

# 以诗行谒、诗法和江湖诗

——以《唐诗三体家法》为中心的考察

陈 斐

南宋后期，“以诗行谒”之风的兴起导致“诗法”在江湖诗人中的盛行。研究江湖诗，不能忽视江湖诗人“以诗行谒”的为诗动机，也不能抛开指引江湖诗人学习诗歌创作的“诗法”。本文从《唐诗三体家法》总结诗法时最为关注的诗歌结构上的“虚”（情意）、“实”（景物）搭配着眼，抽样考察江湖诗，认为江湖诗从整体上说“虚”多“实”少，其“空疏轻薄”、“油腔滑调”、“俗”的诗风以交往诗为主要载体。这是由江湖诗人“以诗行谒”的功利目所决定的。受制于诗学修养不高的客观条件和“以诗行谒”的主观动机，江湖诗人往往不能由“法”、“解悟”达到诗歌创作的自由境界。这注定江湖诗格调不高、成就不大。本文以《唐诗三体家法》为中心，尝试考察以诗行谒、诗法、江湖诗三者之间的关系，以期促进有关江湖诗的研究。

《唐诗三体家法》<sup>①</sup>是周弼编辑的一部诗法与诗选相结合的诗学著作。该书是南宋后期“以诗行谒”之风兴起后，为适应广大江湖诗人<sup>②</sup>的需求而编纂的众多“诗法”中影响较大的一部。以往对江湖诗的研究，往往局限于江湖诗本身，很少联系到江湖诗人“以诗行谒”、谋求物质利益的为诗动机，也很少注意到文化素养不高的江湖诗人在“诗法”指引下形成创作能力的学诗历程。这种对江湖诗人为诗动机和学诗历程的忽视，导致了对江湖诗的认识是不全面的，也不能很好地解释江湖诗风的成因。

## 一、体例 按“诗法”分体编排

《唐诗三体家法》成书于淳祐十年（1250）。编者周弼乃南宋后期影响较大的一位诗人，有《端平诗集》传世。其父周文璞能诗，与韩淲、姜夔、葛天民等交游唱和。周弼曾带徒授诗，弟子汤仲友、高常、顾逢、陈龙有“苏台四妙”之美誉。可见《唐诗三体家法》乃周弼一脉递相授受的诗学教材，其中有些观点可能源于弼父周文璞。此书成编后，时人范晞文给予了极高评价：“是

编一出,不为无补。后学有识高见卓不为时习熏染者,往往于此解悟,间有过于实而句未飞健者,得以起……使稍加探讨,何患不古人之我同也。”<sup>③</sup>俨然当作学诗的必读之书。宗尚不同的方回却颇有微词:“其说以为有一诗之法,有一句之法,有一字之法。止于此三法,而江湖无诗人矣。”(《至天隐注唐贤三体诗序》)<sup>④</sup>在《瀛奎律髓》中批判甚力。范、方二氏所论一正一反,但都表明此书在江湖诗人中影响较大。

一般来说,诗歌选本的编排方式主要有按作者分类、按诗体分类和按题材分类三种,复杂一点的则分层次采用以上方式。《唐诗三体家法》虽然也是一部诗选,但却按“诗法”分体编排,这在中国古代颇为罕见。在《〈唐诗三体家法〉序》<sup>⑤</sup>中,周弼指出:言诗当以唐为本,“诗之变至于唐而止”。而唐诗之所以取得如此高的成就,是因为讲究诗法、句法和字法,法度森严。元和以后,诗道渐衰,也是由于“立心不专,用意不精”,体制渐散,“僻事险韵以为富,率意放辞以为通”。南渡后有些人声称学习唐诗,但“眩名失实”,“永嘉四灵”又未着眼姚、贾以上,所以他编辑是书,是要选择唐人“三体之精者”,分析蕴于其中的诗法、句法和字法,作为当下诗歌创作的“规矩准绳”<sup>⑥</sup>。由此可见,“法”是周弼诗学关注的核心,也是他编排《唐诗三体家法》的准则。

在《唐诗三体家法》中,周弼首先将所选诗歌按诗体分为“五律、七律、七绝”三类。每种体裁之下,又按他分析、总结出来的“诗法”分为若干体。每体前先列解说,后附诗例。各体解说是对各体诗法的具体说明,既详细分析各体的构成、特点和写作时的注意事项,也间或指出各体的价值地位和唐诗史上的流行阶段。如周弼把“五律”分为“四实、四虚、前虚后实、前实后虚、一意、起句、结句、咏物”八体。在五律“四实”解说中,周弼首先说明其构成是中间四句皆写景,接着指出在唐诗史上“开元、大历多此体”,此体的特点及可贵之处是“华丽典重之间有雍容宽厚之态”,“稍变然后入于虚,间以情思”,所以此体当为“众体之首”,最值得推崇,最后指出写作时要防止“堆积窒塞,寡于意味”。随后所附第一首诗例是杜审言《早春游望》:“独有宦游人,偏惊物候新。云霞出海曙,梅柳渡江春。淑气催黄鸟,晴光转绿苹。忽闻歌古调,归思欲沾巾。”此诗中间两联写游望所见之景,尾联逐渐过渡,抒发由古调触发的情思,风格华丽典重,完全符合解说的分析。这种解说附诗例的编辑方式,更便于读者的揣摩学习。

从解说透露的信息看,《唐诗三体家法》把所选诗歌分为“五律、七律、七绝”三类,也是从“诗法”视角着眼的。周弼有较强的“辨体”意识,已认识到五律、七律、七绝是具有独立生命的诗体。如七绝“后对”解说云:“必使末句虽对而词足意尽,若未尝对。不然则如半截长律,皃皃齐整,略无结合。”即使是末句对仗的绝句,也要全篇浑然一体,不应像半截律诗,缺乏生气。七律“四实”解说云:“其说在五言,但造句差长,微有分别。七字当为一串,不可以五言泛加两字。”即使是同类诗法,周弼也没有一刀切,而是根据诗体差异仔细分辨各自的特征与规范,提出不同的要求。可见,周弼按诗体进行的一级分类,也不是泛泛地沿袭前人,更多地是从诗体差异隐含的诗法差异着眼的。

周弼把每体诗法解说后面所附的诗例,也以“已上/前共×首”的小计分为若干小类。如此分类,依据何在?周弼没有明确说明,仅在五律“起句”解说中有所提示:“发首两句平稳者多,奇健者予所见惟两篇。然声太重,后联难称。后两篇发句亦佳,声稍轻,终篇均停,然奇健不及前两篇远矣。故著此为法,使识者自择焉。”根据这里的提示,结合全书按“诗法”分体的体例,可以推断,诗例的这种分类应该也是从“诗法”角度着眼的,即聚为一类的若干首诗,在“诗法”上有某种共同点。至于这种“诗法”是什么,周弼没有解说,按照自序的说法,是“欲夫人体验自得,不以言而玩也”。这就给读者留下了见仁见智的空间。

## 二、成书背景：“以诗行谒”之风的兴起和“诗法”的盛行

周弼将“诗法”作为诗学关注的核心和编排《唐诗三体家法》的准则，并非无源之水，而是有着深厚的历史背景和现实根源的。“诗法”是中国诗学的重要范畴。面对前人的诗歌遗产，后人必然要从中分析、概括成功或失败的经验、教训，以指导创作，这便是诗法。诗法往往随着诗歌遗产的积累和诗歌创作的兴盛不断问世。诗法在中国文学史上首次比较集中地出现，是在诗歌全面繁荣的唐代。唐人有不少以“诗格”、“诗式”、“诗例”、“诗法”等命名的著作。这些著作意在标示诗的法度、标准，多为初学者或应举者而作，主要探讨诗的声韵、病犯、对偶、体势等。

入宋以后，诗法依然不时出现，除了科举试诗的原因外，还与统治者“右文”重诗的统治策略有关。如北宋宫廷举行的“赏花钓鱼之会”，即要求从臣皆赋诗。有时还将作品送往中书“第其优劣”，优异者获得嘉奖，当场受窘者或做诗鄙劣者不仅丢脸出丑，甚至会落职、外放。这必然督促大臣勤练赋诗本领<sup>⑦</sup>。在统治者的影响下，普通民众也往往结社吟诗。吴可《藏海诗话》记载，北宋曾有“一切人皆预”的诗社，身份为“屠儿”、“质库”，或经营“酒肆”、“货角梳”的市民在一起切磋“平仄之学”，且有集问世<sup>⑧</sup>。上至王公大臣、下至市井小民对诗歌创作的普遍热衷，必然会产生对诗法的需求。盛行天下的“江西诗派”就十分重视诗歌创作的格式、法度。南渡以后，伴随着诗人的平民化，诗法的需求也在逐渐增加。到南宋后期，“以诗行谒”之风的兴起又使这种需求显得空前迫切。

儒家十分重视诗的政治、教化功用。从孔子“兴观群怨”说，到白居易“讽喻”说，再到黄庭坚“文章功用不经世，何异丝窠缀露珠”（《戏呈孔毅父》）<sup>⑨</sup>，皆在强调此点。即使不得志的时候，士人也往往发愤抒情，鸣自身之不幸，将作诗看成安顿生命之途径，以立言留名。但在南宋后期，人们赋诗的动机发生了很大改变。此时，社会上涌现出了大批江湖谒客，他们期望通过投献诗作换来达官贵人的资助<sup>⑩</sup>。方回对此有一形象描绘：“庆元、嘉定以来，乃有诗人为谒客者。龙洲刘过改之之徒，不一其人，石屏亦其一也。相率成风，至不务举子业，干求一二要路之书为介，谓之‘谒扁’，副以诗篇，动获数千缗以至万缗。如壶山宋谦父自逊，一谒贾似道，动获楮币二十万缗，以造华居是也。钱塘湖山，此曹什佰为群。阮梅峰秀实、林可山洪、孙花翁季蕃、高菊涧九万，往往雌黄士大夫，口吻可畏，至于望门倒屣。”（《瀛奎律髓汇评》卷二。戴复古《寄寻梅》方回评）<sup>⑪</sup>方回所说的石屏即戴复古，此人“以诗游诸公间，颇有声……以诗为生涯而成家”<sup>⑫</sup>。可见，他把诗当作生计经营。有时，他甚至把自己的行谒干脆称为“卖诗”：“七十老翁头雪白，落在江湖卖诗册……鸡林莫有买诗人，明日烦公问蕃舶。”（《市舶提举管仲登饮于万贡堂有诗》）<sup>⑬</sup>“岁里无多日，闽中过一年。黄堂解留客，时送卖诗钱。”（《谢王使君送旅费》）<sup>⑭</sup>这样，诗就由“经国之大业，不朽之盛事”（曹丕《典论·论文》）<sup>⑮</sup>变成了行走干谒的羔雁之具，“与物质追求直接联系起来”<sup>⑯</sup>。而当一种艺术或才能异化为达到某种功利目的的“敲门砖”，尤其是关乎生计大事时，人们就会趋之若鹜地学习。伴随着学习，人们对指引门径的法度、技巧书籍的需求就会格外迫切，此类书籍也会雨后春笋般不断出现。

南宋后期兴起的“以诗行谒”之风是诗法盛行的沃土。“法”几乎成了谈诗者开口必及的话题。连主张“妙悟”，将“羚羊挂角，无迹可求”的盛唐诗标为诗学理想的严羽也在《沧浪诗话》中专列诗法一节，谈论“五俗”，要求“发端忌作举止，收拾贵在出场”，“不必太着题，不必多使事”，“押韵不必有出处，用字不必拘来历”，“下字贵响，造语贵圆”等诗歌创作的格法规律<sup>⑰</sup>。足见风气所向，或有不得不然者。

南宋流行的诗法,大体可分为以下两种:一是前人著作整理、编辑后重梓。如《吟窗杂录》,绍熙五年(1194)浩然子序云:“余于暇日,編集魏文帝以来至于渡江以前,凡诗人作为格式纲领以淑诸人者,上下数千载间所类者,亲手校正,聚为五十卷。胪分鳞次,具有条理,目曰《吟窗杂录》。”<sup>⑧</sup>是书凡收录贾岛《二南密旨》、齐己《风骚旨格》等唐、五代诗法三十种左右。二是时人编撰的新著。从存世著作看,单纯谈论诗法的较少,但诗话、选本、类书等,在内容、体例等方面几乎都受诗法的渗透、影响。北宋诗话就已包含着“辨句法”(许颢《彦周诗话》)<sup>⑨</sup>、“论诗而及辞”(章学诚《文史通义·诗话》)<sup>⑩</sup>的成分,诗法更是南宋诗话不可或缺的组成部分。如今已散佚的《瑶池集》,方回《瑶池集考》云:“《瑶池集》,通议大夫、徽猷阁待制、秦凤路经略安抚使、知秦州郭思所著,盖诗话也。一曰诗之六义,二曰诗之诸名,三曰诗之诸体(与李叔《诗格》相类,凡八十一体,可无述),四曰诗之诸式(凡二十九式),五曰诗之诸景,以至十五曰诗之诸说……然二十九式曰浑成,曰雄特,曰雅健,曰和熟之类,与分杜诗为神圣工巧者,又何以异哉!”<sup>⑪</sup>再如成书于淳祐甲辰(1244)的魏庆之《诗人玉屑》,前十一卷竟以格法分类,有“诗法”、“句法”、“口诀”、“初学蹊径”、“命意”、“造语”、“用事”、“压韵”、“属对”、“沿袭”、“点化”、“诗病”等四十余格。诗话中诗法成分的逐渐加大,最终导致了元代诗话的衰微与诗格(即诗法)的复兴<sup>⑫</sup>。选本如周弼《唐诗三体家法》。类书如成书于宝祐丁巳(1256)的谢维新《古今合璧事类备要·前集》,是书卷四四“儒业门”专列“诗律”一类,下有“假对”、“句法”、“蜂腰”、“鹤膝”、“两节”、“双声”、“叠韵”、“响字”、“交股”、“拗句”、“折句”、“促句”等条目,并附解说。

南宋诗法从成书缘起看,是为了给学诗者指示诗学门径或标示创作格式而编,具有诗学教材功能。如浩然子《〈吟窗杂录〉序》云:“余编此集,是亦琴谱、棋式之类也,有意于学诗者,其可舍旃?”<sup>⑬</sup>再如黄昇《〈诗人玉屑〉序》云:“方今海内诗人林立,是书既行,皆得灵方。”<sup>⑭</sup>“海内诗人林立”指的正是“以诗行谒”之风兴起后江湖上普遍的学诗诉求,在这种需求的召唤下,诗法著作应运而生,承担着为文化素养不高的江湖诗人指引诗学门径的使命。

南宋诗法作为诗学教材的身份与功能,决定了它与江湖诗之间的关系密不可分。首先,诗法是编者对诗歌创作规律的总结,这种总结可能与当时比较重要的诗学问题相关。其次,南宋诗法的读者群主要是有着强烈学诗诉求但又文化素养不高的江湖诗人。他们在诗法的引导下形成创作能力,诗法标示的格法、规律必然会反映、呈现在他们的诗作中。因此,研究江湖诗,不能完全抛开诗法。诗法为观照江湖诗提供了一个新的视角。从某些比较重要的诗法着眼,可以深化对江湖诗的认识。

### 三、从《唐诗三体家法》的诗法看江湖诗

在《唐诗三体家法》中,周弼按诗法将五律分为“四实、四虚、前虚后实、前实后虚、一意、起句、结句、咏物”八体,七律分为“四实、四虚、前虚后实、前实后虚、结句、咏物”六体,七绝分为“实接、虚接、用事、前对、后对、拗体、侧体”七体。在这些诗法中,周弼最重视诗歌结构上的“虚”、“实”搭配,既强调位置之别,也重视比例之分。从解说看,其所谓“实”主要指景物,“虚”主要指情意。五律、七律主要关注中间两联,七绝主要关注第三句。如五律,“四实”指“(中)四句皆景物而实”,“四虚”指“中四句皆情思而虚”,“前虚后实”指“前联(即颌联)情而虚,后联(即颈联)景而实”,“前实后虚”指“前联景而实,后联情而虚”。七绝“实接”、“虚接”分别指用景语、情语接前两句。在“虚”(情意)、“实”(景物)比例上,周弼崇“实”重景,偏向于在诗歌中多描写景物,少抒写情意。周弼将“四实”标为“众体之首”(五律解说),这说明他对“实”十分推崇。

他要求“四虚”“不以虚为虚，以实为虚”（五律解说），“要须于景物之中而情思通贯”（七律解说）。五律“前实后虚”的颈联也要“稍间以实”（五律解说）。七绝“虚接”解说亦云：“亦有语虽实而意虚者，于承接之间略加转换。”可见他所谓“虚”，虽然也有直抒胸臆的意思，但主要指“实”的“虚”化，是化景物为情思。另外，周弼还将情、景搭配与风格探讨联系起来。在他看来，“实”会使作品呈现出“华丽典重”、“雍容宽厚”、“雄健”、“浑厚”、“饱满”的风貌，但也有“堆积”、“窒塞”的缺陷；“虚”会使诗歌显得“如行云流水”、“谐婉”，但要警惕“枯瘠”、“轻俗”、“弱”、“疏弱”、“柔弱”等毛病。可见，周弼的“虚”、“实”说，是将结构、表现手法（描写景物和抒写情意）、风格综合在一起进行探讨的。

唐代以前，人们“往往是从外部景物对诗人感官的刺激而引发情感这一角度来谈论情景关系”<sup>⑤</sup>。唐宋时期，随着诗歌创作的繁荣，人们开始关注诗歌结构上的情景搭配。如旧题王昌龄《诗格》：“诗有上句言意，下句言状；上句言状，下句言意。如‘昏旦变气候，山水含清晖’，‘蝉鸣空桑林，八月萧关道’是也。”<sup>⑥</sup>“诗一向言意，则不清及无味；一向言景，亦无味。事须景与意相兼始好。”<sup>⑦</sup>但王氏此说长期以来没有得到回应，直到南宋后期周弼编选《唐诗三体家法》，才将其发扬光大。周弼之所以会特别强调诗歌结构上的情景搭配，且崇“实”重景，除了与诗法盛行的背景有关外，也与诗坛分化之际“宗唐”者与“宗江西”者在论争中使情景问题凸显出来有关。南渡初期，“江西”诗风盛行。这种诗风以“才学、议论、文字”为诗，借用周弼的方法分析，即轻“实”重“虚”。诗宗“江西”的方回便极力批判周弼，主张少描写景物，多抒写情意。如《瀛奎律髓》卷一。杜甫《曲江陪郑八丈南史饮》评云：“此诗中四句不言景，皆止言乎情。后山得其法，故多瘦健者此也。”<sup>⑧</sup>卷一六戴叔伦《除夜宿石头驿》评云：“此诗全不说景，意足辞洁。”<sup>⑨</sup>卷四七杜甫《因许八奉寄江宁旻上人》评云：“看前辈诗，不专于景上观，当于无景言情处观。”<sup>⑩</sup>

在南渡以后的发展过程中，“江西”诗风气乏浑厚、拗戾艰涩、汗漫无禁等缺点愈益突出。这除了“江西”末流不善其学的自身原因外，也与师法对象的过于狭窄有关。赵蕃即说：“世竞江西派，人吟老杜诗。”（《读东湖集二首·其一》）<sup>⑪</sup>反思中，有识之士逐渐扩大师法对象，晚唐越来越受到重视。而对景物描写的态度，恰恰是诗坛分化之际，“宗唐”者和“宗江西”者争执的一大关键，也是造成唐诗和以“江西诗派”为代表的宋诗在体格性分上不同的一大原因。首倡“唐诗”的“四灵”之一徐照声称：“诗凭景物全。”（《舟中》）<sup>⑫</sup>赵汝回云：“世之病唐诗者，谓其短近，不过景物，无一言及理，此大不然。诗未有不托物，而理未有出于物之外，古人句在此而意在彼，今观《三百篇》大抵鸟兽草木之间，不可以是苦也。”（《云泉诗序》）<sup>⑬</sup>叶适《王木叔诗序》曰：“木叔不喜唐诗，谓其格卑而气弱。近岁唐诗方盛行，闻者皆以为疑。夫争妍斗巧，极外物之变态，唐人所长也；反求于内，不足以定其志之所止，唐人所短也。木叔之评，其可忽诸？”<sup>⑭</sup>可见，周弼诗法探讨中注重情景搭配，且崇“实”重景，是对“宗唐”前辈“四灵”、赵汝回等人观点的继承和回应。不过，他更加强调“景”的独立、重要，不再用“理”为“景”辩护。

周弼总结的“四实、四虚、前虚后实、前实后虚”等诗法虽不足以尽诗之变，但在一定程度上代表了江湖诗人的创作观，涉及到“宗唐”还是“宗江西”等比较重要的诗学问题。同时，这种观照抓住了律诗结构中最重要中间两联和表现手法中最重要的描写景物、抒写情意，将它们与风格联系起来探讨，具有一定合理性。因此，有必要借用它抽样考察江湖诗，以期对江湖诗的情景搭配倾向、风格以及某种诗风的成因获得比较切实的认识。

《唐诗三体家法》所选三种体裁中，五律选诗最多<sup>⑮</sup>，且居于全书之首<sup>⑯</sup>。可见，周弼最看重五律。他对诗法的总结与分析，也以五律为基点。七律在五律的基础上稍有变通。七绝最主要的“实接”、“虚接”也与五律的虚、实搭配类似。又五律是江湖诗人写作较多的一种体裁。据张

宏生统计,在一定程度上代表了江湖诗的《南宋六十家小集》中,五律数量仅次于七绝,有1194首<sup>⑩</sup>,约占22.5%。故笔者选择“五律”为样本。

关于江湖诗人的抽样,笔者首先选择了周弼本人,其次择取了与周弼关系密切的李龔、顾逢二人。李龔与周弼同庚同里,“相与往来论诗三十余年”(李龔《汶阳端平诗集序》)<sup>⑪</sup>,曾选编弼诗为《汶阳端平诗集》。顾逢曾向周弼学诗,自署其居为“五字田家”,被周弼称为“顾五言”<sup>⑫</sup>,可谓周弼的得意门生。接着,笔者选择了以诗游江湖间近五十年的戴复古,此人堪称江湖诗人的典型代表。最后,又随机选择了与周弼、顾逢约略同时,但未考见有交游关系且存诗较多的严粲、胡仲弓二人。之所以如此取样,是想使抽样尽可能具有代表性。周弼将律诗中间两联的情景搭配归纳为“四实、四虚、前虚后实、前实后虚”四体。但在诗例中,他也选录了一些一句情(或景)、一句景(或情)的诗作,根据整联(上下两句)重心所在归类。笔者在运用他的这种视角和方法抽样考察江湖诗时,也如此归类。经统计,各人诸体分布如下表所示<sup>⑬</sup>:

表1 江湖诗五律体法抽样分析

|     | 四实 | 四虚  | 前虚后实 | 前实后虚 | 总计  |
|-----|----|-----|------|------|-----|
| 周弼  | 23 | 11  | 17   | 5    | 56  |
| 李龔  | 15 | 19  | 19   | 2    | 55  |
| 顾逢  | 13 | 83  | 78   | 7    | 181 |
| 戴复古 | 28 | 309 | 73   | 61   | 471 |
| 严粲  | 5  | 29  | 14   | 5    | 53  |
| 胡仲弓 | 34 | 110 | 47   | 22   | 213 |

诸体中,周弼存诗最多的是“四实”,约占41.1%,与《唐诗三体家法》将此体推为“众体之首”一致。李龔此体亦较多,约占27.3%,可能是受周弼影响。但其他人此体较少,分别为:顾逢7.2%、戴复古5.9%、严粲9.4%、胡仲弓16.0%。除周弼外,其他人最多的皆为“四虚”,分别为:李龔34.5%、顾逢45.9%、戴复古65.6%、严粲54.8%、胡仲弓51.6%。而周弼“四虚”只占19.6%。可见,周弼“四实”较多,“四虚”较少;其他人则普遍“四虚”较多,“四实”较少。也就是说,除周弼外,江湖诗整体上“虚”多“实”少。另外,笔者发现,抽样诸人诗中的“虚”,主要是直抒情意,很少周弼所谓的以“实”为“虚”,化景物为情思。范晞文《对床夜语》评《唐诗三体家法》曰:“或者塞塞之讥,然刻鹄不成尚类鹜,岂不胜于空疏轻薄之为?”<sup>⑭</sup>四库馆臣同意范氏的看法,认为:“弼撰是书,盖以救江湖末派油腔滑调之弊。与《沧浪诗话》各明一义,均所谓有为言之者也。”<sup>⑮</sup>我们知道,“空疏轻薄”、“油腔滑调”的诗风在江湖诗人中颇为流行。通过抽样分析,我们对此种诗风有了更加明确的体认:即从诗中“虚”(即情意)、“实”(即景物)所占比重来说,乃“虚”多“实”少。周弼崇“实”重景,有针砭江湖诗弊的意义。

自“四灵”擎出“唐体”旗号后,一方面由于“四灵”等前期诗人学习唐诗的成绩对后人有感召作用,另一方面由于唐诗不像“江西”诗那样以学问为诗,对学养、才气的要求较低,适合文化素养不高的江湖诗人仿效,一时间,“唐体”在江湖诗人中颇为流行。我们抽样考察的六人中,即有周弼、李龔、顾逢、严粲四人可以明确地认定为“宗唐”派:周弼不必赘言;顾逢为周弼门生;李龔嗜唐诗,穷一生以为工,曾协助赵孟奎编成《分门纂类唐歌诗》,其《唐僧弘秀集》自序云:“诗至唐为盛。”<sup>⑯</sup>严粲为严羽族兄,戴复古以“李杜诗坛上,为君题姓名”(《读严粲诗“风撼潇湘覆,江空雪月明”,以其一联隐括为对》)<sup>⑰</sup>相称。前面已经分析过,对景物描写的态度是“宗唐”者和“宗江西”者争执的一大关键,不论是支持者还是反对者,都认为景物描写是唐诗

的一大特征。江湖诗若是货真价实的“宗唐”就应该重视景物描写,但抽样结果恰恰相反。这又该如何解释呢?看来,要解释这个矛盾,先得弄清江湖诗为什么“虚”多“实”少,显得“空疏轻薄”、“油腔滑调”?笔者发现,抽样诸人“虚”所占比重较大的诗(即“四虚、前虚后实、前实后虚”三体总和,以下简称“‘虚’诗”),不少为“交往诗”<sup>⑤</sup>。故又统计了五律交往诗的诸体分布:

表2 江湖诗五律交往诗体法抽样分析

|     | 四实 | 四虚  | 前虚后实 | 前实后虚 | 总计  |
|-----|----|-----|------|------|-----|
| 周弼  | 3  | 8   | 11   | 5    | 27  |
| 李龔  | 8  | 16  | 14   | 0    | 38  |
| 顾逢  | 2  | 51  | 39   | 4    | 96  |
| 戴复古 | 2  | 223 | 38   | 25   | 288 |
| 严粲  | 0  | 14  | 3    | 0    | 17  |
| 胡仲弓 | 2  | 75  | 19   | 6    | 102 |

可见,除周弼外,诸人五律交往诗中最多的皆为“四虚”,分别为:李龔42.1%、顾逢53.1%、戴复古77.4%、严粲82.4%、胡仲弓73.5%;周弼“四虚”也居于第二位,占29.6%。除李龔外,诸人五律交往诗中最少的均为“四实”,分别为:周弼11.1%、顾逢2.1%、戴复古0.7%、严粲0%、胡仲弓2.0%;李龔“四实”也位居倒数第二位,仅占21.1%。这说明,单就五律交往诗而言,诸人“四虚”普遍比较多,“四实”普遍比较少,连推崇“四实”的周弼也不例外。这种分布是由交往诗的交际目的决定的。一般来说,交往诗承载着交流情感的目的,故抒写情意(即“虚”)是必不可少的成分。抽样诸人五律“虚”诗中,交往诗分别为:周弼72.7%、李龔75%、顾逢56.0%、戴复古64.6%、严粲35.4%、胡仲弓55.9%。可见,除严粲外,诸人五律“虚”诗,有很大一部分是交往诗。严粲交往诗较少,不具备代表性。但从他交往诗中“四虚”所占比例之高(82.4%),可以推断,严粲若像其他抽样诸人一样多作交往诗(或存诗中交往诗多一些),交往诗肯定会在“虚”诗中所占比例升高。由此可见,江湖诗人“虚”所占比重较大的诗,有很大一部分为交往诗。也就是说,江湖诗“空疏轻薄”、“油腔滑调”的诗风,是以交往诗为主要载体的。

江湖诗人是在“以诗行谒”之风的诱导下,通过“诗法”学习诗歌创作的。他们期望通过投献诗作换来达官贵人的资助,为诗的主要动机是为了应酬干谒。抱着如此目的创作出来的交往诗,自然是为文造情的奉承话(即“虚”)居多,有点“俗”。再加上他们才力薄弱、文化素养不高,不善于以“实”为“虚”、化景物为情思,“空疏轻薄”、“油腔滑调”的诗风就不可避免了。如李龔《寄国史校勘陈体仁》:“天禄对藜灯,丹铅照眼明。虽称小朝士,不是老书生。职重三场笔,官联六馆名。怀君既良晤,岁久又峥嵘。”<sup>⑥</sup>戴复古《寄赵茂实大著二首》其一:“久坐图书府,方登著作庭。人知才可敬,公以德为馨。议论参诸老,文章本六经。省中相别后,夜夜望奎星。”<sup>⑦</sup>顾逢《寄陈石窗林石田老友》:“典刑惟二老,利禄等鸿毛。士行贫中见,诗名犯后高。苦心亲笔砚,冷眼看儿曹。肥马轻裘辈,多应笑敝袍。”<sup>⑧</sup>严粲《李贾携诗卷见访贾与严沧浪游》:“石屏新卷里,曾得见君诗。大册烦来教,平生慰梦思。高标去尘远,古调少人知。汝与吾宗好,风骚更属谁。”<sup>⑨</sup>这四首诗是比较典型的江湖诗,前两首投献达官贵人,后两首应酬亲朋诗友。借用周弼的方法分析,均为“四虚”,但又是直抒胸臆,没能做到以“实”为“虚”、化景物为情思。它们与真正的唐诗相比,缺乏真情实感和情景交融的风神;与同样轻“实”重“虚”的“江西”诗相比,又失之随意,缺乏文化含量和耐人寻味的理趣、底蕴。

弄清了这点,我们再对江湖诗人的“宗唐”做一检讨。江湖诗人之所以“宗唐”,主要是因为

与“以书为本,以事为料”(刘克庄《跋何谦诗》)<sup>⑤</sup>的“江西”诗相比,“唐体”不需要高深的学养,适合才力薄弱、文化素养不高的他们仿效。时人说江湖诗人“宗唐”,也主要着眼于他们“不读书亦作诗”,作诗比较容易而已,并没有人说江湖诗就是货真价实的唐诗。正如方回《恢大山西山小稿序》所云:“嘉定中,忽有祖许浑、姚合为派者,五七言古体并不能为,不读书亦作诗,曰学‘四灵’,江湖晚生皆是也。”<sup>⑥</sup>刘克庄《跋何谦诗》亦曰:“自‘四灵’后,天下皆诗人,诗若果易矣。然诗人多而佳句少,又若甚难,何欤?”<sup>⑦</sup>时人方岳在《跋赵兄诗卷》中指出,江湖诗虽然声称学唐,但却是优孟衣冠:“予观世之学晚唐者,不必读书。但仿佛其声嗽,便觉优孟似孙叔敖,掇皮皆真。予每叹恨夫晚唐之不昌也。”<sup>⑧</sup>此言可谓一语中的!可见,大多数江湖诗人的“宗唐”,仅仅在学习“唐体”摆脱了书本学问、顺口而吟的创作方式,并没有学得唐诗的精髓——情景交融的风神和感人肺腑的真情,不过“优孟衣冠”罢了。之所以出现这种情况,罪魁祸首也是“以诗行谒”的功利目的。干谒的为诗动机决定了江湖诗人进行诗歌创作时,首要考虑的是如何通过抒写情意(即“虚”)实现交际目的,而不是描写景物或营造情景交融的意境。如此写出的诗自然与唐诗相去甚远。就连对江湖诗弊有着清醒认识、崇“实”重景的周弼,五律交往诗也是毫无例外地“虚”多“实”少。由此足见“以诗行谒”的功利目的对江湖诗的伤害有多大了!

最后,需要指出的是,在《唐诗三体家法》按诗法分类的诸体中,编者周弼既推重“四实”等正体,但又兼容“前实后虚”、“拗体”、“侧体”等变体。尤其是他在五律中立“一意”一体,指出诗歌创作还有轶出于法度之外的更高境界。在自序中周弼也说:“言其略而不及详者,欲夫人体验自得,不以言而玩也。”<sup>⑨</sup>似乎也有对读者死守法度的担心。这说明周弼已看到了“法”与“无法”的矛盾。初学者或文化素养不高的人要了解诗歌创作的基本规则,进而撰写合格的诗作,求助于“法”还是必要的。然而,又没有万能之“法”。在丰富生动的创作实践中,任何“法”都会有失灵的时候,面对浩如烟海的作品,任何“法”都会有反例存在。于是人们常常慨叹本来“无法”。况且,真正伟大的诗歌也不是依“法”创作出来的,死守“法”,只会故步自封。在诗歌创作达到一定阶段后,就要“以无法为法”(纪昀《唐人试律说序》)<sup>⑩</sup>。遗憾的是,大多数江湖诗人(包括周弼本人)的诗艺术上显得比较粗糙,缺乏锤炼,有程式化之嫌。王夫之曾批判诗法著作道:“起承转收以论诗,用教幕客作应酬文字,或可。”<sup>⑪</sup>而江湖诗人为诗的主要动机,恰恰是为了应酬干谒。这种为诗动机使大部分江湖诗人满足于已有的程式、套路,从而限制了他们向更深层次的艺术境界拓展。

① 此书在后世版刻时题名不一,颇为混乱。但周弼自序题“唐诗三体家法序”,集注本题名为“诸家集注唐诗三体家法”,增注本有《诸家集注唐诗三体家法诸例》,范晞文亦云“周伯弼选唐人家法”。可见,原本题名当为《唐诗三体家法》。本文所论,以《故宫珍本丛刊》影印故宫藏元刻本(海南出版社2000年版)《笺注唐贤绝句三体诗法》为底本,校以日本早稻田大学图书馆藏明应甲寅(1494)刻《增注唐贤绝句三体诗法》。

② 本文所谓“江湖诗人”,并非笼统地指“四大家”去世后晚宋所有从事诗歌创作的人,而只是其中的一部分人。这些人的身份多为平民或下层官吏,有过漫游干谒经历。这种特殊的身份与经历,使他们写的诗呈现出某种共同的风貌,如“空疏轻薄”、“油腔滑调”、“俗”等。这种共同的风貌即是“江湖诗派”得以成名的基础。“江湖诗派”是晚宋诗坛的主流,但不是全部。与之同时,身居中枢的宰辅、放浪山水的隐者、研求性理的理学家等也在写诗,他们似乎不是“江湖诗派”的成员,尽管他们中的某些人在某些方面也可能受到“江湖诗风”的熏染。另外,“江湖诗人”与《江湖》诸集所收诗人亦不完全重合。关于“江湖诗派”的命名与界定,笔者将另文论述,此处不赘。

③④⑤ 范晞文:《对床夜语》卷二,《丛书集成》本,中华书局1985年版,第14页,第14页,第14页。

④ 周弼编、圆至注《笺注唐贤绝句三体诗法》卷首,《故宫珍本丛刊》影印故宫藏元刻本,海南出版社2000年版,第2页。

⑤ 今存诸本《唐诗三体家法》皆无宋人序跋。然据查屏球《周弼〈唐诗三体家法序〉辑考》(载《古典文学知识》

2009年第4期)考证 吴澄《吴文正集》卷一九《唐诗三体家法序》当为周弼所作 首先 成书于1262年以前的范晞文《对床夜语》卷二已征引此序一半多的内容 明确说“周伯弼云” 而1262年吴澄才十三岁 不可能写出此序 其次 方回作于1305年的《至天隐注周伯弼三体诗序》亦征引此序部分内容 知此序元时尚存 再次 序文云“今所编摭 阅诵数百家 择取三体之精者” 乃编者行文口气 最后 《吴文正集》为吴澄之孙吴当所编 四库馆臣云“未免病于稍滥” 完全有可能窜入他人作品。笔者以为查文论据充分 其说可从。此一发现为《唐诗三体家法》的研究提供了新的材料 值得关注。

- ⑥②①⑤④ 李修生主编《全元文》,江苏古籍出版社1998年版,第14册第323—324页,第7册第272—273页,第7册第136页,第14册第324页。
- ⑦ 诸葛忆兵《北宋宫廷“赏花钓鱼之会”与赋诗活动》,载《文学遗产》2006年第1期。
- ⑧ 丁福保辑《历代诗话续编》,中华书局1983年版,上册第341页。
- ⑨⑬⑭⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 傅璇琮等主编《全宋诗》,北京大学出版社1991—1998年版,第17册第11359页,第54册第33465页,第54册第33532页,第49册第30586页,第50册第31358页,第54册第33551页,第59册第37416页,第54册第33495页,第64册第40004页,第59册第37401页。
- ⑩⑬⑰ 张宏生《江湖诗派研究》,中华书局1995年版,第323—357页,第38页,第90页。
- ⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰ 李庆甲集评校点《瀛奎律髓汇评》,上海古籍出版社1986年版,中册第840页,第840页,上册第360页,中册第572页,下册第1736页。
- ⑮ 严可均辑《全三国文》,商务印书馆1999年版,上册第83页。
- ⑰ 郭绍虞《沧浪诗话校释》,人民文学出版社1961年版,第108—138页。
- ⑱⑳ 陈应行编《吟窗杂录》,中华书局1997年版,第9页,第14页。
- ⑲ 何文焕辑《历代诗话》,中华书局1981年版,上册第377页。
- ⑳ 叶瑛校注《文史通义校注》,中华书局1985年版,上册第559页。
- ㉑ 参见蔡镇楚《中国古代文学批评史》第七章第六节“诗话的衰微与诗格的复兴”,岳麓书社2001年版,第322—327页。
- ㉒ 魏庆之编《诗人玉屑》,上海古籍出版社1959年版,第2页。
- ㉓ 王德明《论中国古代诗歌情景理论在晚宋元初的转变与发展》,蒋寅、张伯伟主编《中国诗学》,人民文学出版社2002年版,第7辑第188页。
- ㉔㉕ 张伯伟《全唐五代诗格汇考》,江苏古籍出版社2002年版,第165页,第158页。
- ㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 曾枣庄等主编《全宋文》,上海辞书出版社、安徽教育出版社2006年版,第304册第126页,第343册第261页,第329册第365页,第329册第365页,第342册第343页。
- ㉞ 《叶适集》,中华书局1961年版,第221页。
- ㉟ 《三体唐诗》凡选五律209首、七律111首、七绝174首。
- ㊱ 成书于景定三年(1262)以前的范晞文《对床夜语》卷二曰:“周伯弼选唐人家法,以‘四实’为第一格,‘四虚’次之,‘虚实相半’又次之。其说‘四实’,谓中四句皆景物而实也,于华丽典重之间有雍容宽厚之态,此其妙也。昧者为之,则堆积窒塞,而寡于意味矣。”(范晞文《对床夜语》《丛书集成》本,第14页。)从范氏所引“四实”的解说看,原本应以“五律”起首。然后世流传最广的圆至注本和增注本皆以“七绝”开篇。唯日本留存的集注本编排次序为五律、七律、七绝,或为原本之旧。
- ㊲ 曾枣庄主编《中国文学家大辞典·宋代卷》,中华书局2004年版,第709页。
- ㊳ 本文宋人诗引用、统计、分析皆据《全宋诗》。
- ㊴ 纪昀等编《钦定四库全书总目》,中华书局1997年版,下册第2623页。
- ㊵ 李昉编《唐僧弘秀集》卷首《中华再造善本》影印北大藏宋刻本,北京图书馆出版社2005年版。
- ㊶ 本文所谓“交往诗”,是指寄赠、送别、怀念、访问、宴集、祝颂、哀挽等题材的诗,部分交际目的明确的和韵、分韵诗也适当计入。
- ㊷ 《纪晓岚文集》,河北教育出版社1991年版,第1册第182页。
- ㊸ 戴鸿森《姜斋诗话笺注》,人民文学出版社1981年版,第81页。

(作者单位 中国艺术研究院文化发展战略研究中心)

责任编辑 山木