曲家创作都呈现多格并存的局面,但豪放本色是这一时期曲家共同的艺术特征。多格并存、题材广泛,时代特色鲜明的冯子振、曾瑞

^① 李昌集:《中国古代散曲史》,第512页。

等人,尤以豪放曲风著称,而未纳入本节论述的关汉卿、马致远,杜仁杰、王和卿等人的许多创作,其实也具有豪放本色曲风。

冯子振(1257—1337后),字海粟,自号怪怪道人,又号瀛洲客,湘乡(今属湖南省)人,一说为攸州(今湖南攸县)人。仕至承事郎、集贤待制。其人才气横溢,文思敏捷,能诗善赋。冯子振今存散曲44首。其中42首为〔正宫·鹦鹉曲〕(又名〔黑漆弩〕),其余两首分别为〔中吕·红绣鞋〕和〔双调·沉醉东风〕。

冯子振在〔正宫·鹦鹉曲〕序中说,主要写“汴吴上都天京风景”^①。这组曲子,内容相当丰富,或即景生情、抒怀写志;或登临感兴,叹世归隐。又多具有一定的世俗气息,读起来劲健旷达。组曲中比较集中的内容是抒写个人林泉之志,闲适情态,真切地描述田园生活:

年年牛背扶犁住,近日最懊恼杀农父。稻苗肥恰待抽花,渴煞青天雷雨。〔么〕恨残霞不近人情,截断玉虹南去。望人间三尺甘霖,看一片闲云起处。

——《农夫渴雨》

这类写田园之生活的曲子,在元散曲中很常见,但又自具特点,这里的农夫,不再是作为田园旁观者的文人士大夫心目中虚拟的高士,而是真实的农人形象。全曲放逸旷达,亲切随意,造语自然,运词娴熟。

冯子振的散曲一向以豪放著称。元朝当代人,常以“横厉奋发”,“真一世之雄”,“豪辣灏烂,不断古今”^②这类词来形容冯子振的散曲风格。像“便天公有眼难开,袖手不如家去。更蛾眉强学时妆,是老子平生懒处”(《市朝归兴》);“叹西风卷尽豪华,往事大江东去。彻如今话说渔樵,算也是英雄了处”(《赤壁怀古》)这类曲句,确当得起“豪辣灏烂”之评。而“其‘豪辣灏烂’,在文学形式上则体现为造语豪爽,既不刻意求雅,亦不故意追俗,朴茂自然,

① 隋树森:《全元散曲》(上),中华书局2000年版,第340页。

② 贯云石:《阳春白雪序》,《历代散曲汇纂》,第1页。

每用直率语将心中事一语揭出，毫无含蓄修炼，然又荡气回肠，并非一味粗莽。^①”

曾瑞(约1260—1330前)，字瑞卿，本为北人，因喜江浙人才景物之盛，而家钱塘(今杭州市)。其人神采卓异，衣冠整肃，优游于市井，洒然如神仙中人。志不屈物，故不愿仕，因号“褐夫”。至顺初，已逾七旬。江淮之达者，岁时馈送不绝，遂得以徜徉卒岁。临终之日，诣门吊者以千数。今存小令95首，套数17篇。

曾瑞的散曲主要有咏志和言情两大类。〔正宫·端正好〕《自序》和〔般涉调·哨遍〕《羊诉冤》两大套曲，是其咏志散曲的代表。由十五支曲子构成的《自序》，篇幅宏大，可以说是曾瑞立身行事、处世待人、甚至是他的创作思想和艺术风格的宣言书式作品，既有对人间不平的指斥，也有对时运不济的惋叹，更有摈弃利禄功名的决绝和对美好田园生活的炽热追求。曲中以虚无的态度悲慨人生：“一枕梦魂惊，千载风云过。将古来英俊评跋：谁才能谁霸道谁王佐？只落得高冢麒麟卧！”认为建功立业，决定于环境和机遇：“待据六合，要并一锅，其中有千万人我，各有天时地利人和。气难吞吴魏亡了诸葛，道不行齐梁丧了孟轲，天数难那。”不遇于时，圣人贤达也困穷落泊。既然没有机遇，就只能安于现状，抱朴守拙，甘贫守分：“携壶策杖穿林落，临风对月闲吟课，有花有酒且高歌，居村落快活。”“看别人日边牢落，天际驱驰，云外磋跎”，而他则“且守这养气收心安乐窝。用时行，舍时躲。居山村，离城郭。对樽罍，远鼎镬。黄菊东篱栽数科，野菜西山锄几陀。听一笛斜阳下远坡，看几缕残霞蘸浅波。翠袖乘风鹏翼拖，蹇个临溪鳌背驮。”“养拙潜身躲灾祸，由恁是非满乾坤也近不得我！”套曲中用舍行藏，知足常乐，淡泊守志，宁静归隐是主调，但其间仍有不平之鸣，仍流露出一种报国无门、豪情难抒的烦恼：“举伊尹有汤王倚托，微管仲无桓公不可，相公子纠偏如何不九合？失时也亡了家国，得意后霸了山河，也是君臣每会合。”这种时与命违，怀才不遇的悲愤在《羊诉冤》里表现得更强烈。元代士人渴望遇到伯乐，能实现理想和抱负，而在伯乐与千里马孰重孰轻的问题上，曾瑞更强调伯乐的作用。曾瑞所处时

① 李昌集：《中国古代散曲史》，第533—534页。

代,才人志士英雄失路,命运多舛。怀才不遇,不被时用几乎成为文人的生活常态。《羊诉冤》用寓言的形式抒发了怀才不遇的委屈和愤懑,羊虽然想“舍命于家,就死成仁,杀身报国”,可是却被“从黑河边赶我到东吴内,我也则望前程万里。想道是物离乡贵有些峥嵘,撞着个主人翁少东没西。无料喂把肠胃都抛做粪,无水饮把膏脂尽化作尿。便似养虎豹牢监系,从朝至暮,坐守行随。”这种报国无门,空怀壮志的苦涩和悲凉,不仅是曾瑞的个人感受,也是当时壮志难酬,报国无门的文人才士共同的时代悲剧。

曾瑞的言情散曲有风情和闺情两种类型。风情作品趋俗,闺情作品则偏雅。风情作品多描写现实中倡优妓女的生活。有的揭露了妓女不认人只认钱的虚情假意:“黄肇村,冯魁蠢,虽有通神钞和银。奴非不爱双生俊,字老严,坡撇狠,钱上紧”。(〔南吕·四块玉〕《嘲妓家》)有的表达了对倡优女子的同情:“春花秋月,歌台舞榭,悲欢聚散花开谢。恰和协,又离别,被娘间阻郎心起。离恨满怀何处说。娘,毒似蝎。郎,心似铁。”(〔中吕·山坡羊〕《妓怨》)这些作品大多比较散漫随意,有的甚至极其粗俗:“我共你,莫相离,肉铁索更粘如胶共漆。系着眉毛,结着鬃髻,硬顶着头皮,熬一个心先退。”(〔中吕·迎仙客〕)与风情作品相比,表现闺情作品,情调上较为雅致,写作态度比较严肃,更多高雅的士大夫情趣:“孤雁悲,寒蛩泣,恰待团圆梦惊回。凄凉物感愁心碎。翠黛颦,珠泪滴,衫袖湿。”(〔南吕·四块玉〕《闺情》)词藻华丽,情景交融,含蓄婉转,有婉约词的风格。

曾瑞散曲数量多,言志、抒情、赋物各类题材均有涉及,作为悠游于市井间的下层平民文人,“曾瑞的散曲,不仅题材内容驳杂,其风格也甚为多样,豪放与清丽多格并存,但其主体风格仍是豪放诙谐,故应属豪放一派。”^①

王伯成(约1265—1330前),涿州(今河北涿州)人。生平事迹不详,《录鬼簿》列为“前辈已死名公”,贾仲明补《录鬼簿》称他和马致远是“忘年交”,当是北籍南下曲家。著有杂剧3种,今存1种。又有《天宝遗事》诸宫调。今存散曲套数3篇,小令2首。

王伯成套曲虽只存世三篇,却在内容和艺术格调上各具特色。〔越调·

① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第249页。

斗鹤鹑]描绘了杭州锦绣繁华的自然美景,色彩明亮清丽:

香馥馥花开满路,碧粼粼水绕孤村,绿茸茸芳草烟迷。扬鞭指处,堪画堪题。更那堪,竹坞人家傍小溪。彩绳高系,春色飘零,花事狼藉。

——〔紫花儿序〕

一帘红雨落花飞,酝酿蜂儿蜜。跨蹇携壶醒还醉,草凄凄,融融沙暖鸳鸯睡。韶光景美,和风暖日,惹起杜鹃啼。

——〔小桃红〕

写景状物明快爽朗,清丽典雅。但更为独特的是其长篇叙事套曲〔般涉调·哨遍〕《项羽自刎》。这套曲子咏古吊今,借历史题材抒发自己心结,用极精炼的笔墨,重点突出地概括了项羽的一生。与前代项羽的英雄形象相比,王伯成塑造的项羽形象着力渲染项羽英雄末路的凄惨和悲凉之感。这是散曲史上第一部历史题材的叙事长篇,叙事朴中见华,充分体现了王伯成散曲旷放豪爽的主体风格。写项羽之威:“虎视鲸吞相并,灭强秦已换炎刘姓。数年逐鹿走中原,创图基祚隆兴。各驰骋,布衣学剑,陇亩兴师,霸业特昌盛。”气势雄壮;述项羽之败“杀五侯虽惧怯,奈只身枉战争,自知此地绝天命。壮怀已丧英雄气,巨口全无叱咤声。寻思到一场长叹,百战衰形”,慷慨悲凉。全曲描写的历史场景、项羽心理,与作者感喟交织在一起,确为一篇波澜壮阔的巨制。如果说《项羽自刎》还是借他人酒杯浇自己块磊,〔般涉调·哨遍〕《赠长春宫雪庵学士》套,则更为直接地展现了王伯成的人生经历和心态。此套曲是为赠雪庵学士弃官入道而写,主调当然是悟道的人生作为理想。但悟道之中,又有多少痛苦的人生经历,难解的矛盾心态:“过隙驹难留时暂,百年几度聪明暗。尘事饱经谙,叹狙公暮四朝三。抵自惭,远投苍海,平步风波,空擘骊龙颌。谩赢得此身良苦,家私分外,活计尴尬。寝食玉锁紧牵连,行坐金枷自披担。世累相萦,阴行难修,业缘未减。”对悲剧历史人物的歌吟,对人生的矛盾彷徨,使王伯成的豪放之曲风,多了深沉的悲剧性情调。

元前期以豪放宏肆著称的曲家,豪放都不是他们的唯一风格。而且随着时代的推移,散曲文学自身的变化,深重沉郁基调愈加浓厚,豪放宏肆渐渐隐退。不过,在清丽之风盛行的元后期,这种豪放宏肆风格在一些曲家的创作中,仍占有相当的地位。

四、以谐俗善谑为特色的曲家

“俗趣”是散曲文学的本色之一,前期散曲家的创作中,或多或少都有趋俗的表现。而杜仁杰、王和卿将散曲趋俗的特点发展到极致,将口语和俗趣全方位地融入到散曲的创作之中,形成以谐俗善谑为特征的艺术风格,他们创作中极具俗趣的诙谐调笑,完全口语化的语言模式,彻底颠覆了早期散曲“类词化”的文人雅趣,开创了另外一种嘲戏调侃、滑稽逗笑的风格。

杜仁杰(约1201—约1284),原名之元,又名征,字仲梁,先号善夫(一作善甫),又号止轩。济南长清(今属山东济南)人。他是由金入元的名士,元初,屡被征召不出。至80岁而亡,始终未仕,惟云游山水,交契文友。《录鬼簿》把他列入“前辈已死名公”,称其为“散人”。今存散套4篇,小令1首。

杜仁杰散曲皆取材于社会生活的实践,或抒发处世感慨,或记叙男女恋语,或描摹世俗风情,内容丰富,情感饱满,有血有肉,活泼生动。他散曲最突出的特色就是“善谑”,“谑”,玩笑的意思,即指其套曲好玩而滑稽。其“善谑”最具代表性作品就是〔般涉调·耍孩儿〕《庄家不识勾栏》:

风调雨顺民安乐,都不似俺庄家快活。桑蚕五谷十分收,官司无甚差科。当村许还心愿,来到城中买些纸火。正打街头过,见吊个花碌碌纸榜,不似那答儿闹穰穰人多。

〔六煞〕见一个人手撑着椽做的门,高声的叫“请请”,道“迟来的满了无停坐”。说道“前截儿院本《调风月》,背后么末敷演《刘耍和》。”高声叫:“赶散易得,难得的妆哈。”

〔五煞〕耍了二百钱放过咱,入得门上个木坡,见层层叠叠团圞坐。抬头觑是个钟楼模样,往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐,又

不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。

〔四煞〕一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。

〔三煞〕贪了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。

〔二煞〕一个妆做张太公，他改作小二哥，行行行说向城中过。见个年少的妇女向帘儿下坐，那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥相说合，但要的豆谷米麦，问甚布绢纱罗。

〔一煞〕教太公往前挪不敢往后挪，抬左脚不敢抬右脚，翻来覆去由他一个。太公心下实焦燥，把一个皮棒槌则一下打做两半个。我则道脑袋天灵破，则道兴词告状，划地大笑呵呵。

〔尾〕则被一胞尿，爆的我没奈何。刚捱刚忍更待看些几个，枉被这驴颓笑杀我。

这套曲子描写一个庄户汉秋收后进城，到勾栏看戏的种种经历。曲中展示了诸多滑稽诙谐的画面，读起来不仅轻松有趣，同时借这个庄户人的口吻，真实地再现了元代勾栏演戏时剧场、戏台、道具、乐队乃至化妆、角色等重要情况，为元代戏曲史的研究提供了重要的史料。套曲虚构的庄稼汉进城的情节，以及如此世俗化的，憨态可掬的有趣的人物形象，在以前的文人诗歌创作，还很少出现过，极致化地反映了元初散曲以俗为尚的审美追求，而这种代言体口语化诙谐的叙述方式，也在元后期的散曲创作中得到了继承，睢景臣〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》等套曲，可以说是直承其衣钵。杜仁杰这种滑稽戏谑之风，在其另一首套曲〔般涉调·耍孩儿〕《喻情》中也有反映。该篇写的是失恋女子心态这种常见题材，但却用了大量民间口语和歇后语：“铁球儿漾在江心内，实指望团圆到底。失群孤雁往南飞，比目鱼永不分离。王屠倒脏牵肠肚，毛宝心毒不放龟。老母狗跳墙做得个挟势，把我做扑灯蛾相戏，掠水燕双飞”。笔触老辣而有谐趣，语言丰富而活泼。这种通俗、诙谐、直露的市井语言，风格与同时代的“类词化”的雅化散曲风格是迥然不同的。

“是元散曲‘滑稽’一路的开山”，“又是民俗题材的先河”^①。

王和卿(约1216—约1266)，祖籍太原(今属山西)。才高名重，性滑稽，居燕京时与关汉卿交情甚厚。《录鬼簿》列为“前辈名公”，但各本称呼不同，天一阁本称为“王和卿学士”，孟称舜本却称他为“散人”。他与关汉卿是同时代人，而又比关汉卿早卒。陶宗仪《南村辍耕录》曾记载他与关汉卿互相讥谑的情况，并且说他“滑稽佻达，传播四方”。^②今存小令21首，套曲3篇。

王和卿散曲从题材内容到艺术风格，都具有一种滑稽诙谐之风。其散曲题材往往是为世俗所不耻，传统文学不用的一些世俗化场景。如〔双调·拨不断〕《偷情为获》歌咏“偷情”在同时代的散曲题材中是少见的：“鸡儿啼，月儿西，偷情方暂出罗帏。兢兢业业心儿里，谁知又被人拿起，含羞忍耻”。又如〔双调·拨不断〕《胖妻夫》语言露骨，滑稽可笑，有一种“审丑”的极端化倾向：“一个胖双郎，就了个胖苏娘，两口儿便似熊模样。成就了风流喘豫章，绣帏中一对儿鸳鸯象，交肚皮厮撞”。王和卿散曲的咏物之作，也往往不是传统意义上的严肃文学，而是一种滑稽戏谑的游戏笔墨，如〔双调·拨不断〕《长毛小狗》“丑如驴，小如猪，《山海经》检遍了无寻处。遍体浑身都是毛，我道你有似个成精物，咬人的箝帚”。王和卿散曲不仅题材的选择崇尚粗俗丑陋、奇异怪僻，一反中国传统诗歌意象的象征寓意，而且艺术表现也崇尚滑稽调侃、直白浅露。即便是一些写得较为严肃的男女恋情之歌，活泼情调中仍具有王和卿的“蒜酪”味，如〔仙吕·一半儿〕《题情》：“鸦翎般水鬓似刀裁，小颗颗芙蓉花额儿窄，待不梳妆怕娘左猜。不免插金钗，一半儿鬃松一半儿歪”。纯为口语化的措辞，通俗生动，有醇厚的俗谣俚曲色彩。

王和卿散曲最为知名的是〔仙吕·醉中天〕《咏大蝴蝶》：

弹破庄周梦，两翅架东风。三百座名园一采个空。难道风流种，唬杀寻芳的蜜蜂。轻轻的飞动，把卖花人搨过桥东。

① 李昌集：《中国古代散曲史》，第477、478页。

② 陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局1959年版，第279页。

曲子以大胆的梦想、夸张的手法咏蝴蝶,语言生动,诙谐有趣。曲中对大蝴蝶的描写,是王和卿咏物曲常有的夸张调笑,还是讽刺四处拈花惹草的恶少,或是有所寄托自抒怀抱,人们的看法颇为不一,或以为《大蝴蝶》“以奇特的想象,狂放的气魄,夸张的手法,滑稽诙谐的语言表述大蝴蝶,实是写放荡不羁的文人,也可以说是作者的自况”^①。又有人认为,“本曲首先是一种文字游戏,其幽默诙谐的笔调,更增加了它的游戏性……这种方法本身曲折透露了放荡不羁的‘散人’性格,映现着某种玩世不恭的文人气质,在这个意义上,‘文人自况’尚不离太远,而映射恶少的‘讽刺’说不免穿凿过甚了”。^②

总之,王和卿滑稽诙谐之曲是其玩世不恭,游戏人生的“滑稽佻达”性格的折射,其曲既有民间歌谣活泼而鲜活的精神,也带有俳优习气,从而将元散曲的以俗为尚,扭丑为美、滑稽戏谑之风,发展到了极端。

第三节 元代前期散曲的巨擘:关汉卿与马致远

元前期散曲创作中,成就最高,最具代表性的曲家,是关汉卿和马致远。他们以丰富多彩的曲作,宣告了一个散曲文学全面繁荣时代的到来,形成了散曲史上第一个创作高峰。

一、诸体并存的关汉卿散曲

关汉卿(约1230—约1310),号一斋,已斋叟。其生平资料散见各类典籍,而颇不一致。《录鬼簿》:“前辈已死名公有所编传奇行于世者”类下第一名即是关汉卿,这也是现存有关关汉卿最早的原始资料。但该传却十分简单,仅十余字:“关汉卿,大都人。太医院尹。号已斋叟。”并且,这十余字,不同版本的《录鬼簿》还有出入,在《录鬼簿》天一阁本中,“太医院尹”作“太医院户”,则汉卿并未曾出仕。朱经《青楼集序》亦云:“我皇元初并海宇,而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈,皆不屑仕进,乃嘲风弄月,留连光景,庸

① 李修生:《中国文学史纲要》第3册,北京大学出版社1990年版,第263页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第507页。

俗易之,用世者嗤之,三君之心,固难识也。”^①则至少说明关汉卿在元代未曾入仕。然《析津志》为北京最早之方志,亦是元代史料。其《名宦志》中云:“关一斋,字汉卿,燕人。生而倜傥,博学能文,滑稽多智,蕴藉风流,为一时之冠。是时文翰晦盲,不能独振,淹于辞章者久矣。”该书中所列关一斋,姓、字、号、籍里与《录鬼簿》关汉卿本传吻合,行事性格也与关汉卿轶事和作品所反映的性格相同,关一斋当即曲家关汉卿。《析津志》入《名宦》,则汉卿曾经入仕,只是未言明汉卿任何职。或即《录鬼簿》之“太医院尹”。元初除太宗九年,(1237)曾开科举一次外,直到皇庆二年(1313)才恢复科举制度,文人儒士失去进身之路,往往不得志。“贡举法废,士无入仕之阶,或习笔以为吏胥,或执仆役以事官僚,或作技巧贩鬻以为工匠商贾。”^②汉卿即便曾入仕为太医院尹,也是以技艺进,而非以其所长之文翰而振者。并且为时当不太久,即辞官而去,他有散曲《闲适》云:“跳出红尘恶风波,槐阴午梦谁惊破,离了名利场,钻入安乐窝”。可见他出仕的态度是不积极的,完全可能不得志弃官而去,以嘲风弄月的市井平民文人终其一生,所以《析津志》亦说他“淹于辞章者久矣”。

历代文人中不仕和弃官归隐者不乏其人,但关汉卿等元代不仕文人却和传统文人隐逸者不同。他们不是将山林田园,而是将市井作为了归宿。这从他们的交游和作品表现出的生活可以看得出。《录鬼簿》载与汉卿有交往的曲家有杨显之、梁进之(天一阁本作退之)、费君祥等。《南村辍耕录》又载有汉卿与曲家王和卿相讥谑之事。这些人均为大都人,可见汉卿曾在大都活动,与许多曲家交往,在大都构成了一个元曲艺术生产的群体。关汉卿和青楼歌妓交往甚多。他有散套〔南吕·一枝花〕《不伏老》。虽不一定完全是写实,也反映了其生活侧面:

攀出墙朵朵花,折临路枝枝柳。花攀红蕊嫩,柳折翠条柔。浪子风流。凭着我折柳攀花手,直煞得花残柳败休。半生来折柳攀花,一世里

① 朱经:《青楼集序》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第15页。

② 宋濂:《元史》,中华书局1976年版,第2017页。

眠花宿柳。

——〔一枝花〕

元代文人曲家游于秦楼楚馆是一时风俗。但曲家的冶游于烟花路上，不仅仅是一种放纵的生活方式，同时也是元曲生产者和传播者的交流接触。因为在元代，妓者往往就是曲的传唱者，同时女艺人往往又是歌妓，《青楼集》中记录歌妓，强调其色艺双绝，正是当时艺人生存状态的反映。可能和关汉卿有过交往的歌妓中，以杂剧艺人珠帘秀最著名。珠帘秀，《青楼集》云其：“姓朱氏，行第四，杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙。”^①珠帘秀与当时文人和曲家有广泛联系，当时文人与之咏赠者甚众。王恽、卢挚、冯子振、胡祇遹都有题咏。关汉卿咏赠珠帘秀之事，虽只见于《青楼集》说集本，另外一些《青楼集》版本珠帘秀小传中不载，但当是事实无疑，关汉卿〔南吕·一枝花〕《赠珠帘秀》，至今尚存。关汉卿作《赠珠帘秀》当是在南方，曲中即言“千里扬州风物妍，出落着神仙”。元灭南宋后，大批北籍文人南下，关汉卿亦当在此时南下至扬州、杭州等地，其散曲有咏杭州景的，是他南游的明证。关汉卿有《大德歌》，表明他大德年间尚在世，其时他已大约 80 岁了。

关汉卿是杂剧名家，据《录鬼簿》，他曾创作了 60 多部杂剧，今尚存 18 部。他的散曲创作数量也很丰富，今存小令 41 首，联章体组曲 1 篇，套数 13 篇，残套 2 篇。这些作品的曲牌、曲题和内容如下表：

宫调曲牌	题目	数量	令/套	内容
〔正宫·白鹤子〕	无题	4	小令	闺情
〔仙吕·醉扶归〕	秃指甲	1	小令	嘲戏歌妓秃指甲
〔一半儿〕	题情	4	小令	爱情闺怨
〔南吕·四块玉〕	闲适	4	小令	恬退乐隐
〔中吕·朝天子〕	从嫁媵婢	1	小令	女性情态
〔普天乐〕	崔张十六事	16	小令	崔莺莺、张君瑞故事

① 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第 19 页。

宫调曲牌	题目	数量	令/套	内容
〔商调·梧叶儿〕	别情	1	小令	思妇别情
〔双调·沉醉东风〕	无题	5	小令	闺怨和离情别绪
〔碧玉箫〕	无题	10	小令	闺情、别情等
〔大德歌〕	无题	19	小令	四季闺怨,崔莺莺、苏小卿等故事
〔黄钟·侍金香童〕	无题	1	套数	思妇闺怨
〔仙吕·翠裙腰〕	闺怨	1	套数	思妇闺怨
〔南吕·一枝花〕	赠朱帘秀	1	套数	赠杂剧艺人朱帘秀
	杭州景	1	套数	咏杭州风物
	不伏老	1	套数	自述怀抱、行迹
〔中吕·古调石榴花〕	怨别	1	套数	思妇闺怨
〔大石调·青杏子〕	离情	1	套数	思妇闺怨
〔越调·斗鹤鹑〕	女校尉	2	套数	蹴鞠
〔双调·新水令〕	无题	2	套数	一首写男女幽会,另一首亦写闺情
〔双调·乔牌儿〕	无题	1	套数	人生易逝,贵恬退适意
〔仙吕·桂枝香〕	无题	1	套数	思妇别情
〔大石调〕失牌名	无题	1	残套	内容不明,似为闺情
〔般涉调·哨遍〕	无题	1	残句	内容不明

如上表所示,关汉卿散曲中言志抒怀的恬退适意之作和歌咏男女爱情的篇章占了大多数。〔双调·乔牌儿〕套曲可以说是全面反映了关汉卿的人生哲学:

〔乔牌儿〕世情推物理,人生贵适意。想人间造物搬兴废,吉藏凶凶暗吉。

〔夜行船〕富贵那能长富贵,日盈昃月满亏蚀。地下东南,天高西北,天地尚无完体。

〔庆宣和〕算到天明走到黑,赤紧的是衣食。兔短鹤长不能齐,且休题,谁是非。

〔锦上花〕展放愁眉,休争闲气。今日容颜,老如昨日。古往今来,恁

须尽知，贤的愚的，贫的和富的。

〔幺〕到头这一身，难逃那一日。受用了一朝，一朝便宜。百岁光阴，七十者稀。急急流年，滔滔逝水。

〔清江引〕落花满院春又归，晚景成何济！车尘马足中，蚁穴蜂衙内，寻取个稳便处闲坐地。

〔碧玉箫〕乌兔相催，日月走东西。人生别离，白发故人稀。不停闲岁月疾，光阴似驹过隙。君莫痴，休争名利。幸有几杯，且不如花前醉。

〔歇拍煞〕恁则待闲熬煎闲烦恼闲萦系，闲追欢闲落魄闲游戏。金鸡触祸机，得时间早弃迷途。繁华重念箫韶歇，急流勇退寻归计。采蕨薇洗是非；夷齐等巢由辈。这两个谁人似得？松菊晋陶潜，江湖越范蠡。

在关汉卿眼中的“世情物理”难以把握，充满不可知性。吉凶福祸互为表里，天地本就不完美，万物如烟虚幻，人生烦恼多多，贤愚贫富总不免一死，沉浮于名利场，终是一场空。“人生贵适意”，“受用了一朝”，“一朝便宜”，“寻取个稳便外闲坐地”，像陶潜、范蠡般急流勇退，恬淡自守才是上上计。关汉卿的这种人生观，在士失其业，文人才士志不得伸的元代社会，很具有代表性，闲适自在，恬退乐隐也是元散曲中一再歌唱的主旋律。但关汉卿纵意闲适，与传统士大夫的山林之志，又有很大不同：

旧酒投，新醅泼，老瓦盆边笑呵呵。共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡，我出一个鹅，闲快活。

——〔南吕·四块玉〕

既不是流连山水，也不是琴书相伴，而是尽享自然随意的世俗生活。山水景物这类在传统文人诗歌和元散曲中都占极大比重的内容，并不是关汉卿散曲歌唱的重点所在。其散曲中，真正可以称为咏景的散曲，只有《杭州景》一套，而此曲所咏，是杭州这座繁华都市的风物景象，多的是世俗人间之景，并没有太多纯粹自然景物的描写。沉湎山水，隐遁林泉这些传统的高雅超脱方式，并不是关汉卿所追求的，传统文人鄙夷不屑的市井世俗生活，才是他追

求不懈的。前面所述〔南吕·一枝花〕《不伏老》，正是关汉卿人格最为典型的写照。放浪行骸的传统文人，在关汉卿以前和以后都不乏其人。但在作品中这样豪迈热烈，理直气壮地宣告和正统的文人儒士治国平天下理想的分离，与文人士大夫清雅生活和道德观念的分离，而以市井间花街柳巷为归宿的又有几人？关汉卿这类散曲的文学精神，与传统诗歌绝然不同，其精神气息，不仅影响了有元一代散曲文学的创作，在中国文学史上，也散发出独特的光芒。

爱情是关汉卿散曲中表现最多的内容。情人的离情别绪，思妇的深闺幽怨被他写得深切感人：

咫尺的天南地北，霎时间月缺花飞。手执着饯行杯，眼阁着别离泪。
刚道得声“保重将息”，痛煞煞教人舍不得。“好去者，望前程万里！”

——〔双调·沉醉东风〕

子规啼，不如归，道是春归人未归，几日添憔悴。虚飘飘柳絮飞，一
春鱼雁无消息，则见双燕斗衔泥。

——〔双调·大德歌〕《春》

前一曲写女子送别情人。先从时空的角度极写离别瞬间的悲哀，奠定全曲的情感基调。再写送别的情景，告别的言语，准确地表现了女子不能自持的痛苦情态。语言本色，明白如话，刻画细致入微，传情真率透彻，将送别女子时而含蓄时而坦率的情感，表现得真挚动人。后一曲写思妇怀念远人。首二句“子规啼，不如归”，既写景，又写时。此时此景，触动了思妇的情怀，引出了第三句：“道是春归人未归。”再直接写思妇盼人不至，饱受精神折磨的憔悴、忧心和百无聊赖。结尾宕开一笔，以“则见双燕斗衔泥”来反衬思妇的孤独独处。全曲以比兴手法起兴，再继以思妇的寂寞身影，由表及里，层层深入，含蓄委婉地表达了思妇的愁情别绪。

爱情是传统诗歌中一再抒写的主题，关汉卿散曲中的爱情之歌，除了与传统诗词一样写得含蓄深切外，有些也写得非常直接明白：

你性随邪,迷恋也不来也,我心痴呆,等到月儿斜。你欢娱受用别,
我凄凉为甚迭!休谎说,不索寻吴越!嚯,负心的教天灭!

——〔双调·碧玉箫〕

以独白的形式,将女子的爱恨情仇心理表现得炽烈而直接。这种独白代言的方式,文人诗词中不多见,而从汉乐府《上邪》、《有所思》等开始,在民间歌谣中,一直是习见的表现方式。关汉卿爱情曲的直白,有时真有点令人“不忍对殢”^①:

面比花枝解语,眉横柳叶长疏,想着云和雨。朝还暮,但开口只是长吁。纸鸢儿休将人厮应付,肯不肯怀儿里便许。

——〔双调·沉醉东风〕

将“性”这种文人爱情诗歌里比较讳言的内容直接写了出来。齐梁宫体诗等文人诗里也写情色,但写得浮艳暧昧,措辞也文人化。而关汉卿这类作品,真率直白,洋溢着世俗社会市井生活的勃勃生机,是大俗之作,但又和王和卿的浅俗滑稽不同,俗中又有雅趣。

关汉卿散曲中也有雅致的一类,但他的审美品味总体是趋俗的,是元前期以俗为尚曲风的最重要作家。但关汉卿散曲的艺术风格是多样化的。豪放泼辣与温和典雅,沉重庄肃与诙谐有趣,含蓄蕴寄与急切透辟这些相反的艺术品格,都可以在他的创作中找到实例。关汉卿的许多散曲,都一反传统诗词含而不露、端庄矜持之态,痛快淋漓,不掖不藏,语言尖新,浅俗如话,很具有散曲的本色特质。但本色不等于没有艺术加工锤炼,元人评关曲为“奇巧”^②,正是注意到了关汉卿散曲看似通俗随意,大量运用方言口语,却对艺术技巧的极端重视。关汉卿散曲在诗歌史上占有重要地位,不仅是因为其深刻反映了元代市井文人的精神面貌,也是因为其独特艺术气质及其产生的多方

① 贯云石:《阳春白雪序》,《历代散曲汇纂》,浙江古籍出版社1998年版,第1页。

② 杨维桢:《周月湖今乐府序》,《东维子集》卷一一,文渊阁四库全书本。

面影响。

二、雅俗双炼的马致远散曲

马致远(约1250—1321后),^①号东篱,致远为名或字未详。马致远的生平创作,最有代表性的史料就是《录鬼簿》卷上的记载:

马致远,大都人,号东篱老,江浙省务提举。贾仲明吊词:万花丛里马神仙,百世集中说致远,四方海内皆谈羨。战文场,曲状元,姓名香贯满梨园。《汉宫秋》、《青衫泪》、《戚夫人》、《孟浩然》,共庾白关老齐肩。

马致远是大都人^②,大都是元代,尤其是元初最活跃的元曲艺术圈之一。马致远曾任江浙省务提举,晚年所写散曲多江南风景,说明他也曾生活于江浙地区。元灭南宋后,设杭州路总官府,后又立江浙行省,省治在杭州。作为当时全国经济最发达的地区,杭州在当时十分具有吸引力,大批北人游历或迁居杭州,杭州很快成为一个元曲艺术活动中心。

马致远是元贞书会中的一员,元贞书会是以元成宗年号命名的一个书会组织。书会是宋元间十分流行的民间结社,它“虽亦以较论文艺为宗旨,而讲求者为谈谐歌唱之词,与诗文社之专重古文学者异”^③。书会里的作家称为才人,他们大都是沦落都市,谋生无路,才为勾栏瓦舍的各种演唱伎艺写作唱词、话本或杂剧,书会是作家和演出界紧密联系的组织。长于写末本戏的马致远,虽不像关汉卿等那样,有与歌妓交往的韵事流传,但作为书会才人,艺人求取好本的“恩官”^④,他与艺人还是有密切交往。不仅“姓名香贯满梨

① 关于马致远的生卒年,或以为1250年至1321到1323年(冯沅君《古剧汇说》);或说:“大约生于十三世纪四十年代,死于十四世纪一十年代。”(王沛林《马致远》,载《河北文学》1962年第1期);等等,学界说法不一。赵义山认为马致远在曲坛活动时较关汉卿、白朴等稍后,其散曲代表作多作于元贞大德以后。(《马致远张可久等散曲创作活动年代考》,载《斜出斋曲论前集》,四川人民出版社1999年版)本书采用赵说,将马致远放在关汉卿之后,元前期曲家之末论述。

② 孙楷第:《元曲家考略》或疑为广平人,台湾文史哲出版社1989年版,第132页。

③ 孙楷第:《元曲新考·书会》,文载《沧州集》(下册),中华书局1965年版。

④ 无名氏:《汉钟离度脱蓝采和》第一折,《全元戏曲》(第七卷),人民文学出版社1999年版,第118页。

园”，而且还和艺人合写过杂剧作品。

马致远的一生，和传统的文人知识分子的生活经历有很多相同之处。他青年时代曾有过功名追求，“且念鰥生自年幼，写诗曾献上龙楼”（〔黄钟·女冠子〕）。由于时代的原因，他不能由科举之途入仕，“叹寒儒，漫读书，读书须索题桥柱。题柱虽乘驷马车，乘车谁买长门赋。且看了长安回去。”（〔双调·拨不断〕）。入仕后也只能困于下吏，“困煞中原一布衣”（〔南吕·金字经〕），仕为江浙省务提举（曹本作省务官），一个五品小吏，管理财赋钱谷，这并非“佐国心，拿云手”（〔南吕·四块玉〕《叹世》）的马致远志向所在，于是他去职归隐。他常表现否定功名利禄，不肯与浊世浮沉，赞美隐居生活的思想情绪，宣称自己“利名竭，是非绝。红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺。竹篱芭舍。”（〔双调·夜行船〕）。“裴公绿野堂，陶令白莲社”（〔双调·夜行船〕）是他理想的归隐生活。

马致远是元曲大家，杂剧作品存目 15 本，今存 7 本。散曲作品现存小令 115 首，套数 16 篇，残套 7 篇，数量在元前期散曲家中是最丰富的。马致远散曲涉及的内容范围十分广泛，全面地反映那个时代文人的精神面貌和生活状态。下面就是对马致远散曲的梳理：

宫调曲牌	题目	数量	令/套	主要内容
〔仙吕·青歌儿〕	《十二月》	12	小令	十二个月的风景心情
〔南吕·四块玉〕	《恬退》	4	小令	隐逸之情
	《天台路》	1	小令	咏史，刘阮遇仙
	《紫芝路》	1	小令	咏史，昭君思乡
	《浔阳江》	1	小令	咏史，司马聆琶
	《马嵬坡》	1	小令	咏史，玉环马嵬
	《凤凰坡》	1	小令	咏史，弄玉吹箫
	《蓝桥驿》	1	小令	咏史，裴航遇仙
	《洞庭湖》	1	小令	咏史，西施范蠡
	《临邛市》	1	小令	咏史，相如文君

宫调曲牌	题目	数量	令/套	主要内容
	《巫山庙》	1	小令	咏史,襄王朝云
	《海神庙》	1	小令	咏史,王魁桂英
	《叹世》	9	小令	叹世、咏怀、归隐
〔中吕·喜春来〕	《六艺》	6	小令	咏礼、乐、射、御、书、数
〔越调·小桃红〕	《四公子宅赋》	4	小令	四季景物
〔天净沙〕	《秋思》	1	小令	秋景,羁旅之感
〔双调·蟾宫曲〕	《叹世》	2	小令	咏史抒怀、隐逸
〔清江引〕	《野兴》	8	小令	隐逸之景、情
〔寿阳曲〕	《山市晴岚》等	8	小令	分咏潇湘八景
	无题	23	小令	咏闺怨相思之情
〔湘妃怨〕	《和卢疏斋西湖》	4	小令	歌咏西湖风光
〔庆东原〕	《叹世》	6	小令	咏项羽、诸葛亮等历史人物
〔拔不断〕	无题	15	小令	咏怀、叹世、恬退
〔仙吕·赏花时〕	《长江送风客》	1	套数	咏双渐小卿故事
	《孤馆雨留人》	1	套数	游子飘泊之感
	《掬水月在手》	1	套数	女性情态
	《弄花香满衣》	1	套数	女性情态
〔南吕·一枝花〕	《惜春》	1	套数	春景、春情
〔中吕·粉蝶儿〕	无题	1	套数	歌颂皇朝盛世
	无题	1	套数(残)	歌颂皇朝盛世
〔大石调·青杏子〕	《姻缘》	1	套数	女子情态
	《悟迷》	1	套数	自叙生活,感喟人生
〔般涉调·哨遍〕	《张玉娘草书》	1	套数	吟咏书法
	无题	1	套数	隐逸之情

宫调曲牌	题目	数量	令/套	主要内容
〔耍孩儿〕	《借马》	1	套数	爱马人的心情
〔商调·集贤宾〕	《思情》	1	套数	思念游子
	无题	1	套数(残)	双渐小卿故事
〔水仙子〕	无题	1	套数(残)	闺怨相思
〔双调·新水令〕	《题西湖》	1	套数	西湖景物
〔夜行船〕	无题	1	套数	闺怨相思
	无题	1	套数	伤时、叹世、乐隐
〔行香子〕	无题	1	套数	恬退乐隐
〔乔牌儿〕	无题	1	套数(残)	乐隐
失牌名残曲	无题	2	套数(残)	内容不明
〔黄钟·女冠子〕	无题	1	套数(残)	“志未酬”之情

马致远散曲的内容十分丰富,举凡自我感受,世事人情,隐逸之怀、别情恋情,自然景物、历史故事等等,都是他歌咏的对象。而其中,尤其侧重写景咏物、言志抒怀、咏史叹世、恬退归隐。

元散曲中,描写自然风光、人造景观和游赏感受的作品数量最多^①。马致远散曲中描写景物之作很有特点。〔双调·寿阳曲〕以一组小令,描写山市晴岚、远浦归帆、平沙落雁、潇湘夜雨、烟寺晚钟、洞庭秋月、渔村夕照、江天暮雪八种自然美景。作者所写潇湘八景,可能是画家的画卷所绘之景,而未必是实景,但描写优美,风景明丽,境界阔大。小令〔双调·湘妃怨〕《和卢疏斋西湖》写春夏秋冬四季西湖之景各有其胜,并以西施各种美态相比譬。套曲〔双调·新水令〕《题西湖》,写西湖“江山自然如画”的美景,更是纵横恣肆,淋漓尽致:

〔胡十八〕云外塔,日边霞,桥上客,树头鸦,水亭山阁日西斜。老子,

① 王忠林:《元代散曲论丛》,台湾中国文化大学出版部1983年版,第2页。

醉么，疑阆苑泛浮槎。

〔阿纳忽〕山上栽桑麻，湖内寻生涯，枕头上听鼓吹鸣蛙，江上听甚琵琶。

〔尾〕渔村偏喜多鹅鸭，柴门一任绝车马。竹引山泉，鼎试雷芽，但得孤山寻梅处，苔间草屐，有林和靖是邻家，喝口水西湖上快活煞。

西湖美景和恬退乐隐之情相融合，大自然不仅是审美的对象，更是诗意的栖居之所。在写景为主的曲子中，自然风光折射着他的恬淡心灵和自由的精神，而在言志抒情为主的曲子中，自然美景也一再出现：“酒旋沽，鱼新买，满眼云山画图开，清风明月还诗债。”（〔南吕·四块玉〕《恬退》）“二十年飘泊生涯”（〔大石调·青杏子〕《悟迷》）曾有的怀抱理想，凌云壮志，都未能实现，只好寄情于自然：“九重天、二十年，龙楼凤阁都曾见。绿水青山任自然。”（〔双调·拨不断〕）“清风明月”、“绿水青山”是其精神的归宿和灵魂的家园。

马致远散曲中比描写景物更具代表性的，就是叹世归隐。叹世归隐是元散曲的主旋律，很多作家都曾写过，但马致远之作却写得更为淋漓尽致，放逸宏丽，带有更多的主观感情色彩，更鲜明的时代烙印。慨叹世情和归隐田园在马致远的散曲中，具有紧密的联系。他往往是由叹世而生隐逸之情，或以隐逸者的立场，来感喟世情。不仅如此，他描写景物、自述怀抱、歌咏历史等最终也都落到远离尘杂，恬退归隐上。甚至咏“六艺”之“礼”，也结到“柳溪中，人世小蓬瀛”〔中吕·喜春来〕上。

马致远在三个曲牌下有以《叹世》为标题的小令 17 首，是其半世生活体验和复杂思想感受的直接表白，感叹追求功名利禄的不值，表现自己对人世的彻悟，是其叹世的主要内容。“两鬓皤，中年过”（〔南吕·四块玉〕），“佐国心、拿云手”（〔四块玉〕）尽付东流。“人间宠辱都参破，种春风二顷田，远红尘万丈波，倒大来闲快活”（〔四块玉〕）。牢骚殆尽，对人间的荣辱得失、是是非非，丧失了热情，力图从宁静的隐士生涯中，求得精神上的解脱和满足：

东篱半世蹉跎，竹里游亭，小字婆娑。有个池塘，醒时渔笛，醉后渔

歌。严子陵他应笑我，孟光台我待学他。笑我如何？倒大江湖，也避风波。

——〔双调·蟾宫曲〕《叹世》

咸阳百二山河，两字功名，几阵干戈。项废东吴，刘兴西蜀，梦说南柯。韩信功兀的般证果，蒯通言那里是风魔。成也萧何，败也萧何；醉了由他！

——同上

以酒自遣，以沉浮山水之间，放逸林园、江湖中为乐，是马致远一再歌吟的主题：“东篱本是风月主，晚节园林趣。一枕葫芦架，几行垂杨柳，是搭儿快活闲住处。”（〔双调·清江引〕《野兴》）这两首曲子亦是如此。第一首感叹岁月流逝，人世蹉跎，以出尘避世，放浪形骸，醉歌江湖为乐。第二首藉由对历史人物的否定，来表达其功业名望一无所用的价值观。对历史人物的功业采取一种虚无主义的否定态度，是马致远散曲一贯的思想倾向。如六首〔庆东原〕《叹世》咏历史人物项羽、虞姬、诸葛亮、曹操、石崇等，都结以“不如醉还醒，醒还醉”。马致远对历史的这种虚无态度，与其心境有密切的关系，是其无奈愤激的呐喊，“绝对不是无是无非的，而正是对历史和现实的无是无非的无奈，而这无奈是极悲痛的事，这才是真正的悲剧。”^①

〔双调·夜行船〕“百年光阴一梦蝶”是马致远散曲叹世归隐主题的一个全方位表现：

百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花谢。急罚盏夜阑灯灭。

〔乔木查〕想秦宫汉阙，都作了衰草牛羊野，不恁么渔樵没话说。纵荒坟横断碑，不辨龙蛇。

〔庆宣和〕投至狐踪与兔穴，多少豪杰，鼎足虽坚半腰里折，魏耶，

^① 李修生：《马致远评传》，《中国历代著名文学家评传》第四卷，山东教育出版社1985年版。

晋耶。

〔落梅风〕天教你富，莫太奢，没多时好天良夜。富家儿更做道你心似铁，争辜负了锦堂风月。

〔风入松〕眼前红日又西斜，疾似下坡车。不争镜里添白雪，上床与鞋履相别，休笑巢鸠计拙，葫芦提一向妆呆。

〔拨不断〕利名竭，是非绝。红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺，更那堪竹篱茅舍。

〔离亭宴煞〕蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣万事无休歇，何年是彻？看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来时那些：和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个重阳节。人问我顽童记者，便北海探吾来，道东篱醉了也。

这套曲被誉为万中无一的绝品，它不仅是马致远散曲最优秀的作品之一，在所有元散曲中，也是代表性之作。套曲的主旨是人生短暂易逝，世人应及早醒悟，寻找真正的生命意义。人生如梦，岁月频更，引发了作者对人生价值的思考，历史中的帝王将相、英雄豪杰、富贵权势者，荣耀显赫的生命情境伴随着的是身后幻灭，一切的丰功伟业都只是纸上虚名，终究难以永恒。权势富贵最终也只是一场空，抵不过时间岁月的流逝，看破红尘、与世无争的人生，才是人间真味，人生真正的意义不在功名利禄，而在生命情趣的把握。名利之徒“蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇。何年是彻？”现实社会“密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血”，丑恶、肮脏、黑暗。山林高士避开纷扰俗世：“红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺”的“竹篱茅舍”，多么诗意的栖居；“和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶”的清闲愉悦，多么高洁自然；“便北海探吾来，道东篱醉了也”的以醉避世，多么旷达自由。诗意的人生和诗意的自然奇妙契合，不为物役自适其适的，委之大化的生活自在随意。作者被社会放逐的残破心灵，在这样的理想人生境界，得到了温暖的慰藉。

像〔双调·夜行船〕这样的长篇抒情套数，在马致远的散曲中还不止一篇，这是马致远散曲中最具创新意义的类型，马致远之前，长篇散套多以叙事

为主,马致远以后,以散套抒情之作越来越多,表明套数这种源于俗文艺的形式已经雅化,前期散曲中令雅套俗的审美定势已经打破,散曲全面雅化和文人化已经开始。不过,马致远散曲虽以雅化倾向为主,但有的作品也充满俗趣。〔般涉调·耍孩儿〕《借马》就是这样的大俗之作:

〔耍孩儿〕近来时买得匹蒲梢骑,气命儿般看承爱惜。逐宵上草料数十番,喂饲得膘息胖肥。但有些秽污却早忙刷洗,微有些辛勤便下骑。有那等无知辈,出言要借,对面难推。

〔七煞〕懒设设牵下槽,意迟迟背后随,气忿忿懒把鞍来鞿。我沉吟了半晌语不语,不晓事颓人知不知?他又不是不精细,道不得他人弓莫挽,他人马休骑。

〔六煞〕不骑呵西棚下凉处拴,骑时节拣地皮平处骑。将青青嫩草频频的喂。歇时节肚带松松放,怕坐的困尻包儿款款移。勤觑着鞍和辔,牢踏着宝蹬,前口儿休提。

〔五煞〕饥时节喂些草,渴时节饮些水。着皮肤休使粗毡屈,三山骨休使鞭来打,砖瓦上休教稳着蹄。有口话你明明的记:饱时休走,饮了休驰。

〔四煞〕抛粪时教干时抛,尿绰时教净处尿。拴时节拣个牢固桩橛上系。路途上休要踏砖块,过水处不教践起泥。这马知人义,似云长赤兔,如益德乌骓。

〔三煞〕有汗时休去檐下拴,渲时休教侵着颊。软煮料草铡底细。上坡时款把身来耸,下坡时休教走得疾。休道人忒寒碎,休教鞭飏着马眼,休教鞭擦损毛衣。

〔二煞〕不借时恶了弟兄,不借时反了面皮。马儿行嘱咐叮咛记:鞍心马户将伊打,刷子去刀莫作疑。则叹的一声长吁气,哀哀怨怨,切切悲悲。

〔一煞〕早晨间借与他,日平西盼望你,倚门专等来家内。柔肠寸寸因他断,侧耳频频听你嘶。道一声“好去”,早两泪双垂。

〔尾〕没道理没道理,忒下的忒下的。恰才说来的话君专记,一口气

不违借与了你。

套曲生动描述借马过程中人物的心理活动和一系列动作情态,将一个爱马如命的吝啬鬼形象刻画得栩栩如生,挖苦讽刺中不乏滑稽的趣味。生动活泼的语言,诙谐幽默的描写,非常具有活力,很能感动人。这种滑稽谐谑与杜仁杰、王和卿等人的散曲有相通之处,但调侃之中有理解,嘲戏之中无鄙薄,其实是有点玩笑夸张意味的世俗生活图景。与喜使典用事,融诗、词、文语句于一炉的马致远的雅化作品相比,呈现出完全不同的审美风格。

马致远散曲无论是写景叹世、咏史言情的内容,还是其代表作不重韵、无衬字、韵险语峻的艺术特点,都表现了强烈的文人审美取向。朱权《太和正音谱》对曲家的评价总的来说取贵族和文人士大夫立场而弃平民意识。“古今群英乐府格势”的“元一百八十七人”,以马致远为第一,并云:“马东篱词,如朝阳鸣凤。其词典雅清丽,可与《灵光》、《景福》而相颉颃。有振鬣长鸣,万马皆瘖之意。又若神凤飞鸣于九霄,岂可与凡鸟共语哉?宜列于群英之上。”^①如果说散曲很大程度上是一种既和传统诗文有不解之缘,又源于俗文艺的诗歌形式的话,马致远在审美趣味上,是站在偏于传统雅文化一极的。马致远常被近人认为是豪放派的代表作家:“豪放一派,元人虽许冯子振、滕玉霄两人,而两人今日流传之曲不多,据其所流传者以观,实无以十分著明豪放之义,吾人未可盲从,当断以马致远为此派之代表也。”^②马致远散曲中,确也有许多豪放纵逸,意境高远之作。但古人论曲,很少有人将马致远曲视为豪放的。其实,马致远散曲的风格是多方面的,而又以境界的豪放纵逸与语言形式的炼俗为雅,共同构成其放逸宏丽,而不离本色的艺术特质。马致远扩大了曲的范围,提高了曲的意境,并且能适应各种题材而表现出各种不同的风格,因此他的曲,多属豪放之作,然而也有些是极清丽细密、闲适恬静的,“豪放”二字,实不足以范围他那波涛万状的才情。^③

① 朱权:《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第1页。

② 任讷:《散曲概论·派别》,《散曲丛刊》本。

③ 罗锦堂:《中国散曲史》,第68页。

散曲在金元之际众多文人士大夫和市井文人的共同参与和努力创作之下,到马致远生活创作的年代,其主要的题材内容,艺术风格都已成熟。马致远可以说是元前期通俗横肆、豪放为主的散曲向元后期清丽典雅曲风过渡的代表性人物。马致远以其丰富的创作,崇高的艺术成就,在散曲史上占有重要的地位。他的散曲作品,体现出元散曲由俗趋雅的历史流变,在元散曲艺术发展上具有继往开来的意义。

第十七章 元后期散曲的繁盛 与成就的多元呈现

元代后期,无论是散曲家还是今存散曲作品的数量,都多于前期。这一时期,散曲文学由北而南,在全国产生了广泛的影响,随着北籍曲家的南下,元后期不仅杭州成为了散曲文学的新中心,而且出现了大批南籍曲家。随着文人的染指愈多,后期散曲的艺术风格、审美趣味也发生了很大变化。前期散曲盛行的豪放本色之风,蒜酪之味,虽然仍存在于后期部分曲作中,但潜淌在前期散曲中的清丽典雅之流,在元代后期,已发展成为散曲文学的时代主潮,并产生了张可久这样的将散曲诗词化、雅化的一代大家。经过众多散曲家的共同努力,到元后期,散曲这种和民间文艺有千丝万缕联系的歌诗形式,与诗、词一样,成为文人诗歌殿堂的重要一员。散曲是古代诗歌发展史上,最后一种被彻底文人化的歌诗体式。从此,诗坛呈现并确立了诗、词、曲鼎足而立的诗体格局。

第一节 进入元代后期的曲坛景观

元代后期的曲坛,呈现出繁荣而多元的局面。少数民族重量级曲家的产生,南籍曲家的大量出现,使后期曲家的社会构成更为多元。而清丽曲风的成熟,乔吉、张可久这些清丽派大家的创作成就,令后期与前期散曲具有了不同的审美风貌。

一、后期曲坛的繁荣局面

元代后期,散曲创作紧承前期,跨入了一个更加繁盛的阶段。这一时期

主要的曲家是《录鬼簿》所说“方今已亡名公才人”与“方今名公和才人”，如郑光祖、范康、沈和、乔吉、睢景臣、刘时中、贯云石、薛昂夫、张可久、吴西逸、张鸣善、杨朝英、钟嗣成、汪元亨、杨维桢、倪瓒、汤式、兰楚芳等人。后期曲坛的繁荣，一方面表现在数量的增加上，后期比前期有更多的曲家和曲作出现，另一方面则表现在质的变化上，曲坛多样化的格局变得十分明显。

与前期曲家大多或是传统诗文作家，或是杂剧作家不同，后期曲坛出现了一批专攻散曲，或主要精力和主要成就在于散曲创作的作家。如张可久就是大力写作散曲，既不写杂剧，也没有诗文流传下来。后期的其他曲家，也多是以散曲名世，而少有诗、词留存。这些文人才士对散曲创作的全情投入，表明散曲代替诗、词，成为当时部分文人的主要抒情言志诗体。

后期曲坛繁荣的另一个标志，是北曲的南移和大量南籍曲家崛起。元灭南宋后，前期的北方曲家，如关汉卿、马致远等都南下游历，到了后期，如乔吉等北籍曲家，寓居江南四十多年，这类北籍而南居的曲家，可以说就是南方曲家。更为重要的是，南方本土曲家开始大量出现。这些南方曲家既受到北曲文化的影响，又从小生活在有根深蒂固的宋词文化传统的南方地区，他们的散曲创作，必然和前期北方曲家不同。而且，“北曲传播至南方，文人是重要媒介。对散曲而言，文人则更是主要的传播者。因此，南方文人接受散曲与北籍文人刚接受散曲——俚歌的情形便迥然不同，从一开始，南方文人便是以‘乐府’的观念接受散曲的”^①。经由文人化途径的散曲接受过程，让南方曲家在观念中，认同散曲是文人乐府、词这些传统诗歌形式的继承与发展。这一观念的潜在影响，就是以诗、词的审美观念来看待散曲文学，并有意识地将诗、词的情感方式和艺术方法融入到散曲文学之中。这就极大地影响了散曲的艺术风貌。这也是后期清丽派曲风盛行的重要原因之一。

后期散曲的巨大社会辐射力，不仅表现在大批南籍曲家的崛起中，也反映在少数民族优秀曲家的涌现上。元代文学的特点之一，就是有一大批用汉语写作的少数民族作家。而散曲文学中，最具代表性的，就是来自西域的维吾尔族散曲家贯云石、薛昂夫。二人都是色目功臣之后，他们走出大都，走入

^① 李昌集：《中国古代散曲史》，第346页。

江南,走入到中国文化深处,将本民族文化与汉族文化融合交流,在华化的过程中,用汉语写作,浅吟低唱制曲,从而进入了我国诗歌传统之中,为中华民族的历史进程留下宝贵的文学遗产。

后期还出现了一批曲学理论著作和散曲集,这可以看作是元人对散曲繁荣的总结。钟嗣成《录鬼簿》对前辈名公才人“叙其姓名,述其所作”,而对“方今才人相知者”,则“传其本末,吊以乐章”,“以《凌波仙》曲吊之”^①,可以说是一部简要的曲史。燕南芝庵的《唱论》是论曲唱的专著,周德清《中原音韵》:“盖以一书而兼有曲韵、曲论、曲谱、曲选四种作用”^②。杨朝英首开元人选元曲之风,其编刊的《乐府新编阳春白雪》在大乐、小令、套数等不同的大类之下,再以曲调分为小类,并将《唱论》附于卷首。续编的《朝野新声太平乐府》则在小令、套数之下,又以宫调区分曲牌。还有无名氏编的《梨园按试乐府新声》、《乐府群珠》等元人曲选。而在一些文章中,如贯云石《阳春白雪序》、杨维桢《沈氏今乐乐府》、罗宗信《中原音韵序》等,也对元当代散曲的艺术风格、价值地位,有了较为全面的认识。

二、后期散曲的内容和思想倾向

元代后期,散曲的题材内容,被不断开拓,举凡写景、言情、送别、怀古、谈禅、咏物、赠答、抒怀等等,几乎无所不涉,无所不能,散曲的表现领域得到极大扩张。前期散曲中盛行的叹世抒怀、恬退乐隐、咏史怀古、男女情爱等题材,仍是后期曲家的主要创作选材。不过,在同样的题材类型的创作中,有些作品也表现出和前期曲家不同的抒情角度和认识方式。比如在后期曲家的咏史怀古之作品,就有张养浩〔中吕·山坡羊〕《潼关怀古》这样的作品:

峰峦如聚,波涛如怒,山河表里潼关路。望西都,意踌躇,伤心秦汉经行处,宫阙万间都做了土。兴,百姓苦;亡,百姓苦!

① 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二)。

② 任讷:《作词十法疏证》,《散曲丛刊》本,中华书局1930年版。

这首曲子,写于作者去陕西赈灾的途中。曲作最为精辟的是揭示出“兴,百姓苦;亡,百姓苦”这样一条历史规律,不管封建王朝如何更迭,在他们争城夺地的战争中蒙受灾难的,都是那些无辜的老百姓,以这样的历史眼光来咏史怀古,在前期曲家中是少见的。前期曲家的咏史怀古中,大多是兴亡之叹,祸福之感,或从历史发展,或从个人命运角度来咏怀历史。而这首曲子却从历史兴亡感叹,落到对民生疾苦的忧虑上,这种叹世忧民的曲作,确实是散曲内容上的一种拓展和提升。后期散曲中忧世讽时的倾向,不仅间接地在咏史怀古,叹世归隐等作品中有所表现,而且在一些曲作中,也有对现实非常直接的批判。如无名氏〔正宫·醉太平〕:

堂堂大元,奸佞专权。开河变钞祸根源,惹红巾万千。官法滥刑法重黎民怨。人吃人钞买钞何曾见?贼做官官做贼混愚贤。哀哉可怜!

完全是写实之作,直斥现实中的腐败和苛政。难怪“自京师至江南,人人能道之”^①。再如张鸣善〔双调·水仙子〕《讥时》:

铺眉苦眼早三公,裸袖揎拳享万钟。胡言乱语成时用,大纲来都是哄,说英雄谁是英雄?五眼鸡岐山鸣凤,两头蛇南阳卧龙,三脚猫渭水飞熊。

对当政者的讽刺,十分犀利。这种针砭时政,直接揭露现实问题的创作倾向,在刘时中的两套长篇巨制的《上高监司》中,则表现得更充分,套曲揭示了贫困者家破人亡,豪门胥吏发家致富的景象,元代钞法的弊端,官吏的贪渎等。这些直面社会现实问题的内容,在前期散曲中是没有的,表明这一时期的散曲,在文学功能上,已与诗歌完全一样,不仅是抒情言志之文体,也能反映当时重大的社会政治事件,具有讽喻的功用。

不过,后期散曲占多数的还是清丽典雅的言志抒情之作。但就是这类作

^① 陶宗仪:《南村辍耕录》卷二三,中华书局1997年版,第283页。

品,有些在思想情调上,也与前期散曲不同,前期散曲中抑郁不平的愤懑之气,或是超脱放达之韵,被一种哀婉蕴藉的感伤情调代替。“前期散曲——主要是豪放之潮——在对现实的绝望中将痛苦打碎而抛弃痛苦,从而获得身心的绝对自由,而后期散曲——主要是伤感文学——则将绝望盘结在心中,用痛苦的呻吟获得某种宣泄。”^①元代后期,重开科举,激起了文人才士的用世之心。然而铨选与科举并行,汉人与南人在科举中又处于劣势,士人屡试不遇者居多,大多数士人仍是沉于下僚或流于市井中,现实和希望之间的落差非常大。“一方面,他们的‘用世’之心在科举复兴的刺激下有所萌动;另一方面,现实中的冷遇又使他们分外感到世态炎凉。”^②正是这样的处境和心态,使得他们的散曲中,充满冷峻、压抑的感伤情绪:

一声梧叶一声秋,一点芭蕉一点愁。三更归梦三更后。落灯花棋未收。叹新丰孤馆人留。枕上十年事,江南二老忧,都到心头。

——徐再思〔双调·水仙子〕《夜雨》

功名揽镜看,悲歌把剑弹。心事鱼缘木,前程瓶触藩。世途艰,艰声长叹,满天星斗寒。

——吕止庵〔仙吕·后庭花〕

没有了“闲快活”的恬适,弥漫着忧伤与孤独。这种浓郁的伤感情绪,在后期许多曲家的作品中都有流露,成了后期散曲一种具有共同性的情感走向。

三、后期散曲创作风格的变异

与前期散曲创作相比,后期散曲创作风格也有比较明显的变化。虽然,前期散曲中的豪放之风,在后期虽仍有继承者,一些散曲仍以豪宕的语言创

① 李昌集:《中国古代散曲史》,第349页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第347页。

造出开阔的意境,展现出无穷的艺术魅力,但前期散曲中业已存在的清丽曲风和类词化创作倾向,在后期得到极大发展,典雅化成为散曲创作的时代潮流。

后期散曲雅化的代表曲家是张可久、乔吉、徐再思等人。这些曲家的创作,以清秀华丽、缠绵婉约、典雅精致的风格为多。前期散曲的蛤蜊味少了,源自于民间文艺通俗平易的特色和质朴自然的意趣也弱了,而多了文人化雅正典丽的审美趣味。特别是被认为是清丽派之宗的张可久的散曲,诗词化、规范化的倾向更为明显。“其曲之十之八九为雅丽一派……总嫌参用词法过多。”^①“他的散曲运用诗词手法,讲究含蓄蕴藉,且多熔炼诗词名句,形成典雅工丽的特色。”^②如其套曲〔南吕·一枝花〕《湖上归》:

〔一枝花〕长天落彩霞,远水涵秋镜;花如人面红,山似佛头青。生色围屏,翠冷松云径,嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香,何必赋横斜瘦影。

〔梁州〕挽玉手留连锦英,据胡床指点银瓶。素娥不嫁伤孤另。想当年小小,问何处卿卿?东坡才调,西子娉婷,总相宜千古留名。吾二人此地私行,六一泉亭上诗成,三五夜花前月明,十四弦指下风生。可憎,有情,捧红牙合和伊州令。万籁寂,四山静,幽咽泉流水下声。鹤怨猿惊。

〔尾〕岩阿禅窟鸣金磬,波底龙宫漾水精。夜气清,酒力醒,宝篆销,玉漏鸣。笑归来仿佛二更,煞强似踏雪寻梅霸桥冷。

曲子写携美人游西湖,从黄昏到深夜,两人在一起观花、赏月、饮酒、赋诗、弹琴、唱曲,直到二更才回来。这套曲子格调高雅,语言清丽,十分注重字句的锤炼、对仗的工整和典故的运用,既融化前人诗句,又自设新喻,自铸新词。是张可久雅化散曲的代表作之一,也充分体现了后期雅化散曲的特点,即追求情调韵致的清雅和艺术形式的秀美。后期散曲十分注重形式美。语言上讲求典丽工致,衬字明显减少,像张可久这样的曲家,即便是在套曲中,也很

① 任讷:《散曲概论·派别》,《散曲丛刊》本。

② 邓绍基:《元代文学史》,第342页。

少再用衬字,韵律平仄的要求日趋严谨,还有对仗的工稳、典故的运用也都较前期有所强化,正是这些,共同构成了后期散曲典雅清丽的审美风格。

第二节 元代后期的重要散曲家

元后期曲坛,曲家众多。张养浩、刘时中等人,以散曲中的讽世忧时内容,特出于曲坛;贯云石、薛昂夫等、钟嗣成、睢景臣等人,以豪宕放逸的曲风著称;张可久、郑光祖、乔吉、周德清、沈和等人,则以清丽典雅名世。但如前期一样,一人多格仍是一个普遍的现象,豪放派曲家,有颇为婉约之曲,清丽派曲家,也有极豪放本色之作。

一、隐逸与讽世忧时

张养浩、刘时中都曾为官,混迹官场,散曲也都曾以讽时、忧世为重要内容,以此表达忧国忧民之思。在他们之前,元散曲的题材范围始终未能走出作家个人生活的圈子,是他们将同情社会民生疾苦的内容引进了散曲的创作领域。

张养浩(1270—1329),字希孟,山东济南人。别号云庄。少年知名,曾被荐为东平学正,历官堂邑县尹、监察御史、翰林学士、礼部尚书、参议中书省事。因看到元上层统治集团的黑暗腐败,便以父老归养为由,于英宗至治二年(1321)辞官家居,此后屡召不赴。文宗天历二年(1329),关中大旱,特拜陕西行台中丞,星夜奔赴任所,到任四月,劳瘁而卒。谥文忠。张养浩诗、文兼擅,而以散曲著称,有散曲集《云庄休居自适小乐府》。今存小令161首,套数2篇。

张养浩散曲绝大部分是他隐逸田园山水期间吟志乐闲之作。张养浩在元代士人中,算是仕途比较顺利的,但三十年的官场生涯,宦海沉浮的真切感受,也让他看透了官场的险恶,因而在作品中,常表达对官场的厌恶,歌咏归隐闲适的乐趣,如:

中年才过便休官,合共神仙一样看。出门来山水相留恋,倒大来耳

根清眼界宽,细寻思这的是真欢。黄金带缠着忧患,紫罗襦裹着祸端,怎如俺藜杖藤冠?

——〔双调·水仙子〕

混迹于险恶官场的结果往往是无论怎样功名显赫,最终都不能免于祸患。于是他大彻大悟,终于在做官和归隐之间作出了自己的选择,归隐田园,尽享融于自然,真率恬淡的生活:

春来时绰然亭香雪梨花会,夏来时绰然亭云锦荷花会,秋来时绰然亭霜露黄花会,冬来时绰然亭风月梅花会。春夏与秋冬,四季皆佳会,主人此意谁能会?

——〔正宫·塞鸿秋〕

真正的放下,潜心投入到恬适生活中,于是他的这类乐隐散曲,“没有马致远、曾瑞曲中的悲凉和愤郁,而有的只是与贯云石等人相近的宁静与和平”^①,他“是在对历史和现实的大彻大悟之中,是在对做官与居闲的对比之中非常理智地选择了归隐的道路”^②。因此,云庄不仅是归隐的田园,也是精神的家园,闲适不再是痛苦心灵的慰解,而是充满真挚之情的人生境界:

鹦鹉杯从来有味,凤凰池再也休提,忧与辱常常不曾离。挂冠归山也喜,抬手舞月相随,却原来好光景在这里。

——〔中吕·朱履曲〕

觉今是而昨非的感叹,回归自然得悟人生真谛的喜悦溢于言表。

这种乐隐的闲情,在晚年被赴关中救灾的活动打破。张养浩离家前往陕西不仅是人生的一个转折,也是散曲创作风格的转折。在陕西救灾时,他写

① 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第250页。

② 赵义山:《元散曲通论》(修订本),第251页。

了一批忧国忧民之曲,他的创作,从抒写个人的归隐闲情转向广阔的社会生活和人民的命运:

路逢饿殍须亲问,道遇流民必细询,满城都道好官人。还自哂,只落的白发满头新。

——〔中吕·喜春来〕

用尽我为民为国心,祈下些值玉值金雨。数年空盼望,一旦遂沾濡。唤省焦枯,喜万象春如故,恨流民尚在途。留不住都弃业抛家,当不的也离乡背土。

——〔南吕·一枝花〕《咏喜雨》

这种与百姓同忧喜的情怀,以天下为己任的品格,在散曲中并不多见,其中透露出来的民本精神,“比那种只知死谏或只为全身避祸者都难能可贵”^①。同是创作于陕西时期的怀古咏史作品,也表现出强烈的社会责任感。如其以〔中吕·山坡羊〕曲调写的怀古系列曲,感叹历史兴废“列国周齐秦汉楚,赢,都变了土;输,都变了土”(《骊山怀古》)的同时,也歌咏到“兴,百姓苦;亡,百姓苦!”(《潼关怀古》),封建王朝无论兴与亡,给百姓带来的都是苦难,这种认识具有历史的进步性和人文关怀的光辉。正是这类散曲,使张养浩在散曲史上,有了独特的地位。而无论是恬退乐隐之曲,还是社会政治之歌,都有既意新语奇又质朴老健的共同艺术特点。如:

云来山更佳,云去山如画;山因云晦明,云共山高下。倚仗立云沙,回首见山家,野鹿眠山草,山猿戏野花。云霞,我爱山无价;看时行路,云山也爱咱。

——〔双调·雁儿落兼得胜令〕

① 秦勤:《张养浩及其作品研究》,《重庆师范学院学报》1990年第4期。

全曲视点转换与云山变幻相得益彰,写景与述怀交合相生,而以“云”、“山”迭用在字面上呼应,结构精巧而又丝毫不见雕琢的痕迹,造语典雅蕴藉却不失散曲透辟自然的本色。

刘时中,生卒年不详。刘时中的生平问题颇为复杂^①。一般认为元代散曲家有两个刘时中,一是刘致,字时中,石州宁乡(今山西平阳)人,曾官翰林待制、太常博士等职。另一刘时中,古洪(江西南昌)人,生平不详。《全元散曲》收刘时中小令74首,套数4篇。一般认为小令作品大概为刘致所作,而套数是古洪刘时中所作。

署名刘时中的小令,或吟景叹世,或咏情言怀,或酬答应对,是大多数散曲常写的,风格也清新明丽,颇有诗味,应归入元后期散曲雅化的一脉。署名刘时中的套曲则多反映社会黑暗、抒发人间不平,风格清朗豪放,与小令截然不同。如〔正宫·端正好〕《上高监司》,在散套中可称鸿篇巨制,其前部分云:

〔端正好〕众生灵遭磨障,正值着时岁饥荒。谢恩光,拯济皆无恙,编做本词儿唱。

〔滚绣球〕去年时正插秧,天反常,那里取若时雨降?旱魃生四野灾伤。谷不登,麦不长,因此万民失望,一日日物价高涨。十分料钞加三倒,一斗粗粮折四量,煞是凄凉。

〔倘秀才〕殷实户欺心不良,停塌户瞒天不当,吞象心肠歹伎俩。谷中添秕屑,米内插粗糠,怎指望他儿孙久长。

〔滚绣球〕甌生尘老弱饥,米如珠少壮荒。有金银那里每典当?尽枵腹高卧斜阳。剥榆树餐,挑野菜尝。吃黄不老胜如熊掌,蕨根粉以代糗粮。鹅肠苦菜连根煮,荻荀芦蒿带叶咂,则留下杞柳株樟。

^① 关于这一问题的讨论,可参看这些论文:孟繁仁的《元散曲家刘时中的生平仕历》、《散曲家刘时中的有关问题澄疑》(载《晋阳学刊》1984年2期、1985年6期),门岗《元曲家刘时中待制及其作品考》(《津门文学丛论》1984年1期),黄天骥《也谈刘时中〈上高监司〉》(《文史知识》1985年1期),孔繁信《论元散曲作家的两个刘时中》、《关于〈上高监司〉套曲几个问题的商榷》(《学习与探索》1985年1期、《文学遗产》1986年4期)。

〔倘秀才〕或是捶麻柘稠调豆浆，或是煮麦麸稀和细糠，他每早合掌擎拳谢上苍。一个个黄如经纸，一个个瘦似豺狼，填街卧巷。

〔滚绣球〕偷宰了些阔角牛，盗斫了些大叶桑。遭时疫无棺活葬，贱卖了些家业田庄。嫡亲儿共女，等闲参与商。痛分离是何情况！乳哺儿没人要撇入长江。那里取厨中剩饭杯中酒，看了些河里孩儿岸上娘，不由我不硬咽悲伤！

〔倘秀才〕私牙子船湾外港，行过河中宵月郎，则发迹了些无徒米麦行。牙钱加倍解，卖面处两般装，昏钞早先除了四两。

〔滚绣球〕江乡相，有义仓，积年系税户掌。借贷数补答得十分停当，都侵用过将官府行唐。那近日劝赈到江乡，按户口给月粮。富户都用钱买放，无实惠尽是虚桩。充饥画饼诚堪笑，印信凭由却是谎，快活了些社长知房。

〔伴读书〕磨灭尽诸豪壮，断送了些闲浮浪。抱子携男扶筇杖，尪羸伛偻如虾样。一丝好气沿途创，阁泪汪汪。

〔转调货郎儿〕见饿莩成行街上，乞出拦门斗抢，便财主每也怀金鹄立待其亡。感谢这监司主张，似汲黯开仓。披星带月热中肠，济与赈亲临发放。见孤孀疾病无皈向，差医煮粥分厢巷。更把脏输钱分例米多般儿区处的最优长。众饥民共仰，似枯木逢春，萌芽再长。

〔叨叨令〕有钱的贩米谷置田庄添生放，无钱的少过活分骨肉无承望；有钱的纳宠妾买人口偏兴旺，无钱的受饥馁填沟壑遭灾障。小民好苦也么哥！小民好苦也么哥！便秋收鬻妻卖子家私丧。……

此曲本是代洪州父老感谢高监司赈灾的恩德，但由于曲中大量描写了在天灾人祸下，老百姓在荒年的生活场景，死亡线上挣扎的悲惨遭遇，就具有了强烈的现实意义。这种直接以创作来反映社会矛盾，评议当时现实政治的重大问题，在元散曲中几乎是绝无仅有的。由于是“编做本词儿唱”，要供民间传唱，所以语言十分通俗易懂。刘时中还有一套〔双调·新水令〕《代马诉冤》也很有特点，全曲以寓言体形式将马拟人化，借马的冤屈淋漓尽致地抒发了英才沉沦的不平之情：“世无伯乐怨他谁？干送了挽盐车骐骥。空怀伏枥心，徒负

化龙威。索甚伤悲,用之行舍之弃。”在诙谐幽默中抒发了作者的愤懑和感慨。其措意谋篇,与曾瑞《羊诉冤》同一机杼。

二、清丽典雅风格的成熟

孕育于前期的清丽典雅曲风,到后期呈现出成熟的艺术风格,具有了高度的艺术成就。不仅出现了乔吉、张可久这样的大家,还有郑光祖、周德清、白贲、沈和、徐再思等人的创作,也可以归入清丽派之列。

郑光祖(约1250—1324前),字德辉,平阳襄陵(今山西临汾)人,曾任杭州路吏,《录鬼簿》说他曾“以儒补杭州路吏,为人方直,不妄与人交。名闻天下,声彻闺阁,伶伦辈称郑老先生者,皆知为德辉也”^①。郑光祖是一位杂剧名家,曾写过17种杂剧,全部保留至今的有5本。散曲存世不多,有小令6首,套数2篇。

其散曲不外乎写景抒怀、思乡怀古等内容,而元散曲中常见的对闲适清新生活的描绘,旷达心情的表露,在他的散曲中也常见:

雨余梨雪开香玉,风和柳线摇新绿。日融桃锦堆红树,烟迷苔色铺青褥。王维旧画图,杜甫新诗句。怎相逢不饮空归去。

——〔正宫·塞鸿秋〕

遣词雅艳,色彩搭配协调,表达了自己的高洁志趣。不过,这类散曲“与冯海粟散曲比,已无放脱任气之痛快;与马致远散曲相比,更无深沉之理性思索,而更近乎一种幻觉中的精神陶醉”^②。

与早期清丽曲风的曲家相比,郑光祖的散曲更加注重意象的选择和构成,散曲“类词化”的倾向,也在他的散曲中进一步发展了:

败叶将残,雨霁风高摧木杪;江乡潇洒,数株衰柳罩平桥。露寒波冷

① 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第119页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第535页。

翠荷凋，雾浓霜重丹枫老。暮云收，晴虹散，落霞飘。

——〔双调·驻马听近〕《秋闺》

《秋闺》是一套意境浑融，词的格调特征明显的曲子。这是套曲的第一曲，由一系列具有典型性的秋天意象排列组合而成，其后的第二曲〔么〕仍是景象的铺陈，第三曲〔驻马听〕才加入点睛式的对人的心理刻画，但这层层在意象铺叙中，其实是淋漓尽致的情感渲染。

郑光祖散曲注意写景造境，讲究词藻音律，其风格或清新放旷，或婉转妩媚，对其后的清丽派曲家，有一定影响。

沈和(约1270—约1329)，字和甫，杭州人。其生父早逝，母再嫁黄姓。其同母异父弟黄天泽亦是曲家。后寓居江州(今江西九州)。钟嗣成《录鬼簿》称其“能词翰，善谈谑。天性风流，兼明音律。以南北调合腔，自和甫始。如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲，极为工巧”。并作〔凌波仙〕吊之：“五言尝写和陶诗，一曲能传冠柳词，半生书法欺颜字。占风流独我师，是梨园南北分司。当时事，仔细思；细思量，不似当时。”^①

沈和散曲今仅存南北合腔〔仙吕·赏花时北〕《潇湘八景》一套。“八景图”最早出自于北宋画家宋迪，元人亦有绘制者。其得意者有平沙燕落，远浦帆归，山市晴岚，江天暮雪，洞庭秋月，潇湘夜雨，烟寺晚钟，渔村落照。元代曲家，颇有咏“八景”之作。沈和的这套散曲，内容上虽不出八景，然从立意上看，抒写《潇湘八景》实际上表达了作者对整个世界进行的精神反思，曲中不仅有景语，更有情语，景语和情语相互融合，互相渗透，在对自然的的赏鉴中，突出了人的主体精神。如开篇即云：

休说功名，皆是浪语，得失荣枯总是虚，便做到三公位待何如？如今得时务，尽荆棘是迷途。便是握雾擎云志已疏。咏风嘲月心愿足，我则待离尘世访江湖。寻几个知音伴侣，我则待林下共樵夫。

——〔赏花时北〕

① 钟嗣成：《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第121页。

旗帜鲜明地表达了弃功名利禄如弊履,逍遥林泉江湖的内心选择。其后各曲的绘景写物都始终围绕生活的情趣和人生的理性思考,强化景语和情语之间的代换关系。而从艺术上,这套曲子遣词清丽:

春景看山色晴岚翠,夏天听潇湘夜雨疏。九秋玩洞庭明月生南浦,
见平沙落雁迷芳渚。三冬赏江天暮雪飘飞絮,一任教乱纷纷柳絮舞空
中,争如俺侬家鹦鹉洲边住。

——〔寄生草北〕

丽句清词,委婉幽约,颇有南宋婉约词的特点。全套曲则是南北曲调交互使用,令人耳目一新。这种南北合套的方式,促进了南北地区间音乐的交流与融合,扩大了曲调的来源和容量,丰富了曲的表现功能,对于曲的进一步发展有重大贡献。

周德清(约1280—1351前后),字日湛,号挺斋,高安(今属江西)人。北宋词人周邦彦的后代。工乐府,善音律。然一生困顿未仕,晚年穷苦而居乡间,年近九十病逝于家。著有曲学专著《中原音韵》,总结北曲押韵与用字经验,对散曲创作影响很大。散曲存小令31首,套数3篇。

周德清的散曲主要是抒写怀抱和自身感慨:

一叶身,二毛人,功名壮怀犹未伸。夜雨论文,明月伤神,秋色淡离樽。
离东君桃李侯门,过西风杨柳渔村。酒船同棹月,诗担自挑云。君,
孤雁不堪听!

——〔越调·柳营曲〕《别友》

感叹年已“二毛”,而“功名壮怀犹未伸”。元后期复开科举,点燃了士人的功名之心,而现实是残酷的,困顿不遇,穷苦终生,是可预见的命运,难怪周德清的这类曲子中暗含压抑伤感情绪,而这也是元后期南籍曲家的情感基调。不仅表现在言志抒怀的作品中,在一些闺情之曲,往往也格调凄凉幽怨,愁思百结:

千山落叶岩岩瘦，百结柔肠寸寸愁，有人独倚晚妆楼。楼外楼，眉叶不禁秋。

——〔中吕·阳春曲〕

萧瑟秋景，令思妇愁肠百结，由愁人眼中看来，山岩也变得削瘦。将深重愁思，写得生动而精巧。当然，其曲也有表达明快爽朗情绪之作：

穿云响一乘山轿，见风消数盏村醪，十里松声画难描，枫林霜叶舞，荞麦雪花飘，又一年秋事了。

——〔中吕·红绣鞋〕《郊行》

尽展绚丽秋色，大好年景。风格明快，与前两首曲子写的秋天，无论是景色，还是情感基调，都截然不同。但这些曲子，都意象清新，语言明净，有浓郁的词味。

周德清还有一些散曲写的是世俗生活，曲味浓于词味，如〔中吕·红绣鞋〕《赏雪偶成》：

共妾围炉说话，呼童扫雪烹茶，休说羊羔味偏佳。调情须酒兴，压逆索茶芽，酒和茶都俊煞！

用通俗的语言，叙写平淡的世俗生活，是一首偏于本色的曲子。但曲中仍有文人的诗情画意，题材和语言是俗的，精神上却是雅的，还是应算作“俗而不俗”之作。总的说来，周德清的散曲“大部分作品是既有词味，但又依旧保持了曲所特有的直白、通俗的特点”^①。

徐再思（约1280—1330后），字德可，嘉兴（今属浙江）人。好食甘饴，故号甜斋。其子善长也很有才思，颇能继其家声。曾为嘉兴路吏，他在仕途上虽仅止于地位不高的吏职，但却是一位在当时很有才名的文人。与贯云石

^① 赵义山：《元散曲通论》（修订本），第276页。

(号酸斋)同时,世人并称二人散曲为“酸甜乐府”,不过二人风格却不尽相同,贯云石以豪爽俊逸为主,徐再思却以清丽工巧见长。现存小令 103 首,主要内容集中在写景、相思、归隐、咏史等方面,也有一些赠答、咏物为题的作品。

徐再思的写景作品意境高远而奇巧:

自天飞下九龙涎,走地流为一股泉,带风吹作千寻练。问山僧不记年,任松梢鹤避青烟。湿云亭上,涵碧洞前,自采茶煎。

——〔双调·水仙子〕《惠山泉》

惠山泉是九龙之涎,风吹作千寻练,想象奇高,比譬精绝,充分体现了徐再思曲工于炼字造句,清丽俊巧的特色。而其写恋情相思之作,善于学习民间歌谣的表现手法,颇有俚趣:

一自多才间阔,几时盼得成合。今日个猛见他,门前过,待唤着怕人瞧科。我这里高唱当时《水调歌》,要识得声音是我。

——〔双调·沉醉东风〕《春情》

写出女子猛然见到情人时的复杂的心理,她又想招呼,又怕被人瞧破,情态传神,人物灵动,语言清新活泼,有明显的俚曲色彩。而如〔双调·水仙子〕《红指甲》和《佳人钉履》等曲,立意颇新,能于俗中见雅,“语语俊,字字绝,直可压倒群英,奚止为一时之冠”^①。

在咏史之作中,徐再思则常感叹人生,情绪伤感悲凉。如〔双调·蟾宫曲〕《姑苏台》:

荒台谁唤姑苏?兵渡西兴,祸起东吴。切齿仇冤,捧心钩饵,尝胆权谋。三千尺侵云粪土,十万家泣血膏腴。日月居诸,台殿丘墟。何似灵

^① 吴梅:《顾曲麈谈,中国戏曲概论》,上海古籍出版社 2000 年版,第 96 页。

岩,山色如初。

吴王夫差,劳民伤财,骄奢淫逸,终至身死国灭,姑苏台也成荒芜丘墟。作为南人的徐再思,面对曾经历了兴亡变迁的南方历史遗迹,歌唱中不可避免地掺入了自身的亡国之痛,充溢着悲伤哀惋的情绪。这种伤感忧郁,以一种具有南方文学特点的柔婉绵长的抒情方式表达出来,清丽秀雅、婉柔轻俊。

三、豪放本色之风的发展

前期由北籍曲家所创建的豪放本色之风,在后期贯云石、薛昂夫、钟嗣成、睢景臣等人的创作中得到继承发展。这些曲家或为北籍而长期南居者,或为南方本土曲家,其作也不尽是豪放一格,而即便是豪放本色之曲,其豪辣雄肆也不如前期之曲的强烈。元人评论曲家风格时认为“蕴藉则有如贯酸斋、马昂夫”^①。贯、马二人,一直被认为是豪放派曲家,但其作并非一味豪纵直露,而是颇为“蕴藉”。

贯云石(1286—1324),原名小云石海涯,因父名贯只哥,即以贯为姓。字浮岑,号酸斋,先后还用成斋、疏仙、芦花道人、石屏等别号。回鹘(今维吾尔族,元时称色目)人。出身贵胄,祖、父都官至显位。初因父荫袭为两淮万户府达鲁花赤,让爵于弟,北上从姚燧学。仁宗时拜翰林侍读学士,中奉大夫,知制造同修国史。不久称疾辞官,隐于杭州一带。其人善书法,草隶等书,变化古人,自成一家。诗文亦有一定成就,尤以散曲最著。他是最早的散曲评论家,曾为《阳春白雪》、《小山乐府》等作序,在当时散曲界十分活跃,很有影响。今存小令86首,套曲9篇。

贯云石散曲以写山林逸乐生活与闺情幽思为多。他在散曲中慨叹仕途的险恶,表现隐逸生活的美好,歌颂祖国河山的壮丽秀美,表达对祖国一花一草的热爱。他出生于色目贵胄之家,得袭武职世位,自己却主动放弃。习文以后,在朝廷又居美职,仕途很顺利,却为人疏放旷达,有飘然世外之志。去职移居江南,仍是从者如云,乃诡名易服,卖药市肆。他既没有作为南人、汉

① 杨维桢:《周月湖今乐府序》,《东维子集》卷一一,文渊阁四库全书本。

人的身份压抑感受,也没有当时才人普遍的怀才不遇的情状,他的出世离尘,是在当时社会普遍的隐逸之风影响下,完全出自内在精神需求的自由选择,因此,他歌咏隐逸超脱的散曲,既无愤懑不平之气,也无忧郁伤感之调,而是发自肺腑的真率之情,表现出一种彻底的逍遥超脱:

弃微名去来心快哉!一笑白云外。知音三五人,痛饮何妨碍。醉袍袖舞嫌天地窄。

——〔双调·清江引〕

避风波走入安乐窝,就里乾坤大。醒了醉还醒,卧了重还卧,似这般得清闲的谁似我?

——〔双调·清江引〕

觉来评,求名求利不多争。西风吹起山林兴,便了余生。白云边创草亭,便留下寻芳径,消日月存天性。功名戏我,我戏功名。

——〔双调·殿前欢〕

怕西风。晚来吹上广寒宫。玉台不放香奁梦,正要情浓。此时心与造物同,听甚霓裳弄,酒后黄鹤送。山翁醉我,我醉山翁。

——〔双调·殿前欢〕

否定功名,融入自然,天地与我一体,万物与我为一,是这些散曲的主旨。其否定功名,是“以知情者的眼光,说出宦情浇薄的真谛,便非一般泛泛而论者可比”。^①“功名戏我,我戏功名”的洒脱,只有曾经轻松出入宦海,而又凭自由意志高蹈山林的俊逸之士才能言说得这么豪迈真切。而也只有全身心投入到大自然,真正体会到造化之大美,具备自由精神的人,才能有“醉袍袖舞嫌天地窄”,“心与造物同”的人生境界和哲理感悟。

^① 郑宇宏:《贯云石的散曲》,《暨南大学研究生学报》1986年第1期。

散诞恬适,自在逍遥的贯云石,写作恋情闺思时,却颇为深情旖旎,缠绵委婉,情感表达的大胆,言情方式的深挚细腻,在元散曲的恋歌中,都是很突出的:

挨着靠着云窗同坐,偎着抱着月枕双歌,听着数着愁着怕着早四更过。四更过情未足,情未足夜如梭,天哪,更闰一更儿妨什么!”

——〔中吕·红绣鞋〕

用语直白,有民歌风味,对情人间缠绵难舍之情的描写,与南朝乐府民歌“打杀长鸣鸡,弹去乌臼鸟。愿得连冥不复曙,一年都一晓”^①,有异曲同工之妙。除这类情思浓郁恋曲外,贯云石的有些情词,又颇为疏淡,仿佛别有怀抱:

紫箫声初散,玉炉香正浓,凉月溶溶小园中。从,别来衾枕空;游仙梦,一帘梅雪风。

——〔南吕·金字经〕

这一首写的也是女子对情人的思恋,与前一首格调完全不同,情思表现得疏淡而深杳,结尾空旷幽远,闲雅淡泊。“这一类‘言情’之曲,刻骨铭心的思恋之情不是诗人的本意所在,含蓄疏淡,隐然透出的‘有所思’而‘无所累’的‘情’,倒是其深层的意味”^②。

贯云石籍在西域,生在大都,一生足迹遍及大江南北,而终老于江南的秀丽山水间。其散曲兼收并蓄北方“胡夷之曲”与南方“里巷歌谣”,又深受中华传统诗歌的薰染,既有北方文学刚健质朴的气息,又染上了江南文学清秀媚丽的色彩。艺术风格上他基本上属豪放派,而以清俊见长。他写景赋物,啸傲山林的作品以飘逸俊放为多,而恋曲情词则善于学习俗谣俚曲的长处,往往写得清新警切。此外,他作品中还有清丽端谨一格。总的说来,贯云石散曲风格是“豪雄劲健与清丽婉腻紧密结合,刚中有柔,柔中有刚,能随着表

① 《读曲歌》,逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》,中华书局1983年版,第1343页。

② 李昌集:《中国古代散曲史》,第337页。

情达意的需要,纵横如意,不拘一格,自成一家”^①。不仅在当时被认为是第一流大家,在后世也受到高度的评价。

薛昂夫(约1290—1351后),名薛超兀儿,薛超吾,回鹘(今维吾尔族,元时称色目)人。汉姓马,字昂夫,号九皋,故亦称马昂夫、马九皋。先世内迁,居怀庆路(治所在今河南沁阳)。父、祖俱封覃国公。他曾师事宋元间著名文学家刘辰翁,历官江西行中书省令史、金典瑞院事、太平路总管、衢州路总管等职。薛昂夫善篆书,有诗名,元当代人赵孟頫和王德渊在为其诗集作序时都盛赞其诗词,赵孟頫云“发而为诗、乐府,皆激越慷慨,流丽闲婉”,^②王德渊则说其诗词“新严飘逸,如龙驹奋进,有并驱八骏,一日千里之想”^③。薛昂夫散曲作品存小令65首,套数3篇。《太和正音谱》有对薛昂夫、马昂夫、马九皋三人评语,分别是“雪窗翠竹”,“秋兰独茂”,“松阴鸣鹤”,^④三个评语措辞用语及所形容风格都非常接近,实则是因为朱权见到的所谓三人作品,都是薛昂夫一人之作。

薛昂夫散曲内容比较集中,只有〔正宫·端正好〕《闺怨》一套曲子是男女恋情之作,其余都是以傲物叹世、归隐怀古为主要内容。元人散曲中常有叹世之情,在薛昂夫的曲子里也有充分表现:

人生尔尔堪怜,富贵何时,又待问舍求田?想昨日秦宫,今朝汉阙,呀,可早晋地唐天!能几许长安少年,急回头两鬓皤然。漫说求仙,百计千方,都不似樽前。

——〔双调·蟾宫曲〕《叹世》

薛昂夫看来,功名富贵,求仙访道都不值得追求。“百计千方,都不似樽前”,自身痛快享受,才是人生的真境界。薛昂夫长期处于官场,亲眼目睹了官场的种种黑暗,险恶纷争,亲身感受了官场的倍受羁绊,加上当时散曲创作中避

① 谢真元:《略论贯云石散曲艺术的风格》,《重庆师范学院学报》1986年第4期。

② 赵孟頫:《薛昂夫诗集叙》,《松雪斋文集》卷六,《四部丛刊初编集部》。

③ 王德渊:《薛昂夫诗集序》,《天下同文》前甲集卷一五,《雪堂丛刻》本。

④ 朱权:《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第18、19页。

世隐逸之风的影响，使他向往一种闲适的隐逸生活：

兴为催租败，欢因送酒来，酒酣时诗兴依然在。黄花又开，朱颜未衰，正好忘怀。管甚有监州，不可无螃蟹。

——〔双调·庆东原〕《西皋亭适兴》

官场生活在他眼中是令人厌倦和败兴的，而田园中诗酒相伴，随意自在的生活，却是这样的亲切怡人。但与贯云石不同，薛昂夫最终没能割舍仕宦生涯，他的散曲中也就有了这样的歌唱：

功名万里忙如燕，斯文一脉微如线。光阴寸隙流如电，风霜两鬓白如练。尽道便休官，林下何曾见？至今寂寞彭泽县。

——〔正宫·塞鸿秋〕

这里既是对禄禄奔走仕途，却声言“休官”的讽刺，何尝又不是他自己功业未建，宦海难离，但又向慕山林隐逸矛盾心态的表露。在厌倦官场中有冷静的自我剖析、自我批判。于是，他将一腔热情倾注到对田园生活、自然山川景物的赞美中，写作了大量歌吟自然风光的曲子：

同云叆叇，随车缟带，湖山化着瑶光界。且传杯，莫惊猜，是西施傅粉呈新态。千载一时真快哉。梅，也绽开。鹤，也到来。

——〔中吕·山坡羊〕《西湖杂咏·冬》

《西湖杂咏》是一组曲，这是其中咏冬景的曲子。冬天在曲家笔下，并不萧条凄凉，而是洋溢着勃勃生机的。曲子抒发的情感十分欢快放旷。面对自然美景，薛昂夫总是有一种欢愉之情，而他的这类作品，也总令人感到舒畅自然，有一种豪放旷逸的气势。

与田园山水曲一样，薛昂夫的咏史怀古散曲，也常借古人古事为喻，表达厌倦官场，淡泊名利的情怀。这类散曲有很多理悟的色彩，并且常常否定传

统,以超然的态度来面对历史,进而渲泄自己的情感。这些咏史作品中,最具代表性的就是22首〔中吕·朝天曲〕。这组曲子中,他对20位历史或传说人物进行了评判,如第一首云:

沛公,大风,也得文章用。却教猛士叹良弓,多了游云梦。驾馭英雄,能擒能纵,无人出彀中。后宫,外宗,险把炎刘并。

以讥笑的笔触写汉高祖刘邦。组曲中写到的不仅有帝王,还有像董卓、安禄山这样的叛臣,也有像老莱子、严子陵等这样的道德楷模,他都以戏弄嘲笑的笔墨写出。他以这种嘻笑怒骂、诙谐滑稽的笔调寓庄于谐来咏史,“不屑去做激烈的呐喊、慷慨的陈辞,甚至尖刻辛辣的讽刺。他所选择的只是嘲讽、揶揄、讥笑、调侃,以戏谑诙谐的笔墨去尽情宣泄自己的主观感受”^①。

薛昂夫的散曲风格以疏宕豪放为主。由于内容以山水田园,咏史遣怀为主,没有呢喃儿女语,缠绵花间情,他的曲子大多胸襟博大,纵逸不拘,气势开阔,格调鲜明:

疏林红叶,芙蓉将谢,天然妆点秋屏列。断霞遮,夕阳斜,山腰闪出闲亭榭。分付画船且慢者,歌,休唱彻,诗,尽兴写。

——〔中吕·山坡羊〕《西湖杂咏·秋》

在如画的山水间,曲家诗情激越。自然美景由笔尖顺势而出,放情山水痛快淋漓,整个曲子气魄纵横。而即便是淡泊平静的田园生活,曲家也将其写得生动活泼,趣味横生:

浪淘淘,看渔翁举网趁春潮,林间又见樵夫闹。伐木声高,比功名客更劳。虽然道,他终是心中乐。知他是渔樵笑我,我笑渔樵?

——〔双调·殿前欢〕

^① 杨镰、石晓奇、栾睿:《元曲家薛昂夫》,新疆人民出版社1992年版,第96页。

薛昂夫固然以其傲岸精神和放诞情怀,谱写了激越慷慨,豪迈奔放之曲,但正如赵孟頫等人所言,其曲也有“清丽闲婉”的一面。这主要表现在,他的曲子,往往在阔大意境、豪迈气象中,有典雅的气质。所以说,他的散曲“是一种集豪放、清丽于一体的,‘新严飘逸’的文人式创作”^①。

睢景臣(约1275—1320),字景贤^②,江苏扬州人,后来移居杭州。钟嗣成《录鬼簿》将其名列在“方今已亡名公才人,余相知者”之列。还“为之作传”。其传云:“大德七年(1303),公自维扬来杭州,余与之识。”又说其“自幼读书,以水沃面,双眸红赤,不能远视”。并且“心性聪明,酷爱音律”。^③ 睢景臣一生,只在书会才人之中生活,未能仕进。睢景臣著有《睢景臣词》及杂剧3本,今俱不存。今存散曲3套,残套1篇。

睢景臣套数中,又以〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》最为有名。据钟嗣成《录鬼簿》载,这套曲子,在写成时就声名耸动了:“维扬诸公,俱作《高祖还乡》套数,惟公〔哨遍〕制作新奇,皆出其下。”其曲云:

〔哨遍〕社长排门告示,但有的差使无推故。这差使不寻俗,一壁厢纳草也根,一边又要差夫,索应付。又言是车驾,都说是銮舆,今日还乡故。王乡老执定瓦台盘,赵忙郎抱着酒葫芦。新刷来的头巾,恰糴来的绸衫,畅好是妆么大户。

〔耍孩儿〕瞎王留引定火乔男女,胡踢蹬吹笛擂鼓。见一彪人马到庄门,匹头里几面旗舒:一面旗白胡阑套住个迎霜兔,一面旗红曲连打着个毕月乌,一面旗鸡学舞,一面旗狗生双翅,一面旗蛇缠葫芦。

〔五煞〕红漆了叉,银挣了斧,甜瓜苦瓜黄金镀。明晃晃马革登枪尖上挑,白雪雪鹅毛扇上铺。这几个乔人物,拿着些不曾见的器仗,穿着些大作怪衣服。

〔四〕辕条上都是马,套顶上不见驴,黄罗伞柄天生曲。车前八个天

① 杨镰、石晓奇、栾睿:《元曲家薛昂夫》,第101页。

② 景臣之名、字,天一阁本《录鬼簿》云:“景臣名舜臣,后字嘉贤,后字景贤,又字嘉宾。”他本《录鬼簿》无此说。

③ 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第127页。

曹判,车后若干递送夫。更几个多娇女,一般穿着,一样妆梳。

〔三〕那大汉下的车,众人施礼数,那大汉觑得人如无物。众乡老展脚舒腰拜,那大汉那身着手扶。猛可里抬头觑,觑多时认得,险气破我胸脯。

〔二〕你须身姓刘,您妻须姓吕,把你两家儿根脚从头数。你本身做亭长耽几盏酒,你丈人教村学读几卷书。曾在俺庄东住,也曾与我喂牛切草,拽耙扶锄。

〔一〕春采了桑,冬借了俺粟,零支了米麦无重数。换田契强秤了麻三秤,还酒债偷量了豆几斛。有甚胡突处?明标着册历,见放着文书。

〔尾〕少我的钱差发内旋拨还;欠我的粟税粮中私准除。只道刘三谁肯把你揪摔住?白甚么改了姓更了名唤做汉高祖!

据历史记载,刘邦称帝后,曾回到故乡沛地,设宴招饮父老子弟,酒酣之际,赋《大风歌》,并教沛中儿童歌唱。但这套散曲不是一般意义的咏史之作,而是一个虚构的故事,套曲中的主人公小财主也是一个虚构的形象,而不是真实的历史人物。这套散曲,“既有思想内容的创新,也有艺术技巧上的创新”^①,套曲内容上的意义,在于它是以戏谑的口吻写汉高祖这个皇帝,将皇帝刘邦的无赖相,用旁敲侧击的方法曲折传达出来。刘邦荣归故里的场景,从一个乡村庄户人家眼里和心底说出。这虽是游戏之作,却嬉笑怒骂,皆成文章。以幽默夸张的方法叙述一个故事场面,来创造一种喜剧意味浓厚的艺术境界,这种创作方法和杜仁杰《庄稼不识勾栏》极为相似,而这种戏剧场面和情节冲突,以及滑稽幽默趣味,其源头在宋杂剧中借装村叟以资笑端的“杂扮”表演。而以嘲笑村叟的方式,来嘲弄揶揄最高统治者,反映出作者对君权的轻视,而这一点,又与元代士人普遍的玩世态度密不可分。散曲中有大量的咏史怀古作品,对历史材料的使用角度也是各不相同,但像这样虚构情节、人物与历史真实相结合,辛辣讽刺与幽默调笑为一体的作品并不多见。而套曲中写到了汉代社长排门告示,乡民被迫应差纳贡等情景,又是元代社会现

① 宁宗一:《睢景臣论》,《南开学报》1996年第3期。

实生活的反映。

与《高祖还乡》的叙事生动,形象鲜明、豪辣幽默,多用口语不同,睢景臣其他两套抒情散曲,风格上趋向雅丽,有“类词化”的倾向。如其〔商角调·黄莺儿〕《寓僧舍》就用词典雅,注重意境,萦绕着一种低沉幽咽之气。但是睢景臣的抒情散曲在保留着“词化”风格的同时更多的具有散文风味,语言典雅中见本色,如〔大石调·六国朝〕《收心》全曲也倾向典雅委婉,但〔尾〕曲却以口语出之:“零替了家私怕搜检,缺少了些人情我应点。情瞒儿出尖,谁负债擎着我还欠?”

钟嗣成(1280—?),字继先,号丑斋。自署“古汴”(今河南开封市)人,久居杭州。少年时师事名儒邓善之、曹克明、刘声之三先生,成年后屡试不中,一生坎坷:“累试于有司,命不克遇,从吏则有司不能辟,亦不屑就,故其胸中耿耿者”。^①他一生最大成就,是撰写了《录鬼簿》一书,“余因暇日,缅怀故人,门第卑微,职位不振,高才博艺,俱有可录,岁月弥久,湮没无闻,遂传其本末,吊以乐章”^②。自身的困顿遭际,才使他对同命运的才人有了悲悯的情怀,也才有了《录鬼簿》的写作。他还曾作杂剧7种,皆不传。散曲存小令59首,套数1篇。

钟嗣成长期生活于市井之中,是个典型的市民曲家。他的散曲也有大量避世归隐、言情叙别之作,风花雪月、四时佳兴、春恨秋愁也流溢在他的笔端。但是和许多散曲家在自然陶冶中获得心灵的慰藉不同,他的散曲中少的是山水林泉的清雅高致,多的是对世俗的愤懑嘲讽。“秀才饱学一肚皮,要占登科记。假饶七步才,未到三公位,早寻个稳便处闲坐地。”(〔双调·清江引〕)对元散曲中一再歌颂的清高隐者,他也持一种否定的态度:“菊栽栗里晋渊明,瓜种青门汉邵平,爱月香水影林和靖,忆莼鲈张季鹰,占清高总是虚名。光禄酒扶头醉,大官羊带尾撑,他也过平生。”(〔双调·凌波仙〕)东篱陶潜菊,青门邵平瓜,秋风季鹰莼,梅妻林和靖,这些都是元散曲作为隐逸之杰一再使用的事典,钟嗣成却认为都是“占清高总是虚名”,体现出他的避世之情和传统

① 朱士凯:《录鬼簿后序》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第138页。

② 钟嗣成:《录鬼簿序》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第101页。

的隐逸观是有所不同的。而将其愤懑不平之气表现得最充分的,就是他今存的唯一套数〔南吕·一枝花〕《自序丑斋》。与关汉卿〔南吕·一枝花〕《不伏老》一样,这篇套数也是作者的自我写照。作者自号丑斋,在这篇套数中,他尽情刻画了自己的丑陋外貌,以及由此遭到的歧视。但更重要的是,作品由此揭露了世态的凉薄:“近来论世态,世态有高低。有钱的高贵,无钱的低微,那里问风流子弟。”有才有貌,都不如有钱好。而作者的生活状态,大约更近于他在〔正宫·醉太平〕中的描写吧:

风流贫最好,村沙富难交。拾灰泥补砌了旧砖窑,开一个教乞儿市学。裹一顶半新不旧乌纱帽,穿一领半长不短黄麻罩,系一条半联不断皂环绦,做一个穷风月训导。

这个落魄文人的形象,是元代众多下层文人的写照。而曲中表现出的自得其乐中,其实也有辛酸和愤慨。

《自序丑斋》和〔醉太平〕这类散曲,世俗气息浓郁,最是当行本色,很能代表钟嗣成散曲的艺术风格。就是在他比较雅化写景之作中,也充满了一种世俗气息:

一轮皓月明如昼,但得意是中秋。倒悬玉镜无尘垢。皓彩浮,素影澄,清光透。皓齿明眸,粉面油头。点花牌,行酒令,递诗筹。词林艺苑,舞态歌喉。共鸳朋,谐凤友,效鸾俦。

——〔南吕·骂玉郎过感皇恩采茶歌〕《月》

钟嗣成笔下的月景,既不是恬适淡泊,也不是哀婉幽怨,而是热闹、器哗、纷杂,而由这种尘嚣之中的玩赏,他获得了身心的解放。“毫无‘逸气’,极少‘雅正’,钟嗣成是自觉追求散曲的‘蛤蜊’之味的……在元代后期的散曲雅化之流中,钟嗣成是将散曲本有气质保留得较多的一个”^①。

^① 李昌集:《中国古代散曲史》,第593页。

第三节 元代后期散曲的大家风范：乔吉、张可久

元后期散曲成就最高的还是张可久和乔吉，他们二人被称为“曲中双璧”，“曲中李杜”，可见他们在散曲史上的特出地位。二人都是清丽派的代表曲家，但两人又有所不同，张可久一生专注于散曲创作，致力于散曲的典雅化，诗词化，极力将散曲导入文人诗传统，对元代后期散曲创作的风格转变起了重要作用。乔吉除创作散曲，还写作杂剧，而其散曲，既有追求词化、雅化的倾向，又句句用俗，未失元曲“本色”。

一、奇丽清俊的乔吉散曲

乔吉（约1275—1345），一称乔吉甫，字梦符，号笙鹤翁，又号惺惺道人。太原（今属山西）人，长期流寓杭州。钟嗣成在《录鬼簿》中说“美姿容，能词章，以威严自饬，人敬畏之”，又作吊词云：“平生湖海少知音，几曲宫商大用心。百年光景还争甚？空赢得雪鬓侵，跨仙禽，路绕云深。”^①综合《录鬼簿》所言和乔吉散曲作品所反映的内容，可以大致勾画出他的生活情形。和元代大多数曲家一样，他流连风月，和歌妓艺人有着广泛的交往。他在〔正宫·绿么遍〕《自述》说自己“不占龙头选，不入名贤传，时时酒圣，处处诗禅。烟霞状元，江湖醉仙。笑谈便是编修院，批风切月四十年”。写得看似潇洒放逸，实则一生未仕，流落江湖。乔吉散曲中有众多的陪宴侍酒之作，则反映出他虽是一个不得志的落魄文人，却以清客名士的身份，成为公卿士大夫的座上宾。乔吉是杂剧名家，他的杂剧作品存目11种，传世的有3种。乔吉的散曲创作，成就高于杂剧，现存小令209首，套数11篇，是除张可久外元代留存散曲最富的曲家。

乔吉的散曲有的自叙生活，歌咏隐逸；有的叹世怀古，感怀人生；有的描摹景物，抒写名胜；有的叙写女性情态，闺思恋情，宴集饮乐等。具体分布，大

^① 钟嗣成：《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第126页。

约如下^①：

题材内容	令/套	数量
叹世怀古	小令	43
隐逸情怀	小令	39
写景咏物	小令、套数	36/1
闺思恋情	小令、套数	88/10
其他	小令	3

此表中只是一个大略的归类,但也可以看出,乔吉散曲的内容,和元散曲多数作品经常的表现内容是一致的。虽然题材内容方面没有太多创新性,但却与乔吉自己的生活有密切关系,具有独特的艺术韵味。乔吉散曲中写得最好的,大多是怀古叹世、隐逸写景这类抒怀遣兴的作品,这些作品多是乔吉人生经历和处事态度的自我写照,具有真情实感,直接或间接地抒写了乔吉的精神追求、生活趣味和复杂心境:

蓬莱老树苍云,禾黍高低,狐兔纷纭。半折残碑,空余故址,总是黄尘。东晋亡也再难寻个右军,西施去也绝不见甚佳人。海气长昏,啼鹃声干,天地无春。

——〔双调·折桂令〕《丙子游越怀古》

这是游越中的怀古之作,开篇先是苍凉的景物描写,再托出残碑故址,朝代更迭,人事变迁,才士难寻,佳人已逝。兴亡盛衰之变,人世沧桑之感,令人感喟再三。又结以“天地无春”,将这种历史的虚无苍凉感,扩展到了天地之间。悼古伤今的感伤情绪,洋溢在冷峻峭硬的字句中。而这种以对历史的反思,来抒写心中郁结的方式,在一些叹世抒怀的散曲中也有反映:

肝肠百炼炉间铁,富贵三更枕上蝶,功名两字酒中蛇。尖风薄雪,残

^① 统计数字源于袁卓《略论乔吉散曲的艺术风格》,《艺术百家》2004年第4期。

杯冷炙，掩清灯竹篱茅舍。

——〔双调·卖花声〕《悟世》

作者用庄周梦蝶，杯弓蛇影两个典故，来表现自己悟到的功名富贵的虚幻，心灰意冷的悲凉。对于乔吉来说，否定功名是无奈和愤世的选择，是对现实不满的情绪的发泄，而他寻找的精神出路，就是追求超脱与放达：

华阳巾鹤氅蹁跹，铁笛吹云，竹杖撑天，拌柳怪花妖，麟祥凤瑞，酒圣诗禅。不应举江湖状元，不思凡风月神仙。断箭残编，翰墨云烟，香满山川。

——〔双调·折桂令〕《自述》

曲名“自述”，抒写的正是乔吉自己狂放不拘、散诞超脱的高雅隐者形象。他豪迈地宣称，自己“不应举江湖状元，不思凡风月神仙”，是一个“酒圣诗禅”，这与关汉卿自称铜豌豆、浪子班头，在精神实质上是有相通之处的。但表现的趣味和措词，却都是偏于雅化的，这与乔吉清客的身份也很符合。这种闲快活的避世雅趣，在其他散曲中，也有充分表现：

携鱼换酒，鱼鲜可口，酒热扶头。盘中不是鲸鲵肉，鲟鲂初熟。太湖水光摇酒瓿，洞庭山影落鱼舟。归来后，一竿钓钩，不挂古今愁。

——〔中吕·满庭芳〕《渔父词》

渔父是元散曲中经常出现的一个逍遥自在的隐士形象。乔吉《渔父词》20首，都是借写渔父来否定功名富贵，歌吟田园生活的。这是原曲的第17首，美酒美景，鲜鱼可口，无忧无虑，怡然自得，这既是渔家之乐，更是作者理想的境界。

怀古叹世，笑傲山水、纵情田园固然是乔吉散曲抒发怀抱的一个主要方面，而寄情声色诗酒，宴乐酬应，也是他作品的另一个重要侧面。游子别情，思妇闺怨，这些内容在乔吉散曲中，占有相当比例。还有一部分是为当时名

妓所作之曲,他题名赠曲的歌妓就有16人之多,与当时名妓李楚仪、张天香、王玉莲、朱阿娇、顾观音、郭莲儿等等都有交往,尤其与李楚仪关系密切,明题李楚仪的曲子就有六首。乔吉一生不仕,和作为市民文人的书会才人相同,而他清客的生涯,名士的身份,使他和公卿士大夫有一定交往,于是有了若干陪酒侍宴的应酬之作。这些作品或写离情闺思,或赠青楼佳丽,或以应酬为中心,数量虽多,但思想价值和文学意义都不能与其咏史叹世,写景乐隐之作相比。不过,这些作品,往往写得婉约典雅,别有情致。如:

红梨叶染胭脂,吹起霞绡,绊住霜枝。正万里西风,一天暮雨,两地相思。恨薄命佳人在此,问雕鞍游子何之?雁未来时,流水无情,莫写新诗。

——〔双调·折桂令〕《秋思》

典雅秀丽的行文语句,细腻委婉的情感抒发,格调上与婉约词十分接近。乔吉散曲大多以奇丽见长,精于音律,工于锤炼,喜欢引用或融化前人诗句:

冬前冬后几村庄,溪北溪南两履霜。树头树底孤山上。冷风来何处香?忽相逢缟袂绡裳。酒醒寒惊梦,笛凄春断肠,淡月昏黄。

——〔双调·水仙子〕《寻梅》

曲子咏物写景深婉清丽。梅花是古代诗词中常用的意象,曲子写梦中对梅的反复追寻,具有象征的意味。前三句“冬前冬后”、“溪南溪北”、“树头树底”重叠的用法,不仅写梦中追寻的艰辛,而且韵律整齐,音节浏亮。以“缟袂绡裳”来形容梅花之俏丽轻盈,真是令人叫绝。而末两句,又分别化用李白“黄鹤楼中吹玉笛,江城五月落梅花”(《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》),林逋“疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏”(《咏梅》)诗句,恰切而别有意境。整支曲子典雅婉丽之中,又有一种孤寂冷漠之感在其中。这种冷寂,在一些曲子里,更增加了峭刻的感觉:

问荆溪溪上人家，为甚人家，不种梅花？老树支门，荒萧绕岸，苦竹围
笆。寺无僧狐狸样瓦，官无事乌鼠当衙。白水黄沙，倚遍栏杆，数尽啼鸦。

——〔双调·折桂令〕《荆溪即事》

极写荆溪两岸的荒寒，当然其中可能也有对吏治的讽刺。老树苦竹之类植物，狐狸乌鼠这些动物，都是枯涩阴冷的意象，而结以惨淡的啼鸦，全曲就更显得冷峻峭刻。

乔吉散曲固然以奇丽俊雅为代表风格，但也有极豪放，极本色之作。如〔双调·水仙子〕《重观瀑布》：

天机织罢月梭闲，石壁高垂雪练寒，冰丝带雨悬霄汉，几千年晒未
乾。露华凉人怯衣单。似白虹饮涧，玉龙下山，晴雪飞滩。

以夸张的手法写瀑布的壮观，想象大胆，词句奇丽，描写形象而又新奇。而且，这类作品常是既锤炼词句，不避俗言俚语，具有雅俗兼备的特色。如〔双调·水仙子〕《咏雪》：

冷无香柳絮扑将来，冻成片梨花拂不开，大灰泥漫不了三千界。银
棱了东大海，探梅的心禁难挨。面瓮儿里袁安舍，盐罐儿里党尉宅，粉缸
儿里舞榭歌台。

全曲纵横渲染，写出了一片白茫茫的壮阔雪景，比喻新奇，气象宏阔。措词则既使典用事，又以生动浅白的语言，用社会生活中常见的事物作巧妙的比喻，形成一种既奇丽奔放又质朴通俗的独特风格。

乔吉曾说：“作乐府亦有法，曰‘凤头，猪肚，豹尾’六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮；尤贵在首尾贯穿，意思清新。苟能若是，斯可以言乐府矣。”^①他的散曲，可以说是他这一创作理论的最好体现。而且，他的散曲将

^① 陶宗仪：《南村辍耕录》卷八，中华书局1997年版，第103页。

典雅奇丽与俚俗直率融为一体,“蕴藉包含,风流调笑,种种出奇而不失之怪;多多益善而不失之繁;句句用俗而不失其为文”^①。他的这种融会文俗,是元散曲逐步由前期的富于蒜酪味转向诗词化、雅化的标志之一。

二、清丽典雅的张可久散曲

张可久(约1279—约1354),号小山,庆元(今浙江宁波)人。《录鬼簿》将其列入“当今才人相知者”,并有一个简单的小传:

张可久,字小山,庆元人,以路吏转首领官。有《乐府》盛行于世,又有《吴盐》、《苏堤渔唱》等曲,编于隐语中。^②

关于张可久的姓名、字号有多种说法,存在一些分歧。现存《录鬼簿》各个版本中,关于张可久的姓名有两种不同的记载,天一阁本、孟称舜本、暖红室本的《录鬼簿》中说:“张小山,名可久”,曹楝亭本《录鬼簿》中记载:“可久,字小山”,关于张可久的姓名字号说法基本一致,而《说集》本《录鬼簿》作:“张小山,名久可”,与其他版本存在较大差异。另外,明代蒋一葵在《尧山堂外纪》中记载:“张伯远,字可久,号小山。”^③《四库全书总目》的“存目”收入《张小山小令》二卷,在提要之中说:“可久,字仲远,号小山。”^④现代学者一般认为“张可久,名久可,字可久,号小山(或又字小山)”^⑤。综合各种说法,“张可久,号小山”的说法,大体可信。关于张可久的生卒年月,同样是有多钟说法和记载。既然《录鬼簿》中将其归为“方今才人相知者”,则根据《录鬼簿》成书的年代(1330)大约可知,张可久活动年代比马致远等元代前期的散曲作家要晚一些^⑥。

① 李开先:《乔梦符小令序》。

② 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第133页。

③ 钟嗣成:《录鬼簿》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第245页,注1133。

④ 《四库全书总目》,中华书局1965年版,第1835页。

⑤ 吕薇芬:《张可久散曲简论》,《文学评论》1985年第2期。

⑥ 可参看宁希元《张可久生平事迹考略》,《中华戏曲》1988年第3期。

贯云石曾为张可久《小山乐府》作序^①,称“小山以儒家读书万卷,四十犹未遇。”儒者身份,读书万卷,可见张可久是一个有深厚文化修养的传统知识分子。在延祐年间复开科举时,张可久正值壮年,以他的学养,应当是有能力参加科举考试的,他是否参加,今已不得而知,但未中则是一定的。贯云石说他四十未遇,其实他一生都未遇。四十岁之前,大约是闲居在杭州,从其有〔双调·庆东原〕《次马致远前辈韵》九首,贯云石为其散曲集作序等,可以看出,这期间他曾与马致远、贯云石等曲家交往。四十岁以后,他奔波于坎坷不顺的仕途,履任各种小吏。先在绍兴、衢州等地为路吏,后来又在歙县监税,还做过桐庐典史,至正四年(1344),他年已七十岁,还在昆山给人做幕僚^②。张可久中年出为小吏,高龄还强颜事人,所任一直是官阶卑微,未入仕品的吏职。在其为吏期间,虽也曾几度归隐,但在至正八年(1348),还在松源监税。如此高年,还在辗转吏职,也许如陶渊明说的:“生生所资,未见其术”,“口腹自役”(陶渊明《归去来兮辞序》),有为生计所迫的因素在其中吧。他在曲中曾云:“貂裘敝谁怜倦客?锦笺寒难写秋怀。野水边,闲云外,尽教他鸥鹭惊猜。溪上浪田得数顷,也敢上严陵钓台”(〔双调·沉醉东风〕《钓台》),无良田数顷作经济后盾,生活窘困,只能沉沦下僚,做吏途倦客,奔波于江南各省。真是“前程渺渺鬓斑斑……功名半纸,风雪千山”(〔双调·殿前欢〕《客中》)。张可久虽未能官运通达,但在当时却享有盛名,他交游广泛,交往的有文人学士、文武官员、和尚道士、乐工妓女等等,与马致远、卢挚、贯云石、刘时中、冯子振、薛昂夫、倪赞等散曲家都有唱和赠答。他一生致力于散曲创作,其作品在元当代就已经颇有名气。元人杨朝英编辑的最早的散曲集《阳春白雪》中就收录了张可久 58 首作品,元人胡存善还曾编过《小山乐府》。张可久今存小令 855 首,套数 9 篇,是现存散曲作品最为丰富的曲家,占现存元散曲总数约五分之一。

对熟读诗书,才情横溢的小山来说,怀才不遇,飘荡江湖,长期为吏的辛酸生涯,是令他痛苦悲愤,抑郁感伤的。这些经历,以及所触发的种种感慨,

① 该序见天一阁旧藏影抄本《小山乐府》。

② 元人李析《云阳集》卷一〇《跋贺元忠遗墨卷后》:“余在浙江时,领省檄督事昆山,坐驿舍中。张率数吏来谒。一见问姓名,乃知其为小山也。时年已七十余,匿其年数,为昆山幕僚。”文渊阁四库全书本。

必然对他的创作产生了深刻的影响。如〔越调·寨儿令〕《舟行感兴》：

愁鬓斑，怕春残，锦衣买臣何日还？好梦邯郸，别泪阳关，几度盼征鞍。为虚名消尽朱颜，掩孤篷羞见青山。矶头烟树暖，鸥外野云闲。难，能够钓鱼竿。

像朱买臣那样的发迹不知在何日，“几度盼征鞍”，想有所作为而不得，但要如野云闲鹤般归隐逍遥又是难上加难。古代士人常有所谓出处进退的矛盾，小山面对的则是在元代特殊的时代背景下，大多数汉人知识分子社会地位低下，出头之日渺茫，实现理想抱负更是奢望。而他因为生活困顿，又不得不出为小吏，做幕僚清客，寄人篱下，不能真正地归隐乐闲。也正是由于吏途坎坷，生活颠沛，他体会到了世道的险恶：

人皆嫌命窘，谁不见钱亲？水晶环入面糊盆，才沾粘便滚。文章糊成了盛钱囤，门庭改做迷魂阵，清廉贬入睡馄饨，葫芦提倒稳。

——〔正宫·醉太平〕《无题》

淋漓直白地揭示了当时社会黑白颠倒、世人见钱眼开，贤愚不分的现实。全篇用俗语写作，和他的典雅曲风迥异其趣。不过，这样直白地表达愤世嫉俗的作品，在小山散曲中为数不多，即便是慨叹命运，感怀世事，更多的还是表现得比较间接委婉：

淡文章不到紫薇郎，小根脚难登白玉堂，远功名却怕黄茅瘴。老来也思故乡，想途中梦感魂伤。云莽莽冯公岭，浪淘淘扬子江，水远山长。

——〔双调·水仙子〕《归兴》

尽管自己以儒家读万卷书，咏千篇曲，但自己还是“淡文章”，满腹锦绣文采得不到当道者的重视。出身微寒，无钱无势的“小根脚”，又怎能登上金阶白玉堂，成为达官显贵！出身寒微，久经挫折的曲家，对自己的前途已经失去信

心,对自己的悲剧性的命运已有深刻认识。而这种清醒的社会人生的认识,在一些叹世感怀、怀古伤今的作品中,也有曲折的表现:

美人自刎乌江岸,战火曾烧赤壁山,将军空老玉门关。伤心秦汉,生民涂炭,读书人一声长叹。

——〔中吕·卖花声〕《怀古》

这首曲子慨叹的是秦汉时代统治者之间的战争和各民族间的战争,其重点却在“生民涂炭”上,这与张养浩《潼关怀古》中“兴、百姓苦,亡,百姓苦”有异曲同工之妙。而和张养浩一样,曲中也有借古伤今之意。最后的“读书人一声长叹”,不仅是对历史的感慨,也写尽了作者一生劳碌奔波,面对生民维艰的现实的无限感叹。这样沉痛的笔墨,在张可久散曲中并不是主调,他更多的是以一种超脱来化解世事的悲凉。如在〔双调·庆东原〕《次马致远先辈韵》九首中,每首他都结以“他得志笑闲人,他失脚闲人笑”,抒发穷通无定,世态炎凉的感慨:

诗情放,剑气豪,英雄不把穷通较。江中斩蛟,云中射雕,席上挥毫。
他得志笑闲人,他失脚闲人笑。

是写英雄不计较穷通得失,九首中最明朗放旷的一首。勘破世情的张可久,面对现实的凶险,便有了对归隐生活的向往。

归隐是我国文学中的一个传统题材,在元散曲中,更是被反复咏唱,张可久的归隐之曲,既有元人共同的思想内涵,也有其特殊的精神气质。他一生奔波于宦海,却一直沉于下僚,早该致仕之年,尚出仕小吏,其中的酸辛,又别有一番滋味。在他以“归兴”、“旅思”、“道中”命名的曲作中,常常表现出悲凉的情绪和对安定的田园生活的渴望。如:

二十五点秋更鼓声,千三百里水馆邮程。青山去路长,红树西风冷,
百年人半纸虚名。得似瓊源阁上僧,午睡足梅窗日影。

——〔双调·沉醉东风〕《秋夜旅思》

沉抑下僚艰辛颠沛的境况，令张可久身心疲惫，他厌倦了奔走东西，寄人篱下的吏途，期盼着安定的生活，衷心向往着归隐。在他的笔下，隐逸生活是那样恬静闲适，轻松优美：

依松涧，结草庐，读书声翠微深处。人间自晴还自雨，恋青山白云不去。

——〔双调·落梅风〕《碧云峰书堂》

门前好山云占了，尽日无人到。松风响翠涛，榭菜烧丹灶，先生醉眠春自老。

——〔双调·清江引〕《山居春枕》

山水田园，自然风光本就是心灵的寄托，加之他经历丰富，吏途奔波，又好巡游，游遍江南胜景，他的散曲以描绘山水风景的数量最多。现存的散曲作品中，描绘山水风光的写景题材占了大多数，大约超过400首。在小山写景的散曲中，山、湖、梅、月、云、水乡、瀑布等大自然景象频繁出现。而其中更以西湖为胜，张可久的散曲中很多篇目描写提及西湖，以西湖景致为描写对象的作品，可能有近百首。贾仲明为《录鬼簿》张可久传补的吊词云：“水光山色爱西湖，照耀乾坤《今乐府》”^①，可见其写西湖之曲在元明之际，已被广泛认可。张可久最具代表性的描写西湖风光的作品是〔南吕·一枝花〕《湖上归》的套曲，这套取材自“西湖”的曲子，笔触唯美，语言典丽，格律工整，用典自然，被称为古今绝唱，为张可久写景散曲中的集大成之作。张可久现存的〔南吕·一枝花〕套数，除《湖上归》外，还有《春景》、《夏景》、《秋景》、《冬景》四套，也是写景之作。而套数只存9篇的张可久，显然更喜欢小令的写作，在小令中，描写山水风光，自然景物的作品，与套数中的铺叙不同，往往是蕴藉

^① 钟嗣成：《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》（二），第246页。

含蓄,意境悠远:

鉴湖一曲水云宽,鸳锦秋成段。醉舞花间影凌乱。夜漫漫,小舟只向西林唤。仙山梦短,长月满天,玉女驾青鸾。

——〔越调·小桃红〕《鉴湖夜泊》

空澈澄明,宁静开阔的鉴湖之秋,月下醉舞的梦中之景,长月满天的朦胧惆怅之情,都被融入到短短的曲子中。再如〔黄钟·人月圆〕《春晚次韵》:

萋萋芳草春云乱,愁在夕阳中。短亭别酒,平湖画舫,垂柳骄骢。一声啼鸟,一番夜雨,一阵东风。桃花吹尽,佳人何在,门掩残红。

夕阳之下,春草萋萋,离别时的眼前之景,渗透着淡淡的惆怅和离情,情景交融中自有委婉缠绵的韵味。

张可久的散曲中也有一些是描写男女恋情的,或写“檀郎何处忘归,玉楼小样别离,十二阑干遍”(〔越调·天净沙〕《闺怨》)的深闺中女子的别离怨愁;或抒发“雨细清明后”,“梨花小窗人病酒”(〔双调·清江引〕《春思》)的惜春、伤春的情绪;或表达“自从玉关人去也,寂寞银屏夜。风寒白藕花,露冷青桐叶,雁儿未来书再写”(〔双调·清江引〕《秋思》)的思妇寂寞相思之情,孤独失意之苦。他的这类散曲,往往以风光景物,来衬托、渲染恋情闺思,情感真挚,意境优美。

张可久被推为“清丽派”之宗,他散曲的最大艺术特色就是“雅”。这种“雅”集中体现在他散曲创作中对诗化、词化的有意识追求。这既表现在对诗词审美趣味、艺术格调的追求上,也反映在使典用事,运用诗词成句,语言典雅工丽等技术的层面。

传统诗词最常见,最基本的格局是融情入景、情景交融为统一的意象,而元散曲最显著的格局则是即景道情、即景明理。张可久很多散曲景语多于情语,同时不仅重视景象的描绘,而且十分注重情景交融,胸中事,心底情不是直接道出,而是在对山水景物的描摹中,营造和渲染出耐人寻味的幽渺意境:

空林暮景，疏梅瘦影，老树秋声。倚阑干千古南楼兴，斗转参横。命仙客联诗赋鼎，试佳人按曲吹笙。无心听，寒江月明，鼓瑟怨湘灵。

——〔中吕·满庭芳〕《即景》

曲中没有一句直接写心情的语句，除了景物描写，只有“南楼兴”、“无心听”等，能令人间接感受到作者的心绪。而全曲构成凄凉萧瑟的境界，又是读者能清晰感受到的。这种韵味，我们在唐宋诗词中经常能品味到，而在以急切透辟为主要艺术特征的元散曲中则很少见。但在张可久散曲中，这种典雅清丽、意境幽约的曲子却很多，所以人们认为“骚雅”和“蕴藉”是构成张可久散曲风格的“两方柱石”^①。

张可久散曲以诗为曲的雅化表现，在语言艺术方面，则主要体现在注重凝词炼字，使典用事，以及格律、对仗的应用上。他的散曲中，只是偶见运用俚言俗语的本色之作，大多使用精心结撰的典雅的书面语，遣词造句凝炼而圆润，句子结构有省略，有跳跃，口语化、散文化句式很少出现在他的作品中。他的散曲还好用典故，在元代散曲家中，他是用典最多的一个，几乎没有一首曲子不用典故。他用典故常能做到如盐入水一般浑然天成。类似于“琵琶恨青衫乐天，洞箫寒赤壁坡仙”（〔中吕满·庭芳〕《山中杂兴》）、“凤凰台上青山旧，秋千墙里垂杨瘦，琵琶亭畔野花秋”（〔正宫·醉太平〕《怀古》）这样的句子，熔汇典故，自然恰切，在张可久的散曲中屡见不鲜。

张可久散曲的典雅化，还表现在衬字的减少和对散曲平仄格律的重视上。增衬是散曲的一个重要艺术手法，套曲中和早期散曲中，增衬尤为多见，这造成了同调曲子辞式不一的现象。而且，由于倾向于俚俗口语，对于平仄要求较为松散，作品往往充满了鲜活口语化的民间市井气息，酣畅自然，但是相比于诗词等韵文则缺少了文人墨客的典雅和韵味。张可久散曲少用衬字，格律严谨，同调曲句式、用韵一致，可见张可久有意识地追求散曲格律的规范化、雅化。张可久散曲讲究格律，他的曲子也声律和谐，朗朗上口：

^① 陆侃如，冯沅君：《中国诗史》，第460页。

叹孔子尝闻俎豆，羨严峻不事王侯，白尺云帆洞庭秋。醉呼元亮酒，
懒上仲宣楼，功名不挂口。

——〔中吕·红绣鞋〕《隐士》

这首小令之中，句句用韵，严格同押韵，并且韵脚遍及平上去入四声变化。张可久对于格律平仄的娴熟让这首小令更加富有音乐性，难怪被赞叹“对偶、音律、语句、平仄俱好”^①。

对仗精巧工整对仗，也是构成张可久散曲典雅清丽风格的重要艺术手法。精心雕琢的工整的对仗在小山散曲中几乎首首可见，给人妙语连珠，美不胜收的典雅享受。如“猿啸黄昏后，人行画卷中，萧寺罢疏钟。湿翠横千障，清风响万松，寒玉奏孤桐，身在秋香月宫。（〔商调·梧叶儿〕《湖山夜景》）首二句对仗，四、五、六句作鼎足对。又如著名的《湖上归》，全曲几乎句句对仗，而且工整雅正，形式华美。

张可久的散曲有极高的艺术成就，在当时和后世都得到了很高的评价。朱权《太和正音谱》赞小山为“词林之宗匠”，“其词清而且丽，华而不艳”“披太华之仙风，招蓬莱之海月”^②。李开先称之为“词中仙才”，更将张可久与乔吉一并比作散曲创作的唐之李、杜^③，足见对其创作地位的肯定和推崇。

总之，张可久生活在元代曲风转变的重要时期，是散曲“雅化”趋势潮流的重要人物。作为“清丽派”的代表，张可久以自己的艺术造诣，一改元代前期散曲创作的以豪放为主，俚俗口语化的倾向，而呈现出“雅”化的特征，为元代中后期散曲风格的“雅化”转变做出了重大贡献。他的散曲对明清散曲创作产生了深远的影响，在中国诗歌史上也有杰出的地位。

① 周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第243页。

② 朱权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第16页。

③ 明代李开先刊刻乔梦符、张小山两家小令时，序有“乐府之有乔张，犹诗家之有李杜”之语。

后 记

《中国诗歌通史》辽金元这一卷,终于完成了。其间历经数载,《中国诗歌通史》的讨论会就开了七次,每一卷都是“饱受”各位作者的批评,本卷也不例外。最终这个样子,也还是不尽理想,但是可以说是尽了我们几个人的力了!

《中国诗歌通史》的“辽金元卷”,是我们几位辽金元文学研究的同仁共同努力的成果,书稿里渗透了几位作者这几年的大量心血。本书各章作者如次:

张晶(中国传媒大学教授):绪论、第一章、第二章、第三章;

胡传志(安徽师范大学教授):第四章、第五章、第六章、第七章、第八章;

赵维江(暨南大学教授):第九章、第十四章;

查洪德(南开大学教授):第十章、第十一章、第十二章、第十三章;

钟涛(中国传媒大学教授):第十五章、第十六章、第十七章(中国传媒大学马素娟副教授参与了第十七章第二、第三节的写作)。

全书的大纲由张晶撰写并反复修改,张晶并负责全书统稿工作和部分章节的润色。中国传媒大学的杜莹杰博士,为本书的统稿和体例的完善奉献了大量的时间和精力,在这里要对她的无私协助表示真挚的感谢!

今年的北京,冬天似乎格外的长,而冬天一过,夏天就来临了。窗外的柳枝都已换上了绿装,迎春花已经开过,真似后主词中所云:“风回小院庭芜绿,柳眼春相续。”

在本世纪的第一个十年的五一节,我们把这部书稿献给祖国,献给新的世纪!

张 晶

2010年5月5日

ISBN 978-7-02-009062-4



9 787020 090624 >

[General Information]

书名=中国诗歌通史 辽金元卷

作者=赵敏俐，吴思敬主编

页数=686

SS号=13249217

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009062-4

中图法分类号=I207.209

原书定价=98.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬主编.中国诗歌通史 辽金元卷.
北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=本书主要内容包括：辽代诗歌的历史地位；契丹诗人的诗歌创作；辽诗中的汉人创作与民歌谣谚；借才异代的金初诗坛；“国朝”诗人崛起的金代中期诗坛等。