

多元共生:北宋诗坛非主流体派综论

吕肖奂

[摘要]后西昆体、险怪体、耆英体、太白体、后白体、词体、非坡非谷体等,无疑属于北宋诗坛的非主流体派。这些非主流体派在主流体派所掀起的时代审美大潮之外,保持小群体审美的独立性,从而使诗坛呈现出多元的审美趣味与审美形态。非主流与主流体派间或者平等和谐、互相渗透,或者不和谐甚至对峙争鸣,构筑出诗坛多元合力或互补共生的复杂无序原生态。

[关键词]北宋诗坛;非主流体派多元审美趣味与形态共生;文学原生态

中图分类号:I206.2

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2010)02—0107—08

基金项目:本文是教育部人文社会科学重点研究基地项目(08JJD840193)研究成果之一。

作者简介:吕肖奂(1965—),女,四川大学俗文化研究基地教授,博士,研究方向:宋代文学。四川 成都 610064

宋初三体、新变派、荆公体、东坡体、江西诗派,勾勒出北宋诗歌由宗唐而变唐的过程,从而也勾勒出宋调由脱胎到生成的过程,因此这些体派,无疑构成了北宋诗坛最为主流的文学景观^[1]。而在这些主流景观的光彩掩隐背后,尚有一些或显性或隐性的诗歌体派,在当时与主流体派一起构筑了多元的、多层次的诗坛。但当时光渐行渐远之时,一些诗歌体派或被视为没有群体性的个别行为而淡出了人们的视野,或被视为无关紧要的孤立现象而渐次被人遗忘。特别是因为大多数的文学史写作,都是为了寻求某种规律而简化文学现场(或文学原生态)的文学研究,所以许多非主流体派,就在这种简化中,被有意无意精简了出去。

也有人关注过这些非主流体派,但是个人的或个别的探讨显得分散而无力。本文集中书写这些非主流体派,是力图帮助文学进行场景还原,也就是努力恢复文学原生态,或者说,是为了“复活”文学现场的复杂性以及无序性^①。

在主流体派盛行同时,北宋诗坛至少有六七个非主流体派曾经存在,譬如“后西昆体”、“险怪体”、“耆英体”、“太白体”、“后白体”、“词体”、“非坡非谷体”等,就是常被文学史研究忽略而在当时尚非孤立也非全然隐蔽的诗歌体派。

一、后西昆体:雍容华贵的贵族化情趣在仁英神哲四朝的持续存在

后西昆体是指在新变派崛起之后的诗坛,依

旧能够“固执己见”,不肯轻易放弃“过时”文学主张与创作风格的一群诗人,其代表诗人是晏殊(991—1055)、宋庠(996—1066)、宋祁(998—1061)、王珪(1019—1085)。研究者曾关注过这一诗体^②,但多数人将这一体派的创作视为真宗景德间就兴起的杨亿、刘筠等人西昆体的延续,而忽略了其在新变派、荆公体乃至东坡体盛行时期依然存在的意义。

后西昆体与新变派在庆历、嘉祐年间,曾处于比较尖锐的对立状态。晏殊是欧阳修(1007—1072)的座主,更是欧阳修主盟诗坛之前的文坛盟主,当庆历年间新变派古拙生硬诗风开始风行时,晏殊仍秉承着杨刘西昆体追求精丽繁缛的精神,保持一贯的雍容华贵诗风。晏殊无法欣赏欧阳修锐意激进的政治作为尤其是其“论议争煌煌”的诗文,庆历中师生二人因赏雪赋诗情调不同以至不欢而散^③,此后晏殊对欧阳修形同陌路;晏殊曾试图用他自己平淡中见雍容的诗歌主张影响新变派中坚梅尧臣(1002—1060),但是梅尧臣显然更倾向欧阳修所倡导的古拙中见平淡,而这两种不同的审美情趣正是新变派与后西昆体的分界线。宋祁虽与欧阳修同为晏殊门生,又同修《唐书》,但他们的审美情趣与创作风格显然分属于两个审美标准对立的阵营,二人在创作上分道扬镳,未尝融合。后西昆体的贵族化审美趣味,无法与新变派的平民化审美趣味融为一体。

胡宿(995—1067)、文彦博(1006—1097)、赵

抃(1008 - 1084)、蔡襄(1012 - 1067)等人,与欧、梅、苏年龄相仿,但受西昆体影响较大、时间较长,他们在嘉祐年间才逐渐转向新变派,但即便在转变之后,他们的审美情趣也始终与新变派有一点距离。

后西昆体的审美情趣一直受北宋一些高官显宦的追捧,只是这种风气在新变派的强势出击下显得有些沉寂。但直到英宗、神宗、哲宗年间,仍然有王珪的“至宝丹”体出现,作为这个诗体的延续或振兴。王珪是庆历二年进士,“出入禁闼,历仕四朝,不出国门而至宰相”、“登翰林、掌文诰者几二十年”,他的诗文都坚守晏殊、二宋的审美标准,在新变派、荆公体、东坡体占主流地位的文坛诗坛上,也没有丝毫改变^④。王珪《宫词百首》的“至宝丹”风格,与宫廷生活习俗中的皇家气派相符合,显示出有“台阁体”特征的后西昆体的生存实力。

后西昆体因为坚守贵族化的审美情趣而长期生存于北宋诗坛,并没有在具有平民化色彩的主流文人审美趣味的宋调主潮中消失。

二、险怪体:庆历间雄豪奇峭审美思潮产物

明道至嘉祐初年(1032 - 1057),东州逸党以及石延年(994 - 1041)、苏舜钦(1008 - 1048)等人,曾掀起过一股追求雄豪奇峭的审美思潮^[2]。梅尧臣的古拙生涩也在这一审美思潮中别开一路,不少人受这一思潮鼓舞。他们以韩孟奇崛诗歌为模本,写出了不少雄奇豪放、古硬生新的诗歌,而两种风格最后在欧阳修的极力撮合下,趋于融合、平淡,最后形成新变派。

险怪与雄豪奇峭基本属于同一审美范畴,二者相距不过一步之遥,很容易混淆,因此“险怪体”也随这一新变思潮而涌现^[3]。石延年以及苏舜钦、欧阳修、梅尧臣的一些作品就有涉险怪之嫌,但还只是想象新奇、语词生新而已;而被视作新变派成员的如石介(1005 - 1045),其诗歌就离险怪更近一步;其学生杜默,则变本加厉,险怪粗豪异常,超过卢仝、马异,已非欧阳修等人所能容忍,是险怪体的极端分子。

此外,属于险怪体的诗人还有李觏(1009 - 1059)与黄庶(1018 - 1058)等人。

李觏在当时以思想新奇而不同于其他宋儒著称,其新奇的思想也为其诗歌创作注入了新奇的

主旨与风格,其《论文》二首云:“今人往往号能文,意熟辞陈未足云。若见江鱼须恸哭,腹中曾有屈原坟。”“天宝年中事事新,长安还有谪仙人。骑鲸去后无寻处,输与勾芒自管春。”就不仅有追求新奇的理想,而且还有颇为“险怪”的意象意境意味,足以震慑常人心魄。其《葛陂怀古》“长房化去已千年,鬼魅纷纷不畏天。老鳖若来为太守,何人杀向葛陂边”;《屈原》“秋来张翰偶思鲈,满筯鲜红食有余。何事灵均不知退,却将闲肉付江鱼”;险怪得令人惊诧不已。《宋诗钞》卷44《盱江集钞》云:“诗雄劲有气焰,用意出人。有云‘格如平易人多爱,意到幽深鬼未知’,见其得处矣。”李觏诗歌中的确充满令鬼神都要诧异的诗意。

黄庶与王珪年岁相仿且同为庆历二年进士,但二人审美情趣截然相反,黄庶像石介等人一样反对西昆体,其《伐檀集》卷下《吕先生许昌十咏后序》云:“其时(指天圣中)文章用声律最盛,哇淫破碎不可读,其于诗尤甚。士出于其间,为辞章能主意思而不流者,固少而最难。”因此,“庶当西昆体盛行之时,颇有意矫其流弊,故《谢崔相之示诗稿》一首,有‘淡泊路久芜,共约锄榛菅’之句。”^[4]他完全倾向于新变派的审美情趣,其《拟欧阳舍人古篆》有“苏梅鸾凤相上下,鄙语燕雀何能群”,并注云“苏子美、梅圣俞同有此诗”,可知黄庶对欧梅苏新变诗风的崇尚,也可知黄庶“险怪体”诗歌渊源有自。黄庶《和柳子玉十咏》中《怪石》一首,最为世所传诵^[4],其诗云:“山鬼水怪著薜荔,天禄辟邪眠莓苔。钩帘坐对心语口,曾见汉唐池馆来。”这种如怪石一样“险怪”的诗歌,《直斋书录解題》卷十七云“集中多此体”。其诗今仅存一卷,如此风格确乎不少,如《对花》遗憾自己不能像杜甫李白一样妙笔生花,而希望李杜再生:“耒阳与采石,孤坟没荆棘。几欲肉白骨,再插风雅翼。海为一杯酒,地为一领席。醉坐吟万物,语出埋霹雳。乾坤髓可掬,鬼神泪可滴。”思路之奇险、想象之奇特、出语之生新,都非比寻常。其《斑石枕联句同向宗道》也效仿韩愈等人的《石鼎联句》求险求怪,比新变派诸人的雄奇豪放或古拙生涩有过之而无不及,但比杜默之流则要温雅得多^⑤。

陶弼(1015 - 1078)、郑獬(1022 - 1072)、王令(1032 - 1059)等人都有此类雄奇险怪的作品。与一般体派的诗人相互之间唱和往来不同,“险怪体”诗人之间并没有太多关系,他们只是诗歌审美

取向比较一致而已,可以说是由相同审美趣味无意识形成的体派。

庆历年间文坛掀起的雄豪奇峭思潮,不仅产生了以险怪而著称的“太学体”,还产生了以险怪为美学追求的险怪体诗歌。

险怪体很难完全从新变派早期诗歌中剥离出来,应该算是新变派初期的一种极端风格,或是新变派发展的衍生品。之所以将其独立为一体,一是因为新变派的雄豪古硬还不至于过于险怪,二是因为新变派在庆历末年苏舜钦去世后,逐渐趋于平淡平易,嘉祐之后已不再追求惊世骇俗之效果,而险怪体的一些人还坚守险怪的诗风。

险怪体在被认为总体平淡平易的宋调中,十分引人注目,它唤醒的是宋调发生之初诗坛集体求新求变记忆,也让人了解到宋调并非始终追求平淡。事实上,宋调摒弃与新奇为邻的险怪,却从未放弃对新奇的追求,黄庶之子黄庭坚及其江西诗派诗歌呈现出来,更多的审美效果其实是新奇而非平淡,这也可以说是险怪体对后世的直接影响或变相再现。

三、耆英体:安闲乐道的白体与击壤体合流

击壤体无疑是宋代最有个性化的理学诗体^{[1](P.284-296)}。与其他理学家或道学家虽反对却又因循依赖传统诗体的作法不同,邵雍(1011-1077)创造了最为自由自在表达思想见解的诗歌,他从不反对作诗,但他也绝不循规蹈矩地作诗人之诗,宋代很少有诗人如此毫不顾及诗歌传统而纯粹自由创造。击壤体可谓安闲乐道的“打油诗”,有白居易谈道说理诗平易顺溜的成分但更自由浅俗,而与王梵志、寒山的佛理白话诗相比较,则要文雅一些。

耆英体与击壤体密切相关。熙宁三年到元丰八年(1070-1085),司马光(1019-1086)因反对王安石新法而外任洛阳,十五年间,他与致仕后退居洛阳的官员们先后组成真率会、耆英会等会社,经常聚会宴饮唱和,形成了融合白体与击壤体为一体的耆英体。

虽然“耆英会”的成立在元丰五年正月^{[5](卷68)},但耆英体的形成当在熙宁初年司马光、富弼(1004-1083)、文彦博等人到洛阳后不久。其时司马光、富弼与邵雍往来密切,深受其安闲乐道精神与诗风影响;文彦博也在耆英会之前还组

织参与过“同甲会”、“五老会”^[6],开耆英会先河。据司马光《洛阳耆英会序》云,耆英会成立时聚会赋诗者十二人,王拱辰(1012-1085)当时已离开洛阳到大名,却写长诗自愿加入,加上他此前在洛阳与邵雍、司马光也有唱和,所以成为耆英会成员,因此耆英会共十三人。其中司马光、文彦博、富弼三人是耆英会的主要成员和诗人,他们作诗最多,现存也最多,最能代表耆英体,其他成员如席汝言(1006-?)、王尚恭(1007-1084)、赵丙(1008-?)、刘几(1008-1088)、冯行己(1008-1091)、楚建中(1010-1090)、王谨言(1011-?)、张问(1013-1087)、张焘(1013-1082)等人,现存各只有耆英会成立时的一二首诗。

当时因反对或不满新法的隐退官员颇多,而洛阳是北方隐退致仕官员的聚集地。耆英体反映王安石变法期间不少官员隐退致仕之后的心态和生活,他们诗歌之中尽管间杂牢骚不平之词或东山再起之志,但更多的是尽量表现出安闲乐道、自适自得的状态,努力使人们感受到他们的心平气和。

“耆英”们在隐退之前诗风不尽相同,如司马光宝元元年(1038)进士及第时,正值新变派登上诗坛,他当时最崇拜梅尧臣,其《投梅圣俞》云“圣俞精为诗,坚重比白玉”;《梅圣俞惠诗复以二章为谢》“我得圣俞诗,于身亦何有。名字托文编,他年知不朽”;“我得圣俞诗,于家果何如。留为子孙宝,胜有千年珠”^{[5](卷2)};因此他早年诗歌颇学梅尧臣的古拙淡远。嘉祐五年(1060)梅尧臣去世,司马光慨叹其“位卑名自重,才大命须奇。世俗那能识,伤嗟止为诗。”“凄清千古韵,寂寞一丘尘。”^{[5](卷15)}英宗治平间,司马光与欧阳修因“濮议”中观点不同而起纷争,两人可能因此分道扬镳,他与新变派诗风也关系日远。神宗熙丰年间,司马光退居洛阳,与邵雍、二程往来密切,他特别欣赏邵雍的安闲乐道的生活作风以及平易愉悦的诗风,在与邵雍唱和中吸收了击壤体的流畅平易,加上洛阳——白居易晚年退居地的地缘关系,又深受白居易影响,从而形成了一种安闲乐道、淡泊流畅的诗风。虽然司马光不像其他致仕官员那样彻底忘怀时事而常有牢骚,但他的诗歌在这群“耆英”的“以老自逸”^{[5](卷68)}熏染之中也显得淡定且欢愉。

富弼是位政治家,曾与范仲淹等人主持庆历

新政,他不以诗文见长,存诗也只有二十余首。富弼早年也与新变派关系密切,但他更接近欧阳修。欧阳修在庆历新政后贬谪滁州后,他有诗云:“滁州太守文章公,谪官来此称醉翁。醉翁醉道不醉酒,陶然岂有迁客容。公年四十号翁早,有德亦与耆年同。”颇为平易流畅。富弼熙宁初身居相位,却因与王安石政见不同愤而外任,终至于致仕,回到故乡洛阳后,他仍关心政事,但尽量克制个人情绪,决意置身事外,他欣赏邵雍的人生态度与诗歌:“先生自卫客西畿,乐道安闲绝世机。再命初筵终不起,独身穷巷寂无依。贯串百代尝探古,吟咏千篇亦造微。珍重相知忽相访,醉和风雨夜深归。”称美之中当然也有对个人晚年生活的期许。邵雍《击壤集》卷九《谢富相公见示新诗一轴》称赞富弼及其诗歌云:

通衢选地半松筠,元老辞荣向盛辰。多种好花观物体,每斟醇酒发天真。清朝将相当年事,碧洞神仙今日身。更出新诗二十首,其间字字敌阳春。

文章天下称公器,诗在文章更不疏。到性始知真气味,入神方见妙功夫。闲将岁月观消长,静把乾坤照有无。辞比离骚更温润,离骚其奈少宽舒。

可见富弼晚年的诗歌容与畅达、宽舒温润风格,非常符合邵雍的审美标准。这种风格也颇能代表耆英体。

文彦博为天圣五年进士,历事四朝,任将相五十余年,寿至九十二岁,一生富贵优游。与司马光、富弼欣赏新变派不同,文彦博早年追随西昆体,《路公文集》卷四、五、六多为西昆体,而在晚年退居洛阳后,也转向耆英体,《路公文集》卷七多为晚年所作,因为有西昆体的功底,他的耆英体也比司马光显得华贵典雅,较他自己的早年则要平易晓畅得多,譬如《偶书扇面》云:“人生七十古来希,老境来侵老病随。自算愚年垂九十,也须渐愧耳聩迟。”《五老会诗》云:“四个老儿三百岁,当时此会已难伦。如今白髮游河叟,半是清朝解绶人。喜向园林同燕集,更缘尊酒长精神。欢言预有伊川约,好作元丰第四春。”已经完全是白体与击壤体杂糅的耆英体风味。

洛阳耆英体,在熙宁、元丰年间,与风行于汴京及江宁的荆公体,以及随苏轼辗转各地的东坡体,形成鼎足与互补之势,分别代表了神宗时期隐

退致仕官员、高级执政官员、中级州郡官员不同的政治生活状态及不同的诗风,从而共同构筑了多层次的熙丰诗坛。^{[7](P.58-92)}

四、太白体:散落于主潮之外的狂放不羁情趣

“太白体”是在宋代诗人总体学韩、学杜的主潮下,却选择学习李白诗歌的一些诗人创造的:他们大多崇尚李白的飘逸狂放,虽然没有组成诗社也没有诗歌唱和,但其“别趣”汇合到一起,自成一体。欧阳修、苏轼都推崇李白,但他们对太白诗风是偶一效之,主要吸收其精华从而形成与李白不同的风格。而可以称作太白体的诗人,主要有徐积(1028-1103)、郭祥正(1035-1113)等人,另外晁补之(1053-1110)^⑥的一些诗歌也具有太白体风格。他们在神宗、哲宗时期荆公体、东坡体、江西诗派盛行的诗坛上,别树一帜,显示出别样的审美趣味。

苏轼曾称徐积诗歌“怪而放”^⑦。《四库全书总目》卷153《节孝集》提要云:“然其文乃奇谲恣肆,不主故常,故陈振孙《书录解题》引苏轼之言,称其诗文‘怪而放’如玉川子。今观其集,往往纵逸自如,不可绳以格律,轼所论者诚然。然其文虽雅俗兼陈,利钝互见,颇有似于卢仝,而大致醇正,依经立训,不失为儒者之言,则非仝之所及也。”徐积之“怪”有些接近“险怪体”,但较“险怪体”又显平易,相对而言,他的诗歌更多的是“放”,其狂放或放逸的一面即受李白影响。《节孝集》二十七卷诗歌中,古体最多,学李白的痕迹也最浓。其《李太白杂言》,被视为最具李白狂放风格的诗歌,诗中“乃知公是真英物,万叠秋山耸清骨。当时杜甫亦能诗,恰如老骥追霜鹤”,与宋代大多诗人观念中的杜甫超过李白相反。其《梦李白》云:“乌纱巾,紫绮裘,梦中太白从吾游,陶陶烂醉江山秋。半夜起来觅不见,头背长安泪如霰。”在仿效中表达对李白的敬意与追慕。但徐积的狂放常常显得力不从心而有些佻父面目。

如果说徐积作为太白体诗人,还有些“怪”的成分,不太符合太白标准,而郭祥正作为太白体代表,则在当时已为人确认。郭祥正年轻时曾拜会梅尧臣,梅尧臣惊呼其为“太白后身”,并写诗相赠,此后郑獬、刘摯等人也赠诗沿袭此一称呼,前贤时彦的称赞与“定格”,加上郭祥正自身的气质个性与审美嗜好,使得他在此后的创作中努力扮

演并追随李白,创作了《追和李白秋浦歌十七首》等 44 首和李诗,还有 28 首诗歌提及李白,以及不少模仿李白的诗^[8],成为北宋诗坛最有李白风范的诗人。后人认为“其诗则才气坌涌,在熙宁、元祐之间能自成一队”^{[9](卷15)},与东坡体才学兼备而更显其“学”相比较,郭祥正的诗歌则全以“才”取胜,与宋调主体特色有所区别。^{[7](P.175-195)}

胡子《苕溪渔隐丛话》前集卷五十一云“余观《鸡肋集》,惟古乐府是其所长,辞格俊逸可喜,如《行路难》云”,代表南宋人对晁补之的评价;而“诸体诗俱风骨高骞,一往俊迈,并驾于张、秦之间,亦未知孰为先后”^{[4](卷154)},是四库馆臣对晁补之诗歌的看法;钱钟书认为晁补之在苏门中诗歌成就不高,但效法李白是其特色。^⑧的确,晁补之的乐府、杂言与七古学李白痕迹十分明显,其“俊逸”“俊迈”也确有李白式狂放不羁的素质,除胡子所云的《行路难》外,如其《次韵苏翰林厩马好头赤》:“君不见昆仓龙种非凡肉,不但蹄高耳批竹。区区吴蜀有二骏,跳过断桥飞出谷。万蹄纵牧原野赤,汧陇收驹日复日。未须天厩惊好头,冀北未空聊一历。”纵横天地古今的想像与语词的夸张扬厉都颇似李白。

徐积、郭祥正、晁补之等人都与当时主流诗坛保持着密切关系,但他们并未因此而失掉自我追求;他们都试图在诗坛主流中寻觅知音,但又都被目为狂怪或狂放而受到另眼看待。在知性或理性日增、性情日趋内敛的宋调生成发展过程中,这些诗人仍愿意保持感性或非理性、性情张扬的诗风,的确显得格外有个性。

太白体与险怪体在形成过程上比较一致,没有诗会没有唱和,都是由某几个人的审美情趣相似而汇集起来的体派。之所以称之为“体”,是因为险怪与狂放在当时并非只是个人的追求或个别的现象,而是虽散落在不同时段不同空间,却可以汇聚成小群体非主流的现象。

五、后白体:宋调流行中的唐音再现

从宋初的白体直到北宋后期的后白体,白居易的影响其实从未消失,只是在宋调新求变的主潮中,白居易的浅近自然或者被吸收,成为宋调范型东坡体的一种底色,或者被发展,作为击壤体、耆英体一种渊源或起点。而专一学习白居易的诗人,在真宗、仁宗朝有所减少,仁宗至和间“数

达官”学白居易,甚至已变成世人嘲笑的对象^⑨,到了神宗、哲宗、徽宗时,张舜民(1034? - 1100)、张耒(1054 - 1114)等人的出现,才使得白体又重现诗坛。

与宋初白体不同的是,“后白体”诗人正在经历宋调主流洗礼,在宋调范型、典型都已形成的诗坛上,在他们的师友都已经呈现宋调特征的同时,他们还在努力坚守“唐音”,把浅近自然、平易流利作为审美追求,不效仿东坡体的才学横溢,也不顾及黄陈的诗法规矩,而是随心而行任性而动,十分随意率性活跃在诗坛。晁补之《鸡肋集》卷十八《题文潜诗册后》云:“君诗容易不著意,忽似春风开百花。上苑离宫曾绝艳,野墙荒径故幽葩。恹心乌豢非杂俎,垂世江河自一家。”张耒创作方式的“容易”与创作效果的平易,都完全不同于同门友人黄庭坚、陈师道,也与业师东坡体有些差异。《瀛奎律髓》卷 27 收录了张耒的《和闻莺》:“冉冉东风万柳丝,啼莺常自与春期。妆残玉枕朝醒后,绣倦纱窗昼梦时。文羽自奇非谷隐,好音应合有人知。风流潘令多才思,为尔春来几首诗。”称其“近似唐人”。张耒的诗歌大多如此。身处于宋,而诗风近“唐”,可能正是因为其性情中的“高明”一面,确乎不同于宋人“体格性分”的集体“沉潜”^⑩。

张舜民的诗歌,有不少误入苏轼集中:“盖由其笔意豪健,与苏轼相近,故后人不能辨别。”^{[4](卷154)}因此他的诗歌大多可以归入“东坡体”,但《瀛奎律髓》卷 27 收录了他的《次韵赋杨花》:“随风坠落事轻猥,巧占人间欲夏天。只恐障空飞似雪,从教糝径白于绵。未央宫暖黏歌袖,扬子江清恼客船。老去强宽愁底事,昏花满眼意茫然。”并在其下补注云:

张芸叟,名舜民,关中人,娶陈后山之姊。诗学白乐天,曰《画墁集》。

从其咏物诗的著题切事、浅切平易看,的确属于白居易的风味。而他现存的诗歌如杂言《打麦》,有白居易《观刈麦》的影子,其他不少古体诗也长于没有太大跳跃性的顺时叙写,也具白体特点。

后白体主要诗人张舜民、张耒与苏轼关系密切且诗风得苏轼之平易的一面,而常常被视为东坡体的附庸而出现。但事实上,后白体得白居易诗风之精髓,有唐音之“丰神情韵”,而无东坡体之

博学典雅、议论纵横,无宋调之“筋骨思理”,属于宋诗中的“唐音”。

张舜民、张耒在学白居易时,也因时代或文化环境的差异而显露出一些人的独特性与自主性,但又被白居易的原创性风格“遮蔽”,显得宗唐而不能变唐,因此在宋调成型时期独成一体。后白体的出现,证实宋人也可以写出“唐诗”,钱钟书就因张耒等人的诗歌而断定:“唐诗、宋诗,亦非仅朝代之别,乃体格性分之殊……非曰唐诗必出唐人,宋诗必出宋人也”^{[10](P.2)}。

六、词体或女郎体:婉约词壮大后的审美扩张或延伸

由秦观(1049-1100)“诗如小词”所产生的“词体诗”或“女郎诗”,常被看作是北宋诗坛的一个孤立现象,但事实上,“词体诗”在北宋中后期并不孤立,至少有曾肇(1047-1107)、贺铸(1052-1125)^①、赵鼎臣(1072-1123)^②等人都有此类诗。

秦观的“词体诗”或“女郎诗”,已有公论,此处不详述。然而曾肇的“词体诗”却很少人论及。陶宗仪《说郛》卷八十二下陈师道《后山居士诗话》云:“世语云:……曾子开、秦少游诗如词。”而其他版本的这段话,往往有意无意遗漏了“曾子开”三字,致使后世彻底遗忘了这个当时在诗歌创作上可以与秦观相提并论的“曾子开”。曾肇是曾巩幼弟,从小受曾巩教诲,但其诗歌与曾巩诗风相去甚远,而接近早年为曾巩门生的秦观。曾肇存诗不多,均以“细润”见长,如他知泰州时所作的《海陵春雨日》,其中一联云:“沉烟一炷春阴重,画角三声晚照微。”就细润柔美,颇如秦观的“女郎诗”。其《淮南道中》可谓“诗如词”的典型之作,颌联对仗十分工巧而颇显力弱,有王安石晚年的精工而无其峭健的力量,颌联尤其小巧婉弱,比起秦观的“有情芍药含春泪,无力蔷薇卧晓枝”还更加有情无力。其《题多景楼》与曾巩《甘露寺多景楼》或许是同时所作,已比前面所引的几首大气一些,但是与其兄相较,仍显得力弱气短,不如乃兄清健大气。“风月满楼”只堪“供一醉”,而“乾坤万里”也只让他“豁双瞳”,如此阔大雄壮的景色在诗人眼中却只有如此渺小的功用,致使诗歌的力量气魄也在这种眼界中大大减弱。

曾肇《曲阜集》卷二《荐章处厚吕南公秦观状》称赞秦观“文辞瑰玮”。秦观元丰五年所作

《谢曾子开书》云:“而阁下独见其馥馥之文以为可教,因曲推而过与之。《传》曰:‘鸣声相应,仇偶相从,人由意合,物以类同。’呜呼,阁下之知某,某之受知于阁下,可谓无愧乎今之人矣。”可知两人诗歌的一致性完全出于“文辞”上的同声相应、同气相求。

贺铸是与秦观齐名的词人,但他的诗歌像他的词一样,具有多种毫不关联甚至矛盾的风格,其中有一部分诗歌“工致修洁”^{[9](卷15)},类似其婉约词,可以称作词体诗。

另外还有一位后世不太著名的诗人赵鼎臣(1072-1123),“即所存诸诗观之,工巧流丽,其才实未易及”^{[9](卷155)};“鼎臣与王安石、苏轼相唱和,故诗文皆具有门径。其诗属对工巧,多若天成,则记问赅博,驱遗如意之故也。”^{[9](卷15)}“工巧流丽”正是词体诗最大特征。

词体诗的产生,可以说是词体尤其是婉约词审美观念与创作实践在文体上的扩张与延伸。因为词体在北宋中后期已经完全成熟且理论上进入自觉境地,其审美观念与创作实绩已经深入人心,而为不喜欢宋调的诗人们所接受。词体诗与典型的唐音与宋调都截然不同,在北宋诗坛乃至传统诗史上都颇具一格。

七、非坡非谷体:元祐后融合或超越苏黄二体的一种宋调

刘克庄《后村诗话》卷二云:“元祐后,诗人迭起,一种则波澜富而句律疏,一种则锻炼精而性情远。要之不出苏、黄二体而已。”的确,哲宗后期以及徽宗、乃至南宋高宗诗坛上,东坡体与江西诗派都风行天下,占据诗坛主流,但是,当时试图融合或超越苏、黄二体影响的人也大有人在。

刘克庄认为陈与义的“简斋体”师法杜甫而超越了苏黄影响^[11],王十朋《梅溪集》后集卷二《陈郎中(公说)赠韩子苍集》指出韩驹也不同于苏黄而自成一派:“唐宋诗人六七作,李杜韩柳欧苏黄。近来江西立宗派,妙句更推韩子苍。非坡非谷自一家,鼎中一脔曾已尝。”然而韩驹是吕本中宗派图就列入江西诗派的,而陈与义被严羽称作“亦江西诗派而小异”,最后也被方回等人列入江西诗派,《宋诗体派论》将他们归入江西诗派变调。那么,在当时有没有诗人“真正”融合或超越苏黄二体而自成一派呢?

南渡前后五六十年间,应该有不少意欲融合或超越、又确实被人们证实融合或超越了苏黄二体的诗人,这里且只以唐庚(1070-1120)^{[12](P.91)}与李弥逊(1085-1153)^{[12](P.129)}为例谈谈非坡非谷体。

唐庚与苏轼同乡,又曾先后贬谪惠州,加上他们的同乡后辈李壁云“唐子西文采风流,人谓之小东坡”,因此后人大都认为唐庚诗歌属于“东坡体”,但四库馆臣却指出唐庚根本与“东坡体”无关:“而集中诗文自《闻东坡贬惠州》一首及《送王观复序》‘从苏子于湘南’一句外,余无一字及轼,而诗中深著微词,序中亦颇示不满;又《上蔡司空书》举近代能文之士,但称欧阳修、尹洙、王回而不及轼;又《读巢元修传》一篇,言苏辙靳惜名器太甚,良以是失士心。似庚于轼、辙兄弟颇有所憾。殆负其才气,欲起而角立争雄,非肯步趋苏氏者。”^{[4](卷155)}唐庚既非“东坡体”,那么是否属于江西诗派?倒是从来无人将其归入江西诗派。而唐庚创作态度之刻苦严谨,似与江西诗派相近,只是他不像江西诗派那样讲求“诗法”,他“悲吟累日,反复改正”^[13]的目的是想达到他自己的审美标准,而他的审美标准颇不同于江西诗派。因此,唐庚诗歌真正属于“非坡非谷体”。

唐庚的审美标准是什么?他的诗歌创作是否达到他的审美标准?符合他审美标准的诗歌是否能在苏黄之外别开另一种宋调?后人对唐庚《眉山诗集》十四卷诗歌品评颇多,《四库全书总目》卷155《唐子西集》提要在南宋人的基础上总结云:

其诗刻意锻炼,而不失气格。刘夷叔称其“工于属对,缘此遂无古意”;胡仔《苕溪渔隐丛话》则称其“佳句不可胜举”;黄彻《苕溪诗话》则称其“巧于用事”;三家之评,各明一义,而均得其实。至于《白鹭诗》之“诸公有意除钩党,甲乙推求恐到君”,词意浅露,而《鹤林玉露》称之;《湖上诗》之“佳月明作哲,好风圣之清”堕于恶趣,而《诗话类编》称之;则舍所长而誉所短矣。

可知唐庚以江西诗派的创作态度,而能保持新变派、东坡体的那种“气格”,他在诗歌艺术技巧上精益求精,但有些诗歌直截了当而不含蓄,有些诗歌追求理趣而不免引起争议,与晚年荆公体、以及东坡体和江西诗派颇为相似,然其“清奇可爱”^[14]的主体风格,又与诸主流流派不尽相同,因此唐庚诗歌属于汲取宋调诸家所长而自成一体的

风格。

与唐庚不同,李弥逊在当时以政治作为和气节著称,他与李纲(1085-1140)不仅政治观点相似而且诗歌唱酬频繁,但与当时诗坛主流流派却没有太多往来,其诗歌创作因而也远离诗坛主潮,“盖其人其文,俱卓然足以自立者也。”^{[4](卷154)}后来李弥逊“外补去国之际,犹拳拳以立,凡十六年不复有仕宦意,哦诗自娱,笔力愈伟”^{[4](卷首)},更加与主潮疏远,因此他的诗歌不受苏黄二体影响,“命意造句都新鲜轻巧,在当时可算独来独往。”^{[12](P.129)}李弥逊的“非坡非谷”体,是与主流诗坛保持距离中形成的一种个人化的风格,与唐庚汲取二体自成风格有所不同。

徽宗到高宗诗坛,东坡体与江西诗派经由民间盛行、官方倡导等过程,一直占据诗坛主流,期间曾有不少诗人试图挣脱其影响,但效果甚微,所以真正的“非坡非谷体”,并没有形成足以与苏黄二体抗衡或鼎足而立的诗风,像唐庚与李弥逊也是稍具个性而已,追随者也不多,因此仍属于边缘化的诗体。

非主流流派往往能在主流流派所掀起的时代审美大潮之外,保持个体或小群体审美的独立性,从而使诗坛呈现出多元的审美趣味与审美形态;非主流与主流流派间或者平等和谐、互相渗透,或者不和谐甚至对峙争鸣,构筑出诗坛多元合力或互补共生状态。

北宋诗坛七八个非主流流派,作为主流流派的补充或参照,展现出当时诗坛的多元性、复杂性,但这可能也只是当时文学现场中较为显性的流派,更多的现象还有待于在浑沌混乱无序的文学原生态中挖掘。文学史研究以及其他文学研究,就是要在文学原生态中发掘或发现规律,但是为求规律而将复杂的文学现象过于简化,无疑破坏了文学现场或文学原生态,那么新的研究就有必要返回文学现场,寻找被简单规律而遗失的复杂现象。对非主流流派的集中书写,可以让我们再次返回多元复杂浑沌无序的文学现场,让我们重新审视规律化、有序化的文学研究,距离文学原生态还有多远。

注释:

①此段一些概念来源于吴福辉《中国现代文学研究的当今态

势》陈晓兰编《经典与理论》111-117页,复旦大学出版社2009年5月。

②有关后西昆体的研究文章颇多,专门探讨的有四川大学中文系段丽萍博士论文《后期西昆派研究》。此处不赘论。

③《宋朝事实类苑》卷35:庆历中,西师未解,晏元献公殊为枢密使,会大雪,欧阳文忠公与陆学士经同往候之,遂至于西园。欧阳公即席赋《晏太尉西园贺雪歌》,其断章曰:“主人与国共休戚,不唯喜悦将丰登。须怜铁甲冷彻骨,四十余万屯边兵。”晏深不平,尝语人曰:“昔日韩愈亦能作言语,每赴裴度会,但云‘园林穷胜事,钟鼓乐清时’却不曾如此作闹。”

④《四库全书总目》卷152《华阳集》提要云:“然其文章则博赡瑰丽,自成一派,计其登翰林、掌文诰者几二十年,朝廷大典策,皆出其手,故其多而且工者,以骈俪之作为最,揖让于二宋之间,可无愧色。王铎、谢伋、陆游、杨万里等往往称之,殆非虚美。其诗以富丽为主,故王直方诗话载,时人有‘至宝丹’之目,以好用金玉锦绣字也。然其揆藻敷华,细润熨贴,精思锻炼,具有炉锤名贵之篇,实复不少。正不独葛立方、方回所称《明堂庆成》《上元应制》诸篇为工妙独绝矣。”

⑤黄庭坚将庆历时期的奇险思潮以及新变精神直接传授给黄庭坚,《四库全书总目》卷152《伐檀集》提要云:“集中古体诸诗并夏夏自造,不蹈陈因。虽魄力不及庭坚之雄阔,运用古事熔铸剪裁亦不及庭坚之工巧,而生新矫拔,则取径略同。先河后海,其渊源要有自也。”

⑥钱钟书《宋诗选注》之秦观传论云:“宋代对李白虽然推崇,不像对杜甫那样的效法;晁补之和同时的徐积、郭祥正,也许是欧阳修、苏轼以后仅有的向李白学习的北宋诗人。”75页,人民文学出版社1989年版。

⑦《东坡志林》卷二《仇池笔记》卷下以及《直斋书录解题》、《苕溪渔隐丛话》等书均有此语。

⑧钱钟书《宋诗选注》之秦观传论云:“这五位诗人并不模仿苏轼的风格,而且除掉陈师道受黄庭坚的影响以外,彼此在创作上各人走各人的路。晁补之的诗最差。”75页,人民文学出版社1989年版。

⑨《诗话总龟》卷36云引《欧公诗话》:至和间,有数达官以诗知名,常慕乐天体,多得于容易,曾有一联云:“有禄肥妻子,无恩及

吏民。”有人戏之曰:“昨日通衢遇一辘轳车,载极重,赢牛甚苦,岂非足下妻子乎?”闻者传以为笑。而其他《六一诗话》版本的“至和间”都作“仁宗朝”。

⑩钱钟书《谈艺录》:“夫人禀性,各有偏至。发为声诗,高明者近唐,沉潜者近宋。”3页,中华书局1984年版。

⑪贺铸有词体诗、击壤体诗、非坡非谷体诗。多种风格冲突又和谐的贺铸诗词,风格过多而主体风格不明显。参看《宋诗选注》。

⑫关于赵鼎臣生平,详参彭国忠《赵鼎臣生平事迹新考》,第六届中国宋代文学国际学术研讨会提交论文。

参考文献:

- [1]吕肖奂. 宋诗体派论[M]. 成都:四川民族出版社,2002.
- [2]张毅. 宋代文学思想史[M]. 北京:中华书局,1995:70-75.
- [3]吕肖奂. 欧阳修对奇险风格的矛盾态度[J]. 西南民族大学学报(人文社会科学版)2005(11).
- [4](清)纪昀. 四库全书总目[M]. 四库全书本.
- [5](宋)司马光. 传家集[C]. 四库全书本.
- [6](宋)文彦博. 潞公文集[C]. 四库全书本.
- [7]马东瑶. 文化视域中的北宋熙丰诗坛[M]. 西安:陕西人民教育出版社,2006.
- [8](日)内山精也. 李白后身郭祥正及其和李诗[J]. 传媒与真相[M]. 上海:上海古籍出版社,2005.
- [9]永瑢. 四库全书简明目录[M]. 四库全书本.
- [10]钱钟书. 谈艺录[M]. 北京:中华书局,1984.
- [11](宋)马端临. 文献通考(卷237)[M]. 四库全书本.
- [12]钱钟书. 宋诗选注[M]. 北京:人民文学出版社,1979.
- [13](宋)唐庚. 自说[A]//眉山文集(卷十)[C]. 四库全书本.
- [14](宋)胡仔. 苕溪渔隐丛话(前集卷53)[M]. 四库全书本.

收稿日期:2009-11-10 责任编辑 陈灿平