



宋初“晚唐体”新论

张立荣

摘要:“晚唐体”概念至今无定论,大致有两个层面,一为时间层面,即真正晚唐时期的诗作;一为风格层面,即学习晚唐诗风的诗作。宋初“晚唐体”属第二类。其五律效法贾岛、姚合,七律效法许浑、郑谷。宋初“晚唐体”诗人分为入仕诗人及隐逸诗人两部分,入仕诗人诗风呈现典型的晚唐体特征,隐逸诗人则情况复杂。北宋诗论中尚无风格层面的“晚唐体”概念,魏野、林逋也未被当做“晚唐体”诗人。因此,对“晚唐体”的定义,应考虑时代、诗体及诗人群体的差异。

关键词:晚唐体;诗体学;七律;五律

唐宋诗学在诗体发展轨迹上存在极大差异,因此,对诗体的研究不能忽视时代的影响。唐诗的发展最初以古体诗为主,初盛唐近体诗属于初创期,至晚唐成熟。而宋诗发展恰好相反,其诗学承接晚唐而来,最初以近体诗为主,宋初三体皆如是。到欧阳修诗文革新之际,古体诗才受到重视,并成为北宋中后期诗学领域的主要诗体。因此,研究宋诗,从近体诗入手,更符合诗学本身的发展规律。本文以“晚唐体”为例。

一、“晚唐体”内涵辨析

研究“晚唐体”,首要工作是辨清什么是“晚唐体”?学界一般认为“晚唐体”以五律为主,多写幽仄之景,清苦之情,取法对象为贾岛、姚合^①。那么,“晚唐体”诗人在七律创作上,是延续了他们的主体风格,还是因为诗体的改变,而造成其诗风对主体倾向的偏离?

“晚唐体”概念,就目前资料所见,最早提出者为严羽。但严羽“晚唐体”含义和本文所要论述的“晚唐体”却是两个不同的概念。严羽对中国古代诗歌的风格,从时代、代表诗人的角度作了个总结:“唐初体(唐初犹袭陈隋之体),盛唐体(景云以后开元天宝诸公之诗),大历体(大历十才子之诗),元和体(元白诸公),晚唐体,本朝体(通前后而言之),元祐体(苏黄陈诸公),江西宗派体(山谷为之宗)……。”^②

其“晚唐体”之前为“元和体”,之后为“本朝体”,很显然,他的“晚唐体”是指真正产生于晚唐那个时代的诗风总和,是实际意义上的晚唐风格。这种诗风总和虽然在诗体选择、风格技巧、审美风尚上有着某种共性、确定性及可把握性,为后世的模仿学习,提供了一定的可行性,但仍不排除诗人个体的多样性存在。

与严羽大致同时的刘克庄对“晚唐体”的看法却与严羽不同:“古诗出于性情,发必善;

^① 目前所见有关宋诗研究的资料,对“晚唐体”的定义大同小异,皆认为“晚唐体”以五律为主,诗法姚、贾,代表诗人九僧、寇准、潘阆、魏野、林逋。具体可参看袁行霈《中国文学史》第三卷,程千帆、吴新雷《两宋文学史》,上海古籍出版社1991年;许总《宋诗史》,重庆出版社1992年;吕肖奂《宋诗体派论》,四川民族出版社2002年;等。

^② 严羽:《沧浪诗话》,载何文焕:《历代诗话》,中华书局1981年,第689页。

今诗出于记问,博而已,自杜子美未免此病。于是张籍、王建辈稍束起书袋,划去繁缛,趋于切近。世喜其简便,竞起效颦,遂为晚唐体。”^①刘克庄的“晚唐体”缩小了严羽“晚唐体”的内涵,将张籍、王建浅近之诗及世人的效仿之作谓之“晚唐体”。

这一看法,打破了时间界限,而与个人的具体诗风联系起来。这种联系抹杀了“晚唐体”诗风多样化的可能性,而整合成一种可操作性的诗风,并将严羽时间意义上现实的“晚唐体”变成了以具体个人诗风为代表的理论意义上的“晚唐体”。

方回在论述“晚唐体”时,继承了严羽的观点,却进一步将宋诗中学晚唐的诗人,上溯到了宋初九僧等人。如:“诗学晚唐不自四灵始。宋划五代旧习,诗有白体、昆体、晚唐体。……晚唐体则九僧最逼真,寇莱公、鲁三变、林和靖、魏仲先父子、潘逍遥、赵清献之父凡数十家,深涵茂育,气势极盛。……永嘉四灵复为九僧旧,晚唐体非始于此四人也。”^②

由上述可见,方回所谓的“晚唐体”与严羽、刘克庄所谓的“晚唐体”又不相同。严羽“晚唐体”指的是晚唐诗风,尚有多义指向,只是在论及“近世诗人”时,暗含“晚唐体”倾向于姚、贾诗风之意。方回则将“晚唐体”具体化成了一种诗歌流派。他将宋初诗风有“晚唐”倾向的诗人,通称“晚唐体”诗人。就生活时代而言,这些诗人与晚唐并无关系,最早的九僧,其诗歌创作期也已到了太宗朝后期及真宗朝。

关于“晚唐体”的含义,方回在《瀛奎律髓》中进一步指出:

殊不知宋诗有数体,有九僧体,即晚唐体也。

元祐人诗既不为杨、刘昆体,亦不为九僧晚唐体,又不为白乐天体。^③

这些说法似乎与他所言的“晚唐体有九僧、寇莱公……”相矛盾,也很容易让人误以为“九僧体”就是“晚唐体”。实际上,两种说法并不冲突。因为先有晚唐,后有九僧。在九僧出现之前,晚唐诗风已经成熟。所以,“九僧体”只是对“晚唐体”的模仿和学习。“晚唐体”是一个大概念,“九僧体”是一个小概念,是包含与被包含的关系。所以说“九僧体”是“晚唐体”并不错,但不能反过来说“晚唐体”是“九僧体”。

上文分别辨析了严羽时间意义上的实际“晚唐体”与刘克庄、方回以人论诗的理论意义上“晚唐体”的含义,及“九僧体”与“晚唐体”的关系。从中可以看出,方回继承并发扬了严羽的观点,并将“晚唐体”定义为宋初九僧及其他诗风有晚唐倾向的诗人。

就晚唐诗风的代表而言,严羽在《诗体》中虽然没有明确说明“晚唐体”指姚、贾诗风,但他在《诗辨》明言四灵诗学姚、贾,方回发展了严羽的观点,并将这两点相结合,得出诗学姚、贾五律诗风的“九僧”等人即“晚唐体”的论断。但方回所认为的晚唐诗风的代表并不仅限于姚、贾,还包括许浑,如:

近世诗学许浑、姚合,虽不读书之人,皆能为五七言。^④

近日江湖,言古文止于水心,言律诗止于四灵、许浑……。^⑤

七许浑,五姚合,哆然自谓晚唐。^⑥

由此可见,方回的晚唐观既包含了以姚、贾为代表的五律诗风,也包含以许浑为代表的七律诗风。

目前学界对晚唐体的定义及诗人群体的论定,基本延续方回的论述,却进一步缩小了“晚唐体”的内涵,认为“晚唐体”一般以五律为主,多写幽仄之景,清苦之情;讲究对仗,多以写景为主,刻画精工;在宋代的代表,前有九僧,后有四灵,其取法对象为贾岛、姚合。而姚、贾都以五律见长,所以后世之效颦者也难脱窠臼。因此,这样的“晚唐体”,实际就成了“贾岛体”或“姚贾体”^⑦。

贾岛等虽也作七律,却不以七律见长。真正代表晚唐七律创作成就的除了李商隐,就是杜牧、许浑、唐彦谦、郑谷、韦庄、皮日休、陆龟蒙等人。李商隐是西昆体的宗主。杜牧七律清丽俊爽,自成一体。皮、

①刘克庄:《后村先生大全集》,《文渊阁四库全书》本。

②方回:《送罗寿可诗序》,载《桐江续集》,《文渊阁四库全书》本。

③方回:《送罗寿可诗序》,载《桐江续集》,《文渊阁四库全书》本。

④方回:《送胡植芸北行序》;《又跋冯庸居诗》,载《桐江集》,《文渊阁四库全书》本。

⑤方回:《赠邵山甫字说》;《孟衡湖诗集序》,载《桐江续集》,《文渊阁四库全书》本。

⑥方回:《赠邵山甫字说》;《孟衡湖诗集序》,载《桐江续集》,《文渊阁四库全书》本。

⑦关于贾岛、姚合诗风之不同,学人亦多有论及,可参见刘宁《唐宋诗风的演变》、闻一多先生的《唐诗杂论》中《论贾岛》一文等,此处不属于我们讨论的范围,故阙如。

陆诗风虽有自出机杼之处，却略像白体。那么能体现精工清婉，以抒情见长的代表诗人就是许浑、郑谷、韦庄等人了。所以，从狭义上讲，七律“晚唐诗风”的代表不是贾岛、姚合，而是许浑、郑谷等人。因此，方回对于晚唐七律诗风以许浑为代表的把握非常准确。陈师道《次韵苏公西湖观月听琴》一诗中曾云：“后世无高学，举俗爱许浑”^①，可见其诗在北宋传播的普遍性，至北宋后期还有举俗皆爱之的情况。

与许浑七律类似的郑谷诗在北宋初也颇为流行，这一点在宋人诗论中亦有所体现，如欧阳修《六一诗话》就言及郑谷诗在宋初曾作为童蒙教材^②，表明了郑谷七律的工整、容易入门及其在宋初的流布之广。“其集不行于世”当与西昆体对晚唐体的反拨有关^③。清人姚鼐在《五七言近体诗钞》中也言及许浑等人对宋初诗坛的影响：

西昆诸公之拟玉溪，但学其隶事耳，殊滞于句下，都成死语。其余宋初诸贤，亦皆域于许浑、韦庄辈境内。^④

因此，我们可以将宋初“晚唐体”在七律创作中的体现归为许浑、郑谷、韦庄等人之体。

但在宋人对许浑、郑谷的评论中却隐隐透出对二人的不满。北宋是个极讲究人格操守的时代，处处标举“气格”与“化俗为雅”，所以他们对晚唐诗人的不满之处大致有两点：一曰格卑，二曰调俗。但不满意并不能抹杀他们的影响力。许浑、郑谷对北宋七律的影响，主要是诗风清丽、格律圆熟、对仗工稳等形式的讲究，而不是内容。尽管如此，终北宋一朝，七律诗风没有标举学此二人的，相反，他们一直是作为被否定的对象而存在，北宋七律中宋调也正是在对唐风的否定中逐步确立起来的，但这种否定却是吸收了唐风的种种精髓后的否定。因此，许浑、郑谷在七律艺术上的影响，实不可轻视。学之而变之，再反而抑之，这就是历史选择的残酷性。

由于“晚唐体”本身的多义性及现代意义的“晚唐体”对七律这一诗体的疏远，使我们在论及“晚唐体”七律时，所遇到的复杂情况远远超过了白体和西昆体。白体和西昆体的两位宗主——白居易和李商隐都擅长七律，所以两种诗风的仿效者有天然的参照物。而“晚唐体”诗人的七律创作，似没有直接宗主可以参照，对真正代表晚唐七律诗风的许浑等人，却也似乎没人提起，那么“晚唐体”诗人的七律创作，在没有明确而直接的仿效对象的情况下，会体现出一种什么样的面貌？是以创作五律的手法创作七律，还是另有变化？这些都是研究晚唐体诗人难以回避的问题。

二 “晚唐体”诗风分体论析

为便于行文，我们在方回所言“晚唐体”诗人之基础上，有所增减^⑤，并将其分为入仕诗人与隐逸诗人两大类，分别对其七律加以论述，并与五律比较，探讨其诗风。

经统计发现，方回所列晚唐体诗人（除九僧绝大多数为五律外）擅长3种诗体，分别为五律、七律、七绝，如寇准《全宋诗》存诗285首，其中五律90首，七律47首、七绝84首；赵湘存诗149首，其中五律72首、七律35首、七绝10首；潘阆存诗79首，其中五律27首、七律11首、七绝22首；魏野存诗393首，其中五律119首、七律130首、七绝83首；林逋存诗312首，其中五律88首、七律123首、七绝61首。从上述可见，晚唐体诗人亦重视七律创作，尤其是魏野和林逋的七律皆多于五律，因此对七律研究的阙如，实在无法全面评价晚唐体诗人，本文对此补足。

（一）晚唐体入仕诗人的七律诗风及审美取向

七律诗风倾向于晚唐风调并有为官经历的诗人，以寇准、赵湘为代表。

①陈师道：《后山诗注补笺·后山逸诗笺》，中华书局1995年，第479页。

②欧阳修：《六一诗话》，载何文焕辑《历代诗话》，中华书局1981年，第265页。

③欧阳修《六一诗话》云：“郑谷诗名盛于唐末，号《云台编》，而世俗但称其官，为‘郑都官诗’。其诗极有意思，亦多佳句，但其格不甚高。以其易晓，人家多以教小儿，余为儿时犹诵之，今其集不行于世矣。”盖自杨、刘唱和，《西昆集》行，后进学者争效之，风雅一变，谓“西昆体”。由是唐贤诸诗集几废而不行。”（《历代诗话》本，中华书局1981年，第266页。）西昆体在某种程度上有纠正晚唐体的作用，“唐贤诸集几废而不行”与郑谷诗由作为童蒙教材到“其集不行于世”之间，应有一定的因果关系。

④姚鼐：《今体诗钞·五七言近体诗钞序目》，上海古籍出版社1986年，第3页。

⑤九僧七律共三首，从略。

晚唐体诗人中,寇准可算唯一一位身份比较显达的诗人,因此有学者认为他是晚唐体的盟主^①。寇准七律共47首,除三首奉和应制外,以咏怀、寄赠诗为多,尤以咏怀诗为主。

与王禹偁等白体诗人类似,寇准七律也表现出一定的忠君报国思想,但魏阙之思在其七律中体现得极为有限。他的七律充满了凄凉、寒苦、孤独之感。这种凄苦诗风与其位极人臣的政治地位及“性豪奢,喜剧饮”的性格反差颇大,宋人已看出其中的矛盾,文莹曾言其“然富贵之时,所作诗皆凄楚愁怨”^②。真宗年间,诗坛仍在白体笼罩之下,寇准的这种审美情趣在达官贵人诗作中可算特立独行。

他的七律内容大致可分三类:一是功业无成的喟叹;二是对乡关秦川深情款款、无限眷恋的回眸;三是对隐逸高蹈生活的艳羡。无论是壮志难酬之叹,还是乡关之思,其情调都必然是感伤的,而山林之想则可能归于平和。其七律诗风也的确是凄清愁苦与简淡静穆并存。凄清的风格与其五律主调相通,简静的风格当源于诗人对王维、韦应物的喜好。但仔细体察,我们仍可感受到寇准诗与王、韦诗的不同。王、韦诗更具有超然物外的飘逸感,而寇准诗仍未摆脱尘世的纠缠,有比较明显的主体参与痕迹。

总体而言,寇准七律的题材及情调都比较单一。他的七律以抒发凄凉哀怨之感为主,审美情趣也偏重于晚唐七律的清微琐细,丝毫看不出新王朝的蓬勃气象。

赵湘七律与寇准七律题材类似,亦以咏怀诗为主。作为晚唐体诗人,二人七律在取材及情调上极为相似,但赵湘七律却没有那么浓重的愁苦之感。他的35首七律几乎篇篇皆佳,极少败笔。若言二人之不同,寇准七律偏悲,而赵湘七律则尚清。赵湘曾自言“静话忽容幽鸟听,好诗长忌俗人闻”(《闲居书事寄逸人平上人》),可见他也认为自己诗句颇有清新脱俗之态。这在某种意义上表现出对当时诗坛流行的白体诗风的疏远。四库馆臣评其为“大抵运意清新,而风骨不失苍秀”。

在意象使用上,寇准七律使用了许多“残”、“寒”、“愁”、“怨”、“孤”、“乱”之类的字眼,这种表达悲凄之感的形容词与“秋蝉”、“夕照”、“孤影”、“秋声”等带有悲情色彩的名词组合,使得其七律诗作的主基调一直在委婉低落的情绪中徘徊。与晚唐诗人许浑类似,寇准在七律中也用了大量与水有关的意象。其七律共47首,用到“雨”、“雪”、“霜”等意象的有34首,约占总数的72%,数量惊人。同类意象的使用频率如此之高,不仅可以看出作者审美情趣、情感体验的倾向,还反映了作者在意象选择上的固定性及取材视野的狭小。这些给人以冰冷感受的意象,再配上“孤”、“残”等词,使他的诗风呈现出一种与其人生功业、所处盛世不相关的寒俭之态,以致诗人自己都认为是“冷句”。这种寒俭之态的流露,虽然与诗人的人生感受分不开,但就创作而言,当与他取法晚唐七律诗风密切相关。寇准虽未明言喜好许浑诗,但从二人相同的审美取向、类似的意象选择来看,仅仅言其巧合,恐过于牵强。

赵湘诗中也大量运用了秋蝉、鸥鹭、孤灯、夜雨、白云、寒泉等自然意象,尤其是“水”意象的使用频率与寇准相比,有过之而无不及,竟高达82%。取材类似,又多用有寒冷之感的“水”意象,所以,在七律格调上,赵湘诗与寇准诗都给人以孤寒清冷之感,由此可以看出晚唐体诗人在取物造境上的相似性。

与寇准不同的是,象征隐士生活的意象,如“棋、琴、鹤、僧、诗、酒”等词在赵湘诗中频繁出现,这使得赵湘七律带上了一种清新秀发的野气,也即欧阳修所谓的“清淑粹美”^③。此评价不仅言其诗风,更体现了人物的凛凛风怀。

这种孤高清俊的诗格,在北宋前期七律中可谓独树一帜。北宋时人亦看出赵湘诗与众不同的一面,吴俦曾言:“其诗清澄澗洁,淡雅夷旷,名章秀句,前人之所罕道……已自建立,克成一家。”^④文同亦云:“(湘)善吟诗,其语清深险峭,不类近世作者。”^⑤

①程千帆、吴新雷《两宋文学史》及袁行霈《中国文学史》(第三卷)皆认为寇准为晚唐体盟主。如以政治地位而言,可为寇准。吕肖奂《宋诗体派论》言潘阆较早,应属晚唐体盟主,不合适。晚唐诗风承五代而来,潘阆并非早期开创者,成就亦不是最高。

②文莹:《湘山野录》,郑世刚、杨立扬点校,中华书局1984年,第8页。

③欧阳修:《南阳集跋》,载赵湘:《南阳集》,《文渊阁四库全书》本。

④吴俦:《南阳集跋》,载赵湘:《南阳集》,《文渊阁四库全书》本。

⑤文同:《试秘书省校书郎赵君墓志铭》,载《丹渊集》,《文渊阁四库全书》本。

晚唐体入仕诗人七律所选用之物象基本类似^①，崇尚苦吟、注重工巧、善穷物象以达到新警精工的特点也类似，但在相似中，仍有差异。

寇准七律中的景物描写多呈现静态，如“闲步偶寻芳草色，空林独听野莺声”（《春日闲望有感》），诗句有很强的主体意识，是“有我之境”。而赵湘诗中的自然物本身就是活泼灵动的。极善于炼动词是赵湘七律与众不同的一大特色，如“秋云尽放诸峰出”的“放”字，“敲花雨过琴弦润”的“敲”字，使景物具有了人的情感色彩，巧妙地突出了大自然的活泼与生机。与寇准时时沉浸于悲情哀景的“有我之境”相比，赵湘诗更多地呈现出“无我之境”。

在诗歌技巧上，晚唐体诗人的七律明显较白体诗人工巧而富有变化。赵湘诗句精雕细琢而能自然清新，不露笔墨之痕，就像一件精美的艺术品，虽然格局不大，部位却甚为精致，且注重句式、章法的变化。在晚唐体七律中间二联多写景的情况下，这种变化就显得尤为重要。

赵湘七律在复字的用法上，亦比寇准灵活。寇准七律基本避免了复字。赵湘七律在复字使用上，却有精心挑选、安排的迹象，这是赵湘七律不同于其他晚唐体诗人的又一特征。白体七律较常见的流水对，也为赵湘吸取，使得其七律在工稳中又富有流畅感。

对白体七律好用复字、多用流水对等创作手法的关注与吸收，并以晚唐七律苦吟刻削手法加以雕琢，使得赵湘七律颇有迥异于流俗的一面。对赵湘诗的新变，宋祁阐发得最清楚：

大抵近世之诗，多祖师前人，不巧奇博于少陵、萧散于摩诘，则肖貌乐天、祖长江而摹许昌也。

故陈言旧辞，未读而先厌。若叔灵不傍古，不缘今，独行太虚，探出新意，其无谢一家者欤！^②“不傍古”，即变古；“不缘今”，即不从俗。他的七律能将白体的通脱流易与晚唐体的秀丽工稳弥合为一体，毫无牵强凑泊之迹。这一点与王禹偁、田锡等人融合白体与晚唐体不同^③。白体诗人将二体的结合体现在整体风格上，就某一首诗而言，则非倾向于白体，则倾向于晚唐体^④。赵湘七律却几乎能在每一首诗中整合两种诗风，显示出诗歌内部规律的变化。

总之，晚唐体入仕诗人继承了晚唐七律通过对自然景物的精心刻画，创造意境，表现主观体验与情感的方法。长于造境是这一类七律的最大特色。这种靠自然景物反复渲染一种心境的手法，与他们的五律创作类似。也即是说，晚唐体入仕诗人的七律与五律在创作手法及审美情趣上基本一致。

（二）晚唐体隐逸诗人诗风探析

晚唐体隐逸诗人的诗作，相对比较复杂，他们的五律、七律诗风并不完全统一，即便统一，也并非皆是晚唐风格。以下分别论之。

1. 潘阆的五律、七律诗风有较大分野

在晚唐体诗人群中，潘阆可算是个性最为鲜明的一位诗人。其七律存诗 11 首，其中登临诗 3 首，游览诗 2 首，送行 1 首，感怀诗 2 首，悼念诗 1 首，寄赠诗 2 首。数量虽不多，题材面却很广，且多用于人际交往。其有些诗也注重写景抒情，但写法上已发生变化，景物描写不再是诗的主要组成部分，而成为陪衬。即便是此类诗在潘阆七律中也并不占主流。他的一些七律基本没有写景成分，如《寄赠柳殿院开授崇仪使赴边上》一诗几乎全为叙述性语气，以铁马戎衣、雄师服命、丑虏魄飞等事件突出被送之人的英雄气概。全诗波澜起伏，雄健豪迈，笔力老成，在宋初七律中此格少见。苏轼言其诗“不在石曼卿、苏子美下”^⑤。四库馆臣言其诗“间有五代粗犷之习”，当指此。但潘阆的粗犷之习，并非仅沿袭五代，而是人物性格使然。他的狂放、萧散、疏野的个性使他的七律诗风突破了抒情写景的限制，而转向叙事写意。

①方回在《跋仇近仁诗集》（《桐江集》卷四）总评晚唐体云：“九僧以前，四灵以后，专尚晚唐。五言古调、七言长句，皆不能不彼此相效。许浑‘水’，郑谷‘僧’，林通‘梅’，魏野‘鹤’，雪月风花、烟雨竹树。无此字不能成四十字。”在《瀛奎律髓》卷四二又云：“晚唐人非风、花、雪、月、禽、鸟、虫、鱼、竹、树，则一字不能作。九僧者流为人所禁，诗不能成。”（见方回选，李庆甲编《瀛奎律髓汇评》，上海古籍出版社 2005 年，第 1500 页）方回之论虽然以五律为主，但就赵湘、寇准、杨徽之等晚唐体诗人而言，他们的七律选材并未突破五律的格局。

②宋祁的这段话，也间接反映出许浑诗在当时颇为流行，几与贾岛、白居易并行。同时也透露出宋诗对唐诗取范的扩大，杜甫、王维等进入诗人视野。杜甫、王维二人在七律创作上皆有不凡表现，对二人的取范，意味着北宋七律新变的到来。宋祁《南阳集序》，《景文集》卷四五，《文渊阁四库全书》本。

③张立荣：《论王禹偁的七律诗风及诗学史内涵》，载《江西社会科学》2013 年第 33 卷第 8 期，第 109 页。

④张立荣：《论徐铉七律诗风的转变及其诗学史意义》，载《江西师范大学学报（哲学社会科学版）》2013 年第 4 期，第 45 页。

⑤韦居安：《梅磴诗话》，载丁福保：《历代诗话续编》，中华书局 1983 年，第 535 页。

其《樽前勉兄长》,大类白体,纯以叙述、议论为主,与白居易《放言》诗,从手法到内容无不相似。

潘阆七律突破了晚唐体七律细碎小巧的格局而向豪宕健举发展,透露出北宋七律渐变的迹象。因为北宋七律在发展过程中,正是不断地以“清”、“健”、“淡”来纠正晚唐五代七律的“俗”、“弱”、“丽”。这些宋诗七律的特征,在潘阆诗中已有较明显的体现。这一点与王禹偁等白体七律在某种程度上是相通的。

由此亦可看出潘阆五律和七律诗风的分野。他的五律以写景抒情见长,格调清新,大类唐风。而七律却重在人事交往,以叙述写意为主,格调瘦硬,类白体。这种在同一诗人诗作中所体现出的由于诗体选择不同,而创作手法不同,诗风迥异的情况,正从另一个侧面反映出诗体发展的独立性及其诗人在创作中,对各类诗体特征有意无意的接受。

2. 魏野并非“晚唐体”诗人

魏野、林逋七律,也与晚唐体入仕诗人七律大异其趣。且二人七律数量皆多于五律,因此,能否归于晚唐体诗人,尚有争议。

魏野五律 119 首,七律 130 首,多于五律。其七律直接感怀之作极少,除了一首悼念诗,一首咏物诗,其余皆为寄赠、送行、唱酬之作,这在取材上与白体七律类似。魏野送行之人大致有两种:一为朝廷官员或应试举子,一为上人、处士等隐逸之人,其中以朝廷官员占绝大多数^①。其送行七律手法以叙述铺排为主与白体诗人王禹偁类似。

善长叙事是魏野七律最明显的特征之一。宋文莹言其诗“平朴而常,不事虚语”^②，“平朴而常”意为语言平淡自然,如话家常。“不事虚语”则有两个涵义,一为尊重事实,不做虚构;二为用事严谨,不做夸饰。这两点无论哪一点皆非晚唐体诗人的特征。从事实出发,平朴而常地陈述事实,表达自己的感受,这一点是白体七律的特征。只是白体出言较率意,不如魏野之诗构思精妙。

因此可以说,魏野七律用的是晚唐诗人惯用的“苦吟”思维特式^③,汲取了晚唐体七律对仗工整、律法严密的特点,而创作手法与内容上却是白体,其七律诗风整体上也呈现出明显的白体特征。也正源于此,其诗有“为诗精苦,有唐人风格,多警策句”及“效白乐天体”的双重评价。

最早将魏野归为晚唐体诗人的是方回,但方回对晚唐体诗人的归类基本以五律为标准。魏野五律咏怀诗颇有晚唐风神,在诗中也流露出对贾岛的喜好,再加上他本人的处士身份,因此,被方回加上晚唐体的身份标志后,就一直被作为晚唐体诗人,出现在各类文学史中。但如果我们仔细体察其五、七律的总体风貌,会发现魏野更擅长铺陈叙述手法,且言意好尽,不讲含蓄,少有晚唐体诗人寇准、赵湘那种含意婉转,风韵悠长的感受。其五律部分之作有姚贾之风,但七律无论从内容还是手法,都更类白体。其七律多于五律,五律中大部分诗作也类白体。因此,若一定要给诗人一个身份归属,魏野更应归为白体诗人。

3. 林逋诗风类皮、陆

林逋七律 123 首,约占 39%;五律 88 首,约占 28%,也是七律多于五律,因此仅以一类诗体界定诗人诗风是件危险的事。与潘阆、魏野不同的是,其五、七律诗风比较统一。

魏野七律的送行、寄赠等交游之作,约占 95%,比例惊人,而林逋七律约占 39%。咏怀、咏物等内容,魏野七律仅占 5%,而林逋五律、七律皆以此类题材为主,尤其七律约占 58%。多游赏、咏怀之作这一题材倾向,大约是其被划入晚唐体诗人的最大原因。他和魏野一样,秉承了晚唐体“苦吟”的思维模式,而在诗艺方面似较魏野更精益求精。

明杨慎曾批评晚唐体,认为是“忌用事,谓之‘点鬼簿’,唯搜眼前景而深刻思之”^④。林逋七律的确是“唯搜眼前景物而深刻思之”。“深刻思之”正说明了宋人在写景上不同于唐人之处。他突破了晚唐体惯用之寄情于景,借景言情的模式,而在景句中进一步体现诗人的心境、性情,甚至是哲思。物理、物趣

①对于北宋官员酬唱的论析,可参见吕肖奂:《宋代官员诗人酬唱论略》,载《江西师范大学学报(哲学社会科学版)》2014年第1期。

②文莹:《玉壶清话》,郑世刚、杨立扬点校,中华书局1984年,第66页。

③郭鹏、尹变英:《晚唐五代“苦吟”诗风的“比物讽刺”内涵及其意义》,载《山西大学学报(哲学社会科学版)》2012年第6期,第6页。

④杨慎:《升庵诗话》,载丁福保:《历代诗话续编》,中华书局1983年,第851页。

成为诗人关注的对象,这也导致诗人的眼界渐小。而这也是宋诗渐朝生活化发展的原因之一。

不“忌用事”,也是林逋七律有别于寇准、赵湘等人之处。他的诗中写景与用事并不冲突,在自然景物上加以人文色彩,使其诗具有其他晚唐体诗人所没有的深邃感。其后苏轼、黄庭坚等追求诗意的深邃转折,要求“平淡而山高水深”,多得益于林逋。

林逋七律在意象选择上也与寇准、赵湘不同。晚唐诗中的凄风苦雨意象被抛弃,僧、鹤、琴、茶等人文意象大量出现,与此心态相应的是“闲”字的大量使用。这些意象正是皮日休、陆龟蒙最擅长的意象。从这些意象的使用,可以看出诗人心态的转变及白体七律中的闲适之情对晚唐体七律的渗透。

对于皮日休、陆龟蒙诗近宋调的评论,前人论之颇多^①。关于二人七律,明胡应麟言:“唐七言律……皮日休、陆龟蒙驰骛新奇,又一变也。”^②清李重华亦言:“七言律古今所尚,……陆鲁望自出变态,觉苍翠逼人。”^③“新”、“奇”、“变”正说明了皮、陆七律与其他晚唐诗人不同的地方。

林逋七律除意象选择类皮、陆,在创作手法上亦多有借鉴。如以俗词僻语入诗,林逋继承了这一新的创作手法,并进一步发扬光大,体现出宋诗的生活化取向,及“以才学为诗”的倾向,这也正是北宋诗法中所谓的“化俗为雅”。这一手法受到欧阳修的肯定,并直接影响到苏轼、黄庭坚等人,最终成为宋诗特质之一。明代邓云霄虽对宋诗这一特征有过严厉批评^④,但作为一种诗歌创新的方法,它毕竟显示出宋人求新求变的艰难探索与努力。

林逋诗有“偶丽精切”之誉^⑤,他曾作《摘句图》自我欣赏,说明他对字句研练的重视,但这种摘句评诗的弊病就是易造成有佳句无佳篇之憾。明人不喜宋诗,连其佳句一并否定,如明王世贞评其《梅花》诗名句:“暗香”、“疏影”,“是许浑至语,非开元大历人语。至‘霜禽’、‘粉蝶’,直五尺童耳。”^⑥方回曾论晚唐诗创作手法为“多先锻炼景联、颌联,乃成首尾以足之”^⑦。宋《蔡宽夫诗话》亦云“桥横水木已秋色,寺倚云峰更晚晴”等,“何害为工夫太过”^⑧。王世贞看出林逋诗受许浑之影响,是其眼光独到之处。

林逋五律、七律题材差别不大,风格差异亦不大,但在写作手法上略有不同。其五律中较少使用典故及俗词僻语,写景之句较之七律比例加大,有姚、贾工致之风,亦有王、韦淡静澄澈之感。而其七律虽有晚唐许浑之风,但在创作手法及意象使用等方面,更类皮、陆。

我们看待一个诗人的历史地位,除了考察其继承,更应看其创新。林逋七律善于用典,多用俗语,长于炼字炼意等方面的突出表现,皆具备典型的宋诗特质。这些特征多得益于皮日休、陆龟蒙,而非许浑、郑谷,在宋诗发展中渐为宋人所继承,并逐渐成为宋诗的基本特征。

三 “晚唐体”的重新定义

关照一个诗人群体,应从多角度多方位着眼,从诗体学角度重新关注“晚唐体”诗人,会有一些令人惊讶的发现。

目前学界对晚唐体的定义,诗人以九僧为主,诗体以五律为主,只说明了一个方面。而事实上,九僧之作在当时诗坛影响并不大,到欧阳修时期,其诗集已湮没不闻^⑨。可见,九僧诗并不符合北宋诗人的审美取向,很快就被诗坛淘汰^⑩。而其他诗人如魏野、林逋等在北宋颇受关注,尤其是林逋,从人品到诗

① 论皮、陆诗近宋调的,如清贺裳云:“集《松陵集》中诗亦多近宋调。”(见《载酒园诗话》,郭绍虞《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年,第385页)清袁枚云:“(唐诗)初盛一变,中晚再变,至皮、陆二家已浸淫乎宋氏矣。”(见《小仓山房文集》,上海古籍出版社1988年,第1503页)近人王锡九先生有《皮陆诗歌研究》(安徽大学出版社2004年),也有同样观点,可参看。

② 胡应麟:《诗数》,上海古籍出版社1979年,第84页。

③ 李重华:《贞一斋诗说》,载王夫之等:《清诗话》,上海古籍出版社1978年,第925页。

④ 邓云霄:《冷邸小言》,载吴文治:《明诗话全编》第6册,江苏古籍出版社1997年,第6248页。

⑤ 叶梦得:《岩下放言》,《文渊阁四库全书》本。

⑥ 王世贞:《艺苑卮言》,载丁福保:《历代诗话续编》,中华书局1983年,第1017页。

⑦ 方回选,李庆甲编:《瀛奎律髓汇评》,上海古籍出版社2005年,第476页。

⑧ 蔡启:《蔡宽夫诗话》,载胡仔:《茗溪渔隐丛话》,人民文学出版社1984年,第189页。

⑨ 欧阳修《六一诗话》载:“国朝浮图,以诗名于世者九人,故时有集号《九僧诗》,今不复传矣。余少时闻人多称之,其一曰惠崇,余八人者,忘其名字也。……其集已亡,今人多不知有所谓九僧者矣,是可叹也!”

⑩ 莫砺锋先生在其《“九僧”与“四灵”》一文中,论到九僧诗在北宋衰微的原因,可参看(见《唐宋诗论稿》,辽海出版社2001年,第466页)。

格,都曾受到欧阳修、宋祁、苏轼等人的盛赞。但林逋诗,如上所论,与九僧诗格相去颇远。

而且有一个问题,几乎被学界所忽略,即整个北宋诗论中,在论及宋初诗歌时,几乎没有提到存在“晚唐体”。关于宋初三体,“白体”一词早在晁炯诗歌中已出现。欧阳修《六一诗话》较早论及宋初诗坛,也只提及“白体”和“昆体”。直到北宋末年《蔡宽夫诗话》论宋初诗坛,还是只言及二体。可见,在北宋诗人的眼中,似乎并不存在“晚唐体”,魏野、林逋等,自然也不算晚唐体诗人。最先将二人归为晚唐体的是方回,已到宋末元初。本文对二人“晚唐体”诗人身份的质疑,应符合北宋当时的诗学观。

就目前学界的约定俗成及行文方便的角度而言,也鉴于二人颇有些“晚唐”渊源,我们在此仍从方回之论,将二人放在宋初的晚唐体诗人中加以论述并进行辨析。从七律角度,再论析晚唐体诗风,会对此体有更为全面的认识,希冀能对宋初“晚唐体”有一个合理的定义。

晚唐体诗人七律创作的共同点为:其一,在内容上,多以抒发自身情怀为主。其二,在风格上,继承了晚唐五代七律纤约细美的审美风范。多着眼于细小的景物,少刚健雄奇之气。其三,喜好借用各种自然物象,通过巧妙的构思,创造优美的意境。其四,都以苦吟著称,注重字锻句炼,对仗精工,格律谨严。

其不同之处也很明显。入仕诗人的七律表现出比较一致的风格。他们直接承袭了晚唐五代以来七律所特有的悲情色彩。这种悲情色彩与太宗、真宗朝的升平气象并不和谐,所以范雍在《忠愍公诗序》曾言寇准曰:“少贵无不足者,其摠辞绮靡可也,气焰可也,惟不当含凄尔。”^①由此可见,寇准诗风不仅不符合其本人的身份地位,尤其不符合当时的社会环境及审美倾向,因此,其诗风也就成为北宋初期台阁官员七律诗风中的一个特例。他虽不具有时代的代表性,却传承晚唐五代七律诗风而来,具有一定的诗体、诗风延续性。从寇准诗中,我们可以感受到诗歌发展本身的艺术规律。

因此可以说,在北宋初期台阁之中,真正具有晚唐悲苦之情的七律诗风只是昙花一现,在很多情况下,晚唐体七律的艺术取范被融入了白体和西昆体之中,改造了白体的平易,也促成了西昆体的精工。这种精工影响到后来的宋祁、梅尧臣、黄庭坚、陈师道等人。

当时诗坛白体诗风占主流,以咏叹闲适安乐之感为主。在诗歌的主基调上,晚唐隐逸诗人与时代是合拍的。尤其林逋七律中有大量对隐士生活闲雅优游之态的反复吟咏。他淡化了晚唐诗风中的悲情,而以闲适取而代之,这就透露出时代诗风对个体诗风的冲击。

也即是说,就晚唐体入仕诗人而言,他们的七律创作更多呈现出继承晚唐五代七律诗风的一面,模仿多,创新少。相比之下,隐逸诗人更能代表时代诗风取向,在创作手法、诗歌风格等各方面都有很大创获,从而肇示了北宋七律的发展方向。从白体台阁诗人七律诗作中体现的闲适到晚唐体隐逸诗人七律的闲适,正好反映了北宋初期朝野上下的社会风貌。

综上所述,入仕诗人的五、七律诗风颇为统一,是典型的晚唐体。而隐逸诗人的诗风却比较复杂。

因此,对“晚唐体”的定义,应该区分诗体,分别定义。就五律而言,宋初“晚唐体”的代表诗人为九僧、寇准、赵湘、潘阆等,而以九僧为主,取法对象为贾岛、姚合,其诗多写幽仄之景,清苦之情,诗中间两联的对仗极为讲究,多以写景为主,刻画精工,一般多佳句而少佳篇。对于七律而言,“晚唐体”的取法对象为许浑、郑谷,代表诗人当为寇准、赵湘;潘阆七律类白体。林逋七律虽效许浑,但更多法皮、陆,可归为广义的“晚唐体”。魏野五、七律诗风,皆偏重白体,不应属于晚唐体诗人。

●作者简介:张立荣,江西师范大学当代形态文艺学研究中心研究员,山西大学文学院聘任研究员,苏州大学文学院博士后;江西 南昌 330027。Email:zlrronggz@126.com。

●基金项目:国家社会科学基金一般项目(14BZW057);教育部人文社会科学研究青年基金项目(10YJC751121)

●责任编辑:何坤翁

①寇准:《忠愍公诗集》,《四部丛刊》本。