

张仲谋●著

近古诗歌研究

1207.22
236e1

512

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

近古诗歌研究/张仲谋著. —北京: 中国社会科学出版社, 2002.12

ISBN 7-5004-3715-3

I. 近… II. 张… III. ①诗歌—文学研究—中国—古近—文集 ②词(文学)—文学研究—中国—古代—文集 IV. I207.2—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 095122 号

责任编辑 关 桐

责任校对 石春梅

封面设计 毛国宣

版式设计 炳 图

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

电 话 010—84029453

网 址 <http://www.csspw.com.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

版 次 2002 年 12 月第 1 版

开 本 850×1168 mm 1/32

印 张 10.125

字 数 253 千字

定 价 25.00 元

邮 编 100720

传 真 010—64030272

装 订 广增装订厂

印 次 2002 年 12 月第 1 次印刷

插 页 2

印 数 1—2500 册

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

目 录

宋诗：一种有意味的形式	(1)
一、兀傲奇崛：人格意志的诗化呈现	(1)
二、避俗求雅：超越工拙的诗学取向	(5)
三、颓唐横恣：牢骚人的抒情载体	(9)
《宋诗选注》商榷	(15)
一、选目商榷	(15)
二、注评摘瑕	(19)
梅尧臣诗“以丑为美”论	(23)
一、表现手段之分析	(23)
二、创作倾向之成因	(29)
三、艺术效果与启示	(35)
论苏轼作品的人格魅力	(39)
一、苏轼人格的选择与重构	(40)
二、苏轼人格的构成要素	(44)
三、苏轼人格与创作个性	(53)
诗坛会风与诗人际遇	(78)
一、尤袤诗之特色	(78)
二、尤袤诗名之形成	(82)
三、尤袤诗名之沉落	(87)
论黄宗羲的诗歌创作	(89)

2 近古诗歌研究

一、诗作存佚	(90)
二、桃唐称宋	(92)
三、艺术个性	(96)
王渔洋与“宋诗”的因缘离合	(105)
一、诗学理论的出入唐宋	(106)
二、创作实践的濡染宋调	(114)
论查慎行的人格与诗品	(124)
一、诗化人生	(124)
二、人格与诗品	(132)
三、诗学范式之融通	(144)
论厉鹗诗的创作个性	(154)
一、耿介孤峭的个性	(155)
二、萧寥逋峭的诗风	(161)
三、厉鹗的诗史意义	(173)
二十世纪清诗研究的历史回顾	(180)
一、研究历程回顾	(180)
二、研究成果举要	(184)
三、存在问题分析	(189)
论唐宋词的“闲愁”主题	(198)
一、引言：传统诗学的悖论	(198)
二、“闲愁”之界说	(200)
三、“闲愁”的内涵之一：忧生之嗟	(203)
四、“闲愁”的内涵之二：企羡与失落	(206)
五、余论：闲愁词的评价	(211)
论明词的价值及其研究基础	(214)
一、明词的文学价值	(215)
二、明词的文献价值	(222)

宋诗：一种有意味的形式

关于宋诗的研究，近年来日渐兴盛。其中关于少数大家与流派的研究，成果尤为突出。关于宋诗的总体把握，如钱钟书先生《谈艺录》及《宋诗选注》，缪钺先生《诗词散论》中《谈宋诗》诸篇，都是相当精彩也相当深刻的。关于宋诗的技法研究，大陆与台湾学者均致力良多，缕列甚细而征例至夥，亦可谓剩义无多了。然而我总感觉到，宋诗之所以为宋诗，其美学意义和文化价值，不宜仅从纯粹诗学的角度来考察，而应从更深广的文化意义与人格心态的角度来观照。宋诗是“技而进乎道”者。一方面它是与唐诗相对的重要诗学范式，而其内涵又不是单纯的诗学所能范围得了的。宋诗的出现，不仅是处于唐诗高峰之下追求自立的必然，同时也是处于封建社会由巅峰下落的特定历史文化环境中，士大夫人格心态的诗化呈显方式。套用英国美学家克莱夫·贝尔的一句话来说，宋诗正是“一种有意味的形式”。前此有关宋诗的诗法——形式层面的描述性研究已经相当充分了，而对于这种“形式”中所蕴含的“意味”尚缺少有意识的探讨。本文且提出这一话题作为思维取向，并试作初步探索。

一、兀傲奇崛：人格意志的诗化呈现

关于“宋型文化”的基本特征以及与“唐型文化”的区别，台湾学者傅乐成教授说，“唐型文化”的特点是“复杂而进取”，

2 近古诗歌研究

“宋型文化”的特点是“单纯与收敛”^[1]。冯天瑜教授说唐型文化“相对开放、相对外倾、色调热烈”，宋型文化则是“相对封闭、相对内敛、色调淡雅”^[2]。这些说法在 20 世纪里相沿已久，当然也不能说没有道理，然而由于追求简括的表述方式而不能不多所舍弃，因此也就在很大程度上抹杀了观照对象的复杂性。苏轼《题西林壁》诗云：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。”从文化的深层结构与文人心态来说，我倒以为唐人更单纯，而宋人更复杂；唐人更容易看透，而宋人更深沉。所谓宋人的“内敛”，也当看如何解释。宋人不像唐人那样追求向外开拓求事功，但在意识形态领域却是攻城略地，四面开拓。宋王朝固然是国土日蹙，而中国文化的疆域却以宋代最为辽阔宏放。王国维说：“天水一朝人智之活动与文化之多方面，前之汉唐，后之元明，皆所不逮也。”^[3]陈寅恪说：“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于赵宋之世。”^[4]宋代文化发达如斯，足证宋人非但不是“内敛”，而且是极具开拓精神的，只是与唐人那种立功异域、画图凌烟阁的价值取向不同而已。即以社会责任心而言，宋人亦有兼济之志。如范仲淹《岳阳楼记》所云“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”；张载《西铭》中的“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”；以及苏轼《墨妙亭记》中的“凡可以存存而救亡者无不为，至于无可奈何而后已”；其中所体现的担当天下的气度、民胞物与的情怀，与百折不挠的淑世精神，也都是无愧前人的。

就人格精神来说，宋代文人更强调个性，比唐人更多了一些傲气。这不是个体性格之傲，而是基于群体的文化优越感而产生的自信、自立、睥睨外物的气度。这种傲气一般不表现于外在的行为，而是一种内心固持的高傲姿态。它不同于盛唐气象中骏马雕鞍的五陵少年，不同于千金一诺、五岳为轻的风尘游侠，而是一种超然出世、俯视万物的超脱，一种雷震不惊、漠视世事变迁

的成熟，一种老树临风、骨干嶙峋的老健。他们看不起少不更事的稚嫩，缺乏风骨的软媚，缺少个性的平庸，尤其唾弃的是乡愿。当然，从宋词看宋人与从宋诗看宋人是两回事，因为不同的抒情载体有不同的功能。宋人把性情中所寓之柔气一发于词，因此诗中更集中地体现了阳性的、刚性的个性风貌。

要而言之，作为宋诗家法的重要方面，如句法节奏的拗折生涩，章法结构的打猛浑出，语汇字面的高老生硬等等，都不是（或不仅仅是）诗学或美学意义上的着意追求，而是作为表现其人格心态的手段被广泛应用的。日本学者吉川幸次郎说过：“文章作为人格的直接象征，在中国人的生活中，至少在以往的生活里，占有着极其重要的位置。”^[5] 这里的文章，不妨泛化理解为各体文学作品。而在这方面，宋人与前人不同的是，前代文学作品之表现人格心态，往往是诉诸诗文的内容意义层面，或通过意象的比喻象征方式，宋人则通过诗歌的艺术实践，更自觉地、理性地把人格精神诗化为潜在的节奏声情。后来桐城派于古文悟得这一点，刘大魁主张于字句求音节，于音节求神气，姚鼐提出于格、律、声、色以求神、理、意、味，虽与诗体式不同而消息可参。此可谓宋诗之“别趣”，亦是宋人对诗法功能的拓展。黄庭坚所创造的那种兀傲奇崛的句法节奏，正可作如是观。

黄庭坚对诗歌形式的发展创造，在于他对律诗的格律进行有意识、有节制的“破坏”与改造。他大量地采用拗体与拗句，而且往往拗而不救。他有意打破五、七言诗的二二一或二二二一的节奏，变成二一二甚或是三一三式的节奏。他不是有意唾弃声律，而是要通过节奏的拗折打破人们习见的过于平滑妥溜的感觉。只有少数诗论家能够理解黄庭坚及其他宋代诗人的这种艺术追求。叶燮《原诗》有云：“宋诗在工拙之外。其工处固有意求工，拙处亦有意为拙。若以工拙上下之，宋人不受也。”所谓“在工拙之外”，正揭示了宋人诗法对传统诗歌格律与美学追求

4 近古诗歌研究

的超越。以黄庭坚的才学工力来说，把诗写得合乎基本规范，甚至像许浑那样对仗工稳、修辞妥贴，当然不是难事；他们之所以要作拗体拗句，只能理解成有意如此。但这并不是目的，而是手段，是为了体现自己挺然不群的人格精神。这一点，黄庭坚的同时代人已隐然感觉到了。张耒曾说：“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，如金石未作，钟磬声和，浑然有律吕外意。近来作诗者，颇有此体，然自吾鲁直始也。”^[6]释惠洪《天厨禁脔》亦云：“鲁直换字对句法，如‘只今满座且尊酒，后夜此堂空月明’，‘清谈落笔一万字，白眼举觞三百杯’，‘田中谁问不纳履，坐上适来何处蝇’，‘秋千门巷火新改，桑拓田园春向分’，‘忽乘舟去值花雨，寄得书来应麦秋’，其法于当下平字处，以仄字易之，欲其气挺然不群。前此未有人作此体，独鲁直变之。”张耒所谓“浑然有律吕外意”，即是指对诗之格律或工拙的超越，而惠洪所谓“欲其气挺然不群”，已经触及到人格追求的心理动机了。

对黄庭坚的这种诗法理解更深切、表述也更到位的是清人。桐城派古文家姚鼐率先把刘大魁以音节求神气的古文技法引入诗学。他说：“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。玩诵之久，有一切厨饌腥蝼而不可食之意。”^[7]后来方东树又遥承其说，推而广之，曰：“涪翁以惊创为奇，意、格、境、句、选字、隶事、音节，著意与人远，此即恪守韩公‘去陈言’、‘词必己出’之教也。故不惟凡近浅俗、气骨轻浮不涉毫端句下，凡前人胜境，世所程式效慕者，尤不许一毫近似之，所以避陈言、羞雷同也。而于音节，尤别创一种兀傲奇崛之响，其神气即随此以见。”^[8]这些都是由技而进乎道，由形而下求形而上的探本之论。他们所说的神气，已不止是一般意义的诗文气韵，而是与人格精神相通了。

二、避俗求雅：超越工拙的诗学取向

曾经不止一次听到或看到有些学者说过类似的话，即谓宋代文人比六朝、三唐文人少了一些贵族气，而更具一种平民心态。这种粗略的观照与界定也并不准确。如前所说，宋代文人在骨子里或心态上更具有一种颖脱不群的清高孤傲之气。他们打破了过去贵族与平民的二元对立格局，而宁愿以文化优越感取代社会地位的优越感，从而强调凸现自己既不同于一般贵族也不同于市井百姓的士大夫的独立人格。他们既厌弃上流社会以富贵相夸而缺少文化内涵的贵族气，同时也不可能接受平民阶层的土气或村气。只不过他们并不强调自己与平民的对立，而宁愿去强调自己虽属上流社会却不同于一般贵族的意义。他们把自己定位为有文化、有修养、有独立人格与个性的士大夫，其意味很接近现代的“文化人”概念。是的，现代学者多喜欢把宋代视为中国“近世”或“近代”的开端^[9]，既与文化精神的薪火相传有关，和文人的这种亲切的认同感似乎也不无关系。

与此种群体的自我定位有关，宋代文学艺术的审美理想或艺术追求，也打破了过去正与变、工与拙、美与丑的对立关系，而另外拈出“雅”与“俗”作为文艺美学的基本范畴。考察宋代的文学、绘画、书法、音乐以及其他艺术，会感到“雅俗之辨”乃是贯穿宋代整个文艺思潮史的核心命题。

宋代绘画艺术中以艳为俗，以淡为雅。本来在北宋开国之初，统治者努力提倡的是施色鲜润的画风，以求装点盛世气象。所以充满富贵气的黄筌的丽色花鸟会独步一时，黄筌之子黄居寀亦俨然画院教头，而追求野逸情调的徐熙一派则遭到排斥，甚至连徐熙的孙子也不得不改变家法，迎合黄氏画法，才能在画院立足。但是到了仁宗时期，画坛风会陡然一变。黄筌的丽色花鸟声

6 近古诗歌研究

价一落千丈，徐熙的画与惠崇的荒寒小景却是声誉日隆。为什么呢？米芾《画史》说：“黄筌……虽富艳皆俗。”宋初画院的待诏高文进，善作壁画，尤“以施色鲜润”著称，太宗时极受赏识，《宣和画谱》却斥为“虚得名”，黜而不入谱。与此同时，文同以墨画竹，李公麟以墨画马，稍后僧仲仁（华光）以墨画梅，一时间水墨几乎完全取代了色彩。在这一过程中间，特别使我们感兴趣的是，画坛风会的转变，与诗坛上西昆体的没落、西江派的崛起，竟完全是同步的。

宋代书法艺术中以肥为俗，以瘦为雅。欧阳修曾言：“世人有喜作肥字者，正如厚皮馒头，食之未必不佳，而视其为状，已可知其俗物。”^[10]其实肥瘦与雅俗有何关联？然而事实上小说、戏曲中的俗人多为胖子，而隐士或神仙更一律是面目清癯的瘦人。这种看法在好走极端的“米颠”（米芾）言论中表现得更加突出，他在《海岳名言》中甚至称颜真卿的字入“俗品”，这在很大程度上与颜体的方正肥硕有关。而黄庭坚瘦硬欹侧的书法亦应是这种观念下的产物。

事实上，雅俗之辨不是宋代某一种艺术领域的特有命题，而是宋代士大夫论人论艺品鹭高下的基本标尺。苏轼《于潜僧绿筠轩》诗云：“可使食无肉，不可使居无竹。无肉令人瘦，无竹令人俗。人瘦尚可肥，士俗不可医。”黄庭坚《书缙卷后》亦云：“余尝为少年言，士大夫处世可以百为，唯不可俗，俗便不可医也。”这些都是论人，不是论诗，但宋诗中避俗求雅的诗学追求，正是这种人格精神在诗学领域的延伸。

耐人寻味的是，雅与俗本是两个相互对立的范畴，但在宋人的意念里或表述上，大多是谈避俗，很少提到求雅。在宋代有关文献里，“俗”字比“雅”字的出现频率要高得多。因此，“雅俗之辨”也就和前代哲学史或思想史上出现的“力命之争”、“义利之辨”等等不大一样。雅与俗似乎不是两端平等对待的范

畴，所谓“避俗求雅”乃是后人添加建构的命题。在宋人意识里，与“俗”相对峙的是“不俗”，并不是“雅”。宋人在文学或其他艺术中的种种努力，与其说是求雅，不如说是求不俗。为什么不用“雅”之一字来代替“不俗”？求雅与反俗又有什么不同的意味呢？我想这是因为用“雅”字则似乎虚悬了一个抽象的空洞的标准，“不俗”比“雅”更具有实在内涵。而且，雅与俗在一定条件下是可以相互转化的。举一个简单的例子来说，宋人以“斋”为号颇有雅致，而元代粗通文墨的人都以“斋”为号，就显得俗了；至于《儒林外史》中人物张静斋、赵雪斋之流，更明显有讥其附庸风雅的意味。雅具有时尚性。一种雅致如果引起群起效法，便会使人有“雅得这样俗”之感。有识之士于是由雅反俗，以俗为雅，反使人觉得“俗得这样雅”了。可见，“雅”反而不是自在自为的，而是由“俗”反向延伸出来的。从这点来看，“不俗”也比“雅”更具有实在意义。

在宋代诗学领域，雅俗之辨也是一个核心的、基本的命题；“不俗”就是宋诗创作中最高的追求。当年轻的陈与义向其师崔鶊（德符）请教诗法时，崔氏就说：“凡作诗，工拙所不论，大要忌俗而已。”^[11]严羽《沧浪诗话·诗法》亦云：“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。”其他如黄庭坚所谓“宁律不谐而不使句弱，用字不工不使语俗”，《后山诗话》“宁僻毋俗”，都是由“不俗”的总体追求延伸出来的具体说法，而“宁A不B”的句式更显示了斩绝无疑的态度。从这种理念来观照宋代诗学，那些与传统审美规范相悖的种种反常做法，也就可以得到合理的解释了。

比如律诗中间二联例当对偶，而且在前人看来，对偶愈工切愈好。但在宋人看来，“凡诗切对求工，必气弱”^[12]，“太切，则失之俗”^[13]。为求不俗，宋人有时当对不对，使律诗有古体风味。有时是有意以不对等的事物作对。惠洪《冷斋夜话》卷

四云：

对句法，人不过以事以意，出处备具，谓之妙。荆公曰：“平昔离愁宽带眼，迄今归思满琴心。”又曰：“欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴。”不如东坡特奇。如曰：“见说骑鲸游汗漫，亦曾扪虱话酸辛。”又曰：“龙骧万斛不敢过，渔舟一叶从掀舞。”以鲸为虱对，龙骧为渔舟对，大小气焰之不等，其意若玩世，谓之秀杰之气，终不可没。

这里所谓“秀杰之气”，也就是黄庭坚所谓“凡书画当观韵”的韵致之一种，也就是不俗。

又诗中用方言俗语，是宋人所谓“以俗为雅”的重要手段，其旨趣亦在求不俗。惠洪《冷斋夜话》卷四云：“句法欲老健有英气，当间用方言为妙。如奇男子行人群中，自然有脱颖不可干之韵。”张戒《岁寒堂诗话》卷上曰：“世徒见子美诗多粗俗，不知粗俗语在诗中最难，非粗俗，乃高古之极也。”

又避熟求生之法，亦是为求不俗。大抵生新者未必皆雅，而俗者必熟，宋人亦早悟斯理。《诗人玉屑》卷六引《复斋漫录》曰：

韩子苍言：作诗不可太熟，亦须令生。近人论文，一味忌语生，往往不佳。东坡作《聚远楼》诗，本合用“青山绿水”对“野草闲花”，此一字太熟，故易以“云山烟水”。此深知诗病者。予然后知陈无己“宁拙毋巧，宁朴毋华，宁粗毋弱，宁僻毋俗”之语为可信。

又吴可《藏海诗话》云：“和平常韵要奇特押之，则不与众人同。”不与众人同即不俗。姜夔《白石道人诗说》更以此作为

度人金针，曰：“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之，自不俗。”

又宋诗句法的生涩奥衍，亦是避俗的一种手段。纪昀批点《后山诗集》于其《东湖晚出》诗评曰：“刻意铄削，脱尽甜俗之气。”赵翼《瓯北诗话》卷十一曰：“山谷专以拗峭避俗。”陈三立《为濮青大观察题山谷老人尺牋卷子》诗云：“我诵涪翁诗，奥莹出妩媚。”这些都是深得宋诗三昧之言。当然，能够从黄庭坚诗中感受其妩媚风韵的人并不多，所以陈三立在同光体诗群中能够独造高境。

大体说来，宋人所厌弃的“俗”与其所追求的“不俗”（或雅）有着相反相应的内涵。如句法太平顺则易流于软媚，偶对太工巧易流于甜俗，音节太清脆易流于浮薄，各方面循规蹈矩则易流于平庸。而软媚、甜俗、浮薄、平庸等等，都是“俗”。与此相反，人格的老健气象，个性的颖脱不群，就是“不俗”的表现。由传统法度反向延伸出来的种种创辟手法，就是求不俗的途径与手段。总之，在宋人诗法中，只有求“不俗”才是第一义的真谛，其他工拙、美丑等等均属第二义。不把宋人诗法放在诗化哲学（或诗文化学）的背景下来观照，就很难正确地理解、评价宋人与宋诗。后来者如袁枚指责宋诗“不依永，故律亡；不润色，故采晦”^[14]，从纯粹诗学的观点来说，袁枚似乎是对的，然而从诗文化学或诗学策略而言，宋人毕竟比袁枚见识更高。袁枚所谓“西施之顰，伯牛之癩，固不如其勿顰勿癩”，然而西施有顰、伯牛有癩不害为大美大贤，宋人诗法虽有副作用仍足以使宋诗自立，故当观其大者。

三、颓唐横恣：牢骚人的抒情载体

钱钟书先生曾云：“唐诗、宋诗，亦非仅朝代之别，乃体格

性分之殊。天下有两种人，斯分两种诗。……高明者近唐，沉潜者近宋，有不期而然者。”^[15]这一段话以体格性分之殊来界说唐宋诗，廓清了南宋以来争唐争宋的种种疑似之说，在学术界赢得广泛认同，并已隐然成为定论了。然而，抑亦有说。就人之体格性分而言，唐人之中自当有沉潜者，宋人之中亦自有高明者，唐音宋调又何以能适与两个朝代相对应？虽然唐人中亦有开宋调者，宋人中亦有主唐音者，要亦为少数。因此，仅从性分之殊解释唐音宋调的成因，而抛开时代氛围的气候条件，恐亦是不全面的。

唐诗产生在封建社会的鼎盛时期，由此形成了诗歌领域的盛唐气象。这一方面是诗史逻辑发展的必然结果，同时也是封建社会内生生机的张扬呈现。感受着这种时代氛围，士人的心态也是明朗而弘放的。所以典型的唐诗风貌音节和谐，旋律流畅，色彩华丽，风调圆美，生机充盈，具有很强的情绪感染力。而宋诗形成于封建社会由巅峰下落的时期，又处于唐诗高峰的阴影之下，历史与诗史逻辑的叠合效应决定了宋诗的发展趋向与基本风貌。敏感的诗人感受到历史与诗史的双重压抑，一方面要在大厦将倾的时代里力图活得洒脱一些，一方面要在余地不大的诗歌王国里寻求自己的立足之地。特定的心态情感呼唤着与之相合拍相一致的表现形式，于是产生了与唐诗风貌迥然有别的宋诗。这也就是说，宋诗的出现，决不仅仅是出于一部分性格沉潜的诗人表达自我的需要，而是生活在同一种时代氛围下的宋代诗人群体的抉择。一方面我们可以说，同一种情感，可以用唐诗来表现，也可以用宋诗来表现（如明遗民中，顾炎武仍为唐体，黄宗羲则首开宋调，但都表现了相通相近的思想感情），这表明一种诗学范式具有一定的弹性或自由度。但从情感与形式的相求相应来说，一种自然形成的诗学范式，又必然具有一定的指向性或适应性。这就是说，唐诗、宋诗，作为两大诗学范式，其成因与存在的必

要性既不在朝代之别，也不仅仅是体格性分之殊，而在于各有其独特的表现功能。

那么，宋诗宜于表现怎样的思想情感呢？我以为，宋诗长于表现的是一种负面的心态与感情，一种处于压抑氛围之下抗争意态与颓唐情调并存的精神现象。德国文体学家施皮策曾经指出：“背离正常的精神生活引起的精神激动必须有一种背离正常用法的语言来表达它。”^[16]对于宋诗的诗法也许正可作如是观。它是一种衰世氛围与逆境心态下的产物。其艺术精神表现为对传统的诗法规矩与审美观的蔑视、冲决乃至褻渎。如以俗为雅、以丑为美、以拗为工、打猛浑入、庄谐杂糅等等，都是宋人压抑心态与抗争意识在诗法层面的具体呈现。他们摈弃圆美的风调而增加钝拙的棱角，摈弃和谐的音节而糅入高老生硬，摈弃华美的辞采而代之以朴野古淡，摈弃流畅的旋律结构而代之以顿宕拗折。他们有意追求不和谐，从音节、句法到意象、结构，都有一些不和谐的因素。仿佛在乐曲配器中有意加入一些不和谐的噪音，在绘画的调色盘中加入一些怪异的色调，从而造成一种内在的张力。虽或不免粗糙、钝闷，读来却能感受到一种莽苍排奭之意，不可一世之慨。使那些习惯于传统诗歌审美观的读者，面对这些诗行，不由自主地产生一种错愕甚至颤栗。而在这过程中，他们也就完成了诗人主体形象的自我塑造：颓唐横恣，偃蹇横放，镇定自持如老树临风，我行我素如奇男子掉臂独行。所谓颓唐，并不意味着消沉，而是处于衰世与逆境之下放旷而特立的人生姿态。苏轼《越州张中舍寿乐堂》诗有云：“青山偃蹇如高人”。“偃蹇”与“高人”相结合，大有趣意，它表明“高人”常具有偃蹇不群的放旷意态。又纪昀批点《瀛奎律髓》评陈师道《后湖晚坐》诗云：“此诗颓然自放，傲然自负，觉眼前无可语者，惟看雁去鸦还耳。”颓然自放而又傲然自负，也正是典型的宋诗常具有的主体风貌。

说宋诗长于表现衰世、逆境下的思想感情，不妨由清代的诗学现象作逆向观照。

明清易代之际，诗人多由唐音改宗宋调。此种现象当然有多种原因，明人学唐而不成功应是清人思维参照之一端，然而宗宋由少数人的偏嗜而成为广大诗人群体的抉择，主要原因应是宋诗为那些遭逢家国之变的诗人提供了更相宜的抒情载体。如曹贞吉诗初学三唐，后乃旁及两宋，对于他这种诗学历程的变化，邓之诚先生的解释是：“盖盛衰之感，不能寓于肤阔，此其所以折而入宋欤！”^[17]此所谓“肤阔”，正是明代唐体诗中常见的流弊。又全祖望曾言：“有明革命之后，甬上蜚遁之士，甲于天下，皆以蕉（樵）萃枯槁之音，追踪月泉诸老。”^[18]月泉诸老，指南宋遗民“月泉吟社”中人。所谓“樵萃枯槁之音”，当然是宜于宋调而不宜于唐音的。又康熙十年，吴之振携新刻《宋诗钞》至京，遍送诸名流，汪懋麟《酬吴孟举》诗云：“新来中酒起常迟，颓放真宜学宋诗。”颓放而宜于宋诗，或许可以代表清初诗人的一般看法，而这也为本文观点提供了一个有力的佐证。

另外，清初统治者有意贬抑宋诗，也从反面证明了宋诗的这一特点。施闰章为冯溥所作《佳山堂诗序》云：“窃尝论论文之道，与治乱终始，先生则喟然叹曰：‘宋诗自有其工，采之可以综正变焉。近乃欲祖宋元而佻前，古风渐以不竞，非盛世清明广大之音也。愿与子共振之。’”^[19]这里的“先生”即康熙初年的吏部尚书、文华殿大学士冯溥，山东益都人，毛奇龄称之为“益都师相”。施闰章、毛奇龄等人皆为康熙十八年冯溥主持博学鸿词科考试时所取之士，故皆师事之。那时正是诗坛上普遍桃唐宗宋的时候，冯溥则是力反宋诗的盟主式人物。而他反对宋诗并非出于诗学好尚，而是因为宋诗“非盛世清明广大之音”。又毛奇龄《西河诗话》卷五载：“益都师相尝率同馆集万柳堂，大言宋诗之弊。谓开国全盛，自有气象，顿駮此佻凉鄙弃之习，无

论诗格有升降，国运盛衰，于此系之，不可不饬也。因诵皇上《元旦》并《远望西山积雪》二诗以示法。”同卷又载：“初、盛唐多殿阁诗，在中、晚亦未尝无有，此正高文典册也。近学宋诗者率以为板重而却之。予入馆后，上特御试保和殿，严加甄别。时同馆钱编修以宋诗体十二韵抑置乙卷，则已显有成效也。”这是清初难得的诗学文献。由此可见，清初的唐宋诗之争已不止是诗人之事，康熙帝及副相冯溥均有意介入，甚至动用铨选手段以干预宗宋诗风，其目的就是要凭借唐诗风范以创立新的台阁体，以与清初的开国气象相应。

总之，考察清代宗宋诗风的发展，我们会发现，清人几乎是无师自通地、不约而同地适应了宋诗独特的表现功能。就清诗史程而言，清初数十年间的遗民多作宋调，康乾盛世时宋诗派则相对消隐；嘉道以后国运衰飒风雨飘摇时，宋诗又成为一国之宗风所在。以群体论，在朝的台阁大老多为唐体，在野的寒士诗群则多作宋调。甚至以一人而论，得意时多为唐体，失意时则不自觉地阑入宋调。当然，清人所为之宋诗与宋人的宋诗或许不无差距，但对于我们把握宋诗的艺术精神仍具有启发或参证意义。

注释：

- [1] 傅乐成：《唐型文化和宋型文化》，见《国立编译馆刊》第1卷第4期。
- [2] 冯天瑜：《中华文化史》，上海人民出版社1990年版，第634页。
- [3] 王国维：《宋代之金石学》，载《王国维遗书》第5册，上海书店1983年版。
- [4] 陈寅恪：《邓广铭〈宋史职官志考证〉序》，见《金明馆丛稿二编》，上海古籍出版社1980年版，第245页。
- [5] 见王永照编《日本学者中国文章学论著选》，上海古籍出版社1992年版，第259页。