



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

宋代卷

韩经太 主编

人民文学出版社





国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FUND PROJECT

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

宋代卷

韩经太 主编

撰稿

韩经太 张剑 孙海燕 王培友

王维若 马东瑶 吕肖奂 谭琼

魏学宝 李盼 刁文慧

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史.宋代卷/赵敏俐,吴思敬主编;韩经太等著. —北京:人民文学出版社,2012

ISBN 978-7-02-009058-7

I. ①中… II. ①赵…②吴…③韩… III. ①诗歌史—中国—宋代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第047048号

责任编辑 葛云波

装帧设计 何婷

责任校对 葛云波

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 891千字

开 本 710×1000毫米 1/16

印 张 53.25 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 978-7-02-009058-7

定 价 120.00元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

目 录

绪 论	1
一 两宋高度繁荣的社会文明	1
二 宋代诗人独特的文化气质	5
三 宋人的诗学思想与审美理想	9
四 作为“一代之文学”的宋词	18
五 唐宋诗之别与唐宋诗之合	23
 第一章 宋初诗坛的历史因革	25
第一节 宋初唱和风气与白体诗	25
第二节 宋初隐逸诗人与晚唐体诗	33
第三节 西昆体派与《西昆酬唱集》	43
 第二章 欧阳修及其同时代的诗人	52
第一节 梅尧臣的诗学思想和诗歌创作	52
第二节 欧阳修(上):宋诗典范的寻求与选择	61
第三节 欧阳修(下):平易流畅的艺术风格	73
第四节 苏舜钦诗境的诗歌史意义	84
第五节 王安石诗风的演变及其诗律诗艺讲求	96
 第三章 台阁雅词与柳永词	112
第一节 台阁词人与闲雅小令	112

第二节	词境的开拓与复归	128
第三节	柳永生平及浪子情怀	141
第四节	柳永词的内容及艺术成就	149
第五节	柳永词的地位及影响	166
第四章	北宋理学诗派	174
第一节	“理学诗”的概念与发展历程	174
第二节	邵雍的“邵康节体”	183
第三节	周敦颐、程颢、张载的性理诗	195
第四节	理学诗派的影响	205
第五章	苏轼的诗学思想与创作成就	216
第一节	苏轼的生平与思想	216
第二节	苏轼诗歌创作理论与审美追求	225
第三节	求物之妙、辞达无隐的诗歌艺术	236
第四节	苏轼的文人词创作	261
第五节	东坡词的艺术成就	271
第六章	黄庭坚与江西诗派	282
第一节	黄庭坚的生平与思想	282
第二节	黄庭坚的诗学思想	285
第三节	黄庭坚的诗歌艺术	294
第四节	黄庭坚与江西诗法	314
第五节	品杂雅俗而词格倔强的黄庭坚词	320
第六节	江西诗派的形成及其主要诗人	331
第七章	苏门诗人与词人	354
第一节	苏门诗人的共同艺术追求	355
第二节	苏辙的诗歌主张与创作特色	358

第三节	张耒和晁补之的创作面貌	370
第四节	复雅归宗、情韵兼胜的秦观词	386
第五节	语意清新的贺铸词	395
第八章	词宗清真与“易安体”	402
第一节	周邦彦生平及清真词概述	403
第二节	清真词的艺术特色	410
第三节	李清照生平与易安体	423
第四节	李清照的《词论》	433
第九章	南渡诗词的发展态势	440
第一节	南渡诗歌的主题	440
第二节	吕本中“活法”论诗与诗歌创作	447
第三节	南渡诗人之冠:陈与义	456
第四节	绍兴诗风的典型特征	464
第五节	南渡词坛的整体面貌	473
第十章	中兴诗坛	488
第一节	爱国诗歌传统中的陆游	488
第二节	陆游诗歌的多样性风貌	499
第三节	杨万里、范成大的爱国诗篇	513
第四节	道学一脉与“诚斋体”	523
第五节	范成大:农家诗与田园诗的整合	536
第十一章	辛弃疾与中兴词人群体	547
第一节	辛弃疾生平:英雄·能臣·词人	547
第二节	稼轩词的英雄主题	556
第三节	稼轩词的艺术特色	569
第四节	稼轩词史的地位及影响	586

第五节 中兴词人群体	595
第十二章 四灵诗派与江湖诗人群体	610
第一节 四灵诗派的诗歌主张与创作实际	610
第二节 江湖诗派的众多诗人	622
第三节 江湖诗派及其诗歌理论	632
第四节 江湖诗派的艺术特色	656
第十三章 诗家别派	671
第一节 理学家诗的性理与性情	671
第二节 僧诗和道诗	684
第三节 《沧浪诗话》与严羽诗艺	697
第十四章 姜夔与吴文英词	711
第一节 姜夔生平及白石词概述	711
第二节 “清空”词境与白石词艺术特色	720
第三节 梦窗词的题材与风格	734
第四节 梦窗词独特的词史地位	750
第十五章 遗民诗人群体	764
第一节 遗民诗人群体概述	764
第二节 遗民诗人群体的诗歌内容	769
第三节 遗民诗人群体的诗歌艺术	778
第十六章 遗民词人群体	787
第一节 宋末词人结社概述	787
第二节 周密与《绝妙好词》	798
第三节 王沂孙的咏物词	807
第四节 张炎其词与词论	818

第五节 刘辰翁与蒋捷的创作	830
后 记	844

绪 论

历时三百余年的两宋时代,以其拥有的高度繁荣的社会文明,造就了中国诗歌史上继唐诗以后的另一个高峰。两宋诗坛群星闪耀、流派纷呈,作为特定时代历史主体的宋诗作者,以特有的丰富学养、忧患意识、思辨理性和谐谑性情,构建为独到的文化气质,从而表现为宋诗意蕴丰厚的人文风致。宋诗,就这样在一个特定的历史语境和文化生态环境中,展开了它文化诗学与艺术诗学双重意义上的创造性实践探寻。两宋时代,因此而成为中国诗歌发展史上一个富有魅力的结点:宋诗成为和唐诗并峙的另一高峰;宋词更成为“一代之文学”。缘此而形成的宋诗经典,以其别样的魅力,始终是中国古典诗学讨论和诗艺切磋的中心课题。

一、两宋高度繁荣的社会文明

宋代文化在中国文化发展史上,具有独特而重要的历史地位。邓广铭先生尝言:“宋代文化的发展,在中国封建社会历史时期之内达于顶峰,不但超越了前代,也为其后的元明之所不能及。”^①无论从哪个方面展开讨论,学界均能就此达成共识。也正是因为两宋以其政治、经济、科技、学术成就所构成的社会文明,“千年之前,不仅在当时均居于世界领先地位,在中华传统文化的历史长河中,宋学也是独领风骚的巍巍高峰。”^②所以,宋人才自觉地表现出“集大成”的思想文化意识,唐人“集大成”的文化艺术精神,实际上是通过宋

① 邓广铭:《宋代文化的高度发展与宋王朝的文化政策》,《历史研究》,1990年第1期。

② 方健:《宋文渊海,学林大观——写在〈全宋文〉即将刊行之际》,《宋代文化研究》第十七辑,四川大学出版社,2009年版。

人的思想阐释而得以生成其观念形态的^①。尤其重要的是,这种对宋代社会文明的总体认识,其实早就表现为宋人自己的文化自信,朱熹尝言:“国朝文明之盛,前世莫及。”^②史尧弼又曰:“惟吾宋二百余年,文物之盛跨绝百代。”^③陆游亦云:“宋兴,诸儒相望,有出汉唐之上者。”^④宋人对本朝文化有如此自信的认识,足以构成其坚实深沉的时代精神。

对于中国文学史研究来说,文学与政治的关系当然是首先需要关注的问题。在这个问题上,北宋时期已然形成完备的文官体制一事,便是一件具有丰富文化意义的历史大事件。建宋伊始,鉴于安史之乱二百年来方镇强权,宋太祖曾对赵普说:“五代方镇残虐,民受其祸。朕令选儒臣干事者百余,分治天下,纵皆贪浊,亦未及武臣一人也。”^⑤于是,不但宰相需用读书人,就连掌兵的枢密使也多由文人担任。同时又实行相对宽松的言论政策,两宋历任皇帝皆把“誓不杀士臣及言事官”^⑥视为祖训。苏轼《上神宗皇帝书》即证实云:“历观秦、汉以政及五代,谏诤而死,盖数百人。而自建隆以来,未尝罪一言者,纵有薄责,旋即超升。”^⑦这种从宋初即推行的“崇文抑武”措施,一直延续了两宋王朝三百余年。作为宋初统治者的本意,显然首先是培育容易驾驭的各级政治代理人来取代飞扬跋扈的武人,而在不经意间却孕育出有宋特殊的文官政治文化。《宋史·文苑传序》对此总结道:“自古创业垂统之君,即其一时之好尚,而一代之规模,可以豫知矣。艺祖革命,首用文吏而夺武臣之权,宋之尚文,端本乎此。太宗、真宗其在藩邸,已有好学之名,作其即位,弥文日增。自时厥后,子孙相承,上之为人君者,无不典学;下之为人臣者,自宰相以至令录,无不擢科,海内文士彬彬辈出焉。”^⑧时至今日,但凡研究政治史、文化史者,只要论及知识分子群体的历史性壮大,以及相应的历史主体性作

① 参韩经太:《宋诗学阐释与唐诗艺术精神》,《文学遗产》,2011年第2期。

② 朱熹:《楚辞集注》,上海古籍出版社,1979年版,第300页。

③ 史尧弼:《策问》,《全宋文》,第217册,上海辞书出版社,2006年版,第328页。

④ 陆游:《吕居仁集序》,《全宋文》,第222册,第340页。

⑤ 李焘:《续资治通鉴长编》,卷十三,中华书局,1995年版,第293页。

⑥ 李心传:《建炎以来系年要录》,卷四,光绪广雅书局本。

⑦ 苏轼:《苏轼文集》,卷二十五《上神宗皇帝书》,中华书局,1986年版,第740页。

⑧ 脱脱等:《宋史》,卷四三九,中华书局,1977年版,第12997页。

用,都会高度重视所谓宋型文化的这一特点。

和文人政治相适应的是,宋王朝十分重视文治教化。印刷术虽然发明于隋唐,但宋初以来,雕版印刷术才获得普遍的使用,这使书籍的撰著和流通大大超越前代。景德二年(1005)真宗至国子监阅书库,问邢昺书板几何。昺答:“国初不及四千,今十余万,经、传、正义皆具。臣少从师业儒时,经具有疏者百无一二,盖力不能传写。今板大备,士庶家皆有之,斯乃儒者逢时之幸也。”^①内府之外,私人的藏书也动辄万卷,于是宋代出现了以私人藏书为对象的目录学专书《郡斋读书志》、《直斋书录解題》等。与此同时,两宋学校设遍天下,中央设有国子监、太学、四门学;地方有郡学、府学、县学;民间有书院、乡校、家塾。像岳麓书院、白鹿洞书院等都是当时著名的学术中心,由此便形成了崇尚文化的社会风气。^②

既有文官政治的社会特色,又有注重文治的文化政策,由此而必然产生崇尚文教的社会风气,于是进而濡染浸润,导致宋诗整体上的书卷涵养气息。与此相关的许多问题,其实都是自在情理之中而不待申说的。

在中国文明史上,真正堪称哲学思辩时代者,先秦之外,只有魏晋与两宋,而两宋的创新独造之处,是在哲学上将传统的儒学发展成为具有心性哲学特色的理学。程颐谓:“今之学者,歧而为三:能文者谓之文士,谈经者泥为讲师,惟知道者乃儒学也。”^③这里标志以“知道者”的“儒学”自然是指宋代特有的理学——或谓之新儒学。新儒学之发展,主要由北宋周敦颐、邵雍发轫,二程、张载等扩充,后以南宋朱熹集大成,至此,儒学历经千年的演变,臻于极高明而尽精微的“理学”境地。尽管我们都知道“理学”实际上是孕育并生长在“宋学”的大语境之中,尽管朱熹集大成之际也存在着“朱陆之争”,但在整合而言的意义上,“理学”所以成就其高明精微境界的思想生态环境,乃是儒、释、道三教并重的社会思潮。真宗曾撰《崇释论》称:“释氏戒律之书,与周、

① 脱脱等:《宋史》,第12798页。

② 具体论述可参曾枣庄:《文史哲齐头并进,两宋之世华夏文明登峰造极》,《光明日报》,2009年第5期。

③ 程颐、程颢:《二程遗书》,卷六,上海古籍出版社,2000年版,第144页。

孔、荀、孟迹异而道同,大指劝人之善,禁人之恶。”^①王安石又曾对神宗说:“臣观佛书,乃与经合,盖理如此,则虽相去远,其合犹符节也。”^②如此上行下效,到北宋中叶,三教合一已成为时代思潮,例如程颐就说其兄程颢的学术是“泛滥于诸家,出入于老、释者几十年,返求诸六经而后得之”^③不仅理学家大都以融会三教为荣,许多文士的诗文创作,亦每每可见三教合一思想的深入人心。

最后,作为政治、思想、学术等赖以生存的物质基础,两宋经济整体上呈现出的繁荣局面和实际上所达到的发展水平,正是当下的一个学术热点。无论如何,科学技术不断提高,农业生产持续发展,海外贸易增加扩大,使两宋时代享有了总体安定繁华的形势。加之纸币的流通、手工业和商业的兴盛,由此也带来宋代城市经济特有的繁荣。像北宋的都城汴京(今河南开封)、南宋的都城临安(今浙江杭州)以及建康(今江苏南京)、成都等地都是人口达十万以上的大都市。尤其是北宋首都汴京的城市文明,无疑居于当时的世界领先地位。张择端《清明上河图》中所绘制的汴河沿岸车马杂沓、交易繁忙的景象,至今给人以深刻印象,上海世博会因此而以其为中国馆镇馆之宝。宋代是中国古代科技发展的黄金时期,闻名于世的中国古代四大发明中,指南针、印刷术和火药三项主要是在宋代得到应用和发展的。沈括是宋代主要的科技代表人物,他的科学成就是多方面的,有笔记小说《梦溪笔谈》和医书《良方》传世。北宋有两次天文史上著名的超新星记录。苏颂和韩公廉制造了水运仪象台和浑天仪,成为世界上第一台天文钟和假天仪。其他如农学、农业技术、建筑学等都有显著成就。北宋初,构筑横跨长江的大浮桥,为桥梁史上的创举。南宋时又广泛使用车船,应用了原始的螺旋桨,如此等等。^④而且有一个历史细节很能说明问题,宋人提倡“诗中有画”、“画中有诗”的诗画交融艺术,缘此而有讲求诗意的“文人画”因运而生,殊不知,就在“文人画”讲求诗意化之际,作为新兴画种的“界画”,实则具有绘画艺术与建筑设计的双重底蕴,由此而实际展现出来的艺术科学的自觉,不啻是宋代科技发达直接有

① 宋真宗:《崇释论》,《全宋文》,第13册,第144页。

② 李焘:《续资治通鉴长编》,卷二百三十三,第5660页。

③ 程颐、程颢:《程颢程颐文集》,《丛书集成初编》本,商务印书馆,1936年版,第154页。

④ 具体论述可参王曾瑜:《宋代文明的历史地位》,《河北学刊》,2006年第5期。

关于文学艺术的最佳例证。

总而言之,近代以来,宋代文明的价值就处于被不断发掘与阐释之中。王国维于《宋代之金石学》中称美天水一朝文化云:“人智之活动与文化之多方面,前之汉唐,后之元明,皆所不逮。”^①陈寅恪于《邓广铭〈宋史·职官志〉考证序》中更是指出:“华夏民族之文化,历数千载之演进,造极于赵宋之世。”^②缪钺亦云:“赵宋一代三百余年,为中国历史由古代转入近代之契机。当时政治、经济、哲学思想、文学艺术,均在蜕变之中,而尤富于开拓创新之精神。”^③如今看来,宋型文化显示出了一种知识性、思辨性、人文性、创新性、会通性等鲜明特点,正是在此等社会文明的基础之上,宋代文人形成了具有自我特色的涵养气质和审美眼光,从而使宋代诗歌呈现出与众不同的崭新面貌。

二、宋代诗人独特的文化气质

宋诗的独到造诣和独特风貌,有赖于宋代诗人特定的文化气质。

随着文人整个社会地位的提高与稳定,与唐人“宁为百夫长,胜作一书生”(杨炯《从军行》)的沙场热情相比,宋人却云:“试取封侯印,何如笔砚功。”(欧阳修《送张如京知安肃军》)“有笔头千字,胸中万卷,致君尧舜,此事何难。”(苏轼《沁园春·赴密州早行马上寄子由》)政府大力扩展科举取士名额,重用经过科举选拔而入仕者,建设以礼乐为代表的文化制度等一系列政策的实施,使得通过科举而进入仕途,从而参政治国实现人生价值,在两宋是一条颇有把握的理想道路。苏轼曾记载北宋开国之初学校衰息,而至仁宗天圣年间,随着开科取士的人数扩大,蜀人“释耒耜而执笔砚者,十室而九”(《谢范舍人书》),所以“孤村到晓犹灯火,知有人家夜读书”(晁冲之《夜行》)的诗句,当不为虚景。加之书籍的丰富、学校的增设,使宋代文人的总体学术水平达到了空前的高度。像欧阳修、王安石、苏轼、朱熹等都是学者型的

① 王国维:《静庵文集》,辽宁教育出版社,1997年版,第208页。

② 陈寅恪:《金明馆丛稿二编》,三联书店,2001年版,第277页。

③ 缪钺:《全宋文序言》,《文献》,1988年第2期。

作家,在文学作品之外,还写了不少经学、小学和史学的著作。深厚学术修养的积淀、长久的书斋生活,使得他们钟情于人文意象的创造,可以对人生进行深入全面的思考,并擅长作精密周详的议论,这就必然形成宋代诗人富有理趣的文化气质。赵翼《瓯北诗话》有云:“北宋诗推苏、黄两家,盖才力雄厚,书卷繁富。”^①所谓“才力”“书卷”,正是文化气质之内蕴所在。

由于文臣是国家政治重要的参与者和决策者,就很自然地激发了整个士人群体在政治上意气风发的使命感和强烈的参政热情。欧阳修所云的“开口揽时事,议论争煌煌”(《镇阳读书》),并非是他个人特有的精神风貌,多数宋代文人都是以名节自砺、以道义相期的人物。范仲淹的名言“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”(《岳阳楼记》),正是当时士大夫的人格理想所在。《宋史·忠义传序》总结道:“真、仁之世,田锡、王禹偁、范仲淹、欧阳修、唐介诸贤,以直言谏论倡于朝,于是中外播绅知以名节相高,廉耻相尚,尽去五季之陋矣。故靖康之变,志士投袂,起而勤王,临难不屈,所在有之。及宋之亡,忠节相望,班班可书,匡直辅翼之功,盖非一日之积也。”^②加之两宋三百年间外患不断,宋代文人缘此而具有深沉的忧患意识,诗歌中对朝政的关切不绝于缕,于是,宋人发现了杜诗的特殊价值,所谓“少陵有句皆忧国”(周紫芝《乱后并得陶杜二集》),尊杜也就成为有宋一代的共识。南渡之后持续的外患侵扰,又造成宋代诗歌中英雄主题的高扬,爱国忧时之声几乎是一个半世纪诗词的主调。

与此同时,“理学”文化意识的成长与渗透,使得士大夫阶层热衷于讲道论学,他们往往为了探寻真理而投入身心于思想辩论,所以北宋有王安石与司马光等人的新学、旧学之争,有苏轼的蜀学与二程的洛学之争,南宋又有朱熹、叶适、陈亮等人相互的论学问道。翻阅宋人文集,定会发现大量的辩难文章,这说明宋人文化气质上所具有的鲜明的理性特征。不过,热衷于理论思辩,并不等于普遍具有哲学家的素质,相对于纯粹抽象思辩的哲学讲求而言,宋世文人的诗学性情,往往表现在善于通过认真体味大自然的一景一物,来

^① 赵翼:《瓯北诗话》,卷十一,人民文学出版社,1963年版,第168页。

^② 脱脱等:《宋史》,卷四百四十六,第13149页。

感悟事物的发展规律,最终以伦理道德来把握人生之道,由此形成了理智、豁达、敏锐的主体文化意识。不仅如此,启动于所谓“百代之中”之中唐时代的儒学复兴思潮,在引入释家与道家思想元素以提升自身哲学理性的过程中,相应地重新塑造了儒家理想人格。有如世人所熟知者,两宋之世,无论道学中人还是艺林中人,莫不心仪于“孔颜乐处”,并以“吾与点也”之意为孔子人格精神之亮点。正是儒学新变的这种走向,使得宋诗学思想阐释中的三代汉唐整体意义上的文明集成,意味着对魏晋以来“高风绝尘”与唐人始有之“集大成”两种境界的兼容。参照秦观“后世道术为天下裂,士大夫始有意为文”^①的论断,将苏轼“钟王之法,妙在笔法之外”的纯粹艺术评论,与其晚唐司空图“崎岖兵乱之间,而诗文高雅,犹有承平之遗风”的知人论世之艺术评论结合起来^②,最终可以发现,在人格与艺境高度统一的意义上,“高风绝尘”与“远韵”所代表的魏晋风度和晋宋雅意,恰恰是被李、杜、颜、柳之“集大成”境界所遮蔽的另一层真实面貌和另一种理想境界。实际上,认真品味苏轼相关论说,其兼取盛唐集成与晋宋超逸的意趣,是再鲜明不过的了。苏轼论唐六家书法有云:“永禅师书,骨气深稳,体并众妙,精能之至,反造疏淡。如观陶彭泽诗,初若散缓不收,反覆不已,乃识其奇趣。”“张长史草书,颓然天放,略有点画处,而意态自足,号称神逸。今世称善草书者,或不能真行,此大妄也。真生行,行生草,真如立,行如行,草如走,未有未能行立而能走者也。今长安犹有长史真书《郎官石柱记》,作字简远,如晋、宋间人。颜鲁公书雄秀独出,一变古法,如杜子美诗,格力天纵,奄有汉、魏、晋、宋以来风流,后之作者,殆难复措手。”^③其间殊可注意者,首先是直接将颜真卿书法比作杜甫诗歌,并称其“一变古法”而“奄有汉、魏、晋、宋以来风流”,这说明“集大成”与“变古法”是统一的;其次,则是“体并众妙,精能之至,反造疏淡,如观陶彭泽诗”,这又说明“并众妙”与“造疏淡”是统一的。此外,贯通其间者,即所谓“作字简远,如晋、宋间人”,则又是人格与艺术的统一。所有这些,显然远远大于人

① 秦观:《韩愈论》,徐培均:《淮海集笺注》,卷二十二,上海古籍出版社,2000年版,第750页。

② 苏轼:《书吴道子画后》、《书黄子思诗集后》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷六七、卷七十,中华书局,1986年版,第2210、2124页。

③ 苏轼:《苏轼文集》,卷六十九,第2206页。

们通常所说的宋代“文人”书画之艺术精神的相关内容,这也就是说,那种将宋人审美思想之主导精神归结为“文人”艺术精神的认识,显然是偏执的。宋诗学思想之精华,乃在“集大成”而返自然,“并众妙”而“造疏淡”,穷尽艺文能事而又尽显无意于此之萧散意趣。^①

萧散意趣,恰恰也是禅宗盛行时代的精神产物。禅宗活泼洒脱的思想风格以及融会贯通的思辨方式,对士大夫产生了巨大的吸引力,参禅同时又是士人们在仕途风浪中的心灵安顿之地,《宋元学案·苏氏蜀学略》即说苏轼:“自为举子至出入侍从,忠规谏论,挺挺大节。但为小人挤排,不得安于朝廷,郁懔无聊之甚,转而逃入于禅。”^②所以士大夫阶层的“居士禅”现象蔚为大观,像杨亿、富弼、文彦博、张方平、欧阳修、王安石、晁补之、晁说之、李纲、范成大、杨万里等人都是染于禅佛者。《五灯会元》甚至将黄庭坚列入黄龙派的法嗣之中,黄庭坚也描绘自己的形象为:“似僧有发,似俗无尘。作梦中梦,见身外身。”(《写真自赞》)^③实际上,宋人对于释教的接受,主要是吸取其中的哲学智慧。于是,禅宗的静观物象往往成为文人的修行之法,妙悟和禅机也成为文人们执着追寻的趣味。有研究者指出“理禅融会”的现象促成了宋型文化的特质,正是在理学与禅宗的双重浸染下,宋代诗人形成了治心养气的涵养论、格物致知的认识论、体悟内省的思维方式和平淡恬静的审美观。^④

综上所述,优越的政治地位、优厚的物质生活和深厚的学者气质,使得宋代文人整体上形成了一种雍容不迫、安闲自在的生活态度。前后对比,我们发现宋代诗人群体上的命运观是扬弃悲哀的,他们的性情本来就得到了心性讲求与事功实践的良好调控,同时又接通释道,从而可以左右逢源,仕与隐不再是对立的两极,而如何在徜徉两端的过程中进行自我人格的修炼与完善,才是人生的最终目标。尽管身在宦海,感受内忧外患,但内在型的意义追寻和道德自律,使他们也往往感到内心的自适,从而表现出悠游从容的气质与态度。“宋诗的个体抒情往往与道德修养的自我完善相表里:诗人能够在永

① 具体论述可参韩经太:《宋诗学阐释与唐诗艺术精神》,《文学遗产》,2011年第2期。

② 黄宗羲:《宋元学案》,卷九十九,中华书局,1986年版,第3287页。

③ 黄庭坚:《黄庭坚全集》,四川大学出版社,2001年版,第559页。

④ 具体论述可参张文利:《理禅融会与宋诗研究》,中国社会科学出版社,2004年版。

恒的道德星空下找到人生的定位与追求,便可以化被动为主动,化短视为远瞩,化悲哀为闲适。”^①于是,他们远离了前代文人那种梦幻与激情的色彩,而多有平和中正与乐观闲散的气息。透过“细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟”(王安石《北山》)式的闲情逸致的表象,窥视宋人像一个深沉的中年人似的精神世界,我们发现,他们以含蓄而深邃的人生境界,去代替唐人那些壮美雄伟的感性感觉。在文化气质的整体把握上,宋代诗人正体现出“审美意识道德功用与娱情怡性矛盾统一的时代特征”^②。

三、宋人的诗学思想与审美理想

在特定文化气质的内在规约下,宋人形成了自己独到的诗学思想和审美理想。

文道关系论,是宋人诗学思想和审美理想的核心内容。文以载道,又是其核心内容中的首要命题。虽然,从刘勰到韩愈以来,对此已经多有议论^③,但真正高度重视“文以贯道”的思想观念,还是自宋代开始的。从宋初柳开、穆修与欧阳修之发轫,到周敦颐率先提出了“文所以载道”之说,后来朱熹又对此作了更为深入的理论阐述,使得这一思想观念在宋代文坛处于统治地位。这样一来,重视文学的社会功能就成为有宋一代文学价值观的主导性认识,如苏轼《龟绎先生诗集叙》中评价颜太初的创作:“先生之诗文,皆有为而作。精悍确苦,言必中当世之过,凿凿乎如五谷必可以疗饥,断断乎如药石必可以伐病。其游谈以为高,枝词以为观美者,先生无一言焉。”^④其中,对文章教化功能的重视程度即超过了艺术审美功能,这也是大多数宋代文人创作思想与创作倾向自重心所在。于是,反映政弊、论说大道的诗歌作品一直成为宋诗的大端,像欧阳修的《食糟民》、《边民》,王安石的《河北民》,苏轼的《吴

① 谢琰:《屈骚传统的失落与宋诗情感特征的形成》,《安徽师范大学学报》,2011年第1期。

② 具体论述可参周来祥、仪平策:《论宋代审美文化的双重模态》,《文学遗产》,1990年第2期。

③ 刘勰《文心雕龙·原道》:“道沿圣而垂文,圣因文而明道。”(《文心雕龙校注》,中华书局,2000年版,第2页)韩愈门人李汉《昌黎先生集序》:“文者,贯道之器也。”(《韩昌黎文集校注》,上海古籍出版社,1986年,第1页)

④ 苏轼:《苏轼文集》,卷十,第313页。

中田妇叹》、《山村五绝》，范大成的前后《催租行》、《四时田园杂兴》等等，皆是体恤民情、抨击时弊之作。尽管以往的文学史已经充分肯定了这些曾被称之为“现实主义”的作品，尽管过度强调诗文有补政教的诗学思想会冲击纯粹审美的价值追求，但我们仍然要指出，“精悍确苦，言必中当世之过”的诗学思想，以其批判现实主义的人文精神，有着值得持续阐释的文学价值与文化价值。

与此相关，自然有很多问题需要进一步的讨论，而在宋诗学思想阐释中实际处于中心位置的杜诗评价问题，更是其中的焦点问题之一。

韩愈《题杜工部坟》曰：“独有工部称全美，当日诗人无拟伦。……怨声千古寄西风，寒骨一夜沉秋水。……捉月走入千丈波，忠谏便沉汨罗底。”韩愈此诗，宋人蔡梦弼曾有质疑，而杜诗集注名家仇兆鳌《杜少陵集详注原序》则有曰：“臣观昔之论杜者备矣，其最称知杜者，莫如元稹、韩愈。”^①如今提炼韩愈诗意，“怨声千古寄西风”、“忠谏便沉汨罗底”，显见得是将自家《诤臣论》意志与屈骚、杜诗之艺术精神融为一体，从而抒发儒家忠谏气骨支撑下的诗学精神。这一点，不仅与同时元、白倡导“新乐府”的诗学精神相一致，而且与宋世秦观《韩愈论》阐释“集大成”而视孔子为原型的文化观念相契合。元、白新乐府诗学思想，以诗人讽刺和文士褒贬为两翼，归其根本为“三代之盛也，士议而庶人谤”的文明制度。这样一来，便与孟棻《本事诗·高逸第三》“杜逢禄山之难，流离陇蜀，毕陈于诗，推见至隐，殆无遗事，故当时号为‘诗史’”^②的载述相吻合，说明唐人对杜诗成就的高度评价，包含着关于孔子“春秋笔法”的价值诉求。秦观之所以将杜甫与孔子并提，其深层用意，缘此而殊堪体味：就其人生遭遇与事业成就的实践关联而言，孔子不也是“栖栖一代中”者吗？宋人是否在杜甫身上看到了孔子的身影，故而以“诗圣”相推许呢？《论语·里仁第四》载述孔子语有曰“君子无终食之间违仁，造次必于是，颠沛必于是”。^③孔子作为“仁”之化身的形象，实际上也正是一个颠沛流离的形象。宋人确认杜诗、韩文“集大成”之际，将其与孔子之“集大成”相提并论，

① 仇兆鳌：《杜诗详注》，中华书局，1979年版，第1页。

② 孟棻：《本事诗》，古典文学出版社，1957年版，第17页。

③ 《论语》，中华书局，2006年版，第24页。

其中的文化寓意,落实在韩愈身上,当属于“文起八代之衰,而道济天下之溺”^①的思想担当,而落实在杜甫身上,就应是“千古是非存史笔,百年忠义寄江花”^②之所谓“史笔”与“忠义”的集合体——也就是“诗史”与“诗圣”的集合体。黄彻《碧溪诗话》卷一云:“东坡问:老杜何如人?或言似司马迁,但能名其诗耳。愚谓老杜似孟子,盖原其心也。”^③原“诗史”之心于孟子,正好呼应了秦观视杜诗“集大成”如孔子之“集大成”,而如此之“集大成”境界,正是“圣贤发愤之所为作”的精神创造物。

然而,意味深长的是,在宋人诗学思想阐释中,杜诗价值的确认,却又有着与陶渊明相提并论的特殊倾向。据曾噩《九家集注杜诗序》,杜诗集“乡校家塾,韶总之童,琅琅成诵,殆与《孝经》、《论语》、《孟子》并行。”^④如果说这条材料直接说明,宋人推崇杜诗具有儒家文化主导的普遍心理基础,那么,张戒《岁寒堂诗话》中“孔子删诗,取其思无邪者而已。自建安七子、六朝、有唐及近世诸人,思无邪者,惟陶渊明、杜子美耳,余皆不免落邪思也”^⑤这番话语,就进而告诉我们,宋人普遍的儒家文化心理,借助陶、杜并称这一诗学阐释方式,具体显现出其进境于“新儒学”时代的特殊追求。苏轼尝曰:“陶渊明欲仕则仕,不以求之为嫌,欲隐则隐,不以去之为高,饥则叩门而乞食,饱则鸡黍以迎客,古今贤之,贵其真也。”^⑥尽管陶渊明之仕隐出处,有其具体的历史条件与个性抉择之间的复杂关系,但苏轼借此而表达的人生观念,却是穿透处世与出世之界限而超然自在的。而此间之“真”,恰是新儒学心源探求之本根处,诚如朱熹《答杨宋卿》所言:“是以古之君子德足以求其志,必出于高明纯一之地,其于诗固不学而能之。”^⑦其所谓“高明纯一”者,亦即“心源澄静”,在“心统性情”的心性哲学意义上,这意味着将性情发生学的基本原理确认为

① 苏轼:《潮州韩文公庙碑》,《苏轼文集》,卷一七,第508页。

② 黄庭坚:《次韵伯氏寄赠盖郎中喜学老杜诗》,任渊、史容、史季温注《黄庭坚诗集注》诗外集补卷四,中华书局,2003年版,第1706页。

③ 黄彻:《碧溪诗话》,人民文学出版社,1986年版,第6页。

④ 郭知达:《九家集注杜诗》,国家图书馆藏清刻本。

⑤ 张戒:《岁寒堂诗话》,《丛书集成初编》本,第14页。

⑥ 苏轼:《书李简夫诗集后》,《苏轼文集》,卷六八,第2148页。

⑦ 朱熹:《朱子文集》,卷八,中华书局,1985年版,第366页。

以“静”为本,并因此而确立“萧散冲淡之趣”的本真原初意义。不管是黄庭坚对周敦颐“光风霁月”之“胸怀洒落”的赞赏,还是朱熹对韦应物诗境之“气象近道”的认可,其思想理论的根据,皆在于此。不言而喻,以此“心源澄静”为人格建构之本根,其所发扬的儒家精神传统,必将有别于“圣贤发愤之所为作”的忧患意识,倒是苏轼称司空图“崎岖兵乱之间,而诗文高雅,犹有承平之遗风”的言外之意,颇能切中如是人格的精神命脉。归根结底,那是一种超越世间苦乐的从容平和境界,是任真自然的人格自觉沿着返璞归真方向发展的理想境界,同与时变化的社会盛衰、人生际遇比起来,这种回归“心源澄静”的性情讲求,相对富有永恒的意味。苏轼《次韵黄鲁直书伯时画王摩诘》诗云:“前身陶彭泽,后身韦苏州。欲觅王右丞,还向五字求。”^①陶、王、韦、柳,缘此而富有杜诗之“集大成”所无法替代的人格价值和诗美价值,同时,却又有着与杜诗精神相通的特定基础,而在此陶、杜一体并称的意义上,性情自然真纯的人格讲求已然契合于心源之澄静冲淡的精神境界。^②

值此,必须指出,以陶、杜一体为人格诗美之理想的宋人诗学思想,又和他们与俗俯仰的生活态度相契合,于是便有黄庭坚所说的“无俗不真”(《题意可诗后》),此亦即所谓以俗为雅。然而,正是此所谓以俗为雅,极易引起误会。须知,以俗为雅,并非以俗代雅,而是在崇尚高雅的审美理想之外,另有一种穿越俚俗的别样的超越境界,其间含有雅俗共赏的诗学兼容意味。这一点,有必要提醒世人注意,否则,会误将由唐而宋的诗学理念递变轨迹确认为由雅变俗——实际上,宋人是非常崇尚高雅境界的。

两宋诗人的诗歌取材较之唐人远为宽泛,无意不可入,无事不可写,只不过,宽泛并不意味着必然粗疏,而是向细微处深入探寻,“求物之妙”而臻于曲尽其妙。万事万物都可以成为宋人笔端的诗料,描写聚蚊、涟漪,描写赠茶、修鞋和酿酒,这样的取材思路,自然导致以下现象:“当我们阅读宋人文集时,很多时间是陪他过家常日子。”^③这也正是所谓宋诗艺术生活化的具体表现。殊不知,艺术的生活化,在宋人那里,又往往意味着生活的哲思化。宋末诗人

① 苏轼:《苏轼诗集》,中华书局,1982年版,第2543页。

② 具体论述可参韩经太:《宋诗学阐释与唐诗艺术精神》,《文学遗产》,2011年第2期。

③ 程杰:《宋诗学导论》,天津人民出版社,1999年版,第74页。

刘辰翁即说道：“诗在灞桥风雪中驴子上，非也。鸟啼花落，篱根小落，斜阳牛笛，鸡声茅店，时时处处，妙意皆可拾得，此犹涉假借。若平生父子兄弟、家人邻里间，意愈近而愈不近，著力政难。有能率意自道，出于孤臣怨女所不能者，随事纪实，足成名家。”^①不言而喻，随处可拾妙意，是一个诗禅一体的命题。特别值得注意的是，这里还有“意愈近而愈不近”一语，点出了问题的实质。看似“随事纪实”，实则触处妙思，不仅含有对于事物的深入认识，而且寄寓着深远的思想旨趣。惟其如此，我们既要看到：“唐诗妙境在虚处，宋诗妙境在实处。……如熙宁、元祐一切用人行政，往往有史传所不及载，而于诸公赠答议论之章，略见其概。至如茶马、盐法、河渠、市货，一一皆可推析。南渡而后，如武林之遗事、汴土之旧闻、故老名臣之言行、学术，师承之绪论、渊源，莫不借诗以资考据。”^②同时，更要领会其间蕴含的物理人情，切莫要浅会了两宋诗人之意。

惟其如此，关于宋代诗人强烈的理性思辩精神以及宋诗之理趣，我们务须关注其多样化的表现形态，理学诗的出现固然是一个重要标志，宋诗的议论化固然是典型特征，但此外尚有融哲思禅机于写景叙事之中的敏妙诗境。宋人将主理看作是突破唐人的一大法门，梅尧臣就把“理短则诗不深”^③作为诗歌之忌，黄庭坚认为作诗“但当以理为主，理得而辞顺”，宋人会以诗歌来阐发抽象哲理，如苏轼的《题西林壁》、朱熹的《观书有感》，即便在诗歌的感性观照和形象描写中，他们也会不自觉地蕴含某种哲理，如陆游《游山西村》中的名句：“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”苏轼《惠崇春江晚景》中的名句“春江水暖鸭先知”等等。所以杨慎《升庵诗话》总结道：“唐人诗主情……宋人诗主理。”^④其实，宋人也将此看成本朝诗歌的特色之一，所以他们批评唐诗：“唐人工于诗而陋于闻道”、“李白诗类其为人，骏发豪放，华而不实，好事喜名，不知义理之所在也。”^⑤可见宋人“主张用道德理性对诗的情感内容严加

① 刘辰翁：《须溪集》，卷六，江西人民出版社，1987年版，第204页。

② 翁方纲：《石洲诗话》，卷四，人民文学出版社，1981年版，第123页。

③ 梅尧臣：《续金针诗格》，《宋诗话全编》，凤凰出版社，1998年版，第149页。

④ 杨慎：《升庵诗话》，上海古籍出版社，1987年版，第111页。

⑤ 苏辙：《栞城集》，卷八，上海古籍出版社，1987年版，第1552页。

规范”，“无论是论诗还是作诗都自觉将理致置于激情之上”^①。这种富有理性的文学意识，还体现在诗话批评上。例如欧阳修批评张继“姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”，认为“三更不是打钟时”；沈括《梦溪笔谈》中批评杜甫《古柏行》“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”说得柏树太过细长；苏轼认为王恢写竹诗“叶垂千口剑，干耸万条枪”是十根竹子一片叶，这些批评实质上都是宋人善于运用理性思维来构思文学的表现。所以，《四库全书总目·击壤集提要》云：“（宋人）鄙唐人不知道，于是以论理为本，以修辞为磨，而诗格于是乎大变。”^②所有这些，无不揭示出宋诗主理尚意的诗学思想和诗美内质。

然而，若因此而以为宋诗唯尚理趣，以至于“尚理而病于意兴”，那实在是一种误会。以苏轼为代表人物，宋人关于诗画交融艺术的讲求，再生动不过地说明，宋人对于诗歌这一语言艺术的形象思维特质，有着异常的敏感和深度的追求。苏轼的文艺思想，是丰富而复杂的。一般说来，人们将苏轼列入讲求“士气”之“逸品”文人诗画传统中作中坚人物，是没有什么问题的，他在这方面的论说既多且妙。但是，若只见这一面，便不能得苏轼“其人之天”。比如，苏轼的“辞达”观就很耐寻味，其《答谢民师书》云：“夫言止于达意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也，而况能使了然于口与手者乎？是之谓‘辞达’。辞至于能达，则文不可胜用矣。”^③苏轼以其特出的艺术修养和思想境界，将古老的“辞达”问题和“言意之辨”引领到“求物之妙”的理路上来。苏轼所谓“求物之妙”的“妙”，即他在别处所谓“妙理”。其《书吴道子画后》云：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横竖平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。所谓游刃有余，运斤成风，盖古今一人而已。”^④这里的“自然之数”，与老庄哲学的“无为”或佛学的“空静”理念有关，但绝不限于它们的精神领域。而那另外的一种价值讲求，正是体物写真的艺术自觉，如其《书李伯时山庄图后》云：“虽然，有道有艺。有道而不艺，则

① 周裕锴：《自持与自适——宋人论诗的心理功能》，《文学遗产》，1995年第6期。

② 永瑤等：《四库全书总目》，卷一百五十三，中华书局，1965年版，第1322页。

③ 苏轼：《苏轼文集》，第1418页。

④ 苏轼：《苏轼文集》，第2210页。

物虽形于心,不形于手。”^①此间语意,需要辨明者在于,所谓“有道有艺”的“道”,乃有关于“使是物了然于心”,从而“道艺不二”亦即“得心应手”。也因此,这里的“道”,本来就是“艺”之“道”。而这样一来,苏轼此论之重心,显然就在于“艺”。基于此,我们可以说,苏轼是在诗艺画艺的意义上谈论“辞达”问题的。苏轼的“有道有艺”说,直接强调了诗艺画艺的关键作用,揭示出为大量宏论空谈所遮蔽的艺术创作的实际问题,最有实践指导意义。而耐人寻味者还在于,其论吴道子画时所说的“自然之数”,联系其“以灯取影”的喻说和“各相乘除”的解释,应该是指那种基于认识理性的对审美对象特征的把握。可以“乘除”的“数”,与其解释作“客观规律”,不如理解为形象轮廓之比例。再就其“出新意”两句而言,实际上是在强调法度与妙理的重要,须知,在他看来,求新意固然是文艺创作的题内应有之义,但也不可逸出法度之外。同样道理,创作时的性情解放,情思与想象的自由驰骋,均在情理之中,然而,又必须明白,更有“妙理”在豪放之外,所以,豪放必然是理性制约下的豪放。那么,何谓“妙理”?“妙”者即“求物之妙”的“妙”,“理”者“自然之数”。以苏轼之性情风格,如此强调物理探求与技艺讲求,其于诗学史的意义,是怎么强调也不过分的。古今一理,中外一理,文学理论批评如若一味作宏大议论,耽于论“道”而耻于论“艺”,以至于导致“道”“艺”割裂,亦必“道将不道”!

更有必要指出,“求物之妙”,与“体物”、“称物”的意识相比,显然已有一种历史性的超越,其所欲体认者,其体认之过程,此一过程与艺术表现方式的统一,因此而具有新的“难”度。显然,所谓“妙理”之“妙”者,本身就是一个含蕴主、客观真实在内的充满原创性的范畴,“求物之妙”的探求过程本身,又岂能不是“妙”的过程呢?从这里入手,才能深入理解苏轼他们“禁体物语”的深刻用心。“禁体物语”,既非禁止“体物”,亦非不作体物语,而是禁用世人熟知的体物语言。这于是就有些类似于所谓“陌生化”,人们常说宋诗避熟就生,此即例证之一。然而,这里的“陌生化”并非以自身为目的,而是试图以“陌生化”手段而“求物之妙”,这就意味着以“造语”的“陌生化”实践来推动

^① 苏轼:《苏轼文集》,第2211页。

“求物之妙”的主客一体化创造。其实,在一定程度上,梅尧臣所说“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外”的“难写”,未尝不与“禁体物语”这样的艺术“禁忌”有关,而其间有些“为文之用心”的曲折,需要人们细心去体会。人们所熟知的苏轼《聚星堂雪》诗前小引云:

忽忆欧阳文忠公作守时,雪中约客赋诗,禁体物语,于艰难中特出奇丽。尔来四十余年,莫有继者。仆以老门生继公后,虽不足追配先生,而宾客之美,殆不减当时,公之二子,又适在郡,故辄举前令,各赋一篇。^①

其中“于艰难中特出奇丽”一句,所透露出的创作心理,与“状难写之景如在目前”者之间的关联,是显而易见的。而之所以“尔来四十年莫有继者”,与这种艺术写作的“艰难”多少也是有关联的。如果说当年陆机“恒患意不称物,文不逮意,非知之难,能之难也”者,是客观存在的难题,那么,如今的“于艰难中特出奇丽”,就近乎主观设置的难题了。惟其如此,热心提倡及热心响应者,就存有“困难出奇”的创作心理内容。恰恰在这一点上,诗歌艺术发展中所具有的艺术竞技性元素,无论如何是不能排除的。艺术的发展需要推动力,而这种力量的来源就包括艺术竞技,艺术竞技能激励艺术家不断地向“高难度”挑战,并不断地创造新的“难度”。欧阳修作为开有宋一代文风的人,他来提倡“禁体物语”,其与宋调诗美的塑造,意义不可小觑。尽管他和韩愈等人专押险韵、生创新语的艺术探险有着精神上的某种一致,其醉心于艺术竞技的心态甚至可以追溯到魏晋“清谈”中不管义理而只赏辞采的风气,但在“体物”进而“求物之妙”的艺术课题中设计艺术的“禁忌”,仍然有其全新的价值。

在解读这一全新的诗学诗艺意识时,需要将这种“困难出奇”的创作心理,与“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外”的创作目的联系起来,于是就可以发现,不管诗人在实际写作过程中的得失如何,在诗学诗艺观念上,这意味着向另一个审美创造层次的开拓。到底是“景”自身的特征“难写”

^① 苏轼:《苏轼诗集》,第1813页。

呢,还是“写”的“艰难”化追求使“景”变成了“难写之景”?或者,这两者本是重合的。非但如此,这两重意义上的“难写之景”,必然还包含着第三重意义:“景”之难以把握的特征,“写”之生新原创的语言,同时表达着“意”之深远不尽的延伸。这三重意蕴是彼此相互生成的,因为,说到底,诗,是诗人“写”出来的,所以,“写”赋予“景”和“意”以具体的美感形式。一旦诗学原理具体化为诗艺写作学——中国古代诗学中最为丰富的内容恰恰是诗艺写作学的内容,抽象原理便与实践方法合二而一,我们在这里遇到的,正是这样的情形。

显而易见,这首先就是一个诗歌艺术语言的更新课题。欧阳修所述梅尧臣的论说中,就有“诗家虽率意,而造语亦难”的中心意思。后来黄庭坚《答洪驹父书》也明确说“自作语最难”,并且进而分析道:“诗意无穷,而人才有限,以有限之才,追无穷之意,虽渊明、少陵不得工也。”^①很清楚,这些作为江西诗派诗学思想之核心内容的论说,主要是基于艺术语言的创新问题的。初读上引山谷话语,也许会以为他是一位“言不尽意”论者,因为“无限”与“有限”的矛盾必将导致诗人永恒的心长力短之慨。仅仅就此而言,包括欧、梅、苏、黄在内的宋代诗人,似乎都在重复着当年陆机的感叹:“非知之难,能之难也。”而实际情况则是,苏轼他们不仅感叹“能之难”,而且自出难题使其难上加难。这里,不仅有知其难而为之的主导意志,而且直接以“难”者为艺术原创的动源所在。只有在这个意义上,我们才可能充分理解江西“诗法”的“当时”意义和诗史意义。^②

黄庭坚品评杜甫入夔州以后诗境界,有“平淡而山高水深”之语。宋人诗学思想与诗美理想,完全可以用黄庭坚“平淡而山高水深”一句来概括。中国古典诗学所具有的艺术哲学辩证法,包括平淡与绚烂两极的各极其妙与彼此转化,包括高雅与通俗的各尽其趣与彼此互补,包括道义与技艺的各司其职与彼此交会,包括艺术创新意义上的高难度自我超越,如此等等,尽在此语意蕴之中。

^① 黄庭坚:《黄庭坚全集》,第474页。

^② 具体论述可参韩经太:《诗艺与“体物”——关于中国古典诗歌的写真艺术传统》,《文学遗产》,2005年第2期。

四、作为“一代之文学”的宋词

王国维在《宋元戏曲考自序》中说：“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六朝之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”^①词乃是两宋“一代之文学”：在词史上，宋词自然处于无与伦比的巅峰地位；在整个诗歌史上，宋词同样具有不可替代的经典地位。

词体至宋而繁荣，自有其超时代的原因，这就是隋唐以来燕乐的发展。但是，唐代乐舞与歌诗均极发达，唐人襟怀亦极开张，自隋而有曲子，词体却不曾与诗并盛于唐者，毕竟有一个词家创作心态之主动与否的关键问题。唐代情形，已自难考。自五代而北宋，文人对词体入集态度的变化却十分清晰，不仅自己结集，而且取舍标准明显放宽。词人自结其集与他人编选总集，是一个现象的两面。《花间集》编定于五代，接踵者又有宋初人所编之《尊前集》、《家宴集》、《兰畹集》等。别集、总集的编辑刊行，说明了文人对词体的主动关注，它为那些并不真正懂音乐的人提供了一种倚格律（非倚音律而合声腔）而创作的机会。词之所以能入宋而大昌，与此大有关系。当然，关键之关键还是观念的转化。欧阳炯序《花间集》曰：“自南朝之宫体，扇北里之倡风”，而晁谦之跋语谓其“情真而调逸，思深而言婉”，陆游跋语亦称其“简古可爱”。诚然，人们完全可以说，这些观点发表在词体既盛之后，未尝不是对既成事实的一种认可。但问题在于，这种认可，分明是经过了思想斗争的，分明是与宋世文化精神合拍的，因而不单单是对既成事实的无奈承认，而俨然是出自理性自觉的主动选择。

众所周知，黄庭坚乃是一位以“治心养性为宗本”的人，而其《小山集序》尝曰：

余少时间作乐府，以使酒玩世。道人法秀独罪余以笔墨劝淫，于我

^① 王国维：《王国维论学集》，中国社会科学出版社，1997年版，第349页。

法中,当下犁舌之狱。特未见叔原之作耶!虽然,彼富贵得意,室有倩盼慧女,而主人好文,必当市购千金,家求善本,曰:独不得与叔原同时耶!若乃妙年美士,近知酒色之娱,苦节臞儒,晚悟裙裾之乐,鼓之舞之,使宴安酖毒而不悔,是则叔原之罪也哉!

这节文字,颇有世人皆如此何故独罪我的调侃意味;但更重要的是,他把词的流行同“近知酒色之娱”、“晚悟裙裾之乐”的人情自然相互联系起来,而其言外之结论即在于,此乃人性自然,何必笔墨相劝!张耒《贺方回乐府序》可与此互相映证:

世之言雄暴虓武者,莫如刘季、项籍,此两人者,岂有儿女之情哉?至其过故乡而感慨,别美人而涕泣,情发于言,流于歌词,含思凄婉,闻者动心。为此两人者,岂其费心而得之哉?直寄其意耳。

张耒反对的是费心矫情而作,肯定的则是英雄未必不多情。从黄庭坚、张耒的言论中不难发现,当他们视艳情歌词之流行为自然现象时,乃是以人性必以儿女之情为自然来作观念指导的。宋人不同于唐人处,便在其崇尚义理,而宋学义理又往往与禅结缘。禅悦之风,其来有渐;词集的产生,亦由少而多,因而从总体上讲,词之大盛于宋世,绝非突然之事。

历史的渐进与某一时代的突变,是必须兼顾的两个方面。除了宋人词创作的主动心态及其精神理念的作用之外,在特定文化政策和经济政策推动下,宋代都市经济的繁荣和市民娱乐文化的勃兴,更是必备的生态条件。

词是从“浅斟低唱”之中滋长起来的,这当然离不开商业性都市生活的繁荣。唐代的长安固然繁华,但其建筑格局却没有宋代的汴梁那样更富于商业化特性。而尤为关键的是,宋代朝廷曾施行“设法卖酒”的政策:“宋代酒楼、歌馆的妓女空前发达。为有利于增加国家的财政收入,宋代自太宗起就开始了官卖酒制度,后来至神宗时又开‘设法卖酒’之风。所谓‘设法卖酒’,起先是分派妓女坐于酒肆弹唱作乐,以诱使人们买酒和饮酒。但由于慕妓女艳名

而来饮者猛增,竟至斗殴,政府又只好派军士来弹压,以维持正常的卖酒秩序。直到人们对于妓女卖酒习以为常,不再起哄之后,才取消了军士弹压之制。”^①商业活动都带有竞争性,通过“设法卖酒”这一商业性经济文化政策,商业本身的刺激亦同时转化为对弹唱活动的刺激。酒肆之间,歌女之间,为利润计,必须加快词曲更新的速度,而这样一来,自然就形成了一个歌词作品的需求市场。既有出自作者的主动心态,又有来自社会的需求市场,词体焉有不兴之理!那位“忍把浮名,换了浅斟低唱”的柳耆卿,“妓者爱其词名,能移宫换羽。一经品题,声价十倍。妓者多以金物资给之”。^②这条材料生动地说明,这种歌女资助金物的物质刺激方式,是可以大大推动文人词创作活动的。当然,歌女资给词人,原为提高自身身价;而此身价,又与“设法卖酒”中的竞争相关。环环相扣,层层推助,经济文化政策遂起到了文艺政策的作用。正是在这个意义上,我们完全可以说,宋词之所以兴盛,也是特殊政策的作用所致。

要而言之,援佛老精神以入儒的宋学背景,通过禅学那亦真亦俗的特殊中介,与宋代空前发达起来的市井商业文化意识彼此交壤,导致了宋世文人尚义理而又随俗逐媚的精神势态:而宋世制禄丰厚,坊间歌妓又出于自身利益而出金资助词客,这种物质力量的推动势必成为词集刊行的有效保证。宋初总集的编辑,显然与歌词市场的需求有关:总集的流行,又转而推动了文人自结词集的决心。以上两方面的动因,分别导致了文人在词创作上的主动心态和词体在社会上流行的现实机遇;两者彼此作用,风激浪高,遂使填词之艺成为一代盛事。

宋代曲子词的兴盛意味着双重的艺术繁荣:一方面,存在着唱曲事业的繁荣与词客视唱曲为风流这种文化现象;另一方面,又存在着唱曲事业同样看重文学性而文人词客亦深明此理的现象;两方面彼此交合的结果,自然就有了宋世文人兼顾应歌时尚与吟咏传统的创作心态。这意味着,倚声填词而入唱曲之腔的风流情事,将在很大程度上实现向诗歌吟咏传统的内化。首

① 武舟:《中国妓女生活史》,湖南文艺出版社,1990年版,第112页。

② 金盈之:《新编醉翁谈录》,丙集,卷二,《适园丛书》,乌程张氏民国间刻本。

先,真正精于音律且以词入腔者,也必将由随俗而转为自重,最终其词作的可歌性便会脱离市井唱曲格调而独立。也就是说,所谓“词别是一家”起初是相对于诗而言,到后来却是相对于市井歌词而言了。其次,音律的讲求将与诗歌声律的传统相合一,并在一定程度上与宋世诗歌创作的格调风尚相吻合。再次,沿着看重文学性的方向继续发展,便使倚声填词的原则转化为倚词谱声的原则了。

总之,北宋之世,有雅俗交合之风,新腔新词,层出不穷,文人视唱曲为风流,故能迎合新声;歌女视词章为要事,故能借雅士之力而彼此相长。尤其是文人词客,能将唱曲的时尚与传统诗律的吟咏有机结合,从而并擅音乐性与文学性之双美。可见,严肃艺术如何借助于时尚艺术来自我实现,是一个很值得思考的问题。南渡以后,词人刻意复雅,纵然音律精严,也只能自视风流,而不可能像北宋那样成为并世风流了。南宋姜夔、张枢诸家,都于词集中旁缀音谱,其便唱应歌之心可谓殷切,但反不如周邦彦不缀音谱之词受人欢迎。自唐代格律诗兴,为调谐声韵,诗人早已养成吟咏风习,“新诗改罢自长吟”,意境之外,兼求声韵之美,这既是词体能以大盛于士林的基础,又是文人词完全走向市井的障碍。宋世词坛上,自柳永历周邦彦而至于姜夔,正完成了一个三部曲,三家同精音律,而柳永是市井氛围中的风流,姜夔是雅士意趣中的风流,周邦彦则处两者之间,乃是一个转型过程中的关键人物。时至今日,人们还能欣赏姜夔词的音律之美,但遗憾的是,其已未必有宋世唱曲之风流了。

宋词的风格基调是否就是婉约美呢?要明确解答这一问题,首先须将婉约美的内涵搞清楚;否则,说千道万,终是恍惚。

胡寅《题酒边词》论苏轼词有云:“一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪宛转之度,使人登高望远,举首高歌,而逸怀浩气,超然于尘垢之外。”此论诚然慷慨,而下文更有可玩之意,惜世人每不全引。如其文中有云:“观其退江北所作于后,而进江南所作于前,以枯木之心,幻出葩华,酌玄酒之尊,而弃醇味,非染而不色,安能及此?”^①枯木葩华之喻,化为意象,便是“老树着花无丑枝”,酌

^① 金启华:《唐宋词集序跋汇编》,江苏教育出版社,1990年版,第117页。

元酒而弃醇味,便是天理流行处有香泽。其中,分明存在着一种以相容于婉媚之姿的方式而自我超越的理性规范。胡寅在其题辞之末,又提到“亦犹读《梅花赋》而未知宋广平”。皮日休《梅花赋·序》:“余赏慕宋广平之为相,贞姿劲质,刚态毅状,疑其铁肠石心,不能吐婉媚辞。然睹其文而有《梅花赋》,清便富艳,得南朝徐庾体,殊不类其为人也。”^①胡寅将皮日休的疑虑化解为“染而不色”的判断,也正是苏轼所谓“貌妍容有暝,璧美何妨椭。端庄杂流丽,刚健含婀娜”(《次韵子由论书》)^②。一言以蔽之,苏轼与胡寅所企望的乃是既婉媚流丽又不失雅健高迈的特殊境界。值得注意的是,这里的流丽婀娜之美,绝非外在之姿,而是出于内在的追求。苏轼最爱陶、柳诗,尝有评曰:“柳子厚诗在陶渊明下,韦苏州上。退之豪放奇险则过之,而温丽靖深不及也。所贵乎枯淡者,谓其外枯而中膏,似淡而实美,渊明、子厚之流是也。若中边皆枯淡,亦何足道。(《评韩柳诗》)^③”这里的“外枯而中膏”,与胡寅所谓“以枯木之心,幻出葩华”如出一辙,说明那葩华流丽之美是从内心中幻化而出的。于是可以明白,就像宋世文人视儿女之情为人性自然,视应歌曲为风流情韵一样,婉媚轻约和流丽婀娜也属其审美心理的深层内容。一向被誉为指出向上一路的苏轼尚且如此,他人可想而知。当然,在苏轼、胡寅这样的人物看来,婉约者绝非纯然之婉约,而是一种能容纳对立风格于其中的复合建构,软媚中暗寓气骨,温丽中不乏高深,处俗不俗,雅润清丽。如此之婉约,显然能涵盖诸家诸派格调,因而自然就成为宋词的基本风格和审美本色了。终宋之世,不仅沉溺于都会繁华而与绮罗香泽为伴者必然心契于婉约格调,即便是沉潜于义理人格而向往高迈雄健境界者,其人格风范和艺术格调也不失流丽婀娜之韵。^④婉约词美因此而具有典型性和普遍性。也正是在这个意义上,婉约本色必有一种不因人而异的基本的建构模式。

① 皮日休:《皮子文藪》,上海古籍出版社,1981年版,第9页。

② 苏轼:《苏轼诗集》,第210页。

③ 苏轼:《苏轼文集》,第2110页。

④ 具体论述可参韩经太:《宋词与宋世风流》,《中国社会科学》,1994年第6期。

五、唐宋诗之别与唐宋诗之合

唐宋诗之争,已经成为中国诗歌史上聚讼纷繁的一大公案。^①虽然,早在清人即认为“唐宋皆伟人,各成一代诗”^②,但分别唐宋诗境的努力并未曾因此而失去价值。近代以来,学者们对唐宋诗的差异有着精彩的阐述,比如:“唐诗以韵胜,故浑雅,而贵蕴藉空灵;宋诗以意胜,故精能,而贵深折透辟。唐诗之美在情辞,故丰腴;宋诗之美在气骨,故瘦劲。唐诗如芍药海棠,秾华繁采,宋诗如寒梅秋菊,幽韵冷香。”^③“唐人之诗,主情者也,情亦莫深于唐。及五季之卑弱,而宋诗以出。宋人之诗,主意者也,意亦莫高于宋。”^④或谓:“唐诗多以丰神情韵擅长,宋诗多以筋骨思理见胜。”^⑤这种着眼于美学风格的论述,揭示了唐诗与宋诗体态性分上的差异,这也正是两者可以在不同畛域并峙的原因所在。于是,它们共同构成了古典诗歌美学的两大基本范式。

本来,宗唐崇宋之别,不管是时代风气所致,还是个人性情使然,都显示出古典诗美“一分为二”的“历史”存在方式与“逻辑”推演方式,从而最终在“历史”与“逻辑”相统一的意义上体现出“一分为二”的诗学思辨精神。殊不知,“一分为二”的另一面恰恰是“合二而一”,“唐宋诗之争”的另一面恰恰是“唐宋诗之合”——不仅意味着唐诗“接受学”的唐诗艺术精神阐发,而且意味着唐诗艺术精神内化为宋诗艺术追求的要素而一体生长,从而使唐宋诗之间的关系,既不单纯是高峰在前而必须另辟蹊径,也不单纯是同一根基上的再上一层楼,而是两者交织在一起的诗学“和合”景观。惟宋人最能变创唐诗,是因为惟宋人最知唐诗妙处,透过宋诗变创唐诗的轨迹,发现宋诗学阐发唐诗艺术精神以自立的另一轨迹,然后辨析于两种轨迹之间,相信才能深入一层去窥视中国古典诗学的内核结构。如果说唐诗是自觉“集大成”的实践

① 具体内容可参齐治平:《唐宋诗之争概述》,岳麓书社,1984年版。

② 蒋士铨:《忠雅堂诗集》,卷一三,国图藏清嘉庆间刻本。

③ 缪钺:《诗词散论》,上海古籍出版社,1982年版,第36页。

④ 程千帆:《古诗考索》,上海古籍出版社,1984年版,第384页。

⑤ 钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1984年版,第2页。

境界,那么,宋诗学关于“集大成”的思想阐释就是相应的理论境界,而实践与理论之间的互补关系,恰恰是所谓“唐宋诗之合”。如果说诗国“盛唐气象”与“晚唐精意”的并立是一种诗学史自然现象,那么,宋诗学整合晋宋高风远韵与唐人王孟韦柳为一体而推出的“唐音”,则是一种诗学自觉境界,自然与自觉之间的契合,亦所谓“唐宋诗之合”。如果说中国传统艺文事业自先秦原创之际就有着道术论与技术论并行不悖的特点,而魏晋南朝时期玄思与形似并存的思想文化精神,进而培育了“视境”想象与“理趣”象征的艺术思维,那么,唐宋诗学一体化阐释的标志性命题之一“诗中有画”,就必然是山水风景写照与情思理趣兴托的微妙结合,如是“唐宋诗之合”已然出入唐宋而旨归中国诗学精神之提炼了。^①

^① 具体论述可参韩经太:《宋诗学阐释与唐诗艺术精神》,《文学遗产》,2011年第2期。

第一章 宋初诗坛的历史因革

文化的发展自有其客观规律,一代文化总是立足于前代而历经较长时间的孕育、浇灌方能成就自我面目。如果说,中华文明至赵宋而臻于高度成熟的话,那么,宋初文化就具有接续、转变之功。自宋仁宗天圣年间开始,宋人就已经把赵宋建国后七八十年间的文化视作一个发展阶段。方回对这一段诗歌发展历程的总结,历来为文史学家所重视:“宋铲五代旧习,诗有白体、昆体、晚唐体。”^①这里,“铲五代旧习”显然含有夸大的成分,不过以“三体”来概括这一时期的诗歌,倒是颇为符合实际情况。这三个文学流派的形成与流布,既与北宋建国伊始就开始推行的以文官治国的基本国策密切联系,又是晚唐五代以来诗歌发展的余响与延续。这三个诗歌流派,其诗学主张虽有明显不同,但都既强调以“吟咏性情”为诗歌的主要功用,又重视“诗法”对于提高“诗艺”的巨大作用,其诗歌作品延续了晚唐五代的诗歌特征,并在发展过程中逐渐蕴涵有一些新的文化因子,在正反两个方面为后来宋代诗歌的发展提供了经验与教训。本章提及的“宋初”,即指赵宋建国(960)至仁宗明道年间(1037)这一段时间。

第一节 宋初唱和风气与白体诗

与宋初统治者倡导的右文政策相对应的,正是宋初君臣学术素养总体较低的现实。史载,太祖在建国后,官员因为文学粗浅而不敢应对南唐来使文

^① 方回:《送罗寿可诗序》,李修生:《全元文》,第7册,卷二百零九,江苏古籍出版社,1999年版,第51页。

学名士徐铉,太祖无奈之下,不得不亲自吟出了“月到中空万国明”的佳句(《宋诗纪事》)。而“乾德”年号的制订,却无论如何不能避开西蜀已有的年号(《宋朝事实类苑》卷二)。宋初重要谋士和宰执大臣赵普、王质等人,文学素养都非常浅薄,江北乏士的局面竟延续到仁宗、神宗时期。^①与之相联系的,是宋初馆阁大臣缺少文化底蕴、善于揣摩人主意图而缺少德行、气节的政治操守。究其原因,固然是晚唐五代以来儒学衰微而带来的人心不古、朝纲紊乱的余风流绪,但也是宋初朝廷用人多以“荫补”所致的政治弊端。由此而言,宋初朝廷实施右文黜武政策,其深层目的在于,既要确保江北原北周统治地区政治秩序的稳定,提防南唐、闽越、西蜀等降臣的复辟图谋,又要不断提升文臣的政治地位和社会影响,以渐次削弱武将割据坐大的政治隐患。作为实施右文黜武政策的重要措施,太祖太宗朝即贯彻“不用南人为相”的政治谋略,同时大加提升北人的文化层次,在科举时有所偏重北人,对南士则采取一系列文化控制与管理措施,包括君臣唱和、大兴馆阁编书等,其目的显然含有上述意图。^②

一、宋初唱和风气

利用君臣唱和、馆阁唱和等手段,来提领、倡导和推行其政治策略,提升文人政治地位,是宋初崇文政策的重要内容。此期君臣唱和和馆阁唱和活动内容,主要包括赏花钓鱼宴作诗唱和、赐宴唱和、结会或者集团唱和、节日唱和等,其中影响较大的是赏花钓鱼宴作诗唱和、结会或者集团唱和、赐宴唱和等三种形式。这些诗歌唱和形式,作为制度化的礼仪活动,含有重要的政治意图,成为宋初统治者昭示天下的风向标,是右文政策的具体表现形式之一。

赏花钓鱼宴时作诗唱和,是赏花钓鱼宴的重要内容。赏花钓鱼宴,其前身是开宝六年太祖与大臣在后苑赏花、习射。“(开宝六年)夏四月丁亥,召开封尹光义、天平军节度使石守信等赏花习射于苑中。”^③太宗即位

^① 司马光曾经与人争论取士是否应该照顾江北名额问题。见司马光:《贡院乞逐路取人状》,《温国文正公文集》,卷三十,《四部丛刊初编》。虽然清代赵翼《廿二史劄记》言宋初考古之学如陶谷、张洎、宴仪等精审详密,不过整体而言,国家重要大臣文化素养偏低是事实。

^② 真宗朝,为相“不用南人”政策已经被突破,如寇准、晏殊皆为南方人。这昭示出南北文化已经统合,北宋的统治基础已经得到巩固。

^③ 脱脱等:《宋史》,卷三,第39页。

后,又在此基础上,发展为赏花赋诗,并成为制度:“(雍熙二年)召宰相,参知政事,枢密,三司使,翰林,枢密直学士,尚书省四品、两省五品以上,三馆学士,宴于后苑,赏花钓鱼,张乐赐饮,命群臣赋诗、习射。自是每岁皆然。赏花钓鱼曲宴,始于是也。”^①太宗于淳化初,即开始扩大赏花钓鱼宴的规模:“淳化初,诏自今游宴宣召直馆(《宣召直馆》下四库馆臣原按:《南宋馆阁录》载此事在淳化元年二月),其集贤秘阁校理并令预会。”^②真宗即位后,延续了太宗赏花钓鱼宴唱和活动:“丙子,曲宴近臣于后苑,上作中春赏花钓鱼七言诗,儒臣皆赋,遂射于水亭,尽欢而罢。自是著为定制。”^③真宗对赏花钓鱼宴相当重视:“(景德四年)甲寅,大宴于后苑,赏花钓鱼。上赋诗,从臣皆赋。吏部尚书张齐贤、刑部尚书温仲舒、工部尚书王化基,以久在外任,求免应制,不许。”^④仁宗时,似乎扩大了赏花钓鱼宴的规模,参与者明显增多:“(天圣三年)己卯,幸后苑,赏花钓鱼,遂燕太清楼,辅臣、宗室、两制、杂学士、待制、三司使副、知杂御史、三司判官、开封府推官、馆阁官、节度使至刺史皆预焉。”^⑤

赏花钓鱼宴作诗唱和,主要有二种唱和活动:一种是皇帝作诗,臣子赋和。如宋祁记:“臣伏见今月二十五日,召宰臣以下赴后苑赏花钓鱼。侧闻降赐天什,许群臣属和,荣幸之极,二纪罕逢。”^⑥这是赏花钓鱼宴和诗的最常见情况。经常表现为官僚按照官阶依次和诗,如王安石曾经因为官阶较低,和诗时太阳接近落山,慌乱之下用柳永词句而被人取笑(《苕溪渔隐丛话》前集卷三十三);第二种是皇帝定题目,群臣写作。因为赏花钓鱼宴写诗被以为是颂美政治、表达忠心的重要礼仪活动,而且皇帝本人亦非常重视,因此在宴前事先预作是常见的现象,为此仁宗还经常临时改换题目,以致于好多人出了洋相(《续资治通鉴长编》卷一百九)。

赐宴作诗唱和。自太祖确立以文臣管理各级地方政务开始,宽待读书人

① 李焘:《续资治通鉴长编》,第3册,卷二十六,第595—596页。

② 程俱撰,张富祥校证:《麟台故事校证》,卷五,中华书局,2000年版,第189页。

③ 李焘:《续资治通鉴长编》,第4册,卷四十六,第995页。

④ 李焘:《续资治通鉴长编》,第5册,卷六十五,第1449页。

⑤ 李焘:《续资治通鉴长编》,第6册,卷一百三十,第1992页。

⑥ 宋祁:《宋景文集》,卷十九,文渊阁《四库全书》。

成为两宋“家法”，与之相应，北宋朝廷经常以赐宴的形式，表达对知识阶层的尊崇，在赐宴过程中，逐渐形成了赐诗唱和风气。按照《宋史》记载，赐宴，主要包括赏花钓鱼宴、上寿赐宴、纳降表赐宴、使臣赐宴、进士赐宴、观书赐宴、后苑宴射赐宴、褒奖示宠赐宴、宴游赐宴、钱行赐宴、节序赐宴、宴近臣赐宴、致仕赐宴等。赐宴作诗唱和，是指在上述场合中君臣作诗唱和。赐宴作诗往往用在朝廷官员退休或者被召隐士离朝归隐时，为了表示对其尊崇，而赐宴并令群臣作诗送行。

结会或者诗友作诗唱和。北宋王朝建立后，虽时有与契丹、西夏等王朝对立，但在相当长时期内，北宋王朝基本上处于稳定的局面，因此，文人宴游唱和之风逐渐兴盛。标榜高致，群与交游，成为士大夫喜欢的生活方式，结会由此逐渐流行开来。文人宴游唱和之风促进了结会的发展，反过来讲，结会活动又促进了作诗唱和风气的昌盛。北宋初期，较为有名的结会有至道九老会、至和五老会等。至道九老会，参加人有张好问、李运、宋祺、武允成、吴僧赞宁、魏丕、杨徽之、朱昂、李昉；至和五老会，参加人有杜衍、王涣、毕世长、朱贯、冯平，时钱明逸为睢阳守，为之图象而序之（《齐东野语》）。同甲会，据《墨客挥犀》卷二载，洛阳同甲会参加人有和昉、司马旦、席汝言等，皆七十八，尝为同甲会。吴中九老会参加人有徐祐、叶公参等，晏殊、杜衍都有诗赞美（《中吴纪闻》卷二）。除了结会唱和之外，还常见诗人因为各种机缘形成圈子，进行唱酬应和。如李昉、李至相与唱酬应和；杨亿、钱惟演、刘筠等于秘阁相与应和；寇准与“九僧”及魏野、林逋等人唱酬应和等。

北宋初期，朝廷为了推行崇文黜武的基本国策，皇帝往往注意利用各种形式与朝廷文臣唱酬应和。君臣唱和、馆阁唱和风气，自太宗朝开始兴盛，在真宗朝达到顶点。吴处厚记载：“真宗听政之暇，唯务观书，每观毕一书，即有篇咏，使近臣赓和。”^①因为赋诗水平的高低，往往涉及到官员的荣耀和迁升，

① 吴处厚：《青箱杂记》，卷三，中华书局，1985年版，第27页。吴处厚《青箱杂记》又记：“故有御制《看尚书诗》三章、《看春秋》三章、《看周礼》三章、《看毛诗》三章、《看礼记》三章、《看孝经》三章。复有御制《读史记》三章、《读前汉书》三首、《读后汉书》三首、《读三国志》三首、《读晋书》三首、《读宋书》二首、《读陈书》二首、《读魏书》三首、《读北齐书》二首、《读后周书》三首、《读隋书》三首、《读唐书》三首、《读五代梁史》三首、《读五代后唐史》三首、《读五代晋史》二首、《读五代汉史》二首、《读五代周史》二首，可谓近代好文之主也。”

因此,很多达官贵戚往往精心准备,甚或有聘人预作诗篇以应急者。客观上,这种文化活动形式在提升官员的文化层次的同时,也提升了诗歌的政治地位,促使官员不得不认真学习作诗技巧。影响所及,《宋史·艺文志》、《通志》等著录这一时期的唱和诗集,即有十多种。

二、白体代表性诗人的诗作

君臣唱和、馆阁唱和,扩大了宋初诗歌的功能,提升了诗歌的社会地位和诗歌品味。宋初白体、晚唐体和西昆体的盛行,都与之紧密相关。唱和风气直接催生了宋初“白体”诗派。“白体”是宋仁宗朝出现的说法,指的是宋太宗、真宗时诗坛流行的学习白居易“闲适”、“浅易”、“通俗”一类风格的诗。宋初最早提出学习白体的诗人是李昉,而对助长白体流行贡献最大的是宋太宗。宋太宗即位之后,为了强化皇权意识,激发文臣的“颂美”热情,便把君臣唱和看作是“君臣之际,先要情通,情通则道合”之要务,他试图以诗歌的形式宣扬“知足常乐”的哲学以教化人民。“白体”诗派正是在上述文化和政治的氛围里得以发展起来。李昉、其子李宗鄂、李至为提倡学习白体的倡导者,而学习白体的代表人物为宋太宗、李昉、王禹偁与晁迥。

李昉是宋初白体诗人的重要代表人物。李昉,饶阳人,字明远,仕汉、周,后归宋。太宗时拜平章事。奉敕参撰《太平御览》、《文苑英华》、《太平广记》等书。李昉仕当五代时,诗坛上推崇冯道、杨凝式等人的诗歌风尚,诗风追求“浅近”,时人推崇冯道诗歌“虽浅近而多义理”^①,乃“达者之言”^②,史臣给予冯道的诗歌与人品以极高的评价,称其为:“道尤长于篇咏,秉笔则成,典丽之外,义含古道,必为远近传写,故渐畏其高深,由是班行肃然,无浇漓之态。”^③而杨凝式诗风则在“浅近”之外,复有诙谐与清丽,也成为宋初诗人模仿的对象。李昉与同时的著名文人,如窦仪、陶谷、卢多逊、范质等人,或为冯道、杨凝式的同僚或相与应酬,所以自觉不自觉地学习和模仿冯道、杨凝式的诗风,

① 江少虞:《宋朝事实类苑》,卷三十六,上海古籍出版社,1981年版,第459页。

② 阮阅编,周本淳校点:《诗话总龟》,前集卷二,引《青箱杂记》,人民文学出版社,1987年版,第14页。

③ 薛居正等:《旧五代史》,卷一百二十六,中华书局,1976年版,第1657页。

往往以“浅近”诗风抒写世俗生活的“义理”。这里的“义理”，其实就是如何规避政治风险，以获取最佳政治利益，其中含有浓厚的阿世取媚、固宠求存的意味。入宋后，面对最高统治者希冀“颂美时政”的政治寻求，这些重臣诗风取向只能是或取“颂美”或相与唱酬以“吟咏性情”，由此而言，李昉等人学习冯道、杨凝式等人的诗风，是很自然的了。如李昉诗：

朝退归来只在家，诗书满架是生涯。吟成拙句何人和，按得新声没处夸。夜景最怜蟾影洁，秋空时见雁行斜。望君偷暇来相访，犹有东篱残菊花。（《偶书口号寄秘阁侍郎》）^①

上面这首诗，诗人以浅近的语言，表达世俗生活的“义理”，以及安于闲适生活的乐趣，表达了诗人的生活情趣和汲汲于富贵功名的人生追求。类似的诗作主题在李昉、李至等人的作品中比比皆是。

王禹偁也被宋人看作是白体诗人，但事实上他的诗风和诗学主张与李昉、李至等人是有较大区别的。王禹偁（953—1001），字元之，山东济州钜野人，一生仕途坎坷，曾三为翰林学士，离宰臣官阶只有一步之遥，但却三次被贬，最后官终黄州知州。王禹偁在少年时代便表现出超常的智慧，得到当时名士毕士安的赞赏，后来成为宋初诗坛欧阳修之前的诗坛领袖人物。

作为宋初影响最为巨大的诗人，王禹偁学习与模仿的前代诗人涉及到先秦、六朝及唐代的诸多名家，但以白为主。王禹偁自述称：“予为儿童时，览元白集”^②，后来贬官蛰居商州期间，更对白居易诗做过精心研究。他在诗注中称：“予自谪居时，多取白公诗，时时玩之。”较之很多学习白体“浅切”、“顺易”以“吟咏性情”的取向不同，王禹偁某些学习白体的诗篇表现出中正平和、自然流畅的风格，较好地贯彻了其“词丽而不冶，气直而不诎，意远而不泥”的诗学主张，成为宋初诗人学习白体的翘楚。宋人以为，宋初“士大夫皆宗白乐

^① 北京大学古文献研究所编，傅璇琮、倪其心、孙钦善、陈新主编：《全宋诗》，第1册，卷十二，第173页。以下所引出自《全宋诗》者，均同此版本，不另注。

^② 王禹偁：《不见阳城驿》诗序，《小畜集钞》，吴之振、吕留良、吴自牧选，管庭芳、蒋光煦补：《宋诗钞》，第1册，中华书局，1986年版，第17页。

天诗,故王黄州主盟一时。”^①如王禹偁的《村行》:

马穿山径菊初黄,信马悠悠野兴长。万壑有声含晚籁,数峰无语立斜阳。棠梨叶落胭脂色,荞麦花开白雪香。何事吟余忽惆怅,村桥原树似吾乡。^②

诗篇作于商州,是诗人首次遭贬谪之后真实情感的流露。诗篇写作深受白居易诗风的影响,诗篇语言浅近,不用典故,叙述层次清楚,对仗工稳而不求雕琢,拾取自然物境以组织诗歌意象,又能够在诗篇中自然地透露出自己的感情变化,诗篇于平易处自有深致。

值得注意的是,王禹偁诗歌风格是多样的。除了诗歌宗法白居易之外,对王禹偁诗歌产生直接影响的,还有杜甫和李白的诗篇。特别是杜甫的诗作,对王禹偁诗艺的提高起到了非常重要的作用。如其《新秋即事》其一:

露莎烟竹冷凄凄,秋吹无端入客衣。鉴里鬓毛衰飒尽,日边京国信音稀。风蝉历历和枝响,雨燕差差掠地飞。系滞不如商岭叶,解随流水向东归。^③

诗中透露出诗人对于谪居商州的失落情感与对京城的依恋。此诗诗篇结构开合跌宕,声韵顿挫有致,对仗工稳严谨,情与景有机融合,深得杜诗“沉郁顿挫”神韵。清人贺裳评价王禹偁诗作,以为“虽学乐天,然得其清,不堕其俗”^④,正说明了王禹偁诗歌在广学百家,熔铸其长后所达到的创作造诣。从总体上看,王禹偁诗作平易流畅,简雅古淡,初步表现出对

① 蔡启:《蔡宽夫诗话》,“宋初诗风”条,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,下册,中华书局,1980年版,第398页。

② 《全宋诗》,卷六十五,王禹偁七,第734页。

③ 《全宋诗》,卷六十五,王禹偁七,第732页。

④ 贺裳:《载酒园诗话》,“唐宋诗话”卷,宋王禹偁条,郭绍虞编选,富寿荪校点:《清诗话续编》上册,上海古籍出版社,1983年版,第402页。

于平淡美的诗风追求。清人吴之振说“元之独开有宋风气”^①,这个评价是恰当的。

宋初白体诗人还有几位代表性人物,其中,宋太宗诗作有一定特色。今存宋太宗诗有五百六十余首,其诗多为发挥佛老义理,倡导安心静处,满足现状,勉励淡薄功名,修养身心,颇有白居易“闲适诗”风调。其他几位诗人,如李至、李宗谔、晁迥等,诗风与李昉非常相近。而李宗谔、晁迥因为后期参与与杨亿等人唱和,又被视为“西昆体”诗人。这一方面说明,一些白体诗人认识到了白体诗追求浅近、平易、不用典所带来的局限性,因之而有改革诗风的愿望并进行了一定的努力;另一方面,也说明诗人诗风具有多面性。对诗人诗作的分析与评价,必须充分认识到这一点。

三、宋初白体诗的历史地位

宋初“白体”诗人多学白居易、元稹等人作唱和诗,作为朝廷而言,是以唱和的方式传达出希冀文臣“颂美时政”之意,并试图以唱和形式来起到“君臣通情”以和合同化不同割据地区士人的目的;作为文臣而言,写作白体唱和诗篇,除了迎合朝政需要,美化新政权之外,也起到了“吟咏性情”,表达“闲适”生活情趣和心归新朝之意,更有全身避祸的考虑在其中。

白体诗随意而吟,作来便捷,恰恰与宋初朝政重臣“少文”相吻合。白体诗人多效白居易旷达、乐天知足的生活态度,又与宋初崇文偃武、急于巩固统治的基本政治方略相统一。由此而言,不难理解宋初白体诗派与唐代“白体”的区别。首先,从诗歌题材来看,宋初白体诗派只是学习白居易的“闲适诗”而并不学习白居易的“讽喻诗”,并且,宋初白体诗对学习白居易的“闲适诗”也有所侧重,表现为宋初“白体”诗重在休闲解颐,颂美王政,而白居易“闲适诗”其诗学宗旨在于“独善其身”、“吟咏性情”。显然,白体诗人在取法白居易“闲适诗”方面,表现出一定的选择性。另外,白居易“闲适诗”有一定数量的记游写景之作,而宋初白体诗基本上以流连光景为主,很少有记游写景。其次,从诗歌审美取向和诗作主旨来看,宋初白体诗只是继承和发展了“白

^① 吴之振:《小畜集钞序》,《宋诗钞》,第1册,第13页。

体”的某些方面,如浅切平易、淡泊悠闲的意绪情调,退避政治、知足保和的“闲适”思想,归趋佛老、效法陶渊明的生活态度,诗作主题偏重于身边琐事,注重衣食俸禄等。相对而言,白居易“闲适诗”中常见的超然物外,充满理趣的诗风,在宋初白体诗中却不多见。

宋初白体诗作为唐型文化和唐代诗歌向着宋型文化和宋代诗歌转型期间的重要一环,有着重要的诗歌史地位。作为对晚唐五代以来白体诗风的发展,宋初白体诗继承了白居易、皮日休、冯道、杨凝式等以来的“闲适诗”传统,发扬其浅近、平易、不用典的长处,以吟咏性情、颂美王政为诗歌主题,着力于抒写和乐自适的优游世俗生活,使中国古典诗歌的“和乐”之境与“平易”之美成为宋代诗国里令人瞩目的诗歌类型。从这个意义上讲,宋初白体诗扩大了诗歌的功能,提升了诗歌的社会地位,拓展了诗歌的生存空间。

宋初白体诗的发展与昌盛,为两宋诗歌树立了第一个可资借鉴的范型,同时的晚唐体、稍后的西昆体,正是在批判白体的进程中绽放出自己的个性之花。正是沿着“宋初三体”所开出的发展方向,两宋诗歌终于伴随着欧梅等大家的出现而完成了标志性诗歌范型的建设。不过,需要指出的是,作为宋初重要的诗歌范型,白体诗虽然具有浅切平易、追求和乐的诗歌审美取向,但是当这种诗歌审美取向发展到极致时,必然导致诗歌在表达方式、诗歌主旨、诗歌审美风格上的直白、俗气、缺少意蕴等弊病。欧阳修曾提及白体诗句“有禄肥妻子,无恩及吏民”,指出某些诗人“常慕白乐天体,故其语多得于容易”^①,正是对后期白体诗人的中肯批评。但应该看到,任何文学都属于历史的客观存在,白体诗人也只能属于那段历史,过于指责生活于其中的白体诗人,显然是不公正的。

第二节 宋初隐逸诗人与晚唐体诗

隐士作为中国古代重要的社会文化现象,由来已久。《庄子·缮性》云:“古之所谓隐士者,非伏身而弗见也,非闭其言而不出也,非藏其知而不发也,

^① 欧阳修:《六一诗话》,何文焕:《历代诗话》,上册,第264页。

时命大谬也。当时命而大行乎天下,则反一无迹;不当时命而大穷乎天下,则深根宁极而待;此存身之道也。”^①《庄子》篇看到了隐士由于“时命大谬”、“不当时命”而不得不为了“存身”而采取“深藏缄默”以等待时机的谋生策略,无疑,这一极有针对性的生存主张成为后世隐逸之士的人生指南。

一、宋初隐逸诗人的文化心态

晚唐五代时当乱世,很多有才能的士人或无从施展其抱负,或为了苟全性命于乱世,因此不得不退居江湖,这时候,《庄子》所标称的“隐士”生存主张便自然而然地成为时代的重要思想。晚唐五代时期,重要的隐士如司空图、史虚白、贯休、杨凝式等人,或退隐山谷,屡征不起;或避乱于化外,冷眼对世俗;或放浪形骸,“官隐”以游戏。晚唐五代隐士集群的产生,有非常复杂的社会背景。大体说来,社会政治的黑暗,与社会佛老文化思潮的冲击,是造成晚唐五代隐士集群的主要原因,这两方面往往紧密结合在一起,共同发挥作用,进而影响到隐士群体的人生态度和价值取向。可以说,生死无常、人生多患、践志无门的社会现实,给佛老学说的推广和普及,提供了丰沃的土壤;而佛老学说的盛行,无疑又对隐逸之风起到了重要的推动作用。

文化的传承与转换,需要较为漫长的过程方能实现。赵宋建国后,隐逸之风的盛行,可视为五代隐逸之风的继续。一方面,在很长一段时间里,宋初的隐逸之士似乎对新政权并不急于表达他们的态度,而仍然采取了“深根宁极而待”的做法,观望色彩甚浓。如戚同文、陈抟、魏野、林逋、杨朴、潘阆、曹汝弼、樊知古、万适、田浩等人,多拒征召,乐于终老山田。另一方面,作为疏离于皇权之外的隐逸之士来讲,保持隐逸格调的同时,客观上也自然具有排斥世俗生活的意愿。不过,鉴于佛老思潮的巨大影响,以及隐逸人群中儒学之士的传道传统与热情,作为新兴的赵宋王朝,为了巩固其统治,自然不会对隐逸之士置之不理。显然,对隐逸之士施以感化使之为新生政权服务,对于赵宋政权来讲,极具政治价值。因此,赵宋王朝建立之后很长一段时间里,都对隐逸之士施以格外的恩典,隐逸之士的政治地位得以迅速提升,其社会影

^① 郭庆藩撰,王孝鱼点校:《庄子集释》,第3册,中华书局,1997年版,第555页。

响和文化地位也随之增大。

真宗咸平五年隐士种放应召入朝,既标志着五代纯粹隐逸人格的历史终结,也意味着宋初皇权政府极力感召乡野贤能之士的努力已获成功。除此之外,还应该看到,宋初统治者极力推扬隐士,可能含有“抑急进”、“敦风俗”的原因在内。究其原因在于,宋初建国时,武人依然保持有强横干政的五代政治传统,甚或不时有聚众哗变的情况。宋初政府因此以科举取士所得的文官来充实各级官僚阶层,但同时也客观上造成了士人急于仕进的局面,加之宋初官僚习气承五代而来,官僚多不讲道德气节与政治节操,因此如果士人急于仕进的气与之结合,则极易造成朝臣结党营私、皇权下移的政治困境。但是,宋初统治者极力推扬隐士,在提升了隐士的政治和社会地位的同时,反过来又无疑造成了隐士群体的更加庞大。

宋初隐逸群体逐渐与仕宦群体形成了隐与官两种生活状态的互补局面。本来,仕宦群体即有乘时即建功立业,不得其时则退隐以保身的传统,因此,宋初统治者高扬隐士以劝世的政策,理所当然地激活了仕宦群体的这一极富人生经营的生存谋略,仕宦群体对隐逸群体的关注度由此得以提升,而这两个阶层的密切互动与交往,自然需要多种途径来展开。诗歌作为宋代最为通行和雅致的艺术方式,自然成为仕宦与隐逸群体的交流渠道。

宋初隐逸之风在延续五代疏离于皇权的基础上,经过朝廷提倡而最终演变成时代的文化风尚,而隐逸之士经过皇权的彰表与推扬后,逐渐浸染了世俗的若干习气,他们的生活旨趣与行为方式都因之而产生了引人注目的变化,孤芳自赏、不与俗接的隐居状态一变为不忘世事,关注社会,五代以来偏狭傲岸的隐逸风尚逐渐被追求平和安闲的生活旨趣所代替,隐逸之士纷纷效力于皇权。但值得注意的是,与隐逸之士在文章中热衷于关注世间之事所不同,隐逸之士在诗歌中却很少表露出这一倾向,代之而在诗歌中表现出的情趣和诗旨,仍然是徜徉山水,乐于体验隐居生活。除了一些与达官贵人的交游诗篇以外,隐逸之士的诗篇极少正面肯定入世情怀与表达其功业渴望。这种情况是耐人寻味的。仔细想来,这种情况很可能有两种原因:一是隐逸诗人的身份与生存状态,决定了他们更倾向于以诗歌为手段,来吟咏性情,在山水情趣的追寻中自得其乐;二是自唐五代以来的诗文、诗词文约定俗成的分

工传统,也应该是造成此期隐逸诗极少表现入世情怀的重要原因。

二、晚唐体诗歌及代表性诗人

如果说,隐逸之士以其特殊的身份与号召力与皇权相结合而成为互利双方的话,那么,隐逸之士的诗歌则是他们遗留下的璀璨篇章。五代宋初隐逸思潮造就了一个较为庞大的诗歌创作群体,因为这些诗人推崇晚唐贾岛、姚合诗风,诗歌创作也模仿贾、姚,故被称为“晚唐体”。这里应该注意的是,所谓“晚唐体”诗派是后起的一个概念。宋初“晚唐体”诗人的构成情况是比较复杂的,一则是当时所谓的“晚唐体”诗人的诗派意识并不明显,缺乏比较统一的诗派主张和组织形式等;二则构成“晚唐体”诗人群体的构成成分比较复杂,除了“九僧”群体外,还有隐逸诗人、仕宦诗人等。另外,“晚唐体”诗人的诗风也呈现出多样性的特征,一些诗人的诗风同时也表现出宗尚白居易的倾向,与当时流行的“白体”诗风具有相近之处。可以说,“晚唐体”诗歌流派及其代表性诗人的情况是比较复杂的。

宋初“晚唐体”诗人中最恪守贾、姚门径的是“九僧”,即希昼、保暹、文兆、行肇、简长、惟凤、惠崇、宇昭、怀古等九位僧人,其中惠崇成就最为突出。九僧继承了贾岛、姚合的诗风,诗作内容多为描绘清邃幽静的山林景色与孤寂淡泊的隐逸生活,尤其重视五律,特别是五律的第二联、第三联,经常是他们努力经营、镂句鍊字的重点所在,九僧颇为精警的诗句也多在这两联,如“虫迹穿幽穴,台痕接断稜”(保暹《秋径》)^①、“照水千寻迥,栖烟一点明”(惠崇《池上鹭分赋得明字》)^②等。九僧在宋初诗坛上的影响是比较大的。明代胡应麟就评价说:“九僧诸作,多在晚唐贯休、齐己上,惠崇尤杰出。如‘露寒金掌重,天近玉绳低’、‘人游曲江少,草入未央深’之类,佳句不可胜数,几欲与贾岛、周贺争衡。”^③

惠崇诗现存不多,仅有《池上鹭分赋得明字》、《访杨云卿淮上别墅》、《古塞曲》等数首,但残存不成篇章的诗句还有不少。从这些作品来看,惠崇的诗

① 《全宋诗》,第3册,卷一百二十五,第1446页。

② 《全宋诗》,第3册,卷一百二十六,第1466页。

③ 胡应麟:《诗薮》,外编卷五,中华书局,1962年版,第207页。

作题材与其他僧人诗人很相似。他的诗句非常重视雕琢,诗篇往往具有意境清新、语句出奇的效果,如其《访杨云卿淮上别墅》:

地近得频到,相携向野亭。河分冈势断,春入烧痕青。望久人收钓,
吟余鹤振翎。不愁归路晚,明月上前汀。^①

诗篇第二联于工致中以不同类型的事物作对仗,在写景中摄入春意渐融的感受,体现出诗人观察入微、工于锻炼的诗歌风格。不过,惠崇的诗歌也同其他僧人诗作一样,也表现出工于炼句而短于构建诗歌意境的特点。就现存的诗句来看,惠崇诗歌的题材也是多种多样的,边塞诗、写景诗、山水诗等诗歌题材,都可以在其残章短句中看到影子。

总体而言,九僧诗作内容相对贫乏,这对他们的诗作成造成了较大制约。相传进士许洞曾经与九僧赋诗,相约不得犯“山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟”,结果九僧为之搁笔^②。许洞本是即兴游戏而已,但确实也似乎点中了“九僧”诗的短处所在,看来,九僧单一的生活环境确实应该对其诗歌题材的选材狭窄负有责任。

“晚唐体”另外一个诗人群体是魏野、潘阆、林逋等隐逸诗人。他们一方面模仿贾岛的字斟句酌,另一方面也颇有白居易平易流畅的诗歌风格,其中林逋诗歌成就较高,但魏野、潘阆在当时的名气很大,在诗坛上的影响并不逊于林逋。隐逸诗人名气较大者,尚有曹汝弼、杨朴等人。其中曹诗《中秋月》较为有名:“年年相对赏,永夜坐吟床。众望自疑别,孤高非异常。园林分净影,台榭起余光。谁似蟾宫客,得攀仙桂香。”被方回所称^③。

魏野(约960—1019),字仲先,祖籍蜀州,后居陕州东郊。魏野与林逋同时,虽然身后之名不及林逋,但是当时则在林逋之上。其早期诗集《草堂集》半部流传到了契丹国,大中祥符年间契丹国使臣入宋,求取后半部,遂使魏野诗名大振。后来,宋真宗西祀汾阴,欲召见魏野而不得,只好命人画下魏野的

① 《全宋诗》,第3册,卷一百二十六,第1464页。

② 欧阳修:《六一诗话》,何文焕:《历代诗话》,上册,第266页。

③ 方回选评,李庆甲集评:《瀛奎律髓汇评》,卷二十二,上海古籍出版社,1988年版,第918页。

草堂景色,以寄托思慕之情。《四库全书总目》以为:“野在宋初,其诗尚沿五代旧格,未能及林逋之超诣,而胸次不俗,故究无齷齪凡鄙之气。”^①宋人记魏野诗篇多得当时名人称赞:“‘千林蠹如尽,一腹馁何妨。’司马温公颇称之。然又有一联云:‘莫因饥不足,翻爱蠹偏多。’其言有规戒矣。……又《秋夕怀人》诗云:‘空看新雁字,不得故人书。’亦为佳句。”^②魏野有诗:“寒食花藏县,重阳菊绕湾。一声离岸橹,数点别州山。”被《墨客挥犀》以为是警句^③。诗句对仗工稳,饶有意境,深得晚唐姚合、贾岛诗法,因此魏野诗作被后人称为“姚合流亚”^④。

潘阆(生卒年不详),字梦空,大名人。早年有志于功名,被太宗赏识,赐为进士及第,后因友人下狱被牵连,逃入中条山。刘攽的《中山诗话》以为潘阆诗《岁暮自桐庐归钱塘》“有唐人风格”、“不减刘长卿”,^⑤如其诗:“久客见华发,孤棹桐庐归。新月无朗照,落日有余辉。渔浦风水急,龙山烟火微。时闻沙上雁,一一背人飞。”^⑥后两联也受到司马光的称赞。我们从其诗句可以看出,潘阆注重摄取静止与活动的景与物入诗,诗歌意境清冷雅致,诗句工于锤炼,因此被以为“不减刘长卿”^⑦。潘阆《夏日宿西禅院作》据说被苏轼激赏:“此地绝炎蒸,深疑到不能。夜凉如有雨,院静若无僧。枕润连云石,窗明照佛灯。浮生多贱骨,时日恐难胜。”^⑧潘阆诗篇,因为多写隐逸生活,重视诗句对仗、声韵的锤炼,因此也被视为晚唐诗风的余绪。

林逋(967—1028),字君复,杭州钱塘人,宋太祖乾德五年(967)出生于一个世代书香门第之家。祖父名克己,曾为吴越钱俶王的通儒院学士。不过到林逋少时,家境已经败落。林逋十多岁时,双亲相继过世。家庭熏陶与生活

① 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百五十二,《东观集提要》,第1309页。

② 陈岩肖:《庚溪诗话》,卷上,丁福保:《历代诗话续编》,上册,中华书局,1983年版,第178页。

③ 彭乘辑撰,孔凡礼点校:《墨客挥犀·续墨客挥犀》,卷三,“隐居不仕宦”条,中华书局,2002年版,第304页。

④ 胡应麟:《诗薮》,外编卷五,第207页。

⑤ 刘攽:《中山诗话》,何文焕:《历代诗话》,上册,第286页。

⑥ 《全宋诗》,第1册,卷五十六,第64页。

⑦ 阮阅编,周本淳校点:《诗话总龟》,前集卷十,第117页。

⑧ 事见都穆:《南濠诗话》,丁福保:《历代诗话续编》,下册,第1342页。

的艰辛,对林逋形成“性恬淡好古,弗趋荣利”^①可能有较大影响。林逋虽然过着隐居生活,但因为其人品、学问都很出众,又恰遇朝野推重隐逸高节之风,故他与当时朝廷重臣、才学之士乃至佛老之徒多有交往,几任丞相如王随、寇准等都与之唱和。林逋诗篇的主要内容是吟咏山湖胜景和抒写隐居不仕、孤芳自赏的心情。如其诗篇《秋日西湖闲泛》:

水气并山影,苍茫已作秋。林深喜见寺,岸静惜移舟。疏苇先寒折,残虹带夕收。吾庐在何处,归兴起渔讴。^②

诗篇写景精细,注重锤炼字句,意境完整,情趣活泼,于山水自适中带给人以雅致欢愉的“乐”意与享受。当然,最能够代表林逋诗歌造诣的,还是其咏梅诗。诗中,那些神情骨秀的梅花,其意象往往具有象征意味,被认为与林逋的超然洒脱、山水自适的志趣相契合。最有名的当属其《山园小梅》:

众芳摇落独暄妍,占尽风情向小园。疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼,粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎,不须檀板共金尊。^③

其中,“疏影横斜”一联因为“曲尽梅之体态”^④而为欧阳修、司马光等所激赏,而题之二诗篇中有“雪后园林才半树,水边篱落忽横枝”一联,因遗貌取神而得到黄庭坚的称赞^⑤。

在晚唐体诗人中,寇准的地位比较独特,成就也最高。寇准(961—1023),字平仲,华州下邳人。寇准天分极高,少年入仕,二度官至宰相,一生功业彪炳,后因涉于皇室之争,遭谗被贬逐,以风节著称于时。他与上述两个

① 《宋史》,卷四百五十七,《隐逸上》,第13432页。

② 《全宋诗》,第2册,卷一百零五,第1190页。

③ 《全宋诗》,第2册,卷一百零六,第1218页。

④ 司马光:《温公续诗话》,何文焕:《历代诗话》,上册,第275页。

⑤ 胡仔纂集,廖德明点校:《苕溪渔隐丛话》,前集卷二十七,第188页。

崇尚贾岛、姚合等“晚唐”诗人的群体都有交往,因此事实上成了晚唐体诗派的盟主。寇准前期诗歌绝少涉及政治内容,反而与九僧、林逋等人诗风相近,多写山林之思,风格含思凄婉,有晚唐风韵,其中五律、七绝等均佳,后期因为人生际遇发生了急剧变化,饱尝政治斗争的险恶与倾轧,政治理想和人生抱负都无从实现,甚者连正常的人生生活都成为奢侈的渴望,因此其诗歌无论是在主旨、情感与审美情趣上都发生了很大变化。如其前期代表性诗作《春日登楼怀归》:

高楼聊引望,杳杳一川平。远水无人渡,孤舟尽日横。荒村生断霭,
深树语流莺。旧业遥清渭,沉思忽自惊。^①

其中,在诗中的第二联化用了韦应物《滁州西涧》诗句,因此被《四库全书总目》讥为“生吞活剥”^②,但实际上,化用的韦应物诗句在寇准诗中极其妥帖,毫不显痕迹,反而具有高于韦诗的妙处。整首诗以诗人的视觉、感受来摄取景物,在抒写景物的同时又有深沉的历史兴衰感与宦情沉思沉浸其中,情思蕴藉而有感慨深切,但并不把情感全部抖出,极有唐诗意境。寇准晚年遭谗去国,荣辱不啻天壤之别,无常的人生境遇,导致了其诗风发生了明显的改变。如其《书河上亭壁四首》其三:

岸阔樯稀浪渺茫,独凭危槛思何长。萧萧远树疏林外,一半秋山带
夕阳。^③

诗中有画,把江河、帆船、烟波、远树、疏林、秋山、夕阳,诸多景物统摄到一起,透露出作者清冷孤寂、难以言说的悲苦情思,诗句包含有无尽的人生感慨,诗篇风格苍凉中有雄浑,具有很高的艺术水准。

① 《全宋诗》,第2册,卷九十,第1001页。

② 《四库全书总目·寇忠愍公诗集提要》,第1306页。

③ 原诗题为《予顷从穰下移洧河阳出中书复领分陕惟兹二镇俯接洛都皆山河襟带之地每凭高极望思以诗句状其物景而成四绝句书于河上亭壁》,《全宋诗》,第2册,卷九十,第1013页。

三、晚唐体诗歌的历史地位及影响

从宋初“晚唐体”诗派诗人所宗尚的诗歌范式类型和所取得的艺术成就来看,“晚唐体”诗人虽然取法于贾岛、姚合等人的诗歌,不过仍然具有多方面的独特性,反映出宋初某些诗人在艺术追求、诗歌审美情趣和创作方面的一些特点。传统看法认为“晚唐体”是五代诗风的余绪,其诗作只不过是缺少天资的诗人“强作诗”,因此晚唐体诗人注重向贾岛、姚合等晚唐诗人学习,注重采用锻炼、造语等艺术手段而力图臻于诗歌胜境,这实际上是对宋初“晚唐体”诗人的误读和贬低。

应该看到,宋初“晚唐体”诗人努力营造的“清冷”、“荒凉”、“悲凄”、“闲逸”、“脱俗”等诗歌审美类型,在某种程度上也是他们对广为流行于知识阶层的“白体”的疏离与变革。其中,“闲逸”、“脱俗”、“乐意”等审美取向,与后来理学诗派的某些诗学追求具有一致性,其山水题材也成为两宋士大夫所留意的重要诗歌题材,可以说,两宋士大夫寄情山水以自适的诗歌旨趣,多少与“晚唐体”隐逸诗人具有一定的关联,尤其是林逋、潘阆等人的诗歌,对推动两宋诗人热衷于以山水诗来寄托抱负和高致情怀,起到了重要的推动作用。而“清冷”、“荒凉”等诗歌审美追求,也成为两宋僧人诗人及隐逸诗人的重要诗歌类型被继承,直到宋末汪元量等人的诗歌中,还依稀看到其影响。其中,梅尧臣的“平淡美”诗歌追求,就与“晚唐体”诗派所着意表现的“清冷”审美类型具有一致性。^①

还应该看到,“晚唐体”诗派执着于探求“诗艺”的努力,对宋诗面貌的形成,也具有相当重要的作用。在“晚唐体”诗派之后,王安石等人也重视向晚唐诸诗人学习,在某些诗篇的诗句锻造及意境建构方式上,王安石后期的一些作品,与“晚唐体”诗派就具有相似之处。另外,黄庭坚的“夺胎换骨”、“点铁成金”等诗学主张,也与“晚唐体”诗派的某些诗艺追求具有相当大的一致性。影响所及,直到南宋末期,还有“永嘉四灵”、“晚唐派”等影响于诗坛之上。可以说,两宋诗论家和众多的诗歌创作者所追求的“技道两进”的境界,

^① 参见韩经太:《论宋人平淡诗观的特殊指向与意蕴》,《学术月刊》,1990年第7期。

早在“晚唐体”诗派这里已经萌芽,只不过限于时代的局限性,“晚唐体”代表作家尚没有展开而已。

除此之外,“晚唐体”派诗歌在诗歌题材上也突破了贾、姚诗歌的狭窄性,咏史诗、山水生活诗等也成为诗人关注的对象,这表明“晚唐体”派诗人在学习、摹仿贾、姚等人诗歌的同时,又在诗歌题材的取向上有所调适。此外,“晚唐体”派诗人的很多诗歌,在强调炼字琢句的同时,也注意到了诗歌诗境的完整性,如林逋、寇准等人的诗歌,诗境浑融,意趣盎然,或于生机乐意处见出作者安于静守山水田园的恬淡心意,或于羁旅宦宦生涯中表达其功业抱负难以实现的惆怅,这些诗作较之贾、姚等人破碎不成诗境的诗风,无疑有较大突破。

艺术审美取向的差异,离不开时代的文化风尚、文化范式等文化环境,继承与创新乃至反叛,是艺术发展的不变主题,宋初诗歌的发展自然也不会例外。何况,宋初“晚唐体”诗人在取宗贾岛、姚合诗风的同时,部分地舍弃了贾、姚作诗的某些倾向。比如说,“白体”所擅长的流易之风、闲适之情就在林逋等人的诗歌中经常见到。这种情况说明,“晚唐体”派诗人在继承贾岛、姚合诗风的同时,也对当时流行的诗体有所认识并在创作中有所体现,从而开创出在“晚唐体”诗派共同面貌下的个体风格。过去,往往以“九僧”诗歌的评判代替了对“晚唐体”诗派的评价,以为这一诗派内容贫乏,艺术上精于锻炼诗句而短于构造诗境,这显然是对“晚唐体”诗派内部的复杂情况有所忽视,也没有从两宋诗歌史的角度来整体考察“晚唐体”诗派的影响。何况,对“九僧”诗歌的评价,往往举许洞的游戏之事而没有顾及到“九僧”诗作题材的多样性。

可见,“晚唐体”作为构成宋初诗坛亮丽风景的独特成分,其诗歌史的价值和地位应该得到充分肯定。至于范仲淹对包括“晚唐体”在内的文风的批评,那是范仲淹综合考虑重建士气与士节,努力建构文化道统以服务于改良政治的需要,何况,北宋中后期关于文风诗风的改良与变革,往往成为政治革新与政治派别争斗的晴雨表、切入点而倍受重视。因此,以范仲淹的评价为标准来审视晚唐体,至少从艺术方面来看,是不够全面的。其主要原因是脱离宋代政治斗争的特点和官僚惯用的斗争方式。对此,要充分认识北宋中后

期政治斗争往往以学术问题为突破口的历史实际。就范仲淹对晚唐体文风问题的评价而言,本身就含有其深刻的政治意图。由此而言,我们对“晚唐体”诗歌在宋代文化史、诗歌史上的地位、价值和意义等,都应该重新认识。

第三节 西昆体派与《西昆酬唱集》

宋初百年,面对“南文北移”和“北道南进”的文化环境,宋人历经了对白居易、姚合贾岛、李商隐、李白、韩愈、杜甫等经典作家诗歌范式的选择,产生了王禹偁、杨亿、欧阳修为领袖的三代文化名人。在这一历史进程中,文学的复古与革新、文与道由分到合;经学的质疑经典与诠释建构新的理论;哲学的“三教合一”,所有这些,都成为时代文化建设过程中最可瞩目的文化思潮。其中,西昆体及其代表人物杨亿,在宋初文化建设上的地位尤可注意。正是由于西昆体及杨亿创作实践的筌路蓝缕之功,以及后人从正反两方面展开对西昆体的借鉴与批评,赵宋诗歌才开始迈开建立自己独特风貌的脚步。

一、“西昆体”释名

西昆体是真宗朝出现的一种新诗体。其时,宋太祖、太宗倡导文人治国,真宗继之完善了这一政策。真宗一朝,若干政策对赵宋政权具有重要影响。在军事上,与辽国战争失败,几十万的战争赔款较之同期国家收入虽然仅具象征意义,但却开了宋代苟安绥靖政策的先河;在政治上,为了拉拢人心,则以天书现世的名义,利用迷信方式来愚弄人民;在文化上,则加强了统治,采取一系列文化政策,促使儒学、道教、佛教等都得到很大发展。经过真宗朝的一系列努力,北宋政治制度已经基本定型,在很长一个阶段内,北宋王朝都延续了真宗时期的各种政策。就文化而言,在真宗时期,宋太祖、太宗两朝实施的科举文化政策得以继续实施,南北文化得到进一步交流,代表南方文化成就的文章之士与代表北方文化成就的儒学之士,已经都被纳入到国家的文化建设中,成为国家文化的组成部分,朝廷已经不复有按照出身的地域而对士人区别对待。不过,如何进一步整合各地尤其是来自五代割据地区的文化,拉拢、同化不同层次的士人,仍然是朝廷较为重要的问题。

其中,利用编撰大型总集类图书,可算是较为成功的对文化精英实施钳制与施加恩惠的措施之一。编撰大型图书就要披览、汇集大量的文献,这在客观上开阔了从事此项工作的文臣的文化视野。杨亿等人参与编撰的图书《君臣事迹》(后改名为《册府元龟》)是比较重要的一种。“其书披奕世祖图,采诸方语录,由七佛以至法眼之嗣,凡五十二世,一千七百一人。”^①《太平广记提要》记:“凡分五十五部,所采书三百四十五种,古来轶闻琐事,僻笈遗文咸在焉。”^②《事类赋提要》记:“凡天部三卷,岁时部二卷,地部三卷,宝货部二卷,乐部一卷,服用部三卷,什物部二卷,饮食部一卷,禽部二卷,兽部四卷,草木部、果部、鳞介部各二卷,虫部一卷。”^③上述文献说明,真宗朝编撰大型图书,在开阔词臣文化视野的同时,在相当程度上,也起到了笼系词臣的重要作用。

真宗朝乐于作诗唱和的风气,客观上也对于落实国家崇文政策,提升文人地位起到了重要作用。宋真宗本人就热衷于唱和赋诗,流风所及,朝臣也乐于此道。这种风气客观上促进了西昆体诗风的形成。史载,真宗“每观一书毕,即有篇咏,命近臣赓和”^④,而朝臣从事唱和结集的数量是比较多的。据《宋史·艺文志》记载,当时唱和结集就有:苏易简《禁林宴会集》、李昉李至《二李唱和集》、杨亿《西昆酬唱集》、丁谓作序之《四释联唱诗集》、王钦若、钱惟演等《华林义门书堂诗集》、张逸杨谔《潼川唱和集》、晏殊张士逊《笑台诗》;而郑樵《通志》又载有:王溥、李昉、汤悦、徐铉《翰林唱和集》;馆阁诸臣《应制赏花集》、《瑞花诗赋》;真宗御制及群臣进和之《嘉祐礼闾唱和集》、《明良集》及《咸平唱和诗》等结集。可见,当时唱和风气是十分盛行的。

作为宋初主要的诗歌流派,西昆体就是在词臣编撰图书和君臣唱和之风影响下的产物。宋真宗景德二年(1005)到大中祥符元年(1008)间,杨亿等编修《册府元龟》时,相与酬唱应和,后杨亿汇集成书,收入杨亿、钱惟演、刘筠等17人作品250首(现存148首),并取名《西昆酬唱集》,“昆体”遂得名。诗集

① 晁公武著,孙猛校证:《郡斋读书志校正》,卷十六,《景德传灯录》条,上海古籍出版社,1990年版,第784页。

② 《四库全书总目》,卷一百四十二,第1212页。

③ 《四库全书总目》,卷一百三十五,第1144页。

④ 《宋史》,卷六,第103页。

流布广泛,诗作成为时人摹写仿作的对象,后来,刘攽《中山诗话》称为“西昆体”,宋人同时使用这两个名称。

二、西昆体诗歌及代表性作家

西昆体的代表人物为杨亿、钱惟演和刘筠。杨亿,(974—1020),字大年,建宁州浦城人。十一岁以文步入仕途。太宗淳化三年(992)赐进士及第,真宗为翰林学士。户部郎中,知制诰。刘筠(970—1030),字子仪,大名人,真宗咸平元年(998)赐进士及第,为秘阁校理。初为杨亿识拔,后与杨亿齐名。钱惟演(977—1034),五代吴越王钱俶之子,真宗授太仆少卿,命直秘阁,知制诰,预修《册府元龟》,官至枢密使。

西昆体是时代的产物。一方面,它满足了宋初朝廷所号召的“颂美”王政的需要;另一方面,西昆体的产生,又是文学自身发展的必然。宋初百年间,先后出现了宗尚白居易的白体与师法贾岛、姚合的晚唐体。白体明白浅易,得语容易,但是往往流于轻率恶俗,品格不高;晚唐体精于锻炼,意境凄美,不尚用典。这两派诗风,说到底都是唐代诗歌发展的余响。在宋代建国几十年后,文化的持续发展,给整个知识阶层带来了重大影响,主要表现为创作者的知识层次和作为文化消费的广大士人知识水平都得到了极大提升,士人的知识结构也产生了某些显著的变化。在这种情况下,创作者的诗歌旨趣和社会大众审美趣味也必然随之变化,建设与之相符的新文化,就成为时代的普遍要求。因此当西昆体出现后,迅速成为为士人乐于模仿的主要诗歌范式。杨亿以为李商隐的诗歌具有“富于才调,兼极雅丽,包蕴密致,演绎平畅,味无穷而久愈出,钻弥坚而酌不竭,曲尽万态之变,精索推言之要”^①的特征,希望以李商隐诗歌的绵邈富丽来改变当时的浅薄枯寂的诗风,对改变时人模仿白体而致的浅易庸俗之弊有极强的效果。

西昆体在宋代诗歌史上的重大作用和价值,主要体现为三点:为宋代诗歌发展提供了第一个可供借鉴的重要诗歌范式;昆体工夫对宋代诗歌和宋代诗人产生了巨大影响;西昆体之后很长一段时间内,宋诗的发展都是围绕着

^① 《宋朝事实类苑》,卷三十四,“玉溪生”条,第435页。

继承还是反对西昆体而展开的。

西昆体在审美追求上,推崇深隐、渊博、典雅、华美;主张以雅言、英词、藻思写闲情逸兴。由此也不难看到西昆体的诗歌成就与得失:长处在于对仗工稳,用事深密,文字华美,风格整饬典丽;短处在于缺少真挚的情感,往往徒有华丽外表。从诗歌题材看,西昆体主要学习李商隐的咏史诗、咏物诗与无题诗;从诗歌创作技巧上看,主要学习李商隐诗歌的多用典、心思深隐、讲究辞藻华美与色调渲染。大体而言,“西昆体”诗作普遍缺少李商隐诗歌中的情调幽美与凄艳浑融审美韵味,也缺少李商隐诗歌中的兴象难以指实等特征;缺少李商隐诗歌中跳跃的意象组合、朦胧的情思与境界创造等意象组合方式。杨亿和钱惟演的同题《无题》诗,则缺少深切生活感受:

巫阳归梦隔千峰,辟恶香销翠被浓。桂魄渐亏愁晓月,蕉心不展怨春风。遥山黯黯眉长敛,一水盈盈语未通。漫托鹄弦传恨意,云鬟日夕似飞蓬。(杨亿《无题》)^①

绛缕初分麝气浓,弦声不动意潜通。圆蟾可见还归海,媚蝶多惊欲御风。纨扇寄情虽自洁,玉壶盛泪只凝红。春窗亦有心知梦,未到鸣钟已旋空。(钱惟演《无题》)^②

上述杨亿、钱惟演诗中极力铺写主人公的积怨深悲,虽然用了很多表示怨、悲的典故,却缺乏李商隐诗中隐藏在恰切典故和精美字句中的真情实感。

杨亿在《西昆酬唱集》中表现出的诗篇特征,也是西昆体诗人共同的创作追求。杨亿的诗学主张,对西昆体诗人有重要影响,他强调:“恬愉优柔,无有怨谤,吟咏性情,宣导王泽。”(杨亿《温州聂从事云堂集序》)^③这种创作宗旨,决定了西昆体诗人创作题材的狭窄。因此,《西昆酬唱集》中的作品,脱离现实社会和现实生活,思想内容空虚贫乏,多写馆阁词臣们的优游生活和日常

① 杨亿编,王仲荦注:《西昆酬唱集注》,下卷,中华书局,1980年版,第201页。

② 《西昆酬唱集注》,下卷,第202页。

③ 杨亿:《温州聂从事云堂诗序》,曾枣庄、刘琳主编,四川大学古籍所编:《全宋文》,第14册,卷二百九十四,第376页。

琐事,往往一人首唱,他人酬和,很多诗篇纯粹成为文字游戏。据统计,《西昆体》全集 70 个诗题中,主要内容有三类:一是怀古咏史。如《始皇》、《汉武帝》、《明皇》等;二是咏物诗。如《鹤》、《梨》、《柳絮》、《泪》等;三是描写留恋光景的生活内容,如《直夜》、《夜燕》、《别墅》等。

西昆体对宋代诗歌产生重大影响,还在于西昆体注重用典、藻饰、锻炼等诗歌写作手法的运用,形成了被后世称之为“昆体工夫”的诗歌创作技巧。这一诗论范畴为南宋朱弁评价黄庭坚诗歌时首先提出,他以为黄庭坚“乃独用昆体工夫,而造老杜浑成之地”^①。方回也提及西昆体的这一艺术特征:“凡昆体,必于一物之上,入故事、人名、年代及金、玉、锦、绣等以实之。”^②另外,《四库全书总目》和《诗学》等也都提及了“昆体工夫”的大体涵义。《四库全书总目》云:“词取妍华而不乏兴象,……取材博赡,练词精整,非学有根柢,不能熔铸变化,自名一家。”^③《诗学》论及西昆体时指出:“诗取近体,辞务研华,惟工组织,于是有‘优伶捃摭’之讥。……要而论之,杨刘诸人,时际升平,故其为诗,雍容典赡,无唐末五季衰飒之气,此其胜也;然而专工对偶,疏于气格,词华虽丽,六义则缺,此其短也。”^④显然,所谓“昆体工夫”,表现为西昆体诗人注重对诗句进行雕琢,诗句里往往含有多个历史典故,强调诗句的对偶、押韵以及诗句语言的色彩等写作方法的运用,追求诗歌雍容典赡、练词工整的诗歌风格。如杨亿的《泪》其一:

锦字梭停掩夜机,白头吟苦怨新知。谁闻陇水回肠后,更听巴猿拭袂时。汉殿微凉金屋闭,魏宫清晓玉壶欹。多情不待悲秋气,只是伤春鬓已丝。^⑤

诗中,把窦滔妻苏氏织回文诗、卓文君作《白头吟》、陇头流水、三峡听猿、汉陈

① 朱弁撰,陈新点校:《风月堂诗话》,卷之下,中华书局,1988年版,第112页。

② 《瀛奎律髓汇评》,卷十八,第717页。

③ 《四库全书总目》,卷一百八十六,《西昆酬唱集提要》,第1692页。

④ 黄节著:《诗学》,“宋代诗学”篇,张寅彭:《民国诗话丛编》,第二册,上海书店出版社,2002年版,第501—502页。

⑤ 《西昆酬唱集注》,上卷,第137—138页。

皇后、魏文帝美人薛灵芸、荆轲别易水等一些与悲苦流泪有关的典故堆砌一起，词藻华丽，重视词面颜色，汉殿对魏宫、金屋对玉壶，对仗精工。作者思想感情比较隐晦甚至看不到作者在诗中的情感。全诗缺乏感情上的内在联系，但词藻却富赡华丽。

需要指出的是，西昆体中所反映的杨亿的诗歌风貌，仅仅是其诗歌艺术成就的一个方面。事实上，作为一代文化领袖，杨亿的诗歌创作数量是惊人的，其诗歌创作所取得的成就也是多方面的。《宋史》载杨亿所著有《括苍》、《武夷》、《颍阴》、《韩城》、《退居》、《汝阳》、《蓬山》、《冠鳌》、《内外制》、《刀笔》等文集，但大多数已经亡佚。四库馆臣认为杨亿诗歌“大致宗法李商隐，而时际升平，春容典赡，无唐末五代衰飒之气。”^①这个评价是有失公允的。从现存杨亿《武夷新集》来看，他的很多诗篇写得自然流畅，明快饱满，内容充实。西昆体所强调的用典、注重词面色彩、吟咏性情而注重节制等特征，反而表现得并不明显。如其《闻北师克捷喜而成咏》：

岁晏层冰合，烟尘起羯陞。文昌先命将，羽檄便徵师。天迴星狼灭，宵寒月魄亏。前军临瀚海，后骑缚阏氏。蓟北胡沙静，河南露版驰。辽阳诸父老，重睹汉官仪。^②

诗篇内容如题所示，诗中表达出诗人关心国是、欢庆胜利的喜悦情怀。全篇用典不多，诗意连贯，成就并不比唐诗逊色。另外，杨亿《己亥年十月十七大雪》，虽注重词面修饰，但也很少用典，诗风明快，辞采华丽；《郡中即事书怀》以健笔写为吏的卑屑烦恼，于精整的诗句中表达出自己的吏德与抱负，表达自己决不与群小俗流为伍的决心，诗篇在内容与形式上取得了有机的统一。上述分析说明，杨亿的诗歌成就是多方面的，不能仅仅以《西昆酬唱集》中的作品来评价杨亿的诗歌成就，可见，后来石介对杨亿的批评，并不公正。

^① 《四库全书总目》，卷一百五十二，《武夷新集提要》，第1307页。

^② 《全宋诗》，第3册，卷一百一十五，第1331页。

三、西昆体的历史地位及影响

西昆体诗派形成后,在当时的影响是很大的。欧阳修云:“盖自杨刘唱和,《西昆集》行,后进学者争效之,风雅一变。”^①而南宋叶梦得对西昆体历史地位的评价,则突出了西昆体的作用:“宋初之西昆,犹唐初之齐梁。宋初之馆阁,犹唐初之沈宋也。开启大路,正要如此,然后笃生欧、苏诸公耳。但较唐初,则少陈射洪一辈人。此后来所以渐薄也。”^②翁方纲看到了西昆体对后来的宋代诗风的重大影响。实际情况正是如此。西昆体直到仁宗时期仍然盛行不衰,晏殊、宋庠、宋祁等人,都是西昆体的追随者。而晏殊看到了西昆体应用金玉锦绣等藻饰语和用典所带来的弊病,尝试以清丽典雅的景致来表达“富贵气”,可以看作是西昆体后期代表作家对昆体“末流”的矫正。至于苏轼对西昆体的评论,则显然并不公正:“故知前辈宗徐庾,数首风流似《玉台》”^③,仔细考察西昆体诗歌,很少有《玉台新咏》多写女性题材的诗篇。而“昆体工夫”在黄庭坚诗歌里,得到了弘扬,并最终成为宋代诗风的重要特征之一,如黄庭坚《寄黄几复》诗:

我居北海君南海,寄雁传书谢不能。桃李春风一杯酒,江湖夜雨十年灯。持家但有四立壁,治病不蕲三折肱。想得读书头已白,隔溪猿哭瘴溪藤。^④

诗中,用典之处多且密。首联用了《左传·僖公四年》事;二联用了《晋书·张翰传》事,“使我有身后名,不如即时一杯酒”^⑤;三联用了《左传·定公三年》

① 欧阳修:《六一诗话》,《历代诗话》,上册,第266页。

② 翁方纲著,陈迥冬校点:《石洲诗话》,卷三,第六条,人民文学出版社,1981年版,第81页。

③ 苏轼:《金门寺中见李西台与二钱(惟演、易)唱和四绝句,戏用其韵跋之》,王文诰辑注:《苏轼诗集》,第五册,卷二十八,第1512页。

④ 黄庭坚著,任渊、史容、史季温注,黄宝华点校:《山谷诗集注》,上册,第二卷,上海古籍出版社,2003年版,第42页。

⑤ 刘义庆著,刘孝标注,余嘉熙笺疏,周祖谟、余淑宜整理:《世说新语笺疏》,《任诞第二十三》,第20条,中华书局,1983年版,第615页。

语：“三折肱知为良医”^①；四联用了东坡诗：“读书头欲白，相对眼终青。”^②显然，“昆体工夫”对黄庭坚的影响是很大的。

总体而言，西昆体诗人在学习李商隐诗歌的艺术技巧和写作方法的同时，也在整体上与李商隐的诗歌产生了疏离，如李商隐诗歌因其迷离意象、象征手法的运用，而使诗境呈现出幽美、迷离、朦胧的特征，着重表达其复杂的情感世界和敏感炽热的心境，进而形成了凄艳浑融的诗歌风格，在西昆体诗人诗作中就看不到这种特点。西昆体诗派主要向李商隐诗歌的用典、锻炼等艺术手段和写作手法学习。与李诗不同的是，西昆体派诗人普遍对颜色词的使用非常重视，他们着力追求雍容华丽、恬愉优柔的诗风，具有与李诗不同的诗歌风貌。不但如此，“西昆体”还摆脱了五代以来的浅切、悲苦之美，而代之以华丽、雍容的自觉艺术追求。在这一点上，西昆体与同时代的晚唐体一样，在继承中对所学习、模仿的诗歌范型有所改进，这多少反映出时代风尚的新变化，从而为后继诗人提供了可资借鉴的诗歌新范式。就西昆体而言，尤为重要，西昆体之后，宋代诗歌创作者踵武其式，使诗歌注重抒写士大夫的“文人气”与文人意象，成为宋代诗歌的重要特征。从这个意义上可以说，西昆体派使宋代文学第一次具有了自身较为鲜明的独特风貌，尽管较之后来作为宋代文学范型的苏、黄作品，“西昆体”还显幼稚，无论在诗歌体式还是诗歌的内容、审美意趣等方面，西昆体较之以苏、黄等为代表的诗人，还远未形成鲜明的诗歌时代风貌，同理学诗注重对诗歌哲思义趣的开掘相比，更显得诗作旨趣浅而无味。不过，这种脱离了具体的历史环境而对西昆体进行纵向对比的做法，显然是不公平的，并不能因此而否定西昆体诗派在它那个时代所取得的杰出艺术成就。

从中国诗歌史的发展历程来看，西昆体通过学习李商隐而倡导的诗句用典、注重字面修饰、对仗精切和吟咏自适性情的诗歌品格，历经两宋诗人的扬弃，贯穿于两宋诗歌的发展历程，并最终成为宋代诗歌重要的特征。同时也应该看到，“西昆体”也表现出很多不足，主要为：忽视诗歌的“言志”功能，作

① 杨伯峻：《春秋左传注》，定公十三年，中华书局，1981年版，第1591页。

② 苏轼：《失题一首》，《苏轼诗集》，增补卷，第2784页。

者的真情实感很少在诗作中表现;过于重视用典,经常在诗作中使用偏僻的历史故事和典故,以至于使诗作成为炫才逞能的工具,客观上降低了诗歌的艺术价值;偏重于向史书、经书等寻求写作材料和灵感,容易引导创作者忽视社会生活,客观上降低了诗歌的认识价值与社会价值。

总之,真宗朝以吟咏性情、沉浸在历史典故中卖弄才学而为写诗准则的西昆体诗风,其流弊是显而易见的。客观上,这种诗风提高了写诗的准入门槛。比如说,西昆体用典繁富的写作要求,必然要求诗歌创作主体具备丰富的前期积累;而其词藻华丽的诗歌特征,当然也要求创作者必须具有相当的生活感受,这些“昆体工夫”所强调的诗歌范式,成为限制诗人进行创作的僵硬准则,因此,才出现了伶人扮演李商隐被“扃扯诸馆”的闹剧。而同时期流行的晚唐体,也因着意追求冷凄荒凉、清苦清高之风而脱离生活实际,这种诗风既不被希望“颂美时政”的统治者所喜,又因为无关“风化”、“盛世而作悲音”,受到了范仲淹等人的批评。相较西昆体、晚唐体,白体在仁宗朝虽然尚有余绪,不过其影响已经逐渐消退,其代表人物往往也兼有西昆体等诗歌风格。显然,不管是此期政治的迫切需求,还是诗歌本身发展的规律而言,都需要建立新的诗歌范式来适应社会文化发展的需要。

第二章 欧阳修及其同时代的诗人

经过七八十年的涵育,北宋王朝在仁宗朝前期呈现出新的气象,这一时期,以回归儒学道统为号召而重在塑造士人气节的政治诉求,就成为有识之士的政治主张和努力方向。仁宗朝前期的历史境遇,为宋代文学风气的转变提供了历史需求。宋初三体众多诗人的艰辛探索则为宋诗范式的确立提供了正反两方面的宝贵经验。在新的历史语境下,白体的浅切流丽、吟咏性情之风无疑脱离了时代的需求,而晚唐体以凄苦雕琢、崇尚山林的野逸兴趣显然也与国家急需加强士风建设的政治愿望相背离。历史的发展,总是创造出满足其需要的文化形式与内容。这一时期,如果把仁宗朝前期洛阳文人群体、汴京文人群体和东州文人群体的文学创新看作是士人在不自觉状态下力求文学变革的话,那么,以欧阳修为代表的新一代诗人诗歌典范的确立,就应该被看作是时代文化需求的必然要求。历史的际遇,造就了欧阳修这样一位文化名人,他与同时期的梅尧臣、苏舜钦等人一起,以其杰出的诗歌创作成就,初步奠定了宋诗的面目,欧梅等人的诗歌,成为宋诗重要的诗歌范型样式。

第一节 梅尧臣的诗学思想和诗歌创作

在这一历史阶段中,汴京、东州、洛阳有三个年轻的文人群体,几乎不约而同地以不同的诗歌创作追求开始了创建新的诗歌范式的努力。其中,梅尧臣、欧阳修、苏舜钦等三人的诗歌创作成就,领先于其他人。梅尧臣更是以自己杰出的诗歌创作成就,成为北宋继宋初三体而后开风气之先的著名诗人。刘克庄认为:“本朝诗惟宛陵为开山祖师,宛陵出然后桑濮之哇淫稍熄,风雅

之气脉复续,其功不在欧、尹之下。”^①《四库全书总目》亦评价为:“宋初诗文,尚沿唐末五代之习。柳开、穆修欲变文体,王禹偁欲变诗体,皆力有未逮。欧阳修崛起为雄,力复古格。其时曾巩、苏洵、苏轼、苏辙、陈师道、黄庭坚等皆尚未显。其佐修以变文体者,尹洙。佐修以变诗体者,则尧臣也。……然尧臣诗旨趣古淡,知之者希。……惟欧阳修深赏之。”^②梅诗作为影响最为深远的宋诗范型之一,不但对稍后的苏、黄等人产生了巨大影响,而且一直涵育了后世的诗人,在中国诗歌史上具有重要地位。

一、梅尧臣的诗学思想

梅尧臣(1002—1060),字圣俞,宣州宣城人。为宋初翰林侍读学士梅询的侄子。因为梅询的地位,得以荫补成为河南主簿,为当时著名文臣西京留守钱惟演的幕府。梅尧臣有着良好的家庭教育背景,因此对诗歌创作有精深研究。梅尧臣名高而宦滞,久沉下僚,这使他的诗歌具有了不同与人的深切生活感受。梅尧臣又是具有较为广博知识的人,他注有“《孙子》十三篇,撰《唐载记》二十六卷、《毛诗小传》二十卷、《宛陵集》四十卷。”^③丰富的知识积累,为梅尧臣打下了良好的创作基础。

梅尧臣对与诗歌与儒学道统之间的关系,是比较重视的。他有诗:

圣人于诗言,曾不专其中,因事有所激,因物兴以通。自下而磨上,是之谓《国风》。《雅》章及《颂》篇,刺美亦道同。……屈原作《离骚》,自哀其志穷,愤世嫉邪意,寄在草木虫。迺来道颇丧,有作皆言空,烟云写形象,葩卉咏青红,人事极谀谄,引古称辨雄,经营唯切偶,荣利因被蒙。……嗟嗟一何陋,甘用无言终。然古有登歌,缘辞合徵宫,辞由士大夫,不出于瞽蒙。(《答韩三子华、韩五持国、韩

① 刘克庄撰,王蓉贵、向以鲜校点,王忠民审订:《后村先生大全集》,第8册,卷一百七十四,四川大学出版社,2008年,第4438页。

② 《四库全书总目》,卷一百五十三,《宛陵集》条,第1320页。

③ 《宋史》,卷四百四十三,第13092页。

六玉汝见赠述诗》)①

作为梅尧臣的文道观影响下的诗歌主张,“因事有所激,因物兴以通”是其重视诗歌功能的表现之一,这里,梅尧臣强调了诗歌的产生是由于外在的“事”与“物”的激发与诱导,他希望以诗歌为手段,来“下而磨上”,也就是试图以诗歌的讽诵劝谏功能,来影响政治,引导世道人心向着儒学“仁义礼知信”之道回归。显然,这只能是他的善的心愿而已。梅尧臣没有实现自己的政治抱负,而不得不以诗歌为事业。但也正是这种“君子穷而后工”的无奈,与当时“朋党”之争的政治激烈性,对梅尧臣的诗歌审美指向发生了影响。

梅尧臣的诗歌主张见诸于文字的记载并不多。与同时代的其他诗人一样,梅尧臣也强调“诗本道性情”(《答中道小疾见寄》)②、“我于诗言岂徒尔,因事激风成小篇”(《答裴送序意》)③,不过,使他成为同时代诗人翘楚的,却是他“意新语工”的诗学主张,欧阳修《六一诗话》记载:

圣俞常语余曰:“诗家虽率意,而造语亦难,若意新语工,得前人所未道者,斯为善也。必能状难写之景,如在目前,含不尽之意,见于言外,然后为至矣。”④

这里,梅尧臣提及诗歌创作的“造语”、“意新”问题,他所强调的“前人所未道”、“状难写之景,如在目前,含不尽之意,见于言外”等诗歌创作要领,事实上起到了引领诗歌创作风气的作用。比较而言,西昆体多从历史典故和前人诗句中寻找丽词藻句以组织诗篇而缺少作者真情实感,晚唐体锻炼诗篇虽然承继了五代贾、姚余绪,但是诗篇内容概不出“风、云、竹、石、花、草”等山林野气,而白体则“流于得句容易”,更谈不上“意新语工”。

① 梅尧臣著,朱东润编年校注:《梅尧臣集编年校注》,中册,卷十六,上海古籍出版社,2006年版,第336页。

② 《梅尧臣集编年校注》,中册,卷十五,第293页。

③ 《梅尧臣集编年校注》,中册,卷十五,第300页。

④ 欧阳修:《六一诗话》,《历代诗话》,上册,第267页。

从北宋诗学发展的历史来看,梅尧臣的“意新语工”主张,具有很强的针对性和重要的诗歌史价值。它在宋初三体所进行的有益探索基础之上,既有对白体、晚唐体和西昆体的批判,又有继承,这一诗学主张较之他之前的诗学主张,具有了崭新的内容,值得重视。梅尧臣也以杰出的创作成就,为他的这一诗学主张作出了生动的阐释。

二、梅尧臣的诗歌创作主张及创作成就

除了欧阳修在《六一诗话》中所引用的内容之外,文献中缺乏梅尧臣本人的更细致说明。根据梅尧臣本人的诗歌创作及欧阳修等人的评价来看,梅尧臣“意新语工”的诗歌创作主张,大概可以从三个方面来理解:

一是“平淡美”具有统帅梅诗其它诗学旨趣和艺术表现手段的核心地位。梅尧臣为了实现其“平淡”之美诗学主张,而在诗歌造意、用语、命题等方面表现出与他人迥异的诗歌特征。可以说,梅尧臣“意新语工”是为了实现其“平淡”美韵的手段,而“平淡”之美,只有在满足了“意新语工”这一基本前提才能够实现。如其诗:

适与野兴惬,千山高复低。好峰随处改,幽径独行迷。霜落熊升树,林空鹿饮溪,人家在何许,云外一声鸡。(《鲁山山行》)^①

行到东溪看水时,坐临孤屿发船迟。野凫眠岸有闲意,老树著花无丑枝。短短蒲茸齐似剪,平平沙石净于筛。情虽不厌住不得,薄暮归来车马疲。(《东溪》)^②

第一首诗,方回认为“尾句自然”^③,正是由于尾句的流丽蕴藉,使诗篇充满了情韵,并使诗篇呈现出在雕刻之后达到的绮丽之美。第二首诗,则以思理之致表现“平淡”之旨,言尽意止,无复含蕴。显然,惟其具有“平淡”审美的追求,梅诗才会选择使用言尽意尽的表达方式。就第二首诗所摹写的景物而

① 《梅尧臣集编年校注》,上册,卷十,第168页。

② 《梅尧臣集编年校注》,下册,卷二十五,第772页。

③ 《瀛奎律髓汇评》,卷四,第174页。

言,其中也不追求浓烈的诗情画意,而是摹写、铺叙了一个常见的山野情景,这一情景所引起诗人的心境,是静谧安详的,甚至在其中还有诗人出游归来的淡淡倦意,而这一切,都与表达其“平淡”的诗学审美追求相关。

关于梅诗“平淡”风格的内涵及其形成原因,欧阳修在《梅圣俞墓志铭并序》中有评价:

其初喜为清丽闲肆平淡,久则涵演深远,间以琢刻以出怪巧,然气完力余,益老以劲,其应于物者多,故辞非一体,至于他文章皆可喜,非如唐诸子号诗人者僻固而狭陋也。圣俞为人仁厚乐易,未尝忤于物,至于穷愁感愤,有所骂讥笑谑,一发于诗,然用以为欢而不怨怼,可谓君子者也。^①

梅尧臣曾经有言推崇欧阳修评其诗:“劲正语多要”(《偶书寄苏子美》)^②,表示了对欧评的推许。既然如此,我们就可以藉以欧评来探讨梅诗的“平淡”之美。显然,在上述文献中,欧阳修对梅诗“平淡”之美的理解,有着多重内涵:其一,梅诗的“平淡”不是浅切直白,而是“涵演深远”,即富有意蕴,这种诗歌境界得来是相当不易的。《韵语阳秋》总结到:“大抵欲造平淡,当自组丽中来,落其华芬,然后可造平淡之境,如此则陶、谢不足进矣。今之人多作拙易语,而自以为平淡,识者未尝不绝倒也。梅尧臣《和晏相》诗云:‘因今适性情,稍欲到平淡。苦词未圆熟,刺口剧菱芡。’”^③可见,梅尧臣对作诗能否实现“平淡”之美深有体验。梅诗《读邵不疑学士诗卷杜挺之忽来因出示之且伏高致辄书一时语义奉呈》又有“作诗无古今,唯造平淡难”^④之句,这说明,“平淡”之美是十分难于实现的。其二,“平淡”之美不是平直,而是“间以雕刻出怪巧”,而且“神完气足”,换句话说,也就是评价梅尧臣的诗歌讲究技巧的锤

① 欧阳修:《梅圣俞墓志铭并序》,欧阳修著,洪本健校笺:《欧阳修诗文集校笺》,附录一,上海古籍出版社,2009年版,第1557页。

② 《梅尧臣集编年校注》,上册,卷十四,第251页。

③ 葛立方:《韵语阳秋》,《历代诗话》,下册,第483页。

④ 《梅尧臣集编年校注》,下册,卷二十六,第845页。

炼,并且达到了艺术上的完整性和完美性的统一。如其诗句“野鳧眠岸有闲意,老树著花无丑枝”^①,严格的对仗中摄入新奇的物境,而接着就谈及作者感受:“住不得”、“车马疲”,诗篇景与情、艺术技巧与审美旨趣达到了高度统一。第三,梅诗具有“平淡”意蕴,与诗人的性情修养有关,尽管梅尧臣困于低级仕宦而有“穷愁感愤”之情,不过其“为人乐易”,故把写诗“以为欢而不怨怼”,欧阳修以为这可能是形成梅诗特点的原因。

如果考虑到梅尧臣在宋初“去浮靡之习于昆体极弊之际,存古淡之道于大家未起之先”^②,那么,梅尧臣以平淡涤浮靡而不用风骨振颓响的诗歌创作指向,就值得玩味。显然,文人的野逸情趣与文人的怵惕心理的交融,以及凭借对尊陶法杜的诗法追摹而造成了对于“平淡”美境的诗艺追求,则是历史语境多重机缘的交叠糅合。^③可见,梅诗的“平淡”风格,其成因是复杂的。

二是梅尧臣强调“以故为新,以俗为雅”^④。不过,梅尧臣此语已佚,现在已经无从知晓其真实涵义。推测想来,此语或许与黄庭坚的“点铁成金”等诗论有一定联系,既然黄庭坚“点铁成金”之论,强调的是要融化前人陈言而自铸伟词,那么,梅尧臣此论亦应有此涵义。换句话说,梅尧臣为了实现“意新语工”的诗学主张,特别重视在诗歌题材、主旨、表现方式、造语等方面实现突破,应该是不争的事实。

仅就诗歌题材而言,梅尧臣诗歌所取得的成就,是非凡的。首先,他善于捕捉生活中细小、琐碎甚者丑陋的事物,这就拓展了诗歌表现的对象,表现出浓郁的生活气息,给当时的诗坛带入了一种陌生之美。如其诗作《山鸟》、《观放鹞子》、《夜闻居人喊虎》、《咏蜘蛛》、《书哀》、《庙子湾辞》等,摄入诗篇的无非是些司空见惯的物象与生活内容,但是却提供给人以陌生新奇的审美感受,《范饶州坐中客语食河豚鱼》一诗特别具有代表性:

春洲生荻芽,春岸飞杨花。河豚当是时,贵不数鱼虾。其状已可怪,

① 梅尧臣:《东溪》,《梅尧臣集编年校注》,下册,卷二十五,第772页。

② 《宛陵集钞序》,《宋诗钞》,第一册,第207页。

③ 参见韩经太:《论宋人平淡诗观的特殊指向与内蕴》,《学术月刊》,1990年第7期。

④ 陈师道:《后山诗话》,《历代诗话》,上册,第314页。

其毒亦莫加。忿腹若封豕，怒目犹吴蛙。庖煎苟失所，入喉为镆铘。若此丧躯体，何须资齿牙。持问南方人，党护复矜夸。皆言美无度，谁谓死如麻。我语不能屈，自思空咄嗟。退之来潮阳，始惮餐笼蛇。子厚居柳州，而甘食虾蟆。二物虽可憎，性命无舛差。斯味曾不比，中藏祸无涯。甚美恶亦称，此言诚可嘉。^①

诗篇描绘了河豚的腹、目等怪异形状，对其毒性与味美作出了一番拷问，最后，以“甚美恶亦称”这一哲理体验为结尾，使诗篇无论是在题材上还是审美情趣上，乃至以夹叙夹议为主要写作方法的选择上，都是新奇的。特别是，诗中议论手法的使用，虽说是梅欧等人学习韩愈诗歌的结果，但是，梅欧等人导夫先路的诗歌创作范式，对宋诗形成重议论的风格特征，具有重要意义，正是由于梅尧臣、苏舜钦、欧阳修等人把议论这种文章常用的写作手法用之于诗歌创作，才导致了后来宋诗作者形成了以议论为诗的风气。

其次，梅尧臣的某些诗篇，与同时期欧阳修、宋祁等人的诗篇一起，开宋人注重抒写文人生活情趣诗歌主题的先河。其《斑竹管笔》、《王殿丞赴莫州日就余求钓竿数茎今因其便回戏赠》等诗，则透露出梅诗善于从文人的情趣出发来观察事物的另一面，这就开拓了宋诗的文人意趣，这种创作追求，同样也给当时的诗坛带来了崭新的审美类型和题材种类，如《斑竹管笔》：

翠管江潭竹，斑斑红泪滋。束毫何劲直，在豪许操持。欲写湘灵怨，堪传虞舜辞。蔚然君子器，安用俗人知。^②

诗篇首先对斑竹管笔的外形进行描述，突出其“劲直”等特点，结尾两句却忽然与君子相联系，显然，这里斑竹笔与君子发生联系是因为二者都有“劲直”、堪为物用的品性，由此，诗篇开拓出了不同常诗的新奇诗境，于咏物诗篇中浸透着浓厚的文人意趣和文人精神，在梅尧臣等人的诗歌中，这种类型的诗篇

① 《梅尧臣集编年校注》，上册，卷八，第117页。

② 《梅尧臣集编年校注》，上册，卷七，第107页。

尤其引人注目。梅诗的这种倾向,为后来宋代诗人所继承并得到发展,成为宋诗独特的诗境及意象特征之一。当然,梅尧臣在诗歌题材、审美意趣等方面的探索中,也出现了一些缺失,某些时候选题不当造成了以丑为美的弊端,透露出片面追求诗篇新奇而导致的局限性,如其《扞蚤得虱》、《八月九日晨兴如厕有鸦啄蛆》等,平庸丑陋,毫无情韵,是其诗作的败笔。

再次,梅尧臣诗歌题材关注世事人生,对同时期的某些政治、军事、经济重大事项,以及建设符合时代需求的士节士气等问题,都有所反映,这就突破了宋初三体诗歌题材的藩篱,为王安石、黄庭坚等向杜甫诗风学习导夫先路。著名的姊妹篇《田家语》、《汝坟贫女》前皆有序,曰:

庚辰诏书,凡民三丁籍一,立校与长,号弓箭手,用备不虞。主司欲以多媚上,急责郡吏;郡吏畏不敢辨,遂以属县令。互搜民口,虽老幼不得免,上下愁怨,天雨淫淫,岂助圣上抚育之意耶!因录田家之言次为文,以俟采诗者云。(《田家语》序)^①

时再点弓手,老幼俱集。大雨甚寒,道死者百余人。自壤河至昆阳老牛陂,僵尸相继。(《汝坟贫女》序)^②

罗大经评价说:“观此二诗,与《石壕吏》等篇何以异。”^③类似的诗歌题材,在梅尧臣、欧阳修等人之前,宋人很少给予关注。不仅如此,在梅尧臣的诗篇中,尚有其它与世事人生关系密切的相关题材,如《岸贫》写渔民,《宣州杂诗十二首》写漆民,《陶渠》写城市贫民,《陶者》写手工业者等。梅尧臣的诗歌,也注意关注重大政治事件。1036年范吕党争中范仲淹一党失败,范仲淹、尹洙、欧阳修、余靖等被逐,梅尧臣就写道:

共在西都日,居常慷慨言。今婴明主怒,直雪谏臣冤。谪向蛮荆去,

① 《梅尧臣集编年校注》,上册,卷十,第164页。

② 《梅尧臣集编年校注》,上册,卷十,第165页。

③ 罗大经撰,王瑞来点校:《鹤林玉露》,乙编卷之四,“养兵”条,中华书局,1983年版,第181页。

行当雾雨繁。黄牛三峡近，切莫听愁猿。（《闻欧阳永叔谪夷陵》）^①

诗作中透露出作者对欧阳修等人深深的担忧之情。这类直面人生苦难、关心政治动向、立足现实问题的诗歌题材，在欧阳修、梅尧臣、苏舜钦等之前的宋代诗人诗作中，尚不多见，正因如此，这类诗歌题材对于当时的诗人而言，无疑是新奇的，自然也就为当时的诗坛带来了新鲜的审美类型。

三是梅尧臣诗歌中注意使用某些较为偏僻少见的创作方法，这也导致了其诗歌具有“意新语工”的特征，如其惯用的“十字格”写作方法，就为其诗歌增色不少。宋人指出：

梅圣俞五字律诗，于对联中十字作一意处甚多。如《碧澜亭》诗云：“危楼喧晚鼓，惊鹭起寒汀。”《初见淮山》云：“朝来汴口望，喜见淮上山。”《送俞驾部》云：“何时鹤舟上，远见炉峰迎。”《送张子野》云：“不知从此去，当见复何如。”《和王尉》云：“度鸟不曾下，新文谁寄评。”《昼寝诗》云：“及尔寂无虑，始知机尽空。”如此者不可胜举。诗家谓之“十字格”，今人用此格者殊少也。^②

从上述诗句可以看出，梅诗非常注重在上下联中贯穿完整的语意，或以接续的两个动词来连起不同的景物，从而使诗句充满动感，这种诗歌写作方式，或意在描述出完整的场面或者作者的行动过程；或以上下句贯穿间隔的时空，使时空成为有接续性的思想载体；或以上下句构成一个因果关系。总之，使用“十字格”这种诗歌艺术表现手法，能够把深邃的思想和深沉的情感贯穿于时空变换的语境中，从而在诗句中创造出“意新语工”的诗歌艺术。这种诗歌创作方式，虽然在杜甫等人的诗作中屡有表现，但是，真正把它总结出来并使之成为一种重要的写作方法的，还是要算梅尧臣的功劳。

总之，在宋代诗歌史上，梅尧臣与欧阳修、苏舜钦等人一起，自觉不自觉

^① 《梅尧臣集编年校注》，上册，卷六，第94页。

^② 葛立方：《韵语阳秋》，卷第一，《历代诗话》，下册，485页。

地迎合了时代政治对于文风和士人气节建设的迫切要求。他们大胆探索,以复古的名义对诗歌这种文艺体裁进行革新。欧、梅、苏等所创作的诗歌,也因之而成为能够初步代表宋诗面目的重要诗歌范型。其中,梅尧臣以其杰出的诗歌创作成就和诗歌主张,成为同时代杰出诗人的翘楚。他发展了晚唐五代以来对诗境的追求,而独标“平淡”审美类型,在其内在思理上,迈出了创作主体以之沟通道德伦理与诗歌审美类型的第一步,后来王安石、黄庭坚、姜夔、朱熹以及南宋的“永嘉四灵”、“晚唐派”等代表性诗人和诗歌流派,正是在学习、模仿梅尧臣等人诗歌范型的基础上,而变化出新,开创出各自的诗歌面目。梅尧臣的“意新语工”诗学主张,也直接启发了欧阳修等同时代的著名诗人,成为他们开创独立诗歌面目的诗学纲领,梅尧臣因此也确定了他在中国诗歌史上的重要地位。梅、欧、苏等人,以其杰出的诗歌创作成就,实际上树立了两宋第一个具有独特时代风貌的诗歌创作范型。在欧、梅、苏之后的相继登上诗坛的代表性作家,如苏轼、黄庭坚、陈师道、王安石等人,正是在对梅尧臣等人的诗歌理论和杰出诗歌作品的追摹中,建立了宋代诗歌的典型样式,宋代诗歌终于以苏黄杰出的创作成就为标志,完成了由唐型诗歌到宋型诗歌的伟大转折。由此而言,梅尧臣探索诗歌新审美类型和表现手法的历史价值,与其杰出的诗歌创作成就,都具有开宋诗风气之先的伟大意义。

第二节 欧阳修(上):宋诗典范的寻求与选择

欧阳修(1007—1072),字永叔,号醉翁,晚年又号六一居士,江西庐陵人。于天圣八年(1030)中进士,次年到洛阳任钱惟演幕下的留守推官,结识了尹洙、梅尧臣等人,相互切磋诗文。一生勇于言事,风骨凛然,颇有政治建树,晚年官至参知政事。六十五岁致仕,定居颍州,次年病死。欧阳修博学多才,兼有名臣、文学两重身份,对宋代诗文产生了重大影响。

一、欧阳修的文学地位与时代思想风潮

《宋史》从承继儒家道统的角度,来肯定欧阳修的文化地位,并对欧阳修未能完全展其抱负,表示出遗憾:“三代而降,薄乎秦、汉,文章虽与时盛衰,而

藹如其言,晔如其光,皦如其音,盖均有先王之遗烈。涉晋、魏而弊,至唐韩愈氏振起之。唐之文,涉五季而弊,至宋欧阳修又振起之。挽百川之颓波,息千古之邪说,使斯文之正气,可以羽翼大道,扶持人心,此两人之力也。愈不获用,修用矣,亦弗克究其所为,可为世道惜也哉!”^①这里所讲的“文”,当然包括诗歌在内。《宋史》又论及宋代之“文”的演变,如果结合起来看的话,则对欧阳修的历史贡献,会有更加全面的认识:“国初,杨亿、刘筠犹袭唐人声律之体,柳开、穆修志欲变古而力弗逮。庐陵欧阳修出,以古文倡,临川王安石、眉山苏轼、南丰曾巩起而和之,宋文日趋于古矣。”^②《宋史》的这一评价,是正确的。在诗歌方面,正是欧阳修以独到的诗歌主张及创作实绩,并得梅尧臣、苏舜钦为羽翼相号召,宋诗初步具有了独立的面目。而在词体的发展上,欧阳修继承了当时流行的南唐、西蜀一派婉媚旖旎、流丽疏隽的词风而有所发展,具有婉媚清丽与豪放跌宕两种不同风格的词风,进而影响到后来的词人,成为有宋一代基本的词体范式;在散文方面,欧阳修推崇韩愈而有新变,丰约有度而又曲折自然,感慨生神而含蕴丰富,其中含有丰富的人文意趣与践道崇德的政治伦理内容,成为宋代基本的文章范式而溉育百代。欧阳修于文学众体兼善,特别是他主张以儒学之道为文学之本,这又使他的文学创作充满了内在的力量。欧阳修以其深邃的诗文主张和杰出的创作成就,成为宋型文化的杰出代表,令人叹为观止。

二、欧阳修改革文风与北宋的科举文化背景

欧阳修崇高的文坛地位,除了其杰出的诗文创作和史学才能等多方面的文化贡献,以及对后学的大力扶持之外,他在嘉祐二年主持科举考试时,对时文痛加裁抑而影响到宋代诗文的发展,当属重要因素之一。

嘉祐二年(1057),欧阳修主持科举考试。此时,文坛盛行由于西昆体、太学体流行而产生的文字破碎、过于雕琢的不良文风。此时之际,距离范仲淹等人提出的诗文革新主张已有三十二年,距离仁宗天圣七年、明道二年两次

① 《宋史》,卷三百一十九,第10383页。

② 《宋史》,卷四百三十九,第12987页。

下诏申诫文风已有二十多年,但时文仍旧延续破碎支离、注重形式之美的特点,而对裨于世用的政治功能有所疏离。这种情况一方面说明,一代文学风气一旦产生也同时即具有了独立的运行与发展规律,外在的政治主张如果没有相应的措施制约,并不能立即产生预期的效果;另一方面,欧阳修之前包括范仲淹等人在内的诗文创作者的文学成就,也不足以动摇延续日久的文学风尚。这种情况,直到欧阳修才发生改变。这是因为,一则欧阳修本人的文学创作成就具有重大社会影响,二则欧阳修所团结和影响的文人,如梅尧臣、苏舜钦、石延年、宋祁等人也与之呼应,在文坛上具有极强的凝聚力。因此,欧阳修才能够在知贡举时,痛抑时文之弊,对久负盛誉的刘焯等人一概摒弃不取,一时舆论哗然,连欧阳修本人也备受攻击。但他本人不为所动,文坛之风遂变。这就是在中国文化史上具有重要意义的“嘉祐文风变革”事件。

三、欧阳修的文道观及其诗歌取法范式

时人对道统文统关系的追问,成为这一社会文化思潮的聚焦点。在此背景下,欧阳修自觉不自觉地适应了历史的呼唤,以自己对于道统、文统关系的深刻理解,对此作出了自己的回答。他说:

夫学者未始不为道,而至者鲜焉。非道之于人远也,学者有所溺焉尔。盖文之为言,难工而可喜,易悦而自足。世之学者往往溺之,一有工焉,则曰:“吾学足矣。”甚者至弃百事不关于心,曰:“吾文士也,职于文而已。”此其所以至之鲜也。

昔孔子老而归鲁,六经之作,数年之顷尔。然读《易》者如无《春秋》,读《书》者如无《诗》,何其用功少而至于至也!圣人之文虽不可及,然大抵道胜者,文不难而自至也。故孟子皇皇不暇著书,荀卿盖亦晚而有作。若子云、仲淹,方勉焉以模言语,此道未足而强言者也。后之惑者,徒见前世之文传,以为学者文而已,故愈力愈勤而愈不至。此足下所谓终日不出于轩序,不能纵横高下皆如意者,道未足也。若道之充焉,虽

行乎天地，入于渊泉，无不之也。（《答吴充秀才书》）^①

这里，欧阳修提出了“道不远人”、“道盛文至”等文学思想。他又讲：“知古明道，而后履之以身，施之于事，而又见于文章而发之，以信后世”（《与张秀才第二书》）^②，显然，欧阳修在既重视道统又重视文统的表象下，还是推崇以道统为本。如果道统不立，则文统必然出现混乱，乃至“不知其守”，势必出现问题：

闻古人之于学也，讲之深而言之笃，其充于中者足，而后发乎外者大以光。……今之学者或不然，不务深讲而笃信之，徒巧其词以为华，张其言以为大。夫强为则用力艰，用力艰则有限，有限则易竭。又其为辞不规模于前人，则必屈曲变态以随时俗之所好，鲜克自立。此其充于中者不足，而莫自知其所守也。（《与乐秀才第一书》）^③

由此看出，欧阳修以为时文出现的“巧其词”、“张其言”、“规模于前人”、“曲变其态”，都是由于作者不明道统而导致的问题，应该指出的是，上述观点反映出欧阳修对以宋初三体为代表的时文的总的批评。此文作于景祐三年（1036）。显而易见，这标志着由范仲淹等人倡导而为当局重视的时文革新主张，已经成为当时知识阶层的重要共识。沿着这一思路，欧阳修在寻绎道统与文统结合的范型作家的过程中，逐渐确立了以韩愈诗文为重点的文学范式。

欧阳修对诗歌范型的审慎选择，代表了时人的努力方向之一。但是应该看到，欧阳修对诗歌范型的选择，是一个逐步的过程。如同前人评价韩愈“学文而及道”^④一样，欧阳修走的也是这一路径。确切一点说，欧阳修是在学习诗文的过程中，逐渐确立了以韩愈诗文为取法的范式，进而对儒学的“根本”

① 欧阳修著，洪本健校笺：《欧阳修诗文集校笺》，《居士集》卷四十七，第1177页。

② 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷十六，第1759页。

③ 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷十九，第1849页。

④ 吴开：《优古堂诗话》，“韩退之学文而及道”条，丁福保：《历代诗话续编》，上册，第260页。

进行探究,并以之为战胜佛老的武器,所谓“修其本以胜之”^①,这一观点出自欧阳修的《本论上》篇,为庆历三年欧阳修所作,这说明,欧阳修对立足儒学以辟佛老的态度,是与其深研韩愈诗文相关的。

关于欧阳修创作诗歌过程中的取法范式问题,前人已指出他向韩愈或者李白学习。其实,欧阳修诗歌创作过程中的取法对象,是经过了对前代一些代表性作家诗歌范式的选择后,才最终确立了以韩愈、李白为主体的诗歌学习典范的。并且,欧阳修向韩愈、李白诗歌学习的方法和目的似乎也不一致,这些都是应该注意的。在欧阳修生前,就有人对欧诗取法的诗歌范型问题做过探讨,到了宋末元初的方回,方才对欧诗发展变化的历程及其特征进行了总结,他的观点值得重视:

读欧公诗,当以三法观。五言律初学晚唐,与梅圣俞相出入。其后乃自为散诞。七言律力变“昆体”,不肯一毫涉组织,自成一家,高於刘、白多矣。如五、七言古体则多近昌黎、太白,或有全类昌黎者,其人亦宋之昌黎也。^②

客观地讲,方回对欧阳修诗风特征、变化轨迹及其形成原因等方面的分析还是比较粗略的,但总体来看,这个评论是合乎事实的。对照今本欧阳修集看,欧诗在嘉祐元年(1034)返回汴京之前的作品,多是模仿晚唐体诸人而作。这一段时间,他多方探索学习诗歌的途径,与梅尧臣等人交流诗艺,并写有《拟玉台体七首》,诗歌创作上取得了一些成绩。但就此期欧诗题材来看,他的诗歌大多是写景之作,虽然诗篇非常讲究对偶、用字,风格精巧,但格调不高,诗中的景与情往往结合不够紧密,整体而言,与晚唐贾岛、姚合等人的诗风比较相近。如作于明道二年的《早春南征寄洛中诸友》:

楚色穷千里,行人何苦赊。芳林逢旅雁,候馆噪山鸦。春入河边草,

^① 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷十七,第513页。

^② 《瀛奎律髓汇评》,卷四,《风土类》,第198页。

花开水上槎。东风一尊酒，新岁独思家。^①

诗歌第二联对偶精切，全诗没有豪迈的气概和新奇的物象，所表露出的情感也很琐屑普通，这正是晚唐诗歌的特征。值得注意的是，欧阳修向晚唐诗风学习，事实上贯穿了其创作的整个过程，如在嘉祐二年（1057）欧阳修已经 51 岁，写有《刑部看竹效孟郊体》，标志着欧阳修即使在其诗名满天下之时，仍然推崇孟郊诗歌。

欧阳修任职洛阳秩满，于景祐元年（1034）五月回京后，其诗风即开始出现明显变化，诗歌表现出向韩愈诗风靠拢的倾向。本年写有《书怀感事寄梅圣俞》：

相别始一岁，幽忧有百端。乃知一世中，少乐多悲患。每忆少年日，未知人事艰。颠狂无所阂，落魄去羈牵。三月入洛阳，春深花未残。龙门翠郁郁，伊水清潺潺。逢君伊水畔，一见已开颜。不暇谒大尹，相携步香山。自兹惬所适，便若投山猿。幕府足文士，相公方好贤。希深好风骨，迥出风尘间。师鲁心磊落，高谈羲与轩。子渐口若讷，诵书坐千言。彦国善饮酒，百盏颜未丹。几道事闲远，风流如谢安。子聪作参军，常跨破虎鞞。子野乃秃翁，戏弄时脱冠。次公才旷奇，王霸驰笔端。圣俞善吟哦，共嘲为阆仙。惟予号达老，醉必如张颠。洛阳古郡邑，万户美风烟。荒凉见官阙，表里壮河山。相将日无事，上马若鸿翩。出门尽垂柳，信步即名园。嫩箨筠粉暗，渌池萍锦翻。残花落酒面，飞絮拂归鞍。寻尽水与竹，忽去嵩峰巅。青苍缘万仞，杳霭望三川。花草窥涧窦，崎岖寻石泉。君吟倚树立，我醉欹云眠。子聪疑日近，谓若手可攀。共题三醉石，留在八仙坛。水云心已倦，归坐正杯盘。飞琼始十八，妖妙犹双环。寒篴暖凤觜，银甲调雁弦。自制《白云曲》，始送黄金船。珠帘卷明月，夜气如春烟。灯花弄粉色，酒红生脸莲。东堂榴花好，点缀裙腰鲜。插花云髻上，展簾绿阴前。乐事不可极，酣歌变为叹。诏书走东下，丞相忽南

^① 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷六，第 1436 页。

迁。送之伊水头，相顾泪潸潸。腊月相公去，君随赴春官。送君白马寺，独入东上门。故府谁同在，新年独未还。当时作此语，闻者已依然。^①

诗中追述了在洛阳任职期间与钱惟演、梅尧臣、谢希深等人优游洛阳周围风景、耽于乐饮的“乐事”经历，表达出对分离故友的思念之情。诗中按照时间递进发展的线索，特别是对友人相聚以优游的“乐事”追述，使用了散体文写作中常用的铺陈以增华的写作手法。显然，这首诗已经透露出欧诗向韩愈学习，尝试着把散体文写作方法融入诗歌创作中的动向。如果说，这首诗学习韩愈以散体文来写诗的特征尚不很成熟的话，那么，作于景祐三年的《猛虎》，则标志着欧阳修终于把以散体文写作方法运用到写作诗歌中的尝试，达到了娴熟的境地：

猛虎白日行，心闲貌扬扬。当路择人肉，黑猪不形相。头垂尾不掉，百兽自然降。暗祸发所忽，有机埋路傍。徐行自踏之，机翻矢穿肠。怒吼震林丘，瓦落儿坠床。已死不敢近，目睛射余光。虎勇恃其外，爪牙利钩铎。人形虽羸弱，智巧乃中藏。恃外可摧折，藏中难测量。英心多决烈，自信不猜防。老狐足奸计，安居穴垣墙。穷冬听冰渡，思虑岂不长。引身入鞞中，将死犹跳踉。狐奸固堪笑，虎猛诚可伤。^②

诗篇首先渲染了猛虎的凶猛威武，继写猛虎丧生机矢之下，接着作者对此发出了议论，感慨奸狐、猛虎均不及人的智巧，最终葬送了性命。显然，诗篇有对猛虎凶猛特性和狐狸奸诈多疑性情的描述和刻画，也有按照因果顺序的原因叙述，最终以深沉的议论作结，诗篇熟练地使用了叙述、铺陈、议论等散体文的表现手法来表达主旨，反映出作者以文为诗创作风格的成熟，特别是最后两句以议论作结，诗意无复余韵，表现出欧诗基本风貌得以形成。

从景祐年间以后，学习韩愈把散体文的创作方法纳入诗歌中，成为欧阳

① 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷二，第1289页。

② 《欧阳修诗文集校笺》，《居士集》卷一，第2页。

修诗歌最为显著的特征。这种诗歌创作方式,在庆历年间欧阳修的诗歌创作中到达了高度成熟的境地,如其庆历元年(1041)所作《忆山示圣俞》、《送胡学士知湖州》、《哭曼卿》、《送昙颖归庐山》;庆历二年的《送孔生再游河北》;庆历三年的《送扬辟秀才》、《送慧勤归余杭》、《读张李二生文赠石先生》;庆历四年的《晋祠》、《登绛州富公嵩巫亭示同行者》;嘉祐元年(1056)的《赠沈遵》等,都是其学习韩愈以散文文写作方法而创作诗歌的代表作。如《赠沈遵》^①:

群动夜息浮云阴,沈夫子弹《醉翁吟》。《醉翁吟》,以我名,我初闻之喜且惊。官声三叠何泠泠,酒行暂止四坐倾。有如风轻日暖好鸟语,夜静山响春泉鸣。坐思千岩万壑醉眠处,写君三尺膝上横。沈夫子,恨君不为醉翁客,不见翁醉山间亭。翁欢不待丝与竹,把酒终日听泉声。有时醉倒枕溪石,青山白云为枕屏。花间百鸟唤不觉,日落山风吹自醒。我时四十犹强力,自号醉翁聊戏客。尔来忧患十年间,鬓发未老嗟先白。滁人思我虽未忘,见我今应不能识。沈夫子,爱君一尊复一琴,万事不可干其心。自非曾是醉翁客,莫向俗耳求知音。

清代方东树评论说:“(《赠沈遵》)此独顺题布放,而奇恣转胜用章法,乃知诗贵精神旺为妙也。起点叙。次写。次追叙。后以议收。‘我初’三句,低徊欲绝。”^②诗篇中,以“初”、“暂止”、等抒写沈遵的演奏过程,继之引发出自己因听琴而得的感受,因听琴而忆及做官滁州自称“醉翁”之时优游山水的乐趣,最后以对人生易老的慨叹和对沈遵的善意叮嘱作结,可见,正是因为以文章的布局安排为诗歌写作的基本方法,把叙事、议论结合在一起,眼前景与忆中事两种感受或实或虚,相互生发,而这两者都统一到感慨遥深的人生体验上来,从而使诗作呈现出起承转合浑然一体、虚实结合兴寄遥深的独特艺术效果。

^① 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷六,第162页。

^② 方东树著,汪绍楹校点:《昭昧詹言》,卷十二,“欧阳永叔”一四三条,人民文学出版社,1961年版,第279页。

四、欧阳修的诗歌技巧及其诗歌取法范式的多样性

欧诗把向韩愈诗歌学来的以散文布局的方式来安排诗意、糅合诗篇内容,使诗篇表现出曲折幽深、起承转合的艺术风貌的话,那么,欧阳修诗篇中多用感叹词、转折词和递进词的表现技巧,则是形成欧诗“逢感慨处便生精神”^①、“逆转顺布”^②艺术风格的重要手段。这种诗歌表现方式,显然受到了韩愈诗歌的影响。韩愈有以写赋的方式写诗(如《南山》),也有以散文的布局安排方法来写诗的尝试(如《寒食日出游》),但整体而言,韩愈诗歌中感叹词、转折词和递进词的使用,尚不多。欧阳修的诗歌,全面发展了韩愈的作风,代之以全方位地以写作散文的方式入诗,散文的结构布局、遣词造句、表达方式等,都成为欧诗借鉴的对象。

欧诗常用的感叹词、转折词和递进词,从句式构成方面来看,比较重要的有两种:

1. “岂(+)……(+)”或“(+)……岂(+)”式。包括:岂不……亦、岂知……、岂比……、岂惟、岂敢……、岂无……所得、岂不……而、虽……岂、岂……犹、方……岂等。这种句式,往往是把感叹与反问、递进、转折等结合在一起,语气的感慨与句式的变化密切相关,诗意或曲折变化,或感慨遥深,能够收到较好的艺术效果。这种写作方式,是诗篇中出现了两种线索:结构线索和情感线索。这两种线索,又以“岂(+)……(+)”或“(+)……岂(+)”式有机地结合在一起,而使诗篇具有了复调之美。与韩愈偶尔使用这一结构方式作为组织诗篇相比,欧阳修诗歌作品使用这种格式是非常普遍的现象。可以说,大量使用这种表达方式来组织诗篇,是以欧阳修诗篇为发端的。对比来看,欧阳修庆历年间的诗歌,多用这种方式。如其诗句:

岂敢取声名,惟期脱贫贱。(《读书》嘉祐六年)^③

① 李渔撰,王利器校点:《文章精义》,五一条,人民文学出版社,1960年版,第70页。

② 《昭昧詹言》卷十二,“欧阳永叔”一二六条,第275页。

③ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷九,第247页。

岂徒邦人知乐此,行客亦为留征轩。(《留题齐州舜泉》熙宁三年)^①

与世渐疏嗟老矣,佳辰乐事岂相关。(《又和》嘉祐二年)^②

佳玩能令百事忘,岂惟闲伴倒余缸。(《再和》注:用其韵。嘉祐二年)^③

但惊何其衰,岂意今也无。(《哭曼卿》庆历元年)^④

欧诗这种句式的使用,在感慨之际往往能够同时起到诗意的递进、转换、总结等多种作用,大大丰富了诗歌的表现方式。

2.“……(+)而……”式。包括:岂不……而、俄而……、既而……等。这种句式,在欧诗中使用次数较之“岂……但”句式较少,往往与前后诗句构成转折、递进和对比关系。如其诗句:

胡为谨毫分,而使遗磊落?(《送杨辟秀才》庆历三年)^⑤

又闻说朋党,次第推甲乙。而我岂敢逃,不若先自劾。(《班班林间鸠寄内》庆历五年)^⑥

一来勤已多,而况欲久留。(《怀嵩楼晚饮示徐无党无逸》庆历七年)^⑦

而我不强饮,繁英行亦坠。(《聚星堂前紫薇花》皇祐二年)^⑧

我尝为之说,闻者未免非。而子独曰然,有如坝应麓。(《获麟赠姚辟先辈》皇祐元年)^⑨

清人方东树讲:“欧公之妙,全在逆转顺布。惯用此法,故下笔不犹人,读者往

① 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷九,第263页。

② 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷十二,第386页。

③ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷十二,第388页。

④ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷一,第28页。

⑤ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷九,第247页。

⑥ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷九,第263页。

⑦ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷三,第93页。

⑧ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷四,第106页。

⑨ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷四,第106页。

往迷惑。又每加以事外远致,益令人迷。”^①正是看到了欧诗中借用“……(+)而……”等句式所造成的艺术表达效果。这里,所谓“逆转顺布”,指的是欧诗中常见的转折、铺叙等表现手法;所谓“事外远致”,则大概指的是欧诗中常见的即景抒情或者抒发感慨的抒情方式。很多时候,欧诗是依靠“岂(+)……(+)”或“(+)……岂(+)”句式,以及“……(+)而……”句式来实现的。

除此之外,欧诗常用的感叹词、转折词和递进词,还有“已……而”、“初谓……既又”、“乃知”、“又”、“奈何”、“嗟”、“岂顾”等。这些词,与上面所举的两种句式一起,往往在具体的诗句语境中,起到递进诗意、强调诗旨、吐露感情、点明写作线索等作用,由此可见,欧阳修诗篇中对韩愈诗歌写作方法的借鉴与模仿,是非常明显的。

上面,就欧阳修诗歌取法韩愈进行了分析。实际上,作为一代文学宗师的欧阳修,其诗歌取法是多元的。欧阳修对李白诗歌进行过深入的研究,其诗风也有向李白学习的痕迹。苏轼论欧阳修,谓“论大道似韩愈,诗赋似李白”^②,清人刘熙载不同意苏轼看法,他认为欧诗“其刻意形容处,实于韩为逼近耳”^③。考苏轼此语为元祐六年六月为欧阳修文集作序时所发,时苏轼五十六岁,已经名满天下,诗文已达圆融造极的地步,自当不为虚语。实际上,欧阳修对李白诗歌的研究是很深入的。如其推崇李白诗:“清风明月不用一钱买,玉山自倒非人推”^④,宋人认为,欧阳修因此悟到了李白的飘逸之风,这就是欧阳修向李白诗歌学习的原因(《诗话总龟》前集卷八)。这个认识是正确的。如欧诗《晋祠》(庆历四年):

古城南出十里间,鸣渠夹路何潺潺。行人望祠下马谒,退即祠下窥水源。地灵草木得余润,郁郁古柏含苍烟。并儿自古事豪侠,战争五代

① 《昭昧詹言》,卷十二,“欧阳永叔”一二八条,第267页。

② 苏轼:《六一居士集叙》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷十,第316页。

③ 刘熙载撰,袁津琥校注:《艺概注稿》,上册,卷二,“诗概”一三三条,中华书局,2009年版,第317页。

④ 李白:《襄阳歌》,王琦注:《李太白全集》,上册,卷之七,中华书局,1977年版,第371页。

几百年。天开地辟真主出，犹须再驾方凯旋。顽民尽迁高垒削，秋草自绿埋空垣。并人昔游晋水上，清镜照耀涵朱颜。晋水今入并州里，稻花漠漠浇平田。废兴仿佛无旧老，气象寂寞余山川。惟存祖宗圣功业，干戈象舞被管弦。我来览登为叹息，暂照白发临清泉。鸟啼人去庙门阖，还有山月来娟娟。^①

诗篇有叙事，有议论，现实之景与历史时空得到有机结合，将晋地多战争、并儿多豪侠与当今并人多游乐、并地尽享太平相对比，与历史空间的转换中，感慨遥深，诗篇最后以鸟啼、山月作结，更增添了余音袅袅的滋味。显然，诗篇时空跨度很大，情感跌宕起伏与景物密切结合，文气自由流转等特征，与李白诗歌风格较为接近。这样的诗篇，在欧诗中还有《春日西湖寄谢法曹歌》、《送胡学士知湖州》等。

欧阳修在长期的诗歌实践中，也向前代很多诗人进行了学习，这些诗人的创作经验都对他起到了正反两方面的作用。如在其诗集中，有《将至淮安马上早行学谢灵运体六韵》、《和谢学士泛伊川浩然无归意因咏刘长卿佳句作欲留篇之什》、《春寒效李长吉体》、《弹琴效贾岛体》、《刑部看竹效贾岛体》、《栾城遇风效韩孟联句体》、《寄题刘著作羲叟家园效圣俞体》等，这说明，欧阳修对其前代诗人乃至同时期诗人诗作的研究和摹写，是抱有严肃认真的态度。除此之外，在其《文集》和《六一诗话》中，欧阳修还论及了屈原、宋玉；汉代的苏武、李陵；魏的曹操、刘桢；唐代王维、宋之问、沈佺期、陈子昂、杜甫、李白、白居易、李商隐、韦应物、孟郊、贾岛、周朴，五代的郑谷、王建、郑文宝，宋初的陶谷、九僧、杨亿、刘筠、钱惟演，同时期的晏殊、谢伯初、石曼卿、赵师民、梅尧臣、宋祁等人的诗歌。从时代诗风来看，也涉及到了《诗经》、《楚辞》为代表的春秋战国时代、汉、魏、齐、梁、唐、五代、宋初诗风。显然，欧阳修是在认真研究了诗人的作品后，才把韩愈、李白诗歌作为其主要的取法范型的。

历史上，由于前人对宋诗褒贬不一，而欧阳修对宋诗的影响甚大，因此，

^① 《欧阳修诗文集校笺》，《居士集》卷二，第42—43页。

很多诗评对欧诗的评价往往有异。即使是某些似乎折中的评论,也往往对欧诗有所指责。其实,诗论中对欧诗的批评,往往折射出评论者时代的诗歌思潮与个人主张,有些是不公正的。如清人贺裳就认为:“欧公古诗苦无兴比,惟工赋体耳。至若叙事处,滔滔汨汨,累百千言,不衍不支,宛如面谈,亦其得也。所惜意随言尽,无复余音绕梁之意。又篇中曲折变化处亦少。公喜学韩,韩本诗之别派,其佳处又非学可到,故公诗常有浅直之恨。”^①这里,虽然注意到了欧诗善于铺陈摹写,使用散文手法来布局谋篇的特点,但同时又以为欧诗“无兴比”、“意随语尽”、“篇中曲折变化亦少”,故“欧诗有浅直之恨”。事实上,从宋诗发展变化的角度来看,在唐诗到达了后人难以企及的高峰以后,以欧阳修为先锋的宋代诗人,没有沿其波而是独辟蹊径,舍兴比而发挥、完善韩愈把古文写作方法入诗的传统,从而初步开创了宋诗面貌,这种贡献是值得肯定的。何况,从文学的艺术性方面来分析,“比兴”可作诗歌之美,叙事铺陈何尝不是诗歌之美?含蓄蕴藉或者意随言尽,在艺术的花园里,都是绽放的奇葩。只有从历史的进步意义上来认识欧诗,才能够对欧阳修及其杰出的诗歌创作有公允的认识,欧阳修探索诗歌取法范式的重要性和历史价值,也就在这里。

第三节 欧阳修(下):平易流畅的艺术风格

欧阳修在不断追摹前代诗人的过程中,通过深研诗法而提高了自己的诗歌境界、审美层次和诗艺水平的話,那么,欧阳修在取舍前人诗歌风格的基础上,逐渐形成了自己的诗歌特征,这使他成为当时诗坛的领袖人物。

欧阳修诗歌在取法过程中,历经了对前代及当代众多诗人诗歌的研究。按其取法前后时间顺序来看,主要是向晚唐诗体、韩愈与李白诗体学习。就欧阳修诗文来看,他对与所取法的诗歌范式的去取,是受其以“自然”为标识的诗文观的影响的。

^① 贺裳:《载酒园诗话》,“唐宋诗话”卷,宋欧阳修条,《清诗话续编》,上册,第411页。

一、欧阳修的“自然”诗文观

韩诗把散文艺术技巧运用于诗歌写作的方法,对欧阳修的启示是显而易见的,正是有韩愈规模于前,欧阳修才在诗中讲究起承转合等布局谋篇的方法,并尝试把表示感叹、转折和递进等关系的词合用,从而达到了其诗歌中出现的复线结构模式。不过,欧诗在学习韩诗的过程中,有意识地对韩愈诗歌的若干特点进行了改造,而形成自己风格的特征的。欧阳修在《六一诗话》中,就表达出对韩愈诗歌的理解:

退之笔力,无施不可,而尝以诗为文章末事,故其诗曰“多情怀酒伴,余事作诗人”也。然其资谈笑,助谐谑,叙人情,状物态,一寓于诗,而曲尽其妙。此在雄文大手,固不足论,而余独爱其工于用韵也。盖其得韵宽,则波澜横溢,泛入傍韵,乍还乍离,出入回合,殆不可拘以常格,如《此日足可惜》之类是也。得韵窄,则不复傍出,而困难见巧,愈险愈奇,如《病中赠张十八》之类是也。余尝与圣俞论此,以谓譬如善驭良马者,通衢广陌,纵横驰逐,惟意所之。至于水曲蚁封,疾徐中节,而不少蹉跌,乃天下之至工也。圣俞戏曰:“前史言退之为人木强,若宽韵可自足而辄傍出,窄韵难独用而反不出,岂非其拗强而然与?”坐客皆为之笑也。^①

欧阳修对韩愈诗歌杂谈笑戏谑,涵人情物态十分推崇,他特别提及韩愈诗歌用韵的特长:“宽韵傍出”、“窄韵‘中节’”。而仔细推究欧诗的用韵,就很少出现这种情况。这种情况说明,欧阳修对韩诗的学习,是有所折中和去取的。欧阳修对韩愈诗文的学习,尤其重视学习其“自然”的风格。实际上,欧阳修的这一诗文主张,与他的关于文与道的见解是一致的。他主张“道”应该是“易知而可法”,“文”自然就应该“易明而可行”,他说:

闻古人之于学也,讲之深而言之笃,其充于中者足,而后发乎外者大

^① 欧阳修:《六一诗话》,何文焕:《历代诗话》,上册,第272页。

以光。譬夫金玉之有英华，非由磨饰染濯之所为，而由其质性坚实，而光辉之发自然也。……古人之学者非一家，其为道虽同，言语文章未尝相似。孔子之系《易》，周公之作《书》，奚斯之作《颂》，其辞皆不同，而各自以为经。子游、子夏、子张与颜回同一师，其为人皆不同，各由其性而就于道耳。今之学者或不然，不务深讲而笃信之，徒巧其词以为华，张其言以为大。夫强为则用力艰，用力艰则有限，有限则易竭。又其为辞不规模于前人，则必屈曲变态以随时俗之所好，鲜克自立。此其充于中者不足，而莫自知其所守也。（《与乐秀才第一书》）^①

显然，欧阳修主张诗文应当取法“自然”的观点，是与其论述“道”密切相联系的。“道”体既然具有“其充于中者足，而后发乎外者大以光”的“自然”特性，那么，“道”的功用也就只能是在“自然”中得到发挥。由此而言，不深究“道”体的性质、功能而“巧其词”、“张其言”就会“用力坚”，也就会与“学”之“道”远离。他以为，“道”应该落实在具体的社会实践和个人践履过程中：“知古明道，而后履之以身，施之于事，而又见于文章而发之，以信后世。”（《与张秀才第二书》）^②。在其《与黄校书论文章书》中，欧阳修对此有进一步的说明：

见其弊而识其所以革之者，才识兼通，然后其文博辩而深切，中于时病而不为空言。盖见其弊，必见其所以弊之因，……然近世应科目文辞，求若此者盖寡，必欲其极致，则宜少加意，然后焕乎其不可御矣。文章系乎治乱之说，未易谈。^③

这里说明，欧阳修显然强调，“文”的“博辩而深切”必然是建立在明“时病”之上，亦即强调文学必须反映现实，发挥其社会功用。

由上可见，欧阳修提及的“自然”，当包括两个方面：一是只有“道充其中”，才能“英华发之于外”，亦即要求诗文内容能够与“道”相合，具有充实的

① 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷十六，第1849页。

② 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷十六，第1759页。

③ 《欧阳修诗文集校笺》，外集卷十七，第1784页。

内容;二是强调诗文“道充其中”的前提下,在表达形式上要追求符合创作主体的个人特点,使之文与人相符合。否则,“巧词”、“张言”都因为偏离了“道”体的“自然”特征,就会曲阿附好于时,不能自立。显然,欧阳修在这里所谓的“自然”,从文学角度来看,大概意思指的是,一是由创作主体的内在道德修养而决定的诗文外显在外的风格、境界;二是包括诗文写作的具体技巧和方法。由此出发,欧阳修就把对诗文技艺的追求与其对天地万物的“道”体探求统一起来,在形而上的哲学层面,找到了追求其诗文“自然”风格的合理存在依据。就欧阳修诗文创作以及对韩愈等人的诗文评价等方面来看,这一诗文主张得到了贯彻。曾巩在《与王介甫第一书》中,就提及:

欧公更欲足下少开廓其文,勿用造语及模拟前人。请相度示及。欧云:孟韩文虽高,不必似之也,取其自然耳。^①

这里,欧阳修明确提出了以“自然”为重点学习韩文的方向,要求诗文创作不“造语”、不“模拟前人”,亦即提倡诗文创作要在使用合乎规范、能够被接受的语言的同时,能够有所独创。这里,曾巩因为欧阳修对王安石的指导性意见不容易理解,所以请欧“相度示及”,而欧阳修由此强调对孟子、韩愈之文不必“似之”,“取其自然”而已。显然,对欧阳修诗文“自然”观的正确体认,还需寻找另外的文献来说明。所幸的是,在其它文献里,欧阳修明确提出了自己的诗文主张。欧阳修在《答吴充秀才书》中,批评杨雄“勉焉以模言语”,指责樊宗师“其怪奇至于如此”^②。在《绛守居园记》中,他批评樊宗师“异哉樊子怪可吁,心欲独出无古初。穷荒搜幽入有无,一语诘曲百盘纡。孰云已出不剽袭,句断欲学《盘庚》书。……以奇矫薄骇群愚,用此犹得追韩徒。”^③显然,欧阳修对樊宗师学习《盘庚》之文,致使语句诘曲聱牙的文风是持反对态度的。据理推测,与欧阳修反对的“怪奇”、“模拟”、“造语”、“聱牙”文风相对的,只能是“平易”、“自然”、“顺畅”,而不能是其它。实际上,欧阳修在诗文

① 曾巩撰,陈杏珍、晁继周点校:《曾巩集》,上册,卷第十六,中华书局,1984年版,第255页。

② 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷四十七,第1177页。

③ 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷二,第41页。

创作中,确实是以此为宗旨和创作目标的。

可见,欧阳修所强调的诗文“自然”内容,其要义主要有两点:在诗文创作上,内容要充实饱满,要与儒学道统和儒学践履相关,这样才能成就文章的气象、风格,这种气象、风格要求创作者讲学、笃行来实现;二是要求在诗文创作技巧和方法上,用语平易,行文流畅,不生造词语,不以模拟古人刻画词藻为美。这两者联系起来看,都统一到欧阳修特别强调的“道胜者文不难而自至”(《答吴充秀才书》)^①观点上来。这里需要注意的是,欧阳修所强调的“自然”诗歌追求,并非对诗歌结构的布局谋篇等技巧有所排斥。本书第一节对此有较为细致的分析,这里再就其诗文主张进行补充。欧阳修讲:

君子之所学也,言以载事,而文以饰言,事信言文,乃能表见于后世。《诗》、《书》、《易》、《春秋》,皆善载事而尤文者,故其传尤远。……甚矣,言之难行也!事信矣,须文;文至矣,又系其所恃之大小,以见其行远不远也。……故其言之所载者大且文,则其传也章;言之所载者不文而又小,则其传也不章。(《代人上王枢密求先集序书》)^②

欧阳修认为,文必待“饰言”、“事信”方能传之久远。显然,布局谋篇、结构技巧等诗文结构方式,以及辞采、声韵、对偶等诗文表达方式,与他所强调的诗文“自然”,不是相互矛盾的,只不过这些诗文表现技巧,要与诗文的内容、问题的重大密切结合起来,方能求得诗文流传久远。他对西昆体诗歌的评点,也反映出这一诗文主张。他讲:“杨大年与钱、刘数公唱和,自《西昆集》出,时人争效之,诗体一变。而先生老辈患其多用故事,至于语僻难晓,殊不知自是学者之弊。如子仪《新蝉》云:‘风来玉宇乌先转,露下金茎鹤未知。’虽用故事,何害为佳句也?又如‘峭帆横渡官桥柳,叠鼓惊飞海岸鸥’,其不用故事,又岂不佳乎?盖其雄文博学,笔力有余,故无施而不可,非如前世号诗人者,区区于风云草木之类,为许洞所困者也。”^③显然,欧阳修对西昆体讲求

① 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷四十七,第1177页。

② 《欧阳修诗文集校笺》,外集卷十七,第1777—1778页。

③ 欧阳修:《六一诗话》,何文焕:《历代诗话》,第270页。

用典的做法相当推崇,特别是对西昆诸人“雄文博学,笔力有余,故无施不可”的才学卓识,欧阳修表达了由衷的敬佩。

二、欧阳修平易流畅的诗歌风格

欧阳修在“自然”诗学观上,既然强调“道”应该是“易知而可法”,“文”自然就应该“易明而可行”,这一思想体现在其创作中,其诗文自然就应该具有平易流畅的风格。实际上,欧阳修的诗文中于此表现确实比较明显。南宋叶梦得已经看到了欧阳修诗歌的这一特征:

欧阳文忠诗始矫“昆体”,专以气格为主,故其言多平易疏畅,律诗意所到处,虽语有不伦,亦不复问。^①

叶梦得看到了欧阳修诗歌重“意”的特征,亦即欧诗的诗篇谋划布局与语言运用,都是为了使诗意的表达更为平易流畅而服务的。值得重视的是,叶梦得也提及了欧阳修诗歌“专以气格为主”这一特征。这里提及的“气格”,显然讲的是欧诗由思想内容和行文布局而产生的境界之美、风格之美。联系欧阳修诗歌来看,这一特点非常明显。欧诗的这种创作风格,在其律诗、古诗中也有所体现。如其五律《秋怀》:

节物岂不好,秋怀何黯然!西风酒旗市,细雨菊花天。感事悲双鬓,
包羞食万钱。鹿车终自驾,归去颍东田。^②

第一句直接抒发面对秋景而伤怀的情感,入题自然,毫不牵强。第二句写景,含有作者的悲秋意绪。第三句透出因政事伤怀而欲说不得的心情,只好转笔写愧对俸钱。第四句则于黯然伤感之下,迸发出去职归田的打算。诗篇中秋景与心绪相互交织,写景与抒情均流畅自然,没有刻意造语,在诗篇结构的安

① 叶梦得:《石林诗话》,卷上,何文焕:《历代诗话》,第407页。

② 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷十四,第430页。

排上也不落痕迹,整首诗表现出平易流畅的风格。又如其七律《秋日与诸君马头山登高》:

晴原霜后若榴红,佳节登临兴未穷。日泛花光摇露际,酒浮山色入樽中。金壶恣洒毫端墨,玉麈交挥席上风。惟有渊明偏好饮,篮舆酩酊一衰翁。^①

第一句写景与抒情交融,入题自然。第二句转笔写景,用词贴切而新奇,“入樽中”用语十分巧妙,既写山色又把山水景物的描写与诗中人物的活动结合在一起,为下句写酒宴席上之事作了铺垫。第四句以陶渊明自比,勾画出沉醉宴上的主人公形象,欧诗“平易流畅”的风格得到了很好的体现。比较而言,最能体现欧诗这种风格的,当属其古诗。如作于庆历二年的《洛阳牡丹图》:

洛阳地脉花最宜,牡丹尤为天下奇。我昔所记数十种,于今十年半忘之。开图若见故人面,其间数种昔未窥。客言近岁花特异,往往变出呈新枝。洛人惊夸立名字,买种不复论家资。比新较旧难优劣,争先擅价各一时。当时绝品可数者,魏红窈窕姚黄妃。寿安细叶开尚少,朱砂玉版人未知。传闻千叶昔未有,只从左紫名初驰。四十年间花百变,最后最好潜溪绯。今花虽新我未识,未信与旧谁妍媸。当时所见已云绝,岂有更好此可疑。古称天下无正色,但恐世好随时移。呈红翊翎岂不美,敛色如避新来姬。何况远说苏与贺,有类异世夸嫫施。造化无情宜一概,偏此著意何其私!又疑人心愈巧伪,天欲斗巧穷精微。不然元化朴散久,岂特近岁尤浇漓。争新斗丽若不已,更后百载知何为。但应新花日愈好,惟有我老年年衰。^②

① 《欧阳修诗文集校笺》,外集卷六,第1459页。

② 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷二,第55页。

诗篇第一句点题。第二句却拓开笔锋,不写牡丹而写自己对牡丹的了解。第三句说明对牡丹的评价及对以往生活中所了解牡丹的回忆,都是由于观画而生,画作中的牡丹因其品种新而为作者重视。由此引出下三句洛阳人对新品牡丹的痴迷争爱。下四句是作者的回忆,忆及当年几种牡丹珍贵品种,并对四十年间牡丹品种的变化而感慨,提及“潜溪绯”为最为珍贵的牡丹品种。诗由此展开评论,以为今花与旧品很难比较孰胜,惟是人心随时而异,笔墨由观画评花而穷理悟道,过渡到针砭世风人心上来,对世风浇漓、人心愈加巧伪作了严厉批评。诗歌最后以自己年老身衰与新花愈好进行对比作结,表达出无限感慨欲言还休的意味。显然,诗篇十分讲究布局谋篇等结构方式,以观图而及赏花,进而因花而表达出创作主体关于诗风浇漓、人心尚巧伪的批判,非常深入地拓展了诗篇主题。诗篇无论从叙述的流畅程度上,还是从诗篇内容上,乃至表现技巧上,都实现了欧阳修平易流畅的诗风追求。

三、欧阳修平易流畅诗风的形成原因

关于欧阳修平易流畅诗风的形成原因,是一个较为复杂的问题。这一问题早在欧阳修生前就引起了人们的注意。因为这一问题既涉及到儒学复兴的时代思潮问题,又涉及到欧阳修自觉的诗文风格追求,还涉及到欧阳修针对时文的清醒认识,这里只作简要说明。

显然,欧阳修平易流畅诗风的追求,是针对当时以西昆体、晚唐体为代表的诗文而采取的策略。欧阳修于天圣八年五月,殿试取得甲科第十四名的成绩,随后五月入洛阳钱惟演幕府充当西京留守推官。这一时期,范仲淹、石介等人已经就时文的流弊提出了激烈的反对意见,朝廷也于天圣七年(1029)、明道二年(1033)两次下诏申诫时文浮华,显然会影响到包括欧阳修在内的视科举为晋身之阶的广大士人。晚唐体、西昆体因为不合时代政治需求,特别是缺少有关士气士节、无益治道人心的诗歌创作主张,已经面临被淘汰的命运。这个时候,如何适应时代要求,以一种新的诗风去取代晚唐体、西昆体就成为具有先觉意识的士人的共同选择。

如京东士人群体的豪逸狂怪、感慨多气诗风^①,石介师徒的怪奇聱牙文风,梅尧臣的闲淡诗风,都是具有先觉意识的士人,以自己的创作来回应时代需求的尝试。在这一尝试过程中,欧阳修以韩愈诗文为典范,但又对韩愈的怪奇、拗硬诗风有所警惕。显然,如果沿着韩愈怪奇拗硬的诗风而发展,不但与朝廷诏令相背离,也容易与石介以及京东士人集团所倡导的诗文风格相混淆,并且极易与晚唐体的精于锻炼,西昆体多用典造成的诗歌意脉不明、意象破碎等弊端纠结在一起,这当然是欧阳修所不愿意看到的。因此,欧阳修在认真研究前代著名诗人诗歌的基础上,确立了以韩愈、李白诗歌为主要的学习范式,而以李白诗歌的飘逸流畅来矫正韩愈怪奇拗硬的诗风,终于成就其平易流畅的特征。

欧阳修平易流畅诗风的形成,也是其长期学习前人而有意识地去取的结果。他在学习前人诗歌的同时,特别注重借鉴其优秀成果,但又注意有所取舍。如他对孟郊诗歌有过研究,并在其晚年还作有效“孟郊体”的诗,但他又对孟郊诗体中的某些特征表示过反对:“空山流水空流花,飘然已去凌青霞。下看区区郊与岛,萤飞露湿吟秋草。”(《太白戏圣俞》)^②就是对他最为赞赏的前代诗人韩愈与李白,欧阳修也有所去取。如李白诗歌对欧阳修诗风的形成具有相当影响,但欧阳修主要是从诗歌出人意外、议论和诗篇结构,以及感情抒发的方式上来向李白学习,而舍弃了李白诗歌的某些表现方式,也不追求李白诗歌的某些风格。如欧阳修古诗《晋祠》,全篇虽然与历史空间的转换中,感慨遥深,余音袅袅,表现为时空跨度很大,情感跌宕起伏与景物密切结合,文气自由流转等特征,与李白诗歌风格较为接近,但是,以之与李白的古诗对比就会发现,李白诗中那种展现诗人狂放自信人格风采的气概,以及以大胆的夸张和巧妙的比喻来突出内心感受的诗歌风格,被欧诗较为客观的冷静叙事与透辟议论所代替。总的看来,欧诗诗篇往往讲究起承开合,叙事议论转换流畅,文风平易自然。与之相似,欧阳修向韩愈诗文学习的同时,也根据自己的意图,

① 参见程杰:《北宋京东文人群体及其诗文革新实践》,《文学遗产》,1996年第3期。

② 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷五,第149页。

有意识地舍弃了韩诗某些特征,特别是以平易流畅为主调,取代了韩愈诗歌的怪奇、拗硬等特征。如欧阳修《寄圣俞》:

凌晨有客至自西,为问诗老来何稽,京师车马曜朝日,何用扰扰随轮蹄。面颜憔悴暗尘土,文字光彩垂虹霓。空肠时如秋蚓叫,苦调或作寒蝉嘶。语言虽巧身事拙,捷径耻蹈行非迷。我今俸禄饱余剩,念子朝夕勤盐齏。舟行每欲载米送,汴水六月干无泥。乃知此事尚难必,何况仕路如天梯?朝廷乐善得贤众,台阁俊彦聊簪犀。朝阳鸣凤为时出,一枝岂惜容其栖。古来磊落材与知,穷达有命理莫齐。悠悠百年一瞬息,俯仰天地身醯鸡。其间得失何足校,况与凫鹢争稗稊。忆在洛阳年各少,对花把酒倾玻璃。二十年间几人在,在者忧患多乖睽。我今三载病不饮,眼眊不辨弱与骊。壮心销尽忆闲处,生计易足才蔬畦。优游琴酒逐渔钓,上下林壑相攀跻。及身强健始为乐,莫待衰病须扶携。行当买田清颍上,与子相伴把锄犁。^①

方东树评价说:“真似退之,尚带痕迹。凡寄人书,通彼我之情,叙离合之迹,引伸触类,无有言则。此诗前叙彼之才,次言己不能振之,又惜其遇而广之,抵一篇书。”^②正如方东树所言,本诗以散文布局谋篇方式来布局诗篇,其中对梅尧臣才高而不遇表达了深深的惋惜之情,诗篇结尾复转为对其安慰之意,诗篇结构的变化与诗人情感的变化相一致,诗中用词造句均显平实,诗篇因而表现出一种平易流畅之美。可见,较之韩愈诗歌的那种胸大气势与怪奇意象,欧诗在其审美取向上无疑是不同的。

欧诗平易流畅的诗风,也与时人拉开了距离。如欧阳修评价梅尧臣、苏舜钦诗歌,对他们的诗风表示了自己的赞美:

缅怀京师友,文酒邈高会。其间苏与梅,二子可畏爱。篇章富纵

① 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷五,第136页。

② 《昭昧詹言》,卷十二,“欧阳永叔”一四〇条,第278页。

横，声价相磨盖。子美气尤雄，万窍号一噫。有时肆颠狂，醉墨洒霏霏。譬如千里马，已发不可杀。盈前尽珠玑，一一难拣汰。梅翁事清切，石齿漱寒濑。作诗三十年，视我犹后辈。文词愈清新，心意虽老大。譬如妖韶女，老自有余态。近诗尤古硬，咀嚼苦难嘍。初如食橄榄，真味久愈在。苏豪以气轹，举世徒惊骇。梅穷独我知，古货今难卖。二子双凤凰，百鸟之嘉瑞。云烟一翱翔，羽翮一摧铄。（《水谷夜行寄子美圣俞》）^①

诗篇对苏舜钦、梅尧臣诗风作了归纳和说明，无论是苏舜钦诗歌的“尚气”，还是梅尧臣诗歌的“清切”、“清新”，欧阳修都给以了极高的赞美。值得注意的是，欧阳修在赞美包括梅、苏在内的优秀诗人得到同时，并没有对自己的诗风改弦更张，而是不断完善、坚持自己诗歌的特色，这就凸显了其平易流畅诗风的独特性，进而使之具有了独有的艺术魅力。

总之，在时代的文化思潮中，欧阳修与同时代的范仲淹、胡瑗、孙复、石介等人一起，因应着政治的需要，而逐渐具备了自觉的反异端、崇儒学意识。而作为富有才力的文坛领袖和道德楷模的重臣，他在对诗文的研究中，如同韩愈一样由文而直达道体，从而在文道关系方面提出了影响至为深远的“道胜文至”与“事信言文”主张。由于对道体的体认和表达的需要，欧阳修认识到了诗文讲求“自然”的重大作用和价值，同时，在对历代诗人的研究中，欧阳修也认识到了艺术技巧对于表达文意以至于传播久远的必要性，由此，他的诗文“自然”观和追求“平易流畅”诗风的创作主张，也得到了多方面展开。从诗歌艺术的独特性来看，欧诗具备了独特的自我面貌，并同梅尧臣、苏舜钦诗歌一起，成为引领宋代诗歌发展的重要诗歌范型，影响和哺育了后起的诗人。宋诗以欧阳修、梅尧臣、苏舜钦诗歌为标志，终于开启了独成面目的华美篇章。

^① 《欧阳修诗文集校笺》，《居士集》卷二，第46页。

第四节 苏舜钦诗境的诗歌史意义

一、苏舜钦其人其学

苏舜钦(1008—1049),字子美,祖籍梓州铜山(今四川中江)人,曾祖移居开封,为太宗朝宰相苏易简之孙,是仁宗朝枢密使杜衍的女婿。苏舜钦于宋仁宗天圣七年(1034)进士及第,历任县令等职,庆历四年(1044)因范仲淹举荐任集贤殿校理、监进奏院。同年,他因鬻进奏院旧纸,与王易柔等馆阁词臣饮酒,而被政敌诬陷,投狱几死。苏舜钦显然是政治角力的牺牲品。《宋史》记:“(杜)衍好荐引贤士,而沮止侥幸,小人多不悦。其婿苏舜钦,少年能文章,论议稍侵权贵,监进奏院,循前例,祠神以伎乐娱宾。集贤校理王益柔为衍所知,或言益柔尝戏作《傲歌》,御史皆劾奏之,欲因以危衍。谏官孙甫言:‘丁度因对求大用,请属吏。’度知甫所奏误,力求置对。衍以甫方奉使契丹,寝甫奏,度深衔之。及衍罢,度草制指衍为朋比。时范仲淹、富弼欲更理天下事,与用事者不合,仲淹、弼既出宣抚,言者附会,益攻二人之短。帝欲罢仲淹、弼政事,衍独左右之,然衍平日议论,实非朋比也。”^①还需指明的是,苏舜钦对范仲淹所实施的新政,具有策划与参谋作用。庆历四年,苏舜钦上书范仲淹,责其因循苟且,不肯建明大事,并上谏目七事,对范仲淹实施新政影响很大。可见,其时苏舜钦的政治地位和影响力是不可小视的。因此,敌对势力对他的打击,也是自然的。政治上的失败,对苏舜钦的打击是非常沉重的。出狱后,苏舜钦寓居苏州沧浪亭,四年后病卒。

苏舜钦具有良好的学识素养,年轻时他与其兄苏舜元一起向穆修学习古文、歌诗:“当天圣中,学者为文多病偶对,独舜钦与河南穆修好为古文、歌诗,一时豪俊多从之游。”^②这里的记载有些问题,实际上,苏舜钦是向穆修来学习歌诗、古文:“自代文敝,国初,柳开始为古文。其后,杨亿、刘筠尚声偶之辞,天下学者靡然从之;修于是时独以古文称,苏舜钦兄弟多从之游。修虽穷死,

^① 《宋史》,卷三百十,《杜衍传》,第10191页。

^② 《宋史》,卷四百四十二,《苏舜钦传》,第13073页。

然一时士大夫称能文者必曰穆参军。”^①而穆修在北宋儒学复兴过程中,具有传承道统之脉的重要地位:“陈抟以《先天图》传种放,种放传穆修,穆修传李之才,之才传邵雍。”^②邵雍又将其图传于大儒周敦颐等人,儒学遂呈现复兴局面:“修以《太极图》传周敦颐,敦颐传程颢、程颐。”^③显然,这一段学习经历,对苏舜钦诗文创作及其文学思想的形成,所起到的作用是十分重大的,苏舜钦重道轻文、诗文以用世等文学主张,可能均与之有关。另外,苏舜钦虽然未能从穆修处学得《易》学精义,但似乎经过长期积累后,终于在晚年有所成就(《宋史》本传)。

二、苏舜钦的文学主张

苏舜钦同他那个时代的进步知识分子一样,对文道之间的关系进行了考察。因苏舜钦集中《石曼卿诗集序》的真伪问题尚有争论,所以我们主要从其文集集中的诗文来看苏舜钦的文学主张。^④在文与道生成顺序上,他把道、德、文、词、辩糅合为一个逻辑演进的次序,以为“道”弊生“文”。由此出发,他得出了“文之生也,害道德”的结论:

昔者道之消,德生焉。德之薄,文生焉。文之弊,词生焉,词之削,诡辩生焉。辩之生也害词;词之生也害文;文之生也害道德。夫道也者,性也,三皇之治也。德也者,复性者也,二帝之迹也。文者,表而已矣,三代之采物也。辞者,所以董役,秦汉之训诏也。辩者,华言丽口,贼蠹正真,而眩人视德,若卫之音,鲁之縞,所谓晋唐俗儒之赋颂也。(《上孙冲谏议书》)^⑤

这里,苏舜钦是从“道”的产生根源来推及与文的关系,得出了文为道弊而后

① 《宋史》,卷四百四十二,《穆修传》,第13070页。

② 黄宗羲著,全祖望补修,陈金生、梁远华点校:《宋元学案》,卷三十七,《汉上学案》,中华书局,1986年版,第1252页。

③ 《宋元学案》,卷三十七,《汉上学案》,第1253页。

④ 杨许波、郑友征:《苏舜钦研究述评》,《社科纵横》,2006年第10期。

⑤ 苏舜钦著,沈文倬校点:《苏舜钦集》,卷九,中华书局上海编辑所,1961年版,第118页。

生的结论,他以为德的作用在于“复性”,即恢复人的性情之正,又以为文为“表”,亦即文为内在道德修养而致的性情之正的外在表现形式。至于“二帝之迹”、“三代之采物”等,自然是苏舜钦以之为比附的说理方式,显然是牵强比附,可不予深究。可见,上述关于文道关系的推断,以及把道、德、文、词、辨排定次序的方式,具有先验的性质,只可以看做是苏舜钦有意识地把道德伦理与诗文技艺相统一的努力,这种把不同事物强作统一的思维模式,正是北宋中期士人热衷于求道、努力构建其哲学体系的共同特征。如果按照苏舜钦按照逻辑的推演来算,那么,最好的结局是取消文,显然,苏舜钦以为文的功用便只能因为服务于道而存在,这种忽视“文”的独立性地位,以及把“文”看做是“道”的附庸的认识,反映出苏舜钦文道观的局限性。

一旦苏舜钦将此主张实践于他的创作中,那么这种重视重道轻文的倾向,必然就导致他的创作具有明确的文为道服务的倾向。那么,苏舜钦所认同的“道”是什么呢?从他的诗文来看,苏舜钦所认同的道,显然是儒家之道,包括两个方面:

一是劝励修身。他讲:“某谓士之洁矩厉行,施才业以拯世务者,非只蹈道以为乐,上者覬声名,次者幸禄赏。至于饿寒其体肤,枯槁岩穴之内,犯刀兵,涂裂肝脑,强于行陈者亦皆然,惟知道所为不妄矣。”(《上三司副使段公书》)^①他又讲:“夫士之学经术,知道义,非所以贸易爵禄之来,无有以应之耳。道胜而位丧,于道何伤而不乐邪?世有知道而居位者,尚或为众牵蹶不得尽施其所学,忧道之削,处心甚危,内负于己,外愧于人,畏时刑而惧鬼诛,何所乐哉!然贤者必欲推己之乐以乐众,故虽焦苦其身,而不舍爵位者,非己所乐也。苟去其位,则道日益舒,宜其安而无闷也。”(《答马永书》)^②本文是苏舜钦去世前不久所作,可以看出,“学经术,知道义”,一直是他的求道目的所在,其落脚点在劝励修身上。

二是用世勤政。他讲:“某性本迂拙,不喜事人事。名虽在仕版,而未尝数当涂之门,窃服于道,二十年矣。前世之务,当今之宜,粗志其一二,然虽与

^① 《苏舜钦集》,卷九,第109页。

^② 《苏舜钦集》,卷十,第128页。

周旋者,亦弗敢吐以自表见。”(《应制科上省使叶道卿书》)^①他讲:“某自少小,迨于作官,所为不敢妄,必审处己之才能,而傅会于道,人虽不知,自信甚笃且久矣。”(《上范希文书》)^②这说明,苏舜钦有着明确的用世意识和勤政目标,同时,儒家的“慎独自讼”以避祸政治用心也隐含其中。

由于苏舜钦具有明确的重道与求道意识,因此,他的诗文创作旨趣便集中在如何重道、实践“道”上来。由此,苏舜钦诗文具有浓烈的用世意识。他在景佑三年曾经“缮写杂文共八十有五篇”以呈送右谏议大夫孙冲,其目的便是“求为佐佑”,这是他求道、重道意识在诗文创作上的表现。在天圣七年(1029)年与兄舜元作《地动联句》中表示:“愿进小臣语,兼为丹祐规。伟哉聪明主,勿遗地动诗。”^③也是出于这一认识。

重道、求道思想在诗文上的表现,自然就体现为他的“文必归于道义”文学主张。他强调:“尝谓人之所以为人者,言也。言也者,必归于道义。道与义泽于物而后已,至是则斯为不朽矣。故每属文,不敢雕琢以害正。”(《上三司副使段公书》)^④由此出发,他对当时“时文”进行了批判。针对西昆体“淫巧侈丽,浮华纂组”的文风,他大声疾呼恢复“古道”:“正声今遁矣,古道此焉存”(《怀月来求听琴诗因作六韵》)^⑤,目的在于重建以“风雅”为指向的诗歌传统:“风雅久零落,江山应寂寥”(《诗僧则晖求诗》)^⑥,当然,最终的目的还是以诗文为儒学道统建设服务:“笔下驱古风,直趣圣所存”(《夏热昼寝感咏》)^⑦。就是在学习前人的诗文过程中,苏舜钦也对“道”十分关注,他在研究了唐代李翱文集之后,为之作序评价说:“唐之文章称韩、柳,翱文虽词不逮韩,而理过于柳。”^⑧欧阳修追述苏舜钦少时学古文就具有自觉的求道意识:“子美独与其兄才翁及穆参军伯长作为古歌诗、杂文,时人颇共非笑之,而子

① 《苏舜钦集》,卷九,第115—116页。

② 《苏舜钦集》,卷九,第111—112页。

③ 《苏舜钦集》,卷五,第66页。

④ 《苏舜钦集》,卷九,第109页。

⑤ 《苏舜钦集》,卷八,第98页。

⑥ 《苏舜钦集》,卷八,第105页。

⑦ 《苏舜钦集》,卷四,第45页。

⑧ 马端临:《文献通考》,下册,卷二百三十三,《经籍考六十》,中华书局,2006年版,第1855页。

美不顾也。其后天子患时文之弊,下诏书讽勉学者以近古,由是其风渐息,而学者稍趋古焉。独子美为于举世不为之时,其始终自守,不牵世俗趋舍,可谓特立之士也。”^①其时,所谓“古文”,即是载道之文。

就苏舜钦的诗歌来看,这一文学主张得到了较好地实现。苏舜钦的诗歌创作关注现实,诗作主题或针砭弊政,或陈述政见,或高歌理想,或同情人民苦难,其宗旨都可以归结到“重道”上来。如著名的《昭应宫火疏》、《乞纳谏书诣匭疏》、《答韩维书》,《宋史》皆载之本传,前二书固然是苏舜钦直面政事而纳谏,后书则为其被投狱削职后的内心独白,不过联系起来看,这三书从不同侧面反映出苏舜钦的用世情怀。又如《庆州败》对北宋与西夏战争中宋军将士愚昧胆怯终至丧师辱国的丑闻予以猛烈抨击,《城南感怀呈永叔》对达官贵人无视民间疾苦而空谈的行径予以揭露,《闻京尹范希文谪鄱阳,尹十二师鲁以党人贬郢中,欧阳九永叔移书责谏官不论救,而谪夷陵令。因成此诗以寄,且慰其远迈也》对奸佞之臣对正义之士的打压予以批判,《林书生诗》对朝廷名曰广开谏议之门而实枉杀忠良之士甚为激愤。苏舜钦诗歌这种关注现实,针砭弊政,高扬人世理想的诗篇,占了其很大比重。除此以外,苏舜钦还有一些自我砥砺急于用世的诗篇,如《对酒》等,也有一些因政治失意而感时书愤的诗文,如《与欧阳公书》等,这些诗篇,如果按照儒家“三纲八目”中的“八目”顺次发展的道德伦理建构来看,都具有“求道”、“重道”的意味。

推崇儒学,张扬济世,使他特别推崇唐代诗人杜甫的诗歌,而杜甫诗歌深刻的忧民患时、建功立业思想,反过来又成为苏舜钦藉以表现其文学主张的重要助力。从苏舜钦评价、学习杜甫的诗文中,我们也可以看得出他的文学主张。苏舜钦于仁宗天圣末年即开始搜集、整理杜甫诗歌以为揣摩对象,于景祐三年(1036)编成《老杜别集》。他认同杜甫忧国忧民、渴望济世的情怀,希望“以康济斯民为己任”(《上范公参政书》)^②,甚至在被削职为民的处境中仍然感叹“此身自流浪,岂能济元元”(《夏热昼寝感咏》)^③,这与杜甫“致君尧

① 《文献通考》,下册,卷二百三十四,《经籍考六十一》,第1868页。

② 《苏舜钦集》,卷十,第136页。

③ 《苏舜钦集》,卷四,第45页。

舜上,再使风俗淳”的政治理想是一致的。在学习杜诗的过程中,他继承了杜甫的关注现实的传统,创作了大量的诗篇,有抨击时局弊政的诗如《升阳殿故址》、《感兴三首》、《哭师鲁》、《林书生诗》等;有反映人民苦难的诗如《吴越大旱》、《城南感怀呈永叔》等,至于反思战事失败原因,揭露官吏奸诈等内容的诗也为数不少。以王禹偁为先导,苏舜钦踵武其式推扬杜诗,对北宋诗歌的发展具有重要意义。

三、苏舜钦的诗风与诗境

苏舜钦重道轻文、主张用世的诗文主张,在其诗歌中主要表现为“超迈豪绝”的诗风,这种诗风又主要体现在其古诗之中。当时欧阳修就评价说:“子美气尤雄,万窍号一噫。有时肆颠狂,醉墨洒霏霏。譬如千里马,已发不可杀。盈前尽珠玑,一一难拣汰。”(《水谷夜行寄子美圣俞》)^①苏舜钦评价杜诗风格,也正是他努力追求的诗风:“皆豪迈哀顿,非昔之攻诗者所能依倚,以知一出于斯人之胸中。”(《题杜子美别集后》)^②

苏舜钦诗歌创作以庆历四年的进奏院事件为界,可以分为两个阶段。前一时期,他的诗歌多为政治性主题,往往以直抒胸臆的表现方式来表达“便将决渤澥,出手洗乾坤”(《夏热昼寝感咏》)^③的雄心壮志。如作于景祐元年(1034)的《庆州败》:

无战王者师,有备军之志。天下承平数十年,此语虽存人所弃。今岁西戎背世盟,直随秋风寇边城。屠杀熟户烧障堡,十万驰骋山岳倾。国家防塞今有谁?官为承制乳臭儿。酣觞大嚼乃事业,何尝识会兵之机。符移火急蒐卒乘,意谓就戮如缚尸。未成一军已出战,驱逐急使缘峻巘。马肥甲重士饱喘,虽有弓箭何所施!连颠自欲坠深谷,虏骑笑指声嘻嘻。一麾发伏雁行出,山下掩截成重围。我军免胄乞死所,承制面缚交涕洟。逡巡下令艺者全,争献小技歌且吹;其余剽馘放之去,东走矢

① 《欧阳修诗文集校笺》,《居士集》卷二,第46页。

② 《苏舜钦集》,卷十三,第200页。

③ 《苏舜钦集》,卷四,第45页。

液皆淋漓。首无耳准若怪兽，不自愧耻犹生归！守者沮气陷者苦，尽由主将之所为。地机不见欲饶胜，羞辱中国堪伤悲！^①

诗篇对不修战备、将帅苟且而致兵败的庆州战役进行了总结，逼真地刻画出尸位蠹柱、耽于爵禄的统兵将帅的无能与无耻。对那些被虏的将士，作者也细致地刻画出他们毫无节义廉耻的行为，诗末作者又痛心地指出，庆州兵败的教训并没有引起带兵“主将”的警惕，他们仍然存有侥幸之心，作者关心时局、针砭军政的激愤之情跃然纸上，整首诗以散文笔法写时事，气势豪迈而又流畅淋漓，指弊深切且透辟，作者态度极其鲜明。

以进奏院事件为标志，苏舜钦的诗歌创作进入了后一时期。这一阶段，苏舜钦为远祸而远走南方，其诗歌在前期充满豪气的风格基础上，又因身世之悲与抱负无从实现的穷途绝望之感，而使诗歌又有了沉郁悲愤之气。如其在南奔途中写有《吴越大旱》诗：

吴越龙蛇年，大旱千里赤。寻常杭稼地，烂漫长荆棘。蛟龙久遁藏，鱼鳖尽枯腊。炎暑发厉气，死者道路积。城市接田野，恸哭去如织。是时西羌贼，凶焰日炽剧。军须出东南，暴敛不暂息。复闻藉兵民，驱以教战力。吴依水为命，舟楫乃其职。金革戈盾矛，生眼未尝识。鞭笞血涂地，惶惑宇宙窄。三丁二丁死，存者亦乏食。冤愁结不宣，冲迫气候逆。二年春及夏，不雨但赫日。安得凉冷云，四散飞霹雳。滂沱消稊疠，甘润起稻稷。江波开旧涨，淮岭发新碧。使我扬孤帆，浩荡入秋色。胡为泥滓中，视此久戚戚。长风卷云阴，倚桅泪横臆。^②

诗篇首先对吴越大旱之景进行了细致的铺陈叙述，然后指出，朝廷为了西羌用兵而虐使吴越人民，致使死亡相继，怨气上冲九天，才是导致天气大旱无雨的原因。诗末作者没有对朝廷应该采取的不久措施提出建议，但却表达出对

① 《苏舜钦集》，卷一，第3—4页。

② 《苏舜钦集》，卷二，第19页。

能够解除旱情气候的渴望,实际上也就是间接含蓄地表达出只有朝廷改变政治措施,才能解救难民的政治主张。诗篇多用赋体的铺陈渲染手法,刻画景象事物深切逼真,气势豪迈而且文笔冷峻,于含蓄中渗透着作者强烈的忧国忧民情感。

苏舜钦诗歌的豪迈风格,不仅表现在他的那些与政治主题有关的诗篇中,就是一些写景咏怀诗,也有所表现。如他在削职后南奔途中,写有《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》:

独坐对月心悠悠,故人不見使我愁。古今共传惜今夕,况在松江亭上头。可怜节物会人意,十日阴雨此夜收。不惟人间重此月,天亦有意于中秋。长空无瑕露表里,拂拂渐上寒光流。江平万顷正碧色,上下清澈双璧浮。自视直欲见筋脉,无所逃遁鱼龙忧。不疑身世在地上,只恐槎去触斗牛。景情境胜返不足,叹息此际无交游。心魂冷烈晓不寝,勉为笔此传中州。^①

诗篇摹写月下之景,意境开阔,风格奔放,想象奇特,而全篇又以月下怀故人为主线,情景交融,充分表现出其诗篇的雄豪奔放、超迈奇绝的特征。

这种诗篇风格,也在其短篇律绝诗体中有所表现。如其《淮中晚泊犍头》:

春阴垂野草青青,时有幽花一树明。晚泊孤舟古祠下,满川风雨看潮生。^②

诗篇写春天晚间野景,最后一句忽然将笔拓展开来,诗篇即由眼前之景转入苍茫灏浑、无可捉摸的宇宙大化之中,诗篇想象奇诡而过度自然,气势极为开张。这一写作方法,在其律绝中并不少见,如其诗《和淮上遇便风》:

① 《苏舜钦集》,卷二,第19—20页。

② 《苏舜钦集》,卷七,第87页。

浩荡清淮天共流,长风万里送归舟。应愁晚泊喧卑地,吹入沧溟始自由。^①

诗篇抒发作者行舟淮上遇便风的快感,表达出作者放情万里的情怀,第一句就写出了淮水苍茫浩瀚的气象,长风万里又极写归家似箭的迫切心情,最后两句,作者把眼前之景与人生感慨相联系,表达出诗人冲决羁绊、愿负天而为逍遥游的豪情壮志。

苏舜钦的上述诗歌风格,从诗歌境界上来看,就表现出写景层面阔大、议论透彻淋漓的特征。从诗歌境界而言,可以从两个方面来对苏诗进行分析:

第一,从诗歌内容上看,苏舜钦的诗歌,因为其中贯有儒家积极求道、修身而兼及天下的事功情怀,这种人格情趣主要是以议论的方式表现出来,所以表现为其诗歌的崇高之美,同时,苏舜钦的诗歌追求阔大辽远的审美指向,这种指向又与其诗歌内容相一致,所以其诗歌就外显为超逸豪迈之美。这一特征,本节前面已有论述,此不赘言。

第二,苏诗的意境构造指向与具体构造方法,也对其诗风的形成具有重要影响。如果按照王国维的“意境”理论来观照的话,苏舜钦的诗歌多有“有我之境”的“造境”特征,如其诗《和淮上遇便风》,诗中淮水奔流天际不复识辨际涯,风长送舟飘荡如飞,自然是作者撷景以表达自己的豪迈气概,这种为情而择景的诗歌意境,在其诗中非常多见。又如其诗《淮中晚泊犊头》,诗中选取了幽花、孤舟、古祠、满川风雨等景物、气象,表达了自己在被贬为民之后的怅惘、迷茫和孤独之情。除此之外,苏舜钦诗歌又有“无我之境”的“写境”艺术特征,如其诗《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》,其中写月下之景的部分:“长空无瑕露表里,拂拂渐上寒光流。江平万顷正碧色,上下清澈双璧浮。自视直欲见筋脉,无所逃遁鱼龙忧。”^②写作手法如工笔细描,写景细致而境界尽出。这里,与“无我之境”的“写境”艺术有所不同的是,诗篇表达感情的方式是以议论来表达情感,而非纯以诗歌之“境”来含蓄

① 《苏舜钦集》,卷六,第80页。

② 《苏舜钦集》,卷二,第30页。

间接地抒情。作者通过直陈而表达出自己独处美景而无友朋的感慨苦闷,同样浸透着被削职为民的郁闷无助之情。值得注意的是,与传统的以“写境”而为“无我之境”表达情感所不同,苏舜钦多以议论来与所摹写的“境”糅合,来表达其思想感情,这种表达方式,虽然与作者为人慷慨不拘小节,非议论言说不足以畅其心志有关,但从中国诗歌意境构造的发展历程来看,却成为一种较为独特的方式。

无论是其具有“造境”而至的“有我之境”还是由“写境”而至的“无我之境”,苏舜钦的诗歌,都在情与景的结合上,与“境”中表现出场面宏大开阔、气魄豪迈雄浑的特征。这种特点,无疑是诗人开阔胸怀和豪迈性格的外在展示。不用说其如《庆州败》、《城南感怀呈永叔》、《吴越大旱》等诗指斥弊政无所顾忌,就是一些写景诗,他也喜欢写那些雄奇阔大的景象,赞美自然界的壮伟力量,如《大风》、《城南归值大风雪》、《扬子江观风浪》等,这种特点,就使其诗歌具有了阔大奔放之境与透彻淋漓之美。

四、苏舜钦诗境的诗歌史意义

苏舜钦诗歌,因其在宋代诗歌史上首开风气的价值,而具有重要的诗歌史意义。在苏舜钦之前,正如《宋史》所云:“宋兴且百年,而文章体裁,犹仍五季余习。镂刻骈偶,澶忍弗振,士因陋守旧,论卑气弱。”^①宋兴近百年,诗坛相继流行白体、晚唐体与西昆体这三种诗歌流派。就这三种诗歌流派而言,白体代表作家的诗歌,诗风浅易,惟在吟咏性情,所吟主题无非是流连光景与颂美时政。从其诗境来看,很多诗人似乎对诗歌的境界构造并不注重,诗句往往随口而吟,有些白体诗人的诗篇,甚至演变成为单纯的说理工具,缺少诗意,如宋太宗的说理诗,李昉、李至的唱和诗等。就是某些较为杰出的白体诗人的诗篇,其诗歌的境界亦因为境浅格卑而为后人所讥。可以说,宋初三体对诗歌境界的开拓,没有充分展开。即使较为注重构造诗境的晚唐体诗歌,也因为诗中着力摹写的景物与及抒发的情感过于单一,而为时人所批评。苏舜钦正是在这种诗歌创作背景下,以其开拓性的诗境成就,为宋诗的发展作

^① 《宋史》,卷三百十九,《欧阳修传》,第10375页。

出了杰出的贡献,主要可以从两个方面来说明:

第一,苏舜钦的诗歌,多以超逸豪迈的审美旨趣为统摄,突出创作主体的崇高伟岸人格和气吞宇宙的阔大胸怀,彰显创作主体的真性情。从诗歌意境上看,他的诗,写泛舟江上,则说水与天共流,孤舟与苍茫天地融为一体(《和淮上遇便风》);写月色则长空无暇,江平万顷(《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》);登楼则四望,但见秋色入林,日光穿竹,视野辽阔,不对具体之境、局限之景精细描绘(《沧浪亭怀贯之》)。即使诗题专写一小景小事,则一定要小中有大,在写小景的同时必定连带而及阔大的景象,如其《初晴游沧浪亭》,开篇先渲染阔大景物:春雨连夜,春水涌生,晓明出游,娇云弄暖。次写小景:帘虚日薄,乳鸠鸣叫于花竹之中,打破了原有的寂静。这些景象构成的诗歌意境,与其说是作者在写景,毋宁说是作者阔大胸怀的写照,而以这种崇尚广阔、悠远的审美取向,又与作者的人格、性情相联系,以其关心民瘼、重视用世,与天下共休戚的内容,与其诗歌的意境构造指向相呼应,使诗歌生发出浓烈的飘逸豪迈之美。

第二,苏舜钦的诗歌,多以“造境”为手段,以彰显作者的超逸豪迈情怀为构建意境、剪裁物象的主要标准,这里,作者着意构造的诗歌意境虽然也与其要抒发的情感意趣有关,但作者却主要以议论而不是通过意境来表达情感。这种诗歌意境的构造方式,又与其诗歌关注现实、寄托抱负的诗篇内容相一致,造就了苏诗的崇高之美。如其《舟行有感》:

忽忽赏节物,区区何所归。天阴鸟自语,水落岸生衣。客况知谁念,
人生与愿违。东风百花发,独采北山薇。^①

诗篇为苏舜钦与庆历五年春被削职为民之后南下苏州所作。诗中第二联写景,天色阴霾,鸟儿孤独自语,河水寂然退落,河岸露出青苔痕迹。春天正是万物并茂的季节,苏舜钦因为被政敌陷害,不得不离开京都南游以避祸,远大抱负无从实现,孤独、寂寞与伤感无时无刻不在咬噬着失意的诗人。诗篇调

^① 《苏舜钦集》,卷七,第89页。

子低沉,但作者在取景构造意境时取泛指景物而不坐实,显然,诗中景物构成的意境是为了凸显作者的情感服务的。又如作于同时期的《寿阳闲望有感》:

维舟亭下偶登临,下蔡风流古至今。远岭抱淮随曲折,乱云行野乍晴阴。幽人憔悴搔白首,啼鸟哀鸣思故林。触处途穷何足恻,直回天地入悲吟。^①

诗篇抒发了因被政敌陷害而到处受人白眼的愤懑、伤感,表达了对不能实现远大政治抱负的绝望之情。在诗篇的意境构造上,与他的很多诗歌一样,多取阔大、辽远之景,不过本篇之景又与其要抒发的悲愤、伤感、绝望相一致:长淮流水在远山之中游走,变幻不定的行云罩住了日光,使天空变得乍阴乍晴,这些景象恰如作者的心境。显然,这里的景象是作者刻意选择的结果,目的是要来衬托、渲染和表现内心的情感。不过,诗篇所要表达的情感,最终还是靠作者直接提出来的:到处受人冷眼并不足以心恻,只能把惊天动地的事业抱负化为悲吟,这才是让人不堪忍受的。

苏舜钦的诗歌,从其诗境而言,忧国忧民、急于建功立业和着眼于个体道德的诗作主旨,与善于使用“造境”与“写境”而衬托、渲染情感的表达技巧,共同作用,形成了其超逸豪迈的诗歌风格。这种从诗篇内容到表情技巧等方面都不同于稍早的白体,同时期的晚唐体、西昆体诗歌的新的诗歌样式,为诗坛带来了迥异的诗歌类型。在苏舜钦手里,诗歌不再是颂美时政、吟咏性情而缺乏政治功用和作者真情实感的文化消费品,而是成为了可以反映作者呼声、寄托爱恨悲愤、染有真实情感的“达道”工具。诗歌的美学品格与功用,在苏舜钦这里得到极大地扩大了。无疑,这种新的诗风,为当时的诗坛带去了陌生之美,当然也就为时人所瞩目。值得注意的是,苏舜钦诗歌在意境的构造技巧上,虽然较多地使用“造境”艺术而写作者抱负与情感、情趣,但是,苏诗在表达感情方式上,主要使用用议论而很少依靠意境来含蓄不着痕迹地表

^① 《苏舜钦集》,卷七,第90页。

达,这种方式使用过度的话,就容易造成作品的直白、直率、不够含蓄、不够精炼的缺点。在苏舜钦诗歌创作中,有些诗就出现了这种弊病。如其诗《过濠梁别王原叔》纯以议论抒发其对被削职为民、抱负无从施展的愤懑,《送子履》因送而发议论,叹息人生多难,勉励子履报答君王之恩。对此,清人叶燮评价说:“开宋诗一代之面目者,始于梅尧臣、苏舜钦二人。……自梅、苏变尽‘昆体’,独创生新,必辞尽于言,言尽于意,发挥铺写,曲折层累以赴之,竭尽乃止。才人伎俩,腾踔六合之内,纵其所如,无可者;然含蓄淳泓之意,亦少衰矣。”^①这里,叶燮看到了苏诗因为主要靠议论来表达主张、反映情感所带来的弊病。实际上,以议论来抒发情感、表达主张,固然有其使诗歌“含蓄淳泓之意”减弱,但是,艺术的发展自有其规律,一种诗风盛极而必被他者所取代。清人朱庭珍对此认识最为精辟:“……盖一代之诗,有盛必有衰,……于是能者又出奇以求其盛,……大抵先后乘除之间,或补其偏,或救其弊,恒视其衰而反之,此诗道所以屡变,亦有不得不然者矣。……晚唐衰极,五代诗亡,几扫地尽。宋人出而矫之,杨、刘唱和,宗法玉溪,台阁从风,号西昆体。久而堆垛捃摭,贻人口实。故苏子美矫以疏纵,梅宛陵矫以枯淡,然未饫人望也。欧公学韩,而以夷犹神韵,变其光怪陆离;半山学杜,而以简拔短炼,变其沉郁飞动。各自成家,一时瑜、亮。”^②由此而言,苏舜钦诗歌探索所出现的这些弊端,应该被视作诗人矫枉过正的表现,而不应该对此指摘太过。可以说,历代很多诗评家对苏舜钦诗歌的恶评,多数属于狭隘的诗派意识,很多是不足道的。

第五节 王安石诗风的演变及其诗律诗艺讲求

以嘉祐五年(1060)梅尧臣去世为标志,北宋中期诗坛呈现出相当寂寥的局面。这一时期,距离苏舜钦已经去世十多年,新一代杰出的诗人如苏轼、黄庭坚等尚幼,除欧阳修外,诗人虽多而有独特面目者少。于此之际,王安石以其多样化的诗歌实践,成为北宋中期诗坛的标志性诗人。

① 叶燮著,霍松林校注:《原诗》,外篇下,一四条,人民文学出版社,1979年版,第67页。

② 朱庭珍撰:《筱园诗话》,卷一,《清诗话续编》,下册,第2328—2329页。

王安石(1021—1086),字介甫,晚号半山,抚州临川(今江西临川)人,早年担任鄞县、舒州等地地方官多年,积累了丰富的从政经验,政绩卓著。王安石在从政之余自励向学,不汲汲于求进,这也为他带来了很高的声誉。宋神宗即位后,应诏进京,于熙宁二年(1069)任参知政事,次年拜相,主持变法,以图革弊兴国,施惠民生。但因改革的很多措施缺乏周密论证,极大地触动了社会中产阶层利益,下层群众又没有得到实惠,加上此时官僚阶层臃肿腐败,王安石本人又徧急躁进、独断专行,因此,虽有神宗鼎立支持,但改革带来的弊端和严重缺失,最终把他推上了失败的境地。改革终以熙宁九年(1076)王安石第二次罢相退居江宁而结束。令王安石始料未及的是,在他的政治主张、政治措施以及锐意求新的治学风格等影响下,在他当政期间即形成的新旧党争,极大地改变了历史的进程,最终酿成了靖康之祸,自北宋至今,王安石的奸佞形象几成定讞,这是十分不公正的。

一、王安石的文学主张

王安石以政治改革家自许,其文学主张也带有很浓的政治功用。在《上人书》中,他较为系统地提出了自己的主张:

尝谓文者,礼教治政云尔,其书诸策而传之人,大体归然而已。而曰“言之不文行之不远”云者,徒谓“辞之不可以已也”,非圣人作文之本意也。……且自谓文者,务为有补于世而已矣。所谓辞者,犹器之有刻镂绘画也。诚使巧且华,不必适用;诚使适用,亦不必巧且华。要之以适用为本,以刻镂绘画为之容而已。不适用,非所以为器也。^①

这里,王安石提出了“文者,礼教治政云尔”的命题,从根本上否定了“文”的独立价值,他以为文“务求有补于世”,而作为“文”之表达方式的“辞”,是服从于“文”的社会功用而存在的,“文”应该以“以适用为本”,“有补于世”。在《上邵学士书》中,他对“近世之文”作出了批评,从另一个角度表达了自己的

^① 王安石著,唐武标校:《王文公文集》,上册,卷三,上海人民出版社,1974年版,第44—45页。

文学主张:

启封缓读,心目开涤。词简而精,义深而明,不候按图而尽越绝之形胜,不候入国而熟贤牧之爱民,非夫诚发乎文,文贯乎道,仁思义色,表里相济者,其孰能至于此哉?……某尝恶近世之文,辞弗顾于理,理弗顾于事,以褻积故实为有学,以雕绘语句为精新,譬之撷奇花之英,积而玩之,虽光华馨采,鲜缛可爱,求其根柢济用,则蔑如也。^①

显然,王安石对“文”的主张,主要集中在“根柢”、“济用”两个方面,作为文章表达方式的“辞”,应该正确反映事物内部之“理”以及事物与事物之间相互关系的“理”,这个“理”,如果从道德理性来认识,就是“道”亦即包括仁、义、理、知、信的“礼教”,这就是他所讲的“根柢”。不过,这种为“文”的“根柢”,最终要在“事”亦即社会实践的功用上面表达出来。显然,王安石的文学主张是同其文道观紧密相连的。从北宋诸人谈及“文”必同“道”联系的思路来看,他们同当时的社会文化思潮相一致,其着眼点都是为了探讨“文”的本质属性。作为深究学术的王安石来讲,他把对“文”的本质属性的探讨同对儒学之“道”的探讨相联系,自然,其思理路数也属于儒学以《易传》为代表的宇宙论的论证模式。实际上,他论证“道”为“文”本的这一思维取向,同梅尧臣、欧阳修、苏舜钦以及稍前与他们的张咏、余靖、范仲淹等人,在思理上是一致的。如张咏重视“观夫所尚,率以治世为本,随事刺美,直在其中”^②,余靖强调“词章之作,寄谋赏而明教化”^③,范仲淹高扬“诗之为意也,范围乎一气,出入乎万物,……献酬乎仁义之醇,上以德于君,下以风于民。不然,何以动天地而感鬼神哉”^④,梅尧臣主张“因事有所激,因物兴以通”^⑤,欧阳修表示“知古

① 《王文公文集》,上册,卷三,第38页。

② 张咏:《许昌集诗序》,《全宋文》,第6册,卷一百一十,第124页。

③ 余靖:《宋职方优余集序》,《全宋文》,第27册,卷五百六十七,第23页。

④ 范仲淹:《唐异诗序》,范能潜編集,薛正兴校点:《范仲淹全集》,上册,文集卷第八,凤凰出版社,2004年版,第160页。

⑤ 梅尧臣:《答韩三子华、韩五持国、韩六玉汝见赠述诗》,《梅尧臣集编年校注》,卷十六,第336页。

明道,而后履之以身,施之于事,而又见于文章而发之,以信后世”、“道盛文至”^①等。上述文学观,实际上都是从本质属性的角度来探讨“文”的本质。不过,较之其前辈及同时代的诗人,王安石强调“文”对“道”的功用性要在具体的社会实践中表现出来,由此“文”的功用性得到彰显,这对于提升“文”的价值,是有重大意义的。在《与祖择之书》中,王安石对“文”的内容有明确的表述,他把有关政治教化的内容等同于“文”,强调“文”是圣人“之于道也,盖心得之,作而为治教政令也,则有本末先后,权势制义,而一之于极”,作为“文”的书面形态“策”,则是“圣人之所谓文者,私有意焉,书之策则未也”^②。显然,王安石这里是把“文”视作“道”的表现手段来看待的。他批评西昆体“迷其端原”,也是从此角度出发:“杨、刘以其文词染当世,学者迷其端原,靡靡然穷日力以摹之,粉墨青朱,颠错丛庞,无文章黼黻之序,其属情藉事,不可考据也。”(《张刑部诗序》)^③又以为杨亿、刘筠作诗“可为戒”,并提出“唯诗以譏諫,言者得无悔”^④的看法。这说明,王安石正是清醒地认识到时文的弊端,而为了其政治主张才提出了“文”要为“道”服务而以社会功用为最终检验标准的。这一主张,还体现在其诗文创作中。嘉祐年间,他写有《奉酬永叔见赠》诗,其中就表示了他以“求道”为志而无意于文的理想:“欲传道义心犹状,强学文章力已穷。他日若能窥孟子,终身何敢望韩公。”^⑤他以孟子为楷模而不婉转地表示不尊崇韩愈,反映出他的人生理想。王安石以为韩愈没有“闻道”,固然是其不推崇韩愈的原因,但安石推却欧阳修以他为自己文学事业接班人的殷切期望,正可以看作是他汲汲于求道而不屑于以文鸣世的愿望。

二、王安石诗风的演变历程

王安石的诗歌创作,在其五十六岁退居江宁后发生了显著变化。前人对此有所认识。叶梦得在《石林诗话》中就说:

① 欧阳修:《与张秀才第二书》,《欧阳修诗文集校笺》,外集卷十六,第1759页。

② 《王文公文集》,上册,卷四,第62页。

③ 《王文公文集》,上册,卷三十六,第431页。

④ 王安石:《杨刘》诗,李壁笺注,高克勤点校:《王荆文公诗笺注》,上册,卷第十二,上海古籍出版社,2010年版,第303页。

⑤ 《王荆文公诗笺注》,中册,卷第三十三,第827页。

王荆公少以意气自许,故诗语为其所向,不复更为涵蓄。如“天下苍生待霖雨,不知龙向此中蟠。”又“浓绿万枝红一点,动人春色不须多。”又“平治险秽非无力,润泽焦枯是有材”之类,皆直道共胸中事。后为群牧判官,从宋次道尽假唐人诗集,博观而约取,晚年始尽深婉不迫之趣。^①

叶梦得的观点,大致上是正确的。按照王安石诗歌风格及其诗篇内容的不同,王安石的诗歌可以分为前后两个时期。

第一时期,包括他读书应举时期(真宗天禧五年至仁宗庆历六年)、游宦鄞县舒州时期(庆历七年至至和二年)、为官常州饶州时期(仁宗嘉祐元年至嘉祐三年)、任度支判官迁知制诰时期(仁宗嘉祐四年至英宗治平四年)、入参大政主持变法时期(神宗熙宁元年至九年)等五个时间段内所作的诗歌。^②这一时期,王诗在内容上注重反映社会现实,诗歌题材广泛,形式多样,形成了以议论凸显意气、诗意开张不复涵蓄、好用险韵赋难题而语句峭拔严正、好作翻案思想深刻为主要特征的诗风。不过,这一时期即使以《闲居遣兴》诗算起,时间横跨约四十年,在此期间,王安石的生活经历发生了很大变化,他的诗歌创作也经历了一个从不成熟到成熟的过程,因此需要分段来考察。

王安石读书应举时期。这一时期,因故里没有田产,王安石经常随父亲王益辗转各地谋生,所作诗歌不多,但往往能反映出他年少即有非凡的用世抱负,诗作精整,但语言尚欠锤炼,说明王诗独立风格尚未形成。代表作有《到家》、《忆昨诗示诸外弟》、《次韵答陈正叔二首》(其二)等。

游宦鄞县舒州时期。这一时期,王安石接触到社会上的各种情况,包括官场黑暗、人民疾苦等,诗歌关注政治现实,忧心国计民生,提出了一些亟待解决的社会课题,表达了自己的改革主张。从形式上看,此期诗歌多用古体,语言质直,多用议论化的表现手法,有不少作品因为过于追求表露自己的主张,而使得诗意缺少含蓄,在语言上也有雕琢不精之弊。如皇祐元年的《省

① 叶梦得:《石林诗话》,卷中,何文焕:《历代诗话》,上册,第419页。

② 依刘乃昌、高洪奎著《王安石诗文编年选译》(山东教育出版社出版,1992年版)对王诗的分期为主要参照,特此感谢。

兵》诗,诗意为王安石针对当时宰相文彦博等人的省兵主张表示异议,提出应该把省兵同改革吏治、发展生产、选任将领等结合起来进行,否则,减员之兵必酿成大乱。诗篇反映出王安石杰出的政治才能。除了古体之外,他也向杜甫学习,使用律绝体来记时事,述情怀。如作于庆历七年的《读诏书》:

去秋东出汴河梁,已见中州旱势强。日射地穿千里赤,风吹沙度满城黄。近闻急诏收群策,颇说新年又亢阳。贱术纵工难自献,心忧天下独君王。^①

本年旱情严重,三月,仁宗下诏称:“自冬迄春,旱暵未已,……自今避正殿,减常膳,中外臣僚,指当世切务,实封条上。”^②诗中内容透出作者有志于济世的情怀,诗作直陈心中感想,无复意蕴。这一时期,王安石关注政治和社会现实的诗篇,多数都以议论为主要手段,注意充分发挥诗歌的社会功用,言之有物,抒发出自己满腔的报国情怀。当然,以议论为主的写作方式,也使得诗歌言尽意止,无复意蕴,这一时期另外一些代表作,如《感事》、《收盐》、《慎县修路者》等,都具有与上述诗歌相似的风格。

值得注意的是,这一时期有些表达思念亲友的抒情诗,凡是涉及到骨肉亲情的,诚如清代刘熙载所评,均具“酸恻呜咽,语语自肺腑中流出”^③的特点,极有感染力。如其《宣州府君丧过金陵》:“百年难尽此身悲,眼入春风只涕洟。花发鸟啼皆有思,忍寻《棠棣》脊令诗。”^④本诗是作者皇祐四年安葬其异母长兄安仁所作。诗篇以平实的语言,表达出对兄长过世的深切悼念之情。诗篇富有真情实感,语言平实,代表了王安石诗歌的另一面。

为官常州饶州时期。这一时期,王安石结识了著名诗人欧阳修、梅尧臣等,诗歌创作理论及视野得以拓展。这一阶段的诗歌,与前一样,重在反映社

① 《王荆文公诗笺注》,下册,卷第三十九,第981页。

② 毕沅编著,标点续资治通鉴小组校点:《续资治通鉴》,第3册,卷四十八,《宋纪四十八》,中华书局,1957年版,第1173页。

③ 刘熙载撰,袁津琥校注:《艺概注稿》,卷一,《文概》二三七条,第158页。

④ 《王荆文公诗笺注》,下册,卷第四十八,第1312页。

会现实,表达自己期望政治上有所建树、以拯时济世的抱负和胸襟。诗风较前更为遒劲宏肆,笔力纵横。如其诗《日出堂上饮》:

日出堂上饮,日西未云休。主人笑而歌,客子叹以愀。指此堂上柱,始生在岩幽。雨露饱所滋,凌云亦千秋。所托愿永久,何言值君收。乃令卑湿地,百蚁上穷镳。丹青空外好,镇压已堪忧。为君重去之,不使一蚁留。蚁力虽云小,能生万虺蜉。又能高其础,不尔继者稠。语客且勿然,百年等浮沤。为客当酌酒,何豫主人谋。^①

诗句为嘉祐初年所作,借用寓言以主客对话的形式来喻赵宋王朝面临的内在困境与政治弊端,表达出自己希望为国家革除弊政的迫切愿望。李壁诗注:“此诗主以喻君,客以喻臣;堂以喻君,柱以喻臣。堂上主人居安而忘危。为客者,视其蠹坏已甚,将有镇压之忧,为主人图所以弭患。此臣不忘君卷卷之义,更张之念,疑始于此。”^②李壁看到了这首诗所表达的抱负在王安石一生变法事业中的地位,但实际上王安石相似的政治主张,早在游宦鄞县舒州时期已然出现,只不过这一时期王安石的很多作品较之前期更为圆熟,思理也更加深刻,其中蕴含的对现实政治的深刻觉察和时日不待的迫切建功立业渴望,共同构成了安石此期诗歌的气势开张、情感激越、慷慨淋漓,诗句缺少含蓄的风格。同前一时期相似,这一时期的作品,以古体为多,但以律绝写世事,抒写抱负情怀的诗篇也不少。

任度支判官迁知制诰时期。这一时期,经过多年的政治历练,安石对赵宋王朝的政治弊端已有深刻的认识,母亲吴氏于嘉祐八年病故后,长达四年的守制,也为他提供了难得的静思机会。与欧阳修、司马光、曾巩、梅尧臣等人的唱和,也多在此时期。这一时期,安石的诗作有三个主题值得引起注意:一是他写了多首反映政治主张、揭露政治弊病的诗,涉及到茶法、选举等,这些诗歌主题,反映出作者对社会政治现实的认识在加强。如其诗《酬王詹

^① 《王荆文公诗笺注》,上册,卷第十一,第289页。

^② 《王荆文公诗笺注》,上册,卷第十一,第289页。

叔奉使江南访茶利害》：

余闻古之人，措法贻厥后。命官惟贤材，职事又习徇。止能权轻重，王府则多有。岂尝榷其子，而为民父母。当时所经营，今十已毁九。其一虽幸在，漂摇亦将朽。公卿患才难，州县固多苟。诏令虽数下，纷纷谁与守。官居甚传舍，位以声势受。既不责施为，安能辨贤不？区区欲救弊，万谤不容口。天下大安危，谁当执其咎。劳心适有罪，养誉终天丑。岂惟祖子孙？教戒及朋友。贵者大其领，诗人歌四牡。至尊空独忧，不敢乐饮酒。苟矣富阡陌，哀哉此无糗。乡间人所怀，今或弃而走。岂无济时术，使尔安畎亩？故今二三公，戮力思矫揉。永惟东南害，茶法盖其首。私藏与窃贩，犴狱常纷纠。输将一不足，往往死鞭杻。败陈被杂恶，强卖曾非诱。已云困关市，且复搔林藪。将更百年弊，谓民知可否。出节付群材，询谋欲经久。朝廷每如此，自可跻仁寿。因知从今始，渐欲人财阜。吾宗恢奇士，选使自朝右。聪明谅多得，为上归析剖。王程虽薄遽，邦法难鹵莽。愿君博谘諏，无择壮与耆。余知茶山民，不必生皆厚。独当征求任，尚恐难措手。孔称均无贫，此语今可取。譬欲轻万钧，当令众人负。强言岂宜当，聊用报琼玖。^①

这首诗，王安石以散文的写作手法，对榷茶之法进行评论，提出了自己的政治主张，对官营茶叶交易的危害性作出了批评，诗风思致深刻而见解独到，特别是对榷茶而致的危害，刻画细致，表现出安石凡是涉及政治议论便峭刻风生的风格。二是写有多首咏史诗，当然，安石的咏史诗其用意是在以史为鉴，借古讽今，某些咏史诗见解独到，思考深刻，在当时就产生了很大影响。如其《明妃曲》其一：

明妃初出汉宫时，泪湿春风鬓脚垂。低徊顾影无颜色，尚得君王不自持。归来却怪丹青手，入眼平生未曾有。意态由来画不成，当时枉杀

^① 《王荆文公诗笺注》，上册，卷第六，第151—152页。

毛延寿。一去心知更不归,可怜着尽汉宫衣。寄声欲问塞南事,只有年年鸿雁飞。家人万里传消息,好在毡城莫相忆。君不见,咫尺长门闭阿娇,人生失意无南北。^①

诗篇在同情明妃的同时,把批评的矛头指向皇帝,诗中说人生的不幸时时皆有,是对诗意的深化和提升,较之同时期问题的其他人诗作,王诗立意高远,境界开阔,峭拔开张。三是因陪伴契丹贺正旦使返国,而有机会对边塞地区细致考察,写有多首纪行诗,在诗中,安石对赵宋政权的军事提出了一些主张,这些诗因其细致的景物人情摹写,兼有咏怀、咏史笔墨,而表现出与其它诗歌题材的诗篇有所不同的风格。如其诗《白沟行》,诗篇抒写了他在边境上的所见所感,指责当时边疆军事统帅毫无警戒、军纪涣散,指出了宋国面临的严峻军事威胁,诗篇内容富有针对性,特别是最后两句借史以讽今,极为警醒,表现了安石诗峭严警拔的风格。

入参大政主持变法时期。这一时期王诗反映出王安石思想的变化轨迹,作者的进取与隐逸、济世与独善思想矛盾在诗歌中时有表现,从内容上看,其中既不乏现实性、进取性较强的政治社会主题诗篇,也日渐增多了思归慕隐、寄兴写怀的篇什;从诗风上看,质直峻峭、闲雅萧散的诗篇共存,这些都可以看作四王诗从前期向后期过渡的迹象。如其诗《钓者》:“钓国平生岂有心?解甘身与世浮沉。应知渭水车中老,自是君王着意深。”^②借史咏怀,抒发对神宗知遇之恩的感激心情。在咏史中寄托情怀,思致深刻而兴寄遥深,颇有用意。类似的诗篇有《赐也》、《众人》、《孟子》、《商鞅》、《次韵和甫咏雪》等。这一时期,随着变法中遇到的矛盾日益尖锐化,王安石众叛亲离,威望急剧下降,他的诗歌主题便表现出其内心的彷徨与苦闷,思慕归隐、怀念地方官宦生涯的诗篇多了起来。如其《雨过偶书》诗,诗篇前半部分写了甘霖普降、雨过云归的自然景象,本来是生意盎然,云开雾收,星斗乍现的美好景物,而王安石却以浮云联想到人生抱负,以为应该浮云这种济世泽世、功成身退,在反映

^① 《王荆文公诗笺注》,上册,卷第六,第141页。

^② 《王荆文公诗笺注》,下册,卷四十八,第1304页。

自己的人生抱负的同时,不免透露出在巨大政治压力之下的疲惫心态。与之相应,在这一时期,安石诗在题材上也多了一些写景咏怀的诗篇,这些诗篇往往通过对外在景物的描摹,抒发自己渴望归隐的情怀。如《壬子偶题》:

黄尘投老倦匆匆,故绕盆池种水红。落日欹眠何所忆?江湖秋梦橹声中。^①

题下自注:“熙宁五年,东府庭下作盆池,故作。”此诗是安石在变法四五年后所作。此时变法正经历着朝野上下的激烈反对,王安石面临着巨大的政治压力,诗中表现出作者向往归隐的情怀,可以看作是作者无可奈何情感的表露。在这一时期,类似的诗歌题材是相对较多的,如《金陵》、《怀金陵三首》、《次韵平甫金山会宿寄亲友》等,都具有与之相似的特点。

第二时期,主要是指他退居江宁时期所作的诗歌。这一时期,从内容上讲,他的诗歌多写景抒怀诗代替了前期的政治社会诗,诗歌内容或描写秀雅幽静的自然风光,寄托恬淡闲适的生活情趣,如其《答韩持国芙蓉堂二首》:

投老归来一幅巾,尚私荣禄备藩臣。芙蓉堂下疏秋水,且与龟鱼作主人。^②

诗篇表达了自己彻底摆脱官场羁縻之后的轻松心情,充满了对隐居生活的向往。或借流连山水而悟道,倾吐对险恶政治生活的激愤,如其《示元度》记述作者闭门闲居:

今年钟山南,随分作园囿。凿池沟吾庐,碧水寒可漱。沟西雇丁壮,担土为培塿。扶疏三百株,蔚栋最高茂。不求鸛雏实,但取易成就。中空一丈地,斩木令结构。五楸东都来,斲以绕檐溜。老来厌世语,深卧柴门窳。赎鱼与之游,喂鸟见如旧。独当邀之子,商略终宇宙。更待春日

① 《王荆文公诗笺注》,下册,卷第四十四,第1153页。

② 《王荆文公诗笺注》,下册,卷第四十一,第1062—1063页。

长,黄鹂弄清昼。^①

诗篇写与花鸟鱼虫相伴的寂寞生活,隐约表达出对投身政治的反思,反映出晚年的思想感受。或移情于物,抒发自己倔强不屈的性格,如《后元丰行》:

歌元丰,十日五日一雨风。麦行千里不见土,连山没云皆种黍。水秧绵绵复多稌,龙骨长干挂梁杵。鲟鱼出网蔽洲渚,荻笋肥甘胜牛乳。百钱可得酒斗许,虽非社日长闻鼓。吴儿踏歌女起舞,但道快乐无所苦。老翁堑水西南流,杨柳中间枕小舟。乘兴欹眠过白下,逢人欢笑得无愁。^②

诗篇以一系列的丰收景物与和平景象的描写,赞美了当年改革为赵宋政权争来的来之不易的成就,表达出作者坚信变法有功于国家的不屈情怀。或触景生情,抒发与亲朋故旧的深挚情意,如其《邀望之过我庐》:

念子且行矣,邀子过我庐。汲我山下泉,煮我园中蔬。知子有仁心,不忍钩我鱼。我池在仁境,不与獐獭居。亦复无虫蛆,出没争腐余。食罢往游观,鲛鲛藻与蒲。清波映白日,摆尾扬其须。岂鱼有此乐,而我与子无。击壤谣圣时,自得以为娱。^③

诗篇抒发出淡泊闲适、怡然自乐的情怀,表达了作者对友人的深挚情感。这一时期,安石诗歌取得了巨大的艺术成就。此期的长篇古诗,不乏抒发徜徉山丘、慷慨悲歌的情怀,但更引人注目的还是他的短篇律绝,这些诗篇表现为诗律精严,意与言会,浑然天成,达到了炉火纯青的艺术境地。黄庭坚就说:“荆公暮年作小诗,雅丽精绝,脱去流俗。”^④这一成就的取得,是王安石长期学

① 《王荆文公诗笺注》,上册,卷第一,第19—20页。

② 《王荆文公诗笺注》,上册,卷第一,第3页。

③ 《王荆文公诗笺注》,上册,卷第二,第34页。

④ 胡仔纂集,廖德明校点:《苕溪渔隐丛话》,前集卷三十五,第334页。

习前代众多诗人的结果,当然也是与其艰苦努力分不开的,他对于诗律诗艺的不懈追求,最终使他成为整个宋代最杰出的诗人之一。

三、王安石的诗律诗艺追求

王安石的诗律诗艺追求,纵贯其一生的诗歌写作。王安石早年的诗歌,多追求直露峭刻之风,主要依靠说理来发表对时局政事的看法,表达他的革弊图新的政治主张,连带而及,凡是需要表达观点和感受的地方,他多以议论精辟来出奇入胜,往往是精细的刻画、精当的议论而以散文的笔法来表现出来,故其诗风显得开阖跌宕、意气纵横,于峭拔中见警奇。如其诗《杜甫画像》:

吾观少陵诗,为与元气侔。力能排天斡九地,壮颜毅色不可求。浩荡八极中,生物岂不稠?丑妍巨细千万殊,竟莫见以何雕镌。惜哉命之穷,颠倒不见收。青衫老更斥,饿走半九州。瘦妻僵前子仆后,攘攘盗贼森戈矛。吟哦当此时,不废朝廷忧。常愿天子圣,大臣各伊周。宁令吾庐独破受冻死,不忍四海赤子寒飕飕。伤屯悼屈止一身,嗟时之人我所羞。所以见公像,再拜涕泗流。惟公之心古亦少,愿起公死从之游。^①

本篇气象宏放,语句顿挫有致,笔力驰骤跌宕,议论精当警拔。胡仔评价说:“李杜画像,古今诗人题咏多矣。若杜子美,其诗高妙,固不待言,要当知其平生用心处,则半山老人之诗得之矣。”^②他如“人怜直节生来瘦,自许高材老更刚”(《华藏院此君亭》)^③，“天下苍生待霖雨,不知龙向此中蟠”(《龙泉寺石井二首》)^④，“平治险秽非无德,润泽焦枯是有才”(《次韵和甫咏雪》)^⑤,等,都表现出安石前期诗作以意气自许,因此诗句不复涵蓄的特点。这种诗风,显然受到了韩愈诗歌的影响。

① 《王荆文公诗笺注》，上册，卷十三，第315—316页。

② 《苕溪渔隐丛话》，前集卷十一，第72页。

③ 《王荆文公诗笺注》，中册，卷第三十三，第830页。

④ 《王荆文公诗笺注》，下册，卷第四十七，第1271页。

⑤ 《王荆文公诗笺注》，中册，卷第三十一，第766页。

如果说,安石早期多学韩诗以散文笔法而出以议论所造成的峭刻警拔诗风,而使得他的诗歌成就不能独立于稍早于他的欧、苏的话,那么,安石至迟在参与大政时期开始的对诗律诗艺的精心追求,使他的诗歌创作突过同时代的人,形成了独特的诗歌风貌,从而在宋代诗歌史上占据了重要的地位。从诗律上看,王安石的后期诗歌,特别重视诗律的使用。方回对此深有体会。安石在熙宁七年首次罢相之后,写作《读眉山集次韵雪诗五首》,及《读眉山集爱其雪诗能用韵复次韵一首》,都用“又”韵,陆游曾评价说:“苏文忠公《雪》诗,用尖、又二韵,介甫当时皆有和章,今集中所载,止又韵六首耳。”(《查注苏诗》)方回对其中的一首诗有所评价。为便于理解,把安石原诗征引如下:

若木昏昏未有鸦,冻雷深闭阿香车。抟云忽散筛为屑,剪水如分缀作花。拥帚尚怜南北巷,持杯能喜两三家。戏掬乱抛输儿女,羔袖龙钟手独叉。^①

方回评价说:“和险韵,赋难题,此一诗已未易看矣。第一句谓日晦,第二谓雷蛰,皆所以形容寒天也。三、四谓抟云而筛为屑,剪水而缀为花,所以形容雪之融结也。‘拥帚’、‘持杯’,则谓以雪为苦者多,以雪为乐者少。末两句最佳,‘戏掬乱抛’者,儿女曹不畏雪也,老人则叉手于袖中耳。”^②诗篇虽用险韵而诗意圆满无碍,描摹景物人情思致入微,显示出高度的艺术造诣。安石诗也有用他人诗律写同题诗作,反而能够超越原诗的作品,这一类诗作也越发显出王诗追求诗律高妙的艺术技巧来,如其晚期杰作《梅花》:“墙角数枝梅,凌寒独自开。遥知不是雪,为有暗香来。”^③诗篇与苏子卿《梅花落》前四句用韵相同,诗意相似,但诗中的梅花形象更加鲜明,意境更加完美,显示出作者高度的艺术技巧。

除了重视诗律外,王安石对诗艺的追求也令后人难以追及。他对诗歌创作技艺的追求,包括很多方面,主要有:

① 《王荆文公诗笺注》,中册,卷第二十七,第671页。

② 《瀛奎律髓汇评》,卷二十一,《雪类》,第881页。

③ 《王荆文公诗笺注》,下册,卷第四十,第1023页。

安石诗用对精切,用字多工。宋代吴聿对安石诗用对情况有所总结,以为:“半山诗有用蔡泽事云:‘安排寿考无三甲。’又用退之语对云:‘收拾文章有六丁。’……皆天设对也。”^①又论“我无丹白看如梦,人有朱铅见即愁”为“用事精切”^②。胡仔引《雪浪斋日记》云:“荆公诗:‘草深留翠碧,花远没黄鹂。’人只知翠碧黄鹂为精切,不知是四色也。又以‘武丘’对‘文鹞’,‘杀青’对‘生白’,‘苦吟’对‘甘饮’,‘飞琼’对‘弄玉’,世皆不及其工。”^③

安石诗精于造意。清人顾嗣立评价说:“最喜王半山咏史绝句,以为多用翻案法,深得玉溪生笔意。如《范增》诗云:‘中原秦鹿待新羈,力战纷纷此一时。有道吊民天即助,不知何用牧羊儿?’千古别具只眼。”^④清人查为仁以为:“半山诗:‘道人北山来,问松我东冈。举手指屋脊,云今如许长。’极平澹中意味无穷。”^⑤叶梦得记:“王荆公晚年诗律尤精严,造语用字,间不容发。然意与言会,言随意遣,浑然天成,殆不见有牵率排比处。如‘含风鸭绿鳞鳞起,弄日鹅黄袅袅垂’,读之初不觉有对偶。至‘细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟’,但见舒闲容与之态耳。而字字细考之,皆经隐括权衡者,其用意亦深刻矣。”^⑥安石诗精于造意,是他多向前人诗篇学习的结果。对此,宋人已经指出:“前辈读诗与作诗既多,则遣词措意,皆相缘以起,有不自知其然者。荆公晚年《闲居》诗云:‘细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟。’盖本于王摩诘‘兴阑啼鸟换,坐久落花多’。而其辞意益工也。”^⑦

安石某些长篇古诗,多向韩愈学习,使用散文的布局手法来安排诗篇结构。对此清人方东树对安石诗《送程公辟之豫章》有精当评价。为便于了解,兹引安石诗如下:

画船插帜摇秋光,鸣铙传鼓水洋洋。豫章太守吴郡郎,行指斗牛先

① 吴聿:《观林诗话》,《历代诗话续编》,上册,第121页。

② 吴聿:《观林诗话》,《历代诗话续编》,上册,第126页。

③ 《苕溪渔隐丛话》,前集卷三十五,第236—237页。

④ 顾嗣立:《寒厅诗话》,三五条,王夫之等:《清诗话》,上册,第91页。

⑤ 查以仁:《莲坡诗话》,一〇三条,《清诗话》,上册,第498页。

⑥ 叶梦得:《石林诗话》,卷上,《历代诗话》,上册,第406页。

⑦ 吴开:《优古堂诗话》,“细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟”条,《历代诗话续编》,上册,第266页。

过乡。乡人出郭航酒浆，炰鳖鲙鱼炊稻粱。芡头肥大菱腰长，醕酬喧呼坐满床。怪君三年滞瞿塘，又驱传马登太行。纓旄脱尽归大梁，翻然出走天南疆。九江左投贡与章，扬澜吹漂浩无旁。老蛟戏水风助狂，盘涡忽拆千丈强。君闻此语悲慨慷，迎吏乃前持一觴。鄱州历选多俊良，镇抚时有诸侯王。拂天高阁朱鸟翔，西山蟠绕鳞鬣苍。下视城堑真金汤，雄楼杰屋郁相望。中户尚有千金藏，漂田种秔出穰穰。沉檀珠犀杂万商，大舟如山起牙樯。输泻交广流荆扬。轻裾利屐列名倡，春风蹋谣能断肠。平潮湾坞烟渺茫，树石珍怪花草香。幽处往往闻笙簧，地灵人秀古所臧。胜兵可使酒可尝，十州将吏随低昂。谈笑指麾回雨旸，非君才高力方刚。岂得跨有此一方，无为听客欲沾裳。使君谢吏趣治装，我行乐矣未渠央。^①

方东树对此诗有相当精辟的分析，深刻揭示了王安石诗歌向韩愈学习，把散文笔法用来写诗的特征。他说：

起四句点叙。以下两段，入议夹写。收另作章法，应起。

此应酬题，他手只夸地颂才德而已，此时俗应酬气，纵诗句佳而意思庸俗，此言用意也。至于格局，纵用奇势，亦终是气骨轻浮，盖不知深于律法者也。

必于此用意，将欲赞，换入他人口气，则立意不同人。以不如意先作一曲折垫起，用两人作局阵，此乃深曲迷变，气骨不轻浮矣。纯是古文命意立局章法，所以为作家，跳出寻常庸人应酬套。此非深思有学人不能作，不同俗手，分别在此。

本意作夸美词，嫌浅俗酬应气无味，又己本洪州人，不便自夸其乡，亦不可谦贬，故托为吏词，以为曲折。与退之《泷吏》，局同意异。

公不便自谦自谏，皆托之人言。一宾一主，《解嘲》、《客难》之局，而

^① 《王荆文公诗笺注》，上册，卷第八，第204—205页。

用之于赠人，皆避浅俗平直也，足以为式。^①

显然，这种以散文笔法来写诗，需要对诗篇的结构、诗意等精雕细琢才能实现诗篇的“曲折”、“深于律法”。

说到王安石对诗艺的追求，还应该提及他的集句诗。集句诗虽然在王安石之前的石曼卿就开始写作了，但是真正大量从事于这种诗体写作，并带动诗坛成为一种风气的，还要算王安石。胡仔引《遁斋闲览》云：

荆公集句诗，虽累数十韵，皆顷刻而就，诃意相属，如出诸己，他人极力效之，终不及也。如《老人行》：“翻手为云覆手雨，当面输心背面笑。”前句老杜《贫交行》，后句老杜《莫相疑行》，合两句为一联，而对偶亲切如此。又《送吴显道》云：“欲往城南望城北，此心炯炯君应识。”《胡笳十八拍》云：“欲往城南望城北，三步回头五步坐。”此皆集老杜句也。^②

对此，宋人王直方评价说：“荆公始为集句，多至数十韵，往往对偶亲切。盖以其诵古人诗多，或坐中率然而成，始可为贵。”^③按照现代眼光看来，集句诗多用他人诗句以连缀成篇，显然缺少艺术的独创性，不过，考虑到宋人的实际情况，这种诗体对于他们搜集素材以创作无疑是具有积极意义的。

王安石以其杰出的诗歌创作成就，成为后来诗人不可忽略的诗歌范式。且不说安石与同时代的著名诗人如欧阳修、梅尧臣，稍后的苏轼、黄庭坚等人多有唱和交往，仅就其体验拈出的诗律诗艺追求，也对当时的诗人产生了巨大的影响。黄庭坚就自言从王安石处学得了句法（见《观林诗话》），江西诗派诗人所推崇的“点铁成金”、“夺胎换骨”等诗歌艺术技巧，若从艺术实质来讲，都与王安石的诗歌理论与创作实践具有高度一致之处，前人对王安石诗歌成就的总体评价虽然达到了一定高度，但囿于中国传统诗论“知人论世”的影响，似乎还是没有给予王安石诗歌以应有的历史地位，这是我们应该注意的。

① 《昭昧詹言》，卷十二，“王半山”第一七八条，第288页。

② 《苕溪渔隐丛话》，前集卷三十五，第238页。

③ 王直方：《王直方诗话》，第110“论集句诗”条，郭绍虞：《宋诗话辑佚》，上册，第41页。

第三章 台阁雅词与柳永词

从宋太祖到宋真宗朝前期的近六十年间的词坛尚处于沉寂状态,词人与词作数量都寥寥可数。宋真宗后期到仁宗时期,社会经济空前繁荣,城市商业日益发达,在安享太平的社会环境中,自唐末五代以来流行于歌宴酒席间的词受到了士大夫阶层与市民阶层的广泛关注,优秀词人与词作层出不穷。北宋前期词,即指这一时期的词作。这一时期的词,继承了南唐、花间余绪,又适应着不同社会阶层的需要进行着内部的演化嬗变,呈现出多元发展的趋势,初显“雅”“俗”二派之争。一些身居台阁的文人士大夫,如晏殊、欧阳修等,直承南唐君臣开创的士大夫之词的传统,虽以小词来抒写男欢女爱、相思别绪,却能在其中融入士大夫清高儒雅的气质,建立起宋初以台阁文人为创作群体的雅词一派;同时,适应着市民阶层的审美口味,仕途失意、流连于歌楼楚馆的柳永则承继了民间词与花间词的传统,创制慢词长调来抒写市井生活、市民意识,由此开创了词中的俚俗一派。

第一节 台阁词人与闲雅小令

北宋前期的文人士大夫,皆以儒学为立身之本,以建功立业为人生要务,将小词看作是政事之余娱乐消遣。于是,围绕着先后居于政坛与文坛核心地位的晏殊、欧阳修,形成了台阁词人群体,他们在艺术渊源上承继南唐词派,主要以小令为抒写工具,虽写艳情却能含蓄蕴藉、清丽高雅,不流于轻佻鄙俗,使小词能去俗趋雅,呈现出典雅婉美的风格。

一 富贵闲雅的晏殊词

晏殊(991—1055),字同叔,抚州临川(今江西临川)人。自幼天资聪敏,笃学能文,真宗景德元年(1004)十四岁举神童,十五岁应廷试,得到真宗的赏识,赐同进士出身,擢秘书省正字,尽读秘阁藏书,学问益博,职位屡迁。久之,为翰林学士,迁左庶子。仁宗即位,拜右谏议大夫兼侍读学士,加给事中。天圣三年(1025),进礼部侍郎,拜枢密副使。两年后因忤太后旨,被罢知宣州,数月后改知应天府。天圣九年(1031),为三司使。明道元年(1032),改参知政事,加尚书左丞。太后崩,罢知亳州,随后又改之陈州。宝元元年(1038),自陈州召还,康定元年(1040),迁枢密院事,庆历三年(1043)拜相,次年罢相,出知颍州、陈州、许州、河南府等,爵临淄公。至和元年(1054),以疾归京师,次年卒,谥元献。有《珠玉词》,存词一百三十余首,几乎都是小令。

晏殊一生仕途通显平顺,几十年都处于显达的地位,是一位始终过着充裕富贵生活的太平宰相。晏殊的词产生于贵族士大夫歌宴游乐的场合,具有上层士大夫酒筵应歌的性质,典型体现着北宋前中期具有良好文化素养的贵族士大夫的生活情趣。

他的词大部分抒写的是馆阁大臣富贵悠游生活中的闲情与闲愁。在富贵闲适的生活中,他常能以诗人的敏锐觉察到生命中的不圆满,并以闲适婉约的笔调,细致入微地描绘自然节序变换给人的身心牵动之感,写出人生无常、时光流逝的普遍人生感触,并在其中融入自己对人生的哲理性沉思。晏殊的词,具有“情中有思”的特征。如他的名作《浣溪纱》:

一曲新词酒一杯,去年天气旧亭台,夕阳西下几时回。 无可奈何花落去,似曾相识燕归来,小园香径独徘徊。^①

上片从对酒听歌的眼前景写起,在一切依旧的新词、杯中酒、亭台、夕阳

^① 晏殊、晏几道著,张草纫笺注:《二晏词笺注》,上海古籍出版社,2008年版,第21页。以下引用晏殊词皆出自此版本,不另注。

中流露出他对生命消逝、年华渐老的感叹,下片把这种人生感叹凝聚到最具代表性的花落燕归意象上:花落春逝,是人不能抗拒的自然规律,只能“无可奈何”地惋惜慨叹;归来的双燕,却或是旧时的相识,似乎象征着美好事物的重现,在春逝的感伤中又给人以慰藉。“无可奈何”二句,将淡淡的感伤情绪与理性的沉思结合在一起,因此虽只是以清淡笔调写寻常小景,却赋予了这小景以哲理的味道,历来为人所称道。

晏殊以心灵去体验生活,对生活的体验真诚而敏锐,但不会任凭情感一泻无余,沉溺于愁苦悲恨中,而是始终保持着一份清醒和思致,显示出反省的智慧和达观的气度。又如另一首《浣溪纱》:

一向年光有限身,等闲离别易销魂,酒筵歌席莫辞频。 满目山河空念远,落花风雨更伤春,不如怜取眼前人。

生命有限的无奈,离别的痛苦,这是每个人都曾体会过的悲哀愁苦,晏殊这首词的开始两句“一向年光有限身,等闲离别易销魂”一上来便把这一冷酷现实生生呈现于眼前,让人有些措手不及,却又不得不面对。有酒筵歌席欢聚的人生之乐,就必然有令人黯然神伤的离别,对此,主人公的态度是,与其空自嗟叹将来的离别,不如及时享受眼前酒筵歌席中的欢乐;但离别终会来临,别离之后呢?下片“满目山河空念远,落花风雨更伤春”顺势写别后的伤春念远之情,登高远望,由“满目山河”自然念及远行之人,由“落花风雨”自然叹惋春光将逝,这本是人之常情,可贵的是,词人更能抑制心头的伤感,因为即使这思念之情、伤春之情再浓挚,也是于事无补的,“空”字与“更”字便在深挚的情感中透露出诗人理性的反省。因此词人没有深陷入这种情感之中不能自拔,而是思维一转,引出“不如怜取眼前人”的妙语来,提醒人们与其徒费思虑为过往之人事伤怀,倒不如珍爱当下的美好。

晏殊一生仕途通达,身处富贵之境,他的词,自然透出与之身份地位相协调的富贵气象。但他的词中,并无错彩镂金的华词丽藻铺陈,他词中的富贵气象,多从台阁园林风物的吟咏中见出。他写富贵生活的得意诗句与词句,

皆是写景句,像“楼台侧畔杨花过,帘幕中间燕子飞”,“梨花院落溶溶月,柳絮池塘淡淡风”,“无可奈何花落去,似曾相识燕归来”、“静寻啄木藏身处,闲见游丝到地时”、“日高深院静无人,时时海燕双飞去”,这些景致,写得清丽雅致,温润秀洁,全无尘俗脂腻之气。这些景致,皆为富贵人家所独有,上层士大夫安雅闲适的生活状态,圆满生活中那淡淡袭来的生命哀愁,都与这些景致浑然一体。如《浣溪纱》:

小阁重帘有燕过,晚花红片落庭莎。曲栏干影入凉波。一霎好风生翠幕,几回疏雨滴圆荷。酒醒人散得愁多。

此词以清圆婉转之笔,取一系列富于生趣的初夏庭院池阁小景片断,微妙地体验着春夏之交的景物之变。全篇皆以动态景致来营构词境:精巧的楼阁之间,重重的帘幕之前,有燕儿的身影翩然掠过;晚春的残红,一片片飘落于庭前茵茵的莎草上;曲折回环的栏影,倒影于轻柔的碧波。这些景致,皆是动景,但都是纤微精巧的动景,在摇曳生姿的画面中传达着自然宇宙暗自流转的生机。下片的景致更在视觉美中引入听觉美,那突然使翠幕浮动起来的一霎好风,偶来的疏雨滴落在圆荷之上的轻响,都带来一股清凉爽快之气,也将词人从朦胧的醉意中唤醒。自然生命的美好,更让人觉得生命的可贵,也不免使人产生岁月流逝的轻愁,这种淡淡的闲愁,是难以言传的。又如:

小径红稀,芳郊绿遍。高台树色阴阴见。春风不解禁杨花,濛濛乱扑行人面。翠叶藏莺,珠帘隔燕。炉香静逐游丝转。一场愁梦酒醒时,斜阳却照深深院。(《踏莎行》)

金风细细,叶叶梧桐坠。绿酒初尝人易醉,一枕小窗浓睡。紫薇朱槿花残,斜阳却照栏杆。双燕欲归时节,银屏昨夜微寒。(《清平乐》)

这两首词,都用精细闲雅的笔触,写出像晏殊这般身份高贵的台阁文人

在春去秋来之际的安适又略带无聊、略带失落的感触。词人从容不迫地品尝着季节转换之际自然界的每一处细微变化,流露出生命流逝的淡淡闲愁。但这闲愁是飘忽幽微、似有若无的,渗透于纤细幽微的外物描写中,使整首词的意境十分清婉动人。《踏莎行》中“春风不解禁杨花,濛濛乱扑行人面”二句,怨春风、怪杨花,既写出杨花无拘无束、濛濛扑面的意态,也带出自己痛惜春光已逝的纷乱情绪;“炉香静逐游丝转”一句,体物极其细微,是从静谧中方能得到的景致,在与如丝般游转的烟气的对视中,词人心头泛起的,乃是丝丝无可奈何的失落感。《清平乐》中的秋色,全无萧瑟肃杀感,却写得珠圆玉润:金风梧桐、紫薇朱槿、绿酒小窗,无不透出精雅深静、华贵雍容的趣味,而栏杆上的斜阳、昨夜那隐约的轻寒,又散发着莫名的惆怅。

晏殊词还有一部分沿袭着南唐与花间传统,作男女相思情爱词。这些词皆清新淡雅、婉美温润,虽写艳情却不流于庸俗浅露,蕴意深挚,格调高雅。他常将岁月迁逝感与相思怀人之情融合于一处,将这相思之情绵延到广阔的时空间。如《破阵子》(双燕欲归时节)以“斜日更穿帘幕,微凉渐入梧桐”这样略带感伤的景致烘托出“多少襟怀言不尽,写向蛮笺曲调中”的款款深情;另一首《破阵子》(忆得去年今日)因目睹菊花盛开而记起昔日与佳人饮酒赏菊之事,佳人“长条插鬓垂”的飘逸形象在“光阴去似飞”的时间流转中积淀为词人心底美好的回忆。再如《玉楼春》专门咀嚼别后相思的况味:

绿杨芳草长亭路,年少抛人容易去。楼头残梦五更钟,花底离情三月雨。无情不似多情苦,一寸还成千万缕。天涯地角有穷时,只有相思无尽处。

本词代女性立言,极写少妇的闺怨之情。“楼头”二句对句精警别致,摇曳在楼头的五更钟声,绵绵洒落于花间的三月细雨,都在娓娓诉说着闺中无尽的离情别怨。“无情不似多情苦,一寸还成千万缕”又以“无情”和“有情”、“一寸”和“千万缕”的对比,极言多情之苦。晏殊这首词写出了女性内心真实的情感体验,所传达的情感,既缠绵细密,又含蓄蕴藉。对此,前人评

曰：“春景春情，句句逼真”^①。又如描写别离场面的有《踏莎行》：

祖席离歌，长亭别宴，香尘已隔犹回面。居人匹马映林嘶，行人去棹依波转。画阁魂消，高楼目断。斜阳只送平波远。无穷无尽是离愁，天涯地角寻思遍。

此词如一幅工笔刻画的潇湘送别图，依照时间顺序一一铺叙出饯别、相送、别后相思的情景，情真意切，故这首小词“足抵一篇《别赋》”^②。

晏殊有的相思情爱词，已经不是纯粹的“妇人语”，而是将士大夫对人生的沧桑感融入其中，在惯常的情爱相思中注入深沉的人生感受，突破闺阁帘幕的视域，使词境从朱阁绮筵扩展到无限广远的空间，使这些相思别离词带上一种对人生的深沉哲思。如著名的《鹊踏枝》：

槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处！

这首相思离别词写得情深意苦、格高调远。上片中，词人运用移情法，将人物之“愁”、“泣”注入到眼前之烟气幽兰之上，而轻寒的天气，双双南归的燕子更增加了帘幕中人的孤清寥落之感。明月本是无情之物，主人公却偏要埋怨它不解人情，使月光通宵照彻朱红的窗户，让人更难入眠；对明月看似无理的埋怨，更进一步反衬出主人公一夜无眠的痛苦煎熬。下片，承接“离恨苦”与“到晓”而来，以高楼怅望的典型场景将离恨之情的抒发推到极致。登楼怅望，昨日的碧树，已在昨夜的西风中凋零殆尽，眼中所见，惟有一条绵延不尽漫入天涯的长路。望而不见，便想到音书寄远，但纵使这“彩笺”、“尺素”再精工雅致，这“彩笺”、“尺素”中的情感再浓挚，也只是“山长水阔知何

① 李攀龙：《草堂诗余隽》，吴熊和：《唐宋词汇评》，浙江教育出版社，2004年版，第163页。

② 唐圭璋：《唐宋词简释》，上海古籍出版社，1981年版，第58页。

处”的渺茫无着落！在这首词中，词人通过主人公活动场景的转换与时间的推移表现出了情感的层次，随着活动场景由罗幕深院到空旷高楼的变化，时间由白日至长夜再至次日晨间的延展，主人公的视界也从愁烟泣露的闺阁小景转变为“天涯路”与“山长水阔”的辽远之境。在愁烟泣露的闺阁小景中，主人公的相思愁怨是郁结于心、辗转低回的，而在天涯望断、山长水阔的视野中，这离愁则充斥到了无穷的宇宙天地间，至此上片的纤细颓靡气息也一扫殆尽，这首小词也由此升华到感慨悲壮的境界。这是一首相思情爱词，但又未尝不能理解为一首人生咏叹词，那高楼独望天涯路的执着追寻，也可看做是对心中怀有的美好事物、美好理想的苦苦探求，正因如此，王国维方在《人间词话》中以“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”^①来比拟古今之成大事者、大学问者，必须要经过的三种境界中的第一重境界。

晏殊在宋初令词的发展史上具有拓展之功。他的词，深受南唐小令影响，清新俊逸、和婉明丽，作为宋代第一位大量创作令词的作者，将小令创作推向了圆熟，被称为“北宋倚声家初祖”^②。晏殊以其相位之尊，常在家中举办诗酒文会，与士大夫文人进行诗词唱和，引导了北宋前期的主流词风。

二、深婉与疏隽兼之的欧词

欧阳修是宋代诗文革新运动的领袖，他的诗文继承唐代古文运动和写实的传统，倡导起北宋的古文运动，对改变当时的浮靡文风起了关键性的作用，成为北宋前期文坛的一代宗师。他众体兼备，他的诗歌、散文都取得了开创性的成就，他的词却未能如诗文那样革新时风，而是多延续了北宋前期词的特征，形式多为小令，内容也以婉约含蓄见长。根据《全宋词》的收录，欧阳修现存词作有 239 首。对欧阳修词的渊源与历史定位，冯煦《宋六十一家词选》这样评价欧阳修词：

宋初大臣之为词者，寇莱公、晏元献、宋景文、范蜀公，与欧阳文忠并

① 王国维著，徐调孚、周振甫注，王幼安校订：《人间词话》，人民文学出版社，1960 年版，第 203 页。

② 冯煦：《蒿庵论词》，唐圭璋：《词话丛编》，第 4 册，中华书局，1986 年版，第 3585 页。

有声艺林,然数公或一时兴到之作,未为专诣。独文忠与元献,学之既至,为之亦勤,翔双鹄于交衢,驭二龙于天路。且文忠家庐陵,而元献家临川,词家遂有西江一派。其词与元献同出南唐,而深致则过之。……即以词言,亦疏隽开子瞻,深婉开少游。^①

在宋初的台阁大臣中,虽然作词唱和之风盛行,但真正专力于小词,其词蔚然而具有规模者,只有晏殊与欧阳修二人。晏、欧二人皆以南唐词派为主要艺术渊源,且都深受冯延巳影响,风格主要倾向于婉约典雅。而且,晏殊祖籍临川,欧阳修出自庐陵,二人都是江西人氏,又由于晏殊、欧阳修都曾居于文坛核心地位,因此便将围绕晏欧形成的台阁词人群体称为江西(或曰“西江”)词派,与同时期以柳永为代表的描写市井生活的俗词相对应。

词为艳科,词开始就是用于酒筵歌席间娱乐遣兴的艳词,欧阳修也在《西湖念语》中陈述自己写作小词的目的是:“因翻旧阙之辞,写以新声之调,敢陈薄伎,聊佐清欢”^②,明确表明作词是为满足公务之余的娱乐需要,因此,在欧阳修词中,以抒写男女情爱,相思离别为主要内容的传统题材自然占相当大的部分,欧阳修这类词作有一百四十余篇。罗泌《六一词跋》称欧阳修“性至刚,而与物有情,盖尝致意于《诗》,为之《本义》,温柔宽厚,所得深矣”^③,欧阳修是一位个性鲜明而深于情的人,他的情爱相思词大大加强了词的抒情化特征,虽然常常以女性口吻道出,却写得情真意挚,以婉曲层深的构思表现出“深婉”的情致。如《踏莎行》:

候馆梅残,溪桥柳细,草熏风暖摇征辔。离愁渐远渐无穷,迢迢不断如春水。 寸寸柔肠,盈盈粉泪,楼高莫近危阑倚。平芜尽处是春山,行人更在春山外。

① 冯煦:《蒿庵论词》,唐圭璋:《词话丛编》,第3585页。

② 欧阳修著,李逸安点校:《欧阳修全集》,第5册,卷一百三十一,中华书局,2001年版,第2056页。下引欧阳修词皆出自此版本,不另注。

③ 欧阳修著,黄畬笺注:《欧阳修词笺注》,中华书局,1986年版,第1页。

此词在内容上延续了花间范式,但构思描写却更为别致。在诗词中,凡是写送别怀人的,或者是从送者着笔,或者是从行者着笔,这首词采取的是两面兼写的方式,上片极写征人的离愁,在草熏风暖、物色妍媚的美好季节,非但不能得意尽欢,反而要黯然伤别,离家愈远,愁思愈浓,如迢迢春水,随距离延展更增无穷之意;下片极写思妇的想念。思妇怀人,不忍登楼,只因已经登楼远望,而眼中所见,唯有平芜一片,平芜尽处,有春山阻隔,行人却更在春山之外。上片以春水喻春愁,下片以春山拟望远,既贴切又婉转,情致摇曳而缠绵。再如《蝶恋花》:

庭院深深深几许,杨柳堆烟,帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处,楼高不见章台路。雨横风狂三月暮,门掩黄昏,无计留春住。泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去。

此词纯粹从思妇角度写闺怨。开篇“庭院深深深几许,杨柳堆烟,帘幕无重数”渲染出深闺之景。首句以三个重叠的“深”字制造出具有镜头延展感的景深效果,历来为人所称道。这层层幽闭的庭院,重重掩映的帘幕,以及笼罩在杨柳之上的轻烟迷雾,无不渲染出主人公身份的高贵、所处之地的深寂,以及主人公内心的极度幽闷。“玉勒雕鞍”二句点出愁怨起因:夫君在外寻欢作乐,浪荡不归。夫妇二人,一深哀悲苦,一恣肆纵意,二者对照,更见出思妇幽怨之深。过片三句,见雨横风狂,留春不住之景象,不由想到大好青春无人赏惜,便悄然逝去,如这飞落的残红般挽留不住,于是伤春之感顿生。末二句“泪眼问花花不语,乱红飞过秋千去”以眼前小景曲折地表现出了婉曲层深的意境:见花落而有泪,而有伤春之感,这是第一层;因有泪而问花,对花倾诉心中事,这是第二层;问花花竟缄默不语,欲诉心事而无门,这是第三层;花非但不语,还飞过秋千去,如此冷漠,怎不让人伤心?这是第四层。这二句以有情之人与无情之物的对照,在平易的语言中娓娓道出闺妇内心怨艾又无奈的感情。^①

^① 这首词亦见于冯延巳《阳春集》,因为二人词风类似,作品常被混淆在一起。李清照去欧阳修不远,所说应较为可信。她在《临江仙》词序中说:“欧阳修作《蝶恋花》,有‘庭院深深深几许’之句,予酷爱之,用其语作‘庭院深深’数阕。”

前人评晏欧诗时说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深”^①，晏词的清俊，欧词的深婉，都表现出了小词要眇宜修、婉约蕴藉的美感，在词史上具有重要的地位。

除了这“深婉”的一面外，欧阳修也有一些别离词摆脱女性叙事的口吻，将自己豪放的个性与人生聚散无常的人生体验融合进词中，体现出豪放而沉着的风格。这表现了欧词“疏隽”的一面。如《玉楼春》这首词：

尊前拟把归期说，未语春容先惨咽。人生自是有情痴，此恨不关风与月。离歌且莫翻新阕，一曲能教肠寸结。直须看尽洛城花，始共春风容易别。

把酒话别，欲道归期，话未出口，春容已露惨咽之色；离歌一曲，已足以让人肝肠寸断，更怎么忍心多听？一般诗词家作诗词，多寄情风月，以景蕴情，欧阳修却豪放地咏叹：“人生自是有情痴，此恨不关风与月”，一般作者写相思离别多是含蓄温婉的，欧阳修却直呼“直须看尽洛城花，始共春风容易别”，直言要纵情游乐之后方言别离，王国维称赞这二句“于豪放之中有沉着之致，所以犹高”^②，叶嘉莹评价“只须”二句说：“明明是有春归的惆怅与离别的哀伤，而欧阳修却偏偏要在惆怅与哀伤中作乐，而且还有了‘直须’、‘看尽’、‘始共’等极为任纵有力的叙写口吻，而也就是在这种要从惆怅哀伤之中挣脱出来的赏玩的意兴中，表现出了欧词之既有飞扬豪宕之气，也有沉着深厚之致的特殊的风格”^③。

欧阳修词还有的如民歌般平淡，以口语化和俚俗之语入词，这类词的风格清新自然。如《生查子》：“去年元夜时，花市灯如昼。月到柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。”以去年密约之欢欣与今年物是人非之神伤对照，道出一段少女情事。“月上”二句勾勒出情人密会的典型情境，以朦胧的色调渲染出甜蜜的氛围，成为千古名句。

① 刘熙载著，袁津琥校注：《艺概注稿》，卷四，第494页。

② 王国维著，徐调孚、周振甫注，王幼安校订：《人间词话》，第203—204页。

③ 叶嘉莹：《唐宋词名家论稿》，河北教育出版社，1997年版，第71页。

欧阳修在诗文领域领导了革新运动,并以自己的实践将这项运动推向深入;在词的创作领域,欧阳修也突破了南唐词与花间词多写男女情爱题材的局限,还以词来描绘优美的自然风光,来表达对仕宦风波的体验、对坎坷人生的感慨、甚至以词来抒发怀古之幽思。这就大大拓展了词的题材内容,也大大拓展了欧词中“疏隽”一面的表现力。

欧阳修对自然风光有着深深的赏爱之情,他以旷达的胸怀和潇洒的风度来观照自然,以清淡流丽的笔墨即兴描写四时景物,景物描写词也成为欧词中的精彩之笔。皇祐三年(1049),欧阳修由扬州改知颍州(今安徽阜阳),熙宁四年(1071)六月,以太子少师致仕,定居颍州,以颍州为终老之地,写下著名的《采桑子》组词十首,来描绘颍州西湖美景。在这十首《采桑子》组词之前,欧阳修以《西湖念语》来坦露自己写作这组词时的心态:

昔者王子猷之爱竹,造门不问于主人;陶渊明之卧舆,遇酒便留于道上。况西湖之胜概,擅东颍之佳名。虽美景良辰,固多于高会;而清风明月,幸属于闲人。并游或结于良朋,乘兴有时而独往。鸣蛙暂听,安问属官而属私;曲水临流,自可一觴而一咏。至欢然而会意,亦旁若于无人。乃知偶来常胜于特来,前言可信;所有虽非于己有,其得已多。因翻旧阕之辞,写以新声之调,敢陈薄伎,聊佐清欢。

欧阳修面对西湖美景时,颇有魏晋名士乘兴而往、兴尽而返的潇洒意趣。良辰美景、清风朗月,都有待心态安闲雅逸之人去领会;在美景与人相互感通的时刻,赏景之人已能悟透世事,淡然面对人生沉浮,在对美景的欣赏中达至“欢然而会意”的境界。《采桑子》这十首小词,便是他面对颍州西湖美景时的即兴之作。《采桑子》的每一首,都以“西湖好”开头,但每一篇内容各不相同,每一篇都有各自的审美风格。如下面这两首:

轻舟短棹西湖好,绿水逶迤,芳草长堤,隐隐笙歌处处随。 无风
水面琉璃滑,不觉船移,微动涟漪,惊起沙禽掠岸飞。

春深雨过西湖好，百卉争妍，蝶乱蜂喧，晴日催花暖欲然。 兰桡
画舸悠悠去，疑是神仙，返照波间，水阔风高扬管弦。

这两首皆描写西湖游春的场景，第一首以清淡之笔写静态之景：一湾绿水环绕着芳草长堤，逶迤而去，水面如琉璃平滑，甚至人都感觉不到船的移动，隐隐的笙歌，飘散在这湾绿水的每个角落，不经意间透出此时西湖的游人之盛；第二首用笔活泼，正面写动态之景：春深雨过，天气和暖，繁花似锦，蜂蝶喧舞，开阔的水面上，画船轻泛，管弦高扬，一派热闹场景。而轻舟短棹的诗人，悠然而来，又自在而去，不禁飘飘然有羽化登仙之感。虽然只是写景，而诗人那风流自赏的潇洒意态，却已生动地展现于我们眼前。这两首皆写群芳正盛时游观西湖的情形，一般世俗之人，也多在此时游观西湖。但是在欧阳修眼中，西湖无时不佳，无处不佳：

群芳过后西湖好，狼籍残红，飞絮濛濛，垂柳栏干尽日风。 笙歌
散尽游人去，始觉春空，垂下帘栊，双燕归来细雨中。

何人解赏西湖好，佳景无时，飞盖相追，贪向花间醉玉卮。 谁知
闲凭阑干处，芳草斜晖，水远烟微，一点沧洲白鹭飞。

人散春空之后的西湖，残红飘零、飞絮朦胧，带着几分萧索，却也是一种别样的美；“垂下帘栊，双燕归来细雨中”的景致，正是主人公于静中的独得之景，散发着恬淡自如的味道；众人欣赏西湖，以飞盖相追、醉卧花间为人生至乐，词人却独自凭栏，信手拈出“芳草斜晖，水远烟微，一点沧洲白鹭飞”的淡远之景，饶有风味。

《宋史·欧阳修传》称欧阳修“天资刚劲，见义勇为，虽机阱在前，触发之不顾。放逐流离，至于再三，志气自若也”^①。刚劲耿直的个性使欧阳修的仕宦之路很不平顺，踏入仕途后便屡遭贬谪，辗转往来于各地，因此，欧词中也还有一些表达仕宦之忧、感喟人生之作。如《临江仙》：

① 脱脱等：《宋史》，卷三百一十九，第10380页。

记得金銮同唱第，春风上国繁华。如今薄宦老天涯。十年歧路，空负曲江花。闻说阆山同阆苑，楼高不见君家。孤城寒日等闲斜。离愁难尽，红树远连霞。

庆历五年(1045)，欧阳修谪至滁州，恰有同年登第者相访，因作此词写入仕十年的感慨。当年进士登第之时，满怀理想抱负，何等风光得意，不想之后的岁月却是“十年歧路”、“薄宦天涯”，壮志难酬，未来的仕途是吉是凶，是否还会有转机，都还渺远不可知。但欧阳修天性豁达，他反对一遭贬谪便悲戚怨嗟，即使仕途屡遭坎坷，他依然能以达观的心态对待人生，在眼前的生活中寻找可资遣玩的乐趣，鼓励自己与友人从逆境中再度奋起。这使他的词作带有了一种意态飞扬的豪兴。如《浣溪纱》(堤上游人逐画船)一首言：“白发戴花君莫笑”，《玉楼春》(两翁相遇逢佳节)描绘友人相逢之情景后说：“便须豪饮敌青春，莫对新花羞白发”，《采桑子》则言：“十年一别流光速，白首相逢，莫话衰翁，但斗尊前语笑同”，经历了无数挫折磨难，昔日少年已经便成白首衰翁，这其中，包含着多少失落与无奈，但欧阳修却偏偏要摒弃感伤，偏要以豪放乐观的态度来正视人生。再如这首《朝中措》：

平山栏槛倚晴空，山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风。
文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，尊前看取衰翁。

欧阳修于庆历八年(1048)出知扬州，建平山堂。友人刘敞于至和三年(1056)出知扬州，欧阳修作此词，回忆扬州生活，为刘敞饯行。上片描述昔日平山堂景象景物，在疏放的语气中寄托着今昔之感；下片夸赞友人才情豪气，透出欧阳修自己放旷不羁、豪迈潇洒的气质。晏殊词虽然渗透着士大夫主体意识，但毕竟还多少涉及着儿女私情，欧阳修这首词已经脱去比兴寄托的色调，直抒士大夫的胸怀豪情，已纯然是“士大夫之词”！这种疏朗清旷的风格，直接影响着他的晚辈门生苏轼，正是他词中“疏隽开子瞻”的一面。

在北宋前期词坛上，除了晏、欧以外，还有一些作者也从事着词尤其是小令创作。在晏、欧登上词坛之前，宋初词坛上的词作稀少，未成浩大声势。六

十年间(仁宗即位以前,1022年以前)的词作仅有十几位作家的数十首令词。这时期的词人多是诗人,有王禹偁、潘阆、林逋、寇准、钱惟演等。王禹偁(945—1001)的传世词作只有《点绛唇》一首,境界开阔,是宋初词中的佳作:

雨恨云愁,江南依旧称佳丽。水村渔市,一缕孤烟细。天际征鸿,遥认行如缀。平生事,此时凝睇,谁会凭栏意?^①

这首词不仅以清新淡远的笔墨,绘出江南的烟水空濛之色,而且还在“凭栏”“凝睇”的神情中,寄寓了深沉的人生感慨。自号“逍遥子”的潘阆(?—1009)的《酒泉子》则散发着自在超脱的隐逸之趣:

长忆西湖,尽日凭阑楼上望。三三两两钓鱼舟,岛屿正清秋。笛声依约芦花里,白鸟成行忽惊起。别来闲整钓鱼竿,思入水云寒。^②

以诗闻名的林逋(967—1028)也有一首《长相思》流传甚广:

吴山青,越山青,两岸青山相对迎,争忍有离情!君泪盈,妾泪盈,罗带同心结未成,江边潮已平。^③

这首小词的语言质朴流利,富有民歌般的声情色调,生活气息扑面而来。

钱惟演(977—1034)《木兰花》以春光的明媚反衬心境的愁郁,颇有几分动人的声色:

城上风光莺语乱,城下烟波春拍岸。绿杨芳草几时休?泪眼愁肠先已断。情怀渐变成衰晚,鸾鉴朱颜惊暗换。昔年多病厌芳尊,今日

① 唐圭璋:《全宋词》,第1册,中华书局,1965年版,第2页。

② 唐圭璋:《全宋词》,第1册,第5页。

③ 唐圭璋:《全宋词》,第1册,第7页。

芳尊惟恐浅。^①

再看寇准(961—1023)的《踏莎行》:

春色将阑,莺声渐老。红英落尽青梅小。画堂人静雨濛濛,屏山半掩余香袅。密约沉沉,离情杳杳。菱花尘满慵将照。倚楼无语欲销魂,长空黯淡连芳草。^②

上片写景,描摹暮春庭园景物和画堂景象,笔墨如画,烘托出沉静的氛围;下片抒情,塑造了倚楼相思的女子形象,将感情写得诚挚凝练。这首词细腻精微,典雅清丽,在词风上上承南唐,下开晏殊、欧阳修等台阁雅词。

上述这些词作,虽只是诗人偶尔为之,倒也不乏佳作,但毕竟未成规模。这一期间的令词创作,只是宋词创作的序曲,宋词创作还没有进入兴盛时期。

仁宗年间,晏殊、欧阳修在宋初文坛先后居于领袖位置,在他们周围,聚集了一批士大夫文人,与之交游唱和,诗酒往来,小令创作呈现出繁荣局面。这一时期词人的作品,也大多如晏、欧一样承袭着南唐、花间传统,内容不外乎恋情相思,伤怀念远,但这一时期的士大夫,多为台阁重臣、馆阁文人,他们能把自己深厚的学养与广阔的襟怀融入小词,赋予了言情小词或雍容典雅、或清朗俊逸的气质,这与唐五代词的气质已有很大不同。这些词人有宋祁、王琪、范仲淹、梅尧臣等。宋祁(998—1061),字子京,开封雍丘(今河南杞县)人。他流传至今的词作只有六首,以《玉楼春》最为脍炙人口:

东城渐觉风光好,縠皱波纹迎客棹。绿杨烟外晓寒轻,红杏枝头春意闹。浮生长恨欢娱少,肯爱千金轻一笑。为君持酒劝斜阳,且向花间留晚照。^③

① 唐圭璋:《全宋词》,第1册,第4页。

② 唐圭璋:《全宋词》,第1册,第3页。

③ 唐圭璋:《全宋词》,第1册,第116页。

这首词与晏、欧词风格相似,通篇流露着上层士大夫文人风流闲雅的情趣。“红杏枝头春意闹”一句最为有名,一个“闹”字,以通感点染出了繁花争艳的春日气象,王国维在《人间词话》中称赞这一句“着一‘闹’字而境界全出”^①。

范仲淹(989—1052),字希文,苏州吴县人。他词中也有情意缠绵的相思别离之作。《苏幕遮》尤为动人:

碧云天,黄叶地。秋色连波,波上寒烟翠。山映斜阳天接水,芳草无情,更在斜阳外。黯乡魂,追旅思。夜夜除非,好梦留人睡。明月楼高休独倚,酒入愁肠,化作相思泪。^②

这首词以天高气爽的无边秋色作为背景,烘托出深沉的相思之愁,比晏、欧的小词意境更为开阔。范仲淹是宋代杰出的政治家,他曾在西北边关抵御西夏,这段军旅边塞生活也进入了他的词创作,使小词显现出苍凉悲壮的风格,与五代以来的清婉词风大不相同。如《渔家傲》:

塞下秋来风景异,衡阳雁去无留意。四面边声连角起,千嶂里,长烟落日孤城闭。浊酒一杯家万里,燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐,将军白发征夫泪。

这首词上片以写景为主,通过边塞荒凉萧瑟的风光烘托出戍边的艰辛与将士们的思乡之苦。下片一面抒写将士乡愁,一面表示敌军未退、坚决不能放弃守边职责的报国之心,成为驻守边疆将士生活与心情的真实写照。

晏、欧词风是宋初词风的典范,围绕他们形成的台阁文人群体主导着北宋前期的主流词风,共同将雅词小令的创作艺术推向了成熟。

① 王国维著,徐调孚、周振甫注,王幼安校订:《人间词话》,第193页。

② 范仲淹著,范能睿編集,薛正兴校点:《范仲淹全集》,上册,凤凰出版社,2004年版,第668页。下引范仲淹词皆据此版本,不另注。

第二节 词境的开拓与复归

在与晏、欧同时的小令词人中,以张先词的数量最多,成就最大。张先不仅以别有韵致的小令在北宋前期词坛享有盛名,而且他还较早地尝试慢词创作,以小令手法作慢词,又将词应用于士大夫酬唱赠答的场合,从而大大拓展了词的表现力,预示着士大夫雅词的发展方向;而在慢词逐渐兴盛的北宋中期词坛,晏殊的儿子晏几道却自觉地追随南唐宋初的令词创作传统,将小令艺术推向极致,因此虽处于苏轼时代,晏几道词作却可视为宋初词风的复归。

一、别有韵致的张先词

张先(990—1078),字子野,乌程(今浙江湖州)人。宋仁宗天圣八年(1030)中进士。历任宿州掾、吴江知县、嘉禾判官等。皇祐二年(1050),知永兴军晏殊荐引张先为通判,二人常在议事之余诗酒唱和,酒席间常常歌张先所作之词。后又知渝州、虢州、安陆。宋英宗治平元年(1064),以尚书都官郎中致仕家居。此后优游于湖州、杭州之间,与两地词客诗人如苏轼、蔡襄等登山临水,吟唱往还。神宗元丰元年(1078)逝世,卒年八十九岁。

张先是宋代词坛上最为长寿的词人,先后与北宋词坛上的重要词人晏殊、欧阳修、苏轼等都有密切的交往,经历了词坛由晏、欧台阁雅词、柳永词,乃至苏轼士大夫词的几个阶段,在北宋词坛上起着承前启后的作用。

张先的词作以小令为主,大多数作品,都与宋初其他台阁词人一样,沿袭着南唐花间传统,以男女相思情爱为主要题材内容。他擅长以流易平畅的语言来叙写委婉曲折的情思,情景交织,细致入微地刻画出主人公的内心活动。如《一丛花令》:

伤高怀远几时穷?无物似情浓。离愁正引千丝乱,更东陌、飞絮濛濛。嘶骑渐遥,征尘不断,何处认郎踪。双鸳池沼水溶溶,南北小桡通。梯横画阁黄昏后,又还是、斜月帘栊。沉恨细思,不如桃杏,犹解嫁

东风。^①

此篇写女子登高怀远之情，脉络清晰、婉转细腻地层层道尽主人公心中事。开篇直入主题，起得突兀有力，以高慨的发问将盘郁心中多日的情感倾泻而出。紧接着道出伤高怀远之情无有穷尽的原因，只因“无物似情浓”，世间的感情，最浓挚最深沉的就是爱情，更何况又恰逢斯人远去，登高怀远之际呢？这两句以议论的形式点明了全词的基调，带着强烈深沉的感情直入人心。之后以“情浓”来观照万物，使万物都带上了浓浓的愁思：千万柳丝随风乱拂，是受了主人公的离愁引动；濛濛的飞絮，也似主人公带着愁闷之意。这都是情中之景。

下片接着写登高所见，在对小园景致的描摹中暗示出昔日与爱人轻舟泛漾、人约黄昏的美好情事，景中含情。随着主人公的目光由远处之双鸳池沼、碧波轻舟，收束至眼前之画阁帘栊，时间由白日渐渐延展至黄昏之后、斜月初上之时，思绪亦由对往昔美好的追忆转回到眼前不尽的孤寂凄清来。因此最后重重收笔，以“沉恨细思，不如桃杏，犹解嫁东风”的警妙之语诉出对郎君的嗔怪和对命运的感慨，也是水到渠成。“不如桃杏，犹解嫁东风”这一句，被后人赞为“无理而妙”^②，在当时为张先赢得“桃杏嫁东风郎中”^③的美称。

张先词在审美境界上也有自己的特色，他遣词造句讲研究生新鲜巧，并能以此营造出优美的意境，透露出清雅的韵味，传达出诗人内在的情感。最著名的是这首《天仙子》：

水调数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回。临晚镜，伤流景。往事后期空记省。沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定，人初静。明日落红应满径。

这首词调下有小序云：“时为嘉禾小倅，以病眠，不赴府会。”交代了词人

① 唐圭璋：《全宋词》，第1册，第61页，下引张先词皆出自此版本，不另注。

② 贺裳：《皱水轩词筌》，唐圭璋：《词话丛编》，第1册，第695页。

③ 范公偶撰，孔学礼点校：《过庭录》，中华书局，2002年版，第363页。

写作这首词时的心情，词人厌倦了歌舞酒场的喧嚣，独自卧病在家，心绪不宁。上片写伤春的感慨，以叙述和抒情语言为主。诗人未尝不想借笙歌美酒来驱散心头的惆怅，但却是“午醉醒来愁未醒”，酒醉已醒，愁怀依旧，于是逼出后面“送春春去几时回”几句的自伤之词来，张先写作这首词的时候，已年逾五十，却还在地方任通判的副职，未能显达，因此，词人揽镜自照，自然产生生命空逝、往事难追的伤逝之感。那这里的“往事”，是昔日的美好情事呢？还是包含着更为复杂的内容？词人没有道明，却留下了更广阔的想象空间，使词境更为含蓄蕴藉。上片的这几句自伤之词，因熔铸着词人对世事半生的体验而避免了浮泛之病，写来十分深沉。

下片描写词人于户外所见景象，在景物变化中暗示心情的微妙转变。“沙上”二句是眼前之景：天渐昏黑，沙上禽鸟双宿双栖，何等圆满美好，与词人此时茕茕孑立的身影两相映照，更显词人此时心境的孤清！满天浮云阴蔽，更让人觉得晦暗压抑。正当惆怅之际，忽然一阵风来，吹破浮云一隅，清朗的月光恰从这一隅透出，照在即将凋残的春花之上。于是，花枝花影，随风婆娑起舞，比白日之时更多一种风致韵味。这给孤寂的词人带来一丝惊喜，一丝慰藉，因此，虽然此时惊风突起，连灯焰都摇摆不定，直须人拉上重重帘幕才能防止其熄灭，词人的心反倒渐次恢复了宁静，在“明日落红应满径”的揣测中，仍然还不免有伤春之感，语气却已然比上片豁然了许多。

在这首词中，词人前后情感基调转变的关键在于“云破月来花弄影”景致的出现，这一句也是张先最脍炙人口的名句，王国维在《人间词话》中言“着一‘弄’字而境界全出”^①，沈祖棻在《宋词赏析》中说：“其好处在于‘破’、‘弄’两字，下得极其生动细致。天上，云在流；地下，花影在动：都暗示有风，为以下‘遮灯’、‘满径’埋下伏线。”^②的确，张先擅长锤炼字句，下字用语不仅生新奇特，而且颇为精准。说“云破”而不说“云开”、“云散”，可知此时风吹散的不是满天浮云，而只是浮云一隅，由此这从中透出的一缕月光才更显可贵；再者，由满天浮云到一隅洞开、月光清出，并不是一个持续的过程，却是在风来

① 王国维著，徐调孚、周振甫注，王幼安校订：《人间词话》，第193页。

② 沈祖棻：《宋词赏析》，上海古籍出版社，1980年版，第14页。

的瞬间突然发生的,也许这一个瞬间过后月光马上又被遮蔽了。“破”字就精确地捕捉住了这一个瞬间,同时暗示出这股风的力量之大。接着,词人用“来”字形容月出,用“弄”字形容花动,都带有拟人的味道:月似焦急等待时机的人儿,一有机会便迫不及待地现出清光;暮春时节的花儿本来盛期已过,只剩残花零余枝头,却依旧不甘寂寞,在瞬间闪过的月光中展示着绰约身影。又因为有风,这花影便更显摇曳多姿,如一幅流动的黑白水墨般引人凝神伫立。总之,“云破月来花弄影”这一句可谓字字珠玑,以“破”、“来”、“弄”三个动词描写出了富含因果关系的发生在瞬间的连续动态过程,且在其中蕴含着向上的精神力量,促使观者心情由黯淡向明朗转变,“影”的描写角度的选取更是匠心独具。

张先以擅长写“影”而颇负盛名。一般人写景,多写日光照耀中的色彩姿态之妍媚,张先却独独爱写因光而成的“影”,通过“影”来传达景物别样的神韵。《古今诗话》说:“有客谓子野曰:‘人皆谓公张三中,即心中事、眼中泪、意中人也’。公曰:‘何不目之为张三影?’客不晓,公曰:‘云破月来花弄影;娇柔懒起,帘压卷花影;柳径无人,堕风絮无影:此余平生所得意也。’”^①除了这一首以外,写“影”的佳作还有《青门引·春思》:

乍暖还轻冷,风雨晚来方定。庭轩寂寞近清明,残花中酒,又是去年病。
楼头画角风吹醒,入夜重门静。那堪更被明月,隔墙送过秋千影。

上片交代气候的乍暖还寒、风雨交织,烘托出清冷的气氛;以庭轩寂寞、残花病酒,传达词人刻骨铭心的相思怀人之痛。过片继续以景衬情,颇多精警之句:“楼头画角风吹醒”,兼写促使词人惊醒的两个原因:一是凄清号角给人的听觉刺激,二是料峭寒风给人的触觉感受,而这两种感受又是合二为一的,因为正是寒风将角声送至沉醉的词人耳边的。相思之痛本就难以释怀,偏偏又有明月“隔墙送过秋千影”,这岂不让人更为伤神吗?最后这送影一句,使相

^① 胡仔纂集,廖德明校点:《苕溪渔隐丛话》,前集卷三十七引,第253页。

思之情更为深入一层,堪称描神之笔。再如《木兰花·乙卯吴兴寒食》:

龙头舴艋吴儿竞,笋柱秋千游女并。芳洲拾翠暮忘归,秀野踏青来不定。行云去后遥山暝,已放笙歌池院静。中庭月色正清明,无数杨花过无影。

这首词是张先八十六岁高龄时所作。上片描写寒食前后士人游春的热闹场景,皆是动态画面。下片却写游人散尽后的静景:远山微茫、池园闲静、清明的月色洒满中庭,漫漫的杨花暗影从眼前拂过,却又瞬间不着痕迹。这“过无影”的漫漫杨花,似不尽的前尘往事,随时光的流逝一一散去,只在记忆中留下淡淡的印象。虽是写花影,却在其中透出一位豁达老者在阅尽世事之后的萧散从容、安然淡定。

在张先的一百六十多首词中,描写“影”的地方有近三十处。除了花影、絮影描写外,人影、鸟影、月影、棹影、灯火影、秋千影等都曾出现在他的笔下。如写人影有“高鬟照影翠烟摇”(《西江月》)、“水天溶漾画桡迟,人影鉴中移”(《画堂春》);写棹影有“潮上水清浑,棹影轻于水底云”(《南乡子》);写火影有“溪烟混月黄昏。渐楼台上下,火影星分”(《泛青苕》)。

“影”有日光之“影”与月下之“影”两种,张先特别钟爱的是月下之影,上面举列的三首诗便都是月下之“影”。除此以外,写月下之影的妙句还有:

隔帘灯影闭门时,此情风月知。(《醉桃源》)

水影横池馆。对静夜无人,月高云远。(《卜算子慢》)

横塘水静,花窥影、孤城转。(《倾杯》)

张先为何如此钟情于对“影”的描写,尤其是对月下之“影”的描写呢?相对于对景物光色形态的直接描写来说,对“影”的描写就是在描述一种虚化的美。描写质实的东西总要不离本体,但要以确切精美的语言表现实有之美,也十分不易,因为描写太逼真,容易有匠气。描写虚化的美则有更多发挥的空间和想象的空间,不必摄其全貌,只是撷取最能展现景物风姿神貌的一点

就能达到很好的效果;再者,“影”,尤其是月下之“影”,略去了景物斑斓的光色,是景物黑白色调的剪影,只呈现出景物的线条轮廓之美,既是客观之形却又不同于客观之形,具有抽象之美,传达出一种有别于景物自身美的别样风致,也因为略去了浮华而有一种清雅的韵味。有风的作用时,这“影”姿摇曳有生趣,无风的参与时,这影姿也静谧有雅趣。魏庆之《诗人玉屑》卷二一引晁补之语称张先词“韵高”,从对“影”的描写中,便透出这种高远的韵致。

张先的慢词也值得注意。晏、欧等台阁雅词,都是以小令为主,慢词创作极少。在同时代人中,除柳永之外,张先是创作慢词最多的词人,他可考的慢词作品有17首。他与柳永同作慢词,但柳永的慢词都是用六朝小品文赋的层层铺叙法,在慢词写作中,时间、场景的变化大,词中画面也随之不断切换,主人公的情感也尽情展露,毫不吞吐,如他的名作《雨霖铃》即是如此作法。张先的慢词则多用小令作法。小令讲究含蓄蕴藉,少有大的场景铺叙与转换,常以景含情,在短小的篇幅中传达出言外不尽之致。张先的慢词依然保持了小令的写作传统,如他的名篇《谢池春慢》:

缭墙重院,时间有、啼莺到。绣被掩余寒,画幕明新晓。朱槛连空阔,飞絮知多少。径莎平,池水渺。日长风静,花影闲相照。 尘香拂马,逢谢女、城南道。秀艳过施粉,多媚生轻笑。斗色鲜衣薄,碾玉双蝉小。欢难偶,春过了。琵琶流怨,都入相思调。

这是首传唱一时的恋情词作。上片的视野完全聚焦于谢女居处的庭院,将园中景物一一描绘,在明媚而静谧的氛围中暗暗透出谢女淡淡的伤春之感,这种不直接道破、只在景中隐现主人公情感的表现方式,正是南唐花间以来的小令写作传统;下片写词人与谢女在城南道上偶然相逢,虽只以“秀艳过施粉,多媚生轻笑”的淡笔扫出谢女的神姿,却有艳逸出尘之致,最后以“琵琶流怨,都入相思调”作结,更有一唱三叹、悠然不尽之意味。这首词虽然也是慢词,在章法结构上、语言风格上却是小令风貌,这与柳永词是很不相同的,从中正可看出由小令向慢词转变的轨迹。

张先对词体演进的贡献还在于,他第一个打破了文人士大夫以诗为媒介

的唱和赠酬传统,将词体从娱乐遣兴、赠妓歌唱的“风月”场延展到了士大夫的往来酬赠场合^①。如《山亭宴慢·有美堂赠彦猷主人》、《好事近·和毅夫内翰梅花》、《喜朝天·清暑堂赠蔡君谟》、《天仙子·别渝州》等,这类唱和词作开始独立抒写士大夫的日常生活与情感,在风格上也逐渐脱去小词的柔媚,趋于“瘦硬”。此外,张先在词中还大量使用题序。在他的165首词中,有66首使用了题序,以此来交代写作背景、缘起等,这就使词作更有纪实性。如《泛清苕》题为“正月十四日与公择吴兴泛舟”,《木兰花》序云:“去春自湖归杭,忆南园花已开,有‘当时犹有蕊如梅’之句。今岁还乡,南园花正盛,复为此词以寄意。”此后苏轼“以诗为词”、并善用题序来交代词作背景的方式都受到了张先的影响。

张先词,介于晏欧台阁雅词与柳永市井新声之间,反映着宋词嬗变的轨迹。他的小令,有传统的含蓄之美,但又不同于南唐及晏、欧诸家,而是别有韵致;他突破台阁小令的局限,试作慢词,但其慢词又有异于柳永、苏轼,独具个性。因此,陈廷焯在《白雨斋词话》中对张先词有这样的评价:

张子野词,古今一大转移也。前此则为晏、欧,为温、韦,体段虽具,声色未开;后此则为秦、柳,为苏、辛,为美成、白石,发扬蹈厉,气局一新,而古意渐失。子野适得其中,有含蓄处,有发越处;但含蓄不似温、韦,发越不似豪苏腻柳。规模虽隘,气格却近古。^②

二、哀婉动人的小山词

晏几道(1038—1110)^③,字叔原,号小山,晏殊第八子,抚州临川(今属江西)人。由恩荫入仕,曾任太常寺太祝。神宗熙宁七年(1074),因受郑侠上书事下狱。元丰二、三年间,与黄庭坚等在京师多次唱和。元丰五年(1082),监颖昌许田镇。徽宗崇宁四年(1105),由乾宁军通判转为开封府推官。后退居

^① 参见木斋:《宋词体演变史》,中华书局,2008年版,第74—78页。

^② 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷一,第11页。

^③ 乾隆三十二年重修《东南晏氏重修宗谱》,参见涂木水:《关于晏几道的生卒年和排行》,《文学遗产》,1997年第1期。

京师旧宅，清节自守。卒年七十三岁。今存《小山词》，《全宋词》共录入260首。

晏几道出身富贵之门，却家道中落，其个性清高孤傲，不同流俗，不但不肯依傍贵人之门谋取仕进之途，而且连文章笔墨都要自成一格，不作流行之语。从时间上说，他与苏轼、黄庭坚是同时代人，但既没有随苏轼一派致力于词境的开拓，也没有仿效同样陆沉下位的柳永那样作慢词新声。他沿袭着他父亲晏殊的士大夫雅词小令一路走来，以小令抒写男女悲欢离合之情，是对南唐、“花间”传统的复归，以独特的艺术风貌迥异于北宋中后期词坛。

晏几道词在当时已被公认是承继乃父词风者，他的知己黄庭坚在《小山词序》中称晏几道词“清壮顿挫，能动摇人心，士大夫传之，以为有临淄之风耳”^①。虽然二晏的大部分词作都未离恋情相思和别恨离愁的范围，但晏殊等台阁词人写小词，目的不过是以小词“聊佐清欢”，娱宾遣兴，词中所写之情事，并无明确的指代，所写之恋情往往是泛化的；晏殊又是太平宰相，身处富贵，其词是在富贵闲雅的格调中吐露着人生难以圆满的惆怅，且在其中透出理性的反省和思致，优游不迫、哀而不伤。晏几道则经历了人生的沧桑巨变，“以贵人暮子，落拓一生。华屋山丘，身亲经历。哀丝豪竹，寓其微痛纤悲”^②，其词中充满对往昔富贵欢乐生活的追思与回忆，情感基调是感伤哀怨的。他曾作《小山词自序》陈述写作缘由：“叔原往者浮沉酒中，病世之歌词，不足以析醒解愠，试续南部诸贤续余，作五七字语，期以自娱，不独叙其所怀，兼写一时杯酒间闻见，所同游者意中事。”晏几道不但自觉承继南唐传统，作小词“自娱”，以助酒筵歌席之乐，而且还要以此来“叙其所怀”，以此来倾吐性灵，写出昔日在酒筵歌席场中真实的所闻所见和人生感慨。他的词也有明确的指代，他自言：“始时，沈十二廉叔、陈十君龙，家有莲、鸿、蘋、云，品清讴娱客，每得一解，即以草授诸儿。吾三人持酒听之，为一笑乐而。已而君龙疾废卧家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂与两家歌儿酒使俱流转于人间。……追惟往昔过从饮酒之人，或垅木已长，或病不偶，考其篇中所记悲欢合离之事，如幻如电，

^① 晏殊、晏几道著，张草纫笺注：《二晏词笺注》，上海古籍出版社，2008年版，第603页。以下引用晏几道词皆出自此版本，不注。

^② 夏敬观：《映庵词评》，张璋等：《历代词话续编》，上册，大象出版社，2005年版，第417页。

如昨梦前尘,但能掩卷怆然,感光阴之易迁,叹境缘之无实也。”《小山词》中所写的相思情爱内容,均与友人家的莲、鸿、蘋、云这四位歌女相关,主要表达对她们刻骨铭心的相思情爱,并在其中融入自己的身世之感,透射出人生无常、世事多蹇的忧患与哀愁。如他的名作《临江仙》:

梦后楼台高锁,酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立,微雨燕双飞。记得小蘋初见,两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在,曾照彩云归。

此篇为感念旧日相知小蘋而作。一起便写眼前所见:楼台高锁、帘幕低垂,一派凄清空寂之景;昔日的欢宴酣歌,一去不返,梦后酒醒,一见此景,怎能不黯然伤怀?“去年”句抚今追昔,“去年春恨”承上,言这离散之愁绪由来已久,“来时”启下,引出“落花”二句。落花微雨,是年年皆有的暮春之景,双飞之燕,依旧在微雨里自在来去,惟有词人,于花下孤独而立,怅恨神伤。下片道出“春恨”缘由,回忆与小蘋初见场景,描摹小蘋服饰之美与琵琶声之动人。在情爱相思词中,直接描摹情人服饰的词句并不多见,晏几道却以确定无疑的口气道出与小蘋初见时对方的衣饰,可见第一印象之深刻美好,同时也在“两重心字”中暗示着两心相知之意;“琵琶”一句更在美妙的乐声中传达着双方心有灵犀、暗通款曲的心意。最后写与小蘋别离情景,写得十分虚幻,恍若梦境。当时小蘋在皎洁的月光里如彩云般飘然而去,似乎就已经暗示了此后的相见无期。故月是当年月,而今的人事情怀,却大异于往昔了。

通过往昔欢乐与今日空寂的对比来抒写聚散离合的感慨,是晏几道词的常见模式。又如写别后重逢的《鹧鸪天》:

彩袖殷勤捧玉钟,当年拚却醉颜红。舞低杨柳楼心月,歌尽桃花扇影风。从别后,忆相逢。几回魂梦与君同。今宵剩把银缸照,犹恐相逢是梦中。

这首词是写别后重逢,却先追溯起当年欢乐之事。当年意中人彩袖翩翩,

殷勤劝酒，词人醉意朦胧，频频豪饮，其间涌动着多少浓情蜜意。而这一切的美好，都是“当年”之事，一切都已成了追忆。“舞低”二句，工致绮丽，将当时的明月清风，都罗织到曼舞轻歌的纵情欢乐中，写尽欢场风流，又因这繁华不过是过往虚幻之景，于是这繁华中又带着不尽凄婉之意。下片写别后相思与重逢，一片情深，低回往复。“从别后，忆相逢。几回魂梦与君同”，可见相思之深，常让人魂牵梦萦；“今宵”二句一转，写真等到重逢之日，又惊又喜，直让人怀疑此情此景是梦。“今宵”二句出自杜甫“夜阑更秉烛，相对如梦寐”^①，经小晏化用，不仅语言更为华美，且变质直为婉转空灵，比杜甫句更有风致。

明明知道繁华已逝，时易事迁，往事成空，却依然苦苦执着于对往日的美好回忆不愿醒来，可见晏几道性格之“痴”。黄庭坚言其有四痴：“仕宦连蹇而不能一傍贵人之门，是一痴也；论文自有体，不肯一作新进士语，此又一痴也；费资千百万，家人寒饥而面有孺子之色，此又一痴也；人百负之而不恨，己信人终不疑其欺己，此又一痴也。”（《小山词序》）也因为这股痴心，所以他才特别执着于虚幻的梦境，藉美丽的梦境，摆脱现实的无奈与寂寞，寻觅到过往的温馨与欢乐，以此来安顿自己凄苦的心灵。以多姿多彩的梦境构造相思别离词，是晏几道词的显著特色。在晏几道的260首词中，有近六十首涉及到梦境描写，占到 he 全部词作的四分之一。而且他不只是单纯记梦，他的梦中总有五彩斑斓的内容，如“梦云归处难寻，微凉暗入香襟。犹恨那回庭院，依前月浅灯深”（《清平乐》），“酒醒长恨锦屏空。相寻梦里路，飞雨落花中”（《临江仙》）。写到梦境的精彩名篇有《鹧鸪天》：

小令尊前见玉箫，银灯一曲太妖娆。歌中醉倒谁能恨，唱罢归来酒未消。春悄悄，夜迢迢，碧云天共楚宫遥。梦魂惯得无拘检，又踏杨花过谢桥。

梦魂冲破时空阻隔，踏过杨花纷飞的小桥与妖娆的意中人相会，诗境迷

^① 杜甫：《羌村三首》，仇兆鳌：《杜诗详注》，第1册，卷五，第391页。

离飘缈，就连当时的理学家程颐都赞为“鬼语”。又如《蝶恋花》：

碧玉高楼临水住，红杏开时，花底曾相遇。一曲阳春春已暮，晓莺声断朝云去。远水来从楼下路。过尽流波，未得鱼中素。月细风尖垂柳渡。梦魂长在分襟处。

因为饱受相思的煎熬，以致连梦魂都苦苦徘徊于月细风尖的垂柳渡，以期与意中人旧地相逢，真是凄婉欲绝。但即使是如此执着地在梦中追寻，也未必就能追寻到意中人的身影，如《蝶恋花》：

梦入江南烟水路。行尽江南，不与离人遇。睡里消魂无说处。觉来惆怅消魂误。欲尽此情书尺素。浮雁沉鱼，终了无凭据。却倚缓弦歌别绪，断肠移破秦筝柱。

人去江南，相思不已，故不觉梦入江南。却是行尽江南，也未与离人相遇，真是徒劳伤神。一梦醒来，依旧劳魂惆怅，因此想将相思之情详书于尺素，鱼雁沉浮，终难如愿。最后只能借弦歌寄托离情别绪，但恨深弦急，竟然连秦筝都弹破。虽然梦境虚幻非真，梦醒后也更加怅然若失，但词人还是渴望有梦，因为梦里相见，聊胜于无，谁知有时候空有相思，就连这样虚幻的慰藉也不能得到！像《阮郎归》便倾诉到：“衾凤冷，枕鸳孤。愁肠待酒舒。梦魂纵有也成虚，那堪和梦无。”由梦境描写也能见出小山与其父的差异。面对相思别离，晏殊总以理性的哲思来抑制过度的伤感，以展望的眼光来对待更广阔的人生，如他在《木兰花》中吟咏“不如怜取眼前人，免更劳魂兼役梦”，小山词则恰恰相反，偏要“劳魂”“役梦”、苦苦追寻，因此虽只是以平淡之语将相思之情娓娓道来，却也是“淡语皆有味，浅语皆有致”^①。

陈廷焯认为晏几道词“工于言情”^②，又说“其词则无人不爱也，以其情盛

① 冯煦：《蒿庵论词》，唐圭璋：《词话丛编》，第4册，第3587页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷一，第10页。

也。情不深而为词,虽雅不韵,何足感人”^①。“工于言情”是小山词的特色。这不仅是因为他对所写的悲欢离合之情有着切身的体验,使其词在情感的浓度上远超晏殊、欧阳修等父辈词人,而且也因为他的词作措辞婉妙,构思奇巧,能将巧语织入真挚的情感中,从而使艳词小令在审美艺术上也达到了极致。在小山词中,现实场景与往日欢聚场景总是虚实相生,过去与现在的时空交错,章法也因此而灵活多变。如上面的《临江仙》,采用的是逆推之法,由梦后酒醒的眼前逆推至伤春感怀的去年,又推至与小蘋初见之时;《鹧鸪天》则采用了由往昔至今日的顺推法,灵活的章法布置使篇幅短小的令词也能跌宕起伏,于婉约典雅中透出抑扬顿挫之气,兼有慢词长调的气格。又如小山词中的梦境描写,虽然题材相同,叙述方式却各异。《鹧鸪天》(小令尊前见玉箫)和《蝶恋花》(碧玉高楼临水住)都从相逢场景入题,逐步铺叙出相思爱恋之意,最后以梦中相会相思作结,都是由实境入于飘渺迷离的虚境;《蝶恋花》(梦入江南烟水路)则由梦而入,到梦而不得,梦醒惆怅,以致弹破秦筝,场景由虚幻到现实,心中悲切之情也逐步迸发出来,达到高潮。有的词构思新颖,令人拍案叫绝,如《思远人》:

红叶黄花秋意晚,千里念行客。飞云过尽,归鸿无信,何处寄书得。
泪弹不尽临窗滴,就砚旋研墨。渐写到别来,此情深处,红笺为
无色。

相思怀人,故不免临窗弹泪,这是人之常情;就泪和墨,倾诉相思苦,已经将情与泪融合为一体,想象奇妙;至写到情深处,红笺之色都因之而化为无色,这样的构思真是出人意料。又如《蝶恋花》:

醉别西楼醒不记。春梦秋云,聚散真容易。斜月半窗还少睡,画屏
闲展吴山翠。衣上酒痕诗里字。点点行行,总是凄凉意。红烛自怜
无好计,夜寒空替人垂泪。

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷七,第196页。

人生离合,真如春梦秋云,恍惚浮游,匆匆聚散。别离之事,又岂能忘却
不记!半窗的斜月、闲展的画屏,无一不透出此时落寞情绪,衣上酒痕,化为
纸上诗行,句句诉说凄凉之意。就连红烛也知解人心,替人垂泪。这首词语
淡情深,含不尽凄婉之致。“春梦秋云”一句,化用其父《木兰花》“长于春梦
几多时,散似春云无觅处”词意,却以“真容易”的叹息加重了无奈感,结尾的
“红烛”二句出自杜牧《赠别》“蜡烛有心还惜别,替人垂泪到天明”^①,晏殊也
化用为“心长焰短,替人垂泪”,晏殊的词透出隐喻人生的色彩,晏几道则以
“自怜”、“空替”渲染出无限凄凉的气氛。

晏几道出身富贵之门,却因个性的狷介自首而陆沉下位,只能作为风
尘小吏辗转往来于京师外的州府县郡,看尽世态炎凉,饱尝人间冷暖,因
此除了恋情相思词外,他的羁旅行役词也富有特别感人的力量。如《阮郎
归》:

天边金掌露成霜,云随雁字长。绿杯红袖称重阳,人情似故乡。
兰佩紫,菊簪黄,殷勤理旧狂。欲将沉醉换悲凉,清歌莫断肠。

依然是绿杯红袖、兰紫菊黄的华丽字面,无奈这却是别人的故乡,身在异乡为
异客,一场沉醉,只换得满腔悲凉。

小山词远绍五代词风,近承宋初晏、欧雅词小令,在北宋中后期宗柳学苏
的词坛上,可谓是独树一帜。他以婉妙精美的措辞与深挚动人的情感将《花
间》以来的艳词小令推向了极致,成为当时词坛的独特景观。正如叶嘉莹所
说,小山词“确实曾在词之发展中,虽未随众水俱前,而回波一转,却能另辟出
了一片碧波荡漾、花草缤纷之新天地”^②。

① 杜牧:《樊川文集》,卷四,上海古籍出版社,1978年版,第82页。

② 叶嘉莹:《唐宋词名家论稿》,河北教育出版社,1997年版,第116页。

第三节 柳永生平及浪子情怀

柳永,初名三变,字景庄,后因身体多病之故,改名永,字耆卿,“永”取永年、耆老之义。柳永在族中排行第七,又被称为“柳七”,福建崇安(今福建崇安县)人。

柳永的生卒年大约在公元987—1053之间。他的生年对于宋词研究具有非常重要的意义,但是至今学界仍无定论^①。综合诸家观点,目前基本可以认定,柳永大致与张先(生于990)、晏殊(生于991)同时期并略早于他们若干年^②,而欧阳修(生于1007)则与柳永是两代词人。这是一个很重要的信息,由此可以说明,“柳永体”应该排在“晏欧体”与“张先体”之前。

柳永出生于儒宦之家,祖父柳崇,以儒学闻名。柳永的父亲柳宜,南唐时曾任监察御使之职,入宋以来,先后在宋太宗、真宗时为官,曾任沂州费县令、国子博士、工部侍郎等职。柳永兄弟三人,柳三复、柳三接、柳三变,三人皆有文名,并称“柳氏三绝”。

由于家庭的缘故,柳永自少年时代起,接受的便是传统的儒家教育,像多数仕宦子弟一样,柳永也把求取功名作为人生的重要目标。不过柳永的仕途之路却走得颇为坎坷,自宋真宗景德至大中祥符年间,他曾多次赴试皆未考中,直到宋仁宗景祐元年(1034),年近半百的柳永才得中进士,被派往两浙路睦州(今浙江建德)任推官,此后又几经波折,晚年时期才逐次升迁为著作郎、太常博士,最后官至屯田员外郎,世称“柳屯田”。约至仁宗皇祐五年(1053),柳永旅居润州(今江苏镇江)时去世,死后棺槨寄于僧寺,二十余年后才由王安礼出资葬于北固山。

① 据唐圭璋考证,柳永的生年约为公元987年(唐圭璋:《柳永事迹新证》,《文学研究》,1957年第3期),据林新樵考定为984年(林新樵:《柳永词初探》,《文学遗产》,增刊第十六辑),据李国庭考定为980年(李国庭:《柳永生平及行踪考辨》,《福建论坛》,1981年第5期),李思永的研究则又将其生年提前到约971年(李思永:《柳永家世生平新考》,《文学遗产》1986年,第1期),薛瑞生则认为,唐圭璋“柳永生于公元985—987年之间”的推断“虽所据有误,然大体相当”(薛瑞生校注:《乐章集校注·前言》,中华书局,1994年版,第1页)

② 杨海明:《唐宋词史》,天津古籍出版社,1998年版,第277页。

柳永的词作与他的生活时代、人生经历密切相关,阅读他的作品,就如同翻开了一幅北宋市民的生活画卷。柳永的青壮年时代,由于父亲和叔父们先后在京城任职,为了赴考,他也从家乡赶到汴京(今河南开封),在此度过了一段自由自在的浪漫时光,这段青少年时代的生活给柳永留下了非常美好的记忆,他的笔下有很多追忆帝里繁华、风光锦绣的作品,词句间充溢着强烈的留恋与怀念之情,太平盛世的歌舞升平从这些词中也有鲜明的反映,比如:“别久。帝城当日,兰堂夜烛,百万呼卢,画阁春风,十千沽酒。未省、宴处能忘管弦,醉里不寻花柳”^①(《笛家弄》“花发西园”);“帝里风光烂漫,偏爱春杪。烟轻昼永,引莺啭上林,鱼游灵沼。巷陌乍晴,香尘染惹,垂杨芳草”(《满朝欢》“花隔铜壶”);“想帝里看看,名园芳榭,烂漫莺花好。追思往昔年少。继日恁、把酒听歌,量金买笑”(《古倾杯》“冻水消痕”);“恋帝里,金谷园林,平康巷陌,触处繁华”(《凤归云》“恋帝里”);“帝里风光好,当年少日,暮宴朝欢。况有狂朋怪侣,遇当歌、对酒竞留连”(《戚氏》“晚秋天”)等等。

科场失意之后,柳永便混迹于市井坊陌,为教坊乐工填词,供他们在歌楼酒肆演唱,从中获得一些物质上的资助。南宋罗烨曾有这样的记载:“耆卿居京华,暇日遍游妓馆。所至,妓者爱其有词名,能移宫换羽,一经品题,声价十倍。妓者多以金物资给之。”^②这种与下层劳动人民密切交往的生活也促使柳永充分地认识了社会,了解了下层女性的生活疾苦,因此,柳永并不把歌女们当作是消闲取乐的玩物,而是从普通人的角度去体察她们的喜怒哀乐,创作出了很多与她们的命运息息相关的作品。

此后,柳永宦游四方,以求能在仕途上有所发展,这段漂泊的羁旅生涯,成为了他创作历程中的重要财富,他漫游的足迹经过了祖国各地的大好山川,途经浙江(“渐入三吴风景,水村渔市”,《洞仙歌》“乘兴”)、苏州(“吴王旧国,今古江山秀异”,《永遇乐》“天阁英游”)、扬州(“扬州曾是追游地,酒台花径仍存”,《临江仙》“鸣珂碎撼都门晓”)、江淮(“淮楚,旷望极”,《过涧歇近》“淮楚”)、长安、渭南一带(“全吴嘉会古风流,渭南往岁忆来游”,《瑞鹧

① 柳永著,薛瑞生校注:《乐章集校注》,卷上,中华书局,1994年,第28页。下引柳永词皆出自此版本,不另注。

② 罗烨:《醉翁谈录》,丙集卷二,《续修四库全书》,第1266册,上海古籍出版社,第421页。

鸪》“全吴嘉会古风流”)、杭州(“东南形胜,三吴都会,钱塘自古繁华”,《望海潮》“东南形胜”)、四川(“井络天开,剑岭云横控西夏。地胜异、锦里风流,蚕市繁华,簇簇歌台舞榭。……浣花溪畔景如画”,《一寸金》“井络天开”)、湖南(“九疑山畔才雨过,斑竹作、血痕添色”,《轮台子》“雾敛澄江”)等地,此外,柳永还写过不少拜谒地方长官的词作。

柳永对于宋词的最大贡献是发展了慢词,并因此开启了宋词发展的新天地。

慢词是宋词的主要体式之一,它与小令一起成为宋代词人最为常用的曲调样式。慢词的名称来自“慢曲子”,指依慢曲所填写的调长拍缓的词。慢词的出现最早可以追溯到唐代,王灼说道:“今大石调《念奴娇》,世以为天宝间所制曲,予固疑之。然唐中叶渐有今体慢曲子”^①,据目前可考的文献记载,文人慢词确实主要兴起于这个时期,《唐五代词》中就收录了杜牧、钟辐、薛绍蕴、尹鹖等若干中唐作者的慢词作品,其中钟辐的《卜算子慢》第一次正式将“慢”字冠入了词牌。民间词中的慢词起源比文人慢词略早一些,可考的词作主要存在于敦煌曲辞当中,敦煌曲子辞中收录有《内家娇》、《洞仙歌》、《倾杯乐》等7首长调作品,这些慢词在句型、句式、领字等方面,都已奠定了慢词的声律基础。但是在用韵方面与后世宋人的作品区别较大,且有平仄通叶的现象,因此被称之为“唐慢体”^②,可以看作是慢词兴起的雏形。

但是自晚唐五代至北宋初期,词坛的主要形式还是以小令为主,慢词创作进入一段空白时期。太宗以后,“慢曲子”的创作日趋繁盛,无论是宫廷还是民间的乐坛,都兴起了一股创制“新声”的风潮。《宋史·乐志》记载:

宋初置教坊,得江南乐,已汰其坐部不用。自后因旧曲创新声,转加流丽。

太宗洞晓音律,前后亲制大小曲及因旧曲创新声者,总三百九十。

太宗所制曲,乾兴以来通用之,凡新奏十七调,总四十八曲……其急

① 王灼:《碧鸡漫志》,卷五,唐圭璋:《词话丛编》,第1册,第111页。

② 黄坤尧:《唐词长调考》,《词学》,第二辑,华东师范大学出版社,1983年版。

慢曲几千数。^①

由于太宗本人对于新声自上而下的推崇,民间的慢曲子自然也获得了蓬勃的生命力。《东京梦华录》中有记载可证:“新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆。”^②

在“新声”竞繁的音乐潮流下,慢曲子作为一种主要的音乐样式,以势不可挡的趋势发展起来,为了与慢曲子相配合,用以配乐歌唱的歌词“慢词”也就随之进入了大规模发展的阶段。柳永在这场新声变革的运动中,身先士卒,力创新调,无可争议地成为了北宋时期慢词创作的先声力量。相传柳永《乐章集》共九卷,今存三卷 204 篇,凡用十七宫调,一百三十个词调(若加上调名同而宫调不同者计算,共有 153 曲),其中除《清平乐》、《西江月》、《玉楼春》等十余调是沿用唐五代旧调外,其余的一百四十调左右都是采用“新声”或将前代令曲衍展而成的^③。柳永现存慢词作品 80 余首,而与他同时略晚的文坛大家晏殊、欧阳修,所传慢词的数量仅为 3 首和 13 首。张先是北宋前期慢词创作比较多的一位作者,如今可考的慢词作品也仅为 17 首。柳永对于慢词创作的拓展,成为了开启“宋词”发展的先导。

出现这样的局面,和当时的社会现状以及柳永特殊的人生经历密不可分。北宋初期,文坛上以诗歌为正统,视词为“诗余”、“小道”,多数文人都是以写诗为主,兼作小词,聊作消遣而已。兼之他们大多对音律不甚精通,词的创作主要以案头欣赏为主。柳永生性风流,雅好冶游,常常与歌伎乐工厮混,妓女乐工每得新腔都恳求柳永为之作辞,并以金物答谢,柳永词精通音律,兼之作词技艺高妙,其词配乐吟唱效果甚佳,颇受听者欢迎,在歌伎乐工的广泛传唱之下,柳永词也就逐渐风行于世。

清宋凤翔《乐府余论》有一段论述可以概括当时柳永词作流传的情景:

词自南唐以后,但有小令。其慢词盖起宋仁宗朝,中原息兵,汴京繁

① 脱脱等:《宋史·乐志》,卷一百四十二,第 3345—3356 页。

② 孟元老撰,邓之诚注:《东京梦华录注》,中华书局,1982 年版,第 4 页。

③ 见施议对:《词与音乐关系研究》,中华书局,2008 年版,第 75 页。

庶，歌台舞席，竞赌新声。耆卿失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗语言，编入词中，以便伎人传习一时动听，散播四方。其后东坡、少游、山谷辈，相继有作，慢词遂盛。^①

不过，柳永词虽然在当时流传甚广，但由于其部分作品词风过于世俗，致使他在正统文人圈子内的口碑声誉并不太好，柳永前半生仕途坎坷，多半是遭其放荡不羁的生活个性所拖累。张舜民《画墁录》有记载说，柳永曾向当朝宰相晏殊求官，晏殊问他：“贤俊作曲子么？”三变曰：“只如相公，亦作曲子。”晏殊便讽刺他说：“殊虽作曲子，不曾道‘彩线慵拈伴伊坐’。”^②在如此尖锐的责问下，柳永这一番的仕途只得以他的无言自退而告终。

柳永的生活作风不仅受到当朝正统文人的排斥，连皇帝也对他的放浪事迹如雷贯耳，一方面皇帝对他的词作颇为赏识，作为闲暇之余消闲娱乐的好素材，但另一方面，又对他流俗的生活作风不乏鄙夷，皇帝对柳永的这一印象，直接导致柳永遭遇了仕途之路上最惨痛的一次经历，分明是历尽辛苦中了进士，却因旧作中的一句不慎，被一抹到底。吴曾曰：

仁宗留意儒雅，务本理道，深斥浮艳虚薄之文。初，进士柳三变好为淫冶讴歌之曲，传播四方，尝有《鹤冲天》词云：“忍把浮名，换了浅斟低唱。”及临轩放榜，特落之，曰：“且去浅斟低唱，何要浮名！”景祐元年（1034）方及第，后改名永，方得磨勘转官。^③

《艺苑雌黄》记载：

柳三变，字景庄，一名永，字耆卿，喜作小词，然薄于操行，当时有荐其才者，上曰：“得非填词柳三变乎？”曰：“然。”上曰：“且去填词。”由是

① 宋翔凤：《乐府余论》，唐圭璋：《词话丛编》，第3册，第2499页。

② 张舜民著，丁如明校点：《画墁录》，《宋元笔记小说大观》，第2册，第1553页。

③ 吴曾：《能改斋漫录》，卷十六，上海古籍出版社，1960年版，第480页。

不得志，日与儇子纵游娼馆酒楼间，无复检约，自称云：“奉圣旨填词柳三变。”^①

这些传说虽然不能当作史实来认定，至少可以从侧面说明，由于柳永在仕途之路上屡屡承受相当重大的打击，使得他放荡的个性变本加厉地张扬起来，他干脆真的打起“奉旨填词”的旗号，将大部分的身心积极投身词的创作，“名正言顺”地当起了他的词林浪子。最终成为了中国词史上的第一个专业词人，柳永的浪子情怀，从他放达的词句间就可以看出：

黄金榜上。偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向。未遂风云便，争不恣狂荡。何须论得丧。才子词人，自是白衣卿相。烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻芳。且恁偎红翠，风流事、平生畅。青春都一饷。忍把浮名，换了浅斟低唱。（《鹤冲天》）

这是柳永一首很著名的作品，是他科场失意后的一段心迹剖白。青年时期的柳永原本对自身的才华非常自负，第一次科举便落第而归是他始料未及的，但他不认为这是自己的失误，而认为是时代不识贤良，遗漏了他这个难得的英才。面对如此的现实该如何重新选择人生的方向呢？柳永洒脱地选择了“恣狂荡”，这俨然是以一种对抗的方式向封建正统观念倾泄他心中的不满和轻蔑。他宁肯转向烟花巷陌，在偎红依翠的风流中去寻求心灵的慰藉，表面看来，柳永是把这种自甘堕落的人生态度视作此后追求的人生观，但实际上却是他在张扬的个性之下，以一种张狂的态度表达怀才不遇的失意不平，对现实的消极反抗。他这种看似不把功名利禄当回事的外表下面，实则是他内心失衡的激愤之情。可以与《鹤冲天》彼此参照的，还有《传花枝》一首：

平生自负，风流才调。口儿里、道知张陈赵。唱新词，改难令，总知颠倒，解刷扮，能哄嗽，表里都峭。每遇着、饮席歌筵，人人尽道。可惜许

^① 胡仔纂集，廖德明校点：《苕溪渔隐丛话》，后集卷第三十九，第319页。

老了。 阎罗大伯曾教来，道人生、但不须烦恼。遇良辰，当美景，追欢买笑。剩活取百十年，只恁厮好。若限满、鬼使来追，待倩个、掩通著到。

这是一首典型的浪子之歌，柳永以俚俗泼辣的语言刻画出一幅活脱脱的自画像。上片开篇几句，直言不讳地表达了一种对自身才华、艺术素养的得意与自我欣赏——他自诩自己是“风流才调”的浪子，文采斐然，形貌优雅，精通音律，真是“表里都峭”的全能里手。但是，即便身负如此的才华又如何呢？不过是在饮席歌筵玩赏游乐，处处留情，消度余生罢了。这种放浪形骸笙歌宴饮的生活带给他真正的快乐了么？好像并没有。短暂的纵乐间，人生便即将走到尽头。下片作者看似很轻松很豁达地写到了死亡，似乎是对世态炎凉与生死的参悟，但实际上，这首词中分明蕴涵着作者对人生遭际的不平意绪，他是在以一种玩世不恭的方式发泄着他对于人生失意的无奈与悲慨。

这两首作品的表达方法虽然不尽相同，但都是作者对于自身命运的一种表白，是他“词林浪子”个性化性情的抒发，也是他对于个人主体意识及自我形象的一次塑造。

从柳永数量可观的闺情词（艳情词），以及直抒人生情怀的作品中，柳永“词林浪子”的形象益发鲜明了起来，他在用词的艺术形式，大胆直陈他的人生理念、人格理想，在柳永的概念里，他平生自负的“风流才调”不仅涵盖着盛唐、晚唐沿袭而来的如宋玉般姿容秀美、文才斐然，生性多情的特质，还包纳着一种个体面对沉浮人生的态度，即，暗含着一种超脱现世，尽享生命，放任自然的对风流人格的向往与阐释。值得注意的是，在五代宋初的词之创作中，个人人生志向的表达在词中涉及并不很广泛，在词中凸现出自我的创作意识也是不太普遍的。王兆鹏曾经谈到：

词长于抒情，……“花间范式”所抒之情却不是创作主体独特的自我感受，而是带共性的情感，诸如男欢女爱、相思恨别、叹老嗟悲等等，词中缺乏作者鲜明独特的主体意识，从词中看不出作者的胸襟、怀抱、气

质,创作主体的个性被消融在共性的情感之中。^①

但是到了柳永这里,他已经比较有意识地自如运用词的形式,在宋词这一体裁中,承载了很多不同于此前词作的内容。主体意识的强化就是一个比较明显的特征,在上述这两首词中,柳永就是以一种带有口语化的语言,表述了他对于人生的态度,进行了一次自身性情的塑造,应该说,这对于词之创作具有着不可忽视的进步意义,这种对词之内涵的拓展,也进一步促进了宋词创作的发展。

不过,这些都是从创作意识、创作技法上对柳永词的一种判断,却不能完全从柳永的词句中去认定柳永的人生志向,毕竟这两首词带有太多调侃的意味,他这种嬉笑俚俗甚至是放浪形骸,玩世不恭的论调,只是他对于现世不满的一种发泄,有发牢骚的嫌疑,未必是他自身人格的写照,纵观柳永的全部作品,可以发现一个很值得关注的现象,柳永的身上具有很强的矛盾因素:波折的人生际遇造成了柳永性格之中有很多矛盾之处,虽然他很洒脱地声称“忍把浮名,换了浅斟低唱”,但事实上,他的一生都未曾放弃过对仕途之路的追求;他放浪形骸地流连于歌楼酒肆,似乎是甘作浪子,追欢买笑(“且恁偎红翠,风流事、平生畅”,《鹤冲天》“黄金榜上”),可是在他的另一部分词作中,却是痛发穷愁之思,深寄“秋士易感”之叹(“当时宋玉悲感,向此临水与登山”,《戚氏》“晚秋天”);不仅如此,就连世人对柳永词的欣赏与评价也是处在一种矛盾对立的状态之中,一方面,柳永词非常受民众的欢迎,无论市民还是皇帝都很热爱,他的词在文人群体中流传也很广。“凡有井水饮处,即能歌柳词。”^②“宋仁宗颇好其词,每对酒,必使侍妓歌之再三。”^③另一方面,柳永的词风又同时遭到士大夫集团的批评,被认为是“浅近卑俗”^④，“骖骹从俗,天下咏之”^⑤。柳永也屡次因为率性作词的缘故,多次遭到仕途上的重大打击;

① 王兆鹏:《论“东坡范式”——兼论唐宋词的演变》,《文学遗产》,1989年第5期。

② 叶梦得撰、徐时仪校点:《避暑录话》,卷三,《宋元笔记小说大观》,第3册,第2628页。

③ 胡仔纂集、廖德明校点:《苕溪渔隐丛话》,前集卷五十九,第407页。

④ 王灼:《碧鸡漫志》,卷二,唐圭璋:《词话丛编》,第1册,第84页。

⑤ 陈师道:《后山诗话》,何文焕:《历代诗话》,上册,第311页。

在对柳永词的艺术风格进行评判的时候,很多人将柳永词划归到俗词的行列之中,认为他的词风是“以俗为美”,但另一方面,后世不少以典雅著称的词人(比如苏轼、秦观、周邦彦等),却都或多或少在创作中吸纳了柳永的作词经验,并运用到自己的实践之中。周济曾谈到:“清真词多从耆卿夺胎,思力沉挚处往往出蓝。然耆卿秀淡幽艳,是不可及。后人摭其《乐章》,皆为俗笔,真瞽说也。”^①

无论对柳永词有多少负面的评价,有一个不争的事实终究无法忽视,柳永的确创作出了很多传诵于世的著名词句,至今仍被认为是经典名作,比如:

执手相看泪眼,竟无语凝噎。念去去、千里烟波,暮霭沉沉楚天阔。……今宵酒醒何处,杨柳岸、晓风残月。(《雨霖铃》)

衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴。(《凤栖梧》)

重湖叠巘清嘉。有三秋桂子,十里荷花。(《望海潮》)

系我一生心,负你千行泪。(《忆帝京》)

归去来,玉楼深处,有个人相忆。(《归朝欢》)

彼此空有相怜意,未有相怜计。(《婆罗门令》)

这些经典的宋词作品,从另一个侧面印证着柳永词不可磨灭的艺术成就。

第四节 柳永词的内容及艺术成就

文学艺术来源于生活,柳永特殊的人生经历,在其词中就有了生动的反映,他不再单纯地遵循晚唐五代以来,文人们以词佐酒,聊作消遣的创作原则,他开始借词抒写现实人生,抒发他内心里真实的情感。他的词作,从创作题材上看,主要集中在几个方面:混迹于歌伎之中的恋情词;记述漂泊生活、旅途风景的羁旅行役词;歌颂描绘升平盛世、“承平气象”的词作等等。

^① 周济:《宋四家词选眉批》,唐圭璋:《词话丛编》,第2册,第1651页。

一、柳永词的题材与内容

柳永生性放浪,雅好风流,青年时代经常混迹于歌楼妓馆,创作了大量与佳人、歌女相关的词作,据粗略统计,《乐章集》中吟咏佳人或歌舞妓的作品约有100余首,几乎占了他全部作品的一半。

自宋代起,柳永词就常常遭到世俗化、格调不高的批评,被称之为“闺门淫媒之语”^①,李清照曾批评他的词说:“虽协音律,而辞语尘下”^②,吴虎臣的《词评》中也提到:“柳三变淫冶曲调,传播四方”^③,其实,自晚唐《花间词》始,男女之情就是最常入词的题材,柳永却独独获得这样的“专利”,与他作词追求通俗与写实的创作风格很有关系。

五代宋初时,词的创作倾向于“普泛式”^④的抒情表达方式,对于男女恋情的描写较为含蓄朦胧,有时会刻意忽略现实时空,更注重意境的营造,在士大夫们的正统艺术观念中,男女恋情须表达得朦胧方有美感。柳永的闺情词偏偏采用了为多数文人所不齿的写实风格,以逼真的语言将一个个男欢女爱的生活场景描绘得活灵活现,部分细节的呈现还相当真切,读者读来如同亲眼目睹了词中所绘情景一般,带给人强烈的感官刺激。比如,柳永词中曾多次直白地表达过他对于两情欢娱的追求与向往,有些词句还颇为香艳露骨:“况已结深深愿,愿人间天上,暮云朝雨长相见”(《洞仙歌》“佳景留心惯”);“怎生得依前,似恁偎香倚暖,抱着日高犹睡”(《慢卷绸》“闲窗烛暗”);“愿天上人间,占得欢娱,年年今夜”(《二郎神》“炎光谢”)等等。

对歌姬舞娘形貌个性的描绘构成了柳永词的另一重要组成部分:“心娘自小能歌舞”,“佳娘捧饭花钿簇”,“虫娘举措皆温润”(《木兰花》四首),“秀香家住桃花径”(《昼夜乐》“秀香家住桃花径”),“但愿我,虫虫心下,把人看待,长似初相识”(《征部乐》“雅欢幽会”)。只看这些女子的名字(心娘、佳娘、酥娘、虫虫、英英),便可知她们地位的卑微,身陷风尘,柳永不仅将与她们

① 严有翼:《艺苑雌黄》,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,下册,第579页。

② 李清照:《词论》,唐圭璋:《词话丛编》,第1册,第201—202页。

③ 吴虎臣:《词评》,上卷,唐圭璋:《词话丛编》,第1册,第982页。

④ 王兆鹏:《论“东坡范式”——兼论唐宋词的演变》,《文学遗产》,1989年第5期。

混迹的行径当作津津乐道的经历,还特别热衷于对这些女子的腰肢、皮肤等形貌进行文辞香艳的描绘:“层波细翦明眸,腻玉圆搓素颈”(《昼夜乐》),“嫩脸修蛾,淡匀轻扫”(《两同心》),“英英妙舞腰肢软”(《柳腰轻》),“酥娘一搦腰肢袅”(《木兰花》四首之四)等。宋代是一个倡导风雅的时代,尽管在“多积金、市田宅以遗子孙,歌儿舞女以终天年”^①的北宋时期,歌舞佐酒,倚声应歌的风气是被当作风流风尚而推崇的,贵族文人也多谙于此道,但这种题材一旦进入文学视野,就势必还是需要遵循文雅格调之“潜规则”的讲求,须把风月艳情转化为一种风雅的情趣方可入题,如柳永这般毫无顾忌地以大谈香艳为乐,不能符合正统文人对于情爱表达之蕴藉婉转的审美取向,他由此被正统文人们冠以“骯骯从俗”(陈师道《后山诗话》)的称谓也就不足为奇了。

但是,柳永的这种写实的词风,恰恰正是他词艺的独到之处,虽然部分男女情爱的描绘有太过世俗、格调不高的缺陷,也并非一无是处,相反,有些作品正是基于他注重写实的创作风格,才使得那香艳的情词具有了活泼俏皮、坦诚率真的特点,别有一番情味,甚至引导促进了元曲的发展,比如一首著名的《定风波》:

自春来、惨绿愁红,芳心是事可可。日上花梢,莺穿柳带,犹压香衾卧。暖酥消,腻云惝。终日厌厌倦梳裹。无那。恨薄情一去,锦书无个。
早知恁么。悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管,拘束教吟课。镇相随,莫抛躲。针线闲拈伴伊坐。和我。免使年少,光阴虚过。

这是写一个女子对于离去不归的“薄情”恋人的相思之苦,与爱恨交织的纠结之情。上片的前半段都在铺叙这女子的愁闷心情,从窗外的黯淡春光写到她烦闷倦怠的举止:明媚的太阳已爬上了花梢,黄莺儿在柳丝中快乐地穿梭,而她呢,还无精打采地赖在床上消磨时光,脸上抹的香脂消融了,鬓发散乱懒得梳理,到底是为了什么如此终日闷闷不乐呢?“哎,无那,就是为那个薄情人一去不返,连个音信都没有!”随着上片主人公一声叹息的收束,下片转入了

^① 脱脱等:《宋史·石守信传》,卷二百五十,第8810页。

她的内心独白:唉,早知今日,真是懊悔当初没有把他的雕鞍锁住,那样他就不能离开我身边,只能留在书斋里吟诗作赋,我可以每天在他的身边陪伴着他,针线女红,只有和他在一起,我才觉得美好的青春没有虚度。

这首词正是晏殊讽刺柳永“殊虽作曲子,不曾道‘彩线慵拈伴伊坐’”的那一首,可是,细读本词,感受到它俚俗气息的同时也会觉得,这也是一首语言俏皮风趣的作品,词中人物心理的叙述真率可爱,她不加掩饰地直抒胸臆,表达了她想与一个相爱的人长相厮守的最高理想,此情此景既符合生活现实,又生动独到,非常贴近市民大众的日常生活和欣赏趣味。然而,这种逼真的现场感,这种大胆直接地将主人公对于情感的渴望和需要诉诸笔端的表达,也恰恰正是正统文人们最难以接纳柳永之处。

不过,柳永书写歌女的作品也并非都是直白香艳的,也不乏声情并茂的好作品,比如:

帘内清歌帘外宴。虽爱新声,不见如花面。牙板数敲珠一串,梁尘暗落琉璃盏。桐树花声孤凤怨。渐遏遥天,不放行云散。坐上少年听不惯,玉山未倒肠先断。(《凤栖梧》)

这是一首描写歌女技艺的词作,上片入笔就设一悬念,不正面写那女子的姿容,只从女子帘内传来的美妙歌声、伴奏音响入手,帘外听客见不到女子如花的容颜,只闻得牙板清脆,歌声圆润,巨大的穿透力将梁上暗尘簌簌剥落。席间琉璃盏的光洁清润与那嘤嘤婉转之声交相辉映,有种活色生香的美感。下片写女子的声乐之声由弱渐强,声势渐渐阔大,直至响遏云天,这些词句的描绘生动形象,句句都是对女子歌喉弦乐等技巧层面的刻画,然仅仅是技法高妙,仍然算不得音乐的高级境界,待得“桐树花声孤凤怨”一句,则写出那声音中的哀婉清越的情感力量,直指人心,引人唏嘘。全篇描绘层层递进,绘声绘色,在座的听客们如何能不触动心弦?这首词从聆听者的角度写那歌女的演唱技艺,而唱曲之人却始终是“不见如花面”,全词不涉情色,只有倾心地赞美,与高山流水般的深切动容,这种艺术渲染的方式,颇有白居易“犹抱琵琶半遮面”、“江州司马青衫湿”的美感效果。

柳永词中仅次于闺情题材作品数量的是羁旅行役词,据统计,柳永涉及羁旅行役的词作现存约 50 首,接近他全部词作的四分之一。由于柳永前半生多羁旅漂泊,这段特殊的生活经历为他的词之创作提供了丰富的创作环境与人生阅历。柳永也成为了晚唐五代至北宋初期以来,第一位以自觉的意识大量创作羁旅行役词的词人。

五代宋初的词作中,一直是写自然者多,写羁旅者少;写亭台园囿者多,写山程水驿者少。由于羁旅行役之题材的特殊性,柳永第一次将“风景”的描写从亭台园囿的传统模式中拓展到了大自然的山程水驿之间,使得“山水”成为了一个独立的描述对象出现在词的创作中。唐圭璋、潘君昭《论柳永词》中曾经提到:“山水田园,是古代作品中经常出现的题材,由于时代和作家不同而各具特色。在词的领域内,宋初先有潘阆《酒泉子》十首,以隐士身份写杭州西湖的清幽。到柳永,则以大量的山水景物入词;他善于线条分明、色泽鲜艳地刻画出四时不同的景色……”^①

柳永词中的自然山水,不仅仅是单纯的风光描写,而是试图通过对山水的描绘,来塑造和呈现自身的性情,藉此反映出土人的心理特征。柳永的很多词作中已开始容纳他本人的胸襟、怀抱、气质等因素,这在此前的词作中是不多见的,这种对山水风景的内涵在宋词创作中的开拓,是宋词创作史上一个发展演进的萌芽。叶嘉莹将这一现象总结为,词从此前闺阁园亭、伤离怨别的“春女善怀”的情意,转向了柳永关河寥落、羁旅落拓的“秋士易感”的哀伤,是真正以男子为主角而写的“功业未及建立,夕阳忽西流”的才人志士恐惧于暮年失志的悲慨^②。

具体说来,柳永羁旅行役词中出现最多的情境,是在登临之时抒发悲秋怀人的感慨。自宋玉《九辩》中以“悲哉!秋之为气也。萧瑟兮,草木摇落而变衰”^③为开始,“宋玉悲秋”就成为了中国文化史上一个源远流长的文化母题,集中了人生苦短、文士不遇的悲凉文人情怀,并被广泛运用到诗歌创作当中。与“悲秋”相似,“登临”也一直是中国文化传统中的常用母题,将登楼与

① 唐圭璋、潘君昭:《论柳永词》,《唐宋词学论集》,齐鲁书社,1985年版,第58页。

② 叶嘉莹:《唐宋词名家论稿》,第80—81页。

③ 朱熹:《楚辞集注》,卷六,上海古籍出版社,1979年版,第119页。

怀乡之情结合于一体的最具代表性的诗赋是建安才子王粲的《登楼赋》。王粲的怀乡交织着复杂的情感内涵和文化内涵:有无限河山尽收眼底的高远之感,有为家为国的忧思之感,还有兼济天下的历史使命感;有乱世动荡,怀才不遇的强大失落感;有背井离乡,对故土家人恋人深切的思念与失意彷徨情感等等。这样一种包纳了复杂文化内涵的情感类型在引起广大士人强烈共鸣的同时,也渐渐从王粲的个体行为衍化为一种广泛而深刻的文化精神沉积在士人们的情感心理之中,成为了后世文人望乡怀归诗歌题材的原型。柳永词对于“登高”、“悲秋”的典故有着非常明显的偏好:

望处雨收云断,凭栏悄悄,目送秋光。晚景萧疏,堪动宋玉悲凉。
(《玉蝴蝶》)

当时宋玉悲感,向此临水与登山。(《戚氏》)

每到秋来,转添甚况味。金风动、冷清清地。残蝉噪晚,甚聒得、人心欲碎,更休道、宋玉多悲,石人、也须下泪。(《爪茉莉》)

景萧索,危楼独立面晴空。动悲秋情绪,当时宋玉应同。(《雪梅香》)

陇首云飞,江边日晚,烟波满目凭阑久。立望关河,萧索千里清秋。
(《曲玉管》)

江枫渐老,汀蕙半凋,满目败红衰翠。楚客登临,正是暮秋天气,引疏砧,断续残阳里。(《卜算子》)

倚危楼伫立,乍萧索、晚晴初。渐素景衰残,风砧韵冷,霜树红疏。
(《木兰花慢》)

柳永是自觉地将自宋玉开始的“秋士不遇”、“岁时易逝”的文人情怀及诗歌传统纳入到羁旅慢词创作中的第一位词人。柳永词对于“登高悲秋”文学传统的继承,最关键性的意义在于,他通过借用“登高”、“悲秋”的两种文化传统,在词中表达出了“士人不遇”、“岁时易逝”、“贫士失职”、“士子远游”等一系列接通文士志向襟怀的丰富意味,这在以往的词作中尚未形成自觉意识,是一种对词之内质的改变,在客观上对于词境的营造创造出了一种内在

的提升与拓展,把“赋诗言志”的诗歌创作内涵引进了宋词的创作之中,也是宋词雅化之不可忽略的元素之一。

与此同时,柳永也一直注重保留词的传统气质,他将文人之“志”作为一种隐含元素,细密地与景物描写、情感抒发结合在一起,他往往在词的下片,转向对儿女之情,相思离别之苦的抒写,柳词被诸多名家认为格调不高,“词语尘下”,与他的这种固有创作模式密切相关,特别是下片关于男女之思的表露,有时甚至词语浅白,不顾含蓄要旨,以至于他词作上片中典雅的内涵都被其后的直露表达冲淡了。对这个现象,陈廷焯曾有一个很准确的评论:“柳耆卿戚氏云:‘红楼十里笙歌起,渐平沙落日衔残照。’意境甚深,有乐极悲来,时不待我之感。而下忽接云:‘不妨且系青骢,漫结同心,来寻苏小。’荒漫无度,遂使上二句变成淫词,岂不可惜。”^①

虽则如此,柳永词也仍然不乏很多将羁旅行役与儿女情长妥帖结合的好作品,一首意境凄美的《雨霖铃》,可谓是脍炙人口,千古传诵。

寒蝉凄切。对长亭晚,骤雨初歇。都门帐饮无绪,留恋处,兰舟催发。执手相看泪眼,竟无语凝噎。念去去,千里烟波,暮霭沉沉楚天阔。

多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处,杨柳岸,晓风残月。此去经年,应是良辰、好景虚设,便纵有,千种风情,更与何人说。

词一开篇,柳永就以清秋蝉鸣,暮雨长亭的典型寒秋特征渲染了离别环境的凄凉。故人相送,却是酒难入喉。难分难舍之际,偏有是舟子催发,这份分别的愁苦跃然纸上。自古道,黯然消魂者,唯别而已矣。千般的依恋,万种的惜别,都如同一次电影特写,凝在一双泪眼之上,今日一别,天涯漂泊,前途无托,浩淼的宇宙间,一叶孤舟无所依凭,只见暮霭沉沉楚天辽阔。词的下片进一步刻画离别之情的凄冷不堪,特别是“今宵酒醒何处,杨柳岸晓风残月”一句,写酒醒之时,亲友俱已无踪,满目陌生的情景,只见宽阔的水面幽深无际,

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷六,第165页。

岸边几株衰柳疏杨，晓风清冷，半轮凄清的残月映照着广漠的湖面与独自漂泊的孤舟旅人，清醒着，却不知自己身在何处，这是怎样一种迷茫寂寞的感觉，一份更加巨大的惆怅必突然地袭上心头。这句词以“荒远”之境写离别之情，使得作者笔下的境界立刻阔大起来，画面的精致中透露着幽独，清冷中笼罩着迷蒙，难怪仅此一句，便使得这首《雨霖铃》动人心魄，终成千古绝唱。

柳永主要生活在北宋仁宗时期，见证了这一阶段社会的繁荣与安定，“自景德以来，四方无事，百姓康乐，户口蕃庶，田野日辟”^①，宋人邵博也曾有记载：“仁皇帝崩，遣使诔于契丹，燕境之人无远近皆聚哭。虜主执使者手号恸曰：‘四十二年不识兵革矣。’”^②，宋人吴曾提到，仁宗死后有人题诗于其寝宫之上：“农桑不扰岁常登，边将无功吏不能。四十二年如梦觉，春风吹泪过昭陵。”^③可见传说中北宋“仁宗四十二年太平”是确实存在的。

柳永半生漂泊，曾经在很多城市生活过，安乐和平的社会现状促成了他对于承平气象的曲尽歌咏。此类词作约有30首，在他现存作品中也占据了较为重要的比例。柳永以写实的词风呈现出他眼中的都市气象、佳节盛景，生动逼真，一种很强烈的现场气息扑面而来，其中很多作品都是他最具代表性的优秀词作，《望海潮》无疑便是柳永描绘都市气象的经典之作：

东南形胜，江吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙。怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮竞豪奢。重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓、吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。

这首词以大开大阖的手笔，极尽铺叙的笔法，描绘了东南第一州杭州的繁华盛景。词的上片以鸟瞰式的镜头，开门见山地介绍了杭州作为东南地区大都市的地理优越、商业发达、人口稠密的盛景。接着，从西湖美景入手，写

① 脱脱等：《宋史·食货志上》，卷一百七十三，第4163页。

② 邵博：《邵氏闻见后录》，卷一，中华书局，1983年版，第5页。

③ 吴曾：《能改斋漫录》，卷十一，第305页。

那湖边迷蒙的烟柳石桥,逶迤的苏堤白堤,翻卷的江涛如同洁白的霜雪,钱江大潮气势雄浑,带有壮阔澎湃的豪气。

下片转入对西湖的专门吟咏,作者以清新的笔触写那西湖被重叠山峰环抱周围,湖山倒影清丽可人,风中弥散着桂花的馨香,接天连叶的荷花铺满整个湖面,置身这样的美景,羌笛声在晴和的天色中飘荡,采菱的歌声在夜色里传递,弦管歌吹昼夜不停,日夜交织间,西湖上欢闹气氛连绵不绝,还夹杂着采莲姑娘与钓叟们欢欣地嬉笑对话。“千骑”一句以庞大的马群与数不清的大旗写长官出行时的威武雄阔与奢华排场,在这样的美丽、富饶、和平的城市里,官员们自然没有太多危机感,也就是“乘醉听箫鼓,吟赏烟霞”了,整首词清高雅洁,放纵风流。

这虽是一首投献词,但是全词注重展现太平盛世的和平、富饶、融洽的气象,铺叙中撷取的风景都是杭州城不同季节最典型的自然风物。正面描写中还夹杂着很多侧面衬托,通过味觉听觉视觉的感官体验,用融洽欢欣的生活情景侧面衬托世人安居乐业的状态,通宵达旦的享乐生活。同时,本词在秀丽中还容纳着奔放澎湃的气势,某些词句绝不亚于豪放词所表现的尺度。

罗大经说:“此词流播,金主亮闻歌,欣然有慕于‘三秋桂子,十里荷花’,遂起投鞭渡江之志。”^①传闻里把完颜亮的南侵说成是柳永词对杭州的传神描绘导致,虽不足信,但有此逸闻流传,也足以说明柳词的艺术感染力之强。与《望海潮》相类似的抒写承平气象、城市风物的柳永词作还有《透碧霄》“月华边”、《一寸金》“井络天开”、《早梅芳》“海霞红”、《木兰花慢》“古繁华茂苑”、《瑞鹧鸪》“吴会风流”等等,都是极尽笔墨,描摹出北宋都市兴盛繁荣的作品。

柳永描绘“承平气象”的词作中,还有一类是关于盛世风物及风土民情的,他通过记叙民俗节日时都市人民的热闹生活,反映出当时富庶的社会风情。如《倾杯乐》“禁漏花深”,《迎新春》“嶰管变青律”,《归去来》“初过元宵三五”都是描写元宵热闹景象的作品;《抛球乐》“晓来天气浓淡”,《木兰花慢》“拆桐花烂漫”,《长寿乐》“繁红嫩翠”与《破阵乐》“露花倒影”则分别写清明风光及三月金明池盛景;《二郎神》“炎光谢”是写人们欢度七夕的情景;

① 罗大经:《鹤林玉露》,丙编卷一,中华书局,1983年版,第241页。

《应天长》“残蝉渐绝”、《玉蝴蝶》“淡荡素商行暮”都写重阳登高咏怀等等。

在这类词作中,柳永都特别注重观察季节的细微变化。中国自古是个农业国,当人们意识到一个节气的来临时,往往最初都是来源于季节的微妙变化带给感觉器官的直观感受。柳永以铺排的攻势,使用大量的数词来罗列节日气氛笼罩下都邑中特殊的建筑、器物、景象,以带有标志性的风俗展示,呈现出繁华城市在佳节中的独特风貌。北宋初期,市民生活相对繁盛富足,汴京、杭州、扬州等新兴的都市里,人烟浩闹,歌吹沸天,柳永是在长期与市民阶层亲密接触中生活的词人,他将群民欢腾,以各种狂欢的方式庆祝佳节的举措详加阐述,注重细节的描绘,使得风土民情的生活场面极其生动传神,呼之欲出。最后,柳永还不忘了对他这一番观赏的所见所闻进行一下简洁却精准的评论,以抒发他对于所见所闻的当下感受。比如:

嶰管变青律,帝里阳和新布。晴景回轻煦。庆嘉节、当三五。列华灯、千门万户。遍九陌、罗绮香风微度。十里然绛树。鳌山耸、喧天箫鼓。渐天如水,素月当午。香径里、绝缨掷果无数。更阑烛影花阴下,少年人、往往奇遇。太平时、朝野多欢民康阜。随分良聚。堪对此景,争忍独醒归去。(《迎新春》)

这首词以极尽铺排渲染的浓墨重彩,摹写了元宵节京城万象欢腾的盛景。上片开篇就运用三个分句铺写冬去春来的细微季节变化,在晴朗和煦的春风里,汴梁城迎来了又一年的元宵佳节。市民们为了庆祝节日,千门万户灯火辉煌,观灯的游人拥塞于九陌之上,华服绮丽,连空气里都被衣物上的香粉香料熏得香风阵阵。放眼望去,满眼是火树银花,绵延数十里,鳌山高耸,鼓乐喧天,以全民的响应见证了一座城市的热闹繁盛。

下片将视线转向热烈狂欢的背面,以清静的笔法写喧闹。不知不觉已过了夜半,狂欢已近尾声,只见弥散着熏香之气的街道上,服饰上的冠缨与男女青年彼此投掷的果品随处可见,狼藉的场面足可想见狂欢时的沸腾肆意。更阑烛影的迷蒙中,青年男女幽期密约,尽情体味两情相悦的甜蜜。结尾直接抒发了对于太平盛世的赞美,以及人民安居乐业的幸福感,特别是最后一句,

化用了屈原“众人皆醉我独醒”的句子，反用其意，表达了一份心甘情愿尽醉太平的心态，这是作者面对太平盛景由衷的感慨。这首词在铺叙城市盛景的时候，特别注意了带有元宵节特定色彩的细节——满地遗落的冠缨果品与男欢女爱的幽会，使得词中的场景益发真实生动。结尾直接点评的方式，带有议论入词的色彩，这在当时词之创作领域也是不太常用的表达方式。

柳永的这些作品构成了北宋时期社会安定平和的现实生活画卷，与柳永同时的范镇曾评价说：“仁宗四十二年太平，镇在翰苑十余载，不能出一语歌咏，乃于耆卿词见之。”^①

柳永词中还有少量的咏物咏史词，虽然数量不很多，却很有值得玩味之处。柳永之前，也有一些花间词人叙写怀古的内容，多以小令为主，柳永一首《双声子》，以慢词的形式表达了对历史人生的见解，将自身对于历史空灵虚泛的表达引向了更加深化的对于历史兴亡的悲慨层面上，这一尝试使得词这一文学体裁承载了更丰厚的内涵，也把怀古词的创作推向了更高的境地，写出了一份对历史荣辱的兴亡之叹。

晚天萧索，断蓬踪迹，乘兴兰棹东游。三吴风景，姑苏台榭，牢落暮
霭初收。夫差旧国，香径没、徒有荒丘。繁华处，悄无睹，惟闻麋鹿呦呦。

想当年、空运筹决战，图王取霸无休。江山如画，云涛烟浪，翻输范
蠡扁舟。验前经旧史，嗟漫载、当日风流。斜阳暮草茫茫，尽成万古遗
愁。（《双声子》）

这是词人漫游姑苏时所作的气势壮美之词。词之开篇从萧索的天色入笔，预示出全词凄清冷落的情感基调。吴王夫差修筑的姑苏台榭，此刻被沉沉的暮霭笼罩着，一片荒凉残破的迹象。当年美人为吴王采香的香径已经湮没，只留下旷野里孤零零的荒丘几座。凄迷的土地变成了野生动物们的栖息之地，黑暗中只听见麋鹿呦呦的低鸣。至此，一份巨大的荒凉感悄然而生。

^① 祝穆撰，祝洙增订，施和金点校：《方輿胜览》，卷十一，中华书局，2003年版，第197页。

本词借“麋鹿”与“荒丘”这些代表江山衰残的意象,将词的上片收束在吴王旧地的一片荒漠之中。

下片以一“想”字,开始了思古“追昔”的感叹,遥想当年,吴越争霸,经历了一轮轮你死我活的生死搏杀之后,最后以极具戏剧化的结局收场,然而在广袤的历史空间当中,吴越两国不惜任何代价所追求的所谓“千秋基业”,到头来都不过是一场空罢了。最后两句以景结情,历史的兴败荣辱都在苍茫的斜阳暮草之中化作了万古遗愁。这首词以“是非成败转头空”的历史观来评价历史,反映出作者对历史的思考,对功名利禄这些身外之物不能长久的认识,有一定的思想深度。

纵观全词,作者的叙述内容由近及远,由今及古,由眼前之景到对历史的叹惋,由具体向虚无扩展,特别是“即便是帝王基业,亦不如看破名利诱惑、泛舟五湖的范蠡”之历史与人生的评价,具有难能可贵的思想深度,且恰与柳永所向往的“幸有五湖烟浪,一船风月,会须归去老渔樵”之境界彼此照应,也为这一精神追求做出了关乎内在原由的阐释。

被正统文人鄙视的依红偎翠的柳三变,也可以写出这样堪称壮美的作品,可见,柳永的词风也并不可以“词语尘下”一语而蔽之。柳永之后,王安石有《桂枝香·金陵怀古》,苏轼有《念奴娇·赤壁怀古》,但究其源头,都不能完全撇开柳永这首词的影响。另有柳永《竹马子》一首:

登孤垒荒凉,危亭旷望,静临烟渚。对雌霓挂雨,雄风拂槛,微收烦暑。渐觉一叶惊秋,残蝉噪晚,素商时序。览景想前欢,指神京,非雾非烟深处。向此成追感,新愁易积,故人难聚。凭高尽日凝伫。赢得消魂无语。极目霏霏霏微,暝鸦零乱,萧索江城暮。南楼画角,又送残阳去。

柳永游历古迹而未发幽古之思,却写就了如此一首漫游江南、抒写离情的作品。主人公登临旷望之地乃是古代战争留下来的断垣残壁,废弃的孤垒。在这片荒芜空旷的环境中,一份巨大的荒凉感和萧索感顿然而生。孤独的词人在江边不知立了多久,目睹了“雌霓挂雨,雄风拂槛”,感受到了“微收烦暑”,

忽然间惊悟到秋的到来。晚蝉在生命将逝前寂寥地哀鸣在这个万籁俱寂的时刻,面对这个落寞废弃的古战场,词人的思绪一下子飞到了繁华的帝都汴京,以及自己当年在那里的享乐生活。

下片的思路又回到柳永惯常爱写的“追思故人”的思路上面,但这片词却没有像他某些作品那样,直露抒写男欢女爱的场景,此处只写凭高怀友,并将对故人的思念泛化成一种对人生“聚散”的慨叹。

整首词意象丰富深远,构成了一幅雄浑苍凉的风光画面,内中隐含了作者一份极其深远的伤离悲慨之情。这是一篇以词之体裁承载雄浑苍凉内质的作品,作者以高远的视角将眼前眺望之景呈现出了一派空间广阔的“远势”之美,又通过对时间流程的描述,写出季候与心情的微妙细节变化,整首作品不仅仅是一幅静态的画面,更是一组动态的镜头。

总体来说,虽然柳永的部分词作热衷流连于青楼市井,且用词直白大胆,但是,对柳永词的整体格调还是应该分而视之,还之以客观的历史评价,事实上,柳永多数以羁旅行役词、承平气象、怀古抒怀的作品格调都很高雅,摹写技巧高妙,是北宋初期文人阶层难得的佳作。

冯煦《蒿庵论词》中对柳永词有一条综合性的评价,可以概括出柳永在宋词创作上的艺术特点:“耆卿词,曲处能直,密处能疏,寡处能平,状难状之景,达难达之情,而出之以自然,自是北宋巨手。”^①

二、柳永词的艺术成就

作为北宋初期最杰出的词人之一,柳永词取得了很高的艺术成就,大约集中在几个方面:

(一)铺叙展衍

柳永创作了大量的词调和慢词作品,由于慢词篇幅长,要做到篇章结构布置停匀,血脉贯通也并非易事,“铺叙展衍”的铺叙手法就成为了柳永最常用的一种艺术手法。铺,为铺排,叙,为叙述。柳永吸收了屈原、宋玉以来骚

^① 冯煦:《蒿庵论词》,唐圭璋:《词话丛编》,第4册,第3585—3586页。

体赋及汉魏六朝抒情小赋的特点,创作了直笔铺陈的慢词铺叙法,以赋为词,层层铺叙,突破了小令叙事简净的特点,笔法顿宕,大开大阖,徘徊宛转,还在铺排中融入了很多叙事的因素,将真实而又带有情节性的生活场景以移步换景的方式写入词中。

汉魏六朝时期就已有了一种纪实性的辞赋,五代以来的词也包含有一定的叙事成分,特别是联章体的出现,一组词几乎容纳了一个精悍的故事。但是,在山水风景的描写中加入叙事元素的方式,在五代宋初的词作创作中还是不太普遍的。柳永在他的羁旅行役词中适当地注入叙事性因素,铺叙展衍,使得他的词中有了更为生动的当下性,真实性,甚至是情节性,俨然在为我们呈现一篇篇优美精悍的游记,同时也藉此形成了一种柳氏慢词创作的独特风格。

冻云黯淡天气,扁舟一叶,乘兴离江渚。渡万壑千岩,越溪深处。怒涛渐息,樵风乍起,更闻商旅相呼。片帆高举。泛画鹢、翩翩过南浦。

望中酒旆闪闪,一簇烟村,数行霜树。残日下、渔人鸣榔归去。败荷零落,衰杨掩映,岸边两两三三,浣纱游女。避行客,含羞笑相语。到此因念,绣阁轻抛,浪萍难驻。叹后约丁宁竟何据。惨离怀,空恨岁晚归期阻。凝泪眼、杳杳神京路。断鸿声远长天暮。(《夜半乐》)

这首词共分三叠,各有侧重,却彼此气道相连,紧密无间,构成一篇章法谨严的长篇词章。第一叠首韵三句,铺陈此行的季节、状态与心情,整个上片从多方位叙述到达南浦之前,舟行一路的种种见闻,有所见(万壑千岩,怒涛渐息),有所感(乘兴离江渚,樵风乍起),有所闻(商旅相呼),层层铺展,生动详尽,读来如同亲见了那情景一般;第二叠写过了南浦后的见闻,对山村风物的描绘视野由远及近,由远村至江岸至渔人与少女,集色彩、声音、人物于一体,特别是对少女们形神的描绘,镜头推进,工笔精致,这份人世间清纯的美好,如同摄像镜头一般展现在读者眼前,也为下文的延续做了很好的铺垫;第三叠由三三两两的归家少女,一瞬间触动并唤醒了作者埋藏于心底的对绣阁佳人的思念,以及自身萍踪浪迹,远离故土的离愁,这是来自作者此情此景下

最真实的感受,正如《文心雕龙·物色》所言:“物色相召,人谁获安?”^①此处作者内心的感受由“念”而“叹”,既而至“惨”与“恨”,情感叙述层层盘桓深入,末句以景结情,将那份无尽的哀思,寄入寥廓的长天,惨淡的落日,还有一声孤雁凄厉的哀鸣。

本词前两叠叙事写景,在写景中结合叙事,空间层次分明,铺排内容井然有序,第三叠即景抒情,仍然注重层层递进,从徐缓的景色模写中,转入激荡翻涌的内心情绪,可谓是在“铺叙委婉”^②中,又不失“细密而妥溜”^③的风致,将一次旅行的起始、经过、所见所闻感受详细地融合于一处,堪比一篇纪行赋的模式。夏敬观有云:“耆卿词,当分雅、俚二类。雅词用六朝小品文赋作法,层层铺叙,情景兼融,一笔到底,始终不懈。俚词袭五代淫讹之风气,开金、元曲子之先声,比于里巷歌谣,亦复自成一格。”^④

(二)模山范水,详切自然

柳永词中所涉及的大量山水模写多数是采用正面描写、直观铺陈的方式,所描绘的景色形象逼真,与汉代以来的辞赋,魏晋以来的山水诗、羁旅诗及相应的文学理念都有一定程度的暗自契合,正所谓模山范水,详切自然。

“详切自然”之详,大体可指详细详尽;切,则指贴切切合。满足这两个条件的第一要义是客观。在柳永的羁旅行役词中,能发现大量关于优美山水、风景景物的正面铺排与详细描绘,所谓“了然境象,故得形似”是也。并且,柳永词的词句非常注重客观世界中光色效果的表现,既有明确的渲染色彩或暗示色彩的词语,又有反映瞬时自然光色变化,还有一段时间流程中自然变化的描写,这使得他的山水风景描写画面感甚至镜头感很强。他笔下的风景,亮丽中又不乏清冷,整体色彩清透中又不乏萧瑟。比如:

雾敛澄江,烟消蓝光碧。彤霞衬遥天,掩映断续,半空残月。孤村望

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,卷十,第693页。

② 周济:《介存斋论词杂著》,唐圭璋:《词话丛编》,第2册,第1631页。

③ 刘熙载著,袁津琥校注:《艺概注稿》,卷四,第496页。

④ 夏敬观:《手评乐章集》,龙榆生:《唐宋名家词选》,中华书局,1962年版,第89页。

处人寂寞，闻钩叟、甚处一声羌笛。九疑山畔才雨过，斑竹作、血痕添色。感行客。翻思故国，恨因循阻隔。路久沉消息。正老松枯柏情如织。闻野猿啼，愁听得。见钓舟初出，芙蓉渡头，鸳鸯滩侧。干名利禄终无益。念岁岁间阻，迢迢紫陌。翠蛾娇艳，从别后经今，花开柳拆伤魂魄。利名牵役。又争忍、把光景抛掷。（《轮台子》）

这首词全篇写旅程，描摹夜行至清晨的沿途风景，精心地将自然界的各种光色效果写实传神地集于一体：雨后水光的澄澈，波光的清碧，天边晚霞的灿烂，残月清辉的冷寂，再及晨曦中斑竹上被雨水冲刷得益发鲜亮的斑斑点点的紫褐色，还有芙蓉渡口朵朵娇艳的红莲，真可谓精巧细密，步步是光色，处处是风景。

（三）独到的语言风格

文学是语言的艺术，柳永作词具有鲜明独到的语言风格，最突出的特点之一，是他在词句中大量融入了市井口语，翻开一部《乐章集》，一股浓郁的生活气息便扑面而来。伊家、人人、无那、争奈、端的、则个、消得、恁、怎……这样的口语词汇随处可见：

那人人，昨夜分明，许伊偕老。（《两同心》）

虽看坠楼换马，争奈不是鸳鸯伴。（《御街行》）

早知恁地难拚，悔不当时留住。（《昼夜乐》）

对月临风，空恁无眠耿耿，暗想旧日牵情处。（《女冠子》）

彩云易散琉璃脆，验前事端的。（《秋蕊香引》）

好天好景，未省展眉则个。（《鹤冲天》）

柳永混迹于市井，他的词很多都是为了在市民阶层中传播而作，使用口语便于人们理解；同时，生动的口语、俚语还起到了另外一种艺术效果，风趣诙谐，写实的笔法，浓郁的生活口吻，使得词中的情境活灵活现，呼之欲出，仿佛就是现实生活中的场景，部分词句还带有着曲之先导的意味。比如：

当初聚散。便唤作、无由再逢伊面。近日来、不期而会重欢宴。向尊前、闲暇里，敛著眉儿长叹。惹起旧愁无限。（《秋夜月》）

昨宵里，恁和衣睡。今宵里，又恁和衣睡。小饮归来，初更过、醺醺醉。中夜后、何事还惊起。（《婆罗门令》）

有个人人。飞燕精神。（《浪淘沙令》）

近来憔悴人惊怪。为别后、相思煞。我前生、负你愁烦债。便苦恁难开解。良夜永、牵情无计奈。锦被里、余香犹在。怎得依前灯下，恁意怜娇态。（《迎春乐》）

此外，在柳永词中，已经出现了咏怀议论的表达方式。传统词作多以含蓄蕴藉为审美特征，以细腻深入的情景刻画或者情感抒发为主要的表现方式，很少直接加入议论。柳永词中的议论手法使用得还不算很明显，多数情况是借助所绘景物，以景抒意，穿插几个议论的语句，表达他对于仕途压抑的厌倦，对漂泊生活的无奈，对人生苦短的怅然等等，但是不能否认，柳永词中已经呈现出“以议论入词”的写作端倪，不少句子颇有一种看透世态炎凉的冷静之感，为后代苏辛大量地“以议论入词”提供了创作的基础。比如：

屈指劳生百岁期。荣瘁相随。利牵名惹逡巡过，奈两轮、玉走金飞。红颜成白发，极品何为。（《看花回》）

似此光阴催逼。念浮生，不满百。虽照人轩冕，润屋珠金，于身何益。一种劳心力。图利禄，殆非长策。（《尾犯》）

驱驱行役，苒苒光阴，蝇头利禄，蜗角功名，毕竟成何事，漫相高。抛掷云泉，狎玩尘土，壮节等闲消。（《凤归云》）

此际争可，便恁奔名竞利去。（《过涧歇近》）

路遥川远多行役。往来人，只轮双桨，尽是利名客。（《归朝欢》）

念名利、憔悴长萦绊。（《戚氏》）

柳永大半生仕途很不如意，从首次科举到进士及第蹉跎三十余年的

光阴,即使取得功名后,他也职位不高,仍然经受着宦游漂泊的苦涩,在这种生活的束缚之下,敏锐的柳永不免产生了厌倦悲哀的情绪,他以议论的方式将他的个性,他的追求,他的痛苦,他的放纵都写进了词里,写得坦白而直率,这说明词对于他来说,已经成为了记录他全方位生活感受的载体。

第五节 柳永词的地位及影响

一、柳永词在宋词发展史上的贡献

柳永将文人慢词的创作引入了一个渐渐兴盛的崭新阶段,这是他对于宋词发展做出的最重要的贡献。但是,对于柳永词格调方面的争论一直没有停止。对柳永词雅与俗的评价,应该综合衡量,分而视之,给予客观的认定。柳永对宋词的发展与完善确实做出了不可忽视的贡献。从词的内涵上说,至少包括两个方面:一,对词之雅化的拓展;二,对词之题材的拓展。

(一)对词之雅化的拓展

文坛巨擘苏轼曾对柳永词有一条著名却与众不同的赞誉:“人皆言柳耆卿词俗,然如‘霜风凄紧,关河冷落,残照当楼’,唐人佳处,不过如此。”^①(类似的记载亦见于宋吴曾《能改斋漫录》、明杨慎《词品》等书中。)无独有偶,著名学者王国维也对柳词做出了一段与苏轼之评述相近的评述:“长调自以周、柳、苏、辛为最工。……若屯田之《八声甘州》,东坡之《水调歌头》,则佇兴之作,格高千古,不能以常调论也。”^②

一首《八声甘州》得到古今几位文坛大家的交口称赞,且皆赞本词的格调高雅,这首词的艺术风貌很值得探讨:

对潇潇、暮雨洒江天,一番洗清秋。渐风霜凄惨,关河冷落,残照当

^① 王弈清等:《历代词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第2册,第1163页。

^② 王国维著,徐调孚、周振甫注,王幼安校订:《人间词话》,《删稿》,第227—228页。

楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。 不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

《八声甘州》，相传原本是唐代的边塞曲，因词中共有八处用韵（上下片各四处平声韵）而称“八声”。柳永特意用这带着边塞苍莽风韵的曲调来抒写他此刻的情怀，恐怕包涵一种特别的用意。

谢朓《之宣城出新林浦向板桥》诗有名句“天际识归舟，云中辨江树”，王夫之评道“隐然一含情凝眺之人，呼之欲出”^①，意指那一“识”一“辨”两个动词运用传神，柳永这首《八声甘州》开篇就带给人相似的感受，一个“对”字，未言及主语却将那“含情凝眺”之人暗示于目前。“渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”句中，先用一“渐”字领起，将霜风、关河、残照三个静态的事物推展为一组动态的画面，不仅写出了一段时间的流程，也写出了一份内心的情绪变化——在这片天水相接、视野开阔的清景中，萧瑟的霜风在慢慢地迭加中凄紧起来，雨后清秋的澄澈清透，随着这不知不觉间凄紧透骨的霜风，竟然也渐渐萧瑟起来了。夕阳的最后一缕斜晖映照在江边的孤楼之上，苍茫大地间，只有这一座孤楼，只有他一人，独自久久地面对着清幽凄冷的自然世界。这句词的意境很接近陈子昂的《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”^②，陈子昂的诗句是以主观陈述为主，柳永的词句则完全以客观白描的笔法描摹风景，使人慢慢从中去体悟和发现那份空间悠远的清冷意境。本词上片以江水东流做结，预示着生命的更迭恰如江水流淌，无可阻挡，昭示出一份对强大自然规律的无奈哀伤与失落。

登临名山大川是包纳万象、气吞山河的盛唐诗人普遍青睐的题材，盛唐诗脍炙人口的名篇名句往往以造极高远的方式呈现出自然世界中容纳天地于一心的广袤气势。诗人们着意于展现“壮观天地间”的崇高之美，观照主体便常采纳“以小观大”的观览方式，极目远望，他们的视线经常投向天地交接

① 王夫之评选，张国星校点：《古诗评选——王夫之品诗三种》，文化艺术出版社，1997年版，第245页。

② 陈子昂著，徐鹏校点：《陈子昂集》，遗补卷，中华书局，1960年版，第232页。

的地平线(“白日依山尽,黄河入海流”,王之涣《登鹳雀楼》^①;“大漠孤烟直,长河落日圆”,王维《使至塞上》^②;“星垂平野阔,月涌大江流”,杜甫《旅夜书怀》^③等)。极目远眺的观照方式展现了可见空间的深广,具有与绘画相通的空间透视意识。同时,这种凸现山河千里的辽远之势,也体现着盛唐诗人借山水气势所寄托的崇尚高远的时代精神。这首《八声甘州》中恰恰也展现了一份作者俯仰天地,反观自我的气魄,这是五代宋初讲究含蓄秀美的词作中所罕见的雄健风格。柳永有意识地在词中追求一种“远势”之美,关河冷落、江水东流,都是略过近景和中景的山水,将视线投向极目可见的水天之际,这与盛唐诗人将想象与直觉复合于一体的艺术观照及表现方式如出一辙。

词的下片柳永依然回归到他感怀身世,思念佳人的旧式套路之上,不过“归思难收。叹年来踪迹,何事苦淹留”句,以议论的方式,表达了他对于漂泊生涯的厌倦,抒发了身心疲惫、压抑沉重的身世之叹。邓廷桢《双砚斋词话》中曾经提到:“《八声甘州》之‘渐霜风凄紧,关河冷落,残照当楼’乃不减唐人语。‘远岸收残雨’一阙,亦通体清旷,涤尽铅华。昔东坡读孟郊诗作诗云:‘寒灯照昏花,佳处时一遭。孤芳擢荒秽,苦语余诗骚。’吾于屯田词亦云。”^④邓廷桢引苏轼对孟郊诗之评语,以比自身对柳永词的感受,说明柳永词之美感有如孟郊诗之韵味,“郊寒岛瘦”并称于世,可见,柳永词中之味,既有盛唐时代雄健壮阔之风尚,又不失晚唐清寒瘦冷之倾向。这些艺术因子,都成为了这首《八声甘州》被称之为“格高千古”之作的重要元素。

再有《女冠子》一首,也很值得关注:

淡烟飘薄。莺花谢、清和院落。树阴翠、密叶成幄。麦秋霁景,夏云忽变奇峰、倚寥廓。波暖银塘,涨新萍绿鱼跃。想端忧多暇,陈王是日,嫩苔生阁。正铄石天高,流金昼永,楚榭光风转蕙,披襟处、波翻翠幕。以文会友,沉李浮瓜忍轻诺。别馆清闲,避炎蒸、岂须河朔。但尊前

① 《全唐诗》,卷二百五十三,中华书局,1960年版,第2849页。

② 王维撰,赵殿成笺注:《王右丞集笺注》,卷九,中华书局,1961年版,第156页。

③ 杜甫著,仇兆鳌注:《杜诗详注》,卷十四,第1299页。

④ 邓廷桢:《双砚斋词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第3册,第2528页。

随分，雅歌艳舞，尽成欢乐。

该词描绘夏景和消夏宴饮的欢乐，上片结句“想端忧多暇，陈王是日，嫩苔生阁”一句，借用谢庄《月赋》中的典故：陈王曹植因好友去世而忧愁，无心玩赏，以至楼阁台榭生满青苔，积满灰尘。柳永反用此典，感叹曹植因过度悲伤，辜负了良辰美景，大好时光。下片先借《楚辞·招魂》中“光风转蕙”的典故写雨后之风，清新舒爽，炎炎夏日，草色生光，预示人品高洁的香草随风摇曳，作者与友人们沐浴清风、披散衣襟，观赏美景的意兴进一步高涨，推向了“以文会友”的雅致。老子说“轻诺必寡信”^①，柳永再次反用其意，“忍轻诺”三字信誓旦旦地写出自身对于朋友信义的尊重与信守，彰显的是一份文士间的清雅情趣及道德人格。结句中一“但”字，尽写出主人公一份不拘小节的豪爽，充分体现出其消夏游赏的高涨兴致和天性中那种随缘分任自由的性情，也反映出作者内心向往及时行乐，享受人生的一种自然天性。

这首《女冠子》也是一改五代宋初之词软媚香艳、缠绵悱恻的笔触，以气势昂扬、意气风发的格调写出了一份爽朗奔放的胸怀，不能不说是对此后宋词创作渐渐向豪放发展的一次有力的先声。

综合来说，在柳永这些以山水羁旅、自然风光为题材的词作中，他将千古登临、山程水驿的文化传统引入词作创作之中的方式，对宋词的创作起到了两个不可忽视的开拓作用：其一，扩大了词之景物境界，也拓展了词所承载的艺术风格，使得一贯以柔媚著称的词也渐渐能够承受豪放雄健的艺术风格；其二，把词的侧重点从对儿女情长，闲愁意绪的抒发，转向了抒写文士之“志”的涵盖，在柳永的词中，已经越来越多地涉及到对个人志向，文人心态的描绘，加之部分作品笔触奔放，深沉有力，同时拓展了宋词的艺术表现力。

龙榆生谈到：“柳永的慢词，常是运用大开大阖的笔调，而一气流转，曲折变化，艺术性是特别高的。且看他的《八声甘州》……尽管他所描写的只是一种凄凉景象和伤离念远的感伤情绪，它的参差变化的结构和恢张豪壮的格

① 冯达甫：《老子译注》，第六十三章，上海古籍出版社，2007年版，第124页。

局,却为苏、辛一派的豪放之词开了一条出路。”^①这一评价精辟地捕捉到了柳永词中具有独到意义的积极因素,并准确地指出,豪放风流的苏辛词其实与柳永词有着密不可分的承继关系,虽然这种承继关系表现得趋于隐形,不易察觉,但是,这仍然是柳永词对宋词发展所起到的不容忽视的促进作用。

(二)对词之题材的拓展

自五代以来,词一直被视为小道,在柳永以前,多数的作者都只用词来反映自己某一范围的生活,或者某一部分的思想情绪,很少有文人用词来反映自己整个的士大夫生活、人格以及心灵世界。柳永作为一个专职词人,已经在他词的创作中包纳了很多前人少有的题材。

纵观柳永词,所涉题材相当丰富广泛。仅羁旅行役一类,就包含着很多种样式,有在自然山水间的登高望远(《雪梅香》“景萧索”、《曲玉管》“陇首云飞”、《西平乐》“尽日凭高目”等),有与友人的佳节宴饮(《应天长》“残蝉渐绝”),有客中早行(《般涉调·塞孤》“一声鸡”),水上行舟(《洞仙歌》“乘兴”、《倾杯乐》“楼锁轻烟”),还有孤馆难眠(《十二时》“晚晴初”),别离伤怀(《六么令》“淡烟残照”)在这些作品中,柳永将他平生落寞不得志的抑郁不平、孤独失意,以及对仕途名利追求与否的矛盾心情,对亲人恋人的思念感怀都写在了这些词里,这些内容都体现着柳永作为一名士大夫鲜明的“自我”与真实的生活状况。同时,他还借着羁旅行役的题材,表达自身对于仕途与社会的看法,表达对山川风物的欣赏,描绘出一幅幅生动的民俗风景画卷,比如《归朝欢》“别岸扁舟三两只”、《过涧歇近》“淮楚”、《满江红》“暮雨初收”等都是很典型的例证。

柳永词作中另一个主要题材是大量关于青楼女子(如歌女舞女)的。五代以来,词人们对于妓情词的描绘,主要集中在对歌妓美色与技艺的描绘之上,而柳永却不惜丰富的笔墨,全方位多角度地呈现出下层女子们的爱恨情愁。柳永精心地描写歌女们优美的气质,美丽的外表,“心性温柔,品流闲雅,

^① 龙榆生:《慢曲盛行和柳永在歌词发展史上的地位》,龙榆生:《词曲概论》,上海古籍出版社,1980年版,第41—42页。

不称在风尘”(《少年游》),双眉“淡匀轻扫”(《两同心》),“一点芳心在娇眼”(《荔枝香》),“天然嫩脸修娥,不假施朱描翠”(《尉迟杯》);柳永对她们高超的才艺表达由衷的赞赏,“艺足才高”,“绛唇启,歌发清幽”(《如鱼水》),“玲珑秀扇花藏语”,“宛转香茵云衬步”(《木兰花》);对这些女子的痛苦不幸,柳永则寄予了深切的同情,“少年公子负恩多”(《抛球乐》),“一生赢得是凄凉,追前事,暗心伤”(《少年游》)。这些作品共同铺陈了北宋时期市民阶层的现实生活画面,成为了一组民俗生活的生动记录。

第一次以词的形式来悼亡的作家是柳永,如《秋蕊香》“留不得”、《离别难》“花谢水流倏忽”;也是他第一次以慢词的形式来怀古,如《双声子》“晚天萧索”、《瑞鹧鸪》“全吴嘉会古风流”等。

柳永还以大量铺叙的词作来描绘北宋时期的太平气象,片刻放纵的欢娱,各种节令下的风俗,例如《倾杯乐》“禁漏花深”、《迎新春》“嶰管变青律”、《看花回》“玉城金阶舞舜干”、《南宫调·透碧霄》“月华边”等等。

柳永笔下描绘的对象主体也很丰富,有帝王官员、“狂朋怪侣”、歌妓舞女、鸣榔渔人、浣纱游女、还有传说想象中的神仙世界……此外,还有一定数量的咏人词,如《西施》三首;咏物词,如《望远行》“长空降瑞”(咏雪)、《瑞鹧鸪》“天将奇艳与寒梅”(咏红梅),另有《黄莺儿》“园林晴昼春谁主”(咏黄莺)、《木兰花》“黄金万缕风牵细”(咏柳枝)等。

以如此广泛的题材入词,在柳永之前尚无先例,柳永是五代宋初以来,大范围拓展宋词题材的第一人,基本达到了“我手写我心”的标准,只不过,在反映士大夫的理想、胸襟、思想矛盾及学问才华,以及反映自己整个的士大夫生活、整个人格和整个的心灵世界这几个方面,柳永词还是具有一定的局限性,这主要是由于柳永的生活际遇决定的,柳永游走于市民阶层与士大夫阶层的两端,他生活空间的一个重要组成部分就是在市民阶层之中,这导致了他相当一部分作品具有鲜明的世俗性。也的确有一部分词作过于庸俗,格调不高,遭到诸多正统文人的诟病与鄙夷也不是事出无因。但是,这类充满世俗风情的作品,不是恰好是柳永“用词来反映自己整个的生活和心灵世界”的反映吗?这词中的主人公不恰好是一个真实的柳永么?综合评判,柳永词不仅是宋初慢词的开拓者,在词的创作题材与手法等方面甚至可以算得上是

“无意不可入，无事不可言”^①的苏轼词的先导。

二、柳永词对后世词坛的影响

在词艺方面，柳永词在北宋当时是雅俗共赏的，上至皇室贵族，下到市井巷陌，柳词的风靡说明了它有着不容忽视的存在价值。虽然一方面柳词的通俗特色为很多正统文人所诟病，但另一方面，在宋词发展史上，包括正统文人在内的文人群体，在进行词的创作之时，却又往往自觉不自觉地学习柳永的创作方式，即便如苏、辛等文化名人亦不能免俗。从这个有趣的现象可以说明，柳永词在创作方式、词作章法上具有着相当多的优点及可供学习的因素，因此才成为了被他人效仿的样本；而柳永词也正是由于其风格独到别致，特色鲜明，被后人评价为是“自成一家”，曾被冠以“柳氏家法”、“屯田蹊径”、“屯田家法”等评价。

诗与乐府同出，岂当分异。若从柳氏家法，正自不分异耳。^②

南宋词近耆卿者多，近少游者少，少游疏而耆卿密也。^③

柳永耆卿乐章词。官屯田员外，善为歌词。教坊得新腔，必求为词，始行于世，故有井水饮处，咸歌柳词。宋人云：诗当学杜，词当学柳。盖词入管弦，柳实能手。^④

宋初慢词，犹接近自然时代，往往有佳句而乏佳章。自屯田出而词法立，清真出而词法密，词风为之丕变。

屯田为北宋创调名家，所为词，得失参半。……至其佳词，则章法精严，极离合顺逆贯串映带之妙，下开清真、梦窗词法。

周词渊源，全自柳出。其写情用赋笔，纯是屯田家法。……细绎片玉集，慢词学柳而脱去痕迹自成家数者，十居七八。字面虽殊格调未变者，十居二三。陈衰碧有言：能见耆卿之骨，始能通清真之神。……梦窗

① 刘熙载著，袁津琥校注：《艺概注稿》，卷四，第497页。

② 王灼：《碧鸡漫志》，卷二，唐圭璋：《词话丛编》，第1册，第83页。

③ 刘熙载著，袁津琥校注：《艺概注稿》，卷四，第526页。

④ 胡薇元：《岁寒居词话》，唐圭璋：《词话丛编》，第5册，第4027页。

深得真情之妙，其慢词开阖变化，实间接自柳出。惟面貌全变，另具神理，不惟不似屯田，并不似清真。（以上三则皆出自蔡嵩云《柯亭词论》）^①

真州柳永少读书时，遂以此词题壁（指《眉峰碧》），后悟作词章法。一妓向人道之，永曰：“某亦愿变化多方也。”然遂成屯田蹊径。^②

① 蔡嵩云：《柯亭词论》，唐圭璋：《词话丛编》，第5册，第4902—4912页。

② 沈雄：《古今词话·词辨》，唐圭璋：《词话丛编》，第1册，第911页。

第四章 北宋理学诗派

宋初百年科举士人文化由于赵宋政权的高度重视而得以迅速发展,士大夫的从政热情与政治抱负被激发出来,传统儒家那种于穷达之际都行健不息的道德伦理与事功追求理想,成为此际士人的重要人生追求。因此,时政积弊、边患不宁、社会风气侈诞的严峻现实,就成为那些具有淑世情怀的士大夫密切关注以求解决的目标。政治理想、人生追求与社会现实的多重需要复加糅合,迫使仕宦群体与儒学之士不得不从形而上的高度,穷理尽致以寻求解决这些问题的哲理基础。以宋初“三先生”导夫先路,又有范仲淹、欧阳修、闽中四先生、齐鲁土建中、刘颜、浙东杜五子、永嘉儒志经行、蜀宇文止止等深研经学的风气相激相扇,最终成就了由周敦颐、邵雍、二程、张载等为代表的新儒学“道学”,后发展为以南宋朱熹为集大成的“理学”。至此,儒学历经千多年的发展演变,臻于极高明而尽精微的大成境地,中华文明遂为之一变。

第一节 “理学诗”的概念与发展历程

与目前学术界逐渐重视理学诗研究的热潮相适应,很多学者从不同层面对理学诗人、理学家的诗进行了一些探索,其中出现了一些值得注意的研究成果。不过总的看来,标志性的研究成果尚待时日。其中,不少学者对“理学诗”的概念尚存有模糊认识,这种情况已经越来越对相关研究造成了很大制约。从这个意义上讲,有必要花些力气对“理学诗”进行追本溯源式的探讨。

一、“理学诗”概念溯源

由于“理学诗”与“理学”概念密切相关,因此,在探讨“理学诗”之前,有必要对“理学”的概念及其内涵作一简要梳理。

从狭义而言,“理学”指的是以宋代周敦颐、邵雍、程颢、程颐、朱熹、陆九渊、吕祖谦以及明代的王守仁等为代表的以探讨心性存养为旨归,而以成就“圣人”为目标的学问。从学术史发展演变的角度来考察,北宋理学要以周敦颐为始祖,但邵雍在理学中的地位,不应被忽视。不过,无论是周、邵也好,还是稍晚的二程、张载也好,他们的学问来源,都是时代的产物,其渊源都是上接五代宋初的杨地愿、戚同文、陈抟、穆修等人。显然,从理学发展演变的角度而言,理学与这一时期的道家乃至佛家都有一些关系。

若论“理学”在北宋发轫期的实际情况,则无论是当时的程颐还是同时代的人,多以“有道”、“具道德”等称呼周敦颐、二程、邵雍、张载等人。程颐始以“道学”为名,称呼其兄弟二人的学问。当然,“道学”这一概念,也是一个逐渐发展演变的过程。唐代韩愈在隋代王通等人的基础上,创造性地把儒学道统设立为以尧、舜、禹、汤、文、武、周公、孔子、孟轲相继承传的谱系,以为孟子死后,道统泯灭不传,自己隐然有以道统传承人自任的抱负。这一发明入宋后,经柳开、孙复、石介、苏洵等人加以推扬并完善,也被皇祐年间的王开祖所认同,他首先以“道学”概念来“发明经蕴”^①。在王氏之后三十多年,“道学”一词才被程颐多次使用,他在《明道先生墓表》中,把以周公为最高代表的“圣人之道”与以孟子为最高代表的“圣人之学”分开说,不过,从传统儒家学理纲目来看,这两者其实是一致的。由于程颐及其门人的努力,至迟从南宋初年开始,“道学”遂成为专用于称指以周敦颐、邵雍、张载、程颢、程颐等人有关心性存养为旨归的“内圣之学”的学问。到了朱熹,始以“人心惟危,道心惟微,惟精惟一,允执厥中”为“道学”的“十六字真传”,这一主张得到了后来人的赞同。

但“道学”何以在南宋逐渐被称之为“理学”,学术界尚未取得共识。有

^① 王开祖:《儒志编》附录,文渊阁《四库全书》,第696册,上海古籍出版社,1987年版,第803页。

的学者推断,以为受道教、佛教的影响,以及“道学”发展到朱熹一脉而致自居“道统”正宗的宗派主义,都是导致了当时的学者羞于言“道学”而以“理学”为名的主要原因。^①其实,情况可能没有这么复杂,因为“道”与“理”可以互训(《庄子·缮性》、《广雅·释诂》),加之程颐一脉在南宋独大,而程颐强调“理”为“道”体,朱熹又将这一观点发挥广大,故而以“理学”代“道学”也是情理之事。因为,即使攻击南宋“道学”的发展而致弊端的学者,也非专用“理学”而黜“道学”。不过,“理学”一词在南宋逐渐代替了“道学”,则是事实。但无论如何,“道学”、“理学”在两宋都指的是以心性存养为旨归而以“成圣”为目标的“性理之学”,应该是没有异议的。因此,自南宋后期以“理学”统称“道学”、“理学”等各派,自然也是情理之中的事情,由此我们也采用约定俗成的说法,以“理学”概称两宋“内圣之学”。

不过,要论及“理学诗”,情况则复杂的多。从学术史的梳理来看,“理学诗”概念的使用,虽然在明代曾维伦的《来复堂集》中有“理学诗”六十一首,为其与诸人“共阐良知之旨”所作,但遍查目录文献,前人及时贤虽对北宋理学家之诗有一些研究,但似乎并没有提及“理学诗”这一概念的涵义,研究者多采取实证的方法,而避开对此概念的界定。有些学者总结“理学诗”的特征为“以诗言理,注重诗教”,“濂洛诸子凡为诗者,专言性命道理”,“诗人之诗以情韵意趣为主,道学诗以义理心性相尚”^②,但显然此限定语过于宽泛,因为除了“理学诗”外,中国诗歌从《诗经》、《楚辞》开始,并不缺乏“言理”之诗,“诗教”更是中国诗歌的重要传统。“情韵意趣”与“义理心性”也不能截然分开,“理学诗”经常表现为创作主体于诗境中渗透着情韵意趣,当然也含有某些关于心性存养的体悟与感受。谢桃坊论及“理学家诗”,以为可以分为言理与吟咏性情两大类^③,或有疏漏。这是因为,理学本是一种讲究体用贯通的学问,是亦体悟亦实践的直贯于认知体验与身体力行的学问,谢氏强调其“表达对社会人生的看法或哲理”,以及把“吟咏性情”诗分为“抒发内心情感的诗歌”与“观物诗”二类,都是着眼于诗歌创作主体的认知体验,而对创作主体在

① 参见姜光辉:《理学与中国文化》,上海人民出版社,1994年版。

② 傅璇琮等:《中国文学通论·宋代卷》,辽宁人民出版社,2005年版,第343—345页。

③ 参见谢桃坊:《略论宋代理学诗派》,《文学遗产》,1986年第3期。

诗歌中抒写的“践行”内容有所忽略,试问:理学家在诗歌中抒写的体悟道体与践行心性体悟与认知的内容,是不是“理学诗”呢?显然,出现上述问题的原因,推想起来,固然是由于“理学”具有“体用贯通”的特征,因此很难从单纯理论的角度进行研究,同时,也是由于一些研究者经常把“理学诗”的概念同其它概念相混淆而造成。常见的研究误区主要有:

把理学家的诗等同于“理学诗”。实际上,这是两个完全不同的概念。理学家也经常写一些其它内容与题材的诗,比如反映世事人情、通过咏史来表达情感以及某些具有交际应酬功能的诗。如南宋的杨时,初从学于程颢,为学有得,程颢曾有“吾道南矣”之说,后又从学于程颐,黄百家在《宋元学案》中有评:“二程得孟子不传之秘于遗经,以倡天下。而升堂睹奥,号称高弟者,游、杨、尹、谢、吕其最也。”^①这里的“杨”即指杨时。杨时有《龟山集》,其中有诗五卷,约存诗240多首,按照诗歌题材来分,有送别诗、写景诗、记游诗、咏史诗、题壁诗、纪事诗、咏怀诗等。上述诗歌题材,在每一类中,都有些诗作宣扬心性存养之理,强调淑世进德的情怀,但更多的是那些属于人类共同情感的诗,在诗中杨时也反复抒写其怀才不遇、时日易逝的焦虑心理,甚至也有求田问舍的意向,至于像普通士人那样盼望能够仕途顺达,怜春悲秋,更是杨时诗歌中的普遍主题。这种情况,在北宋邵雍、周敦颐、二程诗集中也屡见不鲜。这说明,把“理学诗”等同于理学家的诗,是不恰当的。谢桃坊的相关研究,似乎有此弊病。

把反映理学旨趣的诗看作是“理学诗”。这也有些问题。理学就其本质上讲,就是立足原始儒学理论内核而试图从人的内在道德本性立论,或是从宇宙论立论,其“讲学的中点与重点唯是落在道德的本心与道德创造之性能上”^②,因此,理学在若干层面和基本旨趣上,都与从孔子时代到宋代“道学”产生之前的儒学,包括原始儒学、汉魏儒学、南北朝儒学、隋唐儒学,乃至宋初儒学并无根本的界限,显然,把反映理学旨趣的诗看做是“理学诗”,就无法把那些抒写儒学道德伦理与儒学基本主张为指向的诗与“理学诗”分开。比如

① 黄宗羲:《宋元学案·龟山学案》,第947页。

② 牟宗三:《心性与体性·宋明儒学之课题》,上海古籍出版社,1999年版,第17页。

说,理学家反复陈说的“孔颜乐处”,在“理学诗”中占有很大分量,而这一主题在历代诗歌作品中并不少见,陶渊明、王维、韦应物、白居易等人的诗歌中多有这种主题的作品,其中陶渊明、韦应物等人的诗,还被朱熹评价为“近道”,而南宋史浩集中有三十章,“所言皆治家修身之道,而谐以韵语”^①,显然,把反映理学旨趣的诗看作是“理学诗”,同上面把理学家的诗看作是“理学诗”一样,都容易把“理学诗”的研究内容扩大化,使研究对象失去了“这一个”的本质属性。

把理学家讲学之诗等同于“理学诗”。南宋理学诸人因为视诗为“道学”附庸,忽视诗的独立价值,片面强调其“载道”功能,所以有些理学家就把讲学内容用诗歌的形式来表述,这种情况与佛教经典内容及经师讲经极有类似之处。如南宋陈淳《北溪大全集》,“其诗其文皆如语录”^②。这些诗歌,是陈淳以之为讲学服务的,可以看作是“理学诗”。但如果把讲学体诗都看作是“理学诗”的话,自然是把“理学诗”的范围扩大了。因为流行于南宋以至于明季的语录体诗,很多仅以讲学语录体的形式来写诗,其诗作内容与主题,往往与“理学诗”相去甚远。清人朱庭珍总结说:“自宋以来,如邵尧夫、二程子、陈白沙、庄定山诸公,则以讲学为诗,直是押韵语录。”^③显然,以“讲学体”诗歌等同于“理学诗”,无疑也是扩大了“理学诗”的范围。

认识到“理学诗”同上述问题的差异性,就为我们深入研究“理学诗”的内涵、特性等提供了必要的前提,不过,正如“理学”概念是一个演化发展的过程一样,“理学诗”在不同的时期也有不同的内涵,这些内涵规定了其在不同阶段的特征,需要加以厘清,在此基础上,我们才能对“理学诗”进行较为科学的界定。

二、“理学诗”的发展历程概说

根据“理学”从发轫到朱熹集大成为止的时段,可以把“理学诗”分为三个阶段来考察。

① 永瑤等:《四库全书总目》,第1367页。

② 永瑤等:《四库全书总目》,第1683页。

③ 朱庭珍:《筱园诗话》,卷四,郭绍虞:《清诗话续编》,第2407页。

第一阶段：“理学”的发轫时期，宋仁宗明道元年（1032，程颢生）至大观元年（1107，程颐卒）。这一时期，以邵雍、周敦颐、二程、张载为代表，“理学”诸家关注的范围及学理指向、关注重点等已经初步展现，无论是从宇宙论为立足点来建构其体系的邵雍、张载，还是从人的内在道德出发来建构体系的周敦颐、二程，虽然其论证的方法各有人径，但其最终的关注点则是一致的，即天道实体与人的心体道体互通，道德的存在就是天命本体所在，仁体与仁用是与天体道体相通的，君子行健不息其目的是为了使人有限的生命中取得无限而圆满的意义，这也就是天体降于人而使人具有的“道”之“大化流行”、“于穆不已”的“命”之所在。这一时期，邵雍、周敦颐、二程等人写有一些以诗歌来反映其“理学”思想的作品，奠定了“理学诗”的基础。其中，邵雍的诗歌被称之为“邵康节体”，成为“理学诗”的范型和鼻祖。他的诗，从诗歌题材上看，多写自己对义理性命的反复权衡与思考，重在抒发“安乐”之道；从诗歌体裁而言，不讲究对仗、用典等诗歌写作技巧，纯是以押韵的诗歌形式，来“载道”。如果我们来考察北宋理学诸子的诗歌，则可以发现，周、邵、张、二程的诗歌（周敦颐存诗 28 首，邵雍存诗 1583 首，张载存诗 16 首，程颢存诗 67 首，程颐存诗 3 首），题材广泛，写景抒情、咏史感怀、托物言志、应酬交往、颂美时政、感慨人生、书事记游等，反映出其诗歌内容是比较丰富的。他们的这些诗，受益于其理学家身份，往往被后人推崇和摹仿，其中那些抒写理学内容、传达理学旨趣、充满理学思辨色彩的诗，尤其受到理学后学者的重视。可见，这一时期“理学诗”的内容，可以从诗歌题材、诗歌旨趣、诗歌内容、诗歌表现手法等方面来总结，泛泛从“言理”与“吟咏性情”来概括，似乎并不恰当。概括而言，如果以上述理学家诗人所写的有关“理学”的诗为标准，提取“理学诗”范畴的话，那么，下面的内容应该是此期“理学诗”的基本范畴所在：

从诗歌内容看，“理学诗”应该包括：理学本质论与宇宙论中的性、体、用等“心体性体道体理体”内容；人性论中的性情、性命、理欲等内容；理学认识论与方法论中的知行、涵养省察等内容；涉及天人关系的天人合一、心理合一、诚、几、乐等内容。从诗歌题材来看，凡是抒写上述理学本质论与宇宙论、人性论、认识论与方法论以及天人贯通论中的内容的题材，都是“理学诗”的题材，可见，“理学诗”的题材是广泛的，举凡咏史抒怀、托物言志、应酬交往、

颂美时政、感慨人生、书事记游、写景抒情题材的诗,只要内容涉及理学的上述方面,都可以看作是“理学诗”。从诗歌旨趣来看,“理学诗”不同于其它诗歌的方面,主要是因其抒写理学内容和理学题材,所以这种诗歌以理学的旨趣为旨归,大约以反映理学性情、追求“孔颜乐处”、“道德气象”、“乐易”、“自在”、“道心”、“安命”、“真意”等为旨趣,其中虽然也有表达及时进取以建功立业的淑世情怀,但“理学诗”的根本旨趣并不在此,而是更加关注道德个体的内在修养,以及由内在修养而发散于外的“气象”,这才是“理学诗”迥异于其它类型诗歌之处。^①从诗歌表现手法来看,“理学诗”主要采取两种手法来抒写理学内容,表达理学主题:一种是在诗歌中多用议论、借景抒情或者是以情生境等方法,来表达其理学旨趣;另外一种是以心观物而以物写心的方式,亦即有学者指出的“即物即理,即境即心”的“观物”方式。^②

这一阶段“理学诗”的上述特征,成了为后来众多作者效仿的对象,“理学诗”诗歌范式由此得以确立,后来“理学诗”诗歌创作无论在内容、题材上,还是在创作旨趣、表现手法上虽然有所变化,但都受到了这一时期“理学诗”创作范型的影响,显然,这一时期的“理学诗”理应受到特别地重视。

这里需要提及的是,“理学诗”前期的代表人物虽然为邵雍、周敦颐、张载、二程等,但是,正如黄百家记宋儒朱震语:“宋兴八十年,安定胡先生、泰山孙先生、徂徕石先生始以师道明正学,继而濂洛兴矣。故本朝理学虽至伊洛而精,实自三先生而始,故晦庵有‘伊川不敢忘三先生’之语。”^③而事实上,如孙复门人石介、胡瑗门人徐积,以及范仲淹、欧阳修、古灵四先生、闽中四先生,以及齐鲁、浙东、永嘉、浙西、关中、闽中诸子,都具有“筌路蓝缕,用启山林”之功,上述诸人,虽著作多有亡佚,但就存世诗作而言,其中亦有不少诗篇与周、邵、二程、张载等人相似,只不过这些与“理学诗”相近的诗歌,占到的分量不如“理学诗”在“理学”诸子诗歌作品中的分量重而已。

在这一阶段后期,伴随着“理学”的传播,“理学诗”也被时人所推崇,很

① 有些学者以为“平淡”为“理学家诗”的语言和风格特色,显然是没有注意到这一类诗歌的整体情况,见《中国古代文学通论》中编第六章。

② 张鸣:《即物即理,即境即心》,载《文学史》,第三辑,北京大学出版社,1996年版。

③ 黄宗羲:《宋元学案·泰山学案》,卷二,第73页。

多诗人把理学思理与理学旨趣引入到创作诗歌作品中来,使诗歌审美指向、诗歌表达情感的方式、诗歌取材方法等都发生了显著变化。“理学诗”的作者,除了一些理学者之外,一些对理学产生兴趣的士大夫也加入到了“理学诗”的创作中去,从而使“理学诗”呈现出繁荣的景象。其中,黄庭坚的诗歌比较有代表性。他对“理学”怀有浓厚的兴趣,并与周敦颐两个儿子、胡瑗的大弟子徐积等都有交往,而徐积被认为“已透露了后来宋学所谈修养问题的要旨”,“可当后来宋学的大辘椎轮看”^①。周敦颐的儿子周焘、周寿,也被以为是得理学真谛的。因此,这就为他深入钻研“理学”提供了条件。受到理学的影响,黄庭坚把写诗当作了“求道”的途径和手段,在思理上具有统摄心性存养与诗歌艺术的倾向,他的诗因此呈现出以情裁景的特色,由此体现为“有法”和“无法”、“奇崛拗硬”与“自然简远”的诗学体系上的矛盾统一,其诗歌诗境的生成与其心性存养的体悟与践行,关系密切,他的诗歌也呈现出“程式化”与“类型化”的特征。^②

第二阶段:理学的广泛流播与发展阶段,约从徽宗大观元年至孝宗隆兴元年(1163,朱熹至行在奏事,李侗卒)。这一阶段,伴随着“理学”的传播,“理学诗”也被时人推崇,很多诗人把理学思理与理学旨趣引入到创作诗歌作品中来,使诗歌审美指向、诗歌表达情感的方式、诗歌取材方法等都发生了显著变化。这一时期,仅就《四库全书》集部所录,即有理学诸人如罗从彦、尹焞、杨时、胡宏、胡寅、王蘋、张九成、汪应辰、陈渊、陈长方、林之奇、廖刚等人文集存世。此期“理学诗”在诗歌题材、内容、审美旨趣、表现手法上,承继前一时期而又有发展。比如说,从诗歌内容上来看,这一时期,谢良佐的求仁、穷理、尧舜气象,杨时的体验未发、反身格物、行止疾徐之间,胡宏的心为未发、性立天下之大本、察识涵养、居敬穷理等,成为理学发展的新命题而影响到“理学诗”的创作,受此影响,此期“理学诗”旨趣随之发生了变化,不过,此期“理学诗”的题材同前一阶段一样,也呈现出各种形式并存的局面,此期由于理学家讲学的影响,“语录体”、“讲学体”开始影响到“理学诗”。

① 钱穆:《宋明理学概述》,九州出版社,2010年版,第6页。

② 参见王培友:《黄庭坚统摄心性存养与诗歌艺术的方法及其诗学价值》,《中国文化研究》,2009年冬之卷。

第三阶段:理学集大成阶段,约从隆兴元年(1163)至宁宗庆元六年(1200,朱熹卒)。这一阶段,经过前期的发展,理学成为整个社会最为瞩目的学术思潮而得到时人的注意,出现了朱熹、张栻、陆九龄、陆九渊、吕祖谦、杨简、杨万里等理学大家,也出现了反对理学的叶适、陈亮、陈贾、刘光祖等人,“道学”内部,不同派系争鸣激烈,以致势如水火;道学外部,“道学”与反“道学”者相互倾轧,庆元党案遂起。这一时期,理学继续发展,其内部虽有朱熹与陆九渊、吕祖谦等人的论争,但其要旨仍为“性理之学”,不过,由于朱熹的努力,理学在他那里臻于大成。受这一时期理学发展的影响,“理学诗”也出现了若干变化,主要体现在:从诗歌题材内容上看,此期“理学诗”进一步专注于理学若干范畴,摹写宇宙论的理学思路逐渐让步于道德的良知、内在论,以朱熹理学体系为主体的理学内容,成为此期最重要的“理学诗”内容。从诗歌的表现手法来看,“讲学体”、“语录体”更加流行,刘克庄就说:“近世贵理学而贱诗赋,间有篇咏,率是语录,讲义之押韵者耳。”^①但值得注意的是,朱熹的“理学诗”在审美旨趣上出现了变化,他以从自然现象入手而以理学的“观物”、“穷理”为观照方式,提升了“理学诗”的审美品味和审美层次,发展成为“理趣诗”的高峰,他的诗,往往哲理、形象、意趣融合一体,创作主体与审美客体相一致,取得了很高的创作成就。

至于庆元六年之后理学的发展,基本上是延续由朱、陆、吕等人开创的局面,虽然也出现了如真得秀、魏了翁等大儒,但理学门庑既成,学者也鲜有能够再突破的空间了,这一趋势直到明代诸儒才发生了重大转折。与此相应,此际的“理学诗”,基本也顺延理学集大成阶段的若干特征而鲜有变化。

从以上简要叙述可知,所谓“理学诗”,是与“理学”诸学派同时出现的一种诗体,这种诗体具有其独特性:从题材上,它旁溢多体,不拘一格,往往于理学家的纪事、咏史、记游、寄诗等表现出诗歌创作主体的个人情操和人生旨趣,创作主体的理学素养浸润其中,这些诗句便具有了理学意味;同时,一些理学家也往往有意识地利用诗歌的形式,抒写其理学境界,表达其理学感悟,记录其有关理学心性存养的践行与认知,以及使用诗歌为其传道服务等,这

^① 周密著,吴启明点校:《癸辛杂识》,中华书局,1988年版,第205页。

些题材的诗歌,都应该是“理学诗”;从审美情趣上看,所谓“理学诗”,是以理学为出发点和归宿,理学所强调和宣扬的境界、标准、尺度,以及理学所规定的人生抱负、目标、善恶标准等,左右着“理学诗”创作主体的审美指向;从“理学诗”的内容来看,“理学”的内容,往往是“理学诗”的内容,并且,“理学诗”内容随着“理学”的发展而发展变化,不同的理学家以及理学发展的不同历史阶段,“理学诗”的内容都有所变化,但其主旨都最终集中于“成圣”为目的的“内圣之学”上,“理学”的宇宙论与本质论、人性论与人生论、认识论与方法论、天人关系论与体用论等众多范畴,都是“理学诗”的内容;从表达方式上看,除了与其它类型的诗歌具有一样的表达方式如议论、抒情、写景和叙事之外,“理学诗”还有以心观物、以物观物以及语录体、讲学体等方式,这些独特的表达方式,对成就“理学诗”的独特风貌具有重要意义。

第二节 邵雍的“邵康节体”

按照前人的说法,北宋仁宗朝前期的“理学”,颇有原始儒学创立时期尚属“子学”的意味,钱穆称之为具有“元气淋漓”^①的特征,这说明,此际“理学”尚处于涵育、建构期,当历史运会之际,天才式的创辟往往横空杰出,以观象造法、潜思冥想而成就接续前贤往哲的高明学问。邵雍就是靠体贴自悟而遵循《易传》的宇宙论理路,于天人、性理深处立得住根基,自成体系,而成为北宋“理学”的杰出代表人物之一。

邵雍(1011—1077),字尧夫,其先范阳人,随父亲范古迁居共城,后迁河南。邵雍少年时就怀有远大抱负,刻苦自励。二十多岁时,师从名儒李之才,研习《周易》及其它儒学经典,除留意于科举考试程文以外,开始濡染自陈抟、种放、穆修、李之才一脉相传的先天之学与图书之学。后人汴京参加科举考试,最终以失败告终。庆历年间,邵雍漫游天下,以寻访师友,求道问学,后自以为“道在是矣”,遂返家不复出。此后多次拒绝朝廷聘征,隐居洛阳直至去世。有《渔樵问对》、《皇极经世》、《击壤集》等存世。

^① 钱穆:《宋明理学概述》,第28页。

一、邵雍的诗学观及其“观物”说

邵雍以隐士身份而与司马光、富弼、吕公著、祖无择等人在洛阳交游唱和,后编为《击壤集》,大概是取东汉王充《论衡·艺增》中记载的“击壤者”事而抒发自己的隐逸情怀。邵雍的诗学观主要体现在他的《击壤集·序》中。其中,邵雍系统地谈及自己的诗学观点:

《击壤集》,伊川翁自乐之诗也。非唯自乐,又能乐时,与万物之自得也。伊川翁曰:子夏谓诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言;声成其文,而谓之音。是知怀其时则谓之志,感其物则谓之情,发其志则谓之言,扬其情则谓之声,言成章则谓之诗,声成文则谓之音。然后闻其诗,听其音,则人之志情可知之矣。……性者,道之形体也,性伤则道亦从之矣。心者,性之郭廓也,心伤则性亦从之矣。身者,心之区宇也,身伤则心亦从之矣。物者,身之舟车也,物伤则身亦从之矣。是知以道观性,以性观心,以心观身,以身观物,治则治矣,然犹未离乎害者也。不若以道观道,以性观性,以心观心,以身观身,以物观物,则虽欲相伤,其可得乎?若然,则以家观家,以国观国,以天下观天下,亦从而可知之矣。^①

开篇邵雍即提出了他的诗歌功用观,他以为诗歌是为了“自乐”、“乐时”、“与万物之自得”而写作。这里,所谓“与万物之自得”,是理学家非常重视的话头,强调的是人作为最得世界阴阳稟性之全的生灵,要与自然和谐共处,而不应该为人类之私随意改变世界。显然,这一诗歌功能观突破了前人对于诗歌的认识。接着,邵雍论证了可以从“诗”与“音”了解、把握诗歌创作者的“志”与“情”的原因。他以为“诗”一旦被创作出来,那么,它就成为现象界的“物”,反映了创作主体的“志”、“情”,这两者都是创作者的内心或因

^① 邵雍著,陈明点校:《伊川击壤集》,学林出版社,2003年版,第4页。下引邵雍作品除注明者,皆据此版本,不另注。

“时”或因“物”而发之于外,所谓“言”、“声”、“音”,都是“诗”的载体形式,进而推原,可知创作者的“心”,亦即其认知理性与道德理性所在。这样,邵雍就凸显了诗歌的认知功能,并同创作主体的个体素养结合起来,为从“心”体出发肯定诗歌的地位作了铺垫。在历述了当时人诗歌因为“溺于情”而“伤性害命”之后,邵雍提出了他主张诗“乐”功用观的根本价值所在,既然“心”感物而为情,溺于情必伤“心”,“心”伤则必害性。由此,邵雍提出了他写作诗歌的目的,亦即以“观物”而见性求道:

予自壮岁业,于儒术,谓人世之乐,何尝有万之一二,而谓名教之乐,固有万万焉。况观物之乐复有万万者焉。虽死生荣辱,转战于前,曾未入于胸中,则何异四时风花雪月一过乎眼也?诚为能以物观物,而两不相伤者焉。盖其间情累都忘忘之矣。何者?谓其所作异乎人之所作也。所作不限声律,不沿爱恶,不立固必,不希名誉,如鉴之应形,如钟之应声。其或经道之余,因闲观时,因静照物,因时起志,因物寓言,因志发咏,因言成诗,因咏成声,因诗成音,是故哀而未尝伤,乐而未尝淫。虽曰吟咏情性,曾何累于性情哉!钟鼓,乐也;玉帛,礼也。与其嗜钟鼓玉帛,则斯言也不能无陋矣。必欲废钟鼓玉帛,则其如礼乐何?人谓风雅之道行于古,而不行于今,殆非通论,牵于一身而为言者也。吁!独不念天下为善者少,而害善者多;造危者众,而持危者寡。志士在畎亩,则以畎亩言,故其诗名之曰《伊川击壤集》。

这里,邵雍强调了名教之乐在于去“情”,在于体察性体、心体、道体,一旦达到这一境地,则外物包括死生荣辱皆以忘却。如果按照这一逻辑,那么作为外物之一的诗歌,自然也应该在忘却之列,为何没有忘却呢?这里,邵雍就强调了他所认定的诗歌性质、功能与诗歌的内容、形式等方面的一些特征:“不限声律”强调诗歌的形式不应该限制诗歌功能的发挥;“不沿爱恶,不立固必,不希名誉”强调诗歌的“见性”功能;“如鉴之应形,如钟之应声”则强调了他写作诗歌时的“观物”方式在于不染好恶、纯任自然;显然,邵雍所追求的诗歌美境,是传统儒学的“发而皆中节”的境界。文章的最后,邵雍又以“钟鼓”与

“礼乐”的关系,说明诗歌形式与其功能的关系,以为诗歌形式的要求应该服务于他所认同的“观物”以“见性”的需要。

从上述分析可见,邵雍的诗学观明显不同于他之前的宋代诗人。邵雍把诗歌看作是求道的凭借,在他眼里,诗歌只不过是求道的目的而存在,这种认识削弱了诗歌的独立性和艺术价值。邵雍把诗歌的美境看作由创作主体的道德心性存养所规定,以及强调诗歌形式要服从于诗歌求道见性功用的做法,无疑取消了诗歌的独立地位,成为束缚诗歌发展的因素。不过,从另一方面看,邵雍的这种诗学观,客观上也具有提升诗歌社会地位,拓展诗歌审美空间和表现方式的作用,宋代诗歌整体上体现出来的“理趣化”、“理性化”特征,与以邵雍为代表的理学家是有很大大关系的。

邵雍是系统化论及“观物”方式的第一人,由于这种认知与思维方式一端联系着创作主体心性存养的认知范畴与践行范畴,另一端联系着诗歌表达方式、诗作主旨和诗境诸范畴,因此,有必要加以说明。

从邵雍的《皇极经世·观物内篇》等著作来看,邵雍是把“观物”作为其认识“心体”、“性体”、“道体”、“天体”的途径和手段来看待的。在体用层面和形体层面上,他把心体、性体、道体、天体视为一个层次上的概念,在邵雍看来,“观物”具备认识天地万物和人本质的功用,这种功用是“观物”具有的价值属性。他说:“夫所以谓之观物者,非以目观之也。非观之以目,而观之以心也。非观之以心,而观之以理也。”^①可见,“观物”是一种认识主体基于“一定的精神境界观照事物、看待事物的态度”^②。而“观物”的目的,自然是“求道”或“见性”,如他讲:“以理观物,见物之性”(《皇极经世绪言》卷六)。“观物”何以能“见物之性”?这是因为,邵雍把人看作是万物之灵,他在《观物内篇》中以为:“人之所以灵于万物者,谓其目能收万物之色,耳能收万物之声,……人亦物也,一物当兆物。……是知人也,物之至者也。”并且,他断定,人之至者,因其能“一心观万心,一身观万身,一世观万世”^③。邵雍的“观物”说,其目的在于求真:“圣人之所以能一万物之情者,谓能反观也。反观者,不

① 邵雍:《皇极经世绪言·观物篇》,卷六,中华书局,聚珍仿宋版,第26页。

② 陈来:《宋明理学》,辽宁教育出版社,1995年版,第122页。

③ 邵雍:《皇极经世绪言·观物篇》,卷五,第5页。

以我观物,以物观物之谓也。”这里,求真也就是“求道”,这个“道”在于人的内心:“道之道,尽于天矣。天之道,尽于地矣。天地之道,尽于物矣。天地万物之道,尽于人矣。”这就是说,天地万物之道,都生于人心。人不以好恶私情掺杂在对待事物的态度之中,就能够通过“观照”而体悟到事物的本性,由此,邵雍把“观物”与“无我”相联系起来:“不我物则能观物,圣人利物而无我,任我则情,情则蔽,蔽则昏矣。性则神,神则明矣。”^①而以“无我”“观照”事物,必然导致“圣人以喜以物之当喜,圣人之怒以物之当怒,是圣人之喜怒不系于心而系于物也”,这样,“观物”必然导致实践主体的生活态度与人生境界得到提升,最终实现了“君子之学以润身为本,其治人应物皆余事也”^②的目的。可见,“观物”对于邵雍而言,已经具备了贯通于体悟识察与实践的品格,而不仅仅只是一种态度和认识了。

当邵雍把这种“自乐”、“乐时”、“与万物之自得”的主体境界付之于诗歌的时候,“观物”自然就成为其诗学范畴的重要内容。在邵雍的诗中,诗境因为实现“观物”目的的需要,自然就会专著于“见性”、“见道”而非依靠“造境”、“写境”来主要通过“景”与创作主体的心志结合来抒情,这种情况,必然导致诗歌创作主体要通过议论来直抒心性,而不是依靠艺术技巧表现、抒发其情感,并且,诗中的主旨一定是摒弃了个体的偏见、私欲的情感,亦即是邵雍特别强调的“性”。由此而言,邵雍的诗歌表现手法,也是受到了其“观物”说的重要影响,可见,“观物”说对于邵雍诗歌风貌的形成,其价值和意义也是不应该被低估的。整体而言,邵雍提出的“观物”方式,一方面作为他写作诗歌而采取的认知与思维方法而存在,是支配其诗歌表现方式的内在思理性线索;另一方面,“观物”又作为邵雍藉以加强心性存养的手段而贯通于他的认知与践行,成为他实践道德理性与认知理性的方法,这种植根于道德伦理与诗艺的思理方式,具有道、艺合一的独特性,事实上继承了儒家与道家的技与道、言与意之辨的悠久传统而有所发展,对提升中华文化的哲理思辨具有重要价值,并起到了拓展诗歌审美意境和审美品格的作用。

① 邵雍:《皇极经世绪言·观物篇》,卷五,第27页。

② 邵雍:《皇极经世绪言·观物篇》,卷五,第27页。

二、邵雍的“邵康节”体

“康节”是邵雍去世后,朝廷给予的谥号,因此“邵康节体”是后人对他所创作的某些题材的诗歌的称呼,严羽的《沧浪诗话》已经把“邵康节体”同陈与义的“简斋体”并列,这说明在南宋后期,邵雍所创作的某些诗歌已经成为重要的诗歌范型而得到时人的推崇。宋末吴渊在《鹤山集序》中,把两宋文运更迭划分为三个阶段,以为杨亿、晏殊为一变,欧阳修、苏轼为再变,而将周敦颐后至南宋的理学派文风为三变,说明了理学派创作对南宋诗文的影响,其中就论及邵雍《击壤集》的特点,以为其“和顺集中,而英华外发”。《四库全书简明目录·击壤集提要》也评价说:“(邵雍)其诗源出寒山、拾得。然寒山、拾得之派不行于唐,而此集之派蔓延于南宋,至明代陈献章……等以讲学自名者,大抵宗之。”^①可见,邵雍诗歌的影响还是很大的。不过需要注意的是,并不是说邵雍的所有题材诗歌都被后人称道。引起南宋末人重视的,主要是邵雍那些抒发性理主旨的诗歌。

据程颢的《邵尧夫先生墓志铭》所称,邵雍有“古律诗二千篇,题曰《击壤集》”^②,今存有一千五百多首诗。邵雍诗作的内容是比较丰富的。南宋大儒魏了翁在《邵氏击壤集序》中有评价:“邵子平生之书,其心术之精微在《皇极经世》,其宣寄情意在《击壤集》。凡立乎皇王帝霸之兴替,春秋冬夏之代谢,阴阳五行之运化,风云月露之霁暄,山川草木之荣悴,惟意所驱,周流贯彻,融液摆落,盖左右逢原,略无毫发凝滞倚着之意。”^③其实,仔细推勘邵雍诗歌内容,还要丰富的多,主要诗歌内容有咏史、交游、纪事、写景、季节主题等,但以表达其性理主题的内容为最多,如他经常吟咏的名利、言默、闲适、仁者、先几等,直接把儒家传统的道德伦理内容作为诗歌表现的对象,如此大量的性理主题诗篇,这在之前是很少见的。

邵雍诗歌中有咏史诗,如《题留侯庙》:

① 邵雍著,陈明点校:《伊川击壤集》,第1页。

② 程颐、程颢:《二程集》,中华书局,1981年版,第503页。

③ 魏了翁:《鹤山集》,卷二十五,文渊阁《四库全书》,第1172册,第584页。

灭项兴刘如覆手，绝秦昌汉若更棋。卷舒天下坐筹日，锻炼心源辟谷时。黄石公传皆是用，赤松子伴更何为？如君才业求其比，今古相望不记谁。

诗篇对张良功业人生推崇备至，于慨叹中寄托遥深。咏史诗在邵雍诗歌中屡见，如《读张子房传吟》、《题淮阴侯庙十首》等，都表达出对历史兴亡的感慨，其中含有对人生、历史进行总结的意味。

邵雍诗歌中也有表达自己炽热情感的诗篇，颇有“豪放”的“本相”^①，如《感事吟》：

切玉如泥剑不虚，谁知世上有昆吾。能言未是真男子，善处方名大丈夫。士老林泉诚所愿，民填沟壑谅何辜。然非我事我心恻，珍重羲皇一卷书。

诗篇表达出诗人对民生疾苦的关注，以及内心的深刻矛盾。至于那些偏离了他所重视的“乐易”、“平和”之“性理”主题的诗篇内容，在他的诗歌中也有表现，对人生社会的深切认识，往往一发为诗中的愤懑与不平。如《题黄河》：

谁言为利多于害？我谓长浑未始清。西至昆仑东至海，其间多少不平声。

又如《偶书》传达出他对于世态炎凉如翻掌的世风的鄙夷与激愤：

堪笑又堪嗟，人生果若何？宜将万端事，都入一声歌。世态逾翻掌，年光剧逝波。静中真气味，所得不胜数。

不过，上述题材的诗歌内容，在邵雍诗作中所占的比例并不大，客观上讲，这

^① 朱熹著，黎靖德编：《朱子语类》，卷一百四十，中华书局，1985年版，第3325页。

些内容也不是邵雍本人及他人所重视的诗作题材,真正代表邵雍诗歌创作成就的,是那些抒写性理主题的诗篇。就邵雍的性理主题诗篇而言,他的诗成为阐释其理学体系和理学内容的工具,但他用来阐发其性理主题的诗篇内容,很多是他对日常生活的观察而得出认识,只不过是提升到性理的高度来阐发意蕴而已。《四库全书总目》引明代朱国桢言并进而论及邵雍诗歌的“儒语”特征:

案自班固作《咏史》诗,始兆论宗;东方朔作《诫子》诗,始涉理路。沿及北宋,鄙唐人之不知道,于是以论理为本,以修词为末,而诗格于是乎大变。此集其尤著者也。朱国桢《涌幢小品》曰:“佛语衍为寒山诗,儒语衍为《击壤集》。此圣人平易近人,觉世唤醒之妙用。”是亦一说。^①

前人注意到邵雍诗歌的“儒语”特征,其实也就是指出了邵雍诗歌以诗来阐述性理、天理、人性、人心,以及理学的体悟默察等存养工夫,这种诗歌内容才使邵雍“邵康节体”为后世重视的。邵雍诗歌中,这种题材的诗歌内容占据了大多数。如其《击壤集》卷二十有《首尾吟》一百三十五首,第一首:“尧夫非是爱吟诗,为见圣贤兴有时。日月星辰尧则了,江河淮济禹平之。皇王帝伯经褒贬,雪月风花未品题。岂谓古人无阙典,尧夫非是爱吟诗。”以下每首皆首尾相同,诗作第二句介绍写诗原由,可见有“得意时”、“半醉时”、“不寐时”、“渐老时”、“默识时”、“可爱时”、“忘言时”、“忠恕时”、“自励时”、“得意时”等,从这些内容来看,都与邵雍的理学体系中的认识论与实践论命题紧密相关,亦即以静默行止中通过体验存养工夫来认识他的“心为太极”、“道为太极”、“神与性并出于心”,以达到去“情蔽”而识“性情形体交而动植之感尽”、“能处性者,非道而何”、“因物则性,性则神,神则明”等目的。如其诗《乐物吟》:

日月星辰天之明,耳目口鼻人之灵。皇王帝伯由之生,天意不远人

^① 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百五十三,第1322页。

之情。飞走草木类既别,士农工商品自成。安得岁丰时长平,乐与万物同其荣。

祝尚书以为此诗“是整个《皇极经世书》的一个缩影,也是邵雍对自然、社会 and 历史的总的看法。从文学上说,这类所谓诗并没有诗的情韵意味”^①,应该说,这首诗反映了邵雍的“乐”主题,某种程度上是理学家强调的“观天地间乐意”亦即是“仁”之内涵的精神,从这一角度来讲,这首诗是邵雍《皇极经世书》的某些内容的“缩影”当然可以,但如果说是其全部的“缩影”,则显然是错误的。至于说到这首诗缺乏“情韵意味”,恐怕更有些问题,须知诗歌的“情韵意味”本来就是一个极有阐释空间的话题。不过,在邵雍诗歌中,多有以性理主题命名的诗篇,则是显而易见的。如《名利吟》、《言默吟》、《诚明吟》、《先几吟》、《思义吟》、《言语吟》、《安乐窝中自讼吟》、《天道吟》等,从题目就可以看出这些诗篇的内容都以抒写理学命题为旨归。但邵雍诗歌中,抒发其有关理学主旨的诗篇,多数是因景、因事而作,特别是那些于日常生活中的平常事中,以体验、察识有关性情之理而写作的诗篇,对后来诗人的影响是很大的。如因景而作的诗篇:《芳草吟》、《垂柳吟》、《春水吟》、《花月吟》、《初夏吟》等;因事而作的诗篇,就更多了,如《放小鱼》、《晨起》、《听琴吟》、《春梦吟》,以及与人交往应酬的诗篇,如《谢开叔司封用无事无求得最多》、《寄谢三城太守韩子华舍人》等,都是因事而及抒发性理的诗篇。可见,邵雍在其《击壤集序》中所言的八“因”之“观物”方法,与他诗歌的取材方式极有关联,正因如此,邵雍诗歌的内容,也表现为极强的“观物”色彩,他的诗歌由此而体现为具有独特特色的“观物以见道”的诗作主题,概括而言,邵雍那些有关性理主题的诗歌,是他理学内容如《观物内篇》、《观物外篇》等,以诗歌的形式表现而已。

邵雍诗篇的表达方式,主要有两种:一种是依靠单纯议论来表现他的理学思想和理学观点,抒写其于静默语动中体察出的理学认知与道德践行实践。如其诗《答傅钦之》:

^① 祝尚书:《论“击壤派”》,《文学遗产》,2001年第1期。

钦之谓我曰：诗欲多吟，不如少吟。诗欲少吟，不如不吟。我谓钦之曰：亦不多吟，亦不少吟。亦不不吟，亦不必吟。芝兰在室，不能无臭。金石振地，不能无声。恶则哀之，哀而不伤。善则乐之，乐而不淫。

诗篇通俗易懂，明白如话，既无深远意境有无深刻哲理，纯然表述了儒家的“中和”思想。这种诗歌写作方式，当然其出发点是为了阐释哲理，由此邵雍特别强调其“所作不限声律”，但是，诗歌作为一种文体形式自有其特征与规律，以这种形式写作诗歌，必然导致了诗歌特征的弱化，伴随着邵雍的“邵康节体”的流行，以至于出现了“语录体”等诗歌创作流弊，不能不说是与这种创作方式有关。

另外一种是因物（事、情、景、缘）而发，其主题指向是性理。邵雍无疑对此最为得意，他在《伊川击壤集序》自述作诗旨趣，其中强调：“（所作）如鉴之应形，如钟之应声，其或经道之余，因闲观时，因静照物，因时起志，因物寓言，因志发咏，因言成诗，因咏成声，因诗成音，是故哀而未尝伤，乐而未尝淫。虽曰吟咏情性，曾何累于性情哉！”

可见，他所用的“以物观物”方式来写诗，与他所独创的“观物”方式来体悟、构建他的理学体系是相同的思理，这八“因”所凭借的“物”，不管是“闲”、“静”、“时”、“物”，还是“志”、“言”、“咏”、“音”，都是他皆以抒写其理学体系与理学命题的手段和途径，当然，所谓“志”、“言”、“咏”、“音”，讲的是他以“物”为凭借而通过吟诵、歌唱以及语言文字来表达其所思所感被过滤掉了“情”之后的“性”，这几个词实际上都是讲诗体的存在形式而已。可见，邵雍“观物”的具体途径，实不外乎创作主体的时间存在之态“时”、“闲”、“静”，与创作主体的认知与情感诱发原因“物”，说到底，他以“观物”方式来写诗，与中国传统诗学史上的“言志”、“缘情”说并无二致，只不过邵雍特别强调不以外物而动好恶之心、攀援之情，不生偏见、私欲等“情蔽”而已。他所讲的“不沿爱恶，不立固必，不希名誉，如鉴之应形，如钟之应声”，就是上述意思。

除了上述在诗歌内容、主题及表现方式上的特征之外，“邵康节体”的诗

境建构方式,对宋诗诗境的构造也产生了重要影响,值得重视。作为主要以理学内容为反映对象的诗体,“邵康节体”在诗境建构上的一大特色是,创作主体与道德实践主体合二为一,诗篇内容凸显、抒写的主题,是诗歌创作主体与道德实践主体的道德理性与认知理性相结合的、与内向性道德践行体验与识察有关的理学命题,因此,作为现实生活中道德主体的投射物,“邵康节体”呈现出因为维系人伦道德等形而上的道德伦理品格而具有的崇高与优美境界,这种境界,是对中国传统诗歌境界理论的突破。

这里,有必要提及王国维的诗境构造理论与邵雍诗境构造的不同。王国维的“无我之境”说与邵雍的“以物观物”的“观物”说在观察、认识事物的方法上有一定的相似之处,不过,具体到诗歌表现方式而言,邵雍的“以物观物”所得的义理、规律,主要是通过诗歌创作主体在诗篇中体现出的强烈的主体色彩而表现出来,王国维的“无我之境”则强调创作主体的情、意、趣等审美指向与诗中的景、境融合为一体。他在《人间词话》中说:“词以境界为最上”,“有有我之境,有无我之境。……‘采菊东篱下,悠然见南山’,‘寒波淡淡起,白鸟悠悠下’,无我之境也。有我之境,以我观物,故物皆著我之色彩。无我之境,以物观物,故不知何者为我,何者为物。古人为词,写有我之境者为多,然未始不能写无我之境,此在豪杰之士能自树立耳。”^①王国维在这里谈到的是词体的境界建构问题,但我们以之观察诗歌诗境的建构,亦未尝不可。从上边所引可以看出,王国维讲的“以物观物”等与邵雍的“观物”说极其相似。显然,邵雍使用“观物”的形式写诗而主要通过创作主体的意趣、议论来反映其诗作主旨,而不是主要沿着王国维所揭示的艺术规律来表达诗歌主旨,是一个值得注意的现象。仔细想来,邵雍以“观物”的理学思理用来作为写诗的指南,诗歌成为其阐发性理的手段和工具,这固然是拓展了诗歌的功能,但从另一方面而言,也降低了诗歌的艺术审美价值。以这种理论为导向写作诗歌,自然就使诗歌失去了艺术的独立性和艺术特征。因此,邵雍诗歌多以创作主体的“现身说法”来阐明诗作主旨,也是自然的事情,他的诗歌由此也形成了创作主体与道德实践主体合二为一的独特诗境之美,并且,当他所追求

① 《蕙风词话 人间词话》,人民文学出版社,1960年版,191页。

的现实功利物欲服从于其道义理想时,诗篇由此而显示出一种道德的尊严和正义所带来的崇高之美,这种美学品格恰恰是赵宋政权建立以来,所缺乏的。当然,邵雍诗歌中也有些诗篇达到了王国维所讲的“无我之境”的审美境界,如其《高竹八首》其三:

高竹碧相依,自能发余清。时时微风来,万叶同一声。道污得夷理,
物虚含远情。阶前闲步人,意思何清平。

诗篇名为写竹,但其中蕴含着强烈的主体情志,竹与人共同构成了诗境。不过整体而言,邵雍以这种方式表达其哲理思考的诗篇是比较少的。

由于邵雍诗篇中独特的“观物”方式,及其理学思理和理学命题的诗作主旨,造成了他诗歌诗境的新奇性,遂使“邵康节体”成为赵宋诗歌的一种新的审美类型。“邵康节体”成为诗歌范型并成为流行的诗歌范式后,对北宋中后期及南宋诗歌的发展产生了重大影响。《四库全书总目》对此有总结:“毁之者务以声律绳之,固所谓谬伤海鸟,横斥山木;誉之者以为风雅正传。庄昶诸人转相摹仿,如所谓‘送我一壶陶靖节,还他两首邵尧夫’者,亦为刻画无盐,唐突西子,失邵子之所以为诗矣。况邵子之诗,不过不苦吟以求工,亦非以工为厉禁。如邵伯温《闻见前录》所载《安乐窝》诗曰:‘半记不记梦觉后,似愁无愁情倦时。拥衾侧卧未欲起,帘外落花撩乱飞’,此虽置之江西派中,有何不可?而明人乃惟以鄙俚相高,又乌知邵子哉?”^①应该说,四库馆臣对“邵康节体”的评价,是比较公正的。学习“邵康节体”而不当所造成的流弊,自不应有邵雍负责。不过,邵雍的“邵康节体”诗歌,因其适应了赵宋理学的发展需求,至于衍化、发展成为南宋至元明的“语录体”、“浅俗体”,在中国诗歌史上产生过较大影响,则是事实。“邵康节体”,因其正反两方面的创作经验与教训,值得我们重视。

^① 永瑤等:《四库全书总目》,第1683页。

第三节 周敦颐、程颢、张载的性理诗

周敦颐、张载、程颢等人,以其历史因缘而凭纯粹绝人之姿,或发扬天性举而中节,或强学精思穷通天际,于传统儒学的核心根本处阐发幽微,洞见精义,开创出一种天人同理、万物一体,以成就圣人为旨归的新儒学学问,最终把儒学提升到崭新的境界,成为后世难以超越的理学体系。

诗歌,作为传达人们心志情感的文化载体,也被这些理学家所重视,他们或以之为抒发抱负、宣泄情感的工具,或以之为讲学群从、阐扬义理的手段,或以之为交游酬唱、委蛇应付的媒介,于诗意诗境中传达出这些理学家的多种人生姿态和意趣。不过,从诗歌发展史的角度看,为后人重视并成为代表他们诗歌成就的,当属这些理学家创作的性理诗。邵雍、周敦颐、张载、程颢等人,以诗歌抒写他们各自所认知、构建的理学内容,反映其理学旨趣,表达他们对天地万物构成及运行规律的看法,从而使他们的诗歌体现出浸润着鲜明理学审美意味的独特境界,这些诗,后人统称为“性理诗”。但同样是性理诗,由于这些理学家各自的理学体系和其体悟、践履的不同认知与体验,以及由于个人禀性气质的不同,在诗歌中体现出来的风格特征也有所不同。

一、周敦颐的性理诗

周敦颐(1017—1073),字茂叔,原名敦实,避英宗讳改。道州营道(今湖南南道县)人。历任洪州分宁县主簿、南安军司理参军、合州判官等,所在均有治迹。在南安时通判程珣因慕其学,令二子程颢、程颐学于周敦颐,尝教令寻“孔颜乐所乐何事?”^①故程颢言:“自见周茂叔后,吟风弄月以归,有吾点也之意。”又曰:“茂叔窗前不除,问之,云:与自家意思一般。”^②黄庭坚评曰:“濂溪先生胸怀洒落,如光风霁月。”李侗谓:“山谷此言,善形容有道者气象。”^③朱熹曰:“山谷谓周子洒落者,只是形容一个不疑所行,清明高远之意。若有

① 黄宗羲:《宋元学案》,第519页。

② 朱熹编,张伯行集解:《近思录》,《丛书集成初编》,第15页。

③ 朱熹:《朱熹文集》,文渊阁《四库全书》,第453页。

一毫私吝心,何处更有此等气象邪?”^①又赞其遗像曰:“风月无边,庭草交翠。”^②周敦颐生前学术地位不高,死后因南宋胡宏、朱熹、张栻等人推扬,特别是得张栻“道学宗主”赞誉后,才确定了理学开山祖的地位。后黄宗羲评价:“孔孟之后,汉儒止有传经之学,性道微言之绝久矣。元公崛起,二程嗣之,又复横渠诸大儒辈出,圣学大昌。”由此可见周敦颐的理学地位。^③

今本《周元公集》存周敦颐诗28首。尽管数量较少,但在理学家看来,其中蕴含有极高的道德境界和理学情趣,《四库全书总目》评价说:“诗文亦多精粹深密,有光风霁月之概,《朱子语类》谓:‘濂溪在当时人见其政事精绝,则以为宦业过人;见其有山林之志,则以为襟袖洒落有仙风道气。’又谓:‘濂溪清和。’《孔毅甫祭文》称:‘公年壮盛,玉色金声,从容和毅,一府皆倾其气象。’可想观此言,足以知其著作矣。”^④四库馆臣引朱熹所评,把周敦颐其人理学素养与政治才能等与其诗风联系在一起讨论,确实抓住了周敦颐诗风的某些品格,为深入探讨周敦颐的性理诗提供了一个比较妥当的研究视角。

从诗歌题材上看,周敦颐现存的28首诗可以分为山水纪游诗、纪事诗、哲理诗、悼诗、和人诗、别诗、寄送赠人诗等七类。山水、纪游诗有:《天池》、《剑门》、《石塘桥晚钓》、《游大林》、《宿宗圣》、《同友人游罗岩》、《游赤水县龙多山书仙台观壁》、《题寇顺之道院壁》、《喜同费长官游》、《同石守游》、《题太颠壁》、《题惠州罗浮山》、《题邓州仙都观》、《题浩然阁》、《题濂溪书堂》;悼诗有:《忆江西提刑何仲容》;哲理诗有:《书舂陵门扉》、《静思篇》;纪事诗有:《夜雨书窗》、《牧童》、《春晚》、《宿山房》;和人诗有《和费君乐游山之什》;送别诗有:《香林别赵清献》、《江上别石郎中》;寄送赠人诗有:《赠谭虞部致仕》。可见,周敦颐现存诗歌多以山水纪游为诗歌题材。从上述诗歌来看,周敦颐诗歌主旨包括:

抒写理学的“慎几”、“慎动”主题,强调“自掩”以为功。如其哲理诗《书

① 朱熹:《朱熹文集》,文渊阁《四库全书》,第453页。

② 朱熹:《朱子语类》,《丛书集成初编》,第15页。

③ 黄宗羲:《宋元学案·汉上学案》,卷十一,第481页。

④ 永瑢等:《四库全书总目》,第803页。

春陵门扉》：“有风还自掩，无事昼常关。开阖从方便，乾坤在此间。”^①诗篇以“门扉”为题，抒发自己的一些人生感受，强调“自掩”、“常关”，为应付外物的手段，“关”、“掩”为“静”态，这与周敦颐理学内容强调“慎动”、“知几”、“无欲”等为“去恶之大功”是一致的，可见，周敦颐以诗歌为传达理学命题的手段，从对外在事物的“物理”中通过体察来悟得“道”，这与当时邵雍、程颢等人的诗歌走的是同一路径。另外，《静思篇》所表达的守静、安于闲逸等诗旨，也与“慎几”、“慎动”主题相关。

强调守贫乐道，胸怀风月，独寻“乐”趣。如其《濂溪书堂》：

元子溪曰濂，诗传到于今。此俗良易化，不欺顾相钦。庐山我久爱，买田山之阴。田间有流水，清泚出山心。山心无尘土，白石磷磷沉。潺湲来数里，到此始澄深。有龙不可测，岸木寒森森。书堂构其上，隐几看云岑。倚梧或欹枕，风月盈中襟。或吟或冥默，或酒或鸣琴。数十黄卷轴，贤圣谈无音。窗前即畴圃，圃外桑麻林。芋蔬可卒岁，绢布足衣衾。饱暖大富贵，康宁无价金。吾乐盖易足，名濂朝暮箴。元子与周子，相邀风月寻。^②

诗篇中除了写庐山之田、书堂环境之外，重点突出了诗人书堂生活的惬意，以及安于贫困、不追求物欲的生活方式，表达了自己的向往“风月”的“乐道”胸襟。诗中着意突出的物象是“清”、“无尘”，风俗为“不欺”，堂中的生活为或语或默，或酒或琴，或书或枕。在诗中，人与物，堂与境，相处和谐，诗人的“乐道”与“处困”都因“无欲”而取得统一。从周敦颐的理学观来看，他特别重视“诚”为宇宙和人的性体、仁体本源，“慎动”、“无欲”为“去恶”之大功，“体悟孔颜乐处”等，都在诗中得到反映。显然，诗中表达的诗旨，正是周敦颐理学伦理的诗化表达。类似主旨的诗作还有：《石塘桥晚钓》，表达荣辱不动心、不为利禄羁绊的主旨，同周敦颐的静为性之极、无欲为修心之要等相关；《牧童》

① 傅璇琮等：《全宋诗》，卷八，第5065页。

② 傅璇琮等：《全宋诗》，卷八，第5064页。

表达“乐意”，此“乐意”当然是“太平歌”；《喜同费长官游》表达心不为利名所动的追求等。可见，周敦颐在诗中所表现的“乐趣”、人生向往等，都是与其理学追求紧密相关的。

体现“观天地生意”的“万物一体”情怀，强调“仁”为天地之本、人之本。如其诗《春晚》：

花落柴门掩夕晖，昏鸦数点傍林飞。吟余小立阑干外，遥见樵渔一路归。

诗篇渲染花落夕阳下，于家园看昏鸦共渔樵一同共存的情景，诗中人面对此景，心并不为所动，只是心如镜一般，“照见”此一天地之境，显然，这一诗境与周敦颐理学中的“主静”、“寂然不动”命题是一致的，而“主静”、“寂然不动”等都是达到其主张的人类最高境界“人极”即“诚”的途径。诗中，夕阳物境、昏鸦傍林、人物闲吟、渔樵归家，组成一幅万物一体而生意盎然的图画，这就是天体之“生生不息”的“仁德”，落实到人就是“仁义礼智信”所谓“五体”。又如其诗《同石守游》：

朝市谁知世外游，杉松影里入吟幽。争名逐利千绳缚，度水登山万事休。野鸟不惊如得伴，白云无语似相留。傍人莫笑凭栏久，为恋林居作退谋。

诗篇之中，野鸟、白云与诗中人和谐相处，这正是“万物一体”而具有“生生不息”之意的理学追求。除此之外，诗中还抒写了诗人留恋世外游而反观人世，感到只有度水登山方摆脱名利所缚，因此有了退居以修德的打算。

除了上述诗歌主题以外，周敦颐诗篇中还有其它主题。如《题浩然阁》表达出儒者常有的企图建立事功的情怀，《剑门》表达了对夜不闭户政治景象的推崇，《题太颠壁》反思韩愈对待佛教徒态度等。可见，周敦颐诗歌主旨还是比较复杂的。

二、程颢的性理诗

程颢(1032—1085),字伯淳,河南伊川人。他和他的弟弟程颐并称“二程”,开理学“洛学”一派。程颢年轻时举进士,后任过县主簿、县令、著作佐郎。神宗时王安石变法,程颢任太子中允权监察御史里行,后改签书镇宁军节度判官、太常丞、知扶沟、监汝州酒税等职。元丰末哲宗即位,召为宗正寺丞,未行,以疾终,死后葬于伊川,太师文彦博题其墓表,称“明道先生”,后来学者皆尊为“明道先生”。

程颢存诗 67 首,从诗歌题材来看,可以分为写景诗、应酬唱和诗、纪游诗、送别诗、咏物诗与悼诗。其中,纪游诗与咏物诗最多,写景诗次之,悼诗只有一首。与周敦颐相同,程颢多用记游诗、写景诗来表达自己的理学思想以及人生感悟。在诗中他所抒发的性理主题有:

天地万物一体。以这一类理学主题为诗旨的诗歌,在程颢诗中多数又与他所抒发的另一类理学主题——“乐”主题结合在一起。如他的名篇《偶成》:

云淡风轻近午天,望花随柳过前川。旁人不识予心乐,将谓偷闲学少年。^①

诗篇前二句写景,交代诗人在接近中午的时刻外出游玩,他描述了天地之间的风景与物况:云淡,风轻,花、柳成荫,诗人就在这春末夏初的季节中信步而行,感受着天地生意生生不已,感到自己与外在的气候、生物气息一致,身心与之打成一片,因此而有一种愉悦,这种感受显然脱离了一切的私欲与物欲,而把精神境界提升到察识宇宙万物的“生意”亦即天地万物之“仁”上来,显然,按照程颢的理学思想,这种“乐”也就是天地降临到人身上的“性”,由此而言,程颢诗中所乐的是识察天地万物与人的“本性”,对人来讲,所乐的是人的“仁”性,亦即“德”,这个“仁”性因于天地万物相沟通而具有了本体的意味。这种与物同体、和顺性定的理学主旨,成为程颢此诗的诗旨所在。值得

① 程颢、程颐:《二程集》,中华书局,1981年版,476页。下引程颢诗皆出自该版本,不另注。

注意的是,本篇所写的时间是中午,而在中国诗歌史上,写景多以拂晓与傍晚为多,因为人的情志容易为此际的景物所感,而生发出面对时空物变之际的强烈心绪体验,这一传统从第一首山水诗曹操的《观沧海》就成为了一种诗歌的范型,在程颢之前的唐宋诗人在写景抒情类型的诗歌中,也多取早、晚时空的景物来作为反映情感的对象,像程颢这样取中午景物来抒发情志的诗篇,并不多见。显然,程颢通过中午生机茂盛的景物以抒发天地万物生生不已主题,无意间却突破了中国抒情诗歌中的取景传统,这正说明了理学性理诗对于诗歌诗境的新贡献。以抒写天地万物为一体的主题的诗篇,还有:《和诸公梅台》、《后一日再和》、《戏题》、《和咏草》、《秋日偶成》(之二)、《是游也得小松黄杨各四本植于公署之西窗戏作五绝呈邑令张寺丞》等。

“乐意”主题。程颢诗歌中,对理学重要命题“乐意”十分关注,他的诗歌在反映诸多理学主题中,要算对“乐意”主题最重视。总结而言,程颢诗篇中对“乐意”主题的抒写主要可以分为三种:一是安贫乐道之“乐”,如其诗《秋日偶成》:

寥寥天气已高秋,更倚凌虚百尺楼。世上利名群蠛蠓,古来兴废几浮沤。退居陋巷颜回乐,不见长安李白愁。两事到头须有得,我心处处自优游。

诗篇抒写秋日登楼所感,由登楼而仰观俯察,思索人生兴废名利,抒发自己贫贱乐道、不以外物干扰内心因道而乐的情怀。显然,这里的“乐”是诗人对人生名利兴废都舍之如敝履所致,只有“道”才是诗人的“乐”之所在。反映这一主题的诗篇,还有《和邵尧夫打乖吟二首》(其一)、《和王安之五首》(其一、其二)、《酬韩持国资政湖上独酌见赠》等。二是因定性而和乐。如其诗《晚春》:

人生百年永,光景我逾半。中间几悲欢,况复多聚散。青阳变晚春,弱条成老干。不为时节惊,把酒欲谁劝。

诗篇抒写自己不以外物(光景、悲欢、聚散)、季节、盛衰变换而改变自己心境,表达了诗人的理学主张,即以为人的情感应该完全顺应事物的自然状态,情感应该顺延事物的来去,不以个人的利害而产生不宁的心境,达到这一境界,则人生自然呈现和乐之美(《答横渠张子厚先生书》)。程颢反复强调的“槛前流水心同乐,林外青山眼重开”(《和尧夫西街之什二首》),“醉里乾坤都寓物,闲来风月更输谁”(《和尧夫首尾吟》),“道人不是悲秋客,一任晚山相对愁”(《题淮南寺》)等,都是抒写心因“定性”而和乐的主题。三是天地生趣之乐。如其诗《春日江上》:

新蒲嫩柳满汀洲,春入渔舟一棹浮。云幕倒遮天外日,风帘轻扬竹间楼。望穷远岫微茫见,兴逐归槎汗漫游。不畏蛟螭起波浪,却怜清泚向东流。

诗篇写景很有特点,蒲嫩柳满,云幕倒遮,山野苍茫,人在天地间漫游,心境和乐,与天地万物共有生机乐趣。反映这一主题的诗,往往又与“天地万物一体”主题的诗相交融,反映出程颢以与天地万物共融一体的乐趣。

程颢的诗歌,还有归隐主题、建功立业主题等诗作,不过这些主题的诗歌数量并不多。程颢诗歌在诗歌史上的意义,主要是他深化和发展了周敦颐的“乐意”主题,以及反映天地万物为一体的诗歌主题,抒写这两类主题的诗歌,为中国诗歌带来了迥异于以往的审美意趣,也为后世的性理诗树立了重要的诗歌范型。

三、张载的性理诗

张载(1020—1077),字子厚,祖籍大梁(今河南开封),生于长安。因久居陕西奉风府郿县横渠镇讲学,学者多称他为横渠先生。熙宁初任崇文院校书,熙宁末同知太常礼院,到官不久,谒告而归,行至临潼,卒于馆舍。

张载存诗16首。从诗题上看,他的诗较之周敦颐、程颢的诗更为集中于抒写理学命题,如《君子行》、《圣心》、《老大》等,表达其理学思理与理学追求。与周敦颐、程颢诗歌相比,张载也有诗表达他的理学思想,如其诗《芭

蕉》:

芭蕉心尽展新枝,新卷新心暗已随。愿学新心养新德,旋随新叶起新知。^①

诗篇借芭蕉成长时所表现出的物象来表达学以进德、学德相随而俱进,学德互为条件的主旨。这一诗作主题与张载理学思想中的“反本”、“成性”观点相通。张载以为“性犹有气之恶者为病,气又有习以害之,此所以要鞭辟至于齐,强学以胜其气习。其间则更有缓急精粗,则是人之性虽同,气则有异”(《张载集·语录下》)^②,而为学之大益就在于自我砥砺以变化气质,从而能够穷天地万物之理,提升道德境界。值得注意的是,张载强调通过学习以进德,而以穷研物理来“观”之,对他来讲,这种“观物”以“穷理尽性”的体悟方式,与其诗歌表达主旨的思路是一致的,诗篇表明理学性理诗对诗歌主旨的表现方式是有影响的。

张载的诗作也表现出他的另外一些理学主张。如其诗《贝母》表达了他的变化气质以求“成性”的主张:

贝母阶前蔓百寻,双桐盘绕叶森森。刚强顾我蹉跎甚,时欲低柔警寸心。

贝母为多年生草本植物,诗中通过查看贝母成长的环境,以为贝母之所以于蔓草之中生机繁茂,是由于能“盘绕”柔转的原因,诗篇由此而展开联想,提及自己因刚强气质而致生平抱负成蹉跎,功业成就艰难,所以细想起来应该经常保持警惕,以“低柔”来变化气质。显然,诗中抒发的主题,与张载理学思想中的变化气质以“成性”主张相关。张载以为:“人之刚柔、缓急,有才与不才,气之偏也。天本参和不偏,养其气、反之本而不偏,则尽性而天矣。性未成则

^① 张载:《张载集》,中华书局,1978年版,第269页。下引张载诗皆出自此版本,不另注。

^② 张载:《张载集》,第326页。

善恶混,故亶亶而继善者斯为善矣。”(《正蒙·诚明篇》)^①

又如张载的《君子行》:

君子防未然,见几天地先;开物象未形,弭灾忧患前。公旦立无方,不恤流言喧。将圣见乱人,天厌惩孤偏。窃攘岂予思,瓜李安足论!

诗中主题反映了张载的理学思想,表达了他的君子应该“见几”、“防微”、“成德”的主张,显然,诗作主题就是他的理学命题。除此之外,张载在《送苏修撰赴阙四首》(之四)表达了他的“查机”、“著变”思想:“事机爽忽秋毫上,聊验天心语默间”;在《土床》诗中,表达了他的看轻嗜欲,定性思想:“万事不思温饱外,漫然清世一闲人。”可见,张载以诗歌来抒写其理学思理和理学命题,理学命题和范畴都成为其诗学的命题与范畴。这一特征,同周敦颐、程颢相似,为他们所创作的诗歌带来了独特的诗境和审美意蕴,并为中国古代诗歌提供了独特的道、艺并进的诗学思理可能性,所产生的影响是非常深远的。

四、理学性理诗的诗境与审美意蕴

周敦颐、程颢、张载等为代表的理学家,他们所创作的性理诗,开创了中国诗歌史上以理学命题为诗歌主题和诗歌内容的诗歌类型,这一类诗歌,除了在诗歌题材、诗歌内容和诗歌主题方面表现出与前不同的特征以外,值得注意的还有他们在诗境构成和审美意蕴上体现出的共同特征。

性理诗因为着意抒写理学命题而具有崇高道德之美的诗境。无论是周敦颐诗歌抒发理学的“慎几”、“慎动”主题,强调“自掩”以为功的《书春陵门扉》,表达自己“观天地生意”的“万物一体”情怀,强调“仁”为天地之本、人之本的《春晚》;还是邵雍抒发自己贫贱乐道、不以外物干扰内心因道而乐的情怀的《秋日偶成》,抒发“天地万物浑然一体”的《偶成》,都展示出一种道德主体静心向内追求道德自我完善而轻外在物欲人情的高致情怀,这种情怀往往给人一种脱俗、无尘的道德审美体验,从而外显为一种崇高美境。可以说,性

^① 《张载集》,第23页。

理诗以理学旨趣为旨归的诗歌创作目的,因其重在关注道德个体的内在修养,以及由内在修养而发散于外的“气象”,遂使性理诗表现出独特的以凸显创作主体的道德人格为重要内容的诗境特征。

从诗歌诗境构造与表现手法而言,为了体现道德伦理和道德追求目的,诗人在创作诗篇时,往往特别注重以诗篇主旨来约束表现方法,具体说来就是以情裁景、以情生境,而与传统诗歌尤其是唐诗那种情景交融来表现诗歌主旨,反映作者情怀的诗境构造方式迥异。如程颢的《偶成》诗,作者为了表现自己追求与万物一体的“乐意”,突出其乐为对天地万物“生生不已”的“仁”界意趣,特别选择传统诗歌很少取景的“近午”,而对这一时空间景物的取择,又以专写其生极茂盛的花柳,以此而沟通了天地万物的“生生不已”与自己所体验到的“天地仁德”相统一,表达出自己的“乐意”所在,显然,这种取景方式与诗境构造方式,无形中就具有了道、艺贯通的特性。

性理诗把理学命题与理学思理带进诗歌创作中,由此扩大了诗歌的审美类型。在理学性理诗出现之前,中国诗歌抒情性主要体现为悲音,举凡穷愁失路、亡国丧离、宦宦离家、避战流转等,是诗歌史上最为感动人心的主题,与之形成鲜明对比的,是“乐”主题的诗歌只占诗歌史的极少数分量。韩愈、欧阳修注意到这一点,韩愈提出了“穷苦之言易好”(《荆潭唱和诗序》)^①的命题,欧阳修提出了“诗穷而后工”(《梅圣俞诗集序》)^②的命题,都说明了“悲”音在中国诗歌史上所占的重要地位。理学诗之前,宋代的“赏花钓鱼宴”诗已经开宋代诗歌着意铺写“乐”意主题之美,但是,这一类诗歌往往陷于堆砌词藻、铺陈场景,其诗歌主题都为颂美王政,这种套式化、类型化的“乐”主题诗歌创作,流弊是很大的。理学性理诗则扩大了“乐”主题的内涵和诗歌意趣,举凡安贫乐道、以与天地万物一体为乐、定性观物为乐等,都成为理学性理诗所乐于表达的诗歌主题。另外,自周敦颐、程颢、程颐等理学家开始重视的“气象”命题,也开始在性理诗中出现,并逐渐影响到同时代诗人。自周敦颐提出“观天地万物气象”^③而为程氏兄弟继承发挥之后,复经后来理学家如朱

① 韩愈著,屈守元主编:《韩愈全集校注》,四川大学出版社,1996年版,第1671页。

② 欧阳修著,李逸安点校:《欧阳修全集》,卷四三,第612页。

③ 程颐、程颢:《二程遗书》,卷六,上海古籍出版社,2000年版,第134页。

熹等人的推扬,“气象”遂含有了“自在”、“道”等与实践主体有关的道德伦理范畴,这一范畴同时也与诗学范畴相沟通,也具有了“清”、“淡”、“言意自在”等诗学审美范畴内容。^①此外,“自在”、“慎动”、“诚体”、“观性”等一些理学命题和范畴,都因为创作主体以诗歌为悟道的途径和手段,也成为诗学的命题和诗学范畴,这种转换,无疑增加了诗歌的审美类型。

以周敦颐、程颢、张载等人性理诗的出现和成熟为标志,宋代诗歌迎来了新的时代。性理诗因其沟通了理学思维与诗学思维,并把理学命题和理学旨趣引入到诗歌创作和诗学批评中,这就导致了诗歌创作和诗学审美方面的新变化。显然,为了表现理学主题,表达创作主体的理学主张和深刻的道德体验,除了传统的取景以抒情之外,依靠议论来说理来表达诗旨,较之写景来得更加直接,这就使宋诗以议论来说理的表现手段在欧阳修、苏舜钦、梅尧臣等人开辟草莱的基础上更加前进了一步,由此导致了南宋盛行不衰的“语录体”、“讲学体”、“浅俗体”等怪异诗体的产生;并且,理学性理诗对传统的写景以抒情的诗歌表达方式也产生了巨大影响,代表唐诗胜境的情景交融、情由景生因性理诗的影响而一变为因情裁景,诗作中所表达的情与景往往产生脱离,宋诗的情致性减退而哲理性加强,后人批评的宋诗“味同嚼蜡”特征,不能不说与性理诗有一定的关系。应该说,性理诗从正反两方面都为诗歌的创作提供了经验,其成就与不足都是很显著的。

第四节 理学诗派的影响

从中国诗歌史的发展进程来看,理学诗无疑是理学文化思潮在诗歌艺术上的表现。理学的思理、范畴、命题以及其中浸含着的人文哲思意趣和文化心态,成为时代文化风尚和文化精神的核心所在。由此而言,生活于理学时代的文人士大夫,其人生意趣和哲思情感,自然会被熏染成带有理学气息。当然,理学的发展,也历经了一个类似原始儒学一样的发展历程,亦即子学状态下的理学,逐渐因为不断发展和被神圣化而成为经学状态的过程,在这一

^① 参见王培友:《“气象”何以“近道”》,《中国诗歌研究动态》,2010年,第六辑。

演变和发展过程中,理学的地位和影响呈现出逐渐扩大的趋向。其中,理学诗作为理学思想的一种载体形式,随同理学的广泛传播和扬弃发展,也与理学一起被学习和继承、发展,最终成为一种文化经典而得到价值彰显。不过,具体到理学诗派的影响而言,情况还要复杂一些。究其原因,一是理学诗派并不是一个有明确诗学主张和相对固定人员组成的诗歌创作团体,而是后代文学史家对以周敦颐、邵雍、程颢、张载、程颐等理学家所创作诗歌的称呼,这一创作过程自北宋中后期延续到南宋乃至元明,其间有很大的人员构成出入,并且,理学诗人的诗歌主张也有很大不同;二是理学诗派的文学史影响也是一个逐渐发展的过程,理学从子学状态到经学状态的发展过程,也带动了理学诗派经历了一个逐渐经典化的过程。在这一过程中,理学诗派施加影响的途径、手段和涉及的诗学范畴等,都各有不同。因此,对理学诗派的文学史影响进行分析,是一个极具挑战性的课题。

一、理学诗派发生影响的历史进程

以邵雍、周敦颐、程颢和程颐等为代表的理学诗派,他们所创作的理学诗,在其生活的时代并没有产生很大影响。究其原因,这一时期的理学从其范畴、体系、思理指向、命题而言,尚处在建构、发展期;从理学诗创作者的社会地位与文化成就而言,还比不上那些占据优势政治地位并产生广泛影响的诗歌创作者。另外,北宋理学“五子”主要活动的时间为嘉祐、元丰、元祐时期,这一时期,有晏殊、欧阳修、梅尧臣、张先、王安石、赵抃、范仲淹、宋祁、宋庠、苏颂等人光耀于前,苏轼、黄庭坚、秦观、张耒、晁补之等人争光并起于后,无论是从创作成就来讲,还是从才具器识而言,理学诸人是不能与之比肩的。正如钱穆所言,此期理学“精微有余,博大转逊……绝少对文章有兴趣”^①。这一时期,理学尚处于子学状态,理学诗尚不能够凭借其影响取得诗歌范型的地位,理学诗派自然也处于影响比较微弱的地位。期间,虽有司马光、富弼、文彦博等人对邵雍诗体大力推扬,但文化导向能够产生效应尚需时间,何况,司马光等人的推扬其着眼点并不在于邵雍的诗歌。因此,理学诗派在诗坛上

^① 钱穆:《宋明理学概述》,第29页。

还处于一个并不起眼的位置。

理学诗和理学诗派对诗歌创作产生比较重要的影响,是与理学思潮兴起相一致的。宋室南渡后,由王安石倡新学于先,而为蔡京、秦桧等人继承发扬于后,因其直接动摇了统治秩序,削弱了统治基础,最终导致了北宋政权覆亡,特别是秦桧以之为和平绥靖的投降政策服务,而受到士人的猛烈抨击。显然,作为统治思想重要支撑的新学不被认同的现实,就迫使知识阶层急于寻找到替代品。因此,与崇尚道德气节、图谋收复中原的爱国士人文化意识的觉醒相关,主张完善个体道德人格、把修身至平天下视为一体的理学思想,便迅速发展并很快就成为社会的主导文化。这一时期,理学体系经过近百年的孕育也开始成熟,理学得杨时、胡宏、吕祖谦、陆九渊、张栻、朱熹等人多方开拓而臻于大成。道统构建的需要,遂使理学诸人追本溯源,不约而同地把宋代理学发源定位为北宋“五子”的天才发现。伴随着这一理学道统的确立,理学诗歌因其载道功能且又具有吟咏性情的诗艺价值,遂受到重视,因此,仿作、摹写理学诗成为南宋盛极一时的风气,北宋“五子”的诗歌也就成为备受推崇的诗歌范型而对后继者产生了广泛的影响。

从诗体上来看,理学诗派直接培育、促进了南宋“击壤体”、“浅俗体”、“讲学体”、“语录体”等诗派及诗风的形成。据祝尚书研究,因为“《文章正宗》与《濂洛风雅》强化了理学家诗人的宗派意识”,所以“理学诗派实际上是由此两书而成立”^①,但这种论断可能并不符合历史实际。这种认识显然把理学诗派的成立时间延后了不少。实际情况是,随着理学逐渐占据了南宋占优势地位的意识形态,学习、摹写理学诗成为一种风气,在此背景下,才出现了真德秀《文章正宗》与金履祥《濂洛风雅》这两个诗文选本。至于《四库全书总目》以为自《濂洛风雅》出而“道学之诗与诗人之诗,千秋楚越矣”^②,只能说是此书所选纯以理学性理主旨为唯一的标准,并不能说明理学诗派由此形成。刘克庄所言“近世贵理学而贱诗,间有篇咏,率是语录、讲义之押韵者耳”(《跋吴帅卿杂著·恕斋诗存稿》)^③,那也只是刘氏偏激之见,须知刘克庄的

① 祝尚书:《论“击壤诗派”》,《文学遗产》,2001年第2期。

② 永瑤等:《四库全书总目》,第1737页。

③ 刘克庄:《后山先生大全集》,四川大学出版社,2008年版,第2878页。

很多诗文评并非妥当。追溯起理学诗派的发源,那也如长江、黄河的源头一样,始则涓涓细流源头多出,中而广阔,不能因为其广阔才认定为是长江、黄河之水的源头。具体到“邵康节体”或“击壤体”而言,早在邵雍生前,已经有多人与之应酬唱和,其中很多唱和诗就有意学习邵雍专门以理学主题而旨归的诗歌取材方式,表达理学意趣,如程颢、司马光等人都有的一些这样的作品。就南宋诗人而言,学习邵雍“邵康节体”与学习理学诗也许是同步的。同“理学诗”被广泛推崇一样,“击壤体”诗歌成为南宋诗人学习的一种诗歌范型而存在。祝先生以为“击壤体”的形成,当在宋末元初数十年内,与两个理学总集及理学自身的发展进程密切相关。^①显然,“邵康节体”自邵雍时已经存在,不能因为邵雍或同时代的人没有命名就无视这种存在。至于南宋很多理学家及诗人在学习“邵康节体”过程中,因为学识素养所限,片面地发展了邵雍诗歌中的“押韵”而形成了“理障”、“儒语”等特征,那是后学者的弊病。显然,无论是“击壤体派”或是更广泛意义上的“理学诗派”,不能以上述两书的编成为标志。由上分析,还是把“理学诗派”以及“击壤体诗派”看作是一个逐渐发展的过程较为适宜,理学诗派还是应该上溯到周敦颐、邵雍、程颢、张载诸人的理学性理诗,“击壤体”自然也应该上溯到邵雍的性理诗。自北宋“五子”一直延续到南宋末,直至明末的性理诗,都可以看作是理学诗的后续发展。

“语录体”、“浅俗体”、“讲学体”,也是与理学诗派的影响密切相关的。宋室南渡之后,很多理学家及诗人都学习、摹仿北宋“五子”诗歌,这样,那些受制于才具器识所限的理学家及诗人,就会创作出一些说理肤浅、漫无余蕴的“语录体”诗歌。南宋赵与时《宾退录》记载张载、洪皓、张九成、黄次伋等人“以经、子被之声诗”:

古今咏史之作多矣,以经、子被之声诗者盖鲜。张横渠始为《解诗》十三章。……洪忠宣著《春秋纪咏》三十卷,凡六百余篇。……张无垢亦有《论语绝句》百篇。……曰:“既是文章可得闻,不应此外尚云云。如何

① 祝尚书:《论“击壤诗派”》,《文学遗产》,2001年第2期。

夫子言天道，肯把文章两处分？”……近岁尝见《纪孟十诗》，题张孝祥作于湖，《于湖集》中无之，必依托者。……又黄次伋者，不知何人，赋《评孟》诗十九篇，极诋孟子，且及子思，漫纪一、二。……若康节先生《观易》、《观书》、《观诗》、《观春秋》四吟，则尽掩众作。^①

风气所及，甚者出现了假冒张孝祥来写《纪孟十诗》的情况。实际上，理学诗“以经、子被之声诗”的取材倾向，在邵雍、程颢等人的诗作中已经开启先例。这种情况到宋末发展到极端，如陈普《石堂先生遗集》把经学讲义直接写成诗歌，集中约有一半为讲义、经说等，诗赋亦多以经书为题材，如有以《论语》、《孟子》为题的绝句若干首，其实就是有韵的讲义而已，《四库全书总目提要》有评：“惟其诗多沿《击壤集》派，文亦颇杂语录之体，不及周、楼、陆、杨之淹雅。”^②这种“讲学体”的出现，既是“语录体”的发展，同时也标志着理学诗体的没落。另外，南宋众多的理学家与诗人学习邵雍等人“浅俗”诗风，不讲诗歌技巧与形式，只是一味抒写理学义蕴的特征，又发展为南宋的“浅俗体”诗歌。就其诗歌主旨来讲，仍然是理学诗派的范畴。

二、理学诗派对诗歌作品的影响

具体到诗歌本体来讲，理学诗派在诗歌史上的影响，可以从它对诗歌的内容、诗歌思理、审美意蕴追求、诗论范畴、诗歌形式与表现形式等方面来进行考察。

理学诗派从它产生开始，就逐渐对当时的创作主体产生影响，并通过诗歌作品表现出来，这一影响往往是通过理学思想而不完全是通过理学诗派的诗歌作品。比如北宋中后期的著名诗人黄庭坚就深受理学的影响。从黄庭坚诗歌创作来看，他以克制存养为手段，追求道德充盈、体悟天下万物运化之理，以及把诗歌用作求道的工具，是黄庭坚形成“平淡简远”、“格韵高绝”风貌的动因和基础。如黄诗《次韵杨明叔见饯十首》：

① 赵与时：《宾退录》，上海古籍出版社，1983年版，第25页。

② 邵雍著，陈明点校：《伊川击壤集》，第1页。

杨君清渭水，自流浊泾中。今年贫到骨，豪气似元龙。男儿生世间，
笔端吐白虹。何事与秋萤，争光蒲苇丛。

事随世滔滔，心欲自得了。杨君为己学，度越流辈百。坐扞故衣虱，
垢袜春汗黑。睥睨纨袴儿，可饮三斗墨。^①

这首诗的写作背景是，元符三年冬黄庭坚蒙恩东归，杨皓设宴饯之，黄庭坚因之作诗感谢。杨皓正是仕途不遇之时，黄庭坚作诗以不必与“秋萤”陋辈争光相劝，以保持自得无求的心性相期，以为如此自可达到“睥睨纨袴儿”的高境，山谷在这两首诗中所表现的情怀，可以看作是他《书王知载胸山杂咏后》中所说的“仕不遇而不怒，人不知而独乐”这种“其人忠信笃敬，抱道而居，与时乖逢”^②的君子人格，每每见于山谷诗文中，从而使其诗歌具有了“格韵高绝”的诗歌审美取向。与之相似，山谷的很多诗歌都是以表现自我人物形象对于心性存养的体悟与认识密切相关。他在选择物象时，比较重视物与物之间的关系，重视挖掘事物之间关系所蕴涵的“理”，来表达其诗歌主旨。他在《古诗上苏子瞻》诗中，以梅、桃李、皎洁冰雪、松、菟丝、茯苓小草等来喻苏轼及其门人高洁人格与杰出才华，并表达了自己想结交苏轼的急切心情。他推崇苏轼及其门人首先是推崇其道德高尚，可以看出，山谷是以心性存养为第一要义来选择物象的。又如其诗《咏史呈徐仲车》，用诸葛、杜微等人的故事来烘托徐氏的自由、高节，尤其用杜微事，暗示徐仲车耳聋，却正好以杜为榜样，虽去职而更有机会学习经纶。可见，出于塑造高洁自我人格形象的需要，山谷才重视因情裁景，或者干脆直接写心性存养的体悟与感受。因此，山谷在选取表现方式时，才会或因情裁景，因情生境，而非借景生情或者情景交融；或取历史故事多方叠加，形成密集的意象群，来表达既定主旨。他所着意塑造的高洁人物形象的内核，就在于人物的心性存养，而他的心性存养目标最终是为了参悟求理，进而为其德性建设服务。另外，山谷对于理学心性存养的追求，也直接提升了其道德品味与气度境界，也是导致其诗歌具有“自然简远”与

① 黄庭坚著，黄宝华点校：《山谷诗集注》，第343页。

② 黄庭坚著，黄宝华点校：《山谷诗集注》，第450页。

“格韵高绝”诗境的重要原因。^①

但整体而言,北宋理学家因为对创作主体产生影响而在诗歌作品中表现出来的迹象并不是特别明显,大量的诗人并没有在诗歌中表现出他们的理学思想,理学诗派也没有产生多大的影响。这说明,整个北宋时期,士人们的道统、诗统观还主要按照各自的固有路径发展前进。这种情况一直到南宋以杨时、张栻、胡宏、吕祖谦、陆九渊、朱熹等人相继成为理学翘楚之后,才得以改观。

从宋代诗歌发展的历程来看,自北宋晚期开始到南宋中后期,理学逐渐成为整个社会文化的精神内核,时人多受其浸润。就诗歌创作主体而言,有的与理学家多有交往,如王炎、韩元吉与朱熹过从甚密;有的是理学家的门人,如黄幹、陈淳都曾向朱熹问学;有的本身就是理学家,如魏了翁、真得秀、杨万里等;有的与理学家或宗奉理学之士相与唱和,如袁说友与杨万里唱和,王阮与张孝祥唱和,赵蕃年过五十又从学于朱熹且与杨万里唱和等。受此影响,很多理学家或诗人的诗歌作品,都表现出理学家的哲思情感,抒写理学义理和理学范畴的诗歌主题,逐渐蔚成风气。如《四库全书总目》评陆九渊门人袁燮《絜斋集》:“大抵淳朴质直,不事雕绘,而真气流溢,颇近自然。”^②这种诗风与“邵康节体”非常契合,具有理学诗的特征。又评彭龟年《止堂集》:“史称其学识正大,议论简直,善恶是非,辨析甚严。故生平虽不以文章名,而恳恻之忧与刚劲之气,浩然直达,语不求工而自工。”^③显然,理学道德追求成为彭龟年诗文的主要内容。又评陈淳《北溪大全集》:“其生平不以文章名,故其诗其文皆如语录。然淳于朱门弟子之中,最为笃实。故发为文章,亦多质朴真挚,无所修饰。元王环翁序以为‘读其文者,当如布帛菽粟,可以济乎人之饥寒。苟律以古文律度,联篇累牍,风形露状,能切日用乎否’云云。”^④显然,陈淳的诗文内容与诗歌形式与理学文化密切相关。可以说,理学诗派的“击

① 参见王培友:《黄庭坚统摄心性存养与诗歌艺术的方法及其诗学价值》,《中国文化研究》,2009年冬之卷。

② 永瑤等:《四库全书总目》,第1377页。

③ 永瑤等:《四库全书总目》,第11376页。

④ 永瑤等:《四库全书总目》,第1386页。

壤体”以其重视义理阐发而忽略诗律、对偶等特点,对陈淳诗风产生了直接的导向作用,如其诗《闲居杂咏三十二首》(之一、之二):

仁人之安宅,在心本全德。要常处于中,不可违终食。((《仁》)

义人之正路,中实存羞恶。要常由而行,不可离跬步。((《义》)①

组诗诗篇主旨全部是阐发理学的“三纲五常”道德伦理主题。诗句不讲究押韵、对偶、格律等形式方面的要求,也缺乏诗歌意趣情境,只不过是把理学范畴以诗句的形式表达而已。显然,这种诗歌创作形式,无论是在诗作主题上还是在诗歌内容上,可以从“邵康节体”等理学诗派中找到源头。如邵雍的《唯天有二气》:

唯天有二气,一阴而一阳。阴差产蛇蝎,阳和生鸾凤。安得蛇蝎死,不人为之殃。安得凤凰生,长为国之祥。②

对比来看,陈淳诗歌受到邵雍“邵康节体”的影响不言自明,只不过陈淳在学习邵雍诗歌的基础上,更加脱离了诗歌特征,艺术上越发散文化了。从文学史的发展历程看,缺乏韵致、鄙弃诗艺、不限声律、志道忘艺等,都是理学诗派对南宋诗歌的影响。这种影响流传久远,元、明两代很多诗人都向“击壤体”派诗歌学习,诚如祝尚书所言,其师传显明,渊源有自,班班可考。这说明,无论是从诗歌内容、旨趣、诗风还是诗歌表现形式上,理学诗派对后来诗歌史的发展,产生了一定的影响。

理学诗派拓展了诗歌审美的类型,并对诗歌诗境构造等产生了重大影响。前面对“邵康节体”、周敦颐等人的性理诗进行论述时已经提及的“乐”、“万一体”等审美类型以外,理学诗派还把理学意趣哲思如“自在”、“气象”、“近道”、“定性”、“从容”、“中和”、“和气”等范畴引入诗歌审美之中,从而为

① 傅璇琮等:《全宋诗》,第52册,第32329页。

② 邵雍著,陈明点校:《伊川击壤集》,第80页。

中国诗歌带来了新的审美类型。这些审美类型都因为创作主体志意性情、哲思体悟需要在诗歌中表现,而使诗歌呈现出浓厚的主体人格意识。比如“气象”在唐代才出现虚指的意义,宋代晏殊开始重视诗词抒写“富贵气象”,在晏殊之后,“气象”一词在北宋中期开始受到了人们的普遍重视,欧阳修、梅尧臣、王安石、黄庭坚、苏轼,以及南宋的大量诗人,周敦颐、程颢、程颐、朱熹等众多理学家,不管是论个人道德修养、悟道还是论文,都经常使用“气象”来表达其意图,“气象”开始具有了审美、道德评价等多种涵义。但直到被理学家拈出,“气象”才因兼有理学思理而很快成为诗歌创作和诗歌评论的重要命题。在这之中,朱熹起到了重要作用。朱熹评价韦应物诗歌具有“气象近道”的特征,影响极其深远:

杜子美“暗飞萤自照”,语只是巧。韦苏州云:“寒雨暗深更,流萤度高阁。”此景色可想,但则是自在说了。因言:“《国史补》称韦‘为人高洁,鲜食寡欲。所至之处,扫地焚香,闭阁而坐。’其诗无一字做作,直是自在。其气象近道,意常爱之。”问:“比陶如何?”曰:“陶却是有力,但语健而意闲。隐者多是带气负性之人为之。陶欲有为而不能者也,又好名。韦则自在,其诗直有做不着处便倒塌了底。”^①

这里,所谓“道”是自然万物生生不息、运作发展的规律和原则,此一原则就人伦而言,是“人道”,以“仁”为本,是仁义礼智;“道”又兼体用、合理气,是自然万物与人本身共有的最高的准则,既是本体,又是作用,既有通过认知而来的认知理性,又具备实践理性。“气象”既指自然万物的外在形态即具体事物的物象,又因为诗歌抒写自然万物,“气象”随之成为具有审美意蕴的诗论范畴。其中的“自在”是朱熹发展了程颐的命题而用来评诗,其意义具有顺其自然感受、“平易”说出、平坦顺遂、不着力等意思,显而易见,“自在”在这些特定的语境中,已经成为朱熹表达其事关心性存养的认知和践履的重要术语,它与理学所着意强调的“求做圣人”、“求道”、“存养”、“体认”等理学目标、修养途

^① 朱熹著,黎靖德编:《朱子语类》,卷一百四十,第3327页。

径、践履方法等都有联系。朱熹继承了其前辈儒学大师周敦颐、程颢等人的观点,以为自然之“仁”表现为“生生不息”、“活泼泼地”之形态,具体对人来讲,便是“仁义礼知”,所谓“仁”包此四端,可见,朱熹所谓的“自在”,与理学精义“求做圣人”、体认“天地之心”紧密相关。整体而言,朱熹评韦诗“气象近道”,大体可以从两个层面来理解。一是作为实践主体在诗歌里面,体现出了对自然万物的体察与认知态度,也就是说,朱熹以为韦应物在写诗过程中,在选择物象和表现意境、反映其由于物象、意境而表达出的感受时,韦应物是自然而然、不做作、顺着物象而表达其感情、构造其诗歌意境的;另外一个层面,朱熹以为,韦应物摄入其诗歌的物象,构造的意境和反映的感情,与儒家所认同的“生生不息”、“活泼泼地”自然万物运行面貌,以及与人性中天生具有的“仁义礼知”关系密切,正是基于上述两点,朱熹才说韦诗“气象近道”。可见,“气象”范畴因为沟通了理学与诗学,而在内涵上有深入开掘。由此出发,中国诗歌传统审美类型,如“淡”、“清”、“言意自在”、“多兴讽”等,都在思理上具有与理学命题的相通点。

当然,应该看到,任何理论的形成,都不是天才的创造,理论本身都是在文化环境中汲取前人丰富成果而产生的,“气象”范畴也是这样。实际上,自二程等人多用“气象”来作为理学命题阐发义理之后,“气象”便被当时及后来的诗人所重视。当理学思潮成为一种文化风气后,“气象”说便对南宋诗歌诗境的建构产生了巨大影响。朱熹本人的诗歌且不用说,杨万里的很多诗歌就体现出“气象近道”的特征,论者就指出:“杨万里曾作《和李天麟二首》诗,提出了‘学诗须透脱,信手自孤高’的观点。所谓‘透脱’,指经过对儒家经典的探索和日常生活的体验,一旦豁然省悟之后心胸的通达超逸,是一种不拘泥于世俗的见识、不沾滞于事物的行迹,活泛流转,无人而不得的境界”^①,杨万里的这种“透脱”境界,从“气象近道”来看,亦无不可,因为这两者的内涵具有及其相近之处。此外,南宋很多理学家及诗人之诗,都体现出“气象近道”的特征,如王十朋、王子俊、陈棣、陈藻等人的诗歌,都在不同程度上体现出这一特征。自理学诗派把理学范畴与理学家的哲思意趣摄之于诗,“气

① 刘扬忠:《中国古代文学通论》(宋代卷),第348页。

象”、“自然”等类成为诗学范畴并对诗歌诗境的建构发生了重要影响,流风所及,自北宋中期以后直至清末,举凡中国古代诗歌的物象、境界、格调、气度、风韵等,都因理学的浸润而发生了改变。如“气象”说便不断为后人所用而逐渐成为一个包含甚广的诗学范畴。清代刘熙载《诗概》讲:“少陵云‘诗清立意新’,又云‘赋诗分气象’,作者本取‘意’与‘气象’相兼,而学者往往奉一以宗派焉。”^①显然,刘氏已经把“气象”范畴笼罩诗歌创作中的“韵”、“境”、“格”等基本诗学范畴而具有了诗学本体的意味。这一趋势,王国维表现得更加明显,他在《人间词话》中经常标举诗词的“气象”,如他讲:“太白纯以气象胜。”又以为:“幼安之佳处,在有性情,有境界。即以气象论,亦有‘傍素波、干青云’之概,宁后世龌龊小生所可拟耶?”^②显然,就王国维而言,“气象”纯然是其诗论的一个核心范畴了。

当然,理学诗派在诗歌史上的重大影响,除了因为理学思潮作用于诗歌创作主体,进而表现为对诗歌作品产生作用之外,还得益于两宋政治文化制度、传播手段和途径、文化风尚等多方面的助力。其中,理学思潮对人们文化心理的影响尤其重要。所有这些因素,共同促成了理学诗派在对诗歌创作者及诗歌作品的重要影响。

① 刘熙载:《艺概》,卷二,中华书局,2009年版,第292页。

② 《蕙风词话 人间词话》,人民文学出版社,1964年版,第194页。

第五章 苏轼的诗学思想与创作成就

苏轼是北宋诗文大家,具有多方面的艺术才能,在文学上,诗词文赋皆有极高的成就。继欧阳修之后,苏轼成为北宋文坛的领袖人物,对当时的文人影响很大,很多人与苏轼进行交游,接受了他的文学指导,如黄庭坚、秦观、晁补之和张耒都得到过他的培养和荐拔,世人称为“苏门四学士”。他们交游酬唱,切磋诗艺,共同造就了“元祐”文坛的辉煌。据现存文献来看,苏轼的诗歌约有两千七百多首,内容非常丰富,风格变化多样,诗歌笔力纵横捭阖,意境穷极变幻,或间夹议论,富含理趣,代表了宋诗的最高成就和主要特色。苏轼的词现存三百四十多首,他将北宋诗文革新运动的精神,扩大到词的领域,对词的革新和发展做出了重大贡献。而且,苏轼的人格具有丰富的文化意蕴,他统合儒释道思想,形成既热爱生活又超脱达观的人生态度,一生历经坎坷,却能于挫折中培养豪迈清旷的胸怀,其文化人格受到历代文人的推崇。

第一节 苏轼的生平与思想

苏轼的一生大起大落,经历了两次“在朝—外任—贬居”的循环。这使他经常有“人生如梦”、“吾生如寄”的慨叹。但是,作为一个富含哲思的文学家,苏轼在人生起伏中,比常人更多一重思考,对宇宙之道的探寻、对人生价值的追索,使他的诗词创作更加的深刻和丰富。

一、苏轼的人生际遇

苏轼(1037—1101),字子瞻,又字和仲,号东坡居士,北宋眉州眉山(今四川眉山)人。其家庭有文学传统,祖父苏序好读书,善作诗。父苏洵在前期进

士考试失败后曾“绝意于功名，而自托于学术”^①，“大究六经百家之说，以考质古今治乱成败，圣贤穷达出处之际，得其精粹，涵蓄充溢，抑而不发”^②，著书立说，以平生所学，悉心教导苏轼、苏辙。母亲程氏有知识且深明大义，读《后汉书·范滂传》，以范滂的事迹勉励儿子砥砺名节。苏轼年少时“闻古今成败，辄能语其要”，稍长时“学通经史，属文日数千言”，且“奋厉有当世志”。^③

嘉祐二年(1057)，苏轼、苏辙在京参加礼部省试。其时欧阳修为主考官，在读到苏轼的文章时十分惊喜，将之判为第二。相识后，欧阳修对苏轼极其欣赏，曾对梅尧臣说：“读轼书，不觉汗出，快哉快哉！老夫当避路，放他出一头地也。”^④在欧阳修的引荐下，公卿大夫争传其文，苏洵、苏轼、苏辙父子三人名动京师，苏轼也因此一举成名，并被欧阳修视作执掌文坛的接班人。

嘉祐六年(1061)苏轼又参加“贤良方正能直言极谏科”的制举考试，高中第三等^⑤。考完后，苏轼被任为大理评事，凤翔府签判，从此迈入仕途。苏轼初入仕途，正是北宋政治与社会危机开始暴露、士大夫改革呼声日益高涨的时代。受这一思潮影响，在嘉祐六年的对策中，苏轼就发表了改革弊政的议论，其后又在《思治论》中提出“丰财”、“强兵”、“择吏”的建议。但苏轼与欧阳修一样，对政治改革采取比较温和的态度，认为“法相因则事易成，事有渐则民不惊”^⑥。

苏轼在凤翔任职三年后还朝(1065)，时仁宗已去世，英宗即位，改元治平。苏轼经过学士院的考试，授职直史馆。1066年，苏洵去世，苏轼回蜀居丧，熙宁二年(1068)还朝。在苏轼离京期间，北宋朝廷发生了巨大的变化，英宗驾崩，神宗即位(1067)。1069年，起用王安石，进行变法。因政见不合，司

① 苏洵：《上韩丞相书》，曾枣庄等：《嘉祐集笺注》，上海古籍出版社，1993年版，第352页。

② 欧阳修：《故霸州文安县主簿苏君墓志铭》，《欧阳修全集》，卷三十四，中华书局，2001年版，第521页。

③ 苏辙：《亡兄子瞻端明墓志铭》，陈宏天校点：《苏辙集》，卷二十二，中华书局，1990年版，第1117页。

④ 欧阳修：《与梅圣俞四十六通》其三十三，《欧阳修全集》，卷一百四十九，第2459页。

⑤ 因一二等皆为虚设，实为最高等，自北宋开制科以来，只有一位获得过第三次第，其它皆为第四等。

⑥ 苏轼：《辩试馆职策问札子》，王文浩辑注，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷二十七，中华书局，1986年版，第788页。

马光请求外任。这样,以司马光为代表的朝廷重臣因反对新法而结成一党,史称旧党。而王安石为了推行新法,对反对新法的那些朝廷大臣不予重用,只用拥护自己的人。从此,士大夫群体分为两党,他们的命运将随着新旧党的轮流执政而与之沉浮。不过后来旧党又分化为洛党、蜀党、朔党,相互之间也有矛盾和斗争。激烈而复杂的党争让苏轼的命运起落无常,曲折多变。朝廷变法后,苏轼忠言直谏,写了一封万言书给神宗,对王安石新法的诸多举措提出反对意见,措辞激烈。王安石指使谢景温诬告苏轼,采用不正当的手段打击他。

熙宁三年(1069)苏轼在被弹劾的情况下,自请外任,先后任杭州通判,密州、徐州、湖州知州,达八年之久。他在任时勤政爱民,尽力为地方上多做实事,灭蝗救灾,抗洪筑堤,政绩卓著,展现了出色的政治才能,受到当地人民的忠心爱戴。他同情民生疾苦,写下了像《吴中田妇叹》、《山村五绝》这样的诗篇,反映底层劳动者在新政推行中的痛苦生活。这也为以后遭到打击埋下了隐患。

元丰二年八月(1079),苏轼遭到了政治生涯中的第一次严重打击,他以作诗“讪谤朝政”罪遭御史台弹劾,被捕入狱,史称“乌台诗案”。苏轼下狱后未卜生死,一日数惊。其《狱中寄子由》中的“梦绕云山心似鹿,魂飞汤火命如鸡”^①,真实地写出了他当时惶恐不安的心情,甚至他已做好了被处死的准备。在各方人士的解救下,神宗对之从轻发落,十二月将他贬为黄州(今湖北黄冈)团练副使。与他有文字交往的苏辙、司马光、黄庭坚等,也因此案牵累而被贬谪或罚款。乌台诗案也揭开了北宋新旧党争过程中以“文字”交互报复的序幕,后来黄庭坚等修的《神宗实录》被指“诬毁先帝”,又有新党蔡确的“车盖亭诗案”。很多诗人从此有了畏祸的心理,这使他们的诗歌内容与写作方法都产生了转变。这场政治迫害,使苏轼对党争的酷烈与文字所带来的灾祸有了深刻的体会,也让他对“致君尧舜”的政治理想进行了反思。

贬居黄州四年期间,是苏轼的人生转折期,也是他文学创作的丰收期。

^① 苏轼:《狱中寄子由》,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷十九,第1000页。

他在领不到俸禄的情况下,开辟城东的荒地,自号“东坡居士”,躬耕自给。在经历政治上的打击后,他开始反省,重新思考人生的价值意义,并借用佛老的方法净化自心。他的性格由犀利外露变得内敛平易,人生思考更为深刻,文学创作的主题也从关注现实、有为而作,转向追求心灵的超旷。

元丰七年(1084),苏轼得到朝廷任命,离开黄州,改任汝州(今河南汝州)团练副使。元丰八年(1085)三月,神宗英年早逝,哲宗即位,废除新法,起用司马光为副宰相,旧党的一批人也纷纷得到了重用,是为“元祐更化”。苏轼奉调入京,当年十二月为起居舍人,后又任中书舍人、翰林学士,知制诰。在司马光主政下,新法的举措一项项地被废除,新党人员被罢免,国家的一些重要政策在短时间内被彻底颠覆。在此期间,虽然被委以重任,但苏轼仍然保持了可贵的独立思考精神。他并不完全赞同司马光等人全盘否定、推翻新法的做法,提出要“较量利害,参用所长”,希望朝廷在政策的制定上能结合仁宗的忠厚与神宗的励精。为此,他曾与司马光激烈争论。司马光去世后,旧党分裂,苏轼因与程颐不合,陷入洛蜀党争,被程颐门人弹劾。苏轼于是奏请外任,于元祐四年(1089)三月出任杭州知府。

从元祐四年到绍圣元年(1094),苏轼历任颍州、扬州、定州(今河北定县)等地知州。他在元祐七年九月又被召回汴京,进官端明殿学士、翰林侍读学士、礼部尚书。在位不到一年时间,因不断受到御史的弹劾,他又要求外任,于元祐八年(1093)六月任定州知州。当年九月,高太后去世,元祐之政摇摇欲坠。哲宗掌权后,一再发泄对元祐大臣的不满,起用新党人士,宣称要继承神宗遗志,掀起了朝局的又一轮震荡。苏轼首当其冲地被打击,再一次被贬,而且越贬越远。

绍圣元年,苏轼在贬谪途中,被五改谪命,一直被贬到惠州。让他没有料到的是,刚刚在惠州找到一种“此心安处是吾乡”的感觉,在绍圣四年(1097),随着朝廷再一次大规模地追贬“元祐党人”,他又被贬为琼州别驾,到更为荒远的海南儋州(今儋县)居住,这让他不由发出了“所欠唯一死”的喟叹。在元祐党人中,苏轼是受处罚最重的一位。

海南在宋代是未开发的蛮荒之地,人称“南荒”,自然环境恶劣,生活比惠州更为艰苦。苏轼初闻贬谪儋州时,认为必“生无还期,死有余责”,所以当他

启程南赴之时,“子孙痛苦于江边,已为死别”^①。苏轼初到儋州,生活艰苦。但在这样的困境里,他和黎族人民亲密交往,怡然自得,并在这里开凿井泉,为百姓造福。他还怀抱着“平生学道真实意,岂与穷达俱存亡。天其以我为箕子,要使此意留要荒”^②的信念,在海南传播文化。最后苏轼深深爱上这片土地,甚至作诗云:“九死南荒吾不恨,兹游奇绝冠平生”^③。东坡62岁时贬至儋州,到65岁才遇赦北归,前后在贬所四年。苏轼去世前自题画像说:“问汝平生功业,黄州、惠州、儋州。”(《自题金山画像》)就其政治事业而言,这话当然是自嘲。但对文学家的苏轼来说,他的文学成就确实是在屡遭贬谪的逆境中建立的。苏轼被贬至惠州、儋州时,已是饱经忧患的垂暮之人,但风骨凛凛,毫无老人衰惫之气,笔挟海雨天风,在诗词创作上进入了精深华妙的老熟境界。

元符三年(1100)正月,哲宗崩逝,徽宗即位。此前被迫害的元祐旧党被逐渐起用,但朝廷欲平衡新旧二党,在用人方面举棋不定,后决定不再重用苏轼、苏辙^④,于是对他几改任命,最后得旨复朝奉郎提举成都玉局观,在外州军任便居住。苏轼离开海南岛,到雷州会晤秦观,建中靖国元年(1101)过大庾岭,经行南安,抵达常州。因年事已高,旅途辛苦,卧病不起。六月,上表请老,以本官致仕。七月二十八日,于常州逝世。据苏辙《亡兄子瞻端明墓志铭》与黄庭坚《与王庠周彦书》记载,苏轼去世时“湛然而逝”,“谈笑而化”。次年六月,葬于汝州郟城钓台乡上瑞里。

二、苏轼的思想特色

苏轼一生广学兼容,吸收融合儒释道三家思想,形成了富有特色的学术体系,是“蜀学”的代表性人物。三苏父子是以儒为宗,通过融通三教、兼采诸子来创立蜀学体系的。苏辙在《亡兄子瞻端明墓志铭》中写道:苏轼“初好贾

① 苏轼:《至昌化军谢表》,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷二十四,第707页。

② 苏轼:《吾谪海南,子由雷州,被命即行,了不相知,至梧,乃闻其尚在藤也,旦夕当追及,作此诗示之》,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷四十一,第2243页。

③ 苏轼:《六月二十日夜渡海》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷四十三,第2366页。

④ 建中靖国年间,为调停新旧二党,用人方面同时摒除二党的“极端分子”,所谓“左不可用轼、辙,右不可用京、卞”。《续资治通鉴长编拾补》,卷十七,建中靖国元年七月壬戌条。

谊、陆贽书，论古今治乱，不为空言，既而读《庄子》，喟然叹息曰：‘吾昔有见于中，口未能言，今见《庄子》，得吾心矣。’……后读释氏书，深悟实相，参之孔老，博辩无碍，浩然不见其涯也”^①。对苏轼的思想渊源描述比较全面。苏轼在给苏辙的祝寿诗中写道：“君少与我师皇坟，旁资老聃释迦文”，也说明其学术渊源是以儒为宗、兼融释道的。

苏轼年青时便十分倾慕范滂这样慨然有澄清天下之志、在“党锢之祸”中不改气节的直臣，“奋励有当世志”，入仕后更期望尽一己之力而“致君尧舜”。他在人生价值取向上也一直以儒家的君子人格而自期：“博学而文，笃行而刚，信于为道，而敏于为政”^②。他自觉地构建儒家君子人格，具体体现为锐身自任的担当精神、独立不惧的立朝大节、尊主泽民的仁政思想。这种以天下为己任的精神也使他的诗词表现出昂扬自信、境界阔大的特点。

苏轼青年时期的文章以通经明古为特色，着重观历代政治之盛衰和风俗变化，试图总结历史经验以求有益于当世，充满了积极入世精神，写作诗文也追求“言必中当世之过”。即使是中年以后屡遭贬谪，他常以庄老佛禅自遣而表现出一派闲远旷逸情怀，但那只是其随缘应变的表现而已，他自年青时代便确立的政治信念和社会责任感却始终未曾改变，入世济民之心可谓一以贯之。先儒自强不息、“造次必于是，颠沛必于是”、“穷不失义，达不离道”的弘毅精神尤其让苏轼钦佩不已，他在《论孔子》中表达了对夫子精神的理解：“吾是以知孔子之欲治列国之君臣，使如《春秋》之法者，至于老且死而不忘也。”^③东坡在贬居黄州时写给李常的信中言：

吾侪虽老且穷，而道理贯心肝，忠义填骨髓，直须谈笑于生死之际。若见仆困穷便相怜，则与不学道者大不相远矣……虽怀坎壈于时，遇事有可尊主泽民者，便忘躯为之，祸福得丧，付与造物。^④

① 苏辙：《亡兄子瞻端明墓志铭》，陈宏天校点：《苏辙集》，卷二十二，第1117页。

② 苏轼：《赵德麟字说》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十，第336页。

③ 苏轼：《论孔子》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷五，第150页。

④ 苏轼：《与李公择十七首》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷五十一，第1696页。

信中所表现出来的道义坚守,为义忘身的境界与先秦儒家是一脉相承的。即使晚年贬至海南,在条件恶劣的情况下,苏轼也丝毫没有退心,而是学习韩愈贬谪潮州时大力传播文化的精神,担当起教化一方的责任。

但是,在儒家的事功中,苏轼还保有着一份可贵的超脱之心。东坡一直以学道者自居,对于“道”的精神的理解,他并不限于儒家,还经常掺有道家思想的内容,他认为“道”的本质是“无心”的:“乾坤惟无心,故一;一,故有信。”又云:“易简者,一之谓也,凡有心者虽欲一,不可得也。”所以无论是皇帝还是大臣,都应该在治理国家的事业中清除一己之私欲,达到“无心”的状态,循理而为,顺势而动,更好地把握、利用事物的规律。如此,个人便不会太执着于自己的功劳,所以他能够在取得政绩时,并无骄纵之心,而是保有一种难得的超脱。比如,在徐州领导军民抗洪取得了胜利后,他却认为:“水来非吾过,去亦非吾功”^①。在《喜雨亭记》一文中,东坡先是叙述久旱得雨,民众解除了饥荒之后患,自己与友朋优游而乐,于是以喜雨名亭,后又在与民同乐的立意之上进一步思考:喜雨之功从何而来?得出的结论是:“一雨三日,伊谁之力?民曰太守,太守不有。归之天子,天子曰不然。归之造物,造物不自以为功。归之太空,太空冥冥。不可得而名。”^②欲归功而不可得,颇受老子功成不居的思想的影响。

苏轼一生大起大落,他自言:“一生忧患,常倍他人。”^③但东坡的可贵之处在于,即便是在艰难困苦当中,也能保持着一种乐观超脱的精神。世人所热爱的那个苏东坡,正是综合了儒家乐观进取精神与佛老超旷情怀的形象。在遭遇“乌台诗案”之后,苏轼对人生价值重新进行思考。儒家建功立业的理想,实现起来有太大的难度,在后来的贬谪时期,他便更多地以庄老、佛禅之理自遣。尤其黄州时期,可谓苏轼生命的转折期。这一段时期,他审视了自己的人生历程与处世态度,重新寻求心灵的支撑点,思考人生真谛,开始接受佛教思想。在《东坡》诗中,那个躬耕东坡,曳杖月下,在坎坷不平的道路中自得地行走着的东坡,终于在外境的一无所有当中,回归自身,寻找到了真正的

① 苏轼:《罢徐州往南京马上走笔寄子由》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷十八,第935页。

② 苏轼:《喜雨亭记》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷十一,第349页。

③ 苏轼:《南华寺六祖塔功德疏》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷六十二,第1904页。

自我价值。

苏轼从道家所吸收的是齐物、逍遥(不为物累)、虚静心态等内容。从早期《南行集》的一些诗作中苏轼就流露出对道家逍遥境界的钦仰,最明显的一首是《留题仙都观》:

山前江水流浩浩,山上苍苍松柏老。舟中行客去纷纷,古今换易如秋草。空山楼观何峥嵘,真人王远阴长生。飞符御气朝百灵,悟道不复诵《黄庭》。龙车虎驾来下迎,去如旋风转紫清。真人厌世不回顾,世间生死如朝暮。学仙度世岂无人,餐霞绝粒长苦辛。安得独从逍遥君,泠然乘风驾浮云,超世无有我独行。^①

这首诗是歌咏汉代王远、阴长生得道成仙的故事,但从中传达出了诗人自己的人生思考。起首以江水浩浩、松柏常青,对比人生短暂、古今变换,在人生苦短中思考其价值意义,由此引入王、阴的修道故实。“学仙”二句,在评价王、阴的同时,阐述自己的人生态度,苏轼认为即使有成仙得道的可能性,但“餐霞绝粒”的修炼也不免太过艰苦,这不是他所希冀的。他所向往的是精神上达到那种超越尘世、适性逍遥的境界。终其一生,苏轼的这种态度是一以贯之的。由于天资颖悟,所以苏轼对佛道的思想有着超乎常人的深刻理解,这反而使他后来对佛道二家的修炼方法都不愿深入,而更注重从中吸取精神超越的内容,进行认识上的突破、思想上的革新,并将之转化成破解生命困境的智慧,成就一种随缘自得的人生态度,正如他在《论修养帖寄子由》中所写的:“任性逍遥,随缘放旷,但尽凡心,别无胜解。以我观之,凡心尽处,胜解卓然。”^②这一点他与黄庭坚和苏辙都不一样,山谷曾刻苦参禅,有所证悟,而苏辙则坚持禅修,从中获得一种宁静的心态。

从苏轼的经历看,他开始虽受社会和家庭的影响对佛教抱有好感,然而并没有真正信奉佛教,只是在他步入仕途后一再遭遇挫折,特别是他在元丰

① 苏轼:《留题仙都观》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷一,第18页。

② 苏轼撰,刘文忠评注:《东坡志林》,学苑出版社,2000年版,第20页。

二年(1079)被贬为黄州团练副使之后,思想上才发生重大转变。他开始反思此前所执取的儒家信念以及自己的为人处事之道,自叹“道不足以御气,性不足以胜习。不锄其本而耘其末,今虽改之,后必复作。盍归诚佛僧,求一洗之?”所以日往安国寺,“深自省察,则物我相忘,身心皆空,求罪垢所从生而不可得。一念清静,染污自落,表里翛然,无所附丽”^①。

作于同期的《胜相院经藏记》,其中所体现的反思更为清晰,苏轼在此用佛教的原理进行反省忏悔,他认为自己的毛病在于“口业”,表现为经常论说古今的是非成败,自己以为巧妙,殊不知是“业”。所以他希望能够“尽未来世,永断诸业,客尘妄想,及诸理障。一切世间,无取无舍,无憎无爱,无可无不可”。他曾作《阿弥陀佛颂》曰:“我造无始业,本从一念生。既从一念生,还从一念灭。生灭灭尽处,则我与佛同”^②,认为人不断造业,轮回苦痛的原因就在于“一念”之中,所以要永断诸业,也必须从这一念下手。

所以,他企图在对心念的把握中来实现儒释道的会通,“以无所思心会如来意”,也就是以孔子所总结的《诗经》“思无邪”精神来理解佛教的“无所思”,使自己“有思而无邪,无思而非土木”^③。后来他在苏辙的启发下,终于想通了实践方法,就是佛教的“无所住”:

故凡学者,观妄除爱,自粗及细,念念不忘,会作一日,得无所住。弟所教我者,是如此否?……书至此,墙外有悍妇与夫相殴,冒声飞灰火,如猪嘶狗噪。因念他一点圆明,正在猪嘶狗噪里面,譬如江河鉴物之性,长在飞砂走石之中。寻常静中推求,常患不见,今日闹里忽捉得些子。^④

在他看来,佛教的修心有一个过程,观想世间虚妄,破除爱染之心,直至达到一种“心无所住”的境界。这是禅宗主要经典《金刚经》与《六祖坛经》中所提

① 苏轼:《黄州安国寺记》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷十二,第391页。

② 苏轼:《阿弥陀佛颂》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷二十,第585页。

③ 苏轼:《虔州崇庆禅院新经藏记》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷十二,第390页。

④ 苏轼:《论修养帖寄子由》,苏轼撰,刘文忠评注:《东坡志林》,第25页。

倡的“应无所住而生其心”^①与“于一切法上，念念不住，即无缚也，此是以无住为本”^②。“心无所住”即是指念念对一切现象、一切法不起执着。东坡不推崇心念一味的静寂，如古井无波，而是主张在活泼灵动地应对外境的同时保持一颗清明觉照、不执着的心，“有思而无邪”，这就是心之性，也即禅宗所主张的回归自性。他在《百步洪》一诗中所写的“但应此心无所住，造物虽驶如吾何”^③也表达了对这种境界的追求。

综观苏轼一生，他从佛道思想中吸收最多的思想是老子的“清静无为”、庄子的“齐物”、佛教“心无所住”，又将之整合为一种“无可无不可”、随缘自适的超然人生态度，这使他在任何困境下都能够转换心态，安然应对。对苏轼来说，从万众仰慕的翰林学士到远谪天边的罪臣，命运的挑战每每却激发出更多的生命智慧。苏轼从命运的多变中体会到了“无常”，却并未陷入伤感迷茫，反而因“无常”而更珍惜生命的每一个瞬间，以审美的、超然的心态来欣赏它，所以凡人眼中熟视无睹的事物，苏轼都能够从中发现美，进而以精妙的笔触将之呈现出来。对佛道思想的有机吸收，并没有让他成为一个清教徒，却让他的心灵更加自由与超脱，富有审美情趣。这种执着于人生而又超然物外的生命范式蕴含着坚定、沉着、乐观、旷达的精神，因而苏轼在逆境中同样能保持浓郁的生活情趣和旺盛的创作活力。苏轼的过人之处在于，他人生的痛苦体验虽然比一般人要深微沉重的多，但却没有陷入厌世伤感，而是始终保持着潇洒自如的气度和乐观旷达的情怀。他通过作品反映出来的人生思考，比他的前辈和同时代人远为丰富、复杂、深刻。苏轼融合儒、释、道等思想所形成的文化人格，也受到历代文人的推崇。

第二节 苏轼诗歌创作理论与审美追求

苏轼在诗文创作上的巨大成就，固然与其天资卓越有关，但也得益于其诗歌理论的成熟。在宋代的诗人中，苏轼是非常突出的、富有理论自觉的诗

① 鸠摩罗什：《金刚经》，中州古籍出版社，2007年版，第53页。

② 《六祖坛经》，宗教文化出版社，2001年版，第19页。

③ 苏轼：《百步洪二首并叙》其一，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷十七，第891页。

人,他对艺术理论有深入而系统的探求,对创作规律孜孜以求、不断思考。他的诗学理论是在总结、继承前人文学思想、创作经验的基础上加以创新而形成的,对其诗歌创作有重要的指导性,其诗歌艺术也随着诗学思想的深化不断走向成熟。

一、“静以了群动,空故纳万境”的创作心态

苏轼提出艺术创作要观察事物,精审物理,心手合一,以文体道,这就必然涉及到如何观察事物以及创作心态的问题。苏氏之道是大全之道,是事物的整体性存在,道体本身是清静的。他认为,圣人效法天道而制《易》,《易》道之广大精微,乃在于因任物性,无心而化成。在解释《系辞》“圣人以此洗心,退藏于密”一句时他说:“以神行智,则心不为事物之所尘垢,使物自运而已。不与斯,所以为洗心,退藏于密也。”“使物自运”,故而意静神闲,^①心始终处于一种渊静澄明的状态。

《东坡易传》中多处阐扬据静以观动的观点,如:

据静以观物者,见物之正,六二是也;乘动以逐物者,见物之似,六三是也。

以晦观明,以静观动,则凡吉凶祸福之至,如长短黑白陈乎吾前,是以动静如此之果也。

复者,变易之际也,圣人居变易之际,静以待其定,不可以有为也。^②

圣人之心与道为一,以静驭动,以一驭万,始终静如止水,这是静心达观的应物方式。苏轼在《送参寥师》中再次申说了这一重要观点:

上人学苦空,百念已灰冷。剑头惟一吷,焦谷无新颖。胡为逐吾辈,文字争蔚炳。新诗如玉雪,出语便清警。退之论草书,万事未尝屏。忧

^① 苏轼著,龙吟点评:《东坡易传》,卷二,吉林文史出版社,2002年版,第71页。

^② 苏轼著,龙吟点评:《东坡易传》,卷七,第307页。

愁不平气，一寓笔所骋。颇怪浮屠人，视身如丘井。颓然寄淡泊，谁与发豪猛。细思乃不然，真巧非幻影。欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭。咸酸杂众好，中有至味永。诗法不相妨，此语当更请。^①

这是对以继承儒家“道统”为己任的韩愈“物不平则鸣”诗文创作本原观的反驳。韩愈在《送高闲上人序》里指出，张旭的草书之所以精彩，是因为他把所有的情绪和感受都借书法表达出来了：“天地事物之变，可喜可愕，一寓于书”。但高闲作为出家人，“其为心，必泊然无所起，其于世，必淡然无所嗜，泊与淡相遭，颓堕委靡，溃败不可收拾，则其于书得无象之然乎”，认为淡泊的心态无法创作出精湛的作品。^② 韩愈的说法是中国传统诗歌理论“缘情说”的余绪，强调创作来自于主体充沛激烈的情绪。但苏轼却认为，内心的空静恰恰是诗文创作的必然前提，以静观之，才能细察群物之动，内心空灵，才能接纳各种境界。以空静之心观察万物，事物才会呈现本来面目，是真巧而不是被扭曲的幻影。在空静的状态下，心念会非常敏感，能够捕捉自然和人心的内外微妙变化，并将之形诸笔端。

苏轼“空”、“静”的观念受到老庄与佛禅之学的影响。“空”的观念更受佛教思想的影响。空观是大乘般若思想体察宇宙万物的基本出发点和归结点，是佛经中最常用的概念之一。佛法又名空法。佛教把世间一切物质与精神的现象都看作是因缘所生之法，究竟而无实体，是性空的：“色即是空，空即是色，受想行识，亦复如是。”^③但是，“空”不是顽空，而是其中包涵着无穷的变化，是通过千变万化的事相表现出来的。人的心要与空性契合，就获得了最高的真如智慧。《六祖坛经·般若品》中言：“心量广大，犹如虚空。……虚空能含日月星辰、大地山河，一切草木，恶人善人，恶法善法，天空地狱，尽在空中，世人性空，亦复如是。”又说：“性含万法是大，万法尽是自性。”^④这种

① 苏轼：《送参寥师》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷十七，第905页。

② 韩愈：《送高闲上人序》，马其昶：《韩昌黎文集校注》，第269页。

③ 《般若波罗密多心经》，《金刚经》，中州古籍出版社，2007年版，第53页。

④ 《六祖坛经》，第30页。

“空观”应用到审美创作上,是一种自由的状态,不受现实功利的束缚,去除了内心的美恶分别,心量非常广大,以审美状态的自由的心灵来观照万事万物。所以在苏轼的笔下,能够“以俗为雅”,大千世界,无不入我诗眼,而且能点化之,产生审美与哲学相统一的超逸境界。

苏轼在《送寿圣聪长老偈(并叙)》中写道:

珍重寿圣师,听我送行偈。愿闻诸有情,不断一切法。人言眼睛上,一物不可住。我谓如虚空,何物住不得。我亦非然我,而不然彼义。然则两皆然,否则无然者。^①

他反对释子摒弃世间,拒绝境界,认为人心如虚空,任何事物都可以接纳,接纳但又不执着,这才是真正的“空”：“作则无止,止则无任,任则无灭。是四法门,更相扫除,火出木尽,灰飞烟灭。……如我所说,亦作亦止,亦任亦灭。是则作病,否即止病”。在“作意”之时注意“止念”,在“任心”之时注意“寂静”,反之,亦如此。不执于一端,这才是真正的空性。所以他又提出“阅世走人间”,并将之与“观身卧云岭”并列,“阅世”,是深入观察世俗百态,积累丰富的人生经验与生活感受,而“观身”则是禅定修习^②,净化心灵,让精神从世俗的束缚中超脱出来,展现生命的自由境界。苏轼在《王巩清虚堂》诗中亦写道:“清虚堂里王居士,闭眼观身如止水。”^③“阅世”与“观身”,历练世事与自我修养,在在苏轼眼中是相辅相成的,由于内心净化,于人事百态可以冷静谛观,能有更超脱的态度;而遍观世事,又可以使人对自然、人事之理有更透彻、更全面的认识,不为表面现象所迷惑与羁绊。这就是苏轼在《吉祥寺僧求阁名》诗中所言的“过眼荣枯电与风,久长那得似花红。上人宴坐观空阁,观色观空色即空”^④。“不断一切法”的前提是不执着于一法。

宋代诗学在儒、释、道三家思想的影响下,普遍提倡一种“静观”的创作心

① 苏轼:《送寿圣聪长老偈(并叙)》,《苏轼文集》,卷二十二,第642页。

② 佛教有“观身不净”之禅修法。

③ 苏轼:《王巩清虚堂》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷十九,第964页。

④ 苏轼:《吉祥寺僧求阁名》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷七,第331页。

态,如邵雍提出的“以物观物”,程颢之“静观自得”,道家的“观化”等等,苏轼的“静观”主体所面对的是丰富多样的自然与人生。即以佛道两家的修炼而论,也并非只有冥思冥想式的参悟,除了返观“心源”的自我省察之外,还有遍观“万法”的熟参体悟,所以禅家有很多从日常琐事及山水景物中悟道的例子。僧肇早就说过:“内有独鉴之明,外有万法之实。万法虽实,然非照不得,内外相与,以成其照功”^①,宗密言“心不孤起,托境方生;境不自生,由心故现”^②;“山青水绿明玄旨,鹤唳猿啼显妙机”^③。道家的“观化”也有相类似之处。儒家也讲观山观水,在理学家那里发展为“活处观理”。故此,苏轼的“静观”论并不排除对客观世界、社会人生的观察体验,它是文学作品产生的基础:一方面主体保持一种超然客观的心境,一方面还要“阅世”,从生活经验中汲取丰富的诗材。正所谓“咸酸杂众好,中有至味永”,至味无味而兼有众味,这个意义上的“至味”,是一种无所偏好的宽广、宽容襟怀,是审美世界里百花齐放的自由境界。

有了“静”“空”的创作心态,笔下所摄取的自然、社会景象就会更加丰富,而且从世态人情的变化中还能推演出事理来。这使苏轼的诗词创作呈现两个非常突出的现象,一是题材宏富,风格多样,但凡自然景观、社会人事、自心情怀,无不可以入诗,而又自出新意。正如沈德潜所说:“苏子瞻胸有洪炉,金、银、铅、锡,皆归熔铸。其笔之超旷,等于天马脱羈,飞仙游戏,穷极变幻,而适如意中所欲出。韩文公后,又开辟一境界也。”^④赵翼也说:“以文为诗,始自昌黎(韩愈),至东坡益大放厥词,别开生面,成一大代之大观。今试平心读之,大概才思横溢,触处生春,胸中书卷繁富,又足以供其左旋右抽,无不如志。其尤不可及者,天生健笔一枝,爽如哀梨,快如并剪,有必达之隐,无难显之情:此所以继李、杜后为一大家也。”^⑤二是在客观描写之后,往往自然过渡到对理的总结,“观万物之变,尽其自然之理”^⑥,这使他的诗事理圆融,充满隽

① 僧肇:《般若无知论》,中华书局,2010年版,第102页。

② 宗密:《禅源诸诠集都序》,中州古籍出版社,2008年版,第44页。

③ 胡仔:《苕溪渔隐丛话》,后集卷三十七,第301页。

④ 沈德潜:《说诗碎语》,卷下,《清诗话》,第544页。

⑤ 赵翼:《瓯北诗话》,卷五,人民文学出版社,1963年版,第56页。

⑥ 苏轼:《上曾丞相书》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷四十八,第1378页。

永的理趣和超旷的精神,引人深思。

二、随物赋形的表现论

在苏轼的哲学观中,他认为,道为大全之存在,包涵了物态的多样性,道之存在是通过易来体现的,而易之理就彰显于事物动态的变化之中,所以苏轼提出诗歌语言要随物赋形,妙尽形理,充分展示描写对象的独特性与动态美,甚至追求“捕风系影”,精确地把握事物瞬间的变化:“作诗火急迫亡遁,清景一失后难摹”^①。苏轼认为,作者在无心静观的状态下,才能“万象起灭无逃形”(《次韵僧潜见赠》),深入观察事物本身的特点,再进行相应的技法训练,就可以作出形理兼备的传神表现。其《自评文》中写道:

吾文如万斛泉源,不择地皆可出。在平地滔滔汨汨,虽一日千里不难。及其与山石曲折,随物赋形,而不可知也。所可知者,尝行于所当行,常止于不可不止,如是而已矣。其他虽吾亦不能知也。^②

他以水喻文,水无常形,尤如诗人之无心,思想中没有定势,能够根据事物当下的情状作出最贴切的描写。

他认真揣摩前人诗作中的写物之功,在《评诗人写物》中指出:

诗人有写物之功。“桑之未落,其叶沃若。”他木殄不可以当此。林逋梅花诗云:“疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。”决非桃李诗。皮日休白莲诗云:“无情有恨何人见,月晓风清欲堕时。”决非红莲诗。此乃写物之功。若石曼卿《红梅》诗云:“认桃无绿叶,辨杏有青枝。”此至陋语,盖村学中体也。^③

桑叶、梅花、白莲之所以写得精妙,是因为写出了事物在特定情境下最为特别

① 苏轼:《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷七,第316页。

② 苏轼:《自评文》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷六十六,第2069页。

③ 苏轼:《评诗人写物》,《苏轼文集》,卷六十八,第2143页。

的一面,桑之未落、月夜梅花、拂晓白莲,各有其独特风姿,与其他事物绝不相同,在其它时节也必不如此。而石曼卿之诗,只是在与桃杏的比较中来写红梅,无一言涉及红梅自身的特点,没能写出事物的独特性,所以被苏轼讽刺为村学究体。苏轼还专门针对石曼卿的诗写了红梅三首诗来示范传神的门径。其一云^①:“怕愁贪睡独开迟,自恐冰容不入时。故作小红桃杏色,尚余孤瘦雪霜姿。寒心未肯随春态,酒晕无端上玉肌。诗老不知梅格在,更看绿叶与青枝。”苏轼写梅也写其形貌,但他还写出了红梅的独特精神:“孤瘦雪霜姿”,“寒心未肯随春态”,从而传达出了红梅的内在神韵。苏轼“诗贵传神”的观点在其它诗评中也有所体现。同时,苏轼对那些只写形似的作品表现了一种鄙弃的倾向。如李白曾写过《望庐山瀑布》诗,描写了庐山瀑布飞流直下的壮观之景。唐人徐凝曾在李白诗后题过一首诗,其中“一条界破青山色”一句,被后人传为写庐山瀑布的好句。然而,苏轼对此不以为然,还写诗批评徐凝,诗题序云:“世传徐凝《瀑布》诗云:‘一条界破青山色’,至为尘陋。又伪作乐天诗称美此句,有‘赛不得’之语。乐天虽涉浅易,然岂至是哉!乃戏作一绝。”其诗云:“帝遣银河一派垂,古来惟有谪仙词。飞流溅沫知多少,不与徐凝洗恶诗。”苏轼认为徐凝诗为“恶诗”,主要原因就是徐诗没有写出庐山瀑布那种奔腾而下的独特神态。

因此,苏轼在创作诗歌时特别注重随物赋形,描写事物的独特性。如他的《雨中看牡丹》:

雾雨不成点,映空疑有无。时于花上见,的皪走明珠。秀色洗红粉,暗香生雪肤。黄昏更萧瑟,头重欲相扶。

明日雨当止,晨光在松枝。清寒入花骨,肃肃初自持。午景发秾艳,一笑当及时。依然暮还敛,亦自惜幽姿。

幽姿不可惜,后日东风起。酒醒何所见,金粉抱青子。千花与百草,共尽无妍鄙。未忍污泥沙,牛酥煎落蕊。^②

① 苏轼:《红梅三首》(其一),孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷二十一,第1106页。

② 苏轼:《雨中看牡丹》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷二十,第1042页。

三首诗分别刻画了牡丹在雨中、雨后、风中的不同情态,雨中之姿又有白日与黄昏的不同,晴中风采亦有晨光与午景的变化,观察细致入微,描写形神兼妙,达到了他所说的“搜研物情,刮发幽翳”^①。牡丹在不同情景下所呈现的变化,正是物理恰当的表现。

苏轼还注重诗中的用字在摹形写神方面的作用,尤其是那种关键性的动词。据范温《潜溪诗眼》记载:“工部又有所喜用字,如‘修竹不受暑’,‘野航恰受两三人’,‘吹面受和风’,‘轻燕受风斜’,‘受’字皆入妙。老坡尤爱‘轻燕受风斜’,以谓燕迎风低飞,乍前乍却,非‘受’字不能形容也。”^②可见东坡对前人作品的揣摩与学习。据说,“东坡作病鹤诗,尝写‘三尺长胫口瘦躯’,缺其一字,使任德翁辈下之,凡数字。东坡徐出其稿,盖‘阁’字也。此字既出,俨然如见病鹤矣”。^③又苏轼曾说:尝见王平甫自负其《甘露寺》诗:“平地风烟飞白鸟,半山云水卷苍藤。”余应之曰:“神情全在‘卷’字上,但恨‘飞’字不称耳。”平甫沉吟久之,请余易,余遂易之以“横”字,平甫叹服。大抵作诗当日锻月炼,非欲夸奇斗异,要当淘汰出合用事。^④

三、苏轼的诗歌美学追求

苏轼在诗歌创作中讲求自然之美,他认为诗歌创作来源于外境的触动与情感的自然迸发,是“不能自己而作”,而不是有意为之。他早期就执有这一观念,在《南行前集叙》中描述了自己作诗的经验:

夫昔之为文者,非能为之为工,乃不能不为之工也。山川之有云雾,草木之有华实,充满勃郁,而见于外,夫虽欲无有,其可得耶!自少闻家君之论文,以为古之圣人有所不能自己而作者。故轼与弟辙为文至多,而未尝敢有作文之意。己亥之岁,侍行适楚,舟中无事,博弈饮酒,非所以为闺门之欢,而山川之秀美,风俗之朴陋,贤人君子之遗迹,与凡耳

① 苏轼:《祭张子野文》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷六十三,第1943页。

② 范温:《潜溪诗眼》,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,第321页。

③ 唐庚著,强幼安记述:《唐子西文录》,何文焕:《历代诗话》,第444页。

④ 苏轼:《书赠徐信》,孔凡礼点校:《苏轼文集·苏轼佚文汇编》,卷五,第2561页。

目之所接者，杂然有触于中，而发于咏叹。盖家君之作与弟辙之文皆在，凡一百篇，谓之《南行集》。将以识一时之事，为他日之所寻绎，且以为得于谈笑之间，而非勉强所为之文也。^①

苏轼的这种理论，应该说深受苏洵的影响。苏洵有一篇《仲兄字文甫说》，以风水相激，自然成文之比喻说明文学的最高境界是“无营而文生”的自然之美。这对苏轼的影响颇为深刻。无意为文、“不能不为之”是摆脱了现实功利利禄的束缚，是心灵自由解放的抒发，这样就能写出“工”的文章。

受其“文道并重”观念的影响，苏轼把诗文创作视作道德境界的表现，他说：“有德者必有言，非有言也，德之发于口者也。”^②，“与可之文，其德之糟粕”^③。但这种道德已经超越了儒家的伦理道德，而是“合道”的一种精神境界，“与造物者游”。“合道”，要求创作主体内心空静，超越一己之情见，无私顺理，观事物之全体，尽量从“道”的高度去理解和把握眼前的自然与人事。苏轼将此境界表述为“与造物者游”，如他称赞韩琦：

方其寓形于一醉也，齐得丧，忘祸福，混贵贱，等贤愚，同乎万物，而与造物者游。^④

称赞黄庭坚“超逸绝尘，独立万物之表，驭风骑气，以与造物者游”^⑤，“与造物者游”，就是与“道”一致，对“化工”的全过程了达透彻，随其斡运，穷其变态；从另一方面来说，描写了事物千变万化的形态，就从中体现出了“道”的身影，这就是苏轼所反复表达的“寓意于物”。《答陈师仲主簿书》云：“及读所惠诗文，不数篇，辄拊掌太息，此自世间奇男子，岂可以世俗趣舍量其心乎！诗文皆奇丽，所寄不齐，而皆归合于大道。”^⑥

① 苏轼：《南行前集叙》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十，第323页。

② 苏轼：《范文正公文集叙》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十，第311页。

③ 苏轼：《文与可画墨竹屏风赞》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷二十一，第614页。

④ 苏轼：《醉白堂记》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十一，第344页。

⑤ 苏轼：《答黄鲁直五首》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷五十二，第1531页。

⑥ 苏轼：《答陈师仲主簿书》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷四十九，第1428页。

由于苏轼在诗文创作中追求“合道”，在形象之外体现道意，这无形中让他的诗歌拥有了一种哲学的美感，同时，也让他的诗歌美学渐渐迈向了老熟平淡的清旷境界。其《与鲁直书》云：“凡人为文，宜务使平和，至足之余，溢为奇怪，盖出于不得已耳。”^①《与二郎侄》云：“凡文字，少小时须令气象峥嵘，彩色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡，其实不是平淡，绚烂之极也。”^②前者讲的是审美价值选择，后者讲的是实现这一选择的过程，而两者有机统一的基础，正是“自然而然”四个字。所谓“自然而然”，首先是指诗人由少小而至于老暮的自然心理变化过程，而这个过程同时也正就是与时推移而阅世渐深的人生体味过程；其次，则是指诗人钻研诗艺、锻炼技巧的自然进步过程。苏轼说“渐老渐熟”，既是指思想的成熟，也是指技法的纯熟。苏轼自“乌台诗案”之祸而贬谪黄州以后，便豪气渐敛，日趋平淡。然而，和王安石晚年之诗于闲淡中深藏愤郁者不同，苏轼晚年诗作则是闲淡中自有超旷之气的。苏辙尝曰：“公诗本似李、杜，晚喜陶渊明，追和之者几遍。”^③晚和陶诗，乃是苏轼“老造平淡”的典型行为。

苏轼评陶诗云：“渊明诗初看若散缓，熟看有奇句”^④，“渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴”（《与苏辙书》）；《评韩柳诗》云：“所贵乎枯澹者，谓其外枯而中膏，似澹而实美，渊明、子厚之流是也。若中边皆枯澹，亦何足道？”^⑤揣摩苏轼对陶、柳诗的评价，可以体会到苏轼追求的美学理想与淡中有味联系在一起，即平淡质朴中有醇厚之味、内蕴之美。其著名的《书黄子思诗集后》云：

予尝论书，以谓钟、王之迹萧散简远，妙在笔画之外。至唐颜、柳始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。

至于诗亦然。苏、李之天成，曹、刘之自得，陶、谢之超然，盖亦至矣。

① 邵博著，刘德权点校：《邵氏闻见后录》，卷十四，中华书局，1983年版，110页。

② 苏轼：《与二郎侄一首》，孔凡礼点校：《苏轼文集·苏轼佚文汇编》，卷五，第2523页。

③ 苏辙：《亡兄子瞻端明墓志铭》，陈宏天校点：《苏辙集》，卷二十二，第1117页。

④ 惠洪：《冷斋夜话》，张伯伟编校：《稀见本宋人诗话四种》，江苏古籍出版社，2002年版，第14页。

⑤ 苏轼：《评韩柳诗》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷六十七，第2109页。

而李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代，古今诗人尽废，然魏晋以来，高风绝尘，亦少衰矣。李、杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意，独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子所及也。唐末司空图，崎岖兵乱之间，而诗文高雅，犹有承平之遗风。其诗论曰：“梅止于酸，盐止于咸，饮食不可无盐梅，而其美常在咸酸之外。”盖自列其诗之有得于文字之表者二十四韵，恨当时不识其妙，予三复其言而悲之。

闽人黄子思，庆历、皇祐间号能文者。予尝闻前辈诵其诗，每得佳句妙语，反复数四，乃识其所谓。信乎表圣之言，美在咸酸之外，可以一唱而三叹也。^①

苏轼以魏晋与唐人诗书作比较，而推慕魏晋以来的“高风绝尘”、澹泊有味。东坡的审美理想是得杜、颜之大成而中含晋宋之高妙，以盛唐之恢宏气象含魏晋之高风绝尘。其《题颜公书画赞》云：“颜鲁公平生写碑，惟东方朔画赞为清雄，字间栉比，而不失清远。其后见逸少本，鲁公字字临此书，虽大小相悬，而气韵良是。”^②鲁公书以英伟阔大恢宏浑雅而体现盛唐气象之美，其主特点为清雄，清雄偏重于气势力度。而逸少书以清远萧散之气韵为特色，故鲁公此书临逸少而自出手眼，清雄气象之中更存晋人清远气韵。盛唐气象与魏晋风度之结合正是坡公之审美理想。以诗而论，取杜诗之高华伟丽集大成，而入渊明之超然自得平淡有味，以画而论，取道子之雄放精妙，而得摩诘之清疏淡雅，是盛唐气象与魏晋风度之结合。苏轼《邵茂诚诗集叙》云：“清和妙丽如晋宋间人。而诗尤可爱，咀嚼有味，杂以江左唐人之风。”^③由唐人而上溯江左晋宋，取唐人之风貌与晋宋人之体气继承而整合之，而恢宏其外，这就是苏轼审美理想的完整表述。苏轼的这种审美理想，突出强调主体之精神（高风绝尘），而又注重客体之规范（集大成），标志着宋人美学思想达到一个新的高度。

苏轼于唐代诗歌之成就作了可贵的反思，实际上也是想从唐诗的鼎盛之

① 苏轼：《书黄子思诗集后》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷六十七，第2124页。

② 苏轼：《题颜公书画赞》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷六十九，第2177页。

③ 苏轼：《邵茂诚诗集叙》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十，第320页。

外寻找一条宋诗的自新之道。这就是笔画之外的“远韵”，而它所传达出的则是诗人主体精神的高风绝尘。诗书至唐，笔法、诗法已达大成，也就是说，技艺全矣。但后学者往往注重于学习技艺，被种种法度所束缚，从而忘记了技艺所为目的。“萧散简远”、“高风绝尘”，是通过笔画与诗技而又超越了技术层面所传达出的一种韵味。这种韵味需要反复咀嚼，方能会得，余音袅袅，有一唱三叹之妙。如何能在创作中实现这种远韵呢？那就需要“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”，也就是苏轼在评价陶渊明时所言的“质而实绮，癯而实腴”、“外枯而中膏，似淡而实美”。这种美学追求也是苏轼自身在诗歌创作中努力实践的。苏轼由岭南北归时，尝自道其作诗体会曰：“心闲诗自放，笔老语翻疏”^①。前句正说明其老造之平淡中饶有豪逸之气，后则说明其诗法之老熟乃归自然。但是，陆游评价苏轼“老而益严”，让人不可“以易心读之”^②，正是对东坡晚年诗法老熟、妙句犹如天成的知音解读。

绚烂之极而化为平淡，平淡之中蕴含着老熟厚重的精神气度。它是经历了人生的大起大落，尝尽了“阅世走人间”的种种复杂况味，而最后对这些经验进行了哲学与审美的超越才能达到的。在经历了政治挫折与人生苦难后，苏轼的雄放之气慢慢转向内敛之态，追求陶渊明的浑朴之境，这种转变处世之志向超越之境转变的心路历程，在北宋中后期带有某种共同性的倾向，它是由改革失败、党争迭兴、文人士夫的生存状态愈益困顿而导致的追求内在超越在文学上的反映。

第三节 求物之妙、辞达无隐的诗歌艺术

苏轼的诗歌创作堪称宋诗成就最杰出的代表，集中代表了宋诗的特色。严羽在《沧浪诗话》中说：

国初之诗尚沿袭唐人，王黄州学白乐天，杨文公、刘中山学李商隐，

① 苏轼：《广倅萧大夫借前韵见赠复和答之二首》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷四十四，第2393页。

② 陆游：《跋东坡诗草》，《陆游集》，卷二十七，中华书局，1976年版，第2236页。

盛文肃学韦苏州,欧阳公学韩退之古诗,梅圣俞学唐人平澹处。至东坡、山谷,始自出己意以为诗,唐人之风变矣。^①

宋诗议论浩博、富有理趣、以文入诗,多书卷气等特点,在他的作品中臻于成熟。清代陈衍先生说:“余谓诗莫盛于三元,上元开元,中元元和,下元元祐也。”^②作为宋诗黄金时代称号的“元祐”是继“庆历”之后的又一个宋诗高峰期,王、苏、黄、陈等诗人在欧、梅、苏的基础上将宋诗艺术推向了高峰。

苏轼在长达四十多年的创作生涯中,创作了两千七百多首诗、三百多首词以及大量的散文作品。创作时间之长,作品数量之富,在宋代作家中首屈一指。由于生活经历以及所带来之人生思考的不同,他的创作呈现出比较明显的阶段性,尤其是他经历了两次“在朝—外任—贬居”的过程,在元丰黄州和绍圣、元符岭海两次谪居期间,思想发生很大的变化,对人生思考更加深入,诗风也为之一变,由前期的豪健清雄逐渐向清旷简远、自然平淡转变^③。苏辙《亡兄子瞻端明墓志铭》中谈及:苏轼“初好贾谊、陆贽书,论古今治乱,不为空言”;“既而读《庄子》”,有深得其心之叹;“谪居于黄,杜门深居,驰骋翰墨,其文一变,如川之方至,而辙瞠然不能及矣”;又说“公诗本似李杜,晚喜陶渊明”。^④陈师道《后山诗话》说:“苏诗始学刘禹锡,故多怨刺,学不可不慎也。晚学太白,至其得意则似之矣,然失于粗。”^⑤清王文诰高度评价苏轼渡海后的作品,谓之“全入化境,其意愈隐,不可穷了”。

一、取材丰富,自出己意

苏轼诗歌的一大特色是诗材宏富。“空”、“静”的心态使苏轼具有独特的“诗眼”,能够把平常人不太注意的题材纳入诗歌,用艺术的眼光加以裁剪提炼,完成审美化的创造。在东坡眼中,“物皆有可观”,他在《超然台记》中

① 严羽著,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1983年版,第26页。

② 陈衍:《石遗室诗话》,卷一,人民文学出版社,2004年版,第7页。

③ 参见王水照选注:《苏轼选集》前言第2页,上海古籍出版社,1984年版。

④ 苏辙:《亡兄子瞻端明墓志铭》,陈宏天校点:《苏辙集》,卷二十二,第1117页。

⑤ 陈师道:《后山诗话》,《宋诗话全编》,江苏古籍出版社,1998年版,第2册,第1019页。

写道：

凡物皆有可观。苟有可观，皆有可乐，非必怪奇玮丽者也。饔飧啜滴，皆可以醉；果蔬草木，皆可以饱。推此类也，吾安往而不乐。……夫所为求福而辞祸者，以福可喜而祸可悲也。人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽。美恶之辨战乎中，而去取之择交乎前，则可乐者常少，而可悲者常多，是谓求祸而辞福。……物非有大小也，自其内而观之，未有不高且大者也。彼挟其高大以临我，则我常眩乱反覆，如隙中之观斗，又乌知胜负之所在？是以美恶横生，而忧乐出焉，可不大哀乎！^①

他认为，物类是平等的，没有大小之分。如果诗人能够“游于物之外”，以一种非功利的态度观赏当下的每一个事物，一切事物都可以成为审美的对象，成为丰富的诗材。他在《与王庆源书》中说：“人生悲乐，过眼如梦幻，不足追。惟以时自娱为上策也。”^②这段话简要地概括了他的人生态度。苏轼在《与子明兄一首》中所说：“吾兄弟俱老矣，当以时自娱。世事万端，皆不足介意。所谓自娱者，亦非世俗之乐，但胸中廓然无一物，即天壤之内，山川草木虫鱼之类，皆是供吾家乐事也。”^③“自娱”并非世俗之乐，而是在内心超脱的情境下，一切事物都值得欣赏和玩味，正如他在《记承天寺夜游》中所写的：“何夜无月？何处无竹柏？但少闲人如吾两人者耳。”^④

六朝时代，诗歌几乎成了高门贵族的专利品，诗歌题材大体上被局限于以宫廷为中心的狭小范围之内。诗人即使把目光投向大自然，写优美的山水诗，诗中体现的仍是高远玄妙的意趣和孤芳自赏的感情，即所谓“雅人深致”。至于普通人的日常生活，则是诗人们不屑一顾的。到了唐代，虽然诗国疆域大大地扩展了，但整个诗坛仍未充分注意到生活中那些“俗”的题材。除了杜甫、韩愈等少数人的少量作品外，唐代诗坛对那些平凡、琐屑的题材是不甚注

① 苏轼：《超然台记》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十一，第351页。

② 苏轼：《与王庆源书》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷五十九，第1811页。

③ 苏轼：《与子明兄一首》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷六十，1832页。

④ 苏轼：《记承天寺夜游》，《东坡志林》，第5页。

意的。晚唐的贾岛、姚合等虽多写细小题材,但他们偏爱阴冷破败之景,取径太窄,意境枯窘,未能树立诗坛新风。入宋以后,诗坛风气有了很大的转变。从欧阳修、梅尧臣开始,诗人们把审美的目光投向生活的向生活的各个角落,欧阳修赞扬梅诗“长于本人情、状风物”^①,梅尧臣的尝试有时不很成功,例如《扪虱得蚤》、《八月九日晨兴如厕有鸦啄蛆》等,缺乏深情远韵,未能把凡庸之物升华到审美境界,也就是未能“以俗为雅”。但这种努力开始了拓展诗国疆域的运动,等到苏、黄主盟诗坛时,诗人们一面继承了欧、梅“本人情、状风物”的传统,另一方面避免了梅尧臣写俗物而未能脱俗的缺点,从而最大程度地使平凡、琐屑的日常生活上升入诗的境界。叶燮云:“苏轼之诗,其境界皆开辟古今之所未有,天地万物,嬉笑怒骂,无不鼓舞于笔端。”^②李东阳在《麓堂诗话》中评价苏诗云:“赖杜诗一出,乃稍为开扩,庶几可尽天下之情事。韩一衍之,苏再衍之,于是情与事,无不可尽。”^③

由于仁政爱民的思想 and 积极入世的精神的影响,苏轼也很重视文学的社会功用,强调要有为而作,“言必中当世之过”,“凿凿乎如五谷必可以疗饥,断断乎如药石必可以伐病”(《〈鳧绎先生诗集〉叙》),希望文学能够起对社会积弊医治的作用。因此,苏轼非常反对那种“贵华而贱实”的形式主义文学,反对理学家的脱离现实的空谈高论,希望发挥“缘诗人之义,托事以讽,庶几有补于国”的文学功能。可见,苏轼有意地继承风、骚以来的现实主义精神,提倡发挥文学的社会功能,从而揭发流弊以拯时救世。其《雨中游天竺灵感观音院》、《吴中田妇叹》等诗,正是在这种文学思想的指导下创作的现实主义名篇。他有一些反映社会现实,关心民生疾苦的诗歌,虽数量不多,但都鲜明表现了诗人对于社会问题的关注。《荔支叹》贯穿了其“观古而知得失”的史识与劝诫之意:

十里一置飞尘灰,五里一墩兵火催。颠坑仆谷相枕藉,知是荔支龙眼来。飞车跨山鹳横海,风枝露叶如新采。宫中美人一破颜,惊尘溅血

① 欧阳修:《书梅圣俞诗稿后》,《欧阳修全集》,第1048页。

② 叶燮:《原诗》,《清诗话》,第570页。

③ 李东阳:《麓堂诗话》,《历代诗话续编》,第1386页。

流千载。永元荔支来交州，天宝岁贡取之涪。至今欲食林甫肉，无人举觞酹伯游。我愿天公怜赤子，莫生尤物为疮痍。君不见武夷溪边粟粒芽，前丁后蔡相笼加。争新买宠各出意，今年斗品充官茶。吾君所乏岂此物，致养口体何陋耶。洛阳相君忠孝家，可怜亦进姚黄花。^①

本篇是苏轼的名作，抨击历代向皇帝进献贡品的弊政，斥责统治者穷奢极欲、祸害百姓；并讽刺了宋代一些只顾讨好皇帝、不管人民死活的官僚。本作诗意层叠，转折极多，累累递进，前四句描写汉代进贡荔枝龙眼的情形；“宫中美人一破颜”以下四句开始写唐代玄宗时进贡荔枝事。“美人破颜”与“惊尘溅血”两个画面，形成强烈的对照，从杜牧《过华清宫绝句三首》“一骑红尘妃子笑”句加以发挥^②，但对比更强烈，意义更显明。“永元”四句夹叙夹议，对李林甫这样的奸臣表达唾弃，是普遍的常情，但世人遗忘了当时忠言上谏的唐羌，乃至无人继承他的精神，这其实是更加让人感到沉痛的，而且，其中隐含的意思是，也许缺乏谏议之风，正是造成进贡之行不能断绝的重要原因。对此，苏轼感同身受，因为他一直注重“立朝大节”，“忠死犯谏”的。“我愿”两句似是对前面诗意的总结，但诗人没有歇手，又借“尤物”一词从前代巧妙过渡到当今，对当时丁谓、蔡襄“争新买宠”进贡茶叶进行了讽刺。“吾君”二句看似是在帮皇帝辩解，斥责进贡买宠之人，实则是对皇上的委婉提醒。最后二句，总结全诗，并点出向皇帝献媚邀宠之十分普遍，连号称忠孝之家的钱惟演也不免贡花买宠。笔势荡开，余波不绝。汪师韩《苏诗选评笺释》卷六说自“君不见”以下，“百端交集，一篇之奇横在此。诗本为荔枝发叹，忽说到茶，又说到牡丹，其胸中郁勃，有不已者。有不可以已而言，斯至言至文也。”^③《诗经》的讽谕传统，体现了苏轼深厚的史识与仁政爱民的思想，全诗转折多义，所批评的对象不但有皇帝、贡官，还有当时士风，耿耿之情，溢于言表。方东树评云：“小物而原委详备，所谓借题。章法变化，笔势腾掷，波澜壮阔，真太

① 苏轼：《荔枝叹》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷三十九，第2126页。

② 杜牧：《过华清宫绝句三首》，《樊川文集》，上海古籍出版社，1978年版，第28页。

③ 汪师韩评点《荔枝叹》诗，曾枣庄主编：《苏诗汇评》，四川文艺出版社，2000年版，第1683页。

史公之文。”^①查慎行《初白庵诗评》卷中云：“乐天讽喻诸作，不过以题还题，那得如许开拓。”^②

东坡独具慧眼地从诗人们比较陌生的生活中发掘新颖的题材，例如前人很少咏及农具，一些常见的农具如锄、犁等也只是作为农村生活的点缀而被写进田园诗或悯农诗中。东坡却写过专篇来吟咏水车、秧马等新式农具，如《无锡道中赋水车》：

翻翻联联衔尾鸦，荦荦确确蜕骨蛇。分畴翠浪走云阵，刺水绿针抽稻芽。洞庭五月欲飞沙，鼙鼓窟中如打衙。天公不见老翁泣，唤取阿香推雷车。^③

水车是农村重要的劳动工具，梅尧臣写过《水车》诗：“既如车轮转，又若川虹饮。能移霖雨功，自致禾苗稔。”^④苏诗立意又与梅诗不同。本诗前四句用具象的形式把水车的形象和函数描绘得非常准确，后四句借咏水车表达了对旱情的焦虑忧心，以至责怪老天对百姓的苦难视而不见，比一般的咏物诗立意更加深刻，体现了苏轼仁心爱民的思想。苏轼的文集中有大量为民祈雨、祈晴的文章，这种思想是一以贯之的，在咏水车时自然而然就抒发出来了。《唐宋诗醇》说此诗“只是体物着题，触处灵通，别成奇光异彩”^⑤。

苏轼最大的贡献是将平凡、常见的生活内容升华进入诗的境界。经过他的生花妙笔，那些在常人笔下定会显得枯燥乏味的事物充满了灵气和趣味。在他的笔下，举凡笔墨纸砚等文化用品，茶酒肴饌、果蔬药草等生活用品，以及亲友过往、喝酒相邀等生活细节，无不成为绝妙的诗料。东坡集中还有咏煤的《石炭》，咏人参、地黄等药草的作品，这些诗既新颖，又具美感，堪称成功的题材开拓。更为可贵的是，在这些题材的尝试

① 方东树：《昭昧詹言》，卷十二，人民文学出版社，1961年版，308页。

② 查慎行评点《荔枝叹》诗，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷三十九，第2128页。

③ 苏轼：《无锡道中赋水车》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷十一，第557页。

④ 梅尧臣：《水车》，朱东润校注：《梅尧臣集编年校注》，上海古籍出版社，1980年版，第916页。

⑤ 《唐宋诗醇》，卷三十四，文渊阁《四库全书》，第1448册，第659页。

中,苏轼能够做到“以俗为雅”,自出己意,不落俗套,在新颖的立意中让主题得到升华。这种新意来自于诗人不俗的精神境界。比如以上两首诗,诗人仁政爱民的思想让诗歌内涵变得很厚重。《龙尾砚歌》一诗,则是构思巧妙的典型例子:

黄琮白琥天不惜,顾恐贪夫死怀璧。君看龙尾岂石材,玉德金声寓于石。与天作石来几时,与人作砚初不辞。诗成鲍谢石何与,笔落钟王砚不知。锦茵玉匣俱尘垢,捣练支床亦何有。况瞋苏子凤咮铭,戏语相嘲作牛后。碧天照水风吹云,明窗大几清无尘。我生天地一闲物,苏子亦是支离人。粗言细语都不择,春蚓秋蛇随意画。愿从苏子老东坡,仁者不用生分别。^①

这是元丰十七年写的诗,是篇游戏文字。诗人曾作《凤咮砚铭》,有言云:“苏子一见名凤咮,坐令龙尾羞牛后”^②,现在要重新评价龙尾砚,“少解前语”,故一篇诗意皆是围绕此义作辩解。“黄琮”二句,从高处着眼,老天对之不怜惜,但惟恐“贪夫”自误,接下来以“玉德金声”来形容龙尾砚,“与天”二句更把它写得如谪仙一般。“初不辞”一句开始用拟人化的写法,描写龙尾砚的精神品质,“诗成鲍谢”也好,“笔落钟王”也好,在它看来,都和自己毫无关系。人虽贵之,加以“锦茵玉匣”,而砚不为之喜;人或贱之,拿它去“捣练支床”,而砚不为之戚。它既然如此贵贱不移,宠辱不惊,那么,它又何至于去斤斤计较我曾经戏说的贬语呢?这样一来,以往的过失就被原谅了,苏轼于此自我解嘲。“碧天”以下,诗人代龙尾砚吐语,将自己的归宿交给苏子,有了上面的铺垫,结局就显得很自然了。查慎行《初白庵诗评》评曰:“忽为砚吐语,笔法开展,匪夷所思。”^③终于自圆其说,从中可以见出苏轼的运思之缜密、巧妙,这也就是他所追求的“奇趣”。

① 苏轼:《龙尾砚歌》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷二十三,第1235页

② 苏轼:《凤咮砚铭》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷十九,第550页。

③ 曾枣庄:《苏诗汇评》,第1032页。

二、求物之妙，辞达无隐

与唐诗相比，宋诗对景象物态的刻画描写尤为精微细致。在这方面，“人所不能比喻者，东坡能比喻，人所不能形容者，东坡能形容”^①的苏轼诗，俨然是为典型。东坡在诗文创作中要求妙尽形理，不但要曲尽其形，还要妙尽其理。他的诗最善于通过对事物的特殊观照，一下子抓住事物本身具有的、能够传神写照的独特之处，用准确而优美的语言将之表现出来。不惟如此，苏轼在创作中还非常善于抒写“人情”，深入刻画诗人自己在特定情势下的独特感受。

苏轼《聚星堂雪诗》序文中提及“忽忆欧阳文忠公作守时，雪中约客赋诗，禁体物语，于艰难中特出奇丽。”^②由此可知，从欧阳修到苏轼都继承韩愈“唯陈言之务去”的精神，主张以“暂脱常态”的创新之笔来显示诗人的独特艺术造诣。然而，这绝不意味着写物之诗对描写景物不关注，而是恰恰相反。就此诗而言，纪昀曰：“句句恰是小雪，体物神妙。”^③诗中的“鸣枯叶”之比喻、“生眼缬”之形容，都体现了诗人是在寻常的细节处生发现妙趣，由此可知，所谓“暂脱常态”是指在潜入常态的细节中去发掘精妙之处。

苏轼精通画理，所以在许多写景诗中追求“诗中有画”的效果，其《新城道中》^④中的“岭上晴云披絮帽，树头初日挂铜钲。野桃含笑竹篱短，溪柳自摇沙水清”，诗人通用奇特的想象与高超的艺术手法，如比喻、拟人等，赋予无情之物以有情，将云、日、桃、柳等自然景物刻画得生动可爱，如一幅清新活泼的乡村风景画。苏轼写山，如《游径山》^⑤云：“众峰来自天目山，势若骏马奔平川。中途勒破千里脚，金鞭玉蹬相回旋。”把远方的山势比成平原上狂奔中的骏马突然受到御者的控制形态，腾跨跳踉，势不可挡，山之雄壮的气势扑面而来，真是神来之笔。

① 施补华：《岍佣说诗》，《清诗话》，第989页。

② 苏轼：《聚星堂雪并引》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷三十四，第1813页。

③ 纪昀评点《聚星堂雪》诗，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，第1814页。

④ 苏轼：《新城道中》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷九，第436页。

⑤ 苏轼：《游径山》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷七，第347页。

苏轼“暂脱常态”的创作意志每每表现在对他人容易忽略的细节的发现与形容。如云：“登高回首坡垅隔，但见乌帽出复没”^①，前人以为“模写甚工”（吴师道《吴礼部诗话》）。其纪实诗有曰：“长淮忽迷天远近，青山久与船低昂。……波平风软望不到，故人久立烟苍茫”，体现出特定时空里的透视角度。在这个意义上来说，苏轼的一些诗不仅具有强烈的写实性，而且写实到犹如宣纸上透视的绘画。如《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》一诗中，有“出山回望云木合，但见野鹳盘浮图”两句，就景象而言，与王维的“白云回望合”相似，不过，王维诗所传达者，终是气象，而苏诗则有“目击可图”之致。正是在这个意义上，苏轼对王维之“诗中有画”的称许，便大有“借古以开今”的意味了。可见，苏轼非但嘉许于“诗中有画”，更在企希着诗中有画胜于画。诚然，苏诗景象，往往有人生哲理寄寓其间。但必须说明的是，诗人并不因此而使诗中景象皆成主观意念之投射，思理之深远与感物之真实，是自然契合的。

苏轼还善于描写瞬息万变的景物以展现变化的过程，富有动感美。如

黑云翻墨未遮山，白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散，望湖楼下水如天。^②

此诗为写西湖名篇，主要描写的是望湖楼上所见的西湖暴雨来临前后的奇特景象。第一句写暴雨前的黑云，如同“翻墨”般，黑云突涌，天气陡变。然而黑云还来不及把山完全遮住，雨就迅速地下来了，第二句具体地描写下雨的细节，“白雨跳珠”以一个慢镜头写出雨滴打在船上画面，水滴四溅，如同千成颗珠子在跳动，动感十足，描写传神细致。雨本无颜色，而以“白”字形容，从颜色可想骤雨之大。第三句笔触转向风，狂风卷地而来，云散雨停，“忽”字写出天气转变之快，给人不可意料之感。最后一句写湖面归于安宁，水天一色，平静如镜。全诗从阴云逼人写到大雨骤落，再到卷风吹散，最后一切平静依旧，短短几句把整个过程写得淋漓尽致，跌宕起伏，让人有一种目不暇接，身临其

① 苏轼：《辛丑十一月十九日既与子由别于郑州西门之外马上赋诗一篇寄之》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷三，第95页。

② 苏轼：《六月二十七日望湖楼醉书五绝》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷七，第339页。

境之感。同时,还通过前三句之动与后一句之静的对比突显出雨前、雨后之美,而“黑”“白”颜色的强烈刺激也给人留下深刻的印象。

“求物之妙”,典型地表现于苏轼的咏物诗和风景诗之中,苏集之中咏物诗有400多首,在其写作中,他既要求切题,但又强调“论画以形似,见与儿童邻;赋诗必此诗,定非知诗人”^①,在咏物的同时表现诗人对生活的独特感受和认识,传达情感内涵与精神境界。沈祥龙曰:“咏物之作,在借物以寓性情。”^②刘熙载曰:“咏物,隐然只是咏怀,盖其中有我在也。”^③道出了咏物诗的艺术真谛。苏轼咏物诗中杰出的一首如:

江城地瘴蕃草木,只有名花苦幽独。嫣然一笑竹篱间,桃李漫山总粗俗。也知造物有深意,故遣佳人在空谷。自然富贵出天姿,不待金盘荐华屋。朱唇得酒晕生脸,翠袖卷纱红映肉。林深雾暗晓光迟,日暖风轻春睡足。雨中有泪亦凄怆,月下无人更清淑。先生食饱无一事,散步逍遥自扪腹。不问人家与僧舍,拄杖敲门看修竹。忽逢绝艳照衰朽,叹息无言揩病目。陋邦何处得此花,无乃好事移西蜀。寸根千里不易致,衔子飞来定鸿鹄。天涯流落俱可念,为饮一樽歌此曲。明朝酒醒还独来,雪落纷纷哪忍触。^④

这是苏轼的名作,写于元丰三年(1080)，“乌台诗案”之后,其时苏轼刚被贬至黄州,百感交集,在咏海棠中寄寓身世之感,委婉深曲。作者写海棠之美可谓不遗余力,这样美的海棠却被造物主安排在“空谷”,当粗俗的草木桃李漫山生荣时,只有她却苦于“幽独”。不过她的美是不能掩盖的,“竹篱间”的“嫣然一笑”,自出天姿,不待华屋金盘来衬托。这“陋邦”本不会有此名花,于是诗人揣摩是从西蜀移来,而海棠的种子如何移来的呢?诗人思路转得更奇

① 苏轼:《书鄢陵王主簿所画折枝二首》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷七,第1525页。

② 沈祥龙:《论词随笔》,唐圭璋:《词话丛编》,第4058页。

③ 刘熙载:《艺概》,第347页。

④ 苏轼:《寓居定惠院之东杂花满山有海棠一株土人不知贵也》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷二十,第1036页。

特,猜想是鸿鹄千里之外衔来的。自然天姿、放之空谷、来自西蜀、鸿鹄千里,诗人一步一步,巧妙地把海棠与自己的形象联系到了一起!最后揭出同为天涯流落的主题。在描写海棠的过程贯之以无比的怜惜,何尝不是对自己命运的幽叹!“朱唇”六句,紧扣“佳人”之喻,对海棠作出进一步的描写,前二写形,中二写神,后二写其风韵,把海棠的形象写得全面而深刻,尤其是“雨中”二句,东坡亦颇为自得,谓人曰:“乃吾向造化窟中夺将来也。”^①本诗不但对海棠的描写形神兼备,而且其精神气质、情怀命运正与诗人息息相通,所咏之物的形理风神既是对物象特征的把握,又是主体自身精神气质的外化。主体从对象的形态特征中发现了与自己的情志异质同构的气质,形成一种特殊的审美意趣,物我交感,主客统一,弥合无痕,可谓咏物诗的代表作。最后二句,有远韵,对海棠飘零的怜惜,隐含着对自身生命流逝的悲慨。纪昀评点云:“纯以海棠自寓,风姿高秀,兴象深微。后半尤烟波跌宕。此种真非东坡不能,东坡非一时兴到亦不能。”^②这首诗是苏轼平生得意之作,《王直方诗话》说苏轼“平生喜为人写,盖人间刊石者,自有五、六本。云:‘吾平生最得意诗也。’”^③

王士禛曰:“咏物之作,须如禅家所谓不粘不脱,不即不离,乃为上乘。”^④这里的“不粘不脱,不即不离”即是咏物诗的主要艺术特质。它要求咏物诗在物与情之间既不能脱离物,又不能脱离情。写物要准确贴切,表情要生动传神。写物不够贴切,读者不知所咏者何物;表情不能传神,所写之物只是死物,没有精神。苏轼“寓意于物”的诗学思想在其咏物抒怀诗中表露无遗,大千世界中的物象皆可作为审美客体进入诗人的视野,成为诗人情感的寄托物与象征物。被摄入咏物诗中的物体不再是自然界的存在物,其中已经融入了诗人的审美情感和精神追求。苏称扬的这些诗作之所以有写物之妙,就在于其所传之神蕴含了主体的审美情趣。令人产生丰富的想象,从而进入到诗人、画家所创造的丰富而广阔的艺术境界中,去领悟和体味诗人、画家寄寓在诗或画中的对社会、人生、历史,乃至宇宙自然的思考和感悟。

① 朱弁:《风月堂诗话》,《宋诗话全编》,第2957页。

② 纪昀评点诗,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷十二,第1037页。

③ 王直方:《王直方诗话》,《宋诗话辑佚》,第74页。

④ 王士禛:《带经堂诗话》,卷十二,人民文学出版社,1963年版,第305页。

三、自抒情性,富含理趣

苏轼把创作当作反映现实生活、抒发自己生活感受的重要方式。他在《密州通判厅题名记》中自述:“余性不慎语言,与人无亲疏,辄输写肺腑,有所不尽,如茹物不下,必吐出乃已。”^①《南行集叙》又阐述了创作和生活的关系:“夫昔之为文者,非能为之为工,乃不能不为之工也。……自少闻家君之论文,以为古之圣人有所不能自己而作者,故轼与弟辙为文至多,而未尝敢有作文之意。……与凡耳目之所接者,杂然有触于中,而发于咏叹。”“不吐不快”、“不能自己”、“不能不为之工”、“未敢有作文之意”、“杂然有触于中,而发于咏叹”都表明作者写文章是对现实生活有了深入的人生体验之后,自然而然地从心中流露出来、从笔端上表达出来的也就是承认了作者个人的内在情感在诗文中呈现的合理性,比韩愈所主张的“不平则鸣”内容更为明确,更具普遍意义。他在《〈诗〉论》中写道:

自仲尼之亡,六经之道,遂散而不可解。盖其患在于责其义之太深,而求其法之太切。夫六经之道,惟其近于人情,是以久传而不废。……而况《诗》者,天下之人,匹夫匹妇羈臣贱隶悲忧愉佚之所为作也。夫天下之人,自伤其贫贱困苦之忧,而自述其丰美盛大之乐,上及于君臣、父子,天下兴亡、治乱之迹,而下及于饮食、床第、昆虫、草木之类,盖其中无所不具,而尚何以绳墨法度区区而求诸其间哉!此亦足以见其志之无不通矣。夫圣人之于《诗》,以为其终要入于仁义,而不责其一言之无当,是以其意可观,而其言可通也。^②

与一般理学家轻情重性不同,苏轼格外重视“人情”,他把“情”视为与“性”同等重要,他认为“情”之与“性”,不存在着孰善孰恶的问题,只是两者的表现形式不同而已,而且认为“性”自身不可见,只能通过“情”才能表现出来。苏

^① 苏轼:《密州通判厅题名记》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷十一,第55页。

^② 苏轼:《〈诗〉论》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷二,第376页。

轼与程朱理学家们的根本区别,在于后者认为性善情恶,“情”是有害的,所以他们对“情”之动有严格的限制和诸多的要求,只接受“情”之中节和合乎礼义的部分。然则,苏轼认为,性动而为情,情是人性表现的形式,只有动而有为,人性之善才能体现出来。苏轼认为《诗经》的描述内容就是平常人的“悲忧愉佚”,不能用礼仪等“绳墨法度”求之过苛,束缚人的情感表现。苏轼自身在创作中也实践了这一理路,当然,他诗中的“人情”不是那么狭窄,既可能是作家的思想、观念、情绪或心态,也可以是诗人对现实的认识、评价、审美、体验等等,“情”体现在写山绘水、叙事状物、吟咏情性等作品之内。苏轼一生大起大落,经历曲折,感受也丰富,几乎没有哪一时的内心世界的波动不曾表现在诗词当中,故读苏诗等于倾听他一生的诉说。作为一个有杰出才能、有远大理想又遭遇坎坷的知识分子,那种复杂的精神面貌,是苏轼抒情诗所着重倾诉的内容。苏轼诗歌拥有最广大的读者群,其中一个重要原因就是他的诗中饱含“人情”:不仅有浩然情怀的超脱、热爱生活的乐观,也有生命流落的自伤、时光流逝的悲慨、怜惜民众的哀怨,亦有手足之情、亲友之爱、故乡之思,凡此种种,皆为人心所共有,人情之常态,超越时空,容易引起共鸣。而且,苏轼在抒写怀抱时总是那样真率而流畅,情思饱满,充满了强烈的感染力,在大部分的诗作中,虽然描写对象不同,但总能感受到诗人其间贯注的饱满情思,凸显出抒情主体的形象。苏轼学富五车,出入、熔铸儒释道三家思想,这使他在抒写常情之时,又能够出奇创新,或是诗法高妙,或是意境超逸,所以元好问评价苏轼道:“自东坡一出,情性之外不知有文字”^①,实乃至言。且看其一首怀乡的名作《游金山寺》:

我家江水初发源,宦游直送江入海。闻道潮头一丈高,天寒尚有沙痕在。中泠南畔石盘陀,古来出没随涛波。试登绝顶望乡国,江南江北青山多。羁愁畏晚寻归楫,山僧苦留看落日。微风万顷靴文细,断霞半空鱼尾赤。是时江月初生魄,二更月落天深黑。江心似有炬火明,飞焰照山栖鸟惊。怅然归卧心莫识,非鬼非人竟何物。江山如此不归山,江神见怪惊我

^① 元好问:《新轩乐府引》,《元好问全集》,卷三十六,山西人民出版社,1990年版,下册,第39页。

顽。我谢江神岂得已，有田不归如江水。^①

《游金山寺》写于宋神宗熙宁四年(1071)，是他到杭州赴任途经镇江时写的。到镇江他曾到城外长江中的金山寺，拜访了宝觉、圆通二位长老，当日苏轼宿在寺中，半夜得以观赏江上夜景，不由得浮想联翩，写下了这首七言古诗。《游金山寺》以望乡怀归为主旨，写景、抒情、想象、用典皆为阐发这一主旨服务，因而韵味深长，颇有特色。这是一首以文为诗，雄健非凡的作品。全诗除“微风万顷靴文细，断霞半空鱼尾赤”两句一联是对偶句外，其余全是散文句式。诗人以江水为线索(全诗用了十个“江”字)，把思乡之情贯穿起来。开头是“我家江水初发源”，开门见山点出江水。诗尾说“有田不归如江水”，仍然扣住江水收束全诗。江水的行程犹如诗人的宦游生活历程。中间以“试登绝顶望乡国，江南江北青山多”两句充满深情的“望乡国”三字与开头的“我家”和末尾的“归”字相照应，结构十分严谨。诗人连用10个“江”字，突出了思乡怀归的执着情绪，却一点没有单调呆板的感觉，而且“江”字的连续使用，也显示出该诗针线紧密，语意贯通，层次分明，于豪放不拘中看出他笔法森严。特别是最后两联，句句有“江”，每个“江”字都紧扣着诗人厌倦仕途、思归故乡的情感。所以纪昀评点说：“首尾谨严，笔笔矫健，节短而波澜浑阔。”^②

《东坡》是苏轼到黄州两年后所作：

雨洗东坡月色清，市人行尽野人行。莫嫌荦确坡头路，自爱铿然曳杖声。^③

当时苏轼生活相当困窘，在故人帮助下，于黄州东门外开辟一片荒地，躬耕其中，是年大旱，“垦辟之劳，筋力殆尽”^④。诗中描绘的是诗人雨夜劳作后归途中的情景。虽然经过一天的辛苦耕作，疲惫不堪，但诗人还能欣赏月夜的清

① 苏轼：《游金山寺》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷七，第307页。

② 纪昀批点《游金山寺》诗，孔凡礼点校：《苏轼诗集》注释，卷七，第307页。

③ 苏轼：《东坡》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷二十二，第1183页。

④ 苏轼：《东坡八首序》，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，卷二十一，第1079页。

美,“市人”一句概括了自己的遭遇,隐约表达了一种孤独感;“莘确坡头路”,既是实景,又具象征意味,暗喻当时诗人命运的坎坷。“自爱”一句最能传达东坡精神,外界的荣辱沉浮不能成为自我评价的标准,也不复能干扰内心的清明,深夜里,缓步聆听铿然曳杖之声,孤独,然而坚定、自足,他终于从无所有当中寻找到了真正的自我与价值。

苏诗中的理趣也是其一大特色。苏轼于北宋党争的罅缝中求生存,既不见容于新党亦不见谅于旧党,在近四十年的宦海生涯中,有三分之一的时间都于贬谪中度过,饱尝宦海沉浮之苦。然而苏轼处逆境泰然,而处顺境淡然,于升沉荣辱间游刃有余,并将他对宇宙人生的哲学思考与社会人生的深刻体察外化于大量的诗词文中,折射出一种理趣之美。诗中大量理题和理语的出现,是东坡“自出己意以为诗”(《沧浪诗话》)的重要变化之一。诗歌如果一味地说理言事,而无形象境界,就如同哲学一样,无艺术性可言。但是诗歌并不排斥哲学思辨,好的诗是情、景、理完美整合的产物,经过高度地提炼,诗歌如果能揭示出自然、社会和人生普遍意义,给人以哲理的启迪,往往可使诗歌的境界达到更高的层次。这种包含在诗歌感性观照和形象描写之中的哲理因素,就是理趣。而一位长于哲学思辨的诗人,也必然善于发现生活中的理趣,苏轼就是如此。

苏轼诗作中富含的理趣涉及社会、人生、自然等各个方面,同时,糅合《易经》中“变化”的观念,庄子“齐物逍遥”的精神和佛禅的无常说,从仕途浮沉、贬谪迁徙的生活中,或从眼前景物、身边小事中悟出人生之偶然、世事之虚幻,以求在迁逝变化中保持一种无所求、无所住,顺应变化、珍惜当下的心态。往往从自然之理升华到人生之理,揭示出一种人生哲学,新颖奇警,发人深思。其中不少诗歌表达的是超越顺逆喜恶之情、无可无不可的自在情怀。他有时还吸收《庄子》与佛经中寓言和比喻的方法,把道理用精妙的比喻表达出来,十分传神。

从表达方法上来看,苏诗的理趣之作,有的是直接说理。如《题沈君琴》:

若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?若言声在指头上,何不于君指

上听？

此诗一题《琴诗》，典出《楞严经》卷第四：“譬如琴瑟、箏篴、琵琶，虽有妙音，若无妙指，终不能发。”^①这是世尊为众生说法时用的一个譬喻来对佛教“缘起论”的解说。好的音乐的发出，至少要有可以发出妙音的工具和能够弹奏妙音的手指，只有因缘和合，才能产生美妙的单薄。此诗正是对佛经这个譬喻的诗化体现，可见苏轼深知音声缘起之道。另有《法云寺钟铭》云：“有钟谁为撞？有撞谁撞之？三合而后鸣，闻所闻为五。阙一不可得，汝则安能闻？汝闻竟安在？耳视目可听。当知所闻者，鸣寂寂时鸣。”^②此诗所示之理与琴诗同，钟鸣需要的条件是要有钟，有撞的动作，还要有撞之人，这三者之间因缘和合，钟声才能出现。更进一步来讲，有钟鸣之声，还要有听声之人，这样钟鸣才具有意义。于是，钟、撞、撞之人、鸣、闻之人，就成为一个圆满的钟鸣所需要的“阙一不可得”的五种因缘。翁方纲云：“宋人之学，全在研理日精，观书日富，因而论事日密。”^③在苏轼笔下，佛经的譬喻就成为一首引人沉思的哲理诗，令人更加地容易接受。钱谦益《读苏长公文》云：“北宋已后，文之通释教者，以子瞻为极则。”^④为文如此，作诗亦然。

从对佛教思想的接受来看，《楞严经》阐述的“迁变无常”之理对苏轼影响较大。佛教认为，大千世界中任何事物或现象的出现或发生都是因缘和合而成，物之存在性由因缘决定，物之本身不能决定自己的存在。然而，因缘（即各种条件）是随时都在变化的，事物或现象也随时处于无常、不住的状态。《楞严经》：“念念迁谢，新新不住。如火成灰，渐渐销殒，殒亡不息。……其变宁唯一纪二纪，实唯年变。岂唯年变，亦兼月化。何直月化，兼又日迁。沉思谛观，刹那刹那，念念之间，不得停住。”^⑤说明一切事相的流变时刻都在发生，不曾有须臾的停住。以这种论点来观察世界，就可以观察到万物更多、更细

① 《白话楞严经》，三秦出版社，2003年版，第155页。

② 苏轼：《法云寺钟铭》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷十九，第561页。

③ 翁方纲：《石洲诗话》，《清诗话续编》，第1429页。

④ 钱谦益：《读苏长公文》，《牧斋初学集》，卷八十三，上海古籍出版社，1985年版，第1756页。

⑤ 《白话楞严经》，卷二，三秦出版社，2003年版，第47页。

微的变化,从而作诗就会呈现出另一动感极强的奇特景象。正是在这种思想的影响下,苏轼笔下多动态变化之物,如《百步洪二首》其一连用多个比喻,把百步洪的流变写得动人心魄,让人有目不暇接之感。汪师韩评此诗云:“摹写急流轻舟,奇势迭出,笔力破余地。”^①陈衍云:“坡公喜以禅语作诗,数见无味。此诗就眼前‘篙眼’指点出,真非钝根人所及矣!”^②

苏诗中的理趣更多的是通过灵动的意象来表达。《题西林壁》中:“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中。”^③元丰七年(1084)四月,东坡离开黄州东下,途经庐山,盘桓将近一月,最后与东寺的长老广惠同游西林寺,作诗题壁。此时的东坡对庐山的名胜游览殆遍,庐山的整体面貌了然于胸,于是以胸有成竹的姿态写出此诗。黄庭坚读此诗后感慨曰:“此老人于般若横说竖说,了无剩语。非其笔端有口,安能吐此不传之妙!”^④后人陈衍更明确地说:“此诗有新思想,似未经人道过。”^⑤此诗最大的优点不在于它揭示了一个哲理,而在于它把这个哲理表达得如此的清晰、准确、生动。苏轼把生活经验与抽象哲理结合起来,给人以无穷的启示又不乏生活上的真实感。由于人所处位置、观察角度不同,即横侧、远近、高低的变化,所见庐山的风貌发生变化。从而让人领悟到人的认识的相对性和局限性。每个不同的立足点都会产生一种局限,从而影响人对客观事物的总体而真实的认识。王国维《人间词话》说:“诗人对宇宙人生,须入乎其内,又须出乎其外。入乎其内,故能写之。出乎其外,故能观之。入乎其内,故有生气。出乎其外,故有高致。”为苏轼此诗的境界作了更为透彻的解说。清纪昀说苏轼此诗“亦是禅偈”^⑥。然则苏轼为诗并不是一味的说道阐理,而是寓哲理于形象描写之中,诗中自然而然地流露出谈禅的机锋,但远不是那些比较枯燥无味的禅偈所能比拟的。

《饮湖上初晴后雨》:“水光潋滟晴方好,山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西

① 曾枣庄主编:《苏诗汇评》,第789页。

② 陈衍:《宋诗精华录》,巴蜀书社,1992年版,第196页。

③ 苏轼:《题西林壁》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷二十三,第1219页。

④ 释惠洪:《冷斋夜话》,卷七,张伯伟编校:《稀见本宋人诗话四种》,第63页。

⑤ 陈衍:《宋诗精华录》,巴蜀书社,1992年版,第197页。

⑥ 纪昀:《纪晓岚批点宋诗》,现代教育出版社,2009年版,第139页。

子,淡妆浓抹总相宜。”^①此诗的前两句紧扣题目,写出了杭州的水光山色晴天和雨中的不同姿态,概括极好,却不乏细微之处,“晴方好”,“雨亦奇”语气平淡亲和,却形成了一幅湖光山色秀丽方好的图象。诗的后两句笔触一转,避实就虚,遗貌取神,运用比喻,把西施比西湖,侧面刻画出西湖山水的美好神韵,极有新意且贴切。不唯如此,“淡妆浓抹总相宜”呼应前面的“晴方好”和“雨亦奇”,揭示出苏轼心中不存预设的好恶之念,以空灵的心境面对每一个当下,从中体味每个情境中不可替代的特殊美感。这种观念引申到人生态度上,就是对所有的境界都坦然接受,而不是有所偏好,有所要求。如他在《泗州僧伽塔》所写的:

我昔南行舟系汴,朔风三日沙吹面。舟人共劝祷灵塔,香火未收旂脚转。回头顷刻失长桥,却到龟山未朝饭。至人无心何厚薄,我自怀私欣所便。耕田欲雨刈欲晴,去得顺风来者怨。若使人人祷辄遂,造物应须日千变。今我身世两悠悠,去无所逐来无恋。得行固愿留不恶,每到有求神亦倦。退之旧云三百尺,澄观所营今已换。不嫌俗士污丹梯,一看云山绕淮甸。^②

这首诗作于熙宁四年,当时苏轼与王安石政治见解不同,出为杭州通判经过泗州时所作。“我昔南行”六句回忆从前之事,从而突出此次重过僧伽塔时的心情变化,然而,诗人并没有去进行今昔对比,而是抓住祷神有应一事,进行了一段极有生活哲理的议论,诗之立意得到了更高的提升。“至人”六句,就普通人(凡人)容易忽视的层面展开推理,并从更高的角度(至人)来看待祈神之事,揭示凡人私心的可笑。最后诗人笔锋收回,转到今天“我今身世”云云。现在“去无所逐来无恋”,“得行固愿留不恶”之心和八年前的“有求”之心形成鲜明对比,描述了八年来由于生活历练而改变的心路历程。本诗理趣的精彩之处,是借至人与凡人的对比,以及对至人应祷的推理而导出人生

① 苏轼:《饮湖上初晴后雨》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷九,第430页。

② 苏轼:《泗州僧伽塔》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷六,第289页。

哲理。纪昀评曰：“极力作摆脱语，纯涉理路而仍清空如话。”

四“东坡体”与宋调的成熟

苏轼诗被宋人称为“东坡体”^①。杨万里《诚斋诗话》云：“‘明月易低人易散，归来呼酒更重看。’又‘当其下笔风雨快，笔所未到气已吞。’又‘醉中不觉度千山，夜闻梅香失醉眠。’又《李白画像》（《书丹元子所示李太白真》）‘西望太白横峨岷，眼高四海空无人。大儿汾阳中令君，小儿天台坐忘身。平身不识高将军，手挽吾足乃敢嗔’……此东坡诗体也。”^②他最早提出东坡体概念，并以具体诗句为例，将苏轼豪放、清旷等多种风格概括其中。

嘉祐年间苏轼登上诗坛时，欧、梅、苏的新诗风已风靡诗坛，新的审美情趣、观念已为更多的人所接受，苏轼没有像王安石那样长时间地步趋新变派，而是很快在新变派的实绩的基础上求发展。新派以议论为诗，以文为诗，广泛的诗材、阔大的体势及欧阳修的平易流畅，苏舜钦的豪放健迈，梅尧臣的细密平淡，都在苏轼的诗里迅速被继承并得到发展。宋诗以议论为诗、以文为诗、以才学为诗的特点在苏轼手里变得更加鲜明，可以说，苏轼的诗歌成就标志着宋调的成熟。

苏轼是文体革命大家，为了增强文学的表现力，他打破了文体间的界限，以文为诗、以诗为词，开创了诗词创作的新境。“以文为诗”指突破近体诗的格式内容的束缚和羁绊，引用或借用形式较为自由的散文的字法、句式、章法和表现手法来进行诗歌写作。在这方面，苏轼将韩愈、欧阳修诗歌创作中所运用的古文章法进一步发挥，纵横开合，跌宕起伏，最大限度地增强了诗歌抒情表意的自由度，使苏诗呈现出意到笔到，层次丰富的面貌。赵翼《瓯北诗话》云：“以文为诗，自昌黎始。至东坡益大放厥词，别开生面，成一代之大观。”^③吴乔亦云：“子瞻作诗，亦用其作文之意，匠心纵笔而出之。”^④

在字法方面，苏轼大胆地尝试，把多运于散文或极少在诗中出现的字词，

① 严羽：《沧浪诗话·诗体》，《历代诗话》，第689页。

② 杨万里：《诚斋诗话》，《宋诗话全编》，第5933页。

③ 赵翼：《瓯北诗话》，卷五，人民文学出版社，1963年版，第56页。

④ 吴乔：《围炉诗话》，卷五，《清诗话续编》，第608页。

如“是”、“之”、“矣”等用于诗歌中,如《游金山寺》中“是时江月初生魄,二更月落天生黑”、《韩幹马十四匹》中的“韩幹画马真是马,苏子作诗如见画”^①、《泗州僧伽塔》中的“退之旧云三百尺,澄观所营今已换”,《和孔郎中荆林马上见寄》中的“滔滔满四方,我行竟安之”以及《留别释迦院牡丹呈赵倅》中“年年岁岁何穷已,花似今年人老矣”^②。苏轼还将一些口语化或俗语化的词汇运用于诗歌。如《雨后行菜圃》^③中云:“天公真富有,乳膏泻黄壤。霜根一蕃滋,风叶渐俯仰……小摘饭山僧,清安寄真赏。”“富有”、“小摘”等是日常生活中使用的口语,苏轼却把它们写入诗,看似通俗,却给诗歌增添了一份朴实自然的情趣。又如“但苦江路峻,常惭汲腰酸”^④中的“腰酸”本是指日常生活中的身体酸之感,一般难以入诗,但苏轼用在这里,却给人一种亲切之感。从某种程度上来说,苏轼的诗作之所以能流传千百年,大部分可归功于其语言的通俗化、口语化和朴实自然化。

苏轼作诗还经常打破诗歌格律的束缚,运用散文化的句式、写作手法来表情达意。如《欧阳少师令赋所蓄石屏》中,“不画长林与巨植,独画峨嵋山西雪岭上万岁不老之孤松。……我恐毕宏韦偃死葬虢山下,骨可朽烂心难穷。……古来画师非俗士,摹写物象略与诗人同。愿公作诗慰不遇,无使二子含愤泣幽宫”^⑤,诗中长长的散文句式通手拈来,显出自由潇洒之气。又如《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》中,“天欲雪,云满湖,楼台明灭山有无。水清石出鱼可数,林深无人鸟相呼”^⑥,三字散句形象地描绘出雪前云满湖的独特意境,简明而生动。

此外,苏轼还成功地将散文的章法运用到诗歌创作中,从而创造出变幻无穷的诗歌结构,苏诗有不少以章法取胜之作,如《石鼓歌》、《王维吴道子画》、《豆粥》、《书林逋诗后》、《雪浪石》、《荔枝叹》等,其“章法变化,笔势腾

① 苏轼:《韩幹马十四匹》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷三十九,第767页。

② 苏轼:《留别释迦院牡丹呈赵倅》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷三十九,第703页。

③ 苏轼:《雨后行菜圃》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷三十九,第2161页。

④ 苏轼:《白鹤山新居凿井四十尺遇盘石石尽乃得泉》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷四十,第2217页。

⑤ 苏轼:《欧阳少师令赋所蓄石屏》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷六,第277页。

⑥ 苏轼:《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷七,第316页。

掷,波澜壮阔,真太史公之文”(方东树《昭昧詹言》评《荔枝叹》语)^①,创造出雄奇瑰丽、曲折委婉、无穷清新的诗境,也使他的诗歌表达了更丰富的内容。

苏轼的以文为诗与前辈相比已经有了很大的发展。如果把《泗州僧伽寺塔》与韩愈《山石》、欧阳修《啼鸟》相比的话,似乎韩愈以文为诗的成功主要得益于语言情境的新奇诡异,欧阳修的成功主要得益于情思的曲折有度,而苏轼以文为诗的成功则在于,诗人全面使用了散文所具有的那种自由的表现方式,如描写、抒情、叙事、议论等,造就了苏诗纵横自如,无不尽意的风貌,从而开创了北宋诗歌别开生面的艺术风格,在我国诗歌的发展史上产生了深远的影响。

受北宋文化重议论与参穷义理之理性精神的时代影响,并继承汉儒以来美刺观的诗学传统,苏轼以议论入诗的现象十分突出。从时政民瘼到人生意义,从历史事件到花鸟鱼虫,从山川物理到艺术之道,苏轼触处即议,而且常常见解深刻,议论新警。如:

君看岸边苍石上,古来篙眼如蜂巢。但应此心无所住,造物虽驶如吾何。(《百步洪》)

雕栏能得几时好,不独凭栏人易老。百年兴废更堪哀,悬知草莽化池台。(《法惠寺横翠阁》)

官今要钱不要米,西北万里招羌儿。龚黄满朝人更苦,不如却作河伯妇。(《吴中田妇叹》)

人生识字忧患始,姓名粗记可以休。何用草书夸神速,开卷惘恍令人愁。(《石苍舒醉墨堂》)

帐下佳人拭泪痕,门前壮士气如云。仓皇不负君王意,只有虞姬与郑君。(《虞姬墓》)

这些议论所涉及的层面非常广泛。秉持着“言必中当世之过”的为诗之道,苏轼诗歌中对熙宁新法的议论更多,其中不乏嬉笑怒骂,冷嘲热讽,如《八月十

^① 方东树:《昭昧詹言》,卷十二,第308页。

五日看潮五绝》、《雨中游天竺观音院》、《山村五绝》等。《山村五绝》是讽刺新法滋事扰民的名篇。其二“烟雨蒙蒙鸡犬声,有生何处不安生。但令黄犊无人佩,布谷何劳也劝耕”^①,《乌台诗案》中写道:“《山村》第三首,……言是时贩私盐者多带刀仗,故取前汉龚遂事,……意言但将盐法宽平,令人不带刀剑而买牛犊,则自力耕不劳劝督,也以讥讽朝廷盐法太峻不便也。”其三:“老翁七十自腰镰,惭愧春山笋蕨甜。岂是闻韶解忘味,迩来三月食无盐”^②,更是以一种带有辛酸的幽默,讽刺了新法给人民带来的痛苦。诗人选取几个有代表性的民生画面,加以评述,道出了新法的弊端。

《戏子由》是苏轼和其弟苏辙众多赠答诗中杰出的一首。全诗分三段,前一段讥讽子由,中一段是自嘲,最后四句作结,把嘲子由和自嘲融为一体,由谐入庄,寓庄于谐,语虽讥讽,意实颂美,且描述,且议论,其中的“读书万卷不读律,致君尧舜知无术。劝农冠盖闹如云,送老齏盐甘似蜜”,把对新法的不满辛辣地表现出来;而“任从饱死笑方朔,肯为雨立求秦优”^③,又借评论子由之语鲜明地表达了自己不肯曲学阿世的人生态度。议论与其人生立场紧密相关,又饱含着情感,可谓带情韵而行。其题画诗《虢国夫人夜游图》,所咏的是唐代张萱的名画,关于唐玄宗与杨氏姐妹荒淫误国的故事,前代诗人已多次吟咏过,但东坡在描述完杨氏姐妹的游乐生活后,以“明眸皓齿谁复见,只有丹青余泪痕”作结,随后笔锋一转:“人间俯仰成今古,吴公台下雷塘路。当时亦笑张丽华,不知门外韩擒虎”^④,联想到隋炀帝、陈后主宠妃的同类史实,把一桩事件扩大为历史上的普遍规律,这样,所发的感慨和议论就更加厚重,带有深刻的史识意味。

苏轼以议论入诗,将理性思考引入诗歌创作,却并未埋没诗歌的艺术性,因为他特别讲求“状难写之景,如在目前;含不尽之意,见于言外”,将魏晋六朝以来穷情写物的诗美追求融入创作之中,发扬言志究理精神之际,不废咏物状景之工,探索将意兴思理与性情兴象进行有机的融合。如前所述,苏轼

① 苏轼:《山村五绝》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷七十九,第437页。

② 《东坡乌台诗案》,《丛书集成初编》,第7页。

③ 苏轼:《戏子由》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷七,第324页。

④ 苏轼:《虢国夫人夜游图》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷二十七,第1462页。

特别擅长从自然景象中推求物理,从历史事件中寻找规律,进而将之升华为带有普遍意义的哲思。意象的精致描摹与义理的深刻阐述能够自然地结合为一体,从而开拓出古典诗歌的另一种境界。这正是苏诗理趣之所在,也是其议论而不刻板、生硬的原因,因此,苏诗的贡献在于合理继承形象思维的传统,同时反映并发扬宋代文化的议论倾向和理性精神,代表了中国古典诗歌由唐音转为宋调这一历程在艺术风格和气象上的新探索。

宋代之后,文学呈现了诗歌与其他艺术形、学术与艺术并驰的趋势。如欧阳修、王安石、苏轼、陆游等文人在创作丰富的诗词文等文学作品之外,还写了不少经学(包括小学)和史学著作,都堪称全面型的学者式文人。诗人学者化必然影响到诗歌的创作。诗人们习惯于将才学融入诗作之中,如喜用典故,好用故实,广征博引,出入典籍,言必有征,字必有据,补缀奇字,强争险韵等等。曾季狸在评王安石诗“经对经,史对史,释氏事对释氏事,道家事对道家事”^①;赵翼评苏轼诗“胸中书卷繁富,又足以供其左抽右旋,无不如志”^②;魏泰评黄庭坚诗“专求古人未使之事,又一二奇字,缀葺而成诗。”^③苏轼学问繁富,诗中用典丰赡,千变万化,善于熔铸。周必大在《萧人杰如寄斋说》一文中评价说:“苏公博极群书,无不用之事,而波澜浩渺,千变万化。”^④王十朋言:“东坡先生之英才绝识,卓冠一世。平生斟酌经诗,贯穿子史,下至小说笔记,佛经道书,古诗方言,莫不毕究。故虽天地之造化,古今之兴替,风俗之消长,与夫山川草木禽兽、鳞介昆虫之属,亦皆洞其机而贯其妙。积而为胸中之文,不啻如长江大河,汪洋阔肆,变化万状。则凡波澜于一吟一咏之间者,讵可以一二人之学而窥其涯涘哉?”^⑤这一段精彩的论述,对东坡才学与诗中用典之关系说得十分透彻明了。

苏轼以才学为诗主要体现在用事与用辞两方面。苏轼之才在于通过他的改编,将故事的精髓提取出来,并且以高度的概括力化为精粹的语句而为

① 曾季狸:《艇斋诗话》,丁福保:《历代诗话续编》,第310页。

② 赵翼:《瓯北诗话》,卷五,第56页。

③ 魏泰:《《临汉隐居诗话》》,《宋诗话全编》,第1216页。

④ 曾枣庄、刘琳主编:《全宋文》,第231册,第106页。

⑤ 王十朋:《百家注东坡先生诗序》,《集注分类东坡先生诗》,《四部丛刊初编》,第156册。

我所用,从而达到用典而弥深、用典而弥新的艺术效果。如《余昔过岭而南,题诗龙泉钟上,今复过而北,次前韵》,通过南下与北归两次经历,抒发对仕途艰险的感慨。诗的末联说:“遥知叔孙子,已致鲁诸生。”^①过岭而南,为被贬,复过而北,为起用。据《汉书》载,叔孙通去鲁征集诸生二十余人至朝廷推行礼教,独有二儒生不苟行,谓“公所为不合古,吾不行”。通笑之曰:“若真鄙儒也,不知时变”。苏轼巧用典故,意在暗指建中初年,朝廷尽用元祐旧臣,而独他们兄弟二人不被重用。可知,寓意深刻,暗讽朝廷落实政策之失。陆游认为苏轼之诗“援据闳博”,而能达到“指趣深远”之境界^②。

苏轼用典多不露痕迹,其诗形容雪后之景曰:“城头初日始翻鸦,陌上晴泥已没车。冻合玉楼寒起粟,光摇银海眩生花。”^③“玉楼”与“银海”如果不细体会的话,读者会以为只是写景而已,但苏轼在此处另有所指,在道家经典中,以肩为“玉楼”,以眼为“银海”,故“冻合玉楼”下接“寒起粟”,“光摇银海”下接“眩生花”。读此诗,即使不明其中的典故,将其纯粹理解为白描写景,也不失为出色的写景。再比如其《六月二十日夜渡海》“云散月明谁点缀,天容海色本澄清”,可以理解为寓目之景,但却暗含了禅宗用月亮、天空、大海比喻自性圆满、不受污染的涵义,以此来形容自己的心境,不因境遇的改变而动摇。用典用得自然无痕,高者能更深层地领悟个中奥妙,低者也可以体会其基本含义。

苏轼提出:“诗须要有为而作,用事当以故为新,以俗为雅。”^④他很擅长用翻案法。如佛教的重要经典《维摩诘经》中许多故事,情节性强,形象鲜明,富含哲理性和文学性,深受文人士大夫的喜爱。其中有个章节是维摩诘与文殊的对话,探讨了语言的意义,最后维摩诘以沉默对待问话,以行为艺术表示真理是离语言文字相的。但苏轼对这个故事有自己的看法,他在《石恪画维摩颂》中写道:

① 苏轼:《余昔过岭而南,题诗龙泉钟上,今复过而北,次前韵》,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷四十五,第2424页。

② 陆游:《施司谏注东坡诗序》,《陆游集》,中华书局,1976年,第2106页。

③ 苏轼:《雪后书北台壁二首》其二,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,卷十二,第602页。

④ 苏轼:《题柳子厚诗》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷六十七,第2109页。

我观三十二菩萨，各以意谈不二门。而维摩诘默无语，三十二义一时堕。我观此义亦不堕，维摩初不离是说。譬如油蜡用灯烛，不以火点终不明。忽见默然无语处，三十二说皆光焰。佛子若读《维摩经》，当作是念为正念。^①

东坡所理解的经义与其他人略有些不同。一般人会认为前面三十二人所谈的不二法义都被为维摩诘所否定，即所谓“三十二人以言遣言，文殊以无言遣言”，维摩诘通过沉默的方式否定了任何通过语言所阐释的法义。然则，东坡却指出“三十二说皆光焰”，警告世人要以此为正念，不要落入无可依傍的顽空之中，肯定了文字的作用，其实这是更高的不二法门——将有言与无言统合了。此诗后段将画工的想象力与维摩诘的神力相提并论，表达神力亦不离人力之义。苏轼对经义的认识让禅宗大师宗杲也深为赞叹：

常爱东坡为文章，庶几达道者也。纵使未至于道，而语言三昧实近之矣，……观其作《维摩画像赞》，从始至终不死在言下。……此是东坡说底禅，岂不是言语到，若非前世熏习得来，争解怎么道？

“不死在言下”，是禅宗的观点，自始至终要求参禅者返心自照，以自己的心来理解一切观点，哪怕是经典中或祖师的言论，所以才发展出了对一个公案的不同解读——翻案法。苏轼深受这种语言艺术的影响，他的诗意经常层层翻新，随说随扫，不囿旧说，给人以审美的享受与智慧上的启迪。当然，苏轼诗歌里的用典有时过于生僻，影响了读者对诗意的理解，如《宋诗钞》中所批评的“用事太多，不免失之丰缛”^②。

综上所述，苏轼在以文为诗、以议论为诗、以才学为诗方面集中体现并发展了宋诗的特色，使“宋调”成型。但他又以天才的笔力驾驭这些技巧和诗法，使他的诗歌呈现出“性情之外，不知有文字”（元好问语）的气象。宋代学

① 苏轼：《石恪画维摩颂》，孔凡礼点校：《苏轼文集》，卷二十，第584页。

② 吴之振、吕留良：《宋诗钞》，上海三联书店，1988年版，第117页。

习苏诗的人不少,正如刘克庄在《后村诗话》前集卷二说:“元祐后,诗人迭起,一种则波澜富而句律疏,一种则锻炼精而情性远,要之不出苏、黄二体而已。”^①不过,苏轼之诗气魄大,学问富,见识高,学起来其实并不容易,刘克庄主张“他人如无许大气魄力量,恐不可学”。其实,苏轼主要是以一种随心所欲而不逾矩的自由创作的精神来影响当时的诗人和后人,而不是在具体哪一种形式或风格方面提供一个可操作的方法来让人学习。相比而言,黄庭坚的影响则是具体的,主要表现在诗法上,而苏轼的影响则是无形的,主要表现在精神上。宋吕本中主张合苏、黄二家诗之长而学之,指出苏、黄二家诗不可偏废:“读《庄子》令人意宽思大敢作,读《左传》便使人人法度,不敢容易。此二书不可偏废也。近世读东坡、鲁直诗,亦类此。”^②

第四节 苏轼的文人词创作

“词自晚唐五代以来,以清切婉丽为宗。至柳永而一变,如诗家之有白居易;至苏轼而又一变,如诗家之有韩愈,遂开南宋辛弃疾等一派。”^③苏轼继柳永之后,对词的创作进行了全面的改革,最显著的变化是将词的格调与境界进一步典雅化,从而进一步丰富和完善了词的创作内涵,使之更鲜明地具备了文人词的特征,主要涵盖于几个方面:其一,在柳永、晏殊、欧阳修等原有的创作基础上,继承保持了词本身细腻婉转的艺术优势,并达到一个很高的艺术水准;其二,进一步丰富了词的题材,从各方面拓展了词的表现范畴;其三,以刚柔并济的词风加强了词的艺术表现力,以诗化的手法深化了词所承载的思想深度。

晚唐五代至北宋时期,词的文学地位一直不高,士大夫们认为“词乃诗余”,换言之,在他们看来,词不过是戏谑之言,小道而已。苏轼所持的词学创作理念完全不同,他认为诗词同源,“微词婉转,盖诗之裔”^④,称道蔡景繁的词

① 刘克庄:《后村诗话》,《宋诗话全编》,第8372页。

② 吕本中:《童蒙诗训》,《宋诗话辑佚》,第592页。

③ 永瑤等:《四库全书总目·东坡词提要》,第1084页。

④ 苏轼:《祭张子野文》,《苏轼文集》,第1943页。

作“新词,此古人长短句诗也”^①,但是苏轼视词为诗裔的观点,并不是要将词生硬的诗歌化,而是反对以游戏的态度进行词的创作,主张将诗歌的典故、题材、意境、创作理念合理地纳入词的创作,将以前只有诗歌中才会出现的言志、议论、阐理、哲理、趣味有机地融合于词的创作领域,使得原本表现领域较为狭窄的词能够承载起更为丰富的社会生活内涵,从而提升词的品位和地位,促进其全面繁荣与完善。

苏轼对词进行的革新并不是凭空而起、率意而行的,而是在尊重其基本艺术特质的基础上,进行的合理化尝试。苏轼很清醒地知道,词作为一种附之以音律,以传唱为欣赏模式的独立的文学体裁,五代以来的柔媚绮丽之风仍是词之长处,具有重要的合理性,不能完全摒弃,纵观苏轼的全部词作,大多数仍旧秉承于“清切婉丽”的系统,只不过,作者巧妙地在清丽婉约的词风下面,进行了一点个性化的创新,即使是写男女恋情的题材,也不拘泥于“艳科”的狭隘范围,这种变革开启了一次意义深远的文学革新。试看一词:

花褪残红青杏小。燕子飞时,绿水人家绕。枝上柳绵吹又少,天涯何处无芳草。墙里秋千墙外道。墙外行人,墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄,多情却被无情恼。(《蝶恋花》)^②

本词作于遭贬惠州前后,上片以极细微的笔触,描绘春之将逝的情景,仅从字面上看,词中并未流露特别伤感的情绪,但那份对欣欣向荣的春景的留恋,结合苏轼当时遭流放的处境,分明暗含着流浪天涯,游子伤春的意绪。相传朝云在唱起“枝上柳绵”一句时,曾伤感得泪满衣襟,无语凝咽,不久后抱疾而终,他此后终身不复听此词,这则逸事足见词句间撼人心魄的力量。词的下片以轻松的笔调写了一个戏剧性的小故事,一个流连在墙外小道上的路人,被墙内少女荡秋千的欢声笑语所吸引,驻足不前,心生爱慕,可惜那墙内佳人却全然不解多情人的心意,翩然而去,将那痴情人孤独地抛在墙外,暗自烦恼

① 苏轼:《与蔡景繁书》,《苏轼文集》,第1662页。

② 邹同庆:《东坡词编年校注》,中华书局,2002年版,第634页。

却又无可奈何。

这首词的上半片语言清丽可人,清人王士禛评价道:“枝上柳绵,恐屯田缘情绮靡,未必能过,孰谓坡但解作大江东去耶?”^①而词的下片生动俏皮,情绪细腻婉转,完全符合词之婉约柔媚的特质,但是仔细想去,在这最普通不过的生活场景中,却还包含着一些新颖的寓意,再美好的春天也会挽留不住的消逝,纵使真诚地恋上了那佳人的欢笑亦不过是一场自作多情的游戏,人世沉浮的把握权终归都不在自己的手中,这是人生最深切的无奈。苏轼的官场生涯忠诚耿直,克己为民,到头来却落得屡遭贬谪的下场,怎能不令人心生悲凉?全词的表述基调甚为豁达,还不乏活泼俏皮的口气,但深谙东坡性情的朝云却悲不能胜,本词寄意之深婉,感染力之强,可见一斑。清人黄蓼园曾说:“‘柳绵’自是佳句,而次阕尤为奇情四溢也。”^②苏轼这种一方面在语言上保持词之“要眇宜修”的特性,一方面又将深刻的人生哲理不动声色地蕴涵在词句之下的创作方法,是他对于宋词创作最具历史意义的贡献之一。

与将山水风景纳入词中的柳永词一样,他也经常以田园风情,山水景物入词,但是,他题写山水的时候,一般不只满足于对客观景物的描绘,还经常在其中赋予一份游赏性的主观审美色彩,他将柳永“秋士易感”的士大夫情怀进一步拓展,在词中容纳了更为丰富的赏玩自然的文人意趣,将现实人生中的种种复杂感受寄托于山水之中,并既而获得了一种精神空间的升华,这是对宋词创作赋予了更高层次的美学追求。试看一例:

黄州快哉亭赠张偓佺

落日绣帘卷,亭下水连空。知君为我,新作窗户湿青红。长记平山堂上,欹枕江南烟雨,渺渺没孤鸿。认得醉翁语:山色有无中。 一千顷,都镜净,倒碧峰。忽然浪起,掀舞一叶白头翁。堪笑兰台公子,未解庄生天籁,刚道有雌雄。一点浩然气,千里快哉风。(《水调歌头》)^③

① 王士禛:《花草蒙拾》,唐圭璋:《词话丛编》,第1册,第680页。

② 黄蓼园:《蓼园词评》,唐圭璋:《词话丛编》,第4册,第3051页。

③ 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第483页。

这是苏轼借快哉亭壮观瑰丽的风景抒写内心情怀的作品。上片以写景为主，主要写快哉亭美丽的晚景所唤起的对当年经历的联想，回忆起他在扬州平山堂上，枕着江南的烟雨，看天边缥缈的孤鸿渐渐隐没的情景，东坡先生很自然地引诗入词，以醉翁“山色有无中”的精辟描述道出了此情此景的个中真味。下片由写景到写人，最后进入苏轼词抒发情志的层面。这是一幅愈加开阔明净的迷人画卷，但见长江碧波千顷，江水明亮平滑得如同洁净的镜面，映照出碧峰的倒影。“忽然”两句笔锋陡然一转，刚才那宁静的画面瞬时变作了江浪滔滔，一叶摇曳的扁舟上，一位白头老翁与翻卷的风浪勇敢地搏击，静动两幅画面的转换对比，暗示着人世间的风雨也是这样如自然般转瞬变幻的，而那位出没风波里的老船工的精神，正是苏轼所赞许的人生态度。最后几句引宋玉之典阐明老庄“天籁”之说，借此阐释出自己在贬谪黄州之后对于人生进一步深刻的认识，以及对于士人理想品格的描述：可笑那兰台公子，并不理解庄周天籁的真意，他只道风有雌雄之分，却不知道，一个人只要胸中存有一份浩然之气，便可自由地乘上那快哉之风，遨游千里。

苏轼笔下的风景，色彩清丽，江山妩媚，水波如镜，优美的词句呈现的自然风景也如同一幅色彩明丽的风景画，正印合了传统词作“要眇宜修”的特质，但是在画面之外，东坡先生还从对山水自然的品味中获得人生哲学的真谛，这种笔法正是“山水以形媚道”^①的现实体现，而这“吾善养吾浩然之气”^②的士人品格与庄子“天籁”之说相融的人生之“道”，非一腔澄澈襟怀体味不出。苏轼文人词雅量高致的深刻关窍也正在于此，风景的描绘往往是为了表达思想而存在，包纳着对理想人格的追索，苏轼关于理想人格的追求则与魏晋至宋代以来的一股绵延不绝的审美风尚密不可分。

东晋士人崇尚清明虚静、萧然尘外的精神状态，体现着道家与佛家清静虚无的文化精神。苏轼对佛道颇有造诣，他在《送参寥师》诗“静故了群动，空故纳万境”所推崇的便是这种空静澄怀的境界，在苏轼看来，只有摒除所有的妄念，涤荡“澄”澈的襟怀，保持空静的心态，才能体“味”出万象的神妙，从而

① 宗炳：《画山水序》，潘运告：《中国历代画论法》，上册，湖南美术出版社，2007年版，12—13页。

② 《孟子·公孙丑》，杨伯峻：《孟子译注》，中华书局，1960年版，第62页。

寄托鉴赏者超脱、从容、闲雅的气度,参透深奥的人生哲学。这种将澄澈明朗的美学追求与士人精神、人物品藻、人生哲学、佛道禅宗境界的结合,在澄澈的襟怀中品味自然的词风,是苏轼词体现出来的另一层超越。比如:

小沟东接长江,柳堤茅岸连云际。烟村潇洒,人间一哄,渔樵早市。
永昼端居,寸阴虚度,了成何事。但丝莼玉藕,珠粳锦鲤,相留恋,又经岁。
因念浮丘旧侣,惯瑶池、羽觞沉醉。青鸾歌舞,铢衣摇曳,壶中天地。
飘堕人间,步虚声断,露寒风细。抱素琴,独向银蟾影里,此怀难寄。
(《水龙吟》)①

开篇写了临皋烟景,长江远逝,柳堤芦苇蜿蜒天际的景色,可是,面对着美丽的江畔风景,安逸的市民生活,他不仅没有安于其中,却产生了虚度光阴、一事无成的忧患之感。即便是经年累月丰衣足食的物质生活,能够成为淡然旷世的丹方么?苏轼没有回答。下片转入以神话映射现实,寄托志趣的笔法,作者回忆了当初在京城时日日歌舞沉醉的仙人式的生活,对比当下的贬谪心情,真是天上人间般放纵与失落的巨大的对比。该如何面对今日这凄凉无奈的贬居时光呢?“我”只有怀抱素琴,独自向清冷的月色中孤坐,否则,这一曲孤独的情怀,能向谁寄?接着,他作出了这样的回答:无论现实如何苦闷,他都始终保持着一份不肯同流合污的高洁的精神品质,这是一种独立不迁的,绝不屈从于现实的孤独感。

苏轼所推崇的精神境界是澄澈清白、自甘幽独的精神世界,苏轼咏林逋的诗中曾这样写到:“先生可是绝俗人,神清骨冷无由俗”,可见这种“神清骨冷”的精神品格正是苏轼所追求的理想品格。有了这样一种对襟怀澄澈的追求,再落实到苏词的风景描写上,便使得他词中的景物也附着上了一层澄澈清空的色彩,这种澄澈之趣,已经从自然景观拓展到内心及澄澈的精神世界之中。此外,他还时时将陶渊明作为自己人生、艺术的楷模,将陶渊明诗歌“平淡”美作为自己宋词创作的理想境界,并努力地在词中体现一份淡然超脱

① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第422页。

的心境,以达到“状难写之景,如在目前;含不尽之意,见于言外”的艺术理念。

述怀

清夜无尘。月色如银。酒斟时、须满十分。浮名浮利,虚苦劳神。
叹隙中驹,石中火,梦中身。虽抱文章,开口谁亲。且陶陶、乐尽天
真。几时归去,作个闲人。对一张琴,一壶酒,一溪云。(《行香子》)^①

这首词作于1094年,当时他正在被外放定州任间,从京城位列九卿到定州外放,对于多数为官之人来说,应该不是很得意的人生状态,而他开篇却先写了一片玉宇无尘的清朗之夜,在这样的月色中开怀畅饮,是件多么惬意的事情,这个世界上的浮名浮利害得人劳心伤神,到头来不过是虚空一场,人生的短暂如同白驹过隙,石火一闪,也如同梦中虚无的躯体。在这片词中,苏轼充分地表达了对于名利虚无,乃至人生虚无的哲学思想,最后三句分别引用《庄子·知北游》、北齐刘昼《新论》、《关尹子·四符》中的典故,如同一个在长夜的静默反观人生的智者,发出的句句警人的哲理。

下片就这样的人生状况做出了自己的应对方式。这一生做尽了天下文章,但内心里真正的知音又有谁呢?既然如此,不如在自然中安享天然的生活乐趣,在适当的时候归去一个安宁之所,独自对着一张琴,一壶酒,一溪云,宁静地度过余生。这片词充分表达了他看透尘世,向往归隐的孤独心境,“一张琴,一壶酒,一溪云”几句写得尤其美,那份超然世外的安详和悠然,是一个令人神往的理想世界,与前面月色如银的澄澈夜晚形成了前后呼应。写这首词的时候苏轼已经年近六十,经历过半生坎坷的官场生涯,此刻的他像一个冷静的智者,以超然豁达的心胸,冷峻的目光,平静地审视着世事的沉浮,这词中意境既是苏轼“自甘幽独”之文人意趣的体现,同时也正是他“阅世走人间,观身卧云岭”之人生态度的写照,整首词语句清淡空灵,写景传神,作者的情怀也表达得很是淡远,然仔细读下来,深刻的人生哲理却可深深地扣动读者的心扉。

^① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第725页。

在词的表现题材方面,苏轼愈加大量地拓展了词的表现范围,全面地反映了士大夫的精神与生活世界。在他的词中,悼亡、怀古、讽时、送别、说理、宴饮、冶游、出猎、咏物……无一不可入题,且绝大多数都容纳了丰富而深刻的人生感怀。刘熙载《艺概·词曲概》中有着这样的评价:“东坡词颇似老杜诗,以其无意不可入,无事不可言也。”^①

以悼亡词为例,悼亡词的题材在柳永的词集也曾有涉及,但是柳永词中所悼亡的对象不甚明了,情感表述得较为朦胧隐晦,而苏轼则将悼亡词的题材进一步明确,一首悼念亡妻的《江城子》,写得情深意重,字字血泪,又将厚重的人生况味融入其中,读之有令人肝肠寸断之感。

乙卯正月二十日夜记梦

十年生死两茫茫。不思量。自难忘。千里孤坟,无处话凄凉。纵使相逢应不识,尘满面,鬓如霜。夜来幽梦忽还乡。小轩窗。正梳妆。相顾无言,惟有泪千行。料得年年断肠处,明月夜,短松冈。^②

苏轼之前,宋词的惯常题材中,凡涉及女性描写的,向来是莺歌燕舞、风花雪月者多,然苏轼却用词作来悼念亡妻,并在婉约的词风中融入了更多深沉又伤感的气息。开篇一句“十年生死两茫茫”横空道出了时间的厚重感,那份对亡妻痛苦的思念绝非一时而起,却是历经十年的积淀,仍然未被时光的洪流淡化,反而愈加深入骨髓。那份思念甚至用不着思量,而是始终没有淡忘。起笔这飞来两句已经相当伤感,未料作者的下文更增加了哀恸的力度,亡妻那孤零零的坟冢远在千里之外,此刻纵然想对她寄托几分哀悼,诉说诉说腹内的凄凉,竟也无物可凭,无可言对。之后两句,作者为那份苍凉又加了一重令人绝望的悲哀:十年的天人永隔,让“我”的身心都迅速地苍老,即便彼此相对,只怕曾经最熟悉的人也认不出我斑白的两鬓,满目的苍凉了。到这里,作者已经将对亡妻的泣血思念与自己苟活乱世的孤独伤感水乳交融地融合于

① 刘熙载著,袁津琥校注:《艺概注稿》,第497页。

② 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第141页。

一处了。下片话锋巧妙地一转,进入了一个梦幻的空间:玲珑的小窗边,一个女子正精心地梳妆打扮。也许只是一个侧脸,也许只是一个背影,作者未有一丝笔墨写那女子的容貌,但那女子的美好精致、贤淑温婉却已跃入读者眼中,那完全是一种相濡以沫的欣赏,一种白描式的赞美。而这种侧面点染的描绘,也更强调了思念的强烈,梦萦魂牵,片刻不忘。梦中的忽然重逢,带来的并非是突如其来的惊喜,往往思念太深的时候,反倒是千言万语不知从何说起,唯有彼此相顾,无声的热泪犹如泉涌。结尾三句作者又从梦中回到现实,那份刚刚燃起的虚幻的亮色,又被残酷的现实所替代:这份深刻的思念会这样一直不断绝地绵延下去,成为永难痊愈的断肠之痛,牵系在那明月孤坟,短松荒冈之上,永远无法消解。结发夫妻之间的情感是人类至为深厚的情感,苏轼将对亡妻的怀念写入词中,与传统的艳科词志趣迥异,而是一份承诺一世的缅怀,他将词原本多用来抒写男欢女爱的审美取向,通过自身的实践进行了提升与深化,为词的发展与进步提供了高雅的格调,以及丰富的社会人生内涵。

在传统词作所擅长的细腻婉转的情感表达方面,东坡先生的造诣已是炉火纯青,但是,他并不满足于词只拘泥于表现离怀别绪、男女爱恋的题材,他将词的表现领域尽可能的扩大,把文人雅士日常的情趣生活也写到了词中,比如一首清新流畅的《浣溪沙》:

簌簌衣巾落枣花。村南村北响缲车。牛衣古柳卖黄瓜。 酒困
路长惟欲睡,日高人渴漫思茶。敲门试问野人家。^①

这是一首带有乡土气息的作品,簌簌的枣花飘落在行人的衣巾之上,缲车悦耳的响声预示着农人们劳作的繁忙,穿着粗麻衣衫的老汉在古柳边叫卖着黄瓜。作者寥寥几笔,就写出了乡村美丽而又古朴的生活景象,一股浓烈的乡村气息扑面而来。词的下片转入对作者自身感受的描写,酒后的路人在漫漫的乡间小道上恹恹欲睡,日头底下强烈地渴望着那淡淡的茶香,于是敲开乡

^① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第235页。

野人家的门户,向他们讨口茶喝。又是寥寥数语,村人们淳朴好客的性情,野趣横生的画卷便如同铺展在眼前。这首词完全不涉爱恨情愁,语言明白如话,如同一首生动的民谣,以白描的手法绘出一幅恬淡的田园图景,仿佛带着山水田园诗般的雅趣,清新、纯净,这是以前的词人从未关注过的领域,在苏轼的词中却被描摹得一派天然,仿佛置身一座超脱人世的世外桃源。

除了对词的题材进行拓展外,为了使词的表现手段更加丰富,表现力更加强大,苏轼在写作中一个显著而独到的特点是大量地将诗歌中的词句直接引入词的创作,并进而运用了诗歌、文赋中常用,而词中较为罕见的咏怀议论手法,尽情地抒发人生的感慨,坦陈自己的人生之道,以在词中表达内心高洁超然的理想志趣。比如《满庭芳》云:

蜗角虚名,蝇头微利,算来著甚干忙。事皆前定,谁弱又谁强。且趁闲身未老,尽放我、些子疏狂。百年里,浑教是醉,三万六千场。思量。能几许,忧愁风雨,一半相妨,又何须,抵死说短论长。幸对清风皓月,苔茵展、云幕高张。江南好,千钟美酒,一曲满庭芳。^①

这首词写作于宋神宗元丰五年(1082),他正被贬于黄州期间。遭受宦海浮沉的独特人生经历赋予了他更加清醒的心态和愈加锐利的目光,促使他洞穿世事,抒发出一腔高洁的文人情怀。本词一改词以抒情为基本手段的方式,开篇就以犀利的笔锋发起议论,将俗世之人们趋之若鹜的功名利禄比喻为“蜗角虚名,蝇头微利”,以一种看破红尘的冷静写出功利人生的荒诞可笑。“事皆前定”一句带有强烈的宿命论思想,意指一切都已命中注定,一时的争强夺胜又有什么意义,不如趁着未老之时,尽情放纵自我,一醉百年。下片转入到对自由人生之旷达与超脱精神的追求,既然世间多的是“忧愁风雨”,争端说长不过是浪费生命的举动,还不如对着清风明月、可爱的自然,尽享美酒欢歌。这首词中使用多个议论之句发表胸中感慨,所宣扬的道理正是东坡先生人生之道的体现,用亲近自然,超越世俗功利的方式,获得人生境界的超脱,

① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第458页。

这正是他有意将人生的沉重深刻依托于词句中的一种表达。

苏轼“以诗为词”进一步升级的形态,就成了“以文为词”,他大胆地化用诗歌辞赋中的语句,大量以诗词的典故入词,自由地倾泄与发挥,最典型的作品莫过于一首汪洋恣肆的《哨遍》:

陶渊明赋《归去来》,有其词而无其声。余治东坡,筑雪堂于上,人俱笑其陋,独鄱阳董毅夫过而悦之,有卜邻之意。乃取《归去来》词,稍加櫟括,使就声律,以遗毅夫。使家僮歌之,时相从于东坡,释耒而和之,扣牛角而为之节,不亦乐乎。

为米折腰,因酒弃家,口体交相累。归去来,谁不遣君归。觉从前皆非今是。露未晞。征夫指予归路,门前笑语喧童稚。嗟旧菊都荒,新松暗老,吾年今已如此。但小窗容膝闭柴扉。策杖看孤云暮鸿飞。云山无心,鸟倦知还,本非有意。噫。归去来兮。我今忘我兼忘世。亲戚无浪语,琴书中有真味。步翠麓崎岖,泛溪窈窕,涓涓暗谷流春水。观草木欣荣,幽人自感,吾生行且休矣。念寓形宇内复几时。不自觉皇皇欲何之?委吾心、去留谁计。神仙知在何处,富贵非吾志。但知临水登山啸咏,自引壶觞自醉。此生天命更何疑。且乘流、遇坎还止。^①

这首词取材于陶渊明的《归去来辞》,采用櫟括的手法另成一篇宋词作品。全词203个字,内容丰富,对陶渊明不为五斗米折腰的归隐精神进行了多角度的议论,其间充满了思想的矛盾。既有儒家的富贵如浮云的道德思想,又有道家“忘我”、“忘世”的出世思想;既有适性自然,远离尘世,身世两忘的归隐乐趣,又不乏选择避世的无奈之思。这首词既保留了陶文原有的主旨,又从第三者的角度对他的行为、品格进行了有思想的评说,将自身对于人生的看法发挥其中,又从中折射出他在坎坷的仕途中,不同流合污的决心,以及试图追求高洁的人格、超脱的心态、闲适的意趣的人生态度。这正是将对人生之“道”的追求写入词中的最典型范例,并加以诗文手法的辅助,笔法摇曳多姿,

^① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第388页。

大大拓展了词只用来吟咏两性恋情、伤离忧愁的局限,更难得这首词还能“使就声律”,让“家僮歌之”,而又能入“节”,足见他在对宋词创作改革上所花费的良苦用心。

不过,“以诗为词”、“以文为词”所带来的直接后果,是尽兴之余,他有时也会不那么严格地恪守声律的束缚,放任自我地尽情发挥。北宋晁补之评东坡词曰:“居士词横放杰出,自是曲子中缚不住者”^①,不过,综合衡量,苏轼把诗词视为同等,力图使词也同样焕发出诗一般的神圣的正统的光辉,他大胆运用诗的意境、题材、笔法、语言入词,化用唐诗、大量用典、以议论入词,以哲理入词,他的词作不仅触动人的情感,还能引发读者的思考。他使用的语言优美与刚健并存,不依声律、独标篇题,以小序的方式交代创作背景,终于打破了“诗庄词媚”的界限,突破了词为“艳科”的格局,将原本被视为“小道”的词提高到了雅文学的高度上来,这是苏轼词在文学史上最重大的意义所在。

第五节 东坡词的艺术成就

对于东坡词的艺术成就,宋人王灼曾有过一段很著名的评价:“长短句虽至本朝盛,而前人自立与真情衰矣。东坡先生非心醉于音律者,偶而作歌,指出向上一路,新天下耳目。”^②宋人胡寅《斐然集》卷十九则曰:“词曲者,古乐府之未造也。……唐人为之最工,柳耆卿后出,掩众制而尽其妙,好之者以为不可复加。及眉山苏氏一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪宛转之度,使人登高望远,举首高歌,而逸怀浩气超然乎尘垢之外,于是花间为皂隶,而柳氏为舆台矣……”^③这些评论说明,宋词发展到苏轼的阶段,已经预示着文人词已逐渐走向了成熟,东坡词一改柳永词的世俗风韵,将宋词的格调进行了大幅度的提升,其中既有技法观念上的飞跃,更来自于个人人格赋予其文学作品的高洁品格与自由高蹈的精神境界。

① 吴曾:《能改斋漫录》,卷十六,第469页。

② 岳珍:《碧鸡漫志校正》,卷二,巴蜀书社,2000年版,第37页。

③ 胡寅:《向芗林酒边集后序》,《崇正辩 斐然集》,中华书局,1993年版,第402页。

一、东坡词的超越境界

东坡词中也有大量山水自然的描绘,苏轼也很注重形似美的追求,其词句画面感很强,写景造境的艺术境界很高,更重要的是,苏轼将柳永“秋士易感”的士大夫情怀进一步扩大,时时将对人生的体悟融合的风景之中,笔下的很多景物描写都附着了他对现实人生的冷静认识,折射着对于理想人格的崇尚与追求,这时候,他虽然也是在比照客观风物在词中呈现自然美景,但那其中已经容纳了更丰富的内涵,包纳了赏玩山水的文人意趣,并于其中获得了一种精神空间的升华,这是苏轼对宋词创作赋予了更高层次的美学追求。

苏轼性情豪爽,把持的是一种“超脱式”的人生态度,无论遇到怎样的坎坷磨难,都努力地以超脱的心胸去面对,既不被磨难打垮,又不屈尊同流合污,坚持在波折的人生中不卑不亢地保持自身独立性,还能做到嬉笑人生,随遇而安,这样的内心气魄,导致了他词作中的风景很少焦躁不平的愤怨之气,反而具备了一种清冷绝俗的清美之风。《西江月》云:

春夜行蕲水中,过酒家,饮酒醉,乘月至一溪桥上,解鞍曲肱少休。及觉已晓,乱山葱茏,不谓人世也。书此词桥柱上。

照野弥弥浅浪,横空暖暖微霄。障泥未解玉骢骄。我欲醉眠芳草。
可惜一溪明月,莫教踏破琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥。杜宇一声春晓。^①

这是一首多么优美的小词,它写于苏轼流放黄州期间。词前先有小序,记述出作词的前因后果,并且将那片乱山葱茏、流水铿然的纯净风景率先做出了概括性地描绘。那是一片幽静空远得令人迷惘的风景,皎洁的月光洒在旷野中,波浪微微浮动于蕲水之上,云层隐隐约约地横贯在静谧的夜空里。醉意朦胧的“我”想在这优美的环境里浑然忘忧,酣睡一场。清澈的溪流中倒映着清丽可人的月影,马儿欲行时,词人却舍不得它踏碎那溪中如同美玉一般的月光,到这里,天上人间的美景共同构成了一幅洁净清冷得令人迷醉的童话,

^① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第360页。

如此自然,怎不让人心生拥抱畅怀的渴望。于是“我”解下雕鞍斜卧桥上,纵情地融合在天然的美景之中,等到不知何时醒来,正听见枝头杜鹃的一声啼鸣,啼破了这春日的清晓。

在这片人迹稀少的郊野中,苏轼追求的是一份精神世界中的孤独,清幽,所谓神清骨冷,“萧散简远”^①是也,同时,词中还体现出一份闲适的感觉,不仅这片山水“疑非人世”,苏轼的内心也带着超然世外的超脱之感,这种“超然世外”并不是放弃入世,而是当他遭受到不平对待,被排斥在主流生活之外的时候,他能够安于一份清淡生活的心态,这时候,他眼中的景物并没有被人生的遭遇蒙上一层灰暗的色彩,依然还是富有生命力的,其中体现出苏轼在野趣的生活中安抚自己苦闷的心灵,追求一种安贫乐道,超脱尘世的精神境界。

黄州定惠院寓所居作

缺月挂疏桐,漏断人初静。时见幽人独往来,缥缈孤鸿影。 惊
起却回头,有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖,寂寞沙洲冷。(《卜算子》)^②

这是苏轼贬谪黄州时期最为著名的一首词作,在这期间,他“深自闭塞、扁舟草履,放浪山水间”(《答李鹿书二首》),自然的野趣是他寄托的心灵安憩之所。本词开头两句,以“缺月”、“疏桐”、“漏断”、“初静”的意象组合来写月夜,写出一个极其清冷的意境:在夜阑人静的深夜,残缺的月亮挂在枝条疏落的梧桐树上,眼前之景,分明活脱脱一幅凄凉寂寞的残月疏桐图。在这世人皆已入睡的时分,一位独居的幽人却静悄悄地独来独往,似乎有着一份众人皆睡我独醒的意味,他那孤单的身影,如同一只缥缈的孤鸿,影影绰绰,迷蒙恍惚。细碎的寒风吹动了草丛,惊起了孤单的鸿雁,它一边振翅飞起,一边恋恋不舍地回头,可是,在这片凄凉冷寂的人世间,有谁能够懂得它内心里的幽恨与苦闷呢?惊飞的鸿雁无依无靠,它试图寻找一枝树枝暂时栖息,可是,它飞来飞去,却找不到一枝适合它的地方,只留下天地间那一片清冷寂寞的沙

① 苏轼:《书黄子思诗集后》,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷六十七,第2124页。

② 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第275页。

洲，静寂而空旷。全词格调凄清、幽冷，萦绕着浓重的孤寂情绪。但这份幽独之中，透漏的却是作者高傲的品格，以及他不甘与浑浊社会同流合污的高洁襟抱。黄庭坚跋东坡乐府《卜算子》写到：“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。”^①陈廷焯则评价曰：“东坡心地光明磊落，忠爱根于性生，故词极超旷，而意极和平。”^②可见，苏轼词在对山水自然技艺精湛的呈现之外，还试图追求一种对人生境界的表达，追求一种对坎坷生活的超然、旷达和淡泊。

他也爱写歌女舞妓娇好的仪容体态，写她们的相思爱恋，愁苦缠绵，与柳永不同的是，他特别注重对女子们品行的赞美，所谓“冰清玉洁”便是，这样的女子，带给人一种超脱俗世，遗世独立，近乎一种世外仙子般的美感。比如：“小莲初上琵琶弦，弹破碧云天”、“肤莹玉，鬓梳蝉”（《诉衷情·小莲初上琵琶弦》）；“美人如月”，“问为谁减动，一分香雪”（《三部乐·美人如月》）；“人袖寒泉不湿衣”，“雪洒冰麾，散落佳人白玉肌”（《减字木兰花·回风落景》）等等。这些词句都是对女子体态肌肤的描写，用词上都有些香艳，但他喜好对女子以玉、雪、月等清凉意象为比的习惯表现得非常明晰，这些清凉洁净的意象一方面暗示着女子们的姿容美好，另外也预示着她们品操的洁净。比如《菩萨蛮》：

赠徐君猷笙妓

碧纱微露纤纤玉。朱唇渐暖参差竹。越调变新声。龙吟彻骨清。
夜来残酒醒。惟觉霜袍冷。不见敛眉人。胭脂觅旧痕。^③

小序里说，是为友人徐君猷侍女笙妓所作。开篇两句便写那女子的玉手朱唇，这种类似电影镜头对女子姿容肢体的特写充满了朦胧美与诱惑美。而她吹出的曲调仿佛玉龙的吟啸透骨清澈。人都说“艺如其人”，在作者眼中一个内在品操不洁净的女子，焉能吹出如此新颖又清澈的乐音？夜半时分，更残

① 黄庭坚：《山谷题跋》，卷二，刘琳、李勇先、王蓉贵校点：《黄庭坚全集》，第660页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷六，第166页。

③ 邹同庆：《苏轼词编年校注》，第449页。

酒醒，夜霜的寒气浸染了袍袖。听客们仍然游兴未尽，细看那乐女的容颜仍是那么美丽，只见她微微地敛着娥眉，面颊上胭脂的痕迹还未曾消退。

这首词开头便写到吹笙女的外在肌肤、容貌的秀美，颇有几分香艳的意味，但细读下去，东坡此词却又不落“艳科”，绝不带给人任何格调低下的印象，下文中他又写到了那女子技艺的高超，内心情怀的清澈，还辅以夜凉霜冷的自然环境与人物进行彼此观照，以晶莹洁净外在环境，衬托出那女子内在情怀的冰清玉洁。苏轼为词格调高雅的诀窍也便在此，无论题材如何，他始终把持着一种崇尚高雅意趣的襟抱，并时时折射到他的文字描绘当中。

另有《洞仙歌》一首，堪称苏轼的情词佳作：

仆七岁时，见眉山老尼，姓朱，忘其名，年九十余，自言：尝随其师入蜀主孟昶宫中。一日大热，蜀主与花蕊夫人夜起，避暑摩诃池上，作一词，朱具能记之。今四十年，朱已死，人无知此词者。独记其首两句，暇日寻味，岂《洞仙歌令》乎，乃为足之耳。

冰肌玉骨，自清凉无汗。水殿风来暗香满。绣帘开、一点明月窥人，人未寝、欹枕钗横鬓乱。起来携素手，庭户无声，时见疏星渡河汉。试问夜如何？夜已三更，金波淡、玉绳低转。但屈指、西风几时来，又不道、流年暗中偷换。^①

根据小序可以知道，本词吟咏的是后蜀宫中，后蜀主孟昶与其妃花蕊夫人夏夜乘凉的轶事。上片全写花蕊夫人帘内斜倚的娇柔姿态，在临水的宫殿里，这个沐浴在清风明月暗香水气中的冰肌玉骨的女子，哪里是个凡人呢，分明一个任是无情也动人的世外仙子。下片写孟昶与花蕊夫人夏夜偕行的情事，女主人公由静夜时光的流逝暗地里惋惜流年的更迭。女人是对时光容颜极其敏感的人群，西风渐起的时节，意味着初秋将至，自古花无千日红，花样的年华转瞬即逝，这样美好的爱恋是否能够一如既往呢？

本词是苏轼情词的至高境界，全词写宫廷孟昶与花蕊夫人的两情缱绻，

① 邹同庆：《苏轼词编年校注》，第413页。

却完全脱去宫体词的香艳色彩,对男女情事的呈现不仅没有一点世俗趣味,甚至连一点陈俗气都没有,词中从人物到环境都萦绕着一股清凉澄澈的气息,这是从格调上改变了艳情词的品格。而词内包纳的内容却非常丰富,从人物的冰清玉洁,到两情绸缪的浓郁,再到青春易老,人生如梦之深刻寓意的表达,将词的内涵提升到极高的境地,全词空灵隽永,意境高洁,难怪受到了古今读者的广泛赞誉,东坡词一改情词香艳媚俗之态,由此可见一斑。

张炎对这首词有评论曰:“词以意趣为主,要不蹈袭前人语意。如东坡(词略)夏夜《洞仙歌》云:‘冰肌玉骨,自清凉无汗。’……此数词皆清空中有意趣,无笔力者未易到。”^①沈祥龙则曰:“词韶丽处,不在涂脂抹粉也。诵东坡‘冰肌玉骨,自清凉无汗,水殿风来暗香满’句,自觉口吻俱香。悲慨处不在叹逝伤离也。……盖皆在神不在迹也。”^②

超逸旷达的人生境界也是苏轼词中一直追求的品格,比如:

丙辰中秋,欢饮达旦,大醉。作此篇,兼怀子由

明月几时有,把酒问青天。不知天上宫阙,今夕是何年。我欲乘风归去,又恐琼楼玉宇,高处不胜寒。起舞弄清影,何似在人间。 转朱阁,低绮户,照无眠。不应有恨,何事长向别时圆。人有悲欢离合,月有阴晴圆缺,此事古难全。但愿人长久,千里共婵娟。^③

这是苏轼词中最著名的一首作品,创作于宋神宗年间的中秋时节,俗话说,每逢佳节倍思亲,作者正是借着中秋佳节饮酒赏月怀念亲人的习俗,将清丽的月夜描绘得清美动人,又从中抒写了一段从彷徨到超脱的心路历程,全词充满了浪漫主义色彩。东坡先生最显著的一个性格特点是旷达,即使陷落在迷茫苦闷的痛苦环境之中,他也始终没有终止过思考,他在明月、青天、宫阙、琼楼的神仙世界里苦苦地探问和追寻,在理想和现实的矛盾之间挣扎轮回。当皎洁的月光透过窗棂,映照着孤独难眠的人儿的时候,作者终于在广

① 张炎:《词源》,卷下,唐圭璋:《词话丛编》,第1册,第260页。

② 沈祥龙:《论词随笔》,唐圭璋:《词话丛编》,第5册,第4055页。

③ 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第173页。

袤的自然面前顿悟到人生的哲理,人生间的悲欢离合就如同阴晴圆缺的月亮,团聚和分别都是自然的安排,无法强求,所幸的是,自然是永恒的,远隔千山万水的亲人们还能够在千里之遥,共赏一轮明月,共祷彼此平安。

苏轼深受儒家、道家思想的影响,儒家积极用世和道家逍遥出世的价值观念在苏轼身上都有体现,最为难得的是,无论身处怎样艰难的逆境,苏轼都能通过自我心性的调节,最后获得一种超逸旷达的超脱,这样的胸襟气魄体现在词作中时,就给作品赋予了一份高蹈的人格魅力。

二、东坡词的豪放风格

宋人俞文豹记载,苏轼友人在评价柳苏词作时言道,柳永词如“十七八女孩儿执红牙拍板,唱‘杨柳岸晓风残月’”,苏轼词则“须关西大汉,执铁板,唱‘大江东去’”^①,这一比喻形象地概括出了苏词与柳词之间的差异。

苏轼天性豪放,由于性情使然,苏轼也有意地在一贯细密纤巧的宋词中注入了一股矫健清壮之风,扩大了词的内涵与气度,苏轼词中的风景,经常出现气势雄奇,境界阔大的景象,比如,两岸壁立陡峭的疾流险滩,波涛翻滚的长江大河,还有空山峻岭的险峰之巅,“我梦扁舟浮震泽。雪浪摇空千顷白。觉来满眼是庐山,倚天无数开青壁”(《归朝欢》“我梦扁舟浮震泽”^②);“归去来兮,清溪无底,上有千仞嵯峨”(《满庭芳·归去来兮》^③)等等,苏轼笔下的“大风景”气势高昂澎湃,地势雄健险峻,有的还带有飘逸清旷的浪漫色彩(《念奴娇》中秋“凭高眺远”),在苏轼这里,宋词不再单纯地具有“要眇宜修”的特质,还容纳了以往词作中比较少的壮阔气势,这也是苏轼对于宋词境界的拓展之处。

有的时候,他会借着一个鼓舞激情的生活场景,直抒胸臆,寄托上自己的一腔豪情。最著名的莫过于《江城子》(老夫聊发少年狂)一首:

① 俞文豹:《吹剑录》,四川大学中文系唐宋文学研究室编:《苏轼资料汇编》,中华书局,1994年版,第746页。

② 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第737页。

③ 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第506页。

老夫聊发少年狂。左牵黄。右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。酒酣胸胆尚开张。鬓微霜。又何妨。持节云中，何日遣冯唐。会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。^①

这是苏轼最早的一首豪放词，创作于宋神宗熙宁八年，苏轼外任密州太守时期。这时候他只四十岁左右，却已经在官场的倾轧中感到一种身心疲乏的苍老。然实则他的内心又不甘于服老，还向往着少年人的纯真与激情，于是便发出了“老夫聊发少年狂”的壮语豪情。下面紧承这狂放的气势，写自己出猎的装扮，头戴锦帽，身着貂裘，左手牵着黄狗，右手高擎着苍鹰，这份横扫千里的精气神儿竟然来自于——一位文质彬彬的儒雅文官，足见是多么威风抖擞。随从的兵士也个个全副武装，数千人的队列齐整奔马而来，席卷了平坦的山冈。满城的居民也为这狩猎的盛景所吸引，跟随着太守的骑兵一路涌到城外，太守激情飞越，扬言要效仿昔日的孙权，亲自射杀猛虎，一展自己不输于古代豪杰的威猛之力与胆识。下片随着围猎的进行，美酒的刺激，作者的满腔豪情被进一步激发起来，即便年华渐老，两鬓已经微染霜华，又有什么关系呢？“我”还有足够的能力像太守魏尚那样，力挽雕弓，抗击侵略者，报效国家，只不知道何日才能被重新重用。整首词不仅狩猎的场面雄健豪迈，同时洋溢着作者富有活力的激情，有份烈士暮年壮心不已的慷慨昂扬之情。

五代宋初的宋词作品主要是偏重于写两情缱绻、风花雪月的题材，即便是涉及生活场景，也很少有射猎这样刚毅威猛的场面。苏轼却大胆地把这种题材写入词中，还写得如此富有豪情，连自己都不免自鸣得意。苏轼曾在《与鲜于子骏三首》的书信中写道：“所惠诗文，皆萧然有远古风味，然此风之亡也久矣，欲以求合世俗之耳目，则疏矣。但时独于闲处开看，未尝以示人，盖知爱之者绝少也。所索拙诗，岂敢措手，然不可不作，特未暇耳。……数日前猎于郊外，所获颇多，作得一阕，令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。”^②很明显，他立志将原本充溢着脂粉气息的词作，照着“萧散简远”、

① 邹同庆：《苏轼词编年校注》，第146页。

② 《苏轼文集》，卷五十三，第1560页。

“萧然远古”的路子去改造,虽然他也知道,这样的词作风格在当下并非主流,爱之者绝少,但他依然以坚定的信念坚守着自身对于艺术格调探索的方向,并且颇以此自得,事实证明,他取得了他预期中的效果,自此,宋词也不仅仅可以“执红牙板而歌”,同样可以“令东州壮士抵掌顿足而歌之,吹笛击鼓以为节”。

三、东坡词的理趣

“理”与文学的结合,在苏轼以前多集中在诗歌领域,宋代“理学”的发达是宋诗“理趣”繁盛的首要因素,到了苏轼这里,“理”才被越来越多地运用到词的创作之中,“理趣入词”是“以诗为词”理念的进一步发展,这已不是简单地将诗歌题材、诗句融合在词句之中,而是将诗歌创作中才具有的精神、智慧、哲理融入抒情词作之中的创作过程,为宋词创作拓展了一条更宽阔的发展道路。

但是,光有“理语”的诗词也不成其为“理趣”,诗词作品中所涉及的“理”必须要与生活的情理融通应和,所谓的“理趣”表达,要能够从“这一层”“道理”中举一反三地折射出更多更丰富的人生哲理,从看似普通的生活经验中升华出对宇宙自然、社会人生、禅道儒理的深刻认识。

游薪水清泉寺。寺临兰溪,溪水西流

山下兰芽短浸溪。松间沙路净无泥。萧萧春雨子规啼。 谁道
人生无再少? 门前流水尚能西。休将白发唱黄鸡。(《浣溪沙》)^①

这首词堪称东坡词中的佳作,上片将一片清新静好的自然风景描写得出神入化,下片即景生情,引发了作者的人生思考:既然清泉寺门口的兰溪都能够朝西流,那么谁说人生无有再次回归年少的可能,又何必因为生了白发就学着白居易那样唱着《黄鸡》词而颓然伤感呢? 古往今来的诗词作品中,往往以江河东流比喻青春和美好的事物一去不复返,而他偏偏不拘泥于这惯常的思维,他从小河西流的细微自然现象中领会到了一个深刻的人生哲理,不要消极地沉湎于韶华的衰老,世态的悲凉,即使不能阻挡年华老去的自然规律,但

^① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第358页。

是可以从精神上走向超脱,以一种积极乐观、青春健康的心态去面对人生,谁能说这不是一种“人生再少”的体现呢?这种借助日常生活中平常的自然风景,引发的对人生态度的咏叹,是词中理趣最佳的呈现境界。

更著名的作品还有一首《定风波》:

莫听穿林打叶声。何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马。谁怕?一蓑烟雨任平生。料峭春风吹酒醒。微冷。山头斜照却相迎。回首向来潇洒处。归去。也无风雨也无晴。^①

这是一次沙湖道中遇雨的寻常生活琐事,他却表现出面对世事坎坷处之泰然的态度,在多舛的命运面前,他不被愤愤不平的情绪所束缚,以乐观洒脱的自由精神,追求享受寂寥之心的畅达境界,这种在寻常生活中发现人生哲理,并寄托超脱精神的作品,正是其“理趣”词中的精华所在。

苏轼词中所体现的“理趣”鲜明地反映着他独特的人生观、价值观、艺术观,苏轼词在“理趣”方面取得的成就,第一层意义是将“理趣”由诗歌领域引入宋词创作,拓展了宋词的表现深度;第二层意义则是一种道德人格、人生智慧通过“理趣”的表达;第三意义是还体现出了一点带有其个人特色的“理趣”风格,即,个性化的诙谐与幽默。

在生活旨趣上面,苏轼更多地体现出一种拥抱生活的积极、乐观的态度,在他的文学概念中,“理趣”之“趣”,亦包含“趣味”之“趣”,也可解为“有趣”,“情趣”,那是一种带有活力的生活情趣,是一种诙谐幽默的文风,也是作者对生活的乐观豁达,对命运多舛的淡然一笑,只有对生活极度热爱的人,才会具有这样的情怀。

些小白须何用染。几人得见星星点。作郡浮光虽似箭。君莫厌。也应胜我三年贬。我欲自嗟还不敢。向来三郡宁非忝。婚嫁事稀

^① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第356页。

年冉冉。知有渐。千钧重担从头减。(《渔家傲》)^①

“染胡子”这样的生活琐事都写到以抒情见长的词里了,足见他驾驭词作的率性自由,而他的说法却是,这些细小的白须又何必去染它?语气豁达而诙谐,一副藐视衰老的姿态,俨然一副老顽童的形象。

再看两首有趣的《如梦令》:

水垢何曾相受。细看两俱无有。寄语揩背人,尽日劳君挥肘。轻手。轻手。居士本来无垢。

自净方能净彼。我自汗流呀气。寄语澡浴人,且共肉身游戏。但洗。但洗。俯为人间一切。^②

这两首词从两个不同的角度来写浴佛过程中引发的感受,浴佛,说通俗点儿就是洗澡,洗澡的事情也能入词,还写得如此生动又富有深意,是从最平凡的生活细节中透露出佛学之理与人生之理,而这种创作意识与他自身诙谐开朗的性情是密切相关的。这两首词题材新颖,语言诙谐,同时又蕴涵着作者一份深切地对众身的悲悯情怀。尽管词中语言近乎于俚语,却又不同于柳永在部分男欢女爱词中世俗化浅近的笔法,而是结合着士大夫的志趣于其中,可以说是东坡词中“理”与“趣”的完美结合。

总体说来,在词中对士大夫清冷绝俗的襟抱追求,力图体现词中主人公冰清玉洁的人物美,以旷达的精神面貌面对人生的波折与苦难,将豪放雄阔的气势,活泼深刻的理趣融入词的创作,这是苏词“指出向上一路”的重要成就所在,也是他将词的文学地位推向高峰的重要手段,所以,东坡词被公认为:“从根本上打破了传统文人词的旧有格调,赋予词以新的灵魂和新的生命,即在整个词体上进行了大胆的再造,而形成词史上的一次革命。”^③

① 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第394页。

② 邹同庆:《苏轼词编年校注》,第546页。

③ 朱靖华:《苏轼“以诗为词”促成词体革命》,《东坡词论丛》,四川人民出版社,1982年版,第17页。

第六章 黄庭坚与江西诗派

黄庭坚是宋诗的代表性作家,其诗学杜甫而又自成一格,诗风瘦硬,格韵高绝,与苏轼并称“苏黄”;他注重诗法,精研诗艺,追求创新,在诗学理论上多有所建树,故能衣被后学,开宗立派,成为江西诗派的开山祖师,在中国诗歌史上具有深远的影响。其词与秦观齐名,词风流宕豪迈,于“倔强中见姿态”,凸显超然的主体精神。著作现存洪炎等编的《豫章黄先生文集》三十卷,另有南宋任渊、史容、史季温整理加注的《山谷内集诗注》二十卷、《山谷外集诗注》十七卷,《山谷别集诗注》二卷;还有《山谷词》一卷,又名《山谷琴趣外篇》。黄庭坚格韵高绝的诗风与独特诗法,被后人所追慕效法,形成了颇有影响的江西诗派,从而在宋代诗坛占据着显要位置。

第一节 黄庭坚的生平与思想

黄庭坚(1045—1105),字鲁直,号山谷道人,晚号涪翁,宋仁宗庆历五年(1045)出生于洪州分宁(今江西永修县)双井村。黄庭坚出生于文学世家,其父黄庶,诗风学习杜甫、韩愈,著有《伐檀集》,其舅父李常也是著名诗人、藏书家。

治平四年(1067)中进士后,黄庭坚任汝州叶县尉。熙宁五年(1072)正月通过学官考试,除北京国子监教授。在此期间,与苏轼订交,从此结下深厚的友谊。元丰八年(1085)神宗去世,哲宗即位。黄庭坚以秘书省校书郎被召,元祐三年(1088)参与撰修《神宗实录》,除著作佐郎、集贤校理。元祐期间,同时选充馆阁之任的有张耒、晁补之等人,他们推奉苏轼为文坛宗主,雅集酬唱,切磋诗艺,成就了元祐文坛的辉煌。

元祐八年(1093)哲宗亲政,改元绍圣,黄庭坚被劾修史失实,贬为涪州别驾,先后安置于黔州(今四川彭水)、戎州(今四川宜宾)。元符三年(1100)徽宗即位,他被召还,流寓荆州,又因《承天院塔记》一文获罪,除编管于宜州(今属广西),卒于流放地。南宋绍兴初年(1131),高宗中兴,追赠直龙图阁学士。宋末恭宗德祐元年(1275),谥号文节。《宋史》卷四百四十四有传。

宋代是儒释道思想文化高度融合的时期,三家思想相互补益、相互推动,共同造就了文化的繁荣。陈寅恪曾说,中国文化“历数千年之演进,造极于赵宋之世”,认为宋代文化是中国文化发展史上的一个巅峰。在这样的背景下,宋代产生了不少文化大家,如王安石、欧阳修、程颐、程颢、苏轼、朱熹等,灿若星辰,黄庭坚也是其中的一位。黄庭坚一生践履仁爱孝悌的儒家伦理道德,同时倾慕庄子超越名利、保全天真的逍遥之思,后又入佛门,参禅多年,终于在谪官黔州的路中打破疑情,勘破心念的虚幻,体会到心性本体清静、寂静的特质。他统合三家,建立自治的思想体系,形成了“超世而不避世”的人生态度,构建了“俗里光尘合,胸中泾渭分”(《次韵答王沔中》)^①的独特人格。他的思想也深刻影响了他的诗学观念。

黄庭坚少习儒业。在儒学复兴的大背景下,舅父李常、岳父孙觉等对他首重道德教育,这给其一生带来深刻影响。李常与孙觉是好友,人生志趣与政治观点皆比较一致。后来黄庭坚通过岳父结识苏轼,元祐年间同为馆臣,交往密切,对苏轼终生执弟子礼,苏轼的道德文章均让山谷钦服不已。李常、孙觉、苏轼,虽然性格个性不同,但黄庭坚从他们身上总结出了一些共同的品质特点,表现了他的价值观。统合起来而言,有这样一些品德最为黄庭坚所看重:注重道德修养,胸中有道义,固守气节,不为名利所诱,不为世俗所染;在朝廷之上,凡事以国家利益为重,不顾惜自身安危,忠言上谏;在地方官任上,就是“观物慈哀,莅民爱庄”(《赠别李次翁》)。在家庭内,则重孝悌。

黄庭坚深受宋学(此处是泛义的宋学,而非新儒学或理学)注重义理之学的思潮影响,撰写了《论语断篇》、《孟子断篇》等文,解说儒学之义。他反对

^① 黄庭坚著,任渊、史容、史季温注,黄宝华校点:《黄庭坚诗集注》,中华书局,2003年版,第257页。下录黄庭坚诗皆出自此版本,只标篇名,不另注。

汉学那种章句训诂之学,而希望学者反诸己身,以自心去体悟圣人之心,提高道德修养。他想要把外在的道德规范内化为主体内心的道德自觉,而这种道德自觉是通过道之本体的体认而建立起来的。而人如何去体认道的本体呢?只有通过自己的心。这就很自然地把一切道德修养引向了心性之学。他认为儒家思想“陋乎知人心”(《宛丘怀居士墓表》)^①,在心性理论方面存在着明显不足。而佛教将心的本质、修心的方法讲得很透彻,他认为,如果文人士大夫能够借鉴佛教修心的方法,那么就更容易体悟圣贤之心,进步就会更大。由于佛、道思想的影响,他更强调知行合一,着重从净化内心、明见心性的角度去体悟圣贤之心,而不仅仅是做一个拘拘于礼节的循吏。由于佛禅在心性修养理论与修持方法上的相对完备,黄庭坚更多的是用禅宗的观照方法来达到一种无我的状态,斩断对自我的执着,“无死地以受众人之弹射”(《答人求学书》),从根本上对治烦恼痛苦,从而获得一种自由超脱的精神境界。

佛、儒、道互融的结果,使黄庭坚的思想更加圆融,在出处之间有了更多的回旋余地,处世态度也更加自在。在入仕初期,他归隐的思想还很明显。随着佛教大乘精神与“不二”思想的熏习,他对出世和入世不再执着,而是注重在日常生活中体会超脱的精神境界。佛道思想的渗入,还使他在入世时保持了清醒与超然的姿态。审时度势,安时处顺,以时势的沉浮作为自己进退的前提,是谓:“君子藏器,待时盘桓。于不中也,反身自观。”(《晋州州学斋堂铭》之《君子亭》)在建功立业时不执着于功名——“成功万年,付之面墙”;身处逆境时,也反身自观,去除烦恼。在入世时以天下为己任,为地方官则仁政为民,忧民疾苦;为史官则秉笔直书,为后世留纲鉴;在卷入党争、两遭贬谪时,则随缘自适,心意平和。身处浊世却自保气节,屡遭挫折而心地泰然,贫无立锥仍禅悦充满……严格来说,黄庭坚不是一个哲学家,并未提出新的哲学观点或者构建一个思想体系,但是他以自身的思考和体验,以所行证所思,实践了自己构建的道德标准,可以说是一个可敬的道德实践家。黄庭坚的道德品格不但在当时影响了一批士人,在后世也得到了很高的评价。

^① 黄庭坚著,刘琳、李勇先、王蓉贵校点:《黄庭坚全集》,四川大学出版社,2001年版,第1380页。下录黄庭坚文章皆出自此版本,只标篇名,不另注。

第二节 黄庭坚的诗学思想

黄庭坚注重儒家道德伦理的实践,同时又利用佛禅的理论与方法净化心性,这使他把诗歌当成是创作主体精神境界的显现,特别强调心性修养对创作的重要性。

一、文道关系,根深叶茂

黄庭坚的诗学思想,深受儒家传统的道器、体用思想的影响,他把道德修为当作做人、为学与作文的根本,并认为人的最高道德境界是“合道”。如果道德高尚、根本坚固,发而为文则“根深叶茂”,充实光辉。在他的诗论书信中我们可以经常看到这种“根本说”的论调。他在《次韵杨明叔四首》序中写道:

杨明叔惠诗,格律、词意皆薰沐,去其旧习。予为之喜而不寐。文章者,道之器也;言者,行之枝叶也。故次韵作四诗报之。耕礼义之田,而深其耒。明叔言行有法,当官又敏于事而恤民,故予期之以远者大者。

这里申述了道与文的体用关系。山谷认为,文章是道的体现;落实到个人身上,诗文又是他道德实践的外在表现。所以要提高道德修养,使之合乎道的精神,才能做出好诗来。他在《次韵杨明叔四首》进一步提出道德修养的目标:“全德备万物,大方无四隅”,“心随物作宰,人谓我非夫”,“决定不是物,方名大丈夫”,希望杨明叔能够反身而求,以心转物,做全德之人。

从表面上看,这与韩愈所提出的“根之茂者其实遂,膏之沃者其光晔。仁义之人,其言蔼如”(《答李翱书》)^①以及欧阳修“大抵道胜者,文不难而自至”(《答吴充秀才书》)^②这种唐宋文道说的思想似乎无异,实则内在的着重点已经发生了变化:

① 吴文治:《韩愈资料汇编》,中华书局,1983年版,第169页。

② 郭绍虞主编,陶秋英编选:《宋金元文论选》,人民文学出版社,1984年版,第78页。

第一,黄庭坚此说并未将文当作道的附庸,而是强调道德修养的高尚是写作诗文的前提。正如钱志熙所指出的:“两者的根本区别在于一是完全站在伦理的立场上,将文学当作道的工具,一是站在文学的立场上将道作为文学的根本。”^①

第二,虽然黄庭坚继承了唐宋以来的文道观,但在此基础上又有所发扬。受其心性学说的影响,山谷已经把“求道”进一步归结到心性修养上,而且他在诗歌中所提到的“全德”、“转物”已不完全是儒家的道德内涵,而是佛道两家的修心内容。所以他又提出“文章本心术”,其《寄晁元忠十首》之六云:

楚官细腰死,长安眉半额。比来翰墨场,烂漫多此色。文章本心术,万古无辙迹。吾尝期斯人,隐若一敌国。

这首诗前四句批评了当时文士怀着求名得利之心,为获赏识,追逐时风的现象,接着指出文章本是“心术”,“心术”之义,细析之,包含两层意味:一是指文章是心灵的艺术,是创作主体内心世界的外在显现,文章之创作,也是诗人心性修养功夫的生动体现。第二,文章之传承也是一种心领神会的方法,难以言传。山谷此语,类似于禅宗师徒之间“以心传心”的意蕴。所以无论是文章的写作还是传承,他都强调心的重要性。他在《书赠韩琼秀才》中提出:

读书欲精不欲博,用心欲纯不欲杂……治经之法,不独玩其文章、谈说义理而已,一言一句,皆以养心治性。事亲处兄弟之间,接物在朋友之际,得失忧乐,一考之于书,然后尝古人之糟粕而知味矣。读史之法,考当世之盛衰,与君臣之离合,在朝之士,观其见危之大节;在野之士,观其奉身之大义。以其日力之余玩其华藻,以此心术作为文章,无不如意,何况翰墨与世俗之事哉!

黄庭坚在此书中把养心治性当作写文章的重要前提,认为文章就是“心术”的

^① 钱志熙:《黄庭坚诗学体系研究》,北京大学出版社,2003年版,第40页。

自然显现,只有心性修养到了一定程度,发为文章,才能“无不如意”。他在《跋周元翁龙眠居士大悲赞》写道:“吾友周寿元翁,纯粹动金石,清节不朽,虽与日月争光可也。其言语文章,发明妙慧,非为作使之合,盖其中心纯粹而生光也”,指出言语文章是由于内在精神的照耀而熠熠生辉的。他的画论中,也体现了同样的观点,他说:

陈元达千载人也。惜乎创业作画者,胸中无千载韵耳……使元达作此嘴鼻,岂能死谏不悔哉。然画笔亦入能品,不易得也。(《题摹锁谏图》)

“千载人”是精神上的高格,画者必须借外在的形貌将内在的格韵传达出来,但这不是绘画技巧的问题,而是画者自己亦须有此千载人之韵,有相同的精神高度,才能发掘出被画者的风采。他在《题公卷花光横卷》中说:“高明深远,然后见山见水,此盖关全、荆浩能事。”有此高明深远之心,然后山水方能进入自己的胸中,与自己的心胸同其高明深远。这也就是徐复观在《中国艺术精神》中所说的:“将物质性的事物,于不知不觉中,加以精神化;同时也是将自己的精神加以对象化。”^①由此我们也可以理解,黄庭坚在前期的诗歌创作中非常重视诗歌技法的锤炼,而到晚年,却经常提倡“直寄”,对陶渊明的诗推崇备至,就是因为他到晚年之后,治心养气的功夫已经比较圆熟,发而为书为诗为文,皆有高远境界,实现了道艺并进的艺术理想。

二、治心养气,深其渊源

元祐时期,是黄庭坚文艺思想成熟的重要阶段,他与苏轼、晁补之、张耒、秦观等经常诗歌唱和,对诗法进行了深入的探讨。

在《晁张和答秦观五言予亦次韵》一诗中他强调心性修养对于文学的重要性:

^① 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社,2001年版,第233页。

山林与心违,日月使鬓换。儒衣相诟病,文字奉娱乐。自古非一秦,六籍盖多难。诗书或发冢,熟念令人惋。秦君锐本学,骥子已血汗。相期骖天衢,伯乐尝一盼。士为欲心缚,寸勇辄尺懦。要当观此心,日照云雾散。扶疏万物影,宇宙同璀璨。置规岂惟君,亦自警弛慢。

这首诗值得仔细品味,从中我们可以体察到,黄庭坚是一位具有深切使命感的文学家。在北宋诗文革新的潮流中,他不但公开指出当时的文学弊病,还力求在朋友与后学中取得共识,期望共同对之进行矫正。本诗前半部分他对当时儒学与文学现状提出了尖锐的批评。他认为,儒士们只是以外在的形式相互诟病,文学也早已失去了载道的意义,变成了娱乐玩赏的工具。不仅如此,诗书、礼乐有时还成了儒士们干坏事的遮羞布,黄庭坚对此深感痛心。他指出,自古以来并不是只有秦朝的焚书坑儒才造成对儒学的打击。潜台词是儒者内部对儒教精神的背离才是真正毁灭性的打击。唯其如此,才需要重张新帜,继承儒学真正的精神,而要达到这个目的,必须从人心这个根本处下手。所以他殷殷期望秦觌能够明白修心的方法。他认为,学士为欲心所缚,必然进步很慢,只有从“观心”入手,观照到心的本性,显露出本有智慧,让它照彻自己的言行文章,才能让欲心消弭,内心豁朗,映照万物。黄庭坚此处不仅对儒学的逆流进行了批判,也对诗教传统的继承进行了自觉的检视。因为当时的儒士们在丧失儒学精神的同时,实际上也抛弃了诗教的传统,使文字成了曲学阿世与玩赏娱乐的工具。所以革新儒学必然包含着恢复诗教传统的举措。不过,尽管他的这个大的理想与北宋儒学革新的目标一致,但是在革新的方法上,山谷却更多地吸收了佛禅心性论的理论,把改进道学与文学的着力点都放到心性修养之上。

那么在山谷的心目中,什么才是“诗之旨”呢?黄庭坚在《书王知载〈胸山杂咏〉后》一文中对此作了阐发:

诗者,人之情性也,非强谏争于廷,怨忿诟于道,怒邻骂座之为也。其人忠信笃敬,抱道而居,与时乖逢,遇物悲喜,同床而不察,并世而不闻,情之所不能堪,因发于呻吟调笑之声,胸次释然,而闻者亦有所劝勉,

比律吕而可歌,列干羽而可舞,是诗之美也。其发为讪谤侵陵,引颈以承戈,披襟而受矢,以快一朝之忿者,人皆以为诗之祸,是失诗之旨,非诗之过也。故世相后或千岁,地相去或万里,诵其诗而想见其所居所养,如旦暮与之期,邻里与之游也。营丘王知载……仕不遇而不怒,人不知而独乐,博物多闻之君子,有文正公家风者邪!

这是山谷在晚年贬谪戎州时所作,是他在诗学思想成熟期间对诗歌定义、功能和价值的论断。他认为,诗歌是抒发人的情性的,但这种情性并不是强谏、怨忿、怒骂等激烈的情绪,而是“温柔敦厚”的,这是对《诗经》精神的继承。他曾在教导后学时指出:“欲温柔敦厚,孰先于《诗》乎?……读其书,诵其文,味其辞,涵容乎渊源精华,则将沛然决江河而注之海”(《答王周彦书》)。如果要做到“温柔敦厚”,必须先先在精神修养上下功夫:“忠信笃敬,抱道而居”,这样的人在遭遇外境或悲或喜时,情感很难压抑,发而为诗,才是他认可的抒发情性的诗。这时,诗人虽也有“伤己不见其人”的悲怀,却能够“发乎情,止乎礼义”;他虽也抒悲情,却不会发为对社会对他人的怨忿之言,他不会“怒邻骂坐”,“以快一朝之忿”。而只是在情有所不能堪时,方才借诗歌一抒胸臆。对于这样的作品,读者不会在阅读中产生悲恨愤怒之情,却能从中得到劝勉。这种无怒张之态、却给人以劝勉的诗歌,表面上虽只是一片宁静安详,有似“寂寞无声”,但其境界是非常崇高的,其和谐的韵律“比律吕而可歌,列干羽而可舞”,这是黄庭坚最为推重的。他认为,如果作诗的目的是为了发泄一时的忿恨,“讪谤侵陵”,言词激烈,而导致自身之祸,这就失去了诗的本义。对于诗的价值,黄庭坚认为它体现在读者通过诵读其诗,可以“想见其人”,体味到他的精神境界,心灵相契,没有距离,不受时空的阻隔,“如与并世”^①,这是诗歌永恒的价值。山谷的诗论从总的方面继承了中国诗歌缘情言志的传统,但是他对主体精神状态的界定又使得这种“情性”又不是普通的情性,而是诗人经过长时间的治心养气、陶冶后的纯净之情,符合伦理的情。在黄庭坚的

^① 黄庭坚《写真自赞》曰:“余往岁登山临水,未尝不讽咏王摩诘《辋川别业》之篇,想见其人,如与并世。”

诗作中,我们经常可以读到他描写兄弟手足之情、朋友相知之情的篇什,即使有淡淡的愁思,也显得十分美好,因为在描写感情的同时,他已经注意以理节情,让感情既得到渲泄,又不致显得过于偏激。从这篇短文中我们可以看出,无论是诗歌抒发的内容还是读者的阅读接受,黄庭坚都凸显了主体精神修养的重要性,也就是说,诗歌所写的虽然是人的情感,但它与主体的精神修养是分不开的,是一种接近净化的情感;而读者最后从中体会到的也是作者的高尚情操,通过心灵的共鸣而受到熏陶和升华。

黄庭坚把文学创作本身也当成了心性存养的过程,他的一些诗篇有的因事而发,起首时情绪比较激愤,但在创作过程中他通过观照历史、思维义理,渐渐消解并平复了原先激烈的情绪,归于通脱和雅。古今诗歌中一个重要的主题是“士不遇”。这是最容易激发忧愤之情的题材,他也有多篇诗作赋咏涉及这个主题,如上文所提到《寄晁元忠十首》,其首篇是:

国工裁白璧,巧冶铸干将。成为万乘器,贯日吐寒光。其谁湔拂汝,岁月海生桑。蛛网连城玉,苔生百炼刚。

虽是在写晁元中的理想,又何尝不是山谷自己的襟抱!但是在后面的诗歌里,他渐渐地超脱出来,化解了愁思,写出“……遥思甑生尘,汗漫观古今。……无为愁肝肾,君子要刳心”的诗句,最后一首是:“文章不经世,风期南山雾。化虫哦四时,悲喜各有故。吾独无间然,子规劝归去。”情绪基本上得到平复。由于受佛禅和庄子思想的影响,黄庭坚对于“士不遇”的命题,有更为圆融的态度。他说:“天难于生才,而才者须学问琢磨以就晚成之器,其不能者则不得归怨于天也。世实须才而才者未必用,君子未尝以世不用而废学问。其自废惰欤,则不得归怨于世也”(《答李几仲书》)。在不能为世所用时,他也能够“抱道而居”,自持自适。在《古诗二首上苏子瞻》中他就已经明确表白了自己的人生态度并以此劝慰苏轼:“但使本根在,弃捐亦何伤”,“医和不并世,深根且固蒂”。黄庭坚甚至认为如果在不利的形势下强求用世是无益的。他说:“在学若是也,不及质,盍尝与言其本?虽物不同量,吾不心化,而欲奏族庖之刀,是螳螂用其才也。”(《文安国字序》)

黄庭坚的诗学观随着他政治际遇上的沉浮也发生了变化。诗的讽谕传统在他早期入仕时比较显明,但在党争之祸中,亲见苏轼遭遇乌台诗案之灾,后来自己也被贬谪,他渐渐调整了人生态度,对道的认识、诗之主旨的认识也有了较大的改变。试看他在《罗中彦字说》中对于道的分析:

道之于天地之间,无有方所,万物受命焉,因谓之中。衡称物低昂,一世波流,汹汹愤愤,我无事焉。叩之即与为宾主,恬淡平愉,宴处而行,四时生死之类皆得宜当,是非中德也与?惟道之极,小大不可名,无中无微,以其为万物之宰,强谓之中。知无中之中,斯近道矣。

道的特征是遍一切处,是“万物之宰”,是遍布万物间恒常的规律。他赋予道以“恬淡平愉”的性格,并强化了“道”随物低昂、顺其自然的特征——“无事”,以无事之心应对一切境界,这个特征综合了佛、道两家之道的精神。山谷认为人们应该从道的品质中得到启发,不择所遇,随时都能保持“恬淡平愉”的精神。

在黄庭坚诗美意识里,人品胸次与诗美境界是一体化的。而读者从诗歌里所受到的感染和启发也与其中呈现的诗人精神境界密不可分。他在《上苏子瞻书二首》这样评价苏轼的诗作:“昨传得寄子由诗,恭俭而不迫,忧思而不怨,可愿手如南风报德之弦,读之使人凜然增手足之爱。”苏轼在逆境中依然态度从容,与苏辙相互激励,这让读者也深受感动,对手足之情有了更深的体会和领悟。他的《宿旧彭泽怀陶令》是怀念陶渊明的一篇诗作:

潜鱼愿深渺,渊明无由逃。彭泽当此时,沉冥一世豪。司马寒如灰,礼乐卯金刀。岁晚以字行,更始号元亮。凄其望诸葛,抗脏犹汉相。时无益州牧,指挥用诸将。平生本朝心,岁月阅江浪。空余诗语工,落笔九天上。向来非无人,此友独可尚。属予刚制酒,无用酌杯盎。欲招千载魂,斯文或宜当。

这是黄庭坚对陶渊明有趣的“误读”。他怀念陶潜,不从诗文成就入手而从道

德着眼。在东晋灭亡后,陶渊明弃官不做,并把自己的名字改回元亮,以纪念先朝。据《南史·陶潜传》记载:“(陶潜)自以曾祖晋世宰辅,耻复屈身后代。自宋武帝王业渐隆,不复肯仕,所著文章,皆题其年月义熙以前,明书晋氏年号,自永初以来,唯云甲子而已。”^①但是,现代学者的研究成果却表明,实际情况并非如此。但由此我们可以见出黄庭坚的价值观,他所欣赏陶渊明之处首先在于其“临大节而不可夺”。诗中对渊明的文学成就仅以两句带过。在黄庭坚看来,陶潜之值得“尚友”学习,不仅在于其诗歌的高妙,而更在于精神上的操守。他在《跋子瞻送二侄归眉诗》里写道:“观东坡二丈诗,想见风骨巉岩而接人仁气粹温也。观黄门诗,頔然峻整,独立不回,在人眼前。”也是从诗歌里读出了诗人独特风度气质与高情远韵,从而对读者产生感染的力量。苏轼也是这样评价黄诗的,尝云:“读鲁直诗,如见鲁仲连、李太白,不敢复论鄙事。”(《书黄鲁直诗后两首》)^②所以从诗的功能来说,黄庭坚已经将政教讽谕转换成了人格的感化,也就是他所说的“心化”^③。周裕锴说:“直到熙宁以后,道德修养才进一步转向心性证悟,且在诗学中成为最重要的论题。而黄庭坚正是将理学的心性修养工夫移植于诗学的关键人物。”^④这对宋代道德修养的转向很敏锐,不过,黄庭坚的心性修养工夫固然与当时兴起的理学不无关系,但更主要的还是缘于他自身所受佛禅思想的濡染。

对于创作主体内在修养的重视,必然导致黄庭坚对创作心态与诗歌整体风格的特殊追求。换言之,作家的精神境界会自然地映射到他的创作过程当中。他的抒情诗也着力向心灵世界透视、开掘,以刻画入微见长。他说:

夫吴生之超其师,得之于心也,故无不妙;张长史之不治它技,用智不分也,故能入于神。夫心能不牵于外物,则其天守全,万物森然出于一镜,岂待含墨吮笔槃礴而后为之哉!故余谓臻:欲得妙于笔,当得妙于

① 李延寿:《南史》,卷七十五,中华书局,1975年版,第1858—1859页。

② 苏轼著,孔凡礼点校:《苏轼文集》,第2122页。

③ 其《观道》诗曰:“廉陶向千载,凛凛若生者。曹李虽无恙,如沉九泉下。短长略百年,共是过隙马。事来磨其锋,意气要倾泻。风云灭须臾,草木但春夏。唯此一物灵,不可藉外假。誉髦天下才,西伯本心化。君无消斯文,可以观大雅。”他把周文王的王化理解为“心化”。

④ 周裕锴:《宋代诗学通论》,巴蜀书社,1997年版,第141页。

心。臻问心之妙,而余不能言,有师范道人出于成都六祖,臻可持此往问之。(《道臻师画墨竹序》)

这里涉及了两个问题,一个是道与艺的问题,也就是“妙心”与“妙笔”的问题,吴道子之所以能超过他的老师,是因为他在提高心灵境界上所作的努力,以心合道,所以技进于道。而张旭不学它技,专攻书艺,进行了长期专业化的钻研,以至于书法出神入化。黄庭坚指出“欲得妙于笔,当得妙于心”,学画者于此虽云画竹,实则艺术创造的规律是相通的,在艺术创作过程中精神需要高度的专注,心灵需要高度的净化,不受其它事物干扰,才能明澈如镜,照见万物。而如何是心之妙呢?山谷让道臻去请教师范禅师。其中不言而喻的结论是:禅宗的修心之术与超然无累的心境可以帮助艺术家更好地进入创作状态。他在《觉民对问字说》里也以琴艺与书法作喻引导觉民对心灵修养的重视:

觉民曰:“我始于何治,而可以比于先民之觉?”问之曰:“若善琴,何自而手与弦俱和?”曰:“心和而已。”“若善篆,何自手与笔俱正?”曰:“心正而已。”曰:“然则求自比于先民之觉,独不始于治心乎?”

山谷在传授诗法时,也要求学人“会古人之意”,求得精神品格的相似与心灵的共鸣。所以我们可以看出,黄庭坚无论是论学诗、作诗,还是读诗都贯穿着心性之学的意脉,把心性修养当作文艺创作的重要前提。张耒评价他说:“鲁直于治心养气,能为人所不为,故用于读书、为文字,致思高远,亦似其为人。”^①认为他的诗歌境界与道德修养是统合的、一致的。

黄庭坚的诗学思想以治心养气为根本,以表现人格境界为诗的旨归,典型地代表了宋代由“外圣”向“内王”转换的时代思潮,不但开宋人以内心存养论诗之门,而且与当时理学家提出的心性诚明的哲学体认和道德修养相通。黄庭坚的诗学思想在继承儒家诗教的基础上又有对传统的改造,诗歌主

① 晁补之:《书鲁直题高求父扬清亭诗后》,《鸡肋集》,卷三十三,《四部丛刊》。

题的主要范畴从关注社会民生转向了表现富有道德人格的精神境界,其功能相应地从政教讽喻转变为人格感化。这是从外向到内倾,从经世到治心的转型。黄庭坚本人的诗歌创作也经历了这样的转型。如果说他早年任地方官时期还写过反映社会问题、民生疾苦的作品,那么后来在汴京与贬谪期间,创作的重心就转向了抒写人生感慨方面,以表现人格境界为旨归。

黄庭坚关于诗歌表现人格精神的诗学观代表了宋代诗学的特点,是宋诗在美学意义上区别于唐诗的根本所在。作为诗歌美学范畴的“唐诗”的传统经杜甫、韩愈等的突破,至北宋而嬗变,诗的境界转移到刻画人的精神世界方面来。黄庭坚的诗学就最典型地体现了这一转型。这种诗学观导致了诗歌技法的一系列突破与新变,开创了迥异于情韵的表意风格。这一诗学转向为同时代及后世的一些诗人所认同、追随,形成了后来所称的“江西诗派”。

第三节 黄庭坚的诗歌艺术

黄庭坚对苏舜钦、梅尧臣、欧阳修的诗歌成就深表钦敬,对苏轼尤备极推崇,尊为师长。他是继承北宋诗文革新的传统而进行其诗歌创作的,但同时又力辟新境,卓然有所建树,刘克庄称黄诗“会粹百家句律之长,究极历代体制之变……自成一家”^①。

黄诗在唐诗盛极难继的情况下产生,集中表现了宋代诗人另辟蹊径的创新精神。黄庭坚继承了诗文革新运动以来梅、苏(舜钦)、欧诗重气格、善议论和王、苏(轼)诗重理趣、善用事的特点,在诗歌语言形式方面总结出一整套与唐诗抗衡的翻新出奇的艺术手段,形成了以生新瘦硬为主要特征的艺术风格。另一方面,黄诗是在宋诗发展出现偏差的情况下产生的,集中体现了宋代诗人对诗歌演化过程的反省及其纠偏救弊的愿望和努力。黄庭坚考察了历代(特别是唐代宋初)各家诗歌的成败得失,从而荟萃百家之长,以杜甫为宗主,学习杜诗的句法,后又追求超越技巧,期冀达到陶渊明那样“不烦绳削而自合”(《题意可诗后》)、“平淡而山高水深”(《与王观复书》之二)的境界。

^① 刘克庄:《江西诗派小序》,丁福保:《历代诗话续编》,第478页。

黄庭坚的古体诗兼学韩愈、孟郊，而润之以蕴藉收敛；近体诗兼学李商隐、唐彦谦，而立之以瘦句硬语。此外，他还从李白、刘禹锡和汉古诗甚至齐梁艳体中吸取有益的艺术经验。因而，黄诗除了生新瘦硬的特点外，还呈现出多种风格，较有效地避免了西昆诸人的华丽纤巧和古文诗派粗豪险怪的弊病。

一、观化阅世，立意新奇

黄庭坚把文章看作是创作主体精神境界的显现，认为创作主体必须通过“闻道”获得清明的心境，方能执心为镜，妙尽外物的形理。由于注重治心养气，黄庭坚在心物关系中更加重视心的主导作用，注重对外物与内心进行观照，在诗歌创作时有意识地运用“观化”与“阅世”的观物方式，使其笔下摄取的时空更为广阔、深微，随时可以突破当下之事与眼前之景，开拓出更为广远的诗境。

鉴于对创作主体精神境界的注重，黄庭坚对创作心态有着特殊的要求，他认为诗人要通过“闻道”获得一种清明的心境。他说：“未闻道之心照物不彻，随流而善埋。不倚则不立，世故忧患之风雨能倾动人。”（《文安国字序》）这是说，如果没有以道作为内心的信念和支柱，就会“照物不彻”，不能明白事物的真实道理，而且自己的心会被现实的忧患所动摇，被外界事物所干扰。在《刘仲明墨竹赋》序言中他以文与可画竹、王羲之书法为例，说明他们之所以能够刻画万物到达绝妙的境地，是由于内心的明彻：“若夫燕荆南之无俗气，庖丁之解牛，进技以道也。文湖州之得成竹于胸中，王会稽之用笔，如印泥者也。……妙万物以成象，必其胸中洞然。”

这种状态的作用在于“照”见万物。他以镜与水为喻：

物材、美火齐得，然后成鉴，鉴明则尘垢不止。明虽鉴之本性，不以药石磨砢，则不能见其面目矣，况于下照重渊之深，上承日月之境者乎！学者之心似鉴，求师取友似药石。（《侍其鉴字说》）

木之能茂其枝叶者，以其根定也；水之能鉴万物者，以其尘定也。故曰能定然后能应。（《与王立之四帖》）

以上两段话既申明主体之心“明”与“定”的特征,又说明了其能“照”能“鉴”的作用,强调了主体“观照”的功能。

把心比喻为“镜”,能够比较全面地阐释主体与客体的关系,实现诗学审美与心性哲学的会通。“镜”之意象的变迁也能够说明从老庄到禅学观照方式的转向,从而引出诗学思想的嬗变。

在黄庭坚的笔下,“镜”有自照明己与鉴别他人的功能。如:

引镜照清骨,惊非曩时人。天地入喻指,芭蕉自观身。(《次韵师厚病间十首》)

道人不凋琢,万镜自明己。愿公勤此履,深彻法源底。(《以皮鞋底赠石推官三首》)

胸次九流清似镜,人间万事醉如泥。(《戏效禅月作远公咏》)

表面上看,还是延用了传统的映照之义,但从观照的深度来看,更为透彻。此外,山谷在利用镜喻说明心灵向外观照功能的同时,也不忘关顾心性本身的性质,所以他在传统镜子映物“清明”的性质之外,还增添了“本空”、“平等”的特点。如“一一浮沤镜本空,八万四千垂手处”(《观世音赞》),“养性霜刀在,阅人清镜空”(《陈留市隐》),“要须玄览照镜空,莫作白鱼钻蠹简”(《次韵元实病目》),“如来无简择,清镜坦然平”(《圆通玃禅师赞》)等等,进一步丰富了镜喻的内涵。

要之,黄庭坚不仅仅是把“心”当作观照的主体,而且把对“心”的本质的认识提高到佛性真如的层面——这也是周裕锴曾分析指出的“以本心为真如”^①。黄庭坚把这一认识贯穿到文学创作中是颇具意义的,因为如果把这种理想的心灵净化状态转化为诗歌创作主体的精神境界,诗人的主体作用就更加得到了彰显——因为这种思维是同时讲求体上之“寂”与用上之“照”的。如此,对主体的净化以及对外境的开拓是同时向内外两极扩展的。这样,传统的物色摇动人心之说,在黄庭坚的诗学思想中就会被冷静谛观、照物明彻

^① 周裕锴:《梦幻与真如:苏、黄代表的两种禅悦类型》,《文学遗产》,2001年第3期。

所替代,从而诗中的理性思索也往往超过了感性的抒发。这与宋人整体上对内讲求自身道德修养、对外追求观物之理的思想倾向是一致的。

他所用的观物方法,就更带有禅观的味道了:“道机禅观转万物,文采风流被诸生”(《再次韵兼简履中南玉三首》之二),“不改五官之用,而透声色”(《杂言赠罗茂衡》)。黄庭坚在《次韵杨明叔见钱十首》中写道:“虚心观万物,险易极变态。皮毛剥落尽,惟有真实在”,就是要在虚心映照的状态下看取万物的“真实”。其《陈师道字说》又说:

师道陈氏,怀璧连城。字曰无己,我琢为万乘之器,维求王明。我则无师,道则是我;其师道者,即水而为波。高明一路,入自圣门,观己无己,而我尚何存?入以万物,出以万物,寂寥法窟,伏兴用其律。其入无底,其出无窍,是谓要妙。

黄庭坚曾以“陈侯学诗如学道”评价陈师道,并且认为理想人格最重要的特征是“合道”,这与儒家、道家的提法并无二致。不过,如何能做到“合道”呢?在这篇文章里,他指出,要学习道的精神,出入一切事物,随物赋形,观己无己,这样才能“因物而不用吾私”,与万物合一,消除自他的对立,真实把握客观事物的规律。

在这种诗学思想的影响下,黄庭坚形成了“观化”与“阅世”这样相对冷静、超脱的观物方式,在其主导下,黄庭坚不但在意象的选择上有侧重性,还追求透过意象妙尽其理,并通过折射出的义理寄托诗人的精神情怀,也藉此塑造了阅世而超然的主人公形象。

黄庭坚在熙宁元年罢太平州后,自荆州居家时写了《观化》诗,计十五首。他在序言中写道:“夫物与我若有境,吾不见其边;忧与乐相遇乎前,不知其所以然,此其物化与?亦可以观矣,故寄名曰观化。”虽然也表达了物我一体的观点,但他的“物化”观已不完全是庄子物化观的原义。结合具体诗作,我们能够更清楚地理解山谷的“物化”之义。

《观化》诗中所描绘的全部是春天的自然景色。有的诗几乎是完全写景,淡化人的情感,传达出生机盎然、人与自然和谐相融的意境,有陶渊明和王维

诗歌的韵味。如“不知喜事在谁边，风结灯花何太妍。恐是邻家醅瓮熟，竹渠今夜滴春泉。”“山回路转水深深，欲问津头谷鸟吟。隔岸野花随意发，小蹊犹忆去年寻。”“竹笋初生黄犊角，蕨芽已作小儿拳。试挑野菜炊香饭，便是江南二月天。”在整体观化诗中，虽然大都描写的是春景，但其中却有着—位清晰的主人公形象，无边的春色一会儿感发他的喜悦，一会儿触拨他的愁思——“忧乐相遇乎前”，这是中国古典诗歌中春天意象的经典情思，也是时序感物的传统写法。但最后三首却对这种感物的伤感情绪进行了超越：

身前后与谁同，花落花开毕竟空。千里追奔两蜗角，百年得意大槐宫。

淘沙邂逅得黄金，莫便沙中著意寻。指月向人人不会，清霄印在碧潭心。

花开岁岁复年年，病眼看花隔晚烟。春去明明红紫落，清风明月是春前。

第十三首中，诗人的视角发生了提升和跳跃，从一时一地的感受变成更广阔时空的观照和省思，把人的生命意义放到永恒的自然中去度量。以名利的渺小短暂，引导人反思在变化不居的空性中什么才是真正的永恒，从而完成自我的生命抉择。第十四首是指明观化的目的，在于从现象当中获取对真相的认识。第十五首的诗义，花开花落是自然的循环，如果以一种无所得的心来观察世间，就不会为春来春去而伤感，因为明月清风在春前春后都不会改变的，要去除虚妄，看取无常变化中的真相，不应为外境的变化而生起忧乐之心。另一首诗“扁舟江上未归身，明月清风作四邻。观化悟来俱是妄，渐疏人事与天亲”（《杂诗》），也表达了同样的义旨。黄庭坚反对诗歌无目的而作，这组观化诗，是在其人生不得意时所写，他正是要借助“观化”这样的超脱性视角，把人生的起伏都看作是像外物变化、季节变迁一样自然，不为一时的境遇而挂怀，同时，也正因为看破名利的虚妄、外境的无常，而要去追寻人生的真正意义之所在。

“阅世”一语也经常出现在黄庭坚的诗歌中：

戏弄丹青聊卒岁，身如阅世老禅师。（《咏李伯时摹韩幹三马次子由韵简伯时兼寄李德素》）

飘萧阅世等虚舟，叹息眼前无此流。（《题双凫观》）

畏人重禄难堪忍，阅世浮云易变迁。（《次韵胡彦明同年羁旅京师寄李子飞三章一章道其困穷二章劝之归三章言我亦欲归耳胡李相甥也故有槟榔之句》）

至人来有会，吾道本无家。阅世鱼行水，遗书鸟印沙。（《次韵吉老知命同游青原二首》）

翩翩魏公子，阅世无全牛。吹嘘鼓万物，领袖倾九流。（《次韵章禹直魏道辅赠答之诗》）

老松阅世卧云壑，挽著沧江无万牛。（《秋思寄子由》）

“阅世”的目的在于看穿世间人所追求的功名利禄的虚幻、短暂、渺小，穿过虚幻把握永恒，从变迁中体认不变的真如本性，所以他的诗往往凸显了一种坚守的精神，持节不改，傲睨俗世，给人以清峻孤峭的感觉。如：

松柏生涧壑，坐阅草木秋。金石在波中，仰看万物流。抗脏自抗脏，伊优自伊优。

但观百世后，传者非王侯。（《次韵杨明叔见钱十首》）

纷纷不可耐，君子有忧之。鞅掌诚庄语，贤劳似怨诗。颓波阅砥柱，浊水得摩尼。

知我无枝叶，剖心只有皮。（《陈荣绪惠示之字韵诗推奖过实非所敢当辄次高韵三首》）

凄其望诸葛，抗脏犹汉相。……平生本朝心，岁月阅江浪。（《宿旧彭泽怀陶令》）

“松柏”与“草木”，“金石”与“波浪”，“砥柱”与“颓波”、“摩尼（珠）”与“浊水”，都是在性质上对立的意象，前者象征坚贞、清静，后者代表变化、脆弱、污浊，一个“阅”字尽显前者的冷静、坚定与从容。诗人着力从时空无穷的变化

中体认“不变”、从纷繁万事的虚妄中找寻“真实”，这种意象组合与审视的角度既给黄诗增添了一种两极对比中的张力，又使他的诗歌呈现出一种理性的深刻与冷峻。

“观化”与“阅世”都是一种超脱的视角，具有“以道观之”的俯视角度，又有“婆娑万物表”（《送李德素归舒城》）的气魄。《观化》诗中的“千里追奔两蜗角，百年得意大槐宫”，以“千里追奔”比喻俗世中的人竭尽全力奔波追逐名利，“千里”让这一行为有了可视化的效果，而千里之远又成为“两蜗角”之小的可笑对比，在这种极端对比中消解了前者的意义和价值。以“百年”之长对一梦之短，也有同样的效果。《清明》中“人乞祭余骄妾妇，士甘焚死不公侯。贤愚千载知谁是，满眼蓬蒿共一丘”，以“千载”与“一丘”相对，虚化了时间的流程，直接把结果呈现出来，戛然而止，不说而说，把所有的反思空间留给读者。“万壑秋声别，千江月体同”（《次韵十九叔父台源》），“万壑”、“千江”代表了广袤的空间与无限的事物，虽然表相千差万别，但是其中的真如法相“月体”却是不变的。“身更万事已头白，相对百年终眼青”（《次韵和台源诸篇九首之南屏山》），“万事”、“百年”是把人的整个一生作为思考的基点，从世事纷杂的变迁中辨出不变之情。其他如“世态已更千变尽，心源不受一尘侵”（《次韵盖郎中率郭郎中休官二首》），“半世交亲随逝水，几人图画入凌烟。春风春雨花经眼，江北江南水拍天”（《次元明韵寄子由病起》），都是以同样的方式表达着相似的主题，把迁变流逝的时空作为背景，在对比中突出其中不变的真实和永恒。

这是一种全体把握的视角，诗人把世间百事、宇宙万物与整个浩渺的时空作为观察与思考的对象，在开阔的时空内观照人生，诗语纵横，很有气势，且立意新奇。黄庭坚的这种写法，很明显受到了杜甫的影响，杜诗《登高》中的千古名句“万里悲秋常作客，百年多病独登台”^①，从空间（万里）、时间（百年）两方面着笔，把诗人在战乱中漂泊万里、一生忧患多病的感情，融入一联雄阔高浑的对句之中，情景交融，使读者深切的感受到了他那沉重的感情脉搏。虽然写法相同，但诗人的取境指向是非常不同的，杜诗中高度浓缩的时

① 杜甫著，仇兆鳌注：《杜诗详注》，第1766页。下录杜甫诗歌皆出自此版本，只标篇名，不另注。

空是为了增加、强化情感的悲怆与厚度,而黄诗却体现了一种观照中的理性与超然,以及以心转物、随处做主的雄健自信。这也是黄庭坚诗歌创作立意之新奇之处。再如《病起荆江亭即事十首》其五:“司马丞相昔登庸,诏用元老超群公。杨绶当朝天下喜,断碑零落卧秋风。”前三句写司马光东山再起满朝欣喜情景,末句一笔兜转,推出一幅秋风断碑的凄凉画面,出人意表,浓缩时空,中间没有任何过渡,将仕途的辉煌与死后的凄凉进行强烈的对比,出奇变幻,引起警思。陈诟谓“黄山谷诗,语必生造,意必新奇,想力所通,直穷天际,宜与眉山颉颃”^①;姚范曰“涪翁以惊创为奇,其神兀傲,其气崛奇,玄思瑰句,排斥冥筌,自得意表”^②;方东树云“山谷之妙,在乎迥不犹人,时时出奇,故能独步千古,所以可贵”,“入思深,造句奇崛,笔势健,足以药熟滑,山谷之长也”^③。

二、精选意象,韵味深远

黄庭坚作诗追求新奇而高远的意境,在具体创作中,是通过精选意象来实现的。意象是诗人审美意识的外化形式,从中可以窥见其审美趣味与艺术风格。在黄诗中出现频率较高的意象是:茶、书、翰墨、竹、松、白鸥、明月,有些不常见的意象在黄诗中也有相当数量,如青眼、白眼、蛛网、蚁穴、泾渭、四立壁、三折肱等等。蚁穴、泾渭、雾豹、青白眼、立壁、三折肱、五车书这些意象,都来自古代成语典故,用在诗中,增添了浓厚的书卷气与人文气息。这些意象还大多具有某种符号或象征性的特征。如白鸥扁舟之象征退隐避世,澄江秋月之象征内心纯净,蚁穴之象征世事无常,蛛网之象征荣华易老等。和晚唐的香奁体、宋的西昆体诗中的意象比较起来,黄诗的意象,避开了风花雪月的陈词滥调,选用了文人熟悉的但又较少入诗的意象。他摒弃那些富贵华丽的意象,而偏爱带有清寒、古朴、沧桑气质的事物,如枯木、枯几、枯松,古器、古弦、古镜,苍烟、苍竹、苍苔,寒梅、寒花、寒溪,瘦藤、云壑、涧松,还有老伏波、老斫轮、老禅将、病维摩等,都给人以清新瘦硬之感。在他的笔力驱使

① 陈诟:《宋十五家诗选·山谷诗选》,《续修四库全书》,第425页。

② 姚范:《援鹤堂笔记》,卷四十,道光本。

③ 方东树著,汪绍楹校点:《昭昧詹言》,卷十二,人民文学出版社,1984年版,第314页。

下,秋月临江、莲花出水、老松经霜、金石不移、白鸥自在……这些客观景象成为了心灵化的意象,被灌注了一股活泼泼的生命精神,与作者的人格境界交相辉映。

同时,黄庭坚又在中国传统诗歌意象的内涵中注入了佛禅意蕴,使它们构成了一组组饱含禅意的意象群,集中地展现了主人公的超脱、高洁的精神情操。

以月为例。月是佛教中的一个重要喻象,也是中国传统文化与古典诗歌中的一个经典意象。佛教传入中国后,由于文人士大夫对于佛教的信仰与对佛经的阅读,尤其是唐宋时期,随着禅宗的兴起,在以诗说禅和绕路说禅的风气中,“月”被更广泛地用作喻体。从此,“月”所负载的佛禅象征意义被引入中国哲学和诗歌,给“月”的意象增添了更多的哲学意蕴和人文情怀。“月”在中国古典诗歌中的传统寓意悄悄地发生着变化,带有了几分禅意。作为佛教徒与禅宗传人,黄庭坚也把“月”的新寓意引入到诗歌中,“月”是他非常爱用的意象,从他的诗歌中我们可以清晰地看到“月”之意象的禅意化变迁。

黄庭坚诗歌中“月”的意象很多,有的是沿用了传统诗歌中“月”的寓意,意境优美动人,如“未栽姑熟桃李径,却入江西鸿雁行。别后常同千里月,书来莫寄九回肠”(《罢姑熟寄元明用觞字韵》),表达了与元明之间的手足深情;“曲肱惊梦寒,皎皎入牖下。出门问何祥,岑寂省中夜。姮娥携青女,一笑粲万瓦”(《秘书省冬夜宿直寄怀李德素》),把常用的以嫦娥代月写得更进一步,以美女一笑粲然来比喻月光皎洁灿烂,新颖奇特。

但是山谷很多诗歌里的“月”明显地带有几分佛心禅韵。“落木千山天远大,澄江一道月分明”(《登快阁》),是黄庭坚的名句,所写之景既是寓目直观之境,又是诗人以明净禅心所体悟到的独特之境,秋月、澄江,两者都是清净明彻的,交相辉映,生发了一种水月两忘的明澈禅境。外境与内心契合统一,心即是境,境即是心,融理于景,又不落痕迹,意境雄浑,充满理趣。

同类型的诗句还有:“德人天游,秋月寒江。映彻万物,玲珑八窗”(《赠别李次翁》),描写禅人在澄明的心态下透彻地映照万物;黄庭坚诗中有好几处用了秋月澄江这对组合,但用得很灵活,“吾宗落笔赏幽事,秋月下照澄江

空”(《答黄冕仲索煎双井并简扬休》),是以之形容诗人的创作风格明澈高远;而“无人知句法,秋月自澄江”(《奉答谢公静与荣子邕论狄元规孙少述诗长韵》)则是反用秋月、澄江本应两相凑泊、交相辉映之意,以秋月独照澄江比喻谢公句法无人呼应的遗憾。《被褐怀珠玉》中的“安知蓝缕底,明月弄寒江”也表达了同样的情绪。

以月喻心,是佛禅常用的比喻。在黄庭坚的诗歌里,以月喻心也十分常见,大多指人的清净心,发挥月亮“清净、无心”等喻义。如:“百忧生火作内热,何时心与此月同”(《和舍弟中秋月》),“明月本无心,谁令作寒鉴”(《和邢惇夫秋怀十首》),“是师胸中抱明月,醉翁不死起自说”(《元师自荣州来追送余于泸之江安绵水驿因复用旧所赋此君轩诗韵赠之并简元师法弟周彦公》)。而“胸怀作恶无处说,天气昏昏月含雾”(《奉和慎思寺丞太康传舍相逢并寄扶沟程太丞尉氏孙著作二十韵》),“龟以灵故焦,雉以文故翳。本心如日月,利欲食之既”(《奉和文潜赠无咎篇末多见及以既见君子云胡不喜为韵》)则以云雾遮月、月蚀比喻恶劣情绪和名利欲望对清净心的遮蔽。“指月向人人不会,清霄印在碧潭心”(《观化十五首》其十四),分别用了《楞严经》和禅宗“指月”^①的典故与寒山子的诗句,将两者融会在一个完整的诗意中。“嗣宗须酒浇,未信胸怀阔。自状一片心,碧潭浸寒月”(《再和答为之》),也是借用寒山的诗歌意象。“……万壑秋声别,千江月体同。须知有一路,不在白云中”(《次韵十九叔父台源》)以月比喻觉悟的心,意思是只要有一颗觉悟的心,身处何地是不重要的。“黄流不解浣明月,碧树为我生凉秋”(《汴岸置酒赠黄十七》),以明月比喻人本有的真性、佛性,自性本自清净,不会被世相(黄流)所迷惑和改变。

在《朱道人下世》这首诗里,山谷以月虽有隐没而实际长在来比喻道人神识不灭:“桑户居然同物化,青灯犹在读书檠。身如陌上狂风过,心似夜来新月明。”以新月比况新生,正象前文所引《大般涅槃经》中的经义所说:“此月

① 以指譬教,以月譬法。《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》卷二(《大正藏》,第十九册,第111页)曰:“如人以手指月示人,彼人因指,当应看月。若复观指,以为月体,此人岂唯亡失月轮,亦亡其指。”故诸经论多以指月一语以警示对文字名相之执着。禅宗则借此发挥其“不立文字,教外别传”之教义。

性实无没也。转现他方,彼处众生复谓月出,而此月性实无出也。”月本无新旧,正像生命之本无来去。这与草庵居士胡安国怀念黄龙派死心禅师的偈颂如出一辙:“祝融峰似杜城天,万古江山在目前。须信死心元不死,夜来秋月又同圆。”^①

黄庭坚精心选择意象,以意炼象,在其中寄托了诗人的高洁襟怀。他以出水莲花、经霜老松、砥柱中流、清闲白鸥、阅世老禅师、在家僧来比喻理想人格与自我形象,显示出绝尘去俗,淡泊名利,在尘不染,历风波而不变,凸显坚守的精神。这些诗歌意象与作者对主体精神的追求息息相通。其中,禅宗的超脱精神不但使黄庭坚创新了诗歌意象,也使他的诗歌境界比较高远,塑造了超逸高洁的人格精神,所以苏轼阅读其诗而称赞他“超逸绝尘,独立万物之表,驭风骑气,以与造物者游”(《答黄鲁直》)^②。方东树亦褒之曰“英笔奇气,杰句高境”^③。

意象是主观情意与客观物象结合的产物,鲜明独特的意象往往体现出诗人的个性风格,而意象群的流变又从一个侧面反映出诗歌史的变迁。佛教传入中国以后,尤其是富有中国化特色的禅宗宗派的建立,佛禅经典与僧人语录、禅诗构建了一个很特别的哲学象征系统,中国传统诗歌中的一些意象都被“转义”,如月、松、竹,还有云、水等等,都成为别有意味的意象。黄庭坚由于对禅宗浸染较深,所以他的相当一部分诗歌,从意象的选择与意境的塑造上,显然透出禅宗的影响,这些诗歌意象,沿用了古典诗歌中的传统寓意,又在其内涵上有所开拓,以俗为雅,以故为新,添加了禅的超脱精神,富有佛禅意韵,不但深化了中国传统诗歌意象的内涵,也以禅心点化诗境,使诗歌意境透露着浓浓的禅意。

三、拗律险韵,矫健奇峭

黄庭坚追求创新还表现在诗歌的形式上,他注重在句中炼字,尤其在动词的选用上追求新警。在句法上则打破传统的节奏,以散文化的句式入诗,

^① 《大正藏》,第51册,第676页。

^② 《苏轼文集》,第1532页。

^③ 《昭昧詹言》,卷十,第229页。

造成拗口的效果。在声律上变化出奇,用韵不拘一格,有时以险韵显示功力,在律诗中运用不合平仄规范的拗句,或有意使对偶不切,产生奇崛顿挫之感。他这些努力目的在于打破既定的诗歌语言的形式规范。中国古典诗歌经过长期的发展已趋向定型化,尤其是律诗从初唐奠定格律后不断地得到完善,形成了音韵和谐、对偶精切、词采华丽、形式工巧的诗体,但是形式凝固之后也容易成为平庸的俗套。黄庭坚的努力和尝试就在于企图打破这种圆美流转的既定模式,使诗歌展现出新的风貌。在这一点上他继承了杜甫、韩愈所开辟的门径,并有了进一步的开拓。张耒说曰:“以声律作诗,其末流也,而唐至今谨守之。独鲁直一扫古今,直出胸臆,破弃声律,作五七言。”^①张耒指出黄庭坚的追新求奇乃是对传统的工巧圆美的诗歌形式的突破。

黄诗还有声律奇峭的特点,律诗中多用拗句,以避免平仄和谐以至圆熟的声调。他发展了始自杜甫的拗句拗律体制。王偁云:“直换字对句法,如‘只今满座且尊酒,后夜此堂空月明’、‘秋千门巷火新改,桑杯田园春分向’等句,其法于当下平声处以仄字易之,欲其挺拔不群,前此未有。此体独出于老杜。”^②吴沆亦云:杜诗拗体“以律而差拗,于拗中又有律焉。此体惟山谷能之。故有‘黄流不解涓明月,碧树为我生凉秋’、‘石屏堆叠翡翠玉,莲荡婉转芙蓉城’、‘纸窗惊吹玉蹀躞,竹砌翠撼金琅玕’、‘蜂房各自开户牖,蚁穴或梦封侯王’等语,皆为可观。”^③王、吴二人所提到的这些诗句都是不依平仄常格的拗句,劲直峭拔,富有力感。集中体现其拗律风格的诗是《题落星寺》:

落星开士深结屋,龙阁老翁来赋诗。小雨藏山客坐久,长江接天帆到迟。宴寝清香与世隔,画图妙绝无人知。蜂房各自开户牖,处处煮茶藤一枝。

此诗平仄无一句完全合律,且颈联失粘,但拗中仍有律处,如第二句第五字应仄而平,以救第一句第六字及本句第三字之拗。全诗声调拗峭奇崛,同清奇

① 王直方:《王直方诗话》,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,第101页。

② 王偁著,鹄华馆主人編集:《匡山丛话》,卷一,清道光十一年(1831)刻本。

③ 吴沆著,陈新点校:《环溪诗话》,卷中,中华书局,1988年版,第131页。

简古的文字相得益彰,很好地衬托出一个远离人世、幽僻清绝的境界,成为黄诗生新瘦硬风格的代表作。为了避熟求生、推陈出新,黄庭坚在音律上努力学习杜甫的拗体七律,并大大发展了这种新诗。杜甫的159首七律中只有19首拗体,可谓偶一为之;黄庭坚一生中却写了153首拗体,占其七律总数的一半,而且拗峭程度更甚。虽然他也有少数七律拗得太过分,读来诘屈聱牙。但总的说来,其拗体七律矫正了宋初以来流行的白体、西昆体律诗音调过于圆熟柔弱的缺点,具有一种奇峭挺拔的特殊韵味,不失为一种成功的探索创新,这也是形成其生新风格的重要因素。

黄庭坚的诗论最爱谈句法,所谓“句法”就是指诗中词与词之间的配合、以及句子与句子之间的配合的结构系统。因此,考察黄诗的句法,是认识其艺术特征的重要途径。

黄庭坚对句法的研炼,首先从七律下手。吴可指出:“七言律诗极难作,盖易得俗,是以山谷别为一体。”^①七律自唐代定型以来,程式化倾向逐步严重起来,“拘而多忌,失于自然”,“句句同区,篇篇共辙”^②,特别是对仗,尤为整饬拘谨。黄庭坚借鉴杜甫等人的七律变体而加以发展,尤重对仗的变化。黄诗的对仗常常变幻莫测,譬如“流水对”,杜甫不过偶一为之,而黄庭坚有意识地大力为之:“谁谓石渠刘校尉,来依绛帐马荆州”(《次韵马荆州》)、“腹里虽盈五车读,囊中能有几钱穿”(《和张沙河招饮》)、“未应白发如霜草,不见丹砂似箭头”(《次韵德孺惠贶秋字之句》)等等。这种流水对打破格律和语法的平行关系,从而突破了七律的严整格式,增加了飞动流畅之美。黄诗中另有一种对仗则与流水对完全相反,一联的上下句不仅各自成句,而事类不相关。如“万里书来儿女瘦,十月山行冰雪深”(《寄上叔父夷仲三首》),上句言人情,下句言景物,既非“正对”,又非“反对”。这种对仗,故意切断脉络,旨在引起人的联想,形式上是不连贯的,而一写儿女远别,一写行路艰难,从不同角度刻划其叔父宦游的辛劳,意义上是有联系的。这种对仗,把律诗从严整的对仗格式中解放出来,加大了诗歌的容量。有的对仗造语新颖,对比强

① 吴可:《藏海诗话》,丁福保:《历代诗话续编》,第335页。

② 遍照金刚:《文镜秘府论》,南卷之《论文意》,人民文学出版社,1975年版,第143页。

烈,如“能令汉家重九鼎,桐江波上一丝风”(《题伯时画严子陵钓滩》),称颂隐士严陵的高风亮节能使汉家政权稳固,却把九鼎之重与钓丝之轻作强烈比照,诗句新奇,意味深长。“系船三百里,去梦无一寸”(《过家》),写诗人在离家三百里处泊舟,梦魂仍萦绕故乡,用空间意象“三百里”与“一寸”对照,表达出离家很远而梦归似乎就在举足之间,比喻奇特,对比强烈。

黄庭坚更有一种破弃格律的对仗,在七律的颔联或颈联(必须用对之处),他常写下这样的诗句:“翁伯入关倾意气,林宗异世想风流”(《郭明甫作西斋于颍尾请予赋诗二首》)、“何处拭目穷表里?太平飞阁暂登临。”(《太平寺慈氏阁》)对仗极不工稳,或几全不对仗。破弃格律的目的,与其他几种变体对仗相同,在于使律诗对仗灵活,扩大表现力,补救拘忌呆板的毛病,同时产生一种新奇之美。

但是,山谷的不少七律七绝则一贯而下,如“世上岂无千里马,人间难得九方皋。”(《过平舆怀李子先》)、“安得雍容一樽酒,女郎台下水如天。”(《郭明甫作西斋于颍尾请予赋诗》),具有一种流畅之美。陈丰曾说:“或谓山谷诗以硬为主,何所见之褊也!公诗祖陶宗杜,体无不备,而早年亦从事于玉溪生,故集中所登,慷慨沉雄者固多,而流利芊绵者亦复不少……世人未览全集,辄以生硬二字蔽之,公诗虽时作硬语,而老朴中自饶丰致。”^①

除了七律的对仗外,其它诗体的句法变化更加丰富多彩。比如黄诗的句法结构有时故意打破诗歌惯有的节奏停顿,造成拗口的效果。如五言诗“吾早知有觐,而不知有觐”(《赠秦少仪》)是一二二句式;“吞五湖三江”(《子瞻诗句妙一世乃云效庭坚体》)是一四句式。七言诗如“管城子无食肉相,孔方兄有绝交书”(《戏呈孔毅父》),是三一三句式,与通常的停顿节奏不同。第二,运用散文化的句式,大量加入虚词,加入散文句式,使诗歌显得新警峭拔。黄庭坚指出:“作诗使《史》、《汉》间全语,为有气骨。”^②“《史》、《汉》间全语”就是散文语言。黄诗中常有“且然聊尔耳,得也自知之”(《德孺五丈和之字诗韵》)这一类的散文句式。此外,他还力造硬语,运用浓缩、省略、倒装、活用

① 黄庭坚:《山谷全书》,卷三,清乾隆缉香堂刊本。

② 《王直方诗话》,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,第87页。

等手段,造成句法的拗折瘦劲。不仅在语义上,而且语法上都打破正常的配合规则。黄诗中有的硬语锤炼得很成功,如“眼中故旧青常在,鬓上光阴绿不回”(《次韵清虚》),把青眼和绿鬓这样固定的词组拆开使用,避免了平铺直叙,使青眼之“青”、绿鬓之“绿”形象性更加突出。如“心犹未死杯中物,春不能朱镜里颜”(《次韵柳通叟寄王文通》)，“死”、“朱”本是形容词,却将之变为能动用法,又在节奏上变正常的“上四下二”句式为“一、三、三”式,读起来顿挫奇崛,富有力度。

黄庭坚的诗在结构上的安排也出人意料,打破常有的心理惯势,呈现“陡转”,其特点是省略过渡性词句,大起大落,从一个情境跳到另一个情境。这种结构最能体现黄诗奇崛的色。如《和陈君仪读太真外传五首》,其中四首的前两句,几乎都渲染荣华富贵,沉湎享乐,从第三句起猛然跌落到凄凉欲绝的境中。如第一首:“朝廷无事君臣乐,花柳多情殿阁春。不觉胡雏心暗动,绮罗翻作坠楼人”。第三句诗意陡转,从乐到悲,无任何过渡,读之令人警醒。

另如,他在建中靖国元年(1101)五十一岁时,一连写了四题八首咏水仙花的诗,其中一首最为著名:

凌波仙子生尘袜,水上轻盈步微月。是谁招此断肠魂,种作寒花寄愁绝。含香体素欲倾城,山矾是弟梅是兄。坐对真成被花恼,出门一笑大江横。(《王充道送水仙花五十枝欣然会心为之作咏》)

前数句不惜笔墨,巧妙设喻,把水仙花比拟为凌波仙子,体态轻盈,摇曳生姿;还以山矾与梅花作比,来形容水仙之清香醉人。但最后结句却出人意料,“坐对”是诗人的反省,他不允许自己在花的世界太过沉迷动情,丧失了清明的心态。于是陡然离境,出门而去,视野里出现了一个壮美的境界,大江滔滔,无限广阔,一笔扫尽了此前对色香境界的粘着。这是黄庭坚诗常见的特色。陈长方《步里客谈》说:“古人作诗断句,辄旁入他意,最为警策,如老杜云:‘鸡虫得失了无时,注目寒江倚山阁’是也,黄鲁直作水仙花诗,亦用此体。”^①这后

① 傅璇琮:《黄庭坚和江西诗派资料汇编》,中华书局,1978年版,第484页。

一句,即“旁入他意”。这确实受到了杜诗的影响,但也不妨说是受到了禅观的启迪,即色而悟空,钱志熙亦谓之“解脱语,是空中观色相语”^①。

黄诗以鲜明的风格特征而自成一体,当时就被称为“黄庭坚体”或“山谷体”。元祐二年,苏轼作《送杨孟容》,自注说:“效黄鲁直体。”^②黄庭坚作诗和之,有“我诗如曹郚,浅陋不成邦。公如大国楚,吞五湖三江”和“句法提一律,坚城受我降。枯松倒涧壑,波涛所舂撞。万牛挽不前,公乃独力扛”(《子瞻诗句妙一世,乃云效庭坚体,次韵道之》)等句,句法奇矫,音节拗健,想象奇特不凡,且有一股兀傲这气,是典型的“山谷体”。如果以唐诗为参照标准,那么“山谷体”的生新程度是最高的,它最典型地体现了宋诗的艺术特征。与此同时,“山谷体”也具有奇险、生硬、不够自然等缺点。所以当后人批评宋诗时,“山谷体”往往首当其冲。

不过黄庭坚晚年的诗风逐步克服了上述缺点,体现出归真返朴的倾向。求新求变的精神在晚期黄诗中仍有所体现,但随着诗人阅历的加深和修养的提高,已渐渐达到炉火纯青、形迹尽泯的境界。用黄庭坚自己的话来说,就是达到了“平淡而山高水深”的境界。例如:

投荒万死鬓毛斑,生出瞿塘滟滪关。未到江南先一笑,岳阳楼上对君山。

满川风雨独凭栏,绾结湘娥十二鬟。可惜不当湖水面,银山堆里看青山。(《雨中登岳阳楼望君山二首》)

虽然诗中仍有典故成语及化用前人成句之处,字里行间也仍有一股兀傲之气,但意境清新,语言流畅,奇险生硬的缺点已不见了。再如:

子瞻谪岭南,时宰欲杀之。饱吃惠州饭,细和渊明诗。彭泽千载人,东坡百世士。出处虽不同,风味乃相似。(《跋子瞻和陶诗》)

① 钱志熙:《活法为诗》,吉林文史出版社,1997年版,第111页。

② 苏轼著,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,第二十八卷,第1479页。

平淡质朴,精光内敛,体现出黄诗的老成境界。平淡之美是宋代诗坛的整体性追求,黄庭坚的创作道路也是以此为终极目标的。

四、禅意入诗,格韵高绝

中国的禅宗,在神秀与慧能分别呈出“悟道偈”之时,也揭开了以诗说禅的帷幕,其后禅师们创作了大量的禅门偈颂,以呈现悟境。尤其在石头、马祖以后,随着禅门中独特的教学制度的形成,在师徒问答、上堂示法以及说公案、斗机锋等场合,也更多地利用了诗偈。这些禅门偈颂的语言形式几乎与古典诗歌一样,对诗歌的内容与技巧都有一定的影响。宋代又是文字禅流行的时代,编辑禅师语录成为一时之风气,随着语录的刊行,“以诗说禅”的影响就更为深广。一些经典的禅宗用语最后沉淀为禅诗中固定的具有特殊涵义的意象,比如“桃花”、“明月”、“宝珠”等。禅者以诗说禅,借鉴诗歌意象选取、意境营造等创作技巧以增加禅语的表现性;诗人以禅入诗,用禅语丰富素材,用禅意来提升诗境,形成了诗禅相互影响、相互促进的繁荣局面。

在诗禅互动的潮流中,黄庭坚更具优势,因为他具有双重身份:既是一个诗艺超群的大诗人,又是一位穷力开悟的真禅客。他不但阅读了大量的佛教经典、禅宗语录,还参与佛教内部事务,应禅师们的请求创作了很多佛教的偈颂,形式广泛,有开堂疏、赞颂偈、烧香偈等等,其中烧香偈是他的首创,被晦堂禅师笑着说为:“岂可以般若为戏论乎!”山谷本就谙熟文字技巧,他的这些偈颂模仿学习前人之作,用语老练精当,有的机锋峻峭,有的禅意盎然,有的呵佛骂祖,有的正话反说,深得禅宗以诗说禅的精髓,把它们放到禅师们的作品中也毫不逊色。可以说,他在学习、创作这些佛教文学作品的同时,也吸收了其中以诗说禅、禅境创造方面的技巧。

佛教认为,一切外境皆是唯心所现,山谷在诗学思想中提出“文章本心术”的观点,认为意境是心灵的外现;他在书画理论中提出了“幻出万物”^①的

^① 如《戏答赵伯充劝莫学书及为席子泽解嘲》:“晚学长沙小三昧,幻出万物真成狂”,《小鸭》:“小鸭看从笔下生,幻法生机全得妙”。

创作方法,认为东坡所画的枯木是“胸中元自有丘壑,故作老木蟠风霜”(《题子瞻枯木》),所画的竹“枝掀叶举是精神”,这是他“幻物出无象”(《题子瞻墨竹》),把无形的精神借有形的物体表现出来了。山谷并提出“诗成无色之画,画出无声之诗”(《写真自赞》)诗画相通的艺术理论。山谷虽然没有明确提出在诗歌中“幻出万法”,但在实际创作中却经常借用禅宗以诗说禅的方法,利用虚实相生的方法创造意境。缪钺论唐宋诗之不同说:“唐诗以韵胜,故浑雅,而贵蕴藉空灵;宋诗以意胜,故精能,而贵深析透辟。”^①张培锋指出,“意”是主观性的东西,包括主体的感觉、情绪、意志、观念、认知等等;它不同于六朝时期重视的“物”,也不同于唐代诗论标举的“境”,而更接近于禅佛的“心”^②。作为宋诗代表性诗人,黄庭坚的诗歌创作也有“以意胜”的特点。他把诗境当作心象的呈现,他的诗经常从实境上宕开,凭空创造一个虚景,以表现自己的情感或精神境界,“托物虽自殊,心期俱不俗”(《寄题安福李令爱竹堂》),这让他的诗充满了一种禅意和远韵。

禅宗以明心见性为宗,讲求在自己心地上下功夫,反观内照,不论是读经还是参禅都要回向自己的内心体验,寻找到心的清静本性,而不是向外寻求。黄庭坚的《题息轩》就说明了这个道理:

僧开小槛笼沙界,郁郁参天翠竹丛。万籁参差写明月,一家寥落共清风。

蒲团禅板无人付,茶鼎薰炉与客同。万水千山寻祖意,归来笑杀旧时翁。

前四句勾画了息轩的幽美环境。万籁参差,显出明月的寂照;息轩虽然寥落,却是与山林一起共享着清风。“蒲团”、“禅板”是僧家坐禅之具,在有的禅宗公案里,“蒲团”、“禅板”又是师徒斗机锋时所用的道具。“无人付”之意是指无人可以传法。最后两句“万水千山寻祖意,归来笑杀旧时翁”引用禅典揭出

① 《论宋诗》,《宋诗鉴赏辞典·代序》,上海辞书出版社,1987年版,第3页。

② 张培锋:《宋代士大夫佛学与文学》,宗教文化出版社,2007年版,第257页。

本诗宗旨。“祖意”即公案中的“祖师意”，又叫“祖师西来意”，亦即禅宗祖祖相传的心印。自古以来，禅人以到处寻师访道以悟得“祖师西来意”，踏遍千山万水，不避艰苦，但是归来却发现“祖意”即在自心。翠竹、清风、明月都是真如的体现，只要在自家门口领略它们，就可以悟到祖意，何须千山万水苦苦追寻。全诗围绕着“息”字展开，由“息轩”引出“息心”之意，立意巧妙，甚有禅趣。

山谷的《柳闲展如苏子瞻甥也其才德甚美有意于学故以桃李不言下自成蹊八字作诗赠之》从另一个角度说明了这个道理：

八方去求道，渺渺困多蹊。归来坐虚室，夕阳在吾西。君今秣高马，夙驾先鸣鸡。慎勿取我语，亲行乃不迷。

前二句描写了八方求道的艰难，但是归来后却发现“夕阳在吾西”，“虚室”比喻放下了执着，心地空明，这时候看到一切事物都以本然的样子呈现。这个典故来自法眼禅师的《圆成实性颂》：“理极忘情谓，如何有喻齐。到头霜夜月，任运落前溪。果熟兼猿重，山长似路迷。举头残照在，原是住居西。”^①举头而望，残照在西，一切本来如是，原来如此。不过道理虽如此，那也只是别人的经验，只有自己亲行所得，才不会迷惑。

为了表达同样的禅理，其《题觉海寺》塑造了一个更为浑融的意境：

炉香滔滔水沉肥，水绕禅床竹绕溪。一段秋蝉思高柳，夕阳元在竹阴西。

全诗均为景物描写，没有任何理语，前二句写禅师坐禅时的场景，末后二句，随着一阵蝉声，诗人的视线被引到屋外，夕阳正在竹阴西，一切现成，即物而

^① 圆悟克勤著，许文恭译述：《碧岩录》，华夏出版社，2009年版，第三十四则，第225页。

真,如同“师姑元是女人作”^①一般,奇特而又平常,真如实相就在每一个当下、眼前的事物上闪耀。正像僧肇所说:“道远乎哉?触事而真;圣远乎哉?体之即神。”^②

黄庭坚在晦堂禅师的启发下,闻山中桂花香而有悟,所以他认为禅悟不能从概念和理论上求得,而要亲自从当下的境界里体认,而自然界的一切无不在昭示着真如法性。松风、竹语、落花、星斗、明月……无一不是“吾无隐乎尔”,显露着法性的奥秘,启发着感悟的禅心。晦堂禅师有诗偈曰:

风卷残云宇宙宽,碧天如水月如环。祖师心印分明在,对此凭君子细看。^③

以“风卷残云”、明月皎洁,比喻内心涤去妄念,一片清明,呈现本来面目。这就是“祖师心印”。黄庭坚反对枯木禅坐,认为真正的禅意就流动在自然之中:

北风吹倒落星寺,吾与伯伦俱醉眠。螟蛉蜾蠃但痴坐,夜寒南北斗垂天。(《题落星寺》)

这首诗写得很有点酒后疏狂意态,“螟蛉蜾蠃”戏指禅师,山谷批评他们只知道在屋内“痴坐”,岂不知那天上的北斗星正在熠熠说法!在他的眼里,大自然的一切都在说法:“尽日竹风谈法要,无人竹影又斜阳”(《题醒心轩》),“说法曾无间歇,松风寺后山前”(《题万松亭》)。

他的一些诗注重从意境中体现禅意:

① 《五灯会元》卷四记载智通禅师悟道因缘:法华智通禅师:初在归宗会下,忽一日连叫曰:“我大悟也。”众骇之。明日上堂,众集,宗曰:“昨夜大悟底僧出来。”师出曰:“某甲。”宗曰:“汝见什么道理,便言大悟?试说看。”师曰:“师姑原是女人作。”宗异之。师便辞去,宗门送,与提笠子。师接得笠子,戴头上便行,更不回顾。后居台山法华寺。临终有偈曰:“举手攀南斗,回身倚北辰。出头天外看,谁是我般人。”

② 《大正藏》,第四十五卷,第153页上。

③ 释子和、释仲介编录:《宝觉祖心禅师语录》,《频伽大藏经续编》,第170册,九州图书出版社,2000年影印本,第458页。

万事同一机，多虑乃禅病。排闷有新诗，忘蹄出兔径。莲花生淤泥，可见嗔喜性。小立近幽香，心与晚色静。

主人心安乐，花竹有和气。时从物外赏，自益酒中味。斲枯蚁改穴，扫箨笋迸地。万籁寂中生，乃知风雨至。（《次韵答斌老病起独游东园二首》）

百病从中来，悟罢本谁病。西风将小雨，凉入居士径。苦竹绕莲塘，自悦鱼鸟性。红妆倚翠盖，不点禅心静。

风生高竹凉，雨送新荷气。鱼游悟世网，鸟语入禅味。一挥四百病，智刃有余地。病来每厌客，今乃思客至。（《又答斌老病愈遣闷二首》）

花光竹影、鱼踪鸟语，创造了一个安静和谐的意境，诉说着菩提的秘要。

这些充满禅意的诗境使黄庭坚的诗歌呈现出一种清净无染与超然卓立的风貌。苏轼称赞山谷的诗“格韵高绝”，造成这种风貌的原因是多方面的，其中一个很重要的原因是黄庭坚的心灵境界比较高逸，并且他很善于以禅的超脱性来提高诗境，这使他的诗歌既有一种“洗心如秋天，六合无尘滓”（《庭坚得邑太和六舅按节出同安邂逅于皖公溪口风雨阻留十日对榻夜语因咏谁知风雨夜复此对床眠别后觉斯言可念列置十字字为八句寄呈十首》）的光亮澄澈，又有“吾欲超万古”（《次韵答王慎中》）的昂扬高举，充溢着自重自信、戛戛独造的主体精神，颇有一种雄健硬朗的禅者气质。

第四节 黄庭坚与江西诗法

黄庭坚特别注重“句法”，讲求诗歌表现技巧。不过，目前学界对黄庭坚诗歌语言艺术理论的研究往往偏重在对其具体“句法”的研究上，而忽略了“句法”其实是为其独特的诗意服务的，正如禅宗的种种语言技巧是为了让学生人“悟入”一样。如果能够从句法与意蕴并重的角度来分析黄庭坚的诗歌语言艺术，我们的理解将会更加全面、通透。

一、“句中有眼”

黄庭坚所师承的临济宗黄龙派禅人非常重视语言的作用,也讲究语言的技巧。晦堂祖心禅师说:“问道本无言,因言而显道”,“若离文字,还同认贼为子;若即文字,又却认子为贼”^①,希望从不离不即的辩证关系中来灵活使用语言。而黄龙派的宗风之一就是“参活句”,从创始人慧南到他的弟子晦堂祖心与再传弟子死心悟新禅师都遵守了这一传统。禅宗“活句”之语来自洞山守初禅师所说:“语中有语,名为死句;语中无语,名为活句。”^②“活句”是指语言没有限定的含义,也超出了寻常逻辑之外,留出联想、参究的广阔空间,让人充分发挥自己的主观能动性,去顿悟“本心”,所以“参活句”的目的在于“见自本性”。

黄龙宗禅人大都具有丰厚的古典诗词修养,创作了大量的诗偈,其中巧妙无痕地运用古典诗词;在应机示法时,也常常随手拈用、化用古典诗词成句、意境。比如晦堂的《晚春道中》:“江边草色和烟碧,岭上云容带雨飞”^③,系化用江淹《别赋》“春草碧色”^④典故;《早秋示众》“圭月渐成魄”^⑤,熔铸《别赋》“秋月如圭”意境;“风萧萧兮木叶飞”,借用《楚辞》句式和词汇。这些诗句,形象地表达了家园景色之美、流落他乡的落寞,以游子不归比喻禅人不能回光返照,明心见性。这种归乡的主题与借鉴古诗词表达新颖禅境的“点铁成金”手法对黄庭坚都有影响。他说:“学者若不见古人用意处,但得其皮毛,所以去之更远。”^⑥认为在学习句法技巧时,还要会得古人之“意”,即用此句法的目的。在《与孙克秀才书》中他又强调:“读老杜诗,精其句法,每作一篇,必使有意,为一篇之主,乃能成一家,不徒老笔砚,玩岁月矣”,主张在“意”的主宰下来使用句法技巧,实现“词意相得”,他认为如果失去了诗意精神的笼罩,玩弄语言花样是没有意义的。

① 《宝觉祖心禅师语录》,《频伽大藏经续编》,第170册,第453、455页。

② 惠洪:《林间录》,卷上,《续藏经》,第一辑第二编乙第二十一套第四册,第299页。

③ 《宝觉祖心禅师语录》,《频伽大藏经续编》,第170册,第475页。

④ 萧统编,李善注:《文选》,岳麓书社,2002年版,第517页。

⑤ 《宝觉祖心禅师语录》,《频伽大藏经续编》,第170册,第474页。

⑥ 胡仔著,廖德明校点:《苕溪渔隐丛话》,前集卷五,第27页。

“句中有眼”是黄庭坚所重视的句法标尺。他有诗云：“拾遗句中有眼，彭泽意在无弦。”（《赠高子勉》）黄氏亦将之用来评书法：“用笔不知擒纵，故字中无笔耳。字中有笔，如禅家句中有眼，非深解宗趣，岂易言哉”（《自评元祐间字》），所谓“眼”，即“正法眼藏”，是禅宗教外别传的要义。本来依禅宗祖训，“眼”是外于文字言句的，但到了晚唐五代禅宗五家形成之后，使用新的农禅话语“宗门语”成为传法的主要途径。因而，禅宗的要义精髓虽外于经教的文字言句，但可以蕴藏于特殊的宗门语句之中。临济义玄云：“一句语须具三玄门，一玄门须具三要。”^①大概的意思是，话要讲活，要话中有话，言中有玄，含有玄意，言外有旨，蕴藏禅理，以让学人领会语句中的真实意旨，在不离文字中贯彻不立文字的玄意。法眼文益说得更明白，要求在对答中“须语带宗眼，机锋酬对，各不相辜”^②。所谓“语带宗眼”，即指某一宗派所具有的代表性观点；又指透彻了解宗旨奥义之明眼。以上所引都是说明禅宗的“正法眼”就体现在语词中，有如诗歌和书法的韵味要体现在句法和笔法之中。

黄庭坚“句中有眼”之论显然从禅宗用语而来。他在诗中所提的“句中有眼”与“意在无弦”应理解成互文，二者是圆融一体的。圆悟克勤禅师的《莲花峰拈拄杖》云：“不妨句中有眼，言外有意。自起自倒，自放自收。”^③句中之眼分明是指向言外之意的。“句中有眼”的目的是为了更好地传达出言外之意，这个“眼”正是句中的关键点，是语言通向言外之意的桥梁。惠洪《冷斋夜话》卷五《句中眼》条载山谷评荆公、东坡诗曰：“此皆谓之句中眼，学者不知此妙，韵终不胜。”^④不过“句中有眼”与江西诗派的一些人所谈近体诗对仗炼字的“句眼”不同，而是整个句子通过用字、象征、比喻等修辞手法所传达出的言外之意，企图使语言向更加深邃的意义空间拓展。

二、句法创新：“点铁成金”与“夺胎换骨”

具体到句法创新上，黄庭坚在学习杜甫、韩愈“无一字无来处”的用典经

① 疏藏主编集，萧楚父、吕有祥点校：《古尊宿语录》，中华书局，1994年版，第57页。

② 蓝吉富主编：《宗门十规论·对答不观时节兼无宗眼第四》，《禅宗全书》，文殊出版社，1988年版，第32册，第5页。

③ 《碧岩录》，卷三，第二十五则，第175页。

④ 惠洪著，陈新点校：《冷斋夜话》，第43页。

验的基础上,从禅宗语言“点铁成金”、“夺胎换骨”、“翻案”技巧中获得启发,提出了活用典故、推陈出新的句法理论,追求词与意的双重创新。

黄庭坚《答洪驹父书》云:“自作语最难,老杜作诗,退之作文,无一字无来处。盖后人读书少,故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者,真能陶冶万物,虽取古人之陈言入于翰墨,如灵丹一粒,点铁成金也。”这一术语来自禅宗典籍。它原是道教炼丹术,但禅宗却常用来譬喻学人经过禅师的一言点化而开悟。如百丈禅师著名的“不落因果”与“不昧因果”的故事,后来的很多禅师也让学生去参究这个公案。从“不落因果”到“不昧因果”,百丈禅师只改了一个字就使老人言下顿悟,显示了语言在禅宗传法中重要而神奇的功能。黄庭坚借用了禅宗语言“点铁成金”的技巧,将之运用到诗法中,主要是指借用前人已使用过的语言材料,根据自己的构思重新组织,提升意境,为我所用。这也就是他说的:“安排一字有神。”这样的一字在诗句中是最重要的,从“不落因果”到“不昧因果”不仅仅表现了百丈禅师高度的语言使用艺术,更显示了他高明的识见。所以,在提出“点铁成金”一语时,山谷强调的不仅是对诗歌语言艺术的高度重视,还有对诗人“具眼”和炼意的要求,因为只有心中有了对意境的把握,才谈得上下语的准确。

具体到化用典故与前人诗语的技巧,黄庭坚提出了“夺胎换骨”之说。据惠洪说:

诗意无穷,而人之才有限;以有限之才,追无穷之意,虽渊明、少陵不得工也。然不易其意而造其语,谓之换骨法;规模其意而形容之,谓之夺胎法。^①

“夺胎换骨”也是受到禅宗用语的影响。“夺胎”原指高僧迁化之时,利用别人的胎体,注入自己的神识,变成一个新的生命体。这个新的生命体是他人之胎与我的神识的组合。“换骨”一语亦来自禅语。以龙换骨的典故比喻“新生”,在自身“神识”不变的情况下,更换了身体。夺胎和换骨都意味着一种

^① 《冷斋夜话》,第15—16页。

“新生”。不过前者指的是“神识”的改变,而后者指的是身体的改变。同样的意思应用到诗学语言艺术上,“夺胎”,就指的是利用别人的语言材料、构思经验,注入自己新的意蕴,使意境得到提升或深化;而“换骨”就是利用前人的语意、诗意,更换一种表达方式,使诗思更加隽永。如葛立方云:“诗家有换骨法,谓用古人意而点化之,使加工也。”^①曾季狸指出:“山谷咏明皇时事云:‘扶风乔木夏阴合,斜谷铃声秋夜深。人到愁来无处会,不关情处亦伤心。’全用乐天诗意。……此所谓夺胎换骨者是也。”^②

黄庭坚提出这一诗法后,在当时就产生了影响。禅僧惠洪为了让学人更好地理解“夺胎换骨”,还举山谷诗例进行印证。其《冷斋夜话》卷一云:

如郑谷《十月菊》曰:“自缘今日人心别,未必秋香一夜衰。”此意甚佳,而病在气不长。西汉文章雄深雅健者,其气长故也。曾子固曰:“诗当使人一览语尽,而意有余,乃古人用心处。”……又如李翰林诗曰:“鸟飞不尽暮天碧”,又曰“青天尽处没孤鸿。”然其病如前所论。山谷作《登达观台》诗曰:“瘦藤拄到风烟上,乞与游人眼界开。不知眼界阔多少,白鸟去尽青天回。”凡此之类,皆换骨法也。^③

山谷借用郭功甫“鸟飞不尽暮天碧”,与李白“青天尽处没孤鸿”的诗意,这两句都是写人的视觉追逐飞鸟,一直延伸到天际的感觉,形容登高后视域的远阔感。但山谷换了表达方法,一个“回”字,本来已经拉远的视线又突然折回,视点在瞬间转移,使得青天似乎有一种“扑面而来”的错觉,增加了视觉的冲击力;而且白鸟与青天似乎有了一种一来一去的关系,给诗意增添了回旋的动感,展现了山谷“安排一字有神”的炼字成就。

由于受到禅宗诗偈的影响,黄庭坚将一些古典诗歌的传统意象进行了转换,使之呈现了一种新鲜的禅意。如《平阴张澄居士隐处三诗之亨泉》诗中的

① 葛立方:《韵语阳秋》,卷二,何文焕:《历代诗话》,第495页。

② 曾季狸:《艇斋诗话》,丁福保:《历代诗话续编》,第314页。

③ 《冷斋夜话》,第15—16页。

“栖迟林丘下，欲濯无尘缨”，“濯缨”本自《孟子》：“沧浪之水清兮，可以濯我缨。”^①但是，山谷将之改为“无尘缨”，比喻心体本来清静，虽洗而无洗，增加了新意。山谷诗歌中类似的“夺胎法”还有很多，比如他对古典诗歌中的传统意象月、松、竹等，都进行了禅意的转换，既沿用了其传统寓意，又在内涵上有所开拓，添加了禅的超脱精神，富有佛禅意韵。

三、意韵与句法并重

“点铁成金”、“夺胎换骨”、“句中有眼”，这些都是黄庭坚从禅家语言经验中学习并总结出来的语言技巧，显示出他对诗歌语言艺术的高度重视。他自觉学习、揣摩前人的诗学经验，对语言技巧的钻研具体而细微，精致到了“字法”、“句法”、“章法”，总结出了一套有章可循的诗法，给后人树立了学习的榜样。刘克庄在《后村诗话》中写道：“元祐后，诗人迭起，一种则波澜富而句律疏，一种则锻炼精而情性远，要之不出苏黄二体而已。”^②“锻炼精而性情远”准确地描述了山谷语言艺术“句法”与“立意”并重的特征。因为山谷并不是专重技巧的人，他极力反对“镂冰文章费工巧”。他所总结出的句法本身就包含着对诗人立意的强调。在“点铁成金”的过程中，诗人下“至理一言”的目的是为了使意境完成从平凡到神奇的飞跃；“夺胎换骨”也是为了完成诗意和语言的创新；“句中有眼”的“眼”也正是为了更好地传达出言外之意。三者都是以我之意贯穿语言材料，使他人可以因指见月，“生于吾言之外”——这是黄庭坚真正的“活法”，也是山谷真正的用意所在。正如禅宗话语的纵夺杀活说都是为了启发学人自见本性，山谷所提出的这些语言表现技巧都并不是为了让读者滞留于词藻本身，而是要把他们引向诗人所喻指的意境，只有在高远意境的役使驱动下，造语精工才有了意义。如果能这样从黄庭坚文、意并重的角度来重新审视山谷的句法思想，我们就可以更好地理解他“独用昆体工夫而造老杜浑成之地”^③的艺术成就，不唯如此，还可以在进一层的诗眼管窥之妙中体会黄庭坚在语言中要达到的以技进道之旨。

① 杨伯峻：《孟子译注》，中华书局，1960年版，第170页。

② 刘克庄著，王秀梅点校：《后村诗话》，中华书局，1983年版，第26页。

③ 朱弁著，陈新点校：《风月堂诗话》，中华书局，1988年版，第112页。

他在《论作诗文》中说：

吟诗不必务多，但意尽可也。古人或四句、两句便成一首，今人作诗，徒用三十、五十韵，予细观之，皆虚语矣。要须意律，諠田夫、女子皆得以知之。盖诗之言近而指远者，乃得诗之妙。

他要求一字要有一字的用意，反对用“虚语”。同时指出诗之妙在于言近旨远。这正是在不离文字的基础上对言外之意的重视。而言外之意往往取决于诗人的精神境界，这个境界是一种超逸绝尘的风神：“诗来清吹拂衣巾，句法词锋觉有神。……文如雾豹容窥管，气似灵犀可辟尘。”（《次韵奉答文少激纪赠二首之其一》）所以他不但鼓励高子勉“作诗以杜子美为标准，用一事如军中之令，置一字如关门之键”，还希望他“充之以博学，行之以温恭”（《跋高子勉诗》），加强学养、充实道德，这样才能给诗歌创作注入深厚的内容和高远的意境。在黄庭坚看来，治心养性，强根固本是诗歌创作的源头，诗歌是心灵境界的呈现。黄庭坚云：“杜子美‘读书破万卷，下笔如有神’，此做诗之器也。然则虽利器而不能善其事者，何也？无妙手故也。所谓妙手，殆非世知下聪所及，要须得之心地。”（《答徐甥师川》）

黄庭坚总结、创造的诗歌句法理论在江西诗派中得到了继承和发展，铸就了江西诗派诗风的显著特征：“人人江西社，诗参活句禅”^①，“要知诗客参江西，正如禅客参曹溪”^②，同时，山谷作为宋诗的代表性作家，其诗歌语言艺术成就也成为宋代诗学重要的成果，对后世影响深远。

第五节 品杂雅俗而词格倔强的黄庭坚词

黄庭坚留下的词作仅一百八十多首，但他的创作却颇有特色，在北宋词

^① 此两句出自于章冠之《自鸣集》卷四《送谢王梦得借示诗卷》。见于周振甫、冀勤：《钱锺书〈谈艺录〉读本》，上海教育出版社，1992年版，第111页。

^② 杨万里著，辛更儒笺校：《杨万里集笺校》，卷三十八《送分宁主簿罗宏材秩满入京》，中华书局，2007年版，第1995页。

坛上独标一格。不过后人对其词评价不一,毁誉参半。如晁补之曰:“黄鲁直间作小词,固高妙,然不是当家语,自是着腔子唱好诗。”^①。陈师道则认为:“子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。今代词手,惟秦七、黄九耳,唐诸人不逮也。”^②将黄庭坚与秦观相提并论,均为本色当行的词家。李清照也将他列入“知(词)别是一家”^③的词人之列。清人陈廷焯却指出“黄之视秦,奚啻砒砒之与美玉”,“黄九于词,直是门外汉,匪独不及秦、苏,亦去耆卿远甚”^④。近人夏敬观在《手批山谷词》中评曰:“少游清丽,山谷重拙,自是一时敌手。……曩疑山谷词太生硬,今细读,悟其不然。‘超轶绝尘,独立万物之表;驭风骑气,以与造物者游’,东坡誉山谷之语也,吾于其词亦云。”^⑤这些话虽然各执一端,但都有一定的道理。因为在黄庭坚现存的词当中,品类很杂,水平也有高下之分,诚如纪昀所指出:“顾其佳者,则妙脱蹊径,迥出慧心”;其劣者则“褻浑不可名状”。^⑥我们正可以从以上略显矛盾的评价中来分析山谷词风的特色。

一、山谷词学观

黄庭坚的词学观主要见于他给友人的书信以及《小山集序》。他对词的特点有比较深刻的认识。他在《与郭英发贴》中说:“所作乐府,词藻殊胜。但此物须兼缘情绮靡,体物浏亮,乃能感动人耳。”在《跋马中玉诗曲字》中又说:“至其作乐府长短句,能道人意中事,宛转愁切,自是佳作。”从中我们可以看出,黄庭坚认为词的创作不在于词藻的华丽,而是注重情感的渲染,能够把人们心中所想真实地刻画出来,以情动人。同时在表现手法上要吸取诗和赋的写作方法,缘情绮靡,体物浏亮,把感情与事物的特点准确、生动地表现出来。

黄庭坚认为,词的高境与诗之创作一样,内容要有寄托,要传达作者的人

① 《苕溪渔隐丛话》,后集卷三十三,第1153页。

② 陈师道:《后山诗话》,丁福保:《历代诗话续编》,第309页。下引《后山诗话》皆出自于此版本,不另注。

③ 郭绍虞:《中国历代文论选》,《论词》,上海古籍出版社,2001年版,第2册,第351页。

④ 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷一,第13页。

⑤ 吴熊和:《唐宋词汇评》(两宋卷),第589页。

⑥ 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百九十八,第2782页。

格精神。他非常推崇苏轼之词，曾评苏词《卜算子》云：“语意高妙，似非吃烟火食人语，然非胸中有万卷书，笔下无一点尘俗气，孰能至此！”（《跋东坡乐府》）从此段话可以看出，黄庭坚对于作词的的追求即认为填词需要作者有深厚广博的学问修养和超凡脱俗的人格境界，只有这样的条件下，写出来的作品才会高妙而无尘俗气。如山谷论晏几道之词曰：“乃独嬉弄于乐府之余，而寓以诗人句法，清壮顿挫，能动摇人心”，几道为人“磊隗权奇，疏于顾忌”，“持论甚高，未尝以沽世”，“其痴亦自绝人”，如“仕宦连蹇，而不能一傍贵人之门”，“论文自有体，不肯一作新进士语”，“费资千百万，家人寒饥而面有孺子之色”，“人百负之而不恨，己信人，终不疑其欺己”，庭坚认为晏几道耿介、清高、赤诚、敦厚，从本质而言即是反流俗，正因为晏几道如此高洁的人品，其词才会“可谓狭邪之大雅，豪士之鼓吹”（《小山集序》）。

黄庭坚评价小山词：“至其乐府，可谓狭邪之大雅，豪士之鼓吹。其合者《高唐》、《洛神》之流，其下者岂减《桃叶》、《团扇》哉！”在晏几道笔下，即使是在被称为“狭邪”的小词中，也表现出严肃庄重、合于“大雅”之道的思想感情。举出《高唐》、《洛神》、《桃叶》、《团扇》之类，也反映出有寄托的词多继承了楚辞以来的传统的香草美人题材传统。从上面可以看出，黄庭坚指出了词之寄托的表现方式和判断词有无寄托的标准，以及“其合者”与“其下者”两种不同的寄托寓意之作的的内容。

宋玉《高唐赋》“劝百讽一”，其讽谏意义不言自明，而曹植《洛神赋》则如屈原《离骚》的“我令丰隆乘云兮，求宓妃之所在”^①，曹植不得于君，济洛时所作，此赋以宓妃寄心文帝，与屈原借香草美人手法一致。自魏文帝曹丕即位，曹植备受猜忌，甚至有生命之忧，本怀有报效君国之志的曹植无用武之地，其绝望之情可想而知，故当其心怀悲愁，还济洛川，经过宓妃故所之时，就顿发思古幽情，以追求神女不得来抒发自己虽有事君泽民之志，却见弃于时之幽愤之意。黄庭坚所说的“其合者，《高唐》、《洛神》之流”（《小山集序》），其实就是指托词于男女的相思相悦之情来表达自己的对国家的忠爱之思。从更广泛的意思上来说，在词作或是男女之情或是日常生活的歌咏中，曲折地寄寓

① 洪兴祖：《楚辞补注》，凤凰出版社，2007年版，第27页。

作者的情志。而黄庭坚所举“其下者”之《桃叶》、《团扇》则是王献之与其爱妾桃叶,通过吟咏“桃叶”和“团扇”而寄寓情感之作。晋王献之《桃叶歌》其三云:“桃叶映红花,无风自婀娜。春花映何限,感郎独采我。”^①桃叶所作《团扇歌》其一云:“七宝画团扇,灿烂明月光。饷郎却暄暑,相忆莫相忘。”^②可见,《桃叶》、《团扇》咏物寄寓的是闺情,虽有托寓,但却没有社会政治之意。

山谷藉论晏几道的词说明了他的词品出于人品的词学观,把词视为与诗一样,为抒情言志的文学形式,所以,在黄庭坚认为词境是与诗境相通的,均为词人或诗人自身人格境界的体现,从而打破了诗词的界限,将原本视为艳歌的词提升为一种与抒情言志的诗类似的形式,把文人的人生际遇与学识修养融入词中,使得词的主题内容与社会意义得到拓展。山谷称道晏几道作词“寓以诗人句法”(《小山集序》),这与他自己“以诗为词”的创作方法一致。

二、雅俗并行的词境

从山谷词来看,其词存在着两种不同的创作倾向:其一是继承《花间词》抒发男女之间相思爱恋之意、伤离别怨之情的传统;其二是突破了词为“艳科”观念,通过词来表现人生际遇、世间感慨和哲理思考。所以看出,一方面山谷是一位恪守传词之统的本色当行之家;另一方面,山谷也不囿于传统,成了“以诗为词”、开拓词境的革新者。

从数量上来看,在一百八十余首山谷词中,以艳情为主题的词约有四十多首,其中一部分表现的是文人和妓女之间的爱恋相思之情。这与宋朝特有的官妓制度相关,当时官妓为官员唱歌跳舞,在娱乐活动的交往中,文人倾慕女子的美貌舞姿,女子被文人的才气所吸引,两者很容易会产生爱恋之情。然而,这种交往通常是萍水相逢式的,无法开花结果,最后空留的一生的怅惘和遗憾。这样的情境为艳情词的产生提供了生活的土壤,士大夫与妓女之间情感生活成为宋词的一个普遍性主题,山谷词中也不乏这类作品。这些离别相思之词,有些颇有《花间》遗韵,如:

① 郭茂倩:《乐府诗集》,中华书局,1979年版,第664页。

② 郭茂倩:《乐府诗集》,第660页。

烹茶留客驻雕鞍，有人愁远山。别郎容易见郎难，月斜窗外山。

归去后，忆前欢，画屏金博山。一杯春露莫留残，与郎扶玉山。（《阮郎归·效福唐独木桥体作茶词》）^①

山谷的这类词不仅上承《花间》之传统，而且吸引了民间词的质朴之特色，多用俚俗之语来写侧艳之情，如《沁园春》：

把我身心，为伊烦恼，算天便知。恨一回相见，百方做计，未能偎倚，早觅东西。镜里拈花，水中捉月，觑着无由得近伊。添憔悴，镇花销翠灭，玉瘦香肌。 奴儿又有行期。你去即无妨我共谁。向眼前常见，心犹未足，怎生禁得，真个分离。地角天涯，我随君去，掘井为盟无改移。君须是，做些儿相度，莫待临时。

此词通过一位女子自诉衷情的形式，把相思、抱怨等爱恼交加的心理写得十分真切、缠绵。山谷的这类词远接晚唐五代的民间曲子词之质朴和坦率，近承柳永的慢词铺叙之风，故其词语言通俗，放言直白，与当时的文人雅士之词大不相同，刘熙载称之“若为金元曲家滥觞”^②。不过，黄庭坚有些词求俗过甚，情感的表达过于大胆直露，几近色情。这些弊病都为人所不取。山谷这类以俚词俗语写艳情之词多写于早期，法秀批评他以笔墨劝淫，当下犁舌之狱，就是指他写的这类词。

如果说前面这一类词属于所谓“俗词”的话，那么最能代表山谷词成就与风格的就是他的“雅词”。在贬谪期间，山谷所作之词反映了他身处逆境时的思想境界，不少词抒发其虽遭贬谪而仍傲然豪壮、达观放旷的胸怀。如黔州所作《定风波》（“万里黔中一漏天”），还是戎州所作之《鹧鸪天》（“黄菊枝头生晓寒”），及至最后在宜州所作之《南乡子》（“诸将说封侯”），都表现出山谷不以忧患得失为意、惟以纵酒放歌为事的逸兴浩怀。如《定风波·次高左藏

^① 黄庭坚著，马兴荣、祝振玉校注：《山谷词》，上海古籍出版社，2001年，第193页。下录黄庭坚词皆出自此版本，不另注。

^② 刘熙载著，袁津琥校注：《艺概注稿》，卷四，《词曲概》，第500页。

使君韵》先写重阳节久雨后天晴,于是开怀痛饮,下片接写:“莫笑老翁犹气岸,君看,几人黄菊上华颠?戏马台南追两谢,驰射,风流犹拍古人肩。”年虽老但气情不减当年,在如此的佳节良辰之际,自己不仅要头插菊花,还要追慕古时风流人物,骑马射箭,吟诗作赋,运用谢瞻、谢灵运戏马台赋诗之典,流露出不服老的豪迈气概。

黄庭坚的精神追求之一是“不俗”,不苟同于世俗的价值观,所以在词作中,他也经常以侮世慢俗表现出他的兀傲。如《水调歌头》:

瑶草一何碧,春入武陵溪。溪上桃花无数,枝上有黄鹂。我欲穿花寻路,直入白云深处,浩气展虹霓。只恐花深里,红雾湿人衣。坐玉石,倚玉枕,拂金徽。谪仙何处,无人伴我白螺杯。我为灵芝仙草,不为绛唇丹脸,长啸亦何为。醉舞下山去,明月逐人归。

词人笔下的桃花源更多地是他追求的理想境界,他不仅要穿走幽境,还要登高望远,入白云之处,一吐胸中浩气而化为虹霓,体现了他对理想境界的向往,但接下来“只恐”二句,又透露出自己疑虑,曲折表达了其对世间厌倦但又舍离去的矛盾之情。下片承此情感而写孤独寂寞,表现其不愿取悦世人的孤芳自赏的高洁之志。然而理想能实现,知音不在,最后只能以回到现实人间,末句正是李白“举杯邀明月,对影成三人”的孤寂之味。其实,山谷词中常常流露出这种孤高傲世的寂寞情怀,如“黄花白发相牵挽,付与时人冷眼看”(《鹧鸪天》),“诸将说封侯,短笛长歌独倚楼”(《南乡子》),都显示出山谷遗世独立的心态。然而,山谷词对自己理想与现实矛盾的心态与处境有深刻的揭示。面对逆境,他能以豁达的胸襟高歌豪情之音;但豪歌之际又难掩内心的矛盾痛苦,故不禁倾吐出“去国十年老尽少年心”(《虞美人》),“万事尽随风雨去”(《南乡子》)的深沉感慨。山谷对理想的境界有着热切坚定地追求,然而这种追求又总是伴随着现实的失望和自我的疑虑。《清平乐》(“春归何处”)通过抒发惜春之情表达对美好境界的追求:“若有人知春去处,唤取归来同住”一句又指出春之踪迹无人知道,“除非问取黄鹂”;可是它“百啭无人能解,因风飞过蔷薇”。全词一波三折,交织着对春的追求与失望,最后落得无

奈怅惘。

这类词的主导风格都属豪迈俊爽,但又夹杂着绸缪曲折之意。所以,陈廷焯谓山谷词“倔强中见姿态”外,还称其“笔力奇横无匹,中有一片深情”^①,正揭示了其词风中豪放与婉约、骨力与情韵的融合,从而表现为一种隽雅峭健的风格,它在北宋词坛上是独树一帜的。

黄庭坚还把诗法运化入词,深化了词的雅化,使作品呈现出语言峭拔的风貌,体现出文人墨客的儒雅情趣。如《满庭芳》:

北苑春风,方圭圆璧,万里名动京关。碎身粉骨,功合上凌烟。尊俎风流战胜,降春睡,开拓愁边。纤纤捧,研膏溅乳,金缕鹧鸪斑。相如,虽病渴,一觴一咏,宾有群贤。为扶起灯前,醉玉颓山。搜搅胸中万卷,还倾动、三峡词源。归来晚,文君未寝,相对小窗前。

这首咏茶词上片先从茶之地产节令、名声和制法和茶之用,即解酒消食、提神克睡、排忧启思的功能;下片写运用典故,司马相如常以茶战病,宴请群贤,比才斗文思,最后以其晚归文君未睡来结尾。全词构思新颖,虽题为茶诗,但无一字着茶字,而是通过比喻、衬托、典故等艺术手法来咏茶出入故实之间,从而使作品格调浩逸,生动活泼,流露出浓厚的文人墨客的风流情趣。山谷词中有十余首咏茶,有的结合自己的身世感慨或寓以个人的品格境界,如写制茶“风舞团团饼。恨分破、教孤令”、写品茶“一种风流气味,如甘露、不染尘凡”,体现了孤身流落蛮荒之地的悲怆之感和自誓不染凡尘之高洁情怀。

故刘熙载称“黄山谷词用意至深,自非小才所能辨”^②。黄氏学苏词,得苏词之清旷风貌,笔力奇崛甚过之,但缺乏了苏词中对社会人生、宇宙时空、自然万物的哲理思考。然而山谷以自己的才力与学识,寓人格、品格于词中,创造出一种独特的新境界,所谓“涪翁以惊创为奇,其神兀傲,其气崛奇,玄思瑰句,排斥冥筌,自得意表”^③,正指出了山谷雅词的意韵风神。

① 《白雨斋词话》,卷六,第162页。

② 《艺概注稿》,卷四,《词曲概》,第500页。

③ 《援鹑堂笔记》,卷四十。

三、以禅入词

北宋时期,禅风炽盛,许多士大夫皆有参禅学佛的爱好。禅悦法喜,给他们带来了心灵上的解脱,在诗词创作上,禅宗典籍和语录也给他们带来了遣辞的丰富与造意的突破。在文学写作上特别注重创新,强调要“不作牛后人”的黄庭坚,在“以禅入词”上作了多方面的尝试,别开生面。

词在晚唐和宋初表现的内容很有限,大部分的时候都是在歌咏男女情事,柳永开拓了词的创作境界,开始把文人作为抒情主人公,描写他们的羁旅愁思和沉沦郁志。从苏轼开始,以诗为词,创作主体的精神世界更加阔大高远,词的表现内容也更丰富了。这时候词作家们的创作上产生了一种新的方法——隐括,它是词作家们扩大词的表现内容而作的一种尝试,比如苏轼改写了陶渊明的《归去来兮辞》,也改写过自己的诗。黄庭坚则改写了华亭船子和尚的悟道偈,把一首七言绝句改写成《诉衷情》,词作内容为:

一波才动万波随,蓑笠一钩丝。锦鳞政在深处,千尺也须垂。
吞又吐,信还疑,上钩迟。水寒江静,满目青山,载月明归。

词有小序:“在戎州,登临胜景,未尝不歌渔父家风,以谢江山。门生请问先生家风如何,为拟金华道人,作此章。”家风在禅宗里专门指代宗派作风,说明黄庭坚写作这首词的本意是为了阐述自己独持的处世风范。船子和尚是唐代的禅僧,有拨棹歌三十余首传世,原诗是这样的:“千尺丝纶直下垂,一波才动万波随。夜静水寒鱼不食,满船空载月明归。”^①这首诗偈描写月夜独钓情景,勾画了一个充满禅意的空灵意境。

首两句表明作者稳坐钓台,居高临下,钓丝入水,波纹层层荡开,“一波才动万波随”,是生动的实景,又富有禅机,它既可以指人的心念(妄念)一起,攀缘开去而波涌潮生,辗转相续,很难重返平静;也可以说明佛教的缘起法,一件事发生了,因果相继,接下来周遭会产生无穷的变化。所以在当时及后世

^① 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》,中华书局,1984年版,第275页。

经常被禅师引用。“锦鳞”比喻根基上乘的、可以传法的弟子,但是这样的弟子十分难得,所以说“政在深处”。据《景德传灯录》记录,华亭船子和尚名德诚,随侍药山惟俨三十年,尝于华亭吴江泛一小舟,时谓之船子和尚。他虽得药山之法,然以性好山水,而致日久仍无嗣法之弟子以报师恩,后因道吾而得夹山善会,善会并从师之问答教示而得开悟,后蒙印可,成为嗣法弟子。禅林中将船子和尚传法善会这段因缘称为“船子得鳞”。“千尺也须垂”,比喻禅师需要想尽各种手段来接引有缘弟子。禅宗特别重视师徒之间的心灵印契,把老师对弟子的接引比喻为“钓鱼”,并有钩钩直与曲之分。钩直饵无代表禅师接引的是最上乘的佛教义理——“空性”,但是很多人不明白这一点,喜欢有形有相的追求,而达不到无所求的境地,所以对最上乘法义的接引无法领会,甚至产生怀疑。“吞又吐,信还疑,上钩迟”就生动地描写了这种情状。“水寒江静,满目青山,载月明归”,似一幅淡远的水墨画,渔父潇洒任运的风神与青山、明月、静江和谐地融为一体,他虽没有收获,但无所挂碍于心,自得地吟唱于天地之间,这正是黄庭坚所特别欣赏的“无心道人”的形象。

黄庭坚用词来隐括禅偈,做得还是比较成功的,虽然只是增加了几个字,但是极大地增强了形象性,舟子垂钓,鱼儿迟疑,不得而归的几幅画面都历历在目,充分发挥了词这种体裁“善于铺陈”的特点。

黄庭坚还有五首《渔家傲》,专门用来描写禅宗初祖达摩和其它禅师悟道、传法的故事,词前小序云:“江宁江口阻风,戏效宝宁勇禅师作古《渔家傲》。”金陵宝宁勇禅师,乃临济宗南岳下十二世杨歧方会禅师法嗣,曾作述古德《渔家傲》分咏禅门大德八人。黄庭坚的这组词中,比较有名的是第三首:

三十年来无孔窍,几回得眼还迷照。一见桃花参学了。呈法要,无弦琴上单于调。摘叶寻枝虚半老,看花特地重年少。今后水云人欲晓。非玄妙,灵云合破桃花笑。

这首词所演绎的是南岳临济宗福州灵云和尚的故事。据记载,灵云在洑山见桃花而悟道,作偈云:“三十年来寻剑客,几回落叶又抽枝。自从一见桃花后,

直至如今更不疑。”^①首三句，讲灵云三十年蒙昧混沌，几番出入于迷悟之间。最后一见桃花，终于参悟。“无孔窍”，典出《庄子》，亦即“倏忽凿窍”^②之寓言。据《淮南子》：“夫孔窍者，精神之户牖也。”^③此用来比喻灵云三十年来的不彻不悟。“得眼迷照”，是说灵云几次将悟还迷。佛家有“五眼”之说，即肉眼、天眼、慧眼、法眼和佛眼。其中肉眼和天眼只能看见世间虚妄的幻象，慧眼和法眼才能看清事物的实相。因此，此处的“眼”，当指慧眼或法眼。“参学了”的“了”，作“完成”讲。下面两句讲灵云参悟的境界。“呈法要”即是得佛法的意思。灵云为求“悟”的境界，历经曲折，虚度了半生。我们应以此为效，趁着年少及早悟道。最后三句的意思又做了翻案文章，理境又提高一层，意思是，其实道不远人，触事皆真，青青翠竹，郁郁法身，大自然的一切无不在演绎着佛法的真义，并不玄妙，有心之人自可悟入。因此，参禅学佛实非高不可攀之事，灵云三十年方悟道，真该见笑于桃花了。灵云作悟道偈时，得到了他的老师的首肯，唯玄沙禅师认为悟得还不够彻底。山谷此处将其未彻悟处点了出来。整首词以灵云悟道的故事为主线，又穿插了许多禅宗的经典用语，如晋释法显禅师的“得眼”、江西马祖道一禅师的“无弦琴”、金陵宝宁仁勇禅师的“摘叶寻枝”、释迦牟尼佛的“拈花微笑”等等。

借一个公案故事来阐述禅义精髓，这本是当时禅宗中所流行的文体——“颂古”的特色。“颂古”乃是禅师将古人指导弟子所开示之公案（古则），以简洁的偈颂表示之，本意即在讽咏吟颂之间体会古则之意。灵云见桃花而悟道的故事被很多禅宗大德引用。只不过“颂古”用的是韵语，而黄庭坚用的是词这种体裁，用意一致，形式相异而已。这是黄庭坚援禅入词的另一尝试。明代毛晋评论山谷词曰：“鲁直少时使酒玩世，喜造纤淫之句。法秀道人戒云：‘笔墨劝淫，应堕犁舌地狱。’鲁直答曰：‘空中语耳。’晚年来亦间作小词，往往借题棒喝，拈示后人。如效宝宁勇禅师《渔家傲》几阙，岂其与《桃叶》、《团扇》斗娇艳耶？”^④点出了山谷《渔家傲》“借题棒喝”的禅风。

① 瞿汝稷编撰，德贤、侯剑整理：《指月录》，卷三十二，巴蜀书社，2005年版，第963页。

② 王先谦：《庄子集解内篇补正》，《应帝王第七》，中华书局，1987年版，第75页。

③ 张双棣：《淮南子校释》，卷七《精神训》，北京大学出版社，1997年版，第731页。

④ 张宗橐：《词林纪事》，成都古籍书店，1982年版，第173页。

山谷与东坡一样,在词的创作中,也经常引禅意理趣入词,塑造了超轶绝尘的抒情主人公形象。如其两首《点绛唇》:

浊酒黄花,画帘十日无秋燕。梦中相见,似作枯禅观。 镜里朱颜,又减心情半。江山远,登高人健,寄语东飞雁。

几日无书,举头欲问西来燕。世情梦幻,复作如斯观。 自叹人生,分合常相半。戎虽远,念中相见,不托鱼和雁。

这是山谷想念弟弟知命而作,词前小序云:“重九日寄怀嗣直弟。时再游涪陵,用东坡余杭九日《点绛唇》旧韵二首”。“枯禅”指枯槁禅坐,知命喜欢禅修,所以山谷梦见他的时候也是其禅坐的样子。黄庭坚兄弟情深,但长期分离,这种思亲之情很难排解,所以只能借助佛禅的义理了——“世情梦幻,复作如斯观”。

再看他的两首《南歌子》(东坡过楚州,见净慈法师,作《南歌子》。用其韵赠郭诗翁二首):

郭大曾名我,刘翁复是谁。入尘能作和罗椎,特地干戈相待使人疑。秋浦横波眼,春窗远岫眉,补陀岩畔夕阳迟,何似金沙滩上放憨时。

万里沧江月,清波说向谁。顶门更须下金椎,只恐风惊草动又生疑。金雁斜妆颊,青螺浅画眉。庖丁有底下刀迟,直要人牛无际是休时!

东坡《南歌子》,有一段故事,其词题为“《冷斋夜话》云‘东坡守钱塘,无日不在西湖。尝携妓谒大通禅师,大通愠形于色。东坡作长短句,令妓歌之’”^①。明代吴之鲸《武林梵志》卷八记载此词本事为:“苏长公在钱塘,无日不游西湖,尝携妓谒大通禅师。大通愠形于色,公乃作《南歌子》一首,令妓歌之。大通亦为解颐。公曰:‘我已今日勘破老禅矣。’其词云:‘师唱谁家曲?宗风嗣阿谁?借君拍板与钳槌。我也逢场作戏、莫相疑。溪女方偷眼,山僧已皱眉。

^① 《苕溪渔隐丛话》,前集卷五十七引《冷斋夜话》,第393页。

莫嫌弥勒下生迟。不见老婆三五少年时。’仲殊闻而和之曰：‘解舞清平乐，而今说向谁？红炉片雪上钳槌，打就金毛狮子、也堪疑。已信身如梦，何知眼共眉。蟠桃因甚结花迟，不向风前一笑待何时？’黄涪翁一见大赏。”^①

小序中“郭诗翁”即郭祥正，郭泰乃东汉名士。山谷此词正是抒发不妨随俗的人生感受，这从“和锏槌”和“金沙滩”两个典故可以看出来。宋代阳枋《辨惑》云：“俗言某人甚圆，余谓圆熟不如鲠介之人。圆熟乃是无是无非、无可无否、同流合污、乡愿之徒，此等阿媚容悦、窃富贵、盗声名，无益于国家之盛衰存亡，今所谓‘和锏槌’者是也。”^②“补陀岩”二句用观世音化身“金沙滩头马郎妇”的典故，寄寓随俗之意。黄庭坚《戏答陈季常寄黄州山中连理松枝二首》云：“金沙滩头锁子骨，不妨随俗暂婵娟。”第二首末句“庖丁有底下刀迟，直要人牛无际是休时”，庖丁解牛，凝心静气，技进于道，是庄子的境界，而“人牛无迹”，则是禅的境界了，解牛之人，非但无我，也无对象，人境两空，当然也就不会被现实所累。随俗婵娟，而阅世如梦幻，不起情累，这正是黄庭坚一以贯之的信念。崇宁元年（1102）六月初九日，山谷领太平州（治所在今安徽当涂）事，九日而罢，这一事件加重了山谷对世事的感悟。

这些词以禅境作为自我的解脱，风格清刚峭拔，正如《四库全书总目》所指出的，黄词“佳者则妙脱蹊径，迥出慧心”^③。钱锺书有语：“唯禅宗公案偈语，句不停意，用不停机，口角灵活，远迈道士之金丹诗诀。词章家隽语，每本禅人话头”^④。黄庭坚“以禅入词”，是这一风气的生动体现与成功尝试。

第六节 江西诗派的形成及其主要诗人

北宋后期，黄庭坚在诗坛的影响力很大。虽然他的创作整体成就比不上苏轼，但是他的诗歌突出地体现了宋诗的艺术特点，如说理议论文；同时他在诗歌艺术技巧上总结出一套比较完整的写作方法，如谋篇布局、炼字造句等

① 吴之鲸著，魏得良标点：《武林梵志》，杭州出版社，2006年版，第182页。

② 阳枋：《字溪集》，卷九，文渊阁《四库全书》，第395册。

③ 永瑤等：《四库全书总目》，卷一百九十八，第2782页。

④ 钱锺书：《谈艺录》，第266页。

规矩法度,传授给后学,所以,追随和仿效黄庭坚的诗人颇多。相比之下,苏轼的诗论一般只停留在原则的提出、风气的崇尚这一层次,是指导性的,而黄氏还有具体的创作方法,可行性比较强,所以对后学的影响更为深远。如陈师道与苏轼交往很深,但作诗却学习黄庭坚之法。于是他在一批文人中,逐渐替代苏轼,成为文人们学习的典范。正如刘克庄所说:“豫章稍后出,会萃百家句律之长,极历代体制之变,蒐猎奇书,穿穴异闻,作为古律,自成一家,虽只字半句不轻出,遂为本朝诗家宗祖。”^①虽然黄庭坚在世时,自己并无开宗立派的意思。他也只是和苏轼一样,乐于奖掖后进,培养新人,而在交往中,又多和他们谈诗法,传授学诗与作诗的体会和经验,因此,在社会上也便有了一批追随者,而恰恰正是这些追随者成了后来所谓“江西诗派”的人物。

一、江西诗派概述

在吕本中《江西诗社派图》所具列的二十五位作家中,许多人都曾受黄庭坚的指点,或者与黄庭坚有过文学上的交往。在宋人诗话和笔记中,多有此类记载。如吕本中《童蒙诗训》云:

山谷尝谓诸洪,言“作诗不必多,如三百篇足矣。某平生诗甚多,意欲止留三百篇,余者不能认得”。诸洪皆以为然。徐师川独笑曰:“诗岂论多少,只要道尽眼前景致耳。”山谷回顾曰:“某所说止谓诸洪作诗太多,不能精致耳。”^②

范温《潜溪诗眼》云:

句法之学,自是一家功夫。昔尝问山谷:“耕田欲雨刈欲晴,去得顺风来者怨。”山谷云:“不如‘千岩无人万壑静,十步回头五步坐。’”此专

^① 见于《历代诗话续编》中的《江西诗派小序》,第478页。

^② 吕本中:《童蒙诗训》,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,第592页。

论句法,不论义理,盖七言诗四字、三字作两节也。^①

到北宋后期,学黄几乎是蔚然成风。因此,一个以黄庭坚为中心的诗歌流派就逐渐形成了。这中间最为典型的是徐俯为代表的豫章诗社,张元干《苏养直诗帖跋尾》说:

往在豫章,问句法于东湖先生徐师川。是时洪芻驹父、弟炎玉父、苏坚伯固、子庠养直、潘淳子真、吕本中居仁、汪藻彦章、向子湮伯恭,为同社诗酒之乐,予既冠矣,亦攘臂其间,大观庚寅、辛卯岁也。^②

这些人当中,四洪和徐俯都是黄庭坚的外甥,李彭则是黄庭坚舅父李常的从孙,黄庭坚和他们之间有过许多传授诗法的书信和谈话。

徽宗时吕本中作《江西诗社宗派图》,推黄庭坚为江西诗派之祖,下列陈师道等 25 人,指出这些诗人与黄庭坚实一脉相承的。不过,吕本中此图已经不传,现存最早的记载见于南宋胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷四十八,指出吕氏图所列 25 人为:陈师道、潘大临、谢逸、洪刍、洪炎、洪朋、饶节、僧祖可、徐俯、林敏修、汪革、李惇、韩驹、李彭、晁冲之、江端本、杨符、谢薖、夏倪、林敏功、潘大观、何颙、王直方、僧善权、高荷。后来的《云麓漫钞》等书所记载人名与此稍有不同。这 25 人中只有陈师道、谢逸、洪刍、饶节、洪朋、洪炎、韩驹、李彭、晁冲之、谢逸等 10 人有作品流传下来的,除陈师道外,其他人的成就皆不高。后来,被人归入江西诗派的还有吕本中、曾几、陈与义等。稍后,曾纮、曾思等人也被补入。其实,江西诗派中有些人并不都是江西人,吕氏的本意只是因为诗派之祖黄庭坚为江西人,诗派中诗人多为江西人,所以就取名为“江西诗派”。诗派成员多学杜甫,宋末方回又把杜甫和黄庭坚、陈师道、陈与义称为江西诗派的“一祖三宗”。

诗坛学黄庭坚及学江西诗风的风气到南渡之后也未止息,从杨万里《送

① 范温:《潜溪诗眼》,《宋诗话辑佚》,第 330 页。

② 张元干:《芦川归来集》,上海古籍出版社,1977 年版,第 173 页。

分宁主簿罗宏材秩满入京》一诗中我们可以看到江西诗派的巨大影响：“要知诗客参江西，政似禅客参曹溪。不到南华与修水，于何传法更传衣。”^①

由于江西诗派在诗歌的思想内容方面并没有提出特别或统一的主张，因诗派诗人的作品在思想内容上各具自己的特点。如陈师道等人的作品主要是描写个人生活和抒发自己的思想感情，内容相对比较狭隘。而经历了“靖康之变”的吕本中、曾几、陈与义等人则写出了一些反映当时的民族斗争、社会现象之类的诗歌。江西诗派形成的主要原因是这些诗人在诗歌艺术上有相近的认识，诗派成员之间相互传授和切磋诗艺。

黄庭坚诗歌理论中最为有名的是：“夺胎换骨”、“点铁成金”，即师承前人之辞或意的一种为诗之法，目的是要在诗歌创作达到“以故为新”的效果。黄庭坚在自己的创作实践中比较有效地运用了这种方法，并取得了一些成绩。但是，这种方法忽略了文学创作的唯一源泉是社会生活，而非书本，如果片面地追求“无一字无来处”，就会显得守旧且缺乏创新精神才力不及之人就会流于拾人牙慧，典故连篇，枯燥无味，形成江西诗派中的末流。这也江西诗派长期受人诟病的主要原因。

然而，“夺胎换骨”、“点铁成金”只是黄庭坚诗歌理论的一部分，它对江西诗派中比较杰出的诗人并没有产生太大影响。黄庭坚的诗歌理论比较丰富，还有另外的内容，如要求诗人以“自成一家”为目标，指出在下苦功掌握基本艺术技巧的基础上最终摆脱技巧的束缚而达到“无斧凿痕”的最高艺术境界，这对江西诗派中的几位重要诗人的影响很大，如陈师道论诗以“学仙”为喻，韩驹论诗以“参禅”为喻，吕本中论诗重“活法”，这其中都包含着“学然后悟”和“求新”的追求。也正是因为如此，江西诗派的成员之间虽然师友传授、相互切磋，关系十分密切，然而他们的艺术风格并非十分统一，而是多种多样，各具特色。黄庭坚的诗以生新瘦硬见长，陈师道的诗偏向朴拙，吕本中的诗比较明畅，曾几的诗倾向活泼，陈与义的诗趋向雄浑。即使才力较弱的徐俯、韩驹等人也颇有自立之气。江西诗派是中国古典诗歌发展过程中的一个重要的环节，其作品是宋诗的重要组成部分，其艺术风格是构成宋诗独特

^① 《杨万里集笺校》，第1995页。

风貌的一个重要方面,其诗歌理论也在中国文学批评史上占有一席之地。

江西诗派在某种意义上被视为宋诗的典型代表,叶适《徐斯远文集序》云:

庆历、嘉祐以来,天下以杜甫为师,始黜唐人之学,而江西宗派章焉。^①

严羽《沧浪诗话·诗辨》云:

欧阳公学韩退之古诗,梅圣俞学唐人平淡处,至东坡,山谷始自出己意以为诗,唐人之风变矣。山谷用功尤为深刻,其后法席盛行,海内称为江西诗派。^②

江西诗派的影响在北宋末期很大,如当时的刘跂、汪藻等人虽然不是诗派中人,但他们受到黄庭坚和陈师道的影响较大。南宋时期,江西诗派的影响遍及于整个诗坛,如杨万里、陆游、姜夔等人都受到江西诗派的影响。在宋代以后江西诗派的影响也不绝如缕,一直延及近代的同光体诗人。

江西诗派人在诗学观点和写作风格上大体一致,学杜黄,然大部分缺乏才力和思想,片面追求其在句法、用事等方面的艺术技巧,走向形式主义。江西诗派人继黄庭坚、陈师道后,陈与义、吕本中和曾几在诗歌创作上取得一定的成就,影响较大,正如方回《瀛奎律髓》云:“老杜之后有黄、陈,又有简斋,又其次则吕居仁之活动,曾吉甫之清峭,凡五人焉。”^③

二、陈师道

陈师道(1053—1102)字无己,又字履常,号后山居士,彭城(今江苏徐州)人,于皇祐五年出生于仕宦之家。陈师道自幼好学,十六岁以文谒曾巩,“巩

① 叶适:《叶适集》,中华书局,1961年版,第214页。

② 严羽著,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1983年版,第26—27页。

③ 方回选评,李庆甲集评:《瀛奎律髓汇评》,卷二十四,第1091页。

一见奇之,许其以文著”^①,巩器重之,受业于门。元丰四年,宋神宗命曾巩典史事,巩推荐师道为其属,然“朝廷以白衣难之”。元祐二年(1087)“苏轼、傅尧俞、孙觉荐其文行,起为徐州教授。”师道正式步入仕途。元祐四年,师道因“擅去官次”见苏轼改教授颍州。绍圣元年春,师道又因“其进非科第,罢归”。后调彭泽令,未赴。元符三年,除棣州州学教授。第二年授秘书省正字。建中靖国元年,朝廷举行郊祀典礼,师道因不屑穿从权臣赵挺之家借来的衣服至寒疾而死,年仅四十九岁。有《后山集》行于世。

陈师道一生虽贫困,却不失孤高耿介。如元祐四年苏轼途经宋州,陈师道不听徐州知州孙觉的劝告,越境来见“一代之数人,百年之几见”^②的友人,结果丢掉了刚任命的太学博士的官司职,可见其不顾非议的耿介性格。

后山诸体皆善,其文得曾巩真传,“简严密栗,实不在李翔、孙樵之下……固不失为北宋巨手”^③。后山亦能词,曾自谓“余他文未能及人,独于词自谓不减秦七黄和”^④。但尤以诗名于世,生前与黄庭坚并称“黄称”,且“至其高处,或谓过之”^⑤,后为“江西诗派”的“三宗”之一。

(一)诗歌内容

从题材内容来看,陈师道诗歌不如苏、黄广泛,多写个人身世际遇,正如其自叙“苦嗟所历小,不尽千里目”^⑥,然其在相对狭小的生活范围内,寄情于诗,真实地表现了自己的所见所感,记录其一生的生活历程。

陈师道一生贫苦,终不能掩其窘状,诗歌中多出现“贫”“困”“寒”“穷”“饥”等字,如“我贫无一锥,所向皆四壁”(《答张文潜》)、“平生忍欲今忍贫,闭口逢人不少陈”(《谢宪台赵史惠米》),描写自己的贫困生活,啼号饥寒成

① 脱脱等:《宋史》,卷四百四十四,第13115页。

② 陈师道:《后山居士文集》,卷十二,《代谢再授徐州教授启》,上海古籍出版社,1984年影印宋刻本。

③ 永瑆等:《四库全书总目》,卷一百五十四,《后山集提要》,第2068页。

④ 《后山居士文集》,卷九,《书旧词后》。

⑤ 《宋史》,卷四百四十四,《陈师道传》,第13115页。

⑥ 陈师道著,任渊注,冒广生补笺:《后山诗注补笺》,中华书局,1995年版,第251页。此两句诗出自《和魏衍三日二首》篇。下引陈师道诗皆出自此本,只标篇名,不另注。

为后山诗作的重要内容,如《拟古》一诗中“盎中有声囊不瘿,咽息不如带加紧。人生七十今已半,一饱无时何可忍。”即写其不能饱腹的饥饿之状。后山宁死不穿无德之人的衣物,可见其宁贫不失其孤高之气,其诗作中亦体现其“固穷”精神,以古人自励,从而获得精神支持来超越现实生活的困苦,如《雪》:

初雪已覆地,晚风仍积威。木鸣端自语,鸟起不成飞。寒巷闻惊犬,
邻家有夜归。不无惭败絮,未易泣牛衣。

此诗前四句先通过写晚风、树木、鸟等自然中的生物状态来烘托雪夜的寒冷,五、六句言人,表现出诗人捱冻之窘态。最后通过后汉王仲孺妻败絮自拥和王章“疾病无被,卧牛衣中,与妻诀涕泣”^①两个典故来表现自己虽贫困然不改其气节之坚持。

后山深知贫困之苦,推己及人亦写他人之悲惨生活,如其《田家》一诗则直接反映民生的疾苦:

鸡鸣人当行,犬鸣人当归。秋来公事急,出处不待时。昨夜三尺雨,
灶下已生泥。人言田家乐,尔苦人得知?

此诗为后山移颍州教授上所作,语言质朴,情感真挚,表现了诗人对农民悲惨遭遇的深切同情。第一、二句通过写农村中常见的鸡鸣犬吠来点明时间,清晨当行之时人已出门,而深夜当归之时人却未还,通过对比体现劳役之苦。第三、四句明确指出徭役之重之多,夙兴夜寐全为公事,秋天本为丰收季节却因无暇收获耕耘,稼穡之业尽废。五、六句言秋雨至使农民之家积水,灶台生泥,可见农民生活之凄惨,家中无粮而屋不挡雨。最后通过反问来表达诗人愤慨之情,都说田家的乐趣,哪知道身亲力行农民的痛苦?戛然而止,发人深省。诗人身历饥寒之苦,有切身之感,融于诗中,真切感人。

^① 班固著,颜师古注:《汉书》,卷七十六,《王章传》,中华书局,1962年版,第3238页。

后山一生政治不达,多在地方上做官,几乎没有参加实际性的政治活动。故其政治诗作较少,然其为士人,其不乏政治的敏感和关注之作。《赠二苏公》体现其对王氏新学的不满。《呜呼行》针对当灾旱赈灾之时事所作:

去年米贱家赐粟,百万官仓不余掬。青钱随赐费追呼,昔日剜创今补肉。今年夏旱秋水生。江淮转粟千里行。不应远水救近渴,空仓四壁雀不鸣。似闻为政不为费,两不相伤两相济。十年敛积用一朝,惊涛破山风动地。

任渊注此诗背景曰:“元祐初,左司谏朱光庭,奉使赈济河北,不问民户之等,一概支贷,而河北措置司,积年物斛九百万为之一空。”^①第二年旱涝均至,官府对此措手不及,无策可施,此诗正是对此事的沉痛描述。诗中通过去年钱粮的滥赐与今年难寻的情形对比,指出官员剜肉补疮、远水救近渴的短见,直接抨击赈灾官员之昏庸。对这一时事的认识和对在位者的批判体现出诗人心忧国事、情系民生的责任感。

陈师道笃于情谊,多怀念妻儿子女、与亲朋好友唱和赠别之作,体现其对亲人师友的真心实意,感人至深。他自十六岁赏识于曾巩,便对恩师识拔之情终身未忘,有“向来一瓣香,敬为曾南丰”(《观兖文忠公家六一堂图书》)之句。曾巩逝世后,其写下《妾薄命二首》表达对恩师的沉痛哀悼之情:

主家十二楼,一身当三千。古来妾薄命,事主不尽年。起舞为主寿,相送南阳阡。忍著主衣裳,为人作春妍。有声当彻天,有泪当彻泉。死者恐无知,妾身长自怜。

叶落风不起,山空花自红。捐世不待老,惠妾无其终。一死尚可忍,百岁何当穷。天地岂不宽?妾身自不容。死者如有知,杀身以相从。向来歌舞地,夜雨鸣寒蛩。

^① 《后山诗注补笺》,第55页。

后山首创以侍妾与主人之关系来言师生之深情。第一首先化鲍照《代陈思王京洛篇》中“凤楼十二重，四户八绮窗”^①及白居易《长恨歌》中“后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身”^②之句言侍妾极受主人之宠爱，接着通过起舞与送葬情景之对比，乐未至而悲已继，然后表达不事他主的忠贞之心。最后，直接抒发胸臆，哭声彻天，泪流彻泉，生死相隔，空留生者独自悲叹。第二首同样以侍妾的口吻表达主死愿舍身相从之意，先写凄惨之景以起兴，有着强烈的死亡悲哀，再言主死自己独活之悲痛寂寥，故愿“杀身以相从”。最后以景结尾，感伤之景中含无尽凄凉之情。诗人托侍妾之言表达了对恩师之逝的哀婉痛惜之情。后山还写《南丰先生挽词二首》，其主旨与《妾薄命二首》相同，从不同的侧面表达了对曾师的敬仰怀念之情，催人泪下，感人至深。正如任渊注言：“师死而遂背之，读此诗亦少知愧矣！”^③

后山与黄庭坚交往近二十年，其在生命最后阶段写的《与鲁直书》详述自己与山谷的真挚情谊。二人多有唱和赠答之作，如《和豫章公黄梅二首》、《寄豫章公三首》、《赠鲁直》等诗作，或叙与山谷交流之事，或推其才华性情，表达其对好友才大难用的愤慨和同情之意，大都感情深厚，真挚动人。苏轼、秦观及其弟秦觏均为后山挚友，酬赠之作较多，表达友人间互慰共勉之情。

师道诗中亦多描写其与亲人分别的相思怀念之作。元丰七年，其岳父郭概提点成都府路刑狱，后山因生计问题让妻儿随岳父入川，自己不能同行。临别之际写下凄恻感人的《送内》一诗：

麀麀顾其子，燕雀各有随。与子为夫妇，五年三别离。儿女岂不怀，母老妹已笄。父子各从母，可喜亦可悲。关河万里道，子去何当归。三岁不可道，白首以为期。百亩未为多，数口可无饥。吞声不敢尽，欲怨当归谁。

此诗先引类起兴，言“麀（母鹿）麀（雌獐）”犹能怜爱其子，“燕雀”亦能相随，

① 鲍照著，钱仲联增补集说校：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980年版，第150页。

② 谢思炜：《白居易诗集校注》，中华书局，2006年版，第943页。

③ 《后山诗注补笺》，第6页。

表达自己不愿与妻子分别的悲苦之情。后以数字“五”、“三”表明生活之辛酸,结婚五年而三别。接着向妻子倾诉自己未能同行之因,流露出深深的无奈之情。再用“父子各从母,可喜亦可悲”来安慰妻子和自己,即幼儿稚女从其母,自己亦跟从己母,意欲缓解一下悲哀后的气氛,实则悲痛更重。“关河”两句言此一别,未知何时能再相见。妻子则以“白首”为期,表现夫妻间的忠贞不渝的深情。接着诗人表达自己的愿望,即能有百亩之田而无口腹之饥。然而愿望只能是愿望有,在现实生活不堪一击,虽明其因,但却不能言说,只能把在嘴边的话硬吞回去,不言之言,激愤之情溢于言表。此诗语言简练,情感沉郁,对妻子的不舍之情、对父母的不忍之情以及对社会的愤慨之情在诗中融合贯穿,感人肺腑。诗人还写下《别三子》、《送外舅郭大夫概西川提刑》等诗,均为深情至性之作。

写景咏物之作为后山诗歌之最,且各种文体均好,或以咏物细腻形象,或写景生动细致,语言简雅,色彩明丽,意境优美。五律写景如:

林庐烟不起,城郭岁将穷。云日明松雪,溪山进晚风。人行图画里,
鸟度醉吟中。不尽山阴兴,天留忆戴公。(《雪后黄楼寄负山居士》)

此诗为陈师道元祐三年任徐州教授登黄楼所作。虽为赠友人负山居士张仲连之作,然前六句写登高所见景,仅最后两句带出忆友。此诗先描绘雪后登楼所见之景,黄昏林中庐屋无炊烟,城郭覆雪。一年将尽。斜阳照在松枝的积雪上,晚风吹进深山溪水之中,一幅雪后黄昏空净澄明之图画。接着由静景言及动景,人行,鸟吟,动静结合,景中有物,意趣横生,如见雪后之景,如听鸟鸣人行之声。最后反用王徽之夜访戴逵之典故,表明自己长忆张公之情。五绝如《登燕子楼》:

绿暗连村柳,红明委地花。画梁初着燕,废沼已鸣蛙。鸥没轻春水,
舟横著浅沙。相逢千岁语,犹说一枝花。

诗人登燕子楼上看到一个意趣盎然,生机无穷的自然界。村口柳树绿如

荫,花红落一地。燕子归来画横梁,蛙声于久废之沼响起。白鸥出没于水浪之间,岸边滩头横斜一扁小舟。大自然的生机勃勃在诗人敏锐的笔触中显现出来,生命的韵味顿现。

具体咏物之诗如《归雁二首》其一:

弧矢千夫志,潇湘万里秋。宁为宝箏柱,肯作置书邮。远道勤相唤。
羁怀误作愁。聊宽稻粱意,宁复网罗忧。

此诗作于元符三年秋,诗人除棣州州学教授,此时未上任。开头第一、二句指出射雁本为千夫之志,但为了躲开缙缴,北雁南飞。第三、四句形容雁行如箏柱,引用苏武借雁传书之典故,言雁之归来。第五、六句写归来雁结队而行,山遥飞远相呼结伴之情形。最后以旅雁之归来做为结尾。全诗均言雁之归,句句写雁归,句句切诗人思乡之情。

归雁、腊梅、曼陀罗花、墨梅、酴醾、海棠、水仙、柳絮、桂树、柏树等自然中的一切景物多为后山所咏,文人所爱砚、棋等物在后山诗中多有出现,甚至连蟹、鱼等所食之物也成为其笔下之物。后山写景咏物之作,善于选景写物,妙于形容,精于刻画,往往能形神兼备,然少唐人浑然天成之意境。

宋人好发议论,诗中多说理。后山诗中亦有不少抒怀言理之作,或抒发少年壮志和老年凄凉,表达自己的不同情怀。如《绝句四首》其四则抒发某些人生生活感悟,道出某种普遍性的共识,极富理趣:

书当快意读易尽,客有可人期不来。世事相违每如此,好怀百岁几回开。

此诗通过写读书与期客等生活之事表达一种人生感受:好书读起来极有味但很快就会读完,而期盼友人与自己促膝长谈却久盼未见,令人顿生失望之意。可世事多不能尽如人意,希望和现实永远处于矛盾中,一生中很难遇到真正开怀大笑的好时光。怅然之余自我安慰,人生本不如意,何必自寻烦恼?诗人从自己亲身体会言起,表达了世事不如意者居八九之共理。

陈师道诗歌内容没有苏轼那样丰富,也没黄庭坚诗的广泛,其诗中对民生和政治的关注较少,诗歌内容多从自身遭际写起,或写自己贫困生活及以“安贫”自勉;或赠别亲朋好友;或抒发日常生活之理,而更多的是通过写景咏物,与自然万物融为一体,这与其一生仅做十年之官有关,因为他有大多时间来观山水花鸟之状,察春夏秋冬之变,能够发现自然之美,颇得其神,多托物比兴,抒发自己情怀。当然后山诗中还有咏史怀古之作,如《登彭祖楼》以及谈禅论道之作。后山诗主要为个人生活历程的展现,注重内心世界的丰富,与宋人内省的特色一致。

后山诗多为人称道,时人或谓陈实胜黄,后山有“人言我语胜黄语”(《答魏衍黄预勉余作诗》)之说,可见师道诗名之盛。后山诗能取得如此高名,除却其才气外,与其广学前人、博采众长精神密不可分。“其五言古诗出入郊岛之间,意所孤诣,殆不可攀,而生硬之处,未脱江西之习。七言古诗颇学韩愈,亦间似黄庭坚而颇作蹇直。”“五言律诗佳处往往逼杜甫,而间失之僻涩。”^①

(二)诗学渊源

从诗学渊源来看,首先陈师道对黄庭坚极为倾倒,在其文中曰:“仆于诗初无诗法,然少好之,老而不厌。数以前计,及一见黄豫章,尽焚其稿而学焉。豫章以谓譬之弈焉,弟子高师一着,仅能及之,争先则后矣。仆之诗,豫章之诗也。”^②黄与陈交情二十多年,两人在生活态度和艺术追求等方面趋向一致。而黄庭坚对陈师道诗的影响主要在章法方面,方东树云:“大抵山谷所能,在句法上远。……每篇之中,每句逆接,无一是一恒人意料所及。”“山谷之妙,起无端,接无端,大笔如椽,转折如龙虎。扫弃一切,独提精要之语,每每承接处,中亘万里,不相联属,非寻常意计所及。”^③陈师道诗虽不如黄诗那样多层次,但上下句之间有着极大的跳跃性。后山亦曾言:“善为文者,因事以出奇。江河之行,顺下而已。至其触山赴谷,风转物激,然后尽天下之变。”^④如前引

① 永瑄等:《四库全书总目》,卷一百五十四,第2068页。

② 《后山居士文集》,卷十,《答秦观书》。

③ 《昭昧詹言》,卷十二,第314页。

④ 陈师道:《后山诗话》,何文焕:《历代诗话》,第309页。下引陈师道诗话皆出自此版本,不另注。

《妾薄命二首》中“起舞为主寿，相送南阳阡”通过跳跃的内容体现忧乐对比，时空的跨度，前为主人祝寿，转瞬间却成为主人送葬。节奏之快，变化之在，可谓得山谷之真传。

师道学黄，然黄庭坚实学杜甫，故后山亦学杜。明谢榛云：“陈后山曰：‘学者不由黄、韩而为老杜，则失之浅易’，此与彦周同病。”^①师道在诗话中指出“学诗当以子美为师，有规矩，故可学”。后山指出学杜之人当“体其格，高其意，炼其字，则自然有合矣。何必规规然仿像之乎？”^②可谓得杜诗之三昧。

后山学杜一方面为化杜诗或用其意。《王直方诗话》记载：洪驹父见陈无己《小放歌行》云：“不惜卷帘通一顾，怕君着眼未分明”，以为奇语，盖“通”字未尝有人道。余曰：“子岂不记老杜云‘帘户每宜通乳燕’耶？”^③可见后山学杜诗遣词用意之精。学杜之句法亦为后山学杜的另一面，黄庭坚曾称赞陈师道“作诗渊源，得老杜句法，今之诗人不能当也。”（《答王子飞书》）第一种直接借用杜句，如，杜诗“回首望松筠”（《寄张十二山人彪三十韵》），陈诗亦有“回首望松筠”（《元日》）第二为句子结构上摹仿杜诗。如杜诗“松浮欲尽不尽云，江动将崩未崩石”（《阆山歌》），陈诗“欲落未落雪迫人，将尽不尽冬压春”（《谢赵使君送乌薪》）而学习杜诗沉郁顿挫之风为陈学杜最重要的方面。《宋诗纪事》引《诗人玉屑》云：“赵章泉先生尝云：‘学诗者莫不以杜为师，然能如其师者鲜矣。句或有似之，而篇之全似者绝难得。陈后山《寄外舅郭大夫》，乃全篇之似杜者也。’”^④而其《登快哉亭》一诗得杜甫之风力：

城与青江曲，泉流乱石间。夕阳初隐地，暮霭已依山。度鸟欲何向？奔云亦自闲。登临兴不尽，稚子故须还。

全诗先直道登楼所见之景：清澈蜿蜒之江水，激荡飞溅之泉水，动静结合。接着描绘一幅山间日照之图：夕阳缓缓落下，暮霭冉冉升起，高低相对。

① 谢榛：《四溟诗话》，卷二，丁福保：《历代诗话续编》，第1158页。

② 张表臣：《珊瑚钩诗话》，卷二，何文焕：《历代诗话》，第464页。

③ 郭绍虞：《宋诗话辑佚》，第37页。

④ 厉鹗：《宋诗纪事》，卷三十三，上海古籍出版社，2008年版，第821页。

然后通过写飞鸟、奔云之悠闲自在,体现诗人恬淡自适之情,寓意深长。最后一句以游者因家事而不能尽兴来言景物之美,令人流连忘返。全诗虽不用奇字僻典,然韵味无穷,苍劲有力,故方回评曰:“全篇劲健清瘦,尾句尤幽邃,此其所以逼老杜也。”^①

后山学黄、杜外,亦学韩孟一派。陈师道《后山诗话》引黄庭坚言:“文各有体,韩以文为诗,杜以诗为文,故不工尔”,对韩文有所不满,然其七古受韩愈影响较为明显,多体现雄劲峭拔之风,如其《奉陪内翰二丈醴泉避暑》、《题明发高轩过图》等诗多化韩句。《王直方诗话》指出“有人云,陈无己‘闭门十日雨’,即是退之‘长安闭门三日雪’。余以为作诗者容有意思相犯,亦不必为病,但不可太甚耳。”^②可见后山诗对韩诗的继承。而后山一生贫困但耿介,经历与孟郊相似,且均以苦吟著称,这些原因使得他的诗风有着相近之处,尤其体现在其写饥寒之苦的诗作中。如陈诗的“老身曲直不足言,冷窗冻壁作春温”(《谢赵使君送乌薪》)则有意借用孟郊“暖得曲身成直身”(《答友人赠炭》)之意。陈、孟两人不仅在诗歌内容上多写其贫困苦寒的生活状况,而且在艺术技巧上均以“苦吟”著称。孟郊作诗力避害圆俗,且多有怪异新奇的景象入诗。而“闭门造句”亦为陈师道艺术上追求炼字精工的表现,《朱子语类》卷一百四十记载:“无己平时出行,觉有诗思,即急归拥被,卧而思之,呻吟如病者,或累日而后起,真是闭门觅句。”^③可见其用思之深。

后山艺术视野较为开阔,其学杜、黄、韩、孟等人之长,博采众家且兼容并收,并在此基础上自我创造,形成“后山体”。严羽在《沧浪诗话·诗体》中言:“以人而论,则有后山体。”且有小注:“后山本学杜,其语似之者但数篇,他或似而不全,又其他则本其自体耳。”^④即后山虽学前人,但仍自创一体。

(三)诗歌艺术特色

首先,后山诗均为其生活和心声的真实记录,情感真切。陈师道极重真

① 《瀛奎律髓汇评》,卷一,第17页。

② 《宋诗话辑佚》,第39页。

③ 《宋诗纪事》引,第819页。

④ 《沧浪诗话校释》,第58—59页。

情,把虚伪视为诗歌的大忌,认为“士莫患于伪”(《章善序》),“孰知文有忌,情至自生哀”(《寒夜》)。后山之诗作往往从真情至性中流出,感人至深。宋人陈振孙称后山诗“真趣自然”^①,清人卢文弨《后山诗注跋》亦指出:“后山之诗,于淡泊中醺醺乎有醇味。其境皆真境,其情皆真情,故能引人之情,相与流连往复,而不能自己。”^②故师道诗无论是写清贫生活,还是写景咏物之作都从自己的真情实感出发,打动读者心扉,尤以赠别亲友之诗感人至深。前文虽已多见,在此另举其《示三子》一诗:

去远即相忘,归近不可忍。儿女已在眼,眉目略不省。喜极不得语,泪尽方一哂。了知不是梦,忽忽心未稳。

元丰七年,因家贫师道与妻子分别,可谓痛辱之举,其在当时作《别三子》云:“夫妇死同穴,父子贫贱离。天下宁有此?昔闻今见之。”感叹夫妻离别,骨肉分离。而元祐二年,诗人得任徐州教授,故接妻子回来。此诗即诗人闻亲人将至内心激动而作。第一、二句写诗人接到妻子回来的消息后的心情,即分隔两地,相见无期,思念之情反而变淡,而当妻子真正归来时,相见在眼,压抑已久的思念之情似乎不受控制般涌出。通过今昔和远近心情的对比,抒发了浓浓的亲情。“去远”的背后是对相见无期的深深绝望,而今希望就在眼前,情感一触即发。第三、四句写儿女初见的情形,因多年不见,儿女的面目已非记忆中的模样,寓有骨肉几成陌路之感。第五、六句即言见面后的复杂心情,喜悲交杂。久别重逢,思及当年的别离和别后的一切,不能不令人落泪,千言万言不知从何说起。然而此刻真实在眼前,喜极而哭。“哂”字更是表现出自己情感的转变,刻画入微。最后两句指出虽然相见,但仿佛仍在梦中,不相信事实真实的发生,心中依旧不安。这种相逢的场面在梦中多次出现,害怕醒来只是梦一场。在这不断的怀疑中曲折地表现了深深的思念之情,与晏几道《鹧鸪天》中“今宵剩把银

① 陈振孙著,徐小蛮、顾美华点校:《直斋书录解题》,卷二十,第593页。

② 卢文弨:《抱经堂文集》,卷十三,《丛书集成初编》,第188页。

缸照,犹恐相逢是梦中”意境类似。此诗全用白描,直抒胸臆,造语质朴浑厚,无矫造之气,写得自然真切,未加雕饰,却感人肺腑,主要在于诗人情感走势,话语全从肺腑流出。

其次,后山诗炼字造句精工。后山承杜甫“语不惊人死不休”之精神(《江上值水如海势聊短述》),极重炼字。如《春怀示邻里》中“雷动蜂巢趁两衙”之“趁”,《登快哉亭》“暮霭已依山”之“依”等,着此一字,境界完全不同,均为炼字之经典。陈师道造句追求语简而益工、语少而意广。故其好压缩别人的诗句入诗。如杜甫有“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”句(《登高》),陈诗缩成“落木无边江不尽”(《次韵李节推九日登南山》)等。陈诗力图以简洁的句子包含丰富的内涵,如《送内》诗中有二句写道:“父子各从母,可喜亦可悲”。一方面言自己无力养活妻子儿女,只好把他们寄养到岳父家,儿女从其母;另一方面言自己留下侍奉老母,从己母。五字把两方面的事都说得清楚明白,如此安排,喜的是儿女能随其母,自己亦能孝敬母亲,然而可悲的全家骨肉分离,夫妻分别,父子相离。如此复杂的事情和心理活动仅用十字叙述,不得不令人佩服其造句之精,用思之深。元人刘埙曾说后山之诗:“凡此语皆语短而意长,若他人必费尽多少言语摹写,此独简洁峻峭,而悠然深味,不见其际,正得费长房缩地之法,虽寻丈之间,固自有万里山河之势。”^①可见其对炼字造句精工的讲究。

最后,后山诗表现为朴拙之风。后山主张写诗“以俗为雅”。同时,后山诗中多运用俗言俚语,如《鸡肋编》云:“陈无己诗,亦多用一时俚语,如‘昔日’云云。”^②《呜呼行》中“不应远水救近渴,空仓四壁雀不鸣。”中“远水救近渴”为唐宋以来的谚语。这与黄庭坚以俗语民谣入诗同。然而其对黄诗亦指出“过于出奇”,故虽继承黄庭坚追求生新之精神而走向“朴拙”的独特诗风,主要以朴质平淡为特征,即其论诗所言“宁拙毋巧,宁朴毋华”与梅尧臣的“枯淡”、欧阳修的“平淡”、苏轼的“质而实绮,癯而实腴”“外枯而中膏,似淡而实美”等追求一致。这种“朴拙”并非淡而无味,流于枯索,而是语言自然流畅,

① 刘埙:《隐居通议》,卷八,文渊阁《四库全书》。

② 《宋诗纪事》,卷三十三引,第823页。

而内蕴深沉,意境圆融,于平淡中见深厚。如《送吴先生谒惠州苏副使》一诗:

闻名欣识面,异好有同功。我亦惭吾子,人谁恕此公? 百年双白鬓,
万里一秋风。为说任安在,依然一秃翁。

此诗题目中的吴先生为苏轼一位崇拜者吴远游,准备到惠州拜见东坡,故师道以此诗寄之。第一句化用杜甫《奉赠韦左丞丈二十二韵》中“李邕求识面”之意,言吴闻东坡之句,故愿见其面。第二句言吴与自己虽不同但均倾慕贤义。第三句写吴能千里去看望苏轼,而自己却不能与之同行,愧对吴生之义和苏公之恩,通过对比表现自己未行的沉重心情。第四句则运用反问表达对苏轼遭遇的愤慨之情。第五句又化杜甫《戏题上汉中王》“百年双白鬓,一别五秋萤”句,“百年”概况一生,而“双”表明既写苏轼又言己,勾画出两位苍老而孤独的形象。第六句暗用杜甫“瞿塘峡口曲江头,万里风烟接素秋”之意(《秋兴八首》其六)，“百年”言时间,而“万里”指空间,历经百年,相隔万里,时空虽变,然两人心心相印,如秋风吹万里而无间般,显出情谊之坚。第七句运用任安卫青之典故,托秋风寄言苏轼,如任安受卫青之恩而终不事他人般,吾亦不负公恩,表明其心迹。最后一句刻画出一位虽秃头,然不改其志,昂然挺立之老翁。全诗既化用杜诗,又运用典故,然均不着痕迹,语言通俗明晓,然情感真挚深厚,意境深沉处而不粘滞,形象鲜明而境界尽现,似平淡而意境无穷。所以说“拙朴”实是在深得艺术真谛,熟练掌握技巧后返朴归真而呈现的一种境界。正如罗大经《鹤林玉露》云:“诗惟拙句最难,至于拙则浑然天成,工巧不足言矣。”^①后山诗中多体现其“朴拙”之风,其《春怀示邻里》一诗取风翻蛛网、雷动蜂巢意象来表现春天的生机,足见朴拙之趣,余味无穷。而方回评后山《元日》一诗云:“读后山诗,若以色见,以声音求,是行邪道,不见如来。全是骨,全是味,不可与拈花簇叶者相较量也。”^②

所以说,陈师道的“后山体”以真情入诗,注重炼字造用之工,从而达到

① 谢榛:《四溟诗话》,卷一引,《历代诗话续编》,第1141页。

② 《瀛奎律髓汇评》,卷十六,第577页。

“朴拙”之境,于苏黄诗外自成一家。当然后山有时过于追求简炼,结果把诗句过于压缩而导致语意破碎,如其“冥冥尘外趣,稍稍眼中稀”(《秋怀示黄预》)一句注者多不解。或因刻意追求朴拙,而少情感流于平浅。如其《九月九日魏衍见过》一诗中无鲜明艺术形象又少内涵,而寡然无味。

后山诗生前已具盛名,苏轼、黄庭坚对其诗多加称赞,“陈侯大雅姿,四壁不治第……唯有文字工,万古抱根柢。”(黄庭坚《次韵秦觏过陈无己书院观鄙句之作》)南宋爱国诗人陆游《跋后山居士长短句》云:“陈无己诗妙天下。”^①戴复古在《论诗十绝》中赞曰:“文章随世作低昂,变尽风骚到晚唐。举世吟哦推李杜,时人不识有陈黄。”^②王直方、吕本中、刘后村对其诗评价尤高。时人多习其诗。在宋代影响很大。明人虽多鄙薄宋诗,但后山诗亦有回响。清人对宋诗整理,故后山诗重新被认识,学习后山诗的人也相应增多。总的来说,陈师道对后世的影响虽不及欧、王、苏、黄等人,然其自成风格的“后山体”还是代有传人,值得我们重视的。

三、曾几的诗歌成就

曾几,字吉甫,号茶山居士。赣州(今江西赣州市)人。其以江西诸老的继承者自居:“老杜诗家初祖,涪翁句法曹溪,尚论渊源师友,他时派列江西。”(《李商叟秀才求斋名于王无渤,以“养源”名之,求诗》三首之二)^③推崇杜、黄,指出:“华宗有后山,句律严七五。豫章乃其师,工部以为祖。”(《次陈少卿见赠韵》)“工部百世祖,涪翁一灯传”(《东轩小室即事五首》之四),希望以二人为榜样,以期能“他时派列江西”。其从学于江西诗派人韩驹,其《挽韩子苍待制》诗云:“忽惊地下修文去,太息门边问字谁”。并以韩驹弟子自居,可知江西诗风对其的影响。

曾几前期的诗歌大部分为抒发个人情怀之作,多似江西诗法,刻意炼字、务求生新,且学黄庭坚七律之体,据统计,曾几《茶山集》中共有 146 首七律,其中约有三分之一是拗体。

① 陆游:《渭南文集》,中华书局,1979 年版,第 1604 页。

② 吴之振:《宋诗钞》,上海古籍出版社,1993 年影印本。

③ 曾几:《茶山集》,卷七,《丛书集成初编》,第 87 页。下录曾几诗皆出自此版本,只标篇名,不另注。

两宋之际,金兵南侵对文人的生活产生了深远的影响,促使诗人从个人的书斋生活中走出来,经历流离失所,辗转漂泊的生活,接触到现实社会内容,故诗歌创作的题材有所扩大。靖康之乱后,面对山河破碎,个人飘摇的情形,曾几诗歌中也出现不少写时事政事之作,表达诗人忧时伤世之情,如《寓居吴兴》:

相对真成泣楚囚,遂无末策到神州。但知绕树如飞鹊,不解营巢似拙鸠。江北江南犹断绝,秋风秋雨敢淹留?低回又作荆州梦,落日孤云始欲愁。

此诗为曾几客居吴兴时所写,首联暗用《世说新语·言语》典故:“过江诸人,每至美日,辄相邀新亭,藉卉饮宴。周侯中坐而叹曰:‘风景不殊,正自有山河之异!’皆相视流泪。唯王丞相愀然变色曰:‘当共戮力王室,克复神州,何至作楚囚相对!’”^①以东晋王朝比南宋偏安之势,感叹徒作楚囚而无计可施的悲痛苦怀。颌联又化有曹操《短歌行》“月明星稀,乌鹊南飞。绕树三匝,何枝可依”^②来说明自己的流离失所的处境,如绕树之鹊无所栖处,又用拙鸠不善营巢之事表明自己不懂营私之习性。颈联写景抒情,先言江南江北对峙之局面,再写秋风秋雨,营造出一种辗转奔波、去留无计的凄凉氛围。尾联用王粲离开长安,至荆州依刘表之事,表明自己无路可归之处境,化用李白《送友人》“浮云游子意,落日故人情”^③之句,以孤云自喻,无依无靠,愁出文出。全诗身世国事相渗透,情感伤感低沉,极具艺术感染力。

金兵南渡后,曾几诗风发生了很大的变化,曾几受吕本中影响很大。晚年曾在《东莱先生诗集后序》中回忆自己向吕本中请教句律的情况,不仅极其赞与吕本中“活法说”,且成为积极的实践者。通过对吕本中的“活法”的实践,在吕本中流动圆美的风格上形成自己以轻快活泼、清淡流畅为主的诗歌风格,体现在用语自然,无奇字僻文;少用典故,自然妥帖;声调委婉,音节和

① 刘义庆著,沈海波评注:《世说新语》,中华书局,2007年版,第21页。

② 曹操:《曹操集》,中华书局,1974年版,第5页。

③ 李白著,王琦注:《李太白全集》,中华书局,1999年版,第837页。

谐,整体上呈现出轻快流动之风。如其:

不逐春风去,仍当夏日长。一双还一只,能白或能黄。恋恋不能已,
翩翩空自狂。计功归实用,终自愧蜂房。(《蛱蝶》)

梅子黄时日日晴,小溪泛尽却山行。绿阴不减来时路,添得黄鹂四
五声。(《三衢道中》)

第一首诗如同随口而说之言,然而用语的浅近自然恰到好处,尤其是中间两联把夏日里几只上下翻飞而恋恋不舍的蝴蝶描绘得活灵活现,跃然纸上,刻画得极其细腻逼真。全诗语言平易轻快,形象鲜明活泼,充分体现出曾几诗歌轻快活泼之风。故方回评此诗“自然轻快,近杨诚斋”。^①

第二首诗为后人极为称道之作,初看无规矩法度,用语平易近口语,然细加口味,耐人寻味。全诗平易近于口语,活泼近于民歌。第一句点明季候天气,正值江南初夏之时,与柳宗元《梅雨》:“梅实迎时雨”^②与赵师秀《约客》:“黄梅时节家家雨”^③不同,此时黄梅季节“日日晴”,为下文写旅途风物作铺垫。第二句点明地点,即在“道中”,接着叙述行程,先泛舟而上,然后舍舟登陆,“却”字透露出诗人由水路转陆路的喜悦之情。第三、四句写所见所闻,不写“来时路”之景物,而是通过此时路的对比顺便提及,突出回程的新鲜体会。路边绿阴夹道,不改来时景,却平添了几声黄鹂清脆的叫声。其实在山路上看到绿树成荫,听到黄鹂啼叫本是一件极为平常的事,然而在诗人的笔下却极具诗趣。此诗用语自然,未用典故,看似平淡无奇,然却余味无穷,这正是曾几清新活泼诗风的具体表现。

曾几的诗自南宋后就毁誉不一,誉之者称其诗无一不好,毁之者则谓其诗粗鄙,笔气羸弱。平实而论,曾几诗才力显然不及杜、黄,诗的内容也不及二陈,诗风有时会失之浅近。然其接受吕本中的“活法”说,在实践中进行创新,在江西诗派袭旧成风外形成自己轻快流动诗风,在后期江西诗派中占有

① 《瀛奎律髓汇评》,卷二十七,第1173页。

② 柳宗元:《柳宗元集》,中华书局,1979年版,第1237页。

③ 吴之振:《宋诗钞·清苑斋诗钞》,上海古籍出版社,1993年影印本。

重要的地位,陆游和杨万里都受其影响。

唐诗盛国之后,宋人又开辟了属于自己的诗歌王朝,唐宋诗各具特点。苏轼、黄庭坚则是宋诗的两座高峰。苏轼才高八斗,风格不拘一格,其诗虽有宋诗的特点,亦不乏唐诗之风,而黄庭坚诗具有典型的宋诗特点,如多议论,重意理,好奇尚硬等,且黄庭坚在诗法、句法等方面总结出一系列完整的诗学理论,为后学之士学诗提供了有效的学习途径,故不少后学之士以黄庭坚为首,学习其作诗之法,形成江西诗派,成为宋诗的典型代表之一。

江西诗派多数成员把杜诗尊为最高的诗学典范,且学杜当作自己一生追求。黄庭坚一生推尊杜甫,并号召学杜,曰:“杜子美一生穷饿,作诗数千篇,与日月争光”(《题韩忠献诗杜正献草书》)。陈师道在《后山诗话》中也指出:“学诗当以子美为师”。而黄庭坚在具体写法上强调“无一字无来处”“夺胎换骨”“点铁成金”“以故为新”等要求,更是被奉为江西诗派的圭臬。“无一字无来处”即追求字字有出处,体现宋人以才学为诗的倾向。“夺胎换骨”、“点铁成金”之法,旨在承前人之辞或意。“以故为新”之法,一方面体现在江西诗派的诗学主张中,另一方面则表现为其诗风的整体风格。江西诗派并不是一个固定不变的宗派,其成员不断地增加与发展,且因时代和成员个性的不同,其诗学主张与创作也处于不断变化的过程,其重要作家的诗风各异,自成一体。正如黄庭坚在文中称王定国:“其作诗及它文章,不守近世师儒绳尺,规摹远大,必有为而后作,欲以长雄一世。虽未尽如意,要不随人后,至其合处,便不减古人。”(《王定国文集序》)陈师道亦在提倡学习前人经验的基础上,强调作诗要“自得”,如他指出“世谓黎为模画手,一点画不出前人。谓王为转般仓,致无赢余,但有所欠。以其因人成能,无自得也。”^①批评王无咎与黎宗孟不知变新。

江西诗派的创作因大部分后人学黄之皮毛,缺少黄之学识与才气,同时对其的诗学思想与主张没有全面与深入的探索,片面地追求具体的技法要求,而忽略了思想基础和黄庭坚追求新变的主张,江西诗派多数人的创作最

① 陈师道著,李伟国校点:《后山谈丛》,卷一,上海古籍出版社,1989年版,第7页。

终出现了许多弊端,正如严羽《沧浪诗话·诗辨》中所言:“近代诸公乃作奇特解会,遂以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗。夫岂不工,终非古人之诗也,盖于一唱三叹之音有所歉焉。且其作多务使事,不问兴致,用字必有来历,押韵必有出处,读之反复终篇,不知着到何处。其末流甚者叫噪怒张,殊乖忠厚之风,殆以骂詈为诗。诗而至此,可谓一厄也。……至东坡、山谷始自出己意以为诗,唐人之风变矣。山谷用工尤为深刻,其后法席盛行,海内称为江西宗派。”^①其实这也正是黄庭坚所不赞同的为诗之法,其在《答王观得书》一文中指出:“好作奇语,自是文章病,但当以理为主,理得而辞顺,文章自然出群拔萃。”《苕溪渔隐丛话》中引黄语:“诗文不可凿空强作,待境而生,便自工耳。”^②可见,在黄庭坚看来,诗文追求新奇应以浑厚的思想为基础。然而不少学者仅从技巧上追求,而忽略了思想方面的要求,虽然打着黄庭坚的旗号,却已经沦为末流,仅纯粹地追求所谓的技巧,喜好选僻典,用生词,押险韵等,无视思想根本,甚至走向了完全的模拟与剽窃,完全丧失了黄诗的精髓,导致对形式的绝对追求,为后人所诟。其实江西诗人中有见识之人也感觉到了,并开始进行自我反省和寻找解决的方法,如吕本中在《与曾吉甫论诗第二帖》中指出:“近世江西之学者,虽左规右矩,不遗余力,而往往不知出此,故百尺竿头,不能更进一步,亦失山谷之旨也。”^③他们开始探索着把黄、陈诗原来的一些主张发掘出来,运用“以故为新”之法,开始不断的变新,到南宋吕本中、曾几时,提出了有名的“活法”之说,诗歌也开始反映现实生活,不再是文人斗技逞才之技巧形式化的体现。

随着江西诗派发展中弊端的显现,后人对江西诗派的批评和否定也不少,如王若虚曾指责江西诗派“点铁成金”与“夺胎换骨”之法:“以予观之,特剽窃之黠者耳。”^④而运用这种方法写出的诗是:“辅张学问以为富,点化陈腐以为新,而浑然天成,如肺肝中流出者,不足也。”^⑤清人钱谦益亦曰:“其病有

① 《沧浪诗话校释》,第26—27页。

② 《苕溪渔隐丛话》,前集卷四十七,第320页。

③ 《苕溪渔隐丛话》,前集卷四十九,第333页。

④ 王若虚:《滹南诗话》,卷三,丁福保:《历代诗话续编》,第523页。

⑤ 王若虚:《滹南诗话》,卷二,丁福保:《历代诗话续编》,第518页。

三:曰僦,曰剽,曰奴。”^①等。虽然后人对江西诗派的批评较多,但作为一个颇具特色诗歌流派,其对后世的影响较大,笼罩整个南宋诗坛,人们对江西诗派的学习者代不乏人,当时的诗人均不可避免地受到其诗风的影响。正如孙觌在《西山文集·序》中说道:“元祐中,豫章黄鲁直独以诗鸣。当是时,江右人学诗者皆自黄氏。至靖康、建炎间,鲁直之甥徐师川、二洪,(驹父、玉父。)皆以诗人进居从官大臣之列,一时学士大夫向慕,作为江西宗派。如佛氏传心,推次甲乙,绘而为图。凡挂一名其中,有荣辉焉。”^②著名的诗人陆游、杨万里都曾向江西诗派学习,杨万里更被视为江西诗派成员。而即使是反对江西诗派最激烈的严羽也受到江西诗派的影响。南宋末期出现了主张学习晚唐的四灵诗派和不满于江西诗派的江湖诗派,江湖诗派虽有掩盖江西诗派之势,但最终却也无法与江西诗派抗衡。江西诗派在南宋末期开始呈现出衰败的迹象,影响虽逐渐减弱,但余波一直延及清代的同光体诗人。

江西派诗人大多未学到黄庭坚诗学理论的根本,忽略诗歌的思想,多从形式出发,以技巧为工,所以江西诗派对后人的影响主要体现在诗歌的艺术形式上,如晚清的宋诗派和同光体也主要是学习江西诗派的某些艺术特色,而批评家关注的主要也是艺术方面的成败得失,但从另一方面而言,江西诗派对具体技法的追求,可以扩大语言的内涵量,力求避陈去俗,推陈出新方法运用,从而增加新奇和陌生感,对诗歌的创作也有积极的影响,对宋诗形成自己不同于唐诗的风格也是努力的尝试和探索,正如莫砺锋所说:“从艺术形式的角度来看,江西诗派是很有特色的诗歌流派,它是古典诗歌发展到宋诗这个阶段时的重要环节,它的产生和发展,标志着宋诗彻底地突破了唐诗的藩篱而形成了自己的独特艺术风貌。”^③

① 钱谦益著,钱曾笺注:《牧斋初学集》,卷三十二,《郑孔肩文集序》,上海古籍出版社,1985年版,第930页。

② 曾枣庄、刘琳:《全宋文》,第160册,卷三四七六,第318页。

③ 莫砺锋:《江西诗派研究》,齐鲁书社,1986年版,第268—269页。

第七章 苏门诗人与词人

在北宋中后期的文坛上,苏轼继欧阳修之后主盟文坛,他有着传承“斯文”的自觉意识,重视奖拔和培养人才,其《答李昭玘书》中云:“如黄庭坚鲁直、晁补之无咎、秦观太虚、张耒文潜之流,皆世未之知,而轼独先知之。”^①因此在他身边形成了一个规模颇为可观的文人群体,其中最有名的是张耒、秦观、黄庭坚和晁补之,号称“苏门四学士”,加上李廌和陈师道,又称之为“苏门六君子”。其后又有所谓“后苏门四学士”的李格非、廖正一、李禧、董荣。此外,还有李之仪、张舜民、孔文仲兄弟等。明胡应麟在其《诗薮·杂编》之卷五中更具列为二十三人^②。“苏门”文人是北宋最为重要的文人群体之一,萌芽于熙丰而成立于元祐,通过出色的诗词创作,造就了元祐时期的文学辉煌。以四学士为代表的苏门文人元祐期间或入学官,或居馆职,公职之余,雅集酬唱,形成一时文事之盛。汪藻《呻吟集序》云:“元祐初,异人辈出,盖本朝文物全盛之时也”^③。张耒在《祭晁无咎文》中,回忆任职馆阁时期,同晁补之等苏门弟子唱和交游的愉快情景,有云:“契阔积年,俱职太学,并试玉堂,同升馆阁。读书饮酒,两各壮年,意气豪盛,自以无前。”^④苏门文人初以文学而交游,结下了深厚的友谊,最后逐渐形成了较为一致的政治观念和思想倾向。

① 苏轼著,孔凡礼点校:《苏轼文集》,卷四十九,中华书局,1986年版,第1439页,下引苏轼文均出自此版本,不另注。

② 其中有:黄鲁直、秦少游、陈无己、晁无咎、张文潜、唐子西、李芳叔、赵德麟、秦少章、毛泽民、苏养直、邢惇夫、晁以道、晁之道、李文叔、晁伯宇、马子才、廖明略、王定国、王子立、潘大观、潘邠老、姜君弼。

③ 汪藻:《浮溪集》,卷十七,《丛书集成初编》,第197页。

④ 张耒:《张耒集》,卷五十八,中华书局,1990年版,第870页。

第一节 苏门诗人的共同艺术追求

王水照《“苏门”的性质和特征》一文对“苏门”作了以下的论述：

“苏门”是以交往为联结纽带的松散的文人群体。它经历了先由个别交游到最后聚集于苏轼门下的自然发展过程，形成了以苏轼为核心，“四学士”、“六君子”为骨干的不同层次的人才结构网络，并逐渐成为政治上自立自新、学术思想上独立思考、文学艺术上自由创造的一个集合体。^①

他认为，“苏门”的正式确立与“元祐党争”有很密切的关系。元祐时期，苏轼及其门人批判王安石新学，反对思想和文化专制，他们提出了一个重要原则：多元性和多样性是发展学术文化的必要前提，提倡独立思考、提倡人格自由，这对元祐文学高潮的形成起到了直接的推动作用。

苏轼虽乐于接引后学、举荐人才，但有自己的原则，这对形成苏门的共同倾向有着决定性的作用。他在《与李方叔书》中写道：

君子之知人，务相勉于道，不务相引于利也。……不愿足下丰于财而廉于德也。若进退之际，不甚慎静，则于定命不能有毫发增益，而于道德有丘山之损矣。古之君子，贵贱相因，先后相援，固多矣。轼非敢废此道，平生相知心，所谓贤者则于稠人中誉之，或因其言以考其实，实至而名随之，名不可掩，其自为世用，理势固然，非力致也。

他在写给毛滂的信中又说：

世间唯名实不可欺。文章如金玉，各有定价，先后进相吸引，因其言

^① 王水照：《苏轼研究》，河北教育出版社，1999年版，第40页。

以信于世,则有之矣。至其品目高下,盖付之众口,决非一夫所能抑扬。轼于黄鲁直、张文潜辈数子,特先识之耳,始诵其文,盖疑信者相半,久乃自定,翕然称之,轼岂能为之轻重哉!非独轼如此,虽向之先辈,亦不过如此也。(《答毛泽民七首》其一)

由此可以看出,苏轼汲引人才的几个原则,第一,君子知人,相勉于道,注重道德修养,尤其是在进退之际的操守把持;第二,讲求名实相符,实至名归。

受苏轼精神品质的感召,苏门文人普遍追求道德的完善和人格的独立。这种追求融合了儒释道三家的价值观,在入世时以天下为己任,有着强烈的政治责任感,秉持气节,甚至不顾自身安危而犯颜进谏;在遭贬谪时,或能君子固穷,以道自娱,或能超脱逍遥,随缘自得。苏辙《历代论·并引》写道:

予少而力学。先君,予师也。亡兄子瞻,予师友也。父兄之学,皆以古今成败得失为议论之要。以为士生于世,治气养心,无恶于身,推是以施之人,不为苟生也。不幸不用,犹当以其所知,著之翰墨,使人有闻焉。予既壮而仕,仕宦之余,未尝废书……心之所嗜,不能自己。

苏轼在苏门文人党争遭贬之后写信给山谷安慰并鼓励说:

即日想已达黔中,不审起居何如,土风何似?或云大率似长沙,审尔,亦不甚恶也。惠州已久安之矣。度黔,亦无不可处之道也。……子由得书,甚能有味于枯槁也。文潜在宣极安,少游谪居甚自得,淳父亦然,皆可喜。(《答黄鲁直五首》其四)

苏门诗人在贬谪时期也有不少唱和的作品,于患难中相勉互励。他们在贬谪的艰难困苦中始终坚持儒家君子之操守,以气节相激励,终身追随苏轼而不改其立场,成为北宋后期士风衰颓中的特出者。

苏轼虽然文学成就极高,但他从来反对王安石那样的“使人同己”,而是鼓励每个人根据自己的个性,充分施展艺术才华,形成艺术上的独特风格。

“东坡之主诗盟，不专宗某一古人，乃兼重才气，任人个性自由发展，绝不加限制，又绝不以体裁不同而互相攻驳，故苏派诗人各具面目；其所以名曰东坡诗派者，诸人并受东坡之指点与影响耳。”^①就苏轼自己的创作来说，他早年学刘禹锡、白居易，中期学欧阳修，晚年喜陶潜、柳宗元和韦应物，其才气与李白相似，又佩服杜甫的学力，自己则才高力大，无所不举，终于自成一体，而其门人则“大率各得东坡之一偏，如张耒之学白，无咎之近陶，秦观、文同之似韦，唐庚、经父、山谷之从杜，而复各带些许古文诗气味，此其所以成为苏派也”^②。

元祐年间，苏轼、苏辙两兄弟及“苏门四学士”等人会聚京师，唱和成为他们之间日常活动之一，在唱和中，他们充分展示才气，创作诗歌，留下了数量非常可观的唱和诗唱和时赓和逞才，一方面造成了诗歌押韵、用典等方面的新怪倾向，有时出现文意割裂的现象；另一方面则激发诗人钻研诗艺，寻求创新，对元祐诗坛的繁荣起到了一定的促进作用。

从宋诗独特风格形成来言，杜甫、韩愈、白居易等虽有开启之功，确立宋诗风格的是梅尧臣、苏舜钦、欧阳修、王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道等人，而宋诗的高峰也正是在上述诗人活跃的时期为庆历、元祐年间。庆历是宋调初步形成的时期，诗人之作风格上各有特色、百花齐放，诗歌观念、审美精神上形成较为一致的新特征，如追求意新语工，注重思深笔曲等等；以“苏门”为主的元祐诗人则进一步发展和确立了这些特征，从而最终形成与唐音分标异帜的诗歌风貌。在句法、押韵、用典等方面求新求奇，诗歌内容则以抒发情怀为主，同时大量描写社会生活的方方面面，通过高雅的情趣将日常生活诗意化，做到了以俗为雅。题材以日常生活琐事和题画诗为主，如读书、品画、听琴、玩碑、弄帖、访旧、吊古等人文意象经常出现于他们的诗中，远远大于观月、听雨、赏花、弄水等自然意象的描写。他们在诗中不仅以丰富的人文世界为主，笔下自然意象的也呈现出人文人倾向。在写日常生活题材的宋诗中，又时常夹杂着“言志”议论的成分，诗人或表达自己孤傲高洁的精神世界，或与君子之交以道德相砥砺的风范。虽然，诗中虽然很少直接有题为“咏怀”、“感遇”

① 梁昆：《宋诗派别论》，商务印书馆，1938年版，第65页。

② 梁昆：《宋诗派别论》，第73页。

一类的作品,但从日常题材中仍然可以感受到较为鲜明的“尚意”特色。

苏门文士都有相似的身世和经历,政治态度大致相同,宦海沉浮也几乎同起同落。他们在文学创作的道路上孜孜以求,在文学的各个领域中都颇有建树,为当时所重,也为后代所仰慕。

第二节 苏辙的诗歌主张与创作特色

苏辙(1039—1112),字子由,一字同叔,眉州眉山人。仁宗嘉祐二年(1057)与其兄苏轼同登进士。不久因母丧,返乡服孝。嘉祐六年与苏轼同中制举科。后因“奏乞养亲”未任官职,熙宁二年(1069),入制置三司条例司。熙宁三年,上书神宗,反对王安石新法。熙宁五年,出为河南推官。元丰二年(1079),因兄苏轼“乌台诗案”牵连,被贬为监筠州盐酒税。元丰八年,旧党执政,被召回,任秘书省校书郎、右司谏,起居郎,迁中书舍人、户部侍郎等。哲宗元祐四年(1089)任吏部尚书,出使契丹,后任御史中丞。元祐六年,拜为尚书右丞、门下侍郎,执掌朝政,故世称苏黄门。元祐八年,哲宗执政,新党重新启用。绍圣元年(1094),上书反对时政,出知汝州、袁州,责授化州别驾、雷州安置,后又贬循州等地。崇宁三年(1104),定居颍川,过田园隐逸生活,筑室曰“遗老斋”,自号“颍滨遗老”,以读书参禅为事。大观二年(1108),迁中大夫。政和二年(1112)卒。死后追复端明殿学士,谥文定。

苏辙与父兄全称“三苏”,为唐宋八大家之一。他一生著述甚丰,诗歌二千余首,文千余篇,不过其诗在苏轼天纵笔力的映衬下,文采和才气都显得相对逊色。他的性格沉静淡泊。中年后信仰佛禅,又通老庄之学,内心更为静寂。早年诗作多写生活小事,咏物写景,与苏轼唱和之作较多。风格比较淳朴,文采稍逊。晚年退居颍川,多抒写个人生活感受之作,有一些反应现实生活的内容,艺术成就超过早期,不少作品意境闲澹,情趣悠远。

苏辙著有《栞城集》,包括《后集》、《三集》,共84卷。又有《栞城应诏集》12卷。此外尚有《诗集传》二十卷、《春秋集解》十二卷、《古史》六十卷、《龙川略志》十卷、《龙川别志》二卷、《老子解》二卷、《论语拾遗》一卷、《孟子解》一卷等著作,颇能展现苏辙在学术上的治学取向及成就。

一、苏辙的诗歌主张

苏辙文学理论中颇有特色的是文气说。以“气”论物论人论文，是苏辙思想的一个重要构成。在《进策五道》（第五道）中，他说：

神者何也？物之精华果锐之气也。精华果锐之气，其在物也，烨然而有光，确然而能坚。是气也，亡则物皆枵然无所用之。夫是气也，时叩而存之，则日长而不衰；置而不知求，则脱去而不居。是气也，物莫不有也，而人为甚。《孟子》有言曰：“人之日夜之所息，与平坦之气，昼日之所为，有以枵亡之矣。枵之反覆，则其夜气不足以存。”夫夜气者，所谓精华果锐之气也。天下乱，则君子有以自养而全之；而天下治，则天子养之以求其用。今朝廷之精明、战阵之勇力、狱讼之所以能尽其情、而钱谷之所以能治其要、处天下之纷纭而物莫能乱者，皆是气之所为也。……盖尝闻之，善用兵者，虽匹夫之贱，亦莫不养其气，然后求其用。方其未战也，使之投石超距以致其勇，故其后遇敌而不惧，见难而效死。何者？气盛故也。^①

他认为万物之所以有“神”，在于具有内在的“精华果锐之气”，一种精粹纯真、强而有力的精神力量，并认为这种“气”是可以“存之”、可以“求”之的。接着从物之气论到人之气，并且把“气”的作用与现实的政治、军事、司法、财政等治乱联系起来。在《北狄论》文中，他又具体地论证了“气”为战守之要：“盖所以战者，气也；所以不战者，气之畜也；战而后守者，气之余也。古之不战者，养其气而不伤。今之士不战，而气已尽矣，此天下之所大忧者也。”（《栾城应诏集》卷五）所以人要善养其所，并且尽其所用。

很自然地，苏辙把养气说延伸到了文学创作领域，他在《上枢密韩太尉书》中说道：

辙生好为文，思之至深，以为文者，气之所形，然文不可以学而能，气

^① 苏辙：《苏辙集》，中华书局，1990年版，第1297页。下引苏辙诗文均出自此版本，不另注。

可以养而致。孟子曰：“我善养吾浩然之气。”今观其文章，宽厚宏博，充乎天地之间，称其气之小大。太史公行天下，周览四海名山大川，与燕、赵间豪俊交游，故其文疏荡，颇有奇气。此二子者，岂尝执笔学为如此之文哉？其气充乎其中而溢乎其貌，动乎其言而见乎其文，而不自知也。

“气”是中国哲学史上各家各派都使用的概念，其内涵非常复杂。在先秦哲学中，“气”是指万物生成的本原；它又是生命的基础，并能上升为人的精神境界。先秦哲学中关于“气”的论述，对后世“文气”理论的出现及其内涵影响很大。孟子所提出的“善养浩然之气”，是一种培养理想人格的方法，其根本在于“志”的培养，因为志为气之帅。魏晋时，曹丕提出了“文以气为主”的命题，不过他“气”的概念是指作家的个性化风格。到刘勰，不仅以气论文，而且把作家个人才性的“气”与作家人格修养中“志”结合在一起。至唐代，韩愈提出“气盛言宜”观点，指出“根之茂者其实遂，膏之沃者其光晔，仁义之人，其言蔼如也。”（《答李翊书》）^①与孟子的养气说一脉相承，对宋代普遍重视作者道德修养这一思想倾向有重要影响。

从文中可以看出，苏辙所谓“气”，是一种以人的心志为基础的理想人格精神。他以孟子和司马迁为例，说明文章的风格水平决定于作家的“气”，“气”充满其中，而外溢为言。“气”也是受志所统帅的，所以志要在苏辙看来，“气”可以致养，但闭门读书不足以激发其志气，而通过游览壮丽的河山则可以扩展心胸，与贤士交游，亦可闻其言而自壮。由此可见苏辙继承韩愈之气论，进一步发展了孟子的“养气”说，并在思想内涵和理论方法上进行发挥，形成了自己独特的理论体系，这是他文学思想的基础和核心。苏辙明确地提出为文而养气，但没有与韩愈那样将“气”纳入儒家的道德规范之内。苏辙的养气论更侧重于对作家人格心志修养的全面培养。他在《历代论·并引》里写道：“士生于世，治气养心，无恶于身……犹当以其所知，著之翰墨，使人有闻焉。”（《栾城后集》卷七）《刘恺丁鸿孰贤论》亦云：“夫君子之立言，非以苟显其理，将以启天下之未悟者”（《栾城应诏集》卷十一）。苏辙所谓的“气”，

^① 韩愈著，马其旭校注：《韩昌黎文集校注》，上海古籍出版社，1986年版，第169页。

是一种以人的心志修养为基础的理想人格精神,他从文学创作的本质来论“气”,具有较高的美学意义。

苏辙的“养气说”与他的人格境界追求紧密相关,受孟子的影响很深。他在《孟子解二十四章》比较系统解释了孟子的“浩然之气”,从中可以理解其道德修养方法。他认为气是人人都具有的,气由心而发。文中写道:

天下之人,莫不有气。气者,心之发而已。行道之人,一朝之忿而斗焉,以忘其身,是亦气也。方其斗也,不知其身之为小也,不知天地之大、祸福之可畏也,然而气之不养者也。不养之气横行于中,则无所不为而不自知。

由于气出于心,所以“故气易致也,而难在于养心”。他进一步解释说:

气者心之使也。心所欲为,则其气勃然而应之;心所不欲,而强为之,则其气索然而不应。人必先有是心也,而后有是气。故君子养其义心以致其气,使气与心相狎而不相难,然后临事而其气不屈。

君子要养的心是“义心”,“达于义,所以不动心也。不动心,所以致浩然之气也”。孟子云:“仁,人心也。义,人路也。”(《孟子·告子下》)^①“子曰:‘……不义而富且贵,于我如浮云。’”(《论语·述而上》)^②儒家仁学中的“义”建立在宗族和感情的基础上。义,是一种处理兄弟朋友关系的准则,进而发展为处理任何人与人之间关系的标准。后来则成为建立个人利益和社会道德规范之间关系的标准。

不过,处在宋代儒释道三家文化相互融合的时代,苏辙所借以治心养气的思想资源当然不限于儒学一家,他喜读《老子》,并为之作注。中年之后,又学习佛禅。其在《历代论四·梁武帝》中指出:“老佛之道,非一家之私说也,

① 焦循:《孟子正义》,卷二十三,中华书局,1998年版,第786页。

② 程树德:《论语集释》,卷十三,中华书局,1997年版,第465页。

自有天地而有是道矣。古之君子,以之治气养心,其高不可婴,其洁不可溷,天地神人皆将望而敬之。圣人之所以不疾而速,不行而至者,一用此道也。……诚以形器治天下,导之以礼乐,齐之以政刑。道行于其间,而民不知,万物并育而不相害,道并行而不悖,泯然不见其际而天下化,不亦周、孔之遗意也哉!”(《栾城后集》卷十)这就承认了佛老之学的合理性及其儒家之道的深层一致性。

苏辙注重“治心养气”,不但体现为他致力于道德修养的提升,而且,他还认为应该将所知所悟形诸文字,用以启人心智。他在一些文章里写道:

夫君子之立言,非以苟显其理,将以启天下之未悟者。(《刘恺丁鸿孰贤论》)

士生于世,治气养心,无恶于身……犹当以其所知,著之翰墨,使人有闻焉。(《历代论·并引》)

正因为秉承着“启天下之未悟者”之心,有益于世,他才要求诗文中要体现“义理”,也就是说,要在诗文表现“闻道”境界。换言之,诗人的思想正确与否也会在文字中毫无疑问地彰显出来。其《诗病五事》(《栾城三集》卷八)中对李白、韩愈、杜甫、白居易、孟郊、王安石的诗歌皆作了评论。《诗病五事》作于中年以后,是苏辙的诗歌批评理论,更为充分地论述了“气”在文学中的表现,指出诗人之“气”外化为作品的“文气”或“词气”,即“文势”、“脉理”、“波澜”等,构成诗歌的基本节奏和艺术风格。所谓“子瞻诸文皆有奇气”,杜甫“词气如百金战马,注坡蓦涧,如履平地,得诗人之遗法”均是,而《大雅·绵》的“气象联络”,“脉理为一”,则是为文之“高致”典范。苏辙又强调“奇气”出于诗人的人格美,“义理”是人格美的核心,从而将“气”置于“义理”的基础之上。“养气”是对“义理”的了解和把握,视“义理”为文学批评的最高标准。“义理”主要是指儒家的伦理道德和政治思想。其《诗病五事》以此批评李白“不识理”,“华而不实,好事喜名,不知义理之所在”。文中还批评孟郊诗意“起居饮食,有戚戚之忧”,是“陋于闻道”,没有安贫乐道的精神;批评韩愈《元和圣德诗》描写刘辟被处死的场面过于血腥,有悖《诗经》中雅颂的

仁爱温厚传统；文中还认为王安石《兼并》一诗表现了诗人“夺富民之利”的政治观点，后掌政时以“青苗法”实现了这一政治观，给人民带来了灾祸，所以苏辙将之视为“昔之诗病，未有若此酷也”。虽然苏辙以宋代的美学倾向或自己的思想观念去审视唐诗与当代诗人，不免有有失偏颇之处，但可从中看出，苏辙认为诗歌创作充分体现了诗人的思想观念与人格境界。他的诗歌作品也实践了其诗学思想，从中可以真实见出诗人不同阶段的思想变化。

二、苏辙诗歌的内容与特点

苏辙的诗歌创作与他的人生经历紧密相连，他在入仕时比较关注现实，反对王安石新法，写作了一批关心民生，描写新法给百姓带来沉重负担的诗歌，诗中鲜明地表达了其政治态度与仁政思想，展现了以议论入诗的特色。中年以后，随着党争的兴起，他几度遭贬；晚年闭门著书，几乎不与人往来。在坎坷的际遇中，他以老庄佛禅来消弥内心痛苦，诗风转而内敛，以抒发闲居意趣与内心感悟为主，诗风淡静有味。苏辙诗作中亦有很大的比重是与苏轼的唱和诗，表现了深厚的手足之情，但在同样的主题下，兄弟俩所展现的是不尽相同的人生志趣与诗歌风貌，正如张耒所云：“长公波涛万顷陂，少公峭拔千寻麓。”（《赠李德载二首》其一）^①

（一）关注民生，议论入诗

苏辙的诗歌创作前期比较关注现实，这与他的文学思想与政治态度相关。他在《历代论并引》中说：“予少而力学。先君，予师也。亡兄子瞻，予师友也。父兄之学，皆以古今成败得失为议论之要。”苏辙之学，也是“以古今成败得失为议论之要”的。他虽自称“其学出于孟子”，而实则“遍观乎百家”（《栾城集·上两制诸公书》，卷二十二）。在《历代论》中多论古今得失成败，又撰有《古史》，用意亦在于此。在《上曾参政书》中说自己“言语文章，虽无以过人，而其所论说，乃有矫拂切直之过”（《栾城集》卷二十二）。《自齐州回论时事书》中亦言：“臣自少读书，虽好言治乱。”（《栾城集》卷三十五）《初发

^① 张耒：《张耒集》，卷十二，第214页。

彭城有感寄子瞻》“闭门书史丛,开口治乱根。”“言必中当世之过”,“好言治乱”,“以古今成败得失为议论之要”(《栾城集》卷七),鲜明地表现他重视事功的倾向。苏辙晚年退居,著有自传性质的《颍滨遗老传》,其中主要内容是其历年上疏的内容以及取得的效果,说明他一直是念兹在兹的。因此,他关注现实的思想倾向与追求仁政、反对新法的政治态度,也不免折射到其诗歌之中。不过在党争的大背景下,有的诗作比较辛辣直接,有的则相对委婉隐晦。

苏辙前期诗中对王安石新法的批判,主要集中在对新法条例的反对,对志同道合者的赞与和抒发自己逆境中的情感。这时期,苏辙主要是从儒家仁政、民本思想来反对新法。而苏辙在地方为官时期,他对新法在执行中的种种弊端有了清楚的认识,这些都引起他深深的忧思。张耒评价苏辙的“峭拔千寻麓”,是指苏辙诗中那种岿然不动难以摧折的精神。苏辙以孟子为师,鼓唱“浩然之气”,因此所作诗篇大都有恃无恐,言辞激烈,果敢强力。有的诗议论一针见血,少铺排。如《次韵子瞻见寄》(《栾城集》卷四):“自从四方多法律,深山更深逃无术”,《送鲜于子骏还朝兼简范景仁》(《栾城集》卷九):“钱荒粟帛贱如土,榷峻茶盐不成市”等,都是以短短一句直接指出新法带来的灾难。在诗中,苏辙尤其反对的是王安石《三经新义》。王安石变法,为了寻找理论上的依据,对儒家经典《诗》、《书》、《周官》三经进行了重新的阐释,于熙宁八年六月颁布《三经新义》,并成为各地学校教材。苏辙自幼熟读儒家经典,加上曾任陈州学官,因此对《三经新义》颁布的反对尤为激烈。其诗如《和子瞻监试举人》、《东方书生行》、《次韵刘泾见寄》等都是此类。在《东方书生行》(《栾城集》卷五)中苏辙称赞了不肯趋俗的东方书生“窗中白首抱遗编,自信此书传父祖”,同时,也写出了太学弟子对《三经新义》内容的半信半疑,最后斥责那些善钻机巧的“东邻小儿”靠苦读《三经新义》飞黄腾达。

在制置三司条例司期间,苏辙以九品微官之身份表达对王安石变法的不满,处境可知。此时期的心情,在《次韵杨褒直讲揽镜》(《栾城集》卷三)、《次韵柳子玉见赠》(《栾城集》卷三)等诗中都有流露。像《次韵杨褒直讲揽镜》中“鬓发年来日向衰,相宽不用强裁诗。壮心付与东流去,霜蟹何妨左手持。花发黄鹂巧言语,池开杨柳斗腰肢。劝君行乐还听否,即是南风苦热时”,通

过黄鹂巧语、柳腰款摆来写小人,从而体现出自己壮心东流的苦闷。又如《初发彭城有感寄子瞻》一诗中,把王安石等执政者比做曹操,把自己比做曹操所杀害的孔融,两者的不调和可显而知。“上愿天地仁,止此祸乱源”,“誓将贫贱身,一悟世俗昏”,表现了诗人希望停止变法的愿望和无惧变法者权位之勇气。离开京城后,苏辙的思乡诗渐多,其中有不少表达了归隐的意绪,但只是借之表示对现实的不满而已,并未没有真正的实行。苏辙儒家入世思想根深蒂固,因此即使身处逆境,也从未有过离开政坛隐居的想法。

其诗集中以真实的描写表现百姓苦难的作品是《买炭》:

苦寒搜病骨,丝纆莫能御。析薪燎枯竹,勃郁烟充宇。西山古松栢,材大招斤斧。根槎委溪谷,龙伏熊虎踞。挑扶靡遗余,陶穴付一炬。积火变深鬻,牙角犹愤怒。老翁拥破毡,正昼出无屨。百钱不满篮,一坐幸至莫。御炉岁增贡,圆直中常度。闾阎不敢售,根节姑付汝。升平百年后,地力已难富。知夸不知嗇,俯首欲谁诉?百物今尽然,岂为一炭故!我老或不及,预为子孙惧。

诗作于大观元年丁亥(1107)。苏辙晚年从广东贬所北归,定居于许昌(今属河南)颍水之滨,此诗即在许昌作。诗人在1112年去世,如果从这一年算,到北宋灭亡,仅十五年时间。诗末说:“我老或不及,预为子孙惧。”诗人的预感是多么准确。徽宗朝是北宋最为奢靡荒唐腐败的时期。诗人从买炭这件小事,看到了当时社会问题的严重。适合烧炭的大树早已砍光,朝廷还在增加岁贡,而且还必须达到一定的规格。岁贡之余,只留下一点根节可供百姓购买使用。诗人不但描写了实情,还分析了危机形成的原因:“升平百年后,地力已难富”。形成目前这种局面,已非一朝一夕。其次还有“知夸不知嗇”。这主要是就当前现实讲。“御炉岁增贡”指不顾国力、民力,一味铺张浪费。据记载,当时朝廷命宦官童贯在苏州、杭州设立专门机构,造作器用,如牙、角、犀、玉、金、银、竹、藤、装画、糊抹、雕刻、织绣等,日役数千匠人,材料所需悉科于民;在苏州设立花石纲,搜罗江南珍异花石,“舳舻相衔于淮、汴”,运往

京师去。^①“百物今尽然，岂为一炭故”，作者充分地揭示了当时朝廷奢靡、百姓不堪重负、生活艰难的实况。在苏辙同时代人的作品中，几乎没有一首诗像他这样深刻地讽谕朝政。诗人最后的忧惧，虽未点明忧惧什么，但我们已经明白，他是在为这种奢靡腐败世风即将导致亡国而忧惧。恰如诗人所担忧的，仅过了二十年，北宋就被金灭了，从中也可以看出苏辙的政治眼光。

（二）抒写襟抱，时有理趣

乌台诗案不仅对苏轼人生的转折点，也深深地影响了苏辙。苏辙上书以自己的官职来为救兄，未准而被贬为监筠州酒税，因此进入了人生的困境。乌台诗案后，苏辙所作之诗与前面有了很大的不同。此时再不能无所顾忌地批判时政，诗中很少出现直接反对新法的内容。在前一时期苏辙思乡之诗较多，此时开始逐渐清醒，明白归乡之愿已经不可能。儒家积极入世的情怀虽然一直未能泯灭，但在现实困境中却无法排遣心中的愁闷，故苏辙不得不向庄老禅宗寻找出路。再加之生计所迫，只得以半官半隐、不官不隐的处世态度来度日。所以，此时期或写游玩山水、访问佛刹或与朋友唱和者之作增多，尤其禅理诗数量激增更是这时期创作的新特色。

综观苏辙的一生，无论面对怎样的困境，他波澜不惊，也不怨天尤人，不自怨自艾，而只是用平淡的心态去面对一切，以旷达的胸怀去接纳万物。这种独特的精神在创作时就表现为独立于物我之外的境界，并通过冷静的眼光和客观的评价来观察一切，呈现出独特的写作视角。苏辙那些反映自我的诗作，也从更高的高度写出对自己对人生和社会的感悟，显出宠辱不惊、气定神闲的智者境界。如《雨中宿酒务》：

微官终日守糟缸，风雨凄凉夜渡江。早岁谬知儒术贵，安眠近喜壮心降。夜深唧唧酤鸣瓮，睡起萧萧叶打窗。阮籍作官都为酒，不须分别恨南邦。

^① 陈邦瞻：《宋史纪事本末》，卷五十，中华书局，1977年版，第505页。

诗抒写了自己仕途失意,然而读起来不失平和婉转,只有一丝乐天知命的淡淡感伤。

在艺术方式上,苏辙诗中多夹叙夹议,相对而言议论成分较重,故而形象性减弱,更多地偏向散文化。所以,从诗歌纯粹的审美意义上言苏辙诗意不浓,这也是导致苏辙诗偏向平淡质朴的一个重要原因。苏辙诗中散文化倾向与“以文为诗”文学主张密切相关,具体表现在两个方面:第一,苏辙诗多议论。如《次韵子瞻闻不赴商幕三首》(《栾城集》卷一一),诗写苏辙预料到自己的直言进谏必将为朝廷所忌而遭贬黜,即“自知当见弃”,然而他仍然“厌从贫李嘲东阁,懒学谀张缓两腮”,坚持自己的政治主张而绝不会去阿谀奉承,全诗几乎都是议论之句。第二,苏辙多以古文的章法为诗,把古文谋篇布局、起承转合的艺术手法运用于诗歌创作之中,从而扩大诗的表现力和丰富性,当然,这并不意味着是把诗写成散文。从唐到宋,时代风气发生转变,唐宋诗也出现较为明显的差别,唐诗突出“情”,宋诗追求“理”。钱锺书提出的“诗分唐宋”说,指出“唐诗多以丰神情韵擅长,宋诗多以筋骨思理见胜”^①,可见多议论说理,成为宋诗特色,形成独特的宋诗审美情趣。宋代理学昌盛,在这种历史文化背景下,文人的思辨能力得到很大提高,故诗中多说理议论成分。从而导致了诗歌的形象性和抒情性的减弱,诗歌易流于瘪苍白的说教而缺乏诗味。然而,其诗中的议论说理,常常由一个具体事物而引发思考,表现的多是诗人的真实情感,而不是为了说理而说理。同时,苏辙善于把哲理与抒情写景结合,通过较为亲切体帖的比喻来表现哲理,既显得内涵深厚,又不乏诗情趣意,并且扩大了诗歌的审美功能,让人在景物描写和情感抒发中获得哲理的启迪。如在《九日独酌三首》(《栾城后集》卷四)“涨水骤来真有浪,浮云卷去自无根”中,借用水涨、云浮等自然现象来说明作《颖滨遗老传》时回忆往事的感受,情真意切,“水”“云”的描写带有表现力和形象性,用活泼的语言来表现了情感变化,全诗生动活泼,意趣盎然,别有韵味。

在苏辙的眼中,诗歌吟咏的对象俯拾皆是,无论是日常事务的叙述,还是生活场景的描摹都能直接地表现自己对事物的认识,并通过抒发自己对生活

^① 钱锺书:《谈艺录》第3页。

中的所见所闻,所感所受,从而对人生价值、自然宇宙进行哲理性的思考。苏辙一直遵循其父苏洵“不求有言,不得已而言出”^①的文艺思想,故其诗中所吟咏之事物,都是经过了自已全面观察和透彻思考的,虽用平实质朴之笔进行描绘,但却最能反映真实生活与现实。苏辙写了不少咏物诗、题画诗,这些诗基本上都是借景抒情,寓情于景。如《南斋竹三绝》(《栾城三集》卷二):“幽居一室少尘缘,妻子相看意自闲。行到南窗修竹下,恍然如见旧溪山。”他善于从平凡的点点滴滴之间发现生活,同时寄托自己的感悟,运用议论或设问的手法来进行某种暗示或点悟,言浅旨深,化有形为无迹,由具体生活升华为哲理启示,引人深思,味之无穷。

(三)修习佛禅,宁心自得

熙宁以来,禅宗影响力不断扩大,所谓“近来朝野客,无座不谈禅”^②(司马光《戏呈尧夫》)苏辙被贬筠州之后,和其兄苏轼一样,更多地受到了禅宗思想的影响。苏辙与黄庭坚一样,是宋代学者中公开承认认同和吸收佛道思想的典型代表。他在《筠州圣寿院法堂记》(《栾城集》卷二十三)中写道:“余既少而多病,壮而多难。……多难则与学禅者宜。”虽仍以儒释道三者合一为己任,但其实在行为上却是偏向佛禅,并有所得:“照了诸妄,还复本性,而忧以自去,洒然不知网罟之在前与桎梏之在身。”在经历了党争的险恶与命运的无常之后,他在《赠德仲》一诗中感叹道:“世间取舍竟谁是?惟有古佛终难欺。”(《栾城三集》卷三)

苏辙入佛比苏轼要更为深入,在乃兄幼子夭折之后,他写了诗《勉子瞻失干子二首》,委婉地劝慰兄长,希望他以佛理消解痛苦:

人生本无有,众幻妄聚耳。手足非吾亲,何况妻与子。偶来似可乐,强作室家喜。忽去未免悲,欣成要矜毁。君家两岁儿,毕竟何自始。变化违初心,涕泗剧翻水。吾侪近始悟,造物聊复试。道力竟未完,聪明信

^① 《仲兄字文甫论》,苏洵著,曾枣庄、金成礼笺注:《嘉祐集笺注》,上海古籍出版社,2001年版,第412页。

^② 《全宋诗》,卷五一,第6213页。

难恃。

破甑不复顾，彼无爱甑心。弃璧负赤子，始验爱子深。诚知均非我，胡为有不能。一从三界游，久被百物侵。朝与喜怒交，莫与宠辱临。四物皆不胜，生死独未曾。不经大火烧，孰为真黄金。弃置父子恩，长住旃檀林。

苏辙正式对禅宗发生兴趣在中年之后，与一般文人士大夫仅仅藉禅语为谈资或雅趣不同，他是非常渴望从佛禅的修习体验中获得真正的心灵解脱的。他不但认真学习佛禅经典，努力体悟其中的含义，还以之对照自己内心，期望得到一种根本的清静与寂静。他用功最深的当属《楞严经》。其《颖滨遗老传下》文中云：“昔予年四十有二，始居高安，与一二衲僧游，听其言，知万法皆空，惟有此心不生不灭。以此居富贵、处贫贱二十余年，而心未尝动，然犹未睹夫实相也。及读《楞严》，以六求一，以一除六，至于一六兼忘，虽践诸相，皆无所碍。”（《栞城后集》卷十三）他在《示资福谕老并引》中又写道：

予读《楞严》至“尘既不缘，根无所偶，反流全一，六用不行。”释然而笑曰：“吾得入涅槃路矣！”然孤坐终日，犹苦念不能寂，复取《楞严》读之。至其论意根曰：“见闻逆流，流不及地，名觉知性。”乃叹曰：“虽知返流。未及如来法海，而为意所留，随识分别不得，名无知觉明，岂所谓反流全一也哉！”乃作颂以示谕老。

幽居百无营，孤坐若假寐。根尘两相接，逆流就一意。意念纷无端，中止不及地。寂然了无觉，乃造真实际。百川入沧溟，众水皆一味。止为潭渊深，动作涛澜起。动止初何心，乃遇适然耳。吾心未尝劳，万物将自理。

苏辙从佛禅中想获得的是一种空寂的心境，《楞严经》中的“尘既不缘”等句是指人的六根（眼耳鼻舌身意）对六尘（色声香味触法）不攀缘执着，这时就能感知到人内心本来的清静觉性。所以他认为人的内心要像深潭那样寂静，即使遇物波澜兴起，也是如如不动的。保持内心寂静，任物自然。

《正月十六日》则直接描述了内心空寂，不为外境所动的状态：

上元已过欲收灯，城郭游人一倍增。陌上红尘霏似雾，云间明月冷如冰。谁言世上驱驰客，老作庵中寂定僧。漏水半消灯火冷，长空无滓色澄澄。

十五元宵已过，人们抓紧时间游玩赏灯，城中道上游人骤然增多，欢娱的气氛更加浓厚。“陌上红尘”与“石间明月”恰成一组鲜明的对比，以外在的热闹喧嚣衬托诗人内心的空寂宁静。而世间灯火灭尽之后，更显出夜空的清静无染。明月冷静、长空无滓，都是诗人内心状态的象征。

苏辙还修习禅坐，沉浸在佛禅给他带来的宁静心态中，他有多首诗描写了这种境界。如去世前的春节中所写《除夜二首》中的：“西方他日事，东鲁一经传。渐解平生缚，初安半夜禅。纷纷争夺际，何意此心全”；《夜坐》中的“老僧劝我习禅定，跏趺正坐推不倒。一心无著徐自静，六尘消尽何曾扫。湛然已似须陀洹，久尔不负瞿昙老。回看尘劳但微笑，欲度群迷先自了”；《小雪》中的“年丰谁使百物贵，心净要令万事空。老去禅功深自觉，生来滞运与人同。闲中未断生灵念，清夜焚香处处通”。通过禅修，他消除了执著，淡忘了曾经的纷争与尘劳，内心宁静、淡泊、清澈，但并不是一味孤寂，“闲中”二句描写自己仍然关注着老百姓的命运，众生平等，物我一体，他将儒家的关注民生与佛教的慈悲心结合到了一起，这使他的诗在宁静淡泊之中又体现一种厚重感，与他前期诗作的精神是一脉相承的。

第三节 张耒和晁补之的创作面貌

张耒与晁补之位列“苏门四学士”之中，俱以诗名，都曾得苏轼的培养、奖掖和荐拔。但是，在“有教无类”的苏门风格的熏陶下，他们的诗风却并不雷同，而是各呈异彩，自成一家。

一、张耒

张耒(1054—1114)，字文潜，号柯山，祖籍亳州谯县(今安徽亳州)，生于楚州淮阴(今江苏淮安)，自幼聪颖，少时游学于陈，得到苏辙称赞，且与苏轼

交游,深为相知,指其“文汪洋冲澹,有一唱三叹之声”^①。弱冠中进士,历任临淮主簿、寿安尉、咸平县丞。元祐年间,因范纯仁推荐,任秘书省正字、著作佐郎、秘书丞、著作郎、史馆检计,官至龙图阁学士。绍圣年间,因党争而贬至宣州、黄州。徽宗时,知兖州,召为太常少卿,后因悼念苏轼,贬为房州别驾,安置黄州,晚年退居陈州宛丘,人称宛丘先生,著有《宛丘集》。

(一) 诗歌内容

不同于苏门秦观和晁补之以词著世,张耒诗名最盛,其诗歌创作极多,据统计其存诗有二千多首^②,内容也十分丰富。

张耒一生历经坎坷,其出身贫寒,入仕后一直沉沦下僚,故对广大人民的痛苦和现实生活多有体察,诗中多反映民间疾苦、批判社会现实的内容,如《劳歌》一诗通过对“负重者”的描写反映劳动人民的悲惨命运:

暑天三月元无雨,云头不合惟飞土。深堂无人午睡余,欲动身先汗如雨。忽怜长街负重民,筋骸长彀十石弩。半衲遮背是生涯,以力受金饱儿女。人家牛马系高木,惟恐牛躯犯炎酷。天工作民良久艰,谁知不如牛马福。^③

此诗第一、二句描写了一幅烈日当空、尘土飞扬的炎热画面,第三、四句则通过刻画人卧高堂,未动而汗如雨下的情形进一步反衬了天气之“热”。第五句以一“忽”字,笔触突转,刻画出一位骨瘦如柴、青筋突出而身负重物移步艰难的形象。第六句进一步指出“负重民”衣不蔽体,只能靠做苦力才能勉强维持生活。最后四句,笔锋又转,人与动物相比却不如之,在如此热的天气下,动物都有人爱护,拴在阴木下休息,而人却如此艰辛,指出人不如牛马。全诗先极力渲染天气之热,为下文写“负重人”铺垫。接着通过典型细节来直接人为活命而作苦力的艰辛,触人心弦,发人深省。最后又通

① 脱脱等:《宋史·张耒传》,卷四百四十四,第13113页。

② 张令吾:《北宋张耒近体诗韵考》“现存张耒诗2235首”,《湛江师范学院学报》,2004年第5期。

③ 张耒:《张耒集》,中华书局,1990年版,第31页。下录张耒诗文均出自此版本,不另注。

过强烈的对比,明确指出人过着不如牛马的悲惨生活。全诗层层深入,刻意剪裁,把“负重民”为生计而不得不在炎热之天过着牛马不如的艰苦生活表现得淋漓尽致,体现了作者对劳动者的深深同情,深刻地揭露出社会的不公平。

在张耒诗歌中,这类的作品较多,如《食菜》写出在自然灾害面前,辛勤的劳动人民颗粒无收的悲惨生活。《田家三首》记录了田家人的困苦生活。《巢官粟有感》描写了在灾荒之年,百姓食不果腹的饥寒生活,揭露了富人以此牟取暴利的丑陋行径。《和晁应之悯农》更是写出官逼民反的现实,“为盗持戈足衣食,力田竟岁犹无获。饥寒刑戮死则同,攘夺犹能缓朝夕。”明确指出那些揭竿而起、入山为盗之人实为官府逼出来的。《有感三首》其二诗对统治者进行直接的讽刺:

群儿鞭笞学官府,翁怜儿痴旁笑侮。翁出坐曹鞭复呵,贤于群儿能几何?儿曹相鞭以为戏,翁怒鞭人血流地。等为戏剧谁后先,我笑谓翁儿更贤。

此诗通过儿童鞭笞以逗乐为戏与官府“鞭人血流地”以人命为戏的情景作对比,形成鲜明的反差,指出官府草菅人命的残酷现实。且通过“翁”前后两副面目的强烈对照,突出官员之虚伪、残忍及无耻。全诗笔调冷峻犀利,融嬉笑怒骂于笔端,令人胆颤心惊。

抒发强烈的爱国情感与寄托自己的立功之愿也是张耒诗歌的重要内容之一。张耒自幼习武,在《再和马图》诗中指出“我年十五游关西,当时惟拣恶马”,“长衢大呼人四走,腰稳如植身如飞”。诗人入仕壮志虽无法实现,但其不改初志。《四月望日自孝悌坊迁冠盖孙氏第》一诗为自己多年沉沦下僚生活的总结:“坐偷太仓粟,稳睡而饱食”,为自己一事无成而感到惭愧,但追求功名、报效朝廷之志并没有因为“衰老困逼迫”而改变,而是发出“誓不安苟得”的壮志豪语。《秋怀》十首其一“西风吹前林”中更是以稷契自期,可见其志向之远大。然而诗人的这种壮志在现实生活中不能实现,故常常在其怀古和寄友之作中曲折地表现出来。如其《牛谷口》、《昭陵六马唐文皇战马也琢

石象之立昭陵前客持石本示予为赋此》、《拳毛驹歌》等诗赞颂唐太宗削平群雄、统一海内之功业，《岁暮福昌怀古四首》（张子房）、《杂咏三首》、《齐安春谣五绝》、《听客话澶渊事》等称颂张良、诸葛亮、周瑜、寇准等人物，都寄寓了诗人立功报国之志。《送毕公叔奉诏赴陕西》一诗更是鼓励友人把握难得的报国机会，并为其献计献策，字里行间体现出诗人渴望立功报国的款款深情。

张耒虽怀有远大抱负，然而却无处施展，理想与现实，进与退之矛盾在其诗中也多处体现，如《今旦》云：“今旦寒气至，晨坐进一杯。一杯未能已，三酌竟空罍。我有胸臆事，欲言谁使陪？往往中夜叹，郁结无由开。赖此樽中君，破闷有后来。”诗人的“胸臆事”也就是那不能实现的远大抱负，现实的无奈只能让诗人“往往中夜叹，郁结无由开”了。《感事二首》其一中也反映了诗人归隐不成而仕途不顺的“中路两不可”的矛盾心理，其在十字路口前徘徊不知所去。《有所叹》诗云：

达士不可羁，其次远羁绊。我无达人风，又不能自远。纷纷随世俗，碌碌走薄宦。其来或遭驱，其去或被挽。吾求亦何有，五斗固易办。不师陶渊明，腰为小儿俯。由来为贫仕，荣辱何敢辩。乘田与委吏，孔子不云贱。

全诗以自我嘲讽的口吻指出自己既非真正的达人，也不能自远于羁绊，故只能随世俗任其驱或挽，这正是诗人去留难决的真实心情写照，最后以孔子之言自我安慰，无奈痛苦之情溢于言表。诗人的矛盾之情在其《次韵子夷兄弟十首》、《岁暮书事十二首》等反复展现。

随着年岁的增长，诗人晚年的诗中少了年少时对功名的执着，多了一份淡泊之意，心态渐趋平稳。诗中虽亦流露出身世漂泊之感，但也透露出旷达和平淡之情，如其《寄李端叔二首》第一首中，诗人以平和的心态描述了自己的生活，指出幽居之日虽清贫但安闲自适，规劝友人“同遂丘壑愿”。《寓陈杂诗十首》直接体现诗人谪居生活的豁达心态，正如其在《晨起有感》中所言：“荣枯不到心，万事良悠悠。”诗人这种心态的转变与其“老去深依佛”（《岁暮即事寄子由先生》）有着密切关系，与苏轼有着相似之处。

张耒诗中也有不少写景咏物之作。写景自然清新,情景交融,如其《洛岸春行二首》之一:“南山晴翠入波光,一派溪声绕郭长。最爱早春沙岸里,暖风轻浪拍鸳鸯。”此诗描写春天山光湖色,鸟鸣轻风之景,清新隽永,于景中见诗人情趣。《夏日三首》其一则写田园风光:

长夏江村风日清,檐牙燕雀已生成。蝶衣晒粉花枝午,蛛网添丝屋角晴。落落疏帘邀月影,嘈嘈虚枕纳溪声。久拚两鬓如霜雪,直欲樵渔过此生。

此诗为张耒罢官闲居所作,第一句先言夏天之风清气爽,第二、三、四句则写自然万物之态反衬天气之“清”:燕雀在屋檐前飞舞打闹,蝴蝶游玩晒粉于丛花之间,蜘蛛因天晴而织网屋角,均为白天赏心娱目之景。观此景此物,更增一层清境。第五、六句则写夜晚之景:帘疏落似有意邀月,枕虚放欲纳溪声于耳边,清凉之感顿觉。最后两句表明诗人愿于此境中度此生之愿。夏日清幽之景与诗人清闲之情融为一体,蕴藉无穷,耐人寻味。

在张耒诗中菊、槐、梅、竹、柳絮、蟋蟀、飞萤等物均为诗人吟咏的对象,或借物抒怀,或托物言志。如其《庭菊》一诗咏菊在飒秋之季“独傲百草”而展现其“灼灼颜色好”不畏严寒,坚贞自守之节操,寄寓诗人的高洁人格追求。又《暇日六咏》之《双白鸭》:

已断鹰隼猜,仍叨主人惠。皎洁静天姿,双栖莫相忌。

此诗描绘了两只白鸭双栖双宿的情景,虽共享主人恩惠,但并没有为了邀宠而陷害对方,而是完全信任彼此而不猜忌,所以,虽是普通的鸭子,诗人盛赞其有“天姿”,“皎洁”不仅言其毛之白,更多为其高洁品格的体现。全诗通过日常生活中两只白鸭的吟咏,寄托了诗人对知己的渴求之意。

张耒诗中还有不少酬唱赠答之作,主要集中在为官福昌和元祐三馆为官时期。在福昌任上时,张耒与晁应之、陈器之、周楚望、荣子邕,张嘉甫、江瞻道等人相互酬唱,元祐期间是张耒仕途最为顺利的时期,生活较为舒适,与苏

门文人和同僚唱和较多,如《次韵秦七寄道潜》、《和宋二上元迎驾》、《次韵曾存之直舍种竹》、《和张提举》等诗。

钱锺书指出张耒“在苏门里,他的作品最富于关怀人民的内容。”^①不可否认,这是张耒诗歌内容最突出的一部分。然而,张耒的诗内容十分丰富,广泛地反映了北宋中后期的现实社会生活,从民俗风情到政治弊端,从底层劳动人民到上层统治阶层,都有涉及。表达自己的建功立业之志,抒发进退之矛盾以及晚年闲淡心理也是张耒诗歌的重要内容,怀古咏史、写景咏物、酬赠唱和以及题画诗等在诗集中也比比皆是。

(二) 艺术特色

从诗歌艺术来看,张耒诗最大的特点即是平易自然,前人多有提及,如晁补之评其曰:“君诗容易不著意,忽似春风开百花”^②;王应麟曰:“秦少游、张文潜学于东坡,东坡以为秦得吾工、张得吾易。”^③杨万里读其诗言:“晚爱肥仙诗自然,何曾绣绘更雕镌。”^④方回也指出“宛丘诗大抵不事雕琢,自然有味”^⑤。张耒诗多效法唐代白居易和张籍,风格走向平易。周紫芝云:“本朝乐府,当以张文潜为第一。文潜乐府刻意文昌,往往过之。”^⑥翻开张耒诗集,随处可以感受其诗之平易自然,如前所引诸诗,无论是反映现实生活,还是抒发个人情怀,或写景咏物,怀古咏史之作都不失平易晓畅之基调。张耒的自然平易主要体现其用语之明白,取景之平常,如其《发长平》一诗:

归牛川上渡,去翼望中迷。野水侵官道,春芜没断堤。川平双桨上,天阔一帆西。无酒消羁恨,诗成独自题。

全诗用语明白晓畅,无丝毫雕饰之感,选取行舟时所见的极为平常之景:归牛

① 钱锺书:《宋诗选注》,第80页。

② 《题文潜诗册后》,晁补之:《鸡肋集》,第111页。

③ 王应麟著,翁元圻等注:《困学纪闻》,卷十七,上海古籍出版社,2008年版,第1865页。

④ 《读张文潜诗二首》其一,《全宋诗》,第42册,卷二三四,第26625页。

⑤ 《瀛奎律髓汇评》,卷二十九,第1280页。

⑥ 周紫芝:《竹坡诗话》,何文焕:《历代诗话》,第354页。

渡过小河,飞鸟消逝在远方,官道上浸漫江水,断堤上尽现春草。看似平常的景物却勾起孤舟行人的羁旅思乡之情。情景融合极其自然,韵味无穷。

张耒诗少用典,偶尔用典也能达到浑化自然的境界,如:

茗雪清秋水底天,夜帆灯火客高眠。江东可但鲈鱼美,一看溪山值万钱。(《霅溪道至四安镇》)

此诗第一、二句写行旅之观感,秋天溪水透彻映照出高爽的天空,夜晚风平浪静,在昏暗的灯火摇曳下行者安卧舟里。面对恬适的山水,诗人深深体会到西晋张翰“莼鲈思归”的心情,又嗔怪其只言鲈鱼之美又不说此地的青山绿水,最后指出这样的美景即使只看一眼也值得,惊叹此处之难得。此诗所用之典为世人的熟悉,用其意而变其意,十分自然精切。

张耒平易自然的诗风的形成是其诗学思想的具体实践,其《贺方回乐府序》一文为贺铸词作序云:“文章之于人,有满心而发,肆口而成,不待思虑而工,不待雕琢而丽者,皆天理之自然而性情之至道也。”体现其崇尚自然、反对雕饰的精神,与白居易主张“辞质而径”“言直而切”的主张一致。

其实,张耒的诗歌不仅有自然平易的一面,也有“气韵雄拔”的一面。正如晁补之言:“雄深张子句,山水发天光”(《次韵邓正字慎思秋日同文馆九首》)^①。《曲洧旧闻》载苏轼尝语其子苏过曰:“少游下笔精悍,心所默识,而口不能传者,能以笔传之。然气韵雄拔,疏通秀朗,当推文潜。”^②如张耒《观洛涨》一诗描绘了洛水猛涨时雄奇壮丽的景象:

雨锁山川昼不开,洛波一夕涨如催。西来势蹴诸山动,东转声包厚地回。一片晓光吴阵甲,万桴南响会稽雷。何人共此乘桴志,直到蓬瀛亦壮哉。

^① 晁补之:《鸡肋集》,第95页。

^② 朱弁:《曲洧旧闻》,卷五,《宋元笔记小说大观》,第3册,上海古籍出版社,2001年版,第2992页。

此诗首联用“锁”“催”写出洛水突涨的情形,时间之短,气势之猛于字里行间展现。颌联用极其夸张的手法写出洪水来势动山地、响万空之雄伟场面。颈联用战争场面之刀光剑影和自然雷声之巨响来比喻光照洛水、万桴齐发之奇观。尾联笔触突转,不写景而言志,以古文句式抒写乘桴至蓬莱之志。全诗笔力雄健遒劲,一气呵成,极具气势和力量。在张耒笔下,代表离别柔情的“柳絮”也不失硬朗之势:“看尽道边离别恨,争教风絮不狂飞?”(《柳》)

情感真挚也是张耒诗歌的一大特色。正如其在《上文潞公献所著诗书》一文中指出:“古之言诗者,以谓动天地,感鬼神,莫近于诗。夫诗之兴,出于人之情喜怒哀乐之际,皆一人之私意,而至大之天地,极幽之鬼神,而诗乃能感动之者,何也?盖天地虽大,鬼神虽幽,而惟至诚能动之。”张耒认为诗歌是其个人真实好恶的文体,应该“显情之真,发志之实”,即情感要真实诚挚。所以,在张耒诗中我们能体会其对劳动人民深深同情,对统治阶级的批判憎恶之意,也能感受其对亲朋好友人的浓浓真情。张耒还有不少写给其子女之诗,如《挂虎图于寝壁示秸秭》、《阿几》等,体现其对后代的关怀与慈爱之情。其《哭下殇》写幼子的夭折:

医之不得其方耶?抑其命有短长耶?独尔能使吾悲若此耶?抑为父者皆爱其子耶?苍颜夷颡,秀眉清目,今其存亡,其犹有鬼也。使无物则吾复何思?其尚有知也,则夫荒屋野寺,风霜雨露,食息谁汝视也?

慈父不相信子逝的事实,一连串的发问从心底流出,实为沉痛之至也。忆及当年的神态,念及此时却无物能思,想及幼子在另一个世界孤单的生活,无人照顾。悲痛之情刻骨铭心,父情之挚深和哀痛令人不忍卒读。妻子不幸离世时,张耒写下《悼逝》和《悼亡九首》体现其悲痛欲绝、肝肠之断和对亡妻无法言喻的思念之情。

刘熙载云:“唐诗以情韵气格胜,宋苏、黄皆以意胜”^①,对意理的追求是宋诗的普遍走向,张耒生为宋人,亦打上时代的烙印,且其与苏、黄为友,故诗歌

① 刘熙载:《艺概》,上海古籍出版社,1978年版,第68页。

创作上有着明显说理议论的特点。正如其在《与友人论文因以诗之》诗中写道：“文以意为车，意以文为马。理强意乃胜，气盛文如驾。”张耒诗中有不多以议论为主的作品，观点和态度极为明确。如其《天运》：

天运不暂止，何啻过隙驹？向来檐前日，忽已墙东隅。乐者苦其疾，忧者怨其舒。由来盛与衰，变灭皆须臾。

诗围绕白驹过隙展开议论，认为世间一切无时无刻都在变化，即使人的喜怒哀乐也不断更替，表达了诗人对世间无常变化的清醒认识，既然一切无常，就应该以平和坦然地心态面对一切，在其《昔苏先生游庐山诗云平日怀真赏神游杳霭间如今不是梦真个有庐山辄继一首》一诗中有明显体现：

人生孰非梦，梦里见庐山。若了元无梦，何曾有往还？

诗篇幅虽短小，却阐述了深刻的哲理。诗人感叹人生如梦，以似梦非梦之境展现人生的变幻无常，如佛家的机锋，发人深省。

其《赠江瞻道》一诗更是“以文为诗”的典型：

我行于四方，其所急者友。呜呼得之难，百不一邂逅。人心不可齐，若十指于手。随其短与长，亦各有所取。刚或硬而折，柔有弱而仆。质良文不扬，中美外莫副。宽壶泛以枵，狭盎迫而陋。此犹其大概，琐琐难悉究。譬如选长材，弃百不一有。其间虽得之，犹或烦矫揉。我友居淮滨，饮德悉自幼。岂期羁旅间，乃获闻声款。嗟君如美玉，外彻中乃厚。埋藏困尘埃，要以不可垢。他人十不一，子乃得八九。余亏能几何，不待勉而就，乃知昔求艰，特以见未久。但忧奔莫及，敢惮喘而走。我心子所知，濩豁无所囿。是以行于世，往往得嘲垢。人才如其面，不自知好丑。立之明鉴前，乃见其可否。子于我无嫌，告我当苦口。惟我于改过，窃不敢自后。嗟予迫饥寒，子亦仰五斗。何当两有归，投老作邻叟。

全诗杂用散文句式,改变句律,打破常规节奏,多用虚字入诗,以文为诗的特色极其明显。

同时,宋人作诗“以俗为雅”的特点在张耒诗中也有体现。“蚓壤”、“蜗涎”、“蝇”、“蚂蚁”等不常入诗的事物也出现在文潜诗中。张耒承白居易、张籍诗的平易之风,但诗歌中议论说理成分明显增多,不过他并没有走上苏、黄求新求奇,议论风发的道路,在宋代诗坛上可谓别具一格,方回称其“自然有唐风,别成一宗”^①。胡应麟云:“张文潜在苏、黄、陈间,颇自闲澹平整,时近唐人,都官之后,差可亚之。”^②可见,张耒诗兼得唐音宋调之风。

当然,张耒才情毕竟有限,其不少诗作显得有点后力不足,如朱熹所云:“张文潜软郎当。他所作诗,前四五句好,后数句胡乱填满,只是平仄韵耳。”^③张耒诗歌追求自然平易,主张率性为诗,故有的诗歌缺少锤炼,有重复拖沓之迹,句意重复,用韵有时也不太严,如其《自海至楚途次寄马全玉八首》中颈联两句诗意重复,《东园》一诗就连续用“丛”“蓉”“茸”“翁”四韵,在一定程度上影响了张耒诗歌的总体艺术价值。

不过,张耒在北宋诗歌史上的地位是不可忽略,苏、黄去世后,其承担起传承师门文化的重任,在两宋诗坛上起到重要的承上启下的作用。其平易自然诗风为后来杨万里、方回、陆游等人所学习。

二、晁补之

晁补之(1053—1110),字无咎,晚年号归来子,济州巨野(今山东巨野)人。从小聪慧过人,“才解事即善属文,王安国一见奇之”。年十七岁从父游宦杭州,作《七述》一文谒见苏轼,极为称赏,赞“其文博辩隽伟,绝人远甚,必显于世。”^④由是名盛。元丰二年,举进士,试开封及礼部别院,均为第一,任澶州司户参军、北京国子监教授。元祐初,为太学正,除秘书省正字、校书郎、扬州通判,后召还,为著作佐郎等职。绍圣初,出知齐州,后因修《神宗实录》失

① 方回:《送罗寿可诗序》,李修生:《全元文》,第7册,江苏古籍出版社,1998年版,第51页。

② 胡应麟:《诗数》,外编卷五,第212页。

③ 朱熹:《朱子语类》,卷一百三十,第3122页。

④ 脱脱等:《宋史·晁补之传》,卷四百四十四,第13111页。

实,降应天府,后贬亳州、处州、信州等地。徽宗即位,召,复以著作拜为吏部员外郎、礼部郎中,兼国史编修、实录检讨官。崇宁贬元祐旧党,出知河中府,徙湖州、密州、果州等地,后退居故里修归来园,号归来子。大观末,起知泗州,卒于任所。有《鸡肋集》七十卷传世。

晁补之为苏门四学士之一,其文与词历来评价较高,《宋史》称其“文章温润典缛,其凌丽奇卓出于天成”^①,《四库全书总目》说:“今观其集,古文波澜壮阔,与苏氏父子相驰骤。”^②又云:“其词神姿高秀,与轼实可肩随。”^③其诗则不为人所重视,正如南宋胡仔云:“余纂集《丛话》,历览群贤诗说,并无评议无咎诗者。”^④究其原因,胡应麟指出:“晁补之在六君子中独不以诗名,而诗特工,……宋诸人诗掩于文者,宋景文、苏明允、曾子固、晁无咎。”^⑤即诗名为其文名所掩。

从诗学主张来看,晁补之对诗歌有自己的认识。与苏轼的“成竹在胸”之观点类似,其指出作诗前应该有充分的准备,认为写诗为文前应该精心组织,具有全局的整体意识,指出“诗如战交地,高处要先据”^⑥,篇章安排与结构布局好比在战场指挥作战,只有站到高处才能把握好全局,运筹帷幄,决胜千里。晁补之重视诗歌技法,但更重视意境的提升。正如其在《题陶渊明诗后》中指出杜甫诗句“身轻一鸟过”中“过”字的锤炼的确达到了“语不惊人死不休”的程度,但是要做到这一点相对是比较容易的。诗歌更应该追求意境上的开拓,其赞同苏轼关于陶渊明“采菊东篱下,悠然见南山”意在诗外的观点,主张意在言外、境外求意,可知味淡隽永,回味无穷的诗歌为其诗歌的审美理想。晁补之指出,只有加强诗人主体的道德内涵,其诗歌意境才能得到提升,其在《书鲁直题高求父杨清亭诗后》中以黄庭坚为例,认为“鲁直于治心养气,能为人所不能为,故用于读书,为文字,致思高远,亦似其为人”。

① 脱脱等:《宋史》,卷四百四十四,第13112页。

② 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百五十四,《鸡肋集提要》,第1334页。

③ 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百九十八,《晁无咎词提要》,第1810页。

④ 胡仔:《苕溪渔隐丛话》,前集卷五十一,第347页。

⑤ 胡应麟:《诗薮》,杂编卷五,第314页。

⑥ 《次韵太学舒博士尧文示同志》,晁补之:《鸡肋集》,卷六,吉林出版集团,2005年版,第38页。下引晁补之诗文均出自此版本,不另注。

晁补之诗今存六百余首,其诗歌内容比较丰富,各体兼备,其诗虽不能与苏、黄相媲美,但亦有自己的独特艺术魅力。

晁补之早年和晚年生活在农村,故其诗中不少对农村生活的内容,记录农民艰辛劳作的情形,如《豆叶黄》一诗真实地记录了农民的生活状况,反映了农民在官府压迫下的悲惨境遇:

蒹葭苍,豆叶黄。南村不见冈,北村十顷强。东家车满箱,西家未上场。豆叶黄,野离离。鼠窟之,兔入畦。豕母从豚儿,豕啼豚咿咿。街角复街其。豆叶黄,谷又熟。翁媪衰,哺糜粥。豆叶黄,叶黄不独豆。白黍堪作酒,瓠大枣红皱。豆叶黄,穰穰何臃臃。腰镰独健妇,大男往何许。官家教弓刀,要汝杀贼去。

此诗先描写了一片秋后丰收的景象,丰收在望,却不见年轻强壮的劳动力,只有衰迈的老人和妇女在田地里辛苦地收割,原来男人都被官府抓去杀贼去了。百年难遇的丰收景象与田野无人收割情形构成鲜明的对比,官府倒行逆施的恶行展现无遗。诗歌情感基调由喜顿转为忧,饱含诗人对农民的深切同情。丰收之年就如此艰难,那么天灾之年更是苦不堪言,其《跋遮曲》一诗反映了农民面临自然灾害的悲惨命运,干旱与洪水年年相继而来,庄稼三年不生,颗粒无收,展现农民饱受自然灾害,民不聊生的社会现实。

《莎鸡食蝗》一诗则描写了农民因莎鸡的保护而躲过蝗害的情形,通过对莎鸡从厌恶到喜欢态度的突变,细腻而真切地反映了农民在自然灾害面前的无力的境地,更是突显了农民渴望丰收的心情。晁补之以自己在农村的切身体会为基础,描写了农民的真实生活遭遇,反映了民生的疾苦,表达了诗人对广大人民命运的深切关怀,如《流民》一诗,表达了对百姓苦难的深深同情。

元祐年间,晁补之与师友如苏轼、黄庭坚、秦观、张耒等人在汴就职,结交较深,相互之间唱和次韵之诗较多,如《次韵苏翰林五日扬州石塔寺烹茶》、《鲁直复以诗送茶云愿君饮此勿饮酒次韵》等诗。在苏门四学士中,晁补之与张耒年龄相仿,志趣相投,交往较多,唱和诗歌内容涉及其日常生活的各个方面。两人感情极为浓厚,正如张耒云:“惟我与公,交游之义,外虽朋游,情实

兄弟。”^①晁补之对张耒也极为推崇,如《试院呈文潜用前韵》:

神交千古圣贤中,尚想铜山应洛钟。倾盖十年唯子旧,知音一世更谁逢。

天如蚁磨駉駉旦,谈似辘车亶亶从。邻榻邓侯那不共,拥衾百首兴方浓。

此诗开篇用“铜山”“洛钟”之典故,以“铜山西崩,洛钟东应”^②之意来言张耒与自己亲切无间的深情,接着推张耒为知己,十年不改其情,何其有幸!最后回忆与友人在一起拥衾吟诗之情形,极为温馨的画面,表达诗人对友人的珍重之情。

晁补之四处宦官,家人是其牵挂的最重要的对象,故其诗中也有不少写给家人的内容。如其《寄家人》一诗表达夫妻间相濡以沫之情:

孟光家世自清芬,鸿亦幽情慕陇云。汲水挽车归去好,茯苓日日长松根。

此诗晁补之以梁鸿孟光夫妻举案齐眉之事,以喻自己与其妻,表达自己对妻子的思念之情。

晁氏家族繁盛,族人多有文名,在朝为官者亦不少。晁补之与亲人的情感深厚,如其与晁将之往来之诗有二十多首,体现浓浓的手足之情。晁将之将赴举考试时,晁补之作《缀古诗语送无斁弟赴举》赠之,路途中逢其弟作《虹县逢无斁二首》、《省曹梦游山示无斁》等诗,晚年闲居故里,作《用无斁八弟永城相迎韵寄怀》、《郊居与八弟无斁读书》、《视田五首赠八弟无斁》、《次韵八弟西园课经二首》等诗表现兄弟两人相互扶持、同甘共苦之生活。

晁补之游宦期间,途中所见所闻为其笔下的重要内容。如其《吴松道中

① 《祭晁无咎文》,张耒:《张耒集》,中华书局,1990年版,第870页。

② 刘义庆撰,余嘉锡笺注:《世说新语笺注》,中华书局,1983年版,第241页。

二首》之一：

晓路雨萧萧，江乡叶正飘。天寒雁声急，岁晚客程遥。鸟避征帆却，
鱼惊荡桨跳。孤舟宿何许？霜月系枫桥。

此诗为诗人随其父北归，行船于吴淞江上所作。深秋季节，天亮雨纷纷，风声萧萧。落叶飘落，雁声急促，转眼不见其影。而自己却不知何时能归，一年将尽，路程却遥远，思乡苦闷之情顿现。环视四周之景：所乘之船在湖面前进，后面跟着一群水鸟，有时船身倒退引得鸟儿们失措避开；水中鱼儿们聚集在船的两侧，船桨不经意的摇动使得鱼儿们惊慌跳跃。极为有趣之画面，增添无限生机，不知不觉，夜色来临，意犹未尽，选择夜宿有名的枫桥之下，听着寒山寺传来的钟声，感受此情此景。全诗遣词造句自然，画面感极强。其《贵溪在信州城南其水西流七百里入江》一诗作于贬监信州酒税时，情景结合，看到溪水西流之景，触景生情，引发诗人对自己遭遇的感叹。客观的自然景物染上了主观色彩，抒发了自己沉郁悲凉、怀念京师的情思。

晁补之描写的田园景色也自然真切，如其《出城三首》其一：

桃欲呈红柳弄阴，麦田青已没鞋深。春堤细雨篮舆湿，婆饼焦声在竹林。

描写了一幅有声有色的田园春景图：桃红柳翠，在风中舞动，麦田青青，一片色彩鲜明之春景。远处河堤细雨蒙蒙，打湿了乘坐的竹轿，却丝毫不影响诗人的赏春之心，忽从青翠的竹林中传来一声声的鸟鸣声，更添赏景之情趣。

晁补之长于写景，在旅途、闲居中发现大自然中的美，融入自己的情态，表现出别样的情致。

晁补之对绘画也有较高的造诣，经常与苏轼、黄庭坚等人研画题诗。其在《和苏翰林题李甲画雁二首》指出：“画写物外形，要物形不改。诗传画外意，贵有画中态。”即点明题画诗既要用文字来表现画中的形态，又要表达出画外之意。其《题段吉先小景三首》其一：

惨淡天云欲雨低，秋山人静鸟声稀。似闻谷响飞黄叶，恐有孙登半岭归。

活现了画中秋雨来临前山谷之景：鸟儿正向飘落的黄叶飞过去。形象生动地再现了画中之态。但诗人运用通感的手法，把画外的余响表现无遗，鸟声、谷响更反衬出画面的幽静意境，最后典故的使用增添了画面的古雅之致。

晁补之《题周廉彦所收李甲画三首》、《题工部文侍郎周翰郭熙平远二首》等作也令人如见其画之景，又见画外之意，深化了画境。

可见，晁补之诗歌内容包括从社会现实到个人生活，内容较为丰富，体现其个人的真实情怀，从艺术角度来看，其诗歌吸取了民歌艺术手法，学黄、陶之风，带有宋诗之风。

胡仔指出：“余观《鸡肋集》，惟古乐府是其所长，辞格俊逸可喜。”^①晁补之乐府多用顶真、重叠、回环等民歌常用的修辞手法，如《跋遮曲》（卷十）中“君不见，鲁中群儿歌跋遮，跋遮跋遮何语耶？”有的诗则借鉴民歌重章叠唱的形式，如《豆叶黄》（卷八）通过“豆叶黄”一句的多次出现，描写田野中的景物，烘托秋后繁忙的气氛，带有浓厚的民间歌谣的气息。

晁补之诗受到黄庭坚的影响很大，其在《次韵张著作文潜休日不出二首》（卷五）中写道“诗模黄著作，吾亦意骎骎”，宋人吕本中在《紫微诗话》中说：“山谷赠无咎诗云：‘执持荆山玉，要我雕琢之。’盖无咎初从山谷理会作诗，故无咎旧诗往往似山谷。”^②最突出的一个特点就是好用典故，范围广博。如其在《感兴》（卷十七）诗中连续化用了《庄子》中“庄生梦蝶”、“濠梁观鱼”、“谓牛谓马”、“楚肝越胆”等四个典故，体现一种物我合一的精神境界。《渔家傲》（卷八）中最后四句连用“后车”、“不为五斗米折腰”和汉高士严光等三个典故。晁补之用典亦好翻新，如《感寓十首次韵和黄著作鲁直以将穷山海迹胜绝赏心晤为韵》（卷四）中“白驹不食苗，奈此空谷寒。”反用《诗经》中“皎皎

① 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，前集卷五十一，第348页。

② 何文焕：《历代诗话》，第374页。

白驹,食我场苗”^①之意。

晁补之诗也体现诗人炼字造句之功。如《千秋岭上》(卷十五)一诗中通过“抱”、“随”、“飞”、“过”等一系列动词的精心安排,将高耸险峻的山峰刻画得十分动感,使人有身临其境之感。《钟山有石故名》(卷二十一)中“喷”、“搜”、“炼”、“鍼”、“叩”、“听”、“出”等字的安排也见其精心锤炼之功。同时,晁补之选字构词时,往往避免俗字,走向“好奇务深”之道。如《视田五首赠八弟无斁》(卷五)“凌矜马到门,碑兀牛卧场”一句中的“碑兀”一词本来是形容山之高耸突出之状,而此诗则用来形容牛卧倒后骨骼耸立之态。再如《游信州南岩》(卷五)“乍似海大鱼,呀口噍而噉”一句以大鱼张口吞食之状来形容山的形态。

晁补之晚年闲居故里,号归来子,多以陶渊明《归去来辞》名其居室,其以陶为师的想法,在其《归来子名缙城所居记》一文中表现得十分明显:“读陶潜《归去来词》,觉己不似而愿师之。买田故缙城,自谓归来子。庐舍登览游息之地,一户一牖,皆欲致归去来之意,故颇摭陶词以名之为堂。”(卷三十一)其刻意学陶,晚年诗呈现有平淡闲远之风,如其《东皋十首》描写田园风光,深得田园之乐,学陶之意可见。

当然,晁补之诗也带有宋诗好议论,以文为诗之风。如其诗《谒岱祠即事》先描写了早上登泰山的景色,面对泰山雄伟壮观之景,产生了敬畏之情,最后发出辅世助国之议论:“皇帝二载春,臣备太史员。绌绎自帝典,颇识康哉言。泥金白玉字,愿颂无前勋。有志类韩愈,无书愧文园。臣发将雪素,臣心犹日噉。”《陪发运右司叔父集金山次韵》开头就大发议论,指出:“报国身无用,还山计欲成”,表明了自己报国无门,只好归隐的境遇。晁补之善文,其把散文笔法也引入到诗中,如其《即事一首次韵祝朝奉十一丈》一诗多用铺叙之法,最后以一长段议论结尾,体现夹叙夹议的手法。

晁补之诗虽学黄、陶之风,但却因为学识或才能有限,不能达到其高度。题材虽各体兼有,内容也不乏丰富,但缺乏独特的个性,与苏、黄相比略显逊色。但其诗作为其生活情感的载体,对于综合研究晁补之思想和文学有着一

^① 方东树:《诗经原始》,第378页。

定的价值和意义。

第四节 复雅归宗、情韵兼胜的秦观词

秦观(1049—1011),初字太虚,后改字少游,号淮海居士、邗沟居士,高邮(今属江苏)人。神宗元丰八年(1085)进士,授蔡州教授。元祐五年(1090),入京,除太学博士,校正秘书省书籍。后迁秘书省正字,兼国史院编修。时黄庭坚、晁补之、张耒同在京城,与秦观共游苏轼门下,人称“苏门四学士”。绍圣元年(1094),坐党籍,出为杭州通判,途中又贬监处州茶盐酒税。三年,又因写佛书获罪,远徙郴州,次年诏移横州编管,最后移送雷州编管。元符三年(1100),哲宗病逝,徽宗即位,秦观复宣德郎,放移衡州居住,放还途中卒于藤州。

秦观是苏门四学士之一,深为苏轼器重。他的生活与苏轼密切相连。在苏轼的鼓励与劝勉下,秦观步入仕途;后来的贬谪远徙,也因受到了苏轼的牵连。但秦观的性格、词风与苏轼却大不相同。面对挫折苦难,苏轼随缘自适、旷达超脱,对前途始终充满希望;秦观早年气质豪宕,步入仕途后却一再被卷入政治漩涡,被视为苏轼的“蜀党”一派而屡屡遭受政敌的攻击,一生的仕宦生涯都在不得意中度过。这使他的功名之心逐渐淡薄,态度也转向退避,长期陷于哀伤愁苦的心情中。尤其是绍圣年间一再遭贬后,难以摆脱的悲苦绝望之感更是时刻笼罩在心头。性格的差异使他的词风与苏轼和苏门其他词人都很不相同,秦观词并没有沿着苏轼开辟的“一洗绮罗香泽之态”^①、抒发士大夫逸怀浩气的方向发展,而是远绍花间、南唐遗韵,吸取了晏殊、欧阳修词的含蓄蕴藉,将忧郁阴柔的个人气质融入其词,充分发挥出了词要眇宜修、清约婉美的特质,被认为是北宋词坛上最能体现当行本色的词人。

秦观有《淮海集》三卷,72首,今人龙榆生又补辑28首,共100首。秦观词的题材比较广泛,但写得最多的还是男女恋情、离情别绪。对笔下的女性,秦观抱着同情尊重的态度,较少冶艳之词,常常能从情境与心理入手写出女

^① 《向萝林酒边集后序》,胡寅:《崇正辨斐然集》,卷十九,第403页。

性对真挚爱情的向往。《醉桃源》写的是美好的幽会场景：“碧天如水月如眉，城头银漏迟。绿波风动画船移，娇羞初见时。”^①在这些情爱词中，以《鹊桥仙》最为有名：

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。两情若是久长时，又岂在、朝朝暮暮！

牛郎织女的爱情故事，由来已久，秦观以前歌咏这一题材的诗词，多抒发的是别离多相见难的怅恨，秦观这首词却能自出机抒，重在描绘牛郎织女鹊桥相会情境之美好、歌咏他们的爱情之恒久。“纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度”、“柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路”的幽会情景，深情缱绻，亦真亦幻，既有神境的空灵，又有人境的温情。“金风”二句，写久别重逢之欣喜，不以相会难为恨，却高唱一次相会，便抵得上人间无数貌合神离的爱情；“两情”二句，是话别之语，以两情若是长久，不在朝暮相守的爱情誓言消解了以往七夕词中的凄怨哀伤色彩，也使这首爱情词具有了沉着高远的韵致。

在缠绵悱恻的离情别恨中，他往往将仕途失意的悲哀、对前途的渺茫感渗透其中，因此使其词具有了“将身世之感打并入艳情”^②的特征。如：

山抹微云，天连衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。销魂，当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得青楼，薄幸名存。此去何时见也？襟袖上、空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。（《满庭芳》）

开篇三句以实笔写别时所闻所见的深秋景物，萧飒中隐含着别离之意。远山之上，蒙笼着几许淡淡的微云，目力所及的天际，与一望无际的衰草相

① 秦观著，徐培均笺注：《淮海居士长短句笺注》，卷中，上海古籍出版社，2008年版，第79页。下引秦观词均出自此版本，不另注。

② 周济：《宋四家词选》，古典文学出版社，1958年版，第24页。

连,这时,戍楼上还隐隐传来凄厉的画角声。此情此景,如此凄迷苍茫,怎能不让人肝肠寸断?在这样的景物铺叙之后,四五句才缓缓道出停鞭饯别之事,此时如果接着写别离之情,便是一般词家的路数,秦观却将此笔拓展开去,追怀往事,不直言儿女情长却托之以蓬莱烟霭,十分超逸。这纷纷的“烟霭”,是实景又是虚景,是烟霭也是离愁,凄苦之情与迷朦之景水乳交融,浑然莫辨。“斜阳外”三句,描写眼前郊野之景,深情绵邈,由此可以想见断肠天涯的苦况。晁补之曾说:“比来作者皆不及秦少游。如‘斜阳外,寒鸦数点,流水绕孤村。’虽不识字人,亦知是天生好言语也。”^①其实这几句并非秦观原创,而是化用自隋炀帝“寒鸦千万点,流水绕孤村”^②的诗句。秦观加之以“斜阳外”三字,将万点寒鸦、流水孤村都融合于日暮的昏黄色调中,并以长短句的错落形式使这几句词带上了优美的节奏感和音乐美。

上片以写景为主,词境朦胧含蓄,下片则直抒别离之情。“销魂”句化用自江淹《别赋》“黯然销魂者,唯别而已矣”^③之句,虽被苏轼讥为柳永句法,似乎情感过于直露,但确是此时心情的真实表达。“香囊暗解,罗带轻分”从细节中透出轻易别离的销魂之感,“漫赢得青楼,薄幸名存”则在负人之深的叹息中,隐隐流露着功名未成、不得不辗转漂泊的天涯羁恨,在写艳情的同时也道出了身世之感。因一别便难再相逢,故引出“襟袖上,空惹啼痕”之句。词写到此,离情的抒写似乎已达高潮,然而秦观却以“伤情处”三字一顿,转而唤出“高城望断,灯火已黄昏”两句来,以“高城”、“灯火”分别与上片“谯门”、“斜阳”相呼应,写诗人返棹归来,登城遥望,隔着重重烟浦,惟见灯火阑珊,在含情凝眺的眼神与时间的暗自推移中,将心中之伤情推到了极致。

秦观本性多愁善感,他这类言情伤别之作,是发自他心灵深处的肺腑之言,蕴含着强烈的自我感受,因此尤为动人。步入仕宦之途后,在激烈党争的形势下,被卷入政治漩涡的秦观身不由己,人生路途更为艰难坎坷,一再遭受贬谪之苦。此时,他词作中的“艳情”色彩逐渐退却,“身世之感”更明显地凸显出来,内心的哀感更为深沉浓重。但在艺术风格上,这些词作依然保持着

① 赵德麟:《侯鲭录》,中华书局,2002年版,第205页。

② 杨广:《诗》,逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第2673页。

③ 江淹撰,胡之骥注:《江文通集汇注》,中华书局,1984年版,第35页。

婉美清丽的传统风格。如《踏莎行》：

雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处。可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。驿寄梅花，鱼传尺素，砌成此恨无重数。郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去？

哲宗绍圣四年(1097)，一再被贬谪的秦观又一次遭到打击，接到了被移至横州编管的诏书，政治上的打击、痛苦不堪的现实生活泯灭了词人最初的理想，他陷入极度的悲哀与绝望中。王国维说：“少游词境最为凄婉，至‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，则变而为凄厉矣。”^①这首词所抒发的感情，确实可以用“凄厉”来形容：现实如此无奈，词人欲寻觅世外桃源以栖身，但放眼望去，重重迷雾已笼罩了楼台，月色苍茫，使人连渡口的方向都难以辨清。词人身置孤馆，被料峭的春寒、凄切的杜鹃啼叫声、沉沉的暮色所包围，内心之孤苦真是不堪忍受。被贬至蛮荒之地，与亲朋隔绝，偶来的书信不仅不能给人以安慰，反而更增添了重重怅恨，让人更难释怀，这“砌成此恨无重数”，真透出被遗弃的末路之人的强烈悲感。最后以“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”的凄然长叹结篇，暗喻不能自主的身世。“东坡绝爱其尾两句，自书于扇，曰：‘少游已矣，虽万人何赎！’”^②因为有共同的遭际命运，所以苏轼能深切理解秦观这两句看似无理之句中的深意。又如《千秋岁》：

水边沙外，城郭春寒退。花影乱，莺声碎。飘零疏酒盏，离别宽衣带。人不见，碧云暮合空相对。忆昔西池会，鹄鹭同飞盖。携手处，今谁在？日边清梦断，镜里朱颜改。春去也，飞红万点愁如海。

这首词典型地体现了贬谪之恨。置身于边远的贬谪之地，纵使面对着春寒退却、草长莺飞宜人春光，词人也无意欣赏，内心只是孤独无依、浪迹天涯的哀

① 王国维：《人间词话》，人民文学出版社，1960年版，第204页。

② 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，前集卷五十引惠洪《冷斋夜话》，第339页。

怨与惆怅;昔日与师友知己的欢聚场景早已风流云散,曾经的理想抱负也已梦断难寻,前途茫茫,人心难测,因此不禁发出“春去也,飞红万点愁如海”的喟叹。这最后一句化自杜甫《曲江二首》诗“一片花飞减却春,风飘万点正愁人”^①二句,而意象更加凝练,句意更为显豁,以大海之浩瀚来比喻迁谪之愁,可见这愁何其深广。这首词将昔日相聚的欢乐、今日飘零天涯的痛楚及政治上的失意与爱情的失落交融在一起,真切地倾诉出了逐臣内心的贬谪痛楚,反映出激烈的党争形势所造成的群体性悲剧,因此在当时激起了广泛的共鸣,秦观的师友苏轼、黄庭坚等纷纷和作,成为有宋一代唱和最多的词,由此可见秦观词的深切感人。

现实生活是压抑而绝望的,词人的精神只有在梦中才能得到片刻的解脱,在梦中追寻美好的理想之境。如《好事近·梦中作》:

春路雨添花,花动一山春色。行到小溪深处,有黄鹂千百。 飞
云当面化龙蛇,夭矫转空碧。醉卧古藤阴下,了不知南北。

此词“造语奇警,不似少游寻常手笔”^②,上片写在春雨的滋润后,繁花绽放,溪水潺潺,黄鹂鸣啭,此等景象,绚烂而奇幻,梦中的诗人心情何等舒畅欢欣;换头二句,写仰头所见的壮观景象,飞云幻化,龙蛇飞舞,似乎象征着词人摆脱了长久的低沉失落,在刹那间得到振奋与解脱。这一句“笔势飞舞”^③,纵横捭阖,放旷超逸,使全词达到高潮。结句点明一切不过是梦境,词人古藤阴下醉卧,南北莫辨,似乎已超然物外,而细细品味,其中却透着理想成空的彻骨悲凉。因此友人黄庭坚才有小诗曰:“少游醉卧古藤下,谁与愁眉唱一杯。”^④

秦观词之所以委婉动人,不仅是因为他的词寓含着身世之悲,抒发着真挚的情意,还在于他处于一个词坛新旧交替时代,他充分博取了各家之长,尤其是汲取了婉约派的创作经验,使他的词在艺术上也散发着独特的魅力。秦

① 杜甫著,仇兆鳌注:《杜诗详注》,第446页。

② 周济:《宋四家词选》,第25页。

③ 陈廷焯:《词则·别调集》,卷一,第585页。

④ 《寄贺方回》,黄庭坚著,任渊等注,刘尚荣校点:《黄庭坚诗集注》,卷十八,第638页。

观的词,具有“情韵兼胜”^①的特征。

秦观个性敏感细腻,气质偏于阴柔,他的词多是纯情任心之作,所抒之情,所叙之事,无不是他生平际遇的真实写照,无不是他从心底流出的真正情愫。李清照《词论》说秦观“专主情致”,冯煦把秦观、晏几道称为“古之伤心人”,又说“少游以绝尘之才,早与胜流,不可一世,而一滴南荒,遽丧灵宝。故所为词,寄慨身世,闲雅有情思,酒边花下,一往而深,而怨诽不乱,悄乎得小雅之遗,后主而后,一人而已。……他人之词,词才也;少游,词心也”^②,其写男女情爱或贬谪之思,无不深长而感人。秦观那些情爱相思词,多是与歌妓往来相交时所作,但也并未流于浮泛浅薄,而是多带着深挚的情意。在与意中人别离后,秦观常深情缱绻地回忆过往的美好,表达心中的怅恨,如《沁园春》(宿霭迷空)想象佳人备受相思煎熬的情状“风流寸心易感,但依依伫立,回尽柔肠”,描述自己的感怀“柳下相将游冶处,便回首青楼成异乡。相忆事,纵蛮笺万叠,难写微茫”,真是清丽缠绵。在回忆往昔情事时,每到伤情处,他总是发出不能自己的内心呼唤,如《水龙吟》(小楼连远横空)中“名缰利锁,天还知道,和天也瘦”、《风流子》(东风吹碧草)中“算天长地久,有时有尽,奈何绵绵,此恨难休”的叹息,皆是回环往复,一往情深。及至遭受一再的贬谪之后,他那些感喟身世的作品,便更加沉郁哀怨了。如他与苏轼重逢时所作的《江城子》:

南来飞燕北归鸿,偶相逢,惨愁容。绿鬓朱颜重见两衰翁。别后悠悠君莫问,无限事,不言中。小槽春酒滴珠红,莫匆匆,满金钟。饮散落花流水各西东。后会不知何处是?烟浪远,暮云重。

元符三年(1100),苏轼自儋州北还,与秦观在雷州相逢。这首词就写出了此时百感交集的心情。自党祸以来,秦观已随苏轼历经人世浮沉,心灵中遭际了难以磨灭的苦痛。再与知己重逢时,历尽沧桑的二人都已是“绿鬓朱颜”、愁容满面的衰翁!“别后悠悠君莫问,无限事,不言中”中饱含着多少人

① 永谿等:《四库全书总目》,卷一百九十八,第1809页。

② 冯煦:《蒿庵词论》,唐圭璋:《词话丛编》,第3586—3587页。

生苦楚与感慨,“后会不知何处是,烟浪远,暮云重。”虽未言情,而无限的深情,自寓其中。作者担心“后会”于何时何地,实际上这首词也确实成了秦观与苏轼的诀别之作,就在这年七月,秦观便因中暑卒于北归途中,苏轼也在第二年与世长辞!

秦观词情感真挚深厚,但他很少直接抒情。陈廷焯说“少游则义蕴言中,韵流弦外”^①,周济说“少游意在含蓄,如花初胎,故少重笔”^②。在秦观的词中,少有李煜“问君能有几多愁,恰似一江春水似东流”式的任性抒发,也少有柳永“便纵有、千种风情,更与何人说”式的直白坦露,一览无余,秦观的词是含蓄蕴藉、委婉有致的,深得婉约词派的精髓。秦观词含蓄蕴藉的特色,体现在如下几个方面:

一、善于借景抒情、寓情于景,将外在之景与内在之情作微妙的结合

秦观词的意象多是轻柔细腻的,如斜阳、残月、落红、衰草、栖鸦、流水、寒烟、细雨等。他擅长以这样的景物意象渲染出朦胧凄迷的意境,传达出幽隐凄怨的情绪,余味深长,耐人寻味。如《踏莎行》中“雾失楼台,月迷津渡”的景象,就暗示着贬谪途上的失落迷惘、前途未卜;“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里斜阳暮”,更被王国维奉为“有我之境”^③的典型,透着“凄婉”乃至“凄厉”的声情。又如《水龙吟》中的景句:“朱帘半卷,单衣初试,清明时候。破暖轻风,弄晴微雨,欲无还有。卖花声过尽、斜阳院落,红成阵,飞鸳甍。”天气晴暖、单衣初试的清明时候,还偶有轻风破暖、微雨弄晴,使人惊心,惹人闲愁;卖花声尽,昔日多情买花人却难再逢,残红阵阵,风飘万点,好不愁人。虽然无一字言情,而主人公幽微细腻的感情却在字里行间游弋着。又如《浣溪沙》:

漠漠轻寒上小楼,晓阴无赖似穷秋,淡烟流水画屏幽。 自在飞花轻似梦,无边丝雨细如愁,宝帘闲挂小银钩。

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷八,第202页。

② 周济:《宋四家词选·目录序论》,第2页。

③ 王国维:《人间词话》,第121页。

这首词写的是春日淡淡的闲愁，闲愁本是一种细微杳渺的情感，难以用言语来形容，这首词却通过细腻的景物描写体现出来了。词的起调很是轻妙，“漠漠轻寒上小楼”，写薄薄的轻寒无声无息地侵袭上小楼，这是凭阑眺望的楼中人的感受，“晓阴无赖似穷秋”句不说人心情的百无聊赖，反而嗔怪如深秋般的阴寒天气，更渲染出人对景生愁的心情。室外既无可望，则把目光转向室内，但见闲展的画屏上，也是淡烟流水的萧索风景，只能徒增人的寂寞而已。下片正面形容春愁，构思奇巧，将幽渺细微的情感描绘为具体可感的形象，所以梁启超称之为“奇语”^①。这二句分别以“飞花”、“丝雨”来譬喻轻“梦”与闲“愁”，飞花自在，随意飘散，如春梦般飘渺难留；丝雨无边，缠绵不尽，似心中闲愁一样无头无绪。整首词并无一语直接倾诉情思，而那清冷的感觉、黯然的心情、渺茫的梦境、无端的哀愁却一一从轻寒、晓阴、飞花、丝雨的意象中散溢出来，弥漫全篇。

二、在慢词创作上，秦观词也有新的发展

慢词长于铺叙，容量大，但结构较疏散，语言俚俗，情感过于直露。秦观把小令婉转含蓄的韵味融入到慢词长调中去，虽然仍然是以铺叙为主，却打破上片写景，下片抒情的典型模式，情语与景语相兼，使情思不一泻而下，而是在点出情语后，即以含蓄优美的景物来烘托渲染，使情感曲折地从中透出。如《满庭芳》（山抹微云），刚以“多少蓬莱旧事”引出心中情感，即以“空回首、烟霭纷纷”的景致，将脉脉的深情注入到斜阳、寒鸦、流水孤村的寂寥境界中；下片以“销魂”直抒心中凄婉别情，而不待情思道尽，又转到“高楼望断，灯火已黄昏”的景象中去，以灯火人家的温暖来反衬别离的凄清。这种情景相兼、层深曲折的章法结构，使得慢词具有小令那种空灵隽永的韵味，比柳永直接倾诉更有涵咏不尽的味道，由此也可看出他善于学柳而又有变化。又如：

梅英疏淡，冰渐溶泄，东风暗换年华。金谷俊游，铜驼巷陌，新晴细履平沙。长记误随车。正絮翻蝶舞，芳思交加。柳下桃蹊，乱分春色到

^① 梁令娴：《艺蘅馆词选》，广东人民出版社，1981年版，第61页。

人家。西园夜饮鸣笳。有华灯碍月，飞盖妨花。兰苑未空，行人渐老，重来是事堪嗟。烟暝酒旗斜。但倚楼极目，时见栖鸦。无奈归心，暗随流水到天涯。（《望海潮》）

此词写重过西园追怀昔日俊游的情景，结构并没有像一般的词那样，上片写今，下片写昔，而是由今而昔，又由昔而今，以对昔日场景的追忆贯通前后词意。起首三句，点明时令景物，以“东风暗换年华”的“暗”字点出全篇主旨，暗示着时光流转、物是人非的今昔之感。从“金谷”开始，词人便陷入了对往昔的回忆中。昔日新晴之时，与亲朋师友遍游洛阳古迹名胜，而留在记忆最深处的，则是那“误随车”的经历，那时正是“絮翻蝶舞”、“芳思交加”的浓春，春色烂漫，随意散布在那个“柳下桃蹊”边的人家，一“乱”字写出繁花似锦、竞相绽放的春日气象。陈廷焯曾称赏“柳下桃蹊，乱分春色到人家”一句“思路幽绝，其妙令人不能思议”^①。过片之后，以“西园”三句写当年夜饮之乐，“华灯碍月，飞盖妨花”二句奇警工致，写出花灯如昼、宾客如云的富贵华丽气象，以当年之乐衬托今日之哀。“兰苑”以下，转笔伤今，语言也由密丽转向清疏。故地重游，倚楼眺望，但见名园依旧，行人渐老，烟暝酒旗，栖鸦流水，一片冷落萧条，当此之时，怎能不让人嗟叹？在章法上，“重来是事堪嗟”与上片“东风暗换年华”遥遥呼应，“烟暝酒旗斜”三句与前面的西园盛景两相对照，使这感慨嗟叹愈发地深厚沉着。最后以思归作结，极目天涯，寄情流水，有无限的苍茫感。唐圭璋评这首词说：“少游纯以温婉和平之音，荡人心魄。与屯田、东坡之使气者又不同也。”^②秦观词将深沉的身世之感含蕴于精心营构的章法结构中，因此秦观词词意婉约，气味醇厚。

三、秦观词的语言婉转精妙而又平淡自然

秦观词炼字炼意都十分奇警，如《满庭芳》的首句“山抹微云，天连衰草”，以“抹”字描绘出微云点缀在远山之上的景色，饶有趣味，熨帖传神；再如

^① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷一，第14页。

^② 唐圭璋：《唐宋词简释》，第101页。

《望海潮》之“华灯碍月，飞盖妨花”写灯火辉煌，连月色也失却了光辉；车水马龙，飞盖相追，都嫌路旁花枝碍路，语言工整词意奇特。《如梦令》中“梦破鼠窥灯”写人一惊梦，吓跑偷油老鼠，老鼠躲在暗处，目光闪闪地盯着灯盏，“窥”字写出老鼠光中的惶恐与贪婪，也写出了羁旅穷途的凄清孤寂。《减字木兰花》写天涯羁恨：“天涯旧恨，独自凄凉人不问。欲见回肠，断尽香炉小篆香。”以屈曲盘旋的小篆形状的香比喻百转千回的愁肠，清丽缠绵。《八六子》中“倚危亭，恨如芳草，萋萋划尽还生”一句，用日常口语，生动形象地写出无所不在、缠绵不尽的别情离恨。

有时，秦观还采取层层折进的手法写情，使所抒之情更加一波三折、摇曳多姿。如“人人尽道断肠初，那堪肠已无”（《阮郎归》）、“为君沉醉又何妨，只怕酒醒时候断人肠”（《虞美人》）、“奈何绵绵，此恨难休。拟待情人说与，生怕人愁”（《风流子》）都采用此法。

秦观在婉约词史上有承前启后的作用，他博采众家之长而自成一家之风。他远绍花间、南唐词的清约典雅，近学柳永的流利自然，但有意摒弃柳词的俚俗“尘下”，使词呈现出诚挚自然、和婉纯正之美，“近开美成，导其先路”^①，对周邦彦、李清照等后世词人产生了明显的影响。

第五节 语意清新的贺铸词

贺铸（1052—1125），字方回，号庆湖遗老、北宗狂客，太祖孝惠后族孙。初以恩荫入仕，后调任外地任武职。哲宗元祐七年（1092）经李清臣、苏轼等推荐，改为文阶，为承直郎。此后又到泗州、太平州任通判。晚年沉沦下僚，郁郁不得志，并在大观三年（1109）、宣和元年（1119）两次致仕。曾自编词集为《东山乐府》，今《全宋词》存东山词 283 首。

贺铸生平和性格极为复杂，其状貌奇丑，面色青黑而有英气，俗谓之“贺鬼头”，他虽以武职入仕，中年才改为文阶，但他并不是一个纯粹的赳赳武夫，而是才兼文武，外粗内秀的才子，他“善校书，朱黄未尝去手。诗文皆高，不独

^① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷一，第 13 页。

工于长短句也”^①。280余首东山词承载了他多重人生喟叹,约而言之,抒怀言志、怀古咏史、闲适企隐、咏物写景、歌伎酒会、情爱悼亡乃至思妇怀远、征夫盼归等题材无不入词,就题材的广泛性而言,他很好地呼应了东坡词的创举。与此相适应东山词的审美品格也呈现出多姿多彩的面貌,张耒《贺方回乐府序》:“夫其盛丽如游金、张之堂,而妖冶如揽嫫、施之法,幽洁如屈、宋,悲壮如苏、李。”^②

苏词一出,虽“新天下人耳目”^③,但长期以来柔婉绮美是词付与歌者演唱的消费主体的选择和由此形成的人们对词的阅读心理期待,苏词中天风海雨、英气逼人的词被讥为“虽极天下之工,要非本色”^④,虽不时被人欣赏,但南渡以前很少有人效仿,即使苏门四学士也很难例外,而游离于“四学士”、“六君子”之外的贺铸则通过自己的和创作实践对苏词的壮举予以响应,如他的《六州歌头》^⑤:

少年侠气,交结五都雄。肝胆洞,毛发耸。立谈中,死生同。一诺千金重。推翘勇,矜豪纵。轻盖拥,联飞鞚,斗城东。轰饮酒垆,春色浮寒瓮,吸海垂虹。间呼鹰犬,白羽摘雕弓,狡穴俄空。乐匆匆。似黄梁梦。辞丹凤,明月共,漾孤篷。官冗从,怀倥偬,落尘笼,簿书丛。鹖弁如云众,供粗用,忽奇功。笳鼓动,《渔阳》弄,《思悲翁》。不请长缨,系取天骄种,剑吼西风。恨登山临水,手寄七弦桐,目送归鸿。

无疑,此词是自叙平生:上阕写少年时期侠肝义胆、重诺轻死,充满了一种青春游侠气息;下阕述半生漂泊,羁宦生涯,激荡着一种愤懑不平之气。慷慨激昂与苍凉悲壮很好地融合在这首词中,使词的品格刚健硬朗,与传统的花间、晏欧词有很大的区别,同苏轼的《江城子·密州出猎》倒是有几分神似。

① 陆游:《老学庵笔记》,卷八,中华书局,1979年版,第105页。

② 张耒:《张耒集》,第755页。

③ 王灼:《碧鸡漫志》卷二,唐圭璋:《词话丛编》,第85页。

④ 陈师道:《后山诗话》,何文焕:《历代诗话》,第309页。

⑤ 贺铸撰,钟振振点校:《东山词》,上海古籍出版社,1988年版,第115页,以下贺铸词均出自此版本,不详注。

类似审美风貌的词还有寄寓牢骚不平之气的《行路难》。

当然这种奇崛、悲壮的词作在东山词中毕竟是少数，也不是其主导风格，否则东山词只能是东坡词的附庸而无法取得独立的词坛地位。真正奠定东山词在词史上重要地位的还是他那一些“妖冶、盛丽”的由爱情、艳情引发的“闲愁”词。如赠妓送别词《石州引》：

薄雨初寒，斜照弄晴，春意空阔。长亭柳色才黄，远客一枝先折。烟横水际，映带几点归鸦，东风销尽龙沙雪。还记出关来，还恰而今时节。

将发，画楼芳酒，红泪清歌，顿成轻别。已是经年，杳杳音尘多绝。欲知方寸，共有几许清愁？芭蕉不展丁香结。枉望断天涯，两厌厌风月。

据吴曾记载，此词乃回赠所眷之妓之作^①，“赠妓之作，原不嫌艳冶，然择言以雅为贵，亦须慎之。……余所爱者，则……贺方回之‘芭蕉不展丁香结，枉望断天涯，两厌厌风月’，……极其雅丽，极其清秀。”^②同其他由艳情引发的离别思念之作相比，其中的儿女之情仍然是一往情深、顽艳感人，但同小山、淮海类似的词作相较仍然能够感受到方回词中的“轻”与“清”，他的词色彩不像小晏、秦郎词作那样浓重凄美，而是鲜丽中见淡雅，所抒发的离愁、思愁也是清透悠远，似乎达到“哀而不伤”的境界。在这种词境的营造中可以看到词人有意识的对情感的节制，在淡雅的水墨画中淡淡、娓娓道来自己的思恋、盼念。这首词的景色、情感描写是比较具体的，吴曾关于本词的本事记载是可信的，不过同样抒发“闲愁”的一些词其中的景物、人物、情感、意象显现出一种类型化的倾向，明显地带有寄托，比如《横塘路》（《青玉案》）：

凌波不过横塘路。但目送、芳尘去。锦瑟年华谁与度？月桥花院，琐窗朱户。只有春知处。飞云冉冉蘅皋暮。彩笔新题断肠句。若问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。

① 吴曾：《能改斋漫录》，卷十六，上海古籍出版社，1979年版，第484页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷六。

文学史上经常出现以一两篇名作奠定作者文学史地位的现象,比如唐人张若虚、王之涣等,长期以来贺铸词坛地位的确立不夸张地说是由这首词确立的,他也因为这首词赢得“贺梅子”的称呼。这首词反复咀嚼着佳人远去的怅惘和眷恋佳人的感伤,所有的情感归结为“一川烟草,满城风絮、梅子黄时雨”——“‘一川烟草’是二、三月间,‘满城风絮’是三、四月间,‘梅子黄时雨’是四、五月间”^①,线性的描述衬托历时之久,内在的描摹凸显空间之阔,在这弥漫的悠远的时空里,无所不在的闲愁充盈其中。就对“闲愁”的描摹,无论是李煜的“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”还是秦观的“飞红万点愁如海”,也许在深度、强度方面超过“一川烟草、满城风絮、梅子黄时雨”,但是在轻盈、弥漫、久远方面难以比肩。对于“闲愁”的描摹显现了方回在词中立意出新的审美追求,王灼评之“语意精新,用心甚苦”^②。黄庭坚同贺铸交往密切,称赞这首词“解作江南断肠句,只今唯有贺方回”(《寄贺方回》)^③,贺铸这首词及其他词中体现出的刻意求新的审美追求及化用唐人诗句、翻新意而出的创作技巧,同黄庭坚的诗歌写作追求不谋而合,可以说贺铸词体现了江西诗法在词作领域中的渗透与影响。

此外值得注意的是这首词除了“横塘路”比较具体外,其他人物形象、处所景色都有类型化的特征,最后三句“闲愁”的描摹,“盖以三者比之愁多也,尤为新奇,兼兴中有比,意味更长”^④,虽是比喻,但是“兴中之比”,“兴”是这三句也是这首词一个很重要的特征,任何本事的坐实都有可能陷于比附之嫌。缪钺认为方回词“在融入楚《骚》遗韵方面,贡献尤为突出”^⑤,《横塘路》从浅表层次看只是对佳人远去的怅惘和思念佳人而不得的感伤,但是类型化的描写又逗露出身世寄寓之感。楚辞使用香草美人的意象将民族文化中家国同构的特征巧妙地嵌入文学创作,本来是悒郁不平的牢骚之气转化为缠绵哀伤的凄婉爱情之作。从这个角度来看,越过字面的由爱情引发的思恋与怅

① 陈匪石:《宋词举》,金陵书画社,1983年版,第103页。

② 王灼:《碧鸡漫志》,卷二,唐圭璋:《词话丛编》,第86页。

③ 黄庭坚撰,任渊、史容、史季温注,刘尚荣校点:《黄庭坚诗集注》,第638页。

④ 罗大经:《鹤林玉露》,乙编卷一,第127页。

⑤ 缪钺:《灵谿词说(续十一)——论贺铸词;论张元幹词》,《四川大学学报》,1985年第1期。

惘,我们能够感受到词人漫天的悠长的“闲愁”原是在知天命之年仕途蹉跎、频遭碰壁、政治人生理想归于幻灭后所引发的心情意绪的总的描述。《东山词》中不少词作都有类似的特征,比如咏荷之作《芳心苦》:

杨柳回塘,鸳鸯别浦,绿萍涨断莲舟路。断无蜂蝶慕幽香,红衣脱尽芳心苦。返照迎潮,行云带雨,依依似与骚人语。当年不肯嫁春风,无端却被秋风误。

类似词作以艳情为载体,通过比兴的手法,抒发着对理想的追求和理想破灭后的怅惘,从本质上讲这属于在词中写志。花间词人中温庭筠也淡淡透出此种追求,此后词成为歌楼妓馆、佐酒侑欢的工具,词人心志被放逐了,像欧晏这样的鸿儒宰臣,他们也只是在诗文中驰骋着自己的理想追求,而小词创作似乎成为了他们纵横驰骋之后予以调剂的后花园。虽然这一过程中出现了后主的血泪之歌,但不过是昙花一现。小晏、淮海在艳情的哀切描写中融入自身经历,但是从他们的词中看到的具体爱情的追求与破灭,是一种自身经历的回眸和追挽。同东山词相比,能够明显地感受到小山词、淮海词侧重描述的是“遇”,东山词侧重营造的是“境”,前者有本事、形象具体,不宜过度阐发,后者形象、情感类型化,不宜坐实本事。东坡词一出,指出向上一路,东坡以酒边余事作词,不拘于音律,在词中抒发着自己的文士情怀,无事不可入、无意不可入,东山词写志的取向无疑是对苏词的积极响应。不过苏词以文坛领袖的气度冲决着词的各种藩篱,这种冲击在接受角度颇为人欣赏,但在理论批评角度遭受众多非议。花间词以来所形成的词本体意识根深蒂固,东山词一方面积极响应者东坡词的革新创举,另一方面又因其善识音律,自觉地维护着词本体,这样对楚骚香草美人的比兴手法的继承便成了他在二者之间回旋的自觉选择,一方面书写心志,在词中表现士大夫情怀,另一方面不脱要眇宜修、柔婉秾丽的审美风貌,以满足词本体观念造成的读者的阅读心理期待。这一点开了后世辛弃疾诸多词作的先河,不夸张地说,《横塘路》为《摸鱼儿·漕移湖南》导夫先路。当然东山词对东坡词的继承与改进并不说明东山词后来居上,毕竟苏轼才气逼人、识见卓著,东坡词所写的士大夫

情怀已上升到哲学、文化层面,为后世士大夫营造着可供栖居的精神家园;东山词仍然限于带有普遍意义的一己之悲:理想追求而不得的怅惘。此中韵味之深厚自是一目了然。

除了歌词所承载的主体心绪外,东山词的艺术特色也非常值得重视。前文所说“语意精新”一方面透露江西诗法对词作的渗透,另一方面也体现了贺铸对词创作典雅精工的追求。《横塘路》中对“闲愁”的描摹自不待说,类似融情于景的描写:

平淡江山落照中。(《罗敷歌》)

小梅疏影近杯盘。(《小重山》)

斜阳里,双燕伴人闲。(《小重山》)

尊酒流连薄暮,帘卷津楼风雨。(《下水船》)

楼角初销一缕霞,淡黄杨柳暗栖鸦,玉人和月摘梅花。(《减字浣溪沙》)

通过这些词句约略能够看出贺铸对鲜丽中的淡雅、秾艳中的清脱这种审美品格的有意识营求,也正是这种努力,使他的词感情极沉滞,意境极轻灵。

贺铸精通音律,这点即使不轻易许人的李清照也认为就音律而言“贺方回……始能知之”^①,钟振振认为贺铸“尤其擅长以密集和回环的韵位、抑扬而错综的韵声来突出词作的节奏感和音乐美。其用韵之严,在词史上前无古人,后无来者”^②。对音韵的考究与讲求又为清真词为词立法做了准备。此外他的慢词如《绿头鸭》等改变柳永以来的线性铺叙的传统,而是富有层次、富有转折,《词洁辑评》:“方回长调,便有美成意,殊胜晏、张。”^③

方回词因其在新旧观念冲击下呈现出多层面貌,导致后人评价纷争频出。就其刻意求新而言,欣赏“不隔”的王国维对其评价甚低,“北宋名家以方

① 《词论》,李清照撰,徐培均笺注:《李清照集笺注》,上海古籍出版社,2002年版,第267页。

② 《论贺铸及其词》,《研究生论文选集》中国古代文学分册,江苏人民出版社,1983年版,第229页。

③ 先著、程洪:《词洁辑评》,卷六,唐圭璋:《词话丛编》,第1371页。

回为最次。其词如历下、新城之诗，非不华瞻，惜少真味”^①；对其化用唐人诗句，刘体仁《七颂堂词绎》嗤之为“非不楚楚，总拾人牙慧”^②。相反之论则如张炎激赏方回词锻炼之功，“句法中有字面，盖词中一个生硬字用不得，须是深加锻炼，字字敲打得响，歌颂妥溜，方为本色语。如贺方回、吴梦窗皆善于炼字面”^③，夏敬观认为方回词虽用唐人诗句，但“整而不破碎也”，“可谓无假脂粉，自然浓丽”。^④实际上对方回词的评价不应脱离他所处词发展的历史时期，在一个词的新声已经兴起的背景下，方回词自觉地回应苏轼的洪钟大吕，虽然他极力在新旧词学观念中周旋，毕竟以其努力调谐着这种冲突和撞击，并达到相当高的艺术高度；刻意求新实际上是代表了词的发展趋势，实际上不仅是词，任何一种文学体裁，雅致的终极目标是一致的，所以方回词顺应了词的发展趋势；至于化用唐人诗句，应当看到这是以香草美人为载体的比兴手法使用过程中的一种撷取，心灵共感，巧妙化用，评之“拾人牙慧”有刻薄之嫌，实际上用典、化用前人诗句正是苏轼所大量使用，到了南宋蔚为大观的景象，因此就这一点而言，方回词又一次顺应了词的发展方向。

① 王国维：《人间词话·删稿》，人民文学出版社，1960年版，第224页。

② 唐圭璋：《词话丛编》，第620页。

③ 张炎著，夏承焘校注：《词源注》，人民文学出版社，1981年版，第15页。

④ 夏敬观：《映庵词评·东山词补》，《词学》，第五辑，华东师大出版社，1986年，第206页。

第八章 词宗清真与“易安体”

周邦彦是北宋后期公认的“集大成”词家,对于他在宋词史上“集大成”的历史地位,吴梅《词学通论》中曾说:“余谓词至美成,乃有大宗。前收苏、秦之终,后开姜、史之始。自有词人以来,为万世不祧之宗祖,究其实亦不外沉郁顿挫四字而已。……词至清真,实是圣手。后人竭力摹效,且不能形似也。”^①清真词对于词史的贡献在于,发展了词乐,创新了词调,使词的格律化程度有所提高;善于融化前人诗句,开创了一种“富艳”、“典丽”的语言风格;但是,清真词最大的艺术成就还是在于发展了词的创作技巧,尤其是章法结构方面的技巧,构思精致,方寸之间跌宕起伏,令人叹服,至此,词的艺术境界达到了富艳精工、缜密典丽的“醇雅”境地,南宋大批“雅词”派词人的艺术风格都是继承清真词而来,周邦彦为此堪称是南宋“雅词派之开山祖师”。

在名家云集的两宋词坛中,李清照堪称一朵绚丽夺目的奇葩,这位才华卓著的女子在北宋时期便享誉文坛,于诸大家之外傲然挺立,自成一体,其创作成连众须眉雅士皆叹为观止,李调元评价:“易安在宋诸媛中,自卓然一家,不在秦七、黄九之下。词无一首不工。其炼处可夺梦窗之席,其丽处直参片玉之班。盖不徒俯视巾帼,直欲压倒须眉。”^②即使如并不欣赏李清照词风的王灼,也对有着极高的赞誉:“自少年便有诗名,才力华赡,逼近前辈。”“若本朝妇人,(李清照)当推文采第一。”^③

① 吴梅:《吴梅词曲论著集》,南京大学出版社,2008年版,第52—53页。

② 李调元:《雨村词话》,卷三,唐圭璋:《词话丛编》,第1430—1431页。

③ 王灼著,岳珍校正:《碧鸡漫志校正》,卷二,巴蜀书社,2000年版,第41页。

第一节 周邦彦生平及清真词概述

周邦彦(1056—1121),北宋后期最杰出的词人之一,“结北开南”的宋词集大成者,今存词200余首,传世词集《清真集》,又名《片玉词》。

周邦彦字美成,自号清真居士。钱塘(今浙江杭州)人,生活在宋仁宗嘉祐年间至宋徽宗宣和年间,其父、祖目前无确切史料可考,据《咸淳临安志·人物》^①中记载,周邦彦的叔叔周邠为嘉祐八年进士。周邠曾与苏轼交好,官至朝请大夫、上轻车都尉;另据王国维考略,周邦彦兄弟辈中有一人名周邦式,为元丰二年进士,由此可以推断,周邦彦的家庭也是一个注重文化的诗礼之家。

周邦彦天性落魄不羁,自小是一个不愿墨守成规、特立独行的少年,史书上称其为“疏隽少检,不为州里推重”,但难得的是他酷爱读书,少年时代已然是“博涉百家之书”。^②元丰初年(1078),周邦彦游学汴京,入太学,成为了一名太学生。元丰七年(1084),周邦彦向宋神宗进献了一篇洋洋七千言的《汴都赋》,此赋以事实为据,称颂熙、丰新法,文采飞腾,奇文绮错,在众多学生所献的赋颂中脱颖而出,受到神宗的大力赞赏,命左臣李清臣于迺英阁当众朗读。周邦彦因此名震一时,被擢升为试太学正。这一年,他二十八岁。

未至而立的周邦彦学力才思已经颇有见地,但是在学官任上,他却是五年不迁,只尽力于辞章。神宗死后,高太后临朝,起用旧党,由于周邦彦与新党集团关系密切,受到一些牵连,十年之间,他沉浮于州县,先后出庐州(今安徽省合肥市)教授、知溧水(今属江苏省)县令。在庐州和溧水任上,周邦彦创作了不少优秀的作品,记述他宦海浮沉,颠簸飘零的生活,以及抑郁纠结的心情,比如《宴清都》(“地僻无钟鼓”)、《玉楼春》(“桃溪不作从容住”)、《风流子》(“新绿小池塘”)、《花犯》(“粉墙低梅花照眼”)、《满庭芳》(“风老莺雏”)等,都是这一时期的佳作。

① 潜说友:《咸淳临安志·人物》,文津阁《四库全书》,第166册,第692页。

② 脱脱等:《宋史·周邦彦传》,第10214页。

绍圣四年(1097),哲宗亲政,新党得以复苏,周邦彦被召回京城,“还为国子主簿”。哲宗命周邦彦重进《汴都赋》。周邦彦《重进〈汴都赋〉表》讲叙了这篇赋表的进献过程:“臣命薄数奇,旋遭时变,不能俯仰取容,自触罢废,漂零不偶,积年于兹。臣孤愤莫伸,大恩未报,每抱旧稿,涕泗横流。不图于今得望天表,亲奉圣训,命录旧文。”^①此赋“高华古质,语重味深”,不仅文学水平很高,且被王国维喻为“极似荆公制诰表启之文”^②。由于该赋受知于先帝神宗之故,周邦彦因此又获得了哲宗与徽宗的眷顾,被任命为秘书省正字一职。及至徽宗即位后,周邦彦相继被任命为校书郎、考功员外郎,卫尉宗正少卿,兼议礼局检讨,可谓是以一赋而获三朝之眷顾,儒者之荣莫加焉。

《清真集》中涉及京师生活的作品很多,开卷第一首《瑞龙吟》(“章台路”)中就有借刘禹锡的诗典而来的“前度刘郎重到”之句,被认为是他重返汴京的暗示。另有《应天长》(“又见汉宫传烛”)、《兰陵王》(“柳阴直”)、《望江南》(“九陌未沾泥”)、《少年游》(“九街泥重”)等。

徽宗时期,蔡京之党把持朝政,周邦彦多次外放。政和二年(1112),他出知隆德府(今山西长治),后徙明州(今浙江宁波鄞县)。政和六年(1116),周邦彦再次回京,自明州入拜秘书监,进徽猷阁待制、提举大晟府。大晟府是徽宗时期建立的一个宫廷音乐机构,任务是整理古乐,创制新调。周邦彦精通音律,能自度曲,曾自称“顾曲周郎”,这一职务也可算是发挥其所长。但是,没过多久,周邦彦又因受到刘昺罪事的牵连而再遭外放,先后知顺昌府(今安徽阜阳),徙处州(今浙江丽水),后又奉祠提举南京(今河南商丘),客死于此,年六十五岁。周邦彦曾有《西平乐》(稚柳苏晴)一词,抒岁月沧桑之感慨,笔触凄凉沉重,被认为是他的绝笔之作。

清真词的题材不很广泛,主要集中在恋情词、羁旅词、写景词和咏物词几种类型上。

由于词“要眇宜修”的审美传统促使了五代至宋以来,描写男女恋情一直都是词中最主要的题材,苏轼改变了这种局面,以各种生活话题入词,无意不

① 王明清:《挥麈余话》引,文津阁《四库全书》,第345册,第524页。

② 王国维:《清真先生遗事》,周锡山:《王国维集》,中国社会科学出版社,2008年版,第52页。

可入,无事不可言,拓展了词的题材范畴,及至周邦彦,又经历了一次回归,词的创作再次回到了以描写男女恋情的模式中去。但是周邦彦的艺术手段很高,清真词格调高雅典丽,即使是写艳情,也写得多姿多彩,不落俗套。

并刀如水,吴盐胜雪,纤手破新橙。锦幄初温,兽烟不断,相对坐调笙。低声问向谁行宿,城上已三更。马滑霜浓,不如休去,直是少人行。(《少年游》)^①

这是一首狎妓词,一般这种类型的词比较容易偏向香艳的风格,倘若把握不好,便会沦为庸俗。周邦彦却是构思精巧,写出了一番特别的风情。开头三句如同一组特写镜头,不从人物入手,却将那室内的器物一个个定格过去:寒水般闪光的刀刃,如雪般莹洁的吴盐,一双纤纤玉手破开一只湿漉漉散发着清新香气的鲜橙。这一组充满了生活气息的画面传递出的气氛是如此的清灵剔透,纤尘不染,想来能够配得起如此精致考究的器物的主人公,势必也是一个娟丽脱俗之人。“锦幄”几句写出了室内温馨宁静的情景,意中人对坐调笙,这哪里是欢场作戏,分明是一对知音人心曲相通。尽管本词乃狎妓之作,几句之间却格调典雅,情致温馨。下片转入对话的描写,“低声”二字反衬出夜的宁静,絮絮地询问包容着蕙心女子温存的关心,她一条一条地将此时不宜回转的理由罗列给他,层层铺垫之后,才终于吐出压在心底里的愿望:不如不要回去了吧!说完这一句,又似乎有些惶恐,生怕被看穿心事似的补上了一句欲盖弥彰的解释,路上已是行人稀少了啊……这首词本意写女子劝客留宿,却毫无一点轻薄情色之气,相反,全词语言缠绵,章法奇幻,那女子语焉不详的挽留之辞,极富动人之态,既见小女儿缠绵的内心,又见其一片含蓄的深情,读之怎不令人心生怜惜?

桃溪不作从容住。秋藕绝来无续处。当时相候赤栏桥,今日独寻黄叶路。烟中列岫青无数。雁背夕阳红欲暮。人如风后入江云,情似

^① 周邦彦:《清真集》,中华书局,1981年版,第32页。下录周邦彦词,皆据此本,不另注。

雨余黏地絮。(《玉楼春》)

这是一首追忆往事的作品,上片主要采用今昔对比的笔法,先用刘晨、阮肇天台山桃花溪遇神女的典故暗示当年一段情缘,只可惜如今已是两地分隔,音信断绝。遥想当初赤栏桥畔翘首相候的浓情蜜意,对比今日幽深的小径间黄叶满地的荒凉,一份物非人也非的苍凉感油然而生。下片转入景物的描写,色彩绚丽浓烈,光影交错,对比鲜明,仿佛一幅印象派的油画。结尾两句以景结情,写出那恋情粘连难解的缠绵,与不可再得之间的空落与惆怅,情景交融,动人心魄。

周邦彦写情有一独到之处,即对于想表达的意思不直接说破,让读者从生活化的叙述中自行悟入作者的言外之意,这种写法对下文起到了一个提示线索的作用,别有一番含蓄曲折的滋味,深厚凝重,常使人有恍然大悟之感。

月皎惊乌栖不定。更漏将残,辘轳牵金井。唤起两眸清炯炯。泪花落枕红绵冷。 执手霜风吹鬓影。去意徊徨,别语愁难听。楼上阑干横斗柄。露寒人远鸡相应。(《蝶恋花》)

这首词写别情,从月皎惊乌的字面来看,此时应是拂晓时分,倘若是刚刚睡醒,应是睡眼惺忪,此处却写女主人公“两眸清炯炯”,暗示着这女子由于将与情人分别,心事重重彻夜未眠。“绵”乃装枕之物,连枕心内的丝绵都被泪水浸透,想来这女子是一夜的伤心泪未尽,加之夜寒逼人,被热泪浸透的枕头都转而变得冰冷冰冷。这女子如此的深情,怎么能不令所爱之人心痛难抑呢?清真词的勾勒高妙之处也便在此,他没有直陈相思之人伤心欲绝,却从侧面着笔,从一个旁观者的视角去呈现情境中的生活细节,引导着读者去慢慢体悟到细节背后的深挚情感,掩卷之余,体会到作者构思精巧,用意良苦。

王灼称赞:“周语意精新,用心甚苦。”^①陈廷焯对清真词评价道:“美成意

^① 王灼著,岳珍校正:《碧鸡漫志校正》,第34页。

余言外，而痕迹消融，人苦不能领略。”^①都说到其最独到的特点了。

周邦彦半生几度沉浮，于各方奔走，漂泊失意，心情苦闷，羁旅行役之感也成为了清真词的主要内容之一。《满庭芳·夏日溧水无想山作》云：

风老莺雏，雨肥梅子，午阴嘉树清圆。地卑山近，衣润费炉烟。人静
鸟鸢自乐，小桥外、新绿溅溅。凭栏久，黄芦苦竹，疑泛九江船。年
年如社燕，飘流瀚海，来寄修椽。且莫思身外，长近尊前。憔悴江南倦
客、不堪听、急管繁弦。歌筵畔，先安簟枕，容我醉时眠。

本词作于他于溧水任县令之时，上片以细密的笔法写溧水初夏的景物与自己幽静到隔绝外物的生活，借“住近湓城地低湿，黄芦苦竹绕宅生”的意境，写天涯沦落之感。下片以社燕自比，写飘零不偶的人生经历，化用杜甫《漫思九首》其四“莫思身外无穷事，且近生前有限杯”的用意，表达自己苍老的心态，甘愿在酒的麻醉下忘却人生的忧闷。全词气息哀怨却不激烈，唯“江南倦客”四字凸现于词中，让人感受到作者在世态沉浮中，满怀的无奈与疲惫。

周邦彦极富观察力，且很擅长写风景，特别善于对客观景物进行的细腻描摹，他那些书写大自然美景的词作，构思缜密，格调清丽疏朗，别具一格。

燎沉香，消溽暑。鸟雀呼晴，侵晓窥檐语。叶上初阳干宿雨，水面清
圆，一一风荷举。故乡遥，何日去。家住吴门，久作长安旅。五月渔
郎相忆否。小楫轻舟，梦入芙蓉浦。（《苏幕遮》）

这是溽暑思乡之作，上片从触觉、听觉、视觉多方位地写出了夏日酷暑，忽逢阵雨，天又放晴的自然景观。开篇先写小火煨炙着室内的沉香，以此来消解潮湿的暑气，起笔略有几分沉闷，正是闷热的气候所致。既而笔锋一转，以鸟鸣呼晴瞬间引出酷暑雨后的舒爽气息，以及天光放晴时自然生物们的雀跃欢畅。“叶上”几句转写夏日的荷花，明媚的初阳暖暖地映照着池中清新的荷

^① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷六，第202页。

叶,湿润的宿雨渐渐地在空气中蒸发,水面上清丽圆润的叶片在雨水的浸润后层层地舒展着,高高低低的花叶,在微风的吹拂下摇摇摆摆,一片欣欣向荣的景象。这几句对荷花神韵的描绘极其生动传神,王国维赞之为“此真能得荷之神理者”^①。下片又是一转,转入梦中还乡的虚幻场景,久居客地的旅人在美丽风景的触动下,不由自主地想起了温馨的故乡,一叶扁舟轻轻地荡进了这个轻盈的梦境,那梦里也盛开着大片大片的芙蓉花。全词不仅刻画优美,且结构缜密,几度转折安排得婉转而自然,正是集大成的手笔。

周邦彦之前,柳永、苏轼等人的词作中皆有咏物咏史之作,但数量并不很多,周邦彦创作了大量的咏物词,且颇多佳作,可以说,咏物词的水准发展到周邦彦时期,获得了一次全面的提升。

惯常思路下的咏物词,往往爱从事物的形貌入手,描摹事物的物理特征,周邦彦的咏物词却不单纯拘泥在对物的描绘之上,而是通过一物,引发无尽的联想,再层层铺叙而去,铺展开层层深意。《六丑·蔷薇谢后作》云:

正单衣试酒,恨客里、光阴虚掷。愿春暂留,春归如过翼。一去无迹。为问花何在,夜来风雨,葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽,乱点桃蹊,轻翻柳陌,多情为谁追惜。但蜂媒蝶使,时叩窗隔。东园岑寂。渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底、成叹息。长条故惹行客。似牵衣待话,别情无极。残英小、强簪巾幘。终不似一朵钗头颤袅,向人欹侧。漂流处、莫趁潮汐。恐断红、尚有相思字,何由见得。

这是一首为蔷薇凋谢而作的感伤落花的作品,但是却在写落花的同时不动声色地融入了沧桑的人生感慨。上片先从心情入笔,在这客居惆怅无聊的时刻,唯一的愿望就是希冀身边的春天能稍微久留些时日,可惜这点希望依然只是失望,春仍旧如同鸟儿飞过那般的迅速,转瞬无踪。“为问”三句以问答的方式引入落花的主题,风雨催逼,此刻花已尽数凋零。可是,这些零落的花儿就没人怜悯珍惜了吗?下面再以一个设问发出深沉的疑问,还有那些恋花

^① 王国维著,周振甫、徐调孚注:《人间词话》,第207页。

的蜂蝶在花儿飘散的余香中“时叩窗隔”，这一句写出了寻觅者面对现实的执著，不肯放弃，也写出了对逝去美好事物的惋惜。清真词句与句之间的联系总是极其紧密，逻辑关系一环扣紧一环，让人时时体察到其词结构如丝织品般的细密，以及细密后的沉郁。

下片写花落后的惆怅，东园一片寂然，绿肥红瘦，繁花照眼的季节不再，那蔷薇花枝天然有刺，很容易挂住人的衣衫，清真词巧妙地借此特点以拟人的手法写蔷薇花的“多情”，她仿佛牵住你的衣襟，向你流露出浓郁的不忍离别之情。在这种依依留恋的情形下，“我”将残花强簪于帽子上，可这凋零的花朵哪比得上盛开的花儿那样摇曳多姿？到这里，仿佛所有的希望都已化为了无望，既然现实凋零难以挽留，不如就随它去吧！可是作者仍旧不忍放弃，至结尾又翻出一层意味，他寄语落花，你纵然顺水漂流，也切莫归去太疾，或许那花瓣上还有相思字句呢，你去的太快太远，我又如何见得？

清真词的特点即是如此，有时候，在最为温情时将所有的希望都化为无望，用那份失落勾起你的惊觉与惆怅；有时候又在无望的时候仍不放弃微薄到渺茫的期望，用那份忧郁的执著引起你深深的感动。这首词就属于后者，客居人的心思更为细腻，容易体察到自然界细微的变化，对美好事物的消逝也会极其敏感，所以他才会对暮春与落花的任何一点细节了如指掌。本词字面字字写花的飘零，实则也预示着人的飘零，两种情形，两两映照，同病相怜，笔法上层层紧扣，其中深意不明确道出，等待读者的细细体味与发现。

陈廷焯评价本词道：“‘为问家何在’，上文有‘怅客里光阴虚掷’之句，此处点醒题旨，既突兀，又绵密，妙只五字束住。下文反复缠绵，更不纠缠一笔，却满纸羁愁抑郁，且有许多不敢说处，言中有物，吞吐尽致。大抵美成词一篇皆有一篇之旨，寻得其旨，不难迎刃而解，否则病其繁碎重复，何足以知清真也？”^①

咏物词前有柳永《双声子》“晚天萧索”、苏轼《念奴娇·赤壁怀古》，都堪称词史上千百年传诵的佳作，周邦彦一首《西河·金陵怀古》，慨叹千古兴亡之事，气势苍茫，气度不凡：

^① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷一，第16—17页。

佳丽地。南朝盛事谁记。山围故国绕清江，髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。断崖树，犹倒倚。莫愁艇子曾系。空余旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，伤心东望淮水。酒旗戏鼓甚处市。想依稀、王谢邻里。燕子不知何世。入寻常、巷陌人家，相对如说兴亡，斜阳里。

这首词的特点是，巧妙地化用了很多前代诗人的诗句，且变化运用得非常贴切。上片先写金陵，化用了唐人刘禹锡《石头城》中“山围故国周遭在，潮打空城寂寞回”的诗句，既而写莫愁湖，又化用刘禹锡《石头城》中“淮水东边旧时月，夜深还过女墙来”两句，其间还櫟括了李商隐《莫愁》诗中“若是石城无艇子，莫愁还自有愁时”，以及韩偓《南浦》诗中“应是石城艇子来，两桨咿哑过花坞”的句子。再及写至乌衣巷时，刘禹锡《乌衣巷》脍炙人口的“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”便跃然纸上，周邦彦化用前人诗句并非将所引之句死板嵌入自己的词中，而是从意境上融会前人诗句的精华，经过自己的再创造，营造出新的意境，并以此形成一种个性化的语言技巧，张炎评价他是“采唐诗，融化如自己者”^①，陈世琨辑《云韶集》中对此词点评曰：“此词纯用唐人成句融化入律，气韵沉雄，直是压遍古今。金陵怀古词，古今不可胜数，要当以美成此词为绝唱。”^②

第二节 清真词的艺术特色

清真词最大的艺术特色是发展了词的创作技巧，特别是章法结构、前后布局方面的技巧极有独到之处，他很善于在短小的篇幅内，通过精致的构思，达到几次情节乃至情绪上的跌宕起伏，仿佛一段曲径通幽的小路，初起时似是曲曲折折，几步后柳暗花明，豁然开朗，再回想起开头设置的种种悬念，用心良苦的独到匠心，不由得令人九曲回肠，击节赞叹。周邦彦凭借着丰厚

① 张炎：《词源·杂论》，人民文学出版社，1998年版，第30页。

② 陈世琨：《云韶集》，卷二十六，南通王氏晴窗庐本。

的学养,深沉的用意,以及千锤百炼的作词技巧,将词的艺术境界推到了富艳精工、缜密典丽的“醇雅”境地。大致说来,清真词的篇章技巧主要集中在如下几个方面:

一、回环往复的结构

陈廷焯《白雨斋词话》在谈到清真词技法之妙时说到:

美成词,有前后若不相蒙者,正是顿挫之妙。……但说得虽哀怨,却不激烈,沉郁顿挫中,别饶蕴藉。后人为词,好作尽头语,令人一览无余,有何趣味?……顿挫之妙,理法之精,千古词宗,自属美成。^①

“顿挫”是清真词技法高妙的最显著特点之一,所谓“顿挫”即对跌宕起伏、迂回曲折之结构形式的讲求。如果说柳永词的结构特色是多平铺直叙的线形结构,周邦彦清真词的结构则是多回环往复的环形结构。清真词中经常突然地出现时空的跳转与情感的顿挫,并且这些跳转不仅仅是时间轨迹的前后转换,也不仅仅是今昔不同时段的情绪对比,而是时间与空间的回环交错,清真词经常将旧日往事当作当下情境来细致摹写,带给人非常强的现场感,在时空跳转之前,周邦彦也很少使用标志性的词句引导读者注意,而是突用逆笔,在毫无准备的情况下,忽然间发现今与昔的时间、空间已经完成了一次或几次交错的跳转。基于这种特性,使得清真词阅读起来有时会令人有一种弄不清当下情境的困惑感。但是,这一结构特点也恰恰正是清真词的最大特色之一,明显地蕴涵了周邦彦特具匠心的章法布局,需要一字一句地领会其下笔的用意,如此,读起来会有一种跌宕起伏的感觉,仿佛顺畅地阅读中会蓦然间出现情境中断性的一顿,转念思之,词句前后的情绪、环境又有着密不可分彼此映照的联系,给人一种峰回路转的阅读快感,这也是清真词“顿挫”姿态的一种呈现。《词洁辑评》说:“美成词,乍近之觉疏朴苦涩,不甚悦口;含咀

^① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷一,第17—29页。

之久,则舌本生津。”^①

逆笔的运用是清真词环形结构中的独到笔法,周邦彦有时先叙述旧时往事,绘声绘色中使人以为这正是当下情境之时,突然插入转折,于是读者发现,方才那些叙述原来已是过往之事,这就是逆叙的手法。比如:

河桥送人处,凉夜何其。斜月远堕余辉。铜盘烛泪已流尽,霏霏凉露沾衣。相将散离会,探风前津鼓,树杪参旗。花骢会意,纵扬鞭、亦自行迟。迢递路回清野,人语渐无闻,空带愁归。何意重经前地,遗钿不见,斜径都迷。兔葵燕麦,向残阳、欲与人齐。但徘徊班草,欷歔酹酒,极望天西。(《夜飞鹊》)

送别词自来很多,这首词之与众不同在于,它描写的是回忆中送别的场景,可是词之上片的描写是如此栩栩如生,仿佛是正在亲历着的情景——送别的酒宴在凄冷的氛围中延迟再延迟,终还是不得不离散了。那被送的人将乘舟而去,再没有相守的时间,船儿离岸而去,送行者的送别之情仍是依依难舍,连马儿都似乎懂得主人的心意,踏上归途的脚步缓缓又迟迟。转到下片“迢递”三句,读者方恍然大悟,原来上片的送别已然是过往之事,再到“何意重经前地”时,读者又忍不住为词中的情景一顿,竟然换头时那“空带愁归”的情形又已经成为过往,此时故地重游,未曾想连当初送别的小路都已难辨方向,在残阳的映照下,荒草凄迷,长得与人同高,不知不觉间,分别的时间竟然已经如此之久了,作者孤独地在荒郊中徘徊着,向着远方酹酒为友人遥遥地祝福。

这首词对于逆叙技法的运用,不仅使词之布局层叠缜密,客观上也传递出了作者的一片深婉的情怀,试想,时隔多年,连当初送别的小径都已然是路迷草长,他还能对当初分别的种种细节如数家珍,那份对友人的深情该有多么深厚?而当读者在这未有标志性语句的三重时空中被作者牢牢控制住思路的层层转换中,忽然意识到这份蕴藏在词句间的深情厚谊之时,读者的审美心理也随着时空的跳跃,反复地经历了几次“停顿、悟入——再停顿,再悟

^① 先著、程洪:《词洁辑评》,卷五,唐圭璋:《词话丛编》,第1367页。

人”的过程,这种效果,正是清真词所刻意营造的顿挫之感。

有的时候,周邦彦又是从正面入题,摹写之中,忽然转入对往事的追怀,这是所谓的“逆入”之法,比如《花犯》云:

粉墙低,梅花照眼,依然旧风味。露痕轻缀。疑净洗铅华,无限佳丽。去年胜赏曾孤倚。冰盘共燕喜。更可惜,雪中高树,香篝熏素被。

今年对花最匆匆,相逢似有恨,依依愁悴。吟望久,青苔上、旋看飞坠。相将见、脆丸荐酒,人正在、空江烟浪里。但梦想、一枝潇洒,黄昏斜照水。

从表象来看,这首词有明显的时间转换的标志,以“去年”、“今年”这样明确表明时间的词语提示时空的跳转,此后,他又由“相将见”几字引入了一个未来时空的设想,形成了一个“今——昔——今——未来”的模式,本词的高明之处便在于此,他在几重时空的跳转与彼此观照中,不动声色地蕴涵了一声深沉的人生喟叹于其中。

词之开篇先写眼前梅花的美好姿态,转而回忆去年赏花对酒引起,既而叹惋于今年与花期相逢匆匆,转眼花便凋零,在今昔对比中暗示着作者对梅花娇嫩的深深怜惜,以及眼见花谢花飞一片凋零的伤感。转到“相将见”一句,意指当梅子成熟,佐酒承欢的时节,“我”却要无奈地离此而去,正浪迹在空江烟浪里,漂泊无依,那一枝梅花倩影只能存在于梦想之中了。整首词只说去年今日赏花的心情,但读到最后一句,再翻出一层未来时空的时候:“今不如昔,后更不如今”的无奈恰如一声深沉的弦外之音,猝然拨动了读者的心弦。黄昇对这首词评价说:“此只咏梅花,而纡徐反复,道尽三年间情事。其词尤圆美流转如弹丸。”^①其实,这词中又何止只是道尽三年情事,分明是借着三年光景预示出作者对一生命运的叹惋——果然是宦迹无常,人生的命运也很难由自我掌控,哪怕是赏赏梅花,一年年过去,都成为了一种奢侈而难以尽兴,读到这里,人们方感受到周清真这首梅花词的意味无

① 黄昇:《花庵词选》,卷七,中华书局,1958年版,第114—115页。

穷,感怀深刻。

二、愈勾勒愈浑厚的笔法

周济对周邦彦的作词笔法有这样的论述:“读得清真词多,觉他人所作,都不十分经意。勾勒之妙,无如清真。他人一勾勒便薄,清真愈勾勒愈浑厚。”^①又说:“清真浑厚,正于勾勒处见。他人一勾勒便刻削,清真愈勾勒愈浑厚。……清真沉痛至极,仍能含蓄。”^②

勾勒与浑厚,是清真词笔法上的两个显著特点,确切地说,“勾勒”是手段,“浑厚”是结果。但是,并非“勾勒”笔法皆可达到“浑厚”的艺术效果,正如周济所说,很多人虽则勾勒,反而刻削,只有清真笔法,笔笔匠心,方才达到“愈勾勒愈浑厚”的艺术境界。然而,文学作品若要做到浑厚,就离不开一个严密的结构框架,整部作品只有做到层次丰富,思维缜密,将经纬纷杂的线索紧密、协调地交织起来,才能达到和谐,匀称,融洽,以及浑然一体的艺术效果。

清真词也善使铺叙,但是周邦彦的铺叙手法不是平铺直叙式的,而是对词的结构及章法加以改变和拓展,融入了更多精密的创作心思以及自身细腻精致的构思特色,形成一种“递进式”的结构,和一层层推进式的描写,对于清真词的铺叙特点,袁行霈谈到:“周词的铺陈增加了角度和层次,他善于把一练感触、一点契机,向四面八方展开,一层又一层地铺陈开来,达到毫发毕现、淋漓尽致的地步。……一句不够,再加一句,两句不够,遂铺陈为三句。”^③更确切地说,对于清真词来说,铺陈是手段,蓄势才是目的和结果,虽然清真词描绘的场景并非不是现实生活场景,但那都是经过周邦彦精心筛选、组合、酝酿过的现实,每一字、每一句、每一个意象、每一个场景都包含着特殊的用意,通过对这些情景的层层勾勒,层层推进,将试图表达的主题在不露声色间反复地加强再加强,深化再深化,最终达到“愈勾勒愈浑厚”的效果。

① 周济:《介存斋论词杂著》,人民文学出版社,1959年版,第13—14页。

② 周济:《宋四家词选目录序论》,唐圭璋:《词话丛编》,第1643页。

③ 袁行霈:《以赋为词》,《中国诗歌艺术研究》,北京大学出版社,1996年版,第339页。

(一)对景物、心情从各个角度反复摹写,以达到层层递进与深入的渲染效果。

周邦彦擅写景物,他笔下的景物有个特点,表面看来,那风景也是客观世界中的风景,但细细品来,却又带有词中主人公强烈的主观色彩,当作者一层层对景物进行反复勾勒刻画的时候,实则也是对词中主人公内心情感的反复暗示与强化,这种铺陈的写法,是通过情感暗示的方式实现的。比如:

迤迳春光无赖,翠藻翻池,黄蜂游阁。朝来风暴,飞絮乱投帘幕。生憎暮景,倚墙临岸,杏靥夭斜,榆钱轻薄。昼永惟思傍枕,睡起无悰,残照犹在亭角。况是别离气味,坐来但觉心绪恶。痛引浇愁酒,奈愁浓如酒,无计消铄。那堪昏暝,簌簌半檐花落。弄粉调朱柔素手,问何时重握。此时此意,长怕人道着。(《丹凤吟》)

这首词写闺情,充分运用了勾勒的笔法层层深入,为阅读者的情绪带来一个又一个的顿挫感,但读完全词,将前后逻辑贯通起来体味,并不感到那些顿挫有情感割裂的感觉,反觉得整首词结构浑成,情感深挚。该词上片基本以铺叙园中小景为主,细品之下又发现,这片风景中已经不露声色地附着上了属于词中主人公心情色彩的情感语汇。

开篇“春光无赖”一句,先写春光之可爱与恼人并提出悬念:如此明媚的春天,为何会有恼人之处呢?原来,这是一个百无聊赖的春日,碧绿的水藻懒懒地涨满池塘,黄蜂在楼阁上无聊地飞旋游荡;这也是一个无常的春日,猛烈的风暴又忽然打破了原本宁静的景致,吹起柳絮飘飞,凌乱地穿过帘幕,这才是主人公“憎恨”春光的主要因素。“昼永惟思傍枕”几句再起一层,意味很深,这个女子由于不耐烦漫漫的白昼,干脆倚枕而眠,谁知道醒来的时候夕阳的余照还留在亭角。

下片“况是别离气味”一句,更进一步地明确点明主人公心烦的原因,原来,前面看什么都不顺眼的因由是由于别离的惆怅,这份惆怅使得内心里的的情绪一直恶劣到难以消解。既如此,不如痛饮愁酒借酒消愁算了,又无奈于不仅解不了愁,那愁反而来得比酒还要浓郁。这一句再次将愁绪递进了一

步,暗示着愁绪之深,消愁之难,无法排解。那漫漫长日是如此难以度过,到这时仍不过是黄昏暝暗时分,眼见繁花簌簌凋零,这景致更添了离别的忧虑,她在内心里无限期盼地试问,有情人何时才能重逢?到这里,这首词中思念的强烈与怅惘情绪已经在层层勾勒中积蓄了很强的力量,将气氛与势头营造得相当充分了,到了词的末尾,作者依然没有松懈,他继续蓄足笔力,完成最后的了结——其实这期待中的“重逢”已然是一桩遥遥无期的虚无幻想,可是,连这样的幻想她都不敢过分地表露,怕被旁人知晓惹来无端的麻烦,这分明是苦上又苦的无望之思,借此,读者也禁不住对词中主人公产生了深深的理解和同情——这样一个深情的人儿,被那愁比酒浓的思绪纠缠着难以排遣,她那一连串对于春光恼人的心情也就很可以感同身受。

还有一首《渔家傲》是清真词勾勒、蓄势的典型例证:

灰暖香融销永昼。蒲萄架上春藤秀。曲角阑干群雀斗。清明后。
风梳万缕亭前柳。日照钗梁光欲溜。循阶竹粉沾衣袖。拂拂面红
如着酒。沉吟久。昨宵正是来时候。

这首词写女子等待情人的一份心情,开篇第一句客观描绘生活中的一个普通的场景,写熏香一点点地燃尽,可是细想去,这其中分明含带着主人公极其细腻的一种心情,她是如此无聊,无所事事间盯着点燃的熏香看着看着,眼见它一点一点消融下去,消磨掉整个漫长的白昼。又是一个欣欣向荣的春天了,可是主人公却并未感到什么清新的乐趣,她是如此的无聊,整日里看过了灰暖香融,便直勾勾地盯着院角嬉斗的群雀,无所事事。如此美妙的季节,这位主人公怎么会这般了然无趣呢,清真词总是这样不着痕迹,在他层层递进式地铺叙之后,又一个悬念由此产生。词的下片写这位女子终于不在闺中静候,她精心地打扮,走出了闺门,匆忙间竹粉都沾上了衣袖,她的脸红扑扑的如同刚刚饮过酒一般,铺叙到此,又一个悬念在读者心中产生,怎么刚才还百无聊赖中打发漫长的时光,这会儿就忽然如此兴奋起来了呢?再看最后一句,“沉吟久,昨宵正是来时候”,哦,谜底揭开,原来这一刻,正是“他”昨夜前来与“她”约会的时刻。难怪脸儿会莫名地红起来,无精打采的情绪也忽然变

得兴奋而慌乱,也许,这个女子是如杜丽娘寻梦般,在老时间老地方去重温那份约会中欢情,也许,“她”特特地在这个老时间老地方心心念念地期待着“他”的再次来临。

这就是清真词的勾勒与蓄势的具体体现,在对景物的描摹中悄悄附着上人物细微的主观情绪,然后在层层叙述中,将那份情绪积蓄,层层递进,不时地设置一些小小的悬念,再一个个地将悬念解破,以引起读者的好奇与关注,最终便达到那“愈勾勒愈浑厚”的效果。

夏敬观《手评乐章集》中对柳永词及清真词的铺叙与勾勒作过这样一个点评:“耆卿写景无不工,造句不事雕琢。清真效之。故学清真词者,不可不读柳词。耆卿多平铺直叙,清真特变其法,一篇之中,回环往复,一唱三叹。故慢词始盛于耆卿,大成于清真。”^①

(二)形散而神不散。

清真词的勾勒笔法还有一种模式,即,用一个主题引入多个叙述线索,把这些叙述线索一样一样逐一铺陈出多种复杂情绪,现实时空与精神时空在词中大胆地跳跃,外在看来,整首词的线索结构似乎有些松散,但仔细体会,句子与句子之间却有紧密的内在联系,比如《琐窗寒》一首,以寒食节为主题,用雨把人生旅途中的多重情感彼此相联,层层萦绕渐渐递进,表面看来思维的跳跃性太强,线索繁多,仔细想去,一条内在精神的主线却贯穿全词,思路非常明晰:

暗柳啼鸦,单衣伫立,小帘朱户。桐花半亩,静锁一庭愁雨。洒空阶、夜阑未休,故人剪烛西窗语。似楚江暝宿,风灯零乱,少年羁旅。

迟暮。嬉游处。正店舍无烟,禁城百五。旗亭唤酒,付与高阳俦侣。想东园、桃李自春,小唇秀靥今在否。到归时、定有残英,待客携尊俎。

这首词从寒食节的气候“疾风甚雨”写到与友人共语西窗的“夜雨”,由友人

^① 夏敬观《手评乐章集》,龙榆生:《唐宋名家词选》,第89页。

剪灯共话的人生风雨,又引申到少年羁旅中的旅程风雨,人生思索由此沉浸在对前半生漂泊无助的追忆之中。下片词从寒食节的禁烟风俗写到罗列杯盘,互相劝酬的饮酒习俗,既而写到自己旗亭换酒,又联想到故园里为自己携酒的佳人……整首词虽然以寒食为主题,涉及的线索很多,时空跳跃很巨大,粗看来好像有割裂的感觉,但把全词贯穿起来看,雨与酒的两条主线其实是很明晰的,全词讲述了主人公对于人生况味的体验以及与对过往情感的珍惜。这就是清真词的勾勒特色,无论怎么样跌宕起伏,整体的感觉仍然能够做到浑然一体,形散而神不散,并且还饱含深情,让人体恤到主人公一片深婉的情怀,正是“愈勾勒愈浑厚”的写照。

(三)蓄势到结句点明原委,或结尾又翻出一层言外之意。

清真词蓄势的再一个写法是从开头就设置一个悬念,经过层层铺叙渲染,将词中的情感积蓄到足够充分的境地时,才在最后结句中解破悬念,道出原委,给人以恍然大悟的感觉。比如《夜游宫》云:

叶下斜阳照水。卷轻浪、沉沉千里。桥上酸风射眸子。立多时,看
黄昏,灯火市。古屋寒窗底。听几片、井桐飞坠。不恋单衾再三起。
有谁知,为萧娘,书一纸。

这首词前半部分充分地描写了词中主人公坐立不安的行状:傍晚时分,“我”独立桥头,站了很久很久,一直看着黄昏来临,灯市如昼。回到寒窗下,听着梧桐叶飘落的萧瑟声响,夜已深沉,“我”却难以安眠,几次起身——为什么这位主人公如此孤独寂寞,又心思紊乱,坐卧不宁呢?他在桥头等待着谁,他半夜几次起身,又为了什么呢?当一连串的疑问涌上我们的心头的时候,词的最后一句终于道出了个中原委:“有谁知,为萧娘,书一纸。”作者完全回避开了“思念”这两个字,他只是不动声色地将那个主人公的一举一动都生动地呈现给人们,一直到结尾的时候,才蓦然揭开这个谜底,让读者为那主人公反常的行止而恍然大悟,从对他行止的困惑,转而变为对他的同情和感叹——能够这样去惦念远方恋人的人,势必是情到深处

无怨尤的男人。这就是清真词的笔法高超所在,将因果关系颠倒过来叙述,反倒达到了更富有戏剧性的艺术效果。周邦彦通过层层勾勒发展到层层蓄势的完成,再到结句的揭开谜底的时候,就最终形成了读者顿挫的心理感受。

还有的时候,清真用笔,是层层勾勒铺叙到结尾的时候,又陡然翻出一层言外之意,用前后鲜明剧烈的情绪对比,以主人公不可实现的愿望为读者制造巨大的心理落差。比如《玲珑四犯》:

秣李夭桃,是旧日潘郎,亲试春艳。自别河阳,长负露房烟脸。憔悴
鬓点吴霜,细念想,梦魂飞乱。叹画阑玉砌都换。才始有缘重见。
夜深偷展香罗荐。暗窗前醉眠葱蒨。浮花浪蕊都相识,谁更曾抬眼。休
问旧色旧香,但认取芳心一点。又、片时一阵风雨恶,吹分散。

这首词上片写相思,下片写相逢,思念的时候是朝思暮想,梦魂飞渡,无奈何岁月无情,两地分隔,直到岁月荏苒、物是人非之时,才见到深深思念的那个人。有情人的久别重逢自然是两情缱绻,她已经在情人的怀抱中安然地酒酣沉睡了,“我”却长夜无眠,这位词中的主人公是如此痴情,他是那样深沉地爱着她,这份相知相惜的恩情,比什么都更有价值。叙述到此,可以算得是层层勾勒得相当细密完善,将那份对恋人的痴情积蓄得非常充分,读者也已经情不自禁地为他们深厚的情感而动容,希冀着他们天长地久了,可是此处话锋却突然一转,“又、片时一阵风雨恶,吹分散”,这一对有情人,终究不能长久厮守,顷刻之间,风狂雨骤,花遭零落,有情人被生生拆散。应该说,以这样的方式作结,显然是周邦彦的刻意为之,他将两人的情感描绘得如此美好动人,将这份情谊叙述得如此深沉凝重,那突如其来的狂风骤雨才衬托得更加冷酷无情,凄楚悲凉,撼人心魄,而这也正是层层勾勒以达到的蓄势效果。

三、沉郁深婉的情怀

龙榆生说:“至言清真词之风格,则王灼尝以‘奇崛’二字当之。”“欲见周

词之风格,毕竟当于高健幽咽,层深浑成处,参取消息矣。”^①王灼称清真词有“奇崛”的效果,“奇崛”不仅是清真词的作词结构上的特点,也可以是带给阅读者的一种心理体验,清真词的叙述笔法中有一个独到的特点,即在浑然的结构、层层铺叙中,忽然引入一些带有使情感产生惊心动魄感的描写,这种“惊心动魄”,是指一种内心里蓦然惊觉的感觉,有的时候,是作者坦陈的自己的惊觉;有的时候,作者分明只是在心平气和地叙述,而读者读来却会在平实的叙述中忽然间体会到作者词中暗含的深意,既而产生一份惊觉的感觉,这是一种最初可能没有很强烈的意识,而是在将上下文的叙述联系起来后,忽然间领悟到其间深层次含义之后,迅速引发的读者内心的一份惊心的情感,有种平淡而山高水深的意味。

比如一首《隔浦莲近拍》,就是通过时空的跳跃营造出一份惊觉感的:

新篁摇动翠葆。曲径通深窈。夏果收新脆,金丸落、惊飞鸟。浓雾迷岸草。蛙声闹。骤雨鸣池沼。水亭小。浮萍破处,帘花檐影颠倒。纶巾羽扇,困卧北窗清晓。屏里吴山梦自到。惊觉。依然身在江表。

这首词的上片及下片的前半部分精心地描绘了一幅令人陶醉的夏景,在这样如画的夏日中,纶巾羽扇,闲卧北窗,是多么惬意享受,“我”也浑然忘却了今昔,仿佛回到了钱塘故乡的山水之间。到这里,他将那份蓬勃的夏天景色、闲适的心情已经层层勾勒铺垫到了非常充分的程度,积蓄了足够安然的情绪,当人们正与他一起体会逍遥沉醉之感的时候,他突然插入了最后一句,“惊觉,依然身在江表”,猛然间打破了所有安逸的享受感,即便这里的自然景色再美好,然而“我”依然客居在这寂寞失意的江表,这种骤然打破幻境的作词方式,使得人们在充分地体味过了舒心的感受之后,突然间坠落到一份强大的茫然与失落之中,这分明是他刻意使用的欲抑先扬的作词技巧,前文的感受越放松,积攒起来的力量越强大,结局时的失落也就越强烈。到篇末骤

^① 龙榆生:《清真词叙论》,《龙榆生词学论文集》,上海古籍出版社,1997年版,第320—323页。

然引入这样一种惊觉,起到了刺激读者情感波动的作用,使得在读者没有防备的时候,突然引入一个由对时空转换的感慨造成的内心情感的跌宕,一份惊讶的感觉也就油然而生了。

陈廷焯说:“美成词,极其感慨而无处不郁,令人不能遽窥其旨。”“所谓沉郁者,意在笔先,神余言外。写怨夫思妇之怀,寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡,身世之飘零,皆可于一草一木发之。而发之又必若隐若见,欲露不露,反复缠绵,终不许一语道破。匪独体格之高,亦见性情之厚。”“作词之法,首贵沉郁,沉则不浮,郁则不薄。顾沉郁未易强求,不根柢于风骚,乌能沉郁?十三国变风,二十五篇楚词,忠厚之至,亦沉郁之至,词之源也。不究心于此,率尔操觚,乌有是处?”^①龙榆生评价曰:“清真词之高者,如《瑞龙吟》、《大酺》、《西河》、《过秦楼》、《氏州第一》、《尉迟杯》、《绕佛阁》、《浪淘沙慢》、《拜星月慢》之篇,几全以健笔写柔情。”^②对清真词有此评价的名家不止这一家,张炎称周词是“软媚中有气魄”^③,也就是说,清真词被认为具有刚健与妩媚相兼备的艺术特色。能做到这一点,周邦彦是以沉郁深婉的情怀取胜。

清真词在表现相思恨别、孤独苦闷的情绪时,情感往往郁结一处,以体现其萦绕心头难以消散的情绪,他的最动人之处,也恰在他的难以超脱,这种在情感上追求深沉凝重的表达,以矫健的笔力进行勾勒叙述的方式,令读者能够体味到作者难以超脱的深情。同时,回环潜入,纠结难释的沉郁,又如楚辞回旋往复式的叙述与嗟叹,蕴藉深远。另外,清真词不光拘泥于对情感的摹写,同样包含着对世态人生的看法,他将人生之叹融合在景物的描写之中,赋予了词作更深沉的意义与力度,达到了刚健与婀娜并举的艺术效果。

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番,拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识。京华倦客。长亭路,年去岁来,应折柔条过千尺。

闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦,灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快,半篙波暖,回头迢递便数驿。望人在天北。凄恻。恨堆积。渐

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷一,第4—5页。

② 龙榆生:《清真词叙论》,《龙榆生词学论文集》,第322页。

③ 张炎:《词源·杂论》,人民文学出版社,1998年版,第30页。

别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。（《兰陵王》）

这是清真词中最著名的篇目之一，题序注明写柳，实则是借柳言别。但词表达含蓄，没有明确写明别离的具体情形，对于本词是送客之词，抑或行客之词，抑或客中送客之词，自来众说纷纭，莫衷一是。其实文学作品的解读不必要坐实具体情境，不妨将其看作是他对人生“送别之情”所作的一种局外观照，故“送者”与“行者”尽在其中。

本词分三叠，第一叠以折柳送别的习俗总写人间离别之恨与别离之多。“谁识京华倦客”一句很符合“清真范式”含蓄不说破的特质，对于宦海沉浮的情感柳永词、东坡词中皆有体现，柳永词《戚氏》中写道：“念利名、憔悴长萦绊”，东坡词《满庭芳》中则言：“蜗角虚名，蝇头微利，算来著甚干忙”，都是将为名利所牵绊的厌倦直诉笔端，而清真词却未只字提名利的牵绊，宦海的险恶，然只那一个“倦”字，已道尽了对人生奔竞官路的疲惫与腻烦。“谁识”二字暗含一份心灰意冷，那些奔名竞利的人们，又何曾看得清这种欲望追逐下的空幻与虚无，谁又能体悟到一个历尽宦海沧桑之人最终那份心灰意懒的心灵感受。第二叠实写离别，将第一叠的总写进行了具体化的描绘，“闲寻”之“闲”字看似悠闲，其实绝不轻松，多少次与亲人友人挥手言别，当“我”已经习惯于将离别视为一种人生中的生活常态的时候，那份沧桑苦涩的感觉已然侵入了肌骨。“愁一箭风快”几句写离别之速，别程之远，眨眼间便天涯远隔，同时，这几句中还暗含着另一重关于世事变幻，难于把握的人生感慨，人世间的离别聚散就如同宦海沉浮一样人力难控，体味到这一层，那离别的慨叹也转化为了一种人生无奈之叹。第三叠写对离人心情的观照，离恨堆积，那是一次次的别离，一次次分别堆积在心里深厚而难以消解的愁闷。“斜阳冉冉春无极”笔力雄健，将那份柔情硬朗化，刚健化，梁启超赞曰：“斜阳七字，绮丽中带悲壮，全首精神提起。”^①正是清真词“刚健含婀娜”的最佳范例。

纵观本词，全篇情感深沉浓郁，蕴藉深远，同时不乏深刻的人生哲理，周

^① 梁启超：《饮冰室评词》，唐圭璋：《词话丛编》，第4306页。

邦彦将暮年对于人生的思索极有秩序地融合在寻常的生活琐事与自然景物之间,缠绵反复间其思力之精清晰可见,这正是清真词与柳词、苏词都不相同之处,也是北宋诸贤皆不曾有的,“虽哀怨却不激烈,沉郁顿挫中别饶蕴藉”^①。

概括说来,虽然在周邦彦的笔下,词又回归于绸缪旖旎的题材基调之上,但是,清真词中回环往复的章法布局,铺陈蓄势的勾勒笔法,奇崛动魄的艺术效果,兼及沉郁深婉的内心情怀,都共同造就了清真词高妙的艺术风格,加之他在审定古音,整理古调,创制新曲方面的巨大贡献,最终成就了他“集大成”的词艺水准。

此外,清真词在北宋的发展史上还具有一次对柳永和苏轼,特殊的整合意义:苏轼于文学的审美理想是软媚中自饶高健气格,苏轼在《论子由书》中曾有“端庄杂流丽,刚健含婀娜”^②一说,如此看来,苏轼欲造之境,恰是清真词能造之境,清真词这种刚健与妩媚相兼备的艺术特色,是在柳永词和东坡词彼此对峙的基础上完成了一次交合,形成了对柳永词和东坡词艺术风格的互补和完善。

第三节 李清照生平与易安体

李清照(1084—?),自号易安居士,齐州章丘(今山东济南)人。李清照在宋神宗元丰七年生于一个诗书官宦之家,父亲李格非,字文叔,宋神宗熙宁九年(1076)进士,曾受教于苏轼,是“苏门后四学士”之一。李清照在这样的书香门第中长大,她自幼聪慧,饱读诗书,青年时代就名噪于世,史书中载其“诗文尤有称于时”^③。

宋徽宗建中靖国元年(1101),十八岁的李清照与宰相赵挺之之子赵明诚结为连理,夫妻和睦,两情缱绻,生活美满。不料天有不测风云,婚后第二年(徽宗崇宁元年),宋徽宗全面推行新法,李格非由于与苏轼立场相同,在新旧党争中被诬为“元祐奸党”,李清照受到株连,全家被驱逐出京,养尊处优的李

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷一,第17页。

② 苏轼:《苏轼文集》,第2203页。

③ 脱脱等:《宋史·李格非传》,第10211页。

清照第一次深切地品尝到了宦海无常、世态炎凉的滋味。不久，赵挺之也在莫测的政治风云中遭挫，罢官病卒，赵明诚亦遭免职，李清照随赵明诚回到赵氏故里山东青州闲居。十年的隐居生活是李清照夫妇人生中最温馨的一段时光，这对志趣相投的伉俪，举案齐眉，猜书斗茶，共治金石之学，宛如一对神仙眷侣，古今堪羨。

政和七年(1117)前后，赵明诚再度出仕，先后在莱州、淄州(今皆属山东)诸地任职，1126年冬，著名的“靖康之变”发生，不久北宋被金灭亡。是年八月，赵明诚出任江宁知府，年底，青州兵变，赵家大量珍贵文物书画遭到战火焚毁，李清照携部分珍藏装载十五车南渡江宁，与赵明诚团聚。此后的几年，在山河破碎、政局混乱与战火蔓延的多重动荡之下，李清照夫妻一直过着颠沛流离的生活，他们辗转于苏、皖、赣等地，居无定所，饱受艰辛。

宋高宗建炎三年(1129)夏，赵明诚在赴任江宁(今南京)的途中中暑染疾，李清照闻知丈夫患病的消息，乘舟一夜日行三百里，赶到丈夫榻前，赵明诚已病入膏肓。不久，赵明诚“取笔作诗，绝笔而终”。赵明诚死后，命运多舛的李清照一介弱女却不得不在金兵的进逼中继续逃亡，先是遭遇盗贼偷窃，仅存的一些文物珍藏又遭受了重大损失，既而又被奸人张汝舟欺骗，经历了再嫁、离异等一系列重大人生变故，这时候，李清照与赵明诚倾尽一生收集的金石文物基本损失殆尽。李清照晚年在浙江杭州度过，她将赵明诚未竟的著作《金石录》编纂完成，并为之作序，是为著名的《〈金石录〉后序》。在美丽的西子湖畔，这位孤苦无依的女词人终于走完了她坎坷漂泊的人生之路，享年七十余岁。

李清照流传至今的词作共计四十余首，辑为一部唇齿留香的《漱玉词》，这是这位杰出的女词人留给后人的最丰厚的一笔文化遗产。

柳永、苏轼、周邦彦诸大家皆擅写山水风景词，他们的风景词中往往都折射着一种士大夫的精神内质，李清照的风景词不多，严格算来只两首而已，但却完整地呈现出一个女子眼中的风景，且出笔不凡，风格独到，皆称传世佳作。

尝记溪亭日暮。沉醉不知归路。兴尽欲回舟，误入藕花深处。争

渡。争渡。惊起一滩鸥鹭。(《如梦令》)^①

湖上风来波浩渺,秋已暮、红稀香少。水光山色与人亲,说不尽、无穷好。 莲子已成荷叶老。清露洗、蘋花汀草。眠沙鸥鹭不回头、似也恨、人归早。(《怨王孙》)^②

这两首词都是记游之作,在游览中记述美丽的自然风景。《如梦令》一首创作时间较早,大约是李清照初来汴京不久的作品,其时李清照年方才十六岁左右。从词中的记述来看,这首词语言浅白,却颇具野逸之趣。野逸之趣是男性词人也很爱体现的内容,柳永词中的澄澈山水追求一种荒寒的萧瑟感,东坡词中的野逸山水力图体现一份清冷绝俗的人格风流,周邦彦的羁旅山水中总是隐藏着层层深婉回环的内心情怀,而李清照从一个女子的角度看到的自然野趣却有一份截然不同的简单:这是一次纯粹的出游,荡舟的少女尽情地徜徉在美好的大自然里,乐而忘返,她灿烂的笑靥与藕花相映,活泼的心灵与鸥鹭为伴,清新跳跃的字里行间没有刻意去寄托什么高洁的志趣,恰如一湾清澈的溪流,让人一眼看穿那纯真少女襟怀里的一派洁净烂漫。

第二首《怨王孙》写将逝的秋景,从题材上与“宋玉悲秋”意味相当接近,按照惯常的逻辑,往往到结尾之时,全词的气氛会渐趋于伤感,然李清照写来却全无那份沉重,上片写玩赏秋景的喜悦,下片写不忍归去的留恋,及至结句以拟人的手法写那栖息水边的鸥鹭,似乎都在埋怨她归去得太早。这就是女子的情怀,把大自然中的小生物都看作亲昵的伙伴,赋予它们孩子一般的活泼的性情。这首秋景词中没有仁人志士的志趣抒发,却带有着一种富有生活韵味的情怀。当然,这种创作风格也与其生活境遇有关,此时的李清照还比较年轻,没有经历过残酷的命运波折,兼之女子心境毕竟与男子不同,不会无时无刻把建功立业、悲天悯人的豪情壮志挂在心怀,此时此刻,在这位清新脱俗的女子眼里,只有那亲切可人的大自然和那一派天然的美景。

① 李清照著,徐培均笺注:《李清照集笺注》,上海古籍出版社,2002年版,第40页。下录李清照词,除特别注明者外,皆出此本,不另注。

② 陈祖美:《李清照词》,人民文学出版社,2005年版,第35页。

古代社会吟词弄曲的人们主要是男性作者,但自来“诗庄词媚”,格调柔媚的词本身就具有一些阴柔气质,尽管男欢女爱、对女性细腻的心理进行多角度的叙述一直都是词中最普遍的题材,但这种描绘毕竟不是作者的亲身感受,而是他们从男性立场出发,对女性心态进行的一种揣测,这就难免带有些狎玩的意味,也终归有隔着一层的疏离之感。与男性作者代笔的闺情词相比,李清照的闺情词有着其独到的个性:首先,这些作品都是她从亲身的经历中抒写的自己真实的内心感受,这是真切地源自她女性心理的情感,在她的词中呈现出一个大家闺秀委婉真挚的内心世界;其次,李清照闺情词中的情感表述往往不是单线条的,而是与她的身世之感细密地交织在一起的,她的快乐,她的忧愁,她的怅惘,她的沧桑,都直接来自她敏锐丰富的情感,及跌宕起伏的人生际遇,特别是那些与夫妻之情相关的作品,都含纳着一份特别的情深意重。自来文学作品最触动人心之处便在于一份真挚的真情流露,再配以她女性特有的细腻笔法,使得其词风致独存,余味深长。

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳,独上兰舟。云中谁寄锦书来?雁字回时,月满西楼。花自飘零水自流。一种相思,两处闲愁。此情无计可消除,才下眉头,却上心头。(《一剪梅》)

这首词作于崇宁年间,彼时由于党争株连,李清照归宁返乡,而赵明诚则已太学毕业,在汴京入仕为官。李清照心中对赵明诚的强烈思念,并非一般的相思之情,这其中交织着复杂的政治原由,在瞬息万变的政治风浪中,李清照自身家遭变故,一对恩爱夫妻两地阻隔,在这种苦闷忧虑的情绪之中的女子,其情感世界也益发地纤细敏锐,将她那浓烈的思念与愁闷,织成了一段精致绝俗的心事,藕花消残的凋零,轻解罗裳的轻盈,月满西楼的冷清,与亲人音信渺茫的怅然,都扣动着她的心弦。这首词的最动人之处在于结句的“此情无计可消除,才下眉头,却上心头”,表面看来,这几句似脱胎于范仲淹词《御街行》中“眉尖心上,无计相回避”,然其间的情感内涵却不尽相同,李清照巧妙地将词中静态、状态的描绘转为动态、过程的变化,这是一段女性细腻心理流程的发展与递进,那一份繁杂纠结的愁绪是如此地难以摆脱,眼看那

紧蹙的眉头才渐渐舒展开来,读至此处,人们惯常的思路会以为,她的愁闷在时间的消磨中或许逐渐消散了,谁知她的笔锋蓦然一转,一句“却上心头”,举重若轻,却如重锤敲在人的心间,她何尝是慢慢消解了愁绪,而是那浓重的愁闷从浮于表面的眉头,转而转入了沉浸内心的情怀深处。如此用笔,将一份缠绵的情绪节节攀升,愈加深邃,触人心怀。

另有《醉花阴》一首,乃是李清照千古传诵的名作:

薄雾浓云愁永昼,瑞脑消金兽。佳节又重阳,玉枕纱橱,半夜凉初透。东篱把酒黄昏后,有暗香盈袖。莫道不消魂,帘卷西风,人比黄花瘦。

本词写作背景与前首“红藕香残”相近,不同之处,这是一首借重阳光景抒怀人之情的作品。重阳佳节恰在秋季,按照自然规律,此时白昼应已渐渐变短,然她却偏写那白昼的长,以那漫长难度的时光暗衬内心的空空落落。佳节一年方才一度,于常人而言,稀少而倍加珍惜,但在她笔下,“佳节又重阳”一句,似乎并无欣喜,反倒有嫌其多余的意思——在千家万户与亲人团聚的时刻,独居的人益发体味到孤单与思念的滋味。在那清冷的内室之中,独捱寂寞,夜凉透骨。清冷如此,下片词中仍然笔锋一转,直写作者甘愿直面生活的高洁之趣,东篱把酒,暗香盈袖,这其中既有孤芳自赏的意趣,亦是一种不肯与世道同流合污的表达。结尾三句乃本词千古绝唱之句,柳永有词《蝶恋花》:“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”,同样是写在愁闷的心绪下,体态消瘦憔悴,柳永词写纯粹的爱恋,带有一种直白呐喊式的冲击力,她的写法具有一种典雅而含蓄风韵,她此时经受的怀人之情,并不指向照明诚,也包含着政治风云中对父母亲人之安危的焦灼惦念,但是她并未点明她复杂情感的原由,而是将人比花,以黄花自拟,写那清瘦的黄花在卷帘的西风中傲然挺立的品格,有一份体态娉婷又兀自独立的美感。沈义父说:“以景结情”^①,妙在不说破,便有无尽的意味。她将对自身体态的描摹巧妙地融在景物的描绘之

① 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》,人民文学出版社,1981年版,第56页。

中,意韵蕴藉深远,整首词只在开头首句提到“愁”字,但那份浓重的情绪已经跃然纸上。难怪伊世珍《琅嬛记》卷中载有这样的传说一则,赵明诚读到妻子这首词赞叹不已,又不甘示弱,他废寝忘食三日夜,做了五十首,将李清照的词混入其中请友人陆得夫评判,陆得夫玩之再三,曰:只三句佳。正是清照“莫道”三句。^① 无论这一传说的可信度如何,至少李清照的才华卓著可见一斑,“莫道”三句可算是李清照最经典的词句。

在北宋末年这个动荡的社会里,李清照的人生如同一叶难以驾驭的孤舟,在波澜起伏的时代洪流中经历了翻天覆地的大起大落,她的前半生繁华锦绣,安享了少女的烂漫,爱情的甜蜜,夫妻的和谐,而后半生却是红颜薄命,在颠沛流离中漂泊无依。这种巨大的人生变故,在李清照的词中有着很鲜明的反应。少年和青年时代的李清照,词风清新淡雅,兴致盎然,如同不食人间烟火。随着时间的推移,她笔下的世界愈加意绪消沉,沉重沧桑。

李清照天性活泼,雅好游赏,少女时代就乘兴泛舟,沉醉不知归路,待到成年以后,时常与赵明诚猜书斗茶,结伴出游,煞有兴致。在他们生活在建康期间,“易安每值天大雪,即顶笠披蓑,循城远觅以寻诗,得句必邀其夫赓和,明诚每苦之也”^②。

然而,随着山河的破碎,战火的蔓延,丈夫的辞世,她笔下兴致盎然的句子越来越少,取而代之的却是满篇的苍凉与萧瑟。又是一个“柳梢梅萼渐分明”的季节,初春的清新气息在她眼中却再没了萌动的生气,只剩了“春归秣陵树,人老建康城”的伤感,与“试灯无意思,踏雪没心情”(《临江仙》“庭院深深深几许”)的黯淡;北宋时期的元宵佳节,本应是气氛祥和,全民狂欢的盛大节日,她的元宵节,却是“次第岂无风雨”,“如今憔悴,风鬟霜鬓,怕见夜间出去。不如向、帘儿底下,听人笑语”(《永遇乐》“落日熔金”);秋夜寒凉,孤枕独卧,这样的夜色很是熟悉,一幕幕恩爱的往事滑过心底,身上穿着的还是旧时的罗衣,当年彩色的丝线精心绣描的莲叶莲藕,已被时光的刻痕磨损得甚是模糊,现如今夫妻永隔,思念的潮水难以抑制地泛起,“旧时天气旧时衣,只

^① 伊世珍:《琅嬛记》,卷中,《四库全书存目丛书》,第120册,齐鲁书社,1995年版,第72页。

^② 周辉:《清波杂志》,中华书局,1994年版,第353页。

有情怀不似旧家时!”(《南歌子》“天上星河转”)。

她的晚境很是凄凉,独自一人,江湖飘零,在很多城市暂居避难,在她这人生阶段的词中充斥着一种浓烈深重,难以消解的愁苦之感。《武陵春》云:

风住尘香花已尽,日晚倦梳头。物是人非事事休,欲语泪先流。
闻说双溪春尚好,也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟,载不动、许多愁。

这首词是她旅居金华时所做,“武陵”二字既有暗示陶潜诗文之意,又有感念当初美好时光的意味。当年隐居青州时,她曾将赵明诚戏称为“武陵人”,如今却是经历了社会与人生的大冲击、大颠簸,怎不惹人满怀伤感?

又是一年晚春时节,雨横风狂,百花凋零,可是这些自然界细微的变化与其内心的愁苦比起来,只是微不足道的。斯人金石皆已远去,唯有自己与《金石录》老去独存,物仍在,人已非,巨大的人生创痛使得这位坚强不让须眉的奇女子,也把持不住,“欲语泪先流”。

听说双溪的春景仍驻,心如死灰的内心里忽然间又泛起了一丝微弱的希望,也许该像以往一样,去溪中泛泛舟,消解消解如织的愁烦,读到这里,读者们似乎又想起了那位“兴尽晚回舟,误入藕花深处”的烂漫少女,并随之生出几分同情与期待,但愿她还能在郊游中找到片刻的慰藉,谁知作者笔锋一转,瞬时破灭了所有的希望,“只恐双溪舴艋舟,载不动、许多愁”。愁绪是一种虚无的情绪,看不见,摸不着,无法称量重量,她却巧妙地化虚为实,写出愁绪的深重,亦写出昔日心境终究再难重现的悲哀,怎不令人扼腕叹息?

咏物词是北宋时期较为常见的一种体式,咏梅词更是多不胜数。李清照的传世词作中也有不少咏物的题材,其中不乏文辞优美的佳作,其中《孤雁儿》可算是清照词中堪称独到的一首,这首词的奇巧之处在于它的构思,它将咏物与悼亡熨贴地融合在一起,词句警人,寓意新颖,不落俗套。

藤床纸帐朝眠起,说不尽、无佳思。沉香烟断玉炉寒,伴我情怀如水。笛里三弄,梅心惊破,多少春恨意。小风疏雨萧萧地,又催下千

行泪。吹箫人去玉楼空，肠断与谁同倚。一枝折得，人间天上，没个人堪寄。（《孤雁儿》）

开篇几句起笔很是温润，虽然寡居寂寞，情绪懒散，“说不尽，无佳思”，但此时作者内心的情怀却是淡然平静的，温良如水，未有波澜。然而不知何处忽然传来的清幽笛曲，在未曾防备间打破了原本的平静，一弄三弄，回环萦绕，将满园的梅花瞬时催绽，春的气息蓬勃而出。“梅心惊破”一句，构思奇警，既写出了梅花娇嫩的姿态，又写出了它生灵般敏锐的感知力，一瞬之间洞悉到自然界微妙的暗示，同时“梅心”亦预示作者出自身的情感，那内心的情怀也仿佛在一刹那间被那美妙的音律陡然惊破，思念的潮水难以抑制的翻涌涤荡。

词的下片笔锋渐转，虽然万象更新的春景已触手可即，可词人的世界中却是细雨萧疏，泪雨千行，一片孤苦清冷的氛围。此前的词句作者都是将个人的情绪与自然景物细密地交织在一起，但却写得不露声色，未有任何线索暗指那情愫波动的因由，直到最后几句，方才揭开这一切的因果，斯人去远，纵有好花好景，却再无循城远览，踏雪寻诗的伴侣与心情。结尾三句化用陆凯寄梅与范晔聊表思念的典故，点明出悼亡怀念的主题，暗示出她与赵明诚天人永隔，音信难通的悲伤。全词笔调纯美，意绪伤感，而格调高雅，将诸多典故贴切自然地串接，是一首难得的佳作。

李清照的词，造诣高超，自成一格，被后人称之为“易安体”。“易安体”最显著的特点是明白晓畅，其语言很有讲究：其一，表面读来明白如画，但细想去，却是精心锤炼的结果；其二，俗语与雅语并用，特别是词的结尾处，喜用一些直白的口语作结，但浅显的用语并不使词境显得浅俗，丝毫不影响整首词高雅的格调；其三，注重声律的运用，往往有过人之处，这都是她语言技巧高妙的体现。在情感表达方面，她作为一个女性作家，天性具有细腻敏锐的情感世界，但是，她却很注重蕴藉深远的意趣营造，读她的词，相思也罢，愁闷也罢，萧瑟也罢，凭吊也罢，很少直白地写那情感萌生的因果缘由，而是将复杂深郁的情绪含蓄交织，融合在风景风物之中，景中有情，情景交融，读罢仍有一缕淡淡的意韵萦绕不散。

先看一首《临江仙》（并序）：

欧阳公作《蝶恋花》，有“深深深几许”之句，予酷爱之。用其语作庭院深深数阕，其声即旧《临江仙》也。

庭院深深深几许，云窗雾阁常扃。柳梢梅萼渐分明，春归秣陵树，人老建康城。感月吟风多少事，如今老去无成。谁怜憔悴更凋零，试灯无意思，踏雪没心情。

这首词作于宋建炎三年(1129)年，这是宋室南渡的第三个年头。这首词也是李清照南渡之后保留下来的第一首具有准确编年的词作。该词作于初春之季，大约是临近元宵节的时候，全词笔触苍凉沉郁，寄托了作者日渐苍老的心境与无限愁闷的心情。词之小序中点明，这首词作是由于对文坛巨擘欧阳修“庭院深深深几许”句之赞赏，效仿而来，然词之内境却两相迥异，赋予了个人的忧思与感喟。起笔虽也是一句“庭院深深深几许”，却颇有历史的纵深感，彼时故国山河破碎，而朝堂上仍旧是谗臣当道，力主屈膝投降。在深重的家仇国恨面前，平民们只是任人宰割的鱼肉，如此世道之下，强调一个“深”字，真是铺出心头一片层叠的阴霾，暗含一份沉重的无奈。“梅梢”一句以疏淡的笔墨写初春的景致，微萌的梅柳似乎给人带来一点萌发的希望，下一句又立即陷入了亡国弃家的巨大悲痛之中：即便是春的来临也改变不了北人们流离失所，即将老死南方边陲的残酷现实。词之下片直抒胸臆，发表心中万端愁苦的感慨，南渡以来，李清照对敌寇践踏故土的铁蹄一直充满仇恨，对统治者怯懦屈膝的态度则心怀愤恨，虽为一介女流，却是满怀丈夫胸襟，一直希望朝廷能收复失地，恢复中原大业，可是个人的愿望在家国面前实在太过渺小，最终她也只能落得个在异地他乡一事无成身先老的下场。带着这份对痛失半壁江山的痛惜，对执政者强烈的失望，对黎民百姓深切地同情，即便一年一度的元宵节又将来临，一个漂泊异乡的孤独之人，又怎么会有任何一点心情去迎接这个节日呢？

这首词语言明白晓畅，但内涵却蕴藉深远，倘若不结合创作背景，仅看字面意思，读者只能看到作者的满怀愁绪，强烈的孤独与伤感，却并不知这种情绪的来源何在。有的研究者认为，这首词暗含了李清照表达弃妇之感的幽怨

心态^①，这首词所表达的究竟是家国之忧，抑或是身世之叹暂时无法探究确切，但可以确定的是，整首词的内蕴醇厚深远，笔触刚健有力，富有浓重的历史沧桑感，这正是“易安体”的独到之处，浅白而绝不浅薄，平铺处又暗藏曲折，初读时似乎平易，细读下又觉非反复玩味难以得其要旨，富有极其广阔的阐释空间。

还有一首脍炙人口、千古传诵的《声声慢》，可以说是李清照“易安体”的经典呈现：

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急？雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积。憔悴损，如今有谁堪摘？守着窗儿，独自怎生得黑？梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个、愁字了得！

这首词开篇非常新颖，连用七对叠字，如同一段赋笔铺陈，将全词笼罩在一腔愁苦凄厉的心情之下。在用韵方面这首《声声慢》一改以往《声声慢》押平声字的模式，韵脚故意改押入声韵，再辅以叠字与双声字的配合，使得原本舒缓的调子转为急促，更烘托了该词所营造的情绪气氛。词之上片写出了一位寂寞孤客的思乡之愁，那正是举杯浇愁愁更愁的凄凉无助，待到眼见雁儿自天际飞过，更添一段思乡的伤感。下片转入对自家庭院中对秋景的描绘，黄花堆积，愁人憔悴，“守着窗儿”以下，写词人独坐之无聊，巨大的孤独几乎令人难以承受。心中纷杂茫然的情绪交错纠结，又岂是一个“愁”字能够概括？可是，若非“愁”字可言，又还有多少难言的苦闷呢，作者却又秉承了不说破的创作手法，戛然而止，任读者径自揣测，留下无尽的余味。整首词用字抑扬顿挫，掷地有声，俗语与雅词兼顾，娓娓道来，如同一篇《秋声赋》。

这首词在音律方面达到了极高的艺术造诣，宋人张端义对这首词有评价曰：“……炼句精巧则易，平淡入调者难。且《秋词·声声慢》：‘寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚’，此乃公孙大娘舞剑乎，本朝非无能词之士，未曾有一

^① 陈祖美：《李清照评传》，南京大学出版社，1995年版，第84页。

下十四叠字者,用《文选》诸赋格。后叠又云:‘梧桐更兼细雨,到黄昏、点点滴滴’又使叠字,俱无斧凿痕。更有一奇字云:‘守定窗儿,独自怎生得黑。’‘黑’字不许第二人押。妇人中有此文笔,殆间气也。”^①

宋人罗大经则评价为:“近时李易安词云:‘寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。’起头连叠七字,以一妇人,乃能创意出奇如此。”^②以上两则的宋人评价,足可以印证李清照在作词音律方面的才情即便在当时也颇令世人称奇惊叹,而这种在词之创作中对音律技法的刻意讲求,正是“易安体”着力倡导的创作精神,她也正是一位积极的身体力行者。

对于本词的语言特色,清彭孙遹《金粟词话》中对本词有如下的评语:“李易安‘被冷香消新梦觉,不许愁人不起’、‘守着窗儿,独自怎生得黑’,皆用浅俗之语,发清新之思,词意并工,闺情绝调。”^③

第四节 李清照的《词论》

李清照平生有一篇很重要的词学理论著作《词论》,这是中国古代文学史上第一篇词学专论,具有非凡的意义。这篇《词论》上溯唐五代,下追至李清照所生活的北宋年间,易安居士将词坛上凡有声誉的大家,一一评点,语言犀利,见解独到,在词学发展史上产生了很大震动与影响:一方面,这篇文章所涉及的人物线索,可以引导读者对唐五代至北宋年间词学发展的大脉络有一个宏观把握;另一方面,还可以从其文字之间,窥测到李清照的词学观念,无论从哪个意义层面来看,这篇《词论》都具有不可忽略的价值。

乐府声诗并著,最盛于唐。开元、天宝间,有李八郎者,能歌擅天下。时新及第进士开宴曲江,榜中一名士,先召李,使易服隐姓名,衣冠故敝,精神惨沮,与同之宴所。曰:“表弟愿与坐末。”众皆不顾。既酒行乐作,歌者进,时曹元谦、念奴为冠,歌罢,众皆咨嗟称赏。名士忽指李曰:“请

① 张端义:《贵耳集》,卷上,文津阁《四库全书》,第286册,第565页。

② 罗大经:《鹤林玉露》,乙编卷之六,《诗叠字》,中华书局,1983年版,227页。

③ 彭孙遹:《金粟词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第721页。

表弟歌。”众皆哂，或有怒者。及转喉发声，歌一曲，众皆泣下。罗拜曰：此李八郎也。”自后郑、卫之声日炽，流靡之变日烦。已有《菩萨蛮》、《春光好》、《莎鸡子》、《更漏子》、《浣溪沙》、《梦江南》、《渔父》等词，不可遍举。五代干戈，四海瓜分豆剖，斯文道熄。独江南李氏君臣尚文雅，故有“小楼吹彻玉笙寒”、“吹皱一池春水”之词。语虽甚奇，所谓“亡国之音哀以思”也。

逮至本朝，礼乐文武大备。又涵养百余年，始有柳屯田永者，变旧声，作新声，出《乐章集》，大得声称于世，虽协音律，而词语尘下。又有张子野、宋子京兄弟、沈唐、元绛、晁次膺辈继出，虽时时有妙语，而破碎何足名家。至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔。又往往不协音律，何耶？盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵；《玉楼春》本押平声韵，又押上去声韵，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协；如押入声则不可歌矣。王介甫、曾子固，文章似西汉，若作一小歌词，则人必绝倒，不可读也。乃知词别是一家，知之者少。后晏叔原、贺方回、秦少游、黄鲁直出，始能知之。又晏苦无铺叙。贺苦少重典。秦即专主情致，而少故实。譬如贫家美女，虽极妍丽丰逸，而终乏富贵态。黄即尚故实而多疵病，譬如良玉有瑕，价自减半矣。^①

在李清照之前，词作为一种文学体裁还处在逐渐发展的阶段，很少有人从理论上进行研究，随着时代的发展，词的创作经验日渐丰富，创作技法逐渐成熟，这就需要人们从理论的层面去进一步认识它、总结它，才能促进词朝着更完善的方向发展。元祐以来，受苏轼的影响，苏轼门下论词之风渐盛，尤以晁补之和李之仪的见解较有见地，然而李清照由于自身对于词之创作技法的熟知，结合大量的创作经验并加以归纳阐述，使得她对于词本质的认知、分析与点评比晁、李等人更为深刻和全面。

^① 李清照著：《李清照集笺注》，上海古籍出版社，2002年版，第266页。

《词论》的开篇,李清照借用“开宴曲江”的传奇故事,点明了盛唐诗的影响,以及文学演变从诗到词的发展过程,同时强调了音乐美、歌词具有演唱性的特质对于词之发端、发展所起到的不可忽视的作用,从而印证了音律之于词的至关重要。

接着,她便沿着词的发展历史,对历代词风及本朝诸家进行了逐一的点评,其行文之率直,用词之犀利,令人叹为观止。首先,《词论》批评了花间词的淫靡浓艳,背离文雅的标准;南唐后主李氏父子的词作,她赞其风度文雅,造语奇巧,又惋惜他们的词句间充斥着亡国的哀音,不符合“哀而不伤”的审美理想;论及本朝词人,她认可柳永“变旧声作新声”的革新价值,音律和谐的创作技巧,却鄙薄他“词语尘下”的世俗格调;对于张子野、宋子京兄弟,沈唐、元绛、晁次膺等人的作品,李清照认为他们虽时有些佳句,却缺少名篇,达不到浑成的境地;论及晏殊、欧阳修、苏轼、王安石、曾巩等文坛大家,特别是对于苏轼这样的文坛巨擘,李清照充分认可他的才学,却对他不恪守音律,不加修饰地以诗入词,以文入词颇有微词;再及晏几道、贺铸、秦观、黄庭坚,李清照更是毫不留情、直言不讳地指出他们作词的不足之处。

李清照对历代词家的评点是否客观贴切,可留待进一步分析探讨,至少,从李清照的批点之语中,能够从侧面推导出她关于词的审美创作理念。简单说来,李清照倡导的作词风格应该是,有充实健康的内容,形象贴切的铺叙,典重高雅的格调,丰富遥深的故实,特别需要强调的是,还必须要有和谐规范的音律。在“以诗为词”的问题上,李清照应该是不反对从诗歌中吸取有益元素并运用到词的创作中的,比如她倡导重“故实”就恰恰是表明词不仅需要表达委婉的情绪,同样应该重视寄托的深远,故实的丰富,而这实际是借鉴于诗歌的手法。李清照不赞成的其实是将诗句、散文不加修缮地直接引入词中,以至于造成了音律的不和谐,议论得过于深奥,诗词的界限都产生了模糊,而词作为一种不同于诗的文学体裁,应该规范地拥有一种个性化的形态,以明确地区别于诗歌,这就是“乃知词别是一家,知之者少”的内涵所在。

对李清照词学观念的认识,最直接的关注途径是从她的词作中去印证。

昨夜雨疏风骤。浓睡不消残酒。试问卷帘人,却道海棠依旧。知

否，知否，应是绿肥红瘦。（《如梦令》）

这是李清照最为著名的词篇之一，记述的是主人公与卷帘人的一段对话。这位粗心的卷帘人究竟是闺中侍女还是主人公的丈夫，目前尚有争议，但此处需要关注的只在结拍的“知否，知否，应是绿肥红瘦”几句，这是易安词中传为经典的佳句，其间的妙处其一在于描摹的传神，“绿肥红瘦”四字至为形象地描绘出风雨过后，花落叶繁的生活真实；其二在于作者对惜春心理表达得微妙，她先用一问句精心地设一悬念，粗心的卷帘人果然不解她发问的用心，漫不经心地作答，如此，意料之中的她便以嗔怪的语气将谜底揭晓，读到此处，与卷帘人一样蒙在鼓里的读者才突有恍然大悟之感，不得不钦佩作者的敏感与细腻，亦不得不钦佩她篇章布局的匠心独具；其三这句“绿肥红瘦”中还包含着一种自然的哲理，随着风雨的侵袭，春残花落是不可违抗的自然规律。这种于不动声色中融理入词的写法与“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”情理相通，苏轼之理入诗词已为文坛所公认，细品之下李清照的词中未必不藏着人生的哲理，并且，全词词句明白如话，结构却是细密浑成，用足了功夫，难怪清人黄蓼园在《蓼园词选》中称其为“短幅中藏无数曲折”^①。

易安词以理入词更具有代表性的典型之作乃是《行香子》七夕一首：

草际鸣蛩，惊落梧桐，正人间、天上愁浓。云阶月地，关锁千重。纵
浮槎来，浮槎去，不相逢。星桥鹊驾，经年才见，想离情、别恨难穷。
牵牛织女，莫是离中。甚霎儿晴，霎儿雨，霎儿风。

这首词题为“七夕”，词中所述情景也正是牛郎织女鹊桥相会的传说，然“纵浮槎来，浮槎去，不相逢”一句分明暗示着自己与丈夫被迫分离的无奈与痛苦。更为精妙的句子又在结拍，正在那“甚霎儿晴，霎儿雨，霎儿风”三句。北宋末年新旧党争仍未终结，官场升迁谪降如同走马灯一般，政治风云的变幻莫测神秘，恰似七夕的天气，晴雨无定，阴阳难料。李清照此处一语双关，

^① 吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第1412页。

将政治的风雨与客观自然现象相联系,不动声色地于自然景观中折射出混乱而动荡的政治与社会面貌,不能不说是既形象又深刻,随之她那一腔微妙曲折的苦闷与离愁,也就表达得顺理成章,寄意遥深。

由此可见,李清照的以理入词不像东坡词中表达得那么直接,她每每都是通过细密的精思,把那些人生的哲理精心地蕴涵在平白如话的生活叙述之中。她的语言一贯是平白晓畅,通俗易懂,但她从不像柳永那样直露地表述情感,对于情感的表达她始终追求一种蕴藉的艺术效果,无论是喜怒哀乐,她从不直白地说破,总是将内心的情感与现实的客观情境妥帖地交织,如果只从字面上读她的词,可以读出此情此境之下,她的伤感与惆怅,却并不知她这份情绪由来的具体原由,她那内心深处更深层的思虑,就容待读者进一步的揣摩,这种抒写情感的方式,也是易安词所追求的艺术风格之一。

自来宋词以书写儿女风月为主,男子做闺音者比比皆是,李清照虽为一介女子,却有着不让须眉的豪情,她同样在词的创作实践中,以豪放的情怀去扩大词的承载力。

天接云涛连晓雾,星河欲转千帆舞。仿佛梦魂归帝所,闻天语,殷勤问我归何处? 我报路长嗟日暮,学诗漫有惊人句。九万里风鹏正举,风休住,蓬舟吹取三山去。(《渔家傲》)

这首词以豪放的笔触,奇崛的想象,做了一次对奇幻梦境的记述。全词以梦幻求仙为线索,通过奇异的仙凡对话,畅抒胸臆,把屈原《离骚》、庄子《逍遥游》、杜甫“语不惊人死不休”的名句,以及众多历史典故巧妙地融会一处,将自己空有才华却遭遇不幸的苦闷,执著抱负却无以实现的挣扎,在梦幻与生活、历史与现实的交织中倾泻而出,全词气势波澜壮阔,语言奔放劲拔,充满了浪漫主义色彩,读来毫无钗粉之气,散发着一股“丈夫风范”。由此可以印证,李清照并不一味地主张词之柔媚绮靡,相反,她自己正是身体力行地通过创作实践,将诗歌的词句典故有机地融合在词句之中,用以增加词的内涵,扩大词的气势,拓展词的境界。另外还特别值得注意的是本词的结构,错综奇巧,熔裁精妙,开篇前两句铺叙主人公天河仙境的所见所闻,下接多句叙

事,一问一答抒写胸臆。然而问话的三句与上片景物描写相合,回答之句则独自为片,词意却与上片紧密融合,不容间隔,如此用心的布局足可看出作者在结构运思上花费的心思,也从另一个侧面印证了,其为词理念之中,结构的跌宕变幻与浑成一体亦是她刻意追求的审美理想。

可是,在《词论》中以相当犀利的语言逐一评判了晚唐五代至北宋年间的诸位词家之后,却未提周邦彦,这是一个有趣而值得玩味的现象,究竟是李清照对清真词不屑一顾而未曾涉及,还是清真词基本符合她的审美评判标准,因此便不在其批评之列,目前尚无确凿的证据可以论证。但是从李清照所倡导的词之理想标准来衡量,却可与清真词的艺术特色进行一番比照。

以李清照所标举的“词别是一家”的创作标准,需兼有“铺叙”、“典重”、“故实”、“情致”之好,这些标准,恰好与清真词的特质相符合,清真词既善于用典,又善于对唐人诗句进行櫟括,但一向很注重典故、诗句与词句的熔铸,比如前文所引之《满庭芳》“风老莺雏”、《西河·金陵》“佳丽地”,都是大量化用前人的诗词典故而不留痕迹,意趣文雅,寄托遥深,这些都正是她所推崇的“词别是一家”所应具备的特质。此外,更加重要的是,周邦彦精通音律,他绝大多数的词作都可以做到格律精严、音律和美,这一元素在李清照“词别是一家”的理论系统中占据了至为重要的地位。李清照之所以对文坛巨擘苏东坡也持批评的态度,主要的原因恰恰在于其词“句读不葺之诗尔”,固然苏轼这种不刻意追求音律和谐的创作正是他力求创新、有意为之的内容之一,但是在易安居士眼中,这种句法终是不合“词”之天然特质。

以一个宏观的眼光纵观北宋时期的词坛大家,可以发现一条清晰的脉络,柳永“变旧声作新声”,拓展了慢词的创作空间,并提供了丰富的创作养料以及相应的词法模式,以供有宋一代的词人们吸收借鉴。苏轼在词法与词境方面,一改柳永绮丽通俗的词风,大力拓展词的表现空间,以诗为词,以文为词,不为格律所束缚,自由地追求“向上一路”的新风尚,却不免横放杰出太过,偏离了词之“要眇宜修”、和乐唱诵的特质。周邦彦的创作实践是在“柳氏家法”与“东坡境界”的基础上完成的一次对柳苏对峙的嬗变与整合,通过他的倾心努力,又确立了一种新的创作范式。他以“富艳精工”、“缜密典丽”、

“格律精严”的词风实现了宋词淳雅浑厚的艺术理想,以“顿挫则有姿态”、“愈勾勒愈浑厚”的笔法完成了对柳永词章法布局的精思化与缜密化,以“健笔写柔情”的沉郁和雅回归了词委婉细腻审美规范,实现了柳苏词风对峙后的整合,至此,周邦彦成为了北宋词坛上“集大成”的词人,并为南宋词坛开辟了一片新的创作空间,同时,也从实践上印证了李清照“词别是一家”的审美理想。

第九章 南渡诗词的发展态势

诗词的发展固然有其自足的一面,然而政治与社会的变动常常对诗词创作产生巨大影响亦为事实。“靖康之难”的发生,不仅使北宋王朝归于灭亡,也使诗坛、词坛发生了根本性的改变。被江西诗风所笼罩的北宋末年诗坛,在党禁和文字狱的高压之下,不得不远离现实、致力于艺术上的雕章琢句,而南渡之后,诗坛的变化不仅在于重新贴近现实,产生了大批反映家国巨变、具有突出的时代色彩的作品,还在于因新的政治文化背景而出现新的审美追求,并进而形成新的诗歌特征,为中兴四大诗人的出现和南宋诗歌高潮的到来奠定了基础。南渡词坛上不是线形地继承大晟词人创作,而是积极回应被视为“要非本色”的苏词,南渡词人群体通过他们的词作对时局进行记录,无论是激越雄壮的抗战词还是悲怆哀婉的流离词,都带有鲜明的时代烙印。

第一节 南渡诗歌的主题

北宋虽然始终处在北方少数民族政权的强大威胁之下,却也始终并没有经历过兵临城下的真正危机,到了徽、钦二朝,朝野上下的一片歌舞升平更使君臣们俨然以为身处太平盛世,以至于在他们还没有回过神来时,北宋王朝已轰然倒塌。诗人们不得不走出了狭小的书斋,亲历了流离失所的艰难岁月,而诗歌也因此打下了最为鲜明的时代烙印。

一、“丧乱”主题

“丧乱”是南渡诗人表现最多的内容之一。在优待文士的政策下度过了一百多年升平岁月的士大夫们,一面强咽下皇帝被俘的屈辱,一面不得不在

乱离中挣扎着求生存,南渡诗歌因此充满了诗人们身若飘萍的感伤之音。“丧乱那堪说,干戈竟未休”(陈与义《感事》)^①,乱离之状虽不堪回首,却仍然是诗人们不能不倾诉与宣泄的话题,于是诗歌成为表现那一个时代的诗史。战况的惨烈、将士的英勇、汴京的陷落,以及天子外逃海上、百姓尸横遍野、权臣悍将称霸,耳闻目睹了这一切的诗人们以朴素的语言和深沉的感慨把它们表达了出来,不求艺术上的雕琢,而自具震撼人心的力量。“戈戟连梁苑,头颅塞浚渠”;“间巷经鏖战,空余池上亭。檐楹铍可拾,草木血犹腥。”(吕本中《兵乱后自嬉杂诗》)^②“翠华遥遥遵海道,汉家诏令不得通”;“山巅水涯多白骨,迩来十室九已空。权臣悍将恣吞噬,剥肤椎髓方称雄。敌来拥兵保妻子,敌去奏捷希封侯。”(李光《可叹》)^③“诸将争阴拱,苍生忍倒悬。”(汪藻《己酉乱后寄常州使君侄四首》)^④“荒村但有两三户,广厦何由千万间。”(王庭珪《再用前韵酬丰之》)^⑤

诗人们以自己的诗笔勾勒描绘了惨痛而真实的历史画卷,同时也为他们抒发身世之叹、今昔之感铺垫了大的时代背景,在这些伤感的诗篇中,较为独特的是一些化用、借鉴前人诗句诗法,而别有一番自我的真切感受的作品。例如吕本中的《听雨》:“日数归期似有期,故园无语说相思。芭蕉叶上三更雨,正是愁人睡觉时。”前两句化用李商隐的《夜雨寄北》,变李氏的“未有期”为“似有期”,又变“共剪西窗竹”为“无语说相思”,同样是写思归,《夜雨寄北》体现出从无望到充满期待的情感曲线,而《听雨》后两句化用徐凝《宿冽上人房》:“觉后始知身是梦,更闻寒雨滴芭蕉”^⑥,将渺茫的期待彻底化为梦境破碎后的绝望,从而写出了故园难回的深刻的悲哀。同样感慨深长的还有张元幹的《次江子我闻角韵》:“夫差故国紫寒水,铁马南来忽振缨。城上昏鸦争接翅,舟中逐客谨逃名。胡笳怨处风微起,浊酒醒时梦易惊。漂泊似闻山

① 阮元:《增广笺注简斋诗集》,江苏古籍出版社,1988年版,第276页。下引陈与义诗皆出自此版本,不另注。

② 傅璇琮等:《全宋诗》,第21册,第18248页。下引吕本中诗皆出自此版本,不另注。

③ 傅璇琮等:《全宋诗》,第25册,第16397页。

④ 傅璇琮等:《全宋诗》,第25册,第16524页。下引汪藻诗皆出自此版本,不另注。

⑤ 傅璇琮等:《全宋诗》,第25册,第16486页。

⑥ 陈贻焮:《全唐诗》,卷四百六十三,文化艺术出版社,2001年版,第774页。

寺近,真成夜半听钟声。”^①张继的《枫桥夜泊》用夜半钟声写出淡淡的客愁,读者所感受到的,除了一点点孤寂的情感,更有月落乌啼、江枫渔火的幽美意境;而张元幹在描写了寒水、铁马、昏鸦、胡笳所构成的惨淡画面之后,所谓“舟中逐客”的“真成夜半听钟声”,显然是别有感慨的,它表现的不是诗意的客愁,而是为了生存不得不如此的日夜漂泊。同样化用张诗而别有寄托的还有孙觌的《过枫桥寺示迁老三首》其一:“白首重来一梦中,青山不改旧时容。乌啼月落桥边寺,倚枕犹闻半夜钟。”^②

二、昔日升平的追忆

陆游曾有《观渡江诸人诗》:“中朝文有汉唐风,南渡诗人尚数公。正使词源有深浅,病怀羁思亦相同。”所谓“病怀羁思”,^③正是指南渡诗人因“靖康之难”而来的共同主题,他们所吟咏的,除了丧乱中的时局和自我遭际,还有一个很突出的内容,就是对于昔日升平世界的追忆,而在这种追忆中,现实成为更加残酷的对照。汴京和洛阳代表着北宋皇城的雍容气象和繁华景象,也是太平盛世的象征,它们也因此不断出现在南渡诗人的追忆中。如王庭珪《次韵韩宰上元二绝句》其二:“伤时此夜忆神京,月照鳌山辇道平。朱雀街门旧行路,星球飞上凤凰城。”^④上元节一向是京城最热闹的节日之一,如今,作者在乱后再次见到了“火炬银花”的景象,只是月色下的神京辇道、朱雀街门却只能在记忆中找寻了。同样写节中伤感的还有张元幹的《次友人寒食书怀韵二首》:“往昔升平客大梁,新烟然烛九衢香。车声驰道内家出,春色禁沟宫柳黄。陵邑只今称虏地,衣冠谁复问唐装。伤心寒食当时事,梦想流莺下苑墙。”“孤生投老急菟裘,万里云山已倦游。……冷雨吹花作寒食,三杯软饱且眠休。”^⑤寒食也一向是历代诗人喜欢吟咏的节日,而诗歌所表现出来的气象往往跟作者的心绪有绝大关系,所以,既有“春城无处不飞花,寒食东风御柳

① 傅璇琮等:《全宋诗》,第31册,第19914页。

② 傅璇琮等:《全宋诗》,第26卷,第16959页。

③ 陆游著,钱仲联校注:《剑南诗稿校注》,卷八,上海古籍出版社,1985年版,第4395页。下引陆游诗皆出自此版本,不另注。

④ 傅璇琮等:《全宋诗》,第25册,第16486页。

⑤ 傅璇琮等:《全宋诗》,第31册,第19914页。

斜”(韩翃《寒食》)^①的大好春光,也有“那知是寒食,但感乌衔纸”(苏轼《寒食雨》)^②的凄凉景象,而张元幹的寒食诗,新烟燃烛、流莺苑墙的皇城春色和冷雨吹花的万里云山形成强烈对照,也正是往昔歌舞升平与如今孤生投老的强烈对照。南渡诗人对京洛的追忆,往往是表达对升平岁月的怀念和今日乱离的伤感,而刘子翬的《汴京纪事》二十首是较为特别的一组作品。诗歌同样多次写到汴京的富丽繁华,但作者实际是抱着批判与反思的态度。如:“内苑珍林蔚绛霄,围城不复禁乌茑。舳舻岁岁衔清汴,才足都人几炬烧。”“御路丹花映绿槐,瞳瞳日照五门开。吾皇欲与民同乐,不惜千金筑露台。”^③作者越是表现汴京的花团锦簇、歌舞升平,就越是体现了当时君臣的奢靡无度、荒淫误国,从而深刻揭示了北宋覆灭的原因。

不过,对京洛繁华抱着这样犀利的批判态度的并不多见,多数诗人还是表现了一种无限留恋的情感。比较突出的如对馆阁生活和洛阳牡丹的描写。由于南渡诗人多有任职馆阁者,而馆阁在北宋为文华荟萃的清要之地,悠闲、优雅的馆阁生活自然成为南渡诗人对于汴京的重要记忆。例如韩驹便一再写到馆阁旧事:“忆在昭文并直庐,与君三岁侍皇居。花开辇路春迎驾,日转蓬山晓曝书。”(《抚州邂逅彦正提刑道旧感叹辄书长句奉呈》)^④“忆倾南库官供酒,共赏西京敕赐花。自注:故事,每岁洛阳贡花,赐馆职百朵,并赐南库法酒。”(《信州连使君惠酒戏书二绝谢之》其二)“白发前朝旧史官,风炉煮茗暮江寒。苍龙不复从天下,拭泪看君小凤团。注:史官月赐龙茶。”(《又谢送凤团及建茶》)“阴阴桧色连宫草,寂寂棋声度苑墙。细乳分茶纹簟冷,明珠擘芡小荷香。”(《六月二十一日子文待制见访热甚追记馆中纳凉故事漫成一首》)曝书、下棋、分茶这类高雅的文士生活和贡花、法酒、龙茶这些代表着得沐天恩的皇家赐品,所勾起的无一不是对逝去的盛世的留恋和对家国巨变的伤感。

与汴京馆阁一样,洛阳牡丹也是南渡诗人常常追忆的对象。洛阳盛产牡

① 王尧衢:《唐诗合解笺注》,河北大学出版社,2000年版,第250页。

② 苏轼著,冯应榴校注:《苏轼集合注》,上海古籍出版社,2001年版,第1081页。

③ 傅璇琮等主编:《全宋诗》,第34卷,第21427页。

④ 傅璇琮等主编:《全宋诗》,第25册,第16626页。下引韩驹诗皆出此版本,不另注。

丹,牡丹是洛阳的象征。如胡寅《赴宣卿牡丹之集和奇父二首》其一:“京洛追游真似梦,风光流转绝无言。武林亦有西池否,安得姚黄奉至尊。”^①杭州虽美,又怎比得上牡丹盛开的京洛胜景?从作者的叹息中不难读出其言外之意。刘子翬亦有《山寺见牡丹》:“倦游曾向洛阳城,几见芳菲照眼新。载酒屡穿卿相圃,傍花时值绮罗人。十年客路惊华发,回首中原隔战尘。今日寻芳意萧索,山房数朵弄残春。”^②花是一样的花,而对作者来说,记忆中的洛阳牡丹是“照眼新”的一片芳菲,眼前所见却是“弄残春”的满眼萧索。显然,这与前所述及的节日诗一样,皆因作者心绪的变化所致。同样是在异地看牡丹,陈与义亦有《牡丹》诗曰:“一自胡尘入汉关,十年伊洛路漫漫。青墩溪畔龙钟客,独立东风看牡丹。”作者将伤悼故国、怀念家乡的深沉感情用短短一首七绝表达出来,最后以“独立东风看牡丹”这样一个寄慨深长的如同雕塑般的形象结束全诗,较之刘子翬诗,语简而意深,更具打动人心的感染力。此后,洛阳牡丹便成为南宋人感怀旧都故国的典型意象。如陆游《赏小园牡丹有感》:“洛阳牡丹面径尺,酆时牡丹高丈余。世间尤物有如此,恨我总角东吴居。俗人用意苦偏促,目所未见辄谓无。周汉故都亦岂远,安得尺捶驱群胡。”^③

三、对“中兴”的迫切渴望

感时伤世的低徊情绪固然弥漫在南渡诗人的创作当中,而表达对于中兴的期盼也成为此期诗人的重要主题。蕴含着中兴之义的“浯溪”这个词因此不断出现在诗人的观照视野之中。唐代诗人元结寓居浯溪(今属湖南)时,撰写了《大唐中兴颂》,记安史之乱的平定、肃宗中兴的史事,后由颜真卿书写、刻在浯溪边的石崖上,俗称摩崖碑。北宋一些重要诗人黄庭坚、秦观、张耒等都曾吟咏此碑,或称颂中兴,或表达数子已亡、碑亦零落的伤感,或发表对史实的评价和寄寓自我之感慨。南渡诗人的创作虽然大体并未出北宋诗人的窠臼,但他们身处国家危乱的现实环境当中,对于“中兴”有更迫切的渴望,所表现的内容也具有更强烈的现实意义。大体来说,他们对于浯溪的吟咏集中

① 傅璇琮等:《全宋诗》,第33册,第20990页。下引胡寅诗皆出自此版本,不另注。

② 傅璇琮等:《全宋诗》,第34册,第21443页。下引刘子翬诗皆出自此版本,不另注。

③ 陆游著,钱仲联校注:《剑南诗稿校注》,卷八,第4395页。

在两个方面。一是企盼中兴。如陈与义《同范直愚单履游浯溪》诗曰：“河朔功就人与能，湖南碑成江动色”；“小儒五载忧国泪，杖藜今日溪水侧。欲搜奇句谢两公，风作浪涌空心恻。”作者杖藜于浯溪之侧，“风作浪涌”的景象与其说是眼前实景，毋宁说只是表现了饱含忧国之泪的诗人在心潮起伏中对于如“河朔功就”般的中兴之梦的无限向往。又如“乾坤巨石知多少，待看中兴第二篇”（胡寅《题浯溪小景》）、“中兴大业书歌咏，愿刻浯溪颂九重。”（曹勋《闻江上捷音》）^①，更是直接将浯溪与中兴之意联系起来。摩崖碑所表现的是遭逢变乱和终获中兴这样一段历史，几百年后，宋人面临着“戎马胡为践神京”（胡寅《题浯溪》）的相似境遇，而他们能否同样获得中兴的结局，这正是他们最为关注的问题，所以他们对于浯溪摩崖碑的吟咏无不体现着强烈的渴盼之情。而正如胡寅《题浯溪》所说：“颂声谐激不为难，君王早访平戎策”，与元结着重于“颂”不同，南渡诗人更关注的自然是如何才能获得中兴。理性的反思也因此成为吟咏浯溪的另一重要内容。如吕本中《浯溪》诗说：“纷然大历上元间，文恬武嬉主则孱。但知追咎一禄山，袖手不作如旁观。”称真正的中兴并非平定叛乱就可获得，而须君臣上下齐心努力。又如李清照《和张文潜浯溪中兴颂二首》：“五十年功如电扫，华清花柳咸阳草。五坊供奉斗鸡儿，酒肉堆中不知老。”“何为出战辄披靡，传置荔枝多马死。”“君不见惊人废兴传天宝，中兴碑上今生草。不知负国有奸雄，但说成功尊国老。”^②与原唱称颂中兴不同，这两首和作有着强烈的批判态度，指出正是由于玄宗的奢靡享乐、任用奸臣，才终至自招祸乱，使太平盛世毁于一旦，又指出所谓的中兴局面不过是上皇凄凉、宦官专权，这种犀利冷静的批判或许正有着对现实的深刻反思。

南渡诗人不仅仅是表达伤感或悲愤，更不时体现出收复中原的豪情逸气和坚持抗战的昂扬之声，如“欲逐范仔辈，同盟起义师。”（吕本中《兵乱后自嬉杂诗》）“何时去斩匈奴首，直取西凉尽处山。”（王庭珪《和刘端礼》）“短衣匹马肯从我，与子北涉单于庭。”（韩驹《二十九日戎服按军城外……》）“誓将

① 傅璇琮等：《全宋诗》，第33册，第21123页。

② 黄盛璋《赵明诚李清照年谱》将这两首诗系于元符三年（1100），李清照时为十七岁。金性尧认为，从诗的骨力看，恐非年轻时作。“中兴”云云，或与南渡后政局有关（见《宋诗三百首》，陕西师范大学出版社，2005年版，第231页）。本文从金说。

七尺酬明圣,怒指天涯泪不收。”(岳飞《题骤马冈》)而不管是豪迈之音还是悲慨之声,都是当时特定的时代中诗人内心真实情感的表达,并以其强烈的现实色彩深刻影响了中兴诗人。如杨万里《初入淮河》诗:“何必桑乾方是远,中流以北即天涯”,“只余鸥鹭无拘管,北去南来自在飞”^①,其构思和情感都继承自南渡诗人。吕本中《祁门道中》:“去程归雁两悠悠,行到荒山尽上头。试问中原何处是,只言东北是宣州”;曹勋《过淮甸》:“长淮烟静是天津,兵里因循一半分。尚有旧时鸥与鹭,夕阳归处记南云。”^②以别有含义的“东北”、“天津”这样的方位词来写领土沦陷的悲愤;又以鸥鹭的自在南飞对照陷于敌手的北方百姓。乾道年间,范成大以使金诗人的身份写下一组绝句,表达使北途中所见所感,而诗歌所表达的黍离之悲、沦陷区百姓的痛苦与期盼,都在南渡以后的使金诗人如洪皓、曹勋的作品中有过体现。如曹勋有《出塞》诗:“闻道南使归,路从城中去。岂如车上瓶,犹挂归去路。引首恐过尽,马疾忽无处。吞声送百感,南望泪如雨。”范成大著名的《州桥》诗同样写沦陷区百姓见到使者而泪下,同样写百姓渴盼恢复,虽然作者通过细节的表现使诗歌自具特色,但不难看出与南渡诗歌的一脉相承之处。而爱国情感最强烈的表现者陆游,更是直接受到了南渡诗人的耳濡目染。据赵翼《瓯北诗话》卷六:“其《跋周侍郎奏稿》:‘南渡初,先君归山阴,一时贤公卿与先君游者,言及靖康北狩,无不流涕哀恻。’又《跋傅给事帖》云:‘绍兴中,士大夫言及国事(某甫成童,见当时士大夫言国事),无不痛哭,人人思杀贼。’是放翁年十余岁时,早已习闻先正之绪言,遂如冰寒火热之不可改易。”^③这些“先正”之中,包括了他的老师曾几。据《四库全书总目·茶山集提要》:“几之一饭不忘君,殆与杜甫之忠爱等。发之文章,具有根柢,不当仅以诗人目之,求诸字句间矣。”^④将曾几的忧国之情与杜甫并提。曾几自己也曾写到:“问我居家谁暖眼,为言忧国只寒心。”(《雪中陆务观数来问讯用其韵奉赠》)^⑤陆游在《跋曾文清公奏议

① 杨万里:《杨万里诗文集》,江西人民出版社,2005年版,第483页。

② 傅璇琮等:《全宋诗》,第33册,第21171页。

③ 郭绍虞:《清诗话续编》,第1233页。

④ 永瑤等:《四库全书总目》,第1359页。

⑤ 傅璇琮等:《全宋诗》,第29册,第18549页。

稿》中提到其师写作此诗的背景：“绍兴末，贼亮入塞，时茶山先生居会稽禹迹精舍。某自敕局罢归，略无三日不进见，见必闻忧国之言。先生时年过七十，聚族百口，未尝以为忧，忧国而已。”^①从中不难看出曾几对于陆游成长为著名的爱国诗人所产生的深刻影响。

第二节 吕本中“活法”论诗与诗歌创作

早在南渡之前，吕本中便以《江西诗社宗派图》而知名于诗坛，尽管他没有将自己算在其中，但一般认为吕本中也是江西诗派的中坚力量；而与黄庭坚、陈师道等江西诗风的确立者不同的是，吕本中以“活法”改造了江西末流之弊，又适逢“靖康之难”的家国巨变，使江西诗风在新的时代条件下得以重新焕发出生机和光彩。

一、“活法”论诗

北宋末年被江西诗风所笼罩的诗坛，一方面由于诗人自身对黄庭坚诗学理论理解的偏差，另一方面也由于党禁的桎梏而不得不远离现实，从而使诗歌日益走上雕章琢句的狭窄道路。南渡以后，虽然党争还是非常激烈，但从大的政治形势上来说，“最爱元祐”（宋高宗语）的政治风向还是对诗歌的发展产生了有益的影响。在北宋末年遭到禁毁的苏轼、黄庭坚的著作重新受到上至统治者、下至普通士人的热烈推崇，他们的诗文也成为人们争相学习的范本，这就为南渡诗人综合苏、黄的诗学精神提供了良好的客观条件。

除了政治背景，当时的文化背景也对诗歌产生了极深的影响。这一文化环境的特征就在于禅宗、理学的繁盛与当时诗人普遍受到二者的共同影响。南渡以后，理学的发展虽然受到政治形势的影响而颇有起伏，但仍迅速繁荣了起来，南渡诗人中有着理学家身份或具有深厚理学造诣的人占了极高的比例，比较重要的如吕本中、曾几、王庭珪、张九成、刘子翥、张浚等，这对南渡诗歌乃至中兴诗歌的发展都产生了重要影响。如杨万里“以学人而入诗派”，其

^① 陆游：《陆游全集·渭南文集》，卷三十，第187页。

理学思想曾受张浚父子的影响,又师从王庭珪,“诚斋体”的形成就与这些理学中人颇有渊源。^①另一方面,南渡时期的理学家又往往与禅宗极有关系。尽管理学的发展其实深受佛禅影响,但北宋的理学家如“二程”并不肯承认此点,且常常对佛禅之学口诛笔伐;而南渡时期的理学家则公然习禅,喜与僧人交往,并在诗学观念和诗歌创作上都深受禅宗影响。如张浚、吕本中、张九成都与当时的著名僧人宗杲交往甚深,张九成的《论语绝句》以禅宗颂古的形式阐说儒家之道,^②吕本中的《戒杀八首》用佛教因果报应之说来讽劝弑父弑君之人,进行伦理说教,《蔬食三首》其三借佛教戒律阐明“淡薄”固穷之意,都明显体现出儒、释兼修的特点。

正是在这样的政治文化背景之下,诗人们逐渐形成一些共同的审美追求,其中最重要的就是吕本中的“活法”论。他曾屡次在诗中提到所谓“活法”：“胸中尘埃去,渐喜诗语活。孰知一杯水,已见千里豁。初如弹丸转,忽若秋兔脱。旁观不知妙,可爱不可夺”(《外弟赵才仲数以书来论诗因作此答之》);“笔头传活法,胸次即圆成”(《别后寄舍弟三十韵》);“文章有活法,得与前古并”(《大雪不出寄阳翟宁陵》)。绍兴三年(1133),吕本中在《夏均父集序》中对“活法”的内涵做了解释:“学诗当识活法。所谓活法者,规矩具备而能出于规矩之外,变化不测而亦不背于规矩也。是道也,盖有定法而无定法,无定法而有定法,知是者则可以与语活法矣。谢玄晖有言:‘好诗流转圆美如弹丸。’此真活法也。”^③综观其意,吕本中的“活法”说其实是“把重规矩但又主张‘领略古法生新奇’的黄庭坚和重无法但又主张‘行于所当行,止于不可不止’的苏轼的精神统摄到了一起”^④。其活法论又主张要“饱参”、要“悟入”。^⑤这一新的诗学精神的形成,从主观上说与吕本中“不主一门”、“不

① 参张鸣:《诚斋体与理学》,《文学遗产》,1986年第2期。

② 与诗歌有关的佛禅形式主要有偈、颂古,颂古是先说一段经义,然后用诗的形式加以阐释,包括四言、五言、六言、七言等。张九成《论语绝句》也是先说一段《论语》中的经义,然后以绝句形式加以阐发。

③ 刘克庄:《江西诗派小序》,丁福保:《历代诗话续编》,第485页。

④ 张鸣:《宋诗选》前言,人民文学出版社,2004年版。

⑤ 吕本中:《临川王坦夫……》:“君行此念须饱参,即是溪堂句中眼。”“作文必要悟入处,悟入必自工夫中来,非侥幸可得也。”(郭绍虞:《宋诗话辑佚·童蒙诗训》,第594页。)

名一师”、“不私一说”的广纳百川的治学方法和家学渊源有关,^①从客观上说则与苏、黄两家貌异而神合、体现了元祐文化精神的很多共同特征有关。南渡以后,吕本中不仅将中原文献之学传诸后世,也使“活法”说在与其他诗人如陈与义、曾几、韩驹、刘子翥、张九成等的交游唱和中获得普遍认同。其中最著名的当为与曾几的交游和对其诗法的传授。

吕本中曾在《次韵吉父见寄新句》中说:“词源久矣多歧路,句法相传共一家。”在他与曾几之间相传的“句法”正是其改造了江西诗风的“活法”之论。据曾几《东莱先生诗集后序》:“绍兴辛亥,几避地柳州,公在桂林,是时年皆未五十,公之诗固已独步海内。几亦妄意学作诗。公一日寄近诗来,几次其韵,因作书请问句律。公察我至诚,教我甚至,且曰:‘和章固佳,本中犹窃以为少新意。’又曰:‘诗卷熟读,治择工夫已胜,而波澜尚未阔;欲波澜之阔,须令规模宏放,以涵养吾气而后可,规模既大,波澜自阔,少加治择,功已倍于古矣。’”^②所谓“规模宏放”的“波澜之阔”,与“诗卷熟读”的“治择工夫”,正体现出融合苏、黄二家诗学精神之意。这一“活法”说,是吕本中在写给曾几的两封信中谈到的,除了曾几所引之语,吕本中还说:“……惟不可凿空强作,出于牵强,如小儿就学,俯就课程耳。楚词、杜、黄固法度所在,然不若遍考精取,悉为吾用,则姿态横出,不窘一律矣。如东坡、太白诗,虽规摹广大,学者难依,然读之使人敢道澡雪滞思,无穷苦艰难之状,亦一助也。要之,此事须令有所悟入,则自然越度诸子,悟入之理,正在工夫勤惰间耳。”“近世江西之学者,虽左规右矩,不遗余力,而往往不知出此,故百尺竿头不能更进一步,亦失山谷之旨也。”^③吕本中一再强调东坡诗的“规摹广大”,又认为江西后学失却了山谷之旨,可见在他看来,要弥补江西诗风的凿空强作,须从学苏入手,而学苏并非对黄庭坚所开创的江西诗风的背叛,只是江西后学没有认识到苏、黄诗学精神本就有相通之处而已。为了实践引苏入黄,吕本中又提出“悟

① 据《宋元学案·紫微学案》,吕本中早年拜程门弟子游酢、杨时、尹焞为师,同时又登司马光入室弟子刘安世、陈瓘等人之门。吕本中曾说:“既自做得主张,则诸子百家长处,皆为吾用。”黄宗羲著,陈金生点校:《宋元学案·紫微学案》,第1234页。

② 曾几:《茶山集》拾遗,清武英殿聚珍丛书本。

③ 胡仔:《茗溪渔隐丛话》,前集卷四十九引吕本中《与曾吉甫论诗》,人民文学出版社,1993年版,第343—344页。

人”之说。这一借鉴自禅宗的观点,其实质就是在学习苏轼乃至前代更多诗歌传统的基础上,能更活泛地领略到山谷诗法的精髓,而后在创作实践中加以继承发扬。

吕本中的“活法”说对曾几产生了很大影响。后来曾几在《读吕居仁旧诗有怀其人作诗寄之》中说:“学诗如参禅,慎勿参死句”,“居仁说活法,大意欲人悟”^①,就体会到了吕本中“活法”说的精华所在,即“参”与“悟”。其他诗人虽未直接受到吕本中的传授,但他们的诗学观也大略体现为综合苏、黄的“活法”精神。如韩驹《赠赵伯鱼》:“学诗当如初学禅,未悟且遍参诸方。一朝悟罢正法眼,信手拈出皆成章。”从“遍参”到“悟罢”,与吕本中的“活法”说如出一辙。王庭珪也有极相似的观点,他在《题惠崇画秋江凫雁》中说:“老崇学画如学禅,中年悟入理或然。”^②张九成也论学、论文都主张活法,指出:“读古人书不可作死法看”,“学者当置活古人于胸中。”(《横浦心传录》)^③“活法”说根源于禅宗,其直接理论渊源则来自理学,与吕本中同为理学家、又皆受禅宗影响的张九成以“活法”论学,进而以之论文,本在情理之中。

二、现实观照与杜甫“诗史”精神的继承

江西诗风在南渡时期的转变与吕本中等自觉的诗学追求有关,也与家国巨变的时代背景密不可分。杜甫诗歌意义的转变就是一个明显的标志。杜甫的被推崇,本来有着“一饭未尝忘君”和句律精深两个方面的原因,然而在北宋末年的党争和文字之禁中,声调音节、用意命字等表层艺术特征被越来越片面地强调和摹仿,内里的人文精神则日益被忽略和遗忘。直到在家国破亡的变乱之中,南渡诗人才真切领会到杜甫诗歌的深刻内涵和强烈的现实精神。诗坛再一次掀起学习杜诗的高潮,然而跟北宋末年的着力于艺术上的雕章琢句已大不相同。“乱后惊身在,端如犬丧家”(吕本中《兵乱后自嬉杂诗》其二十三),“一别湘山今几载,盗贼纵横尔犹在”(王庭珪《避乱东村逢南岳简上人》),都从杜甫“妻孥怪我在,惊定还拭泪”(《羌村》)化出,遭遇相似,生

① 傅璇琮等:《全宋诗》,第29册,第18569页。

② 傅璇琮等:《全宋诗》,第21册,1993年,第16748页。

③ 张九成:《横浦集》,文渊阁《四库全书》,第1138册,第343页。

发出相似的感慨也正在情理之中；他们对于丧乱的描写、对于京华的追忆、对于中兴的渴盼，无不像杜甫一样体现着强烈的现实观照。而作为南渡诗坛的核心人物之一，吕本中更是以其史诗般的创作，深刻影响了南渡以后的江西诗风。

杜甫和其“诗史”的意义在于，他不仅以诗笔反映了一个时代的苦难，再现了惨痛而真实的历史画卷，同时也以自身遭际写出乱世中人的心灵、情感和命运。他的“诗史”不仅仅是以诗歌形式写就的史，更是以史实为背景观照人生的诗。吕本中在靖康之难中亲历汴京陷落而写就的一批诗正具有同样的特点。尽管从艺术表现力来说，吕本中的创作并没有超越杜诗，但他以亲历者的身份写出反映靖康之难这一特定史实的诗歌，真实而深刻地表现了身经丧乱的文人士大夫的复杂情感和爱国心声，在宋诗史上自有其独特价值。他的这一批诗歌，以《兵乱后自嬉杂诗》二十九首最具代表性。

吕本中的“诗史”描写了汴京之战的惨烈：“戈戟连梁苑，头颅塞浚渠”；“间巷经鏖战，空余池上亭。檐楹鏃可拾，草木血犹腥”（其二十一）；“庐舍经兵火，头颅尚在门。风掀灰馐迹，月涩剑铍魂。鼠穴频遭断，燕巢犹半存。看花泪盈眼，宁忍复开尊。”（其四）作者所看到的是到处充塞的头颅、鲜血和箭鏃，而这尸横遍野的惨况无一不在默默诉说着刚刚结束的战斗的残酷与激烈。“诗”与“史”之不同在于，后者往往只客观记录双方死伤之人数与胜负之归属，前者则更具一种人文关怀。作者为何泪盈双眼？岂止是因兵败失陷而哭。覆巢之下，连鼠穴、燕巢尚不能完存，更何况遭逢强敌、不得不拼死抵抗的人们。作者“看花泪盈眼”，或许正是见偶存的鲜花而感慨生命之脆弱与未卜。这感慨是如此沉痛，并没有因花的出现而带来一丝亮色，相反，它的基调正如“风掀灰馐迹，月涩剑铍魂”所表现的一样，常常被用来抒发浪漫之情的风月，在这里是为这惨痛的场景沉默地唱着哀伤的挽歌。

出身世家大族的吕本中，南渡以前虽然受到朋党之争的打击，然而毕竟尚过着承平年代的生活，一旦外族入侵，又加之叛将横行，不管是本来就命如草芥的普通百姓，还是簪缨世家的贵族公子，个体生命在战乱中都变得如蝼蚁般微小与脆弱，恐怕这时候他才深刻体会到杜甫所说“世乱遭飘荡，生还偶然遂”（《羌村》）的无限感慨之意。“事定愁方剧，身危梦尚惊。乾坤空纳纳，

何处寄余生”(其六第);“后死翻为累,偷生未有期。积忧全少睡,经劫抱长饥”(其一)。作者说,侥幸逃得性命之后才悲从中来,半夜仍然会被可怕的噩梦所惊醒,战乱之际,活下来反而是累赘。作者没有回顾身陷战争时的乱离之状,而从他久久不能从当时景况释怀的惊恐与乾坤虽大、无处容身的孤独无助之感,可以想见战争带给人的是多么巨大的创伤。

然而苦难还远未结束。“未教知死所,讵敢作生涯。东郭同逃户,西郊类破家”(其二),乱世飘萍的生活带给人的是长久的折磨和看不到希望的煎熬。“江城朝夕闭,里巷绝人行”(其七);“风雨无由障,牛羊自入庐”(其十九);“比邻风雨散,垣屋草莱深”(其十五);“重到江头宅,荒残足叹嗟。”(其二十六)写尽兵祸之后人烟荒芜的清冷之状。而作者在这盗匪横行的世界也只能四处流离、勉力为生而已:

四郊多属垒,何地可逃生。水水但争渡,城城各点兵。牛亡罢春种,马夺尽徒行。囊囊经抄掠,寇来浑不惊。(其十三)

蜗舍嗟芜没,孤城乱定初。篱根留敝屣,屋角得残书。云路惭高鸟,渊潜羨巨鱼。客来阙佳致,亲为摘山蔬。(其十四)

遭乱心纡郁,那堪茅舍空。百年窘食事,一旦堕兵戎。授简惭词客,据鞍成老翁。欲逃无所适,朝夕泣涂穷。(其十七)

从“事定愁方剧,身危梦尚惊”的“惊”,到“囊囊经抄掠,寇来浑不惊”的“不惊”,体现的并非作者在历经战乱磨炼后已变得勇敢从容,而是写出作者在“城城各点兵”的混乱之中屡经劫掠、无力避祸而只能听天由命的无奈与麻木。“云路惭高鸟,渊潜羨巨鱼”,作者对能够展翅云端的高鸟和深潜渊底的巨鱼的羡慕,正进一步写出了在乱世中的渺小的人不能掌控自己命运的彷徨无助。有客来访,本是蜗居孤城时值得高兴和庆贺的事,然而面对敝屣残书、茅舍空屋,勾起的只是作者在苦难与困境中的悲凉之情。“欲逃无所适,朝夕泣涂穷”,茫茫天地,无所逃遁,又无处容身,只能像阮籍一样哭泣于歧途,事实上,阮籍所焦虑的尚是形而上的人生价值问题,作者却不得不为人最基本的生存问题而担忧,这份沉痛与悲怆,正是吕本中以切身感受写出的战乱中

的人的深刻情感与感受,也是其“诗史”的价值所在。

写出普通人在战争中受摧残的情感和命运,自是吕本中诗的价值,而其“诗史”的意义更在于,作者将小我的命运与国家的命运紧紧联系在一起,在写自我心绪时常常充满深沉的感时忧国之情:

兵余门巷静,亲故白头新。常与贫为侣,只将愁送春。焚车绝此事,推宅望何人。便但得长安信,相看眉一伸。(其十)

国命方屯厄,吾曹何所依。白驹将老至,黄鸟恨春归。柳巷清阴合,花蹊红蕊稀。主忧闻未解,涕泗望天畿。(其十一)

偷生戎马内,室宇半摧残。假寐何曾着,惊魂尚未安。风前花自妥,雨后食犹寒。望断京华信,终宵泪不干。(其二十七)

岁间值狂寇,曾此驻戈铤。台沼余春草,图书散野烟。懒寻爱酒伴,愁起落花边。不忍登江阁,心随北斗悬。(其二十九)

作者的“愁”总是与春去联系在一起,似乎是诗歌中常见的伤春主题,这自然只是浅层的含义而已。在凄清的寒食风雨中,红蕊渐稀、春花飘零,令人感到时光的流逝,“白驹将老至,黄鸟恨春归”,所写正是此意;然而这并非闲适文人的叹老嗟悲,事实上,作者一再感慨春光逝去,是暗含杜甫“感时花溅泪,恨别鸟惊心”(《春望》)之意,以伤春写忧国,表达对春去时移而局势仍未好转的忧虑之情。作者的心悬北方、望断京华,正表明他的悲与愁,非为自然,纯因人事,体现的是一片拳拳忧国之心。

并且作者的忧国不仅限于感伤,更充满对国事的反思与批判:

将士承恩泽,临危勿择安。牛衣寒卧易,马革裹尸难。破虏陈奇计,策勋超达官。兜鍪未可忽,从古出貂冠。(其七)

碣石豺狼种,长驱出不虞。是谁遗此贼,故使乱中都。官府室如罄,人家锥也无。有司少恩惠,何忍复追呼。(其五)

万事多反复,萧兰不辨真。汝为误国贼,我作破家人。求饱羹无糝,浇愁爵有尘。往来梁上燕,相顾却情亲。(其八)

君父围城内，忽逾三月期。六龙时艤飏，百雉日孤危。报国宁无策，
全躯各有词。旄头渐低小，早晚定班师。（其二十四）

作者称将士的抗战之功，超过了朝中的达官公卿，这既是鼓励将士应马革裹尸、报效国家，更体现着作者对误国之贼的愤慨之情。这误国之贼中，有不顾百姓无立锥之地的“有司”，有战乱中的居心叵测之辈，更有全躯有词的尸位素餐、苟且偷生的大臣。最后一类人的嘴脸尤其可鄙可恨，口口声声称旄头星已渐渐低落暗淡，主金人失败，早晚一定会罢兵停战。在国家陷于危亡之际，这些本应担当大任的人却满腹私心、满嘴托词，士风若此，靖康之难的发生也就不足为怪了。作品体现诗人深刻的反思与批判，但并非用史笔的议论针砭，而是有着浓郁的诗意；其后紧接尸位素餐者的托词并结束于此，不着一字议论，而作者的批判之意已尽显其中。

三、活法为诗

吕本中曾作《明妃》诗曰：“人生在相合，不论胡与秦。”宋代明妃诗的写作始于王安石，其中“汉恩自浅胡自深，人生乐在相知心”^①之句在南渡后受到“背君背父”的严厉批判，这与南宋人将靖康之难的发生归咎于王安石变法及其新党统治有关，而吕本中作为受到新党迫害的元祐子弟，这首诗却在当时对王安石的一片批判声中明显表现出对王诗的理解与认同之意，可谓非常典型地体现了吕本中不拘一家、广泛学习的态度，正是本着这样的精神，吕本中才能提出并很好地实践其“活法”之说。

如前所述，吕本中力图综合苏、黄两家的诗学精神，所以其诗既继承了黄庭坚的很多字法、句法以及思想内蕴，也对苏轼的章法结构有所学习。如吕本中诗常常出现的一些语辞“无食肉相”（《次韵折仲古见赠》）、“四壁立”（《晁公诗九经堂》），以及一些诗句“出处虽未同，气味固相似”（《别林氏兄弟》）、“羨君须作缘陂竹，饭饱哦诗声彻屋”（《和汪教授》），都与黄庭坚诗极有渊源，体现出黄诗经常出现的君子固穷的儒家读书人形象的特点。事实

^① 黄瑞云：《两宋诗三百首》，中州古籍出版社，1997年版，第53页。

上,吕本中对黄庭坚的继承,并不仅仅是篇章字句上的特点,也正包含了人格理想和品性修养等文化精神上的传承。

当然,吕本中活法为诗的要义是引苏入黄,所以也有不少明显学习苏轼的作品。如《墨梅》:

岭南十月春渐回,妍暖先到前村梅。问君何处识此妙,一枝冷艳随霜开。长江凜凜欲崩岸,乃见好事移墙隈。初疑渗漉入瘴雾,更恐寂寞埋烟煤。微风不动暗香远,淡月入户空徘徊。坐看粉黛化臃恶,岂但桃李成舆台。我行万里厌穷独,疾病未已心先灰。对此不觉三叹息,恐是转侧同南来。异乡久处少意绪,破壁相对无根荄。古来寒士每如此,一世埋没随蒿莱。遁光藏德老不耀,肯与世俗相追陪。轮囷离奇多见用,牺尊青黄未为灾。含毫吮墨去颜色,况自不必须穿栽。岁穷路远莫惆怅,此去保无蜂蝶猜。

不难看出,吕本中的墨梅诗明显借鉴了苏轼的海棠诗(《寓居定惠院之东,杂花满山,有海棠一株,土人不知贵也》)^①,皆以咏花寄寓身世流落之感和寒士不遇之叹,不但主题相似,其笔力纵横、一气流转的特点也明显继承了苏诗,从中可见吕本中以苏轼诗的笔法多变、结构灵动、气势畅达来救江西末流拘于成法、生硬拗涩的努力。正是经过这样的实践过程,吕本中最后才能在兼融苏、黄而又广泛学习的基础上自具风格,形成轻快流转的诗歌特点。

如作于南渡初期的《避寇南行》:“何处田园不是家,尽扶衰病过天涯。山村酒熟人人醉,客路春浓处处花。”诗歌表现出春光的美好和山村的宁静,虽是以乐景写哀情,暗含着流离漂泊的伤感,语言表达则是明快自然的。又如《柳州开元寺夏雨》:“风雨潇潇似晚秋,鸦归门掩伴僧幽。云深不见千岩秀,水涨初闻万壑流。钟唤梦回空怅望,人传书至竟沉浮。面如田字非吾相,莫羨班超封列侯。”诗歌对仗的工整和典故的叠加仍然体现出江西特色,但是对仗在工整中显流畅,用典在叠加中毫不沾滞,使整首作品生气流转,语言平易

^① 苏轼著,冯应榴校注:《苏轼集合注》,第1001页。

而意蕴深厚。方回就以此诗为例,称“居仁在江西派中,最为流动而不滞者,故其诗多活”^①,意指其很好地实践了“活法”之说。

第三节 南渡诗人之冠:陈与义

绍兴年间,一种在缙绅士庶之间传诵、旗亭传舍之壁题写的“新体”诗流行于世,它的创作者就是被称为“南渡诗人之冠”的陈与义。早在北宋宣和年间,年轻的陈与义就因为《墨梅》诗而受到徽宗赏识,而陈与义真正成为第一流的诗人,却正应了“国家不幸诗家幸”这句话。据葛胜仲为陈与义诗集所作序:“会兵兴抢攘,避地湘广,泛洞庭、上九疑、罗浮,虽流离困厄,而能以山川秀杰之气益昌其诗,故晚年赋咏尤工。”^②陈与义“新体”之诗,正是指那些在丧乱流离中的感时忧国之作。

一、简斋“新体”

“靖康之耻”是那个时代的所有诗人都不得不面对的国难,然而为何只有陈与义独创“新体”?“新体”之诗,所“新”者究竟在何处?严羽在《沧浪诗话·诗体》中将“陈简斋体”视为南宋以人而论最具个性和最有成就的二体之一(另一体是杨万里的“杨诚斋体”),其行下小注则曰:“亦江西之派而小异”,指出了陈与义与江西诗派的关系。^③诚然,在为江西诗风所笼罩的北宋末年诗坛成长起来的陈与义,受到这一诗风影响也是势所必然。例如《眼疾》诗:“天公嗔我眼常白,故着昏花阿堵中。不怪参军骑瞎马,但妨中散送飞鸿。著篱令恶谁能对,损读方奇定有功。九恼从来是佛种,会知那律证圆通。”用满篇的典故、戏谑的语言,以日常小事表达文人意趣,在整齐的格律中参以虚词,对仗工整而句意流畅,这正是江西诗风的典型特征。但如果仅仅是对江西诗风亦步亦趋的摹仿,又如何称得上“新体”?陈与义的创变,正在于他在接受时风影响的同时而又“异”于江西诗派之处。

① 李庆甲集评:《瀛奎律髓汇评》,卷十七,第702页。

② 葛胜仲:《丹阳集》,卷八,《陈去非诗集序》,常州先哲遗书本。

③ 严羽著,郭绍虞校注:《沧浪诗话校释》,第59页。

据徐度《却扫编》卷中：“陈参政去非少学诗于崔鹗德符，尝请问作诗之要。崔曰：‘凡作诗，工拙所未论，大要忌俗而已。天下书虽不可不读，然慎不可有意于用事。’去非亦尝语人，言本朝诗人之诗，有慎不可读者，有不可不读者，慎不可读者梅圣俞，不可不读者陈无己也。”^①从中正可看出陈与义既受江西诗派影响、而又有所扬弃的趋向。“忌俗”、读书与陈师道都是“江西诗派”的重要符号。江西诗派鼻祖黄庭坚在称赞苏轼之文时称：“非胸中有万卷书，笔下无一点尘俗气，孰能至此”（《跋东坡乐府》）^②，正体现了他对于为文的两个重要条件：一是多读书，二是以“不俗”为高标。至于陈师道，更是弃旧作而转学黄庭坚诗的江西诗派的重要代表。然而崔鹗在表达了与江西诗派相当一致的“忌俗”的观点之后，又强调在多读书的同时，不可陷于书本典故之中。在其师影响下，陈与义对江西末流之弊有了更多清醒的认识。中兴诗人陆游著名的“功夫在诗外”的观点一向被认为是他从江西诗派入、而不从江西诗派出的重要转折之处，事实上，陈与义“新体”的产生，同样在于对江西诗风的反思与创变。“且复哦诗置此事，江山相助莫相违。”（《次韵光华宋唐年主簿见寄》）“物象自堪供客眼，未须觅句户长扃。”（《寺居》在“江山”、“物象”中寻找诗意，而不要闭门索句于书本之中，这为陈与义跳出江西诗风的束缚打开了广阔的天地。而“靖康之难”的发生，更使陈与义对杜甫诗歌有了全新的理解，也使自己的创作达到了新的高度。在丧乱之中流落转徙于湖广一带的陈与义，此时才对杜甫的忧国伤时之作有了深切体会，正如他自己所说：“但恨平生意，轻了少陵诗”（《正月十二日自房州城遇虏至奔入南山十五日抵回谷张家》），此后才真正得杜诗之意境，再熔铸以对杜诗艺术手法的学习改造，终于成就其“新体”诗歌，沉痛真挚，悲怆苍劲，写出了爱国士大夫的共同心声，而陈与义也因此成为两宋之际最出色的诗人。

二、对杜诗的尊崇与借鉴

高宗建炎元年（1127），初逢变乱的陈与义写下《感事》诗：“丧乱那堪说，

① 徐度：《却扫编》，卷中，文渊阁《四库全书》，第103册，第863—772页。

② 《山谷题跋》，卷二，第14—15页。

干戈竟未休。公卿危左衽，江汉故东流。风断黄龙府，云移白鹭洲。云何舒国步，持底副君忧。世事非难料，吾生本自浮。菊花纷四野，作意为谁秋。”诗歌以五言排律的形式感慨北宋覆灭、南宋偏安之事。陈与义此诗在格调气度上追摹杜甫，颇有杜诗之味；而在修辞用语上又可见出江西诗风的影响。如“风断”四句是体现江西特色的作者自出机杼之语。以黄龙府、白鹭洲暗指徽、钦北狩和高宗南移，是巧妙天成的对仗，颜色词的假对，则正是江西诗风常见的特点。“云何”两句中虚词的运用，同样出之以极工整的形式，亦为江西诗中所习见。而诗歌以秋日盛开的菊花作结，是以花之绚烂写人的萧瑟心境，显然借鉴自杜甫《九日寄岑参》的结语：“是节东篱菊，纷披为谁秀。”

简斋对杜诗的学习并非亦步亦趋，而能常常自出己意。如《巴丘书事》：“三分书里识巴丘，临老避胡初一游。晚木声酣洞庭野，晴天影抱岳阳楼。四年风露侵游子，十月江湖吐乱洲。未必上流须鲁肃，腐儒空白九分头。”洞庭、白头、腐儒的语辞虽然总是使诗歌模糊地叠加着杜甫的形象，但作者自我的声音也并没有因此而湮没。中间两联写“游子”所见洞庭秋景，动词的使用颇为精警传神。如用“抱”字形容阳光照射下的岳阳楼，与杜甫《白帝城最高楼》用“江清日抱鼉鼉游”写阳光照耀下的江水涌动之状，同一“抱”字，却动静相宜，各得其妙。又如用“酣”形容风吹树叶的簌簌不止，用“吐”形容水退洲见的秋日萧瑟之状，也都颇见炼字之功。又如《登岳阳楼》：“洞庭之东江水西，帘旌不动夕阳迟。登临吴蜀横分地，徙倚湖山欲暮时。万里来游还望远，三年多难更凭危。白头吊古风霜里，老木苍波无限悲。”与数百年前的杜甫一样，遭逢战乱、流落异地的作者登临高楼，感极而悲。由于忧国忧君的襟怀和遭遇乱离的经历与杜甫相似，诗歌同样表现家国之痛、身世之悲自在情理之中；而诗律之精严、意境之宏深，亦直追老杜。首句用古调，是唐人常用之格，与后面整饬的语辞相互映衬，打破了呆板的形式。“万里”两句用杜甫《登高》“万里悲秋常作客，百年多病独登台”的句法和意境，其中包含着作者在家国多难的三年之中万里流徙的切身感受，并非机械的摹仿，而是自有打动人心之深厚意味在其中。

比起语辞句法上的借鉴，陈与义更为成功的是那些脱略形似之作，如《伤春》：“庙堂无策可平戎，坐使甘泉照夕烽。初怪上都闻战马，岂知穷海看飞

龙。孤臣霜发三千丈,每岁烟花一万重。稍喜长沙向延阁,疲兵敢犯犬羊锋。”诗歌借伤春而感伤国事,与杜甫《伤春》“天下兵虽满,春光日自浓”和《春望》“国破山河在,城春草木深”的命意相同,但作者改用七律之体,巧妙融化典实和前人名句,雄浑深阔的境界和悲慨沉郁的风格深得杜诗神髓,而表现手法上则自有特色。如“孤臣”一联,上句用李白《秋浦歌》“白发三千丈,缘愁似个长”,下句用杜甫《伤春》“关塞三千里,烟花一万重”,写出伤春感时之意,但作者并非简单化用前人诗句,而是在引入李白诗意后,以一情一景的方式有别于杜诗的以景对景。同样的特征在陈与义诗中多次出现。如《陪粹翁举酒于君子亭下海棠方开》中间两联:“春风浩浩吹游子,暮雨霏霏湿海棠。去国衣冠无态度,隔帘花叶有辉光。”)皆为一情一景的句式。杜甫《醉歌行》有“风吹客衣日杲杲,树搅离思花冥冥”之句,同样是以春风春花写游子离思,但上下两句都是景中带情,从而形成工整的对仗。事实上,一我一物、一情一景的写法同样出自杜诗,《九日五首》其一曰:“即今蓬鬓改,但愧菊花开”,其后贾岛《病起》:“身事岂能遂,兰花又已开”,陈师道《次韵春怀》:“老形已具臂膝痛,春事无多樱笋来”,皆体现出这一特点,但多次使用这一手法并时有佳句的还属陈与义。如“时改客心动,鸟鸣春意深”(《岸帻》),“楼头客子杪秋后,日落君山元气中”(《登岳阳楼》其二),“世事纷纷人老易,春阴漠漠絮飞迟”(《寓居刘仓庙中晚步过郑仓台上》),最著名的则莫过于“客子光阴诗卷里,杏花消息雨声中”(《怀天经智老因以访之》)一联,陈与义正是因此而获得高宗赏识。这些句子虽然各有意趣,但共同的特点都在于突破了律诗中间两联多为情对情、景对景的基本写法,语辞上虽然并非的对,但以整饬流畅的音声节奏来加以弥补,从而用别具特色的手法营造出主体形象更为突出的情景交融的意境。

与杜甫的伤春忧时一样,陈与义南渡后所作咏物写景诗往往感慨良多、寄托遥深,大不同于前期的清淡萧散。如“雨”诗。陈与义喜欢写雨,其“雨”诗尤以后期的寄托之作感动人心。如《雨中》:“北客霜侵鬓,南州雨送年。未闻兵革定,从使岁时迁。古泽生春霭,高空落暮鸢。山川含万古,郁郁在樽前。”诗歌表达兵戈未息的愁思,境界深阔,颇有杜意,却全由作者自铸语辞意象,体现出学杜的高妙之境。又如《雨》:“霏霏三日雨,蔼蔼一园青。雾泽含

元气,风花过洞庭。地偏寒浩荡,春半客伶仃。多少人间事,天涯醉又醒。”同样作于避难湖湘时。前四句直接扣题,写南国之地,细雨霏霏,水气氤氲中一片绿肥红瘦,正是春色荡漾之时;然而后半笔锋一转,却是以乐景写哀情。天涯孤客,伶仃一人,只觉寒气逼人,这“寒”是因身处僻地的春寒料峭,更是现实冷峻的心绪之“寒”。作者将满腹的感慨浓缩在最后两句,于无可奈何之中寓含无限悲愤。又如作于同期的《观雨》:“山客龙钟不解耕,开轩危坐看阴晴。前江后岭通云气,万壑千林送雨声。海压竹枝低复举,风吹山角晦还明。不嫌屋漏无干处,正要群龙洗甲兵。”最后两句用杜诗《茅屋为秋风所破歌》“床床屋漏无干处”和《洗兵马》“洗净甲兵长不用”,然而作者在对壮观雨景的描写中所体现出的豪放笔力,却与写“天外黑风吹海立,浙东飞雨过江来”(《有美堂暴雨》)和“千山动鳞甲,万古酣笙钟”(《行琼儋间……》)的苏轼更有神似之处。事实上,陈与义“新体”的形成,除了因当时特定的时代环境而重新全面学习杜诗之风骨精神,以补江西末流之弊,同时还转益多师,学习东坡与陶、柳之诗,促使诗风进一步向自然圆成转化,从而也成为吕本中“以苏济黄”的活法论的重要实践者。

三、“简斋体”与活法为诗

陈与义被方回推为江西诗派三宗之一虽然争议颇多,但其诗有江西诗风影响的痕迹,他又从艺术特征到诗歌境界深入地学习了杜诗,所以与江西诗派还是有着千丝万缕的联系,尤其是在南渡诗坛,陈与义作为重要诗人之一,体现着也影响着当时诗歌的审美倾向,其中最重要的一点就是试图综合苏轼与黄庭坚诗歌的艺术精神,在继承元祐诗风的基础上以求创变。陈与义曾指出说:“诗至老杜极矣,东坡苏公、山谷黄公奋乎数世之下,复出力振之,而诗之正统不坠。然东坡赋才也大,故解纵绳墨之外,而用之不穷;山谷措意也深,故游泳口味之余,而索之益远,大抵同出老杜,而自成一家,如李广、程不识之治军,龙伯高、杜季良之行也,不可一概诘也,近世诗家知尊杜矣,至学苏者乃指黄为强,而附黄者亦谓苏为肆;要必识苏、黄之所不为,然后可以涉老杜之涯涘。”(《简斋诗外集·简斋诗集引》)尊杜诗为高标,既是江西诗派的特征,也代表了两宋诗坛的普遍态度,而与吕本中的“引苏入黄”出自同一关

楨,陈与义反对将苏、黄判然分界,而是主张融会苏诗之纵横笔力与黄诗之涵咏深长,认为如此才可达杜诗境界。陈与义又曾指出:“唐人皆苦思作诗,所谓‘吟安一个字,捻断数茎须’、‘句向夜深得,心从天外归’、‘吟成五字句,用破一生心’、‘蟾蜍影里清吟苦,蚱蜢舟中白发生’之类是也。故造语皆工,得句皆奇,但韵格不高,故不能参少陵逸步。”^①事实上,从杜甫的“晚节渐于诗律细”,到陈师道的“闭门觅句”,再到江西末流的雕章琢句,都有苦吟的特点,陈与义将唐人中的苦吟派与杜甫相比,其言外之意无非两点:一是对诗歌之“韵”与“格”的强调,而这也正是对元祐艺术精神的强调;二是仍然要“引苏入黄”,以苏诗之“解纵绳墨之外”补江西派之“苦思作诗”。

与吕本中等相似,陈与义虽然以南渡后诗著称于世,但其诗学观念早在南渡前已逐渐形成并在诗歌中有所体现。“靖康之难”虽然是促成陈与义诗由书写闲情逸致一变而为忧时伤世的悲慨沉郁之作的重要因素,但在艺术精神及创作实践上却与前期有一脉相承之处。据陈善《扞虱新话》:“客有诵陈去非《墨梅》诗于予者,且曰:‘信古人未曾道此。’予摘其一曰:‘粲粲江南万玉妃,别来几度见春归。相逢京洛浑依旧,只是缁尘染素衣。’世以简斋诗为新体,岂此类乎?”客曰:“然。”予曰:“此东坡句法也。坡《梅花》绝句云:‘月地云阶漫一樽,玉奴终不负东昏。临春结绮荒荆棘,谁信幽香是返魂?’简斋亦善夺胎耳。简斋又有《腊梅》诗曰:‘奕奕金仙面,排行立晓晴。殷勤夜来雪,少住作珠璣。’亦此法也。”^②如前所述,简斋“新体”之诗,成就于南渡之后,而《墨梅》诗是陈与义作于北宋末年的成名之作,曾因此获得徽宗赏识,擢为著作佐郎。在陈善看来,陈与义的“新体”实际受到了“东坡句法”的影响。所谓“句法”、“夺胎”之语,自是江西习气,而陈与义到底从“东坡句法”得到了什么启发?细察陈善所列苏、陈之诗,“东坡句法”实际是指苏轼咏物诗的拟人、寄寓以及强调“格”、“韵”的特点。文中所引苏轼梅诗,以多位历代美女比拟梅花,纪昀评曰:“全不是梅花典故,而非梅花不足以当之。”^③指出苏轼咏梅诗的特点在于写出梅花之品格神韵,而非简单的外形描摹。宋代自林逋

① 葛立方:《韵语阳秋》,卷二,文渊阁《四库全书》。

② 陈善:《扞虱新话》,上集卷四,《丛书集成初编》,第45页。

③ 《苏轼诗集》,卷三三《次韵杨公济奉议梅花十首》其四王文诰引,第1646页。

以来,咏梅诗大盛,而苏轼对于凸显梅花之格、韵特点的形成有着重要影响。他曾作《红梅三首》,强调梅花的“孤瘦雪霜姿”,认为像石延年那样以绿叶、青枝等表面形态与梅花相辨的诗句,全然没有写出梅花之“格”。^①而陈与义诗所借鉴的“东坡句法”,正在于与苏诗一样表现了梅花之“格”。《墨梅》诗本为题画组诗,陈善所引为其中最著名的一首,诗歌紧扣墨梅特征,写出其超于形迹之上的神韵。最后一句活用典故,自然而不着痕迹,说墨梅就是自己早年在江南见过的梅花,风神依旧,不同的是被京城的尘土染成了黑色,既为墨梅之墨色作解释,又暗示其不变的品格。组诗中还有“意足不求颜色似,前身相马九方皋”、“晴窗画出横斜影,绝胜前村夜雪时”等句,都遗貌取神,摹写出墨梅的风姿韵度。从这组《墨梅》诗可看出,陈与义对于苏轼的接受,不仅在于“粲粲江南万玉妃”、“桃李依然是仆奴”等句对苏诗用典和句意的借鉴,^②更重要的是对苏轼咏物诗和题画诗重神韵的观点的认同。苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝》诗中说:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定非知诗人。”提出论画重神似、赋诗重言外神韵的著名见解,而陈与义这组《墨梅》诗无疑正是对苏轼观点的最好诠释。

然而陈与义的《墨梅》更胜苏轼“月地云阶”之诗,亦另有值得深思之处。“近世有咏墨梅者,一诗云:‘高结长眉满汉宫,君王图上按春风。龙沙万里王家女,不著黄金买画工。’又一云:‘五换邻钟三唱鸡,云昏月淡正低迷。金帘不著阑干角,瞥见伤春背面啼。’评诗者谓去题太远,不知其咏何物。简斋陈去非咏墨梅云:‘粲粲江南万玉妃,别来几度见春归。相逢京洛浑依旧,惟恨缁尘染素衣。’曹元象云:‘忆昔神游姑射山,梦中栩栩片时还。冰肤不许寻常见,故隐轻云薄雾间。’评诗者亦以为格调虽高,去题终远。予谓后二诗尚见仿佛,前二诗委是悬远,然却是好诗,只欠换题目耳。坡翁云:‘作诗必此诗,定知非诗人。’亦可执此语以自解。”^③苏轼之论一出,影响深远,然而也带来了

① 苏轼《红梅三首》其一曰:“怕愁贪睡独开迟,自恐冰容不入时。故作小红桃杏色,尚余孤瘦雪霜姿。寒心未肯随春态,酒晕无端上玉肌。诗老不知梅格在,更看绿叶与青枝。”“诗老”即指石延年,他有《红梅》诗云:“认桃无绿叶,辨杏有青枝。”见冯应榴校注:《苏轼集注》,上海古籍出版社,2001年,第1076页。

② 苏轼《梅》:“玉妃谪堕烟雨村”,《次韵杨公济奉议梅花十首》:“天教桃李作舆台”。

③ 刘壎:《隐居通议》,卷十一,第128页。

一些负面的效果。过于重神轻形者,往往有不知所咏为何物之诗,其弊正出自苏轼之论。事实上,苏轼提出这一观点之后,其弟子晁补之就在和苏轼诗中提出:“画写物外形,要物形不改。诗传画外意,贵有画中态”(《和苏翰林题李甲画雁二首》其一)^①,以补苏轼重意轻形之偏。刘壎所举墨梅诗,大多与苏轼“月地云阶”之诗一样,有“格调虽高,去题终远”之弊,而陈与义诗胜过苏诗,原因之一正在于能紧扣题目着笔。诗歌虽然没有描摹梅花之形,但头两句已通过用典暗示出所咏之物即为梅花。南朝陆凯有赠友人梅花诗:“江南无所有,聊赠一枝春”,苏轼又有《梅》诗曰:“玉妃谪堕烟雨村”^②,这些积淀在人们记忆中的典故意蕴,使人立刻能将陈与义诗与梅联系起来;而后两句对墨梅之“色”与“格”的表现,则使诗具有神韵超然而又不离形迹之美。

张嶠曾在《陈公资政墓志铭》中说:“体物寓兴,清邃超特,纡余宏肆,高举横厉,上下陶、谢、韦、柳之间”^③,指出了陈与义诗所具有的平淡之美。陶渊明诗是宋人极为看重的与杜诗齐名的诗歌传统之一,对陶、柳等人平淡内涵的阐发,苏轼是一个里程碑式的人物,他称赞陶诗“质而实绮,癯而实腴”,又评价韦、柳之诗“发纤秣于简古,寄至味于淡泊”,都是关于“平淡”内涵的重要诠释,从此确立了陶渊明在宋代的重要地位,也使“平淡”成为宋人最为重要的审美追求;而张嶠对陈与义诗“癯瘦藏具美,和平蓄余豪”^④的评价,以及刘克庄对陈与义诗“以简洁扫繁缛”^⑤的称赞,都体现了陈与义对于苏轼所阐发的“平淡”内涵的认同和成功实践。^⑥例如“海棠不惜胭脂色,独立濛濛细雨中”(《春寒》),寓品格意趣于平淡之中,充满萧散清远的神韵。又如《试院书怀》:“细读平安字,愁边失岁华。疏疏一帘雨,淡淡满枝花。投老诗成癖,经春梦到家。茫然十年事,倚杖数栖鸦。”“疏疏”一联极有意境,如同一幅淡雅的简笔水墨,用平淡的语言抒写出作者在前途茫茫时无限怅惘的思乡愁绪。傅自强曾在《韦斋集序》中谈到:“予少时学诗,尝以作诗之要扣公(按,指朱

① 晁补之:《鸡肋集》,卷八,吉林出版集团,2005年版,第50页。

② 冯应榴:《苏轼集合注》,第1267页。

③ 张嶠:《紫薇集》,卷三十五,文渊阁《四库全书》,第1131册,第648—649页。

④ 张嶠:《紫薇集》,卷四,文渊阁《四库全书》,第1131册,第367页。

⑤ 刘克庄:《后山诗话》,前集卷二,中华书局,1983年版,第27页。

⑥ 刘克庄:《后村诗话》,第168页。

松)。公不以辈晚遇我,而许从游。间宿于闽部宪台从事官舍之东轩,夜对榻语,蝉联不休。比晨起,则积雨初霁,西风凄然。公因为予举简斋‘开门知有雨,老树半身湿’及韦苏州‘诸生时列坐,共爱风满林’之句,且言古之诗人贵冲口直致,盖与彭泽‘把菊东篱下,悠然见南山’同一关捩。”^①朱松之评其实并不精当。陶潜与韦应物诗可称是“冲口直致”的平淡自然之作,陈与义诗的“平淡”却出自烹炼之功,并非冲口而出,而是暗藏曲折。上句先写结论,下句才揭示得出这一结论的原因,与欧阳修《戏答元珍》中的名句“春风疑不到天涯,二月山城未见花”异曲同工。语意连贯,但因果关系的颠倒又使连贯之中颇有波折;“微雨”、“老树”的意象则体现着整体上的平淡宁静之感,塑造出萧散清远的意境。可见,这是一种经过精心锤炼、体现着宋诗老熟境界的平淡。后人“夜半微雨湿,凌晨春草长”之句,自称效陈诗而作(龚颐正《芥隐笔记》),然全不相类。

陈与义还有一些小诗则在平淡中带着圆转如弹丸的灵秀活泼,比陶渊明、韦应物诗更新更巧。如:

飞花两岸照船红,百里榆堤半日风。卧看满天云不动,不知云与我俱东。(《襄邑道中》)

杨柳招人不待媒,蜻蜓近马忽相猜。如何得与凉风约,不共尘沙一并来。(《中牟道中》)

卷地风抛市井声,病夫危坐了清明。一帘晚日看收尽,杨柳微风百媚生。(《清明》)

诗歌时有奇趣,活脱新颖处已开诚斋先路。

第四节 绍兴诗风的典型特征

绍兴诗歌,作为一种文学史现象来说,是指建炎、绍兴年间的诗歌,即南

^① 傅自强:《韦斋集序》,文渊阁《四库全书》,第1133册,第427页。

渡以后、中兴之前三十多年间的创作。^①如前所述,吕本中、陈与义是此时诗坛的核心人物,他们不仅以独具特色的诗歌创作自成一家,在诗歌观念和审美追求上也深刻影响了当时诗坛,从而形成具有普遍特色的绍兴诗风。

除了“活法”论,另一体现元祐学术文化精神并对绍兴诗歌产生重要影响的诗学思想是“平淡”观。“平淡”是宋人的重要审美追求,它在北宋的最初发展经历了若干个阶段,到元祐时期,终于由苏轼发展了陶渊明“平淡”中蕴含的人生追求与梅尧臣“平淡”中老熟的艺术境界,从而将人生历练与具有宋诗新特征的审美追求结合起来,确立了宋人所理解的“平淡”的新内涵。作为“苏门”高弟,黄庭坚接受了苏轼的“平淡”观,他提出的“有远韵而语平易”(《与党伯舟帖八》)、“平淡而山高水深”(《与王观复书三首》),都是对苏轼“平淡”内涵的阐发。而与苏轼在学术上相对立的“二程”等理学家也从作为儒家人格理想的角度丰富了北宋“平淡”观的内涵。到了绍兴时期,“平淡”观又一次获得广泛认同,并成为绍兴诗歌的重要风格特征。原因之一仍在于对江西末流弊病的纠正。江西诗派的雕章琢句、生硬晦涩,引起了很多诗人的不满而试图以平淡自然加以补救,如陈与义、王庭珪、徐俯、曾几等。

王庭珪在《跋刘伯山诗》中说:“鲁直之诗,虽间出险绝句而法度森严,卒造平淡,学者罕能到。”^②与一般人多注意黄庭坚诗的瘦劲特征不同,王庭珪则强调了黄诗由险峻而终归于平淡的诗歌境界,这与黄庭坚“平淡而山高水深”的审美观念颇有契合之处,而对“平淡”的强调也正反映了王氏自己的审美倾向。他多次在诗中说:“耆旧只今无此语,风流端要善清言。想当巧匠傍观处,洗尽人间斧凿痕。”(《题曹子方诗集后》)“喜君琢句无余迹,诗到浑成却淡然。”(《次韵谢郑教授二首》)“诗从平淡人难到,语不雕镌句自清。”(《和曾英发见寄二首》)皆表达了平淡自然的诗歌观念。王庭珪还在诗中数次提到池塘春草的意象,^③“池塘生春草”是谢灵运洗去繁缛富丽、平淡有味而自然天成的好句子,王庭珪对这句诗的欣赏,正鲜明地体现了他的审美倾向。

① 绍兴诗歌与前述南渡诗歌大体同义,但南渡诗歌一词较为凸显与“靖康之难”的时代背景的关系,绍兴诗歌则更多地是作为一种文学史现象的指称。

② 王庭珪:《鹤山集》,卷四八,文渊阁《四库全书》,第1134册,第332页。

③ 见《和曾英发见寄》、《和刘克强谢仲振》、《谒魏彦成郎中》等诗。

与陈与义、王庭珪相比,徐俯、曾几和江西诗派有更深的渊源。徐俯早年深受黄庭坚影响,但他晚年欲自立门户,追求一种平淡自然的诗风。徐俯曾作《戊午山间对雪》:“雪中出去雪边行,屋下吹来屋上平。积得重重那许重,飞来片片又何轻……”,借鉴乐府民歌的形式,又不避重字,不难看出是对流畅平易风格的有意追求,不过这样的作品并不算成功,而像“诗如云态度,人似柳风流”(《赠张仲宗》)这样用典巧妙、又平淡有味的句子更能体现徐俯的努力。李彭曾经说:“徐诗到平淡,反自穷艰极”(《题洪驹父徐师川诗后》)^①,指出真正体现徐俯诗歌特色的平淡其实是经过精思熟虑才得来的。而这其实暗合了黄庭坚“平淡而山高水深”的精神,所以徐俯的“平淡”仍然是对元祐文化精神的继承。以涪翁传人自任的曾几也追求一种不事雕琢的平淡自然。赵庚夫评价曾几诗曰:“新如月出初三夜,淡比汤煎第一泉”(陈起《读曾文清公集》)^②,指出曾诗清新自然、平淡有味。陆游记载了其师探讨平淡的一段话:“徐师川拟荆公‘细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟’,云:‘细落李花那可数,偶行芳草步因迟’。初不解其意,久乃得之。盖师川专师渊明者也。渊明之诗,皆适然寓意而不留意于物,如‘悠然见南山’,东坡所以知其决非望南山也。今云细数落花,缓寻芳草,留意甚矣,故易之。”又云:“荆公多用渊明语而意异,如‘柴门虽设要常关,云尚无心能出岫’。要字能字,皆非渊明本意也。”^③曾几认同苏轼对陶渊明南山诗的解读,并通过分析徐俯对王安石诗的改造而进一步阐释了他对于陶渊明“平淡”风格的理解。但这并不意味着曾几在对“平淡”的学习上跳过北宋而直承陶潜。陆游谈到他向曾几学诗时,后者指点他:“律令合时方贴妥,工夫深处却平夷”^④,也就是说既要以合律为工,又要通过磨砺而达到平淡有味的境界。这显然仍是对苏、黄诗学的阐发。

曾几对“平淡”的追求,或许还与他的理学修养有关。在理学家看来,平淡是一种境界,一种为人处世、待人观物时的心境,也是儒家所提倡的一种道

① 傅璇琮等:《全宋诗》,第24册,第15878页。

② 陈起:《江湖后集》,卷八,文渊阁《四库全书》,第1357册,第808页。

③ 陆游:《老学庵笔记》,卷四,第26页。

④ 陈鹄:《西塘集耆旧续闻》卷五:“余谓陆务观尝学诗于曾文清公,有赠赵教授诗云:‘忆昔茶山听说诗,亲从夜半得玄机。律令合时方贴妥,工夫深处却平夷。每愁老死无人付,不谓穷荒有此奇。世间有恨知多少,未得从君谒老师。’亦以合律为工。”中华书局,2002年版,第333页。

德修养和人格理想,所以从“二程”到朱熹,常常以“淡”、“平淡”、“清淡”、“淡泊”等语来称誉具有“平淡”的品格性情的人,进而将“平淡”视为文学中的雅正之体。^①曾几师从著名理学家胡安国,而胡安国曾在为杨时所作墓志铭中说:“公天资夷旷,济以学问充养,有道德,器早成,积于中者纯粹而閎深,见于外者简易而平淡……”^②他对杨时外表平易而内蕴深厚的赞扬也正与曾几所继承的元祐文学精神中对“平淡”内涵的阐释不谋而合。张九成则不仅论学、论文都主张“活法”,在“平淡”的问题上也同样打通了学术与文学。他说:“学问从平淡处得味,方可入道。”^③体现了作为理学家的张九成对于入“道”与平淡关系的理解;另一方面,既然平淡的人品性情是悟道后的一种境界,诗文又往往是人之品性的体现,所以由学术而文学,张九成在诗歌观念上提倡“平淡”,也正是顺理成章之事。他称赏梅尧臣“雍容长者风,忠厚君子辞。格律从正始,句法自炉锤。袞袞鸣山泉,款款语亲闱”,诗歌平淡而深厚有味,不见斧凿之迹,而后学者“雕琢伤正气,磔裂无全牛。堙郁暗大理,矜夸堕轻浮”(《读梅圣俞诗》),又说“文不贵雕虫,诗尤恶钩摘。粗豪真所畏,机巧非予匹”(《庚午正月七夜自咏》),都表明了他所主张的是一种兼具文学和理学色彩的平淡自然而内蕴深厚的诗风。

经过南渡诗人的共同努力,体现绍兴诗歌特色的新的诗学精神逐渐形成。它的主要特点,除了从重视杜甫的用字命意转向其感时伤世的爱国情怀,体现出沉郁悲慨的时代风貌,亦从雕镂镂刻、生涩瘦硬的江西句法转向活泼流转、明快自然的绍兴诗风,体现出活法为诗的特征,同时继承元祐诗人强调胸襟、气骨、学问、不俗的特色,形成内蕴深厚的平淡诗风。

绍兴诗风的第一个特征在于既有学习杜甫、黄庭坚用字炼意的一面,也有活法为诗、自然轻快的一面。如“寒鸦栖古木,晚日射危楼”(王庭珪《沅江上晚晴……》),用字和意境瘦硬峭拔,“青引嫩苔留鸟篆,绿垂残叶带虫书”(刘子翬《和晁应之大暑书事》),在精微的写景中体现出独特的文人意趣,都很有江西诗风的特点;曾几的《谢寄端砚四首》:“我居南楚君南越,遣骑持书

① 详见马东瑶:《苏门六君子研究》,北京大学出版社,2005年版。

② 朱熹:《伊洛渊源录》,卷十,《杨文靖公墓志铭》,第96页。

③ 陈金生等校点:《宋元学案》,卷四十,《横浦学案》,1303页。

致石泓。未识松煤先一笑，向人鸛鹄眼能明”，更有明显摹仿黄庭坚的痕迹。但绍兴诗人更多的是将杜甫、黄庭坚的用字炼意融入流畅的语言和浑成的意境当中，从而使语意流转，风格明快自然。如曾几《苏秀道中，自七月二十五日夜大雨三日，秋苗以苏，喜而有作》：“一夕骄阳转作霖，梦回凉冷润衣襟。不愁屋漏床床湿，且喜溪流岸岸深。千里稻花应秀色，五更桐叶最佳音。无田似我犹欣舞，何况田间望岁心。”（多化用老杜诗句，且用虚词使句意流转的特点亦借鉴了杜诗，但用得不露痕迹，从而酣畅地表达出雨浇秋苗、丰收有望的喜悦心情。又如《寓居吴兴》：“相对真成泣楚囚，遂无末策到神州。但知绕树如飞鹊，不解营巢似拙鸠。江北江南犹断绝，秋风秋雨敢淹留。低回又作荆州梦，落日孤云始欲愁。”书写作者对时局的忧虑和个人的艰难处境，悲壮沉郁的格调略似杜甫，用典与句法则学习黄庭坚。如“江北”两句变化运用黄庭坚的“春风春雨花经眼，江北江南水拍天”（《次元明韵寄子由》），而又泯然无迹，别出新意。诗歌借鉴前人而能自成特色，感慨深沉而气势流畅。一些小诗更深得“活法”之机杼。如《三衢道中》：“梅子黄时日日晴，小溪泛尽却山行。绿阴不减来时路，添得黄鹂四五声。”《求李生画山水屏》：“乞君山石洪涛句，来作围床六幅屏。持向岭南烟雨里，梦成江上数峰青。”往往在思绪的跳脱中表现出一种奇趣，自然轻快、活泼流转，已开杨万里之先声。

王庭珪的诗同样体现出明快晓畅的活法精神，如《移居东村作》：“鸟不住啼天更静，花多晚发地应偏。”在一句之中形成复合关系是山谷诗常见的手法，且黄庭坚有时还以主语的暗换形成拗折，有意以语意的不畅造成生新的艺术效果，如“我居北海君南海，寄雁传书谢不能”（《寄黄几复》）^①，上句的主语分别是“我”和“君”，下句的主语则分别是“我”和“雁”；王庭珪的诗同样上下两句都是复合关系，上句为转折关系，下句为因果关系，但语言平易而语意晓畅，并无生涩拗折之感。又如《二月二日出郊》：“日头欲出未出时，雾失江城雨脚微。天忽作晴山卷幔，云犹含态石披衣。烟村南北黄鹂语，麦陇高低紫燕飞。谁似田家知此乐，呼儿吹笛跨牛归？”“云犹含态石披衣”的字法和

① 黄庭坚：《山谷诗集注》，第42页。

意象的运用借鉴了苏轼“岭上晴云披絮帽”(《新城道中》)^①之句,整首作品的活泼明快亦有苏诗风貌;诗歌表现天欲放晴时变动中的景物尤其生动,此后杨万里在表现自然界的生机、动态时还要远胜其师,而从王庭珪的这类作品中似已可窥一斑。

除了自然明快,绍兴诗风的另一重要特征即为平淡有味。作为绍兴诗人普遍的审美追求,“平淡”的内涵又具体表现为三种特点。第一种是淡语深悲,以平淡的语言写出深沉悲凉的情感。这主要体现在抒写家国之变的作品中。陈与义的《牡丹》即为此类。又如朱敦儒《忆旧》:“早年京洛识前辈,晚景江湖无故人。难与儿童谈旧事,夜攀庭树数星辰。”与陈与义的“独立东风看牡丹”一样,朱敦儒的“夜攀庭树数星辰”也是以一个颇具象征性的动作,在看似平淡的外表下蕴涵着难以言说的世事变迁的悲慨。又如刘子翬《汴京纪事》其二十:“辇毂繁华事可伤,师师垂老过湖湘。缕衣檀板无颜色,一曲当时动帝王。”以汴京名妓李师师当年的风光无限和如今的落魄江湖相对照,在具有典型性的个体身世之悲中寄寓深沉的家国之痛。朱敦儒有一首题材内容相似的《鹧鸪天》词:“唱得梨园绝代声,前朝惟数李夫人。自从惊破《霓裳》后,楚秦吴歌扇里新。秦嶂雁,越溪砧。西风北客两飘零。尊前忽听当时曲,侧帽停杯泪满巾。”^②同样颇为打动人心,所不同的是词以伤感之语尽情抒写悲恸之情,诗则出之以平淡之语,而将无限悲凉之情隐藏于字里行间。

“平淡”的第二种内涵是以平淡之语写豁达之意。绍兴时期,大批士人因秦桧的专权而遭受贬谪,有的甚至远贬岭南。两宋党争不断,贬谪诗成为宋诗重要类型,苏、黄之诗在这一点上亦极具代表性,而绍兴时期的贬谪诗正是对苏、黄诗歌精神的继承,往往以平淡之风表现出“不以己悲”的豁达襟怀,而这种内蕴深厚的风骨气度是北宋末年诗坛所欠缺的。如上书乞斩秦桧而被远贬岭南的胡铨有《题小桃源图》:“闲爱鹤立木,静嫌僧叩门。是非花莫笑,白黑手能言。心远阔尘境,路幽迷水村。逢人不须说,自唤小桃源。”^③据陈

① 冯应榴:《苏轼诗集合注》,第411页。

② 唐圭璋:《全宋词》,第843页。

③ 傅璇琮等:《全宋诗》,第34册,第21588页。

郁说：“淡庵胡先生谪新州，筑室城南，名小桃源，而图之，且题诗其上云云。”^①尽管从“是非”、“白黑”之语还是不难读出作者内心隐隐的不平，但“心远阔尘境”的表达以及“小桃源”的命名，都可看出作者对于陶渊明式的“平淡”境界的努力追求，这样的“小桃源”，不是远离尘俗的世外乐园，而是作者自我释怀、走向平和豁达的心灵的栖居地。因写诗为胡铨送行而被贬辰州的王庭珪同样表现出不以自身遭际为意的平淡心境。绍兴二十五年（1155），王庭珪得知秦桧已死而作《辰州地僻，乙亥十二月方闻秦太师病，忽蒙恩自便，始知其死，作诗悲之》：“辰州更在武陵西，每望长安信息稀。二十年兴缙绅祸，一朝终失相公威。外人初说哥奴病，远道俄闻逐客归。当日弄权谁敢指，如今忆得姓依稀。”王庭珪在写给胡铨的送行诗中有“痴儿不了公家事，男子要为天下奇”（《送胡邦衡之新州贬所》）的愤激之语，表现出在极端恶劣的政治环境下的士大夫的气骨，而当政敌已死、自己即将结束贬谪生活时，王庭珪并没有“仰天大笑出门去”的狂喜，只以平淡之语写出平和的心境和冷静的批判。同样因忤秦桧而被贬的张九成亦常常以诗歌写出谪居心境。如《十二月初七日述怀》：“谪居寂寞岁将阑，几案凝尘酒盏干。落落雨声檐外过，恹恹雪意座中寒。孤飞只影人谁念，万里长途心自安。世事悠悠君莫问，雪芽初碾试尝看。”从形单影只的孤寂，到不问世事的自宽自解，再到安于困境的自适，诗歌传达出作者谪居时的复杂心境，语平淡而意深厚。《夏日即事》则以短章写尽幽闲闲放之中的淡泊宁静：“寂寂柴门可设罗，唯余柳色许相过。重帘半卷鸟声乐，闲看炉烟篆髻螺。”“萱草榴花照眼明，冰厅水阁晚风清。萧然终日无人到，帘外时闻下子声。”胡铨、张九成等能始终保持谪居时的平和心境，与理学的修身亦不无关系，“平淡”的审美境界也因此常常带上儒家人格理想的色彩，——这正是平淡的第三种内涵。如张九成诗曰：“千载陶渊明，簞瓢常晏如”（《辛未闰四月即事》）^②，“田园爱潜归，簞瓢识颜乐”（《秋兴》），“时与颜闵徒，结交尚来往”（《拟归田园》），将归隐田园的陶渊明赋予“穷则独善其身”、簞食瓢饮不改其乐的儒家君子品性，正是对其洛学前辈以“平淡”修身的

① 陈郁：《藏一话腴》，内篇卷上，文渊阁《四库全书》，第126册，第540—541页。

② 傅璇琮等：《全宋诗》，第31册，第19994页。下引张九成诗皆出自该版本，不另注。

思想的继承。胡寅亦显著体现出这一特点。如《和杨秀才》其一：“林下何所乐，放怀天地中。青山供客眼，明月与君同。静听蕉窗雨，闲披芰沼风。未忘蒿目意，时一梦周公。”作者似以清淡之语表达了与青山明月为伴，在蕉窗雨、芰沼风中的闲情逸致，实则在对山水景物的静观、体贴中包含着他的理学追求。“何所乐”是理学家常常自我追问的重要命题，^①而它的基本答案其实也是不言自明的：所乐者即为乐道也。这在《和杨秀才》其二中有更为明确的表达：“林下何所乐，游心书史中。时窥言语外，默想圣贤同。沂水有余咏，舞雩多好风。区区守一介，未肯易三公。”从观自然到观书史，目的则同为求“道”。“沂水”两句似乎描绘了一幅在水边迎风起舞歌咏的动人画面，为诗歌增添了不少形象性，但对作者来说，他的目的并不在塑造诗意的意境，而是有着突出的关于“道”的象征意味。众所周知，“沂水”、“舞雩”云云实出自《论语·侍坐篇》，它体现了孔子所欣赏的儒家之“道”的境界，所以这一意象群一再出现于胡寅诗中，如“陋巷当年只屡空，于今还咏舞雩风。已推宝瑟铿然后，莫认青春醉眼中”（《和仁仲春日十绝》）；“为问漆园蝴蝶梦，何如沂水舞雩人”（《和奇父竹斋小池及游春五绝》）；“寄语宅心何处所，晚春沂上舞雩风”（《郭伟求鄙文》），等等。相比张九成、胡寅作品中明显的理学色彩，刘子翬的诗则更具文学意蕴。其诗往往幽远淡泊，有无穷之味，然而这种“平淡”与刘子翬的理学家身份亦不无关系。如《有怀十首》其一：“满空寒雨杂飞烟，湖上先生拥褐眠。借问茅斋容客否，夜灯相伴读韦编。”其二：“结茅同隐水云间，何日柴车不往还。忆得松林长啸罢，归时明月遍秋山。”作者以组诗形式怀念他的十位友人，诗歌往往以清寒的景物衬托出人物高雅淡泊的情怀，也正可见出作者自身的胸襟、修为。又如“幽事挽人归不得，一枝梅影浸澄溪”（《约致明入开善不至》），“一窗月上杉篁影，便是人间水墨图”（《夜凉》），作者对幽逸、清雅景物的描写，也正是其不俗品性的表现。刘子翬的弟子对朱熹评价说：

① 孔子曰：“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中。”（《论语·述而》）“一簞食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。”（《论语·雍也》）这是“孔颜之乐”的源头。二程年轻时求学于周敦颐，“敦颐每令寻孔、颜乐处，所乐何事。”（《宋史·道学传》）当时主持太学的胡瑗亦曾以“颜子所好何学”为题课之。孔、颜之乐从何而来，为何而乐，成了理学家探寻不已的重要课题。

“其精微之学，静退之风，形于文墨，有足以发蒙蔽而销鄙吝之萌者。”^①（《书屏山先生文集后》）是从理学家角度称扬其师诗文所体现的学问与品性，而当我们从文学的角度来看，也正是由于作者将精微的哲思与高洁的襟怀，融汇在幽远淡泊的意境之中，才使其诗歌充满令人回味的醇厚诗意。

绍兴三十二年（1162），杨万里尽焚旧作，从此走上“诚斋体”的独立发展之路，这是否意味着他对绍兴诗歌及北宋诗学精神的否定？显然并非如此。杨万里在绍兴十三年（1143）拜王庭珪为师，而其“诚斋体”特点的形成，与王庭珪以及其他很多绍兴诗人都有密切关系。周必大说：“诚斋万事悟活法”（《次韵杨廷秀待制……》）^②，事实上，杨万里正是绍兴诗人的重要诗学观念“活法”说最成功的实践者；而“诚斋体”主要以自然万物为描写对象，也与王庭珪师法自然的观念和理学家从自然万物中观“理”的态度有关。^③同样与绍兴诗人有着明显继承关系的还有陆游。陆游多次谈到他从曾几学诗受教之事，如“我得茶山一转语，文章切忌参死句”（《赠应秀才》）^④，“忆在昔茶山听说诗，亲从夜半得玄机。”（《追怀曾文清公呈赵教授赵近尝示诗》）^⑤，正是通过曾几，陆游接受了吕本中的活法论。他在晚年为吕本中的文集所作序中说：“某自童子时，读公诗文。愿学焉。稍长，未能远游，而公捐馆舍。晚见曾文清公，文清谓某：君之诗渊源殆自吕紫微，恨不一识面。某于是尤以为恨。”（《吕居仁集序》）^⑥可见尽管陆游成为中兴诗人一大家，但他对绍兴诗歌的主将吕本中始终怀有钦敬之心，并从不否认自己与绍兴诗人之间的关系。除了活法论，陆游诗的“平淡”亦与绍兴诗歌有关。他的弟子戴复古在《读放翁先生剑南诗草》中说：“茶山衣钵放翁诗，南渡百年无此奇。人妙文章本平淡，等闲言语变瑰奇。”^⑦所谓“平淡”之说，并非泛泛的赞誉之辞，其中体现着陆游的诗学观念和实践。陆游很推崇梅尧臣，他曾将摹仿宛陵体的诗歌寄给曾几

① 《晦庵先生朱文公文集》，卷十一，《四部丛刊》本。

② 傅璇琮等：《全宋诗》，第43册，第26677页。

③ 参张鸣：《诚斋体与理学》，《文学遗产》，1986年第2期。

④ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，卷四，第2115页。

⑤ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，卷一，第202页。

⑥ 陆游：《陆游全集·渭南文集》，卷十三，第81页。

⑦ 傅璇琮等：《全宋诗》，第54册，第33453页。

(《寄酬曾学士、学宛陵先生体》),而这与他接受曾几“工夫深处却平夷”之说以及受到绍兴诗人普遍推崇“平淡”审美风格的影响有关。另一位中兴诗人范成大,除了继承绍兴诗人的爱国情怀,其最具代表性的田园诗创作亦与绍兴诗歌不无关系。像刘子翥《谕俗》十二首之类的组诗,表现丧乱中农民的悲苦生活,虽有其特定的时代背景,但从关注民生的描写角度以及悲悯天下的士大夫情怀来说,正是范成大《四时田园杂兴》组诗的先声。而中兴时期杰出的理学家诗人朱熹,同样与绍兴诗人有着重要关系。他的诗歌既像张九成、胡寅一样表现学“道”的心得、观物之理、趣,也常常像刘子翥诗一样以胸襟、学问为底蕴而表现出清新的辞意、浓郁的诗味,从而写出冲淡幽远、意蕴深厚的佳作。

总之,宋诗从苏、黄的元祐时代,经历了北宋末年的低谷,到南宋陆游、杨万里的乾淳时期获得中兴,而这与南渡之后绍兴诗人的努力密不可分,——正是他们拉开了宋诗中兴的序幕。绍兴诗人充分认识到北宋末年江西诗歌雕章镂句、瘦硬艰涩、不问世事的弊病,在“靖康之难”的时代变动中重新全面发扬杜甫诗歌的意义,同时在继承元祐诗学精神的基础之上倡导新的审美追求,形成具有新变特征的活泼明快、平淡醇厚的诗风,从而为笔意流转、意境宏深而又充满现实关怀的中兴诗歌的崛起奠定了良好基础。

第五节 南渡词坛的整体面貌

靖康之变对于宋王朝而言无疑是一次天荒地变的重大事件,中原大地在承平一个半世纪后再次面临兵燹荼毒,并且这次遭受的是外族的铁蹄蹂躏。绍兴十一年(1141)绍兴和议成,北宋以失去淮河大散关以北的土地为代价换来了苟安东南的局面。从靖康之变到绍兴和议这十多年北方众多大族、士大夫随朝廷南迁,反映在词坛领域里,便形成了一个颇具规模的南渡词人群体。

“南渡词人群体”青壮年生活在北宋最为繁华的时期,而在壮年时期目睹社会播迁、国家残破,壮年晚年或奋战于抗金前线、为国家民族的命运奋勇杀敌,或勇批逆鳞、同佞臣做不屈不挠的斗争,或流落江南、在诗词中抒发家国之痛。南渡词人群体构成极为复杂,有朝臣,如“四名臣”:李纲、赵鼎、李光、

胡铨;有武将,如岳飞、韩世忠;有虽入仕途但传统目为文人的士大夫:如朱敦儒、张元幹、叶梦得、向子諲;还有一些名媛闺秀,如李清照、朱淑真等。

一、“四名臣”与岳飞之词

清光绪十八年(1892)王鹏运辑刻《南宋四名臣词》,作为一个群体,四名臣引起了更多的关注。四名臣为两宋之交的李纲、赵鼎、李光、胡铨,他们反对和议,力主抗金,但在高宗、秦桧一味苟合的政局中频遭贬谪远窜。实际上四名臣并不以词名世,但是他们的词很好地体现了时代剧变在词场的投映。

李纲(1083—1140),字伯纪,号梁溪居士,徽宗政和二年(1112)进士。靖康元年,金兵逼汴京,他力主坚守,反对迁都,以尚书右丞、亲征行营使负责京城战备,并率领军民击退金兵。但怯懦的钦宗已决意同金人议和,李纲部下姚平仲率兵星夜斫营,金人问罪,钦宗嫁祸于李纲,罢其官职,黜其兵权。高宗即位后,拜尚书右仆射兼中书侍郎,他在相位上整顿军队,派宗泽帅军渡河抗金,任张所招抚河北,命傅亮经营河朔,抗金形势呈现出对宋有利的局面。但抗金大略终为主和派黄潜善所沮,李纲在相位七十五日而罢。此后的八年李纲远离朝阙,但是多次上书力陈攻守战略,但秦桧主政,高宗一味苟安,李纲的谋略始终不被采纳。绍兴十年,忧愤而卒。李纲为南渡名相,其坚决的抗战主张、凛然刚正的为官气度即使金人也颇为畏服,“每宋使至燕山,必问:李纲、赵鼎安否?”^①《全宋词》收录梁溪词54首。

刘克逊评价梁溪词“豪宕沉雄,风流蕴藉”^②,李纲词在靖康之变前多游宦羁旅、客子思乡之作,景物描写多清疏灵动,游子之情虽不脱愁苦,但闲适风度自在其中,如《望江南·池阳道中》、《望江南》(咏四时词)等,可以体现“风流蕴藉”。值得注意的是李纲靖康之前的词作能够摆脱词中剪红刻翠的积习,书写士大夫的雅致情怀,这是对苏词的一种回应。同时,此时期的词表现出很强的议论性。靖康之变后,梁溪词中求仙企隐的文人雅致没有了,取而代之的是对抗金的大声疾呼。梁溪词中存七首咏史词:《水龙吟·光武战昆

① 脱脱等:《宋史》,卷三百五十九,《李纲传》,第11273页。

② 刘克逊:《梁溪词跋》,吴熊和:《唐宋词汇评》(两宋卷),第1361页。

阳》、《念奴娇·汉武巡朔方》、《喜迁莺·晋师胜肥水》、《水龙吟·太宗临渭水》、《念奴娇·宪宗平淮西》、《雨霖铃·玄宗幸西蜀》、《喜迁莺·真宗幸澶渊》。这七首咏史词绝非泛泛而作,从选取的题材可以看出词人借古喻今之意,目的是鼓励南宋君臣,特别是高宗,吸取历史正反两方面的经验、教训,鼓起勇气,驱逐女真,收复中原,恢复故土,以实现中兴大业。其中《晋师胜肥水》、《真宗幸澶渊》有着更强的现实寄托。

《苏武令》是梁溪词中不太多见的以抒情见长的词作:

塞上风高,渔阳秋早。惆怅翠华音杳。驿使空驰,征鸿归尽,不寄双龙消耗。念白衣、金殿除恩,归黄阁,未成图报。谁信我、致主丹衷,伤时多故,未作救民方召。调鼎为霖,登坛作将,燕然即须平扫。拥精兵十万,横行沙漠,奉迎天表。^①

二宗北狩在士大夫心中可谓是奇耻大辱、痛彻心扉的事件。上阕表达词人对二帝被掳的悲伤和对二帝的思念,下阕表达力扫敌胡,恢复故土,迎回圣驾的决心。上阕极沉郁,用边塞秋凉的场景抒写内心的凄凉,并对二宗的处境致以殷殷之情;但渴望得知君父消息的臣子之心目睹的是“驿使空驰、征鸿归尽”,无任何音耗;而对皇帝的感恩进一步强化这种思念和悲痛之情。下阕不再沉郁,而是意气昂扬,雄壮有力。“拥精兵十万,横行沙漠,奉迎天表”不就是岳飞“待从头收拾旧山河,朝天阙”(《满江红》)的前声吗?

但是词人的这份赤胆忠心和横行勇气最终消弭在懦弱苟安的高宗君臣卑躬屈膝所乞求的和议之中,词人壮志难申,只能“坐叹岁华空逝”,在满腔悲愤中,无奈地面对“五陵萧瑟,中原杳杳”(《永遇乐·秋夜有感》)的沉痛现实。可能对于后世接受者而言,一位自信能“横行沙漠”的能臣在屈辱苟安的求和中失去恢复的信心,这更让人扼腕。

李纲的词作情感真挚,后期词沉雄豪宕,富有英雄品格。不过他的很多次词议论过多,有伤蕴藉。

① 唐圭璋:《全宋词》,第909页。下引刘克逊词皆出自该版本,不另注。

赵鼎(1085—1147),字元镇,号得全居士,崇宁五年(1106)进士,累官河南洛阳令。建炎三年(1129)拜御史中丞,绍兴四年(1134),拜参知政事,进尚书右仆射、同中书门下平章事,参与策划组织击退金人与伪齐南侵的战争。绍兴九年,因反对权臣秦桧和议,罢相,出知泉州,寻迭遭谪黜。绍兴十七年,被贬窜荒远的潮州。赵鼎得知秦桧必欲将其置之死地而后快,倍感悲愤,绝食而卒。《全宋词》存词45首。

赵鼎早期词固守词的传统,柔媚轻婉,颇有花间、小晏气象,如《点绛唇·春愁》:

香冷金炉,梦回鸳帐余香嫩。更无人问。一枕江南恨。 消瘦休文,顿觉春衫褪。清明近。杏花吹尽。薄暮东风紧。^①

这种春愁的闲情绮语让赵鼎写得精致闲雅,也难怪黄昇评价他“中兴名相,词婉媚不减《花间集》”^②。但是如果把眼光仅仅局限在早期的绮错婉媚之作,对于得全词而言无疑是挂一漏万。他在建炎元年南渡时作《满江红·丁未九月南渡,泊舟仪真江口作》:

惨结秋阴,西风送、霏霏雨湿。凄望眼、征鸿几字,暮投沙碛。试问乡关何处是,水云浩荡迷南北。但一抹、寒青有无中,遥山色。天涯路,江上客。肠欲断,头应白。空搔首兴叹,暮年离拆。须信道消忧除酒,奈酒行有尽情无极。便挽取、长江入尊罍,浇胸臆。

末句与李煜《虞美人》“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”有异曲同工之妙,整首词铺排悲愁,虽无一字涉及南渡,但字里行间反映着这场惨变。词首字便用“惨”,给全词定下基调,无论是景色描写还是情感铺排,似乎反复阐发“客”愁,这正是将家国之悲融入个人之苦的体现。这首词虽然并无昂扬激

① 唐圭璋:《全宋词》,第942页。下引赵鼎词皆据此版本,不另注。

② 黄昇:《中兴以来绝妙词选》,卷二,吴熊和:《唐宋词汇评》(两宋卷),第1451页。

越之境,但情景交融中的反复铺排,悲苦之情深刻入骨,在警顽立懦方面并不比豪迈的李纲词逊色多少,所以,陈廷焯评此词“词境虽不高,然足以使懦夫有立志”^①。

李光(1074—1158),字泰发,崇宁五年(1206)进士,为常熟令时因忤怒权奸朱珪、王黼而罢官,但这件事为他赢得了社会威望,李纲赞许他的义举,并与其定交。南渡前后李光多次上书,力主抗战。绍兴八年(1138)拜参知政事。因其不受秦桧拉拢收买,并极陈和不可恃、备不可撤,反对秦桧裁撤淮南军务、夺诸将兵权,九年罢参知政事,出知绍兴府,此后迭遭贬窜,甚至一度贬逐到藤州、琼州等蛮荒之地。秦桧死后,绍兴二十八年,复左朝请大夫。翌年五月卒于江州,年八十二。李光和其他南渡名臣一样极有气节,即使年过花甲屡遭窜逐的情况下也绝不向权奸低头,并且在贬所频繁同秦桧恨之入骨的胡铨诗书来往,议论时政。《全宋词》存词14首。

李光参知政事时怒斥秦桧“盗弄国权,怀奸误国”^②,遭秦桧嫉恨。后李光知言不为所用,辞参知政事,出知绍兴府,途次桐江子陵滩,作《水调歌头》一阕,倾诉心中愤懑:

兵气暗吴楚,江汉久凄凉。当年俊杰安在,酌酒酹严光。南顾豺狼吞噬,北望中原板荡,矫首讯穹苍。归去谢宾友,客路饱风霜。 闭柴扉,窥千载,考三皇。兰亭胜处,依旧流水绕修篁。旁有湖光千顷,时泛扁舟一叶,啸傲水云乡。寄语骑鲸客,何事返南荒。^③

这首词如果单看下阕,似乎不脱文人归隐的志趣,因为先后引用了王羲之、贺知章、李白的典故,表达对归隐的赞赏和向往。但是联系上阕就会发现下阕之归隐是无奈之举、愤懑之举,因为这时金人正筹划举兵南侵,“兵气暗吴楚”,但南宋的现实是“江汉久凄凉”:国家残破,满目荒夷;宵小当权,俊杰无路。面临“豺狼吞噬、中原板荡”的危局,作为国家的栋梁何在?难道只有

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷六。

② 脱脱等:《宋史》,卷三百六十三,《李光传》,第11342页。

③ 唐圭璋:《全宋词》,第785页。

像严光去归隐吗？严光归隐的前提是光武中兴、大业已成，而今天面临危局，能救天下于倒悬的“俊杰”却只有归隐一途。词人上阕极其沉郁愤懑，下阕旷达洒脱，这种反差塑造的是词人对当局的失望和对秦桧等权奸绝不妥协的孤傲气节。在这种反差中，词人的形象愈发的伟岸。

胡铨（1102—1180），字邦衡，号澹庵，建炎二年（1128）进士，绍兴七年（1137）授枢密院编修官。八年，秦桧主导的和议初成，金使来宋，不仅要求高宗跪拜受诏，而且诏书中称“诏谕江南”而非“通问大宋”，这也就意味着南宋仅是金国的藩属，举国哗然，朝廷“中外汹汹”，胡铨怒而上疏，奏请亟斩秦桧、孙进、王伦三人之头，并“竿之藁街，然后羁留敌虏使，责之以无礼，徐兴问罪之师，则三军之士不战而气自倍。不然，臣有赴东海而死尔，宁能处小朝廷以求活耶？”^①胡铨的大义凛然代表着民族不屈的铮铮傲骨，因此此文一出，刻板传诵，广为流播。高宗、秦桧大怒，此后的二十年胡铨屡遭贬逐，直至孝宗即位，方复奉议郎、知饶州。后历任国子祭酒权兵部侍郎、工部侍郎，淳熙七年（1180）以资政殿学士致仕，五月卒。《全宋词》存词16首。

胡铨词中最有名的当属《好事近》：

富贵本无心，何事故乡轻别。空使猿惊鹤怨，误薜萝风月。囊锥刚要出头来，不道甚时节。欲驾巾车归去，有豺狼当辙。

这首词是胡铨上疏乞斩秦桧等三权奸之后编管新州时所作。从字面上看，似乎词人只是抒写思乡归隐之心，但“囊锥”典故的运用已经透露了意指朝阙的信息，朝廷黑暗，不是毛遂脱颖而出的时节，即使想隐退，但怎奈豺狼当道。无疑，“豺狼”比喻的就是秦桧等权奸。从这首词能够看出胡铨不屈不挠的对抗主和派的精神品格。因为这首词被当时的郡守、秦桧的心腹张棣得到，送交秦桧，“以谓讥讪，秦愈怒，移送吉阳军编管”^②。以胡铨为中心，众多朝臣文士如李光、王庭珪、张元幹等与之定交唱和，这也引起秦桧的恚怒，但

① 脱脱等：《宋史》，卷三百七十四，《胡铨传》，第11579—11583页。

② 王明清：《挥麈后录》，卷十，吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第1745页。

无论如何贬逐,这批朝臣文士都坚守气节。

岳飞(1103—1141)字鹏举,宣和中从军,宋室南渡,岳飞随宗泽守开封。宗泽卒后,岳飞南下。建炎四年(1130)收复建康,绍兴中屡破金兵。绍兴十年(1140)授少保、河南北诸路招讨使,挥师北伐,接连收复数座城池,并于郾城大败金将兀朮,进兵朱仙镇,岳飞语其部下:“直抵黄龙府,与君痛饮耳。”^①但秦桧欲弃淮北之地而与金讲和,高宗一日下十二金牌召其班师,岳飞在愤恨中无奈退兵。十一年,秦桧收诸大将兵权,授岳飞枢密副使,旋即罢免。秦桧组织党羽对其栽赃陷害,将岳飞投入大理寺狱,十二月二十九日岳飞因“莫须有”的罪名冤死狱中,年三十九岁。孝宗朝追谥武穆,宁宗朝追封鄂王。《全宋词》现存岳飞词三首。

据《话腴》载《小重山》是作于收复河南,被强令班师之后^②:

昨夜寒蛩不住鸣。惊回千里梦,已三更。起来独自绕阶行。人悄悄,帘外月胧明。 白首为功名。旧山松竹老,阻归程。欲将心事付瑶琴。知音少,弦断有谁听。

全词情感悲凉、词境悱恻。午夜梦回,深感恢复大业难成,而“阻归程”、“知音少”暗指朝廷权臣弄权误国,使英雄失志、功业不遂。詹安泰《词学讲义》:“至其《小重山》词,则真有寄托之作也。故国怕回首,而托诸惊梦;所愿不得偿,则托诸空阶明月;咎忠贞不见谅与当轴,致坐失机宜,而托诸瑶琴独奏,赏音无人。盖托体比兴也。”^③因为这种寄托的运用,虽全用白描,似信口道来,但其中的深微意绪自有一股苍凉悲壮之感。陈廷焯评此词“苍凉悲壮中亦复风流儒雅”,但就文本而言实应是“风流儒雅中亦复苍凉悲壮”。

岳飞词中广为谱曲传唱、流传最广的莫过于那首千古绝唱《满江红》:

怒发冲冠,凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸,壮怀激烈。三十

① 脱脱等:《宋史》,卷三百六十五,第11390—11391页。

② 沈雄:《古今词话》,上卷引,唐圭璋:《词话丛编》,第762页。

③ 见吴熊和:《唐宋词话》(两宋卷),第1748页。

功名尘与土，八千里云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。靖康耻，犹未雪。臣子恨，何时灭？驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头收拾旧山河，朝天阙。

这首词就艺术品格而言并非一等的佳作，因为全词直抒情怀，虽尽酣畅淋漓之快感，但缺乏含蓄蕴藉之韵致，不耐咀嚼。但这首词仍然在词史、文学史乃至文化史上占有重要的地位，其中缘由固与作者的历史地位有关，更重要的是这首词契合了民族文化中对家园的守望与热爱以及由此引起的对欺凌家园的敌人刻骨仇恨，契合了民族心灵深处的那种面对外族侵侮时众志成城、共克时艰、不屈不挠、奋战到底的英雄精神，因此这首词的慷慨激昂、令人涕下，并且不自觉中能够使接受者自觉地联系词人的遭遇解读此词，为词人的英雄豪迈击节叫好、为词人的功业未遂扼腕叹息，对南宋小朝廷的命运又怜又憾，对当时的权奸和金虏又怒又恨，并在后世、特别民族危亡时刻能够激励志士勇往直前、能够对丧失信心者起顽立懦。这首词凌云裂石之气之声奏响了南渡英雄词的最强音。

近现代不断有学者提出这首词非岳飞所作，乃明人伪托，当然也有反对意见。^①关于版权问题的研究可以继续深入，但是这首《满江红》归属民族英雄岳飞在七八百年来没有引起人们的怀疑足以说明这首词配得上岳飞，站在文化史的角度，这首词的版权并不那么重要，重要的是他是我们民族英雄品格的一次集中展现。

二、文人墨客之词

此处所指的文人墨客和南宋后期疏离官场的江湖诗人、词人有别，他们也担任过朝廷或地方官职，甚至担任过重要职务。但是由于他们远离朝廷中枢，在靖康南渡中他们无法像四名臣、韩、岳诸将一样在时代的风云机会中去搏击、去扭转国家民族的命运。他们虽无缘参与，但是作为国家民族的个体

^① 具体的争论可参见张燕瑾、吕薇芬：《20世纪中国文学研究·宋代文学研究》（下），北京出版社，2001年版，第839—843页；孙望、常国武：《中国文学通史系列·宋代文学史》，人民文学出版社，1996年版，第23—24页。

他们又不可避免地被卷入了国家民族的命运变迁。他们早期生活在承平时时期,所作小词往往风光旖旎,在青壮年时期他们被迫背井离乡,迁居江南。一方面国破家亡给他们的心头赋予沉重的时代悲剧感,他们往往在个人凄凉的感受中描述时代的惨云悲雾;另一方面因客居江南,对家园他们有着深沉的追忆,对故国有着真挚的思念,他们渴望朝廷能够力图振作、收复失地、重建家园、中兴社稷。由此他们早期的剪红刻翠之词不见了,代之的是个人之悲、家国之痛,主体性在东坡以后再度昂扬;要眇宜修的品格褪却了,代之的是或沉郁或拗怒的激荡不平之境界。这批词人可以以朱敦儒、张元幹、叶梦得、向子諲等人为代表。

朱敦儒(1081—1159?^①)字希真,号岩壑,又称伊水老人、洛川先生。早年隐居,因博洽多闻,有朝野之望。靖康初,钦宗召授学官,坚辞不就。南渡初,朱敦儒携家南迁避乱,绍兴五年(1135)赴临安,赐进士出身,授秘书省正字。后历任兵部郎中、临安府通判、都官员外郎、两浙东路提点刑狱。十六年言官劾奏其与李光交通,持异论,遂罢官。二十五年,摄于秦桧淫威,朱敦儒以七十四岁高龄复出,除鸿胪少卿,这次出山在士林造成很大的震动,也成为朱敦儒一生的一个污点。秦桧死后,敦儒依旧致仕。朱敦儒词收录于《樵歌》三卷(《直斋书录解題》著录为一卷),《全宋词》存词246首。

胡适认为朱敦儒词作可以分为三个时期:“第一是南渡以前的少年时期,‘轻红遍写鸳鸯带,浓碧争斟翡翠卮’的时期。第二是南渡时期,颇多家国的感慨、身世的悲哀,‘南北东西处处愁,独倚阑干遍’的时期。第三是他晚年闲居的时期,这时候他已很老了,饱经世故,变成了一个乐天自适的词人。‘老来可喜,是历遍人间,谙知物外;看透虚空,把恨海愁山一起掇碎。免被花迷,不为酒困,到处惺惺地。’这一个时期的词有他独到的意境、独到的技术。”^②

胡适对南渡前的希真词的描述并不太完整,诚然这时期的词作中有“轻红偏写鸳鸯带,浓碧争斟翡翠卮”(《鹧鸪天》“曾为梅花”)^③这种倚红偎翠的

① 关于朱敦儒的卒年有着不同的说法,关于这个问题的考辨可参见张燕瑾、吕薇芬:《20世纪中国文学研究·宋代文学研究》(下),第865—866页

② 胡适:《胡适学术文集·中国文学史》,上册,中华书局,1998年版,第466—467页。

③ 唐圭璋:《全宋词》,第843页。下引朱敦儒词据此版本,不另注。

酒色轻狂的自述,也有“诗万首、酒千觞,几曾著眼看侯王”的风流浪子抒怀,但是他一些颇具哲理意味的清旷豪逸之作也不容忽视,并且这些词作在词史的价值上更胜荡子情怀的词作,比如《水调歌头》:

中秋一轮月,只和旧青冥。都缘人意,须道今夕别般明。是处登临开宴,争看吴歌楚舞,沉醉倒金尊。各自心中事,悲乐几般情。 烛摧花,鹤警露,忽三更。舞茵未卷,玉绳低转便西倾。认取眼前流景,试看月归何处,因甚有亏盈。我自阖门睡,高枕笑浮生。

这首词在描写之外,几乎纯是议论,把对人生穷通、宇宙永恒的哲理融入小词之中,苏轼之后这种词作非常少见。这首词的意境旷达超远,同苏轼《水调歌头·丙辰中秋》有异曲同工之妙,不过在形象流丽、内涵厚度方面有所不及。

女真铁骑横行中原,朱敦儒感受着国破家亡之悲、颠沛流离之苦,无论是倚红偎翠的浪子心绪抑或冲虚淡远的名士风流,在遍野的战火、满目的疮痍、无望的悲伤中消失得无影无踪,取而代之的是对这种苦难的承担与忍受,希真词一改早期香艳闲适的气度而为凄苦悲怆,沉郁悲凉之气弥漫其中。

《卜算子》描写南奔的凄苦:

旅雁向南飞,风雨初相失。饥渴辛勤两翅垂,独下寒汀立。 鸥鹭苦难亲,矰缴忧相逼。云海茫茫无处归,谁听哀鸣急。

携家带口、背井离乡途中的词人和南飞途中被风雨吹离同伴的孤雁惺惺相惜。孤雁面临风雨、面对饥渴、面对孤单这不正是词人在地上遭受的苦难吗?并且“风雨”既是现实中的风雨,又何尝不是战争带来的凄风惨雨。孤雁面对这些苦难不说,对同行的疑虑、对前途的担忧不正是词人南奔途中的写照吗?云海茫茫,天上地下,由女真入侵、朝廷软弱造成的悲惨状况让词人在这首小词里通过比喻、兴寄等手法描写得真实、深沉。

流寓岭南时期所作《雨中花·岭南作》虽然旅途的艰辛悲苦淡化了,但是家国之悲、故园之念更加强烈,词的个人烙印也愈发明显:

故国当年得意，射麋上苑，走马长楸。对葱葱佳气，赤县神州。好景何曾虚过，胜友是处相留。向伊川雪夜，洛浦花朝，占断狂游。胡尘卷地，南走炎荒，曳裾强学应刘。空漫说、螭蟠龙卧，谁取封侯。塞雁年年北去，蛮江日日西流。此生老矣，除非春梦，重到东周。

词的上阕回忆早年风流浪荡的生活，有良辰：“伊川雪夜”、“洛浦花朝”，有美景“葱葱佳气”、“好景”，有乐事：“射麋上苑，走马长楸”，还有“胜友”，家园是那么美好，但美好的家园现在只留在梦中，现在雁群可北去，蛮江日西流，而自己却只能作西北望，只能在梦中回到朝思暮想的故乡。有学者认为朱敦儒南渡后所作之词虽较之以前“有了脱胎换骨的变化”，但一味悲哀，而无张元幹、张孝祥等人让人向上的力量^①。但是对希真的评价不能仅仅停留在他个人身上，而是放眼词史。在南渡词人里他存词最多，后世评价也最高，他的贡献不在于起顽立懦，而在于他继承东坡，写一己之情，提升着词的品格。词作为文学形式的一种，它起到了记录时代心灵精神的作用，但要求所有的南渡词人像“四名臣”、韩岳、二张一样，这无异于苛求，也与文学多样性的内在发展方向相悖。

张元幹(1091—1161)字仲宗，号芦川居士、芦川老隐、真隐山人。靖康年间为李纲行营幕僚，李纲罢，亦遭贬逐。张元幹一生最辉煌的壮举是李纲、胡铨被罢后，大多数士人朝臣摄于秦桧淫威不敢与他们交往，而张元幹先后作词赠李纲、胡铨，直斥秦桧佞党弄权误国，由此他也招致了秦桧的嫉恨，绍兴二十一年(1151)以他事除名削籍。后漫游江浙等地，客死他乡。卒赠正议大夫。《全宋词》存词186首。

芦川词题材广泛，羁旅行役、赠答酬唱、赋景咏物、忧时伤乱乃至抵牾权贵都行之于词，与题材的多样性相适应，芦川词风格也显示出反差极大地多样性，有发扬蹈厉之作，也有委婉清丽之作，就数量而言，后者占多数，但是就影响力而言还是前者引起了当时和后世的高度关注，特别是作为《芦川词》压

^① 葛兆光：《论朱敦儒及其词》，《文学遗产》，1984年第3期。

卷之作的两首《贺新郎》。先看《贺新郎·寄李伯纪丞相》^①：

曳杖危楼去。斗垂天、沧波万顷，月流烟渚。扫尽浮云风不定，未放扁舟夜渡。宿雁落、寒芦深处。怅望关河空吊影，正人间、鼻息鸣鼙鼓。谁伴我，醉中舞。十年一梦扬州路。倚高寒、愁生故国，气吞骄虏。要斩楼兰三尺剑，遗恨琵琶旧语。漫暗涩铜华尘土。唤取谪仙平章看，过苕溪、尚许垂纶否。风浩荡，欲飞举。

词首“曳”字极为有力，此后“扫尽”、“斩”、“浩荡”、“飞举”同样力能扛鼎，显现出横扫千钧的气势，词中所运用的形象也是大气包举，这既是对李纲人格魅力的赞许，也是内心激愤不平之气的喷薄而发，虽“怅望”、虽“愁生”，但激越的英雄之气亦非片词所能包住。再看《贺新郎·送胡邦衡待制》：

梦绕神州路。怅秋风、连营画角，故宫离黍。底事昆仑倾砥柱。九地黄流乱注。聚万落、千村狐兔。天意从来高难问，况人情、老易悲如许。更南浦，送君去。凉生岸柳催残暑。耿斜河、疏星淡月，断云微度。万里江山知何处。回首对床夜语。雁不到、书成谁与。目尽青天怀今古，肯儿曹、恩怨相尔汝。举大白，听金缕。

蔡戡《芦川居士词序》：“绍兴议和，今端明胡公铨上书请剑，欲斩议者，得罪权臣，窜谪领海，平生亲党，避嫌畏祸，唯恐去之不速。公作长短句送之，微而显，哀而不伤，深得三百篇讽刺之义。”^②全词大量用典，虽不直言诋斥权奸，但是故国残破的描述具有多层内涵，表面上看是写故土沦陷，但是“砥柱”一词的多义性似透露出词人斥责故国沦陷既是敌人的强大，更是权奸误国、自废武功、贬逐贤臣、自倾砥柱。并且词人相当大胆的把矛头指向高宗——“天意从来高难问”，正是高宗的暗弱昏聩才招致佞臣弄权、能臣窜逐。词中的悲愤

① 张元幹：《芦川词》，上海古籍出版社，1991年版，第1页。下引张元幹词皆据此版本，不另注。

② 见吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第1620页。

力透纸背,也难怪引来秦桧的嫉恨。

张元幹这两首词雄健豪宕,发扬蹈厉,和岳飞《满江红》一样,是南渡词坛英雄词的洪钟大吕;其他词作“则多清丽婉转,与秦观、周邦彦可以肩随”^①,这种矛盾性一方面反映了他对词本体的坚守,另一方面反映了面对时代巨变,宏大的社会画卷特别是主流意志在词中的投映要求,这是词的解放,同时也是词的自我救赎。只有多种品格的兼容并包,词才能确立文学史的独立地位。张元幹通过自己的词作,在继承苏轼的基础上,进一步拓宽词的发展之路,他和朱敦儒一样,也是由苏及辛的桥梁,同时也是由北入南的转折关键。

叶梦得(1077—1148)字少蕴,号石林居士。哲宗绍圣四年(1097)进士,靖康之变前,累官至翰林学士。高宗即位后一度罢归,绍兴元年(1131)授江东安抚大使兼知建康府、兼寿春等六州宣抚使,抗击金兵。叶梦得在南渡初期是一位颇为干练的能臣,他的治财理政能力非常突出的,正是他的努力,为抗金战争提供了充足的后勤保障。后移知福州,兼福建安抚使。十六年致仕,十八年卒于湖州。《石林词》现存词102首。此外《石林诗话》也是诗学史上的重要著作。

同大部分南渡词人一样,石林词在靖康之后出现了明显的变化,靖康之前虽也有历尽宦海沉浮后洗尽铅华、直抒胸臆之作,但气象局促,虽也风流华美或明净淡远,但气韵略显沉滞。南渡后,他的词进入新的境界,因为阅世已久并身居高位,其词并不像大多南渡词人一味悲伤或一味雄壮,而是将清旷和豪迈融为一炉,气象较前趋于壮大,气韵也趋于飘逸。石林词在后期达到了一个新的高度。《八声甘州·寿阳楼八公山作》:

故都迷岸草,望长淮、依然绕孤城。想乌衣年少,芝兰秀发,戈戟云横。坐看骄兵南渡,沸浪骇奔鲸。转盼东流水,一顾功成。千载八公山下,尚断崖草木,遥拥峥嵘。漫云涛吞吐,无处问豪英。信劳生、空成今古,笑我来、何事怆遗情。东山老,可堪岁晚,独听桓筝。^②

① 永瑤等:《四库全书总目》,卷一九八,第1814页。

② 唐圭璋:《全宋词》,第765页。

严格意义上讲,这是一首怀古词,淝水战前苻坚登八公山“草木皆兵”,始有惧色。谢玄、谢石等谢家“芝兰玉树”于淝水击退敌军,创下千古伟业。词人登高吊古,借古人之酒杯浇胸中之磊块,一方面感慨金兵大军压境,国势危急,另一方面以当年东晋英雄自比,对击退敌人自信豪迈。但历史是残酷的,主和派当权的情况下,身为主战派的词人深受排挤,因此在自信中又有对自身处境一份感伤、对当局的一份愤慨。不过无论哪一种情感,词人在词中都是引而不发,因此显得非常含蓄,并且面对江流,遥想千载,词人在“空称今古”中显露一份旷达。因此这首词感情不可谓不豪迈、不可谓不沉雄,但风流蕴藉,于婉转中显露出秀美的风貌。

向子諲(1085—1152)字伯恭,号芎林居士,元符三年(1100)以外戚恩荫补假承奉郎,数迁知开封府。建炎元年(1127)统兵勤王,三年知潭州,任上率军奋力抵抗金兵侵犯,坚守八日而城陷,陈与义以“疲兵敢犯犬羊锋”(《伤春》)^①赞扬他的英勇抗金。后官至户部侍郎,寻出知平江府,因反对和议,不拜金诏,触怒秦桧,绍兴九年(1139)致仕,闲居十余年后卒于清江。《酒边词》存词176首。

《酒边词》的编排颇值得注意:“上卷曰江南新词,下卷曰江北旧词,题下多自注甲子。新词所注,皆绍兴中作;旧词所注,则政和、宣和中作也。”^②这种编排明显透露词人进新词、黜旧词之意。江北旧词以小令为主,多写男女情爱、离愁别怀、唱酬赠答等,风格清丽柔媚;江南新词多故国之思和笑傲山林之作。南渡初,抗金词人多今昔对比、怀念故园,故多故国之思之作;后因忤怒权归,放罢归隐,用山林皋壤、清风朗月纾解一腔悲愤,故多超然物外之作。

元宵花灯是宣和年间北宋繁华的象征符号,南渡词人不断回忆昔时的繁华,向子諲的《水龙吟·绍兴甲子上元有怀京师》别有韵味:

华灯明月光中,绮罗弦管春风路。龙如骏马,车如流水,软红成雾。
太一池边,葆真宫里,玉楼珠树。见飞琼伴侣,霓裳缥缈,星回眼,莲承

① 阮元:《增广笺注简斋诗集》,第64页。

② 永瑤等:《四库全书总目》,卷一九八,《酒边词提要》,第1813页。

步。笑入彩云深处。更冥冥，一帘花雨。金钿半落，宝钗斜坠，乘鸾归去。醉失桃源，梦回蓬岛。道而今江上，愁山万叠，鬓丝千缕。

全词用大半内容极力渲染昔日京师的繁华热闹，而现在的荒凉凄冷在隐微中逗出，结尾从景色落在感触上：“愁山万叠，鬓丝千缕”。层层铺排描写的繁华和此刻国家残破的现实形成了巨大的反差，而这种反差词人并不道出，以此构建巨大的艺术空间，而人的感触从词面上看是陡然一转，但对于鉴赏过程而言却是水到渠成。这首词的结构安排颇具匠心。

总之，南渡词人群体庞大、身份复杂，他们在词中无论是写抗战勇气、家国之悲、客居悲愁、滴窳愤懑，还是故园之思、闲居放旷，都是特定时代下的产物。英雄气并不是每一个词人的主导面貌，甚至也不是某一个词人的全部面貌，但无疑是南渡词里的最强音。无论是什么风貌，词人南渡后几乎无一例外地抛弃了晏欧秦柳的词作感情与模式，词的主体性得到了空前的提高，并且同小晏、淮海词中的主体性相比，境界宽与窄不可同日而语。但是也应该看到南渡词人或由于戎马倥偬、或由于才力不济、或两者兼而有之，在词艺的精雕细琢方面有所欠缺，单就艺术成就而言同欧晏秦柳相去甚远。他们继承苏轼所开辟的词的发展之路，并在士林中基本形成了共识，那么最高音的到来需要时代的骄子。这批南渡词人日趋老矣之时，辛弃疾作为时代的骄子出现了。

第十章 中兴诗坛

南宋的第二任皇帝孝宗,并不像高宗那样一味退让求和,而是有过北伐收复的理想和举动,这使很多盼望国家统一的士大夫们激动不已,在孝宗身上寄托了中兴的梦想。虽然在政治上他们注定只能以失望告终,收复成为泡影,而正所谓“国家不幸诗家幸”,希望与失望交织的时代却出人意料地成就了诗歌的中兴。毫无疑问,没有这样的时代,必然也就无法产生陆游这样一位唱出诗歌史上激昂爱国之声的伟大诗人。陆游之诗以其激昂的爱国热情、雄阔的笔力与广泛的题材而著称。相比陆游,杨万里和范成大的诗歌创作似乎不那么全面,前者主要以新颖的诗风著称,后者以田园诗而为人瞩目。固然,这是杨、范最为突出的特色,但仅仅以此来认识二位诗人却是远远不够的,他们一样兼具思想深度与艺术高度,和陆游诗歌一起构成了中兴诗坛的鼎立三足。

第一节 爱国诗歌传统中的陆游

关注国家与民族命运是自屈原《离骚》以来便确立的诗歌传统,也是中国诗歌的重要精神内涵之一。身处半壁江山沦陷的时代环境中,陆游从小深受父辈爱国思想的影响,当他用诗笔写下内心的渴盼与激情时,想起“志士千秋泪满裳”(《哀郢》)^①的灵均之恨、“忠义凛凛令人思”(《游锦屏山谒少陵祠堂》)的杜陵之悲,便千载之下、百年之后,如晤先贤之面。陆游的诗歌正是由

^① 陆游著,钱仲联校注:《剑南诗稿校注》,上海古籍出版社,2005年版,第144页。下引陆游诗皆据此版本,不另注。

此而承载了千百年来的伟大精神,并在他自己的时代中焕发出新的光华。

一、陆游的“剑南”记忆

由于主张抗战,陆游在四十六岁以前仕途蹭蹬,几乎无所作为。“隆兴和议”签订之后,陆游被罢官回山阴故乡闲居了四年,才又得以起用。乾道六年(1170),四十六岁的陆游赴夔州通判任。三年任满后,四川宣抚使王炎聘他为干办公事。陆游得以亲到南郑前线军营工作,实现了从戎之志。然而仅仅八个月之后,王炎被无意北伐的朝廷罢官,陆游不得不离开南郑前线,回到成都任职。可这些清闲的职务无法施展他的抱负,只能借酒与诗回忆那短暂的军旅生活,抒发壮志难酬的悲愤。作于川、陕期间的这些作品,成就了诗人陆游,后来他把自己的全部诗稿命名为《剑南诗稿》,就是因为这段生活承载了他最深的希望与失望。

淳熙六年(1179),已经离开四川的陆游在建安任上,回忆起剑南生活,百感交集地写下《忆山南》二首,其一曰:“貂裘宝马梁州日,盘槊横戈一世雄。怒虎吼山争雪刀,惊鸿出塞避雕弓。朝陪策画清油里,暮醉笙歌锦幄中。老去据鞍犹矍铄,君王何日伐辽东?”这首诗可以说典型地体现了陆游对于南郑生活的记忆和感受。前六句回忆自己在军中的生活,颇有横刀立马之气势,正是这类诗的存在使充满文人气和书卷气的宋诗因此有了别样的风采。当从回忆回到现实之中,作者仍然保持着老而弥坚的一腔豪情,然而,“君王何日伐辽东”的反问,却使豪壮变成悲慨,宛如大风陡起,使前面一再铺排表现的跃马横戈的报国豪情归于幻灭。从表现手法上来说,这种在七律之中以结句颠覆前面所反复表达的意思的创作特点,来自于对黄庭坚《追和东坡题李亮功归来图》一类诗的借鉴^①。诗艺已极为成熟的陆游在这首诗中所体现的江西诗法,正说明两宋之诗在诗法精神上始终是有着千丝万缕的联系,南宋诗之“中兴”,不是对北宋诗歌的颠覆,而是在继承中创新。

在陆游的“剑南”记忆中,“大散关”(或“散关”)是一个寄托着收复之梦

^① 黄庭坚《追和东坡题李亮功归来图》:“今人常恨古人少,今得见之谁谓无。欲学渊明归作赋,先烦摩诘画成图。小池已筑鱼千里,隙地仍栽芋百区。朝市山林俱有累,不居京洛不江湖。”

的地方,因而也成为其诗歌作品中的一个突出意象。陆游诗中往往有多次出现的意象,有些是因作诗多而难免重复,有些则体现了陆游关注点之所在。“散关”意象正是后者。韩淲在咏陆游剑南诗时曰:“青城山嘴散关头,岂是甘心放奢侈”(《陆丈剑南诗斯远约各赋一首》),便特意提到了散关。大散关,位于陕西南部宝鸡大散岭上,在南宋是宋金边境的关防重镇,陆游从戎南郑时曾亲到此地,“一日岁欲暮,扬鞭临散关”(《怀昔》)。因此,对于陆游来说,大散关记载着他的铁马金戈的光荣,也承载着他的北伐收复的梦想。于是无论是在南郑、在成都,还是在远离了剑南的故乡山阴,“大散关”都时时萦绕在他的心头笔下。

乾道八年(1172),陆游在南郑各地视察后,于返回途中作《归次汉中境上》:“云栈屏山阅月游,马蹄初喜蹋梁州。地连秦雍川原壮,水下荆扬日夜流。遗虏孱孱宁远略?孤臣耿耿独私忧。良时恐作他年恨,大散关头又一秋!”诗歌表达了作者的“喜”与“忧”。他所“喜”的,是从歌舞升平的四川来到两军对峙的边塞,有了实现报国之志的机会;他所“忧”的,是眼见壮丽的河流山川沦于敌手,不知何时才能收复。显然,作者的喜忧之念都系于家国之大事,而他的复杂的思绪,最后都凝定于“大散关”这个标志性的地方。淳熙四年(1177),陆游在成都担任闲职,秋晚登楼远眺而赋诗:“幅巾藜杖北城头,卷地西风满眼愁。一点烽传散关信,两行雁带杜陵秋。山河兴废供搔首,身世安危入倚楼。横槊赋诗非复昔,梦魂犹绕古梁州。”(《秋晚登城北门》)在卷地西风中幅巾藜杖、倚楼搔首,作者也许有意以这样的形象表达着他与杖藜叹世、泣血迸空的白帝城上的杜甫的同声一哭^①,然而作者又顽强地存留着希望,看见一点烽火、两行大雁,他仍然热烈地想起大散关、古梁州,想起当年横槊赋诗的豪情。这种交织着希望与失望的复杂心绪,在著名的《书愤》诗中表达得更加突出:

早岁那知世事艰?中原北望气如山。楼船夜雪瓜洲渡,铁马秋风大

^① 杜甫《白帝城最高楼》:“城尖径仄旌旆愁,独立缥缈之飞楼。峡坼云霾龙虎睡,江清日抱鼋鼍游。扶桑西枝对断石,弱水东影随长流。杖藜叹世者谁子,泣血迸空回白头。”

散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。出师一表真名世，千载谁堪伯仲间？

在闲居山阴六年之后，体会着当年的豪情与难堪的现实所形成的巨大落差，诗人百感交集。“楼船”两句极为精彩地概括了作者满怀热望的生活：上句指隆兴二年（1164）在镇江任通判时事。当时主战大臣张浚督军江淮，操练兵马，增置战舰，陆游参与其中，并“力说张浚用兵”；下句即指乾道八年（1172）在南郑王炎幕府时事。同时这两句又概括了南宋两次著名的胜利：绍兴三十一年（1161），完颜亮南下侵宋，兵集瓜洲，虞允文等造战舰拒之，金兵不得渡江；下句指同年秋，金人据大散关，吴玠部与之激战，次年收复了大散关。作者提炼了个人与整个民族的抗金斗争，用极具表现力的手法将之表达出来，从而成为千古名句。以并列的名词组成一联诗，并非始自陆游，晚唐温庭筠的《商山早行》“鸡声茅店月，人迹板桥霜”^①，正是用此手法，而陆游诗自有其特色。他以雄阔、悲壮的意境，写出抗金的艰难和坚定，体现着作者的理想、抱负以及豪迈之情。然而这两句越是写得豪情飞扬，下两句的志愿落空、鬓发斑白就越是体现出英雄志士报国无门的强烈悲哀。这种沉痛与悲愤，在与坚持北伐的诸葛亮的对比中最为强烈地凸显了出来，诗人的大散关之梦，至此终于破灭。

同样体现陆游的爱国激情的，还有他继承传统而又充满创新的一批乐府诗，这些诗很多都集中创作于剑南时期。所谓继承传统，是陆游的乐府诗往往直用乐府古题，如《战城南》、《出塞曲》、《长歌行》、《关山月》等，被人称为“小太白”的陆游在这一点上似乎正是沿袭了李白的传统。诚然，陆游有模袭李白之作，如《胡无人》，李白改造了这一乐府古题，表达“胡无人，汉道昌”的汉兴敌亡之意，陆游同题乐府同样以气势磅礴之语寄托“胡无人，宋中兴”的理想。但更多的时候，李白的乐府诗是其复古观念的体现，例如《战城南》原意是控诉统治者发动战争所造成的灾难，梁吴均、陈张正见却将主题改为歌

^① 温庭筠：《温飞卿诗集》，上海古籍出版社，1980年版，第155页。

咏将军立功的意气,李白则上溯到汉代古辞,写成了一首反对穷兵黩武的作品^①;陆游的《战城南》则既不同于汉魏古辞与李白乐府,也并非延续梁陈鼓吹之意,而是用旧题写时事,通过幻想中的对金战争的胜利,表达收复旧河山的强烈渴盼之情。同样体现这一特色的还有《出塞曲》。在汉唐同题乐府中,往往表达了对故乡的思念和对“死是征人死,功是将军功”(刘湾)、“相逢唯死斗,岂易得生还”(僧贯休)的种种无奈和伤感,而陆游诗则曰:“佩刀一刺山为开,壮士大呼城为摧。三军甲马不知数,但见动地银山来。长戈逐虎祁连山,马前曳来血丹臆。却回射雁鸭绿江,箭飞雁起连云黑。”描绘了想象中的出兵塞外、越山攻城、打虎射猎以及行军野饮等场面,同样是以雄放之笔表达复国之志。

以旧题写时事最为成功的则莫过于陆游的代表作之一《关山月》。《乐府古题要解》曰:“《关山月》,伤离别也。”唐人所作此题也多围绕这一主题,表现戍边者的离情别绪。李白之诗即为典型:“明月出天山,苍茫云海间。长风几万里,吹度玉门关。汉下白登道,胡窥青海湾。由来征战地,不见有人还。戍客望边色,思归多苦颜。高楼当此夜,叹息未应闲。”^②作品围绕关山月色,在开阔而苍凉的意境中抒写了戍边者无尽的思归之意。宋人也有作此题者,但大都不出戍边思乡之意,如曾出使金国的曹勋说:“胡笳声断塞鸿惊,征人泪下思乡国。”陆游的《关山月》则无论在内容还是表现手法上都要丰富复杂得多:“和戎诏下十五年,将军不战空临边,朱门沉沉按歌舞,厩马肥死弓断弦!戍楼刁斗催落月,三十从军今白发。笛里谁知壮士心?沙头空照征人骨。中原干戈古亦闻,岂有逆胡传子孙?遗民忍死望恢复,几处今宵垂泪痕!”作者不仅仅关注触发征人离情的照耀关山之月色,而是以“关山月”为中心,描写了关山内歌舞升平、无意北伐的统治集团、关山中空怀壮志、虚耗岁月的战士和关山外忍死度日、渴盼恢复的黎民百姓,“月”则成为照耀着这一切丑恶、悲凉与痛苦的贯穿始终的线索。在乐府创作已经衰微的宋代,陆游在借鉴传统的基础上,运用这一古老的形式写出了蕴含着丰富时代精神的创

① 葛晓音:《论李白乐府的复与变》,《文学评论》,1995年第2期。

② 李白:《李太白全集》,中华书局,1977年版,第219页。

新之作,不但充分表达出他的爱国激情和深沉思绪,同时也使乐府诗的创作获得了一次“中兴”。

三、一生的收复之梦

绍熙三年(1192),闲居山阴的陆游已年近七十,而他从戎报国的激情似乎从未减退。这年冬天,他写下著名的《十一月四日风雨大作》:“僵卧孤村不自哀,尚思为国戍轮台。夜阑卧听风吹雨,铁马冰河入梦来。”这首妇孺皆知的小诗,被认为深切地表达了诗人的爱国之情。而细察此诗的语言和构思,将成为探讨陆游诗歌的思想情感和艺术表现方式的一个有意义的切入点。

陆游在《弋阳道中遇大雪》诗中也曾说:“夜听簌簌窗纸鸣,恰似铁马相磨声。”这说明“风雨大作”并非仅仅为了反衬诗人在贫困恶劣的环境下矢志不渝的报国之恩,而是有着一一种构思上的因果联系。这种构思上的特点,则又可以上溯到黄庭坚。黄庭坚有《六月十七日昼寝》:“红尘席帽乌靴里,想见沧洲白鸟飞。马齿枯萁喧午枕,梦成风雨浪翻江。”^①陆游诗的构思明显受到黄诗的启发,只是黄诗的梦想表现得更加夸诞,语言也更加精致奇峭,陆诗则以较为通俗平易的形式出现,本可以避免的两个重复的“卧”字,似乎也体现了陆游要在借鉴江西诗法的基础上走更加平易自然的道路。

赵翼说陆游纪梦诗“核计全集,共九十九首。人生安得有如许梦!此必有诗无题,遂托之于梦耳”^②。事实上,陆游仅以梦为题的诗就多达一百六十余首,或描写仙道之境,或怀念故人,或追忆往昔,或想象收复故土,不一而足。这些纪梦诗有些确实是因梦而生诗思,如《梦入禅林有老宿方升座或云通悟禅师也》,以一个断续的残梦写自己对佛法的景仰和向往;也有很多诗则如赵翼所说,其实是心有所感,而托之于梦,大量表现报国之志和复国之思的作品即属此类。

淳熙八年(1181),陆游作《十月二十六日夜,梦行南郑道中;既觉恍然,揽笔作此诗,时且五鼓矣》。“南郑”代表着诗人终身难忘的军旅生涯,出现于梦

① 黄庭坚:《黄庭坚诗集》,广东人民出版社,1984年版,第84页。

② 赵翼:《瓯北诗话》,人民文学出版社,1998年版,第94页。

境,正是回忆的一种方式;而相比真实生活中的回忆,由于梦境通常具有迷离恍惚的特性(诗题中的“恍然”正体现了这一点),它往往能够引发诗人更加丰富的激情与想象。诗歌先描写了南郑山中的险峻,从而衬托出跋涉于其间的诗人的豪气;诗歌的高潮则是对一次猎虎经历的描绘:“眈眈北山虎,食人不知数。孤儿寡妇讎不报,日落风生行旅惧。我闻投袂起,大呼闻百步。奋戈直前虎人立,吼裂苍崖血如注。从骑三十皆秦人,面青气夺空相顾。”在陆游的南郑生活中,猎虎无疑是给他留下极深印象的一次经历,因此一旦触动他的南郑记忆,对于猎虎情形的描述自是必不可少的。而诗人满怀激情地描绘这次经历,并非自我炫耀,而是别有意图。接下来诗歌写道:“国家未发渡辽师,落魄人间傍行路。对花把酒学酩酊,空辱诸公诵诗句。即今衰病卧在床,振臂犹思备征戍。南人孰谓不知兵,昔者亡秦楚三户。”在猎虎过程中与奋戈直前的诗人形成对照的“面青气夺”的“秦人”,是作者颇具意味的一个陪衬:他是以作为“南人”代表的英武豪壮的自我形象,表达北人不可惧、北地必可收复之意。

如果说“梦行南郑道中”诗还只是因梦而生慨、并非纯粹的纪梦诗,《九月十六日夜梦驻军河外遣使招降诸城觉而有作》则记录了一个内容丰富的梦:“杀气昏昏横塞上,东并黄河开玉帐。昼飞羽檄下列城,夜脱貂裘抚降将。将军枌上汗血马,猛士腰间虎文鞬。阶前白刃明如霜,门外长戟森相向。朔风卷地吹急雪,转盼玉花深一丈。谁言铁衣冷彻骨,感义怀恩如挟纊。腥臊窟穴一洗空,太行北岳元无恙。更呼斗酒作长歌,要遣天山健儿唱。”诗歌以昂扬激越的“漾”声韵,在一气直下的气势之中表达出军容的壮盛威严,也寄托着诗人不战而屈人之兵的美好理想。作品中对九月的北方朔风急雪的描写,显然不是来源于作者的生活经验(陆游一生未踏北地),而是“胡天八月即飞雪”一类的书本知识的积累,它们与作者对威武的王师收复汉唐故地的描绘,共同形成一个完整的“梦”,这个“梦”因为过于完整和理性而并不像一个真实的梦,然而作者的目的也本不过是借以抒发内心激情而已,“梦”,为他提供了一个充分发挥想象力的载体。

《五月十一日夜且半,梦从大驾亲征,尽复汉唐故地,见城邑人物繁丽,云:西凉府也。喜甚,马上作长句,未终篇而觉,乃足成之》即是借梦写恢复的

代表之作：“天宝胡兵陷两京，北庭安西无汉营。五百年间置不问，圣主下诏初亲征。熊罴百万从銮驾，故地不劳传檄下。筑城绝塞进新图，排仗行宫宣大赦。冈峦极目汉山川，文书初用淳熙年。驾前六军错锦绣，秋风鼓角声满天。苜蓿峰前尽亭障，平安火在交河上。凉州女儿满高楼，梳头已学京都样。”诗歌幻想朝廷进军边塞，尽复汉唐旧地，宣布大赦，共享太平的盛况。与上首诗一泻千里的气势不同，在这个要直追汉唐的更加恢弘壮丽的收复与中兴之梦中，诗人将它表达得更加声情婉转、壮丽多采。诗歌四句一转韵，平仄之韵交错，与意思的转换相互辉映。而最后两句以“梳头已学京都样”的“凉州女儿”的形象定格全诗，既呼应了诗题中的“城邑人物繁丽”，同时以充满诗意的细节描写，使秋风鼓角的雄壮之外，别具温柔绮丽之美，宛如袅袅余音，使人回味。同样的手法还多次体现在陆游作品中。如《闻武均州报已复西京》，诗歌表现作者在得知朝廷收复西京后的激动之情，七律的形式和明快的语言都使人想起杜甫“平生第一首快诗”《闻官军收河南河北》，然而杜诗是一快到底，陆诗却在最后说：“悬知寒食朝陵使，驿路梨花处处开”，以梨花盛开的景象结束全诗，既延续了热烈的情绪，又具有丰饶的诗意。《感愤》诗则在抒发了志士虚捐岁月、中原恢复无期的愤怒情绪后，以“京洛雪消春又动，永昌陵上草芊芊”的景语结束，寓感伤之情于春意盎然之景，含蓄无穷。

收复之梦虽然令人激动，然而终究只是幻想，梦醒之后呢？无从回避的现实在巨大的对照中更显残酷。正因如此，那些热烈的收复之梦只是诗人表达他的理想与渴盼的“白日梦”而已，融会着现实的忧愤的“梦”反而更加真实。如《异梦》：“山中有异梦，重铠奋雕戈。敷水西通渭，潼关北控河。凄凉鸣赵瑟，慷慨和燕歌。此事终当在，无如老死何！”诗人梦见自己穿着厚厚的铠甲，挥戈杀敌，这仿佛正是“铁马冰河入梦来”的续篇，作者实现了从戎报国的梦想，赵瑟燕歌之声似乎也代表着胜利的宴饮，然而为什么是“凄凉”、“慷慨”的呢？这不仅指燕赵之音的特点，更体现着作者内心的沉郁悲凉，因为杀敌与胜利都只不过是虚幻的梦，所以最后说，这样的事终究会实现的，只不过我行将就木，无法得见了！

三、陆诗中的酒醉意象

酒是诗人最亲密的伴侣之一,无论高兴抑或忧愁,酒是他们借以抒情的重要媒介。对于陆游来说,收复旧山河成为一生未能实现的梦想,借酒浇愁成为生活的一部分,“愁”与“醉”也就成为诗篇中处处可见的字眼。

淳熙四年(1177),陆游写下《江楼吹笛饮酒大醉中作》一诗:“世言九州外,复有大九州。此言果不虚,仅可容吾愁。许愁亦当有许酒,吾酒酿尽银河流。酌之万斛玻璃舟,酣宴五城十二楼。天为碧罗幕,月作白玉钩。织女织庆云,裁成五色裘。披裘对酒难为客,长揖北辰相献酬。一饮五百年,一醉三千秋。却驾白凤骖斑虬,下与麻姑戏玄洲。锦江吹笛余一念,再过剑南应小留。”诗人幻想上天入地,与仙人共饮同游,然而这并不是轻松浪漫的求仙访道,因为诗人开篇就表明了他的九州难容之“愁”,与仙人共饮原来不过是借酒浇愁。提到写“酒”与“愁”,李白无疑是个中高手,陆游此作,显然也颇有李白飘逸之风;然而陆游之“愁”却不同于李白之“愁”。李白之“愁”,在于“人生在世不称意”,在于“安能摧眉折腰事权贵”,是因为追求独立自由的人格精神而不得和怀才不遇的愁闷;陆游之“愁”,固然也有个人政治失意的苦闷,然而这种政治失意追根究底却是源于家国之忧。诗歌最后说:“锦江吹笛余一念,再过剑南应小留”,如前所述,作者之所以对剑南念念不忘,在于它寄托着诗人的理想与抱负,这理想、抱负不仅仅是个人的功名之念,更与整个国家联系在一起。屈原《离骚》最后说:“陟陞皇之赫戏兮,忽临睨夫旧乡。仆夫悲余马怀兮,蜷局顾而不行”^①;李白《古风》十九说:“恍恍与之去,驾鸿凌紫冥。俯视洛阳川,茫茫走胡兵。流血涂野草,豺狼尽冠纓。”^②他们都借游仙飞升而终不忍遗世独立表达了自己的忧国之念,陆游的留恋剑南,正是对这一深沉爱国传统的继承。

在诗歌的表现形式上,如上述《江楼吹笛饮酒大醉中作》,以及《对酒叹》一类杂言体诗,都颇有李白诗纵横恣肆的风神,而“何当呼青鸾,更驾万里风”

① 马茂元:《楚辞选》,人民文学出版社,1980年版,第51页。

② 李白:《李太白全集》,第107页。

的五古《醉歌》，也很有李白诗的豪纵之气，但最能体现陆游独特创作个性的，还是那些寓变化于严整之中的七古之作，它们鲜明地体现出从精神内涵到表现方式，陆游都是在借鉴前代诗人的基础上自立一家的。《三月十七日夜醉中书》、《楼上醉书》等皆为此类。如前者：“前年脍鲸东海上，白浪如山寄豪壮。去年射虎南山秋，夜归急雪满貂裘。今年摧颓最堪笑，华发苍颜羞自照。谁知得酒尚能狂，脱帽向人时大叫。逆胡未灭心未平，孤剑床头铿有声。破驿梦回灯欲死，打窗风雨正三更。”诗歌为整饬的七言，但是却并不呆板，作者通过韵脚使行文体现出灵活的变化。头四句分叙前年和去年“脍鲸”、“射虎”的壮举，用句句押韵的形式增强节奏感，衬托着作者的豪情。“今年”四句押去声韵，抒发报国无门只能沉醉于杯酒之中的苦闷。最后四句再一转韵，在“逆胡未灭”的不平意绪中，诗人似乎听到孤寂的宝剑在床头发出的铿然之声。将自身幻化为宝剑的奇异场景，可谓想落天外，这是醉中的幻觉，还是梦中的想象？作者以孤灯欲灭、风雨打窗的萧瑟景象结束全诗，宛如一声深长的叹息。酒醉的狂态之中总是带着沉郁的悲慨，为国而狂，为国而悲，这正是陆游之诗以其独特的艺术形式所体现出的独特精神内涵。

四、陆游的晚秋情怀

从绍熙元年(1190)到嘉定三年(1210)二十年的时间中，除了一度入都修史，陆游闲居于故乡山阴，直到去世。起复无望，年华老去，诗人有着怎样的心境呢？庆元三年(1197)，陆游作《书愤》诗：“白发萧萧卧泽中，只凭天地鉴孤忠。厄穷苏武餐毡久，忧愤张巡嚼齿空。细雨春芜上林苑，颓垣夜月洛阳宫。壮心未与年俱老，死去犹能作鬼雄。”在七十三岁的衰迈之年，仍然以豪壮的气势和激愤的感情表达出一片雄心壮志。而在贫困和失意的艰难处境中，一味地豪壮和乐观显然并不真实，探寻诗人壮怀背后的复杂心境，才更显这种许国丹心之可贵。

“秋”是陆游喜欢吟咏的内容，在其集中达数百首之多，从他晚年的咏秋诗中，我们或许可以更深刻地感受其蛰居心境。“悲秋”是文学史上的重要主题之一，自从宋玉作《九辩》之后，吟咏秋风秋蝉中无限伤感之情的作品层出不穷。“喜柔条于芳春，悲落叶于劲秋”，本为人之常情，正如陆游《秋日怀东

湖》诗所说：“故知岁暮常多感，不独当年宋玉悲”，然而陆游的咏秋诗却表达出颇为复杂、有时甚至是相互矛盾的思想情感，事实上，这正是他不同心境的投射。淳熙元年（1174），陆游有《秋声》诗：“人言悲秋难为情，我喜枕上闻秋声。快鹰下鞲爪觜健，壮士抚剑精神生。”在诗人笔下，秋天不是使人悲切而是苍劲有力的，是高远天空下的鹰击长空、弦开雁落，使人为之精神振奋，简直要跃上战马、直下辽东。陆游写作此诗时，已经从南郑前线回到成都，但还不断地向当权者建言恢复之策，这首乐观的咏秋诗正体现着他的希望还没有泯灭。在陆游之前，乐秋诗也并不少见，从刘禹锡的《秋词》，到邵雍、秦观等人的作品，或体现出性格的坚韧，或表达一种理性的观照，往往并非出自人之常情的应物而感。当陆游蛰居山阴后，除了一些表现家乡风物之美的咏秋诗情调颇为开朗，更多的还是悲秋之作，而在悲秋的低落中仍要努力振作和奋起，这正是陆游“壮心未与年俱老”的可贵之处。

淳熙九年（1182），陆游写了《悲秋》、《夜闻秋风感怀》等多首咏秋诗。前者说：“逢秋未免悲，直以忧国故”，借悲秋抒发自己忧国忧民的情怀，并对统治者的无所作为表示不满，情感表达上未免直露而少涵咏之味。后者则更为含蓄深沉。诗歌说：“西风一夜号庭树，起揽戎衣泪溅襟。残角声摧关月堕，断鸿影隔塞云深。数篇零落从军作，一寸凄凉报国心。莫倚壮图思富贵，英雄何限死山林。”诗人因西风悲号而感怀，他所感的仍然只为忧国之故，但诗人并未直写，只是描绘了在秋风中揽军衣而泪湿衣襟的自我形象；接下来又转为写景，残角、断鸿，更添悲凉，而“关月”、“塞云”之语尤其别有意味。身居山阴是无从得见关塞的，然而对于作者来说，眼前所见无非心中所见，一片无人领会的报国之心体现在直抒胸臆的“数篇”之语，也正体现在这关月塞云的写景之中，从而于苍凉的意境中传达出作者深沉的忧国情怀。最后两句自勉自励，振起全篇，使悲中有壮，令人感奋。杜甫《秋兴八首》其一曰：“玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧。”^①不难看出，无论是主题的表达、韵脚的选择、格律的严整、对仗的精巧，还是意境的苍凉

① 杜甫：《杜甫集》，人民文学出版社，1978年版，第85—86页。

深沉,陆游都深受杜甫诗的影响。

感秋而忧国,这固然在“诗圣”杜甫的创作中已有了极精彩的表现,然而有着自我个性气质和特定时代中的理想、追求的陆游,对于这一主题也自有他独特的表现方式。淳熙十五年(1188),知严州任满后重新蛰居山阴的陆游作《感秋》诗:“会稽八月秋始凉,梧桐叶落覆井床。月明缟树绕惊鹊,露下湿草啼寒蛩。丈夫行年过六十,日月虽短志意长。匣中宝剑作雷吼,神物那得终摧藏。君不见昔时东都宗大尹,义感百万虎与狼。疾危尚念起击贼,大呼过河身已僵。”开篇四句写景:惨淡的月色下,梧桐叶落,惊鹊绕树,露下湿草,寒蛩悲啼,这样萧瑟的秋景似乎传达着诗人无限感伤的心境;然而诗人笔锋一转,以不甘埋没的匣中宝剑自比,又以至死不忘恢复的宗泽自励,在豪宕的气势和激愤的情绪中将悲秋之意一扫而空,而这种始终保持的希望跃马横戈的“志意”,如钱锺书所指出的,“正是杜甫缺少的境界”。

正是在屈原、杜甫等先贤之后,陆游接续了宝贵的爱国诗歌传统,同时以他在特定时代中形成的情操、理想、抱负作为底蕴,用“壮心埋不朽,千载犹可作”(《醉歌》)的激昂之声,书写了诗歌史上浓墨重彩的一笔。

第二节 陆游诗歌的多样性风貌

陆游在从汉中到成都途中,曾作《剑门道中遇微雨》:“衣上征尘杂酒痕,远游无处不消魂。此身合是诗人未?细雨骑驴入剑门。”离开了寄寓着报国理想的南郑前线,陆游并不甘心只做个行吟驴背的诗人,所以诗中这一问,含蓄深婉,意在言外,蕴含着壮志未酬的感慨。然而陆游终究是以诗人留名于史,这于他个人或为不幸,于诗史而言则实为幸事。

一、晚年闲居之诗

陆游晚年闲居山阴达二十年之久,虽为仕宦之家,但积蓄不多,田产亦薄,于是在读书作诗之余,亲自种植蔬菜瓜果,向农民学习春耕,参加些力所能及的农业劳动。生活虽然清苦,却并非像苏轼躬耕东坡那样因为遭受贬谪而不得不图以谋生。陆游曾在《示子孙》诗中说:“为贫出仕退为农,二百年来

世世同”，“吾家世守农桑业，一挂朝衣即力耕”，表明了对农桑之业的依恋，这使他的躬耕田园具有回归本根的精神愉悦。正因如此，在陆游的农村诗中，虽然有对贫穷、饥寒的种种描述，但更多的还是田园生活的清新、自然，虽然陆游常常还要表达对于征伐恢复之事的悲愤、激昂，然而他的诗歌所表现出的心境终归平和得多了。这是生活的变化所至，也与陆游在诗歌精神追求上的变化有关。

乾道八年(1172)，陆游从夔州赴汉中，经过岳池时写下《岳池农家》。诗歌描绘了农民在春雨中耕耘的乡村景色、农家欢快的嫁娶添丁之事和美丽的农家姑娘、恬静的劳动生活，最后说：“农家农家乐复乐，不比市朝争夺恶。宦游所得真几何，我已三年废东作！”以农家之乐和尔虞我诈的官场相对照，表明了对农家生活的无限向往之情。事实上，诗中所描绘的农家生活不无理想化色彩，是仍然身处官场的作者借以寻求慰藉的想象中的精神家园而已；而当作者真正退居田园，他的感受则要复杂得多。

淳熙八年(1181)，住在山阴三山的陆游写了《小园》诗：“小园烟草接邻家，桑柘阴阴一径斜。卧读陶诗未终卷，又乘微雨去锄瓜。”以清新淡雅的笔调描写了自己的田园生活。当诗人奔走于官场时，他将精神的慰藉寄托于对理想化的田园生活的想象之中，而当他真正生活于田园，又是否获得了精神的慰藉与满足呢？亲自劳作的诗人与“倚杖柴门外，临风听暮蝉”的高士王维自有所不同，但读书念诗的他显然也并不是叱牛耕作的真正农民。事实上，作者所读之“陶诗”已揭示了他所向往的田园生活：不是只为追求口腹之饱而躬耕劳作，也不是借以表现高逸的林下之风，而是要通过这样的生活远离尘世的污浊，在劳作中获得生存的意义和人格精神的独立。作者在《读陶诗》中明确表达了这一意思：“我诗慕渊明，恨不造其微。退归亦已晚，饮酒或庶几。雨余锄瓜垄，月下坐钓矶。千载无斯人，吾将谁与归？”诗人说，我和陶渊明一样，在田园中劳作、饮酒、闲坐于月色之下，所以千百年以来，只有渊明是与我心灵相契的同道。也正是在躬耕田园的基础上，陆游以诗歌阐释了他对于“平淡”的理解。

《小舟晚归》描写作者一次泛舟归来所见景色：“扶病寻溪友，忘忧泛钓槎。渚寒无宿鹭，月白有啼鸦。败壁青灯暗，幽窗稚子哗。无生未暇说，且复

议桑麻。”清冷的色调下,景色似乎并不美丽,败壁青灯,稚子喧哗,似乎也透出作者面对贫寒而琐碎的现实生活时的一丝无奈,然而作者弃无生之说而议桑麻之事,闲暇时去访友泛舟,在平淡而从容的笔意中,可以感受到他的心境是平和的。这种平和来自于对远离尘世污浊的欣喜:“蝶舞蔬畦晚,鸠鸣麦野晴。就阴时小息,寻径复微行。村妇窥篱看,山翁拂席迎。市朝那有此?一笑慰余生。”(《野步》)漫步在蝶舞鸠鸣的山间小道上,诗人闲适地走走停停,他的“就阴”、“寻径”相比王安石“细数落花”、“缓寻芳草”的执着更多了一份轻松随意^①;在清新的田园中,窥篱而看的有些羞涩的“村妇”和拂席相迎的热情的“山翁”,也使诗人在淳朴的民风中感受着“久在樊笼里,复得返自然”(陶渊明《归园田居》)^②的愉悦。

《孤云》诗同样表现出作者对人格精神的追求:“四十年来住此山,入朝无补又东还。倚阑莫怪多时立,为爱孤云尽日闲。”诗人说,不要对我长时间地倚栏而立感到奇怪,我是因为欣赏那朵整日飘荡在天上的孤云。结合诗歌前两句,这朵“孤云”显然有着强烈的象征意义。从诗歌本身来说,它是作者与市朝格格不入的形象的象征,而从诗歌传统来说,它也体现着作者与陶渊明精神的契合。陶渊明《咏贫士》诗说:“万族各有托,孤云独无依”,“知音苟不存,已矣何所悲”,^③其中的“孤云”显然也带着强烈的象征意味,是诗人在俗世中难觅知音的自我形象的体现。陶渊明作品中多次写到“云”,如“霏霏停云,濛濛时雨”(《停云》)^④、“云无心以出岫,鸟倦飞而积返”(《归去来兮》)^⑤,也大多有所寄寓;而从艺术表现力上来说,陶渊明往往是通过鲜明丰富的形象群来加以刻画,并非只是简单比附。从这一点来看,陆游《孤云》诗有概念大于形象之感,他的另一首写到“云”的作品《柳桥晚眺》则更为成功:“小浦闻鱼跃,横林待鹤归。闲云不成雨,故傍碧山飞。”在这首二十字的小诗中,作者用拟人化和动态的笔法营造了恬静的柳桥暮色,在这“无我之境”中,那傍

① 王安石《北山》:“北山输绿涨横陂,直堑回塘滟滟时。细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟。”王安石:《王安石集》,山西古籍出版社,2004年版,第123页。

② 陶渊明:《陶渊明全集》,上海古籍出版社,1998年版,第7页。

③ 《陶渊明全集》,第123页。

④ 《陶渊明全集》,第11页。

⑤ 《陶渊明全集》,第160页。

山而飞的闲云似乎寄寓了作者某种情绪,但又并不坐实,只是让人在平淡的语言和丰饶的诗意中涵咏体味,若有所感。

从这些作品不难看出,陆游对于陶渊明的追慕不仅仅是在诗歌内涵上,也体现在艺术表现方式上。陆游收敛了爱国诗中的豪宕与激情,将纵横挥洒的七古歌行换为语言简淡的五言短篇或七言绝句,以求得“平淡”的艺术效果。如《舍北晚眺》其二:“日日津头系小舟,老人自懒出门游。一枝筇杖疏篱外,占断千岩万壑秋。”遍布千岩万壑的秋景,到底如何美丽?以陆游的生花妙笔,当可以洋洋洒洒描绘一番,然而诗人只以在疏篱外拄杖而观的形象简笔写意,任人去发挥想象。应当说,陆游蛰居山阴期间的很多诗歌都体现出这种平淡风格,但它却并非直承陶潜,而更多地带有宋诗特有的“平淡”意味。这与陆游所极力称赏的、被称为宋诗“平淡”之祖的梅尧臣有关。梅诗之“平淡”,是在借鉴陶渊明的基础上、结合了诗歌发展的时代特色而形成。比如就诗体而言,五古是最适合表现“平淡”的不假雕饰的特征的,梅尧臣则力图以华丽的律体来加以表现,如《鲁山山行》、《东溪》等。陆游的《小舟晚归》、《野步》显然也是这一特点,连首联也是工整的对仗,但这些精致的技巧都融会在“平淡”的整体风貌之中。梅尧臣曾感叹“造”平淡之难,一个“造”字,说明了它与陶潜近乎自然天成的平淡之不同,而另一方面,这种不同也正是宋人而努力自出己意的特色所在。

梅尧臣之“平淡”,一是体现在“淡而实丽”,就是在平淡的风貌中隐藏着精巧的构思,有着引人回味的“深心淡貌”;另一种特色则体现在以平淡之语写激越之情,从而形成语言与情感之间的张力,《陶者》、《小村》皆为此类。陆游的《农家叹》正是学习了这一特色。诗曰:“有山皆种麦,有水皆种粳。牛领疮见骨,叱叱犹夜耕。竭力事本业,所愿乐太平。门前谁剥啄?县吏征租声。一身入县庭,日夜穷笞撻。人孰不惮死,自计无由生。还家欲具说,恐伤父母情。老人倘得食,妻子鸿毛轻。”诗歌以一个普通农民为主角,表现了他日日辛苦耕种、被催租逼税而入狱遭受拷打的一段过程;伴随着故事进程的,还有主人公的心理变化:从最初的不怕辛劳只愿太平,到狱中自计无法生还的绝望,再到侥幸获释后不知何以为生的彷徨和不能赡养父母、照顾妻儿的苦痛。诗歌最为成功之处在于作者是用极平淡的语言写出主人公在一步步

被逼入绝境时的退让、坚忍和无奈,这种平淡一是由此形成内容与形式之间的强烈张力,从而更具一种震撼力;其次它正体现着这个农民的遭遇并不具有太多戏剧性,诗歌语言的平淡体现着这个农民情绪的平和,每一件在我们看来是已到绝境的事情却没有让他骇然、惊恐、爆发,因为它是封建时代农民常见的生存状态,他们已经习以为常了,诗歌正是由此深刻地表现出农民的苦难生活。

二、关于婚姻的遗恨吟唱

陆游毕生最大心愿自然是如他在绝笔诗中所说:“死去元知万事空,但悲不见九州同”(《示儿》),但他在临终前不久的一首《禹寺》诗里还说到:“尚余一恨无人会”,这无人领会的遗恨与“绍兴年上曾题壁”(《禹寺》)有关,亦即与他早年的一段不幸的婚姻生活有关。

陆游初娶唐氏,琴瑟和鸣,但陆母不满唐氏,夫妻被迫离异,各自嫁娶。绍兴二十五年(1155)春,二人重逢于沈氏园,陆游怅然题壁一首。不久后,唐氏郁郁而终。沈园之逢与唐氏的离世成为陆游心头的巨大创痛,四十四年之后,陆游重游沈氏园,写下宋诗史上极著名的两首悼亡诗《沈园》:

城上斜阳画角哀,沈园非复旧池台。伤心桥下春波绿,曾是惊鸿照影来。

梦断香销四十年,沈园柳老不吹绵。此身行作稽山土,犹吊遗踪一泫然。

此诗发自肺腑,故能感人至深。在诗中,作者以春波绿水间的惊鸿比拟唐氏,其中包含了丰富的意蕴。首先它让人自然而然想到曹植所刻画的洛神,引起关于“陵波微步,罗袜生尘”、“髣髴兮若轻云之蔽月,飘飘兮若流风之回雪”(《洛神赋》)^①等种种对于唐氏美丽形象的设想;然而作者的惊鸿之譬不仅在于对逝去的美丽的留恋,其实还包含着更深层的悲哀。“鸿”之形象,始出于

^① 曹植著,赵幼文校注:《曹植集校注》,卷二,人民文学出版社,1998年版,第282页。

《周易·渐》卦,这是一个用象征方式写成的寓言卦,以鸿的遭遇隐喻了夫妇离别情境中的女子的不幸命运^①,所以陆游以惊鸿比喻唐氏,正是包含着对夫妻被迫分离和唐氏早逝的深哀巨痛。

最后两句从艺术形式上是借鉴了北宋李邦直《题〈江干初雪图〉》:“病骨未为山下土,尚寻遗墨话兴亡。”这种形式的特点在于以自己行将离世来衬托对后一句内容的关注。李邦直以此表达了世事沧桑的慨叹之意,陆游则强调了自己至死不渝的深情。刘壎曾比较王安石《题永庆寺雾遗墨后》“遗骸岂久人间世,故有情钟未可忘”和陆游“此身”二句,认为“二诗皆怀旧感怆之意,而陆失之露”^②,此评并不妥当。王安石之诗,以淡语写出深沉的丧子之痛,固然感人;陆游之诗,句句自肺腑间流出,露又何妨?刘壎对王、陆二诗的高下之评,与其个人审美倾向有关,亦当与理学影响渐深有关。宋人作爱情诗极少,北宋尚有寇准《江南春》、石延年《代意寄师鲁》、张耒《偶题》等多首作品,到了南宋就基本难觅踪影了,这固然是因为词的日益兴盛,但也与理学不无关系。在这一思想影响下,一切情感的表达当以含蓄、克制为上,更何况是在写男女之情的作品中。然而对于陆游来说,他本是一个感情浓挚的人,这深情既表现在对待国家与民族之上,也毫不矫饰地表现在他所爱的人身上。

同年秋,陆游又有七律《禹迹寺南,有沈氏小园。四十年前,尝题小词一阕壁间。偶复一到,而园已三易主,读之怅然》:“枫叶初丹槲叶黄,河阳愁鬓怯新霜。林亭感旧空回首,泉路凭谁说断肠!坏壁醉题尘漠漠,断云幽梦事茫茫。年来妄念消除尽,回向禅龕一炷香。”相比七绝“沈园”诗所刻画的历数年而愈鲜明的“惊鸿”形象,七律则充满了物是人非的沧桑和迷惘之感。尘土覆盖的题壁词,印证着曾经真实发生过的那一段往事,也无声诉说着流年似水、旧梦已逝的悲哀。在人生的晚秋已经到来的时候,诗人试图在袅袅飘散的佛香中忘却前尘往事、求得心灵的平静。然而他真能做到吗?开禧元年(1205),已经八十一岁的陆游又写下《十二月二日夜梦游沈氏园亭》二绝,他的伤感和真情都一如往昔般浓挚:

① 详参于雪棠:《〈周易〉与中国上古文学》,北京师范大学出版社,2005年版。

② 刘壎:《隐居通议》,卷十一,第122页。

路近城南已怕行，沈家园里更伤情。香穿客袖梅花在，绿蘸寺桥春水生。

城南小陌又逢春，只见梅花不见人。玉骨久成泉下土，墨痕犹锁壁间尘。

梦耶？非耶？梅花的意象是映衬着“梦游沈氏园亭”的隆冬时节，还是与绿蘸寺桥的春水一起昭示着沈园之逢的春天？这种迷惘恍惚正写出诗人游离于梦境与现实之间的无限伤感。梦境之中出现的沈园，必然总有春天的景象，因为所有的梦无不有着那年相逢时的沈园之春的影子；然而“只见梅花不见人”，所有的梦又无不有着阴阳永隔的残酷现实的影子，除了“更伤情”，又能奈何？

三、陆游的律诗创作

陆游在《追怀曾文清公，呈赵教授，赵近尝示诗》中说：“律令合时方帖妥，工夫深处却平夷”，这是他从曾几处获得的教诲，也正是其诗歌的显著特色之一。赵翼《瓯北诗话》卷六曰：“放翁以律诗见长，名章俊句，层见叠出，令人应接不暇；使事必切，属对必工；无意不搜，而不落纤巧，无语不新，而不事涂泽：实古来诗家所未见也。”^①赵翼对陆游深为激赏，认为他实胜于苏轼而为宋诗第一大家，这自然是赵翼的偏爱，且他对陆游律诗的评价也有过誉之处，但陆游在律诗创作上极有特色、不愧为有宋一流的诗人则为事实。

“六十年间万首诗”（《小饮梅花下作》）的陆游，在“日课一诗”的训练之中，形成极为圆熟的技巧，尽管由于作诗过多，难免有不少重词重意，也有不少如纪昀所批评的“甜熟”、“熟滑”之气，但仍然不愧“世间好对偶被放翁作尽”的赞誉，常常在精整的对偶中暗含着丰富变化，成为整首作品的警策之句；而好的作品，既有词意俱佳的精妙对偶，又能与全诗浑融一体，相互辉映。

陆游常常在律诗中以两联写景传神写照，对偶整饬而充满灵动的生机。如《史院晚出》：“已乞残骸老故丘，误恩重作道山游。龙津雨过桥如拭，凤阙

^① 郭绍虞：《清诗话续编》，第1222页。

烟消瓦欲流。直舍小眠钟报午，归途微冷叶飞秋。心知伏枥无千里，纵有王良也合休。”诗歌以帝京秋色衬托迟暮之年重出的阑珊意兴，中间四句的写景既表现出京城雨后的清新明净，也在秋意萧瑟中流露出诗人的落寞心绪。诗歌以“瓦欲流”表现宫殿上的碧瓦在烟雨消散、水迹未干时整齐地反射出日色的景象，简语传神。秦观《春日》诗说：“霁光浮瓦碧参差”，写闪闪不定的反射光犹如在瓦上浮动，又是另一种感觉，秦诗体物细腻幽微，而陆诗更体现出了整齐巍峨的皇家气派。颈联写秋日午后的感觉，最为传神的即“叶飞秋”三字，见叶落而知秋到本是习见之意，“钟报午”的表达也甚为平常，然而作者以“叶飞秋”与之相对，就如神来之笔，以主谓宾之间并没有连贯的逻辑关系的陌生化语序写出叶落秋到之意，简约而有味。像这类字字相对而暗藏意蕴的对偶在陆游诗中极为普遍，又如《春日小园杂赋》：“风生鸭绿纹如织，露染猩红色未干。”描写风拂绿草、红花带露的景象，“鸭绿”、“猩红”的对仗可谓工致，尤为巧妙的是，诗人不说“水未干”而曰“色未干”，就将清晨花上带着露水表述为仿佛花被带色的露水所染，亦使常见的景象带给人新鲜的感觉。

《武林》中的景物描写又是另一种特点：“皇舆久驻武林宫，汴雒当时未易同。广陌有风尘不起，长河无冻水常通。楼台飞舞祥烟外，鼓笛喧呼明月中。六十年间几来往，都人谁解记衰翁。”其中“楼台”句依二五式节奏和四三式节奏的不同可作两种理解：一种是说，飞舞的祥烟之外，楼台隐现；另一种可解释为，迷朦的烟雾之中，楼台似乎也在随风舞动。第一种解释较为平常，而正是靠二五式的节奏与下句四三式的节奏形成一种具有交错感的变化，以避免节奏和语意同时缺少新意；第二种解释在节奏上具有七律所常有的对称性，而主要以语意出新取胜。这两种解释并不矛盾，读者可以做多义的理解，利用语辞的多重组合和语意的灵活性形成多义并存的语境正是中国古典诗歌之所长，杜甫《宿府》“永夜角声悲自语，中天月色好谁看”便是经典的例子。所以“楼台”一联正是以醇熟的艺术手法表现出临安的歌舞升平和作者对于统治阶层“直把杭州当汴州”的无奈叹息。

同样以精妙的手法写景达意的还有《雨》、《临安春雨初霁》。二诗都是描写春雨，却各具特色。如《雨》：“映空初作茧丝微，掠地俄成箭鏃飞。纸帐光迟饶晓梦，铜炉香润覆春衣。池鱼赳赳随沟出，梁燕翩翩接翅归。惟有落

花吹不去,数枝红湿自相依。”这类诗歌典型地体现出陆游精于对偶、技艺醇熟的特点。前三联都为工巧的对仗,而又富于变化。首联本不要求对仗,陆游则出之以精工之对,而并不给人呆板的感觉,在于作者以“初”、“俄”的时间词使上下两句一气贯通,有着古体诗一般的流畅感。接下来描写自己的生活状况和池鱼、梁燕、落花在雨中的种种情态,将平常的景物表现得富有情致、韵味,在体物幽微和细腻的感受中写出春日的闲适之情。

《临安春雨初霁》同样体现出土大夫的清雅之气,而主题和表现方式自是另一番特点:“世味年来薄似纱,谁令骑马客京华。小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花。矮纸斜行闲作草,晴窗细乳戏分茶。素衣莫起风尘叹,犹及清明可到家。”“小楼”一联广受赞誉,且常与陈与义“客子光阴诗卷里,杏花消息雨声中”(《怀天经、智老,因访之》)^①联系在一起。“客子”两句的好处,在于它突破了律诗对仗的工稳,以我对物,以情对景,以下句初春的清冷境界衬托出上句诗人的客中无聊。陆游诗则体现了传统律诗的工稳对仗,然而它自有其特点:将宋诗属对注重上下句之间内在关联的特色进行了独特的演绎。简斋诗以上下两联营造出一个共时性的场景,放翁诗则是以上联的实写与下联的虚写营造出一个具有延时性特征的场景。在作者听雨之时,只有小楼、春雨和诗人,然而在读者的想象阅读中,却构成了由小楼、春雨、深巷、杏花以及活动其间的人共同组成的场景。它使我们感受到更丰富的画面感,但并未因此而掩盖这联诗由听觉形象唤起视觉形象的独具匠心的表现手法,诗人由此表达了无处不在的春意。“小楼”一联无疑是成功之句,但有人提出放入诗中则有句无篇、殊不相称,因为此二句描写了京华风物之美,诗歌主题却是表达对留滞京师的厌倦之心。实际上,诗歌正是因此而写出了作者的复杂心绪:可以理解为诗人以自然风物之清新反衬世路官场之鄙俗,从而更生归家之念;也可以理解为“小楼”两句写出京城之美,然而作者终感梁园虽好,却非久留之地,所以其中象喻性地体现着作者对于仕与隐的矛盾心态。

如果说以上诗歌虽然体现出陆游个人的独创性、而在宋诗特色上并不显著的话,陆游之所以成为宋诗的重要代表,在于他也是在借鉴宋人创作的基

① 阮元:《增广笺注简斋诗集》,江苏古籍出版社,1988年版,第499页。

础上自出机杼的。如对黄、陈和江西诗法的学习与改造。《园中赏梅》诗曰：“春前春后百回醉，江北江南千里愁”，明显出自黄庭坚《次元明韵寄子由》^①：“春风春雨花经眼，江北江南水拍天”，所不同的是黄诗纯粹出之以写景，而将离别相思之情暗寓其中；陆诗则在写景中包含着显著的情感表达。如果说这种借鉴过于明显的话，陆游另一首咏梅诗《射的山观梅》则表现得更为巧妙：“射的山前雨垫巾，篱边初见一枝新。照溪尽洗骄春意，倚竹真成绝代人。”“真成”二字自有意味，是暗藏了杜甫《佳人》诗之意：“绝代有佳人，幽居在空谷。……天寒翠袖薄，日暮倚修竹。”^②而这一笔法正是黄庭坚诗中多次用到的：“天下真成长会合，两凫相倚睡秋江”（《睡鸭》）^③，“坐对真成被花恼，出门一笑大江横”（《王充道送水仙花五十枝，欣然会心，为之作咏》）^④，是独具匠心的用典之法。

陆游也有不少学习黄、陈而直接用典的作品。如《春晚杂兴》：“相法无侯骨，生年直酒星。”用汉翟方进和酒旗星之典，表达仕进无门、只能借酒浇愁之意，“侯骨”之典为山谷诗中所习见。又如《闻蛙》：“虽成两部乐，恨失一编书”，与黄庭坚咏猩猩毛笔“平生几两屐，身后五车书”（《和答钱穆父咏猩猩毛笔》）^⑤，出自同一机杼，咏物之中牵合人事，戏谑之笔中有令人回味的文人意趣。又如以下二诗：

凶年已度麦方秋，学道从来幸寡求。荷锸自随身若寄，漉篱可卖饭何忧。邻翁濒死复相见，村市小凉时独游。不怕归时又侵夜，新添略彴跨清沟。（《麦熟，市米价减，邻里病者亦皆愈，欣然有赋》）

虚堂一幅接罗巾，竹树森疏夏令新。瓶竭重招麴道士，床空新聘竹夫人。寒龟不食犹能寿，敝帚何施亦自珍。枕簟北窗宁有厌，小山终日对嶙峋。（《初夏幽居》）

① 黄庭坚著，任渊等注，黄宝华点校：《山谷诗集注》，上海古籍出版社，2003年版，第778页。

② 朱鹤龄：《杜工部诗集辑注》，河北大学出版社，2009年版，第204页。下引杜甫诗皆据此版本，不另注。

③ 《山谷诗集注》，第177页。

④ 《山谷诗集注》，第379页。

⑤ 《山谷诗集注》，第88页。

前者用刘伶放达事和马祖“一口吸尽西江水”的禅悟之典,写出对人生灾难祸福的了达之感,因为了达,对劫后余生的情感表达也洗去了大喜大悲的激越色彩,而以瘦劲之语,营造出人生天凉好个秋的老境情怀。后者则在文人意趣中典型地体现出宋诗特色。“万事尽还麴居士”(黄庭坚《杂诗》)^①,“赠君无语竹夫人”(苏轼《送竹几与谢秀才》)^②,苏、黄在对酒与竹几的戏称中表现出宋诗的谐趣之意,放翁诗相袭而以二者相对,既属对精切,又体现出初夏幽居的闲适心境。最后以“小山终日对嶙峋”的瘦劲之语结束,使谐谑不流于油滑,闲适中有令人回味之意。又如《舍北摇落景物殊佳偶作五首》其一:“屋角成金字,溪流作谷纹。斜通小桥路,半掩夕阳门。孤艇冲烟过,疏钟隔坞闻。杜门非独病,实自厌纷纷。”诗歌描写初冬暮色,似全无用典,然而首句实含机趣。据《北史·斛律金传》:“金性质直,不识文字。本名敦,苦其难署。改名为金,从其便易,犹以为难。司马子如教为金字,作屋况之,其字乃就。”^③在看似白描的写景中暗含人文之典,这自然也是宋诗文人意趣的体现。

而陆游对于宋诗特色最成功的运用在于将使事用典与自我情感表达融为一体、浑然无迹,同时将江西诗法的瘦硬与自身的流畅结合起来,有新警之意,而无刻厉之气。如《雪中作》:“竹折松僵鸟雀愁,闭门我亦拥貂裘。已忘作赋游梁苑,但忆衔枚入蔡州。属国渔毡真强项,翰林煮茗自风流。明朝日暖君须记,更看青鸳玉半沟。”北宋欧阳修咏雪,先戒勿用玉、梨、梅、练、絮、白、舞、鹅、鹤等字,目的是避免熟词熟意,此称“禁体物诗”,后有苏轼、朱长文响应,陆游此作,虽在篇尾犯一“玉”字,但整体特色上正是以人文之典代替巧似之描摹的宋诗特色,且典故的运用颇有意味,并非逞才使气的简单罗列。中间四句连用四典,皆用雪事,而都切合着身世之感。“作赋游梁”与领史局之事暗合,“衔枚入蔡”则暗含诗人念念不忘的中原之志;表现苏武气节的“属国渔毡”与“入蔡”句相关照,表现文人风流的“翰林煮茗”则与“游梁”句相关照。作者实际是以雪为触媒,在与雪有关的历史人物与自身现状的对照之中,表达既不同横刀立马、北取中原,又不能泼墨挥毫、仕途有为的苦闷情绪。

① 《山谷诗集注》,第1107页。

② 苏轼著,冯应榴注:《苏轼集合注》,第1287页。

③ 李延寿:《北史》,卷五十四,中华书局,1974年版,第1966页。

不过作者并不像在一些古体诗中那样直抒胸臆,而是通过用典含蓄蕴藉地传达出来,艺术表现上更加精微细致,有引人回味之美。又如《感昔》:“五丈原头秋色新,当时许国欲忘身。长安之西过万里,北斗以南惟一人。往事已如辽海鹤,余年空羡葛天民。腰间白羽凋零尽,却照青溪整角巾。”诗歌首联、颈联和尾联都极合平仄之韵,但颔联却如异军突起,有意打破了声调的圆润谐和。许印芳称:“三、四老横,上句古调,下句拗调。凡平调中参拗调一联,乃是常格。此则拗调以古调作对,为变格也。”^①“古调”也好,“拗调”也罢,皆为不合律体平仄之句,就使颔联完全打破了律体音调的谐婉;而在语辞的使用上,“之”、“以”一类的助词虽亦为古体特色,但作者又以精整的对偶加以弥补,节奏上也很流畅,从而使整首作品体现出陆游的独特风格。

四、诗歌史上的陆游

尽管陆游有“小太白”之称,又被认为学习了杜甫、岑参、白居易等人的诗歌,但事实上,陆游在广泛借鉴前人创作经验的基础上,其诗歌的根本精神,仍是与北宋的苏、黄一脉相承的,也正因如此,他才成为南宋中兴诗人之首。

要定位陆游的诗歌特色,除了探讨其作品,还可从其对李、杜、苏、黄等前代作家作品的评价加以考察。陆游在创作上受到李白的影响毋庸置疑,但是他并不像北宋郭祥正那样,对李白抱着认同一切的态度,而是有所批判。他曾在《老学庵笔记》卷六中认为李白“识度甚浅,观其诗中,如‘中宵出饮三百杯,明朝归揖二千石’……之类,浅陋有索客之风。集中此等语至多,世俱以其词豪俊动人,故不深考耳。又如以布衣得一翰林供奉,此何足道,遂云‘当时笑我微贱者,却来请谒为交欢’,宜其终身坎壈也。”^②“识度甚浅”可以说是宋人对李白的普遍看法,他们对于李白式的张扬和喜怒形之于色也不甚认同。例如王直方就曾对秦观在得意与失意时表现出的意气之盛衰不以为然(《王直方诗话》),而陆游的诗歌表达中也可看出他与李白“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”的不同。绍兴二十八年(1158),一直受到秦桧压制、无

^① 李庆甲集评:《瀛奎律髓汇评》,第1607页。

^② 陆游:《陆游全集·老学庵笔记》,卷六,第40页。

法出仕的陆游终于获得机会,去福建担任宁德县主簿,途中写下《泛瑞安江风涛贴然》:“俯仰两青空,舟行明镜中。蓬莱定不远,正要一帆风。”在明净的江天中,蓬莱似乎也并非遥不可及,只要“一帆风”便可到达。显然,“蓬莱”不仅指作者所去的目的地,还有着象喻的意味,但作者点到即止,只是以澄澈的境界衬托出愉悦而从容淡定的心境。

但这并不意味着陆游如同大多数宋人那样,时时充满理性的冷静。事实上,不同于欧阳修改“逸老”之号为“达老”所体现的自我克制,陆游则公然自号为“放翁”,已可看出他有挣脱宋人理性的狂放一面,这狂放与当时特定的时代环境有关,更与陆游自身的个性气质有关。陆游本是一个感情浓挚之人,这一特点鲜明地体现在他的创作当中。如同样表现家国变迁之感,元稹说:“白头宫女在,闲坐说玄宗。”(《过华清宫》)韩愈说:“宫前遗老来相问,今是开元几世孙?”(《过连昌宫》)陆游则曰:“舍北老人同甲子,相逢挥泪说高皇。”(《庚申元日口号》)又如同样表现悲悯情怀,张耒诗曰:“江民旱累岁,流冗东就食。蚍蝗食陈蔡,千里无草色。客来谈世事,亹亹语千百。客去深闭门,颓然无我责。”(《十月七日晨起》)陆游则曰:“身为野老已无责,路有流民终动心。”不管是“挥泪”,还是“动心”,这种浓郁的情感表达都来源于陆游的个性特征,而他的狂放同样与此有关。有趣的是,当他寻找相同气质的先贤同道时,没有认同看似比较接近的李白,而是将目光投向了杜甫。其《读杜诗》曰:“城南杜五少不羁,意轻造物呼作儿。一门酣法到孙子,熟视严武名挺之。”被宋人尊为典范的杜甫,其经典的形象是“一饭未尝忘君”的贫病瘦削之状,而在陆游笔下,杜甫是有着与生俱来的狂放之气的。陆游认同宋人所推崇的杜甫的忧国忧民,但他对杜甫“不羁”的强调,正体现了一种独特的接受角度,这一方面体现在他的创作特色中,另一方面也说明他有着推尊杜甫为典范的宋人的普遍特点。

更值得关注的是陆游对于苏、黄的态度,而这要从陆游与吕本中“活法”论的关系说起。如前所述,陆游在庆元二年(1196)所作《吕居仁集序》中高度赞扬了吕本中的诗歌成就,并因曾几称其诗渊源于吕氏而对后者心向往之。但是有人又指出陆游曾在《答郑虞任检法见赠》中说:“文章要须到屈宋,万仞青霄下鸾凤。区区圆美非绝伦,弹丸之评方误人。”这

似乎印证了陆游诗歌的自成一家在于超出江西藩篱。诚然,陆游之成中兴诗人在于他并非江西后学,但这并不意味着他对吕本中“活法”论的否定。关于“弹丸误人”之说,刘克庄已有辨析。他指出:“近时学者往往误认弹丸之论喻而趣趋于易,故放翁诗云:‘弹丸之论方误人。’……欲知紫微诗者,以均父集序观之,则知‘弹丸’之语,非主于易。”^①正如欧阳修对西昆体的批评主要针对后学者之弊,陆游所表达的也主要是对误认弹丸之说为“主于易”者的不满。尽管在创作实践中,陆游诗亦不免有熟滑之弊,但其佳妙之作所体现的正是他努力追求的诗学精神。事实上,陆游与江西诗派有着种种联系是不可否认的,而这种联系的最大特征恰恰在于他认同并实践了吕本中的“活法”论。

陆游《夜吟》诗曰:“六十余年妄学诗,工夫深处独心知。夜来一笑寒灯下,始是金丹换骨时。”所谓“金丹换骨”,显然来自于黄庭坚著名的“灵丹一粒,点铁成金”以及“夺胎换骨”之说。在陆游的言论中,还有不少这类来自于江西诗派的话头,如《题庐陵萧彦毓秀才诗卷后》:“法不孤生自古同,痴人乃欲镂虚空。君诗妙处吾能识,正在山程水驿中。”前两句便是对黄庭坚、徐俯言论的转述,借禅宗的话头说明诗思要从生活阅历和客观实境中来,不能凭空虚构,后两句也正是强调要从自然汲取诗材之意。事实上,苏轼、黄庭坚都有过类似的观点:“阅世走人间,观身卧云岭”(苏轼《送参寥师》)^②,“文章惟不构空强作,诗遇境而生,便自工耳”(黄庭坚《论作诗文》)^③,陆游之论正是对苏、黄诗学精神的继承。可见,陆游直到晚年所坚持的主张仍与黄庭坚和江西诗派一脉相承,但他并非如江西后学一样喜言死板的诗法、句法,而是强调苏、黄诗学精神相通的一面,这也正是引苏济黄的吕本中活法论的要义所在。陆游对苏轼诗下过不少细心揣摩的工夫。他曾与范成大探讨苏轼诗,指出苏诗用字之严整、用事之精切以及语工意深之处^④;又多次品评苏轼之诗,

① 刘克庄著,王蓉贵等点校:《后村先生大文集》,卷九十五,第2463页。

② 苏轼著,冯应榴注:《苏轼集合注》,第864页。

③ 《山谷诗集注》,第332页。

④ 陆游:《施司谏注东坡诗序》,卷十五,《渭南文集》,《四部丛刊》,第86页。

称扬其诗富有气格、超然不同^①。可以看出,陆游对于用字对偶、使事用典以及“意”、“格”的强调,仍然综合了苏、黄二人的诗学精神。

赵翼评价陆游诗曰:“才气豪健,议论开辟,……意在笔先,力透纸背。有丽语而无险语,有艳词而无淫词。看似华藻,实则雅洁;看似奔放,实则谨严。”^②“华藻”与“雅洁”、“奔放”与“谨严”,这看似矛盾的两组评语,正体现了陆游融会苏、黄诗学精神而形成的独特风貌。从学于陆游的戴复古则在《读放翁先生剑南诗草》中说:“人妙文章本平淡,等闲言语变瑰奇”;又有《论诗十绝》曰:“曾向吟边问古人,诗家气象贵雄浑。雕镂太过伤于巧,朴拙惟宜怕近村。”^③在这些议论中,可看出陆游所主张并努力实践的诗歌风格,有“雄浑”,也有“平淡”,这些看似截然不同的诗风,显示的是陆游丰富多样的创作风貌的不同侧面,它们既体现了陆游对元祐诗学精神的继承,也体现着陆游雄阔的诗才和自成一家的创造力。正因如此,尽管陆游诗歌的特色没有杨万里的“诚斋体”那么鲜明,其总体诗歌成就却不逊色于南宋任何一位诗人。

第三节 杨万里、范成大的爱国诗篇

如果说陆游的爱国诗篇是激昂的黄钟大吕,杨万里、范成大的爱国歌咏则是低回深沉的伴奏,悠远而触动人心。不同的表现形式或诗歌数量的多少都与爱国情感的强烈与否无关,而和诗人的经历、对时局的认识有关,同时也体现出诗人的不同性情气质。

一、感时忧国

韩侂胄专权期间,为了网罗天下名士,曾经筑南园而希望杨万里为之作

① 据陆游《老学庵笔记》:“东坡在黄州时,作《西捷》诗曰:‘汉家将军一丈佛,诏赐天闲八尺龙。露布朝驰玉关塞,捷烽夜到甘泉宫。似闻指麾筑上郡,已觉谈笑无西戎。放臣不见天颜喜,但觉草木皆春容。’一丈佛者,王中正也。以此诗为非东坡作耶,气格如此,孰能辨之?以为果东坡作耶,此老岂誉王中正者,盖刺之也。以《三百篇》言之,‘君子偕老’是矣。”(卷九)“唐王建《牡丹》诗云:‘可怜零落蕊,收取作香烧。’虽工而格卑。东坡用其意云:‘未忍污泥沙,牛酥煎落蕊。’超然不同矣。”(卷十)

② 赵翼:《瓠北诗话》,卷六,郭绍虞:《清诗话续编》,第1222页。

③ 傅璇琮等:《全宋诗》,第54册,第33453页。

记,杨氏严辞以拒;后听说韩侂胄将要用兵,杨万里恸哭失声,愤笔书曰:“韩侂胄奸臣,专权无上,动兵残民,谋危社稷。吾头颅如许,报国无路,惟有孤愤!”^①与之相反,陆游为韩侂胄作《南园记》,并对其用兵之举表示支持。史家为此将杨、陆二人对举,认为陆游晚年攀附权贵,名节有亏,而杨万里则是“脊梁如铁”的刚直之臣。事实上,陆游之失不在其品性,而在于他有满腔的爱国热忱和浓郁的诗人气质,未能认清时局而天真地将收复之梦寄托于权臣韩侂胄之上;但是从诗歌创作来说,恰恰是他的激情与热忱,文学史上才有了伟大的爱国诗人陆游。与之相比,杨万里和范成大久在朝堂,又曾分别担任接伴使和使金之臣,对于时局有更清醒和理性的认识,体现在诗歌创作上,更多的不是激昂的北伐之声,而是深沉的故国之思、沦丧之悲和对于朝廷偏安一隅、不思进取的忧虑。

杨万里与范成大都没有陆游亲自从军前线的经历,但他们都曾经到达宋金边境,对于过去曾是北宋腹地领土的大好河山如今沦为两国分界,一再地表达了内心的悲慨之情。例如他们的淮河之咏。范成大《白鹭亭》诗曰:“倦游客舍不胜闲,日日清江见倚阑。少待西风吹雨过,更从二水看淮山。”^②从表面看来,似乎只是诗人的羁旅闲情,王安石有“清江无限好,白鸟不胜闲”(《江亭晚眺》),李白则有“二水中分白鹭洲”(《登金陵凤凰台》),范成大的“清江”、“二水”之句似乎正是表达了与前辈诗人一样的见山河胜景而心旷神怡之情,然而身处残山剩水的南宋,隔淮水而远眺,范成大却是以乐景写哀情,暗含着感时忧国的无限哀伤之意。同样的情感在杨万里《雨作抵暮复晴五首》其一中也有表达:“栖鹄无阴庇湿衣,行人仄伞避斜丝。船兵归后轿兵去,独立淮河暮雨时。”当作者完成了迎送金国使臣的任务后,是一种怎样的心情呢?诗歌全然没有涉及,只以暮色细雨中独立于淮河之畔的形象结束全篇,而这已将作者之意蕴含其间。正如“清墩溪畔龙钟客,独立东风看牡丹”(《牡丹》)的陈与义,是借异乡看牡丹表达伤悼故国之意,在萧瑟的暮景中独自看淮河的杨万里,同样也是借淮河表达中原沦陷、收复无望的伤感。这在

① 脱脱等:《宋史》,卷四三三,《儒林传》,第12871页。

② 范成大著,富寿荪点校:《范石湖集》,上海古籍出版社,2006年版。下引范成大诗皆本此版本,不另注。

《题盱眙军东南第一山》中表达得更为明确：“万里中原青未了，半篙淮水碧无情。登临不觉风烟暮，肠断渔灯隔岸明。”延绵不绝的青色一直延伸向北方，然而无情的淮水却将之一分为二，诗人在暮色中登临远眺，只是徒然地见到隔岸闪烁的渔灯，那是沦陷在敌国的百姓。

同样寄托诗人伤感之情的还有与淮河相关的南北之方位以及飞越南北的鸥鹭。如《初入淮河四绝句》：“何必桑干方是远，中流以北即天涯”，“长淮咫尺分南北，泪湿秋风欲怨谁。”都表达了淮河分隔南北、中原故土咫尺天涯的伤感之情。作者对南北之隔如此敏感，以致于在他看来连荻花的开向南梢与月桂树的北茂南缺都别有深意：“可是北风寒入骨，荻花争作向南梢。”（《豫章江皋二绝句》）“吴刚玉斧何曾巧，斫尽南枝放北枝。”（《九月十五夜月细看桂枝北茂南缺未经古人拈出纪以二绝句》）眼中所见莫不为心中所念，作者的一片爱国热忱与看到一点秋风、两行大雁都会忧念国事的陆游并无二致，所不同的是陆游每每随之兴起渡河之念而发出激昂之声，杨万里则将家国之痛深埋心底，或常常寄托在可自由飞翔于南北的鸥鹭身上：“两岸舟船各背驰，波痕交涉亦难为。只余鸥鹭无拘管，北去南来自在飞。”（《初入淮河四绝句》）“一鹭南飞道偶然，忽然百百复千千。江淮总属天家管，不肯营巢向北边。”（《江天暮景有叹》）鸥鹭的“自在飞”衬托着淮河两岸百姓分属两国、不得不形同陌路的无奈，如果说这还是真实景况的再现的话，作者在百千鹭鸟的南飞身上看到其心向南宋，则无疑是作者自己的一片“痴心”的体现了。

杨万里对山河的沦丧自然是痛心疾首，但他绝不轻言北伐，而是冷静地看到时机远未成熟的惨淡现实，这使他少了几分陆游的激情，而更多了理性的批判。如《过扬子江》：“天将天堑护吴天，不数穀函百二关。万里银河泻琼海，一双玉塔表金山。旌旗隔岸淮南近，鼓角吹霜塞北闲。多谢江神风色好，沧波千顷片时间。”诗歌气象宏阔，似乎是得意于长江天险的牢不可破，然而作者的言外之意恰恰相反。“淮南”、“塞北”之对含蓄而别有深意：这两个在汉唐故地南北相隔万里的所指，此处却只有一水之隔，即分指宋、金两国边境之地。敌国的危险近在咫尺，最后两句也就颠覆了长江的天险之意，表达的其实是对于国防的深切忧虑。又如《舟过扬子桥远望》：“此日淮堧号北边，旧时南服纪淮堧！平芜尽处浑无壁，远树梢头便是天。今古战场谁胜负、华夷

险要岂山川？六朝未可轻嘲谤，王、谢诸贤不偶然。”作者尖锐地指出，淮河一带当今之世已称北边，而在过去可是南方远地，南北之变，怎不令人心惊！更让人担忧的是边境线上全不设防，当局并不吸取历史上想凭借天险却总以失败告终的教训，如此下去，只怕连守住半壁江山的六朝也不如了。

范成大的《赏心亭再题》亦谈到天险与防御问题：“天险东南重，兵雄百二尊。拂云千雉绕，截水万崖奔。赤日吴波动，苍烟楚树昏。向无形胜地，何以控乾坤？”诗歌描写金陵（建康）为可以掌控乾坤的形胜之地，这与杨万里的天险不足恃的观点似乎矛盾，而其本意与杨氏一样，都是希望朝廷能够担负起防御的重责来。建康是南宋的北大门，在宋金对峙中具有极重要的战略地位，自宋高宗赵构定都临安后，不断有人强烈呼吁迁都建康，以起到更好的防御作用，如陆游《登赏心亭》诗便说到：“孤臣老抱忧时意，欲请迁都涕已流。”范成大此作亦表明了这一派积极备战者的意见。他的《望金陵行阙》体现了同样的态度：“圣代规模跨六朝，行宫台殿压金鳌。三山落日青鸾近，双阙清风紫凤高。石虎蹲江蟠王气，玉麟涌地镇神皋。太平不用千寻锁，静听西城打夜涛。”诗歌如同歌咏太平盛世的皇城气象的应制诗，将金陵描写得大气辉煌，而作者除了以此表示可定都金陵之外，还有更深层的用意：所谓“圣代规模跨六朝”，表面是称赞南宋胜于六朝，而将本朝与历史上著名的偏安王朝相比，本身已含微讽之意；更何况建都金陵、注意防备的六朝尚且难免灭亡的命运，一味退让求和、不思进取的本朝岂不前途堪忧！这一意思在最后两句再次得到呼应：作者化用刘禹锡的“千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头”（《西塞山怀古》）、“山围故国周遭在，潮打空城寂寞回”（《石头城》），在虎视眈眈的金国压迫下俯首称臣的南宋自然不是太平盛世，夜涛阵阵也并未带给人安宁之感，反而似乎时时在警示着六朝覆灭的教训。不同于杨万里的冷峻，也不同于陆游的激昂，范成大用华丽的语言婉曲地表达了对于时局的批评，形式与内容的悖反所形成的张力，给人留下深刻印象。

虽然杨万里的忧国之思常常以冷峻或含蓄的形式表现出来，然而其孤愤之情积蓄日久，有时也会如火山般喷发出来，如《雪霁晓登金山》：“焦山东，金山西，金山排霄南斗齐。天将三江五湖水，并作一江字杨子；来从九天上，泻入九地底；遇狱狱立摧，逢石石立碎。乾坤气力聚此江，一波打来谁敢当？金

山一何强,上流独立江中央,一尘不随海风舞,一砾不随海潮去;四旁无蒂下无根,浮空跃出江心住。金宫银阙起峰头,槌鼓撞钟闻九州;诗人踏雪来清游,天风吹依上琼楼。不为浮玉饮玉舟,大江端的替人羞!金山端的替人愁!”诗歌主要的篇幅是描写扬子江的奔腾气势、金山的巍然屹立及金山寺的金壁辉煌,这样的美景自然令人神往,诗人却表示并无赏景饮酒的雅兴,反而借大江与金山激越地喊出差愧忧愁之意。诗歌于此戛然而止,那么,这与前面磅礴恢宏的描写似不相称的作者的“羞”与“愁”到底来自何处?据陆游《入蜀记》卷一载:“山绝顶有吞海亭,取气吞巨海之意,登望尤胜,每北使来聘,例延至此亭烹茶。”作者此时正作为金国贺正旦使的接伴使,陪同游览金山胜景,他的《过扬子江》诗说:“携瓶自汲江心水,要试煎茶第一功”,自嘲烹茶接待金使,现在也算第一等功勋了。不得不对敌国使臣笑脸相迎,这正是作者“羞”与“愁”的第一层含义。另一层含义同样与宋金关系有关。建炎、绍兴中金兵南侵时,金山一带是最险急的两军必争之地,由于韩世忠、虞允文等率将士奋勇抵抗,金兵败退,而当时南宋臣僚竟认为是水神保佑之功,请求加封,作者的“羞”与“愁”正是针对这种不思图强、而依赖水神或天险的思想而发。可见,单从表面意思来看,诗歌最后两句的情绪陡转似乎与前面颇不连贯,而且让人无从捉摸,但了解了作者写作此诗的背景和深意,则可体会到作者的情绪并未发生转移,在那国弱民危的时代,祖国壮美的大好河山给予作者的并不是愉悦的自豪之感,反而使他的愤激之情亦如江水一泻千里的气势,不断积累而终至爆发,最后不可遏止地喊出“大江端的替人羞,金山端的替人愁”这样的激昂之声。

二、使金组诗

乾道六年(1170),范成大奉命出使金国,自渡淮至燕,写下七绝组诗七十二首。自靖康之难后,使金之臣不在少数,他们也往往因此留下一些诗篇,但是像范成大这样以统一的形式全面写下使金途中的所见所感,并体现出高度艺术成就的,则为绝无仅有,这组使金诗也因此在南宋爱国歌咏中有着独特的意义和价值。

在南渡诗人的创作中,对于故国繁华的追忆成为他们悲悼家国变迁的重

要内容,并为此后无缘再亲见京洛繁盛的南宋诗人留下了无限美好的印象,于是当范成大因使金之故得以重回京洛旧地时,想象中的盛世辉煌与眼前惨淡荒芜的景象便成为极强烈的对照。如《汴河》:“指顾枯河五十年,龙舟早晚定疏川?还京却要东南运,酸枣棠梨莫蓊然。”题下自注曰:“汴自泗州以北皆涸,草木生之;土人云:本朝恢复驾回,即河须复开。”汴河就像一面镜子,它的疏与涸映照着汴京乃至整个宋王朝的兴衰荣辱。作为贯穿京城的生命线,汴河在北宋时期是极为繁忙的漕运大河。据《宋史·河渠志》:“汴水横亘中国,首承大河,漕引江湖,利尽南海,半天下之财赋,并山泽之百货,悉由此路而进。”^①北宋著名文人周邦彦则以华丽的赋体铺陈描写了汴水之繁盛:“惟彼汴水,贯城为渠,并洛而趋……其流舒舒,经炎凉而靡涸。于是自淮而南,邦国之所仰,百姓之所输,金谷财帛,岁时常调,舳舻相衔,千里不绝。越舸吴艚,官艘贾舶,闽讴楚语,风帆雨楫,联翩方载,钲鼓铿锵,人安以舒,国赋应节。”(《汴都赋》)更为直观的自然还有著名画家张择端的《清明上河图》,激流中高大的货船、穿梭的小舟、繁忙的船夫,无不展示着当年汴河的辉煌。所以当从典籍和先辈口中早已熟知这些历史的范成大看到草木丛生的枯河时,他的震惊与感慨自是可想而知;不过作者并没有将关注点停留于此,而是转向了汴河未来的命运——这未来自然是与整个国家的未来息息相关的:朝廷一定会打回汴京,重新疏通河道的吧?作者深知收复之艰难,所以用了一个不那么肯定的语辞:“早晚”,然而他又愿与等待驾回开河的土人一起存着希望,所以奉劝“酸枣棠梨莫蓊然”,是说那些荆棘草木不要肆无忌惮地生长,其中或许也暗含着作者对人事的讥刺,表达他抗金的决心。

《宜春苑》则更直接地表达了作者的黍离之悲:“狐豕獾蹊满路隅,行人犹作御园呼。连昌尚有花临砌,肠断宜春寸草无。”宜春苑是北宋时期的东御园,为东京著名的四园苑之一,由于池沼美丽,花卉齐全,宋初为宴进士之所,后来宋廷又常在此设宴。杨侃《皇畿赋》云:“其东则有汴水之阳,宜春之苑,向日而亭台最丽,迎郊而气候先暖,莺啭何早,花开不晚。”^②宋祁也在诗中描

① 脱脱等:《宋史》,卷九十三,《河渠志》,第2322页。

② 吕祖谦:《宋文鉴》,中华书局,1992年版,第19页。

绘宜春苑的盎然春色：“宜春苑里报春回，宝胜缯花百种催。瑞羽关关迁木早，神鱼泼泼上冰来。”（《春帖子词》）而这曾经美丽繁华的所在，如今却是喜欢在荒墟坟墓间安身的狐獾栖息的场所，它的颓芜破败已可想而知。作者又以同样遭受兵乱的唐代连昌宫作比，“上皇偏爱临砌花，依然御榻临堦斜”（元稹《连昌宫词》）^①，虽然也是颓垣断壁，但毕竟还有带着一丝生气的鲜花在开放，而宜春苑却是寸草不生的一片死气沉沉，作者之悲，自然更盛于元稹。范成大《市街》则写到京城内坊市荒索的景象：“梳行讹杂马行残，药市萧骚土市寒。惆怅软红佳丽地，黄沙如雨扑征鞍！”曾经规划整齐而且热闹非凡的各种坊市，如今都是一片萧条。范成大使北笔记《揽辔录》对此亦有记载：“旧京自城破后，创痍不复。炀王亮徙居燕山，始以为南都。独崇饰宫阙，比旧加壮丽，民间荒残自若。新城内大抵皆墟，至有犁为田处。旧城内粗布有市肆，皆苟活而已。”^②相比客观记录的笔记，诗歌的感染人心之处在于不仅对人与事的描写更为形象，而且带有强烈的感情色彩。后两句以“软红佳丽地”与“黄沙如雨”的鲜明对照，写出昔日之繁华绮丽与今日之荒残萧索；或许他还联想到苏轼诗所本“西湖风月，不如东华软红香土”之语^③，以此暗含临安与汴京之对照，从旧都的残败想到今日新都未可知的命运，其“惆怅”就更别有深意了。

旧京残破至此，生活在金人铁蹄下的百姓的命运也就可想而知了，这在《揽辔录》完颜亮独崇饰宫阙而任由民间一片荒残的记载中已可见端倪，范成大又有诗歌直接加以表现，如《清远店》：“女僮流汗逐毡骍，云在淮乡有父兄。屠婢杀奴官不问，大书黥面罚犹轻。”题下有自注曰：“定兴县中客邸前，有婢两颊刺‘逃走’二字，云是主家私自黥涅，虽杀之不禁。”自注交代诗歌创作背景，包括地点、人物、事情原委，使诗歌内容显得切实可信，说明并非作者随意杜撰或想象，而是以典型个案的形式真实反映了金人统治下的百姓的悲惨生活。另一首《州桥》同样以沦陷区人民为表现对象：“州桥南北是天街，父老年年等驾回。忍泪失声询使者：几时真有六军来？”描写中原父老殷切盼望王师

① 《元稹集》，中华书局，1983年版，第270页。

② 《范成大笔记六种》，中华书局，2002年版，第12页。

③ 苏轼：《和钱穆父、蒋颖叔从驾景灵宫》：“半白不嗟垂领发，软红犹恋属车尘”，自注云：“前辈戏语有‘西湖风月，不如东华软红香土’。”东华，此指汴京。

收复失地的思想情感,然而诗歌表达这一情感的细节:含泪询问使臣六军何时北上,却遭到了研究者的质疑,认为金人统治如此酷烈,使臣又有金国接伴使常伴左右,百姓不可能对使臣发出这种大胆的问询。事实上,这涉及到艺术性与真实性的问题。在诗歌自注和《揽辔录》中,都并没有关于诗歌本事的记载,说明在真实性上,父老问六军事确实不及女奴被黥面事,但作者也并非凭空捏造,而同样是以他的所见所闻为基础的。据《揽辔录》,作者过相州时,“遗黎往往垂涕嗟嘖,指使人曰:‘此中华佛国人也。’”他又有《相州》诗:“秃巾髻髻老扶车,茹痛含辛说乱华。赖有乡人聊刷耻,魏公元是鲁东家。”魏公指的是北宋以抗辽著称的名臣韩琦,父老对韩琦的怀念,显然并不仅仅出于乡贤的感情而有着不满外族统治的特殊含义。《日抄·揽辔录》又记载,“至宿州,途有数父老,见使车潸然。”“至邯郸县。邯郸人健武,逆亮死时,遮道杀其归卒,以待王师。”沦陷区百姓对使臣的情感显然传达着渴盼王师北上之意,邯郸人更以行动表明了他们“以待王师”的心情,正是在这些事实的基础之上,作者提炼和浓缩了他的所见所闻,以更具典型性的场景——汴京父老在州桥问询六军几时到来,深刻表达了沦陷区人民的痛苦和期盼。也正由于具有艺术的真实,《州桥》比《清远店》更为著名和打动人心,成为范成大的代表作之一。

范成大又多次在诗歌中写到遗黎父老对于故国的深切怀念,如跪拜使臣的老妪:“连衽成帷迓汉官,翠楼沽酒满城欢。白头翁媪相扶拜,垂老从今几度看!”(《翠楼》),又如在“虏乐悉变中华”的沦陷区仍然跳着中原旧舞的京师老乐工:“紫袖当棚雪鬓凋,曾随广乐奏云韶。老来未忍耆婆舞,犹倚黄钟袞六么。”(《真定舞》)这些与州桥附近“年年等驾回”的父老一样,都曾经历北宋的太平盛世,沦为遗民之后的巨大反差使他们不能忘怀故国,因此有了这些令作者感慨不已的举动。而同时,作者又亲眼看到沦陷之后成长起来的一代已逐渐对收复变得漠然的一面,例如人们习尚风俗的变化。《相国寺》诗曰:“倾檐缺吻护奎文,金碧浮图暗古尘。闻说今朝恰开寺:羊裘狼帽趁时新。”题下自注:“寺榜犹祐陵御书。寺中杂货皆胡俗所需而已。”大相国寺的庙市是京师货物交易的繁华所在,据《东京梦华录》,北宋时寺内交易的货物是珍禽异兽、簟席屏帟、书籍图画、土物香药等,而如今,遗迹尚存的徽宗的题

匾虽然还留着北宋承平时代的印记,寺中交易的货物却都体现着金人的习俗了。《揽辔录》的记载更说明这并非某地偶有之特色,而是淮河以北沦陷区的普遍特征:“大相国寺倾檐缺壁,非复旧观。民亦久习虏俗,态度嗜好与之俱化……自淮以北皆然,而京师尤甚。”文化的化育是比武力征服更为有效和根本的办法,金人占领中原近半个世纪之后,范成大所见到的景象便是,怀念故国的百姓还大有人在,然而他们多是亲历盛世的白头老人,而在沦陷区成长起来的一两代人已逐渐习惯了金人的生活方式,他们对于传说中的中华文明似乎已经漠然了。难道范成大只是要客观地表现这种变化吗?显然并非如此。其中当包含着深深的忧虑。杨万里在任接伴使时有《过瓜洲镇》诗:“夜愁风浪不成眠,晓渡清平却晏然。数棒金钲到江步,一樯霜日上淮船。佛狸马死无遗骨,阿亮台倾只野田。南北休兵三十载,桑畴麦垄正连天。”自“隆兴和议”签订以来,南宋朝廷安于现状,桑麦丰收似乎是一片农事兴旺的太平景象,然而作者的心情并不是喜悦而是充满担忧,因为像完颜亮这样的侵略者时不时要挑起战事,而南宋朝廷早把驱赶金人、收复中原的重任忘到了九霄云外。此后辛弃疾的“可堪回首,佛狸祠下,一片神鸦社鼓”(《永遇乐·京口北固亭怀古》)表达了相似的心情。范成大则是以他亲眼所见的沦陷区景象同样对南宋朝廷敲响了警钟。沦陷区百姓的习于虏俗自然不是他们之过,在异族统治下过着极为艰辛且不同于先人的生活方式绝非他们所愿,应当为此承担责任的正是将他们抛弃日久、不思收复的南宋朝廷。

在范成大的使金之路上,他的人文观照除了沦陷区百姓,另一个重要内容就是对相关历史人物的缅怀。使北路上名人遗迹甚多,范成大并非一一记于笔下,所关注的对象往往体现着他作为使臣的特定思想情感。如《雷万春墓》:“九陨元身不陨名,言言千载气如生。欲知忠信行蛮貊,过墓胡儿下马行。”雷万春是安史之乱中殉国的将领,他的忠信之气就连胡人也表示钦服。作者缅怀这样一位在与异族的战争中凛然不屈的虎将,显然有着鼓舞民族士气之意。同样怀念安史之乱中的守城勇将张巡、许远的《双庙》诗,则有着更多对当朝的反思之意:“平地孤城寇若林,两公犹解障妖侵。大梁襟带洪河险,谁遣神州陆地沉?”诗歌前两句表达对张巡、许远力守孤城的钦敬,后两句则笔锋一转,追问有着黄河天险的汴京乃至神州的大好河山,到底为何如此

轻易地陷于敌手。当范成大行经战国著名的使臣蔺相如墓前时,他的心情自然难以平复:“玉节经行虏障深,马头酹酒奠疏林。兹行璧重身如叶,天日应临慕蔺心!”(《蔺相如墓》)范成大此行出使金国,并非一般使臣的礼节性往来,除了递上索回河南陵寝地的正式国书,还身负更定受书礼这一风险极大的特殊使命,事实上他也确实因此而险遭金人杀戮,蔺相如以完璧归赵故事著称于史,作者所谓“璧重身如叶”,正是希望自己能够像蔺相如那样不辱使命,同时也以其不惧身死的勇气而自励。这种不辞万死、誓不辱命的大无畏决心在《会同馆》一诗中表现得更加鲜明:“万里孤臣致命秋,此身何止一沤浮!提携汉节同生死,休问羝羊解乳不。”据题下自注:“授馆之明日,守吏微言有议留使人者”,作者在听到自己有可能被拘留敌国时,并没有畏惧退缩,而是以苏武牧羊故事表达了以身报国之志,其后范成大在金廷上的表现,证明了此诗正是他真实心声的表达,是朴素而感人至深的爱国佳篇。

范成大这组使金诗,在艺术表现与思想内涵上都独具特色。他采用七绝组诗的形式,这从诗歌史上来说,自然并非创举,例如唐代王昌龄有《从军行》七绝组诗,但他们各自使用的目的和效果都大不相同。王昌龄号称“七绝圣手”,擅长七绝体式的写作,故往往以这一形式联属成诗,再将同一主题的作品集为一组。范成大则因使金之故,将沿途所见所感形之于诗,而七绝正可谓是最恰当的表现形式:它的形制短小、自由,不求对仗,便于作者在途中随时写下感触最深的人、事、情,它们都以一诗纪一事的形式独立成篇,而集结起来,便成为以时、空线索为内在理路的规模宏大的组诗,全面表达出作者在使金路上的复杂的思想情感,这在南宋爱国诗乃至整个诗史上都是颇为独特的。至于这组使金诗的思想内涵,毋庸置疑是以爱国为基调,而其特别之处在于,作者以使臣的身份得以深入沦陷区,获得了与陆游、杨万里等一生未曾踏足敌占区的爱国诗人不同的题材内容和表现角度。其后许及之于绍熙年间使金有七绝组诗,仿范成大诗而作,但无论是思想内涵还是艺术表现力,都已不及范成大。诗为心声,许及之曾因谄事韩侂胄而为清议所非,没有真正深沉的忧国之思,又怎能写出真正触动人心的爱国诗篇?

开禧元年(1205),杨万里作《夜读诗卷》:“幽屏元无恨,清愁不自任。两窗两横卷,一读一沾襟。只有三更月,知予万古心。病来谢杯杓,吟罢重长

吟。”此时杨万里病情日趋严重,距逝世已不足一年,在他深知来日无多之时,展卷而读,为何泪湿衣襟?他的一片不能被人所理解的“万古心”又到底所指为何?众所周知,杨万里一生作诗数千首,仅存世就有四千多首,但他的诗歌大多以自然为题材,风格活泼、幽默,相对而言直接抒发爱国之情的作品则不多,今人的文学史谈及此点时多认为这是杨诗之不足,而这种批评大约在杨万里当世即已存在,杨万里如果只是对自己的新体诗备加珍爱,当不致于有“一读一沾襟”的悲慨,更不会有世人不知自己“万古心”的叹息,因为他的新体诗在当时已备受好评。以杨万里一生立身行事来看,他所念念不忘的,与陆游一样,在于中兴与收复,只不过这种思想情感在其诗歌中往往表达得比较理性、冷峻甚至含蓄,不如陆游那样激切而一目了然,但这并不能掩盖杨万里一片忧思国事的万古之心。同样,以田园诗著称于诗史的范成大,爱国诗的创作声名似乎也比不上陆游,数量上更是远远不及,但杨万里与范成大都以他们一生忧念国事的品性节操为人称道,并以形之于诗的、质朴而深刻的创作,成为南宋时期除陆游诗歌之外另一类型的爱国歌咏。

第四节 道学一脉与“诚斋体”

杨万里在立身行事上“脊梁如铁心如石,不曾屈膝不皱眉”(葛天明《寄杨诚斋》),而他所创立的诚斋体诗风则以风趣、幽默、活泼为特色,“文如其人”的标准在他身上似乎完全不适合,原因何在?有研究者认为杨万里是“秉刚直而幽默之性气,以道德至上之志,挟相反相成之理,出入于理学与文学之间”^①。这一观点既谈到杨万里性情的多侧面特征对其诗歌创作的影响,更指出了一个根本性的原因,即诚斋体的形成与理学的关系^②。

一、以学人而入诗派

杨万里以诗知名于世,但他同时也是理学造诣很深、“以学人而入诗派”

① 韩经太:《理学文化与文学思潮》,中华书局,1997年版,第111页。

② 可参张鸣:《诚斋体与理学》,《文学遗产》,1987年第3期。

(全祖望《宝瓢集序》)者,《宋元学案》将其归入《赵张诸儒学案》和《武夷学案》。他作有《诚斋易传》、《心学论》、《杨子庸言》等理学著作,其中《诚斋易传》影响尤大,在宋代就与《程子易传》合刻并行,称《程杨易传》。杨万里又曾师事一些理学名家如胡铨、张浚、刘廷直、王庭珪等,拜见过张九成,并与张栻、朱熹、林光朝等讲学论道,过往甚密。如张浚、张栻父子都对杨万里的理学乃至诗歌创作影响很大。张浚以“正心诚意”之学勉励杨万里,杨氏之号“诚斋”即从此而来;张栻对杨万里的影响则更为直接。张栻之学出自胡宏,为湖湘学派的代表,虽然在本源上与朱熹都是二程传人,但朱熹主要承接程颐性理之学,胡宏、张栻一脉则有较明显的程颢之学的痕迹,即强调“心”的超越性力量。张栻最后并没有发展成陆九渊式的心学,但重视“心”之超越功能,对于杨万里在文学创作上跳出前人束缚、自写本心、形成活泼自由的诗风并一直影响到明清“性灵派”,当有启发作用。另外,张栻治学反对“只靠言语上苦思”、“只靠言语上求解”,主张“平心易气,优游玩味”,“涵泳其间”,求圣人之道于“言意之表”(《南轩文集》卷十九)。《送杨廷秀》诗说:“昔人忘言处,可到不可会。还须心眼清,未许一理盖。辞章特其余,君已得其最。当知邹鲁传,有在文字外。”告诫杨万里要领会圣人之意于语言文字之外。后来杨万里在《习斋论语讲义序》中说:“读书必知味外之味,不知味外之味而曰‘我能读书者’,否也。”其《庸言》又批评汉儒注经的句读之学:“说字无字外之句,说句无句外之意,说意无意外之味。故说经弥亲,去经弥疏。”正是受到了张栻的影响。

又据载:“杨诚斋初欲习宏词科,南轩曰:‘此何足习,盍相与趋圣门德行科乎?’诚斋大悟,不复习,作《千虑策》,论词科可罢。”^①张栻对辞章的轻视不难看出是理学家重道轻文的一贯态度的体现,而杨万里身兼学人与文人,他对张栻的认同是否意味着废去辞采、从此作理学家之文呢?并非如此。他所获得的启示是从雕章琢句的辞采的追求中摆脱出来,以“道”的涵养作为底蕴,寻求一种襟怀朗澈的透脱境界。杨万里在《题唐德明建一斋》诗中说:“平生刺头钻故纸,晚知此道无多子。从渠散漫汉牛书,笑倚江枫弄江水。”最后

^① 罗大经:《鹤林玉露》,卷十三,第111页。

两句正是朱熹“书册埋头何日了，不如抛却去寻春”之意，体现的是读书学道不再沾滞于言意、而能真正有得于心的一种境界。杨万里著名的诗歌《闲居初夏午睡起二绝句》（其一）之所以广受好评，也正在于它写出了作者胸襟的透脱。诗曰：“梅子留酸软齿牙，芭蕉分绿与窗纱。日长睡起无情思，闲看儿童捉柳花。”据周密《浩然斋雅谈》卷中：“诚斋亦自语人曰：‘工夫只在一捉字上。’”称杨万里得意于字句的精彩。诚然，“捉”字很是传神，但也并非诚斋首创。据《爱日斋丛钞》云：“‘谁能更学孩童戏，寻逐春风捉柳花’，乐天放柳枝答刘梦得诗也。诚斋杨氏乃有‘日长睡起无情思，闲看儿童捉柳花’之句，得非默阅世变，中有感伤，此静中见动意。”^①以杨万里对白居易、刘禹锡的喜爱，当不可能不知这一出处，所以这首诗的成功之处并不在于他又像乐天那样表现孩童的天真，而诚如叶真所言有“默阅世变”之意。所谓“默阅世变”，在理学家来说也就是于静观宇宙天地运化中涵咏悟道。程颢的《偶成》诗便更明白地昭示了这一点：“云淡风轻近午天，傍花随柳过前川。时人不识余心乐，将谓偷闲学少年。”同样是在观花赏景，作者却说并非“偷闲学少年”，而是别有所“乐”，言外之意即在于所“乐”者“道”也。杨万里之诗同样在“闲看”中体现着静观悟道之意，所不同的是程颢终为体现求“道”之意的理学家之诗，杨万里则把这一层意思隐藏在极具文学色彩的表达之后，既体现着理学家的底蕴、襟怀，又无丝毫理学家的枯燥酸腐之气。

张栻又主张从日用平易处求道，《送张深道》诗说：“至理无辙迹，妙在日用中。”杨万里也接受了这一方法，在《跋淳溪汪立义大学致知图》诗中说：“此事元无深与浅，著衣吃饭送光阴。”从日常生活中用心体会，以达到格物致知的目的。不仅参究道学是如此，后来诚斋体诗比较重视写身边细小事物和日常生活感受，诗风趋向平易自然，也与此不无关系。

杨万里曾有《雨霁幽兴寄张钦夫》：“大官有重荷，丰廩无薄忧。草茹我岂腴？饱亦与彼侔。积雨久自霁，曙光清以幽。欣然出荆扉，不出旬已周。初意欲看竹，信步偶临流。北惊失故岸，东见生新洲。怀哉古与今，与此岂不犹？归来翻不乐，隐几到昔游。平生忘年友，草草相应酬。暂梦不多款，唤人

^① 叶真：《爱日斋丛超》，卷三，中华书局，2010年版，第55页。

苦鸣鸠。山林本无事，亦复扰扰休。”诗歌正可谓形象地展示了杨万里与张栻的关系：作者无论是写自己安贫乐道、欣然自得的怀抱，还是表现在观物中思索世事变迁、宇宙运化，以及整首作品清新自然的风格，都可看出张栻的影响；诗歌最后结束于作者对挚友的深切思念之中，余音袅袅，使人不断回味这一段文学与理学结缘的佳话。

二、活法论诗与“晚唐异味”

元欧阳玄《罗舜美诗序》称：“南渡后，杨廷秀为新体诗，学者亦宗之。”^①在严羽《沧浪诗话》中所列南宋以人而论的两家诗风仅有陈与义的“简斋体”和杨万里的“诚斋体”，而与陈与义一样，杨万里的诗歌也被称为是“新体诗”，不过诚斋之“新”自然与简斋之“新”不同，具有它的独特风貌。

一般认为，杨万里诗之所以能自成一家，在于他从江西诗派入而不从江西诗派出。杨万里曾作《跋徐恭仲省干近诗》：“传派传宗我替羞，作家各自一风流。黄陈篱下休安脚，陶谢行前更出头。”似乎不仅要抛却江西诗风，就连一切的诗歌传统也都可以弃之不理，而事实上，这更多地只是表明杨万里对自成一家的独立意识的强调，这种强调不惟他独有，可以说正是宋人一以贯之的传统。杨万里与江西诗风的关系，并非如他自己所说“始学江西诸君子”后又“辞谢江西诸君子”，以及将江西体诗尽皆焚毁，便能从此了无瓜葛、自创新体，甚至也不仅仅是钱锺书所说“江西派的习气也始终不曾除根，有机会就要发作”^②，而是在成熟的诚斋体的诗风当中，始终有着江西诗学精神的底蕴，只不过这种诗学精神，更多的是来自于对江西诗风有过改造的“活法”精神。

杨万里所撰《诚斋诗话》定稿于晚年，是其一生诗学思想的体现和总结，而其中随处可见江西诗派的深刻影响。例如杨万里喜欢谈论用典的出处；又喜欢探讨具体的诗法：“初学诗者，须学古人好语，或两字，或三字。”“要诵诗之多，择字之精，始乎摘用，久而自出肺腑，纵横出没，用亦可，不用亦可。”^③在谈到七言歌行时又说：“学诗者于李、杜、苏、黄诗中求此等类，诵读沉酣，深得

① 李修生：《全元文》，凤凰出版社，2004年版，第445页。

② 钱锺书：《宋诗选注》，人民文学出版社，1982年版，第177页。

③ 《杨万里诗文集》，江西人民出版社，2006年版，第1798页。

其意味,则落笔自绝矣。”其《书王右丞诗后》曰:“晚因子厚识渊明,早学苏州得右丞。忽梦少陵谈句法,劝参庾信谒阴铿。”讲求具体诗法自然不同于苏轼的“无法可依”而颇近于黄庭坚江西诗派的作法,但杨万里又显然不同于江西末流的死守诗法、不知变通,而是要求广泛学习前人诗歌,最后能达到“纵横出没”的自由境界,这就明显有了吕本中“活法”的特色。

这一点在《和李天麟二首》中表现得更为显著。诗曰:“学诗须透脱,信手自孤高。衣钵无千古,丘山只一毛。句中池有草,字外目俱蒿。可口端何似:霜螯略带糟。”(其一)“句法天难秘,工夫子但加。参时且柏树,悟罢岂桃花?”(其二)研究者常以杨万里提出的“透脱”二字指其脱离了江西藩篱,其实这除了体现杨万里因理学修养而来的胸次圆成、襟怀朗澈的境界,就具体诗歌创作而言更多的还是继承吕本中的“活法”精神。其二提到的“句法”、“工夫”、“参”、“悟”等都显然是吕本中“活法”观念的体现。“活法”的特色之一在于以禅喻诗,杨万里也一再说:“要知诗客参江西,政如禅客参曹溪。不到南华与修水,于何传法更传衣?”(《送分宁主簿罗宏材秩满入京》)“参透江西社,无灯眼亦明。”(《和周仲容春日》)用参禅历程比喻学诗过程,这正是绍兴诗坛的普遍特色,至于杨万里所谈到的要自得“句法”,须先下“工夫”,由“参”而“悟”,由“悟入”而达“透脱”,更是明显来自于吕本中的“活法”论。吕本中“活法”的重要核心是引苏入黄,一方面以苏轼的自由创作精神救江西末流雕章镂句之弊,另一方面重新整合和强调苏、黄所代表的元祐诗学精神,杨万里五十八岁时所作《江西宗派诗序》,正体现了综合苏、黄诗学精神之意。他把李、杜、苏、黄分为两家:李、苏和杜、黄,杜、黄是“有待”于成法、但又不受法的束缚的“圣于诗者”,李、苏是“无待”于法的“神于诗者”,杨万里对二者都给予了高度评价,并希望能把二者结合起来,“合神与圣”。显而易见,杨万里正是继承了吕本中的“活法”论。

但杨万里的观点又不仅限于此,还有他自己的补充。首先是对“自然”的强调:“句中池有草”,这与其师王庭珪数次化用“池塘生春草”之句可谓一脉相承,都体现着以自然纠雕镂之弊的意图,如果说这体现了杨万里对江西诗风的不满而要开辟新途的话,这种努力在绍兴诗坛已经开始了,杨万里只不过是进一步加以强调和发扬。他在诗中所说“字外目俱蒿”同样体现这一特

点。“目蒿”之语出自《庄子·骈拇》：“蒿目而忧世之患”^①，指出诗歌当寄寓作者关怀世事之心。

体现杨万里独特诗学追求的则是第三点补充：“可口端何似？霜螯略带糟。”他用一个形象的比喻，强调诗歌当有言外之“味”。以“味”论诗，自是中国古典诗学之重要传统，杨万里亦数次以此表达他的审美追求。如在《江西宗派诗序》中指出：“江西宗派诗者，诗江西也，人非皆江西也。人非皆江西而诗曰江西者何？系之也。系之者何？以味不以形也。”^②不过此处之“味”主要强调一种共同的诗学追求，而与他在《诚斋诗话》中所推崇的“诗已尽而味方永”有所不同，后者强调的是一种言意之外的悠远韵味，也就是他一再称赏的“晚唐异味”^③。杨万里对晚唐诗的褒扬，在一些研究者看来是反对江西诗风的必然归途，但事实上，正如同样称赏晚唐的王安石在创作上并没有真正复归唐风，杨万里更多的也是借此表明一种诗学追求。晚唐诗风向以李商隐、韩偓等人华丽幽艳的特色最具代表性，但这却并非杨万里所称道的，他强调的“晚唐异味”大体有两点：一是如陆龟蒙、罗隐、皮日休、杜荀鹤等人的关怀现实之作。同样推崇陆龟蒙的还有杨万里的同时代诗人姜夔，不过姜夔所称赏的是陆龟蒙萧散的风神和诗歌的蕴藉之味，故其创作也确实颇有晚唐诗的悠远韵味。而诚斋诗始终并不以远韵悠然为特色。杨万里强调的第二点“晚唐异味”则是如李商隐等人之诗有委婉蕴藉之美。李商隐以隐晦难解的无题诗著称于世，杨万里除了称道他字句上的工巧外，所欣赏的并不是这类晦涩不可解之作，而是“微婉显晦，尽而不污”的委婉深刻之作，如《诚斋诗话》所举“侍宴归来宫漏永，薛王沉醉寿王醒”^④，这与他在《唐李推官批沙集序》中所强调的“《国风》之遗音，江左之异曲”^⑤，都说明他的“晚唐异味”是与其作为理学家的儒家诗教理想结合在一起的。另一方面，从文学审美理想来说，杨万里所赞赏的委婉蕴藉是外在平淡而内里深隽。《诚斋诗话》推崇陶渊

① 郭庆藩：《庄子集释》，中华书局，1985年版，第319页。

② 《杨万里诗文集》，第1253页。

③ 杨万里《读笠泽丛书》：“笠泽诗名千载香，一回一读断人肠。晚唐异味同谁赏，近日诗人轻晚唐。”

④ 《杨万里诗文集》，第1254页。

⑤ 《杨万里诗文集》，第1275页。

明、柳宗元的“五言古诗，句雅淡而味深长”，与他在《习斋论语讲义序》中谈到的“所谓淡而不淡者”同出一旨，都体现出宋人对“平淡”审美精神的普遍追求，这一诗学追求在宋代始自梅尧臣，而杨万里对于“味”的追求也正与梅尧臣提倡的“含不尽之意见于言外”的诗学思想暗合，强调内容上的深层意蕴，可见杨万里对于“晚唐异味”的推崇，表面是为纠江西末流之弊而复归唐风，实际上却是对北宋庆历、元祐诗学精神的重新倡导，也正因如此，杨万里一方面以独具特色的诚斋体诗风自成一家，另一方面则始终是“宋调”的典型代表。

三、诚斋新风

杨万里绍兴三十二年(1162)所焚去的江西体旧作中，“露窠蛛恤纬，风语燕怀春”、“立岸风大壮，还舟灯小明”、“疏星煜煜沙贯月，绿云扰扰水舞苔”、“坐忘日月三杯酒，卧护江湖一钓船”之类的创作，确实有着明显摹仿黄、陈瘦硬风格的特色，但多是从表面的字句以形近之，并未得江西体之精髓，杨万里要想自创一家，摆脱这种表面的摹仿是必然之路；但这并不意味着杨万里的诗歌从此与江西体绝无关系，事实上，杨万里自成风格以后，我们仍能从其作品中感受到山谷体的特色，只不过杨万里已经脱略形似，将其融汇到诚斋体的整体风貌之中，既活泼自然，又有高格。

如杨万里《烛下和雪折梅》诗：“梅兄冲雪来相见，雪片满须仍满面；一生梅瘦今却肥，是雪是梅浑不辨。唤来灯下细看渠，不知真个有雪无？只见玉颜流汗珠，汗珠满面滴到须！”有研究者认为，梅虽是前人常写的题材，但多为女性化的比拟，杨万里却将梅比为男子，正可见其别出心裁之处。诚然，杨万里在诗中多次将梅呼为“梅兄”，如：“酒兵半已卧长瓶，更看梅兄巧尽情”（《昌英知县叔作岁赋瓶里梅花时坐上九人七首》），“翁欲还家即明发，更为梅兄留一月”（《郡治燕堂庭中梅花》），“道是梅兄不解琴，南枝风雪自成音”（《和张功父梅花十绝句》），“行从江北别梅兄，归到江南见竹君”（《过京口以南见竹林》），都一改以往梅花诗的女性化的柔婉，赋予梅雅洁的君子气质；不过这并非杨万里的首创，而显然是借鉴自黄庭坚。《诚斋诗话》曾谈到：“山谷《酴醾》云：‘露湿何郎试汤饼，日烘荀令炷炉香。’此以美丈夫比花也。山谷此诗出奇，古人所未有。”杨万里又有一首咏水仙诗，其中写道：“银台金盏谈

何俗，簪弟梅兄品未公。”（《省前见卖花担上有瑞香水仙兰花同一瓦斛者买置舟中各赋七字》）下句所指即黄庭坚咏水仙诗：“含香体素欲倾城，山簪是弟梅是兄。”（《王充道送水仙花五十枝，欣然会心，为之作咏》）杨万里从黄庭坚诗获得启示，进一步推动了梅在宋代被塑造成高雅君子形象的历程；而《烛下和雪折梅》诗又有着杨万里特有的谐趣，使“梅兄”这个有着美髯须的男子因为灯光的照射而遭遇了“汗珠满面”的狼狈，这样的梅的形象可谓独具一格。

杨万里不仅学黄庭坚的新奇构思并越加出奇，在句意的跌宕转折上也往往受益于山谷诗。如《夏夜追凉》：“夜热依然午热同，开门小立月明中。竹深树密虫鸣处，时有微凉不是风。”诗歌题材并不新鲜，写夏夜在竹深树密处因静谧而感受到的微微凉意，最为精彩和关键的是最后一句，后三字造成句意的跌宕，将因静生凉的意思简约地表达了出来。在一句之中体现主语的转换、意思的转折，这是山谷体常见的特色，不过杨万里并不学其语言的瘦硬、音节的拗折，而是将句意的跌宕隐藏在平易流畅的表达之中。又如《旱后郴寇又作》：“自怜秋蝶生不早，只与夜蛩声共悲；眼边未觉天地宽，身后更用文章为？去秋今夏旱相继，淮江未靖郴江沸。饿夫相语：‘死不愁，今年官免和余不？’”古体诗的写作相对来说比较随意，但作者既有意以八句的形式使其与律体有些相仿，又并不同于律体以中间两联对仗表达主要意思的写法，而以前四句和后四句形成似乎并无关系的两层意思：前四句写作者因悲秋而起文章无用之感慨，后四句则写百姓在天灾苛税的重压之下难以为继的生活，这种篇章结构上的明显转折同样可见山谷体的特色，但作者并非生硬摹仿，而是与山谷体一样善于将内里的脉络贯穿其中，诗歌前后意思其实都体现着作者的忧世之心：因为关怀现实而又无计可施，这才有了秋声悲鸣中的文章无用、功名虚幻的感慨，这感慨并非书斋文人的多愁善感，而是忧世者的感时伤民之叹。

《四库全书总目》曾将杨万里与陆游作比，认为“以诗品论，万里不及游之锻炼工细；以人品论，则万里侔乎远矣”，在二人的对比中称赞他“立朝多大节”^①，如前所述，这种对比与陆游为韩侂胄作《南园记》事有关，对陆游并不

① 永瑭等：《四库全书总目》，第1379页。

公平,但杨万里以气节操守获得众人一致赞誉则并非浪得虚名,《宋史》将其归入《儒林传》而非《文苑传》,不仅因其理学成就,也与他重视修身和立朝大节极有关系;这种品性操守不仅表现在他的爱国歌咏与忧民之作中,也表现在他对自我道德修为的砥砺与追求之中。而体现在诗歌中的这一特性同样可追溯到黄庭坚和江西诗派。黄庭坚虽然不属理学派,但有着与理学家颇多相通之处的儒学修为,又极重修身与内省,使诗歌也时时表现出完善品德的精神追求;杨万里的不同之处则在于他并不像黄庭坚那样总要把这种追求在作品中明白表达出来,而是更加委婉含蓄。如果从这样的角度来看杨万里《钓雪舟中霜夜望月》一类诗,就能感受到作者并非单纯咏物,而是有所寄寓。诗歌说:“溪边小立苦待月,月知人意偏迟出。归来闭户闷不看,忽然飞上千峰端!却登钓雪聊一望:冰轮正挂松梢上。诗人爱月爱中秋,有人问依依掉头。一年月色只腊里,雪汁揩磨霜水洗。八荒万里一青天,碧潭浮出白玉盘。更约梅花作渠伴,中秋不是欠此段?”咏月为诗中极常见的题材,不过不同于一般诗人喜咏中秋之月,杨万里明白表示自己别有所爱,他所爱的,是在隆冬腊月经过雪汁霜水洗磨之月。在作者的描述中,我们宛然可见八荒万里的青天之上,孤悬着碧潭浮出的白玉盘,天地之间,没有共看海上生明月的有情之人,也没有月照花林皆似霰的温婉景色,与清冷孤高的霜月为伴的,只有同样冷气逼人的寒梅。正如人们总是要在中秋之月上寄寓相思团圆之意,作者着意塑造的这远离人间烟火的清寒、孤傲、雅洁的境界中,在冷峭的梅花映衬下,冰魂玉魄的霜夜之月无疑寄托着作者对于高洁人品的追求。正如在万千欣赏牡丹的人中独爱莲花的周敦颐,杨万里的不爱中秋之月而独爱霜夜之月,也在于他有着对君子品性的不懈追求。

如前所论,杨万里有着融合苏、黄的自觉的诗学追求,而其要义在于引苏入黄。杨万里有《次东坡先生用六一先生雪诗,律令龟字二十韵,旧禁“玉、月、梨、梅、练、絮、白、舞、鹅、鹤”等字,新添“访戴、映雪、高卧、啮毡”之类,一切禁之》,从诗题即可看出,杨万里学习和继承了苏轼“禁体物诗”的写作,这类诗歌实验强调的是脱去流俗、自出新意,体现出从欧阳修到苏轼所大力推崇的北宋诗学精神的重要内涵,也体现着吕本中“活法”所引苏轼诗学精神的要义。杨万里还进一步学习了苏轼诗歌流畅的节奏、连贯的气势以及平易自

然的表达,他的不少作品便鲜明地体现出这一特色。如《峡中得风挂帆》:“楼船上水不寸步,两山惨惨愁将暮。一声霹雳天欲雨,隔江草树忽起舞。风从海南天外来,怒吹峡山山倒开。百夫绝叫椎大鼓,一夫飞上千尺桅。布帆挂了却袖手,坐看水上鹅毛走。”诗歌描写大风来时峡中惊心动魄的场景,作者利用步步押韵,使节奏如鼓点般密集,又韵随意转,张弛有度,将整个短暂而惊险的过程——从无风时的船行缓慢到大风忽至时的天地变色以及大风之中船夫的豪迈气概和矫健身手——表现得极为生动。描写自然景象的变幻莫测和宏伟气势,这正是苏轼之所长,如“游人脚底一声雷,满座顽云拨不开。天外黑风吹海立,浙东飞雨过江来”(《有美堂暴雨》),“黑云翻墨未遮山,白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散,望湖楼下水如天”(《六月二十七日望湖楼醉书五绝》其一);而杨万里对船夫的精彩描写,也让我们想起苏轼诗中在湍急江流中驾驶轻舟的水师:“长洪斗落生跳波,轻舟南下如投梭。水师绝叫鳧雁起,乱石一线争磋磨。”(《百步洪二首》其一)

杨万里不仅继承了苏轼诗的流畅节奏和连贯气势,更在抓住和表现转瞬即逝和不断变换的景象方面胜过苏轼一筹,从而形成自己独特的“活法”特色。如《雪晓舟中生火》:“乌银见火生绿雾,便当水沉一浓炷;却因断续更氤氲,散作霏微暖袍袴。须臾雾霁吐红光,炯如云表升扶桑;阳春和日曛满室,苍颜渥丹疑醉乡。忽然火冷雾亦灭,只见红炉堆白雪。窗外雪深三尺强,窗里雪深一寸香。”苏轼亦有相似题材的《夜烧松明火》诗:“岁暮风雨交,客舍凄薄寒。夜烧松明火,照室红龙鸾。快焰初煌煌,碧烟稍团团。幽人忽富贵,蕙帐芬椒兰。珠煤缀屋角,香脂流铜盘。坐看十八公,俯仰灰烬残。齐奴朝爨蜡,莱公夜长叹。海康无此物,烛尽更未阑。”同样描写了烧火之后红光满室、烟雾升腾到火冷灰残的过程,不同的是,东坡诗后半部转以人文之典寄寓自己遭贬时的心情,诚斋诗则并无寄托,只是仔细观察、多方描摹,从而将点火生烟、烟雾氤氲、炭火吐红、火冷雾灭的过程写得波澜迭起、兴味盎然。又如《夜宿东渚放歌》,更是将晚霞的快速变幻描写得如在目前:“天公要饱诗人眼,生愁秋山太枯淡。旋裁蜀锦展吴霞,低低抹在秋山半。须臾红锦作翠纱,机头织出暮归鸦。暮鸦翠纱忽不见,只见澄江净如练。”如果说《雪晓舟中生火》还只是见出杨万里绘声绘色的描写功力,此诗就突出地体现了他擅长抓

住短暂瞬间并用诗笔形象描绘出来的特色,陈与义“忽有好诗生眼底,安排句法已难寻”(《春日》)的感慨和困惑在杨万里这里似已不成其为问题,在他用“旋”、“须臾”、“忽”等词所连贯起来的快速变幻的画面前,读者既感受到“状难写之景如在目前”的精彩,又于其轻松灵巧的语言表达中体会到“圆转如弹丸”的活法特色。

如果说在融合苏、黄这一点上杨万里继承和体现了吕本中的“活法”精神,而杨万里之所以能自创被人赞为“新体”的诚斋体,还在于他有对“活法”的超越之处。吕本中所提出的“活法”说,本质上还是对江西末流的纠偏救弊,并没有脱离江西诗风,所以其“饱参”、“悟入”之说也往往局限于对前人诗歌传统和书本知识的学习和领悟,而杨万里正是在这一点上有了自己全新的开拓,大量地将自然景象和日常生活场景捕捉到笔底来表现,从而形成诚斋体鲜明的取材特征。当然,从另一方面来说,题材的自然化与生活化并非杨万里的独创,而其实是对北宋诗学精神的继承。从庆历诗歌开始,梅尧臣等诗人就从白体诗中获得启发,形成了宋诗题材琐细化、生活化的特征;到了元祐时期,苏轼所提出的“阅世走人间,观身卧云岭”(《送参寥师》)又强调了不能局限于书本知识、而应当从广阔的自然和生活实践中获得诗思的观点,杨万里在《下横山滩头望金华山四首》(其一)中说:“山思江情不负伊,雨姿晴态总成奇。闭门觅句非诗法,只是征行自有诗。”表达的正是这一意思。所以诚斋体的取材特征,实际上是对北宋诗学传统的继承,而其独特之处在于,杨万里不仅在创作实践中对此类题材大加发扬,又融入了理学的观物特征,并以活泼、风趣的方式表现出来,从而显现出鲜明的个人特色。

如《过招贤渡》诗:“一江故作两江分,立杀呼船隔岸人。柳上青虫宁许劣,垂丝到地却回身。”作者在等船的无聊之中发现了新鲜的意趣:柳上青虫的活动。青虫,这俗称“吊死鬼”的在高雅文人看来绝不能入诗的“俗物”,当然并不是在杨万里这里才第一次出现在诗中。梅尧臣曾写道:“悬虫低复上,斗雀堕还飞。”(《秋日家居》)秦观也说:“风定小轩无落叶,青虫相对吐秋丝。”(《秋日》)在他们细腻的诗人之眼中,青虫吐丝体现着秋日的宁静,衬托着作者闲雅的家居心情,于是“俗物”也变得高雅起来,这正是宋诗“以俗为雅”特征的体现。到了杨万里诗中,却又另有新意,他笔下的青虫更多了几分

活泼泼的色彩,在诗人眼中,它们是顽皮的小动物,沿着长长的丝坠落到地又缩回树上,似乎在玩着有趣的游戏。从杨万里与前辈诗人的对照中,正可看出“诚斋体”之特色:体现宋诗题材的日常化、琐细化、生活化特征的在宋前往往不能入诗的物象,在杨万里笔下大量出现,但他并不着意于“以俗为雅”,而是体现出他独特的观照方式:或是以诗人之眼见出自然界的活泼灵动,或是以理学家之“观物”感受宇宙的生机化育。

在杨万里眼中,自然界的万事万物都是充满活泼意趣与灵动生机的,譬如苍蝇、乌鸦这类与青虫一样不招人喜欢的东西,在杨万里笔下却也别有可爱之处。《冻蝇》诗写道:“隔窗偶见负暄蝇,双脚揜掌弄晓晴。日影欲移先得,忽然飞落别窗声。”晒太阳的苍蝇不停搓动双脚,似乎在阳光下嬉戏;看到日影西移,立刻飞到了另一片有阳光的窗户上。《鸦》诗则曰:“稚子相看只笑渠,老夫亦复小胡卢。一鸦飞立钩栏角,子细看来还有须。”诗人见一群孩子笑得很开心,一看究竟之下不禁也捋须而笑,原来站在钩栏角处的乌鸦竟然还长着胡须。如蝇、鸦一类的动物在梅尧臣等的笔下也有表现,但诗人更多地是抱着一种题材实验的态度来表现这些丑的物象,而并没有像杨万里那样以万物皆有可爱之处的姿态写到苍蝇的灵活机敏与乌鸦的其态可掬,使人获得审美的愉悦。

即使是已被诗人写得很多的常见题材,杨万里也总能以别样的视角写出新鲜的诗意。如《小池》:“泉眼无声惜细流,树阴照水爱晴柔。小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头。”泉水、树阴、荷花、蜻蜓,无不是诗人笔下常见之物,而诚斋诗的特色在于,不仅动物都有着灵动生机,就连无生命、无情感的万事万物也无不有着人一般的情感举止。泉水细细流动,似乎是因为得到泉眼的爱惜,树影落在水面,也似乎是因为它喜欢池水在阳光下的澄澈柔美,含苞待放的荷花,已有蜻蜓立在上头。诗歌一句一意,分写不同物象,却共同组成一幅和谐美丽的画面,同时也组成了自然当中宁静温馨的一方小世界。又如《过百家渡四绝句》(其二):“园花落尽路花开,白白红红各自媒。莫问早行奇绝处,四方八面野香来。”写花的开放与芳香同样是诗中最普通不过的题材,但杨万里不是写花朵如何美丽、花香如何沁人心脾,而是着意于花与人的情感沟通。他写开得白白红红一片热烈的花朵,仿佛是在争先地向人介绍自己或

展示自己的美丽,而四方八面扑鼻而来的花香,也似乎是花在热情地与人亲近。杨万里笔下的自然世界,往往便是这样充满了意趣与情感,这是一个截然不同以往被当作客观物象来加以观照的或其实只是寄托着诗人主观情感的自然世界,所以它不是王维式的物化的自然,也不是王安石“凌轹春物”的主观视野中的自然,而仿佛是自足的具有灵性与知觉、意愿和情感的自然世界,这正是杨万里用他的诗人之笔重新建构起来的崭新的自然世界。

如前所述,杨万里对自然的兴趣并不仅仅出自诗人的眼光,还与他作为理学家的观物态度有关,正如他在《观花》诗中所说:“道是东风巧,西风未减东。菊黄霜换紫,树碧露揉红。须把乖张眼,偷窥造化工。只愁失天巧,不悔得诗穷。”所谓“造化工”、“天巧”,即指宇宙万物的生机化育,也是理学家的悟道之径。在理学家看来,万物皆具其理而同出于天理,要把握“理”,就必须“格物”,格物致知的认识论,要求与自然万物建立感悟的关系,这就使理学家对万事万物以不同常人的眼光去观察。正如杨万里在《芟林五十咏·文杏坞》诗中所说:“道白非真白,言红不若红。请君红白外,别眼看天工。”理学家所关注的并不只是像诗人所关注的自然景象的美丽与诗意,而更要看到深层的“天工”,即由“物”所达之“知”(道理)。所以理学家之眼所见往往不仅仅是静态的表面现象,更是天地万物生生不息的过程,杨万里的友人胡季亨建“观生亭”,“取观天地群物生意之义”,正体现了这一特色。杨万里为之作《题胡季亨观生亭》:“谁信秋霜腊雪中,雪中霜里有春风。菊花未了梅花发,休说桃花入嫩红。”“漏泄春风有阿亨,一双诗眼太乖生。草根未响渠先觉,不待黄鹂第一声。”作者通过写花开、草长、鸟鸣等来表现季节转换时的种种特征,以此体会万物化育之道。又如《道傍小憩观物化》:“蝴蝶新生未解飞,须拳粉湿睡花枝。后来借得风光力,不记如痴似醉时。”表现的是蝴蝶从破茧而出到展翅高飞时的不同情状。《阻风钟家村观岸傍物化》:“水虫才出绿波来,细看爬沙上石崖。化作蜻蜓忽飞去,几时飞去却飞回。”“壳如蝉蜕湿仍新,那复浮沉浪底春。却把今身飞照水,不知石上是前身。”表现的则是蜻蜓从水虫到上岸蜕壳、化为蜻蜓的过程。从诗题“观物化”即可看出,这类诗歌与一般诗人所喜欢描写的蝴蝶的美丽、蜻蜓的优雅不同,作者关注的是作为自然之“物”的蝴蝶、蜻蜓的化育过程;但是,作者也并非以纯粹理性的态度将诗歌作

为悟道的工具,而是兼顾了诗歌的审美特性,所以能在观物体道的同时写出诗意盎然的一面,且由于杨万里要观天地群物之生意,反而具有了一般诗人所不及的细腻、敏锐的眼光,而使这种诗意的表达独具特色,“诚斋体”之特征也正由此形成。

第五节 范成大:农家诗与田园诗的整合

田园诗是中国古典诗歌的重要类型之一,从《诗经·豳风·七月》到陶渊明,再到盛唐蔚为大观的田园诗派,田园诗的写作已相当成熟;到了宋代,这一诗歌类型本已衰微,而范成大又异军突起,获得了“田园诗人”的美誉。这一成就的取得,既与他对前代成果的继承有关,更重要的当然还在于他的诗歌体现着田园诗创作的新特色。可以说,范成大是田园诗的集大成者,此后历代还有不少这类作品,但再也没能超越范成大的水平。

一、田园乐府:以新题写时事

乐府诗是古老的诗歌体式,但以乐府写田园题材到唐代才逐渐兴起,尤以中唐以后的张籍、王建乐府值得重视。自杜甫开创新题乐府以来,经元稹、白居易新乐府运动的发扬,张籍、王建也往往以新题写时事,这从诗歌体式到表现方式都启发了范成大,他的《乐神曲》、《催租行》等便标明是“效王建”而作。

豚蹄满盘酒满杯,清风萧萧神欲来。愿神好来复好去,男儿拜迎女儿舞。老翁翻香笑且言,今年田家胜去年:去年解衣折租价,今年有衣着祭社。(《乐神曲》)

小麦青青大麦黄,原头日出天色凉。姑妇相呼有忙事,舍后煮茧门前香。缫车嘈嘈似风雨,茧厚丝长无断缕。今年那暇织绢着,明日西门卖丝去。(《缫丝行》)

《乐神曲》表现农家丰收祭神的场景,《缫丝行》则写农妇煮茧缫丝的忙碌景

象,都体现出一片丰年的兴旺气象,但实有曲笔隐藏其间:祭神的老翁笑着谈到去年典衣输租之事,缫丝的农妇也并没有因为今年养蚕丰收而能给自己和家人织几件衣服,卖丝所得的钱是换回口粮还是得拿去交租呢?作者没有明言,都只在诗歌结尾似乎只是轻描淡写地带上一笔,然而正是这一笔,揭示了“丰年”背后的种种复杂况味:所谓的丰年其实不过是比典衣卖物稍好一点,靠天吃饭的农民即使得到老天爷赐予的丰收,也往往在租税的盘剥之下变成仅得温饱和聊以糊口而已;而前面所写的热闹与欢乐,在读者来说,也由感受农家的丰收之喜变成体味农民在租税重压下的隐忍与无奈。王建有《田家行》曰:“男声欣欣女颜悦,人家不怨言语别。五月虽热麦风清,檐头索索缫车鸣。野蚕作茧人不取,叶间扑扑秋蛾生。麦收上场绢在轴,的知输得官家足。不望入口复上身,且免向城卖黄犍。田家衣食无厚薄,不见县门身即乐。”写农民夏收时的喜悦,表现了他们丰年仍不敢奢求温饱,但求缴清赋税、免受官府催逼之苦的心情。范诗主题大略与此相似,但将农民的知足而乐表现得更为突出,并不直言的租税盘剥将农民的坚忍表现得更为含蓄深沉。

但范成大也有直接描写农民在租税重压下的悲苦生活的作品,如《催租行》、《后催租行》二首。表现农民被苛捐杂税所逼而难以为生是诗中常见主题,但明确以“催租”为题的乐府则仅见于范成大诗。作者敏锐地抓住这一似已习以为常而又不断引发严重社会问题的现象,集中地加以表现。诗曰:

输租得钞官更催,踉跄里正敲门来。手持文书杂嗔喜:我亦来营醉归耳!床头怪囊大如拳,扑破正有三百钱;不堪与君成一醉,聊复偿君草鞋费。(《催租行》)

老父田荒秋雨里,旧时高岸今江水。佣耕犹自抱长饥,的知无力输租米。自从乡官新上来,黄纸放尽白纸催。卖衣得钱都纳却,病骨虽寒聊免缚。去年衣尽到家口,大女临歧两分首。今年次女已行媒,亦复驱将换升斗。室中更有第三女,明年不怕催租苦!(《后催租行》)

在封建社会,农民交租自是“天经地义”之事,不过范诗所反映的并非正常纳租,而是种种反常的现象以及由此造成的农民的悲苦生活。“输租得钞官更

催”、“黄纸放尽白纸催”，都写到了造成农民严重生存困境的重要原因，就是在正常交租之外还有着种种酷烈的盘剥。宋代输赋税有四钞：作为农民收执的户钞、官府据以注销登记的县钞、纳粮官执掌的监钞、仓库收藏凭据的住钞。农民交租与否，以四钞互相对证，但官府往往从中作弊，据《文献通考》卷五《田赋考五》载绍兴十三年臣僚上言：“赋税之输，钱自一文以往必具四钞受纳……今所在监、住二钞废不复用，而县司亦不即据钞销簿，方且藏匿以要贿。”^①《催租行》所写便是拿着官府催租文件的里正趁机上门勒索的情景。它没有写农民是否与里正争辩自己已经交租完毕，而是直接描写里正赤裸裸地进行勒索和农民陪着笑脸将仅存的一点银钱献出的场景，在农民卑躬屈膝的“行贿”背后，并不是因此就能获得已经交租的证明，恐怕只不过是在里正这一级有了暂时的几日宽限而已，里正的继续勒索、县司的盘剥、沉重的租税，所有的问题继续存在，而作者以小见大，只以输租过程中的某一个场景——然而却是足够典型的场景——写出农民所受的沉重压迫。

“黄纸放尽白纸催”则涉及到百姓灾荒之年的输租问题。朝廷颁布了赦免租赋的诏令，这就是所谓“黄纸放”；然而地方官照旧还会发布催交田赋的公告，这就是“白纸催”。地方政府为何敢公然与朝廷对抗？胡寅一针见血地指出：“三司不肯释除逋负，非独其利在焉，亦以在上之意吝于与而严于取也——此百姓膏肓之病也。”^②正因为统治阶层沆瀣一气，其区别只在于掠夺时是假惺惺还是赤裸裸而已，百姓才走投无路地陷入了卖儿鬻女的悲惨境地。在《后催租行》所描写的这户人家的境遇当中，去年卖一女、今年卖一女、明年尚有一女可卖的背后，体现的是连年的灾荒与官府毫不放松的连年的盘剥，而在主人公“室中更有第三女，明年不怕催租苦”的看似庆幸实则心酸无奈的口气中，实际上还隐藏着更大更深的悲苦：后年呢？儿女卖完之后呢？但诗歌戛然而止于主人公对“明年”的设想，也许在黑暗的生活中他根本就不敢奢望更久远的将来。作者也没有发表任何议论，但他对典型场景的客观描写，本身就足以耐人寻味了。

① 马端临：《文献通考》，中华书局，1999年版，第63页。

② 马端临：《文献通考》，卷三，第47页。

范成大乐府诗往往通过简洁生动的对话、形神毕肖的人物、典型客观的场景,以极具感染力的描写揭示出带有普遍意义的社会问题,从艺术性来说,这样的表现方式继承多于创新,更多地是借鉴了乐府诗的优良传统尤其是张、王乐府的特色,但从思想内容来说,作者能够借鉴传统表现方式而深刻地反映出当时的现实问题,亦弥足珍贵。

二、田园诗之新声:四时田园杂兴

如果仅仅止步于对传统的继承,范成大尚不足以称为一代田园诗人,其田园诗的成就,主要还体现在既有继承、更多创新的《四时田园杂兴》组诗六十首,它在思想内涵上的丰富性和艺术表现上的自出新意,使范成大毫无疑问地成为田园诗之集大成者。

田园诗之大盛,是在以王维、孟浩然为代表的山水田园诗派兴起的盛唐时期,这类诗歌的特点在于作者往往是以文人隐士的视角,在恬静美好的田园风光的描写中,寄托他们离尘绝俗的隐居之意。同样不需亲自躬耕的范成大,在他的田园诗中也体现了这种文人雅意,如“雨后山家起较迟,天窗晓色半熹微。老翁欹枕听莺啭,童子开门放燕飞”;“斜日低山片月高,睡余行药绕江郊。霜风扫尽千林叶,闲倚筇枝数鹊巢。”“欹枕听莺”、“闲倚筇枝”的山家老翁,与王维《田园乐》中“花落家童未扫,莺啼山客犹眠”所表现的高雅的隐士形象并无二致。王维常常将厌弃尘俗、返璞归真的精神追求寄托在他所描写的田园中的“野老”、“渔父”形象上,范成大则表达得更为明确:“槐叶初匀日气凉,葱葱鼠耳翠成双。三公只得三株看,闲客清阴满北窗”;“中秋全景属潜夫,棹入空明看太湖。身外水天银一色,城中有此月明无?”宋人王祐曾手种槐树三株于庭中,说:“吾之后世必有为三公者,此其所以志也。”^①后来次子王旦官至宰相,人称“三槐王氏”。作者则反用此典,称“三公只得三株看”,明确表达了“闲客”、“潜夫”远离红尘、傲视王侯之意,这与其说是农夫之思,毋宁说是作者自写己意;相比王维之作,多了直白率真,而少了几分含蓄典雅。从写景亦可看出,范成大笔下的田园风光同样是恬静美好的,但更具质

① 脱脱等:《宋史》,卷二百八十二,《王旦传》,第9544页。

朴的泥土气息和生活气息,而非王维诗的世外桃源之境,如“梅子金黄杏子肥,麦花雪白菜花稀。日长篱落无人过,惟有蜻蜓蛱蝶飞”;“新霜彻晓报秋深,染尽青林作缟林。惟有橘园风景异,碧丛丛里万黄金。”至于范诗表现虫茧化蝶、蜘蛛结网,就更是优雅写意的王维诗之所无了:“橘蠹如蚕入化机,枝间垂茧似蓑衣。忽然蛻作多花蝶,翅粉才干便学飞”;“静看檐蛛结网低,无端妨碍小虫飞。蜻蜓倒挂蜂儿窘,催唤山童为解围。”无论从题材的琐细还是作者静观万物的态度,这类作品无疑都具有典型的宋诗特色,体现着范成大诗融合了时代风尚的田园新意。

盛唐田园诗人以陶渊明为祖,但正如研究者早已指出的,他们笔下的田园不涉农事劳动、不提农家之苦,是文人眼中“美化”了的田园。正是在这一点上,范成大的田园诗与盛唐田园诗有了更鲜明的区别。但这并不意味着范成大直承陶渊明,事实上,陶渊明弃官归隐、躬耕田园,他的参与农事劳动,并非仅为口腹之谋,还要在亲自躬耕中获得生存意义和人生价值,所以他的田园诗并不是对农事劳动的客观描写,而往往体现着深沉的理性思考,正如《庚戌岁九月中于西田获早稻》诗开篇即曰:“人生归有道,衣食固其端。”^①从这一点来说,陶渊明的田园诗在后世诗人那里从未得到真正全面的继承,而往往是经过改造的。就范成大的创作而言,他的田园诗可以说有两个传统:一是从《诗经·豳风·七月》到陶渊明诗描写农事劳动的间接传统,一是从梅尧臣而来的宋代田园诗的直接传统。

梅尧臣作为宋诗开山之祖,对于范成大田园诗也有着多方面的影响。他曾作多首田家诗,不同于盛唐田园诗的借以写隐士高雅之意,梅诗多以古淡之语直写田家的苦乐生活。如《田家》:“高树荫柴扉,青苔照落晖。荷锄山月上,寻径野烟微。老叟扶童望,羸牛带犊归。灯前饭何有,白薤露中肥。”如果说诗歌前半部分还有陶渊明和王、孟的田园诗意的话,后半部分则又打破这种诗意,表现了田家清寒困顿的生活。另一首《田家》诗:“南山尝种豆,碎荚落风雨。空收一束萁,无物充煎釜。”仿佛也是对陶渊明所描画的诗意劳作生活的有意颠覆,将并不美好的现实直呈人前。更可关注的是《田家》(四时)

① 《陶渊明全集》,上海古籍出版社,1998年版,第16页。

诗,它分叙春夏秋冬四时之田家生活,明显继承了《诗经·豳风·七月》描写农奴一年四季劳作生活的表现方式,而又直接下启范成大的《四时田园杂兴》。另一方面,诗歌正体现出对陶渊明诗的改造。它在意象用语方面颇类陶诗,如“荷杖独熙熙”、“去锄南山豆”、“拊颈望飞鸟”等等,但这种表面的相似背后同样是对陶诗的颠覆。作品前三首都表现了田家之乐,最后却以“自从备丁壮,及此常苦煎。卒岁岂堪念,鹑衣着更穿”的敲剥压迫、衣食无着结束,它并非“劝百讽一”式地在结尾轻描淡写地涉及农家之苦,而是在有意不对称的对照中强调地表现了农家生活苦多于乐。陶渊明描写田园之乐与田园之苦往往都是为了表达自己坚持躬耕的决心,梅尧臣则直接将关注的目光投向田家和他们的生活境遇,不难看出,范成大继承了梅诗的特点,他的《四时田园杂兴》虽也涉及文人意趣,但更多的还是直接对田家劳作与苦乐生活的描写,“田家”成为其田园诗的绝对主角。

例如表现田家劳作生活的诗:

百沸缲汤雪涌波,缲车嘈囋雨鸣蓑。桑姑盆手交相贺,绵茧无多丝茧多。

小妇连宵上绢机,大耋催税急于飞。今年幸甚蚕桑熟,留得黄丝织夏衣。

下田岸水出江流,高垄翻江逆上沟。地势不齐人力尽,丁男长在踏车头。

新筑场泥镜面平,家家打稻趁霜晴。笑歌声里轻雷动,一夜连枷响到明。

诗歌表现田家男耕女织的场景。“小妇连宵上绢机”、“丁男长在踏车头”,都表现了劳作的辛苦忙碌,尽管在辛劳之外还有租税紧逼,但在勤劳朴实的农民看来,今年也许能得到稻谷丰收蚕桑熟的好光景,输租之后也许还能剩些余粮,还能“留得黄丝织夏衣”,实在已经很令人满足了。在作者以散点透视的方式描绘出煮茧、织布、踏车、打稻等一个个劳动场景时,田家的辛劳、乐观与对微薄希望的憧憬也一并从字里行间显现出来。

然而微薄的希望也往往归于失望：

垂成穡事苦艰难，忌雨嫌风更怯寒。笺诉天公休掠剩，半偿私债半输官。

黄纸蠲租白纸催，皂衣旁午下乡来。长官头脑冬烘甚，乞汝青钱买酒回。

采菱辛苦废犁锄，血指流丹鬼质枯。无力买田聊种水，近来湖面亦收租。

收获的季节终于要来了，田家的心里却忐忑起来：不知道风吹雨打会不会使一年的辛苦劳作化为乌有？他们祈求老天爷不要掠夺他们的心血，因为这一半要拿去偿还青黄不接时借的高利贷，另一半则是交给官府的租税。诗歌表面写田家对风雨的担忧，让人以为不过是靠天吃饭的田家常有之心态，然而最后一句却揭示了他们微薄的希望也原本就不存在：天灾可躲，人祸难避，即使丰收，也只不过是能将公私欠债偿清而已。要是碰上灾年，不仅食不果腹，就连官府的租税也无法交上了。“黄纸”一诗写的便是输租之事。“黄纸放，白纸催”，官府的虚伪与贪婪、小吏的鄙陋与下作，在作者的《催租行》、《后催租行》中都已有过生动具体的表现，而此处作者浓缩在短短四句中，如同简笔素描，用墨虽少而形神毕肖。

范成大田园诗之特色不仅在于继承前人传统，以悲悯的情怀写出田家之苦，还在于全面反映田家生活，表现田家之乐与风俗民情。这种田家之乐不同于王、孟笔下寄托着隐居情怀的雅士之乐，而与范成大所描绘的田园风光一样，充满了真实、质朴的泥土气息。如：

千顷芙蕖放棹嬉，花深迷路晚忘归。家人暗识船行处，时有惊忙小鸭飞。

乌鸟投林过客稀，前山烟暝到柴扉。小童一棹舟如叶，独自编阑鸭阵归。

昼出耘田夜绩麻，村庄儿女各当家。童孙未解供耕织，也傍桑阴学

种瓜。

“千顷”一诗表现荷塘嬉戏与日暮晚归,此前李清照有《如梦令》词:“常记溪亭日暮,沉醉不知归路。日暮晚回舟,误入藕花深处。争渡,争渡,惊起一滩鸥鹭。”范诗题材内容与之颇为相似,而浓郁的农村生活气息与李词的清新雅致则判然有别。“乌鸟”与“昼出”二诗皆以村童为主角,更是充满盎然之趣,同时在他们亦是游戏、亦是劳作的放鸭、种瓜的活动中,不难感受到真实的田间乡野的特色。

又如表现风俗民情之作:

老盆初熟杜茅柴,携向田头祭社来。巫媪莫嫌滋味薄,旗亭官酒更多灰。

社下烧钱鼓似雷,日斜扶得醉翁回。青枝满地花狼藉,知是儿孙斗草来。

朱门巧夕沸欢声,田舍黄昏静掩扃。男解牵牛女能织,不须徼福渡河星。

村巷冬年见俗情,邻翁讲礼拜柴荆。长衫布缕如霜雪,云是家机自织成。

社祭是田家生活中的一件大事,既是祈求丰年,也是借此聚会热闹的重要节庆活动。“老盆”与“社下”二诗,表现的便是社日祭酒、烧钱的风俗以及各色人等:一醉方休的老翁、斗草嬉戏的儿孙,还有社祭中的重要角色巫媪。到了七夕之节,与朱门大户中的小姐少妇忙着乞巧不同,田家却早早地掩门而睡了。作者写这一个并不受田家重视的节日,正在于突出田家男女的勤劳与灵巧。冬至节是城里乡间都很重视的大节日,不过风俗民情自然也是各具特色的。在作者的描绘中,田家的自给自足、礼尚往来与醇厚人情都显得那么朴素而真实。

范成大对田家的关注,并非限于闲居石湖农村期间,而是由来已久。他早年所作的《刈麦》、《插秧》、《晒茧》、《科桑》、《劳畚耜》等诗,无论在内容还

是艺术表现形式上都已为《四时田园杂兴》奠定了基础;同时也表明范成大大对田家之苦的表现,与其说是沿袭《诗经·豳风·七月》、陶渊明和张王乐府的田园诗传统,不如说突出地体现了宋代文人士大夫悲悯天下的特点,体现了他们关心百事、关怀现实的特点。正是抱着“关心百事”与“关怀现实”的态度,范成大的田园诗又不仅限于对田家之苦的表现,而是充分反映了田家劳作、节庆、风土人情、苦乐生活的方方面面,既不美化,也不隐晦,真实地勾勒出南宋农村的生活画卷。

从艺术表现来说,《四时田园杂兴》的绝句组诗形式也是田园诗传统上的一次创新。如果说《诗经·豳风·七月》的四言体和陶渊明田园诗的五古都是体现了当时所流行的诗歌体式,此后田园诗人则或用律体,或用古体,要么体现唐宋时风,要么有意效仿陶诗之古淡,而极少有人用绝句体尤其是绝句组诗的形式来写田园诗。从诗歌体式的传统来说,如前所述,王昌龄曾有七绝组诗,但范成大的田园七绝组诗与盛唐绝句的风调却截然不同。绝句虽起源于民歌,经过初盛唐文人的改造,已变得情韵悠然、含蓄蕴藉,而范成大田园七绝组诗的风格更多地是受到了中唐以后民歌绝句的影响。中唐文人刘禹锡等多摹拟民歌作竹枝词,影响所及,范成大也有《夔州竹枝歌》九首、《围田叹》四绝等组诗,这些民歌体皆为七绝形式,天然清新、明快自然,如果说范成大使金绝句组诗更多地是利用绝句体制形的短小、自由的话,《四时田园杂兴》就从形式到风格都与绝句体民歌有着更多的渊源关系,范成大以此表现田家生活与风土人情,可谓相得益彰。

杨万里和范成大各以其鲜明的风格自立一家,但他们也体现出许多共同的特色。例如题材内容上的爱国歌咏。又如在诗学观念和艺术表现方式上,他们也有许多相似性,从而形成中兴诗坛一些共同的审美追求。

杨万里与江西诗风的关系以及引苏入黄的“活法”特色已如前述,事实上,范成大大同样经历了初学江西、引苏入黄、融汇百家、自成一体的诗歌创作过程。他虽然没有像杨万里早年那样苦心学习江西诗风而又尽焚旧作,但其一生创作中始终有着江西诗风的痕迹则无可否认,如诗风成熟时期所作《人鲊瓮》、《信笔》等诗都有着明显的江西特色。另一方面,范成大也在朝着自成一家的方向努力。首先在诗学追求上,范成大认同引苏入黄的活法精神。他

在任职四川时,曾与陆游讨论苏轼诗篇的注释问题。而其诗歌创作也有着明显学苏的痕迹。如《夜行上沙见梅,记东坡作诗招魂之句》以“玉妃谪人世”想象、比喻并展开描写梅花,即出自苏轼“玉妃谪堕烟雨村,先生作诗与招魂”(《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》)之句;《清逸江》中的“一叶舞澎湃”则直引东坡原句;至于《大暑舟行含山道中,雨骤至,霆奔龙挂可骇》,表现大雨滂沱的景象,笔力劲健,更与东坡诗有神似之处。但范成大并不亦步亦趋地学苏、黄之风格,而是在领会“活法”精神的同时,熔铸百家,最后形成自己清新自然、流丽明媚的诗风。如范成大《拄笏亭晚望》诗曰:“溪雨不飞虹尚饮,乱蝉高柳满斜阳”,下句明显出自黄庭坚《题学海寺》:“一段秋蝉思高柳,夕阳元在竹阴西”,而黄诗之生新与范诗之流畅,各具特色。

在诗歌的题材内容上,杨万里的自然风物诗与范成大的田园诗都体现出各自在取材上的鲜明倾向性,但他们又都不限于此,而具有对自然万物、农村风光、山水田园、人情物态的普遍兴趣。尽管这些题材内容大体来说并不新颖,甚至为诗中所常见,但杨、范之作往往表现出一种更为日常化、生活化、琐细化的特质。如同是描写自然山水,唐人喜欢写名山大川,杨万里却关注小池泉水;同是描写万物生灵,唐人喜欢写飞鹰骏马,杨万里却对鸦蝇虫雀津津乐道;同是描写田园风光,王孟之诗充满高雅闲逸的牧歌情调,范诗却体现平淡质朴的泥土气息;同是描写田夫渔父,王孟之诗刻画得如同世外桃源的隐逸之士,范诗却写出他们作为底层劳动者的平凡而真实的苦乐生活。

不仅田园诗的创作体现生活化、通俗化的倾向,范成大更有《腊月村田乐府》十首,表现春节将至时苏州农村的风俗习惯,真实描绘了具有地域特色的土风民情,如同写实性的风俗画。杨万里也在创作方式上表现出明显的通俗化特色。如《三月三日上忠襄坟,因之行散,得十绝句》,表现百姓游春的题材本不鲜见,但诚斋诗的口语化和民歌风味与杜甫《丽人行》一类的游春诗绝不相类,如:“女唱儿歌去踏青,阿婆笑语伴渠行。只亏郎罢优轻杀,榼子双担挈酒瓶。”口语的大量运用可谓诚斋诗的显著特征之一。如“些”:“如何桂树许多影,不隔冰轮些子光”(《中秋前一夕携酒与子仁侄登多稼亭》);“新样西风较劣些,重阳还放海棠花”(《张子仪太社折送秋日海棠》);“苛留残雪更些时,为我装严丽谯上”(《和丁端叔岁晚书怀》);“未论似得醅醑否,且是幽香

野得些”(《入上饶界道中野酴醾盛开》)。早在《楚辞》中便有“些”字的大量运用,且亦为当时楚地口语,但经过漫长时代的语言演化,《楚辞》中的“些”早已成为古雅的标志而无复通俗之感;诚斋诗中的“些”则与“渠”、“郎罢”、“优轻杀”等一样,都是近代口语的体现,同时也是诚斋诗通俗化的体现。又如对绝句体民歌的运用。杨万里亦有《圩丁词》十首,诗前小序便明确指出是“拟刘梦得《竹枝》、《柳枝》之声”。作为中兴诗坛的两位重要诗人,范成大与杨万里同样对绝句体民歌感兴趣并大量运用这一体式,无疑将影响到诗坛审美追求的变化。与南宋时期词的日益雅化不同,诗歌则游走于雅俗之间,既有像陆游那样继续坚持传统诗的典雅或宋诗以俗雅特色的,也有像杨万里、范成大这样体现出明显的通俗化特质的,也许正是这种自觉的创新意识和多样化特征,南宋诗歌才在这些诗人手中获得了中兴。

第十一章 辛弃疾与中兴词人群体

辛弃疾和中兴词人群体创作生涯大致起于符离之役,迄于开禧北伐。这四十年间金人因为内忧外患,无力南征;南宋小朝廷偏安一隅,文恬武嬉,无意北伐:这样便形成了双方以绍兴和议所拟定的淮河大散关为界,大致和平对峙的所谓“中兴”境况,虽有隆兴北伐和开禧北伐,但为时短暂。但是这种和平对于南宋而言是一种无奈的和平、屈辱的和平。然而,四十年间君王权臣大多沉溺于江南的湖光山色、声色犬马、文恬武嬉,关注的是眼前的蝇头小利、声色旖旎,陈人杰痛心疾首地引用友人“东南妩媚,雌了男儿”^①之语,当然,这是就大多数士大夫而言,但堂堂华夏“于中应有,一个半个耻臣戎”^②,陈亮、陆游等是其中的代表,而辛弃疾无疑是其中翘楚。辛弃疾以他的六百余首词作在苏轼后将固守曲律的词本体视域中的所谓“变体”、“旁宗”的歌词创作推向了又一座几乎难以逾越的顶峰,而这座顶峰周围是以张孝祥、陆游、陈亮、刘过等为代表的中兴词人群体所形成的词坛创作的群山万壑。

第一节 辛弃疾生平:英雄·能臣·词人

辛词创作年代起于符离之役,迄于开禧北伐。这两次战争是绍兴和议后宋金的最重要的两次对垒,虽然相隔四十余年,但过程惊人的相似:南宋政府主战派将领导朝政(符离之役导演者张浚,开禧北伐则由韩侂胄主持),谋划伐金复国,一开始都是取得一些小胜,但在金人的反扑下,内部自乱阵脚,

① 唐圭璋:《全宋词》,第5册,第3079页。

② 陈亮:《水调歌头·送章德茂大卿使虏》,《陈亮集》,中华书局,1974年版,第206页。

一溃千里,然后卑颜媾和,接受屈辱条约。实际上不仅是他,中兴词人群体的创作年代也大致在这个区间。辛弃疾雄姿英发时见证了符离的溃败,廉颇老矣时无缘力挽狂澜,痛心目睹了开禧的失利,萦绕在词人心头的复国梦想走了一个轮回,最后在词人“大呼杀贼”^①的悲壮呼号中沉入历史深渊。

一、稼轩的传奇一生

辛弃疾,字幼安,号稼轩。绍兴十年(1140)五月十一日,出生在济南历城的一个大户人家。其祖辛赞因家庭人口众多,资产并不丰裕,因此没有举家南徙。虽然为了养家,辛赞先后做过潍县和开封的地方守令,但复国之梦时刻萦绕在这位老者的心头,他自知自己岁月无多,便把希望寄托在其孙辛弃疾的身上。辛弃疾早年受业于刘瞻,刘氏门生众多,而辛弃疾因聪明颖悟和记诵敏捷而倍显突出,与党怀英一起,被时人称为“辛党”。弃疾学习之余,辛赞则带领辛弃疾等儿孙“登高望远,指画山河”,并亲自带领辛弃疾两度赴燕京,“谛观形势”、观察敌情^②。毫无疑问,辛赞通过这种方式一方面培养辛弃疾的军事指挥才能,另一方面也是培育后人对敌国的仇恨、对故国的思恋。

辛赞的一片苦心并没有白费,绍兴三十一年(1161)金主完颜亮大举南侵,山东、河北、河南等地的豪杰纷纷起义,牵制南侵的金军。在此之前,辛赞去世,辛弃疾继承祖志,纠合乡人二千余众起兵,参加济南耿京起义。耿京任命辛弃疾为掌管军中文书的掌书记。不久,由辛弃疾说服来归的僧人义端窃取耿京金印叛逃,辛弃疾待罪追叛,最终活捉义端。牛刀小试,初露锋芒,耿京“益壮之”^③。鉴于抗金形势,耿京派辛弃疾以文职人员的身份陪同贾瑞渡江同南宋政府商谈南渡事宜,翌年正月辛弃疾一行抵达建康,面见高宗。南宋朝廷对耿京来归非常高兴,授京天平军节度使,授弃疾右儒林郎。^④

① 这条文献见于康熙《济南府志》卷三十五《人物志》稼轩小传,邓广铭在《辛稼轩年谱》(后文简称《邓谱》)中有所辨析,详见邓广铭:《辛弃疾传 辛稼轩年谱》,生活·读书·新知三联书店,2007年版,第270页。

② 辛弃疾:《美芹十论》,徐汉明:《新校编辛弃疾全集》之《稼轩文存》,湖北人民出版社,2007年版,第264页。

③ 脱脱等:《宋史》,卷四百零一,《辛弃疾传》,第12161页。

④ 徐梦莘:《三朝北盟会编》,卷二百四十九,上海古籍出版社,1987年版,第1787页。

就在辛弃疾等人渡江联系南归事宜时,时局发生了巨大的变化,完颜亮南侵不仅受到后方的掣肘,在两淮遭到宋军抵抗,并且后院起火,此时金东京留守完颜雍称帝,废亮为海陵郡王,完颜亮进退维谷,十一月初在采石遭到虞允文迎头痛击,损兵折将。后在瓜洲渡准备强行渡江时被亲军杀死。金王朝也改变了对境内义军一味镇压的策略,而是边打边拉,好多义军或者作鸟兽散,或者被消灭屠杀。耿京部队中张安国禁不住金人拉拢,杀害耿京,胁迫数万义军向金人投降。而此时已是绍兴三十二年闰二月。辛弃疾、贾瑞等人返回途中于海州获知这一消息,在当地将领的支持下,辛弃疾率五十余骑,驰入敌穴,将张安国缚于马背之上,并当场鼓动上万耿京旧部士兵反正,然后携带叛徒,率上万人马沿淮泗星夜南归,饥不暇食、渴不暇饮,直至渡过淮河方才歇息。旋即将张安国押赴建康,献俘行在,戮之都市,以正典刑。这次壮举及这近一年来的戎马生涯成为辛弃疾一生的骄傲,在以后的四十年中不断地出现在他的梦中笔下。这次壮举也极大地鼓舞了南宋军民的士气,洪迈《文敏公集》卷六《稼轩记》载此次壮举“壮声英概,懦士为之兴起,圣天子一见三叹息”^①。

南归后的最初几年辛弃疾先后任江阴签判、广德军通判、建康府通判和司农寺主簿,虽然官阶较低,也主要从事文职工作,但毕竟接近抗金前线,这几年中张浚北伐失败,隆兴和议已成,这些促使辛弃疾深入地思考敌我双方态势,先后向孝宗上《御戎十论》(即《美芹十论》),向宰相虞允文上有关“恢复大计”的《九议》。这两篇文章洋溢着必胜的自信和豪迈,并且这种自信和豪迈是建立在对敌我双方客观、具体、翔实的分析和具体可行的措施的基础之上,因此不但不狂妄,相反让世人对这位不到而立之年的才俊倍感钦佩,钦佩其胆识眼光、雄才大略,这两篇文章和以后的几篇奏章奠定了辛弃疾“当世诸葛”的形象。

虽然《美芹十论》上书孝宗后,辛弃疾被皇帝“召对延和殿”,但隆兴和议后,主和派在朝廷中占据了主流,因此辛弃疾的这两篇论作及同时的其他几

^① 收录于《古今事文类聚》前集卷三十六,见辛更儒编:《古典文学研究资料汇编·辛弃疾资料汇编》,中华书局,2005年版,第4页。下文简称《辛弃疾资料汇编》。

篇奏议如泥沉大海,毫无回响。也在这个时期,辛弃疾开始从事歌词创作,虽然大部分词为宴酬唱和之作,但是其立志恢复的豪气及壮志难申的悲凉已经非曲子词所缚得住的,如:

闻道清都帝所,要挽银河仙浪,西北洗胡沙。(《水调歌头·寿赵漕介庵》)^①

袖里珍奇光五色,他年要补天西北。(《满江红·建康史帅致道席上赋》)

留不住,江东小。从容帷幄去,整顿乾坤了。(《千秋岁·金陵寿史帅致道,时有版筑役》)

这些慷慨激昂并不时透显出悲凉的词句,使得辛弃疾在当时词坛初露锋芒,赢得赞誉。

乾道八年(1172)至淳熙八年(1181)这十年间,辛弃疾先后知滁州、江东安抚司参议郎、仓部郎官、江西提点刑狱、知江陵府兼湖北安抚、湖北转运副使、知潭州兼湖南安抚使、知隆兴府兼江西安抚。淳熙八年冬,除两浙西路提点刑狱公事,旋即因台臣王蔺劾奏,落职罢官,退居江西上饶,结束了辗转于江西、湖南、湖北等地任一方大员的十年生涯。

这十年间朝廷把辛弃疾的军事才能不是使用在力图恢复上,而是平定内部叛乱。淳熙二年(1175)九月辛弃疾于江西提点刑狱任上扑灭赖政文领导的茶商军暴动,淳熙六年(1179)在湖北转运副使任上参与剿灭湖湘盗贼暴动。^②不过辛弃疾清醒地认识到之所以各地盗贼蜂拥而起,症结不在盗而在官,因此他在湖北转运副使任上向朝廷上《论盗贼劄子》,说:“田野之民,郡以聚敛害之,县以科率害之,吏以乞取害之,豪民以兼并害之,盗贼以剽夺害之,

^① 邓广铭笺注:《稼轩词编年笺注》卷一,中华书局上海编辑所,1962年版。第7页。下引辛弃疾词皆出自此版本,不另注。

^② 至于辛弃疾是否参与了这次平定湖湘盗贼,《宋史》本传言之不详,邓谱认为辛弃疾并没有参与。详见脱脱等:《宋史》,卷四百零一《辛弃疾传》,第12162页;邓广铭:《辛弃疾传 辛稼轩年谱》,第178—179页。

民不为盗，去将安之？”^①辛弃疾希望朝廷能够加大吏治，避免这种官逼民反再行镇压的悲剧重演，但是对于南宋小朝廷而言，这无异于对牛弹琴。在地方官任上辛弃疾也多有建树，能够很好地结合当地实际，兴利除害，消弭战争创伤，恢复生产。由于金戈铁马之梦常在心中，因此他很注重日常的战备，在湖南安抚使任上创建了一支两千五百人左右的飞虎军。不过由于朝廷对地方大员的猜忌，地方官很难在一个地方待很长时间，因此辛弃疾在某一地为官，所采取的政策刚刚收到效果，有时甚至刚刚付诸实施便被调离，所有的努力包括飞虎军大多都没有了下文。这一时期辛弃疾存词不多，大约七十余首，这一时期的词作不仅保留初作的英姿豪气，同时一些意绪深微、词风温婉而又饱含悲凉之气的词作也开始陆续出现，比如《摸鱼儿》“更能消几番风雨”，这表明辛词创作的进一步深化。

辛弃疾被劾落职后退居上饶，开始了长达十余年的投闲置散的生活，直至绍熙三年(1192)起复帅闽。这十年间，辛弃疾在湖光山色、吊朋访友、填词作歌中消磨着时光。淳熙十五年(1188)陈亮由浙东来访，他于期思瓢泉新居接待了这位神交已久、志气相投的好友。在十余日的交往中，他们或酌饮于瓢泉，或漫步于附近的鹅湖寺，谈论国事时局、抒发经济怀抱、倾吐抑郁情怀，留下了“鹅湖之会”的一段佳话。辛陈二人在交往中，诗词唱酬，留下了大量的名篇，其中辛弃疾《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之》便是其中的代表。

这十年的投闲置散对于辛弃疾而言是无奈的、痛苦的，因为对于怀经世之才、抱恢复之志、衔忠勇之气的他而言，正值壮年，却只能放废于带湖瓢泉。他的心情是痛苦的，而豪迈的英雄气概又不会使他沮丧落魄，因此从他这一时期的词作来看，陶渊明是他座上常客、梅菊是他篱边挚友、《离骚》是他枕边爱侣。他用陶渊明天然任真慰藉着“信而见疑，忠而被谤”^②的孤愤之心，用梅菊鼓励着其矢志忠勇、奋发有为的气节。他在山中检阅长松，在灯下摩挲长剑，在梦里重回战场，在笔头抒发怀抱。这一期间存词228首，达到了创作的第一个高峰。淳熙十五年辛弃疾的第一本词集《稼轩词甲集》由门人范开印

① 脱脱等：《宋史》，卷四百零一，《辛弃疾传》，第12163页。

② 司马迁著，韩兆琦译注：《史记·屈原贾生列传》，第5376页。

行,很快流播于世人之口。这时的世人不再目辛弃疾为英雄而是视为词人^①,这种转变对于辛弃疾无疑是痛苦的,但对于词坛而言又未尝不是一幸事——中国历史溜掉了一个塑就不世英雄的机缘,文坛却得到了一力能扛鼎的巨擘,此中得失,必有识者。

绍熙三年(1192)春辛弃疾赴福建提点刑狱任。绍熙四年初到达杭州,光宗召见于便殿,辛弃疾奏论荆湘上流为战略重地,应加强战备。秋,加集英殿修撰,知福州,兼福建安抚使。但辛弃疾在闽帅任上并没有待多长时间,绍熙五年因台臣劾奏,罢帅任,再次退居上饶。但是瓢泉的泠泠清响并没有使主人完全宁静下来,因为此时朝廷发生着巨大的变革:绍熙五年光宗内禅,宁宗即位,赵汝愚、韩侂胄两党冰火不容,庆元元年(1195)二月赵汝愚罢相,此后因党争牵连,辛弃疾三度被劾,剥夺了所有的挂职的空名。庆元二年罢黜朱熹及其门徒,此年五月召禁伪学,是为“庆元党禁”。庆元六年三月朱熹卒,辛弃疾不顾朝廷禁令,毅然赴奠,祭悼亡友,《宋史》本传记载:“熹歿,伪学禁方严,门生故旧至无送葬者,弃疾为文哭之,曰:‘所不朽者,垂万世名。孰谓公死,凛凛犹生。’”弃疾此行显示了其不畏强权、不避淫威的凛然气节。

这次黜退又是长达八年,期间因火灾辛弃疾从上饶迁家至铅山期思。嘉泰年间,韩侂胄拟议北伐,为了收拢士心,党禁稍弛,并逐步安排一些故老大臣出山,辛弃疾便在其列。嘉泰三年(1203)夏,六十四岁的辛弃疾被再度启用,知绍兴府兼浙东安抚使。嘉泰四年,觐见宁宗,陈述对北伐的意见。此次召见后辛弃疾被差任知镇江府。但正当他积极筹划北伐事宜时,开禧元年(1205)夏再度被莫名其妙地罢职,秋天再归铅山,黯然地结束了这十多年来旋起旋废的生涯。开禧二年,宋金交兵,宋军立呈溃败之势,程秘痛心疾首地说:“臣从丘崇至于淮甸,目击横溃,为之推寻其由,无一而非弃疾预言于二年之先者。”(《丙子轮对札子二》)^②辛弃疾雄才大略、文武双全,而朝廷叶公好龙,只能说是自掘坟墓,而非可“天不祚宋”一语搪塞之。

^① 邓广铭认为“在1181年洪迈所作的《稼轩记》中还把辛氏称作‘辛侯’,还不是专以文学人士看待他的。单从这年以后,在任何人的口头和文字中,‘辛侯’的称谓永远也不再见了”,见《辛弃疾传 辛稼轩年谱》,第68页。

^② 曾枣庄、刘琳主编:《全宋文》,第297册,上海辞书出版社、安徽教育出版社,2006年版,第248页。

这十多年间,辛弃疾存词近三百首,大多作于是闲居铅山八年。这一阶段的词作除了内容方面继续开疆拓土外,词艺也显示出类似杜甫“晚节渐于诗律细”的境界,自由挥洒、矫拔不群而又自成一家,后世谤誉不一的“以文为词”在这段时间的词作中表现特别突出,如《西江月·遣兴》。此外诸如《永遇乐·京口北固亭怀古》等词作,豪气凌云,将英雄词推向了难以复制的顶峰。还需要注意的是,辛弃疾帅浙东、镇江时,由于其威望和词作成就,以其为中心汇聚了大量文士,如刘过、姜夔,他们的词作有意无意接受辛词的影响,不自觉地促成了辛弃疾词坛宗师地位的形成。

为了稳定局势,韩侂胄主导的南宋政府决心再度启用辛弃疾,但此时辛弃疾已年老多病,虽然也曾到京城面见皇帝奏事,但所被差遣的知绍兴府、两浙东路安抚使,知江陵府,试兵部侍郎等职都因其力辞而未上任。开禧三年秋朝廷进辛弃疾枢密都承旨,令急速赴行在奏事,但此时的弃疾已是油尽灯枯,上章乞致仕,九月十日赍志而歿,“临卒大呼杀贼数声而止。”^①绍定六年(1233)其卒后二十六年赠光禄大夫,恭帝德祐元年(1275)稼轩卒后六十八年加赠少师,谥忠敏。

二、英雄·能臣·词人

综合辛弃疾的一生功业,大致可以给他如下的一个定位评价:他是一个兴复之志坚定、军事才华出众、战略眼光长远、作战勇气豪迈的英雄,但又是一个生不逢时、壮志难申的失意英雄;他是一个头脑清晰、智略突出、敢作敢为的能臣,但又是一个落拓不羁、疏离俗套而频遭弹劾的官员;他是一个词坛领域中的开疆拓土的功臣,一个兼收并蓄、包容各种风格的大家,但又是一个不谙音律、不遵词法而谤誉纷争的一个词人。似乎每一方面都有矛盾,但这正是全面的辛弃疾,任何的偏颇都不利于对他作出客观公正的评价。

首先,辛弃疾是一位英雄。他的门人范开在《稼轩词甲集》序中描述:“公一世之豪,以气节自负,以功业自许。”^②这种气节体现在心系故国、力图恢复

① 康熙《济南府志》,卷三十五,《人物志》,见邓广铭:《辛弃疾传 辛稼轩年谱》,第270页。

② 范开:《稼轩词序》,见邓广铭:《稼轩词编年笺注》,第561页。

的宏愿几十年而未曾动摇；而功业自然包含地方任上的治理，但从辛词中可以看到他对自己青年时期的金戈铁马更为自得。叛僧义端目辛弃疾为“青兕”，陈亮描述“眼光有棱，足以照映一世之豪；背脊有负，足以荷载四国之重”^①。中国传统士人多怀才不遇之慨，但客观地分析，“不遇”是真，至于是否“怀才”就难说得很了。辛弃疾则不然，当时人目其为周瑜、谢安、管仲、萧何等能力挽狂澜、兴图霸业的股肱良弼。杨炎正《满江红·寿稼轩》中高度称赞“只应是，明主梦中良弼。好把袖间经济手，如今去补天西北。”^②《美芹十论》和《九议》以及开禧北伐前辛弃疾所奏事项充分表现了他的军事才能和战略眼光，他力主武力恢复，但又谨慎持重，反对匆忙浪战。遗憾的是他的主张无人采纳，等失败了、亡国了回头再看，原来起痼良方早已开出。辛弃疾怀雄才伟略，但大半生强行放废，即使任职，也志不得其伸、才不得其用，并且光宗朝几度旋起旋废。因此我们说辛弃疾是一位英雄，但是他却没有机会能够像岳飞、韩世忠那样建立一番足以名垂青史的功业，岳、韩是悲剧英雄，辛之悲剧更让人感到悲凉。

其次辛弃疾是一位能臣。南归后，除去投闲置散的二十余年，其余十余年辛弃疾多游宦在外，所担任的职务大多是州郡的长官或者某路的监司，虽然这些任职对于他而言有些大材小用，并且大多数任职时间短暂，自己的策划的方略无法得到完整的实施，但是辛弃疾还是兢兢业业，在每一任上都能够有所建树。值得注意的是辛弃疾屡遭言官劾奏，据邓谱，从淳熙八年（1181）至开禧元年（1205）先后被劾五次，甚至卒后一年嘉定元年（1208）被劾附会韩侂胄，迎合开边。劾奏的内容往往是滥用钱财、贪赃枉法、为政酷虐、凭陵上司。根据辛弃疾一生行状及时人的描述来看，这些恶名有言官故意夸大其词、捏造罪名之嫌。此外，根据现有的一些材料，辛弃疾任上有些行为可能不出自他的本意，而是胥吏所为，陆九渊在《与辛幼安》书中揭露胥吏蔽上欺下之弊，在《与徐子宜》书中痛陈长吏被底下恶吏蒙蔽玩弄之事实^③，邓

① 陈亮：《辛稼轩画像赞》，《陈亮集》，第111页。

② 唐圭璋：《全宋词》，第三册，第2115页。

③ 陆九渊著，钟哲点校：《陆九渊集》，卷五，中华书局，1980年版，第70—73，66—68页。

广铭认为“知此所谓‘长吏’为指稼轩无疑”^①。再联系《宋史》本传记载“坐缪举，降朝散大夫”，可以大致推断辛弃疾长于谋划，而短于控御，虽然他也曾加强吏治，但是性格中疏阔的一面使他识人不清在所难免。而这性格疏阔的一面又正是文人的一个算不得缺点的通病。至于“凭陵上司”一条，实际上凸显的他性格中落拓不羁、不拘俗套的一面，当时很多人已经看到辛弃疾绝非易于控制，杨万里在《宋故少师大观文左丞相鲁国王公神道碑》载：“辛弃疾有功，而人多言其难驾驭。”^②再联系他对“灯火阑珊处”“那人”的寻觅（《青玉案·元夕》）中所透显的孤芳自赏；联系“不恨古人吾不见，恨古人、不见吾狂耳”（《贺新郎》“甚矣吾衰矣”）的豪放不羁及“江南游子，把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会，登临意”（《水龙吟·登建康赏心亭》）中知音难觅的孤愤，我们大致可以想见被视为“青兕”的辛弃疾不善也不屑更不愿去和官场同僚特别是当朝宰执委曲周旋，并且可能会因政见不合而频生龃龉。可以这样说，他虽有从政之才，但无从政之商。从这点上我们也能更好地理解辛弃疾为什么频遭弹劾、也就能理解为什么身怀大略却在大部分时间投闲置散。辛弃疾把这种疏阔、狂放的性格也带进歌词创作，词律、词法、词本体的束缚在他的词作中如同世间俗套，受到他一次次冲击。

再次辛弃疾是一位伟大的词人。据邓广铭《稼轩词编年笺注》，辛弃疾存词 629 首，这在两宋词人中首屈一指。辛词不仅数量多，而且词作内容涉及生活的方方面面，几乎无可不入词，这是继苏轼后又一次为词作开拓疆域；其主旨虽主要书写渴望恢复而壮志难申的豪气与抑郁，但其他内容也是熠熠生辉；就艺术特色而言多姿多彩，纷繁复杂。值得注意的一个问题是词虽然在南宋基本上取得了与诗分庭抗礼的地位，但是在大多数作者眼里词仍然是“诗余小道”，比如和辛弃疾同时稍早的陆游，其《剑南诗稿》存诗万余首，而《放翁词》不过 145 首；与辛弃疾同时稍晚的姜夔是公认的专业词人，存词也不过 80 余首，但著有影响力极大的《白石诗话》。辛弃疾《稼轩诗抄》现存诗百余首，无论数量还是质量均不能与其词作比肩。现在一般的说法是辛弃疾

① 邓广铭：《辛弃疾传 辛稼轩年谱》，第 68 页。

② 杨万里著，王琦珍整理：《杨万里诗文集》，第 1964 页。

诗作遗佚甚多,难窥全貌。但我们应该看到辛弃疾生时词名卓著,至于其诗则少有问津,刘辰翁《辛稼轩词序》:“顾稼轩胸中今古,止用资为词,非不能诗,不事此耳。”^①此外稍早于刘辰翁的陈模在《怀古录》卷中记载:“蔡光工于词,靖康间陷虏中。辛幼安常以诗词参请之,蔡曰:‘子之诗则未也,他日当以词名家。’故稼轩归本朝,晚年词笔尤高。”^②后一条文献所叙之事恐怕不尽真实,但是综合这两条记载,我们大致可以断定在辛弃疾生时及卒后,他的诗是不怎么被称许的,而他的词则众人仰之。因此辛弃疾于从政之余,不能说倾其全力也可说将大部分的精力放在了词的创作上,这种对词作的孜孜以求的态度加之其巨大的人格魅力、高超的词艺和词作的影响力,对于巩固词的文坛地位可以说功勋卓著。

至于辛稼轩作词的态度及对词的艺术品格的选择在当时及后世引起了很多争议,谤誉频起,这一点有待于后面的章节具体论述。但无论有什么争议都不能阻碍其词坛大家地位的确立,这一点毋庸置疑。

第二节 稼轩词的英雄主题

辛稼轩门人范开在《稼轩词序》中说:“公一世之豪,以气节自负,以功业自许。方将敛藏其用以事清旷,果何意于歌词哉?直陶写之具耳。”刘辰翁《辛稼轩词序》:“顾稼轩胸中今古,止用资为词,非不能诗,不事此耳。斯人北来,暗鸣鸷悍,欲何为者?而谗摈销沮,白发横生,亦如刘越石限绝失望,花时中酒,托之陶写,淋漓慷慨,此意何可复道?”^③范刘二人均认为他不刻意为词,辛词是其气之所充,不得不发,是倾泄内心意绪、抒发胸中块垒的“陶写之具”。辛弃疾作词之态度是否刻意尚存疑问^④,但是他现存的六百余首词无疑是他生命的陶写,他生命中的光辉与暗淡、兴奋与悲伤、飞扬与消沉、进取

① 刘辰翁:《辛稼轩词序》,见邓广铭:《稼轩词编年笺注》,第564页。

② 陈模:《怀古录》,邓广铭:《稼轩词编年笺注》,第563页。

③ 金启华:《唐宋词集序跋汇编》,江苏教育出版社,1990年版,第172、173页。

④ 南宋岳珂《桧史》卷三载其与辛弃疾的交往,言辛弃疾:“乃昧改其语,日数十易,累月犹未竟,其刻意如此”,但岳氏所指摘的两首词与元大德刻本并无差异,因此后人颇疑岳氏张大其词、自我标榜,《桧史》所记此事不可信,自然“刻意”的可信度也就不大。见《桧史》,中华书局,1981年版,第38—39页。

与旷达无一不体现在这些词中,几乎达到无事不可言、无意不可入的境地。

辛弃疾的一生可谓“丰富多彩”,记录他的生命状态的辛词也就自然的繁复异常、层次众多。就绝大多数辛词所承载的内涵而言,大致可以概括为以“英雄主题”为核心的三个方面:一、抒发恢复壮志、承载驱虏理想的英雄词;二、英雄梦想破灭后的悲壮的英雄失意词;三、在泉林皋壤、书斋庄园、艳情闲适中排解英雄失意的悲剧消解词。这三个方面从表面看似乎是一个线性的因果逻辑,而就辛词创作实际而言这三者互为包容,贯穿于辛词的各个阶段。

一、起懦誓顽的英雄之词

辛弃疾才兼文武、智略超群,目睹金人南侵、山河破裂之现状,以恢复神州自任,这种雄豪之气发端为词,便显现出类似南渡词人笔下的凛凛生气。辛弃疾这番雄心壮志,至死未衰,作于晚年知镇江任上的《永遇乐·京口北固亭怀古》便是其代表作:

千古江山,英雄无觅,孙仲谋处。舞榭歌台,风流总被,雨打风吹去。
斜阳草树,寻常巷陌,人道寄奴曾住。想当年,金戈铁马,气吞万里如虎。
元嘉草草,封狼居胥,赢得仓皇北顾。四十三年,望中犹记,烽火扬州路。
可堪回首,佛狸祠下,一片神鸦社鼓。凭谁问,廉颇老矣,尚能饭否。

这首抚迹寄慨之词被明人杨慎目为“稼轩词中第一”^①,全词感慨忠愤,磊落英多,寄托了对收复失地的期盼、对即将到来战争的忧虑,抒发自己虽英雄老矣,但是尚可驱驰的豪情。全词提到在三位曾在此处行留的历史人物:孙权、刘裕、刘义隆。孙权北抗曹操,赤壁一战,奠定三分天下大局。孙权的抗曹勇气和雄才大略是颇为辛弃疾所钦佩,在《南乡子·登京口北固亭有怀》中引用曹操的话语感叹:“生子当如孙仲谋。”刘裕在东晋近百年未曾图北的背景下,东击西讨,先后消灭了山东的南燕和关中的姚秦。词人提到二人的这些

① 先著、程洪著,刘崇德,徐文武点校:《词洁》,河北大学出版社,2007年版,第214页。

英雄壮举无疑是激励忍耻苟安、安于一隅的南宋朝臣,同时也是利用英雄自勉。词的下阕提到宋文帝刘义隆元嘉二十七年(450)北伐失利之事,传统的解读是影射韩侂胄准备策划的开禧北伐为匆忙浪战,词人反对准备不足的前提下草草出兵。这是有道理的,开禧北伐是否是韩侂胄为一己之私而发动的战争目前历史学界存在争议,但是四十年间南宋朝廷上下文恬武嬉,战备不足却是事实,辛弃疾知镇江府任上所做的最重要的工作也是积极为即将到来的战争做好后勤保障。不过元嘉北伐宋文帝之所以落得个“仓皇北顾”主要原因并不在于匆忙浪战,而在于没有得力将领,在于檀道济等故属元老或故或废,无人主政,在于指挥系统混乱。因此后面词人以廉颇自比便是再次阐发北伐事宜应交于故属老臣主持之意。四十三年前,此处战火纷飞,南宋军民英勇抗击金人南侵;四十三年后此处却是一片升平景象,在和平的假象中,军民失去了志在恢复的豪气,这种变迁相对于山河沦落更让人痛心。四十三年前词人“壮岁旌旗拥万夫”(《鹧鸪天》),而今已垂垂老矣,但是身虽老、意仍坚,颇虽老、尚善饭,足可上马杀敌。虽然这首词对故迹、故人、故事等的追溯充满了悲郁的沧桑感,但是“以气节自负、以功业自许”(范开《稼轩词序》)的词人英雄豪气仍然是力透纸背。

辛弃疾的这种英雄豪气时常表现为对国家、民族的自信与豪迈,《美芹十论》详细地论证了敌我态势,特别是前三篇,指出金人内耗不断、纷争频起,南宋军民完全可以寻找到合适的时机收复失地、恢复神州。这种自信也体现在一些词作中:

落日塞尘起,胡骑猎清秋。汉家组练十万,列舰耸层楼。谁道投鞭
飞渡,忆昔鸣镝血污,风雨佛狸愁。(《水调歌头·舟次扬州,和杨济翁、
周显先韵》)

这里引用匈奴冒顿可汗的典故讽刺完颜亮、完颜雍等的内讧,用前秦苻坚兵败淝水的典故表达对金虏的蔑视。对汉军军备的夸张描述既是一种自豪,更是一种勉励,还包含对敌人警告的意味。这句话昂扬激烈,有描写、有叙述、有议论,壮而不悲。

辛弃疾的这种英雄豪气源于对国家民族深沉的热爱,因此故土沦陷、山河破碎的现实每每让他悲慨万分。词人在词中特别喜欢用“望”字——眺望神州,所勾起的是对祖国大好河山的热爱、对故土沦陷的悲愤、对收复失地的急切渴盼。对比隆兴和议后南宋君臣的文恬武嬉,这种一世豪杰的焦虑与忧心难能可贵,并且这种“望”也从另一个方面塑造了辛词的英雄品格:

我来吊古,上危楼、赢得闲愁千斛。虎踞龙蟠何处是,只有兴亡满目。(《念奴娇·登建康赏心亭呈史致道留守》)

郁孤台下清江水,中间多少行人泪。西北望长安,可怜无数山。(《菩萨蛮·书江西造口壁》)

起望衣冠神州路,白日销残战骨。叹夷甫诸人清绝。夜半狂歌悲风起,听铮铮、阵马檐间铁。南共北,正分裂。(《贺新郎·用前韵赠金华杜叔高》)

举头西北浮云,倚天万里须长剑。(《水龙吟·过南剑双溪楼》)

词人不仅自己不断地体味咀嚼神州分裂的沉重忧患感,书写志在恢复的弘愿,同时他也在各种场合鞭策自己的僚属、友人勿忘国耻、励志图强、股肱王室、恢复神州:

闻道清都帝所,要挽银河仙浪,西北洗胡沙。(《水调歌头·寿赵漕介庵》)

袖里珍奇光五色,他年要补天西北。(《满江红·建康史致道留守席上赋》)

留不住,江东小。从容帷幄去,整顿乾坤了。(《千秋岁·金陵寿史帅致道,时有版筑役》)

闻道是、君王著意,太平长策。此老自当兵十万,长安正在天西北。(《满江红·送信守郑舜举郎中赴召》)

我最怜君中宵舞,道男儿、到死心如铁。看试手,补天裂。(《贺新郎·同父见和,再用前韵》)

这种对他人的勉励、期许、鞭策实际上也是自勉、自期、自策。辛弃疾的许多贺寿词改变了过去阿谀之风，而代以豪迈的英雄之气；辛弃疾的许多送别词也一改传统类似词作中泪眼婆娑的妮子态，而代以风云之状，显得雄壮激越。这构成了他的英雄词的又一个方面。

总之，辛弃疾用大量的词作寄托英雄自许的雄心壮志，抒发对祖国大好河山的热爱，书写山河破碎的悲愤，并不时将这种情绪流露在与僚属、友人交往的词中。他的英雄词豪迈激越，成为当时乃至后世起懦警顽的洪钟大吕。

二、英雄失意词

辛弃疾虽有雄心壮志、雄才伟略，怎奈不得其时、不得其主，这点清康熙皇帝都深为叹惋：“君子观弃疾之事，不可谓宋无人矣，特患高宗不能驾驭耳。使其得周宣王、汉光武，其功业奚止是哉？”（《御批续资治通鉴纲目》卷一五）辛弃疾四十余岁，正值壮年，却被劾落职，退居上饶，此后的二十余年旋起旋废，他力图恢复的梦想在残酷现实的吞噬下归于破灭。《丑奴儿·书博山道中壁》抒发了这种悲凉的愁苦：

少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼，为赋新词强说愁。 而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好个秋。

辛弃疾少年的愁词不见文献，但在二三十岁青年时期的几首词作中，“愁”已经不再是“强说愁”，如《水龙吟·登建康赏心亭》：

楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏干拍遍，无人会、登临意。 休说鲈鱼堪鲙，尽西风、季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此！倩何人唤取、红巾翠袖，搵英雄泪。

词的开端貌似普通的悲秋词,在一番景物的描写之后才托出抒情主人公——“江南游子”。一般士子的悲秋词大多是目睹萧瑟,感慨荣华短暂、岁月蹉跎,就大的方面而言,辛弃疾也与此类似,不过建康赏心亭的“江南游子”的秋愁更具体、更形象,总的而言应包含以下三种意绪:首先是心怀伟略,但英雄无用武之地的愤懑。李贺《南园》其五:“男儿何不带吴钩,收取关山五十州。”^①北方半壁河山沦入虏人之手,收复失地是幼安矢志不移的宏愿;“忧国忘家,有救世之意”^②的刘备为弃疾所激赏,而求田问舍的许汜为其不许,这两个典故进一步丰富了欲拯救时弊、回转乾坤的词人形象。但此时和议已成,朝廷偏安,英雄无用武之地,虽手持吴钩、虽怀刘郎才略,终归于无用。“栏杆拍遍”正是这种积郁萦绕于怀的外在表现。其次,桓温“攀枝执条,泫然流泪”^③的典故一方面是对桓温北伐的肯定,更重要的一方面是对时光流逝、志业难成的深沉的喟叹。再次,这种英雄的悲苦“无人会”,孤独寂寞之感吞噬者词人悲情英雄的心。“倩何人唤取”,同样是这种寂寞的表现,答案也许就是“众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在灯火阑珊处”(《青玉案·元夕》)的“那人”,而“那人”不与“蛾儿雪柳黄金缕”同群,恐怕也是“倾国无媒,入宫见妒,古来颦损蛾眉”(《满庭芳·和洪丞相景伯韵》),如此,一个傲岸不群、孤独寂寞、频遭谗沮的悲剧英雄词人形象也就树立起来了。

未等老大,就已悲愁深沉,历经波折后,词人的悲苦更是痛入骨髓,并且平添了许多的无奈与惆怅,《鹧鸪天·有客慨然谈功名,因追念少年事戏作》可为代表:

壮岁旌旗拥万夫,锦襜突骑渡江初。燕兵夜娖银胡觥,汉箭朝飞金仆姑。追往事,叹今吾,春风不染白髭须。却将万字平戎策,换得东家种树书。

这首词作于投闲置散时期,可以想见客人畅谈功名时壮怀激烈,但此时的稼

① 王琦注:《李贺诗歌集注》,上海古籍出版社,1977年版,第87页。

② 陈寿:《三国志》,卷七《魏书·陈登传》,中华书局,1959年版,第229页。

③ 刘义庆著,刘孝标注,余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏·言语第二》,中华书局,1983年版,第135页。

轩虽仍不减年轻时期的豪气,但是悲苦的抒发已经不再那么激越,而显得平淡而又醇厚。词人从慷慨的来客身上联想到了少年的自己:雄心壮志,帅五十骑驰入敌穴,手缚叛徒,并带领归正的上万义军星夜南归,献俘行在。这等壮举遗憾的是只能不断地在回忆中重复,动人心弦的征战场面只能在梦中浮现。汉高祖“汉中开汉业”“剑指三秦,君王得意,一战东归”,所依赖的是张良“一编书是帝王师”,而自己年轻时所献的“万字平戎策”——《美芹十论》、《九议》等却是无人问津,自己也无人赏识,天下扰扰,“落日胡尘未断”,但是志在恢复的稼轩只能是“西风塞马空肥”(《木兰花慢·席上送张仲固帅兴元》),只能是“却将万字平戎策,换得东家种树书”。最后的无奈虽言“戏作”,但是更为深重的悲凉弥漫于戛然而止的词尾所营造的想象空间。

辛弃疾的这种英雄悲苦构成了他词作的基调,而这种悲苦又是他真实的生命状态的写照,“饮酒看剑”这一意象是这种在历史的挤压中形成的生命状态的最好寄托。“倚天万里须长剑”,辛弃疾手中的长剑不仅代表着慨然取功名的人生志愿,更承载着规复神州、收复失地的历史诉求。因此即使放废,词人也经常“醉里挑灯看剑”(《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之》),但手中之剑只能高置墙头或手中摩挲,却无缘“直为斩楼兰”(李白《塞下曲》),更为悲凉的是“且置请缨封万户,竟须卖剑酬黄犊”(《满江红》“倦客新丰”),因为诉求与现实总是存在着难以逾越的鸿沟,“中州遗恨,不知今夜几人愁。谁念英雄老矣,不道功名蕞尔,决策尚悠悠”,词人对这种鸿沟感到深沉的悲凉:“鲸饮未吞海,剑气已横秋”(《水调歌头·和马叔度游月波楼》)。饮酒与看剑的结合形成了豪气英爽的悲苦情调,“短檠灯,长剑铗,欲生苔。雕弓挂无用,照影落清杯”(《水调歌头·严子文同傅安道和前韵,因再和之》),酒是消弭词人心中英雄落拓的工具,也许在醉后能够得到些许的解脱,因为“说剑论诗余事,醉舞狂歌欲倒,老子颇堪哀。白发宁有种,一一醒时栽。”(《水调歌头·汤朝美司谏见和,用韵为谢》)利剑长闲的的心中块磊需要醇酒浇平、壮志不伸的苦闷情怀需要诗词抒发,稼轩笔下的酒、词也和手中长剑一样带有峥嵘气象:“酒兵昨夜压愁城,太狂生,转关情。写尽胸中,块磊未全平。却与平章珠玉价,看醉里,锦囊倾。”(《江神子·和人韵》)

三、消解英雄悲剧的词

现实生活中,辛弃疾的这种历史挤压的生命状态是非常痛苦的,特别是自从罢居上饶后,理想与现实的冲突无法避免地呈现在日常生活中,词人需要坚强的支撑来消弭这种悲剧,因此“搵英雄泪”的“红巾翠袖”显得是格外重要。需要注意的是,此处所提的“红巾翠袖”并不仅限于类似剪红刻翠的旖旎风情,而是作为一种代称,泛指消弭稼轩胸中块垒不平的英雄悲剧的因素,就大的方面而言,辛弃疾在山水乡村的风光中寻求知音、安顿心灵,在自然界的一丘一壑中投映自己心中崔嵬不平的丘壑;辛弃疾在书斋中与古人对话,陶渊明、屈原、庄子是他的座中常客,陶诗、《离骚》、《庄子》是他枕畔爱侣;辛弃疾在园林中同梅菊谈心,主客在惺惺相惜中互诉衷怀。当然还有其他的方面,比如亲情、友情乃至艳情等。这些题材的词作在辛词中占很大的比重,也许声音并没有前两者那样响亮,但这是稼轩词心不可或缺的重要一极。

首先看词人在山水乡村中安顿心灵。词人笔下的丘壑尽管形态各异,但都映射着词人主体的关照,有着强烈的主观色彩。块垒不平的英雄词人,胸中韬略无缘指挥千军万马,山中的众峰、长松、溪泉不经意间成为他手下的虎狼之师、铮铮战鼓,如《沁园春·灵山斋庵赋,时筑偃湖未成》:

叠嶂西驰,万马回旋,众山欲东。正惊湍直下,跳珠倒溅,小桥横截,缺月初弓。老合投闲,天教多事,检校长身十万松。吾庐小,在龙蛇影外,风雨声中。 争先见面重重。看爽气朝来三数峰。似谢家子弟,衣冠磊落,相如庭户,车骑雍容。我觉其间,雄深雅健,如对文章太史公。新堤路,问偃湖何日,烟水濛濛。

“老合投闲,天教多事”,几分诙谐中所透显得是一种无奈,英雄不遇,幸有青山数峰、长松十万、山泉嚶吟,可以满足词人检阅部属、驰骋沙场的心灵期待。这种心态下关照的山水喑鸣峥嵘,充满了雄壮激扬的英雄之气,而对比之下,词人的形象更加的伟岸:睥睨六合、指点江山。这实际上仍然是英雄词,但这是消解悲剧,在理想中重塑英雄的词作。

身为词人的他不会总是如此的俯视山水，他也在山水中寻觅知音。《归朝欢·题晋臣敷文积翠岩》中的积翠岩巍峨耸拔，似参天一柱，他却知其另番苦衷，“补天又笑女娲忙，却将此石投闲处”，“长被儿童敲火苦，时有牛羊磨角去。”虽怀大略但投闲置散的词人才是积翠岩的知音，并劝慰它“细思量，古来寒士，不遇有时遇”。这种知音相赏的词句赋予山水丰富的生命意识和鲜活的生命力，“青山幸自重重秀。问新来、萧萧木落，颇堪秋否。总被西风都瘦损，依旧千岩万岫”（《贺新郎》“肘后俄生柳”），也是如此，萧瑟秋景下，山木摇落、景物萧疏，被西风“瘦损”的青山多么与频频被现实羁绊的幼安相似，人与景在这点上寻找到了契合，“伤今感旧”的词人并没有被残酷的现实击倒，而是选择了倔强与坚强，“是我常与我周旋久。宁做我，一杯酒”，词人引用《世说新语》庾亮、殷浩的典故，吐露不为外物牵绊的心绪，而这种心绪有青山为伴，因为即使秋风萧瑟，“依旧千岩万岫”，自是峥嵘。青山、稼轩，相知、相勉。

因为相知相赏，山水与稼轩在灵魂深处高度融合，在相互的阐发中慰藉着生命中深层次的寂寞。正因为“一丘一壑也风流”（《鹧鸪天·鹅湖归病起作》）、“高处看浮云，一丘壑、中间甚乐”（《蓦山溪·赵昌父赋一丘一壑，格律高古，因效其体》），所以能够互为知音，稼轩为此颇感自豪，“一丘壑，老子风流占却”（《兰陵王·赋一丘一壑》），而青山何尝不是如此，词人笔下的青山正因为其生命力而对词人有倾情回报，“青山意气峥嵘，似为我归来妩媚生”（《沁园春·再到期思卜筑》）、“我见青山多妩媚，料青山、见我应如是。情与貌，略相似。”（《贺新郎》“甚矣吾衰矣”）青山丘壑不再仅仅是词人暂时满足宏愿的演员，也不仅是愁苦寂寞中的知音，更重要的是在超越愁苦、超越现实，在生命的绝对自由层面达到了相知相赏的境界，这是辛弃疾之幸，也是青山丘壑之幸。

稼轩词集中存有二十余首农村词，这些词几乎全都是写得清新明快，可以看出乐于躬耕的稼轩在田园中抛却一切烦恼而自由地呼吸新鲜空气：

春入平原荠菜花。新耕雨后落群鸦。多情白发春无奈，晚日青帘酒易赊。闲意态，细生涯。牛栏西畔有桑麻。青裙缟袂谁家女，去趁

蚕生看外家。(《鹧鸪天·游鹅湖醉书酒家壁》)

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年，听取蛙声一片。

七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边，路转溪头忽见。

(《西江月·夜行黄沙道中》)

其次看稼轩在庄园中寻觅精神慰藉。辛词中存有大量的咏物词，园林内外的松、竹、梅成为词中频繁出现的物象，特别是梅，单就词题而言就出现过十余次，如赋梅、咏梅、题梅、探梅等等，可以看出稼轩对梅的热爱。辛弃疾对梅的称许是因为他在梅的境遇中看到了自身的影子，而梅的风流与品格成为他直面惨淡现实、勇敢挑战生存困境的精神慰藉。特别是雪中傲放的孤梅：

怪底寒梅，一枝雪里，直恁愁绝。问讯无言，依稀似妒，天上飞英白。

江山一夜，琼瑶万顷，此段如何妒得。细看来，风流添得，自家越样标格。

晓来楼上，对花临镜，学作半妆宫额。著意争妍，那知却有，人妒花颜色。无情休问，许多般事，且自访梅踏雪。待行过溪桥，夜半更邀素月。(《永遇乐·赋梅雪》)

琼瑶万顷的寒冬景致里，一枝寒梅迎雪傲放，这一情景历来为文人骚客所称许，更何况身世境遇与此非常相似的他，“人妒花颜色”，实际上是一种调侃的语气，又透出几丝悲凉。但是孤芳自赏的风流足以人梅相赏，因此“越样标格”的寒梅是他生存困境中的精神慰藉和寄托。其他的词句也大致如此：

冷雁寒云渠有恨，春风自满余怀。更教无日不花开。未须愁菊尽，相次有梅来。(《临江仙》)

怕等闲、春未到，雪里先开，风流煞、说与群芳不解。(《洞仙歌·红梅》)

老去惜花心已懒，爱梅犹绕江村。一枝先破玉溪春。更无花态度，全是雪精神。(《临江仙·探梅》)

雪里温柔，水边明秀，不借春工力。骨清香嫩，迥然天与奇绝。(《念

奴娇·题梅》)

再次我们再看稼轩在书斋中寻求心灵的皈依。从稼轩词集来看稼轩可谓博览群书,经史子集的典故信手拈来,虽有“掉书袋”之嫌,但大多能够做到不滞不涩。辛弃疾的少年时期勤学苦读的境况我们无从知晓,但是中年落职后,长期放闲,书斋生活应该他生活中非常重要的组成部分。

辛稼轩虽然一生“以气节自负、以功名自许”,但是辛词中所引用最多的历史人物却不是回转天地的英雄豪杰,而是陶渊明,根据陈淑美统计,前后多达七十余次^①,包括陶渊明的名字、事迹、诗文等等,这在辛词中占有很大的比重。陶渊明是古今隐逸之宗,而辛弃疾又是以“功业自负”,他们之间似乎很难寻找到契合点,因此辛弃疾钟情陶渊明的缘由在学界引起很大的争议^②。根据辛弃疾一生的用舍行藏来看,他和陶渊明的契合点应该不是陶渊明的“少无适俗愿,性本爱丘山”(《归园田居》五首其一),因为稼轩“以果毅之资,刚大之气,真一世之雄也。而抑遏摧伏,不使得以尽其才;一旦有警,拔起于山谷之间,而委之以方面之寄。明公不以久闲为念,不以家事为怀,单车就道,已足折冲于千里之外。”^③既在生命弥留之际,仍大呼数声“杀贼”。

寻找辛陶的契合点还是结合辛词方有说服力,首先看《鹧鸪天·读渊明诗不能去手,戏作小词以送之》:

晚岁躬耕不怨贫,只鸡斗酒聚比邻。都无晋宋之间事,自是羲皇以上人。千载后,百篇存。更无一字不清真。若教王谢诸郎在,未抵柴桑陌上尘。

辛弃疾对陶渊明的诗文许以“清真”二字,陶渊明的“清真”源于他素朴散淡、和纯真挚的生活态度,是甘心隐居生活的写照。“清真”可以描述稼轩的部分诗词,但就整体而言的话,恐怕是有轩轻的。喜爱与践行是两码事,虽然辛弃

① 陈淑美:《辛稼轩与陶渊明》,《中外文学》(台湾),1975年版,第四卷第6期。

② 论争的具体情况可参见孙华娟:《20世纪辛弃疾词研究论辩》,《云梦学刊》,2003年第6期。

③ 黄幹:《勉斋集》,卷四,《与辛稼轩侍郎书》,文渊阁《四库全书》本。

疾和陶渊明的隐居有着本质的区别,前者是被迫的,后者是自愿的,但毕竟是在隐居,因此寻找契合点还应该更细致的考虑。稼轩之所以称许渊明,在文化层面上而言是时代文化氛围的影响,“对于‘雅’的重新认识,引发宋代士大夫人生观念的一系列变化:官场为俗而山野为雅,仕进为俗而归隐为雅,富丽为俗而平淡为雅,功名为俗而士大夫的日常生活为雅。”^①正是在这种文化氛围中,陶渊明被重新发掘定位,陶渊明本身就是宋文化塑造出来的巨人。生活在这种文化氛围中,辛弃疾喜爱陶渊明也就不足为奇。在个人层面,辛弃疾在漫长的投闲置散生涯中需要解决的是面对理想和现实的巨大落差如何自处的问题。所以陶渊明的散淡任真、与世无缨的生活态度和生活方式是辛弃疾面对现实的巨大支撑,也许辛弃疾无法做到这一点,但是并不妨碍他对这种心态的追求,这首《行香子》就能很好地表现这种理想的生存状态:

归去来兮,行乐休迟。命由天富贵何时。百年光景,七十者稀。奈一番愁,一番病,一番衰。名利奔驰,宠辱惊疑,旧家时都有些儿。而今老矣,识破关机:算不如闲,不如醉,不如痴。

可以说这种“闲、痴、醉”的状态是一种理想的状态,而“愁、病、衰”才是现实的境况,因此陶渊明成为掌握解脱词人英雄悲苦的钥匙的偶像,所以陶渊明这种“隐士情怀”也就成了辛词中“搵英雄泪”的“红巾翠袖”。

此外需要注意的是隐士并不是陶渊明生命状态的全部,陶渊明的隐逸生命状态实际上也是一种历史挤压^②,虽然此中个人的主观选择因素占得更多一些。陶诗中也有块垒不平的未能忘世的作品,除了《读山海经》外,“欲言无与和,挥杯劝孤影。日月掷人去,有志不获骋。念此怀悲戚,终晓不能静。”(《杂诗》其二)因此就促成生命状态的本质原因上辛陶找到了契合点。在辛词中,这个契合点至少可以找到两处具体落实点,一是同诸葛亮的比较,一是嗜菊。

① 木斋:《宋词体演变史》,中华书局,2008年版,第99页。

② 可参见鲁迅:《题〈未定草〉六一九》,《鲁迅全集》,卷六《且介亭杂文二集》,人民文学出版社,2005年版,第436页。

看渊明，风流酷似、卧龙诸葛。（《贺新郎》）

往日曾论，渊明胜似卧龙些。（《玉蝴蝶·叔高书来戒酒用韵》）

今日复何日，黄菊为谁开。渊明漫爱重九，胸次正崔嵬。（《水调歌头·九日游云洞和韩南涧韵》）

要知黄菊清高处，不入当年二谢诗。……只于陶令有心期。（《鹧鸪天·重九席上作》）

将渊明和卧龙并提并不多见，因为卧龙是隐居静观时局，待机出山，而渊明则是厌恶世俗纷扰，遗世归隐，此二人都为辛弃疾所倾慕，由此观之辛弃疾眼中的渊明是无法忘世而又能够安贫乐道、率真自然。至于菊花，辛陶欣赏的是不与流俗，风格自标的精神风骨。当然也许还有其他共同点，如饮酒等。正是在生命深层次的契合，所以稼轩说“老来曾识渊明，梦中一见参差是。……须信此翁未死，到如今，凛凛生气。”（《水龙吟》）

辛词中多次提到屈原和庄子，稼轩对《离骚》和《庄子》非常喜爱：

灵均千古怀沙恨。记当时、匆匆忘把，此仙题品。（《贺新郎·赋水仙》）

夜夜入清溪，听读《离骚》去。（《生查子·独游西岩》）

手把《离骚》读遍，自扫落英餐罢，杖屦晓霜浓。（《水调歌头·赋松菊堂》）

君看庄生达者，犹对山林皋壤，哀乐未忘怀。（《水调歌头·题张晋英提举玉峰楼》）

此外稼轩词集中还有《哨遍·秋水观》、《哨遍·蜗角斗争》、《感皇恩·读庄子闻朱晦庵即世》等，显示辛弃疾对《庄子》的熟稔与酷爱。屈原深情执着，庄子飘逸旷达，二者的结合正是前面所说辛陶生命深层次的契合，因此二人都被稼轩引为知音。

词人罢职闲居时期，友情、亲情乃至艳情也给他以巨大的精神支持，这些词同其他词一样，也是消弭稼轩人生悲剧的因素。

辛词的主体性特别突出,因为他用生命去锻造词篇,所以辛词便成为他生命状态的真实写照。英雄的梦想、英雄梦想破灭后的悲剧感以及这种悲剧感的消解构成了辛词词心的重要、中心内容。

第三节 稼轩词的艺术特色

同稼轩词内容的繁复相关,稼轩词的审美风貌呈现出多姿多彩的特点。后人目稼轩词“豪放”,但“豪放”却远远不能笼罩辛词的整体风貌。实际上这点在辛弃疾门人范开在编著《稼轩词甲集》时就已经提到这一点:“故其词之为体,如张乐洞庭之野,无首不尾,不主故常;又如春云浮空,卷舒起灭,随所变态,无非可观。……其间固有清而丽、婉而妩媚,此又坡词之所无,而公词之所独也。”(范开《稼轩词序》)和东坡的比较自难服众,但对辛词风貌的多样性的阐发却是确论。辛词的多样性风貌是稼轩词心的载体,而这些风貌又是通过多种艺术手法塑造出来。鉴于辛词艺术风貌的多样性,任何对辛词的某一艺术成就、艺术特色、艺术手法的描述都只能是针对部分篇目或者是部分名篇,而无法应用于所有甚至是绝大部分。

一、稼轩词语言艺术的多样性

文学作品由语言构成,探讨文学作品的艺术特色应首先考查其语言形式与风貌。稼轩词无论语言形式还是语言风貌都呈现出多样性的特色。

就语言形式而言,大多数词人所采用的语言往往有明显的个人烙印,有较为固定的选择倾向。辛弃疾则不然,辛词所使用的语言非常丰富,不仅有传统的典雅精工之语,还有并不太多见的口语俚语,还有词中少见的诙谐语。

辛词中的典雅语显现了稼轩在词作中高超的语言驾驭能力和敏锐的语言感知能力,如:

怨春不语,算只有殷勤,画檐蛛网,尽日惹飞絮。(《摸鱼儿》)

旧恨春江流未断,新恨云山千叠。(《念奴娇·书东流村壁》)

君思我、回首处，正江涵秋影雁初飞。（《木兰花慢·席上呈张仲固帅兴元》）

松菊竹，翠成堆，要擎残雪斗疏梅。乱鸦毕竟无才思，时把琼瑶蹴下来。（《鹧鸪天·黄沙道中即事》）

剩山残水无态度，被疏梅、料理成风月。（《贺新郎》）

这些词句的典雅一方面来自词人的丰富想象力，更重要的是对关键字眼的撷取，特别是一些动词的使用。此外这些典雅之语圆润精工，不仅有视觉之美，更重要的是音韵和谐、“唇吻遒会”，符合所谓“词之本色”。

辛词大量使用口语、俗语、俚语、谚语，在典雅精工之外造成清新活泼、通俗可爱的特色。这些口语化比较强的语言多使用在投闲置散生涯中的闲适词、隐逸词、农村词中，很好地服务于词人努力忘怀世事、消解英雄失志的落寞情怀词心。他将诸如“我”、“你”、“他”、“渠”、“依”、“俺”等口语化代词引入词中，形成浓郁的口语化特色，此外“了”、“些”、“子”、“得”、“儿”、“里”等口语化的语助词的使用也增加了辛词的“俗味”。如《夜游宫·苦俗客》：

几个相知可喜。才厮见、说山说水。颠倒烂熟只这是。怎奈向，一回说，一回美。有个尖新底。说底话、非名即利。说得口干罪过你。且不罪，俺略起，去洗耳。

虽然也有典故的运用（“去洗耳”），但是大量口语化语助词和代词的使用让这首小词别有一番气息。再如“待葺个园儿名佚老。更作个亭儿名亦好”（《最高楼·吾拟乞归，犬子以田产未置止我，赋此骂之》），口语化的量词和语助词入词，饶有风味。

辛词中，一些词句虽非口语，但明白如话，信手拈来，形成质朴真率的词风。如写农村生活的《西江月·夜行黄沙道中》，陈廷焯评：“所闻所见，信手拈来都成异采。”^①此外《鹧鸪天·代人赋》、《鹧鸪天·游鹅湖，醉书酒家壁》、

^① 陈廷焯：《词则·别调集》，卷二，见吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第2430页。

《清平乐·村居》等也同样是使用通俗浅切的语言描绘清新恬淡的农村风光。此外《鹧鸪天·博山寺作》：“一松一竹真朋友，山鸟山花好弟兄”也是通过浅率的行文表达努力遗忘世事的真切心态。

俚语、修语的使用也是辛词语言的一个重要方面，如“心似道旁官堠懒”（《玉楼春·用韵呈仲洽》），化用了吴谚“馋如鹑子，懒如堠子”；“千年田换八百主，一人口插几张匙”（《最高楼·吾拟乞归，犬子以田产未置止我，赋此骂之》）化用了吴谚“一口不能着两匙”；“百年光景，七十者稀。”（《行香子》“归去来兮”）化用了谚语“人生七十古来稀”。

在辛词以前也有俗语入词的先例，但是俗语往往使用在艳情词作中，而在抒怀、送别、田园等承载士大夫雅洁情怀的词作中使用俗语不能不说是辛弃疾在词坛上的大胆驰骋。

辛弃疾除了将口语、俗语、俚语大胆的引入词作外，还将一些诙谐语、谐谑语揉进了小词创作。如《菩萨蛮·赏心亭为叶丞相赋》：“人言头上发，总向愁中白。拍手笑沙鸥，一身都是愁。”意虽凄楚，语却幽默。再如《清平乐·村居》：“最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬”，“无赖”一词本是贬义，而此处却形容“小儿”的娇憨顽皮，俞平伯先生评此句：“‘无赖’……本不是什么好话，这里却只作小孩子顽皮讲，所以说‘最喜’，反语传神，更觉有力。这类词汇语意的转化，后来小说、戏曲中常有，如‘冤家’、‘可憎’等等。”^①除了这种幽默的语句外，辛词中不少整篇是嬉笑怒骂，谐谑幽默，如《千年调·蔗庵小阁名卮言，作此词以嘲之》对卮的描述以讽刺随波逐流、见风使舵、毫无主见之流；再如《沁园春·将止酒，戒酒杯勿进》、《西江月·遣兴》中同酒杯、松树之对话，在诙谐幽默之中表现英雄失志的抑郁不平之气。此外像《寻芳草·调陈莘叟忆内》嘲人、《卜算子·齿落》自嘲之作在稼轩词集中也有一定的规模。一般来说，诗词忌油滑，万云骏云：“嬉笑怒骂，皆成文章，这种游戏笔墨在诗文中并不多见，于词中则几乎禁绝。”^②但是这条规则同样拢不住睥睨一世的稼轩，辛词创作的这种尝试与努力实际上正如俞平伯所言，实际上已经开了南宋后期

① 俞平伯：《唐宋词选释》，人民文学出版社，1979年版，第193页。

② 万云骏：《诗词曲欣赏论稿》，中国社会科学出版社，1986年版，第366页。

词戏曲化倾向的先河,并对元明清戏曲产生了或多或少的影响。

各种各样的语言形式入词加之辛弃疾传奇的经历和复杂深微的心绪以及全力作词,使他的词作语言的审美风貌呈现出多样性的特色,概而言之辛词中有英雄语、妩媚语、闲适语、学问语。

辛弃疾的英雄本色决定了辛词中英雄语俯拾皆是,辛词中充满了天地中广袤、博大、雄壮之物象,如“乾坤”、“银河”、“神州”、“蛟龙”、“长鲸”等,就数词而言,辛词中“千”字出现了225次,“万”字出现了150次^①,这在“妮子态”的“剪红刻翠”词中是无法想象的。英雄语的审美风貌是拗怒激越、雄壮奔放、气势凌厉、峭拔不群,它集中展现的是英雄渴望恢复之志和理想落空的满腔愤懑。辛词中这种情绪的喷薄而出的词句并不少见,比如“闻道清都帝所,要挽银河仙浪,西北洗胡沙”(《水调歌头·寿赵漕介庵》)、“西北望长安,可怜无数山”(《菩萨蛮·书江西造口壁》)、“马革裹尸当自誓,娥眉伐性休重说”(《满江红》“汉水东流”)、“我最怜君中宵舞,道男儿、到死心如铁”(《贺新郎·同父见和,再用韵答之》)、“南共北,正分裂”(《贺新郎·用前韵赠杜叔高》),这些词句直抒胸臆,情感激越,但辛词中的英雄语可贵的是不仅有如此直白的表露,更有富含韵致的抒发,这也是辛弃疾高于过于直白而缺乏蕴藉之致的南渡词人英雄词作之处。前文所引的《永遇乐·京口北固亭怀古》通过大量贴切的典故造成一种浑厚的历史感,英雄之气鼓荡其中,但又不是一览无余,因此脍炙人口;《水龙吟·登建康赏心亭》上阕写秋景,引出“把吴钩看了,栏杆拍遍,无人会,登临意”的游子落寞愤懑情怀,而这种落寞愤懑的情怀词人在下阕也是通过典故予以抒发,因此后世对此词的解读往往是透过典故,结合稼轩行状予以揣摩,又因为典故与行状的时空距离,因此生成了巨大的阐释空间,留有开阔的回味余地。同样表现英雄失志之落寞愤懑,《清平乐·独宿博山寺中》通过景色和感受的描写来呈现这种情感,无一语直抒胸臆,而拗怒之气萦荡其中,既能打动人心,又不乏蕴藉之致。

辛词中的英雄语还表现在情感的激荡不平,若一味任由情感的喷发,往往会流于叫嚣发泄;而在恰当的時刻节制下情感,激荡不平之气自然呈现,同

^① 此数据由唐圭璋《全宋词》电子版检索而得。

时又不致咄咄逼人而对接受者产生压迫感,《水龙吟·过双溪南剑楼》可谓此中之佳作:

举头西北浮云,倚天万里须长剑。人言此地,夜深长见,斗牛光焰。我觉山高,潭空水冷,月明星淡。待燃犀下看,凭栏却怕,风雷怒,鱼龙惨。峡束苍江对起,过危楼、欲飞还敛。元龙老矣,不妨高卧,冰壶凉簟。千古兴亡,百年悲笑,一时登览。问何人又卸,片帆沙岸,系斜阳缆。

“西北浮云”、“倚天长剑”在双关语境中抒发力图恢复的英雄壮志,但“潭空水冷、月明星淡”陡然一转,炽热的情怀置于冷清之境,而后面的“怕”便是这种境况的自然呈现。“风雷怒、鱼龙惨”,这是典故的运用,也是想象的描写,但字面下却隐藏着更为深微的意绪,而这种意绪是文字所承载却无法仅仅通过文字来阐发,这两句隐含着对朝廷的失望与鞭笞,主和派就像“风雷”、“鱼龙”一样死死地压制着力图恢复的文韬武略,使之不能行之于世。“欲飞还敛”既是写景,又何尝不是词人人生遭遇的写照,同时又可以作为此词情感的总结。“斜阳”再一次在写实中充实“千古兴亡,百年悲笑”。一首不足百字之词情感几度跌宕,千回百转之中,雄壮、愤懑之情萦绕于词中、词外。

因此英雄风貌是稼轩词的英雄语展现的审美面貌,但这种英雄风貌绝不是鲁莽、叫嚣,而是细腻、优雅、含蓄。

稼轩在词中评价过自己“狂”：“不恨古人吾不见，恨古人、不见吾狂耳”（《贺新郎》“甚矣，吾衰矣”）；他还评价过自己“妩媚”，还是这一首词“我见青山多妩媚，料青山、见我应如是”，还说“青山意气峥嵘，似为我归来妩媚生”（《沁园春·再到期思卜筑》）。“狂者进取”，狂者是稼轩，妩媚也是稼轩，这正是稼轩人格的两个方面。这种丰富的人格体现在词作中，稼轩词既有英雄语，也有妩媚语，并且妩媚语的成就“其秣纤绵密者不在小晏、秦郎之下”。^①稼轩词集中，妩媚语集中呈现在艳情词、伤春词、咏物词等，前两者大略有三

① 刘克庄：《辛稼轩集序》，邓广铭：《稼轩词编年笺注》，第562页。

种情形:无寄托、有寄托、寄托在有无之间。《减字木兰花·长沙道中,壁上有妇人题字,若有恨者,用其意为赋》应是无寄托之作:

盈盈泪眼,往日青楼天样远。秋月春花,输与寻常姊妹家。 水
村山驿,日暮行云无气力。锦字偷裁,立尽西风雁不来。

贺裳《皱水轩词筌》:“‘锦字偷裁,立尽西风雁不来’,风致何妍媚也。乃出自稼轩之手,文人固不可测。”^①而《祝英台近·晚春》寄托在有无之间:

宝钗分,桃叶渡,烟柳暗南浦。怕上层楼,十日九风雨。断肠片片飞
红,都无人管,倩谁唤、流莺声住。 鬓边觑。试把花卜心期,才簪又
重数。罗帐灯昏,呜咽梦中语。是他春带愁来,春归何处?却不解、将愁
归去。

这首词写闺怨春怀,虽也是一般词作惜春伤春、离别伤怀的套路,但是此词一反柔语写柔情的模式,“它以重语写柔情,景物布置、安排突出一个‘暗’字”^②。人物心理的描摹极尽腾挪跌宕之能事,特别是“是他春带愁来,春归何处?却不解,将愁归去”一句,一波三折,语尽意长。沈谦《填词杂说》:“稼轩词以激扬奋厉为工,至‘宝钗分,桃叶渡’一曲,昵狎温柔,魂消意尽。才人伎俩,真不可测。”魏庆之解释:“(《祝英台近》)风流妩媚,富于才情,若不类其为人矣。……盖其天才既高,如李白之圣于诗,无适而无不宜,故能如此。”^③

至于《摸鱼儿·淳熙己亥,自湖北漕移湖南,同官王正之置酒小山亭,为赋》,因为词前小序,可以明确地断定是寄托之作:

更能消、几番风雨。匆匆春又归去。惜春长恨花开早,何况落红无数。春且住,见说道、天涯芳草无归路。怨春不语,算只有殷勤,画檐蛛

① 吴熊和:《唐宋词汇评》,第2406页。

② 施议对:《辛弃疾词选评》,上海古籍出版社,2002年版,第50页。

③ 唐圭璋:《词话丛编》,第630页。

网，尽日惹飞絮。长门事，准拟佳期又误，蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉。君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危楼，斜阳正在，烟柳断肠处。

此词用美人迟暮、蛾眉遭妒富有象征意义的传统文化意象在柔婉的伤春之情中寄寓自己频遭摈斥的身世之感，陈廷焯评：“多少曲折，惊雷怒涛中，时见和风暖日。”^①而就文本而言，这首词实际上是“和风暖日中，时见惊雷怒涛”，“和风暖日”是整首词的文字浅层次的意象和解读，“惊雷怒涛”是行文的“笔势飞舞”，是潜藏在字面深处的“怨怒之气”，因此隼味中显雄莽、柔婉中透峭拔，这不仅只是这一首词的审美风貌，实际上辛词中的妩媚语大多透显着英雄气，伤春惜春词如此，前文提及的咏物词（特别是咏梅、咏菊、咏松）同样如此。辛词中的妩媚语并非一味的款款狎昵，而是通过一定的艺术手法在极温婉中暗潜英雄之气，按他的话说就是“百炼都成绕指”（《水调歌头·再用韵答李子永》）。

客观地说，就大部分辛词而言，语言形式呈现的面貌往往是英雄与妩媚并存；就字面、意象和蕴藉而言时显柔媚；就文脉、形象、气势而言时显雄莽。因此刚与柔是辛词语言风貌的两个重要方面，而这两方面又像一个事物的正反面一样相互依存，在这点上辛词所达到的艺术高度的确可以说是词史巅峰。这种突出的艺术特色同样也体现在他的学问语中。宋人以才学为诗，就艺术形式而言，追求字字有来历、熔议论入诗^②；就诗歌内容而言，文人的生活雅趣特别是书斋生活大量入诗，成为诗歌表现的重要题材。辛弃疾之前歌词创作中尚未明显的出现这种诗歌领域中的转变，辛弃疾把歌词作为“陶写之具”，他也尝试以才学为词，就艺术形式而言体现在大量用典、散文化句式、议论入词、集句入词，就表现题材而言表现为记录文人生活特别是书斋生活。

辛词以前集句诗并不少见，但集句词却非常罕见；化用前人诗句比较常见，但是将经史子集的整句入词就非常少见，清人吴衡照感叹：“辛稼轩别开

① 陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》，卷八，齐鲁书社，1983年版，第605页。

② 参见严羽著，郭绍虞校释：《沧浪诗话校释》，人民文学出版社，1983年版，第26页。

天地,横绝古今,《论》、《孟》、《诗小序》、《左氏春秋》、《南华》、《离骚》、《史》、《汉》、《世说》、选学、李杜诗,拉杂运用,弥见其笔力之峭。”^①《一剪梅·游蒋山呈叶丞相》先后或整或散化用了杜诗、陶辞、小雅、崔颢诗、《史记》的语句;《踏莎行·赋稼轩,集经句》,化用《论语》、《礼记》、《诗经》语句;《忆王孙·秋江送别,集古句》集《九辩》、《九歌》、杜牧诗、苏轼诗、李峤诗;《水龙吟·爱李延年歌、淳于髡语合为词,庶几高唐、神女、洛神之意云》化用李延年歌、《诗经》、《高唐赋》、《洛神赋》和《史记》有关语句。无论是集句诗还是集句词它都需要词人广博的学识和高超的艺术笔力。没有才学,无米下炊;没有才气,徒成逞才斗技的文字游戏。稼轩的这些词较好的将学识与才气结合,较为圆润流畅。当然客观而言,这些词的艺术成就无法同他的那些名篇相媲美。

辛词中存三首《哨遍》(“蜗角争斗”、“一壑自专”、“池上主人”),这三首无一例外纯是阐发义理,纯议论入词,这是典型的记录书斋生涯,因为这三首词严格的说是词的形式读书笔记。这三首词在艺术成就方面几乎无人问津,可以说过于议论使词缺乏鲜明的形象、丰富的情感,虽然英雄气也在词中流淌,怎奈枯燥说理产生不了让人回味的韵致,因此这种尝试是稼轩驰骋词场的勇气的体现,但也毋庸讳言是一种失败的尝试。此外辛词还记录了辛弃疾的书斋生活,读书是书斋生活的重要方面,从辛词中可看到他对《庄子》、《离骚》、《史记》、陶集的阅读与感想,这些词作也呈现出学问语的面貌。

辛弃疾还尝试词中运用药名、人命,前者如《定风波·药名招婺源马荀仲游雨岩,马善医》、《定风波·再和前韵药名》,后者如《浣溪沙·赠子文侍人,名笑笑》、《永遇乐·戏赋辛字送十二弟赴调》。就整体而言这些词数量不多,艺术成就也很难说独树一帜,但是值得注意的是这些词对词本体的冲击和对后世的戏曲产生的重要影响。

典故的使用是辛词语言呈现出学问语风貌的一个非常重要的因素。陈学祖统计,《稼轩词编年笺注》626首词中用典668处,能确定出处的579处,单篇中用典两个或两个以上的有176首。因此典故的运用在辛词中非常普

^① 《莲子居词话》,唐圭璋:《词话丛编》,2408页。

遍。^①辛词用典是在后世引起了颇多的争议。刘克庄认为“放翁稼轩一扫纤艳,不事斧凿,高则高矣,但时时掉书袋,要是一癖”(《跋刘叔安感秋八词》)^②。岳珂也说:“新作(《永遇乐·京口北固亭怀古》)微觉用事多耳。”^③刘、岳二人的意见在后世虽有响应,但是持异议者更多,陈廷焯直接驳诘刘克庄:“并讥辛陆,谬矣。”认为稼轩词用典“如淮阴将兵,不以数限,可谓神勇”^④。综合来看,争议实际上集中在两点:一是创作者的主观意图,即用典是为了逞才使能还是为了更好地创造形象、抒发胸臆;二是接受者的评判,即用典是破坏了词的整体性还是使词更形象、更添蕴藉、更显才力。就目前流传最广的十余首辛词,特别是《永遇乐·京口北固亭怀古》、《水龙吟·登建康赏心亭》、《贺新郎》“把酒长亭说”、《摸鱼儿·漕移湖南》、《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之》等,答案是不言自明的,这些词中,典故的运用不是为了炫耀才学,而是借他人之酒杯,浇胸中之磊块,并且典故的运用不仅没有妨害辛词的艺术创造,相反正是典故的贴切运用使这些词达到了令人惊叹的艺术高度,辛学后劲才力难以同稼轩比肩,用典方面不免画虎不成反类犬。

关于用典对辛词艺术成就的贡献,叶嘉莹先生概括为三点:一则可以使之避免直言之质率;再则又可以将一己情感推远一步,造成一种艺术距离;三则更可以借用典故唤起读者言语之外的联想。^⑤概而言之,用典可以使词含蓄蕴藉,可以使词更加浑厚、拥有沉重的历史感,可以扩大词的表现空间。《永遇乐·京口北固亭怀古》通过孙权、刘裕、刘义隆的典故,表达词人恢复愿望之渴切、对待战争之谨慎,比单纯分析敌我形势如陈亮《水调歌头·送章德茂大卿使虏》或表决心如岳飞《满江红》“怒发冲冠”更要含蓄而更有韵味;伫立镇江北固亭,凝望江北河山,联想此处古来征战,典故的运用赋予词以厚重的历史感;在悠远广袤的历史空间里,借历史兴亡读者可以更深层次的感受作者老骥伏枥之雄心壮志。后世对此词的阐发在“佛狸祠下,一片神鸦社鼓”

① 陈学祖:《典故内涵之重新审视与稼轩词用典之量化分析》,《柳州师专学报》,2000年第3期。

② 刘克庄:《后村题跋》,卷二,《丛书集成初编》,第113页。

③ 岳珂:《桯史》,卷三,第38页。

④ 陈廷焯著,屈兴国校注:《白雨斋词话足本校注》,卷九,第715页。

⑤ 叶嘉莹:《论辛弃疾的艺术特色》,《文史哲》,1987年第1期。

争议很多,词既然是文学作品,它没有承担真实记载史实的义务,对于接受者而言,没有必要非得用现实实有境况比附典故,而应关注典故所营造的艺术空间。当然这一点后人可以说晦涩,但关键是歌词承载的词人的心绪情志本身就是复杂深微的,揣度本身就是一件难事。稼轩词中也用僻典,但这是少数,才学不足,不足以学辛词,同样才学不足也难读辛词,而这一点正透露了词开始远离民间歌场,而进入书斋案头的趋势。

至于辛词的闲适语,在辛词词心之对屈原、庄子的接受以及他的山水词和本节所述的农村词中体现得尤为明显,特别是在农村词中,那种纠结的英雄之梦和英雄之悲得以暂时的释怀,在一片真率款曲中获得难得的闲适恬淡,这些词恐怕用“刚”、“柔”来描述都不太合适,这是辛词语言的另一面貌。

二、稼轩词独特的结构艺术

就传统的词体而言,往往是上片写景,下片抒情,上下片之间形成了自然的分段,比如柳永的《八声甘州》“对潇潇”。但是辛弃疾在词场纵横驰骋,哪怕是上下片这种自然的分层也被他冲决了,他的词上下片之间虽有形式的分隔,但是词意浑融,往往是连续的,而词意的转折或提升往往在随意之间,很少刻意俯就词的形式特点。这一特色在以下几个方面体现得特别明显:陡然一惊式的结构安排、赋体结构的使用和散文化的行文特色。

陡然一惊式的结构安排是指词篇用大量的篇幅渲染一种意绪,而后文陡然一个一百八十度的转折,将前文的意绪的渲染变成了铺垫,这种情绪的遽转造成了陡然一惊式的审美冲击,比如《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之》:

醉里挑灯看剑,梦回吹角连营。八百里分麾下炙,五十弦翻塞外声。
沙场秋点兵。马作的卢飞快,弓如霹雳弦惊。了却君王天下事,赢得生前身后名。可怜白发生。

“沙场秋点兵”和“马作的卢飞快,弓如霹雳弦惊”之间虽然有形式上的分阕,但是词意却是紧密相关,上下片之间仅仅是形式的需要。顾随《稼轩词说》:“前九句,真是海上蜃楼突起,若者为城郭,若者为楼阁,若者为塔寺,为庐屋,

使见者目不暇给。待到‘可怜白发生’，又如大风陡起，巨浪掀天，向之所谓城郭、楼阁、塔寺、庐屋也者，遂俱归幻灭，无影无踪。”^①前文的战争场面描写及志向的抒发同辛学后劲口号式、叫嚣式的写作模式并无太大区别，但是一句“可怜白发生”让人顿悟前面的描写都是为了这最后一句蓄势，前文愈狂肆，全词意境便愈悲凉，此间的艺术张力形成了巨大的艺术回味空间。

与这首《破阵子》类似的还有《青玉案·元夕》，“众里寻他”之前，元宵节的繁华描摹可谓穷形尽相，但这一切都是为了衬托所寻觅之“那人”不苟流俗、孤傲寂寞的词人知音形象。“蓦然回首”不就是“陡然一惊”吗？这种突兀、惊愕的审美样式给人以巨大的心灵冲击，造成了非凡的审美效果。

赋体结构的使用在辛词之前并不少见，特别是一些长调中，比如柳永的《夜半乐》“冻云黯淡”、周邦彦《六丑》“正单衣试酒”，但传统的赋体写法往往是铺排景色或感情，并且往往在一阕中所描摹的对象是单一的。辛词的铺排则不然，他利用全词的规模，通过典故铺排某种意绪，如：

绿树听鹈鴂。更那堪、鹧鸪声住，杜鹃声切。啼到春归无寻处，苦恨芳菲都歇。算未抵、人间离别。马上琵琶关塞黑，更长门、翠辇辞金阙。看燕燕，送归妾。将军百战身名裂。向河梁、回头万里，故人长绝。易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪。正壮士、悲歌未彻。啼鸟还知如许恨，料不啼清泪长啼血。谁共我，醉明月。（《贺新郎·别茂嘉十二弟》）

“此词尽集许多怨事，全与太白《拟恨赋》手段相似。”^②虽是别词，但无一语直涉“别”字，但中间所用昭君、阿娇、庄姜、苏李（苏武、李陵）、荆轲离别故事，层层渲染离别之痛，并且典故的铺排别具匠心，“上三项说妇人，此二项言男子”^③，离别之情从缠绵凄伤转为慷慨激越，兄弟离别之情在铺排中完成升华。王国维向来不喜刻意雕琢之作，但对于这首别具匠心的歌词评价颇高：“章法

① 顾随：《稼轩词说》，《顾随文集》，上海古籍出版社，1986年版，第77页。

② 陈模：《怀古录》，卷中，见《唐宋词汇评》两宋卷，第2444页。

③ 许昂霄：《词综偶评》，见《唐宋词汇评》两宋卷，第2445页。

绝妙，且语语有境界，此能品而几于神者，然非有意为之，故后人不能学也。”^①
“非有意为之”恐难令人信服，但是“绝妙”算是的论。

这种赋体的运用在《贺新郎·赋琵琶》中运用的也是非常巧妙。就词题而言这无疑是一首咏物词，一般咏物诗词创作主体的视角是放在所咏之物的本体属性方面，即所用之物的形状、神态、气质以及由此引发的同创作主体情感、意绪的交流与沟通，而辛弃疾的这首词则大胆突破，不再将词笔放在描摹物象上，而是以历史的视角审视所咏之物（琵琶）所曾起的作用、所经历的事实。此词先后铺排了贵妃《霓裳曲》、浔阳江妓、昭君出塞、驿塞悲曲，最后以贺怀智典故收尾，在一首咏物词中，放弃描摹的手法，通过看似无序的历史镜头切换，抒发故国残破、恢复无期的悲情，“千古事，云飞烟灭”极其沉痛，似乎是对历史的感慨，也是对现实的无奈与悲伤。这首词的赋体使用不仅改变了传统咏物词的写作方式，而且在品格上也大胆的对咏物词做了革新。

稼轩冲决传统词的结构还有一个非常重要的方面，也是使他谤誉频生的一个方面，那就是以文为词，将散文化的结构和品格引入歌词创作。实际上上述所分析的赋体结构也是散文化的一个重要特征。就浅表层次而言，辛词里大量使用“矣”、“哉”、“者”、“也”、“乎”这些诗词中少见而文中常见的语助词，造成词句无法像传统诗词那样音韵和谐，而产生了散文的腾挪跌宕。就语句层次而言，叶嘉莹指出很多辛词语句文气是连贯的，但是他的句子是断续的，即句读虽断、文气未断，这是辛词的一个很重要特色。如“人言此地，夜深常见，斗牛光焰”（《水龙吟·过南剑双溪楼》，这三个小句实际上是完整的一句话，割裂开来，每一小句意思都不完整，而相应的一般词每一个小句意义独立自足，如柳永的“动悲秋情绪，当时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红。楚天阔，浪侵斜阳，千里溶溶”（《雪梅香》“景萧索”）^②。辛词中文断气连的词句非常多，如“千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被，雨打风吹去”（《永遇乐·京口北固亭怀古》）、“东风夜放花千树，更吹落，星如雨”（《青玉案·元夕》）、“更倩谁唤取，红巾翠袖，搵英雄泪”（《水龙

① 王国维：《人间词话·删稿》，人民文学出版社，1960年版，第229页。

② 叶嘉莹：《唐宋词十七讲》，河北教育出版社，2000年版，第279页。

吟·登建康赏心亭》)。

就篇章层次而言,前文已提过,拉杂经史入词,除此外,一些散文句子经常被弃疾使用在词中,例如“甚矣吾衰矣,怅平生,交游零落”(《贺新郎》)、“吾衰矣,富贵须何时”(《最高楼》)、“二三子者爱我,此外故人疏”(《水调歌头》“我亦卜居者”)。

对话模式的大量出现也是辛词散文化的一个重要表现,并且有些对话会在一个短句里集中呈现说话人、说话内容,比如《西江月·遣兴》:

醉里且贪欢笑,要愁那得工夫。近来始觉古人书,信著全无是处。
昨夜松边醉倒,问松我醉何如。只疑松动要来扶,以手推松曰去。

下阕如果加上标点的话是“问松:‘我醉何如?’”“以手推松,曰:‘去!’”这如果不算对传统词作模式的冲决的话,只能说是微醺的辛弃疾在歌词创作中自由驰骋。这种类似的模式还有“天时地利与人和,燕可伐与曰可。”(《西江月》“堂上谋臣”)

《西江月·遣兴》的后半阕很明显是叙述模式,这在以描写或抒情为特征歌词中也是非常少见的,而《沁园春·将止酒,戒酒杯勿进》就整体而言就是对话,是叙述:

杯汝来前,老子今朝,点检形骸。甚长年抱渴,咽如焦釜,于今喜睡,气似奔雷。汝说刘伶,古今达者,醉后何妨死便埋。浑如此,叹汝于知己,真少恩哉。更凭歌舞为媒。算合作人间鸩毒猜。况怨无大小,生于所爱;物无美恶,过则为灾。与汝成言,勿留亟退,吾力犹能肆汝杯。杯再拜,道麾之即去,招亦须来。

这首词就是记载了词人与酒杯的对话,诙谐幽默,陈模《怀古录》卷中:“此又如《答宾戏》、《解嘲》等作,乃是把古文手段寓之于词。”单就对话而言,又纯是议论,因此虽是词的体制,但是就品格而言和传统的词疏远,与晚唐兴起、明末清初盛行的小品文近似。

三、辛词形象塑造与主体精神

辛词塑造了大量的形象,这些形象涉及友人形象、自我形象、历史人物形象、山川草木形象、日月形象等等。稼轩词虽是刚柔并济,妩媚虽是稼轩词的重要特色,但是他塑造的形象却极少有长期垄断词坛的“绮筵公子”、“绣幌佳人”的形象,即使有这种品格的形象都不太多,他笔下的形象往往气势飞动、鲜活有力,如自我形象是:“江南游子,把吴钩看了、栏杆拍遍,无人会、登临意”(《水龙吟·登建康赏心亭》)、“平生塞北江南,归来华发苍颜。布被秋宵梦觉,眼前万里江山”(《清平乐·独宿博山寺中》);友人形象是“袖里珍奇光五色,他年要补天西北”(《满江红·建康史致道留守席上赋》)、“我最怜君中宵舞,道男儿、到死心如铁”(《贺新郎·同父见和,再用韵答之》);历史人物形象是“想当年,金戈铁马,气吞万里如虎”(《永遇乐·京口北固亭怀古》)、“看渊明,风流酷似,卧龙诸葛”(《贺新郎·“把酒长亭说”》)。传统的山水诗词所塑造的自然景象形象往往是清幽静谧的,品格是淡远洒脱,而稼轩词则不然,他笔下的山川草木往往是昂扬激越、鲜活飞动,充满张力的生命激情回荡其间,如“叠嶂西驰,万马回旋,众山欲东。正惊湍直下,跳珠倒溅,小桥横截,缺月初弓”(《沁园春·灵山斋庵赋》)、“畴昔此山安在?应为先生见晚,万马一时来”(《水调歌头·题张晋英提举玉峰楼》)、“霍然千丈翠岩屏,铿然一滴甘泉乳”(《归朝欢·题晋臣敷文积翠岩》)等。在稼轩笔下,静止的山川极富动感,正如前文所述,稼轩将山川引为知己,互为投映,因此拗怒有声的山水形象正是词人内心激荡不平之气的显现。

这种鲜活飞动的形象源于他奇特不羁的想象和瑰丽新颖的比喻。在他笔下,众峰如万马、长松如列兵、急湍奔箭、缺月初弓,也许有的想象和比喻似乎也为常人所用,比如后两者,但是放在稼轩词的语境中,读者会发现他绝非普通的使用,而是透过“弓”和“箭”映射内心的情怀。辛弃疾在塑造形象过程中所运用的想象和比喻在一些咏月词和伤春词中达到极致。王国维《人间词话》感叹:“稼轩‘中秋饮酒达旦’用《天问》体作《木兰花慢》,曰:‘可怜今夕月,向何处去悠悠?是别有人间,那边才见,光景东头。’词人想象,直悟月轮

绕地之理,与科学家密合,可谓神悟。”^①

即使非常抽象的伤春、怨春意绪,词人也能通过想象、比喻、移情等艺术手法形象地描摹出来,《祝英台近·晚春》、《摸鱼儿·漕移湖南》便是很典型的例子,此外《粉蝶儿·和赵晋臣敷文赋落花》“昨日春如,十三女儿学绣”、“而今春似,轻薄荡子难久”,把早春比喻为富有情思的妙龄女郎笔下的锦绣,而把晚春比为荡子轻薄僇桃、浓郁美好情怀难以持久,比喻清新贴切,不宜揣摩的早春、晚春形象一下这样便变得鲜活灵动。

周济言:“北宋有无谓之词以应歌,南宋有无谓之词以应社”^②,五代、北宋初期词的消费主体是歌楼妓官的歌者,词人所创之词要适应消费主体的特点和要求,因此词中主体性不突出,无法做到我词写我心,当然此中也有例外,那就是李煜,王国维评曰:“词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。”^③李煜在亡国后自无法在风花雪月中作应歌之词,但是李煜之后,晏殊、欧阳修、柳永等人所作歌词消费主体实际上仍是歌者,婉转柔美,柳永词达到“凡有井水处,即能歌柳词”的境地。扭转这种风气的无疑是苏轼,《东坡乐府》大部分已非应歌之作,词中自我形象的突出已经成为苏词的重要特色,不过苏轼开辟的这条道路因“倚声”方面“要非本色”并不为词人普遍接受,直至南渡词人,家国悲痛已经不能使他们再在歌词中留恋园楼小榭、倚红偎翠的情调,而亡国之悲、家国之痛以及天荒地变导致的个人遭遇、情感、意绪的变迁成为词作表现的主流,可以说到此时李后主、苏东坡开辟的我词写我心这条康庄大道才在词坛逐渐成为正统。辛弃疾是将这种模式发扬光大而集大成,他笔下的歌词写他的胸怀、抱负、情感、意绪,这种自我怀抱的抒发已经无法顾及能否付之歌唱,正如范开所言:“果何意于歌词哉?直陶写之具耳”(范开《稼轩词序》)。辛词的主体性达到了一个前所未有的高度,这一特点主要体现在以下几个方面:词前普遍有题或者序;词中第一人称非常常见;辛词词心同辛弃疾的时代背景、社会背景、生活遭遇息息相关。最后一点实际上也是最本质的一点。

① 王国维:《人间词话》,第214页。

② 周济:《介存斋论词杂著》,人民文学出版社,1959年版,第3页。

③ 王国维:《人间词话》,第197页。

首先说词前有题或有序。苏轼之前,词有词牌而无词题,这是倚声填词的重要表现,词首先关心的是是否入乐,而词所表现的主题倒成了第二位的,因此词题或者词序可有可无。但是词题或者词前小序是交代写作主题和写作背景的重要信息,从苏轼开始,词题或者词序大量出现,这正是词的主体性的重要体现,因为每一首词除了它外在的音乐标志(词牌)外,更重要的是它拥有了属于自身体认的信息。辛词绝大部分拥有词题或者词序,根据《稼轩词编年笺注》,词前有题或有序者 530 篇,占全部 626 篇的 84.7%,即使在那 96 篇无题或无序的词篇还无法排除在传抄过程中,词题或词序佚失情况存在的可能。纵观五代两宋词坛,如此大规模地使用词题或词序应该说难以找出第二人。

其次,辛词中第一人称或者说自我形象频频出现。过去的词中不是没有第一人称,但往往是“妾”、“奴”等女性化称谓,苏词中频出现“老夫”,这可以看作对多儿女态而少士大夫气的反拨。稼轩词中不仅频频出现“余”、“我”等普通第一人称代词,更重要的是他还用一些富有个性色彩的第一人称,比如“老子”(18处):“老子今朝,点检形骸”(《沁园春·将止酒,戒酒杯勿进》)、“说剑论诗余事,醉舞狂歌欲倒,老子颇堪哀”(《水调歌头·汤朝美司谏见和,用韵为谢》);比如“老兵”(1处):“谁与老兵供一笑,落帽参军华发。”(《念奴娇·重九席上》);比如“贱子”(1处):“贱子亲再拜,西北有神州”(《水调歌头》“相公倦台鼎”)。“老子”是山东方言,在辛词的语境中往往含有自我调侃的意味;“老兵”是对当年“壮岁旌旗拥万夫,锦檐突骑渡江初”的身份追忆,是力图恢复、收复中原的英雄身份的自我体认;“贱子”是年轻时对他心目中可依赖收复中原的大臣的谦称。这三种称谓都具备独有的稼轩本色。因此富有特色的第一人称的大量出现也是辛词主体性的一个重要表现。

再次,辛词浇灌稼轩胸中磊块,以我词写我心,这一点在第二节稼轩词心中论述甚详,兹不赘述。

总之,辛词所具备的突出的个性色彩和主体品格已经使词彻底地脱离了民间歌场,而它的流传与接受又反映了歌词创作个性化的接受,这也就意味着歌词创作文案化的开端。

有了前三个方面的论述,也就很自然有对稼轩词审美风貌的概括。实际上这种概括幼安在世时就已存在,范开《稼轩词甲集·序》首倡“稼轩体”名目,认为“其词之为体,如张乐洞庭之野,无首无尾,不主故常;又如春云浮空,卷舒起灭,随其所态,无非可观。”明代张綖首标“豪放”、“婉约”两体,清人王士禛偷梁换柱,将“词体”易为“词派”：“张南湖论词派有二：一曰婉约，一曰豪放。仆谓婉约以易安为宗，豪放惟幼安称首。”^①自此“豪放”一词成为了辛词审美风貌的代名词。尽管“豪放”一词的能指范畴在稼轩词的接受和研究过程中得以不断扩充，但它的局限性却使它无法胜任概括稼轩词审美风貌的重任。木斋对“豪放”一说提出质疑，他认为“豪放婉约只是词体风格审美的表层现象和阶段现象，而并非是贯穿词体整体生命的对立两级”，“豪放”指出的是“稼轩体及其词派的外在的阳刚特征”。^②实际上起源于范开时期对稼轩词审美风貌多样性的描述一直不绝如缕，特别是到了现代，陆侃如、冯沅君概括为“豪放、雅洁”两种特点^③；王易则将辛词“格调”分为“豪壮、绵丽、隽逸、沉郁”^④。夏承焘将辛词风格概括为“肝肠如火，色笑如花”，认为辛词以豪放风格出之，又不失温婉本色，合此二者方为辛词特色^⑤。

对辛词审美风貌的描述实际上应该着眼于三个层面：一是浅表的语言风貌，二是较深层次下的文脉气势，三是深层中辛词所承载的辛词词心及由此凸显的审美取向。要合此三个层面，又要涵括辛词六百余首词，起码是大部，因此任何一个简单的描摹都只能是对辛词审美风貌一个方面或一个层面的描述，而无法做到穷尽全部或大部。正如叶嘉莹所言：“辛词之感发生命的本质，多以英雄失志的悲恨为主，然而他的词却又在风格与内容方面表现出了多种不同样式与不同层次”^⑥，因此对这种“曲直刚柔、多姿多彩”的审美风貌最好作出有层次、有覆盖面的描述。当然这种描述因为其细致性又会在接受

① 王士禛：《花草蒙拾》，唐圭璋：《词话丛编》，第685页。

② 木斋：《宋词体演变史》，第226页。

③ 陆侃如、冯沅君：《中国诗史》，作家出版社，1956年版，第678页。

④ 王易：《词曲史》，东方出版社，1996年版，第172页。

⑤ 夏承焘：《谈辛弃疾的〈摸鱼儿〉——纪念辛弃疾逝世750周年》，《浙江日报》，1957年10月3日。

⑥ 叶嘉莹：《论辛弃疾的艺术特色》，《文史哲》，1987年第1期。

者那里引起争鸣。兹引张玉奇对辛词审美风貌的描述作为对上文辛词六个方面审美特色分析的总结:悲壮激烈,沉郁顿挫;凌高厉空,桀骜雄奇;狂放俏傲,冲淡高洁;浩瀚流转,博大精深;秣纤绵密,婉转温柔;悲恨幽怨,凄切苍凉;雄健婉曲,雅正清空。^① 总共七个方面,可以说能够满足对层面和平面的要求。当然,仁者见仁,智者见智,在辛词审美风貌的描述方面的争议根本原因只有一个,那就是辛词审美风貌“刚柔并济,多姿多彩”。

第四节 稼轩词史的地位及影响

王兆鹏、刘尊明对宋代词人现存词作(根据南京师范大学编制的《全宋词》计算机检索系统)在历史中的淘汰、选择进行统计,在六项统计项目中,辛弃疾以存词629首、历代词选选词207篇独占鳌头;别集版本数量仅次于姜夔,位列第二;二十世纪被研究评论这一项数据低于苏轼、李清照,位列第三;其余两项指标位列第四;综合排名为两宋词人之首。^②

就两宋词坛的概貌而言,这项研究无疑是非常有意义的,不过具体到词人个体,这是在几个层面上确定某一词人的历史坐标,具体到辛弃疾,数据显示他位居两宋词人之首,但是这一地位确立的过程和原因却不是数据所可以说明的。

一、辛词的接受和影响

辛词在辛弃疾生活的时代就传播士林,诸多文人如杨炎正、丘密、陈亮、姜夔有词同稼轩唱和,朱熹说:“经纶事业,有股肱王室之心;游戏文章,亦脍炙士林之口”^③,虽未明确言词,但“游戏文章”四字应该指歌词创作。第一位系统地对辛词进行论述的应该是稼轩门人范开,他在《稼轩词序》里提出“器大者声必闳,志高者意必远”的理论,并以此为基础较为系统地论述了辛词创

① 张玉奇:《辛弃疾总体风格之分析综合》,《上饶师专学报》,1993年第2—4期。

② 王兆鹏、刘尊明:《历史的选择——宋代词人历史地位的定量分析》,《文学遗产》,1995年第4期。

③ 朱熹:《答辛幼安启》(《朱文公文集》卷八十五),见朱杰人、严佐之、刘永翔主编:《朱子全书》,第20册,上海古籍出版社、安徽教育出版社,2002年版,第4025页。

作背景和审美风貌,给予辛词极高的评价。值得注意的是范氏阐述辛词风貌时首先和苏轼作比较,这既是苏辛并称的滥觞,又开了苏辛比较的先河。此后八十余年,辛词日益引起重视,陈模《怀古录》卷中的一段话颇值得重视:

近时宗词者只说周美成、姜尧章等,而以稼轩词豪迈,非词家本色。紫岩潘昉云:“东坡为词诗,稼轩为词论。”此说固当。盖曲者曲也,故当以委曲为体。然徒狃于风情婉变,则亦不足以启人意。回视稼轩所作,岂非万古一清风哉?或云:美成、尧章,以其晓音律,能自撰词调,故人尤服之。^①

这一段话透露以下几方面信息:一,自从李清照首倡“词别是一家”以后,词的本体体认深入人心,在这一理论指导下,辛词的豪迈风格和散文化创作模式被认为非词家本色;二,辛词虽非本色当行,但是其宏肆激越的恢复情怀以及英雄失志的悲慨而真挚深沉,足以打动人心,是“万古一清风”;三,周邦彦、姜夔熟稔音律,能自度曲,因此成就在稼轩之上,反过来说,辛词不被腔律束缚,其成就自然难以同周姜相颉颃。

终其有宋一代,词评家以词本体为核心,展开对辛词的争鸣,赞者如张侃,评曰:“不被腔律束缚”^②;如刘克庄《辛稼轩集序》:“大声鞺鞳,小声铿鍠,横绝六合,扫空万古,自有苍生以来所无”;如刘辰翁云:“及稼轩横竖烂漫,乃如禅宗棒喝,头头皆是,又如悲笳万鼓,平生不平事并尽(没有“尽”字)卮酒。但觉宾主酣畅,谈不暇顾。词至此亦足矣!”^③异议者如詹傅云:“近世词人……,如辛稼轩,非不可喜,然其失也粗豪”^④;刘克庄亦言:“近世惟辛陆二公有此气魄(多种风格并存——编者注),君其慕蔺者欤?然长短句当使雪儿啭春莺辈可歌,方是本色。”^⑤此外刘氏对稼轩词用典也不以为然,说:“近岁放

① 陈模:《论稼轩词》,邓广铭:《稼轩词编年笺注》,第564页。

② 张侃:《张氏拙轩集》,卷五《跋拣词》,见辛更儒编:《辛弃疾资料汇编》,第77页。

③ 刘辰翁:《辛稼轩词序》,见邓广铭:《稼轩词编年笺注》,第564页。

④ 詹傅:《笑笑词序》,张惠民:《宋代词学资料汇编》,汕头大学出版社,1993年版,第232页。

⑤ 刘克庄:《翁应星乐府序》,《后村先生大全集》,卷九十七,《四部丛刊》本。

翁、稼轩，一扫纤艳，不事斧凿，高则高矣，但时时掉书袋，要是一癖。”（《跋刘叔安感秋八词》）岳珂也说：“微觉用事多耳。”^①注重音律的张炎对辛词更是不以为然，认为辛词“非雅词”，不过是“长短句之诗耳”^②。

在辛词审美风貌的争论中已初步涉及对辛词词史地位的厘定，不过第一次明晰地确定辛词地位的是汪莘：

唐宋以来，词人多矣。其词主乎淫，谓不淫非词也。余谓词何必淫，顾所寓何如耳。余于词所喜者三人焉：盖至东坡而一变，其豪妙之气，隐隐然流出言外，天然绝世，不假振作；二变而为朱希真，多尘外之想，虽杂以微尘，而其清气自不可没；三变而为辛弃疾，乃写其胸中事，尤好渊明：此词之三变也。^③

汪氏将花间以来的“要眇宜修”（王国维语）的剪红刻翠之词一概斥为淫词，这自然是偏颇之见，但他在传统词外勾勒出由苏轼至朱敦儒至辛弃疾的一条闲适隐逸词的发展线索这难能可贵，这实际上开了围绕词本体而形成的正变之争的先河。同时稍后的金人也注意到苏辛这条线索，元好问《遗山自题乐府引》“客有谓予者云：‘……，乐府以来，东坡为第一，以后便到辛弃疾，此论亦然。’”^④金人之所以有这种看法是因为他们怨于两宋国势孱弱、文恬武嬉的教训，继承《毛诗大序》的传统，将温婉柔媚的词斥为亡国之音，而气势恢弘的苏词、辛词承载着更广阔的社会悲凉、更深刻的人生哲理、更沉郁的志士悲苦而为金人乃至元人所激赏^⑤。回眸词史，实际上他们所做的工作是在传统词外勾勒出由苏轼开创、由辛弃疾集大成的词的发展的另一条线索。

这一时期还需注意的是“稼轩体”的提出和效仿。岳珂记刘过“因效辛体

① 岳珂：《桧史》，卷三，第38页。

② 张炎：《词源》，唐圭璋：《词话丛编》，第267页。

③ 汪莘：《方壶诗余自序》，载朱祖谋辑校：《彊村丛书》，广陵书社，2005年版，第906页。

④ 朱祖谋辑校：《彊村丛书》第1351页。

⑤ 如出生于南宋末的赵文在《吴山房乐府序》“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，虽为南北强弱之占，可感矣！”“清真盛，宋亡”。见辛更儒编：《辛弃疾资料汇编》，第145页。

《沁园春》一词”^①寄予稼轩；戴复古《望江南》词：“诗律变成长庆体，歌词渐有稼轩风。”^②“辛体”、“稼轩风”和后世所言“稼轩体”内涵并无二致，第一次明确提出稼轩体的当属蒋捷，《水龙吟》题序：“效稼轩体，招落梅之魂。”^③此后元人张堉《沁园春》题序：“止酒效稼轩体。”^④

明清两朝特别是进入清朝词学大盛，词评、词选、词学理论著作颇丰，辛词因巨大的影响力而广为深入讨论。虽在具体词篇的品评中，仍有不少学者纠缠于辛词的用典和散文化，但就整体而言他们关注的是辛词的总体审美风貌和精神品格。不过客观地说，明清学者所讨论的问题在广度上并未超越宋人，话题大多仍然集中在辛词审美品格、词体正变视野下的辛词风貌、辛词词史坐标、苏辛词风比较这几个方面，就总体状况而言，虽有学者认为辛弃疾“徒作壮语”^⑤、“粗豪太甚”^⑥，但大多数学者一方面肯定辛词“慷慨纵横，有不可一世之概”（《四库全书总目》卷一百九十八《稼轩词提要》），同时也肯定其“敛雄心、抗高调、变温婉、成悲凉”^⑦，强调其词“自是本色”（《灵芬馆词话》卷一），这种视野无疑是全面的。就这方面的讨论争议并不多。自张綖首标“豪放”、“婉约”两体，王士禛为之张目，并将“体”置换为“派”后，“豪放派”、“婉约派”成为很多学者的共识，并认为婉约为正宗、豪放为旁宗，婉约为正，豪放为变，辛词因其主导风格和突出成就而被认为豪放首领、变格第一，并认为辛词这种品格源于对苏词的继承和发展。当然也有学者不满豪、婉两派划分法，他们根据自己的体认，将词划为若干派或体，然后考察词人和词作，但无论怎么划分，辛弃疾都拥有着至关重要的地位。此外也有学者提出辛弃疾对南宋词坛的影响，辛派词人受其影响这自不必说，周济认为“白石脱胎稼轩”，并说“南宋诸公，无不传其衣钵”^⑧，这实际是陈洵“南宋诸家，鲜不为稼轩牢

① 岳珂：《桧史》，卷二，第23页。

② 朱德才：《全宋词》，第三卷，文化艺术出版社，1997年版，第317页。

③ 蒋捷撰，黄明点校：《竹山词》，上海古籍出版社，1988年版，第12页。

④ 唐圭璋：《全金元词》，中华书局，1979年版，第899页。

⑤ 沈雄：《古今词话》，唐圭璋：《词话丛编》，第850页。

⑥ 郭麐：《灵芬馆词话》，卷一，唐圭璋：《词话丛编》，第1503页。

⑦ 周济：《宋四家词选目录序论》，唐圭璋：《词话丛编》，第1643页。

⑧ 周济：《宋四家词选目录序论》，唐圭璋：《词话丛编》，第1643页。

笼者”^①之先声。

稼轩词因其真挚的爱国情怀、激越的恢复壮志、坚韧的战斗精神在后世广为称颂,特别是在特定的历史时期。宋末元初,时代再次发生翻天覆地的变化,蒙古铁蹄挥师南进,刘辰翁、蒋捷扛起辛派词人的大纛,同文天祥的诗一起奏响宋王朝最后的悲壮之音。清顺治、康熙时期,对于汉民族而言又一次面临外族的统治,傅士珪为代表的中州词人、金人望所代表的淮阴词人再次把稼轩词为抒发亡国之痛,排解故国之思的寄托,他们激赏辛词、效仿辛词。这种效仿是全方位的,辛词的词心为他们所欣赏,同样辛词峭拔不群的风度、纵横捭阖的议论、散文化都成了他们效仿的对象。^② 进入二十世纪上半叶,救亡图存成为民族的主旋律,辛弃疾再度被高度重视,特别是抗战时期,辛弃疾成为了研究热点,他的爱国思想成为了深入挖掘的课题,其他方面诸如身世考证、人格描述、艺术特色探析也达到了前所未有的高度。^③

二、苏辛词比较与辛词词史地位

苏辛比较是在厘定辛词词史地位时绕不开的一个话题,这也是争议颇多的一个问题。从范开的《稼轩词序》可以看到辛弃疾生活的时代,时人便目其词似东坡,此后苏辛往往并称,苏辛词成为花间以来“要眇宜修”、“剪红刻翠”之正体、正宗外的变体旁宗。但是在这种并称背后实际上蕴含着比较,刘辰翁《辛稼轩词序》虽认为东坡词虽然“倾荡磊落,如诗如文,如天地奇观”,但是认为在对词本体的突破方面(“用经用史,牵雅颂入郑卫”)不及稼轩。这种观点在当时和稍后的金元两朝并没有获得认同,元好问等人仍然坚持传统的观点,稼轩师法东坡,师徒名分,高下自定。刘辰翁的观点在明代又有嗣响,徐士俊《古今词统》眉批:“余谓正宗易安第一,旁宗幼安第一。二安之外,无首席矣!”^④无论是苏辛并称还是苏辛高下,都有一个共同的前提,那就是苏

① 陈洵:《海绡说词》,唐圭璋:《词话丛编》,第4838页

② 严迪昌:《“稼轩风”与清初词——简论“稼轩风”风的独异性与时代性》,孙崇恩等:《辛弃疾研究论文集》,中国文联出版公司,1993年版,第47—70页。

③ 朱丽霞:《20世纪辛弃疾研究的回顾与探索》,《文学评论》,2007年第3期。

④ 卓人月:《古今词统》,辽宁教育出版社,2000年版。

辛同貌。如果宏观扫描,“苏辛同貌”有一定道理,如果细微考查,“苏辛同貌”就不那么稳妥。《词洁辑评》“世以苏辛并称,辛非苏类”^①,指出苏辛词存在着巨大的不同,此后词评家多就两家之词境展开具体分析,如云:“苏辛并称,然两人绝不相似。魄力之大,苏不如辛;气体之高,辛不逮苏远矣”^②,“稼轩求胜于东坡,豪壮或过之,而逊其清超、逊其忠厚”^③。王国维《人间词话》一语以概之:“东坡之词旷,稼轩之词豪。”^④王国维的概述因继承传统诗话词话点评式模式,文字简洁,但正如上文论述辛词艺术特色与成就时所言,任何过于简洁的语言、概念都无法笼罩规模宏大、气象万千的辛词,而苏词也应作如是观。“旷”、“豪”自有道理,但这只是一个层面,并且苏辛都有“旷”词,也都有“豪”词,比较只能就相似品格的词进行比较,而不能以东坡的“旷”词同稼轩的“豪”词展开。同时还应该看到苏辛词中还有风情万种的“婉”词。

首先看苏辛词中公认豪宕的《念奴娇·赤壁怀古》和《永遇乐·京口北固亭怀古》。《念奴娇》首句“大江东去,浪淘尽,千古风流人物”,《永遇乐》首句:“千古江山,英雄无觅,孙仲谋处。舞榭歌台,风流总被雨打风吹去。”这两首词的首句都是大气包举,有“天风海雨逼人”^⑤之感。中华传统文化中很少绝对超越的价值观念,东方的“圣人”坐在西方“上帝”的位置,有着可以触及的相对超越的价值理想,因此英雄梦就成了烙有民族文化印记的国人个体心灵深处的梦想。这两句似乎都是勾起了英雄梦,同时又打破了英雄梦,因为英雄也在随着时间的流逝永远的消失在苍茫江山、历史的长河中,英雄梦都是那么伟大,同时又是那么渺小。苏辛词在接下来便呈现出不同的分野:《念奴娇》侧重于对这一梦想的描述和对梦想破灭后所产生的悲剧感的消释。在短短一首词中便将“少壮做英雄梦,垂老归温柔乡”的民族心理勾勒出来。^⑥因此这首词的品格是超越个人悲欢、超越一时一地,而在文化层面上触动读者心灵深处的民族文化认同。对于历史的体认又有一种突破现实、现

① 先著、程洪著,刘崇德、徐文武点校:《词洁》,第234页。

② 陈廷焯著,屈兴国校注:《白雨斋词话足本校注》,卷一,第50页。

③ 陈廷焯著,屈兴国校注:《白雨斋词话足本校注》,卷一〇,第759页。

④ 王国维:《人间词话》,人民文学出版社,1960年版,第213页。

⑤ 陆游:《跋东坡七夕词后》,《陆放翁全集》,卷二十八,中国书店,1986年版,第171页。

⑥ 本段论述参见冷成金:《中国文学的历史与审美》,中国人民大学出版社,1999年版,269—270。

事、现时的哲学意味；就整首词境而言无疑是豪壮中见清旷。而《永遇乐》后面的展开是和第一句平行的关系，整首词“凭谁问”之前紧扣“怀古”二字，将京口发生的历史故实平铺展开，但每一个故实又都和现实紧密相连，都和词人的价值取向、时局判断相关，其字面和词心正如伟岸的词人傲立在北固亭上眼睛虽穿透时空，心绪却落在现实。最后一句“凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？”将眼光和心绪都拉回了现实和自己，在历史兴衰宏大背景下抒发自己英雄老矣的悲慨和老骥伏枥的雄心壮志。这首词就品格而言无疑是指向现实的，是对现实的品评，历史只是参照；就词境而言这首词是豪宕中见悲壮。

再看苏辛词中的旷词。苏轼的《定风波》“莫听穿林”和辛弃疾的《行香子》“归去来兮”非常典型，通过二词都能看到词人的旷达、超脱，这是面临人生困境时如何排解苦难，特别是心头的苦难的答案。《定风波》展示了东坡的“体道”人生理念支撑他无视泥淖掉臂前行。辛弃疾的《行香子》几乎纯是议论，他“不如闲、不如醉、不如痴”本身就含有着现实的比较，是一种面临困境的选择，何况前文还有“奈一番愁、一番病、一番衰”。辛弃疾的超脱是一种无奈的超脱、一种被动的超脱，因为怀有恢复宏愿的矢志英雄面对现实困境始终无法释怀，晚年出山帅镇江积极筹划北伐事宜足以说明他始终生活在现实中。面对现实的苦难，他需要消解派遣，而这种旷达正是探索的答案。辛弃疾说“君看庄生达者，尤对山林皋壤，哀乐未忘怀”（《水调歌头·题玉峰楼》），词人笔下的“未忘哀乐”的庄生实际上是他自身的投映，因为稼轩一直生活在苦难的红尘中。东坡生活在自己的哲学中，因此他的旷达显得高远；稼轩生活在理想与现实的龃龉中，因此他的旷达显得沉郁。他们都赞赏陶渊明，服膺陶诗，稼轩说：“老来曾识渊明，梦中一见参差是”（《水龙吟》）苏轼甚至认为自己前世即为渊明：“梦中了了醉中醒。只渊明，是前生”（《江城子》）。不过苏辛眼中所塑造的渊明形象有一定的差异：苏轼重视的是渊明身上“质性自然，非矫励所得”、看中的是“少无适俗韵，性本爱丘山”，从陶渊明身上看到的是“我今忘我兼忘世”，“此生天命更何疑？”（《哨遍·桀桀归去来辞》）而辛弃疾却很难做到忘世，正如前文所说，陶渊明是他面对现实困境时消解悲苦的精神家园，因此他看到的渊明是“胸次正崔嵬”（《水调歌头·九日游云洞和韩南涧韵》），是“到如今凛然生气”（《水龙吟》“老来曾识”），他

崇拜的是虽为隐士,但“把酒长亭说,渊明风流酷似,卧龙诸葛”(《贺新郎》)的陶渊明。苏轼和陶渊明的对话是心灵深处、精神层面的高度契合,辛弃疾同陶渊明的探讨是面对困境如何处世的现实层面的惺惺相惜。形象地说,渊明曾云“贫富常交战,道胜无戚颜”(《咏贫士七首》其五),东坡所汲取的是“道胜无戚颜”的结果,而稼轩深有感触的是“道胜无戚颜”的过程。因此面对陶渊明,苏辛虽然态度相同,但就深层次而言有着“出”与“入”的截然反差。

最后看他们的婉词。相对而言,辛词中符合传统剪红刻翠的柔婉之词,无论是数量还是所占比重都无法与坡词相提并论,但所取得的艺术成就仍是难分高下,以苏词《水龙吟·次韵章质夫杨花词》和辛词《祝英台近·晚春》为例。二词都是后世词评家拍案叫绝的佳作,之所以获得如此奖誉是因为这与传统的苏辛印象反差极大。这两首词都写离思闺怨,写得都是极为缠绵悱恻。《水龙吟》通过咏物以赋情,使用比喻、象征的艺术手法;《祝英台近》熔景、事、情于一炉,常用直笔。就整体词貌而言,《水龙吟》虽然也用“恨”字,但毕竟空灵婉转,富有才情。而《祝英台近》“暗”、“灯昏”赋予词以沉重色调,情感更沉郁,特别最后一句,几经翻转,惜春、怨春、盼春之情揉和在一起,虽无空灵之韵,却有沉挚之痛。概而言之,《水龙吟》才胜情,《祝英台近》情胜才。因为才胜,几乎无人关注《水龙吟》是否有寄托;因为“情”胜,《祝英台近》不仅有本事附会,也有不少词评家结合稼轩身世认为此词别有寄托。

当然可以做比较的角度还有很多,比如闲适的农村词、真挚的离别词等,但是管中窥豹,苏辛词的确存在着很多相似之处,但是在相似的背后隐藏着品格方面的极大不同,这种不同源于创作主体的身份,苏轼是一位思想深邃、多才多艺的哲人文士,辛弃疾是一位胸怀大略、怀才不遇的英雄志士。按照谭献的话说“东坡是衣冠伟人,稼轩是刀弓游侠”^①。实际上这种身份的区别也体现在他们各自对苏门学士和辛派词人的影响上。苏轼对苏门学士的影响体现在文化上、哲学上,因此东坡词与淮海词面貌相差极大,苏诗和黄诗风情大不相同,苏轼文和张耒文也各有特色,而透过苏门学士的诗、词、文,乃至书法、绘画,还有他们的人生遭际与态度,我们可以看到随缘自适、遗世忘我

① 谭献:《复堂词话》,《介存斋论词杂著 复堂词话 蒿庵论词》,人民文学出版社,1995年版,26页。

的情怀是一致的,这是苏诗哲学思想在现实世界的投映。而辛派词人履历各异、性格反差极大,但他们的词呈现出相同或相似的面貌,他们摆脱腔律的束缚,在辛弃疾革新的路子上任意驰骋。同时辛弃疾的英雄情怀鼓励着他们在词中不断地抒发勇往直前、力图恢复的英雄豪情。因此辛弃疾对辛派词人的影响是人格上的,是词学上的。

后世不断拿豪壮词风、不拘音律、诗文入词等概念来描述苏辛,并在这些层面进行比较,这种比较易流于表面化。并且就歌词表现内容的开拓、艺术手法的突破、境界品格的提升,苏辛很难比较优劣。苏轼发轫之功功不可没,稼轩集大成之功不容抹煞。苏轼突破“诗庄词媚”的偏见,赋予词丰富深厚的士大夫品格,靖康之变后南渡词人使用词写亡国之悲、家国之痛,写抗敌保国、恢复神州的壮志,在苏轼词的基础上赋予了词英雄的品格。而辛弃疾在时代的风云际会中驰骋词场,他的一些豪迈之作一扫花间以来长期笼罩词坛的纤媚之风,以英雄的品格屹立于词坛,真正达到了“无意不可入词、无事不可入词”的境界,词与诗分庭抗礼的地位自此坚如磐石。同时辛弃疾因其才情之高,后世虽有效仿,但才力不及,只能望稼轩项背,所以词学史上所谓“旁宗”、“变体”的苏辛词到了辛弃疾已发展到了极致。这样看苏辛似乎的确存在师徒名分,但是二人的功绩不在一个平面,苏轼以酒边余事作词,因其才识之高,其词风流俊爽;辛弃疾托词陶写,浇胸中垒块,因其情怀炽热、眼光高远,故其词豪宕不羁:他们树立起了词场创作的两座高峰,不仅在两宋,在中国文化史上他们永远也是“这一个”。

辛弃疾以雄壮的词心、卓越的词艺、多样的词境又一次将宋词的发展推向了雄伟的高峰。此后的词人或受其沾溉,亦步亦趋学习辛词,比如辛派词人;或挹取一源,苦心经营,而自成一家,如姜夔,“白石脱胎稼轩,变雄健为清刚,变驰骤为疏宕”^①;或在辛词的影响下另辟蹊径,向本体回归,自成江河,如吴文英、张炎等。

当然辛词的影响并不仅限于词,实际上前文已涉及,它的诙谐词、幽默语开了南宋词戏曲化的先河,“些”、“个”的无实际意义的语助词大量运用成为

① 周济:《宋四家词选目录序论》,唐圭璋:《词话丛编》,第1644页。

后世散曲、杂剧中衬字的先声。同时需要注意的是辛词将词的发展推向高峰是把双刃剑:英雄品格锻造、散文化、大量用典、拗怒词风冲决阻碍着词发展的藩篱,提升了词的文化品格,但这也说明词在摆脱音乐附庸的同时,也日益疏离民间词场,随着南宋中后期应社之作的增多,词的消费主体由歌者变成了文士,词日趋雅致,日趋文案化,这也就离着词的衰落为期不远了。

总之,辛弃疾以其巨大的人格魅力、以其传奇的人生、以其成就卓越的词作吸引着一代又一代人的关注,并且这种关注仍将继续下去。

第五节 中兴词人群体

中兴词人群体是以辛弃疾为核心,风格近似或者效仿辛词的一批词人。因此“中兴”不是一个绝对的时间范畴,而是有着特定的题材取向和审美追求的概念。这批词人出生于靖康之变之后,有的虽然由北入南,但大多数出生于南方。这批词人对战争灾难的体验来自于父辈的讲述、书籍的记载。金人的跋扈、权臣的懦弱、朝廷的偏安、诸将的精忠报国在他们青少年时期留下了深刻的烙印,他们步入人生的成熟阶段后,喜谈功名,以恢复中原、国家中兴为己任,但是主和派掌权,宋金长期和平对峙使他们的理想落空。因此抗战情怀的激壮和理想在现实中幻灭的悲愤仍然是这一时期词作的主调;同时在词艺方面他们比南渡词人群体有了更为自觉的追求,重视词的艺术境界和品格,尽管他们的尝试已大大突破了词本体的束缚。此外中兴词人群体之词,特别是受稼轩影响的辛派词人,他们词中的英雄品格不仅体现在思想情趣上,还表现在矫拔拗怒的词风上。

一、张孝祥和于湖词

不少文学史将张孝祥和张元幹合并论述,二人词风的确存在相似之处,但是毕竟张孝祥比张元幹小41岁,而比陆游小6岁,比辛弃疾大8岁,因此就时代而言张孝祥比张元幹晚了一个时代,而和陆游、辛弃疾同时,他并不属于南渡词人,而应属于以辛弃疾为核心的中兴词人群体。于湖词和放翁词一样,是辛词的羽翼。

张孝祥(1132—1170),字安国,号于湖居士。历阳乌江(今安徽和县)人。绍兴二十四年(1154)进士第一,“即上书言岳飞忠勇,天下共闻,一朝被谤,不旬日而亡,则敌国庆幸而将士解体,非国家之福也”^①,由此忤怒秦桧,授签书镇东军节度判官,第二年秦桧死,张孝祥方转秘书省正字,后历任校书郎兼国史实录院校勘、中书舍人、建康留守。张孝祥出于孝宗朝主和派汤思退门下,但他积极赞同张浚北伐,遭主和派排挤,符离之败后,张浚罢相,张孝祥也被劾落职。后汤思退罢,起知静江府兼广南西路经略安抚使,后游宦于荆湖。乾道五年(1169),请祠侍亲,以显谟阁直学士致仕。次年卒,年三十九。《直斋书录解题》著录《于湖词》一卷,今存词224首。

汤衡《张紫薇雅词序》称:“衡尝获从公游,见公平昔为词,未尝著稿,笔酣兴健,顷刻即成,初若不经意,反复究观,未有一字无来处,……所谓骏发踔厉,寓以诗人句法者也。”^②从这段文献的评价中大致可以看到张孝祥非刻意作词,但才学之高足以使其词绝非轻率之作可比拟,并且这种才学是赋予词以诗的品格,而不是“剪裁以就音律”。至于“寓以诗人句法”,不仅是形式上大量用典、议论入词、语言刚健等,更重要的是仿效东坡词将诗的品格入词,无意不可入、无事不可入。同南渡词人多在词中反映广阔的社会画卷一样,于湖词也多写家国之悲和恢复之梦,但他写得更加雅致、更加圆润。就创作主体而言,“笔酣兴健”,就创作客体而言,“俊发踔厉”,也就是说作者情感饱满激荡、刚直健朗,反映在词中,或清拔俊逸、或雄健奔放。后者多反映现实、抒发忠愤之气,前者多咏物写景、抒写旷达胸襟。

《水调歌头·闻采石战胜》便是“踔厉”的代表作:

雪洗虏尘静,风约楚云留。何人为写悲壮,吹角古城楼?湖海平生豪气,关塞如今风景,剪烛看吴钩。剩喜然犀处,骇浪与天浮。忆当年,周与谢,富春秋。小乔初嫁,香囊未解,勋业故优游。赤壁矶头落照,淝水桥边衰草,渺渺唤人愁。我欲乘风去,击楫誓中流。

^① 陆世良:《宣城张氏信谱传》,见张孝祥著,徐鹏校点:《于湖居士文集》附录,上海古籍出版社,1980年版,第408页。

^② 《于湖居士文集》附录,423页。

此词的创作背景是绍兴三十一年(1161)虞允文率军在采石(今安徽马鞍山)痛击渡江的金军,大获全胜,此战导致后院起火的金主完颜亮进退失措,终至被部下杀死于扬州。这是绍兴和议以来南宋政府的第一次大捷,此时词人往来于宣城、芜湖间,闻此捷报欢欣鼓舞,并且进一步激发了词人誓死报国的激情。上阕“湖海豪气”、“剪烛看吴钩”便逗露出了这种信息。一般认为下阕周谢典故是赞颂虞允文优游之中击退强敌,夏承焘认为“安国其时才三十岁,下片‘周与谢’云云,殆自期许。若虞允文则时已五十余矣”^①。的确,如果把周谢的典故看作歌颂虞允文和将士们的话,“赤壁落照”、“淝水衰草”就无法阐释,而以周谢自比,那么“落照”、“衰草”意味时光易逝,英雄易老,周瑜、谢玄三十余岁时能够建立不朽伟业,而自己在听闻大捷之时只能“相约楚云留”,因此祖逖的典故便是顺理成章了。这首词很明显地表明了张孝祥学苏的取向,且不说词境、词格和《念奴娇·赤壁怀古》上阕、《江城子·密州出猎》有几分神似,单就套用苏词中的语句“小乔初嫁了”、“我欲乘风归去”便显露了自觉追摹苏词的倾向。总之,这首词豪健奔放,雄壮激越,很好地体现了“蹕厉”之风。

不过即使有这次大捷也不过是维持了宋金隔淮对峙的局面,朝中主战、主和争论不已,失地收复遥遥无期,为此欲“击楫中流”的词人深感悲愤,《六州歌头》便是抒发这种情感:

长淮望断,关塞茫然平。征尘暗,霜风劲,悄边声。黯消凝。追想当年事,殆天数,非人力。洙泗上,弦歌地,亦殫腥。隔水毡乡,落日牛羊下,区脱纵横。看名王宵猎,骑火一川明。笳鼓悲鸣,遣人惊。念腰间箭,匣中剑,空埃蠹,竟何成。时易失,心徒壮,岁将零。渺神京。千羽方怀远,静烽燧,且休兵。冠盖使,纷驰骛,若为情。闻道中原遗老,常难忘、羽葆霓旌。使行人到此,忠愤气填膺。有泪如倾。

^① 夏承焘:《宋词系》,见《夏承焘集》,第3册,浙江教育出版社、浙江古籍出版社,1997年版,第495页。

宋佚名所著《朝野遗记》载：“近张安国在建康留守席上赋一篇，云：‘长淮望断……’，歌阙，魏公为罢席而入。”^①近世许多学者误把“在建康留守席上”误认为张孝祥为建康留守时所作，因此认为这首词作于符离之败后。实际上这首词应作与绍兴三十一年末或三十二年初^②，张浚任建康留守时期所作，而非符离之败之后。

刘熙载评此词：“张孝祥安国于建康留守席上赋《六州歌头》，致感重臣罢席。然则词之兴观群怨岂下于诗哉？”^③这首词以两淮的苍凉宁静起兴，有写景、有叙事、有议论、有抒情。写景和叙事有实有虚：“霜风劲”实景，“征尘暗”是虚景；“名王宵猎”是虚写，“冠盖使，纷驰骛”是实写，一虚一实中感慨着金人磨刀霍霍、厉兵秣马，而南宋小朝廷自秦桧议和以来几乎是一味苟安求和，这种时局下英雄志士只能坐看“腰间箭、匣中剑”空蒙埃尘，只能在岁月蹉跎中消磨着英雄意绪；与此同时，中州大地沦为外族牧场，魂牵梦绕的文化家园膻腥满地；坚守故土的中原遗老们日日盼着王师收复故土，但看到的却只是向敌国纳币朝覲的“冠盖使”。这首词很好地体现了“寓以诗人句法”，“兴、观、怨”中起到了非凡的“群”的效果——张浚为之罢席。全句节拍短促，在急管繁弦的节奏中抒发中悲愤之情，慷慨淋漓、悲壮激昂，正如陈廷焯所评：“淋漓痛快，笔酣墨饱，读之令人起舞。”^④

同这种“踔厉”之风相对应的是张孝祥的一些即景抒情之作清冷壮美，所抒之怀旷达高洁，《水调歌头·金山观月》和《水调歌头·泛湘江》便是其中的代表，不过《念奴娇·过洞庭》无论是在意境的锻造还是在胸襟的摹写都略胜一筹：

洞庭青草，近中秋，更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。

① 见陶宗仪：《说郛》，卷二十九，北京市中国书店，1986年据涵芬楼1927年版影印。

② 具体争鸣可参见辛更儒：《略论张孝祥〈六州歌头〉写作时间》，《中国典籍与文化》，2003年第2期；彭国忠：《关于张孝祥生平创作的几个问题的考辩》，《安徽师范大学学报》（人文社会科学版），2003年第6期。

③ 刘熙载：《艺概》，卷四，《词曲概》，第122页。

④ 陈廷焯著，屈兴国校注：《白雨斋词话足本校注》，卷八，第590页。

应念岭海经年，孤光自照，肝肺皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽吸西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独笑，不知今夕何夕。

这首词作于乾道二年(1166)词人罢静江府北归，中秋之夜途次洞庭所作。毫无疑问，这是一首寓情于景的抒怀之作，也不可否认“孤光自照，肝胆皆冰雪”表达的高洁孤傲是对诽谤自己的言官的不屑，但这并不成为这首词获得成功的关键要素，重要的是这首词将天上地下、自然人心全部打通，浑然一体，晶莹剔透，不知何者为天、何者为地、何者为人、何者为物，这样一首貌似普通的借景抒怀就有了哲学意味和文化意味，这种意境和民族文化中天人合一的传统体认丝丝相扣，那“尽吸西江，细斟北斗，万象为宾客”的形象是洞庭湖，同时又何尝不是词人的胸襟怀抱呢？“孤光自照，肝肺皆冰雪”诚然是仿效王昌龄“洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶”的自我抒怀，不过又何尝不是面对“玉鉴琼田三万顷”时感觉的“表里俱澄澈”。浪漫的想象、独特意境的塑造、丰富含蕴的措置使这首词成为近千年以来脍炙人口的佳作。魏了翁评曰：“洞庭所赋在集中最为独特”^①，王闳运亦曰：“飘飘有凌云之气。”^②

张孝祥处于南渡词人已渐退出词坛，而中兴词人特别是辛弃疾刚刚崭露头角时期，他的词很明显地带有由苏及辛的过渡性质，这种过渡性质一方面体现在词风“踔厉俊发”方面，另一方面也体现在其词的一些不足方面：于湖词效苏，但才力不及，有时轻率而成，逞才使气，气度失之竭促；与辛相比，才情不足，有时议论过多，形象性缺失，失之直露。

二、陆游词及其词论

陆游的文学史地位并不是以词来确立的，放翁词存词145首，仅是其诗歌总量的百分之一强，但是他的词在词史、文学史上都有着重要的一席之地。此外值得注意的是他是南渡词人和中兴词人里面为数不多的对词的性质、价值及词作作出思考和品评的词人。他的词论和他的词作在词史上都是非常

① 魏了翁：《跋张于湖念奴娇词真迹》，《鹤山题跋》，《丛书集成初编》。

② 王闳运：《湘绮楼评词》，唐圭璋：《词话丛编》，第4294页。

宝贵的财富。

陆游的词论收于《渭南文集》，据叶嘉莹考证最早的为未署年月的《跋花间集》^①，在这篇跋中陆游认为天下播迁，而士大夫流连于小词之作，实为无聊。作于淳熙十六年（1189）《长短句序》观点与它大致相似，对词颇为轻视，对少年时作颇为懊悔。不过“念旧作终不可掩，因书其首以识吾过”则表现了“一种既否定又喜爱”的态度，因为暂不说“犹不能止”对小词创作欲罢不能的心态，单就把自己的词辑录成集就透露出对自己词作的自得与赞许。其后《跋后山居士长短句》（绍熙二年，1191）、《跋花间集》（开禧元年1205）评价花间词“高古工妙，庶几汉魏”、“简古可爱”，《跋东坡七夕词后》评价苏轼《鹊桥仙·七夕》“觉天风海雨逼人”，这又表现了对词的肯定^②。陆游将满腔的爱国忠愤行之于诗，以作诗余事作词，对词的又爱又悔一方面反映了传统词本体观念深入其心，另一方面时代风云际会要求词作出回应的呼唤也影响着陆游，他在这种矛盾中感到迷惘。词除了承载士大夫内心深处隐微的私情艳想外，是否应该和诗歌一样，承担起反映社会洪流的使命？南渡词人和中兴词人用创作实践继承苏轼，对这个问题做出了肯定的回答，陆游在理论层面质疑所谓词本体的合理性，即使对花间词的肯定也和一般的认识有别，他看到的“高古”、“简古”，而对“剪红刻翠”、“要眇宜修”类似的品格采取漠视回避的态度，而对苏轼七夕词则赞赏他豪壮的气度，这样在理论层面对词有了新的认识，那就是词的风格应该简淡雄壮，要表现这种品格恐怕非花前月下、剪红刻翠之词所能胜任。因此综合来看，陆游词论的主旨还是比较明确的，他是对李清照“词别是一家”的一种反拨，站在今天的角度回眸词史，陆游的阐释是十二世纪后半期歌词创作进入高峰的一种自觉的理论宣示。

和稼轩词类似，放翁词也呈现了题材多样化、风格多样化的特色，刘克庄说：“放翁长短句……其激昂感慨者，稼轩不能过；飘逸高妙者，与陈简斋、朱

① 叶嘉莹：《论陆游词》，见《唐宋词名家论稿》，第177—181页。

② 《长短句序》载于《渭南文集》卷十四，《跋后山居士长短句》、《跋东坡七夕词》载于卷二十八，两篇《跋花间集》载于卷三十，见陆游：《陆放翁全集》，北京市中国书店，1986年据世界书局1936年版影印，第80、168、171、186页。

希真相颉颃；流丽绵密者，欲出晏叔原、贺方回之上。”^①虽然对放翁词的评价多少有些溢美，但对这三种审美风格的归纳还是符合放翁词的创作实际。

就接受史而言，他的“激昂慷慨”的英雄词、抗战词无疑是评价最高的。陆游也曾亲临宋金对峙的前线，也曾有过短暂的军旅生涯，虽靖康年间的战火很难在他心中留下多深的阴影，但是民族文化培养出的爱国热情使他始终对中原故土无法忘怀、对民族仇恨无法释怀，他热切盼望南宋政府能够力图振作、收复失地、洗雪国耻，这种情怀和辛弃疾一样至死不移，弥留之际的《示儿》叮嘱儿孙“王师北定中原日，家祭无忘告乃翁”^②遗憾的是，渴望杀敌、为国立功的英雄情怀在文恬武嬉的政局背景下显得那么苍白无力，对朝政的失望、理想破灭的痛苦以及英雄失志、倍感岁月蹉跎的伤感赋予了其英雄词、抗战词以悲壮的品格。

《诉衷情》表达感慨国事情怀，但是英雄失志之恨赋予了全词浓郁的悲壮基调：

当年万里觅封侯，匹马戍梁洲。关河梦断何处，尘黯旧貂裘。

胡未灭，鬓先秋，泪空流。此生谁料，心在天山，身老沧洲。

这首词是闲居山阴时所作，上阕前两句追忆昔时南郑戎马生涯，后两句则落在今天，虽然时常“铁马冰河入梦来”，但这份誓复中原的梦想破灭在堆满尘埃的“旧貂裘”（曾经的战袍）上。下阕全写现在的感受，但又句句指向过去，在今昔回忆中抒发志士老矣的悲慨。最后两句“心在天山，身老沧洲”，是什么原因致使渴望恢复的英雄志士投闲置散呢？答案不言自明，貌似自叹衰老，实则蕴藏着汹涌的悲愤暗流——朝政偏安，虽有英雄志士，但“西风塞马空肥”，对此词人颇为愤慨。这种希望与失望并存并最终沦于绝望的悲怆沉郁格调在放翁词中是比较常见的，如《夜游宫·记梦寄师伯浑》、《谢池春》“壮岁从容”等。

① 刘克庄：《后村诗话》，续集卷四，中华书局，1983年版，第139页。

② 陆游著，钱仲联校注：《剑南诗稿校注》，卷八，上海古籍出版社，2005年版，第4543页。

陆游和辛弃疾一样,其抗战主张与苟安偷和的大局相抵牾,因此处处受排挤,辛弃疾壮年放闲,陆游也是有长达二十年的山阴闲居时期,但是孤傲的词人面对这种悲苦命运显现出了铮铮傲骨,辛词中多好咏梅,陆游《卜算子》同样是借梅抒慨:

驿外断桥边,寂寞开无主。已是黄昏独自愁,更著风和雨。 无
意苦争春,一任群芳妒。零落成泥碾作尘,只有香如故。

托物言志、寄寓身世之感在这首小词里是非常明显的,但是无论是寂寞、黄昏、风雨还是“娥眉曾有人妒”(辛弃疾《摸鱼儿》“更能消、几番风雨”),自己一心为国、不慕荣利的拳拳之心至死不渝,这种“以余心之所善兮,虽九死其犹未悔”(《离骚》)的孤高气节既是陆游一生的写照也是民族铮铮傲骨的生动体现。

陆游对国家对民族有着深沉的爱,同样他的儿女之情也是顽艳感人。妻子唐氏不容于陆母,伉俪情深的夫妻只能劳燕双飞,唐氏亡故后,陆游在长达半个世纪的跨度里不断地用诗歌追念曾经的爱妻,这份执着与钟情感动了一代又一代的读者,陆游的至情至性体现在小词中便是缠绵哀顽、一往情深,杨慎《词品》卷五:“放翁词纤丽处似淮海”^①,朱东润认为“一往情深,正是南唐北宋以来的一条路,是陆游从秦观那里接受过来的”,但陆游词与秦观词又不能没有区别,秦观关怀的是个人情感,而陆游词并不局限于此。^② 后者的论述是合理的,特别是那些有寄托和寄托有无中的情词,如《清商怨·葭萌驿作》、《夜游宫·宫词》等。不过《钗头凤》这种描写一己之情感的词引起了后世广泛的共鸣,它不仅是放翁词的压卷之作,放眼词史,它也是一等的佳作:

红酥手、黄藤酒,满城春色官墙柳。东风恶、欢情薄,一怀愁绪,几年
离索。错、错、错。 春如旧、人空瘦,泪痕红浥鲛绡透。桃花落,闲池

① 唐圭璋:《词话丛编》,第513页。

② 朱东润:《陆游的词》,《文学评论》,1963年第2期。

阁，山盟虽在，锦书难托。莫、莫、莫。

根据陈鹄《耆旧续闻》、刘克庄《后村诗话续集》、周密《齐东野语》三家宋人笔记的相关记载，传统认为这首词是为唐婉所写，清代吴騫、吴衡照等人提出质疑，20世纪80年代吴熊和先生撰文，对这首词的本事进行了详细考辨^①，虽也有人持有异议，但是原有本事的确很难维持了。本事的探微有助于更好地理解词中的感情，但是越过本事，词中的情感也足以触动人心。这首词之所以能够广为流传就是突破一时一事，把人类最美好、最细微、最激动人心的爱情放在糟糕的隔膜的现实环境中，营造了浓厚的有情人难成眷属，美好爱情终归幻灭的悲剧感。“错、错、错”，情之错、人之错抑或现实之错，通过三个“错”字能够感受到词人的刻骨之恨；“莫、莫、莫”，莫动情、莫思忆抑或莫感恨，通过三个“莫”字能够体会到词人哀婉感人、缠绵悱恻的欲舍不能的忧伤。爱情的阻隔在接受者得到了普遍的共鸣，也只有像陆游这样至情至性之词人才能写出如此爱之深、痛之切的如泣如诉、如歌如怨的千古佳篇。

陆游的一生可谓悲剧的一生，渴望恢复的理想在朝政当局的现实中破灭、美满的姻缘在家庭的压力下毁灭，即使晚年出山赞成开禧北伐也被后世史学家囿于道学偏见被指责为晚节不保。他和辛弃疾一样也要解决面临生存困境如何自处的问题，那些“飘逸高妙”的闲适词便是寻觅的答案。不过他的闲适词与“多尘外之思”的希真词还是有所区别，他的闲适词很少那种超凡脱俗、一味清高的作品，往往是或有着浓郁现实气息的闲适，或者貌似洒脱中透露着激愤不平、牢骚满腹的闲适，这一点和朱敦儒离得远，倒是和辛弃疾非常相像，这三首《鹧鸪天》便是非常好的体现：

懒向青门学种瓜，只将雨钓送年华。双双新燕飞春岸，片片轻鸥落晚沙。歌缥缈，橹呕哑，酒如清露鲜如花。逢人问道归何处，笑指船儿此是家。

插脚红尘已是癫，更求平地上青天。新来有个生涯别，买断烟波不

^① 吴熊和：《陆游〈钗头凤〉本事质疑》，见吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，第2039—2045页。

用钱。沽酒市,采菱船,醉听风雨拥蓑眠。三山老子真堪笑,见事迟来四十年。

家住苍烟落照间,丝毫尘事不相关。斟残玉瀣行穿竹,倦罢黄庭卧看山。贪啸傲,任衰残。不妨随处一开颜。元知造物心肠别,老却英雄似等闲。

第一首和辛弃疾闲居上饶时所作的一些农村词风味相似,后两首则蕴藏着不为世所用的激愤之情,即使旷达,也是强作旷达。

前文所引杨慎评“放翁词纤丽处似淮海,雄慨处似东坡”,邓乔彬认为陆词“几是半苏半秦,各得徐妃半面之妆”,并认为陆游词是南渡以来“以‘缘情’为本位的词不期然而然地向‘言志’移位、词的诗化成为一时的必然”这一趋势的余势^①。这种判断是非常有价值的,不过值得注意的是综览陆词品貌,实际上和东坡词、淮海词或者希真词都有不小的距离,相反和辛词有着多方面的相似之处。就英雄词而言,稼轩词和放翁词都渲染英雄的梦想和英雄失志的悲苦,不过稼轩词更为的豪壮,并且豪壮之中时显妩媚,这一点是放翁词所不及;就艳情词或曰爱情词而言,放翁词中《钗头凤》一首千古绝唱,这是稼轩词所有爱情词所不及,但是就其他情词,特别是有寄托或寄托有无之间的词,放翁词更直露而稼轩词更婉约;就闲适词而言,虽然二者之闲适是一种现实中无奈的闲适,和东坡、希真带有哲学意味的清脱旷达有所区别,但是辛词中的牢骚更为含蓄而陆词则显得直率。总之,放翁词是稼轩词在攀登词坛高峰时期的盟友、羽翼,虽然没有什么文献、证据证明他们之间有过影响、学习、效仿,但是同一个时代背景下相似的梦想和遭遇使他们的词显现出相似的多样的风貌,区别只在于稼轩着力作词,词作精致优美,放翁全力作诗,以余事作词,并将六十年作万余首诗的草率之弊带入词中,故王国维评其词“有气而乏韵”^②。

① 邓乔彬:《驿骑苏、秦间——陆游词风格及成因浅议》,《四川大学学报》,1985年第4期。

② 王国维:《人间词话》,第213页。

三、辛派词人之中坚——陈亮、刘过

辛派词人群体有着诸多名称,比如“辛派词人”、“辛派爱国词人”、“稼轩词派”等,诸葛忆兵给辛派词人的定义可以说完整明确,所谓“辛派词人”,“具体地说,就是以辛弃疾为核心,团结影响了一大批词人。他们以辛词为榜样,有意识地学习辛弃疾,其词作具有共同的爱国思想倾向,作风慷慨豪放,因此形成南宋词坛上最大的爱国词创作流派”^①。辛派词人自觉地学习、效仿稼轩词,将对国家民族命运的关注特别是渴望收复故土的情怀作为词中重要的表现内容,词风慷慨淋漓、豪宕雄壮,艺术手法上借鉴稼轩词,大量用典、散文化,乃至嬉笑怒骂无所不至。辛派词人的范围是比较广泛的,刘扬忠按照“关系之亲疏和风格趋同程度之大小”认为稼轩词派是“以辛弃疾为圆心的三圈同心圆围成的团体”。按照这个标准,总数大约有四十余位,这在南宋词史上是一个相当大的团体,而属于中兴词人群体的辛派词人无疑是处于内圈的辛派二龙:陈亮、刘过。^②

陈亮(1143—1194)字同甫,号龙川。婺州永康(今属浙江)人。孝宗乾道中,婺州以解头为荐,补太学博士弟子员。陈亮极富经世济业的国土情怀,一生六次上书朝阙,纵论时政,强调富国强兵,反对苟和偷安,坚持抗金主张。但他的努力得不到以苟和为幸的朝臣的响应,反被目为“狂怪”,两度被冤入狱。他还是一位思想家,特别是第二次出狱后同朱熹有过一段较长时间的论战,反对空谈心性的义理之学、反对褒三代黜汉唐的历史观,提出“义利双行,王霸并用”^③的主张。光宗绍兴四年(1193)进士,擢第一,授签书建康府判官,但因病未至任,翌年卒,年五十二。《龙川词》存词74首。

陈廷焯云:“陈同甫豪气纵横”,^④张德瀛《词征》卷五:“其发而为词,乃若天衣飞扬,满笔风动。”^⑤龙川词最大的特色就是在凌云健笔、豪放雄奇的歌词

① 诸葛忆兵:《辛派词人论略》,《华中科技大学学报》(社会科学版),2004年第5期。

② 刘扬忠:《唐宋词流派史》,福建人民出版社,1999年版,第424页。

③ 陈亮:《陈亮集》,中华书局,1974年版,第281页。

④ 陈廷焯著,屈兴国校注:《白雨斋词话足本校注》,卷一,第106页。

⑤ 唐圭璋:《词话丛编》,第4163页。

中驰骋挥洒着满腔济世救国的激情,《水调歌头·送章德茂大卿使虏》:

不见南师久,谩说北群空。当场只手,毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使,得似洋洋河水,依旧只流东。且复穹庐拜,会向藁街逢。 尧之都,舜之壤,禹之封。于中应有,一个半个耻臣戎。万里腥膻如许,千古英灵安在,磅礴几时通?胡运何须问,赫日自当中。

前文已经讲到,隆兴和议后,宋向金称侄,每年过年和金主生辰要派使臣祝贺。章德茂(名森)曾两度出使,这是一项非常困难和屈辱的任务,因为使臣要在屈辱的使命中尽力维护国家尊严,南宋不乏卑损国格、媚虏求荣的使臣,这样的使臣又往往会引起士林的不满与愤怒,终至身败名裂。章德茂凭借着智慧和策略,不辱使命,最大限度维护了南宋的国家尊严和民族气节。陈亮这首赠词包含着丰富的矛盾的内蕴:一方面对年年使金这种屈辱的国家行为非常不满和愤慨,另一方面还要对即将出使的一身正气的友人予以赞扬和激励;一方面对朝政丧失斗志,不以北伐为念、不以生活在金人铁蹄下的故土同胞为念、不以祖宗先烈为念,深感愤慨不平,另一方面又要表达对收复家园、扫清寰宇的信心和勇气。这首词内涵的丰富性导致词的跳跃性极大。上阕首两句直陈对时局的失望与悲愤,“当场只手”两句又转向对章森的赞扬和激励,好多文学史和鉴赏类著作把“自笑”三句阐释为对章森的赞美,赞美他英雄气度像滔滔黄河,定会不辱使命,但是“自笑”绝无“自许”之意,并且这是赠人之作,怎能颠倒主客?“自笑”乃“自嘲”之意,是对南宋朝廷年年遣使媚敌以换得偏安东南的嘲讽,同时嘲讽之中又有着深深地悲愤。这样似乎会使担负使节之任的客人尴尬,而“且复穹庐拜,会向藁街逢”便是在希冀中化解这种尴尬,暂时权向金人低头,总有一天会将收复中原。仔细体味这句话,除了包含强烈的民族自信外,一种刻骨的民族仇恨隐隐其中,类似“壮志饥餐胡虏肉,笑谈渴饮匈奴血”(岳飞《满江红》)的意气贯穿其中。下阕实际上是对“且复”两句所体现的民族自信和民族仇恨的具体描写,其中“千古英灵安在,磅礴几时通”是一种鞭笞,是一种呼唤,也是一种宣言,其气势和骆宾王

《代徐敬业讨武曌檄天下文》中“一掬之土未干，六尺之孤何托”^①有相似之处，用民族先烈拷问苟安求和一派民族良知与勇气。

陈亮的其他词和这首词类似，在汪洋恣肆的议论抒情中表达着内心激荡不平的感情。当然他也有别样格调的情词、闲适词、赠答词等，但是豪壮淋漓是其词的主调。当然过于注重感情的一泻千里，虽然力拔千钧，但是太过直露，缺乏含蓄之致。就上举的这首《水调歌头》而言，陈廷焯评价此词“精警奇肆，几于握拳透爪。可作中兴露布读，就词论，则非高调”^②，这应该还是比较中肯的。后世不少词评家对龙川词评价很低，认为是叫嚣怒骂，毫无韵致，虽然有一定道理，但是对龙川词的评价应当站在一个全面的视角，而非仅仅词艺或者说所谓词本体的视角。也许龙川词艺术水准难与稼轩词、放翁词相比肩，但也绝不能像一些生活在异族统治之下的清代学者一样一味诋以“叫嚣”。此外就词史而言，龙川词也说明在词坛领域里，对词本体的承与变是有一定限度的，如果说稼轩词很好地在时代呼唤与词本体要求之间寻找到了一个平衡点的话，龙川词无疑是走过了，这种尝试对于词的发展也有着警醒的意义。因此对龙川词不宜评价过高，但决不能评价太低，应当给予一个合理的词史定位。

刘过（1154—1206），字改之，号龙洲道人。“少有志节，以功业自许。博学经史百氏之书，通知古今治乱之略，至于论兵，尤善陈利害。”^③曾上书朝廷，提出恢复大计，但如泥牛沉海。多次应举不第，只能长期在江湖间漂泊，同陆游、辛弃疾、陈亮等有诗书唱酬，他特别推崇稼轩，在《呈辛稼轩》其五中写道：“书生不愿黄金印，十万提兵去战场。只欲稼轩一题品，春风侠骨死犹香。”^④晚年居于昆山，宁宗开禧二年卒，年五十三。有《龙洲词》，存词80首。

同龙川词相比，龙洲词的题材要宽泛得多，除了雄健豪放的英雄词外，其闲适词、艳情词也为数不少，这也容易理解，刘过长期在江湖漂泊，归隐闲适情趣本身就是生命状态的自然体现，而江湖游子的浪荡情怀是其艳情词创作

① 骆宾王撰，陈熙晋笺注：《骆临海集笺注》，上海古籍出版社，1985年版，第336页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话足本校注》，卷一，第107页。

③ 殷奎：《复刘改之先生墓事状》，《强斋集》，卷四，文渊阁《四库全书》本。

④ 傅璇琮等：《宋全诗》，第51册，卷二七零六，第31857页。

的主要外在诱因,他的一些闲适词、艳情词同豪壮的英雄词风格迥异,特别是一些艳情小令,融之花间秦柳似无太大轩轻,当然也有些艳情词,比如两首《沁园春》咏美人足、美人指甲,流于淫褻,格调低下。不过无论是闲适词还是艳情词都不是龙洲词主流,他在词史上的光辉来自于自觉学习、模仿稼轩词的英雄豪壮之词。

刘过大半生流落江湖,他既没有辛弃疾那样的传奇经历,也无陆游等人的从军仕宦生涯,因此他很难通过自身的经历来抒发抗战的英雄情怀,因此吊古怀贤、咏叹先人成为重要的创作题材,比如其代表作《六州歌头·题岳鄂王庙》:

中兴诸将,谁是万人英。身草莽,人虽死,气填膺。尚如生。年少起河朔,弓两石,剑三尺,定襄汉,开虢洛,洗洞庭。北望帝京。狡兔依然在,良犬先烹。过旧时营垒,荆鄂有遗民。忆故将军,泪如倾。说当年事,知恨苦,不奉诏,伪耶真?臣有罪,陛下圣,可鉴临。一片心。万古分茅土,终不到,旧奸臣。人世夜,白日照,忽开明。袞佩冕圭百拜,九泉下、荣感君恩。看年年三月,满地野花春。卤簿迎神。^①

在南宋词坛里这应是最早对岳飞的英雄事迹作出反应的词作,宁宗嘉泰四年(1204)朝廷追封岳飞为鄂王,已近垂暮之年的词人将一生的忧患、苦难、失望、期冀交织在这首词中。他把个人的“少有志节,以功业自许”的英雄气度发为对岳飞的畅情赞颂,把朝廷近八十年来的忍耻偷安的愤慨寄寓在对懦弱、愚蠢的朝廷“狡兔依然在,良犬先烹”的谴责,把对国家民族的自信融入对岳飞洗冤昭雪、奸相佞臣终被钉在历史耻辱柱的欣慰以及社稷百姓对岳武穆的追思怀念中,把期冀寄托在来日,希望先灵能够含笑九泉。这首词的情感慷慨激昂,但是千回百转,和陈亮《水调歌头·送章德茂大卿使虏》一味酣畅有所不同。

除了在题材、格调上仿效辛词,他还把辛词散文化、用典、集句乃至谐谑

^① 刘过:《龙洲集》,上海古籍出版社,1978年版,第110页。

发挥到极致,典型的便是《沁园春·寄稼轩承旨》:

斗酒彘肩,风雨渡江,岂不快哉。被香山居士,约林和靖,与东坡老,驾勒吾回。坡谓西湖,正如西子,浓抹淡妆临镜台。二公者,皆掉头不顾,只管衔杯。白云天竺飞来,图画里、峥嵘楼观开。爱东西双涧,纵横水绕,两封南北,高下云堆。逋曰不然,暗香浮动,争似孤山先探梅。须晴去,访稼轩未晚,且此徘徊。

刘熙载云:“刘改之词,狂逸之中自饶俊致,虽沉着不及稼轩,足以自成一家”,虽然后文又说这首《沁园春》“又当别论”^①,但是这首抒闲适之怀词足称“俊致”。词人巧妙地化用前人诗句,渲染江湖闲适情怀,如同己出。词中运用典故、对话等方式,饶有韵味,香山、和靖、东坡同己共游西湖,这种幽默谐谑不得不说受辛弃疾的影响,辛词中虽无同古人对话,但同山、同松、同酒杯的相互调侃还是有一定篇目的,特别是《沁园春·将止酒,戒酒杯勿进》、《西江月·遣兴》与这首词颇有相似之处。这首词最早载于岳珂《桧史》,如果说岳氏“白日见鬼”之讽乃是同刘过谐谑的话。对辛词非常推崇的陈廷焯评此词“为词中最下品”^②,一方面可以看出所谓词本体对后世影响之深,另一方面也说明刘过将辛弃疾的这种尝试发挥到极致的确不容易让人接受。客观地说,俞陛云“虽非正调,亦是创格”^③之评方是公允之论。

后世对龙洲词的评价和龙川词一样,并不是很高,但是应该看到,二龙是环绕辛词高峰的群山万壑,虽然从辛词的高度看二龙词于脚下,但从词的发展史来看,他们的创作自有高度,不容抹杀。他们的词连同其他辛派词人的创作丰富、拱卫着辛词这一词史高峰。

① 刘熙载:《艺概》卷四,《词曲概》,第111页。

② 《白雨斋词话足本校注》,卷八,第632页。

③ 俞陛云:《唐五代两宋词选释》,上海古籍出版社,1988年版,第398页。

第十二章 四灵诗派与江湖诗人群体

在十二世纪末至十三世纪初,当陆游、杨万里步入创作晚期,江西诗派也弊病日深,永嘉这个地域,由大儒叶适亲自倡导,悄然滋生出“永嘉四灵”这样一个在诗史上颇具影响的宗唐诗派来。而在空间更为广阔的江浙区域,一个规模更大的江湖诗人群体也春潮涌动,并逐渐成为南宋中期诗坛最为壮丽的一道景观。尽管江湖诗派因大大偏离传统道德和审美标准常为人诟病,但当我们把惯常对雅文化、士大夫意识、古典文学的审视观念、标准改换一下,我们会发现江湖诗派的诸多优长。南宋文化正是雅文化衰落,而俗文化逐渐兴盛的转折时期,江湖诗派泛学众体,具有着许多转折时期的特征——即雅即俗,雅俗杂糅,而且因为江湖诗人的社会地位更接近下层平民,其诗歌所表现出来的平民意识以及俗文化特色更加浓厚一些;同时它还是传统诗歌由古典文言向通俗白话发展的一个重要环节,将江湖诗派放在传统诗歌发展史上考察,它的意义自然会浮现出来。

第一节 四灵诗派的诗歌主张与创作实际

四灵是赵师秀(字灵秀)、徐玑(字灵渊)、徐照(字灵辉)、翁卷(字灵舒)四人的合称。他们都出于叶适之门,各人的字中都带有一个“灵”字,合称“四灵”,叶适为之编选《四灵诗选》,为之鼓吹,吴子良《荆溪林下偶谈》卷四云:“水心之门,赵师秀紫芝、徐照道晖、玑致中、翁卷灵舒,工为唐律,专以贾岛、姚合、刘得仁为法,其徒尊为四灵,翕然做之,有八俊之目。水心广纳后辈,颇

加称奖。”^①嘉定四年，四灵之一徐照去世，叶适作《徐道晖墓志铭》，称赞徐照“有诗数百，斫思尤奇，皆横绝歛起，冰悬雪跨，使读者变踔愕栗，肯首吟叹不自己；然无异语，皆人所知也，人不能道尔”。^②同时代的赵汝回亦云：“永嘉自四灵为唐诗一时，水心首见赏异。”（《江湖小集》卷五十五赵汝回序《薛嵎云泉诗》）“水心先生既啧啧叹赏之，于是四灵天下莫不闻。”（赵汝回《薛师石瓜庐诗序》）^③经叶适大力揄扬，四灵诗派影响日广。

一、宗尚唐风

四灵为诗宗尚唐体。叶适曾称扬徐照倡导“唐诗”之功：“然则发今人未悟之机，回百年已废之学，使后复言唐诗自君始，不亦词人墨卿之一快也”^④。嘉定七年，叶适又在《徐文渊墓志铭》中再次强调徐玠以及四灵倡导“唐诗”之功：“初，唐诗废久，君与其友徐照、翁卷、赵师秀议曰：‘昔人以浮声切响单字支句计巧拙，盖风骚之至精也。近世乃连篇累牍，汗漫而无禁，岂能名家哉！’四人之语遂极其工，而唐诗由此复行矣”^⑤。

四灵倡导“唐诗”的功绩，经过叶适的反复宣扬，而昭示天下，“唐诗”也因此盛行一时。应该注意，这里的“唐诗”是具有特指性的，严羽之前的宋人观念里，说到“唐诗”，多指郊岛一派的“晚唐诗”，郊岛一派的诗风常被作为唐诗的特质对待，而对郊岛之前的唐诗，则具体以李、杜、韩、柳指称，“盛唐”、“中唐”的概念这时还未形成共识（参见黄奕珍《宋代诗学中的晚唐观》）。就是“晚唐”，也和宋以后唐诗形成的初、盛、中、晚的分期概念有所不同，其涉及范围包括了今天所说的中晚唐。

四灵倡导“唐诗”的目的，据他们自己所言，是对“近世乃连篇累牍、汗漫而无禁”的风气不满，希望以“唐诗”这种“风骚之至精”来改变这一局面。四灵的“近世”概念比较含混，叶适《徐斯远文集序》的一段话可以解释补充这

① 吴子良：《荆溪林下偶谈》，卷四，文渊阁《四库全书》。

② 叶适：《叶适集》，中华书局，2010年版，第321页。

③ 《永嘉四灵诗集》附录，浙江大学出版社，2010年版，第314页。

④ 《叶适集》，第322页。

⑤ 《叶适集》，第410页。

一概念：“庆历、嘉祐以来，天下以杜甫为师，始黜唐人之学，而江西宗派章焉。然而格有高下，技有工拙，趣有浅深，材有大小。以夫汗漫广莫，徒枵然从之而不足充其所求，曾不如脰鸣吻决，出毫芒之奇，可以运转而无极也。故近岁学者，已复稍趋于唐而有获焉。”^①叶适差不多可以称作四灵的代言人，他所说的“汗漫广莫”与四灵的“汗漫而无禁”意思又完全一致，所以我们可以断定四灵的“近世”是指“庆历、嘉祐以来”，由此看来，四灵是欲以唐音反拨北宋中叶以来形成的宋调整体，志向可谓远大。如他们不仅仅反拨叶适着重提到的江西诗派，也反拨当时流行的理学诗派。叶适曾说“洛学兴而文字坏”（周密《浩然斋雅谈》卷上引），又在《徐道晖墓志铭》中云：“盖魏、晋名家，多发兴高远之言，少验物切近之实。及沈约、谢朓‘永明体’出，士争效之，初尤甚艰，或仅得一偶句，便已名世矣。夫束字十余，五色彰施，而律吕相应，岂易工哉。……然厌之者，谓其纤碎而害道，淫肆而乱雅，至于廷设九奏，广袖大舞，而反以浮响疑宫商，布缕缪组绣，则失其所以为诗矣。”^②这与朱熹所说“自唐初以前，其为诗者固有高下，而法犹未变；至律诗出，而诗人与诗始皆大变；以至今日，益巧益密，而无复古人之风矣”（《答巩仲至书》其四）^③，可谓针锋相对。作为叶适诗学观念忠实执行者的四灵，自然会以实际创作支持其师。因此刘克庄才说：“近世理学兴而诗律坏，惟永嘉四灵复为五言，苦吟过于郊、岛，篇帙少而警策多。”（《林子显诗序》）^④

四灵因为推行“唐诗”而被称为宋调的反拨。但是南宋倡导“唐诗”始于杨万里，而非四灵，杨万里至少在淳熙五年以前就力学晚唐，四灵倡导唐诗决不会早于淳熙五年。况且，当时南宋诗坛对唐诗的接受已经具有普遍性，就以人们一般将之看作唐诗对立面的江西诗体来说，其传人赵蕃、韩淲和四灵的“晚唐体”在创作思想上不仅对立不大，且有诸多契合之处，如张毅所说：“都追求工巧刻琢的‘苦吟’，诗风趋于萧散清淡。这是由他们共同的江湖山林隐居生活的向往和国脉寝微的社会环境所造成的。”还进一步指出：“南宋

① 《叶适集》，第214页。

② 《叶适集》，第321页。

③ 朱熹：《朱文公文集》，卷六十四，《四部丛刊》。

④ 刘克庄：《后村先生大全集》，第2540页。

后期,江西体与晚唐体的差别已只具有地域方面的意义了,出自江西的诗人多对江西诗派无异词,浙江的诗人则更喜欢称引‘四灵’。但这并不妨碍他们之间彼此唱和,切磋诗艺、取长补短。”^①如果将眼光往前延伸,则发现自北宋初,学唐已经不乏后人,方回《送罗寿可诗序》曾概括宋代学唐的历史:

诗学晚唐,不自四灵始,宋划五代旧习,诗有白体、昆体、晚唐体。白体如李文正、徐常侍昆仲、王元之、王汉谋,昆体则有杨、刘《西昆集》传世,二宋、张乖崖、钱僖公、丁崖州皆是。晚唐体则九僧最逼真,寇莱公、鲁三交、林和靖、魏仲先父子、潘逍遥、赵清献之父,凡数十家。……乃后陈简斋、曾文清为渡江之巨擘,乾淳以来,尤、范、杨、陆萧其尤也,道学宗师于书无所不通,于文无所不能,诗其余事,而高古清劲,尽扫余子,又有一朱文公。嘉定而降,稍厌江西,永嘉四灵复为九僧。旧晚唐体,非始于此四人也。^②

那么,为什么世人皆将宋代鼓荡唐诗之功推之四灵而非他人?如前所述,严羽之前的宋人观念里,“唐诗”多指晚唐诗(即现在人们公认的中晚唐),但是杨万里的晚唐概念非常宽泛,几乎包括晚唐各家各派的诗,杨万里最欣赏的是晚唐绝句,是“晚唐异味”,而且晚唐诗对他来说只是遍参百家中的参悟对象之一,他最终自创“诚斋体”,使“诚斋体”成为宋调的转型时期标志之一,仍旧属于宋调。宋人对于晚唐诗虽多不排斥,但大都如杨万里一样是将之视为众多风格中的一种来学习和接受,而不是将之视为诗艺的全部,梅、欧、王、苏、黄等都是兼备众体,自成一家,这点和四灵泾渭分明。

四灵的晚唐诗主要指姚合、贾岛,赵师秀遍选《二妙集》中所谓的“二妙”,虽然赵师秀还有《众妙集》遍选晚唐七十六家,但四灵在创作时所模仿的没有那样广泛,他们主要学习二妙的律诗,尤其是五律,从他们现存不多的理论看,他们欣赏的是晚唐律诗的“浮声切响、单字支句”,而非“晚唐异味”,更

① 张毅:《宋代文学思想史》,中华书局,2006年版,第219—220页。

② 方回:《桐江续集》,卷三十二,文渊阁《四库全书》。

重要的是四灵的创作以模仿“唐诗”达到逼真为旨归,并非自成一家,例如赵师秀《哀山民》云:“君诗如贾岛,劲笔斡天巧。昔为人所称,今为人所宝。”^①即以能逼真贾岛而称颂徐照;赵汝回《薛师石瓜庐诗序》云:“冶择淬炼,字字玉响,杂之姚、贾中,人不能辨也。”^②也以四灵逼真姚贾为达到胜境。因此四灵提倡“唐诗”是真正的提倡唐诗,与杨万里参唐诗有本质差别。另外,四灵创作成就未必高于宋初九僧、西昆,但宋调形成于北宋中叶之后,就宋调的反拨者角色来说,自然非四灵莫属。所以叶适一再强调四灵首倡“唐诗”之功,四灵的“唐诗”,也被称为“四灵体”,而后人也公认唐诗由于四灵才“复行”天下,范晞文《对床夜话》卷二云:“四灵,倡唐诗者也;就而求其工者,赵紫芝也。然具眼犹以为未尽者,盖惜其立志未高而止于姚贾也。学者闯其阃奥,辟而广之,犹惧其失,乃尖纤浅易,相煽成风,万喙一声,牢不可破,曰‘此四灵体也’。其植根固,其流波漫,日就衰坏,不复振起。”^③虽然对“四灵体”持批判的态度,但也说明了四灵体的一些特征,描绘了“四灵体”风靡一时的盛况。

二、四灵诗艺

四灵的创作,一般认为大多抒写“孤高隐逸的情怀,描写山居、谈禅、品茗、采药、宿寺、交游等名士山人的生活,反映的生活比较狭窄”^④,也有研究者认为四灵的作品“折射出作者所处的时代氛围和社会环境的种种影象,反映了一代知识分子的心路历程”^⑤,但四灵诗的成就不在题材的广狭,而是在创作上反拨宋调,这点研究者的认识是一致的。

对于四灵的诗艺,叶适曾评曰:“往岁徐道晖诸人,摆落近世诗律,敛情约性,因狭出奇,合于唐人,夸所未有,皆自号四灵云。”(《题刘潜夫南岳诗稿》)^⑥“敛情约性,因狭出奇”八个字基本上概括出了四灵诗歌的特点。

① 赵师秀:《清苑斋集》,《永嘉四灵诗集》,浙江大学出版社,2010年版,第197页。下录四灵诗皆出自此版本,不另注。

② 《永嘉四灵诗集》附录,第314页。

③ 范希文:《对床夜话》,《永嘉四灵诗集》附录,第327页。

④ 张瑞君:《南宋江湖派研究》,中国文联出版社,1999年版,第157页。

⑤ 胡俊林:《永嘉四灵暨江湖派诗传》,吉林人民出版社,2000年版,第6页。

⑥ 《叶适集》,第611页。

四灵之前,无论江西诗派还是理学诗派,都重视诗人的人格力量和精神情操,江西诗人以杜甫为宗,遍参群书,追求“格高”,理学诗人则尚读书穷理和心性养气,追求“理胜”,但“格有高下,技有工拙,趣有浅深,材有大小”,不顾自身个性才情的实际,强求“格高”、“理胜”,带来的后果或是以前人学问为诗,或是代圣人立言,往往是一种作伪,而非自身性情趣味的真实体现。四灵则强调“敛情约性”,相信“心夷语自秀”(赵师秀《哭徐玑》其一),即不要故意放大自己的情感,不唱高调,不扞扯古人,理性真实地衡量和抒发自身的才智性情,四灵从不夸说自己是天纵之才或圣人传心,他们所关心的就是眼前看到与自己生活相关的种种事相,好像安于这种平凡和无所作为,而不是非要把视角延伸到民生疾苦、国家存亡的社会现实。如徐玑有“行乐不易得,贫贱焉可捐”(《九月初四日分韵得然字》)、“老怜兄弟远,贫喜妇儿安”(《古郡》)和“寸心不到青云上,一事难成白发前”(《奉酬翁松庐见寄》),徐照有“荣途多宠辱,未敢怨贫居”(《贫居》),翁卷有“知分贫堪乐”(《春日和刘明远》)和“有口不须谈世事,无机惟合卧山林”(《行药作》),赵师秀有“于世无成事,何时会有定居”(《安仁道中》)和“无欲自然心似水,有营何止事如毛”(《呈蒋薛二友》)等。当然,四灵也有关怀现实的作品,徐玑的《送张尚书出镇建宁》、《监造御茶有所争执》,翁卷的《赠张亦》、《东阳路旁蚕妇》,赵师秀的《九客一羽衣泛舟分韵得尊字就送朱几仲》、《抚栏》等,皆不乏爱国之情和忧国之志。不过,由于四灵社会下层的地位和知识分子的身份,他们的性情趣味也就必然多在山水林泉、寺庙书斋了。各举四灵一首诗为例:

柳竹藏花坞,茅茨接草池。开门惊燕子,汲水得鱼儿。地僻春犹静,人闲日自迟。山禽啼忽住,飞起又相随。(徐玑《山居》)

石径半欹倾,山头路始平。步因花树息,吟忘寺僧迎。一面门无水,东隅路入京。青峰三十六,霜晓见分明。(徐照《登歙山寺》)

赋得拙疏性,合令纵迹踪。相亲惟野客,所论是诗家。听雨眠僧屋,看云立钓槎。秋来有新句,多半为黄花。(翁卷《即事言怀》)

远近人家住,过桥路尽通。野田行瘦马,浅渚聚群鸿。地静微泉响,

天寒落日红。若非身作吏，不道是城中。（赵师秀《壕上》）

柳竹花坞、茅茨草池、燕子鱼儿、石径青峰、僧庐钓槎、野田瘦马、浅渚群鸿……所见之景多是缭绕着清寂之气的自然风物，透射出四灵淡泊幽洁的审美情趣，颇具超绝人世的禅诗风味。这些诗作虽然可能会因缺乏高远的理想、人文的关怀而为人诟病，如方回就说：“（四灵）所用料不过花、竹、鹤、僧、琴、药、茶、酒，于此几物，一步不可离，而气象小矣。”^①但从四灵的生活经历来看，却是自身遭遇和“验物切近”的反映，到底要比那些假、大、空的语录体或优孟体的诗歌显得面目可爱。叶适《西岩集原序》云：

若灵舒，则自吐性情，靡所依傍，伸纸疾书，意尽而止。乃读者或疑其易近率、淡近浅，不知诗道之坏，每坏于伪、坏于险。伪，则遁之而窃焉；险，则幽之而鬼焉。故救伪以真，救险以简，理也，亦势也。能愈率则愈真，能愈浅则愈简，意在笔先，味在句外，斯以上下三百篇为无疚尔。^②

叶适认为翁卷之诗“自吐性情”、“意尽而止”，它的“真”和“简”并非“近率淡近浅”，而是可以救江西诗体“汗漫而无禁”之繁、用事押韵之险，亦可以救理学诗派“多发兴高远之言，少验物切近之实”之伪，有着与《诗经》相近的价值。叶适虽然是在论翁卷，其实也道出了四灵诗歌的积极意义。

四灵诗歌的“因狭出奇”则至少包含了两层蕴意，一层是因上述“敛情约性”而导致的诗歌专写耳目之近，平凡之思，在题材和情感上与江西、理学的“高远”“广博”相比显得“狭”和“奇”，还有一层是在诗体选择上主攻五律，宋调的代表苏、黄等人虽然兼备众体但五律为弱，四灵与之相比也显得“狭”和“奇”。

就总体比例而言，唐人与宋人相比，五律作得既多且佳。唐诗追求兴象玲珑，辞色丰润，主要反映在近体诗里，五律篇幅较七律为短，对意象锤炼和

① 《瀛奎律髓汇评》，卷十，第340页。

② 《永嘉四灵诗集》附录，第275页。

修辞工夫要求得最为严格,因此唐诗名家很少有不工五律者,而宋诗名家中拙于五律者不乏其人。五律在唐诗和宋诗总量中所占比例分别约为22%和14.7%,从中亦可见出唐人和宋人在选择诗体时的兴趣不同。以苏、黄为例,其五律占各自诗歌总量的比例分别约为4.8%和5.7%,竟然远远低于宋诗中五律所占比例的平均值。而四灵的五律占各自诗歌的大约比例则分别为(据北京大学李铎博士主持开发的《全唐诗电子检索系统》和《全宋诗电子检索系统》统计):

徐玑 53.8%(诗歌总数171首,五律92首),徐照 54.8%(诗歌总数261首,五律143首),翁卷 62.8%(诗歌总数148首,五律93首),赵师秀 56.5%(诗歌总数170首,五律96首)。

可见,四灵从五律入手,倡行唐诗,反拨宋调,不仅是一个有意识也是一个正确的选择。

四灵首先从锻炼律体主要是锻炼五律的“单字支句”来反拨宋调,他们都学习贾岛、姚合的苦吟和锻炼,以求字、句的工巧稳妥。《玉林诗话》评赵师秀《冷泉夜坐》诗云:

“楼钟晴更响,池水夜如深。”后改“更”为“听”,改“如”为“观”。《病起》诗云:“朝客偶知承送药,野僧相保为持经。”后改“承”作“亲”,改“为”作“密”。二联改此四字,精神顿异,真如光弼入子仪军矣。^①

赵师秀这种炼“字”的作法,在四灵的诗歌创作中非常普遍运用,形成一种特色,如:“桐阴遮井暗,莺语出林高”(徐玑《夏日》),以“暗”字写桐荫之浓密,以“高”写鸟声之清脆,视觉与听觉相综合,写出了夏日林中的清爽幽静。“梅迟思闰月,枫远误春花”(徐照《和翁灵舒冬日书事》),梅花、闰月因“思”字牵挽遂成恋人,枫树、春花也因一“误”字而成游子、思妇,因此方回评曰:“‘思’字、‘误’字当是推敲不一乃得之”。^②“流来桥下水,半是洞中云”(赵师秀《雁

① 魏庆之:《诗人玉屑》,卷十九,第615页。

② 《瀛奎律髓汇评》,卷十三,第484页。

荡宝冠寺》),以“云”拟“水”,想像奇特,虽然前人亦有“飞来南浦水,半是华山云”(唐于武陵《赠王隐人》),但青出于蓝,读之丝毫不觉蹈袭。这类锻炼出的“支句”佳语在四灵诗集中触目即是。

如前所述,四灵之所以把全副精力都用于计较律诗“单字支句”的工拙上,主要是针对自北宋中叶以来律诗尤其是苏轼、黄庭坚、陈师道的律诗,或以“气格”取胜,或以“筋骨思理”、“才学”见长,而不太留意以“单字支句”的作风,即四灵所谓“连篇累牍、汗漫而无禁”的作风。陈师道也“劖刻坚苦”,但陈师道主要是为了洗净铅华,语意脱俗,与四灵求字句工稳不同。四灵这种着眼点无疑是恰当的,但是四灵矫枉过正,只注意律诗尤其是五律字句的锻炼,而不留意炼意炼格及诗歌其它更重要的方面,所以不久就引起了强烈的批评,早年学习四灵的刘克庄就指出:“古人之诗大篇短章皆工,后人不能皆工,始以一联一句擅名。顷赵紫芝诸人尤尚五言律体。紫芝之言曰:‘一篇幸止有十字,更增一字,吾末如之何矣。’其精苦如此”^①(《野谷诗序》)。这是批评四灵才思窘迫,不能工于大篇,只能以五律这种小碎篇章的“一联一句擅名”。后人对四灵的批评基本上承袭刘克庄,如云:“盖四灵之诗,虽镂心铄肾,刻意雕琢,而取径太狭,终不免破碎尖酸之病”^②,这些的确是四灵无法避免的弊端。

四灵其次从讲求律诗主要是五律的“浮声切响”来反拨宋调,他们非常注意“律吕相应”、“按节赴之”,这显然是针对江西诗派的拗体诗,以及朱熹“唐初以前”的声律尚未形成的“古人之风”,尤其是后者。张耒云:“以声律作诗,其末流也,而自唐至今,诗人谨守之。独鲁直一扫古今,出胸臆,破弃声律,作五七言,如金石未作,钟磬声和,浑然有律吕外意”^③。江西诗派的拗体诗,是要“破弃”永明体以后日益完善的近体声律,恢复近体诗未形成前的“浑然”,从本质上讲也是一种复古,但是与朱熹的复古还有差异,朱熹是希望复“古体”或“古风”,并非是求律诗声律的变化,因此,四灵专意写律诗,本身就是对朱熹的反拨,而其恢复唐人声律,则针对江西诗派。江西诗派和“理学”

① 《后村先生大全集》,卷九十四,第2431页。

② 《四库全书总目》,卷一百六十二,《芳兰轩集提要》,第1389页。

③ 何汶:《竹庄诗话》,中华书局,1984年版,第129页。

破坏了这种“和谐”，而四灵则以“浮声切响”恢复“中唐以后”的“和谐”传统。四灵的律诗严守声律规范，平仄和谐，以纠正江西诗派的拗折槎牙，以及理学诗派的忽视声律。明人徐象梅对这一点阐述得非常清楚：“自乾、淳以来，濂洛之学方行，诸儒类以穷经相尚，诗或言志，取足而上，固不暇如昔人体验声病律吕相宜也。潘耒出，始创为唐诗；而师秀与徐玑、翁卷、徐照绎寻遗绪，日锻月炼，一字不苟下，于是唐体盛行，其诗清新圆美”（《两浙名贤传》卷四十六《赵师秀传》）。四灵在声律方面的“圆美”与吕本中活法的“流转圆美”非常一致，可以看出南渡以后诗歌发展大趋势的统一。“体验声病，俾律吕相宣”，本来是律诗的基本要求，而叶适和四灵反复强调，使其具有了诗学史的意义。

除了四灵所标举的两点“风骚之至精”外，从四灵的创作上看，他们非常注意五律的写景和意境，这与江西诗派律诗以意胜和以筋骨见长作风完全不同。四灵的诗歌题材以清淡幽静的山水风景为主，他们以极力描摹、刻画出生这些风景，从而形成野逸清雅的意境为目的，我们前面论述四灵的“敛情约性”时已有例证，这里再举四灵非常普遍典型的诗各一首以见其共性。

山深地忽平，缥缈见殊庭。瀑近春风湿，松多晓日青。石坛遗鹤羽，粉壁剥龙形。道士玉灵宝，轻强满百龄。（赵师秀《桐柏观》）

百事已无机，空林不掩扉。蜂沾朝露出，鹤带晚云归。石老苔为貌，松寒薜作衣。山翁与渔父，相过转依依。（翁卷《书隐者所居》）

着屐上崔嵬，呼儿注瓦杯。千岑经雨后，一雁带秋来。野艇乘潮发，山园逐主开。余生落樵牧，门巷少尘埃。（徐照《山中即事》）

十日清溪上，新春细雨天。绿波随棹起，白鸟望舟眠。麦秀初如草，云浓半是烟。却愁山路险，明日舍溪船。（徐玑《溪上》）

这种清淡幽静的景致，这种野逸清雅的意境，构成了四灵诗全部。从情性上来讲，它们可能是真实的，但从纯粹的诗艺上来讲，它们首首之间，几乎没有差别，四人之间显得颇为雷同，似乎并不具备大作家应有的艺术个性。这使我们明白宋末方回为什么那样推崇陈师道的五律，方回不停地强调陈师道的

五律“全是骨、全是味”，决不“拈花簇叶”，“四十字无一字写景”^①，完全是有感于四灵的五律陈陈相因。陈师道的五律是典型的宋调五律，即便是写景，也是洗净陈言，充满骨力和傲岸之气，决不像四灵这样因袭和与他人雷同，但是陈师道的五律也因此显得老硬枯瘦，缺少和谐优美的意境，而四灵五律则相反，以清雅细美的意境取胜，并以此形成“四灵体”的主体，在南宋后期广为流行，江湖诗派的五律基本学四灵。厌恶江西诗派的人指出：“四灵以清苦为诗，一洗黄、陈之恶气象、犷面目，然间架太狭，学问太浅，更不如黄、陈有力也”^②。四灵以“清苦”的景致和意境矫正江西诗派的“恶气象、犷面目”，又回归“唐诗”的审美趣味。此外，“诚斋体”也以写景为主，但杨万里的写景没有向唐诗写景诗的意境回归，而创造了活泼快捷、灵动新颖的风格，使写景诗有了崭新的风貌，四灵的“意境”对“诚斋体”来说，也很不同。

应该注意的是，虽然四灵以专攻五律著称，但其他诗体也足有令人称道处，徐玑和徐照有数量不少的五古，徐玑的《送张尚书出镇建宁》、《漳州送王益统制谪归时方收峒寇》、《监造御茶有所争执》，徐照的《畏虎》、《登东宝山僧舍》都颇见功力。四灵的七律也不乏佳制，如“幽深真似离骚句，枯健犹如贾岛诗”（徐玑《梅》其二），“土蚁上鞋行径叶，楝花黏手掬溪流”（《重题翁卷山居》），“身如野鹤栖无定，愁似顽藤挽不除”（翁卷《寓南昌僧舍》），“池禽引子衔鱼去，野蔓开花上竹来”（赵师秀《寄徐丞》）等，皆堪摘句玩味。七绝更是令人称道，兹举数首如下：

云麓烟峦知几层，一湾溪转一湾清。行人只在清湾里，尽日松声杂水声。（徐玑《建剑道中》）

小船停桨逐潮还，四五人家住一湾。贪看晓光侵月色，不知云气失前山。（徐照《舟上》）

一夜满林星月白，且无云气亦无雷。平明忽见溪流急，知是他山落雨来。（翁卷《山雨》）

① 《瀛奎律髓汇评》，第577页。

② 顾嗣立：《寒厅诗话》，《清诗话》，第83页。

黄梅时节家家雨，青草池塘处处蛙。有约不来过夜半，闲敲棋子落灯花。（赵师秀《约客》）

钱锺书将《约客》一首与陈与义的《夜雨》做了比较：“陈与义《夜雨》：‘棋局可观浮世理，灯花应为好诗开’，就见得拉扯做作，没有这样干净完整。”^①其实，这几首小诗都可说都是晶莹剔透、“干净完整”的艺术精品。

另外，人们一般认为四灵诗歌继承姚合、贾岛的作风，不用典故，完全用字句模山范水，用白描手法，“捐书以为诗”，与宋调“资书以为诗”作风相反，但是从四灵对前人的因袭看，他们并非“捐书以为诗”。“天乐《送真玉堂》诗云：‘每于言事际，便作去朝心。’用唐人林宽语也。《寄赵昌父》诗云：‘忆就江楼别，雪晴江月圆。’用无可语也。《赠孔道士》诗云：‘生来还姓孔，何不戴儒冠！’用姚合语也。《宝冠寺》诗云：‘流来桥下水，半是洞中云。’用于武陵语也。《瓜庐诗》云：‘野水多于地，春山半是云。’亦用姚合语也。此类甚多，姑举一二，盖读唐诗既多，下笔自然相似，非蹈袭也。其间又有青出于蓝者，识者自能辨之”（《玉林诗话》）^②。赵师秀是四灵中比较杰出的诗人，其因袭沿用晚唐诗人诗句如此之多，很难说他“捐书以为诗”，只能说他的才学比较小，用以取资的“书”比较少罢了。但从客观效果上，四灵确实给人“捐书以为诗”的印象，对宋调“以才学为诗”有一定程度的矫正。

四灵之选择“姚、贾”，除了有反拨宋调的目的外，主要由于其生活和性与姚、贾相近。“姚贾体”一直在隐士、僧人阶层流行，始终不衰，宋初的“晚唐体”就是明证。尽管北宋中后期一些僧人也受苏轼、黄庭坚的影响，如仲殊、参寥、惠洪等人，减少了僧人诗歌的“蔬笋气”和“酸馅气”，但气含蔬笋、语带烟霞，始终被认为是隐士、僧人诗歌的正宗，所以四灵非常自然地选择“姚贾体”，而类似于隐士的江湖诗人也接受了四灵推崇的“姚贾体”。四灵体被认为是宋初“晚唐体”在宋末的复归，从题材、形式、风格、意境上看，两者之间的确区别不是很大，尽管有人认为四灵“率浅近，不若惠崇辈之精深也”^③，但是

① 钱锺书：《宋诗选注》，第253页。

② 魏庆之：《诗人玉屑》，卷十九，第616页。

③ 胡应麟：《诗薮》，外编卷五，第222页。

从总体上看,两者相似之处更多。

总体来说,四灵才思窘迫,取径不高,规模狭小,琐细无力,所谓“淡狭瘦弱在所不免。淡者句好意浅,狭者词修窘边幅,瘦者势不伟岸,弱者有骨不挺劲,即此是好处,即此是不好处”(冯舒语)^①,这一点众所周知。他们在创作上未必超过宋初“晚唐体”,但是他们的影响却绝非宋初“晚唐体”可比:“风流相沿,用意益笃,永嘉视昔之江西,几似矣,岂不盛哉”^②,四灵体影响的“永嘉”诗,几乎可以媲美江西诗派;“江湖诗人多效其体,一时自谓之唐宗”(《沧浪诗话·诗辨》)^③,四灵体直接影响到江湖诗派的形成;“旧止四人为律体,今通天下话头行”^④(《题蔡炷主簿诗卷》),他们使“唐诗”风靡南宋后期。四灵体在宋诗史上的意义远远超过宋初“晚唐体”,四灵最早用“唐诗”来反拨宋调,不仅开启南宋诗歌创作尊崇“唐诗”之风,而且开启元、明诗歌尊唐抑宋的先河。

第二节 江湖诗派的众多诗人

江湖诗派可以说是宋代参与人数最多的一个诗歌流派,据张宏生《江湖诗派研究》考证,有一百三十八人之多,从人数讲,江西诗派都不能望其项背,但是,江湖诗派除刘克庄、戴复古、方岳、姜夔、刘过等人知名于当时和后世外,大多数都默默无闻。这固然与后世鄙视江湖诗派有关,但更重要的,是江湖诗派的整体特色大于个体风格,另外,一些诗人泛学众体却没能创造出自成一家的特色风格,即便刘克庄、戴复古都在所不免;大多数诗人才气较小,破碎不足名家。我们全面考察江湖诗派时,尽可能发现这个流派之内的小群体特色和个人特色,以描述江湖诗派内部的多种风貌。

刘克庄、戴复古无疑是江湖诗派中的大家,刘克庄在当时是“江湖从学者,尽欲倚刘墙”(胡仲弓《王用和归从莆水寄呈刘后村》),“八斗文章用有

① 《瀛奎律髓汇评》,卷三三,第1380页。

② 《瓜庐诗卷末附王绰薛瓜庐墓志铭》,《南宋群贤六十家小集》,卷五十一,汲古阁景宋钞本。

③ 严羽著,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1998年版,第27页。

④ 《后村先生大全集》,卷十六,第477页。

余,数车声誉满江湖”(戴复古《寄刘潜夫》)^①;戴复古在生前也是“以诗鸣东南半天下,其格律风韵之高处,见诸当世”(包恢《石屏诗序》)^②。在后世,他们也受到推崇,譬如清人叶矫然云:“南宋人诗,放翁、诚斋、后村三家相当。”^③把刘克庄和陆游、杨万里并称;陈衍云:“石屏诗心思力量,皆非晚宋人所有,以其寿长入晚宋,屈为晚宋之冠。”^④推戴复古为“晚宋之冠”。刘克庄、戴复古之所以享有生前身后名,其共同点是都曾经泛学众体、兼擅众体、题材广泛,度越流辈。刘克庄早年受时风影响,从学四灵晚唐入手,而且很快就表现出超越四灵的艺术潜力,受到大力奖掖四灵的叶适赞赏:“刘潜夫年甚少,刻琢精丽,语特惊俗,不甘为雁行比也。今四灵丧其三矣,……而潜夫思益新、句愈工,涉历老练,布置阔远,建大将旗鼓,非子孰当?”(《题刘潜夫南岳诗稿》)^⑤刘克庄后来意识到学晚唐四灵的局限后,泛学唐宋家数:“初,余由放翁入,后喜诚斋,又兼取东都、南渡江西诸老,上及于唐人大小家数,手抄口诵。”(刘克庄《刻栟集自序》)^⑥甚至“欲息唐律,专造古体。”(刘克庄《瓜圃集序》)^⑦同样,戴复古也学四灵和四灵推崇的姚贾,而且用力甚深;也学杨、陆,而且他曾“登三山陆放翁之门,而诗益进”(楼钥《石屏诗后集序》)^⑧,亲聆陆游教诲;他还着力学习杜甫,“石屏本之东皋(其父戴敏才),又祖少陵”(《石屏诗集》赵以夫题跋)^⑨,他不仅“投老安蓬户,平生似草堂。”(高斯得《次韵戴石屏见寄》)^⑩而且“戴诗颇近子美”(见上诗自注)。转益多师、泛学众体的结果是诗风多样、众体兼擅,刘克庄不拘一格,“戴复古诗备众体”(《石屏诗集》赵以夫题跋)^⑪,譬如说两人的五律均似四灵、姚贾,七古、七律学陆游,七绝学

① 戴复古著,金芝山点校:《戴复古诗集》,浙江古籍出版社,1992年版,第234页。

② 《戴复古诗集》,第323页。

③ 叶矫然:《龙性堂诗话》,续集,《清诗话续编》。

④ 陈衍选编,陈振寰、沙灵娜注译:《宋诗精华录全译》,卷四,贵州人民出版社,2009年版,第851页。

⑤ 《叶适集》,第611页。

⑥ 《后村先生大全集》,第2485页。

⑦ 《后村先生大全集》,第2427页。

⑧ 《戴复古诗集》,第323页。

⑨ 《戴复古诗集》,第325页。

⑩ 高斯得:《耻堂存稿》,文渊阁《四库全书》。

⑪ 《戴复古诗集》,第325页。

杨万里,五古学杜甫、选体,这在大多数诗人只擅一体或只有一种风格的江湖诗派里,实属难能可贵,从这一点上,可见刘克庄、戴复古才情、力量大于其它江湖诗人。刘克庄、戴复古超越流辈的还有题材广泛,他们的题材不仅仅限于个人的日常生活和个人的爱好得失、喜怒哀乐,而且大量涉及到国计民生,虽然刘克庄曾经仕宦,戴复古一生布衣,有庙堂、江湖的地位之别,但对国家社会百姓的关心却很一致,比起江湖小家,他们写政治、经济、军事以及民生疾苦的作品不仅数量多,而且更有深度。刘克庄认为“忧时原是诗人职”,所以他一生忧国忧民,直到“暮年未敢忘忧国”(《次韵庾使左史中书行部二首》之二)^①;戴复古“长篇短章,隐然有江湖廊庙之忧,虽诋时忌,忤达官,弗顾也。”(王埜《跋石屏诗》)^②江湖诗人普遍缺少积极向上的精神,缺少昂扬奋发的的情绪,缺少雄伟恢弘的气势,但是刘克庄和戴复古却在一定程度上超越了这一点,所谓“气骨终胜”(《居易录》评戴复古语)、“心思力量皆非晚宋人所有”^③,正因为如此,刘克庄和戴复古才被推崇为江湖诗人的翘楚。

刘克庄、戴复古由于泛学众体而又兼擅众体,所以“转若无所见其长”,没有明显的个人风格,两个人的风格区分也不很明显,此外,刘克庄和戴复古都贪多率意,粗制滥造的作品较多,许多诗歌腐熟滑易或者油腔滑调,这是两人能够超越江湖却无法与北宋、中兴大家相提并论的重要原因。如果仔细考察,我们发现刘克庄和戴复古有所不同。刘克庄在走出晚唐,对唐宋大小家数手抄口诵时,一方面欣赏唐音的白描、意境,一方面对宋调的才大学博爱不释手,反复于唐宋之间,无法裁夺割爱,因此试图调停唐宋,扬长避短,“就也在晚唐体那种轻快的诗里大掉书袋,填嵌典故成语,组织为小巧的对偶”^④,所以造成有时“用事冗塞,小巧多,风味少”^⑤的效果。另外,刘克庄除了追求一般江湖诗人所追求的平易外,还力求典雅,以符合传统的审美趣味,这也使他在选词用字时比戴复古要讲求出处来历,要典雅一些。戴复古也想调停晚唐

① 《后村先生大全集》,第1026页。

② 《戴复古诗集》,第326页。

③ 王士禛:《居易录》,文渊阁《四库全书》。

④ 钱锺书:《宋诗选注》,第278页。

⑤ 《瀛奎律髓汇评》,卷四十二,第1501页。

体和江西诗派,但是或许因为他的才学不够渊博,或许因为他的诗歌观念不同,所以他的诗比起刘克庄要流畅浅近得多,典故成语少用,字句也更浅白,方万里云:“石屏诗清健轻快,自成一家”(《石屏集跋》),指出了戴复古的特色。尽管戴复古说:“小年学父诗,用心亦良苦。搜索空虚腹,缀缉艰辛语。”(戴复古《祝二严》)^①但他的不少诗歌词语并不“艰辛”,比如说前面所列举的《僮约》、《阿奇晬日》、《懒不作书急口令寄朝士》,刘克庄就没有如此通俗如白话的诗歌。因此戴复古也不像刘克庄那样更符合传统要求,在后世的名气也比刘克庄相对小一些。事实上,戴复古比刘克庄更能代表江湖诗派的总体特征,以及诗歌发展的总体趋势。

与刘克庄、戴复古情况比较接近的是方岳。方岳学习江西诗派,有些诗如《黄宰致江西诗双井茶》极力模仿黄庭坚;又学杨万里、范成大,有些诗“巧心妙手,直欲齐杨诚斋轨辙以上”(吴焕《秋崖先生小稿跋》),有些农村诗如《农谣》、《牛屋》又接近范成大;还受晚唐体影响,“平生多可曹修士,说我唐诗最逼真”(方岳《暑中杂兴》八首其六)^②,而且这一类诗比较多,几乎被视为他的主体风格:“秋崖诗工于琢镂,清隽新秀,高逸绝尘。”^③;但事实上,方岳如刘、戴,能写“众体诗”,在“众体诗”中,贯穿着江湖诗派特有的爽利通俗。

尽管说江湖诗派的共性大于个性,但是江湖诗派并非一个纲领明确、组织严密的诗派,所以不少诗人仍然有明显的个人特色,尤其是早期的江湖诗人,譬如说姜夔以及受其影响的词人之诗,在江湖诗派里就别树一帜。姜夔的诗在当时就享有盛名,杨万里云:“尤萧范陆四诗翁,此后谁当第一功?新拜南湖为上将,更差白石作先锋”(《进退格寄张功甫、姜尧章》)。^④杨万里非常欣赏姜夔的《除夜自石湖归苕溪》十首绝句,以为“有裁云缝月之妙思,敲金戛玉之奇声”(姜夔自注)^⑤。当时正是“唐体”大盛之时,所以同时人称颂姜夔的诗说:“其诗似唐人”(姜夔自述内翰梁公语)^⑥、“短章温李氏才情”(项安

① 《戴复古诗集》,第18页。

② 方岳:《秋崖集》,文渊阁《四库全书》。

③ 陈迂:《宋十五家诗选》,卷十,文渊阁《四库全书》。

④ 杨万里:《杨万里诗文集》,第773页。

⑤ 姜夔:《白石诗词集》,人民文学出版社,1959年版,第42页。

⑥ 周密:《齐东野语》,卷十二,中华书局,1997年版,第211页。

世《谢姜夔秀才示诗卷》)①。后来人们逐渐认识到姜夔的诗与词之间的相互影响。陈衍评姜夔《过垂虹》：“晚宋人多专攻绝句，白石其尤者，与词近也。”②姜夔的词人之诗，不仅在当时受人称道，在后世也受到普遍欢迎，例如王士禛云：“余于南渡后诗，自陆放翁之外，最喜姜夔尧章。”③朱庭珍云：“南宋人诗，……（姜白石）犹为翘楚，其诗甚有格韵，清雅可传。”④李慈铭云：“白石道人诗，清绝如啖冰雪也。……其诗颇可诵，《江湖小集》中之最佳者。”⑤姜夔的诗如《除夜自石湖归苕溪》、《湖上寓居杂咏》、《送范仲讷往合肥》、《姑苏怀古》、《钓雪亭》等，空灵蕴藉，淡雅清绝，极富情韵风致，却没有北宋词人之诗的华丽纤巧，柔弱无骨，可算是词人之诗中的翘楚，而且在江湖诗中别具一格。江湖诗人的七绝多学杨万里的巧妙风趣，而姜夔的七绝却为江湖诗人提供了新的范例。江湖诗人朱复之曾为词人张辑《东泽绮语债》作跋云：“东泽得诗法于姜尧章。”⑥由此可知，姜夔的诗歌在当时还形成了“诗法”并得到传承。

江湖诗派的诗人中，有几位是姜夔词派（或称格律词派）的词人，如卢祖皋、陈允平，他们的诗风与姜夔颇为近似。叶适有《赠卢次夔》：“家住东郊深，能诗人共寻。冰梭间道锦，玉軫断文琴。城漏宵添滴，窗花昼减阴。新凉白头句，清甚费悲吟。”⑦卢祖皋还被王绰《薛瓜庐墓志铭》列为继四灵之后“永嘉之作唐诗者”之一，有人说他是“赵紫芝、翁灵舒诸贤之诗友”（黄玉林语）⑧可知他在当时有能诗之名，而且是能作“唐诗”的诗人。卢祖皋与姜夔差不多同时，两人之间有些交往，卢词集中有《渔家傲·寿白石》，他与姜夔不同的是，他的诗未从江西诗派入手，而直接从“唐诗”中获得灵感，他的“唐诗”实际上就是姚合、贾岛一派清淡小巧的那部分诗，与他的“纤雅”的小词同一风

① 项安世：《平庵悔稿》，卷七，宛委别藏本。

② 陈衍选编，陈振寰、沙丽娜注译：《宋诗精华录全译》，卷四，第876页。

③ 王士禛：《香祖笔记》，卷九，上海古籍出版社，1982年版，第167页。

④ 朱庭珍：《筱园诗话》，卷四，《清诗话续编》，第2408页。

⑤ 李慈铭：《越缦堂读书记》，中华书局，1963年版，第911页。

⑥ 黄昇：《中兴以来绝妙词选》，卷九，《花庵词选》，上海世纪出版社，2007年版，第296页。

⑦ 《叶适集》，第105页。

⑧ 厉鹗：《宋诗纪事》，卷五十八引，上海古籍出版社，2008年版，第1474页。

味,虽然没有姜夔的空灵蕴藉,但比较有风韵。陈允平生活在宋元之交,他的词与同时张炎、王沂孙等人的词一样都充满故国之思、黍离之悲,他的《西麓诗稿》中的诗也是如此,无论古体近体,都表现出衰飒荒凉的意境、落寞的情绪、凄清冷漠的格调,举《小楼》为例:“寒空漠漠起愁云,玉笛吹残正断魂。寂寞小楼帘半卷,雁烟蛩雨又黄昏。”^①这种情绪格调,似乎是姜夔一派清空词风的一种延续与扩展,弥漫在宋末的诗与词里,形成了一种风气。除了卢祖皋、陈允平外,江湖诗派中一些诗人的七绝也有姜夔风味,例如刘翰的《种梅》、《石头城》,赵希路的《次李雪林苕溪寄来韵二首》、葛起耕的《楼上》等,可以说明,姜夔的诗风并非孤立存在。

江湖诗派中,非常有特色的诗人还有刘过。刘过豪放的个性和豪纵的诗风,是南渡以后张元幹、张孝祥、陈亮、辛弃疾一派豪放词和陈与义、陆游一路英雄诗的延续,带着浓烈的中兴时期特有的色彩,这种色彩在江湖诗中难得一见,所以弥足珍贵。同气相求,同声相应,陈亮、陆游对刘过的气概和诗歌大加赞赏,辛弃疾也赞赏刘过的诗“横空盘硬语,妥帖力排奭”^②,并与刘过唱和。刘过确实不负众望,能像陈亮、辛弃疾、陆游一样,关心国事,充满爱国热情,有恢复中原的雄心壮志,有强烈的建功立业的愿望,有报国无门的悲愤痛心,譬如他的《夜思中原》、《瓜洲歌》、《从军乐》、《题润洲多景楼》等等,都是如此,尤其是“安能齷齪守一隅,白头章句浙与闽?醉游太白呼峨岷,奇材剑客结楚荆。不随举子纸上学六韬,不学腐儒穿凿注五经”(《多景楼醉歌》)^③。“但期处死得其所,一死政自轻鸿毛。……书生如鱼蠹书册,辛苦雕篆真徒劳。”(《从军乐》)^④这些诗句在一直重文轻武的宋代,尤其是在士大夫恹恹无生气的南宋中后期,可谓振聋发聩,几乎能够上溯到盛唐的边塞诗风。刘过无论古体还是近体都慷慨淋漓,气势豪迈,这一点颇受人称道:“集中感时抚事,血泪迸流,精悍之色,非同时江湖诸子所及”(邵晋涵《龙洲道人诗集

① 陈允平:《西麓诗稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷三十八,汲古阁景宋钞本。

② 韩愈诗《荐士》说孟郊诗“横空盘硬语,妥帖力排奭”,辛弃疾词《贺新郎·同父见和再用韵答之》中有“硬语盘空谁来听”句。徐汉明校勘:《辛弃疾全集》,四川文艺出版社,1994年版,第9页。

③ 刘过:《龙洲集》,上海古籍出版社,1978年版,第1页。

④ 《龙洲集》,第3页。

序》)①;“特以跌宕纵横,才气坌溢,要非龌龊者所及,故今犹传焉”②。但是,刘过同时也招致了更多的批评:“外强中干,多谒客气”(方回《滕元秀诗集序》)③;“其诗文多粗豪抗厉,不甚协于雅音”(《四库全书总目·龙洲集提要》)。这些批评意见非常一致,都是说刘过的诗歌不是真正大英雄式的本性豪放流露,而是外强中干的粗豪、叫嚣,所以不够雅驯,这一方面是因为刘过的一生过着谒客生活,不是真正建立功勋的英雄,他的理想与抱负不免空洞;另一方面则是因为他的诗歌过于直率狂放,缺少沈郁顿挫的内力。其实不仅刘过的豪纵诗受到指责,即便南宋的豪放词、英雄诗都受到类似的讥评,陈亮、陆游都在所难免,似乎南宋是个不宜豪放的时代,所有的豪放都只能是粗豪、声嘶力竭的叫喊。除了豪放派诗词本身的原因外,是否还与审美心理的缺少宽容有关?江湖诗派中,诗风接近刘过的有刘仙伦,当时有“庐陵二刘”④之称,刘过有《赠刘叔拟招山》,可见二人有往来,刘仙伦的《招山小集》与《龙洲集》风格近似,豪壮阔大,尤其是七律,如《题张仲隆快目楼壁》、《题岳阳楼》等气势纵横,意境远大,其句法还保留了一些江西正体的特色,当时人岳珂说后一首“新警峭拔,足洗尘腐而空之矣”⑤。两人的缺点也一致。江湖诗派中一些人的古体诗,常有类似二刘的风格,刘克庄、戴复古除外,其它如周弼的七古,豪放开阔,其《黄鹤楼歌》、《鄱阳湖》都如此,与他自己的五律学姚贾截然不同,所以朱继芳《挽周伯弼》歌云:“醉语惊天地,狂歌哭鬼神”(《静佳乙稿》)⑥;赵汝鐸的七言歌行“跌宕顿挫,剗蛟缚虎手也”(刘克庄《野谷集跋》)⑦;危稹的《上隆兴赵帅》率直豪迈;赵希楠的《天屋歌为卢洪赋》有卢仝式的狂放;乐雷发的《乌乌歌》、《壶中天歌赠侯明父》激昂奔放,雄豪老健;这些诗人古体与近体风格不一,不能全部算是二刘一系,但他们的古体确实近似二刘,都以气格见长。由此可见,江湖诗派中也不乏豪放阔大之作,江湖诗

① 《龙洲道人诗集》,《南宋群贤六十家小集》,卷一,汲古阁景宋钞本。

② 《四库全书总目》,卷一百六十二,《龙洲集提要》,第1391页。

③ 方回:《桐江集》卷一,文渊阁《四库全书》。

④ 张端义:《贵耳集》,卷上,文津阁《四库全书》,第286册,第572页。

⑤ 岳珂:《桯史》,卷六,第72页。

⑥ 《江湖后集》,文渊阁《四库全书》。

⑦ 刘克庄:《后村先生大全集》,第2431页。

人不都是只作柔弱无力、小巧细碎的诗,但是,豪放阔大并非江湖诗派的主流,只是其中个别人、一类诗的风格,江湖诗人也不以这种风格而见称。

江湖诗派中,林希逸也比较特别。林希逸与刘克庄酬唱很多,刘克庄“于并时诗人最推崇者,赵南塘外,则肃翁耳”^①。林希逸本是道学支派林光朝(字谦之,有《艾轩集》)的传人,这一支派在当时就声名不振:“网山遗稿乐轩文,已矣今无识子云。”(《乐轩先师挽歌词》其二)^②“晦庵南北象山西,道学年来人品题。可惜六经真脉络,红泉三世两幽栖。”(同上其三)林希逸对此颇为慨叹,但是,道学这一支派有自己的特色,尤其是不排斥作诗,譬如林光朝就被杨万里排列在“自隆兴以来以诗名”的诗人之首(《诗人玉屑》卷二诚斋品藻中兴以来诸贤诗)他有融合道学、诗学为一家的倾向:“纷纷见解何差别,豪杰还须间世生。诗在雷从起出起,文如泉但行当行。均为千载无双士,莫问三苏与二程。”(《论文有感》)“涪翁语忌随人后,康节图看到画前。”(《书窗即事》)他把三苏与二程、黄庭坚与邵雍并称,这是他的道学与程朱一派最不相同之处。由于这种思想和诗学渊源,林希逸俨然以“濂洛风雅”自居:“少日无端苦学诗,倚楼面壁总成痴。断无子美惊人句,差似尧夫遣兴时”(《题新稿》)^③,他不讳言他的诗有如邵雍《伊川击壤集》中的遣兴诗。事实上,他的诗如“《明皇按笛》、《达摩渡芦》二图长歌皆佳”^④,他的诗集中不少诗与江湖诗派其它诗人有相似的内容、风格,刘克庄就称赞他的诗不同于“经义策论之有韵者”(《竹溪诗序》)^⑤,但他诗集中最突出的就是理语诗。“自宋以来,能运使义理语,作为精致诗者,其为林肃翁希逸之《竹溪十一稿》乎。肃翁得艾轩、网山、乐轩性理之传,与庄、列诸子,皆着有口义,又熟宗门语录。其为诗也,虽见理未必甚深,而就词藻论,要为善于驱遣者矣。如‘那知剥落皮毛处,不在流传口耳间’;‘划尽念头方近道,扫空注脚始明经’;‘但知绝迹无行地,岂羨轻身可御风’;‘蛇生弓影心颠倒,马龀其声梦转移’;‘须信风幡元不动,

① 钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1987年版,第225页。

② 《竹溪十一稿诗选》,《南宋群贤六十家小集》,卷二十。

③ 《竹溪鬳斋十一稿续集》,文渊阁《四库全书》。

④ 王士禛:《带经堂诗话》,卷十,第229页。

⑤ 刘克庄:《后村先生大全集》,第2438页。

能如水镜却无疵’；‘醯鸡瓮中世界，蜘蛛网上天机’；‘蚯蚓两头是性，桃花一见不疑’；‘非鱼知鱼孰乐，梦鹿得鹿谁诬’；‘若与予也皆物，执而我之则愚’。无不字斟句酌。’”^①钱锺书认为在作理语诗方面，林希逸超过《濂洛风雅》所列举的理学诗人，而且比诗人中写理语诗较多的陆游、刘克庄都要属对工巧。林希逸的这个特点很少有人注意到。林希逸是江湖诗派中能将诗歌和道学融合起来、自成一家的典范，他把江西诗派的诗法（无一字无来处、夺胎换骨、点铁成金等）和邵雍的击壤体融为一体，其理语诗的成就超过邵雍以及理学诗派的其它诗人。

江湖诗人中虽然像林希逸这种道学、诗学兼深的诗人不多，但是在南宋中后期理学日益兴盛的形势下，江湖诗人多少都受到理学的影响，大家如刘克庄，小家如吴锡畴、吴龙翰、陈杰、陈起、宋自适、毛珣、罗与之、刘翼等，都写了一些理学诗。刘克庄虽然与道学正宗真德秀的文学观念有差别（详参《后村诗话》前集卷一^②），而且也批评“经义策论之有韵者”（《竹溪诗序》）^③，“然其自作，则亦有时不免，岂知而故犯者邪？”（《后村论诗有理》）^④罗与之写的理语诗最多，《雪坡小稿》中有《卫生》、《谈道》、《书感》、《动后》、《卧疴》、《此悟》、《默坐》这么多谈道说理的诗，毛珣也有《中年》、《掩卷》、《学道》等诗论道谈学。刘翼与林希逸“同事乐轩先生，……同门诸友独躋父入此（先生）三昧”（林希逸序刘翼《心游摘稿》）^⑤，他也有把道学诗学融为一家的努力。由此可见，道学对江湖诗人的影响，不仅仅在思想上，而且还影响到诗歌。但正如刘克庄所说：“余尝谓：以情性礼义为本，以鸟兽草木为料，风人之诗也；以书为本，以事为料，文人之诗也。世有幽人羁士，饥饿而鸣，语出妙一世，亦有硕师鸿儒宗主斯文而于诗无分者，信此事之不可勉强欤！”（《跋何谦诗》）^⑥江湖诗人所写，主要还是“幽人羁士”的“风人之诗”，其理语诗是南宋理学风靡所及的产物，不过占一小部分，与理学诗派的“硕师鸿儒”们的以“文人之诗”

① 钱锺书：《谈艺录》，第234页。

② 《后村先生大全集》，第4417页。

③ 《后村先生大全集》，卷九十四，第2438页。

④ 刘壎：《隐居通议》，卷十，第110页。

⑤ 《竹溪鬳斋十一稿续集》。

⑥ 《后村先生大全集》，第2736页。

为主的诗歌,仍有很大差别。

江湖诗派中有的诗人以其诗歌“有思致”而见长,譬如危稹,就是这一类型诗歌的代表。除了刘克庄《后村诗话》后集卷一所列举的《禽言》二首外,危稹的其它诗歌也很“有思致”。他有一首《王架阁夙有棋癖,尝于和篇中讥其不工,架阁颇讳恶其说,复次韵戏之》,写朋友之间以臭棋逗趣。危稹现存的诗大都以这种“思致”见长。这类诗虽然浅显纤巧,但很有意趣,江湖诗中不乏此类作品,尤其是他们的七绝,直接受杨万里影响,聪明风趣,受人赏爱,而其它诗体,也时时以谐趣有味显露特色。宋诗从欧阳修开始注意到韩愈诗歌“资谈笑、助谐谑”的特点以来,都比较注意诗歌的游戏性质,苏轼、黄庭坚常常“以文滑稽”、“打诨”,杨万里更把诗歌的谐趣性提升到一个高度,江湖诗派延续了这种传统,而且更向通俗处发展。

江湖诗派中比较有特色的小诗人如王同祖,他的《学诗初稿》百首七言绝句,大多写京城的繁华、皇宫大内的礼仪及富丽堂皇、时事感怀,如《太乙宫即事二首》、《夜步内门》等,很象王建的宫词,而与江湖诗人多写山林田园隐居不同,别具一格。又如林同,有《孝诗》,“摭载籍以来孝于父母者,事为一诗,诗具一意,各二韵二十字,积至三百首。起邃古迄叔季兼取,明天理未尝泯也;自圣贤至夷狄异类并录,见天性未尝异也。事陈而意新,辞约而义博,贤于烟云月露之作远矣”(刘克庄《林同孝诗序》)^①。从审美角度看,林同的诗没有太大价值,但这种集中一个主题而大量写组诗的做法,却是中兴四家之后,诗歌创作的一个流行作风,江湖诗人中如曾极有《金陵百咏》,“皆峭拔有风骨”(《后村诗话》前集卷二);刘克庄也有两组《杂咏一百首》。这种动辄上百首的主题组诗,也是诗歌盛极之后,穷极无聊而杂糅生变的一个反映。

除了这些比较有特色的诗人外,江湖诗人或者近四灵,如武衍、黄文雷、张弋、葛天民、胡仲参等人;或者近江西,如陈造、敖陶孙、曾极、裘万顷等;或者比较有才情,在江湖诗派中尚可名家,如叶茵、叶绍翁、高翥、利登、许棐、乐雷发等等。此处不一一论述。

江湖诗派作家众多,但大诗人不多,只出现了一些有特色的名家或小家,

^① 《后村先生大全集》,第2473页。

这是江湖诗派总体成就不高的重要原因。然而江湖诗人的确是一个特殊的群体,他们在诗歌多次辉煌过后,仍然能够以写诗为生涯,希望超越前人,虽力不能及,却依然形成了他们共同而特有的诗风,尽管这种诗风深受责难,但却绝不同于元、明、清诗歌非唐即宋式的模拟因袭,而充满了宋诗一贯的新变精神,从这个意义上讲,江湖诗派的诗人很有成就,他们共同创造了宋调的又一审美范型,使宋调更为丰富多彩。

第三节 江湖诗派及其诗歌理论

“江湖诗派”是一个后起的概念,终南宋之世,只有“江湖诗人”的叫法,并没出现“江湖诗派”这一名词,而“江湖诗人”是一种身份界定,并非诗歌流派的指称。“江湖诗派”这一概念大约源于《诗家鼎裔》小序中的“宋季江湖诗派……”^①,其内涵的进一步明晰则来自《四库全书总目》之《梅屋集提要》:

(许)棐生当诗教极弊之时,沾染于“江湖”末派,大抵以赵紫芝等为矩矱……以书贾陈起为声气之联络……以刘克庄为领袖,《读南岳新稿》诗所谓“细把刘郎诗读后,莺花虽好不须看”是也。厥后以《江湖小集》中“秋雨梧桐”一联,卒构诗祸,起坐黥配。克庄亦坐弹免官,而流波推荡,唱和相仍。终南宋之世,不出此派。^②

今人对于江湖诗派的认识,多由此敷衍而出,以两部研究江湖诗派的专著为例,张宏生以为江湖诗派是指南宋时期“一个以当时江湖游士为主体的诗人群体,属于这一诗派的江湖游士,是由下层知识分子构成的一个特殊的社会阶层。它既是一种文学现象,又是一种社会现象。”这个诗派“以四灵为先驱,以陈起为声气联络,以刘克庄为领袖……,成为笼罩南宋中后期诗坛的主要力量。”^③张瑞君认为:“江湖派是南宋一个重要的诗歌流派,它发轫于南宋前

① 《诗家鼎裔》,文渊阁《四库全书》。

② 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百六十四,《梅屋集提要》,第1405页。

③ 张宏生:《江湖诗派研究》,中华书局,1995年版,第8页。

期,形成发展在南宋中后期,由陈起所刻《江湖集》、《江湖前、后、续集》的作家组成,因其有着某些共同的诗歌创作倾向,而被称之为江湖派。”^①其中主要观点与《梅屋集提要》自有一脉相承之处。

一、江湖诗派与四灵诗派、江西诗派

江湖诗派由于活动时间长,其理论与创作都十分庞杂,与南宋另两个重要诗派——四灵诗派与江西诗派关系更为错综,如果要弄清江湖诗派的真实面貌,首先有必要对三者之间的关系作一细致而动态地辨析。

(一) 江湖诗派与四灵诗派的关系

江湖诗派领袖之一刘克庄云:“今江湖诸人竞为四灵体,君(满领卫)卷中时有三数句似四灵”(《后村先生大全集》卷一一一《满领卫诗题跋》)。严羽《沧浪诗话·诗辨》云:“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,一时自谓之唐宗。”^②南宋还有一些诗评家有大致相同的说法,譬如《南宋群贤小集·瓜庐诗卷末附王绰薛瓜庐墓志铭》:“永嘉之作唐诗者,首四灵。继灵之后,则有刘咏道,戴文子、张直翁、潘幼明、赵几道、刘成道、卢次夔、赵叔鲁、赵端行、陈叔方者作,而鼓舞倡率,从容指论,则又有瓜庐隐君薛景石者焉。……继诸家后,又有徐太古、陈居端、胡象德、高竹友之伦。风流相沿,用意益笃,永嘉视昔之江西几似矣,岂不盛哉!”^③王绰所列举的永嘉诗人,其中刘植成道、卢祖皋次夔、赵汝回几道、薛师石景石等人又被列入江湖诗派,成为江湖诗派学四灵的明显例证。刘克庄是江湖诗派中人,严羽、王绰等人与江湖诗派所处时代最近,而且与江湖诗派一些诗人有些交往,所以他们的这些说法极为后人重视,不少人就此认定江湖诗派效法四灵,与四灵一样是“唐音”。譬如全祖望《宋诗纪事序》云:“永嘉徐、赵诸公,以清虚便利之调行之,见赏于水心,则四灵派也,而宋诗又一变。嘉定以

① 张瑞君:《南宋江湖诗派研究》,第25页。

② 严羽著,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,第27页。

③ 《瓜庐诗卷末附王绰薛瓜庐墓志铭》,《南宋群贤六十家小集》,卷五十一。

后,江湖小集盛行,多四灵之徒也。”^①

的确,不少江湖诗人受四灵和时风影响,欣赏并倡导和创作“唐诗”。例如:

(武衍)平生最爱读洪文敏所编唐绝句,手之辄不忍置。今阅此卷,何翅千里对似人也。(武衍《适安藏拙余稿》张实甫序)

(张奕)不喜为举子学,专意于诗,每以贾岛、姚合为法,所著仅成帙,清深闲雅,宛有唐人风致。至其得意警绝之句,杂之两人集内,殆未易辨。(张奕《秋江烟草》丁煊跋)

今人宗晚唐,琢句亦清好。(陈鉴之《东斋小集·题陈景说诗稿后三首之一》)

斯人怀妙质,事事合唐贤。命短于长吉,吟情似阆仙。(罗椅《题方武成诗卷》)

“唐诗”几乎成了称赞一些江湖诗人诗的绝妙好辞。阅读《江湖小集》、《江湖后集》,也确实能够感受到一些诗人力图表现出“唐人风致”,尤其是五律,要表现出四灵崇尚姚合、贾岛所突出的那种“清”:“清丽婉约”、“清深闲雅”、“清好”等。这似乎可以断定江湖诗派所写的诗接近“四灵”。

但值得注意的是,江湖诗派的“唐体”概念与四灵不尽相同,比四灵宽泛得多,而且在“唐体”大盛之后,他们中的有识之士,能够认识到“唐体”的局限,试图超越“唐体”。江湖诗派的“唐体”,以“晚唐”诸家数为主,但他们所说的“晚唐”比起四灵的“晚唐”要含义广阔,几乎包括现在所说的中晚唐的大小诗人,这一点,刘克庄的《后村诗话》以及不少诗序里评说得最为全面充分,《后村诗话》后集、续集,尤其是新集,谈及中晚唐诗人如韩愈、柳宗元、元稹、白居易、郑谷、薛能、张籍、王建、孟郊、贾岛、卢仝、刘叉、韩致光、吴子华、卢纶、李益、刘长卿、许浑、韦应物、钱起、郎士元、温庭筠、李商隐、杜牧、李贺、戴叔伦、方干、皮日休、陆龟蒙、杜荀鹤、罗隐等等,他对这些诗人一一评说,分

^① 厉鹗:《宋诗纪事》,文渊阁《四库全书》。

析其优点缺点,指出其可学之处,他还“选晚唐数家诗既尽”^①。刘克庄是江湖诗派的领袖,他的观点无疑代表了江湖诗派的大多数人的认识,江湖诗派的诗人虽然未必对这些家数一一模仿,但对其心向往之却是无可置疑,江湖诗人散见的论诗语中也时不时提到这些中晚唐诗人。如果有人说某人的诗效仿或类似中晚唐某人,这在当时是一种很高的赞赏。譬如赵汝谈《题天台戴式之诗稿》云:“台岭散仙人,诗家小叔伦”^②,使得戴复古声名大震(《后村诗话》新集卷六)。郑斯立《赠陈宗之》:“诵其(陈起)所为诗,刻苦雕肺肝。陶(渊明)韦(应物)淡不俗,郊岛深以艰。君勇欲兼之,日夜吟辛酸。”“(李龔)效元白歌诗。”^③这成为江湖诗派评诗的一种常见方式。可以说只要“晚唐”诗人有一技之长,江湖诗人都会效仿。

不仅如此,江湖诗人的“唐体”还上溯到初、盛唐不少诗人的诗,涵盖广泛,可以说是“泛唐体”。他们对唐代有成就的诗人都很崇尚,对杜甫尤其顶礼膜拜。杜甫的诗是不少江湖诗人的创作楷模,譬如叶茵对杜甫即崇拜有加,他的诗常引杜甫诗句作注,他的顺适堂取杜甫“洗然顺所适”之诗意(见《顺适堂吟稿》中《赋顺适堂》诗题下注),《幼弟墓下》自注云:“草庵扁‘看云’,用少陵句”,诗句有:“寥寥今古意,独许少陵知。”又有《草堂》诗:“从此禅门多事在,篆香重课少陵诗。”^④这证明江湖诗人的审美标准并不低下,审美趣味也不狭窄,他们的“唐体”,概念的内涵与外延都比四灵深广。

事实上,在四灵倡导姚、贾诗风的同时,有些江湖诗人就有不同的看法,即如王绰《薛瓜庐墓志铭》中提到的薛师石和赵汝回,就与四灵有所不同,赵汝回在嘉熙元年(1237)为薛师石《瓜庐集》作的序中说:“水心先生既啧啧敦赏之,于是四灵之名天下莫不闻。而瓜庐翁薛景石每与聚吟,独主古淡,融狭为广,夷缕为素,神悟意到,自然清空,如秋天迥洁,风过而成声,云出而成文。间谓四灵:‘君为姚贾,吾于陶谢韦杜何如也?’……日为文会,论切闾析,恐不

① 刘克庄:《后村诗话》,新集卷六,中华书局,1983年版,第253页。

② 刘克庄:《后村诗话》,第244页。

③ 丁申:《武林藏书录》,《经籍会通》,北京燕山出版社,2008年版,第215页。

④ 叶茵:《顺适堂吟稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十五。

人人陶谢韦杜也。”^①可以得知,薛师石在四灵体盛行之时,就与四灵观点不一致,提出以陶谢韦杜为法。徐集孙在四灵过世之后云:“晚唐吟派续于谁?一脉才昌复已而。四灵人物嗟寥落,千古风骚忆俊奇。公去遥遥谁可法?少陵终始是我师。”(《竹所吟稿·赵紫芝墓》)^②他不再以四灵及姚贾为法,而要以杜甫为师。戴复古称赏其侄孙戴曷:“不学晚唐体,曾闻大雅音”(《石屏诗集》卷三《侄孙曷以东野农歌一编来,细读足以启予》)^③,对其侄孙能超越“晚唐体”而学《诗经》颇为赞同。江湖诗派晚期诗人刘翼对迷恋唐诗的做法也颇不以为然,他的《心游摘稿》里有一首诗《戏和刘雪巢题壁韵》,针对刘雪巢“不知何处有唐诗”而来(见题下注),诗云:“吟怀只怕俗尘迷,若慕唐人也自痴。要识性情根极处,请观三百五篇诗。”^④刘翼是理学家陈藻的嫡传,所以提出以《诗经》为法。宋伯仁、戴复古、戴曷和刘翼不仅对晚唐诗不满,甚至要超越整个唐诗而复古。

还有更多的江湖诗人对四灵体及晚唐诗的缺陷有清楚的认识,提出以盛唐为法。例如:

刘克庄云:“如永嘉诸人极力驰骤,才望见贾岛、姚合之藩而已。余诗亦然。十年前始自厌之。欲息唐律,专造古体。”(《瓜圃集序》)^⑤

黄文雷云:“诗以唐体为工,清丽婉约,自有佳处。或者乃病格力之浸卑。”(《看云小稿·自序》)^⑥

赵汝回云:“世之病唐诗者,谓其短近,不过景物,无一言及理。”(薛嵎《云泉诗序》)^⑦

周弼云:“元和盖诗之极盛,其实体制自此始散,僻字险韵以为高,率意放词以为通,皆有其渐,一变则成五代之陋也。”(《对床夜语》卷二引)^⑧

① 《江湖小集》,卷七十三,文渊阁《四库全书》。

② 《两宋名贤小集》,文渊阁《四库全书》。

③ 《戴复古诗集》,第78页。

④ 刘翼:《心游摘稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十三。

⑤ 《后村先生大全集》,卷九十四,第2427页。

⑥ 黄文雷:《看云小集》,《江湖后集》,卷八,文渊阁《四库全书》。

⑦ 《江湖小集》,卷五十五,文渊阁《四库全书》。

⑧ 《永嘉四灵诗集》附录,第327页。

“不专瘦岛元和末，要且长城大历间。”（《送陈云崖游三衢》）^①

高翥云：“古以汉魏为至，律必开元以前。……天宝以还，五代而上，但堪代烛云尔。”（《报友人书》）^②

宋伯仁云：“想斟新社酒，多读盛唐诗。”（《雪岩吟草甲卷忘机集》附《寄郑贡父秀才》）^③

江湖派诗人正是意识到四灵体、晚唐诗的缺陷或者局限才力求改变的。陈必复《山居存稿·自序》云：“余爱晚唐诸子，其诗清深闲雅，如幽人野士，冲淡自赏，要皆自成一家。及读少陵先生集，然后知晚唐诸子之诗尽在是矣，所谓诗之集大成者也。不佞三熏三沐，敬以先生为法，虽夫子之道，不可阶而升，然钻坚仰高，不敢不由是乎勉。”^④清楚地表述了他的转变过程。陈必复的转变过程在江湖诗派中有一定代表性。

（二）江湖诗派与江西诗派的关系

江湖诗派开始学唐诗、倡导唐诗，与四灵一样，是要矫正江西诗派的弊端。这一点，与四灵交往颇密的赵汝回有较清楚的认识，他不仅说过：“四灵诗体变江西”（《徐太古主清江簿》），而且在理宗淳祐九年（1249）为薛嵎《云泉诗》作序云：“近世论诗有选体，有唐体。唐之晚为昆体，本朝有江西体，江西起于变昆，昆不足道也；而江西以力胜，少涵咏之旨。独选体近古，然无律诗，故唐诗最著。”^⑤短短几句话清楚指出了江西诗派的弊端，以及倡导学习唐诗的原因，我们由此可知，四灵和江湖诗派倡导唐诗是经过深思熟虑和精心选择的，并且能够明白四灵和江湖诗派何以重“韵”轻“力”，也明白了后来反对“唐律”的人何以又标举“选体”。江西诗派的弊端在北宋末南宋初已经暴露无遗，派内派外的不少诗人都逐渐认识其弊端，而且通过各种努力进行批评修正，吕本中等人用“活法”进行内部改良，杨万里等人宣布跳出江西窠臼，

① 周弼：《汶阳端平诗集》，卷三，《两宋名贤小集》，文渊阁《四库全书》。

② 高翥：《菊磴小集》，《南宋群贤六十家小集》，卷一。

③ 《西塍集》，文渊阁《四库全书》。

④ 陈必复：《山居存稿》，《南宋群贤六十家小集》，卷五十七。

⑤ 《江湖小集》，卷五十五，文渊阁《四库全书》。

四灵公然反拨,江湖诗派不少人起而回应四灵,但继而又冲破四灵局限,认识到江西诗派的优胜之处。江湖诗派与江西诗派的关系,远较四灵与江西诗派的关系复杂。

早期的江湖派诗人,如陈造、敖陶孙、刘过、姜夔、巩丰、刘翰等人,差不多都曾为江西诗派的追随者,陈造云:“文字光腾万丈长,锦官老杜豫章黄。”(《吟诗自笑》)^①直接以黄庭坚接续杜甫。他推尊黄庭坚,喜欢用典,有时直接从黄庭坚的诗里撷取辞藻,例如“笑翁浑似鱼千里,小圃周围日几遭”(《闲居》),其中“鱼千里”一词,黄庭坚的诗中至少出现过四次(详见钱锺书《谈艺录》第五页);“十里髻鬟谁绾结”(《复次韵》)显然从黄庭坚《雨中登岳阳楼望君山》其二“绾结湘娥十二鬟”来;他的《复次韵寄程帅二首》其一“行春倏喜花围屋,借景何殊月在池”,自注云:“南昌:‘当官借景未妨民,恰似凿池取明月’”;他的《凌晨张司户惠诗次韵》“碧水如天拟梦鸥”,自注云:“山谷诗:‘梦作白鸥去,江南水如天’”;他的《吟诗自笑》“投荒忍死经人鲊,讨饭充肠上岳阳”,自注云:“南昌诗云:‘我虽穷至骨,犹胜杜陵老。忆昔上岳阳,一饭从人讨。’”^②陈造这样对黄庭坚诗的字追句摩,真可谓崇拜之至,所以,直到南宋中晚期,诗人们纷纷挣脱江西诗派的束缚时,他仍然坚守江西诗法而不肯改变。敖陶孙也是如此,他对黄庭坚、陈师道、韩驹、吕本中诗都有评价:“山谷如陶弘景只诏入宫,析理谈玄,而松风之梦故在;……后山如九皋独唳,深林孤芳,冲寂自妍,不求识赏。”(《诗评》)^③;陈衍称之为“真是诗人之诗”^④的三首自次其韵的竹诗:《洗竹简诸公同赋》、《用前韵谢竹主人陈元仰》、《竹间新辟一地,可坐十客,用前韵刻竹上》,深得黄庭坚七古三昧。王士禛认为“敖陶孙器之《臞翁集》古诗歌行颇有盛时江西风气”^⑤。钱锺书指出:“自从杨万里以后,一般诗人都想摆脱江西诗派的影响,陈造和敖陶孙两人是显著的例外。”^⑥

① 陈造:《江湖长翁集》,文渊阁《四库全书》。

② 陈造:《江湖长翁集》,文渊阁《四库全书》。

③ 敖陶孙:《臞翁诗集》,《南宋群贤六十家小集》,卷十二。

④ 陈衍选编,陈振寰、沙丽娜注译:《宋诗精华录全译》,卷四,第889页。

⑤ 王士禛:《带经堂诗话》,卷十,第233页。

⑥ 钱锺书:《宋诗选注》,第237页。

刘过说他和刘启之是“江西析派诗同社”(《次刘启之韵》)^①,他的诗虽然不同于江西诗派正体,但一生豪气不除,显然比江湖诗派其它诗人有力度。

与陈造、敖陶孙、刘过不同,姜夔是自觉从江西诗派跳出,从“唐诗”中汲取营养,最终自成一家。姜夔的情况与杨万里相似,代表了当时诗坛的主潮。他说:“近过梁溪,见尤延之先生,问余诗自谁氏,余对以异时泛阅众作,已而病其驳如也,三熏三沐,师黄太史氏,居数年,一语嚙不敢吐,始大悟学即病,顾不若无所学之为得,虽黄诗亦偃然高阁矣”^②。姜夔虽然没有提到学“唐诗”,但他的同辈人说他“古体黄陈家格律,短章温李氏才情”(《谢姜夔秀才示诗卷》)^③,”内翰梁公,……爱其(姜夔)诗似唐人”^④;姜夔虽然说他不再学黄庭坚的诗,但他的古体仍然是“黄陈家格律”,近体也未曾全部革除江西习气,他只是对江西诗风作了一些改造。姜夔是江湖诗派中诗风极有特色的诗人。此外,巩丰年轻时曾游于吕本中之门,后来也接触唐诗,叶适说他“片词半牍,皆清朗得言外趣。”(《巩仲至墓志铭》)^⑤

江湖诗派的稍晚一辈诗人,有些是先接受了四灵的影响,反对江西,而后又在一定程度上认识到江西诗派的优点的,其中刘克庄最具代表性。刘克庄早年学四灵,《南岳诗稿》受叶适称赏(《题刘潜夫南岳诗稿》)。刘克庄对江西诗派有不少批评:“宛陵之诗鸣于庆历。未几一变,遂宗王氏之新经;厥后横流,别出江西之宗派,正大之理破于穿凿,浑厚之体溢为尖新”(《谢副侍郎举著述启》)^⑥。《后村诗话》后集卷二:“张嶠巨山……又评鲁直诗文云:‘……大抵鲁直文不如诗;诗,律不如古,古不如乐府。鲁直自以为出于《诗》与《楚词》,过矣,盖规模汉魏以下者也,佳处往往与古乐府、《玉台新咏》中诸人所作合;其古律诗酷学少陵,雄健太过,遂流而入于险怪。要其病在太着意,欲道古今人所未道语。……’二评不易之论也。”^⑦但刘克庄对江西诗派

① 刘过:《龙洲集》,上海古籍出版社,1978年版,第104页。

② 姜夔:《白石道人诗集》自叙,杭州抱经堂本。

③ 项安世:《平庵悔稿》,卷七,宛委别藏本。

④ 周密:《齐东野语》,中华书局,1997年版,第211页。

⑤ 《叶适集》,卷二十九,第438页。

⑥ 《后村先生大全集》,第3016页。

⑦ 《后村先生大全集》,第4459页。

也有很多褒扬,他写《江西诗派小序》,对江西诗派各家所长都有阐述,对黄庭坚、陈师道推崇备至:“(黄)会粹百家句律之长,穷极历代体制之变,……为本朝诗家宗祖。”“(陈)树立甚高,其议论不以一字假借人,……诗文高妙一世。”^①

除刘克庄外,方岳也是如此,方岳曾对“平生多可曹修士,说我唐诗最逼真”(《秋崖先生小稿》卷五《暑中杂兴》八首之六)^②的评价表示满意,但他对江西诗派也颇有赞词:“黄侯授我江西诗禅之宗派,……乃翁诗家第一祖,不用棒喝行诸方。掀翻杜陵自作古,夜半衣钵谁升堂?单传横出二十六,未许歛梅洪雁行。雅闻滕阁藏墨本,欲往从之山阻长。牙签大册忽在眼,荒台茅屋森珎璜。”(同上卷三十四《黄宰致江西诗、双井茶》)称黄庭坚为“诗家第一祖”,把江西诗派的诗比作“珎璜”;他还说:“后山诸人为一节,派家也,深山云卧,松风自寒,飘又欲仙,芰荷衣而芙蓉裳也。也极其挚者黄山谷。”(同上卷四十三《跋陈平仲诗》)他对江西诗派的称赏,还影响了江西诗派的殿军方回。

戴复古学江西似乎不太为人注意,但他的从孙戴昺《石屏后集》钁梓敬呈屏翁云:“新刊后稿又千首,近日江湖谁有之。妙似豫章前集语,老于夔府后来诗。梅深岁月枝逾古,菊饱风霜色转奇。要洗晚唐还大雅,原扬宗旨破群痴。”^③把戴复古的诗推置在杜甫、黄庭坚之间,称其深妙老健。

林希逸《读黄诗》:“我生所敬涪江翁,知翁不独哦诗工。……生前忍苦琢诗句,漂泊不忧无死处。今人更病语太奇,哀公不遇今犹故。”^④有人题黄敏求《横舟小稿》后云:“涪翁之音调朱弦,至今草木犹芳妍。”^⑤高吉对受知于黄庭坚的高荷很羡慕(见《懒真小集自序》),他的《快阁》一诗,完全是黄庭坚《登快阁》一诗的缩写。

江湖诗派其它诗人虽然不像刘克庄和方岳对江西诗派的正体有明确的

① 《后村先生大全集》,第2456页。

② 方岳:《秋崖集》,文渊阁《四库全书》。

③ 戴昺:《东野衣歌集》,卷四,文渊阁《四库全书》。

④ 《竹溪鬳斋十一稿续集》,文渊阁《四库全书》。

⑤ 黄敏求:《横舟小稿》,《江湖后集》,卷十三,文渊阁《四库全书》。

赞赏,但对江西诗派的变调多能接受,吕本中、曾几、陈与义受到一些江湖诗人的欣赏,赵庚夫《读曾文清公集》云:“茶山八十二癯仙,千首新诗手自编。……新如月出初三夜,淡比汤煎第一泉。”^①“薛能云:‘诗深不敢论。’郑谷云:‘暮年诗律在,新句更幽微。’诗至于深微极玄,绝妙矣,然二子皆不能践此言。唐人惟韦、柳,本朝人惟崔德符、陈简斋能之。”^②

中兴诗人杨万里、陆游、范成大更是不少江湖诗人引以为荣和效法的物件。戴复古云:“杨陆不再作,何人可受降?”(《石屏诗集》卷三《诸诗人会于吴门翁际可通判席上……》)^③叶茵《石湖》诗云:“千古湖山人物,百年翰墨文章”^④。“茶山衣钵放翁诗,南渡百年无此奇。……李杜陈黄题不尽,先生摹写一无遗。”(《石屏诗集》卷六《读放翁先生剑南诗草》)^⑤“渊子有《□竹隐集》十一卷,……此公曾见石湖、放翁、诚斋一辈人,又材气飘逸,记问精博,警句巧对,天造地设,略不载人喉舌,费人思索。”^⑥“(高续古)《疏寮》二册,……老笔如湘弦、泗磬,多人间俚耳所未闻者,有石湖、放翁、诚斋之风。”^⑦林洪“刊中兴以来诸公诗,号《大雅复古集》,亦以己作附于后”^⑧。江湖诗派正是沿着南渡以来的诗歌发展方向顺势而动的。

江西诗派是典型的宋调,江湖诗派由反思江西诗派进而对整个宋诗进行反思。江湖诗人还时常谈到北宋的其它诗人,例如:“然古今咏落花,无出二宋(宋庠、宋祁)兄弟,两联追琢精妙”^⑨;“斜阳影里夷犹处,仰至高风(苏轼)不敢吟”(徐集孙《智果寺观东坡墨迹参寥泉》)^⑩;“乐府至张籍、王建,道尽人意中事。惟半山尤赏好,有‘看若寻常最奇崛,成如容易极艰辛’,此十四字,

① 赵庚夫:《读曾文清公集》,《江湖后集》,卷八,文渊阁《四库全书》。

② 《后村诗话》,续集卷二,第107页。

③ 《戴复古诗集》,第106页。

④ 叶茵:《顺适堂吟稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十五。

⑤ 《戴复古诗集》,第171页。

⑥ 《后村诗话》,续集卷三,第119页。

⑦ 《后村诗话》,续集卷四,第125页。

⑧ 韦居安:《梅涧诗话》,《宛委别藏》,江苏古籍出版社,1988年版,第100页。

⑨ 《后村诗话》,后集卷一,第58页。

⑩ 徐集孙:《竹所吟稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷六。

唐乐府断案也,本朝惟张文潜能得其遗意”(《后村诗话》新集卷三)^①。

江湖诗派关于晚唐体与江西诗派的争议,归根到底是唐诗与宋诗的讨论。刘克庄常拿本朝诗与唐诗比较:“然谓诗至唐尤存则可,谓诗至唐而止则不可。本朝诗自有高手。李、杜唐之集大成者也,梅、陆本朝之集大成者也”(《李贾县尉诗卷跋》)^②。“或曰:‘本朝理学、古文高出前代,惟诗视唐似有愧色。’余曰:‘此谓不能言者。其能言者,岂惟不愧于唐,盖过之矣。’”(《本朝五七言绝句序》)^③“唐文人皆能诗,柳尤高,韩尚非本色,迨本朝,则文人多,诗人少。三百年间,虽人各有集,集各有诗,诗各自为体,或尚理致,或负材力,或呈博辨。少者千篇,多至万首,要皆经义策论之有韵者尔,非古人之诗也。”(《对床夜语》卷二引)^④这种讨论在南宋日渐炽热,它反映出江湖诗人对唐、宋诗歌清醒的认识和理性的思考。戴复古的侄孙戴曷有《答妄论唐宋诗体者》:“不用雕镌呕肺肠,词能达意即文章。性情原自无古今,格调何须辨宋唐。”^⑤能够说明南宋中后期“妄论唐宋诗体”已经成为诗坛的重要话头。

江湖诗派与四灵体、江西诗派的关系,本质上是与唐音、宋调的关系。总体来看,南宋中期,江西诗派和四灵的冲突颇为激烈,所谓“宗江西流派者,则难听四灵之音调”,而倡导“唐体”的四灵及其追随者“甚至裂眦怒争,必欲字字浪仙,篇篇荀鹤”(宋伯仁《雪岩吟草西塍集自序》)^⑥。江湖诗派最初也想像四灵一样用唐音来替代宋调;但到后来,不少江湖诗人冷静分析了唐音宋调各自的利弊,又试图以唐音改变宋调,或以宋调改变唐音,或者调和二者的关系,黄文雷《看云小集自序》云:“或者乃病(唐体)格力之浸卑,南塘先生(赵汝谈,方回《送罗寿可序》划归江西诗派的“余杭二赵”之一)为宜稍抑所长而兼进其短,斯殆名言。”^⑦不止赵汝谈有这样的倡导,江湖诗人也象黄文雷一样认为这种理论是至理名言。改变“(唐体)格力之浸卑”必然会引进“以

① 《后村诗话》,新集卷三,第196页。

② 《后村先生大全集》,第2564页。

③ 《后村先生大全集》,卷九十四,第2444页。

④ 《永嘉四灵诗集》附录,第327页。

⑤ 戴曷:《东野农歌集》,卷四,文渊阁《四库全书》。

⑥ 《永嘉四灵诗集》附录,第320页。

⑦ 黄文雷:《看云小集》,《江湖后集》,卷八,文渊阁《四库全书》。

力胜”的江西诗风,江湖诗人的创作也因此而有所改变,叶茵称赞梅雪村的诗是“声调唐之上,精神江以西”(《读梅雪村诗》)^①,赵以夫云“戴石屏诗备众体,采本朝前辈理致,而守唐人格律,其用功深矣”(《石屏诗集题跋》)^②。事实上,大多数江湖诗人的诗都具有这种糅合唐音宋调的倾向。从这个意义上讲,江湖诗派是宋调的变异,而非宋调的反拨。

二、江湖诗派的诗歌理论

江湖诗派的论诗之作繁多,现存的除姜夔《白石道人诗说》、敖陶孙《诗评》、刘克庄《后村诗话》等专门论诗之作外,尚有很多笔记如张端义的《贵耳集》、叶绍翁的《四朝闻见录》,大量诗序,很多论诗诗如戴复古的《论诗十绝》、杜旂《读杜诗斐然有作》,以及以研讨律诗作法为目的的选本如周弼的《三体唐诗》等多种多样的形式谈及诗歌。大量的论诗之作,反映出江湖诗人对待前人诗歌遗产的态度、审美情趣、诗歌理论及主张等等。

(一)遍参百家、泛学众体

江湖诗派所面对的,是比江西诗派更为丰厚的诗歌遗产,但江湖诗人却多是才力不足以变化、同时也缺少超越精神之徒,面对五彩缤纷的诗歌遗产有些不知所措,他们开始盲从,向各家各派学习,继而努力辨别、选择、继承,几乎对所有的诗人、诗派都进行讨论找出其优缺点,然后提出效仿的对象。刘希逸为刘翼的《心游摘稿》所作的序云:“躔父鄙夷场屋之事技,独力于诗,自晋唐而下至我朝诸公遗集,掇擷数百家,所作不主一体。”^③江湖诗人中像刘翼这样遍参前人的诗人不止一家,严粲也曾“遍参百家体”(戴复古《祝二严》)^④,周弼“十七八时即博闻强记,侍乃翁晋仙,已好吟,洎长而四十年间,宦游吴楚江汉,足迹所到,皆有作,于七国、两汉、三国、六朝、隋、唐之体,靡不

① 叶茵:《顺适堂吟稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十五。

② 《戴复古诗集》,第325页。

③ 刘翼:《心游摘稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十三。

④ 《戴复古诗集》,第18页。

该备,声腾名振。”(李龔《端平诗集序》)^①刘克庄自言:“初,余由放翁入,后喜诚斋,又兼取东都、南渡江西诸老,上及于唐人大小家数,手抄口诵。”(《刻楮集序》)^②姜夔、戴复古等江湖诗人都有学习效仿众多前辈的经历。

除了对唐音、宋调研讨、揣摩、效仿、反思、批评外,江湖诗人对唐以前的诗歌也都作了深入细致的研究,《诗经》、楚辞,尤其是“选体”,是江湖诗人关注的焦点。刘克庄称赞四灵之一的翁卷:“非止擅唐风,尤于选体工。”(《赠翁卷》)^③翁卷的“选体”诗当然不如他的“唐风”诗有名,但这个称赞表明了刘克庄对“唐风”和“选体”并重的态度。高似孙嘉定十五年(1222)作有《选诗句图》(《四库全书》总集类存目作《文选句图》),将《昭明文选》中的骈语俪对作成句图,且作序云:“杜公训儿,熟精选理,儿岂能熟,公自熟耳。早参公法,全律用六朝句。不特公也,宋袭晋,齐沿宋,凡此诸人,互相宪述,神而明之,人莫知之,惟李善知之,予亦知之,乃为图诂,略表所以宪述也。法精且秘,悟其杜也。”^④把“选体”看作杜甫诗歌创作和后学参悟杜甫的不传之秘,而且自许“选体”知音,可见其对《文选》的爱好。更多的江湖诗人认为“选体”是古体诗的典范,所以厌弃了近体诗的诗人,要作古体诗时就要转向“选体”。林希逸《题林桂芳洲集》:“知子吟情美,工于学选诗。音惟入正始,派不入旁支。”^⑤宋伯仁有《月夕得友偶集文选古诗句赋感怀一首》。以至于近体学唐,古体学选体,成为江湖诗派的一种定格。刘克庄《宋希仁诗序》云:“近世诗学有二:嗜古者宗选,缚律者宗唐。”^⑥可知当日风气。

与这种遍参百家、泛学各体理论及作法一致的是对“众体诗”的推崇,周弼《访别》:“圣代吟家众,无君众体诗。”^⑦“众体诗”是评价江湖诗派诗歌的褒赞之词,上文所引“戴石屏诗备众体”、刘翼“所作不主一体”、周弼“于七国、两汉、三国、六朝、隋、唐之体,靡不该备”,可以说明这一点。萧泰来称颂邓林

① 《汶阳端平诗集》,文渊阁《四库全书》。

② 《后村先生大全集》,第2485页。

③ 《后村先生大全集》,第211页。

④ 高似孙:《选诗句图》,《选诗句图 洞霄诗集》,商务印书馆,1936年版,第25页。

⑤ 《竹溪鬳斋十一稿续集》,文渊阁《四库全书》。

⑥ 《后村先生大全集》,第2508页。

⑦ 周弼:《汶阳端平诗集》,卷四,文渊阁《四库全书》。

《皇琴曲》的五十首诗：“古如洞庭乐，其思幽；律如嶰谷箫，其和宣；绝如乔木嘤，其音活。”刘克庄的评论同时人诗最常用这种褒奖方法：“敬叟才气清拔，力量宏放，险夷浓淡，深浅密疏，各极其态，不主一体。”（《陈敬叟集序》）^①“水心，大儒，不可以诗人论，其赋《中塘梅林》云：……后篇云：……。此二篇兼阮、陶之高雅，沈、谢之丽密，韦、柳之情深，一洗古今诗人寒俭之态矣。”^②“明翁（赵汝鎡）诗兼众体，而又遍行吴、越、百粤之地，眼力益高，笔力益放。卷中歌行，跌宕顿挫，剗蛟缚虎手也；及敛为五七言，则又妥帖丽密，若唐人锻炼之作。”（《野谷诗集跋》）^③“仲白（赵庚夫）于古体寓其高远于大篇，发其精博于短章，穷其要眇。”（《山中集跋》）^④从刘克庄的品评中，我们可以得知，“众体诗”至少有两种涵义：一是一诗众体，即一首诗兼有多种风格；一是一人众体，即一个诗人独擅多种风格，尤其是指一个诗人擅长各种形式的诗体，而且风格各异。对“众体诗”的欣赏可以说是江湖诗派比较特别的欣赏趣味，不仅表现出江湖诗派不拘一格的审美态度，而且开后人分体论诗无数法门。

我们再看看江湖诗人论诗、评诗以及当时人评论江湖诗的另一种方式：

繁浓不如简淡，直肆不如微婉，重而浊不如轻而清，实而晦不如虚而明。不易之论也。（刘克庄《跋真仁夫诗卷》）^⑤

（林希逸）诗比其师，槁干中含华滋，萧散中藏严密，窘狭中见纤徐。（刘克庄《竹溪诗序》）^⑥

石屏之诗，平而尚理，工不求异；雕镂而气全，英拔而味远；玩之流丽而情不肆，即之冲淡而语多警。（赵汝腾《石屏诗集序》）^⑦

石屏戴式之，以诗鸣海内余四十年。……其诗清苦而不困于瘦，丰融而不褻于俗，豪健而不役于粗，闳放而不流于漫，古淡而不死于枯，工

① 《后村先生大全集》，第2426页。

② 《后村诗话》，后集卷二，第71页。

③ 《后村先生大全集》，第2431页。

④ 《后村先生大全集》，第2479页。

⑤ 《后村先生大全集》，第2550页。

⑥ 《后村先生大全集》，2438页。

⑦ 《戴复古诗集》，第321页。

巧而不露于斫。……诗之意义贵雅正，气象贵和平，标韵贵高逸，趣味贵深远，才力贵雄浑，音节贵婉畅，若石屏者，庶几兼之矣。（吴子良《石屏诗后集序》）^①

这些评论，对于江湖诗人来说，无疑只是些溢美之辞；即便是对前辈诗人而言，也是难以企及的审美理想。这是一种面面俱到却显得泛泛而论、无所见长的评说，江湖诗人却常用这种评论方式。这种评说实际上只能是一种理论，大都是江湖诗派的诗歌审美理想，不仅江湖诗人无法做到，而且所有的诗人都很难实现。

“沧浪之长在识，后村之长在学。重在识，故锋芒毕露而或失之偏；重在学，则不拘一格，而转若无所见其长。《后村诗话》之不及《沧浪诗话》者在此。”^②从这个意义上讲，《后村诗话》最能代表江湖诗派的诗歌理论特点，江湖诗人论诗大多是如刘克庄“不拘一格，而转若无所见其长”。

不能说江湖诗人没有自出机杼、自成一家的创新求变精神。“意匠如神变化生，笔端有力任纵横。须教自我胸中出，切忌随人脚后行。”（戴复古《论诗十绝》之四）^③“诗法如书法，临摹恐未真。宁为禅散圣，莫作婢夫人。……苦吟应不厌，会见轧黄陈。”（林希逸《竹溪十一稿诗选·题宋德清诗稿》）^④不少江湖诗人泛阅众作的目的就是希望最终超越前人，所谓“融液众格，自成一家”（刘克庄《刘圻父序》）^⑤。但是与王安石、苏轼、黄庭坚及江西诗派、杨万里、陆游等人相比，江湖诗派无论从求新变的精神上还是从求新变的能力上，都不能相提并论。譬如：“不求与古人合而不能不合，不求与古人异而不能不异”^⑥。“非古人之诗也”（《对床夜语》卷二引刘克庄语）^⑦。“不

① 《戴复古诗集》，第322页。

② 郭绍虞：《宋诗话考》，中华书局，1985年版，第76页。

③ 《戴复古诗集》，第230页。

④ 《竹溪十一稿诗选》，《南宋群贤六十家小集》，卷二十。

⑤ 《后村先生大全集》，第2424页。

⑥ 姜夔：《白石道人诗集》自叙二，杭州抱经堂本。

⑦ 《永嘉四灵诗集》附录，第327页。

应夸末俗,准拟古人知”(严粲《月夜与张辑论诗》)^①。姜夔和刘克庄是江湖诗派中最具有新变意识的诗人,也要把“古人”作为衡量今人诗的尺度,这一点就可以表明江湖诗人的新变精神远远不够。至于能力,江湖诗派大多数诗人才力薄弱、学识浅陋,缺少超迈往古的气魄和笔力,这一点从他们的创作中就可以看出。

(二)追求清雅脱俗之风韵

宋诗从欧、梅起,就崇尚气格、格力,把“格”看作品位和力量的标准,北宋后期到南宋前期,宋诗的审美思潮有所改变,诗坛普遍崇“韵”,苏轼、黄庭坚、范温都论及“韵”,范温对“韵”的论述辨析尤为明晰(详参周裕锴《宋代诗学通论》第二章)，“韵”成为宋代诗学的重要命题,被视为艺术和人生的最高境界,从苏轼、江西诗派的理论和创作上看,他们的“韵”偏重于神韵、气韵,神韵、气韵蕴涵着较多力的因素,“是一种沉静笃实而又真力弥满的人文境界”^②。“格”、“韵”实际上有偏于阳刚之美和阴柔之美的区分,但苏轼、江西诗派却能将二者结合起来,形成“格韵高绝”(《苏轼文集》卷六八《书黄鲁直诗后》)^③的极美。然而南宋中后期,“韵”的概念发生了变化,与“格”不再相容,“韵”中力的因素逐渐减少,成为与“格”相对立的概念。人们将“格”和“韵”作为两个不同的标准来评论诗歌:“诗有格高,有韵胜”(陈善《扞虱新话》下集卷一)^④，“以气韵清高深眇者绝,以格力雅健雄豪者胜”^⑤。江湖诗派无疑沿承了新起的“韵”的概念,这种“韵”偏重于风韵、幽韵、清韵、韵致、韵度,与江西诗派的神韵、气韵截然不同。以气骨见赏的腊梅,受到江湖诗人的嘲戏:“孤芳不被雪霜欺,占得南枝最崛奇。气骨不凡风韵少,吕医初见退之诗”(曾由基《嘲腊梅》)^⑥,欧阳修等人推崇的韩愈诗也被比作腊梅受到婉讽。

① 严粲:《诗辑》,《南宋群贤小集》,顾氏读画斋本,附《中兴群公吟稿》戊集卷七。

② 周裕锴:《宋代诗学通论》,巴蜀书社,1997年版,308页。

③ 苏轼:《苏东坡全集》,北京燕山出版社,2008年版,第1407页。

④ 《陈善诗话》,《宋诗话全编》,第6册,江苏古籍出版社,1998年版,第5553页。

⑤ 张表臣:《珊瑚钩诗话》,卷一,何文焕:《历代诗话》,第455页。

⑥ 傅璇琮等:《全宋诗》,第57册,第36081页。

“梅以韵胜,以格高,故以横斜疏瘦与老枝怪奇者为贵。”^①格高韵胜的梅花在江湖诗人那里只有韵胜了:“勾引闲情何日了,形容幽韵入诗难。”(吴惟信《梅花》)“一时韵巧传清思,几度凝愁忆暗香。”(吴惟信《掀蓬梅》)^②因此,尽管江西诗派非常崇尚“韵”,但是在江湖诗派以及后来人看来,江西诗派仍然是“以力胜,少涵泳之旨”(薛嵎《云泉诗》赵汝回跋)^③,生硬槎牙而缺少风韵。姜夔提出:“韵度欲其飘逸。”^④张端义云:“竹隐徐渊子似道,天台人,韵度清雅”^⑤。“飘逸”、“清雅”的“韵度”是与蕴涵着相当力度的气韵不尽相同的。江湖诗派“韵”概念,更接近后人心目中的“韵”。

崇尚格力、气韵的宋调轻视晚唐诗,认为晚唐诗格卑气弱,不足为后世法,即便是奖掖四灵、提倡唐诗的叶适,也认为“唐诗外物长,内性弱,故格卑气弱”(《习学记言序目》)^⑥;即便唐诗流行之后,“或者乃病格力(唐体)之浸卑”^⑦;但是南宋中晚期杨万里、四灵及江湖诗派不约而同引进晚唐诗,形成学晚唐的热潮,他们无疑是在晚唐诗的“格卑气弱”之外,发现了晚唐诗独具而宋调缺乏的长处——“涵泳之旨”,亦即与“格”相对立的审美范畴——“韵”,江湖诗派因而找到了超越或改变宋调的契机。富有情韵、风姿绰约的晚唐“异味”受到江湖诗人的赏爱,韵度飘逸成了不少江湖诗人的追求。“诗里玄机海样深,散于章句敛于心。……韵胜想君言外得,字新令我意边寻。”(邓允端《题社友诗稿》)^⑧江湖诗人对“风韵”的追求,使他们的诗比江西诗派等宋调平添了一些风致,后人读他们的诗,能感受到这一点:“然白石诗风致胜诚斋远矣。”“高菊涧翥诗,亦有风致,不减白石、方泉。”^⑨

由于“韵”的概念变化,江湖诗派的审美情趣与江西诗派有些不同。黄庭坚提出“皮毛剥落尽,惟有真实在。”任渊注云:“山谷与王子飞书亦云:老来枝

① 范成大:《范村梅谱》,文渊阁《四库全书》。

② 吴仲孚:《菊潭诗集》,《南宋群贤六十家小集》,卷二。

③ 《江湖小集》,卷五十五,文渊阁《四库全书》。

④ 姜夔:《白石诗说》,《六一诗话 白石诗说 淳南诗话》,人民文学出版社,1962年版,第28页。

⑤ 张端义:《贵耳集》卷上,文津阁《四库全书》,第286册,第570页。

⑥ 《叶适集》,第203页。

⑦ 黄文雷:《看云小稿》,自序,《江湖后集》,卷八,文渊阁《四库全书》。

⑧ 《江湖后集》,卷十五,文渊阁《四库全书》。

⑨ 翁方纲:《石洲诗话》,卷四,《谈龙录 石洲诗话》,人民文学出版社,1998年版,144页。

叶皮肤枯朽剥落,惟有心如铁石。盖厌俗文密而意熟也。”(《山谷内集诗注》卷一四《次韵杨明叔见钱十首》)^①代表了江西诗派重气骨轻风韵的创作追求,后来人欣赏江西诗派也从此处入手:“读后山诗,若以色见,以声音求,是行邪道,不见如来。全是骨,全是味,不可与拈花簇叶者相较量也。”^②“刻意镌削,脱尽甜熟之气。”(纪昀批语)这是一种平淡乃至枯淡、雅健乃至苍硬的审美标准,所以江西诗派竭力摆脱浓葩艳卉,剥落繁枝茂叶,枝干苍老而瘦骨铮铮。江西诗派的诗与“声色”、“花叶”几乎毫无关联,而如同枯木怪石。江湖诗派不同,不少诗人读诗评诗总以“花”作比喻,以“香”形容,来说明诗美,譬如:

山僧袖出新诗卷,字字馨香扑人面。(周弼《汶阳端平诗隽》卷四《赠从古上人》)^③

折得桂花三数枝,云溪又寄几篇诗。诗香入在花香里,韵似龙涎火暖时。(许棐《梅屋第三稿·谢施云溪寄诗》)^④

寒香嚼得成诗句,落纸云烟行草真。(方岳《秋崖先生小稿》卷一四《次韵梅花》)^⑤

如“花”般香艳的诗,给人的美感与“枯木怪石”般的诗所予以人的感受大相径庭。“枯木怪石”是秋韵的表征,香色宜人的“花”无疑是一种春韵。喜欢以“花”喻诗的许棐就感受到了诗里的春色:“一室宽于养鹤笼,荻帘疏透雪花风。怪来几案无寒色,春在题诗卷子中。”(《访潘叔明》)^⑥刘勰在《文心雕龙·总术》提出好文章的标准是“视之则锦绣,听之则丝簧,味之则甘腴,佩之则芬芳”^⑦,这个标准在追求平淡老苍的宋人看来过于和谐甜美,而逐渐被屏

① 黄庭坚:《黄庭坚诗集注》,中华书局,2003年版,第500页。

② 《瀛奎律髓汇评》,卷十六,第577页。

③ 《两宋名贤小集》,文渊阁《四库全书》。

④ 《梅屋集》,文渊阁《四库全书》。

⑤ 《秋崖集》,文渊阁《四库全书》。

⑥ 《梅屋集》,文渊阁《四库全书》。

⑦ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,人民文学出版社,1978年版,655页。

除,江西诗派连枝叶皮毛都要剥落尽,何况“花”,在江湖诗派的诗论中,带着风容色泽的和谐甜美回归了。以“香”称诗并非江湖诗人独创,张镃《次韵杨廷秀左司见赠》云:“愿得诚斋句,铭心只旧尝。一朝三昧手,五字百般香。”^①江湖诗人奉“诚斋体”为圭臬,其“香”无疑也得于此。江西诗派的殿军方回对“拈花簇叶”的贬斥自然是针对江湖诗派的。朱熹认为:“韦苏州诗高于王维、孟浩然诸人,以其无声色臭味也。”^②如“花”般的诗决不会“无声色臭味”,尽管一些江湖诗人也欣赏韦应物的诗。

江湖诗派重韵轻气观念比较普遍,以至于其创作“卑弱”、“卑靡”,在当时及后世都受到指责,但也有一些江湖诗人认识到这一点,而重视气格的,譬如高似孙《骚略序》即云:“后之人,沿规袭武(离骚),摹效制作,言卑气漫,志郁弗舒,无复古人万一。”^③方岳也称赞梅花:“气格老苍能过我,柴门不厌为君开。”(《次韵梅花》其二)^④他还有一首《式贤和杜夔府百韵,过予秋崖下,大篇春容,笔力遒劲,于其归也,聊复效颦》诗题,表明对遒劲诗风的向往。吴惟信《次僧兄山居韵》有“新句老而健”之评语^⑤,刘克庄、戴复古更以“气骨终胜”而被视为超越流辈。但是江湖诗派的“气格”总是以“风韵”为前提,或者说建立在有“风韵”的基础之上,风韵远比气格重要,其理想是有风韵而不乏气格。早期江湖诗人如陈造云:“予得居士诗,读之数十过,婉而峻,健而泽,含台阁风骨,而山林野逸之气不乏也。”(《云壑诗序》)^⑥其“婉而峻,健而泽”的品评可以说是江湖诗人的理想,姜夔的诗似可以当得此评。这与苏轼欣赏的“外枯而中膏,似癯而实腴”的中边不一之美已不相同,更不同于江西诗派的枯淡劲健。

同所有的诗人一样,江湖诗人也追求高雅脱俗,与江西诗派相比,江湖诗派更加惧怕尘俗,标举清雅:

① 《南湖集》,文渊阁《四库全书》。

② 朱熹:《朱子语类》,卷一百四十,文渊阁《四库全书》。

③ 《两宋名贤小集》,文渊阁《四库全书》。

④ 《秋崖集》,文渊阁《四库全书》。

⑤ 吴仲孚:《菊潭诗集》,《南宋群贤六十家小集》,卷二。

⑥ 《江湖长翁集》,文渊阁《四库全书》。

觉道近来全俗了，略无一语及梅花。（王琮《旅兴》）^①

句律清圆蚌剖胎，断无尘土到灵台。（方岳《次韵刘簿祷雨西峰》其一）^②

高标去尘远，古调少人知。（严粲《李贾携诗卷见访贾与严沧浪游》）^③

江湖诗人的诗中，这类惧俗、避俗、去俗的句子比比皆是，充分表明了江湖诗派对待俗的态度，而且，我们看到，为了高雅脱俗，江湖诗人不与“俗人”结交，不使“尘土”玷污心灵，而要高标出尘，而要选择“不俗”的环境以保持“无俗意”，选择优雅的事物如梅花写入诗中以便诗句清雅——这一切，可谓极尽避俗之能事。

江湖诗派追求清雅，他们常说的是“清深闲雅”（如陈必复《山居存稿》自序、丁焞《跋秋江烟草》所云）。南宋中晚期，“清”与“俗”是反义词，例如“作诗如作字，横眉竖鼻，所差几何，而清俗相去远甚。”（刘辰翁《须溪集》卷六《刘孚斋诗序》）江湖诗人的“雅”、“不俗”，经常用“清”来表示：

诗与梅花一样清，江湖久矣熟知名。（俞桂《渔溪乙稿·赓宋雪岩韵》）

曾味西窗稿，经年齿颊清。细评何物似？碧涧一杯羹。（陈起《芸居乙稿·题西窗食芹稿》）

吟清字字使人冰，惠我多于锡百朋。（林希逸《和元思朋微韵二首其一》）

为了“清”，江湖诗人在题材上作了不少限制，他们尽量选择高雅的事物去描述，所以他们的诗歌以清静淡雅的自然风景为主，他们还写了大量的梅花诗，因为他们认为缺少梅花，诗人和诗便会粗俗不堪。为了清雅，不仅诗材要

① 《雅林小稿》，《南宋群贤六十家小集》，卷二十五。

② 《秋崖集》，文渊阁《四库全书》。

③ 严粲：《华谷集》，《南宋群贤小集》，顾氏读画斋本，附《中兴群公吟稿》戊集卷七。

“清”，而且诗人要“清”，因为只有“清”人，才写得出“清”诗。

清于楚客滋兰日，贫似唐人乞米时。（刘克庄《答友生》）^①

生涯老布衣，清处更清吟。（叶茵《顺适堂吟稿》乙集《次韵》）^②

一身闲后发难白，五字吟来思极清。（薛师石《瓜庐诗·寄雁荡诗僧》）

自是高标凌富贵，肯随余子逐恩荣。……水镜兰坡各求第，诗盟似未十分清。（李涛《诗社中有赴补者》）

而要作一个“清”人，就要鄙视富贵功名，就要隐居清闲，布衣终生，以清净的环境保持清净的心态，再以清净的心态写出清雅的诗篇。从这个角度看，江湖诗人求“清”是为了“雅”。

江湖诗人如此追求清雅脱俗，但是却比任何一个诗派都难以洗脱“尘俗”的恶谥，这大概是江湖诗人始料未及的。求雅而得俗名，自然有多种原因，但最重要的原因无疑是轻“气”，轻视“养气”，也就是说轻视了内在修养。江湖诗人的求雅，过分注意的是外在的环境以及诗本身的题材，而忽略了根本。

“诗至庆历后，惟畏俚俗。”^③江西诗派尤其追求诗歌字句不俗，“宁字不工，不使语俗。”（黄庭坚《题意可诗后》）“宁僻勿俗”（《后山诗话》）。“俗”在北宋中期已经是无法回避的问题，但与江湖诗派不同的是，苏轼、黄庭坚在求不俗的同时，并不惧怕、回避“俗”，相反的，他们针对日益兴盛的俗文化，提出了“以俗为雅”。“以俗为雅”的重心是能够变俚俗为高雅的人，而不是俗和雅事物本身，所以，苏轼说：“人瘦尚可肥，士俗不可医”。（《於潜僧绿筠轩》）黄庭坚也认为“士生于世可以百为，唯不可俗，俗便不可医也。”（《书嵇叔夜诗与侄榎》）“此书虽未及工，要是无秋毫俗气。盖其人胸中块垒，不随俗低昂，故能若是。”（《题王观复书后》）惟有心胸精神不俗，才能变俗为雅，因此苏轼和黄庭坚重视个人的修养，他们读百家之书，求江山之助，涵养多

① 《后村先生大全集》，第15页。

② 叶茵：《顺适堂吟稿》，《南宋群贤六十家小集》，卷十五。

③ 贺裳：《载酒园诗话》，文同条，郭绍虞：《清诗话续编》，第203页。

年,完善自我,提高审美眼光,养出浩然之气,尤其是在艰难挫折中保持乐观豁达的胸襟,“道理贯心肝,忠义填骨髓,直须谈笑于死生之际”(苏轼《与李公择书》),只这一点便超越流俗百倍,因而俗世百态,街谈巷语,在他们的笔下,便会高雅可赏,雅驯可听。“浩然之气”可以说是苏轼、黄庭坚等人以俗为雅、点石成金的灵丹妙药。

江湖诗派要求人“清”,也是对诗人品格的要求,但“清”是“不俗”的一种表现方式,而不能概括“不俗”全部,不能进入“不俗”的更深精神层面;而且,以环境的清雅来使人清雅,还是把客观环境放在第一位,而忽视了精神主体,“小隐隐林藪”,是惧怕世俗的生活迷失了清净的心灵,“大隐隐朝市”,则是敢用清净的胸怀净化纷纭的世俗,与苏轼黄庭坚相比,江湖诗人只是“小隐”,他们依靠回避“俗”的方法来达到“不俗”的目的,但适得其反。刘克庄似乎意识到这一点,云:“卢仝《寄男抱孙》五言云:……此篇用尽俗字,而不害其为奇崛。何尝似近世诗人学练字哉!”^①

江湖诗派追求“不俗”和实际上“俗”,是理论和创作之间矛盾的一种表现。理论与创作间的矛盾,不少诗派不同程度存在,但在江湖诗派中表现得尤为突出。

(三)提倡工巧流利的语言

江湖诗人欣赏“工巧”、“巧对”、“工致”、“思致”,无论是谈到前人还是江湖诗人,都用这些词语表示赞赏,刘克庄尤其如此:

建人朱复之,字几仲,多才艺,为诗有思致。《初夏》云:“忽听夏禽三五弄,新红突过石榴枝。”《秋日》云:“红蕖老去羞明镜,推让朱荣上蓼梢。”视赵紫芝“一树木犀供夜雨,清香移在菊花枝”之句,尤觉工致。^②

此公(徐渊子)曾见石湖、放翁、诚斋一辈人,又材气飘逸,记问精博,警句巧对,天造地设,略不戟人喉舌,费人思索。^③

① 《后村诗话》,新集卷三,第197页。

② 《后村诗话》,前集卷二,第37页。

③ 《后村诗话》,续集卷三,第126页。

王元泽诗不满百,……绝句云:“一双燕子语帘前,病客无憀尽日眠。开遍杏花人不到,满庭轻雨绿如烟。”“霏微细雨不成泥,料峭轻寒透夹衣。处处园林皆有主,欲寻何地看春归。”殊有乃翁(王安石)思致。^①

从刘克庄所举的诗例看,工巧、巧对、工致主要是指构思、命意以及对偶、用词造句的新颖巧妙。可知江湖诗人把工巧作为了一种审美标准。

江西诗派提倡“宁字不工,不使语俗。”(黄庭坚《题意可诗后》)“宁拙勿巧”(《后山诗话》)。是为了解构晚唐以来过于工巧的诗歌语言、结构,以增加诗歌语言、结构的张力,而这种解构,一定程度上破坏了诗歌的和谐甜美,工致精巧,所以有些拙涩,江湖诗派的提倡工巧有一定的针对性。事实上南宋诗歌从陆游、杨万里开始,追求工巧的审美情趣就已经表露无遗了,陆游擅长工稳巧妙的对仗,杨万里擅长巧妙新颖的构思、命意,在遣词造句上,两人都能做到工致而不费力,江湖诗派的诗人虽然缺少陆、杨那样的才气笔力,但大都在工巧方面努力不懈,他们经常“苦吟”:“戴公堤上古时月,几度凉宵照苦吟”(严粲《荐福寺》)^②,“几度灯花落,苦吟难便成”(赵汝鐸《苦吟》)^③,“苦吟不脱晚唐诗”(刘克庄《自勉》)^④,其“苦吟”的目的之一就是能够达到言语工巧、工致,思致高妙。

江湖诗派还提倡诗歌语言的流利圆融连贯,要求创作要“意连句圆”,当时人也欣赏使用这种方法所产生的效果。

作诗有句法,意连句圆,有云:“打起黄莺儿,莫教枝上啼。几回惊妾梦,不得到辽西。”一句一接,未尝间断。作诗当参此意,便有神灵工巧。^⑤

我闻文章家,同工而异曲。或如骏历险,千里在一蹴;或寸步不遗,句句心连属。在诗则乐天,在文则永叔。(林希逸《石鼎联句图》)^⑥

① 《后村诗话》,续集卷四,第133页。

② 严粲:《华谷集》,《南宋群贤小集》,顾氏读画斋本,附《中兴群公吟稿》戊集卷七。

③ 赵汝鐸:《野谷诗稿》,文渊阁《四库全书》。

④ 《后村先生大全集》,第133页。

⑤ 张端义:《贵耳集》,卷上,文津阁《四库全书》,第286册,第565页。

⑥ 《竹溪十一稿诗选》,《南宋群贤六十家小集》,卷二十。

高菊涧《山行即事》：“主人一笑先呼酒，劝客三杯便当茶。”杜小山诗：“酿雪不成微有雨，被风吹散却为晴。”皆直述其事，意脉贯通，前辈所谓作文字如写家书，殆谓是欤？（《玉林》）^①

苏辙在评论杜甫的《哀江头》和白居易的《长恨歌》时讲：“予爱其（《哀江头》）词气如百金战马，注坡蓦涧，如履平地，得诗人之遗法。如白乐天诗，词甚工，然拙于纪事，寸步不遗，犹恐失之，此所以望老杜之藩垣而不及也。”^②江西诗派如苏辙一样，欣赏杜甫的方法，林希逸则认为两种创作方法“同工而异曲”，并且更欣赏后一种，江湖诗派也普遍选择“寸步不遗”、“句句心连属”的方法，也即张端义所说的“一句一接，未尝间断”，亦即《玉林诗话》提到的“作文字如写家书”。张端义倡导最力的就是这种“意连句圆”的作诗方法，他说他的这个方法来源于项平斋：“项平斋自号江陵病叟，余侍先君往荆南，所训学诗当学杜诗，学词当学柳词，扣其所云，‘杜诗柳词皆无表德，只是直说。’”^③“意连句圆”在《贵耳集》中是他评诗的最重要标准。使用这种方法，江湖诗大多“意脉贯通”，符合普通人的线性思维习惯，在当时受到普遍欢迎。这种创作方法是“以文为诗”在南宋中后期的进一步发展。

从欧、梅开始，宋人有意“以文为诗”，“以文为诗”的一个特点就是将文的语言思维习惯引进诗里，以改变唐诗以来诗歌的非常规、非逻辑性语言思维特征，欧阳修就试图把文的流动意脉贯穿到诗里，因此他的不少诗平易流畅，意脉连贯；苏轼如行云流水般的文风不仅使他的七古纵横恣肆，而且引起他的近体诗散文化，致有近体诗律不工之疑。江西诗派则不同，为了增强诗歌语言的张力，江西诗派采用杜甫式的“注坡蓦涧”法，除了用散语外，致力于造硬语，用反逻辑语序意脉来替代非逻辑语序意脉，造成江西诗派诗歌语境距离甚远，意脉如草蛇灰线，不很清晰明了，增加了读者理解欣赏难度，所以江西诗派发生变化时，首先要改变的就是这种语脉、意脉断裂的状况，当时韩驹就提出以“打起黄莺儿”一诗为“标准”，“大概作诗，要从首至尾，语脉联

① 《诗人玉屑》，卷十九，619页。

② 苏辙：《栞城集》，卷八，“诗病五事”，上海古籍出版社，1987年版，第1553页。

③ 张端义：《贵耳集》，卷上，文津阁《四库全书》，第286册，第550页。

属,如有理词状”^①。张端义的“意连句圆”正是在此基础上发展起来的。江湖诗人的这种作法,显然是江西诗派正体的反动。

“意连句圆”可以使诗歌平易,而不少江湖诗人也确实追求平易。“老来字字趋平易,免被儿童议刻深”(刘克庄《三月二十五日饮方校书园十绝》)^②;“先贤平易以观诗,不晓尖新与崛奇”(刘克庄《答惠州曾使君韵》)^③。

江湖诗人的大多数诗歌是这种创作方法和审美追求指导下的产物,所以诗风以流利浅易为主。宋诗自南渡以来日益向流利浅易方向发展,有白话诗迹象,杨万里甚至被视为白话诗人(详见胡云翼《宋诗研究》第十六章),诚斋体的流利浅易,的确有白话诗的一些特点,同时稍后的江湖诗派顺应了这一发展趋势,更加白话化了。

第四节 江湖诗派的艺术特色

江湖诗派虽然人数众多,但缺乏名家。在取得一定成就的同时,也暴露了明显的缺陷,褒贬之人,各执一端,终失公允。无论从道德的角度还是从审美的角度,江湖诗派都大大偏离了常规的传统文化的审视标准。用气骨铮铮不凡,情趣高雅脱俗,气象雄浑阔大的传统文化标准来审视,江湖诗派可以说一无是处,而自宋至清甚而至今,人们大多用这个标准,所以江湖诗派招致了口径一致的批评。倒是注重诗歌肌理细密的翁方纲说过几句相对公道的话:“当时书坊陈起刻江湖小集,自是南渡诗人一段结构,正何必定求如东都大篇,反致力不逮耶?”^④审美观念的差异,会导致对江湖诗派的评价截然不同,我们如果换种思维方式和审美观念,可能会对江湖诗派有更深入的了解,也会对它的成就作出新的评价。

① 《诗人玉屑》,卷五,“室中语”,162页。

② 《后村先生大全集》,第391页。

③ 《后村先生大全集》,第243页。

④ 翁方纲:《石洲诗话》,卷四,《谈龙录 石洲诗话》,人民文学出版社,1998年版,140页。

一、江湖诗派的创作成就

江湖诗派在南宋中后期风行数十年,不少作家作品受到了时人称道:

刘改之《送王简卿归天台》:“欲数人才难倒指,有如公者又东归。班行失士国轻重,道路不言心是非。载酒青山随处饮,谈诗玉麈为谁挥。归期趁得东风早,莫放梅花一片飞。”……辛稼轩简云:“夜来见示送王简卿诗,伟甚。真所谓‘横空盘硬语,妥帖力排奰’者也。健美!健美!”^①

倪寿峰云:诗和则欢适,雄则伟丽,新则清拔,远则闲暇。东皋子诗:“小园无事日徘徊,频报家人送酒来。(欢适也)惜树不磨修月斧,爱花须筑避风台。(伟丽)引些渠水添池满,移个柴门傍竹开。(清拔)多谢有情双白鹭,暂时飞去又飞回。(闲暇也)”备是四体,一篇足矣。^②

余谓戴石屏《达观》一诗,虽无前四句亦可。只云“一心似水惟平好,万事如棋不著高。王谢功名有遗恨,争如刘阮醉陶陶。”自是一佳绝句也。^③

然而,辛弃疾称道的刘过诗,清人冯舒则认为“全不雅驯”,冯班认为“浅露”,纪昀批评“粗犷”^④。潘德舆更明确地说:“辛稼轩目为‘横空盘硬语,妥帖力排奰’,乃宋人习气,以粗俗直率为盘硬排奰者也。”^⑤

清人贺裳则仿佛是针对《玉林诗话》而批评:

宋人力贬绮靡,意欲淡雅,不觉竟入酸陋,如戴敏才“引些渠水添他满,移个柴门傍竹开”二虚字甚恶。其子复古“一心似水惟平好,万事如

① 《诗人玉屑》,卷十九,《柳溪》,632页。

② 《诗人玉屑》,卷十九,《玉林》,616页。

③ 《诗人玉屑》,卷十九,《玉林》,617页。

④ 《瀛奎律髓汇评》,卷二十四,第1102页。

⑤ 潘德舆著,朱德慈注解:《养一斋诗话》,卷三,中华书局,2010年版,121页。

棋不着高”；……当时自以为入情切事，不知皆村儿之语，徒供后人捧腹耳。^①

为什么辛弃疾称颂的刘过诗，在清代受到了一致批评？为什么《玉林诗话》欣赏的“清拔”、“佳绝句”、“意脉贯通”的诗句，被贺裳贬为“酸陋”、“村儿之语”？这恐怕不单是个人欣赏口味的不同，而反映出两种审美观念的差异。

南宋文化是雅文化衰落，而俗文化逐渐兴盛的转折时期，江湖诗派泛学众体，选体、晚唐诗、宋调都是其明确的师法对象，以至于人们在谈到江湖诗派诗人时总是讲他们学某家像某派，然而尽管大多数江湖诗人的新变精神和新变能力都不足以创造出崭新的诗歌风貌，但江湖诗派还是发展出不同于以往的这一些特色，这是一个值得探讨的现象，而雅俗文化消长的时代特色，无疑是江湖诗派形成总体特色的重要原因。江湖诗派在这个雅俗文化力量消长关头，具有着许多转折时期的特征——即雅即俗，雅俗杂糅，而且因为江湖诗人的社会地位更接近下层平民，所以其诗歌所表现出来的平民意识以及俗文化特色更加浓厚一些；如果把江湖诗派放在传统诗歌发展史上考察，把它作为传统诗歌由古典文言向通俗白话发展的一个重要环节，我们就会发现江湖诗派的许多整体特色，很明显的，江湖诗派浅易、率直、亲切、轻巧、凡熟、不乏机趣等等，都与选体、唐音及典型的宋调不同，而具有更多的“白话”色彩。这些特点，不仅反映在江湖诗派的自然观照中，也反映在其社会关怀中，同时还在其题材选择中有鲜明表现。以下分别简论之。

（一）自然观照中的平民趣味

典型宋调所表现的人文旨趣，在江湖诗派中再次回归自然：描写清幽恬淡的景致成为江湖诗人的普遍爱好。周弼《三体唐诗》旨在说明唐代近体诗具体作法，其重心是以“虚”指情、“实”指景，用“虚”“实”法说明唐人如何达到情景交融的诗歌审美境界。周弼归纳唐人情景诗作法的目的在于指导当时人作诗，从一个方面反映出江湖诗派对这类情景诗的偏爱。每个江湖诗人

^① 贺裳：《载酒园诗话》，卷一，郭绍虞：《清诗话续编》，第252页。

的诗集中都有不少描写自然风景的诗,五律多是贾岛、姚合或四灵的风格,清淡、幽静、琐细,如刘克庄《郊行》:“薄有西风意,郊行得自娱。山晴全体出,树老半身枯。林转亭方见,江浸路欲无。何妨桥缆断,小艇故堪呼。”^①戴复古《题赵庶可山台》:“天造此一景,超然阊阖间。坐分台上石,看尽越中山。松月照古今,樵风送往还。只愁轩冕出,闲却白云关。”^②七律一如许浑,偶切、工巧,譬如刘克庄《崇化麻沙道中》:“经行爱此人烟好,面俯清溪背负山。半艇何妨呼渡去,小桥不碍负薪还。远闻清磬来林杪,忽有朱栏出竹间。此处安知无隐者,卜邻容我设柴关。”^③方岳《梦寻梅》“野经深藏隐者家,岸沙分路带溪斜。马蹄残雪六七里,山背有梅三四花。黄叶拥篱埋药草,青灯煨芋话桑麻。一生烟雨蓬茅底,不梦金貂侍玉华。”^④七绝则有晚唐绝句的空灵轻快,譬如周弼《夜深》:“虚堂人静不闻更,独坐书床对夜灯。门外不知春雪霁,半峰残月一溪水。”俞桂《过湖》:“舟移别岸水纹开,日暖风香正落梅。山色蒙蒙横画轴,白鸥飞出带诗来。”^⑤应该说这类写自然风景的诗是江湖诗人刻意学唐处,学唐人的意境以及白描、刻画的手法,可以说江湖诗派是从四灵和杨万里、陆游、范成大那里受到启发,有意识地对典型宋调重义理、重学问、重人文意趣等特点所作的反方向运动,不可否认,江湖诗派的这类诗一些方面接近晚唐诗,但是,我们认真比较,江湖诗派的这类诗绝非晚唐这类诗的简单重复,而有着江湖诗派的特色:更加地浅显明了、世俗化。尤其是写景诗构思巧妙有趣味,让人赏爱:“双燕引雏花下教,一鸠唤妇树梢鸣。”(赵汝鐸《途中》)“陇首多逢采桑女,荆钗蓬鬓短青裙。斋钟断寺鸡鸣午,吟杖穿山犬吠云。避石牛从斜路转,作陂水自半溪分。农家说县催科急,留我茅檐看引文。”(赵汝鐸《陇首》)^⑥“野巫竖石为神像,稚子搓泥作药丸。柳下两姝争饷路,花边一犬吠征鞍。”(乐雷发《常宁道中怀许介之》)“草色溪流高下碧,菜花杨柳浅深

① 《后村先生大全集》,第177页。

② 《戴复古诗集》,第58页。

③ 《后村先生大全集》,第149页。

④ 《秋崖集》,文渊阁《四库全书》。

⑤ 《两宋名贤小集》,文渊阁《四库全书》。

⑥ 赵汝鐸:《野谷诗稿》,文渊阁《四库全书》。

黄。”(高翥《晓出黄山寺》)^①这是七律里的诗句,不像一般山水诗那样高蹈出世,也不像很多田园诗带着士大夫的高雅情调,而是充满了平民的欣赏趣味和民间气息。江湖诗派最擅长的是写景七绝:

日日危亭凭曲栏,几层苍翠拥烟鬟。连朝策马冲云去,尽是亭中望处山。(陈造《题赵秀才壁》)^②

桂香吹过中秋了,菊傍重阳未肯开。几日铜瓶无可浸,赚他饥蝶入窗来。(许棐《秋斋即事》)^③

折桐花上雨初干,寒食游人尽出关。一片湖边春富贵,断桥船簇夕阳间。(武衍《春日湖上》)^④

春风多可太忙生,长供花边柳外行。与燕作泥蜂酿蜜,才吹小雨又须晴。(方岳《春思》)^⑤

庭草衔秋自短长,悲蛩传响答寒蛩。豆花似解通邻好,引蔓殷勤远过墙。(高翥《秋日》)^⑥

这里所列举的,仅仅是其中一部分,我们可以看到,无论是写山水、写家园、写城市、写乡村,还是写季节,江湖诗人都关注极平凡而有情趣、有人间气息的细节,对平常、具体甚至琐碎的生活表现出特别的欣赏。这一点与其说是受了诚斋体的影响,毋宁说体现出南宋中后期平民意识的涌动。

(二) 社会关怀的平民本色

江湖诗人是介乎官僚士大夫与农工商之间的一个较为特殊的群体,他们除了关注自身的生存和发展外,也忧国忧民:对中原沦陷不能释怀,对国势不振忧心忡忡,对当时的军政大事都用诗歌发表看法,对民生疾苦尤为关注,这

① 高翥:《菊磴小集》,《南宋群贤六十家小集》,卷一。

② 陈造:《江湖长翁集》,文渊阁《四库全书》。

③ 许棐:《梅屋诗稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷四。

④ 武衍:《适安藏拙余稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷六。

⑤ 钱锺书:《宋诗选注》,416页。

⑥ 高翥:《菊磴小集》,《南宋群贤六十家小集》,卷一。

些都可以说继承了历代诗人的写实传统。^①与一般身为官僚士大夫的诗人不同的是,江湖诗人的政治观念并未因自身远处江湖而淡化,所以显得难能可贵。江湖诗人的忧国忧民,也正是因为有着普通百姓的色彩,才显示出特殊的风味和价值。“仆本山野人,渔樵所共处”(戴复古《祝二严》)^②,对于大多数江湖诗人来说,这种说法不完全是自命清高或自嗟贫贱,而符合一定实际;“寒儒家舍只寻常,破纸窗边折竹床”(戴复古《家居复有江湖之兴》)^③,应该是不少江湖诗人的家居状况写实;“儒衣历多难,陋巷困箠瓢。无地可躬耕,无才仕王朝。一饥驱我来,骑驴吟灞桥”(戴复古《都中抒怀呈滕仁伯秘监》)^④,可能是不少江湖诗人衣食无着、奔走江湖的原因;“畎亩忧国事”(叶茵《次得雨韵》)^⑤、“失脚江湖久,忧时鬓欲皤”(胡仲弓《失脚》)^⑥,也是江湖诗人位卑未敢忘忧国的反映;国家兴亡与他们的生活息息相关,因此江湖诗人对国事衰败、中原沦丧有着无限的哀痛和无奈,对贫穷、饥饿、战乱、灾难等等民生疾苦感同身受,所以叙写起来更为具体详细,情感也决不限于同情和哀而不伤、怨而不怒:“独倚东风挥客泪,不堪回首望中原”(陈允平《鄂王墓》)、“征尘何日尽,北望转悲凄”(高翥《采石》)、“北望空多故国愁”(高翥《多景楼》)^⑦、“可堪肠断中原路,草掩荒丘不见人”(胡仲参《清明》)、“黄尘障断中原路,忍立桥头听杜鹃”(王同祖《天津桥》)、“北望中原惨莫烟”(叶茵《多景楼》)、“凄凉北望心”(张蕴《多景楼》)^⑧。对于身处江湖的诗人,除了北望中原凄凉肠断之外,还能要求更多吗?哀痛和无奈正是平民百姓对国家不复统一的最普遍情感,而江湖诗因此被视为恹恹无气、卑弱和卑靡。但当江湖诗人高呼“犹耿孤忠思报主,插天剑气夜光芒”(刘过《夜思中原》)、“便当击楫中流誓,莫使鞭为祖逖先”(刘过《上金陵章侍郎》二首之一)、“誓当助

① 详参张宏生《江湖诗派研究》第三章第一节《忧国忧民之怀》。

② 《戴复古诗集》,第18页。

③ 《戴复古诗集》,第196页。

④ 《戴复古诗集》,第4页。

⑤ 叶茵:《顺适堂吟稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十五。

⑥ 胡仲弓:《苇航漫游稿》,文渊阁《四库全书》。

⑦ 高翥:《菊磔小集》,《南宋群贤六十家小集》,卷一。

⑧ 张蕴:《斗野支稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷十一。

君报国万里清胡尘”(赵汝鎡《古剑歌》)^①,人们也不认为这是英雄气概的表现,而指责其“叫嚣排突,纯是子路冠雄鸡、佩猊豚气象,风雅扫地”^②。江湖诗人何以如此动辄得咎呢?除了艺术修养等问题外,主要是后人对江湖诗人的平民意识不能认同:无论是哀痛和无奈,还是激愤和昂扬,都没有更多的实践意义,所以才显得卑弱和空洞。我们从后人的评价中看到是官僚士大夫对平民意识的鄙视。

至于对民生疾苦的叙写咏叹,更能体现江湖诗人的平民本色。例如赵汝鎡的《翁媪叹》和《耕织叹二首》不仅细致描述了天灾人祸中农民的悲惨生活和艰辛劳动,而且不像以前的诗人那样置身事外,而是始终把自己当作一个耕织者:“诟言我已遭榜笞”、“我腹不饱饱他人”、“我身不暖暖他人”,并作为一个耕织者哭天喊地:“愁死未死此何时?”同样朴质的叙写和强烈的情感出现在江湖诗人的不少诗中,譬如利登的《田父怨》、《野农谣》,戴复古的《庚子荐饥》六首、《嘉熙己亥大旱荒,庚子夏麦熟》六首、《织妇叹》,乐雷发的《逃户》,赵汝绩的《无罪言》等等。江湖游士虽不全然是平民,但与官僚士大夫相比较,他们无疑是最接近平民的,“田父织妇”的生活中有一部分就是他们自己的生活,所以他们描述的可能就是亲身感受和体验,表达的就是他们的愤懑和怨恨。当他们作为“士”出现时,他们也会站在平民的立场发言,例如戴复古的《送来宾宰》:“君作来宾宰,听我说来宾。蛮俗无王化,当为行化人。有民无租赋,租赋出商旅。逐利遭重征,商旅亦良苦。能放一分宽,可减十分怨。”^③话语质朴恳切,叮咛中带着殷切希望。

(三) 题材选择的平民视角

江湖诗派在诗歌题材上,不像欧、梅那样有意开拓新的领域,但是由于游士生活与士大夫生活的本质差异,南宋与北宋时风不同,江湖诗派在题材上有些出新,譬如江湖诗派写奔走干谒的游士生活和情感、写市井百态、写村学塾师、写城乡风俗、人情世故等等,都是士大夫兼官僚的上层文人不曾也无法

① 赵汝鎡:《野谷诗稿》,文渊阁《四库全书》。

② 王士禛:《带经堂诗话》,卷十,人民文学出版社,1982年版,第230页。

③ 《戴复古诗集》,第16页。

涉及的,而这些题材的视角,使江湖诗派切近平民百姓生活和心态,具有平民文化内涵。江湖诗派写这些题材时最见风采,最有特色。我们从中能够了解江湖诗人的生活、情感。江湖诗人大多不甘贫贱,公开以诗干求富贵:“长安在望空悲日,刺史谁知别有天。……书生不愿悬金印,只觅扬州骑鹤钱”(刘过《上袁文昌知平江》)^①，“我生兀兀钻蠹简,不肯低头植资产。缀名虎榜二十年,依旧酸寒广文饭。……更得赵侯钱买屋,便哦诗句谢山神”(危稹《上隆兴赵帅》)^②,都真率而不掩饰做作,在耻谈名利的传统诗歌中,难得再见。他们乐于居住城市,享受朝士的馈赠,过着自命风雅的日子:“借得城居一丈宽,五车书向腹中安。声华馥似当风桂,气味清于着露兰。朝士时将余俸赠,铺家传得近诗刊”(许棐《赠叶靖逸》)^③。我们能够感受到江湖诗人对能够创作诗歌的自负:“有诗千首可成名,万户侯封亦可轻”(李涛《诗社中有赴补者》)^④，“但存一路征行稿,安用诸公介绍书”(邹登龙《梅屋吟·戴式之来访惠石屏小集》)^⑤。我们也看到江湖诗人干谒无门以及干谒无成时的悲愁哀怨:“出门偏念母,携策欲干谁”(黄文雷《岁晚归自临川》)^⑥，“十年江湖叹不遭,识君岁月漫蹉跎”(胡仲弓《寄朱静佳明府》)，“布衣憔悴江湖客”(王湛《题云海亭》),这些是江湖诗人的自我写真;“江湖路远总风波”(陈必复《江湖》)^⑦、“世途难着脚,况复是江湖”(胡仲参《书怀呈曾性之》)^⑧,是江湖诗人历尽江湖风险后对江湖以及世途真切体验的描述。大量的江湖诗表现出江湖诗人的生活,描绘出江湖诗人的形象。无论是干求富贵时的直截了当和干求有获时的自得自负,还是干求无成时的自怨自艾和怨天尤人,都是一样真率无讳,直抒胸臆,让我们清楚地了解到江湖诗人的生活状况以及生活态度和追求,他们的悲欢喜忧完全是平民的,看似庸俗但却真实可感。

① 刘过:《龙洲集》,第132页。

② 危稹:《巽斋小集》,《南宋群贤六十家小集》,卷一。

③ 许棐:《梅屋诗稿》,《南宋群贤六十家小集》,卷四。

④ 李涛:《蒙泉诗稿》,《江湖后集》,卷十八,文渊阁《四库全书》。

⑤ 邹登龙:《梅屋吟》,《江湖后集》,卷二。

⑥ 黄文雷:《看云小集》,《江湖后集》,卷八。

⑦ 陈必复:《山居存稿》,《江湖后集》,卷十三。

⑧ 胡仲参:《竹庄小稿》,《江湖后集》,卷五。

除了继续描写多重剥削下艰难困苦的农民生活外,江湖诗人笔下的农民和农村生活比以前多姿多彩,请看江湖诗人笔下的简朴的乡村学校和清贫勤苦的村塾老师以及顽皮但好学的小学生:“短衣穿结半瓠空,所住茅檐仅蔽风。久诵经书皆默记,试挑史传亦旁通。青灯窗下研孤学,白首山中聚小童”(刘克庄《村校书》);“难字逢人问,村中一小儿。璋麋宁易辨,亥豕似堪疑”(刘克庄《嘲不识字》)^①。还有送儿读书的农夫:“田夫龙钟雪色髯,送儿来学尚腰镰。先生莫厌村醪薄,醴酒虽醲有楚钳”(陈鉴之《题村学图》)^②。这类人物形象在以前的诗歌中很少出现,而经江湖诗人的描述,多么栩栩如生。还有偶尔进城的村翁:“村翁生长在柴门,身有丁男媿有孙。为了官租才出市,归家夸说与乡村”(朱继芳《城市》)^③;忙里忙外的村妇:“抱儿更送田头饭,画鬓浓调灶头烟。争信春风红袖女,绿杨庭院正秋千”(叶绍翁《田家三咏》之三)^④;打扮入时去观社、蹴鞠的年轻人:“古来观社见春秋,茜袂银钗尽出游”(刘克庄《田舍即事十首》之三),“蹴鞠鞦尖尘不涴,臂鹰袖窄样新裁”(同上之四)^⑤。江湖诗人还能够理解、欣赏乡村的娱乐方式:“凤箫鼙鼓龙须笛,夜宴华堂醉春色,……此角上与邹子之律同宫商、合钟吕,形甚朴,声甚古,一吹寒谷生禾黍。”(戴复古《乌盐角行》)^⑥乡村“卷桐”而作的乌盐角不仅“与邹子之律同宫商合钟吕”,而且比“凤箫鼙鼓龙须笛”更有益,其中表现出多少平民趣味。“儿女相携看市优,纵谈楚汉割鸿沟。山河不暇为渠惜,听到虞姬直是愁”(刘克庄《田舍即事十首》之九)^⑦,对乡村儿女的情味描述得多么真实,如果不处于民间,何从得知?江湖诗人的农村,既不同于陶渊明式的农村,也不同于乐府式的农村,甚至与范成大笔下的农村都有所区别,是一个更亲切、真实、丰富多彩的农村。

家僮奴婢、贩夫走卒、媒人倡优、巫医相卜、染人酒媪、乞丐都在江湖诗中

① 《后村先生大全集》,131页。

② 陈鉴之:《东斋小集》,《江湖后集》,卷五。

③ 朱继芳:《静佳龙吟稿》,《江湖后集》,卷十二。

④ 叶绍翁:《靖逸小集》,《江湖后集》,卷七。

⑤ 《后村先生大全集》,313页。

⑥ 《戴复古诗集》,第11页。

⑦ 《后村先生大全集》,313页。

出现,譬如刘克庄《岁晚书事十首》就写到各色人等:“白发社巫云日吉,明朝渫井更苦墙”(之三);“细君炊秫婢缫丝,彩胜酥花总不如。窗下老儒衣露肘,挑灯自拣一年诗”(之五);“深深榕径苔墙里,忽有银钗叫卖樵”(之七);“主公晚节治家宽,婢惯奴骄号令难:圃在屋边慵种菜,井临砌畔怕浇兰”(之八);“丐客鹑衣立户前,岂知依自窘残年:染人酒媪逋犹缓,且送添丁上学钱”(之十)^①。把各类人物在年节前的活动描述得活灵活现,前所未有。

这类农民和市井小民的形象几乎没在以前的诗歌中出现过。我们从江湖诗人的笔下,看到的是不同于以往的生活,一种决不高雅,但却别开生面的生活——平民的生活。梅尧臣有意拓展诗歌表现的新领域时,曾关注丑陋恶俗的事物、情态,但是还未能留意市井小民,后来,苏轼写过名医庞安常,黄庭坚和陈师道也写过陈留市的刀镊工,但是,他们写的不是世俗的医、工,例如黄庭坚《陈留市隐》:“市井怀珠玉,往来人未逢。乘肩娇小女,邂逅此生同。养性霜刀在,阅人清镜空。时时能举酒,弹镊送归鸿。”^②这哪里是普通刀镊工的形象?分明是隐士高人。苏、黄、陈欣赏的是精神行为与士大夫接近的医、工,世俗的医、工根本进入不了他们的笔下。而江湖诗人描写的是最最普通的市井小民,用的是白描手法,常常带一点欣赏或无奈、戏谑、嘲讽的态度,他们拒绝或没有能力将市井小民生活的原生状态加工、升华,以做到以俗为雅,只是客观地将市井小民生活随意杂陈,让人了解。与北宋诗相比,江湖诗所表现出的思想情趣显然是平民化的。

江湖诗人描写的这些形象和生活细节,令人想起南宋日益发展兴盛的俗文学,如说话、南戏这类以市井小民、田夫野老为娱乐对象的俗文学形式,虽然我们不能断定俗文学对江湖诗有多少直接的影响,但从江湖诗人的这类诗中,无疑能够感受到很多相似的成分。江湖诗人受到的俗文学浸染比前此的诗人肯定多得多,刘克庄有好几首诗描写他家乡福建莆田剧艺演出情况,譬如《闻祥应庙优戏甚盛》、《神启歌》、《观社行》、《即事》、《田舍即事》等等,可知刘克庄对民间技艺颇有了解,江湖诗人生活在市井小民中间,无论他们是

① 《后村先生大全集》,79页。

② 《黄庭坚诗集注》,第230页。

拒绝还是接受,都逃避不了日益兴盛的俗文化耳濡目染,表现在诗歌里,便是诗歌的俗化。诗歌一直是雅文学的最重要文体之一,由于传统诗歌的创作一向是官僚士大夫文人的专利,所以它的士大夫气、典雅色彩一直很浓厚,尽管从中唐以来逐渐发展兴盛的俗文学时时对诗歌有所冲击,但士大夫阶层有意识的抵制,遏制了其俗化的过程,尤其是新变派、王安石、苏轼、江西诗派都以激扬士气、砥砺士节来改造俗文化,取得了良好的效果,直到南宋尤其是中后期,由于江湖诗派地位和生活状况的各方面改变,俗文化更加有力的冲击无法抵御,诗歌才日渐俗化了。当然,江湖诗派的诗歌还不能算是俗文化的一部分,但是它确实是受俗文化影响最大的,与以前的诗歌相比,它带有更多的俗文化色彩。另外,不仅江湖诗人的干求富贵的行为不符合儒家思想对士人的基本要求,而且他们的思想观念以及愿望追求都与普通百姓接近,也不像北宋士大夫那样砥砺名节、淡薄名利、超越流俗,他们看重利禄功名,不太注意气节,这是他们的诗歌接近俗文化的最重要原因。江湖诗派因此被视为卑俚恶俗,但从传统诗歌发展史上看,江湖诗人无疑顺应了诗歌由雅入俗发展的总体趋势;即便从宋诗的发展史上看,也体现出雅极必俗的文学发展规律,更为多姿多彩的宋调提供了又一种或者另一种范型。

北宋诗比起唐诗已经有很多白话色彩,欧、梅诗派以及苏轼等人的“以文为诗”,就把“文”的线形思维和平易流畅行文特点移植到“诗”中,促进了诗歌的平易化、白话化进程,欧阳修、苏轼对宋调的流动潇洒贡献最多,黄庭坚、陈师道等江西诗派派家虽然用非逻辑性的思维方式对抗线形思维方式,造成意脉断裂、言语道断,成为典型的宋调,但从整个诗歌发展趋势上看,江西诗派只能算做一个特例,是对传统诗歌白话趋势的最有意识的遏制,或者说是古典诗歌的最后维护,当吕本中提出以活法纠正江西正体的生硬时,之所以能够一呼百应,是因为全力维护不足以拯救古典性,而遏制也阻挡不了诗歌的发展趋势,只有顺应才能继续发展。线形思维和平易顺畅再一次成为宋调的主潮,诚斋体和其它中兴诗人跳出江西窠臼后都顺应了这个主潮,江湖诗派尤其如此,“意脉贯通”、“作诗如作家书”,不仅仅是江湖诗派的一个追求,而且成为他们诗歌的一个特点。

苏轼、黄庭坚、陈师道等人都不回避口语和俚语俗谚,口语和俚语俗谚增

加了诗歌的白话色彩,但是苏、黄、陈用一些方法遏制这种白话色彩,譬如用大量的成语典故,俚语俗谚只是夹杂其中,稍作点缀,以起到口语不伤文言、俗不伤雅的效果,尤其是黄、陈,采取了更多的方法,使他们的诗歌变得高古典雅。江湖诗人未尝不追求高古典雅,但他们缺少的是苏、黄、陈那种点铁成金的神气和技法,所以他们的诗歌表现出不可掩饰的白话色彩,被贺裳视为“恶甚”的“二虚字”——“些”、“个”正是中古常用的口语语助,被他称为“村儿之语”的那几句诗也确实像是民间流行的俚语俗谚。江湖诗人大多提倡白描,较少使用典故成语,所以没有太多的典型宋调那种书卷气,他们的语汇除了传统诗歌的常用语汇外,就是得自于他们生活中的语言,诗歌常见词汇与口语、俚语俗谚用近乎文的语序组合起来,就使他们的诗不少是大白话,不需要太多的注释,从上面列举的那些诗中就可以看出,因此总体上讲,江湖诗派的语言风格是平易浅显,而平易浅显是白话诗的最基本要求。当然,江湖诗人是严守唐人格律的,他们的白话色彩是格律要求下最大限度自由的表现,继承发展了白居易平易风格和宋调以文为诗的方法,而且深受俗文化或白话文学的影响。

用雅文化的标准来审视江湖诗派,江湖诗派无疑是卑俗卑弱的;用俗文化标准来审视江湖诗派,江湖诗派还是雅文化的一种,它仍然严守格律、使用传统诗歌的基本语汇、充满着诗意,但它确实有不少俗文化的特点:平民意识、白话色彩。我们可以说,江湖诗派体现了俗文化冲击下的雅文化的发展,融会了雅、俗文化的各自优劣,是宋调的又一次变异。

二、江湖诗派的创作缺失

前人谈及江湖诗派某些作家作品时,不乏赞词,但把江湖诗派的创作作为整体考察时,则是众口一词的批评,即便有些赞许,也极有限度:

近时诗人竭心思搜索,极笔力雕琢,不离唐律,少者二韵,或四十字增至五十六字而止。前一輩以此擅名,后生歆慕,人人有集,皆轻清华艳,如露蝉之鸣木杪,翡翠之戏茗上。非不娱耳而悦目也,然视古诗盖有等级。毋论骚选,求一篇可以籍手见岑参、高适辈人,难矣。虽穷搜索雕

镌之功,而不能掩其寒俭刻削之态。^①

人间好诗不易得,江湖近事诗之厄。(林希逸《罗云谷诗集跋》)^②

近代诗人,格力微弱,赅赅乎晚唐五季之风,虽谓之无诗可也。^③

尝闻之曰:江左齐梁,竞争一韵一字之奇巧,不出月露风云之形状。至唐末益多小巧,甚至于近鄙俚。迄于今则弊尤极矣。^④

从上面所引用的材料看,南宋中后期,江湖诗派正在流行时,但无论是派内人,还是派外人,有识之士都清楚地认识到江湖诗派的弊端。宋末元初的方回,对江湖诗派的批评最为严厉、全面:

近世诗学许浑、姚合,虽不读书之人,皆能为五七言。无风云月露烟霞、花柳松竹、莺燕鸥鹭、琴棋书画、鼓笛舟车、酒徒剑客、渔翁樵叟、僧寺道观、歌楼舞榭,则不能成诗。而务谀大官,互称道号,以诗为干谒乞觅之资。败军之将、亡国之相,尊美之如太公望、郭汾阳,刊梓流行,丑状莫掩。呜呼,江湖之弊,一至于此。(《送胡植芸北行序》)^⑤

近世为诗者,七言律宗许浑,五言律宗姚合,自谓足以符水心、四灵之好。而斗钉粉绘,率皆死语哑语。试令作七言大篇如苏、黄、李、杜,五言短篇如韦、陶、三谢、嵇、阮、建安七子,又皆缩手不能。是以为游走乞食之具,而诗道丧矣。(《滕元秀诗集序》)^⑥

而天下江湖诗客,学许浑、姚合,仅能为五七律,而诗格卑矣。(《学诗吟十首》之五自注)^⑦

乾淳以后学无师,嘉绍厌厌士气衰。何等淫词南岳稿,不祥妖讖晚

① 《后村先生大全集》,卷九十七,《晚觉闲稿》,2498页。

② 《竹溪虞斋十一稿续集》,文渊阁《四库全书》。

③ 熊禾:《勿轩集》,卷一,《题童竹涧诗集序》,文渊阁《四库全书》。

④ 包恢:《敝帚稿略》,卷五,《书侯体仁存拙稿后》,文渊阁《四库全书》。

⑤ 方回:《桐江集》,卷一,影印宛委别藏本。

⑥ 方回:《桐江集》,卷一。

⑦ 《桐江续集》,卷二十八,文渊阁《四库全书》。

唐诗。（《送紫阳王山长俊如武陵》）^①

方回从道德、审美、师法对象、时代精神等几个方面指出江湖诗派弊端，他的诗序、赠序以及《瀛奎律髓》等诗论，都把江湖诗派作为江西诗派的对立面来批判。元明诗歌扬唐抑宋，对宋诗大家都大加贬斥，江湖诗派更是不足挂齿，尽管江湖诗派也有些尊唐，但元明诗人也对其不屑一顾。

清人在前人的批判上进一步总结：

南宋诗小集二十八家，黄俞邰钞自宋刻，所谓江湖诗也。大概规橅晚唐，调多俗下。……余多摹拟四灵，家数小，气格卑，风气日下，非复绍兴、乾道之旧，无论东京盛时已，可一慨也。^②

刘潜夫、方巨山之流，变为纤小，而四灵诸公之体，方幅狭隘，令人一览易尽，亦为不善变矣。（沈德潜《说诗晬语》）

宋末诗格卑靡。（《四库全书总目·江湖小集提要》）

南宋末年，诗格日下。四灵一派，摭晚唐清巧之思；江湖一派，多五季衰飒之气。（《四库全书总目·苇航漫游稿提要》）

仔细考察宋人的自我批评和清人的批评，可以归纳出几点：首先是气格卑弱、卑靡，缺少足够的力量气魄，没有盛世气象，而多衰飒之态；其次是情调、语言尘俗，乃至鄙俚，不能登大雅之堂；再次是规模局面狭小，诗作整体小巧细碎，缺少大家气度风范。这三点可以说是江湖诗派总体缺点，经过无数人的总结、论证，已经成为无可辩驳的事实。

为什么江湖诗派会有这些严重的缺陷？当然有多种原因。首先是国势衰弱，南宋的国力不如北宋，而南宋中后期的国势益加萎靡不振，嘉定绍熙以降，政治腐败，社会黑暗，国运日衰一日，每下愈况，最后直至覆亡，这直接造成士大夫厌厌无生气，士气不振，影响到诗风不振，加上士大夫重“韵”轻

① 《桐江续集》，卷十七，文渊阁《四库全书》。

② 王士禛：《带经堂诗话》，卷十，226—233页。

“气”，不再像北宋中期士大夫那样砥砺名节，以气节相尚，以养气为人生修养重要的内容，所以导致江湖诗派气格卑弱；其次江湖诗派主要组成成分是江湖游士，江湖游士是南宋中后期形成的一个特殊社会阶层，他们虽然属于士农工商四民中的“士”阶层，但他们一般没有官职，或者官职很低，或者没有稳定的职业，无以养家糊口，所以常常游走奔波于豪门大户之间，希望被赏识，他们追求的或是生活的基本需求，或是功名利禄，而且又使用的是被传统思想所不容忍的非正常手段——干谒乞食，因此从人生追求到生活方式都不高尚优雅，这使得他们的诗歌情趣低下，语言尘俗，尽管他们在诗论中要求“不俗”，创作中也力求避俗，但精神气质的鄙俗无法回避，这一点方回揭示得最多；此外，由于江湖诗人自身才力识见气度、文化素养、生活空间等各方面的限制，他们取材以琐细清淡的目前风景为主，主要抒写游走江湖的个人情怀，表现形式主要是五七言短章，意象不够丰富，境界不够高远，思路不够开阔，才气学问不够博大，气度不够恢弘，捉襟见肘，眼界不高，师法对象多是小家数，所以间架狭小，没能出现与李、杜、苏、黄比肩的大家，尽是不足名家的小诗人。要之，江湖诗派的创作像一把双刃剑，既为中国古典美学开辟了新的境界，也为自己留下了难以弥补的伤痕。

当然还有更多的原因：传统诗歌的发展趋势、南方的妩媚之气以及俗文化的日益兴盛和雅文化的逐渐衰落，使江湖诗派这些缺陷更加明显。这些事实只能说明江湖诗派产生弊端的原因，并不能为其开脱和洗雪“罪名”。

第十三章 诗家别派

自绍兴和议签订以来,宋金对峙局面暂时趋于平稳,南宋半壁江山从此又延续了百余年,诗坛上除了先后出现过中兴诗人、四灵诗派、江湖诗人、遗民诗派等主流诗潮外,还出现了理学家之诗、道释流之诗等不同的吟唱声音,他们虽难免受到主流诗潮的影响,但由于身份和角色意识的不同,毕竟有自己的宗旨和诗歌特色。另外,严羽也以其影响深远的诗论《沧浪诗话》和出色的诗才占得一席之地。“众声过耳皆为乐”(苏辙《和子瞻东阳水乐亭歌》)^①,他们共同丰富了南宋诗坛。

第一节 理学家诗的性理与性情

理学家普遍重道轻文,更有甚者认为“作文害道”,但理学家并不因此便废弃诗文,邵雍和朱熹还都存诗千首以上。朱熹曾说:“作诗,间以数句适怀亦不妨,但不用多作,盖便是陷溺尔。当其不应事时,平淡自摄,岂不胜如思量诗句;至如真味发溢,又却与寻常好吟者不同。”^②可谓精当地概括了理学家对待作诗的态度和理学家诗的特性。以诗“适怀”与不可“陷溺”表达了理学家在作诗上所持的理性态度:他们既与普通诗人一样,将诗歌作为抒发性情的手段;又与普通诗人不同,强调以理节情,反对沉溺于诗歌而玩物丧志、妨碍明道。至于“平淡自摄”与“真味发溢”,则体现出理学家诗的两大特色:其一在于以“平淡”修身,进而推崇平淡自然之诗风;其二,“与寻常好吟者不

^① 苏辙撰,高秀芳、陈宏天点校:《苏辙集》,中华书局,1990年版,第85页。

^② 朱熹:《朱子语类》,卷一百四十,《朱子全书》,第18册,上海古籍出版社、安徽教育出版社,2002年版,第4332页。

同”之“真味”，强调的是寄寓理学家观物态度的性理特征。

一、理学家的理趣诗

淳熙六年(1179)，朱熹作《鹅湖寺和陆子寿》：“德义风流夙所钦，别离三载更关心。偶扶藜杖出寒谷，又枉篮舆度远岑。旧学商量加邃密，新知培养转深沉。却愁说到无言处，不信人间有古今。”^①陆九龄(子寿)与其弟九渊创心学派，其说不合于程朱理学。四年前，朱熹与陆氏兄弟在铅山鹅湖寺会晤论学，因思想分歧而未取得结论。当时陆九龄作《鹅湖示同志》^②诗一首：“孩提知爱长知钦，古圣相传只此心。大抵有基方筑室，未闻无址可成岑。留情传注翻榛塞，着意精微转陆沉。珍重友朋勤切琢，须知至乐在于今。”陆氏之学以“求其本心”为特征，对程朱理学“格物致知”的精微之学不以为然，所谓“同志”，显然并非指志不同道不合的朱熹。其弟陆九渊唱和一首《和鹅湖教授韵》：“墟墓兴哀宗庙钦，斯人千古不磨心。涓流积至沧溟水，拳石崇成太华岑。易简工夫终久大，支离事业竟浮沉。欲知自下升高处，真伪先须辨只今。”^③对“易简工夫”的赞同和对“支离事业”的否定，表明他才是陆九龄的“同志”。四年之后，朱熹赴南康任途经铅山，寄寓在观音寺，陆九龄专程从抚州赶来相会，朱熹追和其旧作，表达了友朋重逢的愉悦，同时也写到再次论学的情形。不难看出，朱熹对陆氏兄弟的思想仍然是不认同的，但他并没有像陆氏兄弟那样，将诗歌作为论学的武器。例如二陆诗所押“钦”、“心”二韵，表达的是对圣贤千古相传的性善之说的钦敬，亦即提出其心学论，朱熹则抛开学术论争，表达了对二陆的敬佩与关爱之情。自然，朱熹的和作更有贴近诗歌抒情本质的诗味，但无论是这类表现学者的友情与论学的作品，还是二陆那种与朱熹《斋居感兴二十首》、一百首《训蒙诗》一样以阐明理学义理为内容的讲学之诗，要么缺乏特色，要么缺少诗味，都没有太多的文学价值，也并非朱熹所言“真味发溢”之作。

朱熹有《春日偶作》诗曰：“闻道西园春色深，急穿芒屨去登临。千葩万蕊

① 《晦庵先生朱文公文集》，卷四，《朱子全书》，第20册，第365页。

② 傅璇琮等：《全宋诗》，第45册，卷二四一三，27849页。

③ 陆九渊著，钟哲点校：《陆九渊集》，卷二十五，中华书局，1980年版，第301页。

争红紫，谁识乾坤造化心。”^①写春景之诗，可谓汗牛充栋，此诗与“寻常好吟者”之作又有何不同呢？是因为在千葩万蕊的争奇斗艳中，寻常人看到的是“春色平铺人不见，却将醉眼认繁红”^②，理学家看到的却是“乾坤造化心”，即造就了这万紫千红的“天理”。

北宋理学先驱邵雍曾在洛阳牡丹盛开之时，邀程颐同去赏花，后者推辞说：“平生未尝看花。”邵雍劝道：“庸何伤乎？物物皆有至理，吾侪看花，异于常人，自可以观造化之妙。”^③尽管朱熹之学直承程颐，在观物的态度上，他显然不同于程颐而认可了邵雍的观点，所谓“乾坤造化心”，正是以看花观物来领会宇宙造化之妙理。不惟朱熹如此，同时代的一些著名理学家如潮湘学派的张栻、兼容百家的吕祖谦，都体现出这一特色。

世间花开花落、鸢飞鱼跃，无非是人人可见的自然之景，理学家的眼光又有何不同呢？罗大经曾对此做过阐发。当时有人认为杜甫的《绝句》二首其一“迟日江山丽，春风花草香。泥融飞燕子，沙暖睡鸳鸯”一诗是“儿童之属对”。罗大经反驳说：“不然。上二句见两间莫非生意，下二句见万物莫不适性。于此而涵泳之，体认之，岂不足以感发吾心之真乐乎！大抵古人好诗，在人如何看，在人把做甚么用，如‘水流心不竞，云在意俱迟’，‘野色更无山隔断，天光直与水相通’，‘乐意相关禽对语，生香不断树交花’等句，只把做景物看亦可，把做道理看，其中亦尽有可玩索处。”^④这正指出了理学家不同于常人的“观物”方式。

例如“乐意相关禽对语，生香不断树交花”之句，出自北宋诗人石延年《金乡张氏园亭》诗，在常人眼中，这自是表现鸟语花香、春意融融的佳句，而理学家却有另外的体悟。程颢认为此诗的好处在于“形容得浩然之气”^⑤，朱熹认为此二句“极佳”，并以此认为石延年“胸次极高”^⑥。由自然景物而见浩然之气与人之“胸次”，这正体现了理学家通过自然景物来领会万物之化育、进而

① 《晦庵先生朱文公文集》，卷二，《朱子全书》，第20册，第285页。

② 《吕东莱先生文集》，卷十一《春日七首》其三，《丛书集成初编》据《金华丛书》本。

③ 《二程集》，《遗文》引《易学辨惑》，中华书局，1981年版。

④ 罗大经：《春风花草》，《鹤林玉露》乙编，卷二，中华书局，1983年版，第149页。

⑤ 程颢、程颐著，王孝鱼点校：《二程集》，第413页。

⑥ 朱熹：《朱子语类》，卷一百四十，《朱子全书》，第18册，第4327页。

涵咏悟“道”的观物方式。事实上,“正是理学格物致知的方法、理学家独特的人格修养方式和天人合一的思维模式决定了他们对自然万物的这种独特的态度”^①。

如张栻有《题城南书院三十四咏》^②,表现闲居书院所见四时光景,其中便明确表达了观物以感悟“天理”之意:

凌晨骑马路新凉,来挹湖边风露香。妙意此时谁共领,波间鸥鹭静相忘。(其五)

和风习习禽声乐,晴日迟迟花气深。妙理冲融无间断,湖边伫立此时心。(其一四)

“和风习习禽声乐,晴日迟迟花气深”,与石延年“乐意相关”之句颇为类似,都是表达春日花鸟的欣欣生意,作者久伫湖边,不仅是欣赏这明媚春光,更是借此体悟冲融之“妙理”。湖边风露、波间鸥鹭,皆有“妙意”。这“妙理”、“妙意”之“妙”,既指“天理”之奇妙无穷,也体现出作者静观万物而豁然贯通的欣然会心。

朱熹也有《出山道中口占》:“川原红绿一时新,暮雨朝晴更可人。书册埋头无了日,不如抛却去寻春。”^③作者似乎被花红柳绿、朝晴暮雨的春色所“诱惑”,竟然要抛却书本去寻春。是玩物丧志吗?自然并非如此。在理学家来说,“寻春”与学圣人书,都是“道问学”之方式,而观赏春光、于四时轮转化育中领悟天理,更胜似在书本中寻行数墨、皓首穷经。

于是诗意与义理获得了奇妙的交融。理学家本是抱着严肃的理性态度观察世间万物,而这恰恰使他们能别具只眼,在常人不大关注之处发现无往而不在的“春意”与“生意”,一经表现于笔下,便显现出无穷的诗意。如吕祖谦《游丝》:“游丝浩荡醉春光,倚赖微风故故长。几度莺声欲留住,又随飞絮

① 张鸣:《即物即理,即境即心》,《文学史》第三辑,陈平原、陈国球主编,北京大学出版社,1996年版,第43页。

② 《全宋诗》,第45册,卷二四一九,第27923页。

③ 《晦庵先生朱文公文集》,卷九,《朱子全书》,第20册,第525页。

过东墙。”^①在作者笔下,那本渺小细微的游丝,似乎成为春天里的精灵,它无忧无虑地飘荡着,在微风中逗引着黄莺和飞絮。我们从这些本不起眼的景物中感受到了充盈的诗意,而这诗意正来源于理学家对“物”的细细体察。以“浩荡”形容游丝的飘荡,以诗人之笔来说,是形容得新奇传神;以理学家之眼看来,却是体现万物之上无不见“理”,游丝虽细,在它的活泼生机中同样处处体现着生意妙理。

又如张栻《立春日楔亭偶成》:“律回岁晚冰霜少,春到人间草木知。便觉眼前生意满,东风吹水绿差差。”作者以一首七绝描绘了“江春入旧年”(王湾《次北固山下》)^②之意,冰霜消融、草木返绿、东风吹拂、绿波粼粼,冬去春来,时序的交替与早春的讯息在作者笔下以盎然的生意呈现出来。对变动不居的自然万象的观照体味,正是宋代理学家描写自然之诗的重要特色。正如张栻《题城南书院三十四咏》中所说:

化工生意源源在,静处详观总不偏。飞絮满空春不尽,新荷贴水已田田。(其一九)

西风夜半摧炎暑,晓看云横天际秋。时序转移皆妙理,惟应及早戒衣裘。(其三一)

描写春天的万物复苏、欣欣向荣一向是诗人所喜爱的题材,但在理学家看来,不只是春天,时序转移、四时变化无不能体现化工生意,所以他们看到,在飞絮满空的暮春,新荷田田,已见夏意;在赤日炎炎的晚夏,西风吹拂,云横天际,已感秋凉。正是在四时的交替中,理学家们体悟着造化的“妙理”。

也因为抱着“观物”的目的,理学家对于春去秋来的时序更替有着更理性的态度。如张栻《题城南书院三十四咏》:

晓来天气便清新,独倚阑干正暮春。花落花开莺自语,东风吹水细

① 傅璇琮等:《全宋诗》,第47册,第29136页。

② 《全唐诗》,第4册,中华书局,1960年版,第1170页。

鳞鳞。(其一五)

花柳芳妍十日晴,五更风雨送余春。莫嫌红紫都吹尽,新绿满园还可人。(其一六)

无数诗人都曾为暮春时节芳菲将尽而伤感,但在理学家眼中,春去夏来,花落花开,黄莺啼鸣,本属自然,又有何可伤感?更何况,红紫虽尽,新绿满园,这无往而不在的生意,岂不可人?

“观物”也使理学家往往比常人有着对自然景物更为细致的观察,由此而发现新奇的诗意。如张栻诗:

昨日阴云满太空,眼前不见祝融峰。晚来风卷都无迹,突兀还为紫翠重。(《晚晴》)

乌云夭矫风作恶,雷奔电掣雨悬河。须臾天宇复清霁,突兀西山紫翠多。(《题城南书院三十四咏》其二七)

云卷云舒、电闪雷鸣、风雨交加,阴晴变幻的天气,与四时更替一样,引发理学家对宇宙乾坤、自然造化的关注与体悟,而在读者来说,作者是抓住了快速变幻令人目不暇接的自然奇景,并以流畅灵动的诗笔呈现于我们眼前。苏轼诗曰:“黑云翻墨未遮山,白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散,望湖楼下水如天。”(《六月二十七日望湖楼醉书》)^①杨万里诗曰:“昨日愁霖今喜晴,好山夹路玉亭亭。一峰忽被云偷去,留得峥嵘半截青。”(《入常山界》)^②与这些诗人之诗相比,理学家之诗岂不正有异曲同工之妙?

观物既为体贴圣人之学的一种方式,反过来,理学家又将观物所得用之于观书问学,从而将二者贯通起来。如朱熹有《观书有感二首》:

半亩方塘一鉴开,天光云影共徘徊。问渠那得清如许?为有源头活

① 苏轼著,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,第340页。

② 杨万里著,王琦珍整理:《杨万里诗文集》,第138页。

水来。

昨夜江边春水生，蒙冲巨舰一毛轻。向来枉费推移力，此日中流自在行。

第一首前两句描写塘水的澄澈明净，后两句则由具象而抽象，寻绎塘水清澈的原因在于有源头活水。诗歌的表现方式很像苏轼《题西林壁》：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。”^①这类诗歌都是在自然景物的描写中寄寓某种道理，是典型的理趣诗。但朱熹的诗与苏轼诗又有不同，后者是诗人观景而引发某种思索，朱熹则是“借物以明道”^②。从题目即可看出，作者是在观书之后，先有了某种具体道理的心得体会，再借自然景物去加以表现。朱熹的三传弟子王柏说：“前首言日新之功，后首言力到之效”^③，点明朱熹想要表现的观书心得，在理学家来说，这种枯燥的读书治学的体会通过自然景物的借喻获得了形象的阐发，而对于普通读者来说，形象与义理之间的生动联系也使他们既充分感受到审美的愉悦，又能获得某种智性的愉悦。

这一点在朱熹的《春日》诗中表现得更加显著：

胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春。

尽管从题目到内容，作者没有任何字眼明确关涉读书治学，但此作又确乎是一首体现着理学家之思的学者之诗。其关键在“泗水”二字。孔子曾在洙、泗之间讲学授徒，死后葬于泗上，所以“泗水”、“泗上”之辞与“舞雩”、“沂水”等相类，往往与孔门学说有关。泗水位于山东中部，在南宋已沦陷于金人之手，而朱熹一生未曾踏足北地，故“泗水寻芳”有着明显的象征笔法，指代对于孔门学说的探究求索。金履祥则认为：“喻学问博采极广，而一心会悟之后，共

① 《苏轼诗集》，第1219页。

② 罗大经：《鹤林玉露》甲编，卷六。

③ 金履祥：《濂洛风雅》，卷五注引，《四库全书存目丛书》，第403册。

这是一个道理,所谓一以贯之也。”^①以理学家之眼来看,此论不为无理。这首诗可以说正形象地阐发了作者探求孔门学说并豁然贯通于“理一分殊”论的过程。“理一分殊”,是朱熹的重要学说之一,指的是普遍原理与万物的具体规律、性质之间的辩证统一关系。在诗中,朱熹以“万紫千红总是春”的形象凝炼之语表达了理一分殊与万物一理的思想。尽管诗歌不以阐发哲理为宗旨,但如《春日》一类诗,作者的义理之思丝毫没有牵累于诗歌审美形象的表达,而能将哲思巧妙地暗藏其间,自可称得上成功的理趣之诗。

二、理学家诗的性情诗

理学家诗的最大特色自在体现其学理悟道特色的性理之诗,但理学家亦有七情六欲,于是有关思乡、忧时、感事以及徜徉于山水之间、快乐于友朋之间的种种情感都借诗而发,暂时远离深思敏求的学理悟道,不时体现出感性的诗人情怀,于是有了理学家诗的另一大内容——性情之诗。

如前所论,理学家将“平淡”视为一种修身养性的境界,故其诗风也多以平淡为特色,例如最能体现理学家特质的性理之诗便大多如此;而当理学家偶然体现出感性的一面时,其诗风则不再拘泥于平淡,或怅惘感伤,或豪气英发,展示出多侧面的诗人形象。如朱熹《醉下祝融峰》:“我来万里驾长风,绝壑层云许荡胸。浊酒三杯豪气发,朗吟飞下祝融峰。”醉意朦胧的诗人,在万里长风、绝壑层云中朗吟长诵,仿佛要振翅飞下高耸入云的祝融峰。这豪爽浪漫的诗人形象,每每令人恍惚间产生李白再世的错觉,而竟与鹅湖辩学的严肃的理学家合而为一,实在让人有奇妙之感。而朱熹又有夜雨思乡的感伤之诗:“拥衾独宿听寒雨,声在荒庭竹树间。万里故园今夜永,遥知风雪满前山。”(《夜雨二首》其一)同样全无理学家克己复礼、正心诚意一类的道学气与头巾气,在雨打竹树的萧瑟凄清中,设想万里之外的故园已是风雪满山,诗人以白描和想象塑造意境,在浓郁的诗味中弥漫着夜雨之中思念故乡的浓浓情感。

理学家虽以治心论学为要务,但并非不问世事,恰恰相反,他们对政治时

^① 金履祥:《濂洛风雅》,卷五注。

局都抱着相当关切的态度,故而在诗歌中,无论咏史事还是咏时事,都体现着对于现实的观照。如吕祖谦《汉铜弩机歌》:

甘泉宫中烽火催,武库掣锁殷春雷。山西都尉部千弩,意气欲压天山摧。朔风惨惨随旗尾,角声满天日色死。眼吞单于方发机,南风不竞羽倒飞。血视空弩尚思战,边庭无竹可续箭。断弦已作塞上尘,零落铜牙时一见。土花蚀尽缪篆青,千年遗恨今未平。雕鞍过尽不回首,落身几案依书檠。藓苔暗淡生古色,中有少卿千斛力。从汉至今无大黄,妇玩儿嬉固其职。长平箭头豪士怜,赤壁折戟传青篇。古来慷慨共如此,脱略形器求天全。是机虽缺神凛然,想成风沙射雕天。径欲匹马南山边,何必一臂三十綦。

诗歌开篇便描绘了大汉与匈奴作战的场景,句句押韵的形式,如同激越的鼓点,使人可以想见战争的惨烈残酷。“断弦已作塞上尘”一句,陡然将读者的思绪从遥远的历史中拉回到现实。铜弩早已锈迹斑斑,流落在书案之间、妇孺之手,然而它却和长平的箭头、赤壁的折戟一样,怀着“径欲匹马南山边”的千年遗恨,希望还能有“风沙射雕”的一天。很显然,作者是在借物咏怀、借古讽今。在这件无生命的历史遗物上,因为它与屡屡打败北方少数民族政权的强大的汉王朝的联系,作者寄寓了无限感慨。靖康之耻、偏安一隅、收复无望,使得书斋中的学者也每每睹物而热血沸腾,然而,匹马戍边的热情,不知是否会像那土花蚀尽的铜弩一样,只能在另一个千年的遗恨中继续等待下去。热烈与激愤、悲壮与悲凉,在这种种复杂的情绪中,我们无疑能感受到诗人深切的忧国之心。

朱熹则更为直接地表达了对于国事的关注。如《次子有闻捷韵四首》:

神州荆棘欲成林,霜露凄凉感圣心。故老几人今好在,壶浆争听鼓鼙音。

杀气先归江上林,貔貅百万想同心。明朝灭尽天骄子,南北东西尽好音。

孤臣残疾卧空林,不奈忧时一寸心。谁遣捷书来华户,真同百蛰听雷音。

胡命须臾兔走林,骄豪无复向来心。莫烦王旅追穷寇,鹤唳风声尽好音。

作者以“心”、“音”之韵,用组诗的形式表现了在一次对金战役的胜利后百感交集的心情。喜悦自是不必说的,只是这胜利来得太迟太不易,以致于能听到这百蛰雷音般的捷报的“故老”已所剩无多,作者想到圣上的悲喜之心、将士的万众同心,还有敌人的沮丧之心,他的无尽的希望,便尽现在这一片忧时寸心之中了。不过胜少败多的现实使得诗歌中更多的是伤感的叹惋。如魏了翁《次韵李参政(壁)湖上杂咏》:“百年狐兔窟,污我黄河流。粲粲帝王州,仅与瓠脱侔。秋风壮士泪,禾黍莽平畴。”^①山河故地,成为狐兔出没的荒原,壮士雄心,报国无路,惟有在瑟瑟秋风中凄然泪下。

除了在思乡与感时忧国一类的诗歌中体现出诗人性情,理学家也有很多山水写景咏物诗,却并非抱着观物的学术目的,而同样出自应物感兴的诗人之情。如张栻有《东渚》诗:“团团凌风桂,宛在水之东。月色穿林影,却下碧波中。”罗大经评价说:“闲淡简远,德人之言也。”^②正如其“古人好诗,在人如何看”之论,从诗歌所塑造的“闲淡简远”之境,进而称赏作者为“德人”,尽管体现的是理学家眼光,似乎也并不离题;但正如杨慎评价此诗“有王维辋川遗意”^③,诗歌给人印象深刻的不在人之“德”,而在于静谧清幽之境所蕴涵的浓郁诗意:风中的桂树,优雅地遗世独立于水边;月色从林间穿过,倒映在一潭碧波中。水、月、风、树,这些本无生命与情感之物,在远离人间喧嚣的世界里静静地相偎相依着。

吕祖谦的《春日七首》也多写山水景色,不过更多了人活跃于其间的温暖的气息。如:

① 《全宋诗》,第56册,卷二九二五,第34879页。

② 罗大经:《南轩六诗》,《鹤林玉露》甲编,卷三,第46页。

③ 杨慎《升庵集》,卷五十七,文渊阁《四库全书》本。

短短菰蒲绿未齐，汀洲水暖雁行低。柳阴小艇无人管，自送流花下别溪。（其二）

一川晓色鹭分去，两岸烟光莺带来。径欲卜居从钓叟，绿杨缺处竹门开。（其六）

短短生出的孤蒲，低低飞过的雁行，柳阴下漂流的小艇，似乎是要依依不舍地将水中落花送往远方；而人的闲适自在，正从这看似无人活动的暖意融融的春江图中透了出来。《春日》其六中，诗人则以“一川晓色鹭分去，两岸烟光莺带来”的清新工巧之对写尽春日早晨晓色烟光、鹭飞莺啼的田园美景，而戛然结束于“绿杨缺处竹门开”，于是这一幅田园风景画因了人的出现而顿时更充满欣欣生意。

朱熹的《淳熙甲辰春精舍闲居戏作武夷棹歌十首呈诸同游相与一笑》更是完全抛却理学拘系、而充分展现其诗人性情的一组佳作：

武夷山上有仙灵，山下寒流曲曲清。欲识个中奇绝处，棹歌闲听两三声。

一曲溪边上钓船，幔亭峰影蘸晴川。虹桥一断无消息，万壑千岩锁翠烟。

二曲亭亭玉女峰，插花临水为谁容。道人不复阳台梦，兴入前山翠几重。

三曲君看架壑船，不知停棹几何年。桑田海水今如许，泡沫风灯敢自怜。

四曲东西两石岩，岩花垂露碧毵毵。金鸡叫罢无人见，月满空山水满潭。

五曲山高云气深，长时烟雨暗平林。林间有客无人识，欸乃声中万古心。

六曲苍屏绕碧湾，茅茨终日掩柴关。客来倚棹岩花落，猿鸟不惊春意闲。

七曲移船上碧滩，隐屏仙掌更回看。却怜昨夜峰头雨，添得飞泉几

道寒。

八曲风烟势欲开,鼓楼岩下水萦洄。莫言此处无佳景,自是游人不上来。

九曲将穷眼豁然,桑麻雨露见平川。渔郎更觅桃源路,除是人间别有天。

棹歌为船工行船时所唱之歌。“棹歌”一词,早在汉武帝《秋风辞》中即已出现,且其后在诗词中出现极多,但朱熹之前以“棹歌”为题作诗,却并不多见,而朱熹《武夷棹歌》十首一出,不但当时唱和者颇多,此后效仿而作如“西湖棹歌”、“端午棹歌”者亦不在少数,仅此一点已可见朱熹《武夷棹歌》十首的意义,而更值得重视的是这组诗歌本身所具有的文学价值。

棹歌既为民歌,作者或许对武夷山一带的民歌有所借鉴,但这组诗歌完整的形式与超越于民歌的精巧又明显体现出文人化的特色。从形式上来说,十首诗形成自足的完整结构。第一首是开篇,类似文章的引言或戏曲的楔子,接下来移步换景,以九首分咏武夷九曲,借鉴了游记的表现方式,而又有诗歌的灵动与跳脱,并无任何因“以文为诗”而可能招致的败笔。在第九曲中,作者以山穷水尽之时豁然开朗、别有洞天结束,从而避免了游记的意随景尽,在开放式的结构中给人无限遐思,有着余味无穷的诗意。

从内容上来看,诗歌无疑有着民歌的自然流畅、生动活泼,不同于一般宋诗的艰深,更无理学家诗常有的道学气,但实际上又并不像真正的民歌那样浅近单纯,而是一种经过作者修饰的文人化的通俗,或者可以说是“以俗为雅”的。例如以“蘸”形容山峰倒映在阳光灿烂的江水中,以“锁”形容云烟弥漫在千岩万壑中,以“甍”形容岩上四处可见的绿意,都可见作者炼字之功,比质朴的民歌更多了些精致。又如“桑田海水”、“泡沫风灯”之语,自是宋诗常用的用典特色,但这两个典故一个出自《神仙传》中麻姑之语,一个出自佛典之《金刚经》和《坐禅三昧经》,用以形容时光之短促易逝,都是人们所熟知的典故,既不艰涩,又体现出比真正的民歌稍深一层的文人哲思。这种哲思可以说随处可见。如“五曲”中,作者见山高云深、烟雨弥漫,不禁在静静的摇橹声中沉浸于对万古以来的自然、人生、时间与空间的种种思索;在“八曲”中,

“莫言此处无佳景，自是游人不上来”，自会令人想起王安石所阐发过的人生哲理：“世之奇伟瑰怪、非常之观，常在于险远，而人之所罕至焉，故非有志者不能至也”^①，但作者并不沉溺于“理”的思考，而是因景生思、点到即止，将哲思融会在清丽生动的景物描写之中，诗意浓郁，全无理障。

朱熹又有与友人唱和梅花的多首作品，同样体现出其诗人性情。如《丁丑冬在温陵陪敦宗李丈与一二道人同和东坡惠州梅花诗皆一再往反昨日见梅追省前事忽忽五年旧诗不复可记忆再和一篇呈诸友兄一笑同赋》，从题目便可读出不少耐人寻味的东西。苏轼蜀学与程氏洛学水火不容，由此而引发宋代学术史与政治史上著名的洛蜀之争，朱熹秉承程氏洛学成程朱理学，在学术上对苏轼蜀学的攻击可谓不遗余力，但在文学上，朱熹又对苏轼诗文颇多赞赏，他对东坡梅花诗的唱和正体现了这一点；而“一再往反”尤其可见其诗人性情。在诗歌唱和上一再往返，本是典型的苏门特点，如苏轼与黄庭坚曾用“絜”字韵唱和一百六十言的五古，往还达八首之多。诗歌唱和尤其是步步次韵，是对诗人才力的大考验，诗才不够，往往词不达意、生硬牵强，苏门唱和因此也曾遭到逞才使气的批评；而本以平淡为高、赞赏无意为工的朱熹，亦对苏门唱和心向往之并以次韵追和的实际行动向苏轼致敬，他又有邀诸友兄“同赋”之举，更是不可抑止地表现出他的诗人性情。以下试比较他与苏轼惠州梅花诗的异代唱和之作：

春风岭上淮南村，昔年梅花曾断魂。岂知流落复相见，蛮风蜚雨愁黄昏。长条半落荔支浦，卧树独秀桄榔园。岂惟幽光留夜色，直恐冷艳排冬温。松风亭下荆棘里，两株玉蕊明朝暾。海南仙云娇堕砌，月下缟衣来扣门。酒醒梦觉起绕树，妙意有在终无言。先生独饮勿叹息，幸有落月窥清樽。（苏轼《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》）^②

江梅欲破江南村，无人解与招芳魂。朔云为断蜂蝶信，冻雨一洗烟尘昏。天怜绝艳世无匹，故遣寂寞依山园。自欣羌笛娱夜永，未要邹律

① 王安石：《游褒禅山记》，唐武标校：《王文公文集》，上海人民出版社，1974年版，419页。

② 《苏轼诗集》，第2075页。

回春温。连娟窥水堕残月,的砾泣露晞晨暾。海山清游记玉面,衰病此日空柴门。相逢不敢话畴昔,能赋岂必皆成言。雕镌肝肾竟何益,况复制酒哦空樽。(朱熹《丁丑冬在温陵陪敦宗李丈与一二道人同和东坡惠州梅花诗皆一再往反昨日见梅追省前事忽忽五年旧诗不复可记忆再和一篇呈诸友兄一笑同赋》)

朱熹选择苏轼七古来次韵,本身便隐含着诗人争胜之心。前人唱和,多用近体格律,到了“苏门”,则接续庆历诗歌革新的传统,在唱和中也多作气势宏大的古体长篇,往往不重对仗,以意为主,一气单行,体现出宋调奇崛健拔的风格。而对古体长篇的和韵,其实存在着两面性:如果是不重次序的“同韵”,则其所受韵脚的束缚较近体为小;但如果是次序亦完全相同的“步韵”、“次韵”,则作者没有“胸中有万卷书”的才力与统御全篇的气势,想要做到“韵与意会”,实为难事。^①朱熹此处便是迎难而上,以步步次韵的古体长篇来展示自己的诗才。诗歌的寄寓身世之感,以及语言之顺畅、风格之清健,都可令苏轼引为同道。而且朱熹所作不止一篇,除“一再往返”而“不可记忆”之诗,仅现存诗集中便还有《和李伯玉用东坡韵赋梅花》、《与诸人用东坡韵共赋梅花适得元履书有怀其人因复赋此以寄意焉》等多篇次韵之作,兴致之高,真要让人忘却其重道轻文的理学家身份了。

第二节 僧诗和道诗

宋代佛、道两教的发展都非常昌盛,人才辈出,其中不少人文学素养颇高,创作了各种体裁的文学作品,丰富了中国文学的宝库。尤其是诗歌,总体上比前代有了较大发展,出现了一批著名的诗僧和诗道。

宋代僧诗存诗数量远超唐代,笔者根据《全宋诗》做过粗略统计,共有诗僧816人,诗作25000多首。其中存诗百首以上的诗僧有咸润、智圆、重显、道潜、释招、惟一、子淳、惠洪、怀深、守珣、宗杲、正觉、子一、如本、慧空、师体、印

^① 参马东瑶:《苏门酬唱与宋调的形成》,《文学遗产》,2005年第2期。

肃、宝昙、崇岳、师观、居简、师范、普济、永颐、元肇、善珍、心月、了惠、绍嵩、斯植、文珣、绍昙、月涧、莹彻等三十余人。自宗杲至印肃，虽生于北宋，但绍兴和议后都还健在；而自宝昙以下，则都出生在南宋，其中不少僧人都以诗闻。

修佛参禅是僧人必备的功课，《全宋诗》中所收僧诗多为参禅悟佛的偈子或颂古，它们大多缺少诗意，流于枯燥抽象的术语展览。但也有不少作品能将佛语禅理与诗歌艺术巧妙融合，富有禅机诗趣。如理宗朝释智朋的《送雁宕庆藏主》：“四十九盘飞鸟外，衲衣犹带宕云寒。豁开湖海烟波眼，枯木石头在雁山。”^①写实中隐寓禅机，雁宕山的险峻入云，湖海烟波，岂不正是人生心魔的种种变幻？只有看破这一切迷障，才豁然发现真谛就在眼前，是如此的简单。再如释行巩（1220—1280）的《颂古》：“白浪堆中下一钩，锦鳞红尾尚悠悠。渔翁不计竿头事，笑入芦花万顷秋。”^②如果不知作者身份和诗题，极可能认为这是描写渔父潇洒生活的诗歌，不会想到其中含有破除物障和理障的禅理。

由于参公案、参话头多是以平常心、平常语参禅机、味佛理，因此禅僧诗偈中多用口语，创作了不少幽默风趣的白话诗。如释祖钦（1216—1287）的《无准禅师铸钟偈》：“通身只是一张口，百炼炉中袞出来。断送夕阳归去后，又催明月上楼台。”^③机智活泼，饶有诗趣。释妙伦（1201—1261）的《月窗》诗：“曲曲弯弯地，明明白白中。当轩开阖处，一隔为谁通？”^④《西岩》诗：“怪石嵌空溅碧流，从来无路与入游。莫嫌立处孤危甚，要与东山作对头。”浅显明白，颇有诚斋诗的几分味道。释普济（1179—1253）则善写咏物体道诗，如：

枝头叶底不能藏，独脱无依未厮当。一击浑身如粉碎，不堪收拾始馨香。（《胡桃》）

一丝挂得虚空住，百亿丝头杀气生。上下四维罗织了，一无漏网话方行。（《蜘蛛》）

① 《全宋诗》，第61册，卷三二二八，第38537页。

② 《全宋诗》，第65册，卷三四四六，第41061页。

③ 《全宋诗》，第65册，卷三四一七，第40602页。

④ 《全宋诗》，第62册，卷三二六四，第38912页。

针锋不露重重补，线脚通时密密参。放下无针无札处，冻云垂地一肩担。（《寒衲》）

仿佛是诗谜，但谜里含着深刻的佛理。《胡桃》诗里有死而后生、大死始能大活的禅味；《蜘蛛》诗则表现了四维罗织、一无漏网的证道艰辛；《寒衲》则表现出一种无迹可求处，山河一肩担的大自在、大决心。生活中常可的胡桃和蜘蛛，僧人特有的衲衣，都被普济采入诗中，成为他参悟禅机的对象。

僧人平素多为山林生活，描绘山林生活构成了僧诗的另一主题。它们虽然常被文人士大夫讥为“蔬笋气”，却是自家特色，别具风味。释如珙（1222—1289）曾为临安府净慈寺首座，继领瑞安府雁荡山灵岩寺，看他的《雁山》^①诗：“石龙滴滴鼻中水，二十名泉类莫齐。头白山翁贪漱齿，杖藜逐石过桥西。”感受不到一丝烟火气。他作于绍定元年的《偈颂二十首》，其末首诗云：

吾家不甚遥，看取脚下路。红日上山头，石羊草里卧。人间一百年，弹指声中过。柴门无锁钥，白云自来去。

诗学寒山，率然天真，以最朴素的语言将自己徜徉山水之间的生活和感悟摹画出来。一如其跋：“予独处山寮，眼见耳闻底皆清净性中流出，不觉形言，凡二十首。”

诗僧与自然相知相亲，因此常能体会到自然景色的精深细微之处，尤其在表现景物的幽深方面有独到之处。如释道冲（1169—1250）的《淳祐辛酉立秋后一日游鼓山》^②：

野径斜连石涧傍，草根昵昵语寒蛩。郊原经雨多秋意，庭院无人自夕阳。风卷暮云归碧嶂，叶随野水入寒塘。数家篱落枫林外，枳壳垂青菊绽黄。

^① 《全宋诗》，第66册，卷三四六〇，第41236页。

^② 《全宋诗》，第54册，卷二八三七，第33789页。

雨后夕阳照耀之下,无人的庭院、经雨的郊原,草丛的鸣蜩,通向石涧的野径,流入寒塘的落叶,暮云缠绕的碧山,以及枫林外的篱落和青枳黄菊,错落有致地释放出了大自然中的秋意,观之秋光满眼,目不暇接。再如释崇岳(1132—1202)的《山居》诗:“路峻人稀到,穷居称野情。云开空自阔,月落夜深清。风动数茎草,鸟啼三四声。个中无限意,唯我与谁评。”^①以“云开”、“月落”、“风动”、“鸟啼”四组动词,愈衬托出居处的幽寂。理宗朝诗僧释圆悟写景也多有秀句:“花亦满意红,草自无心碧”(《山中》)^②，“出鸟江涛白,连云岭树深”(《重游清源洞》)，“野水流将合,春山淡欲无”(《小立》)，“秋晚涧声涩,月明松影寒”(《真人洞》),这可能与他本身是个画家有关。就连被通俗小说神奇化的疯僧道济(1148—1209),虽不守戒律,嗜酒肉,被人称为济颠,甚至写有“何须林景胜潇湘,只愿西湖化为酒。和身卧倒西湖边,一浪来时吞一口”^③的调侃之作。但他也有《湖中夕泛归南屏四绝》的写景佳作:

几度西湖独上船,篙师识我不论钱。一声啼鸟破幽寂,正是山横落照边。

湖上春光已破慳,湖边杨柳拂雕阑。算来不用一文买,输与山僧闲往还。

出岸桃花红锦英,夹堤杨柳绿丝轻。遥看白鹭窥鱼处,冲破平湖一点青。

五月西湖凉似秋,新荷吐蕊暗香浮。明年花落人何在,把酒问花花点头。^④

诗僧中写山林生活较有成绩的还有理宗朝的斯植,他与同时诗人胡三省、陈起等多有唱酬。著有《采芝集》一卷、《续稿》一卷。《续稿》末有自跋:“诗,志

① 《全宋诗》,第45册,卷二四一一,第27834页。

② 《全宋诗》,第65册,卷三四二〇,第40666页。

③ 道济:《诗一首》,《全宋诗》,第50册,卷二六五五,第31107页。

④ 《全宋诗》,第50册,卷二六五五,第31104页。

也,乐于情性而已,非所以有关风教者。”^①可以见出他作诗的旨趣。斯植山林诗的特点是善于炼字,能脱去禅家落套之语。如以下数首:

静地独登临,虚闲称此心。猿声过木少,花影入池深。春殿依残日,
晴烟散远林。因思南岳寺,长起石床吟。(《山居怀旧隐》)

高阁势凌虚,天涯入望微。云藏山鸟影,春满野人衣。积雨催花尽,
寒樵背日归。焚香端坐处,似觉世尘稀。(《登云汉阁》)

猿鹤忘机不计年,芭蕉晴绿半平檐。青山似与身相入,尽日无人自
下帘。(《林间》)

其中的动词都锤炼得工雅深稳,很见工夫。总之,诗僧们的山林诗,不像士大夫只是将自然山水作为暂时解脱精神苦闷的工具,而是将自然山水看作有佛性的生命形式和自我心灵的外化,从而物我交融,避开尘世的喧嚣,“创造出了一种超世俗、超功利的幽深清远的审美范型”^②。仅此而言,僧诗就足以在诗史占有一席之地。

南宋最为出色的几位诗僧当数宝昙(1129—1197)、居简(1164—1246)、元肇(1189—?)、善珍(1194—1277)、文珣(1210—?)等人。

他们共同的特点是创作题材相对丰富,而不仅仅表现禅思佛理和山林山活。他们与文人来往较多,在题材的选择、人文意象的运用、审美情趣的表现上也更靠近士大夫之流,像一个披着袈裟的士大夫。但由于各人经历、才性不同,在诗歌中又各有所擅。

释宝昙,字少云,俗姓许,嘉定龙游(今四川乐山)人。幼习五经章句业,后因多病出家,有《橘洲文集》十卷。他为诗慕苏轼、黄庭坚,与魏杞(《上魏南夫丞相》)、张栻(《寄张钦夫知严州》)、史浩(《史魏公寿》)、楼钥(《楼尚书生日》)、李石(《送李提干兼简李知几太博》)等上层士大夫有所交往,特别得到了史浩的敬重,筑橘洲使居,宝昙因自号橘洲老人。

① 斯植:《采芝集续稿》跋,汲古阁景宋钞南宋群贤六十家小集四十三。

② 周裕锴:《中国禅宗与诗歌》,上海人民出版社,1992年版,第53页。

他诗歌的题材,除了描绘自然山水,还有题画、酬答、赠别、祝寿、怀古等不同种类。他的《送费恭父》:“担头蜀货无锱铢,两笼只载先君书。但知不败乃翁事,报与不报君何须。渥洼一日新生驹,黄金羁勒安用渠。西风千里饱刍秣,养此汗血倾京都。我营北山瓜芋区,君来饮水同饭蔬。明朝笑出白云去,我恐尘土粘君须。就中行李愁僮奴,一束诗稿牛腰粗。是诚痴绝天下无,此子费子西归图。”^①《登石头城》:“春潮不到石城脚,十丈楼船浅沙阁。楚天袞入秦淮流,白日黄尘亦冥漠。胡儿走马沙上归,青兕豪猪载毡橐。旌旗不动弓矢闲,百金砮礮作瓔珞。龙盘虎踞天地静,稽首清明可终托。当时被发饮此水,铁骑如山照秋郭。鸟惊兽骇人莫知,天欲以血洗伊洛。三山砥砺水濯磨,万夫相望在雕鹗。东风两鬓今萧萧,何当以此叩寥廓。”都颇带有几分苏、黄的气势,因此释昙观《橘洲文集跋》称他“诗文高妙简古,有前辈之风”。

宝昙善作祝寿诗,所留二百多首诗歌中有不少此类作品,大多妥帖自然,不显阿谀之气。如《史魏公寿》:“西风九日又黄花,瑞霭朝来入相家。四海几人深雨露,一身随处老烟霞。拈花宗旨依黄蘗,炼石工夫笑女娲。再拜愿公千岁寿,莫辞沉醉是生涯。”颇能关合史浩的宦绩,说别人好话又不让人觉得是在奉承,这也算是他的本领。

释居简,字敬叟,号北碕,潼川(今四川三台)人。俗姓龙,曾居杭之飞来峰北碕十年,晚居天台。有《北碕文集》十卷、《北碕诗集》九卷、《外集》一卷、《续集》一卷及《语录》一卷。《全宋诗》编为十二卷,收诗1600余首。居简当时就以诗文闻名,叶适赠诗云:“简师诗语特惊人,六反掀腾不动身。说与东家小儿女,涂红染绿未禁春。”(《奉酬般若长老》)^②嘉定七年状元袁甫曾以北宋名僧参寥与之相比(见居简《状元袁府判作诗赠王司理,其略云:“简川号工诗,只今在市鄽。试呼一问之,参寥师孰贤。”王索答,酬以四十字》)。这也反映出士大夫阶层对他的认可。和宝昙一样,居简与当时不少有名的文人如叶适、薛师董、陈善、赵师秀、韩淲、洪迈等有所往来,他的诗除了偈颂外,大多不像僧人之作,更带有士大夫气。如下面这首《哀三城并引》:

① 《全宋诗》,第43册,卷二三八〇,第27088页。

② 叶适:《奉酬般若长老》,《叶适集》,中华书局,1961年版,第127页。

开禧至绍定,几三十年士不解甲。残虏假息鞑人,扰乱我边陲,潼关以西,如无人之境。成守李冲、凤守李寔,皆名将种,备御有严,不颓家声。西和守陈寅仲,开禧总餉不受伪命咸之冢嗣,奋仁勇于世家子,苦战无援,偕二城死义。壮其死而哀之,拟《悲陈陶》、《悲青坂》,赋《哀三城》以泚。偷富窃贵,卖降致款非人类之類。

岁逢虎牛祸折萌,荡荡蜀道犹可评。嗾奸反正善其计,振槁拉枯徒尔勤。初虽覆杯可扑灭,终焉决海难为平。智人三尺眼前暗,明玉一玷磨弗晶。因仍扰扰不知了,残金欲地连鞑人。武功夙著冲与寔,貂蝉贵欲兜牟成。孽成孤凤鸟不度,守有可死生无因。两公气节固相类,又类射虎飞将军。西和寅仲出儒素,开禧总餉先垂名。太丘是父有是子,冲楼跨灶前无伦。话头讲明有定见,不与奸谄相因循。犬戎日众我日寡,貔貅乍屈还乍信。贺兰饱鲜方醉醇,啗指不雠南霁云。恸哭秦庭不肯援,有严玉帐无分兵。借令空拳可持满,飞镞已尽风中鸣。三城父兄一时陷,况复骨肉怀亲亲。有生必死死有所,此死可羞尸素群。矜韬衙略谩蠢蠢,妒功嫉效徒逡逡。幸灾之迹弗容掩,不掉之尾何足云。乡来益昌倡大义,阿源流芳千载荣。胜天倘可恃人众,公道莫于行路听。后先忠节贯日星,野史孰愈良史真。^①

对时势世事如此大声疾呼,热切关心,与僧人的身份难以联想到一起,倒像是一位抗战派斗士的呐喊。

居简诗歌中的取材和想像都非常奇特,他选取的物象之奇,想像之僻,即使在宋诗中也很突出。如《有虎》诗,是因嘉定五年有虎入台州而作,居简诗开篇云:“悠悠天壤间,务各得其所”,因此劝老虎归去:“度河速迁徙,负嵎毋跋扈”,可他居然因此联想到“况今属多事,诛求猛于汝”,使诗带上了刺世的色彩。再如《有蚁》,诗从蚂蚁给自己生活带来的不便说起,蚂蚁爬上台案、钻入墙隙、啮咬毛笔、布列砚池,扫而复来,无可奈何,童子欲以火攻,居简止之,并为蚁论,认为蚁类生活温饱,劝它们不必留恋此处。与虎、与蚁对话,可能

^① 《全宋诗》,第53册,卷二七九六,第33205页。

与佛法不杀生和众生平等的思想有关,但让人佩服的是居简由此生发的长篇大论,没有丰富的想象力是难以为之的。

《四库全书总目》评价居简云:“张诚子序,称‘读其文,与宗密未知伯仲,诵其诗,合参寥、觉范为一人,不能当也’。宗密即圭峰禅师,裴休为书《传法碑》者。其文集《唐志》不著录,今亦未见传本,无从较其工拙。第以宋代释子而论,则九僧以下,大抵有诗而无文,其集中兼有诗文者,惟契嵩与惠洪最著。契嵩《镡津集》好力与儒者争是非,其文博而辨。惠洪《石门文字禅》,多宣佛理,兼抒文谈,其文轻而秀。居简此集,不摭拾宗门语录,而格意清拔,自无蔬笋之气。位置于二人之间,亦未遽为蜂腰矣。”^①居简才学俱厚,故能与契嵩、惠洪相提并论。

释元肇,字圣徒,号淮海,通州静海人(今江苏南通)人,俗姓潘,著有《淮海拏音》二卷、《淮海外集》二卷。多与江湖诗人交游唱酬,其诗刻画纤细,有人也把他归入江湖一派。方回选了他的《虎丘》、《径山冬日》二诗收入《瀛奎律髓》卷四十七中:

东西两径幽,岁晚得周游。壑雪阴犹在,溪云冻不浮。鸟惊樵斧重,猿挂树枝柔。怕有梅花发,因行到水头。(《径山冬日》)^②

沧海何年涌,秦传虎踞丘。池空剑光冷,坟缺鬼吟愁。石碑楼台侧,烟深草木浮。吴人贪胜概,春尽亦来游。(《虎丘》)

方回评论前首诗第五句说:“重字下得好,若下响字,便是小儿。”又评论后首诗说:“第五句好,尾句有风味。”^③他的佳作不止方回所举的两首,不过都像这两首诗一样是写自然题材的,如:

山寺偏宜夏,游尘不染苔。烟光收迥野,江影上层台。竹笋侵崖出,藤花借树开。幽禽如解意,飞去又飞来。(《山居》)

① 《四库全书总目》,卷一百六十四,《北涧集提要》。

② 《全宋诗》,第59册,卷三〇九一,第36870页。

③ 方回撰,李庆甲集评:《瀛奎律髓汇评》,第1732页。

麦熟鸟声乐，桑空蚕箔温。阴阴傍山路，曲曲抱溪村。唤雨鸠夫妇，添林竹子孙。牛羊杂樵牧，随月到柴门。（《山村初夏》）

元肇确实是位对自然过分关心的诗僧，《全宋诗》中所收他的三百余篇诗歌有大半用力于此。像《姑苏台》、《道场山》、《洞庭翠峰》、《石头城》、《雨华台》、《乌衣园》、《金山》、《狼山》、《天台十首》等，是关于风景名胜的吟唱；《琼花》、《芍药》、《水仙》、《凤仙花》、《胆瓶蕉》、《石菖蒲》、《金鱼》、《闻雁有感》、《蝶》、《蜘蛛》等，描绘的是自然界的动植物；他对节候也十分敏感，写有《送春》、《清明》、《中秋》、《七夕》、《九日》等诗。读元肇的诗，正如程公许《淮海掇音序》所说：“风帘展读，律吕相命，组绣竞巧，几与晴岚夺翠，谷泉递响，独恨未识其人，想其顶笠腰包，枝筇双屐，穿云度水，逐月追风，超然氛垢之外，不待见而意度了了在目前矣。”^①

但元肇并非是对现实漠不关心的诗人，他也有《闻边报》、《哀通城》之类的时事诗，只不过比不上他模山范水的诗作。

释善珍，字藏叟，泉州南安（今福建南安东）人，俗姓吕。有《藏叟摘稿》二卷。他和元肇一样善于捕捉山水的妙谛，《瀛奎律髓》选了他的两篇作品：

药径入云林，晚晴扶杖吟。照泥星复雨，经朔月犹阴。树折怜巢覆，泉清见叶沉。爱闲自如此，不是学灰心。（《山行晚归》）^②

松间灯夕过，顾影在天涯。雪暝迷归鹤，春寒误早花。艰难知世味，贫病厌年华。故国风尘外，无心更问家。（《春寒》）

方回评前首诗云：“近年方化里谚有云‘星月照湿土，为再雨之象’，诗人所未用而用之，故新。第六句亦见静者之趣，落叶沉水底，非极闲不能察也。第五句恐有所感。”^③评后首诗云：“春寒误早花，此句极佳，诗中无此等新句，而欲

① 曾枣庄、刘琳主编：《全宋文》，第320册，第67页。

② 《全宋诗》，第60册，卷三一五〇，第37792页。

③ 方回撰，李庆甲集评：《瀛奎律髓汇评》，第1732页。

名世，可乎？”^①方回又称他“续淮海肇有声迹”（《瀛奎律髓汇评》卷四十七），可见对他的推重。

善珍与元肇不同的是他留下的百余首诗中有不少拟乐府歌行之作，如《吴歌》、《死交行》、《古离别》、《古怨》、《征妇怨效张籍》等，其中《征妇怨效张籍》写得较为警厉：

前年番兵来，郎战淮河西。官军来上功，不待郎书题。淮河在何许，妾身那得去。生死不相待，白骨应解语。天寒无衣儿啼苦，妾身不如骨上土。

在诗歌对现实社会的反映方面，善珍要比元肇深刻一些。

释文珦字叔向，自号潜山老叟，於潜（今浙江临安西南）人。早岁出家，遍游东南各地，有“题咏诗三百，经行路四千”之句，后以事下狱，久之得免，遂遁迹不出。终年八十余。有《潜山集》。《全宋诗》收其诗千首左右。

文珦的思想，更接近儒生，如他的《感时》诗：“厚地产桑谷，为民衣食资。井田取什一，公私两俱宜。今者异古昔，苛征常倍蓰。倍蓰犹未厌，泛索仍无时。官因字民设，胡为反害之。尽以应上求，民病莫能支。织者恒苦寒，耕者恒苦饥。空村绝鸡犬，败屋多流离。白叟与我言，其言乃如斯。老夫为悲吟，闻者当致思。”^②纯然一幅儒者面孔。读他的《尧任舜禹行》、《天道夷简行》、《读史有感》、《戒奢》等诗，也有类似感觉。而像《事君尽忠行》：“为子当尽孝，事君当尽忠。凡人不知此，斯与犬豕同。臣子固贞亮，君父或颛蒙。乃知守忠孝，亦系于遭逢。比干忠以戮，申生孝而终。忠戮得称仁，孝终宜曰恭。古今每如此，片言安可穷。炳然垂竹帛，于以开盲聋。所遭虽若彼，力行诚在躬。于焉二本立，足为百行宗。忠孝苟纯至，闻望当昭融。此理亘万世，来者能无从。”更像一位迂腐道学家的枯燥说教。他痛斥贾似道的《过似道葛岭旧居》、《纪事》等诗，绝难想像出自僧人之口。文珦曾评价自己：“吾学本经论，

① 《瀛奎律髓汇评》，第1733页。

② 《全宋诗》，第63册，卷三三一六，第39521页。

由之契无为。书生习未忘,有时或吟诗。”^①或许这真是他积习所致。

不过文珣到底是一位僧人,他集内独吟之作居多,如《荒径》、《深居》、《孤踪》、《地偏》、《静地》、《幽怀》、《不出》、《远尘》等,仅看诗题,即知其味。写这类诗,文珣显然更得心应手:

天寒常早睡,不待日光敛。恐碍山猿入,柴门未尝掩。落叶打窗鸣,枕间疑雨点。起视西峰头,月残星闪闪。(《早睡》)

闭户秋风里,寥寥绝往还。菊开无俗艳,木落见真山。心比孤蟾净,身同野鹿闲。困来虽就枕,无梦到人间。(《闭户》)

这些诗的特点是语言朴素自然,不假雕饰,如他的《衰集诗稿》诗所云:“兴到即有言,长短信所施。尽忘工与拙,往往不修词。惟觉意颇真,亦复无邪思。”这和宝昙、居简、元肇、善珍此类诗语言相对雅化有所不同。文珣的独到之处还在于他善写农村风光,数量有数十首之多,试举两首为例:

农户竹林西,茅檐傍水低。黄鸡四五只,青韭两三畦。社瓮醅堪漉,秋田秫又齐。老翁留客住,为具任山妻。(《农户》)

古树两三株,人家四散居。草檐经雨烂,沙路过潮虚。渔罢篱悬网,耕归壁挂锄。相呼命邻叟,农隙课儿书。(《江村》)

诗中所绘村舍风情,生动亲切,充满人情味,这是陶渊明式的隐士情怀,而非万物起灭不动于心的禅家心眼。文珣又常常在诗中描绘自己的个性,抒发自己的感怀,这在诗僧中也颇为独特:

一身素贫窶,四海长为客。客涂不可穷,老去少筋力。贱者人多弃,风霜变颜色。归来旅亭下,倚杖三叹息。只字不堪煮,万卷亦徒积。未如田舍翁,耕桑了衣食。身世蚁旋磨,日月驹过隙。百年竟何为,鬓发空

^① 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百六十四,《潜山集》提要引《衰集诗稿》。

皓白。乾坤渺难冯，倦羽复奚适。一枝愿深栖，庶以避弹射。（《感兴》）

文珣之诗，多作于理宗宝祐以后，老来性气淡，可文珣却愈发老辣。他确实是一位很有性格的一位诗禅。

《全宋诗》中所收诗道仅数十人，且多只存零星作品，影响不能与诗僧相比。道教神仙遍布名山大川，道士修行也常远离尘嚣之外，过着忘机忘世的生活，这种生活情调成为道教中人主要的吟歌对象。南宋诗道像龚大明、朱贞静、赵元清、陈孟阳等都有此类作品流传，如孝宗时道号栖霞子的徐冲渊，其《清隐斋饮酒》诗云：“暖风薄雨轻烟散，晴日游丝飞絮乱。竹窗午梦啼鸟惊，松轩晚饮幽人唤。一壶碧酒如春浓，万斛羁愁若冰泮。兴来索笔漫题诗，碧桃花下纶巾岸。”^①简直就是神仙生活。他还有多首描写清音亭的作品，其中一首《清音亭憩暑》诗云：“水落石涧鸣，中含太古音。安得微妙人，写入朱弦琴。六月天不雨，赤日云无阴。道人憩其侧，脱巾卧青林。好风松上来，聊复披吾襟。朱炎拆厚地，晴岚冒高岑。愿分一勺泉，为民作甘霖。”末一句总算想起来关怀了芸芸众生一下，也陡然提高了诗的境界。

作为一门宗教，教门中人必然以证道为指归，许多诗道的作品都与此有关。如傅得一（1115—1188）的《临终歌》、张道成的《临终偈》等，都有一种大化于自然的觉悟。道教的神仙信仰中又滋生出不同流派，各有不同的修炼方法，但大致可分成斋醮符箓和丹鼎方术两大派。前者尚符箓、咒祝，后者重服食、行气、导引，丹鼎派分为外丹派与内丹派，外丹系用炉鼎烧炼铅、汞等药物而成，毒性较大，而炼丹人却视为长生之药，唐代很多人即因服食丹药毒发身亡。宋人对于外丹已经能够较为理性的认识，更多地转入内丹的修炼，即以身体为鼎炉，以体内精、气、神为药物，通过特殊的修炼方法达到延年益寿的目的。宋代符箓派势力最盛，但内丹理论逐渐成为道教修炼的核心后，符箓派也融合了内丹修炼。道教中的很多诗歌就是对这种修道、体道过程的描写。紫阳派宗师大多留下了修道诗作，石泰作有《还源篇》八十一章，薛式作有《复命篇》及《丹髓歌》，陈楠著有《翠虚篇》等。以诗词形式总结内丹修炼功法，虽然给人一些形象之感，但

① 徐冲渊：《洞霄诗集》，江苏古籍出版社，1988年版，第97页。

满眼的道教术语却令外行人望而却步,不得要领,破坏了诗歌的艺术美。真正将诗艺和道艺完美结合的是白玉蟾。他的创作足以与最优秀的诗僧媲美。

白玉蟾(1194—1284?),是南宋金丹派的代表人物,《全宋诗》收诗800多首,他的诗歌大多面向自然,光昌流丽,充满浓郁的画意和浪漫的想象:“浩浩神风碧无涯,长空粘水三千里”^①,“碧桃枝上东风转,一点阳和开柳眼。何人收拾罗浮春,藏在此园天不管。每岁东君召勾芒,玉壶淡淡晴烟暖”(《题葛绣香园》),“黄鹂声断桃花飞,一雨三日溪水肥。龙孙破地蝴蝶懒,梅子如豆糝青枝。东风吹转杨柳腰,村南村北杜鹃啼。稻针刺水鸥抱卵,双燕商量春欲归”(《周唐辅仙居庄作》),大自然的神奇奥妙、美好可爱仿佛就活现眼底。因此潘是仁称赞白玉蟾:“其诗真若肺腑有烟霞,喉舌有冰雪,非丹台紫府中人,能构只字耶。”(《宋元诗集存·白玉蟾诗集序》)

即使是那些容易描写得枯燥无味的修道、体道和颂道诗,白玉蟾也总能从笔端流淌出诗的韵味来。他的《云游歌》分两首,共1192字,真实记载了道士云游中的种种困苦,表现了修道的艰辛,但由于他善于穿插景致描写,语言俗雅相间,读来很有吸引力。体道和颂道诗主要描写他关于金丹内功修炼感悟和对神仙人物及圣贤的赞颂,和其他道流人物的诗歌不同,白玉蟾虽然也使用道教术语,却并不让人感到隔膜,我们看他赞美第一代天师张道陵的诗:“云锦山前炼大丹,六天魔魅骨毛寒。一从飞鹤归玄省,烟雨潇潇玉局坛。”无论从意境还是从意象都让人很快接受,与自己心理达成同构。再如《咏雪》:

青女怀中酿雪方,雪儿为醪露为浆。一朝雪熟飞廉醉,酩酊东风一夜狂。

在普通人眼中,这首诗写得是主管霜雪的青霄玉女以雪酿酒,将风神灌醉,使他发了一夜酒狂,用以描写夜风吹雪的奇景,饶有情趣。但在修道人眼中,青女却常用来指内丹学中的“砂中汞”,这首诗却是在描写蕴炼大道于心中和得道以后的神妙感觉,载道符号巧妙地与自然景色融为一体。

^① 白玉蟾:《赠方壶高士》,朱逸辉等:《白玉蟾全集校注》,海南出版社,2004年版,第198页。

第三节 《沧浪诗话》与严羽诗艺

中兴诗人相继谢世后,江西诗派的影响仍然笼罩诗坛,但末流时弊也日益显著,以致于江湖四灵公开宣称要“捐书以为诗”,弃江西而学晚唐;与此同时,理论上的总结与反思也在进行。严羽的《沧浪诗话》正是在这样的背景之下应运而生,并成为宋代诗歌理论总结上最重要的成果。

一、《沧浪诗话》

严羽在《答出继叔临安吴景仙书》中开宗明义地说道:“仆之《诗辨》,乃断千百年公案,诚惊世绝俗之谈,至当归一之论。其间说江西诗病,真取心肝刽子手,以禅喻诗,莫此亲切,是自家实证实悟者,是自家闭门凿破此片田地,即非傍人篱壁、拾人涕唾得来者,李杜复生,不易吾言矣。”^①可见《沧浪诗话》的写作有着明确的针对性,即“江西诗病”;严羽又进而对“自出己意以为诗”的苏、黄都表示不满,称其“乃作奇特解会,遂以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗”;而复归唐风的江湖诗人,独喜贾岛、姚合之诗,不过是“人声闻辟支之果”,而非“盛唐诸公大乘正法眼者”,故同样在严羽批判之列。不满于本朝之诗而强调“以盛唐为法”(《沧浪诗话·诗辨》),这是严羽所明确提出的,似无可疑,但严羽是否真能做到捐弃宋调、直承盛唐,却须细加剖析。

严羽在《沧浪诗话》中提出的重要观点之一,为“妙悟”之说。他以禅喻诗,称“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟”(《诗辨》)。有研究者认为,严羽是针对宋人的学问、议论之诗,而对诗歌的审美直觉加以强调。诚然,严羽有对江西末流的纠偏救弊之意,但他的“妙悟”,并非无所依傍之“悟”,因为严羽又有“熟参”之说:从向上一路看,须熟读《楚辞》、《古诗十九首》、汉魏五言诗、李杜之集、盛唐名家诗等,“酝酿胸中,久之自然悟入”;不仅如此,还须遍参汉魏以来直至晚唐诸家、苏黄以下诸家之诗,如此才能“其真是非自有不能隐者”,才能获得“真识”(《诗辨》)。正如钱锺书所说,严羽的“妙悟”说依次

^① 严羽撰,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1961年版,第251页。

包括“熟参”、“酝酿胸中”、“自然悟入”三个环节,既是过程,又有质的飞跃,所以妙悟不排除灵感的因素,但它不是突如其来的,是一个渐修的过程,是从“熟参”古人诗歌即在长期接触、体验中,突然意识到诗的本质的思维方式。而这种从“熟参”到“悟入”的思维方式,其实与同样借鉴了禅宗的吕本中的“活法”说颇为相似。

正如曾几所说:“居仁说活法,大意欲人悟”^①,吕本中的“活法”论,同样强调一个“悟”字。要达到“悟”,则须“饱参”:“君行此念须饱参,即是溪堂中眼。”^②“作文必要悟入处,悟入必自工夫中来,非侥幸可得也。”^③至于“饱参”的对象,吕本中说道:“楚词、杜、黄固法度所在,然不若遍考精取,悉为吾用,则姿态横出,不窘一律矣。如东坡、太白诗,虽规摹广大,学者难依,然读之使人敢道澡雪滞思,无穷苦艰难之状,亦一助也。要之,此事须令有所悟入,则自然越度诸子,悟入之理,正在工夫勤惰间耳。”^④从《楚辞》到东坡、太白诗的“遍考精取”,与严羽“熟参”之说几无不同。可见,尽管吕本中是抱着改造江西诗派的目的,严羽则是抱着彻底颠覆江西诗派甚至宋诗而要直承盛唐诗的目的,二者在诗歌创作的思维方式上却并没有根本差异,反而颇多一脉相承之处。且严羽还大谈“诗法”,如:“对句好可得,结句好难得,发句好尤难得”,“发端忌作举止,收拾贵在出场”,“诗难处在结裹。劈如番刀,须用北人结裹;若南人,便非本色”(《诗法》),等等,与江西诗派的注重字法句法并无本质不同。可见,尽管严羽盛赞“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。如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷”(《诗辨》),这一看似有些玄妙的“兴趣”之说,体现着严羽对盛唐诗气象浑融的向往和对宋诗“以文字为诗”的不满,可是,他却又难免堕入对诗法的追求,这到底是体现了他理论体系中的矛盾,还是因为他有着根深蒂固的宋调的思路呢?这是颇耐人寻味的。

① 曾几:《读吕居仁旧诗有怀其人作诗寄之》,陈起:《前贤小集拾遗》,卷四。

② 吕本中:《临川王坦夫故从溪堂先生谢无逸学北行过广陵见余意甚勤其行也作诗送之》,《全宋诗》,第一六一〇卷,第18089页。

③ 吕本中:《童蒙诗训》,郭绍虞:《宋诗话辑佚》,中华书局,1987年版,第594页。

④ 吕本中:《与曾吉甫论诗第一帖》,胡仔:《苕溪渔隐丛话》,前集卷四十九,人民文学出版社,1962年版,第332—333页。

事实上,尽管严羽称所论皆为“自家实证实悟者”,他却始终没有脱离开宋代具体的文化背景,例如“以禅喻诗”便深受宋人喜说佛禅的影响。《诗辨》曰:“禅家者流,乘有小大,宗有南北,道有邪正。学者须从最上乘、具正法眼悟第一义,若小乘禅、声闻辟支果,皆非正也。论诗如论禅,汉、魏、晋与盛唐之诗,则第一义也;大历以还之诗,则小乘禅也,已落第二义矣;晚唐之诗,则声闻辟支果也。学汉、魏、晋与盛唐诗者,临济下也;学大历以还之诗者,曹洞下也。”此段话所体现的禅学思想多遭后人讥评,如钱谦益曰:“严氏以禅喻诗,无知妄论,谓汉、魏、盛唐为‘第一义’,大历为‘小乘禅’,晚唐为‘声闻辟支果’。不知‘声闻辟支’即小乘也。谓学汉、魏、盛唐为临济宗,大历以下为曹洞宗,不知临济、曹洞,初无胜劣也。”^①李维桢、陈继儒、冯班等也都表达了相似的意思。其中关于不知“声闻辟支”即小乘,或体现了严羽在禅学上的粗疏,但正如他在《答出继叔临安吴景仙书》中所说“本意但欲说得诗透彻”,至于所谈之禅是否符合禅宗本相,以及说禅是否符合文人儒者之言,严羽并不在意。而认为临济与曹洞并无高下,恐怕则是后人脱离两宋语境的妄评。

临济宗与曹洞宗,在宋代皆颇为兴盛,文人士大夫多爱谈禅,而他们推崇的禅宗派别似乎也各有不同。如黄庭坚说他“旧不喜曹洞言句,常怀泾渭不同流之意”(《书洞山价禅师新丰吟后》)^②,而且他拜临济宗祖心禅师为师,并名列临济黄龙派谱系之中;王安石则在退居江宁后,常常以默坐终日的方式参禅悟道,其修习方式显然具有曹洞宗的“默照禅”特征。严羽则称:“妙喜(是径山名僧宗杲也)自谓参禅精子,仆亦自谓参诗精子。”(《答出继叔临安吴景仙书》)在他将自己与临济宗名僧宗杲进行类比之时,恰恰也揭示了严羽对于禅宗派系是高临济而下曹洞的。这与临济、曹洞的禅学特征有关。在南宋,临济宗的代表是倡导“看话禅”的大慧宗杲,曹洞宗的代表则是提倡“默照禅”的宏智正觉。默照禅的主要特点,是把静坐守寂作为证悟的惟一方式和明心见性的惟一途径,以此体验毫无自我意识、毫无感觉、没有差别、不可言说的“空”的境界。而默照禅对于守默守寂的强调,与理学家“主静”的思想

^① 钱谦益撰,钱曾笺注,钱仲联标校:《唐诗英华序》,《牧斋有学集》,卷十五,上海古籍出版社,1996年版,第707页。

^② 黄庭坚撰,刘琳等校点:《黄庭坚全集》,卷二十五,四川大学出版社,2001年版。

有些相近。据罗大经《鹤林玉露》：“伊川每见学者能静坐，便叹其善学。余谓静坐亦未可尽信，固有外若静而中未免胶扰者，正所谓‘坐驰’也。尝闻南岳昔有住山僧，每夜必秉烛造檀林，众生打坐者数百人，或拈竹篦痛捶之，或袖出饼果置其前，盖有以窥其中之静不静，而为是惩劝也。彼异端也，尚能洞察其徒心术之隐微，而提撕警策之，吾儒职教者有愧矣。”^①尽管理学家以有别于“异端”的正统自居，实际上无论在修行方式还是修行理论上，都与默照禅有某些相通之处，也正因为如此，默照禅受到当时很多士大夫的欢迎。

宗杲则对默照禅大加批判，他反对执着于静坐守寂，主张语默第一，动静不二；反对把明心见性的禅境体验局限于静坐一种方式，主张时时处处体验禅境；反对把空幻体验作为修禅的最终目的，追求参禅过程中出现的瞬间顿悟。宗杲师出圆悟克勤门下，但他对其师之说亦不盲信，相反他甚至火烧当时被禅僧们奉为“至学”的其师之《碧岩集》；又，宗杲虽出临济门下，但他对著名的“临济喝”亦不盲从，而是认为：“近世学语之流，多争锋，逞口快，以胡说乱道为纵横，胡喝乱喝为宗旨”^②，由此指出了他的看话头与机锋棒喝的根本区别，即看话禅虽然强调要把话头作为“活句”而不是“死句”看待，体现了临济宗求顿悟的目的，但其看话禅有着革除机锋棒喝流弊的特点。可见，宗杲是一个具有强烈批判精神和反潮流精神的人，也正因如此，他才能在继承和批判各家禅学的基础上创立新说，使临济宗在南宋获得大发展。^③

严羽正是因看话禅与默照禅的不同特点而对临济与曹洞有所褒贬。曹洞宗接引学人的方法有五位君臣说，即所谓“正中偏”、“偏中正”、“正中来”、“兼中至”、“兼中到”，再加上默照禅强调守默守寂的“静坐”，这种细密和模式化的禅风，较有理性色彩，所以严羽用来比喻大历以后的诗。因为大历以后的诗，人工的痕迹较重，可以由格律、章法等方面加以索解，把门径说得很实。而临济宗接引学人的方法，强调参“活句”不参“死句”，不重理的探索，一念成佛，全在当下的顿悟，所以严羽用来比喻汉、魏、晋与盛唐诗的浑成，无

① 罗大经：《鹤林玉露》，丙编卷三。

② 《大慧普觉禅师语录》，卷十四，《普说》，新修大正藏本。

③ 参魏道儒：《宋代禅宗文化》，中州古籍出版社，1993年版。

迹可求,要想掌握,只能用临济宗的直感法,就像“临济喝”与“看话头”一样^①;而且严羽要革除理学对诗歌的影响,要批判风行诗坛的江西诗派乃至苏、黄之诗,这种“得罪于世之君子不辞”的特立独行的精神,正跟宗杲有所契合,他褒临济而贬曹洞也就不难理解了。

既然严羽认同临济宗的顿悟,岂非与前论由“熟参”到“悟入”的诗歌思维方式所体现的“渐悟”式特点有所矛盾?事实上,正如严羽不管“声闻辟支”即“小乘”,他所注重的只是“以禅喻诗”之“喻”,重点在于借以表达自己的诗学思想,而严羽的诗学思想,如上所论,尽管他自称是“江西诗病”的“取心肝刽子手”,实际上也并非能够如此决绝,而仍然体现出与“活法说”的某些本质上的相通之处。

在与理学的关系上同样具有这一特点。毋庸置疑,江西诗派与理学是有着密切关系的,这不仅体现在从北宋中后期至南宋很多江西诗派中人都为理学家或有着深厚的理学修养,而且在南宋影响极大的“活法说”同样与理学密不可分。“活法论”自然与禅学有关,而它更直接的渊源则在理学。“活法”本是宋代理学受禅学影响而形成的一套治学明理的方法、原则。理学的“活法”强调读书、观物不能拘泥形迹,而须看活精神、求味外味;其最高的修养境界是心活、心胸透脱,达到这一境界有待于悟入,而悟入必须靠平时的积学涵养工夫;一旦悟入,就能摆脱规矩的束缚,自出心得,随心所欲而不逾矩,达到规矩与自由的统一。^②而宋诗的活法,强调“胸次圆成”、“博考精取”以“悟入”,^③不难看出,与理学的活法有着十分明显的联系。

严羽则强调:“夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。”(《诗辩》)他对读书、穷理的否定,似乎正是直指江西诗派和理学而发,有着要扫除理学对诗歌的不良影响的批判态度,但是,严羽诗学恰恰在根本上并没有脱离开与理学的关系,它的不同只在于,由江西诗学所联系的讲究逻辑理性的程朱

① 参张宏生:《边缘文人和超前意识——考察严羽诗歌理论的一个角度》,《江苏社会科学》,2001年第4期。

② 参张鸣:《宋诗活法论与理学的关系初探》,《中国文艺思想史论丛》,第三辑,北京大学出版社,1988年版。

③ 吕本中《别后寄舍弟三十韵》:“笔头传活法,胸次即圆成。”《与曾吉甫论诗第一帖》:“悟入之理,正在工夫勤惰间耳。”《童蒙诗训》:“悟入必自工夫中来,非侥幸可得也。”

理学转向了强调以“明心”为根本的陆氏心学。严羽师从于包扬,而包扬正是陆氏心学的传人;^①又,包扬之子恢曾与严羽一同受学于包扬,而他们两人的诗学思想有极为相似之处。^②包恢论诗主“真”,批判江西诗派以书为诗、以事为诗,又曾以“空中之音”论诗歌艺术特性,不难看出与严羽诗学的相通。以此看来,严羽很可能受到陆氏心学的影响。

不同于程朱理学的“性即理”,陆氏心学强调“心即理”,程朱理学主张以外在的道德理性来制约规范人心中的情感欲望,陆氏心学则认为,根本就不存在外在于人心的天理伦常,道德天理其实就在人心之中,由此,陆氏心学重新肯定了个体生命鲜活自然的情感体验,它对于诗学、文学的启示性意义在于:当诗人进行艺术创作时,他所表达的情感就较少受到理性的约束,是一种更为活泼自然的生命情感体验。^③严羽诗学以陆氏心学为思想底蕴,倡导一种更为感性与整体直觉的情感体验与表达,对于当时的诗坛自然有补偏救弊的作用,但另一方面,亦不可过分夸大陆氏心学与程朱理学在严羽诗学中的对立性,因为无论如何,心学仍然是属于广义的理学,它与程朱理学殊途同归,最后仍是要归于“理”的,即其中有着理性的因素。事实上,严羽也并不绝对排斥这一点,故而在“诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也”之后,又强调说:“然非多读书、多穷理,则不能极其至。”(《诗辨》)这又相合于严羽“以禅喻诗”时的“悟入”说,即虽然强调作为结果的灵感突现式的顿悟,但这顿悟不是无所依傍的,而是经过对汉魏到盛唐诗的熟读后才产生的质的飞跃;在“别材别趣”说中,虽然强调的是一种“心学”式的整体直觉的把握,但这种整体直觉也不是纯粹感性的,而有着读书穷理之后才豁然悟彻的过程。

无疑,陆氏心学凸显“本心”的个体意识与主体意识的自觉对严羽诗学影响颇大,但这一特色其实并非为陆氏心学所专有,而不过是有宋以来强调“自立”的文化精神的传承,在严羽所批判的苏、黄身上有着尤为突出的体现。例如陆九渊曾说:“收拾精神,自作主宰,万物皆备于我,有何欠阙?当侧隐时自

① 《宋元学案》,卷七七,《明道学案上》:“包显道、详道、敏道同学于朱陆,而趋向于陆者分数为多。”黄宗羲原著、全祖望补修,陈金生、梁运华点校:《宋元学案》,中华书局,1982年版,第555页。

② 钱锺书:《宋诗选注》严羽小传,人民文学出版社,1958年版,第297—298页。

③ 参程小平:《〈沧浪诗话〉的诗学研究》,第三章《严羽诗学的重新阐释》,学苑出版社,2006年版。

然惻隐,当羞恶时自然羞恶”;“若能自立后,论汲黯便是如此论,论董仲舒便是如此论”;“自得,自成,自道,不倚师友载籍”。^①而江西诗派的开创者黄庭坚同样有很多体现自立意识的言论,如:“文章最忌随人后”^②;“自成一家始逼真”^③;“听他下虎口着,我不为牛后人。”^④事实上,严羽对苏、黄的批评,既有诗学思想上的不同,也有因后学之弊而归咎于苏、黄之处,而严羽诗学其实又有颇多继承苏、黄诗学精神、体现宋调特征的地方。

如对“俗”的反对。《沧浪诗话·诗法》曰:“学诗先除五俗:一曰俗体,二曰俗意,三曰俗句,四曰俗字,五曰俗韵。”从体、意、字、句、韵等诗歌创作的方方面面表达了对“俗”的拒斥,而这正是苏、黄倡导为人、为文当“不俗”的思想在诗法上的具体体现。苏轼《书林逋诗后》曰:“先生可是绝俗人,神清骨冷无由俗。……遗篇妙字处处有,步绕西湖看不足”^⑤,黄庭坚则称赞苏轼“非胸中有万卷书,笔下无一点尘俗气”,则不能写出如此“语意高妙”之作,^⑥又赞赏嵇康“此诗豪壮清丽,无一点尘俗气。凡学作诗者,不可不成诵在心”^⑦,可见在苏、黄看来,这种“不俗”既是作者主体精神的体现,也具体表现在作品的超越流俗上。其后崔鹗说:“凡作诗,工拙所未论,大要忌俗而已。”^⑧就是继承了苏、黄对“不俗”的强调;他又以此转授其学生陈与义,而陈与义后来被认为是江西诗派“三宗”之一。如果说苏、黄的“不俗”观还主要体现在对诗人主体修养和一种宽泛的创作精神的强调,而严羽落实在具体的诗法上,如前所论,这恰恰表明尽管严羽将批判的矛头直指江西诗派,他却也难免受到江西习气的影响而大谈字法句法。

严羽对阔大气象的推崇和“郊寒岛瘦”一类寒窘格调的批判也与苏、黄一脉相承。他在《诗评》中说:“李杜数公如金鹄擘海、香象渡河,下视郊岛辈直

① 陆九渊撰,钟哲点校:《语录下》,《陆九渊集》,卷三十五,第452页。

② 黄庭坚:《赠谢敞王博喻》,刘琳等校点:《黄庭坚全集》,外集卷第十八,第1304页。

③ 黄庭坚:《题乐毅论后》,《黄庭坚全集》,正集卷第二十七,第712页。

④ 黄庭坚:《赠高子勉四首》其三,《黄庭坚全集》,正集卷第八,第201页。

⑤ 《苏轼诗集》,第1343页。

⑥ 黄庭坚:《跋东坡乐府》,《黄庭坚全集》,正集卷第二十五,第660页。

⑦ 黄庭坚:《书嵇叔夜诗与侄榘》,《黄庭坚全集》,别集卷第六,第1562页。

⑧ 蔡正孙:《诗林广记》,中华书局,1982年版,第369页。

虫吟草间耳。”又在《答出继叔临安吴景仙书》中说：“又谓盛唐之诗雄深雅健，仆谓此四字但可评文，于诗则用‘健’字不得，不若诗辨雄浑悲壮之语为得诗之体也。毫厘之差不可不辨，坡谷诸公之诗如米元章之字，虽笔力劲健，终有子路事夫子时气象；盛唐诸公之诗如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚，其不同如此。”他的诗不可求“健”的观点自当别论，称赏气象雄浑的李杜诗而不屑于如虫吟草间的郊岛诗，则与苏、黄是一致的。如苏轼《读孟郊诗》曰：“……初如食小鱼，所得不偿劳。又似煮彭，竟日执空螯。要当斗僧清，未足当韩豪。人生如朝露，日夜火消膏。何苦将两耳，听此寒虫号。不如且置之，饮我玉色醪。”^①

严羽又强调：“诗者，吟咏情性也。……其末流甚者，叫噪怒张，殊乖忠厚之风，殆以骂詈为诗，诗而至此，可谓一厄也。”（《诗辨》）被认为是针对江西诗派而提出、超越“诗言志”传统的、要求回归诗之本旨的重要观点。诚然，江西末流或有严羽所批评之弊，但这不仅为严羽所反对、同样也违反了黄庭坚的本意。黄庭坚在《书王知载〈胸山杂咏〉后》一文中指出：“诗者，人之情性也，非强谏争于廷，怨忿诟于道，怒邻骂坐之为也。其人忠信笃敬，抱道而居，与时乖逢，遇物悲喜；同床而不察，并世而不闻，情之所不能堪，因发于呻吟调笑之声，胸次释然，而闻者亦有所劝勉，比律吕而可歌，列干羽而可舞，是诗之美也。其发为讪谤侵陵，引颈以承戈，披襟而受矢，以快一朝之忿者，人皆以为诗之祸，是失诗之旨，非诗之过也。”^②毋庸置疑，黄庭坚的“情性说”有着明显的儒家诗教色彩，这与严羽诗学有着本体论上的显著不同；但二者又非截然对立，黄庭坚的“情性说”力图让诗歌回到表现诗学的范畴，是对简单的以诗为政教的一个纠偏，“是向诗歌本位的回归”^③，从这一点上来说，严羽诗学与黄庭坚是有相通之处的。

总的来说，作为宋代理论性最强的一部诗话，《沧浪诗话》无疑有其重要的意义和价值。严羽既不满于笼罩诗坛的“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”的江西诗风，也不满于反江西诗风而行之的“捐书以为诗”的四灵和江

① 《苏轼诗集》，第796页。

② 《黄庭坚全集》，正集卷第二十五，第666页。

③ 参钱志熙：《黄庭坚诗学体系研究》，北京大学出版社，2003年版，第78页。

湖诗派,试图以直承盛唐来救宋诗之弊,其中所体现的理论勇气和反思精神无疑值得肯定。但是,严羽主张以汉魏盛唐为宗,是否真能救宋诗之弊呢?在抨击宋诗之弊时似乎充满自信与自立意识的严羽,面对汉魏盛唐诗时,却又成为对古人顶礼膜拜的仰视者了:“然则近代之诗无取乎?曰:有之。吾取其合于古人者而已。”(《诗辩》)“诗之是非不必争,试以己诗置之古人诗中,与识者观之而不能辨,其真古人矣。”(《诗法》)以此而论,作诗只须摹拟古人即可,而诗歌的最高成就也只是“合于古人者”而已。但事实上,宋诗之所以能成为与唐诗并称的另一大审美范式,恰恰在于它不是摹古的而是自立的,深受严羽诗学影响而以摹仿盛唐为特点的明诗之不足取,也正从反面说明了这一点。但值得关注的是,严羽诗学表面上对宋诗大加挹伐,骨子里却仍多方体现着宋人的审美特质,而这正是除了反思时弊之外,严羽诗学的另一大价值所在。

二、忧国伤时严羽诗

严羽在《沧浪诗话》中说:“诗之极致有一:曰入神。诗而入神至矣!尽矣!蔑以加矣!惟李杜得之,他人得之盖寡也。”(《诗辩》)提出了诗歌的最高标准为“入神”,而能达到这一标准的惟有李杜。由于严羽“羚羊挂角,无迹可求”的“兴趣”、“妙悟”之说以及镜象水月之喻广为人知并影响到明清“神韵派”的形成,不少人甚至认为严羽推崇李杜不过是碍于正统观的表面工夫,他真正欣赏的其实是王孟一派的“优游不迫”之诗。从《诗话》来看,这种观点似乎颇有说服力,但如果结合严羽的诗歌创作,则能清楚地看出,严羽对李杜的大力推举并非虚语,而是他的以盛唐为宗理论的核心思想。严羽不仅全文评点《李太白诗集》,他的诗歌从风格到题材内容,都不难看出李杜的影响。严羽又曾在《沧浪诗话·诗评》中说:“唐人好诗,多是征戍、迁谪、行旅、离别之作,往往能感动激发人意。”他所赞赏的这类题材内容在王孟诗中并不多见,而在李杜诗中广有表现,并且除了迁谪之作外(因其不以科举为意,一生未仕),征戍、行旅、离别也正是严羽自身创作所体现出的重要题材特色。

如征戍之作:

朔风嘶马动,遥想雁门秋。负剑辞乡邑,弯弓赴国仇。黄榆连白草,河陇去悠悠。报主男儿事,焉论万户侯。

翩翩双白马,结束向幽燕。借问谁家子?邯郸侠少年。弯弓随汉月,拂剑倚胡天。说与单于道,今秋莫近边。(《从军行》二首)^①

将军救朔边,都护上祁连。六郡飞传檄,三河聚控弦。连营当太白,吹角动胡天。何日匈奴灭?中原得晏然。(《出塞行》)

据《乐府诗集·解题》:“《从军行》,皆军旅辛苦之辞”,^②中唐张籍之诗便体现这一主题:“孤眠夜雪,满眼是秋沙。万里犹防塞,三年不见家。”^③不过初盛唐时期几位著名诗人的《从军行》则多表现豪情壮志,如杨炯:“宁为百夫长,胜作一书生”;^④李白:“愿斩单于首,长驱静铁关”;王维:“尽系名王颈,归来报天子。”^⑤严羽的《从军行》正继承了这一特色。严羽一生未曾投身军营,在那负剑弯弓的邯郸少年身上,寄托着作者不为万户封侯、但求安定边塞的报国热情。《出塞行》则为仿乐府古题,在急如星火的紧急军情和宏大场面的描写中同样表现了诗人戍边的豪情,只是“何日匈奴灭?中原得晏然”的现实感怀中不难读出作者深知前景渺茫而发出的一丝悲慨。

严羽所生活的年代,是南宋宁宗、理宗时期。由于朝政腐败,决策失当,或冒险进兵,或屈辱求和,招致兵连祸接,三京失守,襄阳沦陷,国家前途岌岌可危。严羽没有走科举入仕的常途,这并不意味着他是超然世事的隐士,恰恰相反,在他的诗歌创作中随处可见的是“飘零忧国杜陵老,感遇伤时陈子昂”(戴复古:《论诗十绝》)^⑥式的忧国之情。这不仅体现在出征边塞的征戍之作中,可以说是其所有题材类型的共同特点。例如《有感六首》便是以组诗的形式直接表达对时事的感怀。试看其中三首:

① 《全宋诗》,第59册,卷三一一五,第37188页。

② 郭茂倩:《相和歌辞七·从军行五首》,《乐府诗集》,三十二卷,第475页。

③ 令狐楚:《从军行五首》,《全唐诗》,卷十九。

④ 徐明霞点校:《卢照邻集 杨炯集》,中华书局,1980年版,第21—22页。

⑤ 陈铁民:《王维集校注》,中华书局,1997年版,第143页。

⑥ 金芝山点校:《戴复古诗集》,浙江古籍出版社,1992年版,第230页。

误喜残胡灭，那知患更长。黄云新战路，白骨旧沙场。巴蜀连年哭，江淮几郡疮。襄阳根本地，回首一悲伤。（其一）

哀痛天灾日，丝纶罪己深。王师曾北伐，胡马尚南侵。谋国知谁计，和亲岂圣心。愿闻修实德，听纳谏臣箴。（其二）

闻道单于使，年来入国频。圣朝思息战，异域请和亲。今日唐虞际，群公社稷臣。不妨盟墨诈，须戒覆车新。（其三）

诗歌表达了对于重镇失陷、尸横遍野、满目疮痍的景象的哀伤，希望统治者能够修明实德、听纳谏箴，并要谨防敌人表面订立和约，实则反复无常、不守信义。从中不难读出作者的拳拳忧国之心。又如以下诸作：

四方群盗苦未平，况闻中原多甲兵。百年仇耻幸已雪，何意复失东西京。呜呼机事难适至，成败君看岂天意。战骨连营漫不归，空流烈士中宵泪。（《四方行》）

我有三尺剑，悬瞻光陆离，刺钟不铮，切玉如泥，水断蛟龙陆刳犀，三军白首才一挥。惜哉挂壁无所施，使之补履不如锥。吾将抱愤诉玉帝，手持此剑天上飞。（《古剑行》）

从这些作品中可以深切地感受到作者忧国伤时、忧怀难抒的叹息和壮志未伸、中心如焚的悲愤。

行旅之作也是严羽诗的重要题材内容，与一般羁旅行役诗相比，旅途孤寂、思乡之情固然也是严羽诗歌常常表达的情感，而其诗的特别之处在于，严羽常常在飘零的伤感中寄托着国将不国的时事之悲。例如《悠悠我行迈》：

悠悠我行迈，邈在天一方。道路无终极，时节异炎凉。路逢故里亲，挥泣问家乡。妻子离别久，不知今存亡。中原多白骨，城邑聚豺狼。远去无僮仆，思还绝糒粮。寄语家中人，远行良可伤。

诗歌无疑有着摹仿汉魏五言古诗的痕迹，但并非纯粹的摹古，其中对于外敌

入侵、中原战乱而导致的行路艰难、生活艰辛之慨叹，显然有着现实的印记。《避乱途中》则更为直接地将行旅与战乱联系起来：

回首兵戈地，遗黎见几人。他乡空白发，故国又青春。多难堪长客，偷生愧此身。本无匡济略，叹息谩伤神。

客居中的白发与故乡绿意盎然的春色形成鲜明对照，这故乡的“青春”，是可望而不可及的，因而在想象当中显得越发美好，并衬托得“白发”的现实越发灰暗与残酷。诗人的叹息，是因为客居的多难，更是因为匡济无略、报国无门，于是那低沉的叹息便有了厚重之意，声声叩动着读者的心弦。

离别赠答之作同样常常体现着忧国伤时的特点：

此老相逢日，中原正用兵。黄尘空北望，白首更南征。今古悲秋意，江湖惜别情。几时群盗灭，匹马会神京。（《逢戴式之往南方》）

戎马相逢日，那知复此闲。客愁诗莫遣，世事酒相关。江上孤舟在，天隅两鬓斑。更将忧国泪，满袖送君还。（《三衢邂逅周月船论心数日临分赋此二首》其二）

悠悠远别半生悲，白日相逢又语离。海内风尘惊不定，天边消息到何时。洞庭旅雁春归尽，瓜步寒潮夜落迟。惆怅孤舟从此去，江湖未敢定前期。（《客中别表叔吴季高》）

作者的赠别之作，多为客中送客，其中便隐含着同是天涯沦落人的感怀，而这沦落又与中原战乱、风雨飘扬的国势紧密相关，于是对自身飘零的伤感、对友人远行的关切、对国家前途的担忧，这种种复杂的情感交糅在一起，使作者的酬唱赠别之作超越了友朋之间的普通交游，而体现着深沉的家国之忧。

如果说这些诗如同低徊的呜咽，《剑歌行赠吴会卿》一类作品则如豪迈的鼓角，体现着作者的报国之志：

剑歌行，借君剑，为君舞。自古英雄重结交，樽酒相逢气相许。爱君

倜傥不可羁，与君一见心无疑。疏眉大颡长七尺，神彩照耀仍虬髭。雄词落纸走山岳，霹雳绕壁蛟龙随。如何十载困羁旅，此心独未时人知？去年从军杀强虏，举鞭直解扬州围。论功不及骠骑幕，失路羞逐边城儿。归来宝刀挂空壁，白光夜夜惊虹霓。椎牛酾酒且高会，酣歌击筑焉能悲？百年快意当若此，迂儒拳局徒尔为。我亦摧藏江海客，重气轻生无所惜。关河漂荡一身存，宇宙茫茫双鬓白。到处犹吟然诺心，平时错负纵横策。海内交游四五人，近来得尔情相亲。情相亲，两相托，生死交情无厚薄。别君去，还留连，愿剖肝胆置君前。人生感激在知己，男儿性命焉足怜！

诗歌赠给一位叫吴会卿的友人。在作者的描述中，这位友人身形高大、神采飞扬、文武双全，可惜困于羁旅、有志难展，虽然有过从军杀虏的壮举，却无功无赏、英雄失路。作者表达了对友人的安慰之意，并说自己也是一生飘零、双鬓斑白而一事无成。在国难危亡的时局中，士不遇的慨叹往往并非仅出于对个人功名利禄的追求，而是有着报效国家、救民水火的意义。正如作者在另一首赠别吴会卿之诗《送吴会卿再往淮南》中所说：“荆楚奇材多剑客，感慨相逢思报国。”

从严羽诗歌不难看出，他在创作上的取法对象正是李杜诗。从字法句法上说，常常可见摹拟借鉴李杜诗的痕迹。如“明月高悬五两头，随君千里过淮流”（《送吴会卿再往淮南》），出自李白“我寄愁心与明月，随君直到夜郎西”（《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》）；严羽又有“愁心将落叶，向晚共纷纷”（《别客》），显然同样受到李白诗中那可以移动的“愁心”的启发，不过又能自出机杼，较“明月”一联更有创意。至于《送戴式之归天台歌》：“吾闻天台华顶连石桥，石桥巉绝横烟霄。下有沧溟万折之波涛，上有赤城千丈之霞标。峰悬磴断杳莫测，中有石屏古仙客。……”无疑借鉴了李白著名的《蜀道难》。

严羽对杜甫的学习也显而易见。如“江湖双泪眼，天地一孤舟”（《将往豫章留别张少尹父子》）、“坐来怀旧迹，万里一飘蓬”（《怀南昌旧游》）、“此生何定着，江汉一浮萍”（《江上泊舟》），以“孤舟”、“飘蓬”、“浮萍”与“江湖”、“江汉”相对，以广袤的天地江河映衬出万里飘零的孤寂、彷徨，正是杜诗常见的意象和表现方式，五律的形式也为杜甫所常用。

但是对前人的创作,如果只限于亦步亦趋的摹仿,学得再像,也只能是二三流的诗人。严羽的诗歌创作,无疑体现着他的真情实感,是他自己所提倡的“吟咏情性”之诗,但在艺术创新上则有所欠缺。例如同是继承杜诗的忧国伤时,陈与义与严羽之诗便有高下之别。陈与义能成为“南渡诗人之冠”,正在于他除了学习杜诗的精神,于艺术表现上则能自出己意。而严羽之诗甚少被人关注,他在创新性上的欠缺,从主观方面来说,与他以汉魏盛唐诗为宗有关,只求“以已诗置之古人诗中,与识者观之而不能辨”(《诗法》)者为上,导致诗歌一味追求摹古、似古,而消弭了创新精神;从客观方面来说,正如李东阳所言:“严沧浪所论,超离尘俗,真若有所自得,反复譬说,未尝有失,顾其所自为作,徒得唐人体面,而亦少超拔警策之处。予尝谓识得十分,只做得八九分,其一二分乃拘于才力,其沧浪之谓乎?”^①指出严羽在诗才上有所缺乏,不为无理。严羽自称:“仆于作诗不敢自负”(《答出继叔临安吴景仙书》),表明他对这一点也有清醒的认识。

严羽提出“别材别趣”之说,认为“诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书、多穷理,则不能极其至”(《诗辨》),其见识不可谓不高,然而严羽之诗,既缺少盛唐诗浑然天成的境界,又失却了宋诗独具特色的深厚的文化底蕴,“识”与“作”之不能兼得,诚为憾事矣。

^① 李东阳:《麓堂诗话》,丁福保:《历代诗话续编》,第1371页。

第十四章 姜夔与吴文英词

南宋中叶,江湖游士盛行。这个特别的群体落魄江湖,靠文字干谒维持生计。其中,姜夔和吴文英是最具有代表性的两位。姜夔性情高洁,除却一腔才气,便是一副傲骨。与辛弃疾词风虽然不同,但却互为欣赏。白石词享有“清空”之美誉,开宋词“清空”一派。虚灵、清冷、幽静之境,是白石“清空”词风最具代表性的特点。姜夔一改北宋以来词坛雅俗共赏的创作局面,彻底反俗为雅,运字造境都以醇雅为宗旨,被后人奉为雅词的典范。吴文英长期以词章曳裾侯门,曾做过贾似道、吴潜、史宅之等显贵的门客,以布衣终老。梦窗词远绍李贺、李商隐、温庭筠,近承周邦彦、姜夔,在继承中发展,在发展中创新,开径自行,另辟蹊径,艺术上别开生面。吴文英的出现,形成了辛、姜、吴三足鼎立的历史局面,也使得南宋词创作进入第三个高潮。

第一节 姜夔生平及白石词概述

姜夔(1155?—1221?),字尧章,一字石帚,别号白石道人。饶州鄱阳(今江西波阳县)人。其父姜噩,宋绍兴三十年(1160)进士,曾任湖北汉阳县知县。姜夔幼年随宦,往来汉阳二十余年。父亲病逝后,为生计,开始出游扬州、合肥,旅食于江淮一带。姜夔以其才华出众,少有文名。“少小知名翰墨场,十年心事只凄凉”(《除夜自石湖归苕溪》)^①,这两句感怀身世的诗句中所反映出来的白石心事,正是其人格、词风形成的关键。

姜夔三十余岁时游历到湖南长沙,偶识了福建老诗人萧德藻(人称千岩

① 姜夔:《白石诗词集》,人民文学出版社,1959年版,第42页。

老人),这是姜夔人生中一个至关重要的转折,萧德藻深赏姜夔的才华,将侄女许配给他,还带他寓居于浙江湖州(今浙江吴兴)。此后不久,萧德藻介绍姜夔到杭州向著名诗人杨万里请教诗学,又由杨万里引见,辗转到苏州石湖谒见了范成大。范成大与姜夔一见如故,结为忘年之交。后来萧德藻因病随子离开了湖州,姜夔则迁居杭州,靠好友张镒、张鉴接济为生。张鉴是南宋抗金名将张浚之孙,他曾想出资替姜夔谋官,被姜夔谢绝。张鉴死后,姜夔生计日绌,但仍清贫自守,不肯屈节以求官禄。

姜夔一生未入仕途,除卖字外,多靠他人的周济过活。南宋中叶是江湖游士很盛的时代,江湖游士成分复杂,成因多样,这既与南宋特殊的社会形态有关,也与文人阶层应对社会现实的特殊生存意识有关。他们大多落魄江湖,靠以文字作为干谒工具来维持生计,其中部分人不惜以此作为暴敛财物、发家立业的手段和工具,比如宋濂父一见贾似道,便得楮币二十万,以造华居(方回《瀛奎律髓》)。姜夔却是不同,他性情高洁,除却一腔才气,便是一副傲骨,多与知音唱和,而不以文字才华谄媚权贵。他曾与爱国豪放词人辛弃疾惺惺相惜,交往唱和。姜夔友人陈造有诗《次姜尧章饯南卿韵二首》(其一)赠姜夔“姜郎未仕不求田,倚赖生涯九万笺。稻载珠玑肯分我?北关当有合肥船。”^①寓居武康时,姜夔与白石洞天为邻,有潘转翁者号之曰“白石道人”。姜夔以诗答之,用以自解清苦:“南山仙人何所食,夜夜山中煮白石。世人唤作白石仙,一生费齿不费钱。”^②

姜夔晚年多旅食杭、嘉、湖之间,在饱经颠沛转徙的困顿生活后,病卒于临安(今浙江杭州)水磨方氏馆旅邸。幸得友人捐助,始获就近安葬于钱塘门外西马塍。

姜夔是南宋词坛一代大家,白石词清雅疏淡,幽远冷逸,崇尚冷寂荒寒的意境,词艺风貌有“清空”之美誉,被认为是宋词“清空”一派的开创者。现存词作八十余首,依内容划分,感慨时事、抒写身世之感的有十四五首,山水记游、结序咏怀、交游酬赠等词各有十三四首,怀念合肥女子的十八九首,其余

① 《次尧章饯南卿韵二首》其一,夏承焘:《姜白石词编年笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第336页引。下录姜夔词,皆出此本,不另注。

② 魏庆之:《诗人玉屑》,中华书局,2007年版,第605页。

二三十首皆为咏物寄托之作,由于姜夔平生爱梅之高洁,咏梅之作也多达十七首。

姜夔一世清客生涯,仕途坎坷,他在漂泊中阅尽世态炎凉,人间悲苦。白石词中有很多感慨时事,抒写身世之感的作品,颠沛中的疲倦,孤独中的寂寞,往往成为这类词中所抒写的主要意绪。比如《玲珑四犯》,率直地抒发了天涯羁旅的沧桑情思,值得品味:

越中岁暮,闻箫鼓感怀。

叠鼓夜寒,垂灯春浅,匆匆时事如许!倦游欢意少,俯仰悲今古。江淹又吟恨赋,记当时、送君南浦。万里乾坤,百年身世,唯有此情苦。扬州柳垂官路,有轻盈换马,端正窥户。酒醒明月下,梦逐潮声去。文章信美知何用,漫赢得天涯羁旅。教说与,春来要、寻花伴侣。

这首词写于宋光宗绍熙四年岁暮,彼时姜夔客居绍兴,岁末本是万家团聚的时节,白石孤身在外,听窗外迎春箫鼓频频传来,倦游之意在凄冷的夜寒之中生发得益为强烈,引发出伤今怀古的悲慨。“万里”“百年”两词连贯而来,组成厚重的历史时空感,深化了内心悲苦与痛楚的力度。下片先追忆曾经纸醉金迷的生活,流连于一片笙歌乐舞之中,酒醒处唯见明月苍白,一切皆化虚无。于是,万种辛酸归于一声慨叹,“文章信美知何用,漫赢得天涯羁旅”,才高八斗本是此生最值得炫耀的资本,却无法凭依它去获得功名事业,只落得天涯飘零,寄人篱下,这是一份集不甘、失落、苍凉于一体的复杂情感,将那份怀才不遇的失意与悲慨发泄到了极致。为排遣情思恼人,自然而然地寄希望于来年,但转念一想,即便春风再度,又能如何?以自己之景况,也就是继续重复着单调的生活,最多不过是寻花为伴,权解无聊就是了。全词基调悲怆深婉,透露出作者内心郁积难解的无奈与伤感。

白石词中类似抒发身世之感的佳句还有不少:“亭皋正望极,乱落江莲归未得,多病却无气力。”“漂零久,而今何意,醉卧酒垆侧!”(《霓裳中序第一》“亭皋正望极”)“谁念漂零久,漫赢得幽怀难写。”(《探春慢》“衰草愁烟”)“空城晓角,吹入垂杨陌。马上单衣寒恻恻。”(《淡黄柳》“空城晓角”)“树若

有情时,不会得青青如此。”(《长亭怨慢》“渐吹尽”)“算潮水,知人最苦”(《杏花天影》“绿丝低拂鸳鸯浦”)“客途今倦矣,漫赢得、一襟诗思。”(《徵招》“潮回却过西陵浦”)等等,凡此种种,都是他内心苦闷的表白。

与漂泊情绪相对的,是姜夔那些脉脉温情的描写家庭环境的作品,不管在外奔波得多么疲惫,一旦回到家里,就有了一个可以让疲乏的身心消歇的地方,哪怕只身在外,想起家小妻室,心中都会不禁浮起一层淡淡的温馨与期盼。无论是“一年灯火要人归”(《浣溪沙·雁怯重云不肯啼》),抑或是“娇儿学作人间字,郁垒神荼写未真”(《鹧鸪天·柏绿椒红事事新》),无论是“白头居士无呵殿,只有乘肩小女随”(《鹧鸪天·巷陌风光纵赏时》),抑或是“两绸缪,料得吟鸾夜夜愁”(《忆王孙·冷红叶叶下塘秋》),当他退回到一个丈夫与父亲的角色当中时,他的笔触就来得温柔而体恤,萦绕着浓郁的家之情愫,甚至可以从字里行间体味到一份姜夔词中难得的淡淡的幸福感。

漂泊便免不了亲近自然,清客一生,便免不了友人们的接济,姜夔以其才华性情,结交了一班志趣相投的挚友,他们时常结伴遨游于天地山水之中,抒发文人散淡洒脱的意趣,白石词中不乏这样的山水记行,咏怀交游之作,他笔下的风景总是空寒灵秀,清幽绝尘。

长溪杨声伯典长沙,楫棹居濒湘江,窗间所见,如燕公、郭熙画图,卧起幽适。丙午七月既望,声伯约予与赵景鲁、景望、萧和父、裕父、时父、恭父,大舟浮湘,放乎中流,山水空寒,烟月交映,凄然其为秋也。坐客皆小冠綈服,或弹琴,或浩歌,或自酌,或援笔搜句。予度此曲,即《念奴娇》之鬲指声也,于双调中吹之。鬲指亦谓之“过腔”,见晁无咎集,凡能吹竹者便能过腔也。

五湖旧约,问经年底事,长负清景。暝入西山,渐唤我一叶夷犹乘兴。倦网都收,归禽时度,月上汀洲冷。中流容与,画桡不点清镜。谁解唤起湘灵,烟鬟雾鬓,理哀弦鸿阵。玉麈谈玄,叹坐客多少风流名胜。暗柳萧萧,飞星冉冉,夜久知秋信。鲈鱼应好,旧家乐事谁省。(《湘月》)

这首词作于南宋孝宗淳熙十三年,那日白石友人杨声伯邀约白石等诸多友人

泛舟湘江,众人尽享如画美景,白石兴之所致,即兴赋曲,以抒情怀。

首句以“旧约”“长负”领起,表达了此子宜置丘壑中的志趣。湘江览胜,既称旧约,足见心仪已久。“旧约”不忘,而终于“长负”,也见得人生有许多无奈处。看来纵使湘江美景犹如燕公、郭熙之画,风情万种,对词人而言,不过是良辰好景虚设而已。至于“问经年底事”这一“问”,更是透出岁月蹉跎的感慨。下面正面写景,但仍用情语,“夷犹”“容与”两词尽表闲散逍遥的意态。江上渔民一日劳累,收网而返,飞鸟翩然归巢,零星点过水面,整个画面好似一幅温馨而清丽的图景,一“收”一“度”,虽然都带着生活动态,却无半点匆忙,或人或鸟,处处怡然自得,从容不迫。此后用“月上汀州冷”之“冷”字收起整幅意境,并与“暝入西山”的夜色构成整体的氛围,“画桡不点清镜”一句,写月下的江水澄澈如镜,造境奇绝,清幽可人。下片转入对同行友人们的描写,以南朝士人们谈玄论道,手挥拂尘的风采预示友人们的文士风流,一场山水之间的文人雅集跃然纸上。此后“暗柳”、“飞星”两句,词人视线由近及远,由岸边窈窕的垂柳延伸到遥远天际划过的流星,意象简明而高远。“鲈鱼”两句写众人之游兴盎然,乐而忘返,全词风景清幽,通篇弥漫着散淡闲适,安享自然的文人意趣。

姜夔青年时代曾客居合肥,并与一对勾栏姐妹结下一段深厚的恋情,这对姐妹善弹琵琶古筝,正与通晓音律的姜夔琴瑟相知,虽然这段情缘无果而终,但却自此铭刻在姜夔心底,并形成了他词中一份难以抹去的伤感意绪。姜夔词中有不少以各种方式怀念这对姐妹的作品,基调忧伤缠绵,深挚动人。

丙辰之冬,予留梁溪,将诣淮而不得,因梦思以述志。

人间离别易多时。见梅枝,忽相思。几度小窗幽梦手同携。今夜梦中无觅处,漫徘徊,寒侵被,尚未知。 湿红恨墨浅封题,宝箏空,无雁飞。俊游巷陌,算空有、古木斜晖。旧约扁舟,心事已成非。歌罢淮南春草赋,又萋萋。漂零客、泪满衣。(《江梅引》)

本词写于宋宁宗庆元二年(1196),是姜夔怀念合肥恋人的佳作之一。其时姜夔小住于无锡梁溪张鉴庄园,正值园中腊梅竞放,花开美景,勾起白石睹物思

人的情绪。开篇一句颇富哲理,“见梅枝”两句化用卢仝《乐府杂曲·鼓吹曲辞·有所思》“相思一夜梅花发,忽到窗前疑是君”之诗意,细想去,若不是相思时时处处心中埋藏,又怎会有此“忽然”?这一“忽”,其实已不是忽然想起,因为根本不曾忘记,这份幽思,无非是朝夕思念的结果。“几度小窗,幽梦手同携”,写梦中相会,花前月下的缠绵,之后几句,与其说是写梦,不若说是写醒,思之不得,辗转反侧,情深而近痴的。

“湿红恨墨浅封题”从女子角度续写思念,红笺一方,和泪写就,满纸离愁别恨,哪一个情郎会无动于衷?然此“湿红恨墨”却是欲寄无处,女子之恨,男子之悔,益发浓烈。到如今,人面不知何处去,尘掩玉笋弦柱。“俊游巷陌”四句,以旧景怀旧情,追忆曾经结伴游赏之地,以纪念当时美好的幸福时光。而今却是物是人非,空有古木斜阳。古木之“古”衬托出时间久远,岁月悠长。余晖与空巷对照,更添几分惨淡,夕阳西下,断肠人在天涯。“旧约扁舟”句,提起旧约虽在,却是人各一处,今非昔比,泛舟同游的心愿恐怕无法实现了。魏承班曾作《生查子》词曰:“离别又经年,独对芳菲景”,白石又何尝不是如此孤独地对着人间芳菲景致,暗生幽思呢?“歌罢”两句,暗示眼下寒冬将尽,春草渐生,转眼又是一年芳草绿,只是游人归去无定期,词作到此,怎禁得不潸然泪下?只得如“江州司马青衫湿”般,一拭眼角泪痕,慨叹一句:漂零客、泪满衣……

白石词中有很多咏物寄托之作,比如咏荷、咏柳、咏芍药、咏茉莉,基本都是吟咏自然景物,其中,姜夔特别雅好梅花,常以梅花为描摹之物,最著名莫过于《暗香》(“旧时月色”)、《疏影》(“苔枝坠玉”)二首、此外《小重山令·赋潭州红梅》(“人绕香皋月坠时”)等专咏梅花之作,《一萼红》(“古城阴”)、《探春慢》(“衰草愁烟”)、《浣溪沙》(“春点疏梅雨后枝”)、《莺声绕红楼》(“十亩梅花作雪飞”)、《鹧鸪天·元夕不出》(“忆昨天街预赏时”)等篇也都是描摹梅花的好作品。特别值得一提的是一首《齐天乐》,本词为咏蟋蟀之作,却构思奇特,将小小蟋蟀的单一信息,尽情联想,发挥到天地广阔的情景之中,以草虫微小之躯,看人间世情百态,以物拟人,句句妙思,将人间幽恨寓意其中,渲染出一幅哀怨凄凉的艺术境界。其《齐天乐》词,正如许昂霄《词综偶评》所言,“将蟋蟀与听蟋蟀者,层层夹写,如环无端,真化工之笔也。音响

一何悲，高绝。”^①

丙辰岁，与张功父会饮张达可之堂，闻屋壁间蟋蟀有声，功父约予同赋，以授歌者；功父先成，辞甚美；予裴徊茉莉花间，仰见秋月，顿起幽思，寻亦得此。蟋蟀中都呼为促织，善斗，好事者或以三、二十万钱致一枚，镂象齿为楼观以贮之。

庾郎先自吟愁赋，凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处。哀音似诉，正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪。西窗又吹暗雨。为谁频断续，相和砧杵。候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心无数。豳诗漫与，笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。

本词开篇用杜甫诗意“庾信平生最萧瑟，暮年诗赋动江关”^②，将蟋蟀比喻为垂暮老者，这小小蟋蟀絮絮吟唱的竟然是《愁赋》，庾信身世，《愁赋》主题，又兼“凄凄更闻私语”，咏物与咏怀的结合，生活细节与历史传统的结合，含蕴丰富，情思尽归凄凉。“哀音”一句接“私语”而来，蟋蟀又名促织，于是自然联想到“织妇”，一时间蟋蟀哀音与机杼愁绪声声交融，织妇心头的惆怅，越过远水遥岑，寻找远行的亲人，却不知征人何处，仿佛远在天涯尽头。山色悠悠。秋色已深，寒衣何寄，形单影只，夜凉独自甚情绪。下片首句曾被世人奉为“岭断云连”的经典，最得换头妙谛。“岭断”，指词中空间人事变换，由室内而窗外，由织妇而捣衣女。“云连”指词意不断，潜脉暗通。“西窗又吹夜雨”，自有夜雨不眠伤心人，而蟋蟀有知，哀鸣不绝，似在应和捣衣声，如是西风夜雨中的特定情景，寄寓着人世间的多少苦楚！“候馆迎秋，离宫吊月”，视线与思绪不断延伸，越过平常征人家，投向广阔的人世间，投向历史的深远处。谪臣迁客、士人游子，候馆孤卧，耿耿秋灯相伴，罗衾难耐秋寒。更有帝王后妃、宫娥彩女，百无聊赖间遥遥与秋月独对，倘再闻蟋蟀之声，勾起潜怀种种心事，焉能不“伤心无限”？以上极写蟋蟀之声无处不闻，欲避不能，当是

① 许昂霄：《词综偶评》，唐圭璋：《词话丛编》，第1558页。

② 杜甫著，萧涤非选注：《杜甫诗选注》，人民文学出版社，1979年版，第263页。

时,天下愁苦人仿佛无不闻蟋蟀声而愁绪起,私语、悲吟、机杼、砧杵、孤灯、冷衾……于秋风秋雨中,剪不断,理还乱,于读者而言,仿佛世间一切愁绪尽化为蟋蟀悲吟。不料,陡然间一句“笑篱落呼灯,世间儿女”,情绪于低沉突然轻扬,仅九个字写出世间小儿女呼朋引伴、举灯欢笑、捕捉蟋蟀的生动情景,声情并茂,呼之欲出。初读时仿佛与前文氛围不合,细品去才觉余味深远。于是倍感陈廷焯说的是,白石恰恰是“以无知儿女之乐,反衬出有心人之苦,最为入妙”^①。

后人以“清空”二字评说白石词风,提出“清空”之论之第一人为张铉重孙张炎。张炎《词源·清空》中对姜夔词有这样的评价:

词要清空不要质实,清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦味。姜白石词如野云孤飞,去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台,眩人眼目,碎拆下来,不成片段。此清空质实之说。……

白石词如《疏影》、《暗香》、《扬州慢》、《一萼红》、《琵琶仙》、《探春》、《八归》、《淡黄柳》等曲,不惟清空,又且骚雅,读之使人神观飞越。^②

无论是“野云孤飞”,“骚雅”,抑或是“使人神观飞越”,都蕴涵着特定的诗文化内涵,要而言之,由张炎标举的“清空”,乃是苏轼所谓“魏晋以来,高风绝尘”的精神风范,与相对于盛唐气象的晚唐风韵表里合一,然后契合于南宋江湖文人的特殊襟怀,从而形成的一种艺术风格和创作倾向。这种词风,一定程度上受姜夔诗歌创作的影响。姜夔为诗,先学江西,后慕晚唐,而此所谓晚唐者,既含有王、孟、韦、柳之清淡意趣,也含有姚、贾“二妙”之清苦工夫,诗词彼此浸润之际,自然宜其有“清空”词境了。此外,白石词每以清健之笔写柔情,颇有合江西黄(庭坚)、陈(师道、与义)诗法与温、韦词调为一体的意向,其实,这一方面得益于他与辛弃疾等大家的交往,另一方面未尝不是受了周邦彦等词林先辈的影响。

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,人民文学出版社,2001年版,第30页。

② 张炎:《词源·清空》,唐圭璋:《词话丛编》,第259页。

姜夔不仅是南宋著名词人,而且是一位娴通音律,善吹箫弹琴,能配合词作自创曲谱,有乐论著述传世的词人,是唯一有词调曲谱传世的杰出音乐家。

姜夔的《长亭怨慢》小序中说:“予颇喜自制曲,初率意为长短句,然后协以律,故前后阙多不同。”可见,姜夔有的自度曲是先作词后谱曲的。这种创作方法相对于只能依调填词的传统作词方式,又多了一层自由,因词制曲创作出的旋律,能够更适应音节与音符之间的和谐悦耳,亦能够便捷、贴切地用音乐表达出词中蕴含的情感内蕴。

《白石道人歌曲》所收词中有十七首附有曲谱,其中《扬州慢》、《杏花天影》、《凄凉犯》、《暗香》、《疏影》、《徵招》、《角招》等十四首为姜夔自创词调和乐曲;另三首是填词配曲,内有一首填范成大《玉梅令》词。这十七首,每首定有宫调,并以宋代工尺字谱(与今流行的工尺谱有所不同)斜行注节,扣于字旁。这些配有曲谱的词调是他一生中文艺创作的精髓,是今存唯一的宋代音乐文献,对研究南宋词的格律变化和词乐形态,具有非常重要的意义,是一笔丰厚的文化遗产。

从姜夔歌曲的《词引》中,可知姜夔曾对《楚辞》的“九歌”注明律吕,琴曲亦注明指法,这说明他除对古曲音律有研究外,古琴的弹奏也是精通的。他晚年曾参考浙江民间风俗歌曲,创作了“越九歌”;又曾按七弦琴演奏伴唱的风格,写下了骚体《古怨》琴歌,抒发他对山河破碎、身世凄凉、世道坎坷的怨恨和悲叹。凡此,都是其作为音乐家的杰出才华的体现。

庆元三年(1197),姜夔将多年来对音乐的研究和意见写出了《大乐议》和《琴瑟考古图》各一卷,呈献给朝廷,用以议正乐典。他十分注重琴学,在《七弦琴图说》中阐述了南宋时代的古琴宫调,分述了转弦合调图,总述了取琴“应声”之法等。这些专著对我们研究中古音乐和古琴等乐器的演奏是有很高参考价值的。两年后,庆元五年(1199),姜夔又向朝廷呈上了《圣宋铙歌鼓吹曲》十二章,再次希望获得朝廷采纳和提拔任用,这次幸得诏令,准许他破格参加进士考试。可惜落第而归。姜夔上呈的乐议和乐章直到其死后十年,理宗才“诏以夔所进乐议、乐章付太常(掌管宗庙礼仪音乐之官)”。除此之外,姜夔的书法也为当时人所称道,有论书法的《续书谱》传世。

姜夔作为词人的文学史地位需要在就宋词作整体分析的基础上来确认,

词自晚唐五代以来,其演进可以分两个系统来梳理,一个是源自唐声诗的文人小令系统,另一个是来自民间市井的以讲唱叙事为特征的曲词系统,姜夔作为一个精通音律的词人,其与词乐词律的贡献,乃是柳永、周邦彦以后第一人,但是,在反映生活的深度和广度上,姜夔词还是无法与苏、辛相比。不过,如若就词体本身的独特赋性而言,姜夔是以独特的艺术格调的讲求而凸显在词史的地平线上的。

第二节 “清空”词境与白石词艺术特色

一、“清空”词境的内涵及其成因

对于姜夔词风的认知,最著名的一个评价是“清空”,这一评价的由来,最早见于南宋词人张炎论词之作《词源》。

词要清空,不要质实,清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦味。姜白石词如野云孤飞,去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台,眩人眼目,碎拆下来,不成片段。此清空质实之说。梦窗《声声慢》云:“檀栾金碧,婀娜蓬莱,游云不蘸芳洲。”前八字恐亦太涩。如《唐多令》云:“何处合成愁,离人心上秋;纵芭蕉不雨也飕飕。都道晚凉天气好,有明月,怕登楼。前事梦中休,花空烟水流,燕辞归、客尚淹留。垂柳不萦裙带住,漫长是,系行舟。”此词疏快,却不质实,如是者集中尚有,惜不多耳。白石词如《疏影》、《暗香》、《扬州慢》、《一萼红》、《琵琶仙》、《探春》、《八归》、《淡黄柳》等曲,不惟清空,又且骚雅,读之使人神观飞越。(张炎《词源·清空》)①

张炎对姜夔词“清空”意境的概括一直为后人所公认,以我们今天的眼光来看,对于“清空”词境的体味,大致可以从三个方面悟入:

其一,儒道之“清”。“清”的本义指水的澄澈见底。《说文·水部》曰:

① 张炎:《词源·清空》,唐圭璋:《词话丛编》,第259页。

“清，朧也。澂水之貌（通青）。”^①《玉篇·水部》中说：“清，澄也，洁也。”^②由水澄而清的自然现象经过历代先民们的思想加工，“清”逐渐具有了丰富的人文内涵，并延伸到了道德层面，这在儒家体现为“伏清白以死直兮，固前圣之所厚”^③的人格操守，在道家体现为追求空虚澄明，“清静为天下正”^④的心灵旨趣。也就是说，通过儒家修身养性，在个体心灵中寻找人格价值之源，依靠自我修持，达到一定的人格境界的追求，与道家由虚而静，适性逍遥，将自然的本然状态作为人格理想与社会理想的方式，共同架构出“清”之丰富的内涵，“清”也成为了儒道两家所共同向往的品格。

其二，文人集团对“清”美艺术风格的自觉讲求。魏晋至唐以来，随着从陶渊明到王（维）、孟（浩然）、韦（应物）、柳（宗元）“清淡诗派”的日渐盛行，冲和平淡，气貌高古，清雅脱俗的“清淡美”情怀就成为了文人集团的一种自觉的美学追求，到了宋代，道德之清白，性情之清虚而外，审美之清雅亦成为文人阶层所特有崇尚的一种文雅之趣。“清淡美”作为艺术美学的一个追求趋势，也沿着王孟韦柳的发展脉络延及到姜夔的身上，并进而发展为他艺术道路中一直坚持探求的风格。

其三，佛教“空静”观与文学创作的彼此融合。“空”是佛学中的重要观念，按大乘般若学的理解，“空”并非是空无所有，而是存在于现象中的本质。禅宗直接继承了这一思想，被禅门奉为经典的《金刚经》一再讲“凡所有相，皆是虚妄”，“诸相非相，即见如来”^⑤，就是要求学佛者既不执于“有”，又不执于“空”，不落“空”、“有”二边，方是所求之境。苏轼将“不落二边”的佛教“空静”观进一步引申为诗词创作论，提出只有心灵“空静”，方能洞悉、统摄大千世界生生不息的种种物象，正因为“空静”意味着含纳万有和了然群动（“静故了群动，空故纳万境”），从而也就为“清”美文化与“空静”观念的整合提供了条件。

① 许慎：《说文解字》，九州出版社，2001年版，第643页。

② 《宋本玉篇》，中国书店，1983年版，第344页。

③ 屈原：《楚辞·离骚》，洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，2002年版，第16页。

④ 《老子》第四十五章，陈鼓应：《老子注释及评介》，中华书局，2003年版，第241页。

⑤ 《金刚经·心经》，中国书店，2009年版，第64页。

这些指导着创作导向的创作因子,都是姜夔词“清空”词境的内涵,但是具体到姜夔这个特殊创作个体上,姜夔“清空”词风的成因,还离不开若干重要的背景因素。

其一,姜夔的个人生活经历及诗文化心理:姜夔的父亲是典型的儒家文人,姜夔自小受到的也是传统的儒家教育,对于清白人格的讲求是他处世的基础,姜夔一生颠沛,却仍视富贵为浮云,始终保持平和的心态,反此种种,都是他基本人生信条的体现。此外,姜夔亦与佛道两家有涉,他与很多好佛雅士们诗歌唱酬,他的好友张镃(张炎曾祖)便有虔诚信佛的传统,张镃曾割地建佛寺,张炎也有建寺、塑像、设镜、点灯、写佛经的经历,甚至最后还遁入了空门。姜夔本人亦曾浸淫庄禅之道,游于禅院,观碑看画,这些经历都对姜夔的美学思想产生了不可忽视的影响。在南宋的大环境下,理学亦与佛道融通,以禅论诗(论词)成为一种风气,在姜夔写作《诗说》之时,便以“白石道人”自号,其文艺理论与文艺创作中也明显地时时流露出禅、道的痕迹。这颗耐得住孤独与寂寞的清静淡泊之心,兼之对清静世界的讲求,共同奠定了姜夔文学艺术的创作基调。

在文学创作的探索之路上,姜夔早年先学江西诗法,后转向词作,江西派向以深受禅宗思想影响著称,此后,由于江西诗法的流弊渐渐凸现,姜夔便把目光投向了晚唐诗作。其近体诗,尤其是绝句,已从江西派风格中明显跳脱并转向唐人诗风,晚唐诗人陆龟蒙就成为了姜夔景仰的对象。陆龟蒙是晚唐时期的江湖隐士,其诗歌风格清淡萧散,与姜夔的审美意趣相契,姜夔曾有“三生定是陆天随,又向吴江作客归”、“沉思只羡天随子,蓑笠寒江过一生”之类的表白,“蓑笠寒江”的崇尚,正是柳宗元“孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪”之“蓑笠寒江图”的境界折射,这种融清寒冷峭、幽寂孤独于一体的艺术风尚,同时又印证着一派隐逸的孤高风流,正是姜夔词“清空”词境的直观注解。

其二,南宋的社会现实及伤痛的社会心态:姜夔经历了南宋高宗、孝宗、光宗、宁宗四个历史阶段,此时南宋偏安江南,表面似乎处于暂时平静,但战争留给有志之士内心里留下的伤口始终未能愈合,并且,战争的危险仍然时刻存在,民生的疾苦却无人过问,这种苟且偷安,凄凉沦陷的

生活状态,使得姜夔的心中积聚下了对于战争强烈的恐惧与厌恶;兼之姜夔长期过着寄人篱下的生活,几十年来,深切地品尝着人生的苦味,这种生活经历,也使得他的心灵深处有着无数暗哀伤的私语;此外,姜夔的情感生活也颇受波折,他与合肥女子未能终了的恋情是他心底里一生都难以抹去的伤痛,在这些心理伤痕的压抑之下,姜夔其人其词的“清空”之风中,还蕴涵着一种寒与苦的情绪交织。“寒”是伤痕难以愈合的哀怨,“苦”是寂寞惆怅的叹惋,当这样的情绪与其崇“清”的格调相融合的时候,必然会形成一种清静、清寒、清苦彼此融通的文学风格,“江淹又吟恨赋,记当时、送君南浦。万里乾坤,百年身世,唯有此情苦。”(《玲珑四犯》“叠鼓夜寒”)这正是姜夔人生情感的真实写照,也暗示着他内心始终难以消解的苦涩。

二、白石词的艺术特色

姜夔词的“清空”境界,体现在具体的作品中,最鲜明的特点便是格调高雅。文风典雅是营造“清空”境界的第一个关键,从姜夔词作中可以发现,他通过题材的选择和创作手法的熔铸,达到了这一力图追求的目标。姜夔词中很多情感都属于文人士大夫的高洁意趣、清雅风尚,少有尘俗香艳之感,也少有剑拔弩张的粗放激烈。就宋代崇尚风雅的大环境而言,姜夔词中感慨时事、郊游野趣、登临玩赏、赏梅咏物等题材无不浓缩着文人生活的雅趣。至于爱情词,一般最易流于媚媚,但姜夔一洗侧艳,反见清雅,即便描写最易偏近俗艳趋向的男女情事、女子容貌,也能做到俗处皆雅,多以空灵的意境呈现。具体说来,虚灵、清冷、幽静之境,是姜夔“清空”词风最具代表性的特点。

(一)虚灵之境

张炎《词源》将“清空”说与“质实”说作为词艺风格的一对对立关系来论证,在他的概念中,“清空”即是“质实”的对立面。国学大师王国维曾在《人间词话》中评论姜夔的词作:“白石写景之作,如‘二十四桥仍在,波心荡、冷月无声’,‘数峰清苦,商略黄昏雨’,‘高树晚蝉,说西风消息。’虽格韵高绝,然

如雾里看花,终隔一层。”^①王国维认为,姜夔词中的一些意象不甚明了,直接导致了“隔”的结果,但仔细分析,所谓“隔”其实正是张炎所推崇的姜夔词的虚灵特质。从心理体验来说,“质实”即为“有质感”,好比一幅逼真的写生或摄影作品,给人以面对客观真实的真切感,形象逼真,历历在目。文学作品中,对客观景物的描绘最为常见的方法是从正面切入,以具象细微的描摹,刻画出景物最为真实详切的状态,这是一种最为大众化的审美取向,要求作者具有极为出众的描摹能力方可达到。但是,姜夔的很多词作,却恰恰回避了这种方法,采用的从侧面悟入的创作方式,其实也不乏是个另辟蹊径的角度,他通过比喻、衬托、联想、通感等笔法的运用,同样可以把握住事物的神理,这个道理等同于中国传统绘画中的写意画法,寥寥数笔,而形神毕现。详切法能够让观者直观地触摸到事物的本质,“虚灵”法则让观者如“雾里看花,水中望月”般产生些许朦胧的美感,但这应该都不影响艺术精神的传达,姜夔《诗说》中曾有言曰:“诗之不工,只是不精思耳”^②,诗词同理,只要确实做到了“精思”,实与虚皆可产生高妙意境,姜夔词之意象、笔触、意境的“虚灵”,也恰恰正是他的作品接通神理的有效途径。

姜夔爱作咏物词,在白石词的意象世界里,梅花、荷花、蟋蟀等自然界的生物都占有着一席之地。对于一般的咏物词来说,意象描绘应是咏物的精粹所在,既要成功地描绘出所咏的事物,又不能为所咏之物所局限,所谓“诗难于咏物,词为尤难。体认稍真,则拘而不畅;模写差远,则晦而不明;要须收纵联密,用事合题,一段意思全在结句,斯为绝妙。”^③姜夔咏物的特点之一,就是不按照惯常的思路,去描绘景物的外表特征,而是常常是以虚写物,把各种相关典故融会贯通于一处,寄托内心深刻的情感,其咏梅《暗香》、《疏影》二首便是最具代表性的例证,虽然读来似乎“空灵”而“虚化”,却寄意遥深,既凸现了所咏之物的精神旨趣,又不落入俗套,被张炎喻为“全章精粹,所咏瞭然

① 王国维:《人间词话·删稿》,周振甫、徐调孚注:《人间词话》,人民文学出版社,2005年版,第210页。

② 姜夔:《白石诗说》,《六一诗话 白石诗说 淳熙诗话》,人民文学出版社,1962年版,第28页。

③ 张炎:《词源·咏物》,唐圭璋:《词话丛编》,第261页。

在目,且不留滞于物”^①。

旧时月色,算几番照我,梅边吹笛。唤起玉人,不管清寒与攀摘。何逊而今渐老,都忘却春风词笔。但怪得竹外疏花,香冷入瑶席。江国,正寂寂。叹寄与路遥,夜雪初积。翠尊易泣,红萼无言耿相忆。长记曾携手处,千树压西湖寒碧。又片片、吹尽也,几时见得。(《暗香》)

《暗香》词意在写梅,却以各式典故相串联,上片先以“旧时月色”营造一个空灵幽静的环境,再以“玉人和月摘梅花”(贺铸《浣溪纱》)的典故,借杜甫“东阁官梅动诗兴,还如何逊在扬州”(《和裴迪蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》)的诗句写出对自己对梅花的喜爱,以及年事渐增,意气锐减的无奈。下片以寂静的月夜荡开笔力,借用南朝诗人陆凯折梅赠长安友人范晔的典故叹息与心上人风雪阻隔,相距遥远的艰难,独对着翠尊红萼,思念如潮而无从寄托,如此光景,怎不令人悲从中来,潸然落泪。“长忆”一句引出一段深沉的回忆,记起当初那些携手相伴的美丽时光,“千树压”一句气势宏大,写出那梅林的壮阔,此般盛景,仍挡不住梅花终将片片吹尽的凋零景象,无奈无助的凄冷意绪溢于言表。整首词很少对梅花进行客观描绘的语句,却将与梅相关的经典典故巧妙连缀,句句不见“梅”字,却句句描摹出梅的神韵精神,融入个人身世的感喟,正是以众多典故“寄意遥深”之作,亦是咏物而不滞于物的写照。陈廷焯曾有评曰:“特感慨全在虚处,无迹可寻,人自不察耳。感慨时事,发为诗歌,便已力据上游。特不宜说破,只可用比兴体,即比兴中亦须含蓄不露,斯为沉郁,斯为忠厚。……白石沉郁不及碧山,而清虚过之。”^②

另有《疏影》一首,需与《暗香》比照观之:

苔枝缀玉,有翠禽小小,枝上同宿。客里相逢,篱角黄昏,无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远,但暗忆、江南江北。想佩环、月夜归来,化作此

① 张炎:《词源·咏物》,唐圭璋:《词话丛编》,第262页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第28页。

花幽独。犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅。（《疏影》）

较之《暗香》，《疏影》词境尤见深婉而悠长，若只就表面词意寻索，亦是巧妙地将一系列典故串联起来的写法，而细读体会之后，又似不尽然。开头三句借《异人录》中赵师雄于罗浮山遇花神的典故，写梅之姿态与栖息其上的翠鸟，虚实融会处，兼得形象与寄托两重意趣。以此为契机，已揭示出本此乃以寄托为主线的基本思路。此后，“客里”几句化用杜甫《佳人》诗“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”之句，“昭君”几句再化杜甫“环佩空归月夜魂”（《咏怀古迹》）之典故，为梅花赋予了遗世独立，幽居深谷，却精魂念乡的高洁情怀。下片换头用寿阳公主梅花妆、阿娇“金屋藏娇”的典故，以及梅花闻笛曲《梅花落》而飘落的传说，相互连缀，构想成一段曲折起伏的意识流，感慨了梅花如美人般命运坎廛的际遇，结拍“等恁时”几句，再表流水落花的无奈，与欲罢不能的心灵哀苦，不作直白的痛苦言语，只是一再造成情思的转折，而每一层转折又都是一层递进，写出作者对梅花多舛命运的怜惜与悲悯。

《疏影》与《暗香》乃是一个整体，有彼此呼应的意象线索，这里道“还教一片随波去”，前首便道“又片片吹尽也”；这里道“重觅幽香”，前面便道“几时见得”；章法精微，构思严谨，两首词作相对照，既描绘出了梅花的丰姿、品格、命运、遭际，又融入了个人对花之怜惜、叹惋，兼之人世命运悲凉的感慨，世态人生的暗喻，含义丰富，意味深长，却又下笔精致，意境隽永，堪称传世佳作。

关于白石词笔触虚灵的另一首代表作是《点绛唇》（“燕雁无心”）。

丁未冬过吴松作

燕雁无心，太湖西畔随云去。数峰清苦，商略黄昏雨。第四桥边，拟共天随住。今何许？凭栏怀古，残柳参差舞。（《点绛唇》）

这首词作于南宋淳熙十四年丁未（1187）冬日，白石往返于湖州、苏州之

间,过吴松(今江苏吴江市)之时。全词至为精妙之句,只在那“数峰”二句。此二句可谓是虚到灵动之处,且又难以尽言,白石至真性情全在句中。此处写山峰不似传统描摹之法,以写形状风貌入手,而是以非常抒情化的“清苦”落笔,状景写物如此,虚得令人困惑,何谓“清”?清淡、清澈中见迷蒙,如水墨相和的画境,如宁静幽深、清雅高远的心境。何谓苦?倘若以苦思色,必非鲜艳色泽可比,唯灰黑二色似之。灰黑二色,恰是水墨格调,从而与“清”之画境珠联璧合。而山峰的“清苦”,实则是心境的清苦。至于“商略黄昏雨”,姜夔更是将山峰无生命之物拟作人之情态,将带感情色彩的词语“商略”用在写景之上,初看时似有生硬之嫌,待细看去,却是把主观情感客观化,而联想自然现象来看,则又毫无人为的突兀。群山仪态各异,山色不同,有的山峰阴沉欲雨,有的山峰多云不雨,阴晴交错之间,仿佛是否下雨,还在众峰的商议之中,如此写出自然变幻之阴阳不测,方谓传神。如此刻画,即非客观写景,又非主观抒情,又似有几分拟人的幽默。沈祖棻曾对此两句有评价曰:“山峰纯属无知,而以‘商略’为言,便是夺化工处。”并以“‘数峰’二句,最是白石本色”^①作评,而这“本色”实质就是情景俱虚。

“第四桥”即“吴江城外之甘泉桥”,此为陆龟蒙之故地。天随,陆龟蒙之自号。身在天随故地,因地怀古,睹物思人,千古之幽思更切,浑忘古今阴阳相对、天阻地隔,冥冥中神理相接。此俯仰古今之气魄,仿佛于天地间郑重立身,落笔清雅,却气吞万里。“残柳参差舞”,柳本纤弱,上着残字,以露凋零;舞本矫健,上冠“参差”,愈显萧瑟。然不堪残败,参差仍舞,令无情物,着有情色,悲凉之感益胜。悲中含壮,苍凉而不失意气。道出了无限沧桑之感。

(二)幽独冷寒之境

姜夔词境“清空”的另一个特征即为环境的清幽,这种清幽至极的意境,静寂幽森,直至了“空静”的程度。张羽《拟白石道人传》对姜夔有如下评价:“性孤僻,尝遇溪山清绝处,纵情深诣,人莫知其所入;或夜深星月满垂,朗吟

^① 沈祖棻:《宋词赏析》,北京出版社,2003年版,第209页。

独步,每寒涛朔吹凜凜迫人,夷犹自若也。”^①陈廷焯《白雨斋词话》卷二中称道:“姜尧章词,清虚骚雅,每于伊郁中饶蕴藉。”^②可想而知,一个于溪山清绝处任寒涛朔吹凜人而忘情于其内的人,其笔下的世界会是怎样出奇静谧并且寒冷的世界,他使用各种各样巧妙的方法展现出周遭环境的那份静寂——那份独特的静寂,静得冰冷,静得清幽,静得衬托得出任何自然界细微的声响。而也就是在这样一个清冷、幽静的世界中,让人情不自禁地体会到的是一份刻骨的孤独,它无处不在,哪怕是花鸟与情感的世界,也是那样的寂寞孤僻,于是,在这样一幅幅清虚淡雅的画面中,分明地凸现出了白石作为南宋一代雅词作者的脱俗、萧散的情怀。特别是,姜夔笔下的清冷也并非是一种完全的绝望,有时候也会带有一份哀伤的美丽,在独处中为一份难解的惆怅增添一点朦胧的美感,这种朦胧的意态为“不仅清空而且骚雅”的艺术风格写下了贴切的注脚。

燕燕轻盈,莺莺娇软,分明又向华胥见。夜长争得薄情知?春初早被相思染。别后书辞,别时针线,离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山,冥冥归去无人管。(《踏莎行》)

这是姜夔应邀从汉阳去湖州,途经金陵,在江上感梦,记合肥女子而作。姜夔原本极善虚写情物,记梦之作又极易堕入虚幻的境地,然本词中姜夔却特意将实与虚合理结合,营造出一个清幽美丽的意境。词之上片回忆合肥女子的娇媚可人与自己对她们昼思夜想而不得的与无奈,下片转入睹物思人,那些别后遥寄的书辞,昔日馈赠的衣物,一针一线都承载着深厚难以磨灭的情谊,“离魂”一句从对方角度入笔,写那梦中情人的痴心不改,以至于超越时空,在这漫漫长夜里追随自己左右,这是一种灵魂离开肉体的自由感,更是一种孤魂追寻伴侣的幽独感。“淮南”二句堪称本词的神来之笔,将视线从对合肥女子的幻想中转向作者自身的心理时空,这一“归去”指情人魂魄之归,魂

① 张羽:《拟白石道人传》,刘乃昌编:《姜夔词新释辑评》,中国书店,2001年版,第78页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第28页。

魄意象,凄清幽冷,那个飘忽的伶仃女子翩然而去,带着千般惆怅万种伤心踽踽远行,月色如雪,淮南的山峦在月色的照耀下是如此的幽冷寂寞……此句借一缕孤魂写冷月夜寒,情深意美,以一点灵犀激发奇妙想象,意象自然灵动,意境清幽空远,正是姜夔词意境“清空”的灵妙所在。王国维先生曾有对该词有评曰:“白石之词,余所最爱者,亦仅二语,曰‘淮南皓月冷千山,冥冥归去无人管’。”^①以王国维对姜夔词并不欣赏的态度,却对这两句倍加推崇,可见这两句之独到之处。

前文所举之《暗香》、《疏影》两首,也是将白石词风清冷悠远的特性体现得淋漓尽致的代表之作。李佳将其誉为:“白石笔致骚雅,非他人所及,最多佳作。石湖咏梅二词,尤为空前绝后,独有千古。《暗香》云云,《疏影》云云,清虚婉约,用典亦复不涉呆相。”^②

在白石词清幽冷寂的意境中,还有着一份不容忽视的情感特质,即清寒与清苦的交织,这是社会大环境的悲凉与姜夔自身经历共同造就的心灵创伤,比如一首至有盛名的《扬州慢》:

淳熙丙申正月,予过维扬。夜雪初霁,茅麦弥望。入其城则四壁萧条,寒水自碧,暮色渐起,戍角悲吟。予怀怆然,感慨今昔,因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。

淮左名都,竹西佳处,解鞍少驻初程。过春风十里,尽荠麦青青。自胡马窥江去后,废池乔木,犹厌言兵。渐黄昏、清角吹寒,都在空城。杜郎俊赏,算而今、重到须惊。纵豆蔻词工,青楼梦好,难赋深情。二十四桥仍在,波心荡、冷月无声。念桥边红药,年年知为谁生。

这首《扬州慢》是宋孝宗年间姜夔路经扬州时所作,这座唐宋时期歌舞升平的繁华名城,在南渡之后,屡遭兵燹,已被金兵的铁蹄践踏得满目创痍。姜夔笔下,传说中风光旖旎的巷陌,此时只是野麦丛生,四顾荒芜。

① 王国维:《人间词话·删稿》,周振甫、徐调孚注:《人间词话》,第222页。

② 李佳:《左庵词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第3018页。

“自胡马”几句，沉痛中带着“树犹如此，人何以堪”的悲凉，足见扬州毁于兵火的程度非常人所能想象。独立荒野，只能有草木池水可以问讯，而即便草木池水有灵，也不堪重提往事，因为回忆和诉说亦如同身受，“犹厌言兵”中何尝不带着“弃置无复陈，言之令心伤”的意味！全词至为凄凉至为冷寂却又不失美感的句子全在“二十四桥”几句，杜牧“二十四桥明月夜”的诗句写尽了扬州的风月繁盛，而此时此刻，那标志着灯红酒绿、歌吹扬州的自然环境虽然还在，却早已破败得面目全非，如同一片荒无人烟废墟，连一点点生气皆无，只有寂寞荡漾的水波和映照其间的一轮孤月，见证着这物是人非的更迭，那份萧条幽森的伤感，与昔日对比来看，直令人有份心惊胆寒的恐惧。一份“黍离之悲”痛惜之情，已不言自明。写作这首词的时候，姜夔只是一个青年，他以青年之身心，不作痛切呼号之语，于感触真切处，以自然地描绘表述内心情感，颇有“看似寻常最奇崛”的艺术效果。而这个空旷冷寂到悲凉的空静氛围，则清楚地昭示出了姜夔在创作艺术上的审美取向。

清寒、幽静与清苦的滋味构成了姜夔词“清空”意境中最典型的一个部分，姜夔笔下的“寒”不仅仅是一般意义上的气温的低或者冷，而是带有着一份特别幽深的意味。在那个幽冷、清寒的氛围里，多与难以排遣的寂寞与孤独相伴，还有清苦与愁闷相携，姜夔一生飘零，居无定所，人生很多时候都过着形单影只的生活，于姜夔而言，夜，就是孤独和寂寞的代称，在这样一种情绪驱使下，使得姜夔对夜色凄寒的描写尤为传神，读之仿佛可以寒到骨髓之中。比如：“月冷龙沙，尘清虎落”（《翠楼吟》“月冷龙沙”），“暗柳萧萧，飞星冉冉，夜久知秋信”（《湘月》“五湖旧约”），“况有清夜啼猿，怨人良苦”（《清波引》“冷云迷浦”），“寂寥惟有夜寒知”（《浣溪沙》“花里春风未觉时”），“杨柳夜寒犹自舞，鸳鸯风急不成眠”（《浣溪沙》“钗燕笼云晚不炊”），“虚阁笼寒，小帘通月，暮色偏怜高处”（《法曲献仙音》“虚阁笼寒”）。

“冷香寒花”是姜夔“幽独冷寒”意境中的另一组典型意象，自然界的花卉原本是色彩鲜艳的生命，但是在姜夔笔下的花，却是冷与香的结合，清冷而又孤绝。这一意象的运用，着意在于记叙一份幽韵与神逸的格调。刘熙载有

曰：“姜白石词幽韵冷香，令人挹之无尽。拟诸形容，在乐则琴，在花则梅也。”^①这种幽韵，一方面体现了花之冷艳幽暗的神态，一方面也从侧面体现了白石个性的孤高冷洁，以及他词境的格调清幽高雅，正是其人其词“清空”意境的体现。比如“嫣然摇动，冷香飞上诗句”（《念奴娇》“闹红一舸”）、“冷香下、携手多时”（《莺声绕红楼》“十亩梅花作雪飞”）都是以冷写味，极工创造之妙，充分体现作者想象力之丰富独特。“冷红叶叶下塘秋”（《忆王孙》“冷红叶叶下塘秋”），连红于二月花的枫叶也皆着冷色，充分体现了他对于“冷香”意味的偏好与延伸。

如果说“冷月夜寒”多半是以一种客观情态写内心凄苦，“冷香寒花”则更多地使用通感、联想以及相互对比映照的方法衬托出所咏之物的高洁绝尘，前者更见心境之幽独忧郁，后者还见胸襟性情之寒逸，两下结合，方才构成姜夔其人其词的“清空”意蕴。

（三）以序补词，相映成趣

姜夔词的审美创作的再一特殊之处在于他的词序创作。在姜夔词中，大量的词作都有小序。姜夔的词序多数是用来交待作词原由，它们有的是创作之初所作，有的是创作多年之后补作，但相当一部分词序笔触清新，笔力精湛，有些篇章与词的内容前后呼应，以便让词作在词序率先营造的氛围下绵延而去，可谓是在词序的氛围内写词，甚至有时候，词序创作的写作功力更在词作本身之上，很多可以独立成篇，具备了完整的审美生命。姜夔词的词序涉及的内容相当广泛，除了作词缘由以外，还包括很多非常专业的音乐知识，诸如词谱、词式、演奏方式等等。

从写作方式来看，姜夔词序的风格可以分为几个类型，有的包含着一份悠然的野兴与逸致，仿佛描绘的是一幅荒寒清远的风景画卷（以记游之作为多），有的包含着一份悲感、凄情（以怀人，慨叹世事之作为多），还有的则记述一些出人意表，出乎意料的因由，以反衬此词作的趣味，尽显一份情趣与洒脱。这些篇章不可忽略的成为了词作“清空”意境、“骚雅”格调的反衬与补

^① 刘熙载：《艺概》，卷四，华正书局，1978年版，第110页。

充。在姜夔的众多词序中,蕴藉最深远,意味最凄凉的当推其第一首词作《扬州慢》。

……夜雪初霁,茅麦弥望。入其城则四顾萧条,寒水自碧,暮色渐起,戍角悲吟。予怀怆然,感慨今昔……千岩老人以为有《黍离》之悲也。

《扬州慢》词本身在姜夔词作亦算得名篇中之名篇,难得词序也写得意境幽深,与词作前后相济。如果说《扬州慢》词所描绘的“清空”之境是一种把古今历史、文人典故综合一处,相互对比,带着联想、跳跃性思维的“清空”,那么这则序言则使用了一种比较实在的、顺理成章的思维模式展现了一个“清空”之境产生的过程。城外夜降大雪,雪的降临首先为环境的清冷营造了第一个必要氛围,而晴后残雪覆盖,四野一片望不到边的茅麦,让凄冷荒凉的感受自然而然的产生出来。进入扬州城后,举目四望,一片萧条景象。“寒水自碧”四字蓦然间浓郁了刻骨的寒意,颇似杜甫《蜀相》诗中“映阶碧草自春色,隔叶黄鹂空好音”的意味,四处草木依旧,水也依然按照自然的运转呈现着孤独的绿色,而城中景象却是满目凄怆悲凉。“暮色渐起”,看似写自然景观的演变,实际也是愁绪渐起的征兆,随着夜幕的缓缓降临,孤寂幽冷的感受也慢慢地从内心深处渗透而出,包裹住整个身心,事实上这样一种由内而外渐渐冷寂的情绪的产生更易使人感到一份莫名的恐惧。再到闻得“戍角悲吟”,从声态上切入,在空旷索然的景象面前,听闻凄怆戍角,一切悲凉的情绪都达到了高潮,怆然所感的情绪引发了之后词作的创作,两相对照,文体的差异,思绪的差异,审美境界上却是殊途而同归的,整个作品前后呼应,益发丰满,也使读者对于那份情境的感受更为详切深刻。

在姜夔词中,山水记游、结序咏怀、交游酬赠等作的比例不小,姜夔常以“鸥客”自居,其崇尚自由闲散的隐逸情怀可见一斑。在那些游赏之作前面,往往有一些记叙悠然野兴与逸致的序言,文字凝练、明净,更反衬出游赏之人的高洁意趣。比如:

长溪杨声伯典长沙,楫棹居濒湘江,窗间所见,如燕公、郭熙画图,卧

起幽适……大舟浮湘，放乎中流，山水空寒，烟月交映，凄然其为秋也。
坐客皆小冠练服，或弹琴，或浩歌，或自酌，或援笔搜句。

本词意在写一批文士雅客月夜泛游的湘江图，大有苏轼《后赤壁赋》的情状和情调。止式山游之前，先写因由——窗间所见户外之景秀美如画，方才勾起游赏之兴，颇有文人雅趣。此处以燕公、郭熙名家之作比景，侧面写山湘江景致清幽闲适。终得成行之时，才正面写景，山水空寒，写夜色空灵空远，周遭气氛幽冷轻寒，再加烟之朦胧与月之清冷，自然地在这片清幽的山水蒙上了一层朦胧的色彩。在这样一片阔大的水面一上泛舟，四周只见茫萨水色，还有依稀远岸的青山，景致空蒙醉人。“坐客皆小冠练服，或弹琴，或浩歌，或自酌，或援笔搜句”，一派悠然自得的迷醉之态，宋代士大夫文人所特有的生活和审美情趣立现笔端。然虽则有弹琴、浩歌者，依然不显其闹，反衬其静。“凄然为秋”一句，不仅成为如此幽寂景致的提升，也与词中“暗柳萧萧，飞星冉冉，夜久知秋信”之句遥相呼应，词内词外以示其“清空”之境。

清代词论家周济对白石词的小序之美颇为赞叹，但又对其序与词难免有重复之处略感不满：“白石小序甚可观，苦与词复；若序其缘起，不犯词境，斯为两美矣。”^①其实也不尽然。毕竟，序与词所记乃同一件经历，彼此内容有些交叉也属自然，亨实上，序与词之间用语的遥相呼应，刚好可以起到相映生辉的作用，并且，在读过姜夔词作之后，再反观其情趣小文，两种不同的文体，都不约而同的指向了类型同一的“清空”意境，如此，其性情胸襟的统一不仅清晰可见，更可动人心肺，姜夔其词其人的“清空”意蕴也由此从侧面获得了一次直接且可靠的证实。

三、白石词的历史评价

张炎《词源》中对姜夔词的评价“野云孤飞，去留无迹”八字，历来为人引用评说，作为对姜夔词的特定评价，陈廷焯《白雨斋词话》也对姜夔其人其词

^① 周济：《宋四家词选目录序论》，唐圭璋：《词话丛编》，1644页。

有过类似的评说：“闲云野鹤，超然物外”^①，用意彼此类似。“野云”者，闲云野鹤也，南宋时期，隐逸被论者以“江湖雅文化”论之^②。姜夔常常在词中以“鸥客”自居，既见其雅趣，又见其一份自由飘逸的精神渴望。“孤飞”者，孤独一人也，悠然飘摇，无可依傍。但这份自由背后也隐含着常人难以体恤的孤寂与落寞。姜夔清客一生，浪迹江湖，独来独往，终究沉浸在一份孤独的只属于自己的世界里。这个世界由于孤独，所以清冷，又由于清冷而益发孤独，冷寂到有点令人齿寒的地步。“去留无迹”，虚无飘渺也。浪迹的脚步如此的虚幻，毫无根基，但一介文人雅士，从不张扬，只追求一份淡然的状态，悄然而来，飘然而去，清虚淡远的襟怀，似乎不杂一丝尘俗之气。这就是姜夔，也正是姜夔词的艺术境界。

综合来看，由张炎对白石词所标举的“清空”意境，亦是苏轼所谓“魏晋以来，高风绝尘”之精神风范的体现，且与相对于盛唐气象的晚唐风韵表里合一，既含有王、孟、韦、柳之清淡意趣，也含有姚、贾“二妙”之清苦工夫，然后契合于南宋江湖文人的特殊襟怀，诗词彼此浸润之际，从而形成的一种艺术风格和创作倾向。可以说，姜夔一改北宋以来词坛雅俗共赏的创作局面，彻底反俗为雅，运字造境都以醇雅为宗旨，因此被后人奉为雅词的典范，在辛弃疾之外另立一派。

第三节 梦窗词的题材与风格

吴文英，生卒年不详^③，字君特，号梦窗，晚号觉翁，四明鄞县（今浙江宁波）人。《宋史》无传，一生未第，以江湖游士的身份放浪江湖，足迹未离江浙，而以在苏州、杭州、越州三地居留最久。其所交游，有亲王显贵，有诗朋词侣，还接触过一些社会低层人物。为衣食长期以词章曳裾侯门，曾做过贾似道、吴潜、史宅之等显贵的门客，以布衣终老，困蹶而死。有《梦窗词甲乙丙丁

① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷二，第30页。

② 参见沈金浩：《江湖与中国雅文化》，《中国社会科学》，1996年第3期。

③ 夏承焘《吴梦窗系年》推断生于宋宁宗庆元六年（1200），卒于理宗景定元年（1260），学界多从此说。

稿》。

一、梦窗词的内容与题材

梦窗词多达340首。诗人性格文弱,生活经历相当狭窄,词作内容不出怀古、游宴、恋情、题赠、贺寿、咏物等范围,折射出南宋后期的社会风尚与时代风貌,反映了一个底层文人的命运。

作为一个正直的文人,时代的凄风苦雨,家国之痛显然是无法回避的,梦窗词不乏忧怀国事、悲今悼古之作。如千古绝唱《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》:

渺空烟四远,是何年、青天坠长星?幻苍厓云树,名娃金屋,残霸宫城。箭径酸风射眼,腻水染花腥。时艤双鸳响,廊叶秋声。 官里吴王沉醉,倩五湖倦客,独钓醒醒。问苍波无语,华发奈山青。水涵空、阑干高处,送乱鸦、斜日落鱼汀。连呼酒,上琴台去,秋与云平。

苏州是春秋时吴的故都。灵岩山有夫差和西施曾经游处的馆娃宫、琴台、响屧廊、采香径(箭径)等故址。这首词登灵岩山怀古,借吴越争霸的往事写兴亡之感,在幻现的千年古史中传达国势剧变的言外之慨。《高阳台·过种山即越文种墓》是抒发经过种山时的感慨:

帆落回潮,人归故国,山椒感慨重游。弓折霜寒,机心已堕沙鸥。灯前宝剑清风断,正五湖、雨笠扁舟。最无情,岩上闲花,腥染春愁。 当时白石苍松路,解勒回玉辇,雾掩山羞。木客歌阑,青春一梦荒丘。年年古苑西风到,雁怨啼、绿水蒹秋。莫登临,几树残烟,西北高楼。

鸟尽弓藏、兔死狗烹,作者对封建社会忠臣良将进退出处的感慨不言而喻。“最无情,岩上闲花,腥染春愁”,怪罪岩上闲花的红色,是当年文种的鲜血染红的。“弓折霜寒,机心已堕沙鸥”,对文种忠而见戕、勾践忌杀功臣终于亡国的历史事实表达了内心的痛惜之情。

《金缕歌·陪履斋先生沧浪看梅》则借沧浪亭看梅怀念抗金名将韩世忠。自度曲《古香慢·赋沧浪看桂》亦借游沧浪亭赏桂，因韩氏别墅而兴起危亡之感。“把残云、剩水万顷，暗熏冷麝凄苦”句，字面写沧浪亭桂花香，暗中哀痛宋室山河破碎，托物言志，空灵含蓄。“秋澹无光，残照谁主”暗喻国势危亡却无人救治，“怕重阳，又催近、满城风雨”，则是担心到了重阳节桂花飘落于风雨之中，言外之意国势亦处于风雨飘摇之中。作品内涵凝重，历史兴亡感和深沉的家国之痛力透纸背，哀婉感人。

有些词则把身世之叹与国运盛衰巧妙的结合。如《三姝媚·过都城旧居有感》：

湖山经醉惯。渍春衫、啼痕酒痕无限。又客长安，叹断襟零袂，浣尘谁浣？紫曲门荒，沿败井、风摇青蔓。对语东邻，犹是曾巢，谢堂双燕。

春梦人间须断。但怪得、当年梦缘能短。绣屋秦筝，傍海棠偏爱，夜深开宴。舞歇歌沉，花未减、红颜先变。伫久河桥欲去，斜阳泪满。

吴文英一生曾几度寓居都城临安，有爱姬，不幸别后去世。这首词便是词人重访临安旧居时悼亡姬之作。昔日承平乐事，今日歌舞沉歇，在爱情悲剧的述说中巧妙地寄寓家国河山之异，感情丰富复杂。

再如《高阳台·丰乐楼分韵得如字》：

修竹凝妆，垂杨驻马，凭阑浅画成图。山色谁题？楼前有雁斜书。东风紧送斜阳下，弄旧寒、晚酒醒余。自消凝，能几花前？顿老相如！

伤春不在高楼上，在灯前欹枕，雨外熏炉。怕舣游船，临流可奈清臞？飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼。莫重来，吹尽香绵，泪满平芜。

词人在游宴观赏的描述中，曲折透露出对时事的感怀。日暮酒醒之后，登楼远眺丰乐楼外春景，感今伤昔、叹老嗟衰。从自身而言，是身世之叹；以时事而言，是悲慨国运日危。以暮春落花象征国运，以伤春的比兴手法表达忧国之思，是诗词中常用的手法。如辛弃疾《摸鱼儿》：“更能消、几番风雨，勿

匆春又归去。惜春长怕花开早，更何况落红无数”^①，即是典型的以惜春伤国运。

梦窗四稿中最具文学价值的除了感时伤世之作，就是感旧怀人、缠绵悱恻的情词了。“笔底丽情多少”（《瑞龙吟·送梅津》）、“梦窗憔悴”（《荔枝香近·送人游南徐》），其词内容多为忆念苏州和杭州的两位姬妾，其中一位因故被迫遣去，另一位则盛年夭亡。他曾感叹：“丝萦寸藕，留连欢事。桃笙平展湘浪影，有昭华、秣李冰相倚。如今鬓点凄霜，半篋秋词，恨盈蠹纸”（《莺啼序·荷》），诉说了爱情上的悲欢离合。

《琐窗寒·玉兰》是写给苏姬的：

绀缕堆云，清腮润玉，汜人初见。蛮腥未洗，海客一怀凄惋。渺征槎、去乘阆风，占香上国幽心展。□遗芳掩色，真姿凝澹。一盼。千金换。又笑伴鸱夷，共归吴苑。离烟恨水，梦杳南天秋晚。比来时、瘦肌理消，冷熏沁骨悲乡远。最伤情、送客咸阳，佩结西风怨。

上片借兰花的高雅不凡，寄托了对苏姬的赞美与依恋。下片直接描绘苏姬顾盼之姿的美丽与昔日的幸福。结句“最伤情，送客咸阳，佩结西风怨”写与苏姬别离之恨，暗用长吉“衰兰送客咸阳道，天若有情天亦老”（《金铜仙人辞汉歌》）句，既于词结尾处照应词题“玉兰”，又切别姬的情事之悲，一语双关。杨铁夫云此词：“梦窗一生恨事全见。”（《梦窗词选笺释》）《夜合花·自鹤江入京泊葑门外有感》对这段恋情有所补充：

柳暝河桥，莺晴台苑，短策频惹春香。当时夜泊，温柔便入深乡。词韵窄，酒杯长，剪蜡花、壶箭催忙。共追游处，凌波翠陌，连棹横塘。十年一梦凄凉。似西湖燕去，吴馆巢荒。重来万感幽单，依前唤酒银罍。溪雨急，岸花狂。趁残鸦、飞过苍茫。故人楼上，凭谁指与，芳草斜阳。

① 辛弃疾著，徐汉明校勘：《辛弃疾全集》，四川文艺出版社，1994年版，第84页。

一串景语,烘托了阳春烟景带来的热恋的欢快,词人回忆与心上人夜泊画舫、金杯对饮的缱绻风流;回忆白天两人在郊野翠陌、在横塘碧波的追逐游玩。过片换头用“十年一梦凄凉”来突接,时间陡转,感情直下,上片的热烈温馨荡然无存,面对燕去、巢荒,重游旧地的词人只求一醉,再也没有人慰藉自己的羁旅落寞了。

吴文英不知何故与苏姬分手,词人在多首词中表达对她的思念之情。梦窗词中写杭州所恋歌妓者,较苏州歌妓更多,感情也更深沉悲痛。《莺啼序》交代了他们的相恋过程以及最后的悲剧结局:

残寒正欺病酒,掩沉香绣户。燕来晚、飞入西城,似说春事迟暮。画船载、清明过却,晴烟冉冉吴宫树。念羁情游荡,随风化为轻絮。十载西湖,傍柳系马,趁娇尘软雾。溯红渐、招入仙溪,锦儿偷寄幽素。倚银屏、春宽梦窄;断红湿、歌纨金缕。暝堤空,轻把斜阳,总还鸥鹭。幽兰旋老,杜若还生,水乡尚寄旅。别后访、六桥无信,事往花委,瘞玉埋香,几番风雨?长波妒盼,遥山羞黛,渔灯分影春江宿,记当时、短楫桃根渡。青楼仿佛,临分败壁题诗,泪墨惨淡尘土。危亭望极,草色天涯,叹鬓侵半芒。暗点检、离痕欢唾,尚染鲛绡;鞦风迷归,破鸾慵舞。殷勤待写,书中长恨,蓝霞辽海沉过雁,漫相思、弹入哀筝柱。伤心千里江南,怨曲重招,断魂在否?

全章二百四十字,乃词调中最长者。由伤春而引起伤悼之情,分四段写对亡故恋人的思念。有记忆中风流艳遇的甜蜜,有泪湿红妆的惜别,有伊人已逝的别恨难消,在刻骨相思中又含有羁旅之叹。悲欢离合,回环往复。以意识的流程把写景、叙事与内心活动三者交织在一起,现实与回忆交错,空间和时间相互渗透,饱蕴深情。

梦窗跟杭妓也不知何故分开,“会稀投得轻分”(《解蹀躞》),可能是聚少离多,不能长相厮守,导致双方没能信守诺言。《昼锦堂》每个字似乎都是词人从内心发出的断肠血泪:

舞影灯前，箫声酒外，独鹤华表重归。旧雨残云仍在，门巷都非。愁结春情迷醉眼，老怜秋鬓倚蛾眉。难忘处，犹恨绣笼，无端误放莺飞。

当时。征路远，欢事差，十年轻负心期。楚梦秦楼相遇，共叹相违。泪香沾湿孤山雨，瘦腰折损六桥丝。何时向，窗下剪残红烛，夜杪参移？

从词中“难忘处，犹恨绣笼，无端误放莺飞。当时。征路远，欢事差，十年轻负心期。楚梦秦楼相遇，共叹相违”句看来，两人分手之后都十分后悔，“泪香沾湿孤山雨，瘦腰折损六桥丝”，看来该女子后不明何故又死了，词人别后重访已是“事往花委，瘞玉埋香”（《莺啼序》）。从同是写给该女子的《定风波·密约偷香□蹋青》来看，似乎是沉水而死，词中说“离骨渐尘桥下水，到头难灭景中情”，并由此造成了词人终生难以消泯的创痛。词人重返杭州，触景生情，“舞影灯前，箫声酒外”，处处都是爱姬的音容笑貌。然而“旧雨残云仍在，门巷都非”，有时突然发现现实生活中有貌似亡姬者，也会引起无限的伤感与痛苦的回忆。《绛都春》词前小序曰：“燕亡久矣，京口适见似人，怅怨有感”：

南楼坠燕。又灯晕夜凉，疏帘空卷。叶吹暮喧，花露晨曦秋光短。当时明月娉婷伴。怅客路、幽局俱远。雾鬟依约，除非照影，镜空不见。

别馆。秋娘乍识，似人处、最在双波凝盼。旧色旧香，闲雨闲云情终浅。丹青谁画真真面。便只作、梅花频看。更愁花变梨霰，又随梦散。

词人见到一妓女与亡妾外貌酷似，尤其是她双眸注视自己时的神态。由此词人惆怅悲伤，引发了对旧人刻骨铭心的思念。

梦窗的情词情感深挚、满怀悲怆，是集中最动人感情者，数量也多。

二、梦窗词的艺术风格

秾挚、绵丽是词界诸家对梦窗词的共识。戈载说：“梦窗词以绵丽为尚，

运意深远,用笔幽邃,炼字炼句,迥不犹人。”^①蒋兆兰认为:“继清真而起者厥惟梦窗,英思壮采,绵丽沉警,适与玉田生清空之说相反。玉田生称其‘何处合成愁’疏快不质实,其实梦窗佳处正在密丽,疏快非其本色也。”^②詹安泰先生也认为:“梦窗词以丽密胜,然意味自厚,人惊其丽密而忘其意味耳。”^③这些评价深中肯綮。吴文英以其幽邃密丽的特色在南宋多清疏之风的词坛上别树一帜。

(一)密丽凝涩的字面

吴文英喜用色彩鲜艳华丽的词藻。《过秦楼·芙蓉》用“粉烟蓝雾”咏荷花之繁茂;“香笼麝水”言水为荷香所笼罩,如麝香融入水中,以此写荷花的香、色、影;“腻涨红波”言水为荷花红色所染,犹如女子的胭脂弃于水中;“轻薄冰绡”是指荷花瓣。写木芙蓉的娇艳美丽曰“腻玉”、“腴红”、“千娇凝睇”(《惜秋华·木芙蓉》)。“妖红斜紫”是形容牡丹(《喜迁莺》)。《宴清都·连理海棠》中“绣幄”、“锦屏”、“瑶钗”等词均浓墨重彩,将连理海棠表现得娇艳葳蕤、富丽华贵。

又如形容女子的妆饰与娇媚是“朱娇翠靥”、“彩云栖翡翠”;“红绡纤素”则以红白相映之色彩表现女子手帕鲜艳,纤手白嫩;“笑红颦翠”、“紫燕轻盈”、“晴霞剪轻袂”形容美人的轻歌曼舞;“舞葱歌萼”则将表绿色的“葱”字与表红色的“萼”字嵌入“歌舞”一词中写歌舞的色彩缤纷。

此外如《塞翁吟·黄钟商赠宏庵》词中紫陌、花红、黄帘、绿幕等字面又何尝不是色艳多姿。这样的例子在梦窗词中俯拾皆是,诚如况周颐所言“梦窗密处,能令无数丽字,一一生动飞舞如万花为春,非若珞璚蹙绣,毫无生气也”^④。

梦窗词意象色彩秾丽,意象绵密。况氏云“‘心事称、吴妆晕浓’七字兼情意、妆束、容色”。又如“断红湿、歌纨金缕”七字,既写伊人在团聚时的歌舞欢

① 吴梅:《词学通论》引,华东师范大学出版社,1996年版,第93页。

② 蒋兆兰:《词说》,唐圭璋:《词话丛编》,第4633页。

③ 詹安泰:《宋词散论》,广东人民出版社,1980年版,第126页。

④ 况周颐:《蕙风词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第4447页。

乐,又写其在离别时的悲伤哭泣;“彩扇咽、寒蝉倦梦,不知蛮素”既写昔日杭姬歌舞之欢快,又写今日人去景变,只有寒蝉凄咽的悲哀。密集的意象有助于表现其深微迷离的心境和细腻繁杂的情思。

吴文英善于自铸新辞。“蛮腥未洗”以兰花生长在江南水滨,可望而不可即喻南国艳女;“春宽梦窄”写春宵苦短之情;“嚼花灯冷”状残焰闪烁,灯花渐小;“愁鱼”更是把无情之鱼赋予了人的感知。此外如“姮娥瘦如束”写月色如钩,将飞雪比拟为“飞琼”、“弄玉”两仙女驾鸾而至,造语奇警新颖。

梦窗词还多用代字。如爱姬的形象凝缩为“玉纤”、“香瘢”、“红丝腕”、“柔葱蘸雪”等。

吴文英对典故的活用出神入化。《一寸金·秋压更长》中,“玉龙横竹”之“玉龙”本指飞雪,词中转义,形容月色之白如雪,言明月之下吹笛。“霜被芙蓉宿”反用《长恨歌》“芙蓉帐暖度春宵”诗意,言独宿之孤寒。“笠蓑有约,莼洲渔屋”均不是实指景物,而以此表达思乡之情,隐逸之趣。“骖凤迷归,破鸾慵舞”(《莺啼序·残寒正欺病酒》)用刘叔敬《异苑》中“鬪宾王有鸾,三年不鸣。后悬镜照之,中宵一奋而绝”^①的故事,暗喻自己形单影只的难堪处境。

典丽柔媚,讲究修辞,工于造语,善于用典,凡此种种,使梦窗词呈现出与他人迥然异趣的秾艳凝涩。张炎向陆辅之传授的词法要诀之一便是“吴梦窗之字面”(陆辅之《词旨序》),认为它是学习的典范。张炎不喜梦窗词之质实,但却称许他的字面,可见梦窗炼字之功。

(二) 奇幻飞动的想象

梦窗词词藻秾艳,意象密集,然思飞墨舞,外涩内活。在构思上打破惯有的思维模式,写景抒情不受时空限制,不同时空的情景浓缩统摄于同一画面,今昔交错,虚实相生。

如上文所引《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》,首句“渺空烟四远”类似其《尾犯·赠陈浪翁重客务门》之“泪接孤城,渺平芜烟阔”,都是四望空远的实景。由此空间四望的渺远陡接“是何年、青天坠长星”,时间追溯,将直观感

^① 刘敬叔:《异苑 谈薮》,中华书局,1996年版。

受与心理活动合为一体。时空一气,混沌茫茫,意境悠远。“幻苍崖云树,名娃金屋,残霸宫城”着一“幻”字,承载千年历史重负的古迹顿时变得空灵。馆娃宫等本已是一片废墟,儿女英雄同归冥漠,颇类似东坡“大江东去,浪淘尽千古风流人物”,亦类似辛弃疾之“舞榭歌台,风流总被,雨打风吹去”^①,但苏、辛之词意气显豁,不似梦窗之“深文隐蔚,余味曲包”(《文心雕龙·隐秀》)^②。同时,“幻”者,乃“幻化”、“幻境”之义,一方面,自今日反观,霸业既残,美人早枯,分明如幻;一方面,灵岩飞坠,不过幻演一出人间悲喜剧!现实感触,历史悲慨,题意迁想,人生体悟,交织而融为一体。“酸风射眼”是写实,而此酸涩感中又有血腥粉腻,则又返实入虚了。“腻水染花腥”想象西施洗妆后残脂剩膏的浓烈气味,使采香径的香花刺鼻发腥,视觉嗅觉与幻觉一体,又暗合吴宫旧址几经战乱而今犹在的血腥气,融千古兴废之感于今日之悲慨中。不仅如此,词意显然以此而照应上文之“残霸”,于是便来得虚而不晦了。响屧廊里秋风飒飒,落叶声声,斯人已远,作者却想象西施穿着木屐徒步回廊的声响。“廊叶秋声”为实境,而“双鸳响”则为幻觉,正如同“酸风射眼”为实境而腻腥感为幻觉,将如梦如幻的幽思忆想,融入当前眼下的真切感受。当年繁华,今日荒凉,尽在其中,而实则是眼前实景勾起的千古兴亡之感,惊心动魄。前后之间,闪烁关照,奇情四溢。总之,这样写来,以一个“幻”字作为全词意境结构的枢纽,一面是古今须臾的层层联想,一面又将“幻”字落实为幻觉,而此幻觉又与真实的听觉、味觉与感觉叠合在一起,层次虽多而井然,脉络虽交而不乱,意兴悠远,情思深沉,转接自然,照应有致。真切中有空灵,空灵又不落虚淡,而是饶有沉重而深厚的多重人生与历史感慨。可见,王鹏运言其“以空灵奇幻之笔,运沉博绝丽之才”^③,而况周颐评之以“厚重沉着”者,绝非妄语。梦窗《木兰花慢·虎丘陪仓幕游》词有云:“千古兴亡旧恨,半丘残日孤云”,这又是千古悲恨尽入眼前荒旷之景的例子。

千古绝唱还如《齐天乐·与冯深居登禹陵》,以登禹陵所涌动的思绪作为抒情线索,由眼前碧空秋雁之景引起联想,发幽古之情,回环往复地表达出世

① 辛弃疾著,徐汉明校勘:《辛弃疾全集》,第88页。

② 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,人民文学出版社,1978年版,632页。

③ 王鹏运:《梦窗词稿跋》,《唐宋词集序跋汇编》,第271页。

易时移的无限沧桑：

三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。幽云怪雨。翠萍湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。

寂寥西窗久坐，故人慳会遇，同剪灯语。积藓残碑，零圭断壁，重拂人间尘土。霜红罢舞。漫山色青青，雾朝烟暮。岸锁春船，画旗喧赛鼓。

“三千年事残鸦外”劈空而来，入题敏捷，发唱惊挺，从眼前的禹陵联想三千年前的历史，包容千古。接着插入禹庙的神话传说，给人以恍惚幽怪之感。上片写白天，下片写夜间与友人共语：谈到了白天登禹陵所见、积满尘土的残碑断壁，感慨不已；谈到了山中景色，现秋天红叶零落，不时春天一来又将山色青青。从白天到夜里，作者把读者带入历史突然又把读者从迷惘中唤回到现实中来，腾挪变化的审美快感正是时空交错带来的独特艺术魅力。最后两句又设想春日举行祭祀夏禹赛会的盛景，春日的画船、彩旗、喧天的锣鼓之声，从视觉、听觉上都营造出热闹、喧嚣的气氛，与上文苔藓堆积、断壁残碑的禹陵破败景象完全不同。颓败、衰飒的景象与明亮、有生气、有活力的画面形成强烈的对比，令人感到悲喜不辨，陡增人世幻灭的沧桑感。大笔开合，纵之如飞箭离弦，挽至如悬崖勒马，词的格调苍劲奇崛，神采飞扬。

梦窗词想象丰富，转换自由，使篇章别饶姿态，情趣奇出。如《澡兰香·淮安重午》：

盘丝系腕，巧篆垂簪，玉隐绀纱睡觉。银瓶露井，彩笔云窗，往事少年依约。为当时、曾写榴裙，伤心红绡褪萼。黍梦光阴渐老，汀洲烟箬。

莫唱江南古调，怨抑难招，楚江沉魄。薰风燕乳，暗雨梅黄，午镜澡兰帘幕。念秦楼、也拟人归，应剪菖蒲自酌。但怅望、一缕新蟾，随人天角。

开头描写美人端午节美丽的装束和幽艳的睡姿，非常真切，“往事少年依约”一笔兜往前五句，言明现仍隐约可记。以逆笔行文回忆昔日相聚的欢乐。

接着又回忆在石榴裙上书字的趣事来反衬今日榴花衰落,伊人已去的悲愁。歇拍“黍梦光阴渐老,汀洲烟箬”感叹年华易逝,往事如烟。烟雾袅袅,蒲草新生,以烟笼箬蒲之景再次切合全词词意,示欢情不再,悲恨难消。下片化用屈原事典抒怨抑难耐之情,意谓苏姬已难招回。南方吹拂,春雨纷纷,乳燕翻飞,梅子黄熟,人们在如镜的兰水中沐浴以辟寒祛病,多么令人欢娱的情景!此乃用乐景写哀。词人又展开想象,设想对方在楼上因盼望自己归来而剪菖蒲借酒浇愁,实也是抒发自己的思念之切。天涯海角不知爱姬何方,词人只能怅望那一缕新月!

围绕“重午忆姬”使事用典,从前路、后路、正面、反面入手,书写中间突然转入往事,闪回到昔日情景。写追思中情景却笔笔实在,如在目前,往往使人误解为现实,以曲笔出之,最后不忘与前面词意遥相挽合,逆笔回锋。在铺写展开过程中处处前后照应,针线绵密,跌宕多姿,这是梦窗词最见功力之处。

(三) 腾天潜渊的结构

周济用“腾天潜渊”(《宋四家词选序论》)^①形容梦窗词结构错综复杂、曲折多变的特点。梦窗较清真进一步讲求曲折顿挫,回环往复,言情体物不作平铺直叙,好用繁复错综的曲笔或倒折之笔,将倒叙、插叙、顺叙结合。陈洵说:“以涩求梦窗,不如以留求梦窗。见为涩者,以用事下语处求之;见为留者,以命意运笔中得之也。以涩求梦窗,即免于晦,亦不过极意研炼丽密止矣,是学梦窗适得草窗。以留求梦窗,则穷高极深,一步一境。沈伯时谓梦窗深得清真之妙,盖于此得之。”^②“留”并非不写,而是不急于写,采用婉转迂回的方式,使词作更为曲折浑厚,更为含蓄蕴藉。先看一首《霜花腴》:

翠微路窄,醉晚风、凭谁为整欹冠?霜饱花腴,烛消人瘦,秋光作也都难。病怀强宽。恨雁声、偏落歌前。记年时、旧宿凄凉,暮烟秋雨野桥寒。妆靥鬓英争艳,度清商一曲,暗坠金蝉。芳节多阴,兰情稀会,

^① 周济:《宋四家词选序论》,唐圭璋:《词话丛编》,第1643页。

^② 陈洵:《海绡说词》,唐圭璋:《词话丛编》,第4840—4841页。

晴晖称拂吟笺。更移画船。引佩环、邀下婵娟。算明朝、未了重阳，紫萸应耐看。

词题为“重阳前一日泛石湖”。先设言登高，因登高山路崎岖狭窄难行，且无人为整欹冠，故先不登高，个中流露无比惆怅之意；“霜饱花腴，烛消人瘦，”这是盘旋蓄势；词人欲用歌声来强宽求乐，但秋雁的哀鸣偏落歌前；词人愁绪难排，回忆起往昔秋雨淅沥、暮烟沉沉、野桥寒冷的凄凉。“病怀强宽”承上“烛消人瘦”，上片层层蓄势，感情起伏强烈。

下片以泛湖之乐作反衬：重阳节一向多阴少晴，挚友亦是聚少离多，今年重阳晴晖难得，又有携妓声色之乐，良朋聚会吟诵之乐，于是游兴倍添。词人欢愉达到高潮，不禁浪漫联想，要邀请月中嫦娥一起同游石湖，月下荡舟之乐再跌进一步，笔力酣畅极矣。乐后不禁又生感慨：美好时光转瞬即逝，明日重阳欢情何在？不仅点明了词题是在重阳节前一天，而且在悲—乐—悲的对比、反衬中，展现情致之缠绵。章法跌宕多姿，美不胜收。陈匪石《声执》云：“词之用以曲为主。寥寥百字内外，多用直笔，将无回转之余地。必反面侧面，前路后路，浅深远近，起伏回环，无垂不缩，无往不复，始有尺幅千里之观，翫索无尽之味。两宋名家，随在可见，而神妙莫如清真、梦窗。”^①

梦窗以此调命名自己词集，亦足见此词为其得意之作。

梦窗词虽然纡徐曲折，但在词的曲折回环、腾挪顿挫之中，于离合中连贯情绪，于曲折中体现主题，有一股不断的意脉暗寓其中。以《瑞鹤仙》为例：

晴丝牵绪乱。对沧江斜日，花飞人远。垂杨暗吴苑。正旗亭烟冷，河桥风暖。兰情蕙盼。惹相思，春根酒畔。又争知、吟骨萦销，渐把旧衫重剪。凄断。流红千浪，缺月孤楼，总难留燕。歌尘凝扇。待凭信，拌分钿。试挑灯欲写，还依不忍，笺幅偷和泪卷。寄残云剩雨蓬莱，也应梦见。

① 陈匪石：《声执》，唐圭璋：《词话丛编》，第4951页。

发端写春日所见之游丝飘荡,引起词人情思翻飞。自然景物触动了词人的心弦,内心深处泛起一阵追思的波澜,然而现实是爱姬已一去不返了。“正旗亭烟冷”,逆笔追忆昔日两人相遇于姑苏河边,虹桥之畔。春风正暖,苏姬顾盼多情,惹人相思。往事越加清晰地重现在眼前,而自己也在这种回忆中仿佛回到了当初,那时的欢乐与甜蜜也再次重现于心中。接下来笔锋一转,写到今日自己因思念而骨立形销。

过片“凄断”二字如吞咽之声,看似有收束上片之意,其实引出下文细笔勾勒。绿水流红、残月孤楼,凄婉黯淡的景色衬托了词人心中的孤独、悲怆,再次掀起一次情思的高潮;昔日爱姬风情万种,今日歌停扇封,怎不令人惆怅;无奈之下,想要舍弃信物又不忍;想要挑灯写信诉说衷情,又悲情难抑,只好和泪而卷了。杨铁夫评此处:“回肠盘气,千回百折,令人不忍卒读。”^①词人万般无奈,只好把苦苦的思念寄托于梦魂,仍欲将残云剩雨来寄。此情此意真是千回百折,在词中盘旋回环,往复鼓荡,剧烈的情绪起伏变化中是作者那深沉凄婉而复杂的思想感情。

要之,梦窗词往往以情绪、想象为线索,潜气内转,“于无字处为曲折”^②,在深层次上为主题服务。得此意旨,读之便如驾轻车就熟道,虽九曲回环亦不以为难也。

一首词,都是由不同意象以各种方式结合而成,两个意象之间的衔接往往需要一个结构的转换来加以协调,以此形成一个转折。清真词多用虚词转接得舒畅平易,圆转流美如弹丸。而梦窗词多用空际转身的笔法,在词的承接、转折处,不用领字点明其转换,而用实句直接作承转,脉络都藏在暗处。如《点绛唇》:

推枕南窗,楝花寒入单纱浅。雨帘不卷。空碍调雏燕。 一握柔葱,香染榴巾汗。音尘断。画罗闲扇。山色天涯远。

① 杨铁夫笺释,陈邦炎、张奇慧校点:《吴梦窗词笺释》,广东人民出版社,1992年版,第11页。

② 况周颐著,王幼安校订:《蕙风词话》,人民文学出版社,1998年版,第5页。

这首词内容是怀念去姬。上片在写景、叙事中满蕴伤别的愁情,暗写了“愁”字。窗外尽管雨帘不卷,也遮不住那呢喃作语、欢愉嬉戏的雏燕双飞,这岂不令人更感惆怅!紧接着下片的转折提顿却未用“哪堪”一类的虚词勾勒,而用了实词“一握柔葱”,直接回忆往日的幸福情景,以实代虚。接着又转到今日的分离,此处仍然没有用虚词相接而用实词“音尘断”接之。这种突转陡接,如天外飞来一峰,有大幅度的跳跃与折进,具有很强的艺术效果。

空际转身,意即在绵密质实之中常用骤转、突接、逆挽、翻转等方法翻腾而起,掷笔空际,来以疏济密。这种技法必须有大气真力斡运其间,非时流小慧之辈能胜任。杨铁夫云:“兜头力转,力重千斤,所谓空际转身法。梦窗神力,非他人可及。此等笔法,随处遇之。必先知此,始许读梦窗。”^①

《宴清都·连理海棠》亦复如此。上片浓墨重彩写海棠之美,过片“人间万感幽单”宕开一笔,空际转身,从咏花转而着力铺叙杨贵妃。但亦花亦人,花人合一,不离题面。煞拍言连理海棠依旧笑迎春风,朝朝暮暮,叶翠花红,来呼应开头绣幄鸳鸯、红情密意的连理海棠。陈洵在《海绡说词》中评论:“得力尤在换头一句。‘人间万感’,天上螭蟾,横风忽断,夹叙夹议,将全篇精神振起。”^②这首咏物词在咏物中寄托了深意,情感基调和基本的意象背景借点睛之笔“人间万感幽单”指示分明。真神来之笔。

综而观之,梦窗词思维跳跃,逻辑关系不明显,章法多变,结构曲折而又意脉暗通。潜气内转、空际转身等种种手法服务于总体词美的艺术需要。此种结构方式的形成并非出于纯粹的技巧性的炫耀,更多的还是来自于梦窗内心幽微难解的复杂心情的自然体现。多用逆笔,与胸中对往日情事不能自拔有关;运笔多陡转,正是内心激荡的情怀体现。但一味求变化也难免导致结构过密,繁复破碎,这是毋庸讳言的。

(四)幽渺深邃的意境

吴文英所处的时代,比姜夔更带有末世的光景。爱情的失意、敏感脆弱

① 《吴梦窗词笺释》,第6页。

② 马志嘉、章心纯编:《吴文英资料汇编》,中华书局,2006年版,第132页。

的文人个性,更造就了梦窗始终萦绕于心的绵渺幽情。《惜黄花慢·菊》结尾写道:“雁声不到东篱畔,满城但、风雨凄凉,最断肠,夜深怨蝶飞狂”。菊花凋谢,无所依附,在凄风苦雨的深夜狂飞,这只“怨蝶”是作者的化身。无论是“惨淡西湖柳底,摇荡秋魂,月夜归环佩”(《梦芙蓉·赵昌芙蓉图》)、“歌边拌取,醉魂和梦,化作梅边瘦”(《青玉案》)、还是“古苔几点露萤小”(《秋蕊香》)、“醉魂幽飏,满地桂阴无人惜”(《尾犯·甲辰中秋》)、“哀曲霜鸿凄断,梦魂寒蝶幽飏”(《风入松·邻舟妙香》),词人沉积在心灵深处的是无尽的怅惘与伤感。倘若再注意到他那“香苦欺寒劲”(《夜游宫》)、“晚吹乍颤秋声”(《金盏子》)、“心剪东风乱”(《生查子》)、“香裂碧窗烟破”(《乌夜啼》)一类的艺术语言,词人内心那种饱受山河破碎而强烈震荡、痛苦呻吟的感触已形象鲜明地呈现在我们眼前。

因此词人笔下所涌出的意象便不能不带有一种濒临灭亡式的阴冷晦黯。吴文英多写残霞暮云,而且是以烟青暗红的色调去形容它,如“断霞晚、笑折花归,绀纱低护灯蕊”(《莺啼序》)、“小黄昏,绀云暮合,不见征鸿”(《新雁过妆楼》)、“绀海掣微云,金井暮凉,梧韵风急”(《尾犯》),其中屡屡使用的“绀”字,就是青紫色调的。唐人画谚曰:“青配紫,不如死”,这简直就是一种死亡的色调。与此相应,梦窗词又多用“腥”、“腻”之类绝无美感的字眼来描绘本来是美的事物,如“彩燕沾云腻”(《解语花》)、“流花涨腻,春共东江”(《探花慢》)等等。

梦窗词风偏于哀感顽艳,与长吉诗有着相近之处。来看梦窗词整体意境类似长吉的幽冷之美的例子。一首《思佳客·赋半面女髑髅》将半面枯骨幻化成风姿绰约的少女:

钗燕拢云睡起时。隔墙折得杏花枝。青春半面妆如画,细雨三更花又飞。轻爱别,旧相知。断肠青冢几斜晖。断红一任风吹起,结习空时不点衣。

本是一个令人恐怖的半面女髑髅,梦窗却以惊人的想象幻化出风姿绰约、貌若天仙的少女。她夜半三更随风雨飞扬,又着附于落花飞起,充满了神

秘的鬼趣，寄托了词人对爱姬的深挚怀念。用意造句、仙思鬼境，两穷其妙，显示出词人高度的艺术才能和丰富的审美情趣，与李贺《苏小小墓》一样，极具艺术魅力。

梦窗词意境朦胧迷幻与作者爱用“梦”、“窗”意象有关。“梦窗”既是吴文英为自己所取之号，又是其词中屡屡出现的心灵隐喻。“梦”与“窗”的巧妙组合，往往给现实中的“窗”涂抹上一层梦幻虚化的色彩。它们常与某些梦境描写相结合，梦窗怀念亡姬的词作尤能体现这种特性，如《浣溪沙》：

门隔花深梦旧游。夕阳无语燕归愁。玉纤香动小帘钩。落絮
无声春堕泪，行云有影月含羞。东风临夜冷于秋。

纯用虚幻之笔，写其梦幻般的感觉：繁茂的春花、无声的斜阳、黄昏归来的双燕以及那隐约显现的美人纤手。托梦境忆旧游，梦中人的形象尤其迷离恍惚。玉纤香动，言其拈帘出迎，但人面始终不见。同出机杼的还有《风入松》“黄蜂频扑秋千索，有当时、纤手香凝”句，陈洵云：“见秋千而思纤手，因蜂扑而念香凝，纯是痴望神理”^①。眼前黄蜂频繁扑上秋千绳索，词人幻想秋千上仍有爱姬当年手握的余香。“‘黄蜂’二句是痴语，是深语。”（谭献《谭评词辨》）^②这双玉手常出现在词人的词里：“玉纤曾擘黄柑，柔香系幽素”（《祝英台近》）、“玉纤香动小帘钩”（《浣溪纱》）、“还忆秋千玉葱手”（《青玉案》），等等。

再看《渡江云三犯·西湖清明》：

羞红颦浅恨，晚风未落，片绣点重茵。旧堤分燕尾，桂棹轻鸥；宝勒倚残云。千丝怨碧，渐路入、仙坞迷津。肠漫回、隔花时见，背面楚腰身。

逡巡。题门惆怅，堕履牵萦，数幽期难准。还始觉、留情缘眼，宽带因春。明朝事与孤烟冷，做满湖、风雨愁人。山黛暝，尘波澹绿无痕。

① 陈洵：《海绡说词》，唐圭璋：《词话丛编》，第4845页。

② 谭献：《复堂词话》，《介存斋论词杂著·复堂词话·蒿庵论词》，人民文学出版社，1959年版，第19页。

上片“肠漫回、隔花时见，背面楚腰身”提炼出一个动人的情节，一个美人速写像：那美女纤纤细腰，在花丛中时隐时现，而词情到此高潮却戛然而止。杨铁夫解析说：“上言已入迷津，若于此接写迷津内事，势便直泻。看他用‘肠漫回’三字轻轻一荡，从平日可见而不可亲，止见腰而未见面，因而不能忘情者，作顶上盘旋。此梦窗绝技，用诸歇拍最宜，所谓留字诀也。”^①这样造成了既真且幻，亦真亦幻的艺术境界。“明朝事与孤鸿冷，做满湖、风雨愁人”一句，词由上文描写男女主人公相遇、相恋、思念，突然转人生离死别之中，上文的层层描写，至此都化为乌有。

王国维曾说：“‘介存谓：梦窗词之佳者，如‘水光云影，摇荡绿波，抚玩无极，追寻已远。’余览《梦窗甲乙丙丁稿》中，实无足当此者。有之，其‘隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨’二语乎？”^②王氏所赏这两句诗出自《踏莎行》下片：“午梦千山，窗阴一箭，香凝痼新褪红丝腕。隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨。”确实，梦中飞越千山，醒后窗阴一霎，红丝圈绕的美人臂，和眼前的雨声与晚风吹拂菰叶的秋声，将浓淡远近不同层次、有声有色的景象重映叠合，沁溢出幽渺、迷离、凄清的怨思。作品传达一种极其复杂、难以言传的情感，制造出将熟悉经验陌生化的效果。

总之，无论是字面的密丽秾挚还是思维方式的奇幻飞动，无论是章法上的潜天腾渊或是意境上的幽渺深邃，无不体现了词人的艺术功底与大家风度。吴文英从而也成为南宋词坛继辛弃疾和姜夔之后的又一成功开拓者和贡献者，由此而取得了与稼轩、白石鼎足而立的大家地位。

第四节 梦窗词独特的词史地位

梦窗词历来毁誉参半，除了梦窗词本身的复杂性，这里涉及社会背景、文化心态、文艺思潮及审美情趣等诸多因素。朱祖谋《梦窗词跋》云：“君特以隼上之才，举博丽之典，审音拈韵，习谙古谐，故其为词也，沉邃缜密，脉

① 《吴梦窗词笺释》，第5页。

② 王国维著，周振甫、徐调孚注：《人间词话》，人民文学出版社，1998年版，第215页。

络井井,缢幽抉潜,开径自行,学者非造次所能陈其意趣。”^①陈廷焯把吴文英单列“吴梦窗一体”;近人詹安泰《宋词风格流派略谈》划宋词为八派,称吴文英为“密丽险涩”派代表。可见梦窗词自成一派是唐宋词流派发展史上的客观事实。

一、“七宝楼台”透视

张炎在《词源》言:“词要清空,不要质实;清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞,去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台,眩人眼目,碎拆下来,不成片断。”^②张氏于吴词的这一评论,对后世学人影响较大,这几乎成为所有指责他的人所引用的一句评语,从此梦窗词给人留下了根深蒂固的印象:绚丽、零碎、晦涩。

历经花间侧艳、苏词诗化、易安本色、辛词豪放,词到南宋尤尚清空妙远,重清疏之境。“清空”意谓意境空灵,在意境中凸出有典型的意象,格调流利而辞意疏朗。清空美于浑融空灵中见萧散之趣,疏快平易中寓古雅峭拔,整体境界蕴藉清明,表面淡雅空灵而不落痕迹,内涵却很深沉。张氏以姜、吴对举,推崇清空,贬抑质实,顿然使人想到南朝时人关于谢灵运与颜延之诗的比较:“谢诗如芙蓉出水,颜如错彩镂金”^③、“谢公诗如初发芙蓉,自然可爱。君诗如铺锦列绣,亦雕缛满眼”,可见中国诗文化心理传统主清丽自然而斥雕缛满眼。他的“清空”词观,源于晋宋之际的批评范式与晚唐司空图所标举之澄淡空灵诗学理想,同时也是宋人萧散意趣与南宋江湖诗心的契合,是宋人“平淡而山高水深”的诗美理想在词学领域的体现。处在南宋末期而深感荒烟四远的张炎,以清苦之心悟入超然逸趣,自然以清空词美立说。

七宝楼台之喻道出了梦窗词镂金错彩、珠翠满目之感。而“质实则凝涩晦昧”,“碎拆下来,不成片段”则指出梦窗词如零珠散玉、碎锦拼合一般,不相连属,有伤整体境界的明朗空灵。白石诗词兼擅,也是时贤人格诗风之典范,而且与张炎曾祖交往密切。张炎论词求骚雅主清空,因家学亲缘独尊白石,

① 金启华等:《唐宋词集序跋汇编》,第273页。

② 《词话丛编》,第259页。

③ 钟嵘著,陈延杰注:《诗品注》,人民文学出版社,2001年版,第43页。

多能切中肯綮,对吴词之议则流于平平。

近代一些学者也发表了类似的评价。王国维《人间词话》于南宋惟许稼轩,“尤痛诋梦窗、玉田。谓梦窗砌字,玉田垒句。一雕琢,一敷衍,其病不同,而同归于浅薄”^①。他取梦窗词词中之一语以评之,曰:“映梦窗,凌乱碧”。胡适也曾在《词选》一书中说过,《梦窗四稿》中的词作,几乎都是古典意象与套语的生硬堆砌。刘大杰在《中国文学发展史》论及梦窗的《琐窗寒·玉兰》也说:“一时说到‘返魂骚畹’,一时又说到‘送客咸阳’,一时又说到鸱夷与吴苑,这些典故真不知与玉兰花有何相干。”认为他只追求形式忽略内容,作品缺少血肉和风骨。又评《高阳台·落梅》“前后意思不连贯,前后的环境情感也不融合,好像是各自独立的东西,失去了文学的整体性与联系性”^②。

首先,梦窗词看起来似离题旁涉,实际上四面盘旋,仍然紧扣主题。如果能把握住其潜气内转、运意深远的特点,就会加深对其沉挚之思的理解,而不会有零乱炫目之感。如戈载所说:“貌观之雕绩满眼,而实有灵气行乎其间,细心吟绎,觉味美于方回,引人入胜。既不病其晦涩,亦不见其堆垛。此与清真、梅溪、白石并为词学之正宗,一脉真传,特稍变其面目耳。犹之玉溪生之诗,藻采组织而神韵流传,旨趣永长,未可妄讥其獭祭也。”^③就是说梦窗词顿挫曲折的结构所造成的深曲凝重,读者非反复品味、沉潜琢磨是难能领略其中之妙趣的。且以《高阳台·落梅》为例:

官粉雕痕,仙云堕影,无人野水荒湾。古石埋香,金沙锁骨连环。南楼不恨吹横笛,恨晓风,千里关山。半飘零、庭上黄昏,月冷阑干。
寿阳空理愁鸾。问谁调玉髓,暗补香瘢?细雨归鸿,孤山无限春寒。离魂难倩招清些,梦缟衣、解佩溪边。最愁人、啼鸟清明,叶底清圆。

词的上片描绘出梅花落时一派幽怨凄凉的环境,杂以“深深葬玉,郁郁埋香”及锁骨菩萨的典故借以点染,实中含虚。面对这些景致,词人萌发了无限

① 王国维:《人间词话·删稿》,周振甫、徐调孚注:《人间词话》,第238页。

② 刘大杰:《中国文学发展史》(中卷),复旦大学出版社,2006年版,第201页。

③ 唐圭璋:《宋词三百首笺注》,中华书局,1958年版,第202页。

哀伤的感慨,连用两个“恨”字,既伤落梅,又悲自己形单影只。与“伤春不在高楼上,在灯前欹枕,雨外薰炉”(《高阳台·丰乐楼分韵得如字》)以及“送人犹未苦,苦送春,随人去天涯”(《忆旧游》)一正一反句法相同,都是一种以退求进,回环往复的手法,造成词体婉曲之美的特殊效果。其《八声甘州》:“重访樊姬邻里,怕等闲易别,那忍相逢”也是在欲擒故纵的曲折吞吐中,将词人的情思加以曲尽其妙的表现。

下片作者又精心安排了一种虚中蕴实的氛围。寿阳公主因梅落无以妆容,邓夫人的落梅瘢痕亦无人治补,孤山林逋只能空叹春寒,几个典故抒发词人的惜梅之情,词人想象花落就似倩女离魂、神女解珮,进一步抒发梅花凋落离枝难返所引起的绵绵幽思。贯穿全词的线索是作者怨哀恨愁的惜梅怀人之情。

梦窗词在复杂多变的表相之下,仍有其贯注其中的重点与中心,形散而意脉实联。词作的思想内涵与情感基调,以及表达这些内容所常用的各种意象体系,都是复杂变化中的稳定因素,从而使词作具有内在的完整性与统一性,意象的内涵也在内在的统一中清晰呈现出来,格调的明朗也得到了保障。初涉词学者,很少对梦窗词感兴趣,待到渐老渐熟,便有点流连于曲径深林而乐不知返了。杨铁夫云:初读梦窗词时,“如入迷楼,如航断港,茫无所得”,三年之后,才“触处逢源,知梦窗诸词无不脉络贯通,前后照应,法密而意串,语卓而律精,而玉田‘七宝楼台’之说,真矮人观剧矣”^①。

其次,质实并非就是晦涩凝昧,并非就不空灵。如果具备高远的意趣同样可以达到骚雅的境界。清空派重清疏、明快,质实派喜用典实、讲究藻彩。作家不同的气质、性格、经历和不同的审美观点,在长期的艺术实践中形成不同的风格流派,春桃夏荷,各尽其美。其实质实倒在一定程度上纠正了清空流于过分疏宕、学白石而流于太“滑”的词风。若因此而轻视甚至忽略另一种词美范型的价值,那就有失于史的客观性原则和美的多样性原则了。审美创作的本质规定就是个性与创新,所以能别造一境才是大家风度。梦窗词为唐宋词苑提供了一种特殊色香的风格和美感。艰深的作品自有它特殊的美感,

^① 《吴梦窗词笺释》,第29—30页。

曲高和寡,吴文英也许并不希望读者能读懂,他只是追求艺术美感罢了。

白石与梦窗词风虽然迥异,但共同体现着尚意写心的南宋风气,可谓殊途而同归。龙榆生在《中国韵文史》中,立“南宋词之典雅化”一章,谓“梦窗之于白石,虽境界不同,而风气所趋,并崇典雅;词家之典雅派,亦至梦窗始正式建立”^①。揭示了梦窗与白石词均为南宋风气的产物,大方向“典雅”是相同的。只是白石受南宋前期豪放词风和多用虚字以及用诗法入词的影响,显得清空峻峭而已。梦窗词《齐天乐·烟波桃叶西陵路》,陈廷焯《云韶集》评曰:“伤今感昔,凭眺流连,此种词真白石之室矣。一片感喟,情深语至。”^②可见前人早已看到了他们间的相通之处。除词中幽韵冷香的意象特性两人每有神似之处,梦窗词超乎世情悲苦或历史感慨之外的清远意趣,也与姜张诸子默契无间。《大酺》:“任岁晚,陶篱菊暗,逋冢梅荒”,江湖野趣染上了阴黯荒败的末世色彩;《八声甘州》中“箭径酸风射眼,膩水染花腥”这种令人想见战争血腥之气的意象,和“时鞞双鸳响,廊叶秋声”这种浓缩千年历史于通感的凝重之笔,以及最终将人们的思致引向“连呼酒,上琴台去,秋与云平”的逸怀浩气……其清空之致,丝毫不让于姜夔的“燕雁无心,太湖西畔随云去”。

杨铁夫云:“梦窗词之用白石词意处极多,分见词笺内。苟非白石在先,何至奉为金科玉律乎?”^③陈锐云:“白石拟稼轩之豪快,而结体于虚。梦窗变美成之面貌,而炼响于实。南渡以来,双峰并峙。”^④这些都是有据有得之言。

再者,人们对“七宝楼台”之议耳熟能详,却忽视了张炎本人对梦窗词并非全盘否定这一事实。张炎《词源》还有其他有关梦窗词的论述:

总序:旧有刊本《六十家词》,可歌可诵者,指不多屈。中间如秦少游、高竹屋、姜白石、史邦卿、吴梦窗,此数家格调不侔,句法挺异,俱能特立清新之意,删削靡曼之词,自成一家,各名于世。^⑤

① 龙榆生:《中国韵文史》,上海古籍出版社,2002年版,第104页。

② 陈廷焯撰,孙克强、杨传庆点校整理:《〈云韶集〉辑评》(之二),《中国韵文学刊》,2010年12月第24卷第4期。

③ 《吴梦窗词笺释》,第167页。

④ 陈锐:《衰碧斋词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第4200页。

⑤ 《词话丛编》,第255页。

句法:词中句法,要平妥精粹……如吴梦窗《登灵岩》云:“连呼酒,上琴台去,秋与云平”。《闰重九》云:“帘半卷,带黄花,人在小楼”……此皆平易中有句法。^①

字面:句法中有字面,盖词中一个生硬字用不得。须是深加锻炼,字字敲打得响,歌诵妥溜,方为本色语。如贺方回、吴梦窗,皆善于炼字面,多于温庭筠、李长吉诗中来。^②

清空:梦窗《声声慢》云:“檀鸾金碧,婀娜蓬莱,游云不蘸芳洲”前八字恐亦太涩。如《唐多令》,此词疏快,却不质实。

令曲:词之难于令曲,如诗之难于绝句,不过十数句,一句一字闲不得。末句最当留意,有有余不尽之意始佳。当以唐《花间集》中韦庄、温飞卿为则。又如冯延巳、贺方回、吴梦窗亦有妙处。^③

在此第一条,张炎肯定了梦窗的自成一家,称名于世。句法、字面条则称赞梦窗词讲究句法,善炼字面。清空条,张炎首先批评梦窗词的晦涩,同时也肯定少数如《唐多令》一样属疏快之作。令曲条,说明梦窗词是含蓄有余意的,这里连姜夔尚不在其列,可见他认为姜夔亦未免有生硬处。

最后,我们不妨来看看梦窗词主导风格秾挚绵丽之外不乏疏快、超逸之姿的作品,尽管不代表梦窗词的主要特色。如《望江南》:

三月暮,花落更情浓。人去秋千闲挂月,马停杨柳倦嘶风。堤畔画船空。
恹恹醉,尽日小帘栊。宿燕夜归银烛外,流莺声在绿阴中。
无处觅残红。

暮春花落,江畔怀人。以景传情,以情绘景,清丽又疏快。
再如《浪淘沙·灯火渔中船》:

灯火渔中船。客中绵绵。离亭春草又秋烟。似与轻鸥盟未了,来去

① 《词话丛编》,第258页。

② 《词话丛编》,第259页。

③ 《词话丛编》,第265页。

年年。往事一潸然。莫过西园。凌波香断绿苔钱。燕子不知春事改，时立秋千。

这首词写舟中忆姬。上片写来去年年的羁旅情怀，下片抒发凌波香断的悲痛。“往事一潸然”为过渡，承上启下，言简义丰，用泪流满面的形象概括了往事的全部，省却了许多文字。结构严谨，脉络清晰，既有蕴藉之美又不失晓畅之妙。

又如被张炎称许的《唐多令》：“何处合成愁？离人心上秋。纵芭蕉、不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。年事梦中休。花空烟水流。燕辞归、客尚淹留。垂柳不萦裙带住，漫长是、系行舟”，以明白晓畅清新的语言抒写游子悲秋之感和浓重的离情别绪，接近民歌风格，自然轻俊。张德瀛称“吴梦窗词，绚中有素，故于南宋自成一派。然以费锦绩者，蔑视其本，则真如玉田生所云矣。”^①

在精心构造细美幽微之境之外，吴文英也同样善于创造富有“言外之味，弦外之响”的高远意境，情思深沉，情思阔大。《八声甘州·渺空烟四远》即是此中代表作品，借由登灵岩追忆古时吴宫往事，而寄寓着深沉的千古兴亡之概。“连呼酒，上琴台去，秋与云平”句写出了秋色无际、山与云齐的渺远气概，立意超拔，境界高远。再如《高阳台·过种山》、《齐天乐·登禹陵》、《金缕歌·赋沧浪看梅》等，或吊古伤今，或抚今追昔，字里行间蕴藏着深沉的历史感和沧桑感，营造出高旷、沉雄而又超迈的意境，呈现出不同于精美之外的壮美气象。

但是，需要客观评价的是，吴文英某些词作确实因过分离饰而有险怪之病。冷僻的地域、人文典故、神话传说、宗教掌故等所造成的凝涩晦昧也不能不是其缺陷。如《声声慢》“檀栾金碧，婀娜蓬莱”描绘郭氏园林之优美。“檀栾”形容翠竹，语出汉代枚乘《苑园赋》的“修竹檀栾夹池水”；“金碧”形容色彩鲜艳辉煌的池亭楼台；“婀娜”形容轻盈柔美的柳丝；“蓬莱”则藉仙岛以喻园中池沼。此两句其实就是描绘亭台旁有很多翠竹，金碧辉煌的园林里杨柳

^① 张德瀛：《词征》，《词话丛编》，第4165页。

依依。“游云不蘸芳洲”句,杨铁夫《吴梦窗词笺释》认为是俗尘没有污染这座芳香的池亭。词人将这些寻常景物平常意象写得光怪陆离,刻意经营。再如《惜黄花慢·送客吴皋》中“枫落长桥”是僻典,“仙人凤咽琼箫”虽不算僻典,但用典之意主要表现一个“去”字,如此用典显得晦涩,《高阳台·落梅》更是几乎句句用典。

过嗜俚钉这是造成梦窗词晦涩的原因之一。此外在结构布局上,因为过求变化,词中层次重叠,必致结构过密,也难免词意晦涩,线索不明。这都和他力避平庸平淡、刻意追求幽奇生新的审美倾向有关。

二、继承与超越

吴文英戛戛独造的艺术风格、美感特色并非空穴来风,他远绍于李贺、李商隐、温庭筠,近承周邦彦、姜夔。在继承中发展,在发展中创新,由此形成了铸就了吴文英在词史上独特而不可替代的重要地位。

吴文英词与李贺、李商隐诗有着某种联系,是不少词论家的共识。孙麟趾曰:“词中之有梦窗,如诗中之有长吉。”^①郑文焯《校梦窗词跋》亦云:“其取字多从长吉诗中得来,故造语奇丽。世士罕寻其源,辄疑太晦,过矣!”^②《四库全书总目提要》则认为:“其词则卓然南宋一大家,盖其天分不及周邦彦,而研炼之功则过之。词家之有文英,亦如诗家之有李商隐。”^③严复在《与朱彊村书》中赞同朱氏所提出的“浣花、玉溪于诗,犹清真、梦窗于词”的主张,并进一步发挥道:“窃谓梦窗词旨,实用玉溪诗法,咽抑凝回,辞不尽意,而使人自遇于深至。”^④可见,梦窗词远眺长吉、义山诗早已为有识之士所洞见。

首先是善于融化李贺诗句,任意驱遣点化,如同己出。如“漫泪沾、香兰如笑”化自“芙蓉泣露香兰笑”;“嫣香易落”化自“可怜日暮嫣香落”;“星河潋滟春云热”化自“杨花扑帐春云热”。其次,李贺作诗喜欢求新追异、自辟蹊径,此点亦受到吴文英的特别喜爱。如大胆激烈的色彩运用及在大红大绿之

① 孙麟趾:《词径》,《词话丛编》,第2553页。

② 《词话丛编》,第4335页。

③ 永瑢等:《四库全书总目》,第1819页。

④ 邓乔彬:《词学》,第14辑,第381页。

中添加主观情绪色彩;在作品的意境美感方面都呈现出奇谲夸诞、哀艳冷隽的特色等等。梦窗词则多以典雅、柔婉见长,对于牛鬼蛇神、幽云怪雨等奇谲意象并不像长吉那么热衷与极端。

如果说梦窗对长吉的学习更多地在于铸辞着色的修辞层面的话,那么他对义山的继承则是在表现复杂难言的情感情绪,抒发婉曲深幽的内心世界方面。梦窗和义山一样,也是“灵心善感,一往情深而不能自遣者”^①。他们都善通过比拟、典事、象征等手法来使词旨、词境恍惚朦胧。所不同的是,梦窗词的晦涩主要在于用典的难解,只要明白出处,全词也就疏通了。而李商隐的诗,因为生活经历与思想感情的关系,即使字面用典都解释清楚了,整首诗仍然晦涩难解。“诗家总爱西昆好,独恨无人作郑笺”正道出此恨。

梦窗词手法上的秾艳密实,则学温庭筠。陈洵《海绡说词》云:“飞卿严妆,梦窗亦严妆,惟其国色,所以为美。”^②一语点明梦窗遥祖温庭筠用笔绮靡的特色。孙麟趾《词径》云:“欲艳丽学飞卿、梦窗。”^③温词多用工笔描绘闺中美人,刻画其生活环境、描写其容貌服饰,工于造语,缛绣繁弦。梦窗词与温词完全异曲同工,设色着墨均是浓笔重彩,有春天万花攒动的盛美,堆垛秾丽词藻有过之而无不及。如《踏莎行·润玉笼绡》上片:“润玉笼绡,檀樱倚扇。绣圈犹带脂香浅。榴心空叠舞裙红,艾枝应压愁鬟乱。”光润如玉的肌肤,薄纱,歌扇轻掩的樱唇,绣圈残留的口香,火红舞动的石榴裙,鬓发上凌乱的艾枝……描绘美人的姿态外貌服饰神态细腻入微,极尽形容状态之能事,美人的倩影历历如在目前,满纸绮艳。不同的是梦窗词能一洗温词过浓的脂粉气和富贵气。

吴文英近师周邦彦。他有意学习清真词,继承其词法。陈洵《海绡说词》评梦窗《解蹀躞·醉云又兼醒雨》、《瑞鹤仙·晴丝牵绪乱》、《夜游宫·人去西楼》等词,有“欲学清真,当先识此种”、“是深得清真之妙者”、“直是清真后身”等语^④。友人沈义父《乐府指迷》曾论梦窗与之谈作词之法,梦窗对协律、

① 缪钺:《诗词散论·论李义山诗》,上海古籍出版社,1982年版,第24页。

② 陈洵:《海绡说词》,《词话丛编》,第4841页。

③ 孙麟趾:《词径》,《词话丛编》,第2557页。

④ 陈洵:《海绡说词》,《词话丛编》,第4857、4846、4860页。

典雅、含蓄柔婉的讲求都与清真旨趣相同。

清真词以“本色”、“当行”著称于世，而知音识律固是其首要。梦窗精通乐理，不仅广用清真的词调，还保留了十余首自度曲。集中《古香慢》、《西子妆慢》、《江南春》、《玉京谣》等，就是他的创调，在丰富词体方面做出了贡献。张炎以梦窗词“声调妍雅”之难追为恨，吴氏之通晓音乐可窥一斑。

吴文英学习周词反复腾挪，跌宕纤徐的特点。历来对清真词的妙处无外乎“顿挫”说与“勾勒”说。顿挫之妙指词意的转折、跳跃、叠合、交叉等异乎平直的变化，勾勒是指对情思发展或景象变幻的线索的描述。周济说清真愈勾勒愈浑厚，说明清真词对轮廓脉络的勾勒，是与词意的转折回旋、变化出奇有机配合的，顿挫之妙丰富了意象意境的层次，而勾勒之妙又指示出这多重意象与意境层次间的有序联系。一言以蔽之，清真词的结构艺术，正在于有序化的多变性，既刻意变化而又精心照应。如他的代表作《兰陵王·柳》：

柳阴直。烟里丝丝弄碧。隋堤上，曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国，谁识京华倦客。长亭路，年去岁来，应折柔条过千尺。闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿，望人在天北。凄恻，恨堆积。渐别浦萦回，津堠岑寂，斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

起句切合题面，以咏柳入手，却又是眼前实境的形容。接着，“曾见几番”，不仅由柳丝碧色的景象兴起离思别情，而且使别情具有了绵延于岁月长流中的无限意味。尤其高妙的是，“曾见几番”写的是他人，“谁识京华倦客”写的是我。这样，以“曾见几番”和“年去岁来”的照应为契机，赋予柳色别情以人世苍茫与自我幽独的双重感喟，它既是泛咏之《别赋》，又是专写之倦客愁思。以上层次已然丰富。二叠开头便使之尽化为虚。“又酒趁哀弦，灯照离席”句正是勾勒之笔，说明此间情景不过是多次中的一次而已。“愁”字所领以下几句一笔两意，是代行者设想又是抒自家感受。三叠“斜阳冉冉”乃是黄昏气象，而二叠“灯照离席”，写的是夜间情景，写的是年去岁来不计其数的

送别。何止于此!“念月榭携手”的情景分明是前事,所忆乃京华之地,而作者此时亦身处京华。歇拍对前事如梦的抒写,不仅在时态上是一种追忆,而且和前一叠之兼写送者与行者双方一样,是于送者的角度外又复加一层行者的情思。其结构之奇崛还在于,暗示出“月榭携手”之人,正是前叠“望人在天北”之望人。可见,灯照离席之情景正是如梦之前事耳。明了这一层,回头再看“愁一箭风快”数句,便恍然大悟,那确是作者对自己作为行者之具体感受的描写,尽管是与送者的感受叠加融合在一起的。

整首词结构奇幻,变幻无端。景象的多层复合乃与情思的厚积凝聚相统一,但又绝非无机的堆砌,而以顿挫与勾勒的高度统一造成结构复杂、形象鲜明、深曲凝重的审美效果,令人叹为观止。张炎云:“美成词只当看他浑成处,于软媚中有气魄。”^①即谓其寓深思于缘情绮靡之际,有一种内在的情思结构的沉凝厚重和劲健含韧。

吴文英无疑是词家中最能得清真结构美韵者。张炎“七宝楼台”之讥实不足为训。前人评说中,周尔墉之所谓“于逼塞中见空灵,于浑朴中见勾勒,于刻划中见天然”(《周批绝妙好词笺》卷四)三句最得要领。其《莺啼序》词中有句曰:“新诗细掐”,用韩愈“钩章棘句,搢擢胃肾”之意,其创作活动之特点亦复如此。《四库全书总目》云:“其(文英)天分不及周邦彦,而研炼之功则过之”^②,正是在此。他的特长就在于将题外悠远之思浓缩到题意空间中,如《宴清都·连理海棠》迁想之妙始终不离“连理”之趣,又如《齐天乐·与冯深居登禹陵》,便全由神禹古陵之荒古神灵处发兴,故多是幽云怪雨之象,如此等等。

亦惟其如此,梦窗词的结构顿挫之美,便不仅是对清真章法的一种继承,而应看作是进一步的发展。发展的内容体现在梦窗词比清真词更重迁想之渺远,其词境所包含的意象层次以及某一意象所包含的情景内容更密集。如《风入松》之“惆怅双鸳不到,幽阶一夜苔生”,因过片已言“西园日日扫林亭”,从日日扫的意义上讲,一夜苔生者,扫之又生,生之又扫也,以此见渴望

① 《词话丛编》,第266页。

② 《四库全书总目》,卷一百九十九,1819页。

之甚与失望之极。同时,日日者日复一日,何其漫长!而一夜者,又何其短促!中间“有当时纤手香凝”之句,是其人恍然在斯,故“一夜”者,便有纵别千年而如隔须臾的切近感。苔藓意味时光之悠之永,故而一夜苔生者实有一夜千古之意。将苔生幽阶的漫长岁月缩入隔夜可见的转瞬之间,等于将愁绝恨彻的情思层层压缩到最浓重郁积的程度,而非寻常愁绝恨极之语。此外上片“愁草瘞花铭”,将风雨落花,惜花葬花,挽花而铭,铭之而愁的多层哀思融入如同叙事的等闲笔墨之中,这正是梦窗词举重若轻,笔力千钧,将幽思幻觉、迁想妙悟以赋笔写之的特征所在。而《三姝媚》之“曲榭方亭初扫。印藓迹双鸳,记穿林窈。顿隔年华,似梦回花上,露晞平晓”,更可为《风入松》作一生动注脚。真可谓“往事依然”,终是一梦,如花上宿露,平晓而晞。然而,露固可晞,而梦不能断,夜夜相续,便亦如苔藓之夜夜又生,此可谓“一夜苔生”之又一解。^①

以上还只是就特定意象而言之,虽不失当即感触之真切,却是饶有千回百转之姿。周济说:“问途碧山、历梦窗、稼轩,以还清真之浑化”^②,梦窗词之深厚质实法乳清真词之浑厚和雅。清真词能兼柳七郎风味与苏词的刚健,但缺乏空灵动荡的意脉。吴文英变清真之“明秀”为“隐秀”,潜气内转、以及沉郁中寓灵动之思等表现,可以看做是以清真的成就为基础的超越。陈洵《海绡说词》云:“学词者由梦窗以窥美成,犹学诗者由义山以窥少陵,皆途辙之至正者也。”^③

从具体手法上来说,梦窗词亦有超越之处。意象的衔接与转换往往集中在词的首尾与换头之处,这些地方也是词意发展的关键之处,叙事的来龙去脉,词意的指向,意象的承接、变化都需要靠在这几处多下功夫。杨铁夫指出两人的不同结构特点:“清真用意明显,不如梦窗之晦涩;清真用笔勾勒清楚,不如梦窗纵横穿插在若断若续若隐若现之间。”(《清真词选释·序》)清真词的结构虽具跳跃性,但起承转合,或用虚字转折或用实词提示,将词中分散、个别的意象锁合成完整而鲜明的艺术形象,较有线索可寻。梦窗词则总是呈

① 韩经太:《宋代诗歌史论》,吉林教育出版社,1995年版,第283—287页。

② 周济:《介存斋论词杂著》,《词话丛编》,第3785页。

③ 《词话丛编》,第4839页。

现出一种突变的特质,时空场景的跳跃变化往往越出了理性和逻辑的惯常次序,也很难找到必要的过渡和照应,情思脉络若隐若显,朦胧难辨。正如冯煦《蒿庵论词》云:“梦窗之词,丽而则,幽邃而绵密,脉络井井,而卒焉不能得其端倪。”^①梦窗词变幻频繁,曲笔能拳,比清真词勾勒技巧更成熟,达到浑然一体的艺术境界。

吴文英在周邦彦所开创的道路上走得更深、更远,浓艳厚密涂抹着曲折隐晦,呈现出一种极致的密丽风格,终于自成一派。

综上所述,吴文英词师承广泛,在他的词中得前世大家词人的神髓。虽然,叶嘉莹先生认为梦窗词“时空交错杂揉,但凭一己感性修辞铸词是遗弃传统而近于现代化的地方”^②。但是,从上述梦窗词的艺术渊源来看,它仍然继承与发展了许多来源于古典诗词中的传统艺术手法,并未遗弃传统的诗词技法。

在南宋,沈义父的《乐府指迷》、张炎的《词源》对梦窗词有所评述,其声名己显。尹焕说:“求词于吾宋者,前有清真,后有梦窗,此非焕之言,四海之公言也。”^③梦窗生前和去世后不久,他的词就已有不少篇什被收入同时代人编选的词集中,表明梦窗词当时就得到认同和喜爱。当时追随其后的有尹焕、黄孝迈、楼采、李彭老和沈义父诸人,周密、张炎等也受到他一些影响。元明两代,南北曲盛行而词学衰微,梦窗几乎湮没无闻。

清代中叶掀起了治梦窗词的热潮,至有“学梦窗者几半天下”局面。常州词派的后劲周济,把吴文英从姜、张的圈子里剥离出来,周济《介存斋论词杂著》说:“近人颇知北宋之妙,然终不免有姜张二字横亘胸中。岂知姜张在南宋亦非巨擘乎?论词之人,叔夏晚出,既与碧山同时,又与梦窗别派,是以过尊白石,但主‘清空’。后人不能细研词中曲折深浅之故,群聚而和之,并为一谈,亦固其所也。”^④周济对两宋各家词路了然于胸,所论自非妄语。他视梦窗、

① 《词话丛编》,第3594页。

② 叶嘉莹:《迦陵论词丛稿》,上海古籍出版社,1980年版,第144页。

③ 黄昇:《中兴以来绝妙词选》,卷十,中华书局,1958年版,第354页。

④ 周济著,顾学颉校点:《介存斋论词杂著》,第3—4页。

清真、稼轩、碧山为领袖一代的词人,赞美梦窗词“立意高,取径远,皆非余子所及”^①,对梦窗词的评价达到前所未有的评价。接着是戈载、陈廷焯等人对梦窗词大力宣扬。陈廷焯说:“梦窗在南宋,自推大家,惟千古论梦窗者,多失之诬。”认为梦窗“才情超逸,何尝沉晦,梦窗长处,正在超逸之中,见沉郁之意”^②。不承认其晦涩。清季四大词家王鹏运、朱祖谋、况周颐、郑文焯,都极力推尊梦窗词。他们全心校勘梦窗词集,使梦窗词得以发扬光大,功不可没。王鹏运说:“梦窗以空灵奇幻之笔,运沉博绝丽之才,几如韩文杜诗,无一字无来历。”^③朱孝臧先后校订梦窗词四次,呕心沥血,穷毕生之力。其《宋词三百首》,苏词仅录10首,周邦彦23首,吴词25首,为最多的一家。除郑文焯、况周颐外,清代尊崇梦窗词臻于极境的是陈洵。他学梦窗词很着力,得到朱孝臧的大力推许。其《海绡说词》评梦窗词的艺术性也远较前人细致深入,影响深远。

而近人王国维、胡适、刘大杰等对梦窗词则贬之亦深。梦窗词能于深曲凝重中寓超妙之想而运飞动之笔的特性,古人颇多领会,而今人茫然不解,这是不正常亦不公平的。对于梦窗词褒贬不一的种种遭际进行深入的思考和探究,其中似乎蕴藏着特定历史文化语境之下的文化学术以及意识形态上的演变。

梦窗词不如苏、辛词作具有广阔而深厚的现实内容和人格力量,但亦有不少心系时事的凄怆之声,其情词更是缠绵悱恻、沉痛至极,词作内容复杂而丰富,情感内涵幽邃而幽微。艺术上的独创性更是独步有宋一代的词林。他沿着周、姜开拓的道路走得更远,更繁复、更深雅、也更晦涩。不仅有婉约词一般的特点,重要的是它表现出了自己独特的艺术面目,在继承传统的基础上另辟蹊径,独树一帜,实现了宋词词艺的深化,完成了骚雅深婉的嬗变。从存词数量、流传的版本以及作品受到历代词评家关注研究的频率和各类词选入选率来看,他都堪称两宋词坛屈指可数的大家。吴文英的出现,形成了辛、姜、吴三足鼎立的历史局面,南宋词创作进入第三个高潮。

① 《介存斋论词杂著》,第14页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第33页。

③ 王鹏运:《梦窗词稿跋》,《唐宋词集序跋汇编》,第271页。

第十五章 遗民诗人群体

南宋的遗民诗人有姓名及作品流传的,不下百家,他们亲身经历改朝换代的天翻地覆,亲身经历异族入侵进而统治的历史大变革,因此他们痛心疾首,义愤填膺;他们身在异代,心存故朝,充满沧桑之感,身世之悲。他们结社吟诗,用诗歌记录、抒发他们的所见所闻、所感所思,形成了规模空前的遗民诗人群体。从遗民诗人的创作实践看,他们绝大多数并没有摆脱江湖诗派和理学诗派的影响,诗歌大体质朴浅易,但在那个天崩地裂的乱世,遗民诗人以不同的写作方式和内容让人感受到亡国的惨痛现实,更让后人领略到坚毅不屈的民族气节,使遗民诗人的创作产生了经久不息的深远影响。

第一节 遗民诗人群体概述

南宋遗民诗人,有的在宋末奋然从军抗元,以热血谱写了一篇篇英雄史诗,宋亡后亦心念宋室,自持名节,以笔为精神武器,传达出孤臣遗子的耿耿忠愤。如文天祥,理宗宝祐四年(1256)进士,元兵渡江,应诏勤王,历仕枢密副都承旨、浙西江东制置大使兼江西安抚、除右丞相、枢密使,都督诸路军马,与元兵周旋于汀州、漳州一带,景炎三年,授少保、信国公,移屯海丰,军溃被执北行,在道绝食八日不死,拘燕三年,终不屈,诗多明志,元世祖至元十九年十二月九日从容就义。谢翱,字皋羽,自号晞发子,度宗咸淳间应进士举,不第,文天祥开府延平,署谘事参军,文天祥兵败,谢翱避地浙东,往来于永嘉、括苍、鄞、越、婺、睦州等地,与遗民故老方凤、吴思齐、邓牧等多有交接,名其会友之所曰汐社,义取“晚而有信”。王炎午,初名应梅,字鼎翁,号梅边,宋亡后改名,度宗咸淳十年(1274)补太学生,文天祥募兵勤王,炎午毁家抒难,入

天祥幕，旋以母病归。宋亡，奉母隐居，以遗民故老以志节相勉。谢枋得，字君直，号叠山，弋阳（今属江西）人，理宗宝祐四年进士，恭宗德祐元年（1275）以江东提刑、江西招谕使知信州，组织军民抗元，二年，信州陷，遂变姓名入闽，隐于卜，元世祖至元二十六年，参政魏天祐强之而北，至燕不食死。

有的虽未投身抗元前线，但眷怀故土之情始终不渝，他们或坚辞征召，或放浪山水，或托身释老，或逍遥于义理学问的探究，以不同的方式展示着民族气节。如家铉翁，宋末官至端明殿学士、签书枢密院事，元兵至临安，丞相吴坚、贾余庆檄告天下守以城降，家铉翁独不署名，宋亡，力拒元廷高官厚禄，于河间设馆授徒。文及翁，德祐元年曾签书枢密院事，宋亡，隐身著书，元世祖累征不起，闭户校书。汪元量，宋宫廷琴师，宋亡随三宫入燕，被元廷强命为翰林之类的官员，不久哀乞为黄冠，飘泊山水之间，与遗民故老迭相唱和。董嗣杲，字明德，号静传，度宗咸淳末知武康县，宋亡，入山为道士，改名思学，字无益，有《西湖百咏》二卷；卫富益，自号耕读居士，先后学于金履祥、许谦，宋亡，设坛祭文天祥、陆秀夫，遂隐居讲学，创白社书院。元至大间有司毁其书院，乃迁居湖州金盖山，授徒不辍。方凤，宋末入太学，应礼部试不第，后以恩授容州教授，宋亡未赴，归乡，名其斋为存雅堂，学者称存雅先生，与寓浦阳之谢翱、吴思齐等结为汐社，联络故老，砥砺唱和。

还有一些遗民，虽然出仕新朝，但所任不过山长、教谕、教授、学正之类的学官，其目的主要在于“扶持世道，兴起斯文”^①。对于宋遗民来说，南宋的灭亡，不仅仅是赵宋王朝的灭亡，更痛心的是，几千年形成的汉族儒家统治和文化，在其文化达到顶峰时却遭到覆亡，谢枋得不止一次感慨万千：“嗟乎！五帝三王自立之中国，竟灭于诸儒道学大明之时，此宇宙间大变也。读《四书》者有愧矣！”^②“宋朝喜用儒，能谈理性书者，取穹官如执左券。五帝三王自立之中国，乃灭于儒术盛行之时，岂不大可哀乎！”^③因此，训迪后学，拯救华夏文明于生死存亡之际也就成为遗民们就任学官的神圣内驱力，即使民族意识最

① 谢枋得：《与建宁路毋府判荐朱山长》，《全宋文》，上海辞书出版社，2006年版，第355册，第61页。

② 谢枋得：《东山书院记》，《全宋文》，第355册，第114页。

③ 谢枋得：《平山先生毋制机墓铭》，《全宋文》，第355册，第123页。

为强烈的遗民,对于出任学官也都是抱有变通态度的,谢枋得就曾推荐朱熹后裔朱沂出任学官。戴表元自言:“教授之职专以道,他日化行俗美,则吾职举州诸生子弟有一悖理而隳业者,是吾教之授之不至也,吾又敢自谓之有道乎哉?”^①全祖望辨相传王应麟入元后尝为山长时说:“山长非命官,无所屈也。”^②戴表元、全祖望从道统谱系出发,认为学官更多属于道统而非政统,也就解决了遗民就任学官的心理障碍。这类遗民,与那些直接统治百姓的朝官不宜混为一谈,因此被有的研究者称做是“隐于学官型”的遗民群体^③。如丁易东,度宗咸淳四年(1268)进士,仕至太府寺簿兼枢密院编修官,入元,屡征不起,筑石坛精舍教授生徒,事闻,赐额沅阳书院,授山长。戴表元,字帅初,又字曾伯,号剡源先生,又称质野翁、充安老人,奉化(今属浙江)人,度宗咸淳五年(1269)入太学,七年第进士,元兵陷浙,避乱他郡,兵定返鄞,以授徒、卖文自给,元成宗大德八年(1304),以荐为信州教授,秩满改婺州,以疾辞。白珽,字廷玉,号湛渊、栖霞山人,理宗景定元年(1260)入太学,宋亡,以教授生徒为业。后以荐为太平路学正,历常州路教授、江浙等处儒学副提举,以兰溪州判官致仕。仇远,字仁近,号近村,又号山村民,学者称山村先生,元成宗大德九年(1305)为溧阳学正,秩满归,有《金渊集》。刘埙,字起潜,号水云村,入元后,为建昌路学正,年七十为延平路儒学教授,有《隐居通议》、《水云村稿》。

各种类型的遗民以诗为工具,互通声气,交织成一个个颇具规模的群体网络。据方勇《南宋遗民诗人群体研究》统计,宋末遗民诗人群体主要分布的地域布局有:

故都临安:有西湖吟社、清吟社、白云社、孤山社、武林社、武林九友会,主要成员有杨缵、周密、连文凤、赵必拆、全璧、白珽、周曠、陈必曾、汪元量、黄庚、何景福、梁相、释了慧等。

会稽、山阴:有汐社、越中诗社等,主要成员有王英孙、唐珏、王沂孙、周密、王易简、冯应瑞、唐艺孙、吕同老、李彭老、陈恕可、赵汝钠、张炎、仇远、林景熙、谢翱、黄庚、胡天放等。

① 戴表元:《送盛元仁赴吉水教授序》,《剡源集》,卷十三,商务印书馆,1985年版,第189页。

② 全祖望:《宋王尚书画像记》,《全祖望集汇校集注》,上海古籍出版社,2000年版,第1105页。

③ 详细考证参见方勇:《南宋遗民诗人群体研究》导言及第四章,人民出版社,2000年版。

台州、庆元：主要成员有舒岳祥、刘庄孙、戴表元、陈允平等。

浦阳：有月泉吟社，主要成员有方凤、吴渭、吴谦、谢翱、吴思齐、陈公凯、陈公举等。

以桐庐为中心的严州：主要成员有方逢辰、何梦桂、汪斗建、孙潼发、魏新之等。

以庐陵为中心的江西：主要成员有文天祥、王炎午、邓剡、赵文、罗椅、刘辰翁、刘将孙等。

以建阳、崇安为中心的福建：主要成员有谢枋得、熊禾、陈普、丘葵、韩信同、黄镇成、赵必晔、刘边等。

东莞：主要成员有赵玉渊、李春叟、翟龛、赵东山、何文季、陈庚、刘宗、张登辰、黎猷、赵时清等。

遗民诗人群体的形成，不象其它体派主要是顺应诗歌艺术自身发展的要求，而是由于政治形势的巨大变化促成的，国家覆亡、民族灾难，使亡国前不同身份的诗人走到一起，形成了这个自发而又自觉的诗歌流派。这是一个与宋诗其它体派截然不同的诗派。遗民诗人群体的诗人首先以坚贞不屈的民族气节著称，他们在国家和民族存亡的关键时刻，或起兵勤王、奋起反抗，或保持气节、决不受降，甚至以身殉国；在宋亡之后，拒不出仕，或遁迹山林、或浪迹江湖，都是坚守忠孝节义之仁人志士，他们的事迹和精神可歌可泣，《宋遗民录》以及《宋史》中所录的遗民诗人传记，都令人感动不已。其次是他们的诗歌都表达了他们的共同心声，几乎每个诗人都有作品抒发爱国的情怀，表现不屈的节操，诉说故国之思、黍离之悲，没有哪一个诗派象遗民诗人群体这样思想内容如此统一，志趣精神如此相似。还有，遗民诗人组成了很多社团，例如月泉吟社、山阴诗社、杭清吟社、古杭白云社、孤山社、武林九友会、武林社、汐社等，这些社团有些明确标明诗社，有些虽无诗社之名，但社员之间也互相以诗唱和，如谢翱组织的汐社，遗民诗人的社团比以往诗派的社团多得多，遗民通过这些社团进行交流，以便在险恶的政治环境里寻求精神支持，并且通过诗社切磋诗艺，相互学习，共同提高。此外，遗民诗人还编选刊行诗集，例如谢翱《天地间集》、杜本《谷音》、孟宗宝（邓牧协助）《洞霄诗集》等，这些诗集旨趣相同，标准统一，都采录当时节操的遗民诗人的诗，其中《谷音》尤

其受人称道：“《谷音》二卷，皆宋末人诗。上卷王浚以下凡十人，率任侠节义之士；下卷詹本以下凡十五人，则藏名避世之流也；番阳布衣、潇湘渔父以下五人，不可得其姓字，要之，皆宋之逸民也。其诗慷慨激烈，古澹萧寥，非宋末作者所及。是时谢皋羽、林霁山辈，皆以文章节义著于东南，而又有此三十人者与之遥为应和，亦奇矣。”^①“南渡自四灵以下，皆摹拟姚合贾岛之流，纤薄可厌，而《谷音》中数十人，乃慷慨顿挫，转有阮、陈、杜少陵之遗意。此则激昂悲壮之气节所勃发而成，非从细腻涵泳而出者也。”^②不少遗民诗人的诗歌通过这些诗集得以保存流传，而这些诗集标明了遗民诗人群体的宗旨。

明末清初人对宋末元初的遗民之诗非常推崇：“故文章之盛，莫盛于亡宋之日。”^③“宋之亡也，其诗称盛。……古今之诗莫变于此时，亦莫盛于此时，……考诸当日之诗，则其人犹存，其事犹在，残篇啮翰，与金匱石室之书，并悬日月。”^④这种推崇固然出于惊人相似的历史重演下的异代共鸣，但从文学史上考察，象宋末遗民诗如此众多繁盛的局面确实史无前例。

另外，从当时的文化环境看，宋末遗民诗也确实具备了有利的兴盛条件。度宗咸淳七年（1271），成吉思汗的孙子忽必烈改国号大元，其后八年，灭宋统一中国。随着军事势力的扩张，元帝国空前强大。但蒙古人开始只知以弓马取天下，所到之处，尽屠人口，废土地为牧场，严重破坏了生产力。不久元统治者看到其中弊端，窝阔台接受宰相耶律楚材建议，初步推行汉法，收到成效。1237年，耶律楚材还主持了一次考试，虽然不算正式的科举，但毕竟把4030名优秀儒生集中到政府中，为全面推行汉法做了准备。元世祖忽必烈早在继位之前，就在辖地积极实行以汉人汉法制汉地，对先进的汉文化采取了积极和开明的态度，得到了汉族知识分子的拥护。忽必烈即位后重视人口和农业，所任十路正副宣抚使中，绝大部分为汉人，掌理财、民事及劝农，甚至以汉人王文统为宰相。可以说，他是第一个有魄力冲破狭隘的民族观念重用汉

① 王士禛撰：张宗柟纂集：《带经堂诗话》，人民文学出版社，1963年版，第104页。

② 黄宗羲：《谢皋羽年谱游录注序》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年版，第264页。

③ 翁方纲：《石洲诗话》，卷四，《清诗话续编》，第1443页。

④ 钱谦益：《胡致果诗序》，《牧斋有学集》，卷十八，上海古籍出版社，1996年版，第801页。

人的蒙古帝王,然而不久王文统参加了叛乱,对忽必烈震动很大,不由让他想到了敏感的民族问题,从此对汉人的信任感大大降低。他一反从前消弭民族隔阂实行充分汉化的方针,加强了民族控制,不仅严格限制汉族文官在官员中的比例,而且坚持不开科举(自耶律楚材的考试后元朝近八十年未开科举),避免汉人大量进入官僚队伍。同时,对汉人不再委以重任,甚至推行汉法上也出现了停滞。并把人分为蒙古人、色目人、汉人、南人四等,开始致力于制订民族歧视政策。于是入元之后,儒士的社会地位一降再降,在政治、经济上都陷入困境,至于有“八娼九儒十丐”之说。但是,元政府虽然政治、经济上对汉民族实行压制政策,但对思想文化的控制却相对忽视,统治集团文化水平的普遍粗陋使他们不可能像具有高度文化修养的汉族统治集团一样敏感,于片言只语中罗织罪名,南宋遗民犯忌之作比比皆是,而鲜有以此获罪者,从而给宋代遗民以诗抒情言志提供了较为开放和自由的空间。同时,由于不开科举,士子绝望地告别了科场时文,转而用诗歌抒发民族悲愤和精神幻灭之痛,遂使宋末无诗之状况一变为柳暗花明、千帆隐映的诗坛盛景。刘宰曾言宋理宗时,“后生束于科举,不复为诗,间有切切从事其间者,父兄师友争尤之,以为用意不专,前辈风流尽矣”^①。戴表元亦曾云:“景定、咸淳之间,余初客杭,见能诗人不一二数,不必皆杭产也。时余虽学诗,方从事进取,每每为人所厌薄……”^②而到了宋亡之后,则成为“京国倾覆,笔墨道绝,举子无所用其巧,往往于极海之涯、穷山之巔,用其素所对偶声韵者变为诗歌,聊以写悲辛、叙危苦耳。”^③共同的社会遭遇和文化背景,不仅使宋末遗民诗作有了充实的内容,而且也有余暇挥洒诗笔,为宋诗史涂画上最后一抹绚丽的晚霞。

第二节 遗民诗人群体的诗歌内容

宋代遗民诗人在宋元易代之际,以不同的方式方法记录了这场天翻地覆的大动荡,并且抒发了他们纷繁复杂的感情。由于每位诗人的身份、地位、经

① 刘宰:《书碧岩诗集后》,《漫塘集》,卷二十四,文渊阁《四库全书》,第1170册,第617页。

② 戴表元:《仇仁近诗序》,《剡源集》,卷八,第117页。

③ 舒岳祥:《跋王渠孙诗》,《阊风集》,卷十二,文渊阁《四库全书》,第1187册,第441页。

历、个性、诗艺各方面的不同,因此,尽管他们共同经历了这次历史大变革,尽管他们的气节、精神非常相似,但是他们的诗歌表现却有所不同。

首先看汪元量,他不过是宫廷琴师,在当时毫无地位,却因为身在宫廷,而目睹了宋朝灭亡、后宫北迁的具体过程,成为宋元政权交接这一重大历史事件的第一见证人,更重要的是,他用大量的组诗记录、描述了各种事件,例如《醉歌》十首、《湖州歌》九十八首、《越州歌》二十首等都是大型七绝组诗,除组诗以外,汪元量还有不少单篇记实诗,如《贾魏公出师》、《鲁港败北》、《北师驻亭皋山》、《北征》、《宋宫人分嫁北匠》等等,作为组诗的补充,可谓亡国实录。汪元量的叙事诗中,有几件大事记载详实,如《醉歌》^①,前五首记录了吕文焕苦守襄阳而援兵不至以至于“襄樊投拜”、“淮襄州郡尽归降、鼙鼓喧天入古杭”、“太后宣传许降国”、“侍臣已写归降表,臣妾金名谢道清”,五首诗简洁地记录了元兵入侵、南宋归降的整个过程,可以称得上是南宋亡国史,后五首则记录了元兵入“古杭”后的表现以及引起的变化:虽然“衣冠不改”、“北客南人成买卖,京师依旧使特钱”(其六),似乎一切依旧;但是“北师要讨撒花银,官府行移逼市民”(其七),民族压迫却日愈严峻,而亡国君臣,依然满足于口腹之欲,“昨日太皇请茶饭,满朝朱紫尽降臣”(其十),令人生起无穷悲哀。因此,刘辰翁云:“此十歌真江南野史。”^②《湖州歌》^③结构更加严密,前三首简要记载伯颜兵临城下、南宋朝廷群臣投降的经过,从第四首起直到第六十八首“满朝宰相出通州”详细记述后宫北上行程:

一出官门上画船,红红白白艳神仙。山长水远愁无那,又见江南月上弦。(其九)

受降城下草离离,寒食清明只自悲。汉寝秦陵何处存,莺花无主雨如丝。(其一二)

太皇太后过江都,遥指淮山似画图。抛却故家风雨外,夜来归梦绕西湖。(其三十)

① 汪元量:《醉歌》,《水云诗钞》,吴之振、吕留良:《宋诗钞》,上海三联书店,1988年版,第523页。

② 《增订湖山类稿》,卷一,中华书局,1984年版,第13页。

③ 汪元量:《湖州歌九十八首》,《水云诗钞》,第523页。

芦荻颼颼风乱吹，战场白骨暴沙泥。淮南兵后人烟绝，新鬼啾啾旧鬼啼。（其三二）

青天澹澹月荒荒，两岸淮田尽战场。宫女不眠开眼坐，更听人唱哭襄阳。（其三八）

丞相催人急放舟，舟中儿女泪交流。淮南渐远波声小，犹见扬州望火楼。（其四二）

其中不仅描述宫人的遭遇和心情，还描述了战争进程以及战乱后的各地情况。最后的三十首主要记述后宫入大都后受到元廷的种种款待：

皇帝初开第一筵，天颜问劳思绵绵。大元皇后同茶饭，宴罢归来月满天。（其七十）

一人不杀谢乾坤，万里来来谒帝阍。高下受官随品从，九流艺术亦沾恩。（其八十）

僧道恩荣已受封，上庠儒者亦恩隆。福王又拜平原郡，幼主新封瀛国公。（其八一）

金屋妆成物色新，三宫日用御厨珍。其余宫女千余个，分嫁幽州老斲轮。（其八二）

每月支粮万石钩，日支羊肉六千斤。御厨请给葡萄酒，别赐天鹅与野麋。（其八三）

雪里天家赐炕羊，两壶九酝紫霞觞。三宫夜给千条烛，更赐高丽黑玉香。（其八六）

但这一切礼遇，不过是失去自自由的被动接受，“三殿加餐强自宽，内家日日问平安”（其八七），礼遇中透着仰人鼻息、任人宰割的辛酸。不久，全太后被逼为尼，宋恭帝也被遣去西域学习佛法，宋朝三百年的浮世繁华就这样化为镜花水月，化为佛门的空幻而戏剧收场。而这谢幕的诸多场景，都一一活现于汪元量的诗笔之下，因此，当时人和后来不少诗评家都称之为“诗史”：“水

云之诗,亦宋亡之诗史也”^①。“诗多纪国亡北徙事,与文丞相狱中倡和作,周详恻怛,人谓之诗史。”^②尽管汪元量的诗不仅仅是历史的实录,他的诗中,“忧、悲、恨、叹无不有”^③,但是与当时一些诗歌例如文天祥《指南录》相比,汪元量诗歌的记事成分显然要多出很多,汪元量比较擅长的也是叙事诗,因此,汪元量的诗歌可以称得上“诗史”,属于记实类诗歌。

另外一个遗民诗人俞德邻(生卒年不详),有五言古诗《京口遣怀呈张彦明刘伯宣郎中并诸友一百韵》,也叙述南宋亡国经过,但是不如汪元量的诗记述生动,情景感人,所以不太著名,还有的以诗序补叙事记实之不足,如郑思肖的《五忠咏》,分咏制置李芾、丞相李庭芝、察使姜才、都统王安节、随驾内嫔某氏,每篇皆有小序,述人事原委。有的则于诗篇后自注诗中史实,如宋无的《吟吃集》一卷,“每事为七言绝句一章,凡一百一首,各叙其始末于诗后”^④,由此可知,记实类诗歌在宋末决非孤立的现象。除了上举诸人较为鲜明的记实诗外,遗民诗人或多或少都有一些记录当时动荡历史的诗篇,这些诗歌比史书、文章,更加生动可感,给人留下深刻印象,可以称作亡国史诗。李珣将汪元量与记录亡国之事的史书《泣血录》作了比较:“往时读《泣血录》,为之泪下。因叹德祐之事,意必有杭之文章巨公书于野史,后人见而悲之,未必不若余今日之读《泣血录》也。一日,吴友汪水云出示《类稿》,纪其亡国之戚、去国之苦,间关愁叹之状,备见于诗。微而显,隐而彰,哀而不怨,歉歉而悲,甚于痛哭,岂泣血录所可并也。……噫,水云留诗与后人哀耶?留诗与后人愁耶?可感也,重可感也!”^⑤朴素而生动的记事诗,比史书文章更有感动人心的力量。从南渡前后刘子翬《汴京纪事》二十首七绝记录北宋灭亡史实以来,南宋的七绝记事组诗逐渐繁盛,而汪元量的这类诗尤为突出。

除了记述亡国经过外,遗民诗人更多是用诗歌抒发在这场灾难中的种种情感,宋诗人一直强调诗歌的自持与自适作用,强调“文章最忌数悲哀”,强调

① 李珣:《书汪水云诗后》,《全宋文》,第352册,第449页。

② 吴之振,吕留良:《宋诗钞·水云诗钞》,第523页。

③ 刘辰翁:《湖山类稿叙》,《增订湖山类稿》,第185页。

④ 《四库全书总目·吟吃集提要》,卷一百七十四,第1546页。

⑤ 李珣:《书汪水云诗后》,《全宋文》,第352册,第449页。

发乎情至乎礼义、发乎性至乎忠厚,所以“诗缘情”说在宋诗中不被提倡,但是到了国破家亡、民族危难的关头,这种观念为之一变。当时遗民诗人对此深有感触:“窃于诗之变而有感焉。方庠序群居,高谈阔论,不过颂《猗那》,歌《清庙》,诵《鱼丽》、《天保》、《鳧鷖》、《既醉》之什,变风变雅,不忍言之矣,况复齿及魏晋梁陈以下穷苦愁怨等语,如细夫嫠人、羁旅寡妇之为者。相望十年间,而士大夫声诗,率一变而为穷苦愁怨之语,而吾霁山诗亦若此。世丧文邪?文丧世邪?”^①到底是“世丧文”还是“文丧世”呢?这很难回答,但是很明显,世变促成文变。“哀以思”的亡国之音,岂是诗人们愿意表达的声音?对于遗民诗人来说,抒发“穷苦愁怨”是不得已的。所以,遗民诗人普遍开始提倡以诗言情,而且是没有限制的“情”,林景熙认为诗歌应当:“当喜而喜,当怒而怒,当哀而哀,当乐而乐”^②,“彷徨颠沛,将写其悲惋无憀之鸣”^③。同时他们在诗歌中普遍表达他们的“穷苦愁怨”。当然,遗民诗人的“穷苦愁怨”,不同于一般诗人,除了个人因素外,他们的“穷苦愁怨”蕴涵着对国家覆亡、民族命运的痛苦忧愁,这使他们的“穷苦愁怨”有了深刻的内涵,仍然可以称之为“正大之情”。

遗民诗人抒发情感的方式不尽相同,有些诗人偏重于直抒胸臆式,譬如文天祥、谢枋得、郑思肖。文天祥的《指南录》和《指南后录》,从体例上看,应当属于记事类诗,但是文天祥采取诗文结合的形式,以文记事,以诗抒情,他的经历和行程,只是他的诗歌抒发情感的根据和线索,他的诗歌主要表达他的抗敌决心、忠义情怀和不屈意志,而且表达的方式是痛快淋漓地直接表白,最为著名的莫过于《过零丁洋》:

辛苦遭逢起一经,干戈寥落四周星。山河破碎风飘絮,身世浮沉雨打萍。惶恐滩头说惶恐,零丁洋里叹零丁。人生自古谁无死,留取丹心照汗青。^④

① 何梦桂:《永嘉林霁山诗序》,《林景熙诗集校注》,附录一,浙江古籍出版社,1995年版,第382页。

② 林景熙:《王修竹诗集序》,《林景熙诗集校注》,卷五,第342页。

③ 林景熙:《郑中隐诗集序》,《林景熙诗集校注》,卷五,第352页。

④ 文天祥:《指南后录》,《文天祥全集》,卷十四,北京市中国书店,1985年版,卷十四,第349页。

首联叙述自己从二十岁中进士起,就把个人命运和民族安危紧紧联系起来,在南宋濒于危亡的严重关头,力挽狂澜,支撑残局,与敌人周旋了四年之久。既概括自己的人世经过,又浓缩抗元斗争的情形,叙事凝炼,同时“辛苦”、“寥落”两词又为诗歌注入寂寞凄苦的感情色彩。次联用两个自然景物意象,分别比喻山河破碎和身世浮沉,十四字里融载了国事沦亡、人生坎坷的丰富历史信息和沉痛情感,生动贴切,动人心弦,是典型的杜甫笔法,而且运用了“破碎”、“浮沉”两个形容词性的联绵词,音节和谐。第三联在前面概述以后,选择自己一生战斗经历中感受最深的两件事突出地描写。上句追述前一年被元兵打败,曾由惶恐滩头撤退,当时非常危急,心情惶恐忧愤;下句写现今只身被俘,飘浮于浩渺的零丁洋上,深感孤独。苏轼《八月七日初入赣,过惟恐滩》有“山忆喜欢劳远梦,地名惶恐泣孤臣”一联^①,巧用蜀道的“错喜欢铺”和“惶恐滩”两个地名构成对仗,抒写自己在赴贬的途中对故乡的思念与孤苦的情绪。文天祥这里化用却又创新,“惶恐”与“零丁”这两个具有强烈感情色彩的地名自然相对,语意双关,既指江西赣江中的“惶恐滩”和广东中山县南、珠江口的“零丁洋”,又反映出当时形势危困和自己心境的孤苦忧虑,情景交融,寄慨深沉,是天然妙对。尾联直抒胸臆,表示自己甘于为国献身,死后一片丹心将永彪史册。由于前六句写尽悲痛凄凉之景,为这两句刚劲突起作了有力的铺垫,遂使诗歌由悲而壮,由抑而扬,以激扬雄阔、大义凛然的刚强之音收束全篇。诗人善于把纪实融于抒情之中,以抒情融贯史实,使高度的纪实性与抒情性在诗中紧密结合,把他自己为国殉难、名留青史的决心和意愿表达得明明白白,毫不掩饰。其他如《金陵驿》、《扬子江》,对金陵驿、扬子江的描述并不多,而其重心在于抒发爱国之情的至死不渝:“从今别却江南日,化作啼鹃带血归”,“臣心一片磁石针,不指南方不肯休”,都直截了当地表明他的爱国之心。他的很多诗都表现过这个主题:“饿死真吾梦,梦中行采薇”(《南安军》)^②,“一死皎然无复恨,忠魂多少暗荒丘”(《有感》)^③。他的咏史诗,如《怀孔

① 苏轼:《苏轼诗集》,卷三十八,第2052页。

② 文天祥:《指南后录》,《文天祥全集》,卷十四,第352页。

③ 文天祥:《指南后录》,《文天祥全集》,卷十四,第350页。

明》、《刘琨》、《祖逖》、《颜杲卿》、《许远》、《过平原作》，与其说是咏史，不如说是咏怀，因为这些诗都是通过歌颂忠肝义胆的英雄烈士，来表达个人光照日月的志向气节。他的《正气歌》更是他直抒胸臆表达方式的典型代表，这首诗用非常散文化的句式铺排陈列，直陈诗人的爱憎志趣，把文天祥的精神气概表露无遗。文天祥从德祐元年“尽以家资为军费”（《宋史》本传）起，就抱定誓死卫国、以死殉国的决心，因此他视死如归，他的诗几乎是喷薄而出，既不假雕饰，又毫不掩饰，大气包举，表现出大义凛然的慷慨气节，充满激扬昂扬的精神，那种磅礴的气势，高亢的情调，一改晚宋诗歌气格卑弱局面，使人心为之一振。清人指出：“（文天祥）自《指南录》以后，与初集格力相去殊远，志益愤而气益壮，诗不琢而日工，此风雅正教也。”^①“天祥生平大节，照耀今古，而著作亦极雄贍，如长江大河，浩瀚无际。其廷试对策及上理宗诸书，持论剴直，尤不愧肝胆如铁石之目。故长谷真逸《农田余话》曰：宋南渡后，文体破碎，诗体卑弱，惟范石湖、陆放翁为平正。至晦庵诸子，始欲一变时习，模仿古作，故有神头鬼面之论，时人渐染既久，莫之或改。及文天祥留意杜诗，所作顿去当时之凡陋，观指南前后录可见，不独忠义贯于一时，亦斯文间气之发见也。”^②他们都指出文天祥的诗歌以格力气势取胜，而这种格力气势是文天祥直抒胸臆的表达方式造成的。

遗民诗人群中，谢枋得的立身行事、气节声名与文天祥相似，他的诗风也类似文天祥，十分率直，他的代表作《魏参政执拘投北，行有期，死有日，诗别二子及良友》（通常作《北行别人》）“雪中松柏愈青青，扶植纲常在此行。天下久无龚胜洁，人间不独伯夷清。义高便觉生堪舍，礼重方知死甚轻。南八男儿终不屈，皇天上帝眼分明。”^③就是质直真率的风格，这首诗在当时引起很大反响，起到了振奋人心的作用。遗民诗人纷纷与他唱和饯别，陈杰、毛靖可、叶爱梅等，和诗风格也近于谢枋得的原唱，而谢枋得的再和以及他的其它七律，都是同样直率而慷慨的风格，这些诗同样是以“廉顽立懦”的精神感人。郑思肖以其宋亡后的特立独行而著名，他不像其它遗民诗人那样，在恶劣的

① 吴之振、吕留良：《宋诗钞·文山诗钞》，第512页。

② 《四库全书总目·文山集提要》，第1407页。

③ 谢枋得：《叠山集》，《宋诗钞》，第783页。

政治环境中忍气吞声,而是像文天祥和谢枋得一样负气直言,尤其是《心史》中的诗歌,畅快决断地表达悲愤哀痛之情,“痛恨莫能生报国,从今阴鹭溷南州”^①比“化作啼鹃带血归”还要痛快直白。“朝朝向南拜,愿睹汉旌旗”,“此地暂胡马,终身只宋民”^②,“胸中有誓深於海,肯使神州竟陆沉”^③,都像是文天祥的语气风格而更加质朴。郑思肖自题其诗云:“我有诗一编,率皆恳切辞。但写肺腑苦,不求言语奇。矢口吐愤气,焉知诗非诗。脆语剪风露,叨叨儿女痴。昂然大丈夫,以身佩安危。何时把杯酒,大笑信双眉。”^④其诗的确如他所说,是“矢口吐愤气”之作。直抒胸臆的表达方式,梁启超称之为“奔进的表情法”,他还认为使用这种方法的文学“语句和生命是迸合为一”,“是情感文中之圣”(详参梁启超《中国韵文里头所表现的情感》)。

元初虽然文网相对宽松,但直抒胸怀毕竟容易授人以柄,况且直露的表达方式有时不足以表达复杂难名的心灵婉曲和多重的情感蕴藉,因此更多的遗民诗人则偏重于采取寄托式和各种隐曲式的抒情方式。它虽然不像直抒胸臆式的表达方式那样痛快淋漓,慷慨激烈,但是那种通过各种手法迂回曲折地表现出的饮恨吞声、诉说无门的压抑悲愤,更让人感受到一种悲怆凄凉,深沉哀痛。遗民诗人方逢辰云:“予惟诗所以道情性,盖直泄其中蕴,而无待乎外者;然而骚人文士之得意处,每曰神助,殆思与景遇,而草木禽鱼皆吾情性所寄以发。”^⑤这是一种委婉的说法,实际上是说,当时多数遗民诗人无法“直泄其中所蕴”,才寄托于“草木禽鱼”,譬如谢翱、林景熙的诗就是如此。任士林认为谢翱“所为歌诗,其称小,其指大;其辞隐,其义显,有风人之余,类唐人之卓卓者”。^⑥章祖程也说林景熙的诗歌“大抵皆托物比兴,而所以明出处、系人伦、感世变而怀旧俗者,至矣”^⑦。谢翱的“称小指大”、“辞隐义显”,林景熙的“托物比兴”,与文天祥、郑思肖等人的“矢口吐愤气”有明显的差

① 郑思肖:《自挽》,《全宋诗》,第69册,第43417页。

② 郑思肖:《德祐二年岁旦》,《全宋诗》,第69册,第43413页。

③ 郑思肖:《二砺》,《全宋诗》,第69册,第43435页。

④ 郑思肖:《题拙作后》,《全宋诗》,第69册,第43435页。

⑤ 方逢辰:《序白石樵唱》,《林景熙诗集校注》,第381页。

⑥ 任士林:《谢翱传》,程敏政:《宋遗民录》,卷二,知不足斋本。

⑦ 章祖程:《题白石樵唱》,《林景熙诗集校注》,第382页。

别。谢翱和林景熙都有四处游历的经历,游历所见的山水草木都寄托着他们的抑郁哀思,谢翱“及宋亡,天祥被执以死,翱悲不能禁,支影行浙水东,逢山川池榭、云岚草木,与所别处及其时适相类,则徘徊顾盼,失声哭。……独嗜佳山水……”^①;林景熙“自雁荡游会稽,禹窆荒寒,云愁木怆,凭高西望,而钱塘潮汐之吞吐,吴山烟霏之舒卷,纷感互发,凡以写吾郁陶者何限,故其诗凄惋,而悠以博,微以章,宛然六义之遗音,非湖海啸吟风月而已。”(方逢辰《序白石樵唱》)他们的游历诗可谓“悲凉于残山剩水”^②,常常是只写眼前景物环境,但无法遏制的情绪却弥漫在字里行间,这类诗虽然不像遗民词人的咏物写景词那样幽咽凄冷,但也哀婉凄恻,令人神伤。谢翱的不少五律如《山阴道中呈郑正朴翁》、《寒食姑苏道中》都采用这种抒情方式,林景熙这类诗比谢翱更多,各体都有,“其辞意皆婉婉凄恻,使人读之,如异代遗黎及见渭南铜盘、长安金爵,有不动其心者哉!”^③寄托式的抒情,抒发的是普遍而长久的亡国之哀,故国之思,而有些具体的事件,尤其是引起元代统治者特别敏感的事件,例如纪念文天祥、收拾宋诸帝遗骸,这在当时都是冒着生命危险的事,用诗歌抒发对这些事的具体情感之时,更需要隐约其词,谢翱有一些诗如《西台哭所思》、《哭所知》都是哭祭文天祥的诗,但不仅题目上未予标明,而且诗中也未能明言,他还有些诗,如《效孟郊体三首》、《铁如意》等更加闪烁其词,隐晦曲折,其悼亡哀痛之情欲吐还吞,呜咽动人。林景熙的《冬青花》、《梦中作四首》为宋帝陵寝被毁、遗骨受凌辱之事而作,却只能用借代、隐喻、象征等修辞手法,营造出凄楚低迷的气氛,委婉深曲地表明心迹。不少遗民诗人采用这些和更多的比较含蓄蕴藉的抒情手法,造成哀婉感人的效果,例如真山民、方凤、萧立之等,即便以记事为主的汪元量,在记事中流露出的忧悲恨叹,也使人“为之骨立”^④。

遗民诗人通过叙事、抒情,让后人目睹亡国的惨痛现实,感受刻骨铭心的亡国悲痛,更让后人领略到坚毅不屈的民族气节,矢志不移的坚定信念,从这

① 宋濂:《谢翱传》,程敏政:《宋遗民录》,卷二,知不足斋本。

② 林景熙:《胡汲古乐府序》,《林景熙诗集校注》,第333页。

③ 何梦桂:《永嘉林霁山诗序》,《林景熙诗集校注》,第382页。

④ 周方:《题汪水云诗后》,《增订湖山类稿》,第186页。

个意义上讲,遗民诗人的诗歌是亡国的史诗,也是记载了他们心路历程的心史。这些正是遗民诗歌受人称道、影响深远的主要原因。

第三节 遗民诗人群体的诗歌艺术

因为遗民诗人群体诗人和诗歌都以大义凛然的民族气节光耀千秋,所以后人谈到遗民诗人群体,多数认为不必探讨其“字句声调”、“格律”之类的细微末节。例如《宋诗钞》谈到文天祥:“呜呼!去今几五百年,读其诗,其面如生,其事如在眼者,此岂求之声调字句间哉?”^①翁方纲云“梁隆吉(栋)尝以《登大茅峰》诗系狱,盖宋末诗人一志士也,此种当与《天地间集》诸诗,同作知人论世之慨,不必尽以格律律之。”^②对于大多数读者来说,“诵其诗者,非独取其雄浑冲淡,而其心术之正出处之大,可概见矣。”(张渠《谷音跋》)^③因此人们对遗民诗人群体很少作艺术上的研讨。

遗民诗人群体的诗人在宋亡之前,所作的诗歌,或属于江湖诗派,或属于理学诗派,即便不属于这两个诗派,也深受其影响,例如文天祥,“大抵《指南录》以前之作,气息近江湖”^④,钱锺书更尖锐指出:“全部都草率平庸”^⑤;许月卿师事魏了翁,他的诗在江湖诗派的平易之中,还加上邵雍“《击壤集》体”的通俗滑快,《题明皇贵妃上马图》:“开元天宝号太平,快活三郎偏纵情”^⑥这样如通俗文学的诗句以及情调,在江湖诗派中也不多见。宋亡之后,遗民诗人诗歌的题材、精神、情调大大改变,不少诗人的诗风也为之一变,人们普遍认为其艺术水平也随之超过了他们前此的作品,超越了江湖诗派和理学诗派,从前面所引评论《谷音》、文天祥等人文字可知。一切果然如此?那么遗民诗人群体形成了新的艺术特色了么?

实际上,从遗民诗人宋亡以后的创作实践看,他们绝大多数并没有摆脱

① 吴之振、吕留良:《宋诗钞·文山诗钞》,第512页。

② 翁方纲:《石洲诗话》,卷四,《清诗话续编》,第1442页。

③ 杜本:《谷音》,《四部丛刊》本。

④ 梁昆:《晚宋派》,《宋诗派别论》,第167页。

⑤ 钱锺书:《宋诗选注》,第279页。

⑥ 许月卿:《题明皇贵妃上马图》,《全宋诗》,第65册,第40528页。

江湖诗派和理学诗派的影响。遗民诗歌大体质朴浅易,保持了江湖诗派向通俗白话发展的特色,例如汪元量的七绝记事组诗,从语言、风格上看,是江湖诗派的同调,随手举例即可看出:“吕将军在守襄阳,十载襄阳铁脊梁。望断援兵无消息,声声骂杀贾平章。”“伯颜丞相吕将军,收了江南不杀人。昨日太皇请茶饭,满朝朱紫尽降臣。”^①与刘子翬的《汴京纪事》相比,要口语化得多,而与刘克庄、戴复古的一些七绝风味相近,朴素而生动。他的其它体诗歌也是这种平易近人的风格,如七言古体《浮丘道人招魂歌》其九:“有官有官位卿相,一代儒宗一敬让。家亡国破身飘荡,铁汉生擒今北向。忠肝义胆不可状,要与人间留好样。”^②完全是民歌风味。不仅汪元量的语言如此,遗民诗歌的语言基本上以这种风格为主,例如郑思肖“终不求人更赏音,只当仰面看山林。一双闲手无聊赖,满地斜阳是此心。”^③从语言上看,遗民诗人群体并没有向更加典雅化发展,而是顺着南宋以来的诗歌语言发展大势,更加浅易平顺了。

有的遗民诗人保留江湖诗派的风格特色更多,如真山民,他在宋亡后,“黍离麦秀,抱痛至深,而无一语忤及新朝”^④,是个处身谨慎的遗民,他现存的诗都是近体,内容大多是“探幽赏胜之作”^⑤,其“黍离麦秀”之感表现得比较隐约,不像谢翱、林景熙那样明显,所以《宋诗钞》称他为“宋末陶元亮”,他的五律基本沿袭了四灵、江湖以来的风格,平淡而灵巧,如:“春暖溪西路,行吟又几回。水清明白鹭,花落失青苔。云过日吞吐,树摇风往来。渔歌听未了,欲去又徘徊。”^⑥其七律更是江湖诗派的平易滑熟,如:“飞絮游丝客子心,连城那忍遽分襟。青灯应见诗情苦,浊酒不如交味深。一榻暖风栖竹屋,半阑淡月立花阴。离怀今夜先收拾,尽付明朝马上吟。”^⑦很难看出这些诗与江湖诗有什么不同。其七绝如:“未暝先啼草际蛩,石桥暗度晚花风。归鸦不带残阳

① 汪元量:《醉歌》其一、其十,《水云诗钞》,吴之振、吕留良:《宋诗钞》,第523页。

② 汪元量:《浮丘道人招魂歌》,《水云诗钞》,吴之振、吕留良:《宋诗钞》,第529页。

③ 郑思肖:《伯牙绝弦图》,《全宋诗》,第69册,第43387页。

④ 《四库全书总目·真山民诗集提要》,第1416页。

⑤ 吴之振、吕留良:《宋诗钞·山民诗钞》,第520页。

⑥ 真山民:《溪行》,《山民集》,《宋诗钞》,第521页。

⑦ 真山民:《连城春夜留别张建溪》,《山民集》,《宋诗钞》,第521页。

老,留得林梢一抹红。”^①有江湖诗派七绝的情趣。因此,钱锺书说真山民重弹江湖旧调^②。谢翱在遗民诗人中颇有特色,但他的近体诗却不脱四灵、江湖所推崇的姚贾体,尤其是其晚年所作,王士禛云:“(《天地间集》)附《晞发道人近集》一卷,诗四十八首,刻画晚唐,酸涩无足录,唯‘山带去年雪,春来何处峰’一联差佳。岂才尽邪?抑删去之诗,而后人摭拾之者耶?”^③翁方纲云:“皋羽《晞发近稿》一卷,诗五十首,皆近体,皆阮亭所谓‘才尽’者。”^④许月卿自期甚高:“晓径焰间追李杜,夜窗灰里拨阴何。”^⑤但其诗歌,“实则气息近江湖,去李杜体格过远。”^⑥方凤在遗民中颇有诗名,宋濂曾以杜甫比方凤,并称道方凤:“晚遂一发于咏歌,音调凄凉,深于古今之感。”^⑦而方凤现存的诗歌不多,诗风仍然可以看出江湖诗派的影响,梁昆云:“观凤所作,则似初由江湖派之径,而竟主乎唐人也。”^⑧连文凤以七律《春日田园杂兴》,夺得至元二十四年月泉吟社诗评之冠,但这首诗也不过“粹然无疵,极整齐而不窘边幅”^⑨,从风格上看,依旧是江湖诗派的风味。

理学诗派的影响也随处可见。文天祥的《言志》:“杀身慷慨犹易勉,取义从容未轻许。仁人志士所植立,横绝地维屹天柱。以声殉道不苟生,道在光明照千古。”^⑩不仅受理学思想影响,而且字词从《论语》、《孟子》以及理学讲义语录中来,其正言义理的方式也是理学诗派的常见方式。他的《正气歌》是对孟子“浩然之气”的阐释,其中也有诗句如:“地维赖以立,天柱赖以尊,三纲实系命,道义为之根。”^⑪这类非常概念化的语言。谢枋得受理学诗派的影响更深,除了《北行别人》中的“扶植纲常在此行”、“义高”、“礼重”对句外^⑫,他

① 真山民:《晚步》,《山民集》,《宋诗钞》,第522页。

② 钱锺书:《宋诗选注》,第286页。

③ 王士禛:《带经堂诗话》,卷六,第142页。

④ 翁方纲:《石洲诗话》,卷四,《清诗话续编》,第1442页。

⑤ 许月卿:《次韵程愿》,《全宋诗》,第65册,第40545页。

⑥ 梁昆:《晚宋派》,《宋诗派别论》,第173页。

⑦ 宋濂:《浦阳人物记》,卷下,文渊阁《四库全书》,第452册,第26页。

⑧ 梁昆:《晚宋派》,《宋诗派别论》,第171页。

⑨ 厉鹗:《宋诗纪事》,卷八十一引,上海古籍出版社,1983年,第1970页。

⑩ 文天祥:《指南后录》,《文天祥全集》,卷十四,第350页。

⑪ 文天祥:《指南后录》,《文天祥全集》,卷十四,第375页。

⑫ 谢枋得:《全宋诗》,第66册,第40528页。

还有“万古纲常担上肩，脊梁铁硬对皇天”^①、“旧俗风流千古事，精忠大义一般心”^②，这些诗如果不是表达了坚贞不屈的民族精神，单从艺术上讲，类似口号，几无可取。何梦桂也深受理学诗派影响，他的诗如《和耜岩赞易传来韵》、《赠尹巽斋易数》用诗句讲授《易》理，《诫子》的字句几乎都来自四书五经，纯粹是说教：“鲁语诲时习，商书称时敏。一字该二义，学者盍重省。又日新其德，成汤常自儆。三月不违仁，颜子独深领。”^③不仅如此，何梦桂的整个诗风都平典凝重，不够生动活泼，《宋诗钞》云：“（何梦桂）尤深于易学，与陈止斋、方蛟峰游。善诗，淳朴不泯规摹之迹，而志节皎然。”^④有些批评更加尖锐：“吴钞谓其诗淳朴，阮亭与王义山同评为‘酸腐庸下’者也。”^⑤“酸腐庸下”是对理学诗派劣等诗的评语，不过，何梦桂的有些诗的确如此。与何梦桂交游很深的方逢辰，有些诗与何梦桂相近，何梦桂称赞方逢辰的《猩猩歌》、《鸡雏吟》：“所以兴起人心，维持世教，甚切切也，其发明比兴，已无余蕴，后有作者，无能再出新意矣。”^⑥此外，如许月卿《箕山》：“南轩推学授，晦翁要事实。亦有小东莱，经济亦何切，”^⑦用诗歌讲学，也是理学诗的一种。可见一些遗民诗人受理学诗派的影响，与其受理学思想影响的程度几乎一样深。

尽管遗民诗人入元后，都以杜甫诗为楷模，例如文天祥《集杜诗》有二百首之多，对杜甫诗可谓推崇备至，心追手摹；谢枋得自白：“万物宁无吐气时，平生爱诵老杜诗”^⑧；汪元量诚恳地说：“少年读杜诗，颇厌其枯槁；斯时熟读之，始知句句好”^⑨，他还为自己规定了“走笔成诗聊纪实”^⑩的创作原则，以组歌形式记录下南宋覆亡的血泪史，当时就博得“袖有诗史继草堂”^⑪的赞誉；连

① 谢枋得：《和曹东谷韵》，《全宋诗》，第66册，第41406页。

② 谢枋得：《和詹苍崖韵》，《全宋诗》，第66册，第41407页。

③ 何梦桂：《诫子》，《全宋诗》，第67册，第42152页。

④ 吴之振、吕留良：《宋诗钞·潜斋诗钞》，第520页。

⑤ 翁方纲：《石洲诗话》，卷四，《清诗话续编》，第1442页。

⑥ 何梦桂：《蛟龙歌序》，《潜斋集》，《宋诗钞》，第530页。

⑦ 许月卿：《箕山》，《全宋诗》，第65册，第40528页。

⑧ 谢枋得：《代上杜按察》，第66册，第41401页。

⑨ 汪元量：《草地寒甚毡帐中读杜诗》，《全宋诗》，第70册，第44010页。

⑩ 汪元量：《凤州》，《全宋诗》，第70册，第44040页。

⑪ 萧灼：《题汪水云诗卷》，《增订湖山类稿》，第221页。

文凤痛心地说：“雅道扶不起，苦心谁共论。几回风雨夜，哭杀杜陵魂。”^①舒岳祥对杜甫情有独钟，自云：“平生欲学杜，漂泊始成真”^②，“燕骑纷纷尘暗天，少陵诗史在眼前”^③。而且不少人认为，遗民诗人在某些方面或者在某种程度上，能够企及甚至超越杜甫，例如后人评论文天祥：“文信国《乱离六歌》，迫切悲哀，又甚于杜陵矣。”^④“《指南录》以后之作，则气壮而志愤，言忠而声正，不屑雕镂，不违格律，与老杜为不远。《乡诗摭谈》曰：‘文山诗为南宋江西之后劲，山谷学杜，文山亦学山谷之所学，但比山谷少变化耳。然而英挺不群之概，咄咄逼人也。’”^⑤再如评论汪元量，“唐之事，纪于草堂，后人以诗史目之。水云之诗，亦宋亡之诗史也，其诗亦鼓吹草堂者也。其愁思抑郁，不可复伸，则又有甚于草堂者也。”^⑥但是这些其实都是说，遗民诗人在思想情感上近似于杜甫，其悲哀感愤甚至超越了杜甫，而实际上，很少有人企及杜甫诗歌的艺术水平。在众多学习杜甫诗歌艺术的宋代诗人中，他们远不及黄庭坚、陈师道、陈与义学而能变，取得的成就大，遗民诗人群体的成就不纯粹在艺术层面。正像文天祥、汪元量一样，大多数遗民诗人学习的是杜甫忠君爱国的精神，而不是其精雕细琢而又浑化无迹的诗律，在诗艺上，遗民诗人并没有太多的超越，大多数诗人依然是江湖诗派和理学诗派的延续和继承。因此，我们说遗民诗人群体是宋调的余音。梁昆谈到遗民诗人创作的总体变化云：“大抵诸公初年牵入江湖，溯洄晚唐。及宋亡，山河变色，天地震动，于是忧悲移人，丧乱警目，而发口搦笔，默思动怀，皆与江湖异矣。然其余习犹未脱尽，读诸公诗集，其元时宋时之作，着目可知：元时之作多隐晦，多奇矫，多言情，宋时之作多清浅，多卑缓，多述景也。”^⑦

遗民诗人中，艺术成就比较高的是谢翱、林景熙、萧立之等人，他们不同程度地在江湖诗派的基础上有所变化。与其它遗民诗人相比，谢翱非常注重

① 连文凤：《自题》，《全宋诗》，第70册，第43375页。

② 舒岳祥：《九月朔晨起忆故园晚易》，《全宋诗》，第65册，第40961页。

③ 舒岳祥：《题潘少白诗》，《全宋诗》，第65册，第40909页。

④ 翁方纲：《石洲诗话》，卷四，《清诗话续编》，第1441页。

⑤ 梁昆：《晚宋派》，《宋诗派别论》，第167页。

⑥ 李珣：《书汪水云诗后》，《全宋文》，第352册，第449页。

⑦ 梁昆：《晚宋派》，《宋诗派别论》，第174页。

诗歌创作的艺术思维,他创作时苦思冥想,“当其执笔时,瞑目遐思,身与天地俱忘。每语人曰:‘用志不分,鬼神将避之。’其苦索多类此。”^①因此,他的诗歌无论从构思命意还是从字词运用上看都比较注意锤炼,不像多数遗民诗人那样矢口而出,不讲究修辞。谢翱最突出的一点是,他比较重视古体的创作,而且与其它遗民诗人的取径有所不同,所以诗风在遗民诗人中比较特别。他的五古学孟郊,七古及乐府学李贺,虽然仍未超出“晚唐”的范围,但由于谢翱为其注入了新的内容气息,而呈现出异彩。例如他的五古《效孟郊体》七首,能在孟郊的那种寒苦幽僻之中,注入谢翱自己的情感与灵魂,使整组诗歌的情绪超越个人愁苦哀怨,充满寓意,虽说是效仿之作,却有谢翱的个人特色。宋末诗学李贺,从刘克庄就开始了,但刘克庄不过偶一为之,并未因此形成太大影响。遗民诗人中,除谢翱外,萧立之、周密也学李贺,萧立之不像谢翱那样专门,周密则在词学李贺的同时,在诗中也引进李贺的风格,而他的效仿不太成功,风格比较纤涩,“肌理颇粗”^②,远不如谢翱。《宋诗钞》云:“(谢翱)古诗颀颀昌谷,近体则卓炼沉着,非长吉所及也。”^③而事实上,谢翱的古体远比近体有特色。钱锺书云:“古来学昌谷者多矣,……惟谢翱《晞发集》能立意而不为词夺,文理相宣,唱叹不尽。皋羽亡国孤臣,忠爱之忱,洋溢篇什,……试以长吉《鸿门宴》,较之宋刘翰《鸿门宴》、皋羽《鸿门宴》、铁崖《鸿门会》,则皋羽之作最短,良由意有所归,无须铺比词费也。”^④谢翱《鸿门宴》曰:“天云属地汗流宇,杯影龙蛇分汉楚。楚人起舞本为楚,中有楚人为汉舞。鸛鹤淬光雌不语,楚国孤臣泣俘虏。他年疽背怒发此,芒砀云归作风雨。君看楚舞如楚何?楚舞未终闻楚歌。”^⑤这首短歌不仅仅描绘出汉楚鸿门宴的主要情节,而且表达了谢翱对楚亡的见解与悲愤,同时又有以楚亡喻宋亡的含义,风格极似李贺。李贺的诗奇诡幽艳,别具一格,但因其涉世未深,有词不胜意之憾,杜牧《李贺集序》云:“使贺且未死,少加以理,奴仆命《骚》可也。”^⑥而谢翱

① 宋濂:《谢翱传》,《宋遗民录》,卷二,知不足斋本。

② 翁方纲:《石洲诗话》,卷四,《清诗话续编》,第1443页。

③ 吴之振、吕留良:《晞发集钞》,《宋诗钞》,第505页。

④ 钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1984年版,第47页。

⑤ 谢翱:《鸿门宴》,《晞发集补钞》,《宋诗钞补》,第772页。

⑥ 杜牧:《李贺集序》,《樊川文集》,上海古籍出版社,1978年版,第189页。

作为“亡国孤臣”，满腔忠愤悲痛，浩然之气，在重重高压之下，无以发泄，因而藉了李贺式奇诡幽艳之词语、风格、意境，得以表达，“文理相宣”，弥补了李贺诗的缺憾，所以，翁方纲云：“皋羽诸乐府，慷慨飞动，《骚》之裔也。”^①他的乐府诗如《琼花引》：“后土祠前车马道，天人种花无瑶草。英云蕊珠欲上天，夜半黄门催进表。酒香浮春露泥泥，二十四桥色如洗。阴风吹雪月堕地，几人不得扬州死。孤贞抱一不再识，夜归阆风晓无迹。苍苔染根烟雨泣，岁久游魂化为碧。”^②奇诡幽艳，“慷慨飞动”而意旨明确。谢翱不仅以意驱词，使奇诡幽艳的字词有了更为深刻的意义，而且能以气行词，使诗歌充满桀骜不逊之气，“南宋之末，文体卑弱，独翱诗文桀骜有奇气”^③，《宋诗钞》也说“翱诗奇崛”。他的“奇气”、“奇崛”主要来自他“倜傥有大节”（《宋稗类钞》卷三）的个性气质，而这种个性气质经过自觉的“蟠曲”，以及对奇诡幽艳风格的选择，得到吐露发扬。

极力反对宋调的贺裳云：“尝叹诗法坏而宋衰。宋垂亡诗道反振，真咄咄怪事！读林景熙诗，真令人心眼一开。”^④林景熙与谢翱气节文章在后世并称，而诗歌风格不同：“大概凄怆故旧之作，与谢翱相表里，翱诗奇崛，熙诗幽宛。”^⑤林景熙诗不像谢翱诗那样“桀骜有奇气”，尽管他有一些七古如《书陆放翁诗卷后》、《读文山集》气韵飞扬、矫拔酣畅，甚至比谢翱的七古还受人称道：“宋末盛传谢翱歌行，虽奇邃精工，备极人力，大概李长吉锦囊中物耳。林德旸七古不多见，而合处劲逸雄迈，视谢不啻过之。”^⑥但是林景熙的主导诗风不是“劲逸雄迈”，不仅《宋诗钞》说他“幽宛”，梁昆说他“风格未遒”（《宋诗派别论》），他同时的遗民诗人方逢辰就非常强调他的诗“凄婉”、何梦桂也说他“婉婉凄恻”，他的大多数诗歌的确以这种风格见长。他的亡国哀痛形成一种情结，遍布于他的各体诗里，使他成为遗民诗风的典型代表。林景熙五律受四灵、江湖影响，这与其它遗民诗人没有太大区别，但其色调清冷，情调凄

① 翁方纲：《石洲诗话》，卷四，《清诗话续编》，第1442页。

② 谢翱：《琼花引》，《全宋诗》，第70册，第44292页。

③ 《四库全书总目·晞发集提要》，第1413页。

④ 贺裳：《载酒园诗话》，《清诗话续编》，第458页。

⑤ 吴之振、吕留良：《白石樵唱钞》，《宋诗钞》，第516页。

⑥ 胡应麟：《诗薮》，外编卷六，第228页。

怆悱恻,过于他人,而显得稍有特色;他的七律不甚著名,却因为江西诗派正体的痕迹,而不同于大多数遗民诗人,林景熙云:“独提诗律继黄陈”^①,他的七律与江湖诗人以来那种平易滑熟有所不同,而带有一点黄庭坚、陈师道那种生新古硬的风格,如《酬潘景玉》、《寄林编修》、《答郑即翁》等。

萧立之在遗民诗人群中不太著名,谢枋得算是他的知音,《萧冰崖诗卷跋》云:“诗有江西派,而文清昌之,传至章泉、涧泉二先生,诗与道俱隆。自二先生没,中原文献无足征,江西气脉将间断矣。幸二先生所敬者,有涧谷罗公在,巍巍然,穹壤间之鲁灵光也。冰崖乃涧谷所知诗家,因取其诗二十六卷,刊以示余,余逃虚空而闻跽音也。”^②“涧谷罗公”即罗椅,名列于江湖诗派,萧立之的二十六卷诗现在也仅存三卷。大概因为萧立之是江西人,谢枋得将他列在江西诗派,萧立之对江西诗派的“三宗”都比较推崇,他有七古《送厚斋陈持正归括苍效山谷体有赠》标明效仿黄庭坚,七绝《题东畛陈上舍吟稿二首》云:“后山诗法似参禅,参到无言意已传”、“君家诗有简斋翁,南渡流离语更工”。^③而且萧立之的五律、七律也时近江西,列他为江西诗派也不为过,但是萧立之在效仿江西的同时,还能自成风格,例如他的《茶陵道中》就不像四灵、江湖那样刻画小巧闲淡的风景,而像陈师道一样有些古拙生新:“山深迷落日,一径窅无涯。老屋茅生菌,饥年竹有花。西来无道路,南去亦尘沙。独立苍茫外,吾生何处家。”^④但是又比陈师道流畅,而且多了一些苍凉无奈。他的七律《落梅》像是萧德藻的风格,而字句又有李贺那样的冷艳。谢枋得之后,《梅硐诗话》对萧立之的《杜鹃》、《秋日》两首七绝很欣赏,但他在后世就较少赏音,所以诗集流失较多。明人罗伦《萧冰崖先生诗集叙》称赞他“其意到处,崛若观岳马,矫若凌云鹤,媚若春园之桃李,苍若冬岭之松筠”,有些不落实处。钱锺书《宋诗选注》的评说使萧立之声名大显:“除掉七言古诗偶然模仿李贺和五言律诗偶然模仿陈师道外,他的作品大多是爽快峭利,自成风格,不

① 林景熙:《重游镜曲次韵》、《白石樵唱钞》、《宋诗钞》,第519页。

② 谢枋得:《萧冰崖诗卷跋》、《全宋文》,第355册,第108页。

③ 萧立之:《题东畛陈上舍吟稿二首》、《全宋诗》,第62册,第39163页。

④ 萧立之:《茶陵道中》、《全宋诗》,第62册,第39157页。

像谢翱那样意不胜词,或者真山民那样弹江湖派的旧调。”^①

即便是遗民诗人群体的名家,虽有以自立,却也不能超越四灵、江湖、江西的范围,因此从整体上讲,遗民诗人群体在艺术上没有太多创新,这主要因为在唐音宋调的多次高潮之后,诗艺很难有更多的超越。

遗民诗人群体的大多数作品作于入元之后,因此他们的创作有着承宋启元的作用,“元初之诗,亦宋一二遗民开之”^②。有些人径直把遗民诗算作元诗,例如林景熙的《读文山集》被誉为“元初绝唱”^③,元代的一些诗人亲受方凤、谢翱等人的教诲,遗民诗人对元代诗歌影响深广,毋庸置疑。明清易代之际,遗民诗歌引起更多的共鸣,受到普遍推崇。

① 钱锺书:《宋诗选注》,第286页。

② 翁方纲:《石洲诗话》,卷四,《清诗话续编》,第1443页。

③ 胡应麟:《诗薮》,外编卷六,第228页。

第十六章 遗民词人群体

宋季,南宋王朝内忧外患,在元的紧逼下节节败退,风雨飘摇,而词坛却呈现另一番景象。刘克庄、刘辰翁等人,上承辛弃疾关心国家命运、批判时政,慷慨激昂,陶写胸中之情,风格遒劲。大部分词人艺术风格上则接踵姜夔,追求清空高雅。周密、张炎等人皆为贵胄官宦子弟,家境富裕,平时相互结社,悠游唱和。题材不触时事,风格婉丽清雅。无论在数量和质量上,姜派词人皆占优势。宋元易代,遗民词人遭际产生巨大反差,词作内容亦为之一变,家国之恨黍离之悲寄寓其中。伴随着最后一位遗民词人张炎的离世,宋代雅词也完美地落下了帷幕。

第一节 宋末词人结社概述

在后人的心目中,魏晋风度是文人风流的极致,而竹林七贤和王羲之的兰亭集会是这种风度的典范。效法先贤,追求风雅,饮酒赋诗,是后世文人的典型情结。时至唐代,诗人间的交游唱和连绵不绝,如我们熟知的岑参、高适、薛据等同游大慈恩寺,大历年间的浙东唱和,乃至后来白居易建立九老会,虽不以诗社命名,但却是诗社的雏形。但直到宋代,诗社才有了大力繁衍的环境,诗社才真正蔚然成观。

与前代文人相比,宋代文人是个社会性很强的群体,他们尚统、尚党、尚群体。仁宗时的欧阳修、范仲淹被诬蔑为朋党,欧阳修认为要破除“君子不党”的旧观念,要分清君子之朋与小人之朋的本质区别。“臣闻朋党之说自古有之,惟幸人君辨其君子小人而已。大凡君子与君子以同道为朋;小人与小

人以同利为朋,此自然之理也。”^①从中也可看出宋人尚群体的观念。宋诗中的大多数诗歌现象、诗歌流派、诗歌革新运动,甚至整个宋代诗文革新运动,都是以群体形式轰轰烈烈进行的,而这些群体或多或少都与诗社有些联系。

诗社之名,最早见于贺铸,其《庆湖遗老诗集》卷二《读李益诗》序云:“甲子(1084)夏,与彭城诗社诸君分阅唐诸家诗,采取平生,人赋一章,以姓为韵。”^②他本人也正是彭城诗派的创始者。随后又有颍川诗社、许昌诗社、豫章诗社、周紫芝诗社等等。渡江之后,南宋王朝偏安于江南一隅,不思进取。理宗以后更是皇帝昏庸,奸臣当道,正直之士不容于朝,大量士人开始回避政治,追求诗酒风流。

时至宋末,诗社更是如雨后春笋,大量出现,南宋文人结社之风盛行也可从戴表元的《牡丹谯席诗序》中略窥端倪:“渡江兵休久,名家文人渐渐修还承平馆阁故事,而循王孙张功父使君以好客闻天下。当是时,遇佳风日,花时月夕,功父必开玉照堂置酒乐客。其客庐陵杨廷秀、山阴陆务观、浮梁姜尧章之徒以十数,至辄欢饮浩歌,穷昼夜忘去。明日醉中唱酬诗或乐府词累累传都下。都下人门抄户诵,以为盛事。然或半旬十日不尔,则诸公嘲诮问故之书至矣。”^③记述了当时张鎰诗社概况,从此论述可以蠡测当时盛行概况。

仅在临安一地,就有西湖吟社、杭清吟社、白云社、孤山社、武林社、武林九友会等。其它地区较著名的还有浙东的越中诗社、山阴诗社、汐社、浙西浦江的月泉吟社、江西的明远诗社、香林诗社及熊刚申、陈尧峰等在龙泽山创办的诗社等等。当然,这还只是列举了其中比较有代表的一小部分。其中对后世影响力较大的则是西湖吟社、汐社以及月泉吟社三家。西湖吟社以杨缵为中心。周密说他“尝与临安词人结西湖吟社,定期集会,传觞赋咏”^④。社里可考知的主要人物还有张枢、施岳、周密等人。张枢和杨缵都是宗室贵胄,富贵闲人,在他们身边,总是聚集着一群江湖词人和乐师。他们共同商榷音律,探讨词法。杨缵,字继翁,号守斋,又号紫霞翁,严陵人,精通音律,又能自度曲。

① 欧阳修著,李逸安点校:《欧阳修全集》,卷十七《朋党论》,中华书局,2001年版,第297页。

② 贺铸著,王梦隐、张家顺校注:《庆湖遗老诗集校注》,河南大学出版社,2008年版,第105页。

③ 戴表元:《戴表元集》,吉林文史出版社,2008年版,第136页。

④ 周密辑,查为仁、厉鹗笺:《绝妙好词笺》,卷三,上海古籍出版社,1984年版,第137页。

周密云：“往时，余客紫霞翁之门。翁知音妙天下，而琴尤精诣。自制曲数百解，皆平淡清越，灏然太古之遗音也。复考正古曲百余，而异时官谱诸曲，多黜削无余，曰：‘此皆繁声，所谓郑卫之音也。’”又言：“‘琴一弦，可以尽曲中诸调。’当广乐合奏，一字之误，公必顾之，故国工乐师无不叹服，以为近世知音无出其右者。”^①在《绝妙好词》选录了其自度曲《被花恼》：

疏疏宿雨酿寒轻，帘幕静垂清晓。宝鸭微温瑞烟少。檐声不动，春禽对语，梦怯频惊觉。敲珀枕，倚银床，半窗花影明东照。惆怅夜来风，生怕娇香混瑶草。披衣便起，小径回廊，处处多行到。正千红万紫竞芳妍，又还似、年时被花恼。蓦忽地，省得而今双鬓老。

这与白石自度曲属于同一类型，其在音律上的造诣由此词上也可窥知一二。周密《绝妙好词》评其词“清丽婉约、声律谨严”，可谓切中肯綮。

张枢，生卒年不详，精通善音律，曾度曲百余阙。周密曰：“云窗张枢字斗南，又号寄闲，忠烈循王五世孙也。笔墨萧爽，人物酝藉，善音律，尝度《依声集》百阙，音韵谐美，真承平佳公子也。”^②其子张炎说：“先人晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊行于世。”^③《寄闲集》久佚，《绝妙好词》选其词六首。杨缵、张枢是西湖吟社的前期领袖，他们的词学倾向代表着词社的审美趣味和艺术追求。

词人聚会，大抵都要进行分题赋咏、次韵唱和，如同题同韵、探题分韵、次韵、和韵等名目。西湖词社活动详情已不可考知，但从周密保留下的题序可知，词社活动频繁。《采绿吟》序：“甲子夏，霞翁会吟社诸友逃暑于西湖之环碧，琴尊笔研，短葛练巾，放舟于荷深柳密间。舞影歌尘，远谢耳目。酒酣，采莲叶，探题赋词。余得《塞垣春》，翁为翻谱数字，短箫按之，音极谐婉，因易今

① 周密：《齐东野语》，中华书局，1983年版，第339页。

② 周密：《浩然斋雅谈》，卷下，文渊阁《四库全书》。

③ 张炎：《词源》，卷下，唐圭璋：《词话丛编》，第256页。

名云。”^①《大圣乐》序则云“东园饯春即席分题”^②。《齐天乐》序：“紫霞翁开宴梅边，谓客曰：‘梅之初绽，则轻红未消，已放，则一白呈露。古今夸赏，不出香白，顾未及此，欠事也。’施中山赋之，余和之。”^③据周密词序，此次唱和不仅要用同一词牌，而且要和韵，即押同一韵部。《瑞鹤仙》序云：“寄闲结吟台出花柳半空间，远迎双塔，下瞰六桥，标之曰湖山绘幅，霞翁领客落成之。……越日过之，则已大书刻之危栋间矣。”^④记载的又是一次词社活动，地点则是在张枢的园林。词社聚会，最大限度地发挥了个人的潜力，在交游唱和中要互相竞争，要以音律、字句、意韵的精研来争奇斗巧，以唯美的形式去满足高官贵族的消遣口味，有时甚至带有恃才自傲的意味。至于吟咏西湖十景，周密更是以赌气的心态加盟其中的。《木兰花慢》词序云：“‘古今词家未能道者。’余时年少气锐，谓：‘此人间景，余与子皆人间人，子能道，余顾不能道耶？’冥搜六日而词成。成子惊赏敏妙，许放出一头地。异日霞翁见之曰：‘语丽矣，如律未协何？’遂相与订正，阅数月而后定。是知词不难作，而难于改；语不难工，而难于协。翁往矣，赏音寂然。姑述其概，以寄余怀云。”^⑤

在南宋后期，西湖吟社有其特别的影响力。耐得翁记载：“文士则有西湖诗社，此社非其他社集之比，乃行都士夫及寓居诗人，旧多出名士。”^⑥吴自牧云：“文士有西湖诗社，此乃行都搢绅之士及四方流寓儒人，寄兴适情赋咏，脍炙人口，流传四方，非其他社集之比。”^⑦两则材料也暗含了西湖吟社风格上的取向。他们以西湖周围的景物为活动地点，作词坚持词的音乐性，以“雅”为指归，完全不涉及时事。1265年诗社领袖杨瓚去世，此后周密担当起了重任，先后组织两次湖州之游。《齐天乐》词序记其事云：“丁卯七月既望，余偕同志放舟邀凉于三汇之交，远修太白采石坡仙赤壁数百年故事，游兴甚逸。……

① 朱德才：《宋词十八家》，文化艺术出版社，1999年版，第133页。

② 朱德才：《宋词十八家》，第124页。

③ 朱德才：《宋词十八家》，第140页。

④ 朱德才：《宋词十八家》，第153页。

⑤ 朱德才：《宋词十八家》，第112页。

⑥ 耐得翁：《都城纪胜·社会》，中国商业出版社，1982年版，第12页。

⑦ 吴自牧：《梦粱录》，卷十九，“社会”条，中国商业出版社，1982年版。

使人真有乘槎飞举想。举白尽醉,继以浩歌。”^①载客再游湖州,周密《乳燕飞》词序记其事云:“辛未首夏,以书舫载客游苏湾。徙倚危亭,极登览之趣。……溪山不老,临赏无穷,后之视今,当有契余言者。因大书山楹,以纪来游。”^②两首词序记述了两次游赏的概况,也可看出在词风上继续承接杨缵时期,词人聚会只是文人雅游的一种高级消遣娱乐形式而已。

好景不长,1276年元军攻陷临安,宋廷投降。深受儒学与理学熏染的遗民词人大多不愿身事二主,大多选择隐逸,保持一种崇高的民族气节。遗民词人共同的思想倾向,有助于形成共同的审美取向,从而在一起交游唱和,互相砥砺,进而结为诗社。正如赵翼所说:“南宋遗民故老,相与唱叹于荒江寂寞之滨,流风余韵,久而弗替,遂成风会。”^③可见,在南宋遗民词人中,这种群体形式的交游唱和已经成为他们高尚气节与行为的一种外化方式,体现他们共同的人格精神,从这种唱和中产生出高度的认同感。特别是元初杨琏真伽盗发位于会稽宝山的宋六陵,“发赵氏诸陵寝,至断残肢体,攫珠襦玉柩,焚其髻,弃骨草莽间”^④。后又下令哀陵骨,杂置牛马枯骼中,筑一塔压之,名曰镇南。这一令人发指的举动立即激起了江南人民的普遍愤慨,在宋帝陵所在的越中地区,遗民们更是群情激昂。帝陵在封建社会是神圣不可侵犯的,杨氏的发陵之举无疑是对南宋遗民最直接、最严重的公开挑衅,也更激励了遗民们紧密团结在一起。以周密为代表的五次山阴聚会正是在这种背景下产生。这也标志着西湖吟社后期词学创作发生了明显的变化:抒发亡国的悲哀,寄托遗民故老眷怀宗邦的民族情绪,就成为这一时期诗社活动的主旋律。

周密、王英孙、唐珏、王沂孙、周密、王易简、冯应瑞、唐艺孙、吕同老、李彭老、李居仁、陈恕可、赵汝钠、张炎、仇远及一位无名氏共十四人,先后五次聚集在山阴的宛委山房、瑶翠山房、紫云山房、余闲书院、天柱山房等地,以龙涎、白莲、蕙、蝉、蟹等物品为题进行赋咏。其中宛委山房赋龙涎香,调为《天香》,八人八首;浮翠山房赋白莲,调为《水龙吟》,九人十首;紫云山房赋蕙,调

① 朱德才:《宋词十八家》,第157页。

② 朱德才:《宋词十八家》,第167页。

③ 赵翼著,董文武译注:《廿二史劄记》,卷三十,中华书局,2008年版,第645页。

④ 陶宗仪:《南村辍耕录》,中华书局,1959年版,第43页。

为《摸鱼儿》，五人五首；余闲书院赋蝉，调为《齐天乐》，八人十首；天柱山房赋蟹，调为《桂枝香》，四人四首。凡 37 首，皆为咏物之作，后汇为专集曰《乐府补题》。词作大都抒发了他们的故国之思以及处于乱世的做人原则，正如朱彝尊《乐府补题序》所说：“诵其词可以观志意所存。虽有山林友朋之娱，而身世之感别有凄然言外者。其骚人《橘颂》之遗音乎？”^①王沂孙词云：

一襟余恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨。怪瑶佩流空，玉笋调柱。镜暗妆残，为谁娇鬓尚如许？
铜仙铅泪似洗，叹携盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度？余音更苦。甚独抱清高，顿成凄楚。谩想薰风，柳丝千万缕。
(《齐天乐·蝉》)^②

咏物而不滞于物，凄楚的意象中暗含着浓烈的家国情感，那斜阳下的寒蝉不正是作者自己的写照吗？再看仇远的《齐天乐·蝉》：“夕阳门巷荒城曲，清音早鸣秋树。薄剪绡衣，凉生鬓影，独饮天边风露。朝朝暮暮，奈一度凄吟，一番凄楚，尚有残声，蓦然飞过别枝去。齐宫往事漫省，行人犹与说，当时齐女。雨歇空山，月笼古柳，仿佛旧曾听处。离情正苦，甚懒拂冰笺。倦拈琴谱，满地霜红，浅莎寻蛻羽。”^③全词咏蝉，然语含凄苦，托物言志，感怀深远，表露他忧郁的心境和对现实的不满。

汐社的组织者一般认为是谢翱。关于其建立汐社见之于方凤所撰《谢君皋羽行状》，略云：“大率不务为一世人所好，而独求故老与同志，以证其所得。会友之所，名汐社，期晚而信，盖取诸潮汐。”^④与其他诗社不同，汐社活动不局限于一地。据欧阳光考证，“‘汐社’前期主要活动地点在浙东的会稽，后一阶段则转移到了浙西的婺、睦两地，而联系两个阶段的关键人物则是谢翱。”^⑤前

① 朱彝尊著，王利民、胡愚等校点：《曝书亭全集》，吉林文史出版社，2009 年版，第 445 页。

② 王沂孙著，吴则虞笺注：《花外集》，上海古籍出版社，1988 年版，第 51 页。

③ 周密辑，查为仁、厉鹗笺：《绝妙好词笺》，第 340 页。

④ 方凤著，方勇辑校：《方凤集》，浙江古籍出版社，1993 年版，第 75 页。

⑤ 欧阳光：《宋元诗社研究丛稿》，广东高等教育出版社，1996 年版，第 119 页。

期主要成员有林景熙、郑朴翁等；后期主要包括王英孙、方凤、吴思齐等。

王英孙，字才翁，号修竹，会稽（今浙江绍兴）人。少保端明殿学士克谦之子，宋末官将作监簿。入元隐居不仕。英孙本会稽故家大族，家饶于资，为人豪爽尚义，故鼎革后“为衣冠避乱者所宗”。许多材料都谈到他与汐社的关系。如胡翰《谢翱传》云：“天祥转战闽广，至潮阳被执。翱匿民间，流离久之。间行抵勾越。勾越多阀阅故大族，而王监簿诸人，方延致游士，日以赋咏相娱乐。翱时出所长，诸公见者，皆自以为不及，不知其为天祥客也。”^①明人季本云：“予尝考王英孙号修竹，为宋勋戚之裔，好义乐施，延致四方名士，林（景熙）、郑（朴翁）、谢（翱）、唐（珏），皆其客也，结社稽山之麓，与寻岁晏之盟，慷慨激昂形诸吟咏。”^②关于汐社的宗旨，何梦桂在《汐社诗集序》中说：“海朝谓潮，夕谓汐，两名也。汐社以偏名何？志感也。社期于信，而又适居时之穷与，人之衰暮，偶而犹蘄以自立者，视汐虽逮暮夜，而不爽其期，若有信然者类此，谢君皋羽所以盟诗社之微意也。……潮以朝盈，汐不以夕亏，君有取诸此，固将以信夫盟，抑以为夫人之衰颓穷塞，卒至陆沉而不能自拔以死者之深悲也。”^③此种心态亦即为宋亡之后词社的典型心态，在此宗旨的指导下，他们吟咏了六陵冬青之役以及登严子陵钓台西台哭祭文天祥。在宋六陵被元肆意挖掘毁坏的情况下，林、唐、郑三人在王英孙的组织下，秘密收拾诸陵遗骨，瘞葬于兰亭山南，并植冬青树于其上，史称六陵冬青之役。对冬青的吟咏也即对民族精神的礼赞，代表着他们鲜明的政治立场，体现了他们高贵的精神品格。如林景熙《冬青花》：

冬青花，花时一日肠九折。隔江风雨清影空，五月深山护微雪。石根之气龙所藏，寻常蝼蚁不敢穴。移来此种非人间，曾识万年觞底月。蜀魂飞绕百鸟臣，夜半一声山竹裂。^④

① 胡翰：《胡仲子集》，中华书局，1985年版，第127页。

② 梅堂老人：《越中杂识》，浙江人民出版社，1983年版，第167页。

③ 曾枣庄、刘琳主编：《全宋文》，第358册，第51页。

④ 林景熙：《霁山先生集》，卷三，永嘉诗人祠堂丛刻本。

唐珣则有《冬青行》二首与之唱和：

马捶问髡形，南面欲起语。野麝尚屯束，何物敢盗取。余花拾飘荡，白日哀后土。六合忽怪事，蛻龙挂茅宇。老天鉴区区，千载护风雨。

冬青花，不可折，南风吹凉积香雪。遥遥翠盖万年枝，上有凤巢下龙穴。君不见犬之年，羊之月，霹雳一声天地裂。^①

谢翱则有《冬青树引别玉潜》：

冬青树，山南陲，九日灵禽居上枝。知君种年星在尾，根到九泉护龙髓。恒星昼陨夜不见，七度山南与鬼战。愿君此心无所移，此树终有开花时。山南金粟见离离，白衣人拜树下起，灵禽啄粟枝上飞。^②

元初时，元代统治者推行民族歧视政策，然而，到了元世祖至元二十三年（1286年），元统治者对汉人的政策进行了重大调整，侍御史程钜夫“奉诏搜访遗逸于江南”^③，宋遗民面临严峻的人生抉择，宋遗民的民族气节受到严重挑战。为了应对这一情况，吴渭等于这一年在家乡浦江成立月泉吟社。月泉乃当地一处名胜，月泉源出仙华山下，“在县西二里……视月盈虚以为消长，自朔至望则增，自望至晦则亏，因名焉”^④。

吴渭，字清翁，号潜斋，浦江人。南宋时曾任义乌县令，宋亡后隐居不仕。因吴渭田地山塘可资活动经费，由吴渭为社主，倡组“月泉吟社”，方凤、谢翱、吴思齐为评卷官。其主要组织者除吴渭之外，均为汐社之成员，从此点上讲，月泉吟社可以说是汐社的再发展。曾廉《元书》卷九十一《谢翱传》云：“翱复之浦江，馆于吴渭。……延邑人方凤、永康吴思齐及翱开月泉吟社，遂合汐社

① 《南村辍耕录》卷四《发宋陵寝》录有此二首，见于第43页。《全宋诗》卷三六八五亦据此收入在唐珣名下。

② 吴之振编：《晞发集钞》，《宋诗钞》，上海古籍出版社，1993年影印本。

③ 宋濂等：《元史》，卷一百七十二列传，中华书局，1976年版，第4015页。

④ 毛凤韶：《疆域志》，《嘉靖浦江志略》，卷一，天一阁藏明代方志选刊本。

为一。”^①这也决定了月泉吟社在精神气脉上与汐社的一致性。

元至元二十三年(1286)十月十五日,吴渭以“浙东西以诗鸣者”^②,发出命题征诗檄,以《春日田园杂兴》为题,限五七言律,规定兴感不能逾越“田园”二字,订定次年的正月十五收卷,三月三日揭榜。此乃借题于范成大的田园组诗《四时田园杂兴》,然而,主办者的本意似乎并不在此,并不是像范成大般地对田园生活的由衷的热爱与向往。吴渭解释到:“此题要就春日田园上做出杂兴,却不是要将杂兴二字体贴。只为时文气习未除,故多不体认得此题之趣,识者当自知之。”^③《诗评》里,他对“此题之趣”进一步揭示道:

《春日田园杂兴》,此盖借题于石湖,作者固不可舍田园而泛言,亦不可泥田园而他及,舍之则非此诗之题,泥之则失此题之趣。……诸公长者,惠顾是盟而屑之教,形容模写,尽情极态,使人诵之,如游辋川,如遇桃源,如共柴桑墟里,抚荣木,观流泉,种东皋之苗,摘中园之蔬,与义熙人相尔汝也。

这里点出“义熙人”即陶渊明,可谓把题趣说得再清楚不过了。晋陶渊明在晋时所作诗,皆题年号,入刘宋后所作者,但题甲子而已。其意思很明白,即仍以晋义熙年间人自居,表示耻事二姓之志。此次征集活动,得到遗民的广泛参与,共收到来自浙江各地诗作 2755 卷,中选者 280 卷,截取前 60 名,诗 74 首,附录摘句 33 联付梓,署名“月泉吟社”。此书明代以后多次重刻刊印,成为我国现存最早的诗社总集。

虽以《春日田园杂兴》为题,但细读月泉吟社诗,抗节归隐的主旋律十分突出,诗作中出现频率最高的典故是不事刘宋的陶渊明,并以陶渊明为榜样。如“已学渊明早赋归,东风吹醒梦中非”(高谿)、“莫嫌陶令拙,农圃得余年”(赵必拆)、“种秫已非彭泽县,采薇何必首阳山”(九山人)、“弃官杜甫罹天

① 曾廉著:《元书》,卷九十一《谢翱传》,清宣统三年(1911)刻本。

② 俞弁:《遗老堂诗话》,《历代诗话续编》,第 1299 页。

③ 吴渭:《春日田园题意》,《月泉吟社诗》,中华书局,1985 年版,第 2—3 页。下文所引月泉吟社诗皆出自于此版本,不另注。

宝,辞令陶潜叹义熙”(洪贵叔)、“山翁不识时宜甚,犹学渊明裹葛中”、“独嘉桑麻今正长,渊明归去最知机”(方子静)、“彭泽归来惟种柳,石湖老去最能诗”(梁相)、“栗里久无彭泽赋,松江仅有石湖诗”(杨本然),等等。陶渊明是中国历史上逃官守拙的典型,凝聚了中国封建社会知识分子“洁身保真”于田园的文化思想。“月泉吟社”诗里行间抒发了他们宁愿归隐山水林泉,而不丧名辱节、背叛故宋的思想感情。

除了持节归隐,强烈的亡国之痛和故国之思扑面而来。他们出生于宋末,受宋王朝礼遇,有的家世显赫,而到了元代,南人卑贱,为四等人之最低等,儒生基本与乞丐同阶层。今昔对比,更加深了对故国的思念和亡国的伤痛,感叹人生如梦。“轩裳一梦断尘寰,桑柘阴阴静掩关”(九山人)、“梦觉罗浮迹已陈,至今想象事如新。往梦更谁怜麦秀,闲愁空自托杜鹃”(黄庚)、“村民只是旧衣冠,北墅南园熟往还”(李萼)、“见说弓旌方四去,欲更名姓掩衡门”(了慧诗僧)、“桑田沧海几兴亡,岁岁东风自扇扬。细麦新秧随意长,闲花野草为谁芬。午桥萧散名千古,金谷繁花梦一场”(王进之)等等,触目兴感,洋溢着人生如梦的哀叹和强烈的黍离之悲,而这也是当时遗民词社的共同风貌。

月泉吟社的规模远非以前诗社能比,在它之前,一般诗社均为一二十人,而月泉吟社则有两千多人,而与其大致同期成立的熊刚申诗社也有200人,《熊刚申墓志铭》云:“公讳升,字刚申,熊氏,富州广丰乡瓏上里人。……丙戌(1286),与尧峰(陈焕)倡诗会,岁时会龙泽徐孺子论书处,一会至二百人,衣冠甚盛,觞咏率数日乃罢。……邻郡闻之,争求其韵赓和,愿入社,其风流倾动一时。”^①此时诗社与以前相比,不仅在人数上成倍增加,在模式上也有所突破。以月泉吟社为例,之前诗社大都聚集一地,赋诗唱和,而月泉吟社则没有唱游地点,而是类似于“大型诗歌比赛”^②。而这一模式多为后来的诗社所遵循。明李东阳《麓堂诗话》云:“元季国初,东南人士重诗社,每一有力者为主,聘诗人为考官,隔岁封题于诸郡之能诗者,期以明春集卷,私试开榜次名,仍

① 李修生:《全元文》,江苏古籍出版社,1998年版,第10册,第158页。

② 王德明:《论宋代诗社》,《文学遗产》,1992年第6期。

刻其优者,略如科举之法。”^①清罗元焕《粤台征雅录》云:“粤中好为校诗之会,亦称‘开社’,……至预布题,并订盟收卷,列第揭榜,悉仿浦江吴清翁月泉吟社故事。”^②从这些记载中,我们可以看到这一模式对后世的影响何其深远。

宋末遗民诗社的林立有着深刻的历史文化原因。以前论者每论及此问题,都要与元取消科举相联系,仔细推敲,则此论点缺陷明显。按照他们的思路,如果元没有取消科举,则遗民诗社不会如此大规模成立。事实是这样吗?士子参加科举,只有一个目的,那就是博取功名,既然这样,元世祖至元二十三年,朝廷上招遗民,那这些遗民为何没有广泛应招?(即使有些遗民被迫北上,不久也便告辞南归。)而且在下诏不久,月泉吟社、熊刚申诗社等相继成立。这种情况就说明遗民诗社的林立与科举无关,主要还是受儒学与理学熏染的遗民怀有“譬犹处子,业已嫁矣,虽冻饿不能更二夫”^③的心结。如果从地域上加以分析,这些诗社基本分布在临安、会稽、婺江等地。一方面是这些地方山青水秀,适合交游唱和;二是这些地方均属南宋王畿之地,宋亡之前他们就居住于此,对故土有着深沉的感情。隐居于此,也代表了对故国的忠贞,对元朝的抵抗。他们徜徉在绿水青山之中,在诗酒风流的表层下,掩盖着对故国深深的思念。正如程敏政在《宋遗民录》序言所指出的:“彷徨徙倚于残山剩水间,孤愤激烈,悲鸣长号,若无所容其身者,苟可容力就白刃以不辞。环而视之,非不自知其身沧海之一粟也,而纲常系焉,故宁为管宁陶潜之贫贱而不悔者,诚有见夫天理民彝之不可泯也。”^④他们志同道合,在精神上结成同盟,抒发亡国悲痛,在唱和中相互砥砺自己的节操,誓不仕元,他们的人品和词品在中国文学发展史上都涂上了鲜明的时代印记。

当然,诗社所体现出来的爱国主义精神影响更加深远。明毛晋跋《月泉吟社》云:“虽尾一握,然其与义熙人相尔汝,奇怀已足千秋矣!”^⑤并把它与元杜本所辑的宋遗民诗集《谷音》同刻。清赵信咏及月泉吟社等宋遗民事迹时

① 李东阳:《麓堂诗话》,《历代诗话续编》,第1380页。

② 见于《月泉吟社诗》附录一。

③ 陆心源:《宋史翼》,卷三十四,光绪三十二年初刊朱印本。

④ 程敏政:《宋遗民录·序言》,中华书局,1991年版。

⑤ 见于《月泉吟社诗》附录三。

云：“桑海英风不可攀，南朝寂历旧江山。惟余几辈才人在，诗卷长留天地间。”^①都是着眼于它的爱国主义精神。在明清时期，每当社会动荡，阶级矛盾、民族矛盾尖锐激化的时期，具有浓厚政治色彩的诗社、文社就会大量涌现，并以追随元初遗民诗社相标榜。像全祖望所云：“有明革命之后，甬上蜚遁之士，甲于天下，皆以憔悴枯槁之音，追踪月泉诸老，而唱酬最著者，有四社焉：西湖八为一社……南湖九子为一社。……已而，西湖七子又为一社。……最后南湖五子又为一社。”^②明末清初，是中国诗社发展最繁盛的时期，出现了复社、几社等一大批高举爱国主义的旗帜具有浓厚政治色彩的诗社、文社，从它们身上，我们也不难窥见元初遗民诗社的影子。

第二节 周密与《绝妙好词》

周密(1232—1298)^③，字公谨，号草窗、蘋洲、萧斋，又号四水潜夫、弁阳老人、弁阳啸翁，又自署齐人、华不注山人。他出身于一个世代显宦、家境富有的书香门第，诗文词兼善，还工书画，博学多闻，交游甚广。宋亡前曾为义乌县令，弁阳家破，不仕新朝，终身寓杭，寄食亲友，直至老死。

周密所传著作甚富，诗集有《草窗韵语》、《蜡屐集》、《弁阳诗集》(后二者散佚)；笔记小说有《齐东野语》、《武林旧事》、《癸辛杂识》、《志雅堂杂钞》、《云烟过眼录》、《浩然斋雅谈》等数十种；词集有《蘋洲渔笛谱》与《草窗词》各二卷，存词153首。

从现存词作来看，草窗词创作大致可以分为宋亡前后两个阶段。宋亡前，身为贵胄公子，周密锦衣玉食，追慕风雅。早期词作多为游玩宴饮，结社唱和之作。一些题序如“连日春晴，风景韶媚，芳思撩人，醉捻花枝，倚声成句”(《解语花》序)^④、“寄闲饮客春窗，促坐款密，酒酣意洽，命清吭，歌新制。

① 沈嘉辙等：《南宋杂事诗》，浙江古籍出版社，1987年版，第296页。

② 全祖望著，朱铸禹汇校集注：《湖上社老晓山董先生墓版文》，《全祖望集汇校集注》，《鮑琦亭集外编》卷六，上海古籍出版社，2000年版，第850页。

③ 卒年依《周草窗年谱》，夏承焘：《夏承焘集》，第1册，浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1997年版，第313页。

④ 周密撰，邓乔彬点校：《蘋洲渔笛谱》，上海古籍出版社，1988年版，第21页。

余因为之沾醉,且调新弄以谢之”(《一枝春》序)、“紫霞翁开宴梅边,谓客曰:‘梅之初绽,则轻红未消;已放,则一白呈露。古今夸赏,不出香白,顾未及此,欠事也。’施中山赋之,余和之”(《齐天乐》序)等,就是这一时期词人闲雅生活的真实写照。戴表元云:“公盛年藏书万卷,居饶馆榭,游足僚友。其所居弁阳,在吴兴,山水清峭处。遇好风佳时,载酒肴,浮扁舟,穷旦夕赋咏于其间。就使失禄不仕,浮沉明时,但如苏子美、沈睿达辈,亦有足乐者。”^①宋亡前夕国脉微如缕的惨淡现实在周密的诗词中很少反映。以其《曲游春》为例:

禁苑东风外,飏暖丝晴絮,春思如织。燕约莺期,恼芳情偏在,翠深红隙。漠漠香尘隔。沸十里、乱丝丛笛。看画船,尽入西泠,闲却半湖春色。柳陌。新烟凝碧。映帘底官眉,堤上游勒。轻暝笼寒,怕梨云梦冷,杏香愁幂。歌管酬寒食。奈蝶怨、良宵岑寂。正满湖、碎月摇花,怎生去得。

此词写景工丽,描绘了西湖优美的自然风光,美妙如画。词前小序云:“禁烟湖上薄游,施中山赋词甚佳,余因次其韵。盖平时游舫至午后则尽入里湖,抵暮始出断桥,小驻而归,非习于游者不知也。故中山极击节余‘闲却半湖春色’之句,谓能道人之所未云。”宗白华《中国艺术意境之诞生》中说道:“周草窗的‘看画船尽入西泠,闲却半湖春色’,也能以空虚衬托实景,墨气所射,四表无穷。”^②词序点名词作乃游赏次韵之作,词作中流露着淡淡的忧愁,但却使人有种“少年不识愁之味,为赋新词强说愁”^③的意味。为了说明此点,可以拿他后期写西湖的《探芳讯·西泠春感》相观照:

步晴昼。向水院维舟,津亭唤酒。叹刘郎重到,依依漫怀旧,东风空结丁香怨,花与人俱瘦。甚凄凉、暗草沿池,冷苔侵甃。桥外晚风骤。正香雪随波,浅烟迷岫。废苑尘梁,如今燕来否?翠云零落空堤冷,

① 戴表元:《周公谨弁阳诗序》,《剡源集》,卷八,第120页。

② 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1982年版,第70页。

③ 《丑奴儿》,辛弃疾撰,邓广铭笺注:《稼轩词编年笺注》,第170页。

往事休回首。最消魂、一片斜阳恋柳。

同样是写西湖,词中却再也没有“闲却半湖春色”的风雅格调,取而代之的是沉郁的悲伤。西泠是作者惯去的地方,如今国破家亡,他这次是作为前朝的遗民旧地重游。举目一片萧疏凄凉,恋恋不去的斜阳正如落寞空寂的词人,它所贪恋的只有终结前的一线美好了。而这种留恋,由于加入了国故山河的内涵,变得尤为深刻。

周密早年即参与西湖吟社,是西湖吟社的主要社友。吟社领袖杨瓚去世后,周密成为该社的中心与领袖人物,曾组织两次湖州之游,追慕诗酒风流,并有词作问世。《齐天乐》词序“丁卯七月既望,余偕同志放舟邀凉于三汇之交,远修太白采石、坡仙赤壁数百年故事,游兴甚逸。……使人真有乘查飞举想。举白尽醉,继以浩歌”,详细记述了此词游赏的雅兴乃模仿李白泛舟采石矶、苏轼泛舟赤壁之事。其词云:

清溪数点芙蓉雨,苹飏泛凉吟艖。洗玉空明,浮珠沆瀣,人静籁沉波息。仙潢咫尺。想翠宇琼楼,有人相忆。天上人间,未知今夕是何夕。

此生此夜此景,自仙翁去后,清致谁识?散发吟商,簪花弄水,谁伴凉宵横笛?流年暗惜。怕一夕西风,井梧吹碧。底事闲愁,醉歌浮大白。

这是一阕遁世高人的雅游醉歌。词人们乘舟徜徉于溪流湖泊之中,细雨稀疏,雾气濛濛,空际清透,好一个清绝境界。没有俗世的喧嚣与悲欢,作者心境亦清澈。于是天人合一,落想天外,抒写高人情怀。自从苏东坡去世之后,再也无人能领略这大自然的美丽景色,语气自负而又矜持,大有与古人以心会心的意味。词人们头发蓬乱,吟咏秋歌,簪花弄水,在船尾吹起悠扬的笛曲。岁月流逝,如同落叶一般,既然如此,何必为区区尘事而烦恼?不如斟满大酒杯,唱一曲醉歌吧。

西湖词社后期,周密仍于其中起了重要的穿针引线的作用,《乐府补题》37首咏物之作就是词社词人唱和的产物,赋咏龙涎、白莲、蕤、蝉、蟹等物,寄托亡国悲哀,物我合一,塑造了遗民高士的人格。此是后话了。

综观周密前期词,难得见到时代的累卵之危。主要追求艺术形式的精美,审协音律,字琢句炼,展现出一种高雅清丽的格调。《木兰花慢》序云:“西湖十景尚矣。张成子尝赋《应天长》十阙,夸余曰:‘是古今词家未能道者。’余时年少气锐,谓:‘此人间景,余与子皆人间人,子能道,余顾不能道耶?’冥搜六日而词成。成子惊赏敏妙,许放出一头地。异日霞翁见之曰:‘语丽矣,如律未协何?’遂相与订正,阅数月而后定。是知词不难作,而难于改;语不难工,而难于协。翁往矣,赏音寂然。姑述其概,以寄余怀云。”其少年使气、对音律苦心孤诣惨淡经营可见一斑。

宋元鼎革,把沉醉的词人惊醒。弁阳家破,寄食亲友,与他早年享受的“扇底宫眉,花下游骢,选歌试舞,连宵恋醉珍丛”(《露华·暖消蕙雪》)的生活不能同日而语了。今非昔比的遭际与白头遗民的忠君耿介、民族尊严相交织,词风也为之一变,一改过去吟风弄月转而抒写家国之恨、流离之悲。哀痛之情溢于言表,赤诚忠胆之心披露无遗。高士奇给《绝妙好词》所写序言云:“公谨生于宋末,以博雅名东南。所作音节凄清,情寄深远,非徒以绮丽胜者。”^①即可看出周密后期词风的嬗变。“国家不幸诗家行,赋到沧桑句便工”^②,周密后期词多有佳作,黍离之悲与身世之感完美融合在一起。亡国之音哀以思,《一萼红·登蓬莱阁有感》成了草窗词压卷之作:

步深幽。正云黄天淡,雪意未全休。鉴曲寒沙,茂林烟草,俯仰千古悠悠。岁华晚、漂零渐远,谁念我、同载五湖舟?磴古松斜,厓阴苔老,一片清愁。回首天涯归梦,几魂飞西浦,泪洒东州。故国山川,故园心眼,还似王粲登楼。最负他、秦鬟妆镜,好江山、何事此时游?为唤狂吟老监,共赋销忧。

词作上片首先描绘了一幅苍茫凄清的景象。深幽之处,雪意未休,鉴曲寒沙,磴古松斜,厓阴苔老,景物的黯淡萧瑟也寓示着词人心境的凄寂。下片

① 周密编纂,邓乔彬等译注:《绝妙好词译注》,上海古籍出版社,2000年版,第465页。

② 《题元遗山集》,赵翼撰,华夫主编:《赵翼诗编年全集》,天津古籍出版社,1996年版,第1010页。

直接抒发愁情。物是人非，词人只能望着故园兴叹，泪洒东洲。“好江山、何事此时游”句凄厉之音于笔底呼号。陈廷焯说此词“苍茫感慨，情见乎词，当为草窗集中压卷。虽使美成、白石为之，亦无以过。”^①

《献仙音·吊雪香亭梅》表达了类似的感情：

松雪飘寒，岭云吹冻，红破数椒春浅。衬舞台荒，浣妆池冷，凄凉市朝轻换。叹花与人凋谢，依依岁华晚。共凄黯。问东风、几番吹梦？应惯识，当年翠屏金辇。一片古今愁，但废绿平烟空远。无语消魂，对斜阳衰草泪满。又西泠残笛，低送数声春怨。

吊梅，就是追悼故国。词境悲凉衰煞，亡国的真切感受都通过梅树细腻哀婉地传达出来。据《梦粱录》卷一九及《武林旧事》卷四记载，雪香亭位于杭州清波门外的御园“聚景园”内，旁植红梅，宋高宗、孝宗至宁宗累朝游幸。后岁久芜，宋亡后亭匾不存。想当年衬舞台上，浣妆池边，歌舞管弦之繁，红拥翠簇之盛，何等热闹非凡！如今池冷台荒，良辰难再，奈何市朝轻换，世情遽变！起笔写梅亭寒景便带凄音，处处写景，处处寄托切肤剜心的亡国之痛与黍离之悲。俞陛云云：“玉辇临游，朱门歌舞，斯亭阅尽兴亡，老梅犹在，宜弁阳翁百感交集也。”^②

草窗词中离别词、怀人词占了相当比重。“黯然销魂者，唯别而已矣”^③、“多情自古伤离别”^④，常人尚且如此，何况是流寓异地沦为亡国之奴的词人呢？且看《三姝媚·送圣与还越》：

浅寒梅未绽。正潮过西陵，短亭逢雁。秉烛相看，叹俊游零落，满襟依黯。露草霜花，愁正在、废宫芜苑。明月河桥，笛外樽前，旧情消减。莫诉离肠深浅，恨聚散匆匆，梦随帆远。玉镜尘昏，怕赋情人老，后

① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷二，第38页。

② 俞陛云：《唐五代两宋词选释》，上海古籍出版社，1985年版，第547—548页。

③ 《别赋》，江淹撰，胡之骥注：《江文通集汇注》，中华书局，1984年版，第35页。

④ 《雨霖铃》，柳永著，薛瑞生校注：《乐章集校注》，中华书局，2002年版，第59页。

逢凄惋。一样归心，又唤起、故园愁眼。立尽斜阳无语，空江岁晚。

在宋亡之后的故都临安送别友人王沂孙，勾起了词人自己的乡思之苦，眷恋起弁阳遭兵火毁灭的旧家。友人聚散无定，别后岁月催人，念及山河破碎的现实，重逢境况必更凄然。“一样归心，又唤起，故园愁眼”，亡国的悲痛与穷年离索的感慨融而为一，本已不堪负重的情绪更加郁结了。

《玉京秋》（长安独客，又见西风。素月丹枫，凄然其为秋也，因调夹钟羽一解）被认为是周密抒写离愁别恨的代表作：

烟水阔。高林弄残照，晚蜩凄切。画角吹寒，碧砧度韵，银床飘叶。
衣湿桐阴露冷，采凉花、时赋秋雪。叹轻别！一襟幽事，砌蛩能说。
客思吟商还怯。怨歌长、琼壶暗缺。翠扇恩疏，红衣香褪，翻成消歇。玉
骨西风，恨最恨、闲却新凉时节。楚箫咽。谁寄西楼淡月。

词人极力渲染深秋萧索、凄凉的景物，把心中的伤感、惆怅都寄托在种种景物中，抒写作者独客京华的孤寂及相思离别的幽怨。烟水残阳与寒蝉凄切相映衬，秋意满纸，愈见词人心绪凄苦。“玉骨西风，恨最恨、闲却新凉时节”句乃“腴肉之叹”（谭献《谭评词辨》）^①，托辞微婉，寄兴遥深，功名未立之叹暗寓其中。吟商、怨歌、楚箫之声连成一片，有宋一代独具特色的末世悲歌。

其它词作如“高台在否，登临休赋，忍见旧时明月”（《庆宫春·送赵元父过吴》）、“雪霁空城，燕归何处人家？梦魂欲渡苍茫去，怕梦轻、还被愁遮”（《高阳台·寄越中诸友》）、“如此江山，依然风月，月底人非昔。知音何许？泪痕空沁愁碧”（《酹江月·中秋对月》）等都将黍离之感与个人身世相融合，撕人心肺。

草窗词词风多样。有不少写景词寥寥数语，即勾勒出一幅颇有趣味的自然风景图。少年成名作西湖十景组词《木兰花慢》，文笔清丽，是宋代流传下来仅有的三组西湖十景词之一（其它两组分别为陈允平和张矩所作），非常珍

^① 吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第3821页。

贵。《闻鹊喜·吴山观涛》是纯写景的小令：

天水碧，染就一江秋色。鳌戴雪山龙起蛰。快风吹海立。数点
烟鬟青滴。一抹霞绡红湿。白鸟明边帆影直，隔江闻夜笛。

这首词前半描写钱塘江潮来时的排山倒海，水天一色，气象雄肆壮观；后半描写的山川景物色彩明丽，以画入词，很有图画感。全词空灵蕴藉，取得了言有尽而意无穷的效果。《风入松·为谢省斋赋林壑清趣》也不妨一读：

枇杷花老洞云深。流水泠泠。蓝田谁种玲珑玉？土华寒、晕碧云
根。佳兴秋英春草，好音夜鹤朝禽。闲听天籁静看云。心境俱清。
好风不负幽人意，送良宵、一枕松声。四友江湖泉石，二并钟鼎山林。

大自然的天然美景与动人乐章，词人清澄、清静的心境，一派佳兴和清趣盎然纸上。

草窗词擅名当时，一时纸贵。陈廷焯评他：“当时草窗盛负词名，玉田次之，碧山、西麓名则不逮。”^①周密亦曾自云：“诸老晤赏识拔，与一时名辈颉颃盛际者余二十年。”^②

草窗词独标清丽。“公谨敲金戛玉，嚼雪盪花，新妙无与为匹。”^③指的就是其词风格清丽，气质优雅，有书画意味的词境，研炼醇雅的语言，可谓的评。周密远承周邦彦，近袭姜、吴。一方面取法姜夔，追求意趣的醇雅，另一方面与吴文英交往密切，词风也受其影响。戈载评之曰：“其词尽洗靡曼，独标清丽。有韶倩之色，有绵渺之思，与梦窗旨趣相侔，二窗并称，允矣无忝。”^④

草窗词在音律方面也取得了一定的成就，在词的用韵、定谱等方面，成为后代词人制作时的重要参考依据。周密曾拜南宋大音律家杨缵为师。在西

① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷二，第51页。

② 周密：《弁阳老人自铭》，朱存理：《珊瑚木难》，卷五，文渊阁《四库全书》，第815册，第142页。

③ 周济：《介存斋论词杂著》，人民文学出版社，1998年版，第9页。

④ 戈载：《周公谨词选跋》，施蛰存：《词籍序跋萃编》，中国社会科学院出版社，1994年版，第379页。

湖十景组词序中,周密就曾记叙道,他写那十首词只用了六天的时间,但审定音律的过程,却经历了数月。时人王楠跋《徵招》、《酹江月》词曰“昔登霞翁之门,翁为余言草窗乐府妙天下,因请其所赋观之,不宁惟协比律吕,而意味迥不凡,花间柳氏,真可为舆台矣。翁之赏音信夫。近观徵招、酹月之作,凄凉掩抑,顿挫激昂,此时此意,犹宋玉之悼屈平也欤。一唱三叹,使人泫然增畴昔之感。”^①对草窗词杰出的音律特色给予极高的评价。

草窗词集中佳句更是层出不穷,如“一寸春霏消蕙雪,愁染垂杨带结”(《清平乐·次云韵》)、“佳兴秋英春草,好音夜鹤朝禽”(《风入松·为谢省斋赋林壑清趣》)、“临流照影何人,悠然倚仗看云。柳色翠迷山色,泉声清和蝉声”(《清平乐》),这样的句子俯拾皆是,清丽工绝。

草窗词中的题序颇具特色,值得一提。它们比比皆是,短小优美,有些就是完整的叙事散文。记录了宋末词坛以及种种社会风习,从中可以管窥词人遗民心态和创作心理,有着极高的史料价值和文学价值,与他的笔记相互印证,互映成辉。它们与词融合无间,词体形式美被充分发掘到至高境界。“诗有题而诗亡,词有题而词亡”^②,这也宣告了宋词(当然包括题序)在追求完美中即将悲壮而完美地谢幕。

王国维把周密归为“乡愿”,认为其作品“枯槁”,“一日作百首也得”^③,此论虽然有失公允,但周密词才有余词心不足,在构思、立意等方面存在的不足也是不争的事实。

周密还是著名的词选家,编选有《绝妙好词》七卷,约成书于元初。开创了词选的断代体例,选录南宋初期张孝祥至宋末元初仇远词共132家,收词390首(今残缺施岳的6首),保存了许多不见传记记载的南宋词人的作品,如王茂孙、姚镛、罗椅、周晋、楼槃、黄简、江开、朱藻等人的词作,都因此集而保存至今,有不少富有欣赏价值。《四库全书总目》称:“宋人词集,今多不传,并作者姓名亦不尽见于世。零玃碎玉,皆赖此以存,于词选中最为善本。”^④

① 夏承焘:《周草窗年谱》,《夏承焘集》,第1册,第337页。

② 王国维:《人间词话》,第218页。

③ 王国维:《人间词话·删稿》,第235页。

④ 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百九十九,第1824页。

《绝密好词》选录标准是清丽婉约、韵律精美的风雅派词作，不录忠愤激昂的豪放词。以姜夔为宗，推崇“醇雅清空”，代表了南宋后期姜夔以来江湖雅人所谓“雅正派”的观点。辛弃疾仅选的三首，全是借物托情之婉约词作。姜夔则选十三首，吴文英词多至十六首。词选的内容多有反映悯时伤乱的时代心声，他本人入选的22首词都是宋亡以后苍凉凄咽的感时之作。

张炎《词源》说：“近代词人用功者多，如《阳春白雪集》，如《绝妙词选》，亦自可观，但所取不精一；岂若周草窗所选《绝妙好词》之为精粹。”^①清初，提倡“醇雅”的浙西词派把南宋词推至首要地位：“世人言词，必称北宋。然词至南宋，始极其工，至宋季始极其变”^②，《绝妙好词》也因此获得空前的尊贵地位。查为仁、厉鹗有《绝妙好词笺》，陈匪石云：“清中叶前，以南宋为依归。樊榭作笺，以后翻印者不止一家，几于家弦户诵，为治宋词者入手之书。风会所趋，直至清末而未已。”^③

《绝妙好词》是周密对南宋一代词博观约取后所确立的审美范型，为研究宋词风格、流派的演变发展提供了重要的参考资料。当然，这部词选以“雅正”作为其编选标准，并不能全面地反映异彩纷呈的南宋词作风貌。

周密清放雅逸，朋友遍及宋末文坛，被艺林推为领袖。词友间相互赠答、切磋交流，推动了词的创作发展。周密所属的风雅词派、临安词人群及西湖吟社在宋末元初词坛影响深远，他们的词反映了一定阶段的历史。宋亡后，周密抗节特立，将心血倾注于故国文献的整理中，在他的笔记作品中，记录了大量生动翔实的南宋史料，能很好地补正史之遗漏。周密的人生旅程和心史轨迹在宋遗民中很具代表性，是宋末遗民文化心理的精神标本。即使是主张襟抱学问、深美閼约的常州词人对周密过多否定，王国维认为草窗词是“乡愿”，也不能抹杀其在词史上的地位和他所做的贡献。

① 张炎：《词源》，唐圭璋：《词话丛编》，第266页。

② 朱彝尊撰，汪森编：《词综·词源发凡》，上海古籍出版社，1978年版，第10页。

③ 陈匪石：《声执》卷下，唐圭璋：《词话丛编》，第4958页。

第三节 王沂孙的咏物词

王沂孙,字圣与,号碧山,又号中仙,会稽(今浙江绍兴)人。因住玉笥山(即绍兴天柱山)下,又叫玉笥山人。关于他的生平事迹,史传无所考。根据他的词以及唱酬之作来推断,大略应与周密同时,即理宗绍定五年(1232年)之后,卒年约公元1291年前^①,也就是南宋命运垂危终于覆灭至元初这一颠沛流离的历史岁月中。

王沂孙“能文工词”^②(张炎《琐窗寒》题序),常与周密、张炎、陈允平、刘辰翁等交游唱和。宋亡后曾不得已做过学官(庆元路学正)),但不久又归隐了,和周密、张炎、唐钰、王易简等结社赋词,其作多发身世之慨,故国之痛。词集原名《花外集》,后人易名《碧山乐府》,今存词64首。

早年王沂孙过的是富家子弟生活,周密说他:“结客千金,醉春双玉,旧游宫柳藏仙屋”(《踏莎行·题中仙词卷》)^③,张炎说他“香留酒殢,蝴蝶一生花里”(《琐窗寒》)^④,可见他是一位风雅多情、家境富有的词人。王沂孙与周密、张炎二人交往甚密。宋亡之前,三人都过着钟鸣鼎食、烛影歌吹的奢侈生活。他们在仕途上不太通达,就转而寄情于山水,仰慕晋宋间人物,追求独善其身。但宋亡之后,一切都随之破灭,加之曾任庆元路学正,致使晚节不保,时间虽短,也难免引以为憾,心中悲苦,自不待言。后隐居在家,极少与人交往。

碧山词作中最多的咏物词,在其64首词中,34首为咏物词。鉴于元代统治环境下不便明言,王沂孙用其“工于体物,而不滞色相”(邓廷桢《双砚斋词话》)^⑤的艺术才能来借物寄托亡国哀思,抒发亡国之痛。清人如周济、张惠

① 参考夏承焘:《周草窗年谱》,《夏承焘集》,第1册,第373页。

② 张炎撰,吴则虞校辑:《山中白云词》,中华书局,1983年版,第10页。

③ 周密撰,邓乔彬点校:《蘋州渔笛谱》,第88页。

④ 张炎撰,吴则虞校辑:《山中白云词》,第11页。

⑤ 唐圭璋:《词话丛编》,第2532页。

言等都极力推崇碧山,“中仙最多故国之感”^①、“黍离麦秀之感,只以唱叹出之”^②、“碧山咏物诸篇,并有君国之忧”^③皆以缠绵忠爱许之。王沂孙将亡国之痛、故国之思、身世之感打并于词中,形成自己独特的风格。被誉为“宋人咏物之词,至此编乃别有其深衷新义”^④、“其遥寄深沉的故国哀思而为一代宋词谱就了瑰璋的殿末之章”^⑤的《乐府补题》(全为咏物词)共收录十四人词作37首。其中王词就占8首,由此亦可见碧山咏物词在词学史上的地位。

元至元十三年(1278)冬,元僧江南浮屠大总管杨琏真伽盗发绍兴南宋诸帝后陵墓,掠取财宝,弃骨于草莽间,义士唐钰等人闻而悲愤,收诸帝后遗骨别葬山中,又植冬青树为标志。次年王沂孙、周密、张炎、王易简等十四人怀遗民之恻,分咏“龙涎香”、“蝉”、“萤”、“白莲”、“蟹”等托物寄情,编为《乐府补题》,以志其家国沦亡之悲,对帝后陵墓的盗发表示极大的悲痛。碧山的《齐天乐·蝉》便是其中的名篇:

一襟余恨宫魂断,年年翠阴庭树。乍咽凉柯,还移暗叶,重把离愁深诉。西窗过雨。怪瑶珮流空,玉笋调柱。镜暗妆残,为谁娇鬓尚如许。
铜仙铅泪似洗,叹携盘去远,难贮零露。病翼惊秋,枯形阅世,消得斜阳几度。余音更苦。甚独抱清高,顿成凄楚。漫想薰风,柳丝千万缕。

身经亡国的悲惨经历,又亲眼目睹这件令人触目惊心的事件,词人在对蝉的生活、神态和命运曲尽其妙的描写中寄托了亡国之思。起笔点题。马缟《中华古今注》云:“昔齐后忿而死,尸变为蝉,登庭树嘒唳而鸣。王悔恨,故世名蝉为齐女焉。”^⑥李商隐《韩翃舍人即事》也有“鸟应悲蜀帝,蝉是怨齐王”^⑦之句,可见,“宫魂”既指蝉,又指齐王后之魂,而在这里,还隐指南宋诸后妃的

① 周济:《介存斋论词杂著》,第9页。

② 周济:《宋四家词选·目录序论》,古典文学出版社,1958年版,第3页。

③ 张惠言:《词选》,唐圭璋:《词话丛编》,第1616页。

④ 夏承焘:《周草窗年谱》,《夏承焘集》,第1册,第373页。

⑤ 严迪昌:《〈乐府补题〉与清初词风》,《词学》第八辑,华东师范大学出版社,1990年版,第41页。

⑥ 马缟:《中华古今注》,文渊阁《四库全书》,第141页。

⑦ 李商隐,叶葱奇疏注:《李商隐诗集疏注》,人民文学出版社,1985年版,第99页。

断魂。发端二句展现蝉的悲惨身世和深痛长恨。“乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉”，写寒蝉在寂寞无情的翠阴中呻吟挣扎、仓皇躲避的飘摇处境，风雨侵扰，余恨难已，暗喻宋室的衰亡。

“西窗过雨”，谓时事巨变。“瑶佩流空，玉笋调柱”，写雨后的蝉声如击打玉佩声流过夜空，又如玉笋弹奏声在窗外响起，异常宛转动听，清脆悦耳。词人禁不住惊讶感叹“镜暗妆残，为谁娇鬓尚如许”，时过境迁，徒然一往情深矣。“玄鬓”之典出于魏文帝之宫人，《古今注》曾载云“魏文帝宫人，绝所爱者，有莫琼树……乃制蝉鬓，缥缈如蝉”^①，原谓女子之一种发型如蝉翼的样子，又正与开端齐王后尸化为蝉的传说也互相呼应，和当时的时代背景联系起来看，元僧杨琏真伽挖掘出来的尸首当中，有一位孟皇后，头发尚完好，其上尚有短金钗云云。由秋蝉的娇声饰容，联想到昔日宫妃犹存的风韵，反面勾勒其身世之悲。蝉的形貌与宫魂的身世丝丝入扣，个中悲情不言而喻。

过片用李贺《金铜仙人辞汉歌》中诗句及铜人拆迁之典，暗喻国家盛衰兴亡的易代之悲，亦喻宋室、宋陵之宗器宝物被元人迁夺而去，而蝉也因“移盘去远，难贮零露”，难以久存。哀蝉临秋，人世沧桑，面临更为黯然的悲惨结局。虽餐风饮露，不食人间烟火，然造化无情，清高之节志操守对无情时事亦无可奈何。结句奇思妙想，当寒蝉独对斜阳，凄吟哀号之际，忽而想到薰风绿柳的盛夏美好时光，反衬今日“病翼惊秋，枯形阅世”的凄凉处境。这“结笔掉尾不肯直泻”^②（谭献《谭评词辨》卷一）的笔法，正如陈廷焯所说：“碧山《齐天乐》诸阕，哀怨无穷，都归忠厚，是词中最上乘”^③，表现了神余言外，低徊深婉的特点。

整首词以蝉的生活状态与宫妃生死不泯的断魂长恨完美结合，人、景、事典、情思多重整合，“咏物最争托意，隶事处以意贯串，浑化无痕，碧山胜场也”^④，周济此言切中肯綮。

再如其代表作《眉妩·新月》：

① 崔豹：《古今注》，文渊阁《四库全书》，第112页。

② 吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第4004页。

③ 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷二，第44页。

④ 周济：《宋四家词选目录序论》，第3页。

渐新痕悬柳，淡彩穿花，依约破初暝。便有团圆意，深深拜，相逢谁在香径？画眉未稳，料素娥、犹带离恨。最堪爱、一曲银钩小，宝帘挂秋冷。千古盈亏休问。叹漫磨玉斧，难补金镜。太液池犹在，凄凉处、何人重赋清景。故山夜永。试待他、窥户端正。看云外山河，还老尽桂花影。

此词寄托深婉，是咏物名篇。物是人非，今昔盛衰哀乐对比，被誉为古今绝构。上片着意渲染初升的新月清新妩媚，描写异常细腻优美，烘托一片轻柔幽渺的韵致。但透过新月形象却有着更深的思想暗示，有着强烈寄托。张惠言《论词》评“便有团圆意，深深拜，相逢谁在香径”句曰：“此喜君有恢复之志，而惜无贤臣也。”^①一片热肠无穷哀感。过片纵笔另开，直接转向伤时悼国以及重整山河愿望的抒发。“千古盈亏休问”道尽月亮盈亏往复与国家兴亡盛衰不容人问的悲哀。“叹慢磨玉斧，难补金镜”用了“玉斧修月”的传说，感叹缺月难补，残破的山河难以收复，表达了回天无力、复国无望的惋惜和无奈。“太液池犹在，凄凉处、何人重赋清景”寥寥几笔，通过历代帝王太液赏月的盛事情景，兴发江山依旧，宗社沉沦，物是人非之黍离之悲。“故山夜永”至篇终，作者一厢情愿，希望有人能力挽狂澜，亡国哀伤写到极致。月亮自是盈亏有恒，即使当日自谓“好风吹动万年枝”^②、“金瓯古无缺”^③的盛世帝业与之相形，亦不过转瞬即逝、盛衰无常。桂花老尽，江山易主，无复当年。

咏物词固然不能都简单的作为朝政兴衰的直接透射，逐字逐句的比附则体会不到艺术的美感。但碧山咏物词离不开当时的时事，陈廷焯说：“咏物词至王碧山，可谓空绝古今，然亦身世之感使然，后人不能强求也”^④，“词选云：‘碧山咏物诸篇，并有君国之忧。’自是确论。读碧山词者，不得不兼时势言之，亦是定理。或谓不宜附会穿凿，此特老生常谈，知其一不知其二。古人诗

① 张惠言：《词选》，唐圭璋：《词话丛编》，第1616页。

② 周密：《武林旧事》，卷七，西湖书社，1981年版，第124页。

③ 陈师道：《后山诗话》，何文焕：《历代诗话》，第314页。

④ 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷七，第180页。

词,有不容凿者,有必须考镜者,明眼人自能辨之。否则徒为大言欺人,彼方自谓识超,吾则笑其未解”^①。词人将自己独特的审美情绪体验和整个时代的遭际结合,意似神同,由此产生由此及彼,由近及远的审美张力。

托一草一木寓孽子孤臣之感,借香草美人寄寓身世飘零之恨,是自屈原《橘颂》以来咏物词的传统,碧山类似词作尚有多首。陈廷焯云:“王碧山咏萤、咏蝉诸篇,低回深婉,托讽于有意无意之间,可谓精于比义。……所谓兴者,意在笔先,神余言外,极虚极活,极沉极郁,若远若近,可喻不可喻,反复缠绵,都归忠厚。……碧山《眉妩·新月》、《庆清朝·杨花》、《高阳台·残雪庭阴》等篇,亦庶乎近之矣。”^②其他如《水龙吟·海棠》、《水龙吟·牡丹》、《庆功春·水仙花》、《绮罗香·红叶》、《三姝媚·樱桃》、《疏影·咏梅影》、《摸鱼儿·莼》等等,不胜枚举。这些咏物词,显然是“在借物以寓性情,凡身世之感,君国之忧,隐然蕴于其内,斯寄托遥深,非沾沾咏一物矣。”^③见出词人对自然景物进行审美观照时,善于提炼意象,兴发出自己的人生感受。

碧山词的咏物技巧很高妙。缘情体物,浑融一体,是其一大特点。“以我观物,故物皆著我之色彩。”^④在他的词中,甚至本来应该欢快的花儿都带着凄凉之色彩。“粉残香冷”的白莲,“买栽无地”的牡丹,“国香到此谁怜,烟冷沙昏,顿成愁绝”的水仙,“把孤花细嚼,时咽芳冽”的橄榄,“碧芽也抱春洲怨”的莼菜等,这种凄凉哀怨的花草,都是词人凄楚心境的写照。如《水龙吟·落叶》:

晓霜初著青林,望中故国凄凉早。萧萧渐积,纷纷犹坠,门荒径悄。
渭水风生,洞庭波起,几番秋杪。想重厓半没,千峰尽出,山中路,无人到。
前度题红杳杳,溯官沟、暗流空绕。啼蜚未歇,飞鸿欲过,此时怀抱。
乱影翻窗,碎声敲砌,愁人多少。望吾庐甚处,只应今夜,满庭谁扫。

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第41页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷六,第158页。

③ 沈祥龙:《论词随笔》,唐圭璋:《词话丛编》,第4058页。

④ 王国维:《人间词话》,第191页。

全词紧紧围绕落叶抒情。秋天的落叶随风飘坠,随水飘零,这万叶萧疏,飘摇零落的秋天肃杀之景正是当时社会现实的写照。“故国”、“宫沟”触处生悲,“山路无人”、“前度”乃叹故宫劫后之萧条。“渭水风生”至“无人到”诸句,陈廷焯认为“笔意幽冷,寒芒刺骨。其有慨于匡山乎”^①,故国之思表达得自然而深刻。“乱影翻窗,碎声敲砌”,这蝉吟鸿鸣,飞舞飘零的枯叶正有如历尽沧桑、形容憔悴的词人,共同经历着深秋的无边萧瑟与无情风雨。“望吾庐甚处,只应今夜,满庭谁扫”字浅意深,谢榛《四溟诗话》说:“结句当如撞钟,清音有余。”^②欲归不得,纵归更悲,深夜羁旅的孤苦意绪被渲染得力透纸背。词作情景交融,落叶与词人故国凄凉、身世飘零、思乡望土的情绪,物我合一。

碧山词还有一个特别之处引人注目,那就是即情造景。紧紧围绕词人特定的情思,对景物作层层渲染,烘托具有强烈指向性和象征性的意绪氛围,以景传情。以其《扫花游·秋声》为例:

商飙乍发,渐淅淅初闻,萧萧还住。顿惊倦旅,背青灯吊影,起吟愁赋。断续无凭,试立荒庭听取。在何许?但落叶满阶,惟有高树。

迢递归梦阻。正老耳难禁,病怀凄楚。故山院宇,想边鸿孤唳,砌蛩私语。数点相和,更著芭蕉细雨。避无处。这闲愁、夜深尤苦。

此词以深夜所闻秋声层层渲染羁旅凄凉之情,烘托出一片凄惶愁苦、肠断心碎之怀。落叶飘零,词人形影相吊,路遥归梦难成;“老耳”与“病怀”加剧了秋声引起的老病凄楚;词人在异乡遥想故乡,不是用归乡之乐反衬羁旅之苦,而是想象故乡鸿雁孤唳、砌蛩哀鸣、更兼如泣如诉的细雨打芭蕉的情景,将故山院宇荒寂悲凉、欲避无处的景象亦烘染得悲苦不堪;更何况,这份因秋声感发凄惶孤寂的飘零之苦、老病缠身的难言之痛、亡国之恨和身世之悲是在夜深人静的断肠时分!词人就这样通过秋声层层渲染,创造一种整体

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第44页。

② 谢榛:《四溟诗话》,人民文学出版社,1961年版,第30页。

凄凉的感情氛围。感时之作借景形之，读来令人咀嚼回味，感同身受，意味深远。

在情感上，碧山怨慕幽思运以顿挫之笔、沉郁之姿。国破家亡，黍离麦秀，词人满腔郁愤，一片苍凉。加之曾任元朝官职，这种无奈的惨痛经历深化了情感的凄楚，他把自己的情志与所咏之物融为一体，在词中采用了欲吞还吐、经过一番思索安排的表达手法。于是，在清丽的辞章中深藏其沉郁感情的词风便由此形成。《天香·龙涎香》是将故国之思融于身世之感的代表作之一：

孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜采铅水。讯远槎风，梦深薇露，化作断魂心字。红瓷候火，还乍识、冰环玉指。一缕紫帘翠影，依稀海云天气。几回殢娇半醉。剪春灯、夜寒花碎。更好故溪飞雪，小窗深闭。荀令如今顿老，总忘却、尊前旧风味。漫惜余薰，空篝素被。

上片即以龙涎香的产地、原料、采香、制香、焙制过程为线索次第展开。清人吴震方《岭南杂记》^①载：“龙涎于香品中最贵重，出大食国西海之中，上有云气罩复，下有龙蟠洋中大石，卧而吐涎，漂浮水面，为太阳所烁，凝结为坚，轻若浮石，用以和众香焚之，能聚香烟，续续不散。”又云：“蛟人采之，以为至宝，新者色白……入香焚之，则翠烟浮空，结而不散。”词人据此传说驰骋想象，纵情笔墨。“孤峤蟠烟，层涛蜕月”描绘出烟波浩渺，波摇金影，孤岛耸峙的怪异画面，渲染龙涎香的怪异色彩。“蟠”、“蜕”二字，描画了骊龙波光鳞影、蟠烟跃波的怪异可怕的形象。“骊宫”是骊龙所居之宫，而龙历来是皇帝的象征，读者从骊宫很容易联想到皇帝的宫殿（生前所居）和陵寝（死后所居）。而铅水与水银的颜色、形状皆相近，这就很容易使读者联想起杨璉真伽盗发南宋诸陵，倒悬理宗之尸，沥出水银，以求夜明珠一事。李贺《金铜仙人辞汉歌》中有“空将汉月出宫门，忆君清泪如铅水”^②之句，铅水也让人联想起故国之思。

① 吴震方：《岭南杂记》，《丛书集成初编》，第44页。

② 李贺撰，王琦等注：《李贺诗集注》，上海人民出版社，1976年版，第94页。

所以,“骊宫”一句给读者提供了极为多义的暗示。

“讯远槎风,梦深薇露,化作断魂心字”,写被采之龙涎永离故居不复得返,有情之龙涎经过一番无情碾碾之后化而为断魂之心字,展现龙涎化为“心字”以后的凄断心魂。“心字”原为龙涎香被制成之后所可能实有之形状,作者将人的情思心态与物态物理融为了一体。“一缕紫帘翠影,依稀海天云气”,真切地写出了龙涎香被焚时“翠烟浮空,结而不散”的实景,而且更在帘前一缕翠影的萦回中,展示它对昔日海天云气的无限眷恋,暗写今日凄苦的身世遭际,以及即使被碾磨成粉、焚烧成灰都不能销尽的故地之思。这似乎与陆秀夫拥立帝昺于海上厓山,南宋最后一个皇帝死在了海上有某种关联。

词的下片则荡开笔墨引出词人对昔日美好生活的回忆,着意描写闺中女子密室无风焚香、剪灯等情事,刻画一副香袅灯暖,娇态款款、柔情旖旎的画面。再用荀彧的典故陡转,温馨浪漫蓦然一笔扫空,光阴飞逝、年华老去恍如电光石火之疾速,构成今昔对比。最后,以“漫惜余熏,空篝素被”作结,说明夜剪春灯,蹉跎半醉的主人已不复存在,只剩下被龙涎薰过的素被还似乎留有当时的余香。

这首词历来备受推重,《乐府补题》中列为第一首。创作背景是南宋三宫北掳、六陵被掘、崖山覆灭等事接踵而至之时。综观全词,作者对当时的史事背景无一字提及,也没有直接叙写其今昔山河之异与身世之感。在丰富的想象和精心地组织安排下,借用典故,通过贵重稀有的龙涎香被无情采集,远离故土,然后再经过一番残酷碾磨焙制的过程以及今昔焚香情景之异,亡国之痛故国之思跃然纸上,凄婉无尽、感慨沉至。

陈廷焯云:“王碧山词,品最高,味最厚,意境最深,力量最重。感时伤世之言,而出以缠绵忠爱,诗中之曹子建杜子美也。词人有此,庶无几憾。”^①又言“草窗、西麓、碧山、玉田同时并出,人品亦不甚相远。四家之词,沈郁至碧山止矣”^②,周济亦将王沂孙与周密、张炎作了对比。他又说:“碧山夙心切理,言近指远”^③,批评周密“草窗镂冰刻楮,精妙绝伦;但立意不高,取韵不远,当

① 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第40页。

② 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第51页。

③ 周济:《宋四家词选目录序论》,第3页。

与玉田抗行,未可方驾王吴也”^①,其批评张炎“积谷作米,把缆放船,无开阔手段”^②。以上诸论均道出了碧山词沉郁的感情特色。

在表现手法上,王沂孙擅长运用象征和拟人的手法,根据主观需要,利用象征物与被象征的内容相类似与相联系之处,撷取有特定内涵的典故或物态特征,赋予所咏之物以情思,将所咏之物拟人化,主客融为一体,从而具有丰富的象征意蕴。如《齐天乐·蝉》所咏的“枯形阅世”而“独抱清高”的蝉,正是遗民身世和心态的写照。另如《齐天乐·萤》:

碧痕初化池塘草,荧荧野光相趁。扇薄星流,盘明露滴,零落秋原飞
燐。练裳暗近。记穿柳生凉,度荷分暝。误我残编,翠囊空叹梦无准。

楼阴时过数点,倚阑人未睡,曾赋幽恨。汉苑飘苔,秦陵坠叶,千古
凄凉不尽。何人为省?但隔水余晖,傍林残影。已觉萧疏,更堪秋夜永。

全词咏萤,却无一“萤”字出现。萤乃腐草所化,孤独地飞在寒冷秋夜,再加上“零落”、“凉”、“残”等字眼,充分烘托了萤生活环境的阴冷、凄凉,以此联想到自身的不得志。“误我残编,翠囊空叹梦无准”用了车胤“家贫不能得油,夏月则用练囊盛数十萤火以照书,以夜继日”^③之典,自叹国亡读书无用。下片“汉苑飘苔,秦陵坠叶”化用刘禹锡《秋萤引》“汉陵秦苑遥苍苍,陈根腐叶秋萤光。夜空寂寥金气净,千门九陌飞悠扬”^④句意,暗中关合南宋的覆亡。由萤到人,由写萤飞,到人见萤生恨,烘托出“千古凄凉不尽。何人为省”及“已觉萧疏,更堪秋夜永”之“幽恨”。通篇亦萤亦人,人萤合一。

咏物词外,王沂孙的赠别述怀词也值得我们注意。词中不时流露对以前美好时光的回忆,以及强烈的今昔对比感。这些词作与其咏物词一样,是《碧山乐府》中颇可重视的部分,是那乱离时代带给他忧伤哀怨感情的投射,是为不幸时代所锻造的幽邃凝重心态的光照。《齐天乐·赠秋崖道人西归》云:

① 周济:《宋四家词选目录序论》,第4页。

② 周济:《介存斋论词杂著》,第10页。

③ 房玄龄等:《晋书》,卷八十三,《车胤传》,中华书局,1974年版,第2177页。

④ 刘禹锡撰,卞孝萱校订:《刘禹锡集》,中华书局,1990年版,第269页。

冷烟残水山阴道，家家拥门黄叶。故里鱼肥，初寒雁落，孤艇将归时节。江南恨切，问还与何人，共歌新阕？换尽秋芳，想渠西子更愁绝。当时无限旧事，叹繁华似梦，如今休说。短褐临流，幽怀倚石，山色重逢都别。江云冻结。算只有梅花，尚堪攀折。寄取相思，一枝和夜雪。

词的上片起首描写剩水残山之貌：山阴道上，烟冷水残；千家万户，黄叶拥门，真可谓苍凉满目。“故里鱼肥”句，暗用张翰因见秋风起而联想起家乡美味鲈鱼弃官归隐的故事，连同以下两句点明归家之意。以下直接抒情：你回去之后，将与何人共歌新阕呢？写得哀痛之至、凄厉之极。“换尽秋芳，想渠西子更愁绝”是词人进一步替秋崖设想：你西归临安，那儿早已“换尽秋芳”，西子湖畔秋意萧索，它只能使人愁思不绝，黯然神伤。陈廷焯评这两句“不堪多诵”^①。下片词人开始生发开去：故都临安，繁华已如梦般逝去。无限旧事，欲说还休，今昔盛衰之感侵淫其间。“短褐临流，幽怀倚石，山色重逢都别”，这里词人又代对方设想，说秋崖到了临安，然已非往昔的湖山，直接抒写黍离麦秀之悲。“短褐”乃平民所服祖布之衣，切合秋崖南宋遗民的身分。“‘山色’六字，凄绝警绝，觉国破山河在，犹浅语也。”^②碧山确实表现得更为蕴藉幽折。片末“江云”五句化用“江南无所有，聊赠一枝春”^③之意，寄予相思，骨高韵绝。此外如《高阳台·陈君衡远游未还，周公谨有怀人之赋，倚歌和之》、《三姝媚·次周公谨故京送别韵》、《高阳台·和周草窗寄越中诸友韵》等也颇见精彩。

《醉蓬莱·归故山》则直接抒写身世飘零之感。作者辞去元朝学正之后回到故乡，却别有一番滋味。“故国如尘，故人如梦，登高还懒”，国土沦丧，南宋覆亡，故人零落，就如一场噩梦不堪回首，登高望远只能徒增愁恨罢了。“数点寒英，为谁零落，楚魄难招，暮寒堪揽”，黄菊凋零，山河破碎，唯有阵阵秋寒袭人，无穷的身世凄凉之感寄寓于其中。而当晚来独对“一室秋灯，一庭

① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷二，第44页。

② 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷二，第45页。

③ 陆凯：《赠范晔》，逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1988年版，第1204页。

秋雨,更一声秋雁”,这满纸的秋声秋气怎不令人肝肠寸断!全词清愁重叠,凄哀入骨。

整体而论,碧山词不论咏物还是述怀或是赠别,均呈现出一种感伤特征。现实的忧患、历史的思索,自然物态的时序,给予作者以独特的情感体验。词人喜欢使用一些凄冷伤感的词语构成凄冷意象群,表达悲凉心境。如“残虹收尽过雨”、“但隔水余晖,傍林残影”、“玉局歌残,金陵句绝,年年负却薰风”、“步袜空留,舞裳微褪,粉残香冷”、“太液荒寒,海山依约,断魂何许”等等,可谓无处不郁,无处不厚。这或者跟词人抑郁偏执、内倾内省的个性亦有关。

碧山词在当时就负有词名,到清常州词派倡比兴寄托,更把王沂孙抬升到很高地位。陈廷焯把他与周邦彦、姜夔并为宋代词坛三绝,而清真、白石尚不免于俚。周济在《宋四家词选目录序论》中不但将他与周邦彦、辛弃疾、吴文英并列为宋代词人之冠,而且说:“词以思笔为入门阶陞,碧山思笔,可谓双绝。”因其思想深微细密,层次脉络清晰,最适合初学者,所以提出“问涂碧山”^①之说。缘于特定的时代哀感和文人心理,王沂孙也因此受到晚清词人的推重与模仿。王鹏运作词深受王沂孙影响,他评碧山词“颀颀双白,揖让二窗,实为南宋之杰。”^②

但近代也有不少人持相反意见。胡适在其《词选》中评碧山词说:“其实我们细看今本《碧山词》,实在不足取。咏物诸词,至多不过是晦涩的灯谜,没有文学的价值。”^③胡适之论不公允处在于没有联系咏物词的文学特质、艺术手法、历史渊源、时代背景等来分析,但也道出了碧山词过多使用事典,刻意求曲求深,缺少浑涵自然之美的弊病。又因为他题材狭窄,囿于自然景物的局限,对广阔现实人生缺乏深广反映,不能像张元幹、辛弃疾写那些慷慨激昂之词,振奋人心、鼓舞民众,所以刘大杰认为“我们不能否认他那种家国哀伤之情……至于这一种作品,只能引起一种凄凉叹息,和没落的感伤情绪而

① 周济:《宋四家词选目录序论》,第3页。

② 金启华等:《唐宋词集序跋汇编》,第299页。

③ 胡适:《词选》,商务印书馆,1927年版,第357页。

己”^①。也正因为碧山词非寄托不入,专寄托不出致使他的词“圭角太分明,反复读之,有水清无鱼之恨”^②。

碧山词承袭了《花间》以来婉约一派的词风,转益多师,主要瓣香姜夔,自成婉雅平和、深挚缠绵的风貌。“咏物南宋最盛,亦南宋最工”^③,他根据内容和体裁而恰当选择不同表现方法,并融进时代的悲慨与个人独特的感受,将咏物词发展到了一个新的高度。虽然身世沦微、作品寥落,“南宋之杰”的称号,碧山是受之无愧的,理应在文学史上占有一席之地。

第四节 张炎其词与词论

张炎(1248—1323 前),字叔夏,号玉田,又号乐笑翁,先世凤翔府成纪(今甘肃天水)人,后迁居临安(今浙江杭州)。张炎是南渡功臣循王张俊六世孙,曾祖张镒和曾伯祖张鉴、父亲张枢均工诗善词。张镒兄弟与姜夔,张枢与周密,均为文酒之交。宋元鼎革以前张炎过着锦衣玉食的生活,宋亡以后,落拓而终。1290 年曾北上大都,后失意南归。晚年曾在鄞地(今浙江宁波)摆设卜肆,境遇凄凉。词集名《山中白云词》,存词 302 首。他又是一位著名的词论家,著有《词源》,影响颇大。其词风清雅疏朗,与姜夔相近,故与白石并称为“双白”、“姜张”,与宋末词人蒋捷、王沂孙、周密并称“宋末四大家”。

一、备写身世盛衰之感的玉田词

易日之前张炎钟情于湖光山色,经常作山林之游,“翩翩然飘阿锡之衣,乘纤离之马,于时风神散朗,自以为承平故家贵游少年不翅也”^④。早期词作清新淡雅,精于音律,不见南宋危如累卵的时代气息,缺乏情感力度。《山中白云词》的开卷之作《南浦·春水》就是他当年高雅生活的写照:

① 刘大杰:《中国文学发展史》(中册),复旦大学出版社,2006 年版,第 204 页。

② 周济:《宋四家词选目录序论》,第 3 页。

③ 谢章铤:《赌棋山庄词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第 3415 页。

④ 张炎撰,吴则虞校辑:《山中白云词》,中华书局,1983 年版,第 162 页。

波暖绿粼粼，燕飞来、好是苏堤才晓。鱼没浪痕圆，流红去、翻笑东风难扫。荒桥断浦，柳阴撑出扁舟小。回首池塘青欲遍，绝似梦中芳草。

和云流出空山，甚年年净洗，花香不了。新绿乍生时，孤村路、犹忆那回曾到。余情渺渺，茂林觴咏如今悄。前度刘郎归去后，溪上碧桃多少。

此词充满青春气息。歌咏湖水、池水、溪水，歌咏春天，把春天水边的景色点染得很美。“荒桥断浦，柳阴撑出扁舟小”，更是“赋春水入画”^①。细细品味，这首词赋景如画，细腻工致；神情绵渺，意余于言。人以“张春水”誉之。

公元1276年元军攻陷临安，张炎的生活自此发生了剧烈的变化。曾祖张镃池园、服玩、声妓之丽甲天下，周密《齐东野语》曾专门记载，其家宴中的“牡丹会”，就令人叹为观止。临安陷落后，其祖父张濡被杀，父亲也不知所踪，家产全部没收。《忆旧游·过故园有感》写作者重过旧居，故家乔木已是一片凄凉：

记凝妆倚扇，笑眼窥帘，曾款芳尊。步履交枝径，引生香不断，流水中分。忘了牡丹名字，和露拨花根。甚杜牧重来，买栽无地，都是消魂。

空存，断肠草，伴几摺眉痕，几点啼痕。镜里芙蓉老，问如今何处，绾绿梳云。怕有旧时归燕，犹自识黄昏。待说与羁愁，遥知路隔杨柳门。

梁燕归来，而垂杨路隔，燕子无家。当日的歌筵盛况、池台花木的繁茂和今天对比，人生简直如梦般空幻。抚今思昔，恍若有隔世之感，令人唏嘘。国难家祸，在作者的生活里打上了深深地烙印，词人不断在词中倾诉他的身世之悲。再如《长亭怨·旧居有感》：

望花外、小桥流水，门巷愔愔，玉箫声绝。鹤去台空，佩环何处、弄明月。十年前事，愁千折、心情顿别。露粉风香，谁为主，都成消歇。

^① 冯金伯：《词苑萃编》，卷五，唐圭璋：《词话丛编》，第1885页。

凄咽。晓窗分袂处，同把带鸳亲结。江空岁晚，便忘了、尊前曾说。恨西风、不庇寒蝉，便扫尽、一林残叶。谢杨柳多情，还有绿阴时节。

此词从“鹤去台空”、“晓窗分袂”语可知专为园中之人而咏。风扫残叶，垂杨尚有转绿之时，而今王孙末路，罗带再无同结之日。陈廷焯云：“通篇无一字不呜咽，如断雁惊风，哀猿叫月。”（《云韶集》卷九）^①《凄凉犯·过邻家见故园有感》也是写词人从邻家遥望旧居，回想当日花繁叶茂，歌舞升平，现旧主重来，望庐思人，不禁家国沧桑之感。其词云：

西风暗剪，荷衣碎，柔丝不解重缉。荒烟断浦，晴晖历乱，半山摇碧。悠悠望极。忍独听、秋声渐急。更怜他、萧条柳发，相与动秋色。老态今如此，犹自留连，醉筇游屐。不堪瘦影，渺天涯、尽成行客。因甚忘归，漫吹裂、山阳夜笛。梦三十六陂流水，去未得。

上阕写景，从邻舍眺望故园，所见到的景象一片萧瑟：西风愁起，荷衣零碎，荒烟弥漫，柳条衰瑟。今日的荒凉萧条，与昔日游宴玩赏、饮酒赋诗的时光相比，直有天上人间之别。下阕开始抒情。故居荒芜，主人也在流落中衰老了。听见山阳夜笛，触动了怀旧的情绪，想起了承平时的江南三十六陂春水。

“故园已是愁如许，抚残碑、却又伤今”（《高阳台·古木迷鸦》），词人不少作品在陶写身世之叹、漂泊之苦中，融入了黍离麦秀之悲。张炎很多词作前都有题序，这些序言的补充不仅让我们能更好更深地体会词意，又能加强对玉田词黍离之悲的理解。《月下笛》词前小序直接点明黍离之感：“孤游万竹山中，闲门落叶，愁思黯然，因动黍离之感。时寓甬东积翠山舍”，其词曰：

万里孤云，清游渐远，故人何处。寒窗梦里，犹记经行旧时路。连昌约略无多柳，第一是、难听夜雨。漫惊回凄悄，相看烛影，拥衾谁语。

^① 吴熊和：《唐宋词汇评》（两宋卷），第4215页。

张绪。归何暮。半零落依依，断桥鸥鹭。天涯倦旅，此时心事良苦。只愁重洒西州泪，问杜曲、人家在否。恐翠袖、正天寒，犹倚梅花那树。

此词如题序所言，抒写词人黍离之悲。连昌杨柳，杜曲门庭，用战乱后的荒废景象，隐喻易代之后南宋故宫的满目凄凉。山中夜雨、客中无眠，而忆及同游，“孤云”、“零落”、“断桥鸥鹭”写出了国难之下个人羁旅之愁，亡国失家之痛并集于怀。再看《高阳台·西湖春感》：

接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船。能几番游，看花又是明年。东风且伴蔷薇住，到蔷薇、春已堪怜。更凄然。万绿西冷，一抹荒烟。

当年燕子知何处，但苔深韦曲，草暗斜川。见说新愁，如今也到鸥边。无心再续笙歌梦，掩重门、浅醉闲眠。莫开帘。怕见飞花，怕听杜鹃。

同是写春天，与《南浦》的内容及情调已大不相同。盖自南宋建都杭州，西湖乃都人游乐宴会之地，周密《武林旧事》记载甚详。宋亡后作者重到西湖，暮春伤怀，临流凭吊，将乱后西湖残破景象全面写出。今昔对比，风雨飘摇中的临安城，已让人感觉不到往昔的浓妆淡抹总相宜了，当年的“烟柳繁华地，温柔富贵乡”^①，放眼望去只一片荒凉，抒发出朝不保夕的无限哀愁。下片道出江山易主之恨，备写昔日贵游之地的荒芜冷落。“无心”两句可以说是最具代表性的末世醒者的心声了。

其他词作如“俯仰成陈迹，叹百年谁在，阑槛孤凭”（《忆旧游·登蓬莱阁》）、“蝴蝶飞来，不知是梦，犹疑春在邻家。一掬幽怀难写，春何处、春已天涯”（《春从天上来·己亥春复回西湖，饮静传董高士楼，作此解以写我忧》）、“俯仰十年前事，醉后醒还惊”（《忆旧游·叹江潭树老》），皆是从没落王孙的典型情绪，曲折反映了当时社会的巨变。易代之后的词人，基本都是辗转漂泊之中度过，足迹遍布江浙等地，依附好友，寄人篱下，过着穷困潦倒的生活。飘零落魄，离群索居，穷愁羁旅，度日艰辛，《解连环·孤雁》最能代表他入元后的心境和词境，是他生命状态最真实的写照，其词曰：

① 曹雪芹：《红楼梦》，第一回，人民文学出版社，1982年版，第3页。

楚江空晚。怅离群万里，恍然惊散。自顾影、欲下寒塘，正沙净草枯，水平天远。写不成书，只寄得相思一点。料因循误了，残毡拥雪，故人心眼。谁怜施愁荏苒。谩长门夜悄，锦筝弹怨。想伴侣、犹宿芦花，也曾念春前，去程应转。暮雨相呼，怕蓦地、玉关重见。未羞他、双燕归来，画帘半卷。

《孤雁》与《春水》皆词人精湛之作。这首词托辞孤雁以寓身世之感，咏雁、怀人、自怜而为一。人雁双关，在沙净草枯的萧瑟天地间，孤独一雁，飘零何似！雁飞雁落，离群顾影，亦雁亦人。孤雁的形象中灌注着词人深沉的黍离之悲与身世之叹。“写不成书，只寄得相思一点”是匠心独运的警句，词人也因此而被称之为“张孤雁”。

从“张春水”到“张孤雁”，这个名称的变化体现了张炎词风的演进。这个演进是在国破家亡、漂泊江湖几十年的凄风苦雨中完成的，蕴涵了由承平王孙到白头遗民的心路历程，是一部心灵的痛史。

张炎晚年的生活境况非常清苦，“玉老田荒，心事已迟暮”（《祝英台近》），更重要的是，张炎早年就有着“便神仙纵有，即是闲人”（《忆旧游》）的思想意识，待到备尝世情冷暖，遭遇山河变故，这种投闲放散的固有情怀便进一步发展为对人生历史的彻悟，“古愁休问，消长盈虚理”（《壶中天》），大有与苏轼萧散异代不同时，解悟妙谛同一心的意味。正是在这样的情况下，他以了悟人生历史者的透脱意识和闲适自解者的恬淡情怀来阐发自己对词的艺术领悟，由此张炎在部分词作中抒发归隐思想也在情理之中了。他企慕隐逸的陶渊明、陆龟蒙及张志和。曾作渔歌子十首以示追慕，“张志和与余同姓，而意趣亦不相远。……作渔歌子十首，述古调也。”（《渔歌子·序》）《山中白云词》集名也蕴含着隐逸山林无心出岫的意思，表达了他的出世之情。我们看他的词作《湘月·赋云溪》：

随风万里。已无心出岫，浮游天地。为问山中何所有，此意不堪持寄。淡薄相依，行藏自适，一片松阴外。石根苍润，飘飘元是清气。

长伴暗谷泉生，晴光潋潋，湿影摇花碎。浊浊波涛江汉里，忽见清流如

此。枝上瓢空，鸥前沙净，欲洗幽人耳。白苹洲上，浩歌一棹春水。

云无心出岫，只是自然而然，在天地间随风飘动，而水边清幽肃静，云水一体，勾勒出一幅清幽的山水画，词人萧散的隐逸生活也依依可见。再如《摸鱼子·高爱山隐居》：“爱吾庐、傍湖千顷，苍茫一片清润。……凭高露饮。正碧落尘空，光摇半壁，月在万松顶。”词人对高爱山风景如画的景象作了生动的刻画，雄阔雅秀，画所不到，把它比作“世外桃源”，飘飘有凌云之意。美景之外隐含的是词人高雅的隐逸之趣。

元至元二十七年（1290）秋，元政府征召江南书画人才至大都书写金字藏经，张炎也被召北上，只一年时间便“亟亟南归”^①。关于张炎北上大都的原因与目的，持说各有不同，最直接的原因应是“以写经之役”。南归的原因亦有不同说法，无论哪种情形，“未遇”是肯定的。北游大都的经历使张炎词风曾出现短暂的“变异”。淮河以北地区景色雄奇壮美，大不同于吴越山川的温润柔媚，虽然萧瑟荒凉，却自有一种粗犷雄奇之美。开阔中不掩衰飒，凄寒处自有壮观。尽管此次北上距离这场惊心动魄的家国之难已有十五年，但深埋词人心中的家国之悲仍然难以抹去，在这北国风光的苍凉萧瑟之中，词人心中的无限悲慨迅速弥漫开来，在情景的交融之中，北国的一草一木早已染上了浓郁的黍离之悲，孕育了词作苍凉悲慨的风貌。尽管此次北上时间短促，作品与以往有了时显变化，独树一帜，颇有辛弃疾的爱国豪放气概，形成了沉郁深厚的情感张力，与词人其它作品呈现出迥然相别的独特面貌，江山之助与国家之恨融铸成张炎作品的崭新面貌。如《凄凉犯·北游道中寄怀》：

萧疏野柳，嘶寒马、芦花深见游猎。山势北来，甚时曾到，醉魂飞越。酸风自咽。拥吟鼻、征衣暗裂。正凄迷，天涯羁旅，不似灞桥雪。谁念而今老，懒赋长杨，倦怀休说。空怜断梗，梦依依、岁华轻别。待击歌壶，怕如意、和冰冻折。且行行，平沙万里尽是月。

① 张炎撰，吴则虞校辑：《山中白云词》，第162页。

通篇骨韵皆高,为集中杰作。词人北上大约是在秋冬之季,渡河风景描绘逼真,豪气横溢,可与放翁、稼轩争席。北国深秋虽然新奇可喜,但词人到底不是一个旅行者,从杭州到大都,旅途遥遥,词人一路辛劳艰苦,举目有山河之异,沦落之苦,全无“灞桥风雪驴子上”^①的轻松吟兴。宋词中表现频繁的一类重要情感就是漂泊江湖的身世之感,柳永、秦观、姜夔、吴文英等都是个中翘楚。宋末河山巨变直接导致了张炎的飘零命运,这是他迥异于其他词人之处,国破家亡的现实使张炎和其他遗民成为浪迹江湖的漂泊之人,此等切肤之痛在张炎词中因而体现得更为沉痛而深刻。结句高旷,笔力遒劲。

再如《壶中天·夜渡古黄河,与沈尧道、曾子敬同赋》:

扬舲万里,笑当年底事,中分南北。须信平生无梦到,却向而今游历。老柳官河,斜阳古道,风定波犹直。野人惊问,泛槎何处狂客。迎面落叶萧萧,水流沙共远,都无行迹。衰草凄迷秋更绿,惟有闲鸥独立。浪挟天浮,山邀云去,银浦横空碧。扣舷歌断,海蟾飞上孤白。

此词一改张炎“婉约”的形象,写夜渡古黄河的复杂感受。在“夜渡古黄河”这样的题材中,自然带有黄河古道的粗犷苍劲的风格。起笔用《楚辞·涉江》“乘舲船予上沅兮”^②句意,流露出对万里征发的抵触。当年的金宋对峙,犹有南北并列之势,如今元朝一统华夏大地,连这种形势都不复存在了。长歌之哀过于痛哭。生在江南锦绣之乡的贵公子,以前是做梦都梦不到会到这块荒凉的地方来。河面寥廓,孤鸥闲立,茫茫世间只有沙鸥才是自由的。词人扣舷而歌,百感交集,孤寂难禁。

总的来看,玉田词内容上主要是身世之感、亡国之痛。在漂泊中,张炎还写了大量的寄友赠友、怀友悼友的词。如《琐窗寒》、《洞仙歌》悼念王沂孙,《解连环》悼念陈允平,《台城路》与《国香》一样,眷恋钱塘几多情事,几多时

① 张岱撰,刘耀林校注:《夜航船》,卷一,浙江古籍出版社,1987年版,第29页。

② 屈原撰,金开诚等校注:《屈原集校注》,中华书局,1999年版,第471页。

光,忆承平故国故人,同写人世沧桑之感。《四库全书总目》评《山中白云词》曰:“炎生于淳祐戊申。当宋邦沦覆,年已三十有三,犹及见临安全盛之日。故其所作往往苍凉激楚,即景抒情,备写其身世盛衰之感,非徒以剪红刻翠为工。至其研究声律,犹得神解,以之接武姜夔,居然后劲。宋元之间,亦可谓江东独秀矣。”^①张预《榆园丛刻·山中白云词跋》云:“西湖故多沉优善歌之士。自南渡之际,故家遗老,怆怀禾黍,山残水剩之感,风偃月僦之思,流连纤郁,忍俊不禁,往往托兴声律,借抒襟抱。其尤工者,比物丽华,言促意长,后之人推尚其作,至比于草堂诗史,谓兴亡之迹,于是乎系焉,此玉田生《山中白云词》所由传也。”^②都对玉田身世之感、黍离之悲作了合理的诠释。

二、词论之宗旨与其词作之风格

除了词学创作外,玉田在词学理论上也颇有建树,《词源》^③便是他一生从事理论研究和创作实践的经验总结。上卷论词乐,详解五音十二律和八十四调等问题。下卷谈创作理论,除序言外,分音谱、拍眼、制曲、句法、字面、虚字、清空、意趣、用事、咏物、节序、赋情、离情、令曲、杂论等十五条。主要是以婉约词派为正宗的系统理论专著。

张炎论词十分强调谐音和律的重要性。他说:“词以协音为先,音者何,谱是也。古人按律制谱,以词定声。此正声依永,律和声之遗意。”(《词源·音谱》)张炎说他父亲张枢“晓畅音律”,“每作一词,必使歌者按之,稍有不协,遂即改正。”《词源》还总结了歌词创作的一些经验,从构思、命意、句法、字法、虚字、用典等方面研究了词的写作方法。

在词的思想内容方面,《词源》中提出了一项重要的准则:“雅正”。即语言上不趋俗、不乖张,一气流走,疏宕明快,很少使用冷僻的事典、秾丽艰涩的字词,创造出高远幽复的意境。反对“为情所役”,主张“屏去浮艳,乐而不淫”,从而做到“意趣高远”,变“浇风”为“淳厚”。不能像柳永词那样俚俗软媚,批评李清照的某些词“以俚词歌于坐花醉月之际,似乎击缶韶外”,也不能

① 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百九十九,第1822页。

② 金启华等:《唐宋词集序跋汇编》,第321页。

③ 张炎:《词源》,唐圭璋:《词话丛编》。

像苏轼、辛弃疾词那样,只不过是“文章余暇,戏弄笔墨,为长短句之诗”,纵恣无忌,破坏词本身的语言习惯。张炎所谓雅正,是既反对浮艳俚俗,又反对豪迈之气的,要典雅、合乐、中律,以此传达一种高远的意趣。

关于意趣,张炎强调须“清空中有意趣”。他评周邦彦的词:“美成词只看他浑成处,于软媚中有气魄。采唐诗融化如自己者,乃其所长。惜乎意趣却不高远。所以出奇之语,以白石骚雅句法润色之,真天机云锦也”。这段话意在点出“句法”乃由“意趣”决定,“意趣”之“高远”才能使“句法”有“骚雅”之感。句法要诀一在“平易中有句法”,二在“景中带情,而有骚雅”,深得诗人句法讲求之深衷。在论及意趣问题时,所举例词,既有王安石金陵怀古的“悲恨相续”之叹,又有苏轼中秋对月而“我欲乘风归去,又恐琼楼玉宇,高处不胜寒”的徘徊之思。张炎“清空中有意趣”的词学观念倡导的是一种文化逸品之平淡风格,这平淡最终就是“平淡而山高水深”的境界。

在词的艺术风格上,张炎主张“清空”。为说明“清空”词美的特性,张炎一开始就用了对比法:“词要清空,不要质实。清空则古雅峭拔,质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞,去来无踪。吴梦窗词如七宝楼台,眩人眼目,拆碎下来,不成片段。”(《词源·清空》)如此品评,顿然使我们想到南朝时人关于谢灵运与颜延之诗的比较:“谢诗如芙蓉出水,颜如错彩镂金”^①;“谢五言如初发芙蓉,自然可爱。君诗若铺锦列绣,亦雕绩满眼”^②。在当时,这一评论就已成为颜延之的心病,足见传统诗歌审美取向上就对清丽自然有天然的喜好和推崇,而对雕绩满眼的风格有所贬斥。张炎此处为标举其“清”的审美趣向,乃是传统诗学已有之意,至于将姜吴对比,而指摘梦窗词如七宝楼台雕绩满眼,则大可不必过于认真。

但是,在这鲜明的对比之中,其“清空”之旨的要领也充分彰显出来,“质实”与“空灵”相对,“凝涩晦昧”与“流利疏朗”相对,而“碎拆下来,不成片断”则与“抽绎出来,自成意象”相对。由此,我们可以对姜词之“清空”的内涵略作归纳:第一,意境空灵;第二,典型意象在意境中能够凸现出来;第三,有流

① 锺嵘撰,曹旭集注:《诗品集注》,上海古籍出版社,1996年版,第270页。

② 李延寿:《南史·颜延之传》,中华书局,1975年版,第881页。

利的格调,词意也应疏朗明快。此外,“清空”之拟象在“野云孤飞,去留无迹”。这是把杜甫“片云天共远,永夜月同孤”^①的意象内蕴同陶潜“云无心以出岫”^②的意象理念合二而一,并进而用严羽“羚羊挂角,无迹可求”^③的诗美风范来加以描述,体现了宋人出入杜、陶以造境平淡深邃之诗美的特定意向。再者,既言“古雅峭拔”,又言“读之使人神观飞越”,既强调内在力度,也同样重视襟怀之超旷,追求两者的内在统一,最终指向超越尘俗的精神追求。由此可见,张炎“清空”词观乃是源于晋宋的批评范式与晚唐司空图所提倡的清灵澄澈的诗学理想,同时也契合了宋人所追求的萧散意趣与江湖诗心的内在意蕴。张炎虽严于音律,但在词学观上都是以诗为词的。

《词源》对后世影响很大,书中提出的“清空”、“骚雅”等概念,成为后世词学研究中重要的审美范畴。其对宋代词人词作优劣得失的评论,也往往成为后人对宋代词人进行评价的基准,至今仍不失为研究两宋婉约派词人艺术经验的重要参考资料。

玉田词论主“清空”,以“清空”许姜夔,且在创作中实践了自己提出的词学理论。张文虎评曰:“自国初以来,以玉田配白石,正以其得淡远之趣。”^④清代先著之《词洁辑评》尝言:“白石兼王、孟、韦、柳之长。与白石并有中原者,后起之玉田也。”^⑤又说:“白石老仙去后,只有此君与之并立。”^⑥陈廷焯云:“张玉田词,如并剪哀梨,爽豁心目,故诵之者多,至谓可与白石老仙相鼓吹。”^⑦“清空”的主要内涵是格调流利而辞意疏朗,意趣高远。但是有一点值得注意的是:在玉田词中,由于身世之感太深太重,遂使萧散飘逸之趣亦不能不为凄苦所染。和姜夔、吴文英相比,“当宋邦沦覆,年已三十有三,犹及见临安盛之日,故其所作往往苍凉激楚,即景抒情,备写其身世盛衰之感”的张炎,自应有更加悲沉的情调。“恨西风、不庇寒蝉,使扫尽、一林残叶”(《长亭

① 江汉:《仇兆鳌:《杜诗详注》,中华书局,1979年版,第2029页。

② 归去来兮辞并序,龚斌:《陶渊明集校笺》,上海古籍出版社,1999年版,第391页。

③ 严羽撰,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1983年版,第26页。

④ 绿煤花龛词序,孙克强:《唐宋人词话》,河南文艺出版社,1999年版,第856页。

⑤ 先著、程洪:《词洁辑评》,卷五,唐圭璋:《词话丛编》,第1367页。

⑥ 先著、程洪:《词洁辑评》,卷三,唐圭璋:《词话丛编》,第1355页。

⑦ 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷二,第69页。

怨》),真是绝望中有无限哀怨。

张炎屡以“鸥鹭”自况。“盟鸥”本就是词人骚客用以表现江湖归隐之趣的代名词,张炎心中也自然有此企慕,才会表现出对“高出人表”的东坡之趣与“野云孤飞”的白石意会的企慕与推崇。只是多了清苦之色:“鸥鹭相看如瘦,近来不是伤春病”(《梅子黄时雨》)、“半零落依依,断桥鸥鹭”(《月下笛》)、“见说新愁,如今也到鸥边”(《高阳台》)。

玉立水云乡。尔我相忘。披离寒羽庇风霜。不趁白鸥游海上,静看鱼忙。应笑我凄凉。客路何长。犹将孤影侣斜阳。花底鸂行无认处,却对秋塘。(《浪淘沙·题陈汝朝百鹭画卷》)

记玉关、踏雪事清游,寒气脆貂裘。傍枯林古道。长河饮马,此意悠悠。短梦依然江表,老泪洒西州。一字无题处,落叶都愁。载取白云归去,问谁留楚佩,弄影中洲。折芦花赠远,零落一身秋。向寻常、野桥流水,待招来、不是旧沙鸥。空怀感,有斜阳处,却怕登楼。(《甘州》)

前者言鸥鹭笑我凄凉,后者言盟鸥已非故旧,这颗寄情江湖的诗心被紧紧桎梏在山河破碎、身世飘零的悲凉处境之中。往昔清澈的记忆,今日零落的只影,都弥漫着枯索荒寒的气息。“枯林古道”、“野桥流水”,不禁使人想到马致远的《天净沙》,想到倪瓒笔下那逸墨草草的山水图。这种贯穿在其今昔对照而感慨不已之中的意象,与宋元文人诗画所特有的逸品格调正相契合。以“向寻常、野桥流水,待招来,不是旧沙鸥”来说,“寻常”即不择地而随缘自适之谓,也就是苏轼所谓“此间有什么歇不得处”(《记游松风亭》)^①,散怀畅神之地,何必远求,只是,白鸥虽在,已故旧相知,鸟犹如此,人何以堪,江山易代之悲不禁又流露在江湖野趣之中,清旷之中却有沉痛,潇洒之中却隐匿人世悲凉,清丽之景负载着凝思,“清空”与“清苦”在张炎独特身世遭际中自然融合在了一起。

张炎所标举的“清空”之审美理想在他的词作中得到了很好的诠释,区别

^① 苏轼撰,孔凡礼点校:《苏轼文集》,第2271页。

也许只在于,他虽更向往一种清新超逸,如水月镜花般明净无尘的审美境界,无奈,现实的遭际却必然在他的词作中留下一种无法抹去的家国之痛,而使其作品总是呈现出一种清苦孤高之感。欲造之境与所造之境总是有差别的。

张炎在当时就受到了众口交誉的称赞。如邓牧《山中白云词序》道:“古所谓歌者,《诗三百》止耳。唐宋间始为长短句,法非古意,然数百年来工者几人,美成、白石,逮今脍炙人口。知者谓丽莫若周,赋情或近俚;骚莫若姜,放意或近率。今玉田张君无二家所短,而兼所长。”^①元仇远《玉田词题辞》也说:“读《山中白云词》意度超玄,律吕协洽,不特可写青檀口,亦可被歌管荐清庙;方之古人,当与白石老仙相鼓吹。”^②到了清代,张炎词大受浙西词派青睐,朱彝尊在《静惕堂词序》中说:“数十年来,浙西填词者,家白石而户玉田。春容大雅,风气之变,实由先生。”^③他在《解珮令·自题词集》中自称填词“不师秦七、不师黄九,倚新声,玉田差近”^④。其《词综》所选作品除吴文英、周密各57首外,张炎入选的作品达38首,位居第二,可见其对张炎的推重。其后厉鹗、蒋春霖等人在填词时都奉玉田为圭臬。到了清末,王鹏运合刻姜、张词,名曰《双白词》,足见其为张炎所倾倒。

当然,也有人持反对意见,如周济说他“积谷作米,把缆放船,无开阔手段”,指出“叔夏所以不及前人者,只在字句上著功夫,不肯换意”^⑤。王国维则把玉田词归之为“乡愿”、“枯槁”、“肤浅”,又云:“玉田之词,余得取其词中之一语以评之,曰:‘玉老田荒’。”^⑥玉田词固然有性情不足、刻意雕琢的毛病,但此类断语显然还是有失公允的。张炎作为一个独特的词人,即以对浙西词派影响这一点而言,便可见其在词学史上的地位,无愧为宋词发展三百年之殿军。

① 张炎撰,吴则虞校辑:《山中白云词》,第165页。

② 张炎撰,吴则虞校辑:《山中白云词》,第164页。

③ 施蛰存:《词籍序跋萃编》,中国社会科学院出版社,1994年版,第543页。

④ 朱彝尊:《曝书亭集》,卷二十五,《四部丛刊》,第312页。

⑤ 周济:《介存斋论词杂著》,第10页。

⑥ 王国维:《人间词话》,第215页。

第五节 刘辰翁与蒋捷的创作

作为宋代遗民,刘辰翁与蒋捷皆性格高洁,具有强烈的民族意识,拒不仕元。在词风上,二者也有相似之处。须溪继承稼轩遗风,直抒胸臆,终有“中锋达意”^①之妙;竹山虽学稼轩,而又别开生面,词风多样,不止稼轩一体。二人在宋末皆“以词鸣一时”^②,且竹山荣列“宋末四大家”之一。综合二人词作观之,名至实归,在词学史上理应占有一席之地。

一、中锋达意的须溪词

刘辰翁(1232—1297),字会孟,号须溪,吉州庐陵(今江西吉安)人。理宗景定三年(1262)试进士,因母老,请为赣州濂溪书院山长。五年,应江万里邀入福建转运司幕,未几,随江入福建安抚司幕。度宗咸淳元年(1265),为临安府学教授。四年,入江东转运司幕。五年,为中书省架阁,丁母忧去。恭帝德佑元年(1275),文天祥起兵勤王,刘辰翁曾短期参与其江西幕府。宋亡不仕,流落多年,元成宗大德元年卒。遗著由子将孙编为《须溪先生集》,《宋史·艺文志》著录为一百卷,已佚。现存词354首。

须溪少时家境贫寒,无法与张炎、周密等在宋亡之前的贵胄公子生活相比,但有强烈的济世之心,对当时朝廷奸佞当道的情况直言不讳。景定三年(1262),廷试对策,便言:“济邸无后可恻,忠良残害可伤,风节不竞可憾。”^③并因而触怒贾似道。后江万里再相,问政何先时,又对曰“当先拔异议遭槟者”(杨慎《刘辰翁传》)^④,性格耿直如此。年轻时词人有着远大的志向,然而奸佞当头,朝廷腐败,难有用武之地。词人把他的满腔愤怒倾注词中,以词写心,发挥词的纪时性,针砭时弊,把重大事件行之于笔录,实践了“老子平生何

① 况周颐:《蕙风词话》,卷二,人民文学出版社,1960年版,第53页。

② 沈雄:《古今词话》,唐圭璋:《词话丛编》,第775页。

③ 黄宗羲:《宋元学案》,卷八十八,第2963页。

④ 杨慎:《升庵全集》,第458页。

曾默,暮年诗、句句皆成史”(《金缕曲·寿朱氏老人七十三岁》)^①的词学观。

宋理宗宝祐七年(1258),忽必烈率部进围鄂州,贾似道督师援鄂,不敢接战,私自向忽必烈乞和,答应纳币称臣,事后,贾似道隐匿内幕,谎称大捷。公元1267年,蒙古再度南下,至公元1274年,蒙古军破鄂州,国家处于危殆境地。迫于朝野舆论压力,德祐元年(1275)正月,贾似道亲出督师,二月,至安庆鲁港,他故伎又施,百般求和,但却遭拒绝。元军攻来,贾似道军不战自溃,仓皇遁逃,以致南宋王朝迅速土崩瓦解。《六州歌头》对贾似道的误国行径进行了无情的讽刺与揭露:

向来人道,真个胜周公。燕然眇,浯溪小,万世功,再建隆。十五年宇宙,空中腰,堂中伴,翻虎鼠,搏鹞雀,覆蛇龙。鹤发庞眉,憔悴空山久,来上东封。便一朝符瑞,四十万人同。说甚东风。怕西风。甚边尘起,渔阳惨,霓裳断,广寒宫。青楼杳,朱门悄,镜湖空,里湖通。大纛高牙去,人不见,港重重。斜阳外,芳草碧,落花红。抛尽黄金无计,方知道、前此和戎。但千年传说,夜半一声铜,何面江东。

题序记录了写作背景:“乙亥二月,贾平章似道督师至太平州鲁港,未见敌,鸣锣而溃。后半月闻报,赋此。”起句“向来人道,真个胜周公”,把一群趋炎附势小人的媚态尽情显露出来,极具讽刺意义。继以浓笔详细描写他们奸佞的丑态、欺君压臣的罪行、擅权败政的劣迹。刘辰翁曾讥贾似道“正与莽新同梦”(《金缕曲》),拿他与篡汉的王莽相比。下片重点描写元军进逼,形势危急,而贾似道却庸碌无能,沉湎声色,导致不战自败。词人厉声质问:你有何面目再见江东父老呢?淋漓尽致地抒发了愤恨之情。

恭帝德祐二年(1276)春天,临安陷落,三月元军掳恭帝及全太后北去,南宋小朝廷逃亡闽广一带,诗人写下了《兰陵王·丙子送春》。陈廷焯《白雨斋词话》云:“题是《送春》,词是悲宋,曲折说来,有多少眼泪。”通篇采用象征手

^① 刘辰翁撰,段大林校点:《刘辰翁集》,江西人民出版社,1987年版,第374页。

法,凄绝哀怨,表现了亡国无主和人生流落的悲哀。其词曰:

送春去。春去人间无路。秋千外,芳草连天,谁遣风沙暗南浦。依
依甚意绪,漫忆海门飞絮。乱鸦过,斗转城荒,不见来时试灯处。春
去,最谁苦?但箭雁沉边,梁燕无主,杜鹃声里长门暮。想玉树凋土,泪
盘如露。咸阳送客屡回顾,斜日未能渡。春去,尚来否。正江令恨
别,庾信愁赋。苏堤尽日风和雨。叹神游故国,花记前度。人生流落,顾
孺子,共夜语。

“春”代表着南宋王朝,“风沙暗南浦”喻元军对临安的攻占与破坏,与失陷前的“芳草连天”形成对比。“漫忆海门飞絮”写作者惦记南逃的宋室君臣,“乱鸦”指代元军,“箭雁沉边”喻君臣被掳,“梁燕”喻普通百姓。临安陷落,宋朝灭亡,故国风物改变,宋宫室被掳掠,爱国军民最为痛苦。春去当然能来,而故国逝去,未必能来,极写辛酸悲咽。词人深知复国机会渺茫,只能“神游故国”,四处飘荡。卓人月《词统》卷十七评其词说:“悠扬悱恻,即以为《小雅》、楚《骚》可也。”^①评价非常之高。

词人最具代表性的作品就是此类咏春词。表意咏春,里面充斥着词人亡国之痛和哀怨之情。在词人眼中,春天与南宋王朝“天涯同是寓”(《菩萨蛮·丁丑送春》),春天的繁华代表着南宋的繁荣,春天的逝去暗喻南宋的灭亡,对春的眷恋即对故国的眷恋。《四库全书总目提要》称其词“于宗邦沦覆之后,睠怀麦秀,寄托遥深,忠爱之忱,往往形诸笔墨”^②,可谓一语中的。同一主题的《沁园春·送春》:

春汝归欤,风雨蔽江,烟尘暗天。况雁门厄塞,龙沙渺莽,东连吴会,
西至秦川。芳草迷津,飞花拥道,小为蓬壶借百年。江南好,问夫君何
事,不少留连。江南正是堪怜,但满眼杨花化白毡。看兔葵燕麦,华

① 吴熊和:《唐宋词汇评》(两宋卷),第3749页。

② 永瑤等:《四库全书总目》,卷一百六十五,第1409页。

清宫里，蜂黄蝶粉，凝碧池边。我已无家，君归何里，中路徘徊七宝鞭。
风回处，寄一声珍重，两地潸然。

词人借送春来抒发自己的无限悲恻，饱含着自己深切挽留之意，将家国之恨、黍离之悲融入身世飘零之苦。“春汝归欤”起句直接呼喊春天的归来，元军几十万攻占了临安，宋室沦亡，山河破碎，春啊春，你能往哪里去呢？但春天已去，国家已亡，词人已无家可归，只能落魄江湖。感情沉痛之至。

须溪咏春词极写对春天难舍难分之凄苦，暗喻南宋王朝大势已去，实为“悲宋”。其它如“殷勤欲送春归去。白首题将断肠句。春去自依依。欲归无处归”（《菩萨蛮·丁丑送春》）、“阆阖相迎悲最苦，英雄知道鬓先华。更欲徘徊春尚肯，已无花”（《山花子·春暮》）、“愁春来暮仍愁暮。受却寒无数。年来无地买花栽。向道明年花信、莫须来”（《虞美人·春晓》）、“看飘飘，万里去东流，道伊去如风。……愁是明朝酒醒，听著返魂钟，留得春如故，了不关依”（《八声甘州·送春韵》）、“但愁满清漳，君归何处，无泪与君堕。春去也，尚欲留春可可”（《摸鱼儿·甲午送春》）等等，感情基调无不悲苦凄咽。因此，厉鹗《论词绝句十二首》有“送春苦调刘须溪”^①之叹。

元夕在宋朝时一个隆重的节日，《梦粱录》记载了元夕繁华热闹的盛况，场面盛大，普天同乐。而易代之后，元朝实行宵禁，昔日之景一去不可复返。民族节日象征着一个民族的存在，每到元夕，元宵佳节都会唤起南宋遗民对故国的记忆。词人回忆往昔，比照今日，心中悲凉自不待言：

璧月初晴，黛云远澹，春事谁主。禁苑娇寒，湖堤倦暖，前度遽如许。
香尘暗陌，华灯明昼，长是懒携手去。谁知道，断烟禁夜，满城似愁风雨。

宣和旧日，临安南渡，芳景犹自如故。缃帙流离，风鬟三五，能赋词最苦。
江南无路，鄜州今夜，此苦又谁知否。空相对，残红无寐，满村社鼓。（《永遇乐》）

① 厉鹗：《樊榭山房集》，卷七，上海古籍出版社，1992年版，第513页。

这首词作于1278年，词序曰：“余自乙亥上元诵李易安《永遇乐》，为之涕下。今三年矣，每闻此词，辄不自堪。遂依其声，又托之易安自喻。虽辞情不及，而悲苦过之。”可见恰值临安陷落帝昀厓山投水之前。对于原本最能彰显国泰民安气象、热闹非凡的元宵节的美好回忆，都被现实的凄凉景象一一破碎。今夕对此之中，哀伤之情自然流出。往昔那个“香尘暗陌，华灯明昼”的繁华元宵节只有存在于回忆中，如今只有满城萧瑟的断烟愁雨，引得词人独自凄凉。下片虽与易安之事，词人自的飘零之感已在其中，这种苦闷，也是难以为外人道也。

须溪词中有凡十篇与元宵节有关的词篇，如“十载废元宵，满耳番腔鼓”（《卜算子·元宵》）、“天上未知灯有禁，人间转似月无情”（《望江南·元宵》）、“无灯可看，雨水从教正月半”（《减字木兰花·乙亥上元》）、“几年城中无看灯，夜三更，月空明”（《江城梅花引·辛巳洪都上元》）、“烧灯节。朝京道上风和雪。风和雪。江山如旧，朝京人绝”（《忆秦娥》）、“璧彩笼尘，金吾掠路。海风吹断楼台雾。无人知是上元时，一夜月明无著处”（《踏莎行·上元月明，无灯，明日霰雨屡作》）等等。须溪的元宵词，记录了蒙军入主中原以后元宵节的冷落、凄凉，与承平之时的欢愉景象形成强烈反差，可以感受到浓烈的“悲宋”色彩，与词人“句句皆成史”的词学观契合。

元宵节按节序来说，属于春季。从表层上讲，元宵节的昔盛今衰，与春天的逝去在时间上产生关联；从深处来说，元宵之悲与悲春在情感指向上是一致的。词人抓住了这微妙关系，将二者融为一体，如《柳梢青·春感》：

铁马蒙毡，银花洒泪，春入愁城。笛里番腔，街头戏鼓，不是歌声。

那堪独坐青灯。想故国、高台月明。辇下风光，山中岁月，海上心情。

这首词是作者晚年隐居山中的作品，题名“春感”，实际上是元宵节有感而作。亡国后整个临安已经处于元军铁蹄的蹂躏之下，词人想象临安元宵灯节的凄凉情景，渲染出一种凄惨阴森，与元宵灯节的喜庆气氛形成大相径庭的氛围。“笛里番腔，街头戏鼓，不是歌声”，在对元统治者的义愤中倾吐了诗

人对故都汴京的怀念。词人隐居不仕，夜阑人静，在山中怀念宋亡前临安城元宵节的繁闹，挂念临安陷后逃往海上仍奋力抗元的爱国志士。一字一泪，动人心弦。再如《宝鼎现·春月》：

红妆春骑。踏月影、竿旗穿市。望不尽、楼台歌舞，习习香尘莲步底。箫声断、约彩鸾归去，未怕金吾呵醉。甚辇路、喧阗且止。听得念奴歌起。父老犹记宣和事。抱铜仙、清泪如水。还转盼、沙何多丽。滉漾明光连邸第。帘影冻、散红光成绮。月浸葡萄十里。看往来、神仙才子。肯把菱花扑碎。肠断竹马儿童，空见说、三千乐指。等多时春不归来，到春时欲睡。又说向、灯前拥髻。暗滴鲛珠坠。便当日、亲见霓裳，天上人间梦里。

春月，即上元之月，《须溪词》题为“丁酉元夕”，作者于此年逝世，可见至死仍怀爱国之情。这首词三段的结构布局分别写出三个时代的元宵节场景，北宋的富贵奢华、南宋的承平之乐及入元以后萧条冷落形成强烈的对比，以现作者悼念恨怅之情。回忆、痛苦、感慨，万般心情交织其中，遗民那复杂纠葛的心态已渗透在字里行间，因此杨慎说这首词“词意凄婉，与麦秀何殊”^①。

亡国之痛、故国之思是须溪词的主旋律，即便在游赏、唱和、祝寿等词中，词人也不忘有所反映。

有客秋风，去时留下金盘露。少年终夜奏胡笳，谁料归无路。同是江南倦旅。对婵娟、君歌我舞。醉中休问，明月明年，人在何处。（《烛影摇红·丙子中秋泛月》）

几许英雄文武。酒不到、故人坟土。平生破帽，几番摇落，受西风侮。昨日如今，明年此会，俯然怀古。便东篱甲子，花开花谢，不堪重数。（《水龙吟·和中甫九日》）

岂有中朝瓿覆久，更落闽山海口。端自有、玉堂金斗。我喜明年申

① 杨慎：《词品》，唐圭璋：《词话丛编》，第541页。

又西,但乞浆、所得皆醇酎。拚醉里,送行昼。(《金缕曲·寿陈静山》)

与众不同的是,词人愁而弥坚,沉痛而不乏豪壮之气。即便到了晚年,也不忘立功扬名、收复神州之志,英雄之气跃然纸上。如:“看明年此日,人在黄金台上,早整顿、乾坤事了”(《洞仙歌·寿中甫》)、“吾年如此,更梦里、犹作狼居胥意”(《念奴娇》)、“功名马上兜鍪出,莫书生,误尽了人间事”(《莺啼序·感怀》)等。但词人日渐老去,“越石暮年扶风赋,犹解闻鸡起舞,恨不减、二三十岁”(《金缕曲·和同姓草叔曲本胡瑞逸见寿韵并谢》)。词人把收复河山的希望寄于后来之人:“夫君自是人间瑞,叹生儿、当如异日,孙仲谋耳。健笔风云蛟龙起,人物山川形势,犹有封狼居胥意。伐木嘤嘤出幽谷,问天之将丧斯文未。吾待子,望如岁。”(《金缕曲·杜叟陈君,风谊动人,岁一介寿我,辞华蔚然。至谓我黑漆,则久不相见故耳,为此发歌》)

刘辰翁继承稼轩遗风,他经历了南宋王朝覆亡前后和元朝政权趋于巩固两个阶段,词人用词及时展现时代的巨变,书写亡国的血泪史。朱庸斋从思想上对须溪词做了一个整体概括。他说:“须溪词亡国前直抒愤懑胸臆,强烈反应现实,对权奸误国极其痛切;亡国后,偷生于元人残酷统治下,扶时伤事,和泪写成。其岁时景物诸篇(如上元、端午、重阳等),均因节序枵触万端,主题显而易见,亦所谓‘亡国之音哀以思’者。同时作手多隐晦不显,无须溪之凄厉。是以南宋遗民中,《须溪词》实为个中佼佼者。”^①其艺术特色则如况周颐评:“须溪词,风格道上似稼轩,情辞跌宕似遗山。有时意笔俱化,纯任天倪,竟能略似坡公。往往独到之处,能以中锋达意,以中声赴节。”^②“中锋”指直抒胸臆,即能尽情宣泄自己的思想感情,没有丝毫隐晦曲折。况氏准确道出了刘辰翁爱憎分明、锋芒毕露的词风特色,其作品具有强烈的现实批判性和针对性,抒发刻骨铭心的亡国之痛,多侧面地反映了宋亡后遗民词人的心态,这也是须溪词独树一帜的地方。

综而观之,在宋末词坛上,婉约占据了风格的主流地位,刘辰翁继承了辛

① 朱庸斋:《分春馆词话》,广东人民出版社,1989年版,第127—128页。

② 况周颐:《蕙风词话》,卷二,第52页。

弃疾、刘过以来的豪放词风格,虽然没有辛弃疾的雄浑豪迈,但悲愤沉郁并不逊之,可以说是两宋豪放词的殿军。值得一提的是,须溪词中有个别清丽婉转之作,如《浣溪沙·感别》、《浣溪沙·春日即事》、《山花子》等,语言通俗,融情于景,简洁而含蓄。况周颐认为其诗为“须溪词中之别调可耳”,并认为“似乎元明以后词派,导源与此。诂时代已入元初,风会所趋,不期然而然者耶?”^①即此一端亦可窥见其在词史上的地位。

二、别开生面的竹山词

蒋捷,生卒年不详(1245?—1310),字胜欲,号竹山,阳羨(今江苏宜兴)人。因其隐居于太湖竹山,所以又称竹山先生,著有《竹山词》,现存词93首又一阙(存目词不计)。蒋捷生于仕宦豪门,度宗咸淳十年(1274年)进士。入元后隐居不仕,抱节以终。蒋捷早有词名,在宋末与刘辰翁等“以词鸣一时”。后人又将其与当时著名词人周密、王沂孙、张炎并称为“宋末四大家”。

蒋捷性格独特,他似乎很少与人交往,在其他遗民词人忙于结社赋诗的时候,他只平淡地体会追忆发生的一切。他的词就是他心灵的感悟,流淌着他的全部人生历程。《虞美人·听雨》就是他一生经历的最好写照:

少年听雨歌楼上,红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中,江阔云低断雁叫西风。而今听雨僧庐下,鬓已星星也。悲欢离合总无情,一任阶前点滴到天明。^②

这首词以听雨为媒介,以三幅象征性的听雨画面,概括了词人一生的经历和遭际:少年追欢逐笑,放荡不羁;壮年兵荒马乱,颠沛流离;到了老年历尽离乱,萧索凄凉,带着无奈,看透世事。一生悲欢离合,尽在雨声中体现。感情蕴藉凄然,可谓字字千钧。

蒋捷生于仕宦豪门,曾过着笙歌艳舞的生活,看他的《金盏子》:“犹记杏

① 况周颐:《蕙风词话》,卷二,第53页。

② 蒋捷撰,黄明校点:《竹山词》,上海古籍出版社,1988年版,第35页。

枕暖,银烛下、纤影卸佩款。春涡晕,红豆小,莺衣嫩,珠痕淡印芳汗。自从信误青鸾,想笼莺停唤。风刀快、剪尽画檐梧桐,怎剪愁断。”从词人的追忆中,我们依稀可见词人年轻时的生活。

大约在蒋捷三十岁左右时,南宋就灭亡了。伴随着临安的陷落,词人开始了一生的羁旅生涯。一叶孤舟就是词人的伴侣、词人的家,陪伴他在他乡辗转飘泊。故国山河之痛,羁旅行役之苦,在词人的作品中表现了出来。

宋恭帝德祐元年(1275),元兵南侵,陷岳州,下苏常。翌年春日,兵进临安。这年秋天,蒋捷无奈流寓吴门,此时最大的忧患莫过于衣食两端。《贺新郎·兵后寓吴》就是一首描写流浪生活的悲歌:

深阁帘垂绣,记家人、软语灯边,笑涡红透。万叠城头哀怨角,吹落霜花满袖。影厮伴、东奔西走。望断乡关知何处?羨寒鸦、到著黄昏后。一点点,归杨柳。相看只有山如旧。叹浮云、本是无心,也成苍狗。明日枯荷包冷饭,又过前头小阜,趁未发、且尝村酒。醉探柝囊毛锥在,问邻翁,要写《牛经》否?翁不应,但摇手。

元丞相伯彦率军攻陷临安后,作者流亡到苏州一带。江山易主,国破家亡,词人只能背井离乡。以前的家庭生活温暖幸福,现在却只能形单影只东奔西走,无家可归。词人感叹世事的变幻无常,漂泊孤凄之感和亡国之痛融合在一起,更见深沉与悲苦。下片通过对现实生活中几个典型的细节描述,揭示了流亡中的文人连抄书混饭都不可能。词中老翁对拒写《牛经》的冷淡态度,也透露出当时农村经济凋零残败的景象,把这首词看成现实主义的杰作亦无不可。蒋捷与刘辰翁都经历了宋室剧变,都写下了爱国诗篇。但他与刘辰翁风格迥异,不像刘辰翁那样激越苍凉,以情辞悲苦动人。他多描绘动乱时代的生活画面,透着一股故作潇洒的旷达和嘲讽。

《一剪梅·舟过吴江》伤春感怀,抒发了游子的思乡情:

一片春愁待酒浇,江上舟摇,楼上帘招。秋娘度与泰娘桥,风又飘飘,雨又萧萧。何日归家洗客袍?银字笙调,心字香烧。流光容易

把人抛,红了樱桃,绿了芭蕉。

时值南宋灭亡之初,词人飘流太湖一带,“春愁”指因春而起的羁旅之愁,春光老去,而“燕归人未归”,满怀落拓愁绪,只有借酒来浇。同须溪词中一样,“春愁”还有象征意味,与宋室灭亡联系在一起。词人在舟中,看到岸上酒楼旗帘在风中飘舞,似乎在向他招手,紧承词人待酒浇愁来写。“秋娘渡与泰娘桥”一句写出船在不停地向前行进,突出作者急迫的心情。“风又飘飘,雨又萧萧”,进一步烘托了愁苦的氛围。下片以设问句式点出“春愁”的由来,原来是思乡心切,有家难归。“银字笙调,心字香烧”八个字已经点出了归家的温馨、欣喜,其余已无须过多描绘。这恰和“风又飘飘,雨又萧萧”的意境形成对比反差,让读者充分地去品味想象,凄怨动人。写到这里,词的笔锋一转,感叹“流光容易把人抛,红了樱桃,绿了芭蕉”。“红了樱桃,绿了芭蕉”可谓妙笔生花,时兴流逝隐藏在植物颜色的变化之中。

蒋捷是一位个性刚直、富有民族气节的爱国词人。他始终怀有强烈的民族意识,对元初所奉行的民族高压极度不满。元大德年间,有人荐举他做官,不肯去,跟其他遗民词人一样采取不合作态度,抱节终身。对于他的人品,历代词论家都交口称赞。且看他写到:“自古达官酣富贵,往往遭人描画。只有青门,种瓜闲客,千载传佳话。稼翁一笑,吾今亦爱吾稼”(《念奴娇·寿薛稼堂》)、“人间富贵总腥膻”(《步蟾宫·木犀》)、“休羨彼,有摇金宝辔,织翠华裾”(《沁园春·为老人书南堂壁》)等等,皆是词人甘于贫贱,誓不仕元的见证。他的作品中不时可见对故国的思念,《贺新郎·梦冷黄金屋》就是感怀故国之词的压卷之作:

梦冷黄金屋。叹秦筝、斜鸿阵里,素弦尘扑。化作娇莺飞归去,犹认纱窗旧绿。正过雨、荆桃如菽。此恨难平君知否?似琼台、涌起弹棋局。消瘦影,嫌明烛。鸳楼碎泻东西玉,问芳踪、何时再展,翠钗难卜。待把官眉横云样,描上生绡画幅,怕不是、新来装束。彩扇红牙今都在,恨无人、解听开元曲。空掩袖,倚寒竹。

“金屋”比拟故国，借美人阿娇抒发亡国之痛。词人由金屋冷寂之境、秦筝尘扑之景，感叹世局改移，不由积愤难抑，恨极而瘦。下片“鸳楼”亦为故国的象征，美酒倾泻，宋室覆亡，词人天真的希冀能重睹往日的繁华。“待把”三句，借妇女装束的变化来隐寓元蒙入主中国后社会风俗所引起的巨变，“彩扇”二句，又写旧时乐器虽在，却无人再能欣赏前朝乐曲了。词人眷恋故国而不易其节，在曲折吞吐的笔墨之中，荆棘铜驼之憾，黍离麦秀之悲力透纸背。

再如《女冠子·元夕》：

蕙花香也，雪晴池馆如画。春风飞到，宝钗楼上，一片笙箫，琉璃光射。而今灯漫挂，不是暗尘明月，那时元夜。况年来心懒意怯，羞与蛾儿争耍。江城人悄初更打。问繁华谁解，再向天公借？剔残红烛，但梦里隐隐，钿车罗帕。吴笺银粉砑。待把旧家风景，写成闲话。笑绿鬟邻女，倚窗犹唱，夕阳西下。

这首词是元夕感赋。先极力渲染昔时元夕盛况，极力描绘欢乐气氛，满注词人对往昔元宵节的深情。“而今”二字，“有水逝云卷、风驰电掣之感”^①，反衬今日的人悄灯残，面目全非，宛如两个截然不同的世界，抚今追昔，故国不堪回首月明中。词人兴味索然，心境灰懒，更怕出去观灯了。无奈之中，对天公的幻想，梦境的重现与旧家风景的追忆，都是寄托自己的拳拳故国之思。让人苦笑的是，邻家女子在倚窗唱歌，犹如“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”（杜牧《泊秦淮》），我自伤感，而人犹乐今，可笑亦可叹也。

到了晚年，词人已鬓发苍苍，经历了太多的悲欢离合。历经沧桑的词人有一种无可奈何之感，开始看淡一切，故作解脱。词人的愤慨与悲壮转化为恬淡、悲愤的心情，用极淡的语言表现出来，而这悲苦让人感觉更深厚、更沉痛了。《少年游》：

枫林红透晚烟青，客思满鸥汀。二十年来，无家种竹，犹借竹为名。

^① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷一，第19页。

春风未了秋风到，老去万缘轻。只把平生，闲吟闲咏，谱作棹歌声。

这首词是和其《虞美人·听雨》一样，自叙身世和生平，故作洒脱的闲适淡漠笔调写出一个饱经折磨、身乏神疲、凄惻迟暮的老人内心的隐痛，包含了失去少年欢乐和豪情壮志的悲哀。亡国后的二十多年，“无家种竹，犹借竹为名”刻画出词人浪迹天涯的羁苦及不与元朝合作的高洁品格。与《满江红》中“词场笔，行群蚁；战场胄，藏群蚁。问何如清昼，倚藤凭几？流水青山屋上下，束书壶酒船头尾。任垂涎、斗大印黄金，狂周顗”相比，词人看似的旷达的外表下掩藏着欲有所为而不可后的无奈。再如《喜迁莺》：“游丝纤弱。漫著意绊春，春难凭托。……自从发凋心倦，常倚钩阑斜角。翠深处，看悠悠几点，杨花飞落。”表现暮春景象，也是此种心思，个中滋味值得我们细细思量。

竹山词的主流虽说是多角度表现亡国后遗民们漂泊流浪的凄凉感受，但词人也会捕捉一些生活中的小镜头，一些以日常生活为题材的作品富有生活之美，清新明快，饶有情趣。且看《昭君怨·卖花人》：

担子挑春虽小。白白红红都好。卖过巷东家，巷西家。帘外一声声叫，帘里鸦鬟入报，问道：买梅花？买桃花？

全词纯用白描，音节明快亮丽，言语中透着春天来临的欢乐气氛，卖花人的形象亲切可见。同时从丫鬟的入报，展示出少女的活泼及对春天的热爱和欢迎。此情此景，栩栩如生，如同我们亲身历见。又如《霜天晓角》：

人影窗纱。是谁来折花？折则从他折去，知折去，向谁家？檐牙枝最佳，折时高折些。说与折花人道，须插向，鬓边斜。

这首小令清新活泼，以散文化的特写，点出生活情景。不仅成全人来折花，还告知靠近屋檐的那枝最美，折来后要斜斜的插在两鬓才好看。词人童心未泯，可以窥见其生活的热情与内心世界的另一面。其它如《解佩令》：“春晴也好。春阴也好。著些儿、春雨越好。春雨如丝，绣出花枝红袅。怎奈他、

孟婆合皂。梅花风小。杏花风小。海棠风、蓦地寒峭。岁岁春光，被二十四风吹老。楝花风、尔且慢到”、《如梦令》：“夜月溪篁鸾影，晓露岩花鹤顶。半世踏红尘，到底输他村景。村景，村景，樵斧耕蓑渔艇”等都是素淡自然，含蓄而又趣味。

在艺术风格上，蒋捷则呈现多元化的风格，别具一格。陈廷焯在《白雨斋词话》中说蒋捷词“学稼轩”^①，周济在《宋四家词选》中把蒋捷列在辛词附录之下，而朱彝尊在《黑蝶斋诗余序》中认为蒋捷词“具夔之一体”^②。不同的评判正好验证了词人多样的风格。最接近辛弃疾的代表作有《沁园春·为老人书南堂壁》、《水龙吟·效稼轩体招落梅之魂》、《念奴娇·寿薛稼堂》等；《贺新郎·兵后寓吴》、《贺新郎·乡士以狂得罪，赋此饯行》之类则似乎更接近刘过；《贺新郎·梦冷黄金屋》、《女冠子·元夕》、《梅花引·荆溪阻雪》、《应天长·次清真韵》则明显具有婉约风格。至于《昭君怨·卖花人》、《霜天晓角》等小词，则颇有“诚斋体”的风致，又是一番滋味。

竹山词的又一特点是构思奇特想，想象丰富。如《梅花引·荆溪阻雪》“白鸥问我泊孤舟，是身留，是心留？心若留时，何事锁眉头？”想象奇特，白鸥成了词人的知己。《声声慢·秋声》“知他诉愁到晓，碎啾啾、多少蛩声。诉未了，把一半、分与雁声”，竟要把未诉的忧愁分给横空的过雁。《木兰花慢·冰》“傍池阑倚遍，问山影、是谁偷？”池水结冰后，无法倒映山影，所以说山影被谁偷去。若此种种，不枚胜举。

竹山词句式灵活，节奏明快。词人不再拘于传统的节奏模式，而是根据需要随意组合。如“云又迷漫，水又迷漫”的句式结构由传统四言的二二或一三的结构变为一一二；再加词人善用双声叠韵，如“今夜兰皋。奈云溶溶，风淡淡，雨潇潇”之“溶溶”、“淡淡”、“潇潇”，“漠漠黄云、湿透木绵裘”之“漠漠”，“丝丝杨柳丝丝雨”之“丝丝”等等，也间接增加了词的节奏感。

词人还善用白描，以通俗自然的语言表达出无尽的情思。最为我们熟知的就是“红了樱桃，绿了芭蕉”（《行香子·舟宿兰湾》）、“问道买梅花？买桃

① 陈廷焯：《白雨斋词话》，卷一，第24页。

② 朱彝尊：《曝书亭集》，卷四十，《四部丛刊》，第488页。

花?”(《昭君怨·卖花人》)有的则干脆以散文入词,如“斯言也,是梅花说与,竹里山民”(《沁园春·寿岳君举》)、“人道云出无心,才离山后,岂是无心者”(《念奴娇·寿薛稼堂》),等等。

对于竹山词作的评价,历来颇多分歧,抑扬纷纭。明人毛晋《竹山词跋》称其词“语语纤巧,真世说靡也。字字妍倩,真六朝隃也”^①。刘熙载云:“蒋竹山词,未及流动自然,然洗炼缜密,语多创获。其志视梅溪较贞,其思视梦窗较清。刘文房为五言长城,竹山其亦长短句之长城与!”^②《四库全书总目》认为“其词炼字精深,调音谐畅,为倚声家之矩矱”^③。否定他的则云:“刘改之蒋竹山皆学稼轩者,然仅得稼轩糟粕”,“竹山词,外强中干。细看来,尚不及改之。”^④周济《介存斋论词杂著》指责云:“竹山薄有才情,未窥雅操。”^⑤其实这种差异主要是词论家各有所宗,而蒋捷词则风格多样所致。据王兆鹏、刘尊明^⑥计算,自宋末开始,历代词话中对蒋捷共有品评143次,在宋代词人中最终排名23位,为宋词名家之一。综合其词观之,蒋捷被列为宋末四大词人是当之无愧的,在词史上理应占有一席之地。

① 施蛰存主编:《词籍序跋萃编》,第367页。

② 刘熙载:《艺概》,卷四,上海古籍出版社,1978年版,第112页。

③ 永瑢等:《四库全书总目》,卷一百九十九,第1822页。

④ 陈廷焯:《白雨斋词话》,卷一,第25页。

⑤ 周济:《介存斋论词杂著》,第9页。

⑥ 王兆鹏、刘尊明:《历史的选择——宋代词人历史地位的定量分析》,《文学遗产》,1995年第4期。

后 记

《中国诗歌通史》宋代卷撰成,首先要介绍本卷各章撰稿人:

绪论:韩经太;第一章、第二章、第四章:王培友;第三章第一节、第二节:刁文慧;第三章第三节、第四节、第五节:王维若;第五章第一节、第二节、第三节:孙海燕;第五章第四节、第五节:王维若;第六章:孙海燕;第七章第一节、第二节:孙海燕;第七章第三节:李盼;第七章第四节:刁文慧;第七章第五节:魏学宝;第八章:王维若;第九章第一节、第二节、第三节、第四节:马东瑶;第五节:魏学宝;第十章:马东瑶;第十一章:魏学宝;第十二章:吕肖奂、张剑;第十三章第一节:马东瑶;第十三章第二节:张剑;第十三章第三节:马东瑶;第十四章第一节、第二节:王维若;第十四章第三节、第四节:谭琼;第十五章:吕肖奂、张剑;第十六章:谭琼。

在某种意义上,这真是一部“集体成果”。同时,这一集体又是一个纯粹的“博士集体”,从已经毕业而成为教授者如张剑,到正在攻读博士学位者如李盼等。惟其如此,也可以说这是一个青春集体。学术的青春主体所特有的敏锐性,多人集体所特有的多样性,缘此而成为本卷的鲜明特色。当然,学术的青春主体在学术积累上的不足所导致的某种稚嫩,也将给这部断代诗歌史留下诸多不易抹去的印痕。

其实,并非从一开始就有如是“集体”。最初,关于两宋诗歌史的撰写,除主编本人外,曾想再约请两位专家,由三人分别承担北宋诗、南宋诗和两宋词三大板块,最后集成一体而共同署名。然而,这与《通史》最初确定的主编制不相契合,于是改由主编统筹下的多人撰写。遗憾的是,最初确定的作者队伍,在项目进展过程中几次变更,致使作者队伍逐渐扩容到现在的规模。伴随着“集体项目”之集体性的日益凸显,断代史作为一个整体的个性,不可

避免地在日渐消磨。尽管撰写过程始终是一个自我规范的过程,尽管这个集体经历了多次的内部协调,但各章节水平之间的不平衡,以及前后各章节之间历史叙述逻辑的不尽连贯,仍然为日后的修订留下了必做的功课。

本卷《绪论》已然指出,以世人相沿成习的“唐宋诗之争”思维模式为背景,然后关注“唐宋诗之合”的诗史轨迹,是中国诗歌史之“通观”研究的潜在空间,在缘此而溯其渊源于汉魏六朝,并缘此而辨其流变于明清之际,相应而自成系统的诗史描述逻辑,将会构建起凸显新特色的中国古典诗学原理。不言而喻,这意味着“通史”两宋卷的整体构架和描述逻辑必须是“通观”性的。而实际上,目前的宋代卷自身,也还远远没有做到这一点。亦惟其如此,在本后记的最后,我想真诚地表达这样一层意思:愿以《通史》此卷抛砖引玉,相信学林的集体智慧将导引我们真正走向“大通”而“大有”的中华民族多元一体之诗歌艺术的历史世界。

韩经太

2012年4月20日

ISBN 978-7-02-009058-7



9 787020 090587 >

定价：120.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 宋代卷

作者=赵敏俐，吴思敬主编

页数=845

SS号=13234038

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009058-7

中图法分类号=I207.209

原书定价=120.00

参考文献格式=赵敏俐，吴思敬主编.中国诗歌通史 宋代卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=宋诗是继唐诗之后的又一经典诗歌范型，出现了一大批优秀的诗歌和诗人。本书细致描述了宋诗变创唐诗的轨迹，以及自立独创的过程，展示了宋诗创作的实绩及其文学地位。