

詩到元祐宋調成

—論北宋元祐前後詩歌在中國詩史上的地位

姚大勇*

< 목 차 >

- 一. 詩壇之盛況
- 二. 詩風之回潮
- 三. 宋調之確立

一. 詩壇之盛況

中國詩歌發展的歷史長河中，宋詩是繼唐詩之後的又一高峰，文化上宋學與漢學雙峰並峙，詩歌上宋詩也與唐詩遙相輝映。“華夏民族之文化，歷數千載之演進，造極于趙宋之世。”¹⁾ 宋代文化繁榮的一個主要表現就是繼唐之後詩歌的再度興盛。現已編竣的《全宋詩》收詩人8900余家，3700多萬字，規模遠軼《全唐詩》²⁾，宋詩之興盛於此可見一斑。宋人對詩歌更重要的貢獻，則是創造了有別于唐音的宋調。宋詩風貌異于唐詩，唐、宋詩之爭也貫穿了宋以後的中國詩歌發展歷程，從南宋起經過明、清直至近代的中國傳統詩學思想史，可說也就是唐、宋詩之爭的歷史。“中國傳統詩學思想可以宋為界劃分為前後兩期。前期的核心線索是《詩》、《騷》之辨，後期的核心線索是唐宋(詩)之爭。”³⁾ 不論標舉唐風還是張揚宋幟，宋詩成為唐以後詩歌中唯一能自具面

* 復旦大 中文科 副教授

1) 陳寅恪《鄧廣銘宋史職官志考證序》，《金明館叢稿二編》，《陳寅恪文集》之三，上海古籍出版社1980年10月版。

2) 見馬辛民《千年的詩歌長卷〈全宋詩〉評介》，《中華讀書報》1999年7月14日第7版，另見《中華讀書報》1999年8月18日第18版專版。

日，與唐詩一爭高下的一代之詩則是不爭的事實。

經過宋初太祖、太宗、眞宗三朝的宗法晚唐，仁宗、英宗兩朝的漸變唐風，到哲宗元祐前後，宋詩真正發展成熟，趨於繁榮，“元祐初，異人輩出，蓋本朝文物全盛之時也。”⁴⁾ 經過一百多年的探索、發展，宋詩至此時尋找到了自己的風貌，發展到了新的高峰。這時詩歌創作興盛，流派衆多，詩人群體集中湧現，有代表性的詩歌大家如王安石、蘇軾、黃庭堅、陳師道等先後崛起于詩壇，宋初開始的詩文革新運動，至此也才真正完成。嚴羽《滄浪詩話》以“元祐體”來統稱這一時期的詩風特徵⁵⁾。在一個相對集中的時間裏，一下湧現出衆多各具風采的詩歌大家，這在中國文學史上也是罕見的。近代“同光體”領袖陳衍將宋時“元祐”和唐時“開元”、“元和”並舉，謂其是詩歌史上的高峰之一：“余謂詩莫盛於三元：上元，開元；中元，元和；下元，元祐也。”⁶⁾ 他還仿唐詩的初、盛、中、晚之分，亦分宋詩爲四期：“今略區元豐、元祐以前爲初宋；由二元盡北宋爲盛宋，王、蘇、黃、陳、秦、晁、張具在焉，唐之李、杜、岑、高、龍標、右丞也；南渡茶山、簡齋、尤、蕭、陸、楊爲中宋，唐之韓、柳、元、白也；四靈以後爲晚宋，謝臯羽、鄭所南輩，則如唐之有韓偓、司空圖焉。”⁷⁾ 他所劃的“盛宋”，正好包括元祐時期。現在對於宋詩的發展，有不同的劃分，不論是四期、六期、三期六階段還是四期八階段⁸⁾，這元祐前後都是宋詩的繁榮期，都是宋詩風格得以確立的重要時期。王安石與蘇軾、黃庭堅屬於不同的政治分野，他于元祐元年(1086)四月謝世，在熙寧九年(1076)十月第二次罷相退居金陵後即絕少與外界來往交接，在孤寂中度過最後十年，嚴羽在“元祐體”下未列荆公之名，今人論元祐體，也將王安石排除在外⁹⁾。實則從詩歌發展潮流來看，宋詩至王安石、蘇軾、黃庭堅，才真正發展成熟，王安石的

3) 蕭華榮《興：中國詩學思想的核心》，《文藝理論研究》1994年第4期。

4) 汪藻《呻吟集序》，《浮溪集》卷一七，《四部叢刊》影印清武英殿刊本。

5) 見嚴羽《滄浪詩話·詩體》，《歷代詩話》本，中華書局1981年4月版。

6) 陳衍《石遺室詩話》卷一，民國二十四年商務印書館石印本。

7) 陳衍《宋詩精華錄》卷一案語，江西人民出版社1984年10月點校本。

8) 如吳小如《宋詩漫談》(《文史知識》1990年第2期)分宋詩爲四期；陳植鏗《宋詩的分期及其標準》(《文學遺產》1986年第4期)分宋詩爲六期，許總《宋詩史》(重慶出版社1997年3月版)亦分宋詩爲六期；劉文剛《宋詩分期之我見》(《宋代文化研究》第4輯，四川大學出版社1994年版)分宋詩爲三個時期六個階段；胡念貽《略論宋詩的發展》(《齊魯學刊》1982年第2期)分宋詩爲四期八階段。

9) 如討論元祐體的文章：曾棗莊《論元祐體》，《成都大學學報》1986年第1期；秦寶明《宋詩元祐體闡論》，《江海學刊》1990年第4期；張宏生《元祐詩風的形成及其特徵》，《文學遺產》1995年第5期；張仲謀《論元祐體》，《西北師大學報》1996年第1期。

詩歌，也顯示出宋詩成熟階段的特徵，尤其是他晚年所作的絕句，雅麗精絕，和蘇軾的古詩、黃庭堅的律詩一樣，分別代表了宋詩各體的最高成就。“在建立宋詩獨特風貌的過程中，王安石不但與蘇、黃一樣作出了巨大的貢獻，而且在宋詩某些特色(生新工巧)的創造上也比蘇、黃早着一鞭。”¹⁰⁾他的詩與黃庭堅詩有相似之處，甚至有人以他為江西詩派的先導：“荆公之詩，實導西江派之先河，而開有宋一代之風氣。”¹¹⁾宋人更謂：

老杜之詩，備於衆體，是爲詩史。近世所論，東坡長於古韻，豪逸大度；魯直長於律詩，老健超邁；荆公長於絕句，閒暇清麗，其各一家也。然則荆公之詩，覃深精思，是亦今時之所尚也。¹²⁾

將王、蘇、黃三人視爲古、律、絕三體各擅勝場的詩壇大家，宋人在論宋詩時，也常將三人並提：

歐陽公詩猶有國初唐人風氣，公能變國朝文格，而不能變詩格。及荆公、蘇、黃輩出，然後詩格遂極于高古。¹³⁾

用事琢句，妙在言其用，不言其名耳。此法惟荆公、東坡、山谷三老知之。¹⁴⁾

造語之工，至於荆公、東坡、山谷，盡古今之變。¹⁵⁾

詩欲其好，則不能好矣。王介甫以工，蘇子瞻以新，黃魯直以奇。而子美之詩，奇常、工易、新陳莫不好也。¹⁶⁾

作詩押韻是一奇，荆公、東坡、魯直押韻最工。¹⁷⁾

荆公體非元祐體，但在論述成熟期的宋詩，亦即元祐前後的詩歌時，則又不能忽略、避開荆公體。

元祐前後正是各種詩歌體派的匯合期，從縱向來看，經過宋初的白體、晚唐體、西

10) 莫礪鋒《論王荆公體》，《南京大學學報》1994年第1期。

11) 梁啟超《王安石評傳·荆公之文學(下)》，世界書局1935年10月版。

12) 宋釋普聞《詩論》，宛委山堂本《說郛》卷七九，上海古籍出版社影印《說郛三種》本。

13) 陳善《捫虱新話》下集卷《叢書叢書集成初編》排印《儒學警悟》本。

14) 釋德洪《冷齋夜話》卷四，中華書局1988年7月版。

15) 《冷齋夜話》卷五。

16) 陳師道《後山詩話》，《歷代詩話》本。

17) 費袞《梁溪漫志》卷七，商務印書館排印本。

昆體和稍後歐陽修、梅堯臣、蘇舜欽的復古趨新，至此時杜甫的地位正式確立，宋詩面貌正式形成，以山谷為宗的“江西詩派體”也肇端於此時，綿延直至宋末。從橫向看，《滄浪詩話·詩體》中所言的荊公體、東坡體、山谷體、後山體、邵康節體皆在此時出現，既有共性（總體風貌），又不乏個性（各自面目），使得當時詩壇呈現出令人驚羨的繁榮。在總體風貌下，各人詩作又不盡相同，各具特色，同一位詩人，在其創作的前後不同時期，不同的古近體詩、五七言句的詩歌中，面貌也有發展變化，正是在動態的過程中顯示出詩歌的主體風格趨向。在王、蘇、黃這些詩壇大家之外，另有大批的追隨者，在荊公身後，有李常、孫覺、俞紫芝、韓維、謝師厚與其詩風相近，蘇軾門下除了黃庭堅、秦觀、張耒、晁補之、陳師道、李廌這些四學士、六君子之外，尚有其弟蘇轍、其子蘇過，另還有孔文仲、孔武仲、孔平仲、張舜民、李之儀等，也多與之交，受其影響。黃庭堅雖出自蘇門，但亦自立門戶，除其甥徐俯與洪朋、洪芻、洪炎外，另有大批追隨者，後來更是形成了聲勢浩大的江西詩派。元祐前後，也是宋代文化的高峰期：“我朝列聖以人文陶天下，學問、議論、文章之士莫盛于熙（寧）、（元）豐、（元）祐、紹（聖）間。”¹⁸“元祐極人才之盛，道學則有二程、張、邵，政事則有溫公、潞公，文章則有蘇、黃、晁、張，氣節則有器之、瑩中。”¹⁹此時不僅文壇上名家輩出，學術上荊公新學、蘇氏蜀學、二程洛學、張氏關學也爭相輝映。元祐詩壇之興盛，也正是當時文化繁榮的體現。

以蘇軾為首的文人集團的出現，更是元祐詩壇繁榮的典型標誌。蘇軾秉承了歐陽修的遺風，身負士林重望，以寬容的心態團結他人，識拔後進，黃庭堅亦復如是。蘇軾門下詩歌都是自由發展，並不強求一律，眾人之間也都是互相推重，交誼甚深，如蘇軾在元祐初作詩云效“庭堅體”，黃庭堅自謙已詩“淺陋”，軾詩筆力闖肆，氣魄之大可吞“五湖三江”²⁰。相對於北宋政壇的風波，當時詩壇的寬容、繁榮令人歎羨不已。普遍的寬容精神，容納四海百川的大度也是促成元祐前後詩壇繁榮的一重要原因。元祐初期，由於特殊的歷史機緣，當時衆多知名文士麇集京師，蘇門“四學士”、“六君子”活躍于文壇，彬彬極一時之盛：

18) 洪容叟《豫章外集詩注序》，《平齋集》卷二九，《四庫全書》本。

19) 陸心源《重刊〈師友雜誌〉〈紫微雜說〉序》，《儀顧堂集》卷五，清光緒戊戌刊本。

20) 見黃庭堅《子瞻詩句妙一世乃雲效庭堅體，蓋退之數效孟郊樊宗師之比以文滑稽耳，恐後生不解放次韻道之》，《豫章黃先生文集》卷二，《四部叢刊初編》影印宋乾道刊本。

秦少遊、張文潛、晁無咎元祐間俱在館中，與黃魯直號四學士，而東坡方為翰林，一時文物之盛，自漢唐已來未有也。²¹⁾

當時李公麟曾作《西園雅集圖》描繪蘇軾、黃庭堅、秦觀、張耒、昂補之、米芾、李之儀、王詵等十七人在西園雅集的盛況，諸人“以文章議論，博學辨識，英辭妙墨，好古多聞，雄豪絕俗之資，高僧羽流之傑，卓然高致，名動四夷。後之攬者，不獨圖畫之可觀，亦是仿佛其人耳。”²²⁾。《西園雅集圖》不太可能是京師某次文士雅集的真實記錄，而極有可能是當時經常發生的詩友文會的藝術再現²³⁾。《西園雅集圖》原作雖已不傳，但從後人摹本、仿作，證之米芾的《西園雅集圖記》，再據秦觀的《望海潮》詞中所言“西園夜飲鳴笳，有華燈礙月，飛蓋妨花”，仍可見當時文人雅集的盛況，詩壇文壇的繁榮。

宋詩在元祐前後發展至成熟的同時，也醞釀着新的變遷。在不同流派的群體互動，在同一詩人的前後發展中，宋詩不斷地吐故納新，拓展衍變。

二、詩風之回溯

宋詩的發展史，可說也就是不斷選擇師法對象，以求自立面目的歷史，貫穿其中的，是宋人與唐人爭勝，不甘下風，以求自立面目的創新精神，其具體表現就是各種詩歌流派的推陳出新、群體互動，“宋詩史的一個顯着特點，就是詩派的衆多及其在此起彼伏的前行中顯示出發展的軌迹。”²⁴⁾也正是在衆多詩派的交替變化中，顯示出詩歌的動態發展。“若無新變，不能代雄”²⁵⁾，宋詩能夠以自己的獨特面目與唐詩爭勝，形成中國詩歌史上的另一高峰，實得力于宋人超越前規舊制的創新精神。宋詩發展進程中雖有衆

21) 釋德洪《跋三學士帖》，《石門文字禪》卷二七，《四部叢刊》影印明萬曆刊本。

22) 米芾《西園雅集圖記》，《寶晉英光集》補遺，《叢書集成初編》排印《涉聞梓舊》刊本

23) 參見孔凡禮《蘇軾年譜》卷二七，中華書局1998年2版；另見王水照《走近“蘇海”》，《蘇軾研究》第4、5頁，河北教育出版社1999年5月版。

24) 許總《宋詩史》第241、242頁，重慶出版社1997年3月版。

25) 《南齊書》卷五二《文學傳論》，中華書局點校本。

多詩派層見疊出，推波激浪，但各個流派之間，也並非形同水火，而是自有其內在淵源和連續性。

宋初太祖、太宗、眞宗三朝六十年中，白居易、賈島、李商隱等先後被作為詩壇師法的對象，似是對唐風的沿襲，實則師法對象的選擇，正見出審美趣尚的轉移，對屬於自己的理想詩風的追尋。“宋剗五代舊習，詩有白體、昆體、晚唐體。白體始李文正、徐常侍昆仲、王元之、王漢謀。昆體則有楊、劉《西昆集》傳世，二宋、張乖崖、錢僖公、丁崖州皆是。晚唐體則九僧最逼真，寇萊公、魯三交、林和靖、魏仲先父子、潘逍遙、趙清獻之父，凡數十家，深涵茂育，氣極勢盛。”²⁶⁾ 王禹偁倡導白體，九僧宗法賈島、姚合、楊億、劉筠等學習李商隱，“實是以中晚唐間三種格局較唐末詩爲大的詩體，來糾唐末流弊的第一次嘗試。梅歐蘇黃復起，已是第二次努力了”²⁷⁾，宋初白體、晚唐體、西昆體雖學中晚唐詩，但並非簡單地模仿，而是有懲于晚唐五代詩氣弱格卑的弊端，有意識地選擇有代表性的詩人而矯正之，以“剗五代舊習”。晚唐詩構思精巧，句語輕清，其不足之處則是格局狹仄，氣象衰微，它和晚唐五代江河日下，戰亂頻仍的現實留給人們的破碎的心態相應。北宋開國，天下復歸一統，宋人對晚唐五代詩的不滿，主要是其氣格卑弱：

晚唐詩句尚切對，然氣韻甚卑。²⁸⁾

晚唐詩失之太巧，只務外華，而氣弱格卑，流爲詞體耳。²⁹⁾

書止于晉，而詩止于唐。蓋唐自大曆以來，詩人無不可觀者，特晚唐氣象衰茶耳。³⁰⁾

自李杜歿而詩律衰，唐末以及五季，雖有與比自名者，然格下氣弱，無以議爲也。³¹⁾

唐末五代詞雖爲人稱道，但難掩其詩的氣象衰靡，“唐末詩格卑陋”³²⁾，“五代詩格卑弱”³³⁾，這也是宋人對唐末五代詩的主要嫌棄之點。江西詩派中人韓駒也謂唐末人詩

26) 方回《送羅壽可得序》，《桐江續集》卷三二，《四庫全書》本。

27) 趙昌平《從鄭谷及其周圍詩人看唐末至宋初詩風動向》，《趙昌平自選集》第213頁，廣西師範大學出版社1997年9月版。

28) 《蔡寬夫詩史》，《宋詩話輯佚》本。

29) 吳可《藏海詩話》，《歷代詩話續編》本，中華書局1983年8月版。

30) 胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷二引《雪浪齋日記》，人民文學出版社1962年6月點校本。

31) 《苕溪漁隱叢話》後集卷八引《豫章先生傳贊》。

32) 陳善《捫虱新話》下集卷二“唐末小詞”，《叢書集成初編》排印《儒學警悟》本。

“格致卑淺”³⁴⁾，此派的創始人黃庭堅更是將學杜詩和學晚唐人詩相對立：

學老杜詩，所謂刻鵠不成尚類鶩也，學晚唐諸人詩，所謂作法於涼，其弊猶貪，作法於貪，弊將若何。³⁵⁾

唐末五代詩的流弊在宋初其實已爲人所知，宋初人對晚唐五代人所作的這類詩不滿，選擇白居易諸人爲師，實有不爲旁門外道所惑，取法乎上的意味。

太祖得天下後，有懲于唐末五代武人割據，戰亂相繼，推行重文抑武國策，太祖、太宗、眞宗皆崇尚藝文。當時君臣之間、臣下之間、詩歌唱酬頻繁，詩歌唱和也成爲文士之間交往的重要方式，宋初三體，實則都基於詩歌唱和的需要。“太祖既下江南，得徐鉉、湯悅、張洎輩，謂之曰：‘朕平金陵，止得卿輩爾。’”³⁶⁾徐鉉、李昉等本也是南唐文學侍從之臣，入宋之後，詩文唱和之風更盛，太宗端拱元年(988)春，李昉與李至供職內府，“篇章和答，僅無虛日”，“日往月來，遂盈篋笥”，李昉於淳化四年(993)年五月編二人唱和之作爲《二李唱和集》³⁷⁾。成書于眞宗大中祥符元年(1008)的《西昆酬唱集》，原本也就是楊億、劉筠、錢惟演等在翰苑修書之餘互相唱和的產物³⁸⁾。

與宋初的唱和之風相適應，也與當時經歷戰亂後普遍不高的文化水準相吻合，平易淺切，易爲人所知曉、仿效的白居易詩風行于一時。白居易身後所流行的“元和體”詩，也非《秦中吟》、《新樂府》這樣關注現實的篇章，而主要是“次韻相酬之長篇排律”與“杯酒光景間之小碎篇章”³⁹⁾。由南唐入宋的李昉，“爲文章慕白居易，尤淺近易曉。”⁴⁰⁾“詩務清切，效白樂天體，晚年與參政李公至爲唱和友，而李公詩格亦相類，今世傳《二李唱和集》是也。”⁴¹⁾宋初人學白體詩，也是看中了其流暢宛轉、平易淺切的一面，有意地和晚唐詩的局促纖弱立異，但學白體詩也極易流於平庸淺率，熟滑俗濫。宋初白

33) 朱翌《猶覺寮雜記》卷上，《叢書集成初編》排印《知不足齋叢書》本。

34) 魏慶之《詩人玉屑》卷一六“晚唐”引韓駒語，上海古籍出版社1978年3月新版點校本。

35) 黃庭堅《山谷老人刀筆》卷四《與趙伯充》，清嘉慶十年刊本。

36) 田況《儒林公議》卷上，《叢書集成初編》排印《稗海》本。

37) 李昉《二李唱和集序》，《全宋文》卷四五，巴蜀書社1988年12月版。

38) 據楊億《西昆酬唱集序》，楊億編，王仲華注《西昆酬唱集注》，中華書局1980年12月版。

39) 見陳寅恪《元白詩箋證稿》附論(丁)元和體詩，中華書局上海編輯所1959年11月新版。

40) 《宋史》卷二六五李昉傳，中華書局點校本。

41) 吳處厚《青箱雜記》卷一，中華書局1985年5月點校本。

體的代表人物徐鉉，其詩即“流易有餘而深警不足。”⁴²⁾ 與由南唐入宋的徐鉉、李昉諸人不同，在北宋開國後成長起來的王禹偁雖也學白居易，但在詩中明顯地接續了白居易詩中關注現實、諷諭政治的精神，《對雪》《感流亡》諸詩便道出了民生的疾苦。他的詩在委順流暢之中又不乏質實厚重之氣，對當時白體詩的平易淺率有所矯正，“雖學白樂天，得其清而不得其俗”⁴³⁾，他學白樂天詩與他人也不同，主要的是諷諭詩而非閒適詩。在宋代詩人中，他還最早推重杜甫：“本與樂天為後進，敢期子美是前身。”⁴⁴⁾ 慧眼獨具，發現杜詩的價值，並運用到自己的創作實踐中，“為杜詩於人所不為之時”⁴⁵⁾，開啓了宋初詩壇的新風氣。

宋初以林逋、魏野、“九僧”為代表的晚唐體興起於詩壇，要晚于白體，兩派詩風有明顯差異，賈島清奇僻苦的詩風，實也是針對白體詩的平俗淺率應運而生的，“元和中，元白尚輕淺，(賈)島獨變格入僻，以矯浮豔，雖行坐寢食，吟味不輟。”⁴⁶⁾ 賈島、姚合諸人為詩重推敲鍛煉，精思博會，適可療元白體詩的淺率之病，唐末五代，賈島詩風瀰漫詩壇：“由晚唐到五代，學賈島的詩人不是數位可以計算的……我們不妨稱晚唐五代為賈島的時代。”⁴⁷⁾ 北宋開國之初，士大夫宗白樂天詩，也是有意地與唐末五代主流詩風立異，但其率易而成的詩作弊端也易顯露，這也給了晚唐體的重新振作以可乘之機。與白體詩人相同，晚唐體諸人也熱衷於詩歌唱和，不同的是，白體詩人多身居清要，應制唱和，晚唐體代表詩人除寇准外，其餘或棲居林泉，或隱身方外，他們身上更突顯出一種清美的人格，如寇准即“以風節着于時，其詩乃含思悽婉，綽有晚唐之致，然骨韻特高，終非凡豔所可比。”⁴⁸⁾ 魏野棲身草野，桀然特立，終不受詔，時人稱其“怪得名稱野，元來性不群。”⁴⁹⁾ 林逋隱居西湖孤山，二十年不入城市，屢受招而終不入仕，以“梅妻鶴子”自詡，“其順物玩情為之詩，則平淡邃美，讀之令人忘百事也。”⁵⁰⁾ 晚唐體諸人所作詩，多寫山林野逸之景，歸隱江湖之思，題材單一，篇幅狹仄，而構思精巧，

42) 《四庫全書總目》卷一五二徐鉉《騎省集》提要，中華書局1965年6月版。

43) 賀裳《載酒園詩話》，《清詩話》本。

44) 見王禹偁《前賦春居雜興詩二首……》，《小畜集》卷九，《四部叢刊》初編影印宋刊本配舊鈔本。

45) 吳之振等《宋詩鈔·小畜集鈔序》，中華書局1986年12月版。

46) 王定保《唐摭言》卷一，《叢書集成初編》排印《學津討源》本。

47) 聞一多《神話與詩·賈島》，華東師範大學出版社1997年1月版第255頁。

48) 《四庫全書總目》卷一五二《寇忠愍公詩集》提要。

49) 司馬光《溫公續詩話》，《歷代詩話》本。

50) 梅堯臣《林和靖先生詩集序》，《梅堯臣集編年校注》拾遺，上海古籍出版社1980年11月版。

語言清麗，重苦吟之工，喜爲五律，少用典故，善以白描手法寫景狀物，雖格調不高而終工巧有致，爲詩常是“始發於寂寞，漸進於沖和，盡出於清奇，卒歸於雅靜。”⁵¹⁾ 晚唐體詩作欲於小巧中見出淡遠之意，正如一幅幅簡筆畫作，他們中有人也是詩畫兼通的，詩藝合於畫意，如九僧中的惠崇即“工畫鵝雁鷺鷥，尤工小景，善爲寒汀遠渚，蕭灑虛曠之象，人所難到也”⁵²⁾。晚唐體詩人筆下表現出的平淡邃美，對淡遠之境的追求，既是對白體詩淺切直露的矯正，又引導了稍後梅堯臣對平淡詩風的標舉。晚唐體與白體有相異之處，但二者實都顯露出了在當時整個社會文化水準不高的情況下，詩作難以避免的淺陋之病，西昆體適時出現，以其高瞻宏博的面貌與二者形成鮮明對照。

與白體、晚唐體詩人相同，西昆體詩人也熱衷於詩歌唱和，楊億、劉筠、錢惟演等十七人的《西昆酬唱集》，本就是他們在編書閒暇之時互相唱和的產物，楊億自言他與錢惟演、劉筠諸人修書時“因以歷覽遺編，研味前作，挹其芳潤，發於希慕，更唱和，互相切劘。”⁵³⁾ 西昆體諸人是在北宋開國後出生、成長起來的，生活在相對承平的優裕環境中，到真宗時，文化事業較開國之初有了長足的發展，“澶淵之盟”後，爲了點綴升平，又東封泰山，廣推文治，“真宗朝的文風較之太宗朝帶有更爲濃重的耽愉升平、粉飾鴻業的靡麗色彩。”⁵⁴⁾ 西昆體詩人自小飽受詩畫的熏陶，現在又在內府修書，在詩歌唱酬時逞才使氣，誇奇炫博，也是自然之事。爲了唱和的需要，講求詩歌詞藻豔麗，音調瀏亮，講究組織的精密，對仗的工整，舍古體而獨重近體，它被人指斥爲“綴風月，弄花草，淫巧侈麗，浮華纂組”⁵⁵⁾，自言學李商隱而將詩寫得綺麗晦澀。西昆體的流弊是顯而易見的，最重要的一點是堆垛故實，人工雕鑿過甚，破壞了詩歌創作的自然之旨，“篇章以含蓄天成爲上，破碎雕鏤爲下。如楊大年西昆體，非不佳也，而弄斤操斧太甚，所謂七日而混沌死也。”⁵⁶⁾ 西昆體詩堆疊太過，語僻難曉，自是其病，但在當時詩壇上，它所顯示出的雍容華貴之風，卻是對平易淺俗的白體詩和清麗工細的晚唐體詩的有力

51) 厲鶚《宋詩紀事》卷九一引張景序云僧簡長詩，上海古籍出版社1983年6月標點本。有關晚唐詩的論述，另可參見白敦仁《宋初詩壇及“三體”》，《文學遺產》1986年第3期；祝尚書《論“宋初九僧”及其詩》，《四川大學學報》1998年第2期。

52) 郭若虛《圖畫見聞志》卷四，《四庫全書》本。

53) 楊億《西昆酬唱集序》，《西昆酬唱集注》本。

54) 程傑《宋初三朝的崇文風氣與文風的演進》，《江海學刊》1996年第1期。

55) 石介《怪說中》，《徂徠石先生文集》卷五，中華書局1984年點校本。

56) 張表臣《珊瑚鉤詩話》卷一，《歷代詩話》本。

反撥，昆體之典麗，有補于白體的淺切，其富贍也一改晚唐體的寒窘。西昆體詩“組織華麗，蓋一變晚唐詩體、香山詩體，而效李義山”；“昆體詩一變，亦足以革當時風花雪月小巧呻吟之病，非才高學博，未易到此。”⁵⁷⁾ 西昆體諸人多用奇語僻典，致有“捩扯李義山”⁵⁸⁾之譏，但其顯示出的閎侈典麗，雄文博學，卻迥異于晚唐五代直至宋初仍延續的詩歌淺陋俚俗之病，西昆體在當時詩壇確實是以新穎的面目出現，並為人所爭相摹仿的，對於詩風的更新，自有功績，“自《西昆集》出，時人爭效之，詩體一變。”⁵⁹⁾ 西昆體的出現，也是當時普遍高漲的文化氣氛在詩歌上的反映，“五代以來蕪鄙之氣，由茲盡矣。”⁶⁰⁾

在宋詩史上，西昆體的創新啓後之功要大于白體和晚唐體。不僅一掃五代舊習，而且開啓了以後的詩風。西昆體的用典之風，為江西詩派所繼承，並成為宋詩的一重要特點，黃庭堅即欲取徑西昆而達自然詩境：“(西昆體)句律太嚴，無自然態度。黃魯直深悟此理，乃獨用昆體工夫而造老杜渾成之地。”⁶¹⁾ 宋詩擅長用典，以才學為詩的特點，西昆體已開啓。同時，物極必反，正是在極度典贍富麗之中，顯示出平淡之可貴，西昆詩人筆下，亦自有平淡者。“劉綜學士出鎮並門，兩制館閣皆以詩餞其行，因進呈。章聖深究詩雅，時方競尚西昆體，堞裂雕篆，親以禦筆選其平淡者，得八聯句云……”⁶²⁾ 其中詩聯如錢惟演的“置酒軍中樂，聞笳塞上情”；“秋聲和暮角，膏雨逐行軒”。劉筠的“極目關河高倚漢，順風雕鷲遠凌秋。”未用典故，而自顯清勁高遠。平淡作為宋人的美學風旨，在西昆詩人筆下也已萌生。稍後梅堯臣、歐陽修這些開風氣的人物，也正是在西昆體的影響下形成自己的風格。

宋代的各個詩歌流派之間，既有更疊，又有繼承，宋調開始形成，是在歐陽修、梅堯臣、石延年、蘇舜欽登上詩壇之時。梅堯臣等人一開始也是在西昆體影響下進行創作的。仁宗天聖九年(1031)，西昆體主將錢惟演任西京留守時，西京幕府中聚集了梅堯臣、歐陽修、尹洙、謝絳等一批文學之士，皆在前輩錢惟演的影響下進行創作，正如

57) 方回《瀛奎律髓》卷三，上海古籍出版社1986年4月李慶甲《瀛奎律髓彙評》本。

58) 劉放《中山詩話》，《歷代詩話》本；另見《詩話總龜》前集卷一一、《苕溪漁隱叢話》前集卷二二所引《古今詩話》。

59) 歐陽修《六一詩話》，《歷代詩話》本。

60) 田況《儒林公議》卷上，《叢書集成初編》排印《稗海》本。

61) 朱弁《風月堂詩話》卷下。

62) 阮閱《詩話總龜》前集卷四三“送別門”引《古今詩話》，人民文學出版社1987年8月版。

現代學者所指出的，把歐梅之詩和西昆體對立起來，是不符合歷史事實的：“在惟演的影響之下，堯臣初期作品的工麗穩稱，得到很好的啓發。後來堯臣的詩變了，但是這個變隨着時代的轉變而轉變，不是爲了反對西昆詩。”⁶³歐陽修也知西昆體流弊，但自始至終對楊億、劉筠均有好語。與宋初詩人，尤其是西昆體不同的是，這時的詩人取材範圍拓寬，將目光由朝堂內府移向廣闊的現實，表現出對於現實的關切，歐陽修的《贈杜默》、《食糟民》，蘇舜欽的《慶州敗》、《吳越大旱》，梅堯臣的《田家語》、《汝墳貧女》，或憤慨王事，或關心民瘼，已不限於個人狹小的情感範圍、生活天地，詩體也不專工一體，而是古近體皆擅。梅堯臣的詩作，甚至達到了無事不可入詩的地步。歐陽修爲詩初自西昆體入手，但又不爲其所困，不滿於西昆體詩的堆垛故實，雕鑿太過，而出以自然流暢，“歐陽文忠公詩始矯‘昆體’，專以氣格爲主，故其言多平易疏暢”⁶⁴。相對於西昆體重詞采的絢麗，歐陽修更爲重視內容的質實。石延年的詩，用筆奇恣，顯現出雄豪勁健之氣。蘇舜欽也追求雄豪之氣，而常以奇麗、峭健的形式來表現，與石延年相近，表現出一時的詩歌風潮，他們在詩中開啓的奇峭特質也直接爲其後的江西詩派所繼承。梅堯臣被推爲宋詩的開山祖師，⁶⁵他“去浮靡之習於昆體極弊之際，存古淡之道于諸大家未起之先”⁶⁶，開有宋一代之美學風神。梅堯臣詩的平淡和蘇舜欽詩的雄豪，二者相對於西昆體詩，皆爲異調。“梅蘇變盡昆體，獨創生新”，謂二人“開宋詩一代之面目”⁶⁷，正是指其走出唐風，開啓宋調。作爲宋詩的一重要特徵，“以文爲詩”也在此時再度出現，以文爲詩既指以散文筆法入詩，也謂在詩中發議論。以文爲詩，使得詩歌的容量更爲寬大，形式更趨自由，也更爲符合宋人喜思辨、好議論的特點。以文爲詩在梅堯臣筆下多處出現，而歐陽修推尊韓愈，也繼承了韓的“以文爲詩”，他頗爲自負的兩首詩《廬山高贈同年劉凝之歸南康》和《明妃曲和王介甫作》，氣勢流暢，有敘事，有議論，也有描摹，用的是古文筆法，百轉千回，縱橫跌蕩，有意避開詩歌的慣有格制，造成新奇的效果。以文爲詩到了蘇軾手中，更是成一代之大觀，成了宋詩的一典型特徵。

63) 朱東潤《梅堯臣詩的特點》，《中國文學論集》第248頁，中華書局1983年4月版。

64) 葉夢得《石林詩話》卷上，《歷代詩話》本。

65) 見劉克莊《後村詩話》前集卷二：“本朝詩，惟宛陵爲開山祖師。”

66) 吳之振等《宋詩鈔·宛陵詩鈔序》引龔嘯語，中華書局1986年12月點校本。

67) 葉燮《原詩·外篇下》。

晚唐五代，國勢衰微，賈島詩盛行一時，“唐末五代，俗流以詩自名者，多好妄立格法……大抵皆宗賈島輩，謂之賈島格。而于李杜詩特不少假借。”⁶⁸⁾ 宋初選擇白居易、賈島、李商隱為師，也是欲選擇這些格局較宏大的詩人來療晚唐五代氣格衰頹之病，但其弊端亦較顯着。到歐陽修之時，便將師法對象移向氣魄更為宏大，筆法更為奇恣的李白和韓愈，他推許二人是“翰林風月三千首，吏部文章二百年。”（《贈王介甫》）他繼承了韓愈的以文為詩，使詩歌顯得跌宕流暢，變化出新，同時在李白與杜甫之間，更推重杜甫，自謂：“杜甫于白，得其一節，而精強過之，至於天才自放，非甫可到也。”⁶⁹⁾ 杜甫詩的沈鬱，也為追求絢麗的西昆詩人所不喜：“楊大年不喜杜工部詩，謂為村夫子……歐公亦不甚喜杜詩，謂韓吏部絕倫……然於李白而甚賞愛，將由李白超趙飛揚為感動也。”⁷⁰⁾ 李、杜之詩，世人早有軒輊，真正開啓李杜優劣之論的，卻是歐陽修。李白、杜甫，生前為摯友，但二人之詩，畢竟屬兩種不同的類型，一代表了盛唐的青春氣象，一則開啓了古淡、瘦健的宋調。李、杜優劣之爭，說到底是唐宋詩之爭。歐陽修揚李抑杜，到了王安石，一變而為揚杜抑李，不惟從詩作，也從人格上更為推重杜甫⁷¹⁾，蘇軾、黃庭堅皆稱賞杜甫“一飯不忘君”的“忠義之氣”。杜詩在宋的隱顯，和北宋的詩文革新運動呈現出某種程度的一致性，在推尊杜甫的背後，是隨着文化事業的高漲，宋學的興起，對集大成式杜詩的苦心追求，對傳統道德的重新建構，對以忠義為表徵的理想人格的熱切嚮往，杜甫“一飯不忘君”的志節，正合乎當時的理想人格楷模，因而受到普遍推尊。宋人最終選擇杜甫作為詩學典範，同時也可說是杜甫開啓了宋調，宋之美學思潮，導源于唐。杜詩在宋代詩人心中地位確立之日，也就是宋調形成之時。通過對元祐以前北宋詩風的回溯，正可見宋人力求自立面目的創新精神。

68) 《苕溪漁隱叢話》前集卷五五引《蔡寬夫詩話》。

69) 歐陽修《李白杜甫優劣說》，《歐陽文忠公集》卷一二九，《四部叢刊》影印元刊本。

70) 劉攽《中山詩話》，《歷代詩話》本。

71) 見《苕溪漁隱叢話》前集卷六引《鍾山語錄》、《遜齋閑覽》。

三. 宋調之確立

貫穿在宋詩發展過程中，推動宋詩推陳出新的，是宋人與唐人爭勝的心理。“宋人生唐後，開闢真難爲”⁷²⁾，詩歌在唐代興盛之後，留給後人的發展道路委實有限，王安石就曾慨歎：“世間好語言，已被老杜道盡；世間俗言語，已被樂天道盡。”⁷³⁾因此“宋人欲求樹立，不得不自出機杼，變唐人之所已能，而發唐人之所未盡。”⁷⁴⁾在唐詩高峰面前，宋人不是望而卻步，而是別辟蹊徑。宋代詩壇大家，多有超越前賢，自成一家的氣度，變化出新成爲宋人的共識：

宋子京《筆記》云：“文章必自名一家，然後可以傳不朽；若體規畫圓，准方作矩，終爲人之臣仆。……”荅溪漁隱曰：“學詩亦然，若循習陳言，規摹舊作，不能變化自出新意，亦何以名家？魯直詩云：‘隨人作計終後人。’又云：‘文章最忌隨人後。’”誠至論也。⁷⁵⁾

黃庭堅不願爲牛後人，他自己作詩也是“自出機杼，別成一家，清新奇巧，是其所長”⁷⁶⁾，開一代新風。江西詩派由他開啓，蘇門中人張耒也謂他的詩是“不踐前人舊行迹，獨驚斯世擅風流”⁷⁷⁾，跳出前人窠臼，自立一家面目。“老杜詩云：‘詩清立意新’，最是作詩用力處，蓋不可循習陳言，只規摹舊作也。”⁷⁸⁾強烈的創新心理引導着宋人去建立自己的詩歌風貌。

宋人的爭勝心理直接表現在對詩作的推敲鍛煉上，欲以此來爭新出奇，出奇制勝。宋人欲以人力奪天工，更爲注重苦吟。唐代的苦吟以賈島、姚合等晚唐詩人爲代表，宋代的苦吟之風則更爲普遍，苦吟的功夫也不亞于唐人。宋詩開山梅堯臣“平生苦於吟

72) 蔣士銓《辨詩》，《忠雅堂詩集》卷一三，清道光二十三年藏園刻，同治、光緒間萃文堂印本。

73) 《荅溪漁隱叢話》前集卷一四引《陳輔之詩話》。

74) 繆鉞《論宋詩》，《詩詞散論》第36頁，上海古籍出版社1982年12月版。

75) 《荅溪漁隱叢話》前集卷四九。

76) 《荅溪漁隱叢話》前集卷四八，胡仔語。

77) 《張耒集》卷一八《讀黃魯直詩》，中華書局1990年7月版。

78) 呂本中《童蒙詩訓》，《宋詩話輯佚》本。

詠，以閑遠古淡爲意，故其構思極艱。”⁷⁹⁾ 他的平淡詩風，實由艱苦探尋而得。宋詩成熟期的代表詩人王安石、黃庭堅、陳師道，更是以苦吟著稱。王安石晚年詩律精嚴，詩歌藝術達到爐火純青的地步，從他《泊船瓜洲》一詩中對“綠”字的最終選定可見他推敲的苦心；黃庭堅的詩句“歸燕略無三月事，高蟬正用一枝鳴”中，“用”字先後用了“抱”、“占”、“在”、“帶”、“要”，最後才敲定“用”定；蘇軾提倡風行水上，自然成文，但從他《念奴嬌·赤壁懷古》一詞的前後點竄修改，也可見他對文字的推敲⁸⁰⁾。陳師道作詩更是閉門覓句，“每有詩興，擁被臥床，呻吟累日，乃能成章”，他也自言“此生精力盡於詩，末歲心存力已疲。”（《絕句》）後山終生貧困，比孟郊、賈島有過之而無不足，苦吟之功也不讓晚唐諸人。從用事、對偶、句法、用韻、聲調諸詩法上的苦心追求顯示出的正是宋人求新立異的詩學精神。“藝術上的探索創新正是宋詩的生命所在，是一個安身立命之地。”⁸¹⁾ 江西詩派，乃至宋代詩歌爲人所詬病，一大原因是因爲“以故爲新，以俗爲雅”，“奪胎換骨，點鐵成金”這些易讓人誤解的詩學命題。其實，從這些命題正見出宋人學習前賢，師古創新的精神。“以故爲新，以俗爲雅”非始於黃庭堅，梅堯臣、蘇軾皆已言此⁸²⁾。本意不僅指運用成言俗語，推陳出新，化腐朽爲神奇，還包括詩材的選擇，風格的提煉。“奪胎換骨”法提出後，引起了宋人多方議論，曾季狸、葛立方、楊萬里、陳岩肖等都對此有解釋，其中關名的《詩憲》中所言“奪胎者，因人之意，觸類而長之”，“換骨者，意同而語異也”⁸³⁾，言簡意賅，也爲後世所認同，大體換骨指不改變原意而用其他語言來表現，奪胎指原意的引申、深化或轉折，意變，語言當然也隨之而變。奪胎換骨着眼於意，點鐵成金着眼於語詞，二者實都是“以故爲新”。這既是宋人在唐詩面前的不得已的選擇，也是古典詩歌發展到一定高度，文士的文化水準提高之後詩歌創作的必然之路。它們不是摹擬因襲，而是力求在師古的基礎創新，“領略古法生新奇”，是在意與語兩方面刻苦探索磨礪鍛煉，最終是欲達到“意新語工”的境界，在詩歌創作上別辟蹊徑，別開生面。貫穿其中的，仍是宋人不甘落後的爭新求變精神。當然，這詩

79) 歐陽修《六一詩話》，《歷代詩話》本。

80) 洪邁《容齋隨筆·容齋續筆》卷八“詩詞改字”，上海古籍出版社1996年3月版。

81) 程傑語，見《回顧、評價和展望關於本世紀宋詩研究的對話》，《文學遺產》1998年第5期。

82) 梅堯臣、蘇軾、黃庭堅三人之語分見《後山詩話》，《蘇軾文集》卷六七《題柳子厚詩》之二，《山谷內集詩注》卷一二《再次韻楊明叔》序。

83) 關名撰《詩憲》，《宋詩話輯佚》本。

歌理論命題易讓人誤解，產生流弊。江西末流之失就是捨棄了其創新底蘊而限於在前人藩籬中逡巡。“奪胎換骨”“點鐵成金”在後世遭到了誤解和譏刺，甚至被認為是“剽竊之黠者”⁸⁴，二十世紀八十年代以來，學者相繼對它重新進行審視，提出了不同意見。如較早為其翻案的莫礪鋒先生認為“黃庭堅的‘奪胎換骨’說是一種在當時的歷史條件下可行的繼承和發展前人文學遺產(主要是五七言詩的語言技巧)的方法，對於繼承了唐詩的豐厚遺產的宋人來說，這種方法的提出並不是毫無裨益的。”⁸⁵現在學界也都不否認在“點鐵成金”、“奪胎換骨”中所隱含的創新精神，“脫胎換骨”指詩意原型的因襲與轉易，“這二者都統一在‘以故為新’的旗幟下，都是宋人在唐詩藝術豐碑的壓力下窮極思變的產物。”⁸⁶現在學界普遍視之為在當時條件下一種可行的藝術方法，其本旨不是剽竊摹擬而是師古創新。

元祐時期在宋詩史上的重要意義在於宋調的確立，宋詩有別於唐詩的一重要特徵是“以文為詩”，“以文為詩”由韓愈開其端⁸⁷，而由宋人將之推向極致，於此也可見唐、宋詩之分，“非僅朝代之別，乃體格性分之殊。”⁸⁸宋代歐陽修，力倡學韓，“其詩如昌黎，以氣格為主。昌黎時出排募之句，文忠一歸之於數楸，略與其文相似也。”⁸⁹在詩中引入韓愈的以文為詩，以矯晚唐的寒窘與西昆的繁縟。當時梅堯臣、蘇舜欽、石延年等的詩中，也都有此特點。到了後來，以文為詩更為普遍，元祐前後的詩壇大家，在這點上都很鮮明。王安石在詩中喜發議論，他的《明妃曲》，類似於他的《讀孟嘗君傳》，筆力矯健，以詩的筆墨來翻歷史舊案。蘇、黃二人詩中都不乏理趣，蘇軾的《和子由澠池懷舊》、《百步洪》詩實都借物生發，揭示對人生、世事的思考。黃庭堅雖對韓愈有微詞，但以文為詩之法，卻已融化到他筆下。“或稱魯直‘桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈’，以為極至。魯直自以此猶砌合，須‘石吾甚愛之，勿使牛礪角，牛礪角尚可’，

84) 王若虛《滄南詩話》卷三，《歷代詩話續編》本。

85) 莫礪鋒《黃庭堅“奪胎換骨”辨》，《江西詩派研究》附錄二，齊魯書社1986年10月版第298頁。當時為其翻案的另有陸海明《重評黃庭堅“點鐵成金”說及其他》，《遼寧師範大學學報》1986年第1期；曾子魯《“奪胎換骨”與“點鐵成金”芻議》，《江西師範大學學報》1986年第2期；孫乃修《黃庭堅詩論再探討》，《文學遺產》1986年第3期。

86) 周裕鐸《宋代詩歌通論》乙編第三章，巴蜀書社1997年1月版。

87) 《後山詩話》中云“退之以文為詩”，並引黃庭堅之語曰“韓以文為詩”。《臨漢隱居詩話》亦記沈括之言曰“韓退之詩乃押韻之文，並記沈括、呂惠卿諸人對此的爭論。

88) 錢鍾書《談藝錄·詩分唐宋》，中華書局1984年9月版第2頁。

89) 關之振等《宋詩鈔·歐陽文忠詩鈔》序。

牛鬥殘我竹，乃可言至耳。”⁹⁰ 黃庭堅《題竹石牧牛》詩卻有意打破詩的句式，不僅運用拗律，而且運用口語入詩，取得新奇的效果。詩中明着是說日常生活中事，實則暗含對當時險惡的政治環境的隱憂，卻又不露聲色。他的另一首詩《子瞻詩句妙一世……》中的句子“公如大國楚，吞五湖三江，我詩如曹鄴，淺陋不成邦……”也是平直如口語，一改詩歌常見的句式、節奏，追求的是一種頓挫、勁健的美。“以文為詩，自昌黎始，至東坡益大放厥詞，別開生面，成一代之大觀。”⁹¹ “以文為詩”奠定了宋詩風貌，正如今人所言：“宋代詩人終於通過學習韓愈（當然也學習其他前代詩人）及其以文為詩的藝術手段（當然也學習其他詩人以及韓愈所擁有的其他藝術手段），加以發展變化，使之滲透在自己所要表現的生活之中，形成了不同於唐詩的獨特面貌和風格。”⁹² 以文為詩對宋詩風貌的形成起了積極的促進作用。但它所帶來的流弊也是不容忽視的。韓愈的以文為詩，是對詩歌新的表現形式的探索，宋人取法於他，可說也是時勢使然，以文為詩實是在新的歷史條件下對詩歌發展道路、表現形式的大膽、有益的嘗試，也正是宋人創新、自立精神的體現。韓、歐、蘇三人是唐宋古文運動的代表，以文為詩，也是散文對詩的滲透，“他們的‘以文為詩’體現了詩與散文的更為切近、更為全面的聯繫。”⁹³ 是對傳統詩風進行的革新，對有別於唐音的宋調的形成，功不可沒。以文為詩易生流弊，元祐前後黃庭堅、陳師道對此已有所警覺。宋詩其後的發展，實也努力尋求他法，以克服這一病症。

“以文為詩”僅是表面現象，內裏實質是內容表達的需要，宋詩與唐詩相較，內容上的顯着差異是詩歌取材的進一步拓展。既有對傳統題材的進一步開掘，也有對新的題材的進一步發現。原先不在詩中表現的，現在紛至沓來，甚至顯得過俗過濫，宋詩開山梅堯臣筆下便已不免此病。不僅友朋之間的唱和酬贈，其他如日常生活瑣事、感受，對事物的見解等，皆可入詩，詩歌甚至成了日常記事之具，諸多原先由文承擔的內容，現在也由詩來分載。較之唐人，宋人打破了對於詩歌的崇拜、敬畏心理，使詩更為世俗化、生活化。對於詩歌態度、觀念的變遷，使得詩成了記事寫心之具，生活中一切皆可入詩，可以用遊戲的筆墨來寫詩。黃庭堅的《乞貓》詩，以詼諧的語言表現了生活

90) 《苕溪漁隱叢話》前集卷四七引《呂氏童蒙訓》。

91) 趙翼《甌北詩話》卷五，《清詩話續編》本，上海古籍出版社1983年12月版。

92) 程千帆《韓愈以文為詩說》，《古詩考索》第193頁，上海古籍出版社1983年12月版。

93) 郭鵬《“以文為詩”辨》，《北京大學學報》1999年第1期。

中的小事，筆法別致，新鮮有味，“雖滑稽而可喜。千載而下，讀者如新。”⁹⁴。對詩觀念的轉變，不但拓寬了詩歌取材，也有利於詩藝的探索、提高。

如果說宋調的形成，在題材上表現為“於物無所不收”，那麼在詩歌技法上則表現為“於法無所不有”⁹⁵，宋詩特徵在元祐前後正式形成，體現在各家的創作中，雖然各家詩風不同，但都體現出對詩歌技法的探索與遵循，天才豪放如蘇軾也講求“出新意於法度之中”。宋人欲在法度與自由中尋得平衡，各種詩法、詩技，也適成了他們與前人或同時代人爭奇鬥勝、逞才使氣，確立自己面目的途徑、工具。宋人所總結的章法、句法、字法可謂多矣，在當時人的創作中也體現出來，如在章法上，有“斷句旁入他意”法、“打猛譚入，打猛譚出”法，“語斷意聯”法，“奇正相生”法等，句法上有造拗句、用散語等，字法上講究鍛字煉句、推敲“詩眼”，選擇健字硬語，修辭上講究押險韻、工對仗、用典故、化成句等，都是為了取得生新獨特的藝術效果，以避免詩之熟滑俗濫。宋人總結的詩法頗多，今人對其收羅亦詳備⁹⁶，茲不贅述。略舉兩例，以見一斑。

在詩中運用成語故實，由來已久，以質樸、平淡風貌為人所稱的陶淵明詩中，就多有典故，甚至可以之為例對詩中用典類型進行分類。⁹⁷西昆體以廣事用典，炫才矜博為其主要特徵，其後的江西詩派在用典上與西昆體是一致的。黃庭堅諸人實已看到了多用典之弊，但他們的矯正之法並非不用或少用典，而是力求將典故用得妥帖自然，宋詩成熟時期的三位代表詩人，皆精於用典。王安石晚年詩律精嚴，選詞造語，皆極考究，詩中用典不惟精密妥帖，且能自出己意，使事而不為事使，“荊公嘗云：‘詩家病使事太多，蓋皆取其與題合者類之，如此乃是編事，雖工何益？若能自出己意，借事以相發明，情態畢出，則用事雖多，亦何所妨？’故公詩如‘董生只為羊公惑，豈肯捐書一語真’、‘桔槔俯仰何妨事？抱甕區區老此身’之類，皆意與本題不類，此真所謂使事也。”⁹⁸在這之中顯示出的是詩歌創作主體的張揚，對詩材的驅遣。他的《書湖陰先生壁》中的句子“一水護田將綠繞，兩山排闥送青來。”不惟對仗工整，而且“護田”、“排闥”是用漢人語

94) 《後山詩話》

95) 袁宏道《雪濤閣集序》，《袁宏道集箋校》卷一八，上海古籍出版社1981年7月版。

96) 見周裕鐸《宋代詩學通論·詩藝篇》，巴蜀書社1997年1月版。

97) 見[美]詹姆斯·海陶璋《陶潛詩歌中的典故》，張宏生譯，見莫礪鋒《神女之探尋》，上海古籍出版社1994年2月版。

98) 《蔡寬夫詩話·81荊公言使事法》，《宋詩話輯佚》本。

對漢人語，且極為自然，讓人不覺其用典，可以說是用典的佳例。蘇軾詩中也多用典故，他的詩中有全篇用事、句句用事的。“東坡最善用事，既顯而易讀，又切當。若招持服人遊湖不赴云：‘頗憶呼盧袁彥道，難邀罵座灌將軍。’柳氏求書答云：‘君家自有元和脚，莫厭家雞更問人。’天然奇特。”⁹⁹⁾另他的名聯如“豈意日斜庚子後，忽驚歲在己辰年”；“人言盧杞有奸邪，我覺魏公真嫵媚”¹⁰⁰⁾；“平時漫識古戰場，過眼終迷日五色”¹⁰¹⁾屬對精切，用典恰當。特別是“平時”一聯，是為李廌下第而作，詩中用的也是李姓人的典故，見其的匠心和筆力。黃庭堅曾言作詩用語要“無一字無來處”，這極易讓人產生誤解，其實他的本意是將前人的成語故實完全融化到自己作品中去，追求的也是天然渾成之境。以他為代表的江西詩派繼承了西昆的遺風，確以用典為特色，他用典卻是力求精密妥帖，“魯直善用事，若正爾填塞故實，舊謂之點鬼簿，今謂之堆垛死屍。如詠猩猩毛筆詩云：‘平生幾兩屐，身後五車書。’又云：‘管城子無食肉相，孔方兄有絕交書。’精妙穩密，不可加矣。當以此語反三隅也。”¹⁰²⁾黃庭堅《和答錢穆父詠猩猩毛筆》和《戲呈孔毅父》中的這兩聯詩，用了阮孚着屐之歎，惠施多書之事，還用了傳說、俗語、寓言、史實，見出對世事的慨歎，胸中自有塊壘。典故作為“一種凝着濃厚的歷史文化內涵和哲理性美感內涵的藝術符號”¹⁰³⁾，用在詩中更能增強表現力，達到比普通語言更為精彩而又含蓄的效果。透過典故這簡約的形式，看到的是遠為豐富的內涵。宋代的經濟文化水平超過唐代，特別是由於印刷術的提高，宋人的文化結構也比唐人豐富，這從蘇、黃這些文藝全才身上便可看出，知識的積累，使詩中用典成為必然。宋人用典不僅較唐人為多，且常翻新出奇，求穩貼精密。“詩寫性情，原不專恃數典，然古事已成典故，則一典已自有一意，作詩者借彼之意，寫我表，自然倍覺深厚，此後代詩人不得不用書卷也。”¹⁰⁴⁾運用典故實成了宋人建構文學之美的重要方式，不僅在詩中，在詞中也如此，周邦彥、賀鑄，即擅在詞中用典，秦觀之詞就因少用成語故實而被譏為“譬如貧家美女，雖極妍麗豐逸，而終乏富貴態。”¹⁰⁵⁾宋人也知盲目堆疊典故之弊，而

99) 《詩人玉屑》卷七“用事”引《漫叟詩話》。

100) 均見《石林詩話》卷上，《歷代詩話》本。

101) 《石林詩話》卷中。

102) 《詩人玉屑》卷七“用事”引《類苑》。

103) 周裕鐸《宋代詩學通論》第524頁，巴蜀書社1997年1月版。

104) 趙翼《甌北詩話》卷一〇，《清詩話續編》本。

105) 《苕溪漁隱叢話》後集卷三三引李清照語。

力求詩中典故用得自然穩妥：“杜少陵云：‘作詩用事，要如釋氏語：‘水中着鹽，飲水乃知鹽味。’此說詩家秘藏也。’……善用故事者，如采風捕影，豈有迹耶？”¹⁰⁶ 知曉用典不可牽強捏合，力求穩妥自然，不着痕迹，反映出宋人追求平淡自然的美學思想，也見他們在詩歌創作上的爭新出奇。

如果說運用典故主要反映出宋人對自然的心儀，那麼使用拗律則更折射出宋人爭新出奇的心理。自南朝以來對漢字聲律的探討、認識日益深入，至唐代形成了有一整套嚴格的格律、規範的近體詩。近體詩的格律規範在確立的同時也醞釀着突破，拗體詩本是“唐人拗律中運用古調的體式”¹⁰⁷，杜甫集中便有拗體詩，而使詩愈顯勁拔，避免流於熟滑，“拗字詩在老杜集七言律詩中謂之‘吳體’，老杜七言律一百五十九首，而此體凡十九出。不止句中拗一字，往往神出鬼沒。雖拗字甚多，而骨格愈峻峭。”¹⁰⁸ 拗體的出現，是詩人對成形的詩歌格律突破的結果。杜甫始創此體，到了宋代，便由黃庭堅發揚光大，並成為江西詩派的一重要特徵，“自山谷續老杜之脈，凡江西派皆得爲此奇調”¹⁰⁹。據現在統計，黃庭堅的三百一十餘首七律中，拗體約有一百五十多首，占了約一半，也與現存杜甫的七律總數大體相當。少陵開此法，山谷廣大之江西詩派與杜甫的淵源，此爲一顯證。爲江西派立法的方回在《瀛奎律髓》中更是專辟一卷(第二十五卷)來收錄、評點拗體體。“律詩之作，用字平側世固有定體，衆共守之。然不若時用變體，如兵之出奇，變化無窮，以驚世駭目。”¹¹⁰斤斤拘守既成格律，不惟易失自然之旨，且極易顯得氣格卑弱，熟滑流易，晚唐詩爲人詬病，這也是主要原因。象杜甫“破棄聲律”所作的拗體詩，“皆不拘聲律，渾然成章，新奇可愛”，“魯直一掃古今，出胸臆，破棄聲律，作五七言，如金石未作，鍾磬聲和，渾然有律呂外意。”¹¹¹ 黃庭堅不滿於爲聲律所縛，甚至爲了合律而改詞換意，削足適履，他欲詩能直達胸襟，不計工拙，同時也欲詩歌能革去雕琢的痕迹，而達自然渾成之境。黃庭堅言“寧律不諧，不可使句弱”¹¹²，這正表明了他爲了避免平弱而在字詞上別辟生面。用拗字的好處，是“欲其氣

106) 蔡條《西清詩話》卷上，《宋詩話全編》排印舊抄本。

107) 郭紹虞《論吳體》，《照隅室古典文學論文集》第461頁，上海古籍出版社1983年9月版。

108) 《瀛奎律髓》卷二五“拗字類”，上海古籍出版社1986年4月彙評本。

109) 《瀛奎律髓》卷二五。

110) 《苕溪漁隱叢話》前集卷七胡子語。

111) 《苕溪漁隱叢話》前集卷四七胡子、張耒語。

112) 《豫章黃先生文集》卷二六《題意可詩後》。

挺然不群”¹¹³），欲使詩“健而多奇”¹¹⁴），其目的是免熟滑圓易之弊，而生質拙硬健之氣。與陳師道所提倡的“寧拙毋巧，寧朴勿華，寧粗毋弱，寧僻毋俗”¹¹⁵）是一致的。宋詩的硬健，這也是一重要原因，拗體是江西詩派的重要特徵，其末流“每有所作，必使聲韻拗振，詞語艱澀，曰江西格”¹¹⁶），使詩變得槎枒拙澀，難以卒讀，這適與其初衷相背，拗體的運用，正是宋人不滿流易，力求新奇的體現。

正是在元祐前後，宋詩形成了有別於唐詩的獨特詩歌風貌。“唐詩多以豐神情韻見長，宋詩多以筋骨思理見勝。”¹¹⁷）“唐詩以韻勝，故渾雅，而貴醞藉空靈；宋詩以意勝，故精能，而貴深折透關。”¹¹⁸）宋詩重筋骨思理，重平淡簡達的特色，至元祐始確立¹¹⁹）。唐詩主情，宋詩尚意，宋人對詩歌題材的開拓，對詩歌技法的探求，也正是尚意的詩學觀在創作上的反映，這詩學觀又體現了自宋學建立以來的時代文化思潮。“宋詩之以思理意趣勝，是到元祐體才形成普遍的風氣，蘇黃為其中翹楚，在這一點上與唐詩的分歧最為深刻”¹²⁰）。元祐前後宋詩風貌得以確立，這也表現在詩學思想上：“宋代詩學在以意為主的旗幟之下突破了以‘吟詠情性’說為主要傾向的詩學本體論的藩籬，從而在中國古代詩學領域中開出又一重要本體論傾向。”¹²¹）論詩文“以意為主”不自宋人始，卻在宋代得到了普遍認同，宋詩開山梅堯臣論詩便重“意新語工”¹²²）。元祐前後，諸家論詩也俱重意。蘇軾嘗語人曰：“天下之事，散在經子史中，不可徒使，必得一物以攝之，然後為己用。所謂一物者，意是也。”¹²³）他也謂“陶淵明意不在詩，詩以寄其意耳。”¹²⁴）蘇門文士張耒亦云“文以意為車，意以文為馬。理強意力勝，氣盛文如駕。”¹²⁵）晁補之在論詩、畫關係時也言“畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。”¹²⁶）與他們

113) 《苕溪漁隱叢話》前集四七引《天廚禁衛》。

114) 吳沆《環溪詩話》卷中，中華書局1988年7月點校本。

115) 《後山詩話》。

116) 陳岩肖《庚溪詩話》卷下，《歷代詩話》本。

117) 錢鍾書《談藝錄》第20頁，中華書局1984年9月版。

118) 繆荃《論宋詩》，《詩詞散論》第35頁。

119) 見張宏生《元祐詩風的形成及其特徵》，《文學遺產》1995年第5期。

120) 秦寶明《宋詩元祐體闡論》，《江海學刊》1990年第4期。

121) 李春青《“吟詠情性”與“以意為主”》，《文學評論》1999年第2期。

122) 見《六一詩話》。

123) 見葛立方《韻語陽秋》卷三，《歷代詩話》本。

124) 晁補之《題陶淵明詩後》，《濟北晁先生雞肋集》卷三三，《四部叢刊》初編影印明詩搜羅仿宋刊本。

125) 張耒《與友人論文因以詩投之》，《張耒集》卷九，中華書局1990年7月版。

126) 晁補之《和蘇翰林題李甲畫雁二首》，《濟北晁先生雞肋集》卷八。

同時的劉敞也云：“詩以意爲主，文詞次之，或意深義高，雖文詞平易，自是奇作。”¹²⁷⁾論詩“以意爲主”成爲當時人的共識，也正如黃庭堅所言“好作奇語，自是文章一病。但當以理爲主，理得而辭順，文章自然出類拔萃，觀子美到夔州後詩，退之自潮州還朝後文，皆不煩繩削而自合矣。”¹²⁸⁾以理爲主，理得而辭順，這和宋人追求自然的詩歌理想是相合的。蘇黃等人在詩歌中追求的正是一種“襟懷淡泊，思致細密，情意深邃的老境美”，“一種絢爛之極歸於平淡的美”¹²⁹⁾

宋人美學追求重自然，自然又體現在平淡上，平淡美作爲審美理想而確立於成熟的理論自覺之中，開始于宋¹³⁰⁾，這是在這一點上，梅堯臣被譽爲宋詩的開山，陶淵明也在北宋後期得到普遍推尊。蘇軾元祐七年(1092)在知揚州任上作《和陶飲酒二十首》¹³¹⁾，是爲和陶詩之始。特別是他對陶詩作了創造性的解釋之後，更是推動了學陶的熱潮。晚年貶謫嶺南，在儋耳對淵明之作進行大規模的和作，甚至隱括入詞，更是擴大了陶詩的影響。尤其是他的和《歸去來兮辭》由海南傳至京師後，“建中靖國間東坡《和歸去來》初至京師，其門下賓客又從而和之者，數人皆自謂得意也，陶淵明紛然一日滿人目前矣。”“大宋相公謂陶公《歸去來》是南北文章之絕唱，五經之鼓吹”¹³²⁾諸多文士爭相和作。由此可見其所產生的重要影響。陶淵明詩作典型地體現出了自然平淡的風致，宋人由欣賞淵明生活、處世態度，至推尊其詩作，推崇淵明人品、志行，反映了對他認識的深入與宋人審美觀念的轉化。宋人追求的理想藝術境界是如風行水上，春雲浮空般自然。宋初田錫最早以風水相激來喻自然成文：“援毫之際，屬思之時……隨其運用而得性，任其方圓而寓理，亦猶微風動水，水無定文，太虛浮雲，莫有常態。”¹³³⁾蘇洵更明確地以風水相激來喻文之形成：“無意乎相求，不期而相遭，而文生焉。”而風行水上，自然成文，這才是天下之至文¹³⁴⁾。以風水爲喻，闡明的是文的創作形成原理。

127) 《中山詩話》，《歷代詩話》本。

128) 《與王觀復書》三首之二，《豫章黃先生文集》卷一九，《四部叢刊》初編影印宋乾道刊本。

129) 張毅《宋代文學思想史》第115頁，中華書局1995年4月版。

130) 見韓經太《中國詩學的平淡美理想》，《中國社會科學》1991年第3期；《論宋人平淡詩觀的特殊指向與內蘊》，《學術月刊》1990年第2期；程傑《宋詩“平淡”美的理論和實踐》，《南京師大學報》1995年第4期。

131) 《蘇軾詩集》卷三五，中華書局1982年2月版。

132) 晁說之《嵩山文集》卷一五《答李持國先輩書》，《四部叢刊》續編影印宋人舊抄本。

133) 《咸平集》卷二《貽宋小着書》，《四庫全書》本。

134) 《嘉祐集》卷一四《仲兄字文甫說》，《四部叢刊》影宋本。

到了蘇軾，則進而以風、水之喻來喻文之自然天成，他贊人詩之好是“如風吹水，自成一文理。”¹³⁵⁾他理想的創作態勢也是自然成文：“大略如行雲流水……文理自然，恣態橫生。”¹³⁶⁾自然天成爲宋詩成熟時期人所共同追求，也體現在各家的創作中。王安石早年作詩直達胸襟，直截快露，到了後期，特別是晚年退居金陵之後，詩句更爲含蓄精成，特別是絕句更是擅一時之盛，“王荊公晚年詩律尤精嚴，造語用字，間不容發。然意與言會，言隨意遣，渾然天成，殆不見有牽率排比處。”¹³⁷⁾在詩中雖喜用典故成語，喜推敲字句，但是最終追求的是天工渾成之境。蘇軾重“風行水上，自然成文”，他推重陶淵明，不惟其人格高，也因其平淡自然之風合於他晚年的詩學理想，因他與淵明心境、追求相合，故深解陶詩妙處。他首創追和古人之詩，見其對陶詩的深賞。黃庭堅的詩也不免兀僻槎枒之病，但他追求的，卻是自然之境。他讚歎“拾遺句中有眼，彭澤意在無弦。”¹³⁸⁾稱賞淵明詩純出天然無迹可求。他心目中詩歌的最高境界是無意爲文，“不煩繩削而自合者”，蘇軾“言好奇務新，乃詩之病”，他也言“好作奇語，自是文章病”，他也反對過分雕琢，痕迹顯露，其推崇的最高詩歌境界是人工寓於自然之中，“簡易而大巧出焉，平淡而山高水深。”¹³⁹⁾“以俗爲雅”也不單純是成言俗語、野史佚聞進入詩中，它實涉及到詩歌的取材、風貌等諸多方面，黃庭堅等人所稱的“俗”實是與奇相對立，不俗並非刻意求工求奇，而是自然見奇。陶淵明詩看似平淡無奇而顯得“俗”，實則高情逸趣正蘊含其中，正體現出了“以俗爲雅”，“以俗爲雅”也是對自然、平淡詩風的追求，“黃庭堅對詩的根本要求是‘不俗’，但這種境界是通過發掘世俗生活中的詩意和美感，描寫那些平凡瑣碎的事物或表面無以異於俗人，實際又超凡脫俗的人物及思想情趣而達到的。正是在這一點上黃庭堅與陶淵明有了契合之處”¹⁴⁰⁾。黃庭堅諸人提倡“不俗”，正是要在平凡、常見的世俗生活、人情物態中發現其真意、不尋常之處，這詩歌也常是以平淡自然的風貌出現，不加粉澤雕飾，“不煩繩削而自合”。黃庭堅之詩以奇而立於元祐詩壇，陳師道實已看出黃詩過於求奇的弊端，謂黃魯直之詩“過於出奇，不如杜之

135) 《蘇軾文集》卷六八《書辯才次韻參寥詩》，中華書局1986年3月版。

136) 《蘇軾文集》卷四九《與謝民師推官書》。

137) 《石林詩話》卷上。

138) 《豫章黃先生文集》卷一二《贈高子勉》之四。

139) 《豫章黃先生文集》卷一九《與王觀復書》。

140) 黃寶華《黃庭堅評傳》第301頁，南京大學出版社，1998年12月版；參見陳植鏗《詩歌意象論》第357頁，中國社會科學出版社1990年8月版。

遇物而奇也。三江五湖，平漫千里，因風石而奇爾。”¹⁴¹⁾接續的還是蘇洵、蘇軾父子的以水喻文之說，強調自然出奇，張耒也服膺此理：“江河淮海之水，理達之文也，不求奇而奇至矣。”¹⁴²⁾詩的最佳境界是“如金石未作，鐘聲和鳴，渾然天成，有言外意”¹⁴³⁾，他的詩學白居易、張籍，取法東坡，不事雕鐫，重流暢自然，通過這一以貫之的對風、水相遇，自然成文的欣賞，正見他們對詩文創作自然之境之追求。對自然之境之追求，也形成了各家不同的風貌，並成了醫治各家詩病的良藥，更成了宋詩和江西詩派演化的內在動力。

<국문요약>

北宋 哲宗 元祐년간 전후는 중국 詩歌 발전사적 측면에서 볼 때 매우 중요한 시기로서 宋詩의 風格(즉 '宋調')은 이 시기에 본격적으로 형성되었다고 할 수 있다. 본고는 당시 詩壇에서 출현한 다양한 詩體의 모습과 그 발전과정을 회고하고 이를 기초로 하여 宋代 詩人の 唐代 시인에 대한 심리상태를 宋調를 중심으로 연구, 고찰하였다. 宋詩는 題材적인 측면에서 '취하지 않는 사물이 없었으며(於物無所不收)', 창작기교에 있어서 '사용하지 않은 방법이 없었다(於法無所不有)'고 할 수 있다. 典故의 운용과 拗體의 사용은 송대 시인이 시가 창작에 있어 새롭고 독특한 것을 추구하려 했던 것에 대한 반영이며, 自然詩境에 대한 추구는 여러 유파가 다양한 풍격을 형성하도록 촉진하였다.

關鍵詞：元祐, 宋調, 以文爲詩, 詩法, 典故, 拗律, 自然

141) 《後山詩話》。

142) 《張耒集》卷五五《答李推官書》。

143) 《苕溪漁隱叢話》後集卷四七引張耒語。