

论宋初白体七律诗风的演变

张立荣

摘要:白体在晚唐五代开始流行,宋初为盛。分为两个层次,三种形态。第一层次为五代入宋的诗人,以徐铉、李昉为代表,其七律诗风为典型的闲适唱和型宫廷诗风,但徐、李二人亦有明显差异,产生差异的原因有二:二人所处的地域及入宋后的仕途经历不同;第二层次为太宗朝成长起来的新一代诗人,这一阶段,其七律诗风又表现出两种形态,一种为颇有气节的士大夫诗风,代表诗人为王禹偁、田锡、张咏;另一种为纯议论说理式诗风,代表诗人为宋太宗、晁烱。政权交替、社会环境、士人心态等是白体在晚唐、宋初流行的原因。之后,西昆体七律正是在对白体诗风写意说理的继承及对晚唐体七律技巧的探索中,融合李商隐的典实丽密而形成的,江西诗派七律则是对三者的吸收与改进。

关键词:白体;七律;诗体学

DOI:10.16346/j.cnki.37-1101/c.2015.06.011

白(居易)体为宋初三体之一,在北宋初期六十余年的诗坛上成就最为突出,影响也最为广泛和持久。七律以其整齐的结构和雍容高贵的品质,作为科举考试的科目和唐代文化具有代表性的精神载体,在中国诗歌发展史上作出了重大贡献。白居易七律诗的写作数量在唐代诗人中为最多,他还发起新乐府运动,主张格律诗和乐府的合流,诗歌走向大众化一途。由此形成的白居易的诗歌风格所特有的美学意味、思维方式及创作技巧影响了晚唐和整个北宋时代的七律诗的创作。这一现象很值得我们深思。过去类似的研究不是没有,但论说往往相对概括。本文以七律为线索展开,希望能够更为清晰地观察白体的流行原因、层次演进、特质与贡献。

一、白体在晚唐、宋初的流行及其原因

白居易的诗歌在当时就名扬海内外。白居易去世后,唐宣宗李忱写下《吊白居易》一诗:“缀玉联珠六十年,谁教冥路作诗仙。浮云不系名居易,造化无为字乐天。童子解吟长恨曲,胡儿能唱琵琶篇。文章已满行人耳,一度思卿一怆然。”对白居易深表怀念,给予他非常高的评价,称其为诗仙。就文字本身看,诗仙地位似在谪仙之上,至少在唐宣宗心里,白居易是真正的诗仙。晚唐时期,社会动荡不安,诗人既无“道”可守,又无家可归,精神和身体的双重流浪,造就了一个时代文人性格的漂泊感和软弱性,无奈“为寒苦之句”^①，“声调悲凉”，又故作旷达，在往来唱和中试图自得其乐。清人顾櫰三《补五代史艺文志序》曾云：“唐末大乱，干戈相寻，海寓鼎沸。斯民不复见诗书礼乐之化……一时称王称帝者，狗偷鼠窃，负乘致戎，何暇驰驱艺文之林……盖图书之厄，至此极矣。”^② 乱世之时，风雅

作者简介:张立荣,山西大学国学院、文学院副研究员(山西太原 030006)。

基金项目:本文系国家社会科学基金项目“宋代七律流变史研究”(14BZW057)、教育部人文社科青年基金项目“北宋七律发展流变研究”(10YJC751121)的阶段性成果。

① 贺裳:《载酒园诗话又编》,郭绍虞主编:《清诗话续编》,上海:上海古籍出版社,1983年,第387页。

② 顾櫰三:《补五代史艺文志序》,《隋唐五代史补编》第3册,北京:北京图书馆出版社,2005年,第537页。

全失。后周太祖郭威曾云：“朕生长军旅，不亲学问，未知治天下之道，文物官有益国利民之术，各具封事以闻，咸宜直书其事，勿事文藻。”^①在这样的环境下，白居易的诗歌为社会普遍接受，成为效仿和自慰的范式。李商隐为白居易作了墓志铭，对他高度赞赏，顾陶编写《唐诗类选》对其评价甚高，司空图谈景品味亦十分推崇，皮日休视作正乐府以为圭臬，贯休、郑谷、薛逢效其讽喻，黄陶、徐寅学其感伤，而姚合等人钟爱他的闲适、吟咏情性，晚唐诗处处可见白体影像。但在乱离中，诗人只是各奔一隅，寻求安慰，所以晚唐白体还难说是真正的白体。

公元960年，赵匡胤建立宋朝，虽然立了“不得杀士大夫及上书言事人”的誓言^②，但起初并不重文，他曾言“之乎者也，助得甚事”^③，后出于长治久安的考量，实施了重文抑武的国策，即所谓“重文教，轻武事”（《续资治通鉴长编》卷十八）。因此，隆兴诗文成为宋初必然之举，而白居易体即白体成为最为推崇的流行诗风。就其具体原因，可以归纳为以下几个方面。

首先，战火劫难导致的文化荒芜，诗人们一时难以找到创新的出口。宋初诗坛，入宋廷台阁的诗人，依然延续晚唐五代白体诗风。来自南唐的诗人徐铉成为当时的文坛盟主。王禹偁是宋代最早提倡继承杜甫、白居易现实主义传统的优秀诗人，自称“本与乐天为后进，敢期子美是前身”（《前赋村居杂兴诗二首间半岁不复省视因长男嘉祐读杜》）。胡仔说：“国初沿袭五代之余，士大夫皆宗白乐天诗，故王黄州主盟一时”（《苕溪渔隐丛话》前集卷二十二）。徐铉位至台阁，在宋初诗坛具有盟主地位。他还是一位文字学家和音韵学家，所以在学习白体风格的同时，在声律、字句以及意象选择方面，都比较讲究，而有些五言诗更有精致细巧的一面，如“断云惊晚吹，秋色满孤城”，“磬声深小院，灯影迥高房”，“吹浪游鳞小，黍苔碎石圆”等诗句，都有些推敲之意，表现出不同于“白体”的特色。他是效法白体最有成绩的一位。

其次，“置君犹役吏，变国如传舍”的时代风气的影响^④。宋朝初建之时，天下并未统一，所谓“天下未一，宋亦列国耳”^⑤，所以入宋也只是换个“单位”，择主而事罢了。而且，入宋后五代台阁诗人的地位变化并不明显，他们仍然在新朝担任着较高的职务。如李昉在后周时历任主客员外郎、知制诰、集贤殿直学士、翰林学士等，入宋，又加中书舍人，后又兼中书侍郎、平章事，监修国史。徐铉降宋后，也曾任翰林学士，在文学上深受器重。尽管朝代更替，身事二主，在这些文士心中多少会触动他们的“操守”情结，却不可能有明末清初那么浓的“遗民意识”。宋初的社会整体形态和意识思维与晚唐五代没有太大的区别，所以诗风也就没有太大的变化。白诗的感伤、闲适、讽喻体式完全能够对应于诗人的现实生活。

第三，宋太祖的“杯酒释兵权”造成朝廷官员享乐成风。如此明白地提倡官员无所作为，肯定享乐，在整个中国历史上也不多见。文人宴游聚会，想要附庸风雅，莫过于诗酒唱和。白居易提供的闲适唱和模式及白体的出语容易、成诗快捷，无疑也是最好的选择。

第四，太宗等皇帝的大力提倡和身体力行。宋太宗博学能文，不仅表现在对文化事业的建设上，而且朝政之余，游艺于翰墨，常亲自操笔，与文士较短长。这种唱和必然是众星捧月，而不是真正的较技。因此，太宗朝欣赏的“援笔立成”，为出语容易的白体诗提供了丰厚的现实土壤。太宗诗也呈现出明显的白体倾向。上行下效，流风所致，真宗、仁宗朝都“有数达官”，效仿白乐天体，引领风气^⑥。

第五，白体在宋初被接受并逐渐发展壮大还有更深层的原因，那就是白居易的处世态度契合寒士入仕后看待功名富贵的心态。代表中唐元和心态的白居易的诗作体现了典型的“中年人格”。很

① 司马光编著：《资治通鉴》卷二九〇《后周纪》，北京：中华书局，1956年，第9455页。

② 丁传靖辑：《宋人轶事汇编》卷一引《避暑漫钞》语，北京：中华书局，2003年，第8页。

③ 文莹撰，郑世刚、杨立扬点校：《湘山野录》卷中，北京：中华书局，1984年，第35页。

④ 陈师锡：《新五代史·序》，见《四库全书》本欧阳修《新五代史》序言。

⑤ 周礼：《续资治通鉴纲目》卷二“开宝八年”条，文渊阁《四库全书》本。

⑥ 欧阳修：《六一诗话》，何文焕辑：《历代诗话》上册，北京：中华书局，1981年，第264页。

多学者都认为宋人在文学和人格上确立了两大范式,即杜甫和陶渊明,却忽略了白居易这个中间纽带。在人格取向上,进则为杜,退则为陶。诗风取向上,积极有为,为世而作,则为杜;怡然放旷,自得其乐则为陶。在北宋很多大诗人,如欧阳修、王安石、苏轼、黄庭坚身上都体现了白居易式的双重人格。这就为白体诗风的最后分野,一支上追杜,一支上溯陶,奠定了基础。终北宋之世,贬乐天者极少,而褒扬者却很多。这种心态上的契合也是白体在北宋能够发展壮大的重要原因之一。宋末的方回说:“宋划五代旧习,诗有白体、昆体、晚唐体”(《桐江续集》卷三十二《送罗寿可诗序》),看到了白体对于矫正五代流弊的作用,实际上也就是推动宋代诗坛转向的功能。

较早提出“白体”概念的当是杨亿,在《武夷新集》中有一首七绝为《读史效白体》,可见,在昆体出现之前,“白体”已有固定的模式。在诗论中进一步强化“白体”概念的是欧阳修^①。这一概念的确立标志着白乐天体从“元和体”中的分离。白居易在七言律诗上的贡献,明胡震亨《唐音癸签》卷十曾有论及:“乐天才具泛滥,……在中晚唐间自为一格,又一变也。”^②至于如何变,胡氏虽未作进一步说明,但已给出一个明确的提示,这就为我们探讨宋初白体诗人的七律创作,提供了一个参考对象。就目前资料所见,最早且唯一确定白体作家群的是方回。在《送罗寿可诗序》中,方回认为白体代表作家有李文正、徐常侍昆仲、王元之、王汉谋诸人,后世评论者多沿其说。实际上,宋初白体诗人并不仅限于此,也不是同时出现于文坛。而且,白体与西昆体不同,西昆体有明确的倡导人及创作模式,并有《西昆酬唱集》中诗作模板,从而有条件形成西昆派。白体本身即为上承五代诗风而来,只是一种类白居易浅易诗风的概括,所以白体诗人群体也只是一个具有类似风格的松散组合。即便是这种组合,也是后世论者在观照前辈诗歌时所作的一种总结性概括,带有很大的随意性。因为整个时代风尚如此,笼罩在此风之下而不受其影响者实在寥寥。因此,白体诗人群体的复杂性,远远超过了宋初其他二体,正如《蔡宽夫诗话》所言:“国初沿袭五代之余,士大夫皆宗白乐天诗”^③,明胡应麟也认为:“宋初诸子多祖乐天。”^④要之,宗尚乐天是当时流风所在,而非某一派别,很难确定具体人数。

白体之所以不像西昆体、晚唐体那样具有凝聚力,主要原因当有两点:一、白居易本身具有多样性的创作风格,他本人就曾将自己的诗作分为四类,这就为后人学白出现分化提供了前提。个人取舍的角度不同,学白的结果就可能不同。二、宋初白体承接五代而来,并非直接学白居易,那么五代人对白体的取舍当直接影响宋初白体的风格,而五代诗风的浅俗鄙俚就可能给宋初白体带来负面影响。从七律创作角度而言,白居易与晚唐五代浅切诗风的代表作家,如杜荀鹤、罗隐等人的诗风已有很大不同。前者流丽浅切,而后者更俚俗化。元稹、白居易、刘禹锡所开创的唱和诗风与其晚唐继承者皮、陆诗风亦有明显差异。因此,宋初白体七律到底呈现出怎样的格局,还需要就具体创作论之。

二、五代入宋白体诗人七律诗风的沿革与地缘因素

方回所列白体诗人由五代入宋的主要有李昉及“徐常侍昆仲”。“徐常侍昆仲”指南唐入宋的徐铉、徐锴兄弟。徐锴卒于太祖开宝七年(974),此时南唐君臣尚未入宋,其七律诗风也不完全是白体风格。真正对宋初文坛产生影响的是徐铉。王士禛评其“诗文都雅,有唐代承平之风”^⑤。这与南唐的文化气氛及徐铉的个人修养有关。南唐是五代十国中少有的重视文化建设的小朝廷,偏安的局面和富庶的生活为文化建设提供了可能性。正如马令所谓“文物有元和之风”^⑥,徐铉正是这种诗风的

① 白居易体从元和体中的分离,有深层原因,另具文论之。

② 胡震亨:《唐音癸签》卷十,上海:上海古籍出版社,1981年,第97页。

③ 蔡启:《蔡宽夫诗话》,胡仔:《苕溪渔隐丛话》前集卷二十二,北京:人民文学出版社,1984年,第145页。

④ 胡应麟:《诗薮》内编卷三,上海:上海古籍出版社,1979年,第56页。

⑤ 王士禛:《带经堂诗话》卷九,北京:人民文学出版社,1963年,第202页。

⑥ 马令:《南唐书》卷十三,傅璇琮、徐海荣等主编:《五代史书汇编》第9册,杭州:杭州出版社,2004年,第5347页。

代表作家。徐铉于宋太祖开宝八年(975)入宋时已五十八岁,其《骑省集》中前二十卷都为仕南唐时所作,后十卷为入宋之作。集中诗以唱和为多,约占四分之三,基本以七律为主。诗集的卷二一、卷二二为入宋后之诗作,风格较前有较大变化,但诗体选择上仍偏重七律。

徐铉前期七律内容广泛,其咏怀诗、咏物诗、怀古诗等属晚唐风调,工整秀丽,词清调美,但终有小巧之感。其数首艳情诗,如《梦游三首》、《赋得有所思》,继承了元、白及杜牧等“以近体写风情”之轻艳一脉。这一方面是晚唐诗风对元和诗风流响的承嗣;另一方面也是南唐诗风的展现。入宋后,其七律诗中少有此调,大约与作者的年龄、处境等相关。他还有一首七律与其他诗作风格迥异,即《和元帅书记萧郎中观习水师》,诗中洋溢着一种豪宕磊落之气。尤其第二联“千帆日助江陵势,万里风驰下瀨声”的气魄,直逼盛唐,显示出其性格慷慨激昂的一面。但遗憾的是,这种激情在其七律诗作中只是昙花一现。正如可以为后主置死不顾,同样也可以为宋主颂德歌功一样,时代世情造成的士人人格缺陷在徐铉这里展现无余。

由此可以看出,徐铉前期七律取益多师、不拘一格,尤其是对许浑、郑谷、杜牧的学习,使其诗风更倾向于晚唐。如果按照这样的诗风延续下去,徐铉很难被归为白体诗人。但入宋后,徐铉七律发生了很大变化。首先,题材明显狭窄,几乎全都是唱和与送行,尤以奉和应制为主,显示出创作上的被动。在入宋十数年中,如此狭隘的取向令人惊讶。如果不是诗人精神的全面退缩,实在别无解释。其次是基调由悲转乐,多抒写百无聊赖式的闲适。第三,创作手法上也由早期的重抒情转为后期重写意,早期多写景渲染情绪,后期多用赋笔铺陈。这才是其诗风真正类似白乐天的地方。也即是说,徐铉七律在入宋后呈现出晚唐诗风向白体诗风转变的趋势。这一变化不仅体现了南唐入宋作家心态的转变,也体现了唐末五代到宋初政治格局的变化对士人诗风的影响,及宋初右文政策对士人明松暗紧的束缚。

创作技巧上,徐铉后期七律依然有前期对仗工稳、格律圆熟的特色,语言锤炼上较为率易,多用平直的语言直接叙述,显示出流畅浅切的白体风尚。但与白居易不同的是,白诗语言平易而有思致,徐铉七律却大多是对闲适生活状态的直接描述。写日常生活题材之作,如果没有对现实的反思与人生的感悟作支撑,诗意难免庸弱繁琐。对于白体,徐铉只得其闲适情趣及语言浅切、赋体铺陈等,而未得其神韵,这也是宋初白体的基本风貌。白体七律的好处要待东坡才青出于蓝,发挥殆尽^①。

“国初沿袭五代之余,士大夫皆宗白乐天诗”,其中最重要的一位诗人,就是李昉,在某种程度上,他具有宋初白体开风气之先的作用。整个宋诗的基调,从此确立。很可惜,他却是个在学界几乎被遗忘的诗人。五代入宋的文人中,李昉身份比较特殊。他由后周入宋,颇得太祖信任。历仕太祖、太宗朝,曾两度拜相,地位显赫。后周诗风受白居易影响较大,如后周广顺三年(953),陶穀作《龙门重修白乐天影堂记》就曾言:“世称白傅文行,比造化之功,盖后之学者,若群鸟之宗凤凰,百川之朝沧海也。秉笔之士,由斯道而取位卿相者,十七八焉,得不谓法施于人耶?”^②于此可见一斑。《宋史》本传言李昉“为文章慕白居易,尤浅近易晓”^③,正是后周诗风的体现。后周的文化建设远逊于南唐,而南唐归顺时,已到太祖朝晚期,在太祖朝十余年间,北宋文治逐渐起步的过程中,李昉居功甚伟。到太宗朝,《太平御览》、《太平广记》、《文苑英华》三部大书皆由其主持编撰。可以说,在宋初最先引入白体风范的就是李昉。宋敏求《春明退朝录》卷中也言其喜好白居易诗^④。其文集已佚,现存诗作只有

① 姚鼐《今体诗钞》云:“至于长庆,香山以流易之体,极富贍之思,非独俗士夺魄,亦使胜流倾心。然滑俗之病,遂至滥恶,后皆以太傅为藉口矣。”(上海:上海古籍出版社,1986年,第3页)说明白居易在七律上的变革。方东树《昭昧詹言》云:“(七律)白傅意格,东坡祖本,但坡加以超妙,而无其俚俗,然且往往不免习气。”(北京:人民文学出版社,1984年,第430页)说明在七律创作上,苏轼对白居易的继承。

② 顾学颉校点:《白居易集》,北京:中华书局,1979年,第1583页。

③ 脱脱等撰:《宋史》卷二六五《李昉传》,北京:中华书局,1977年,第9138页。

④ 宋敏求:《春明退朝录》卷中,北京:中华书局,1980年,第32页。

《二李唱和集》及少量佚诗。因其慕刘、白晚期优雅闲适的酬唱之风,所以《二李唱和集》诗体取范方面多受其影响,以七律为多。王禹偁《司徒相公挽歌》言“须知文集里,全似白公诗”^①,由此可见其七律风格。

后周诗风宗白,但它发挥了白体浅切滑易的一面,变得率易粗俗。太祖无暇文艺,唱和未能成风,资料留存有限,很难看出宋初十几年间的诗歌风尚。因此,对宋代诗风的考察基本从太宗朝开始。太宗朝唱和之风渐兴,当有如下原因:其一,与太祖朝提倡朝官无所事事、优游度日的生活态度相关;其二,与太宗本人的雅好文艺密切相关;其三,受南唐君臣唱和诗风的影响。南唐归宋,已到太祖朝晚期,其对诗风的影响很快就在徐铉等一批南唐文臣入宋后的文学活动中显示出来。

李昉文集已佚,对其入宋之前的诗风已难确知,但从王禹偁评价其文集里全似白公诗,可大致考见其前期诗风的总体倾向。李昉目前存诗以《二李唱和集》为主,而《二李唱和集》迟至太宗淳化年间(990—994)才出现,是李昉晚年之作。此时诗坛受南唐诗风浸染已十余年。徐铉七律诗作入宋后显示出晚唐诗风向白体诗风的转变,李昉七律却显示出白体基础上受南唐诗风习染的痕迹。

《二李唱和集》大约作于太宗端拱元年(988)至太宗淳化四年(993)之间^②。李昉为唱和集所作序,即在淳化四年五月,此年十月李昉罢相。淳化年间,已到太宗朝晚期。此时五代入宋文人的创作风格基本已成定式,而宋代新兴士人正逐步进入诗坛。这是一个新旧交汇,而五代旧诗风占主流的时期。五代诗风在徐铉七律中已明显体现出晚唐体与白体合流的趋势,在二李诗集中,晚唐丽句仍不时可见,但白体的出语容易、浅切直白的形式特征及优游闲适的内容表达体现得更为显著。

唱和集中二李之诗,数量并不一一对等。李昉 72 首,其中七律 49 首,约占 70%;五律 23 首(有一首为五排),约占 30%。李至 86 首,其中七律 58 首,约 66%,五律 28 首,约 34%(其中两首五排)。可见就诗体取范而言,宋初唱和基本延续了中晚唐唱和多以近体诗尤其是七言律诗为主的格局。李昉在诗集《二李唱和集·序》中曾言:“昔乐天、梦得有《刘白唱和集》流布海内,为不朽之盛事。今之此诗,安知不为人传写乎?”^③由此可见,其取法对象是刘、白后期以七律为主的唱和之诗,而不是元、白早期唱和的长篇杂律。就形式而言,刘、白酬唱次韵并不多,大量的次韵之作到皮、陆唱和时才出现,而此诗集基本全是次韵之作,体现出对晚唐近体诗创作技法的延续。这也是宋初白体诗人唱和非常明显的特征之一。诗作次韵多为逞才斗巧,增加难度,二李唱和之作诗意单调,在这种情况下,艺术上增加难度就成了必然的选择,正如李至云:“冥搜各要斗珠玑”(《闻馆中宣赐赏雪赋诗之会五十六字呈秘阁侍郎》)。难度的增加,在某种程度上,为整个七律的创作套上了一个枷锁。严羽《沧浪诗话》曾云:“和韵最害人诗,古人酬唱不次韵,此风始盛于元白、皮陆,而本朝诸贤乃以此而斗工,遂至往复有八、九和者。”^④诚然,此后的北宋七律唱和之作,基本以次韵为主。唐代“和意不和韵”的唱和风尚逐渐由次韵之习取代。这也从另一方面反映了一种诗体在法度上由宽趋严的发展过程。

《二李唱和集》基本以慵懒、闲适、无聊之意趣为主,展示了历经战乱的文人进入承平年代后,身居高位而又无所事事的知足感。诗中不时流露出自我满足之态及对宋王朝的感恩之情,这是徐铉七律中所没有的。这种知足感从人性方面而言,源于久困思安,对自身最基本的安全感的渴求。正如丹纳《艺术哲学》所言:“在这样的灾难以后重见太平,岂不等于进了天堂!”^⑤从制度方面而言,当源于宋初提倡官员的不作为,要求敦厚守分,反感狷介进取的“无为而治”思想。

① 王禹偁:《小畜集》卷十,《四部丛刊》本。

② 《二李唱和集》中李至称李昉为“仆射相公”,并言自己身在“藏书之府”(《寄仆射相公》,见傅璇琮主编:《全宋诗》第1册,北京:北京大学出版社,1991年,第562页)。李昉罢为右仆射在端拱元年(988),李至进秘府在雍熙初年(984),因此,二人唱和往来当在端拱元年以后,诗序作于淳化四年(993),当是成书之时。

③ 李昉:《二李唱和集·序》,罗振玉辑《辰翰楼丛书》本。

④ 严羽:《沧浪诗话》,何文焕辑:《历代诗话》下册,第699页。

⑤ [法]丹纳:《艺术哲学》,傅雷译,合肥:安徽文艺出版社,1994年,第283页。

二李之诗在选词用语上体现出晚唐整丽和白体平易的合流,但二人之作却不能像徐铉那样将二者有机统一起来,显示出丽中有质,质中含丽的风格,而是丽则华美,质则率易,泾渭分明,反映出作者熔铸之功的欠乏。李至的情况略好于李昉,从总体成就看,李至数首言怀诗尚有清健之感,当在李昉之上。就章法而言,二李诗都以顺畅流利为主,不讲究章法的曲折变换,基本是铺叙之作。这种对日常生活的诗意化感受及赋笔铺陈的手法无论从内容还是手法上都与白居易七律一脉相承,并成为后来北宋七律最重要的两大特征。这两种特征如果运用不好,前者容易琐碎而后者容易板滞,像苏、黄那样才气纵横的人,毕竟百年不遇,这也是为什么北宋前期七律,后世很少有论者提及。李昉七律除《二李唱和集》外,尚存有九首,风格迥别于唱和集中之诗,如《禁林春值》中“一院有花春昼永,八方无事诏书稀”一联,被纪昀认为“真太平宰相语,其气象广大,太和之气盎然,此故不在语言文字之间”。查慎行也言“第四句道尽太平气象”。因此,方回称其为“宋朝善言太平第一人”^①。这种摒弃华辞丽藻而以平淡质朴的语言歌咏太平气象,却能作到摹写传神,靠语言的内部张力取胜,言人所不能言的手法,直接承接了白居易,而启发了后来同样作为太平宰相,善以平淡之语言富贵气象的晏殊。

总之,《二李唱和集》内容写日常的闲适、时光的流转、对宋王朝的颂美及朋友间的互慰,章法上继承白居易七律的通脱流便、散化铺排手法,语言则在白体浅切上又加以晚唐体的整丽,与徐铉一样,显示出宋初七律白体与晚唐诗风(主要是南唐)的合流。只不过徐铉的转变呈现出一种自身内部的调整,所以能将两种诗风结合得比较圆融贯通,而二李则呈现出外力的注入,追求丽密却不脱旧习,有生硬之感,少自然之趣。其写景联摒弃了晚唐的哀感,显得秀美平和,有盛唐写景之句“丽而和”的一面,也有晚唐过于雕琢刻意的一面,琐碎湮泊,缺乏盛唐写景之作明丽浑成之气象。这是人物格局与时代格局所限,不可强求。

《二李唱和集》除了“次韵”这一特征外,还有一个比较明显的特点,就是以小序为诗题,这也是延白体七律之余续。白居易曾言“索居则以诗相慰,同处则以诗相娱”^②,强调了诗歌的审美性与娱乐性,极大地发挥了“诗可以群”的功能。至太宗淳化年间,酬唱已成为文士生活中不可或缺的一部分,在当时甚至形成礼节,李昉诗题《修竹百竿,才欣种植,佳篇五首,旋辱咏歌,若无还答之言,是阙唱和之礼,恭依来韵,已导鄙怀,调下才卑,岂逃嗤诮》,言及不还答就是阙礼。如此答礼逞才,流风所布,在太宗朝确实出现了一批酬唱集,如宋太宗与群臣唱和的《君臣赓载集》,徐铉、李昉的《翰林唱和集》。只淳化年间,除我们上文所论《二李唱和集》外,还有淳化二年(991)苏易简等人的《禁林宴会集》,淳化三年(993)王禹偁等人的《商于唱和集》等。当一种文艺形式形成礼节的时候,也是其格式风味固定化的时候。李昉等人的创作动机已成了酬礼与逞才。有来有答,和意和韵。和意为酬礼,和韵为逞才。宋初唱和,酬礼的成分似乎还重一些,但李至诗题中已有“尚以疲兵而再战”之语。发展到北宋中期,则完全成了“诗战”,到苏、黄,七律唱和之诗,种种争难斗巧,不一而足。

宋初唱和诗选用诗体,延唐惯式,基本为近体律诗,尤以七律为主。刘、白、皮、陆唱和,即多选用七律。苏易简所编《禁林宴会集》中甚至全为七律。这当与七律在出现伊始,就以唱和、奉和之功能取胜相关。到北宋初,七律技法已臻于成熟,并体现出固定的风貌,最适合用以酬对应答,才大者自可翻澜出奇,才小者亦可勉强成章。这种以七律为主的酬唱之风,在北宋馆阁唱和中,几乎已成定式,并直接影响到其后不久《西昆酬唱集》的出现。

《二李唱和集》中两位诗人年龄相差二十余岁。李至生于947年,是太平兴国初年进士,与田锡、晁迥、张咏、王禹偁等当属同辈之人,是宋朝立国后自己的新一代士人。其与李昉七律诗风的类似,显示了太宗朝晚期,即建国后近四十年,七律诗风总体仍偏于庸弱闲适,手法也延续了五代七律的熟套,除了心境的平和外,基本没有变化。五代入宋诗人到淳化年间虽然影响还在,毕竟已是薄暮之

① 方回选,李庆甲编:《瀛奎律髓汇评》卷五,上海:上海古籍出版社,2005年,第210页。

② 白居易:《与元九书》,顾学颉校点:《白居易集》卷四十五,第965页。

年,有宋一代出现的第一批士人逐渐登上政治舞台,在王禹偁、晁迥等人的诗作中,都显示出对南唐诗风的偏离及学白居易取向的改变。

鉴于南唐与后周对于大宋的不同影响,及徐铉、李昉二人在入宋后地位及心态的不同,二人七律在内容及技巧上似乎并无多大差异,但仔细对比就可发现,一个是归顺之臣,力求迎合新朝的小心翼翼;一个则是对新王朝悠游生活的志得意满。

三、新一代白体诗人七律诗风的演进及其表现形态

太宗朝后期是白体新生代诗人的崛起期,王禹偁、田锡、张咏等人皆以气节自重,他们的七律虽然受白居易影响,但注入了更多个人的情感体验与现实精神,显示了与之前士人迥异的风貌。

新一代的白体诗人在七律内容的拓展及现实情怀的注入方面颇有建树。作为王朝的新生代士人,面对一个百废待兴的王朝,他们皆有“以天下为己任”的使命感,这使得他们的七律题材远比前两位白体诗人丰富。凡唱和寄赠、咏怀咏物、登临怀古、行旅记游等皆有涉及,虽然是唐诗习见之题材,但相比于五代入宋文人七律多为无病之吟,这一变化还是给人耳目一新、豁然开朗之感,可见七律在逐步恢复它往日的生机。但三人亦各有侧重,王禹偁关注国计民生,以刚直自立于朝,直言敢谏,不畏权势,屡屡触怒权贵。对太宗言其“操履无取,行实有违”^①,他毫不退缩,在表文中直言反驳^②。在给刚即位的真宗所上表文中,他言及自己在太宗朝贬官的原因仍云:“始贬商于,实因执法。后出滁上,莫之罪名”,“虚名既高,忌才者众。直道难进,黜官亦多”^③,依旧不卑不亢。其一生三进三黜,仕途坎坷而秉性不移,这种人格精神正是北宋新一代士人精神的写照。

王禹偁幼习白居易诗,后贬商州,更“多看白公诗”^④,受白居易濡染颇深。他学习白居易跟徐铉、李昉等白体诗人不同。徐、李受白居易后期诗风影响较大,而白后期多为近体,尤以七律为多,意绪闲适,内容沉闷,殊乏佳作。取其中尚且得乎下,何况取其下?所以,徐、李二人七律成就皆不高。王禹偁对白居易的体认较为全面,除受时风影响,闲散颓废之作外,他更继承了白居易“歌诗合为事而作”的精神^⑤,如古诗《对雪》、《感流亡》等皆是这方面的典范。在七律创作上,于闲适唱和诗之外,他还继承了白居易七律议论讽刺的风格,如其模仿元、白所作的《放言》诗即为一例。此种七律为元稹首创,自白居易仿作后,唐人七律中无后继之作。百年以后,见于王禹偁集,亦属后世知音。

王禹偁由白居易直接追溯到杜甫,以诗句偶然像杜而自喜,并认为“本与乐天为后进,敢期子美是前身”。他对杜诗的体认源于精神气质上与杜甫的相通,其《吾志》诗云“致君望尧舜,学业根孔姬”,与杜甫的“致君尧舜上,再使风俗淳”如出一辙。清人吴之振《宋诗钞》曾言:“元之独开有宋风气,于是欧阳文忠得以承接流响……穆修、尹洙为古文于人所不为之时,元之则为杜诗于人所不为之时者也。”^⑥敏锐地看到了王禹偁在学杜方面有开风气之先的贡献。这种对白居易、杜甫的关注现实精神的继承,启发了后来的欧阳修、苏舜钦等人,而成为北宋诗文革新的先声。欧阳修曾评曰:“想公风采常如在,顾我文章不足论。”^⑦苏轼也曾从文章、德行等方面激赏王禹偁,认为其“以雄文直道,独

① 《宋大诏令集》卷二〇三《黜翰林学士尚书礼部员外郎知制诰王禹偁制》,北京:中华书局,1962年,第757页。

② 王禹偁《滁州谢上表》云:“况臣粗有操修,素非轻易,心常知于止足,性每疾于回邪。位非其人,诱之以利不往。事非合道,逼之以死而不随。”(《小畜集》卷二十一,《四部丛刊》本)

③ 王禹偁:《谢转刑部郎中表》,《小畜集》卷二十二,《四部丛刊》本。

④ 王禹偁《前赋春居杂兴诗二首,间半岁不复省视,因长男嘉祐读杜工部集,见语意颇有相类者,咨于予,且意予窃之也。予喜而作诗,聊以自贺》诗“本于乐天为后进”句下有自注云:“予自谪居多看白公诗。”(《小畜集》卷九,《四部丛刊》本)

⑤ 顾学颉校点:《白居易集》,第962页。

⑥ 宋萃编:《宋诗钞·小畜集钞》,北京:中华书局,1986年,第13页。

⑦ 欧阳修:《书王元之画像后》,《欧阳修全集·居士集》卷十一,北京:中国书店,1986年,第78页。

立当世，……耿然如秋霜夏日，不可狎玩，至于三黜以死”^①。

王禹偁的七律诗作重新恢复了杜诗所注入的爱国忧民传统，尽管数量有限，毕竟有开风气之先的意义。除此之外，其七律诗中以贬谪之意表现得最为淋漓尽致。王禹偁一生三黜，守郡时多于入朝期，这使他的七律创作走出了宋初的台阁，转向了江山风物，从对闲适生活的津津乐道转向了对贬谪之情的婉转诉说，从优游之乐转入失意之悲。这对北宋初期七律的发展而言，无疑具有开拓性。王禹偁人格与诗品的卓荦不凡，使其成为宋初宗白诗风中成就最高的一位诗人。王禹偁的精神气质代表着北宋新兴一代士人的总体风貌。

田锡也是宋初有名的诤臣之一。范仲淹在《田谏议锡墓志铭》中称其“为天下之正人”^②。《四库全书总目提要》云：“诗文乃其余事，然亦典型。其气体光明磊落如其为人，固终非洪滔者所得仿佛焉。”^③他早年即与王禹偁相识，私交极好。在宋初纷乱的政局中，二人志同道合，皆以耿介孤直立朝，常以诗寄赠，相互慰勉。其七律诗作共87首，题材十分广泛。七律职责所在，免不了歌功颂德。田锡有《乾明节祝寿》12首（原注有19首，7首遗失），富丽华美，铺陈殆尽，显示出一个新兴王朝从内到外都透着一种蓬勃之气。他在《答胡旦书》中言：“帝王好文，士君子以名节文藻相乐于升平之时，斯实天地会通之运也。自数百载罕遇盛事，今锡与君偶斯时焉。”^④这种自觉的颂美心态使得其诗与徐铉应制诗单调铺陈、结归歌颂的庸弱感截然不同。取材意向的变化与诗中所流露的心态，正是新王朝建立伊始，时代气象在士人精神上的体现。与王禹偁相同，田锡的七律诗引入了忧民忠君的现实内容。他的七律诗闲适唱和之作并不多，偶有数首也都呈现出一种磊落不群之感。

张咏，《宋史》本传称其“少任气，不拘小节。虽贫贱客游，未尝下人……少学击剑，慷慨好大言，乐为奇节”^⑤，颇有傲岸不屈的气格。《四库全书总目提要》云：“两莅益州，为政恩威并用，吏民畏服。平日刚方尚气，有岩岩不可犯之节。其文乃疏通平易，不为斩绝之语。其诗亦列名西昆体中（案：西昆酬唱十七人，咏名在第十一）。其《声赋》一首，穷极幽渺，梁周翰至叹为‘一百年不见此作’，则亦非无意于为文者。特其光明俊伟，发于自然，故真气流露，无雕章琢句之态耳。”^⑥他与王禹偁是儿女亲家，与田锡私交亦极好。在宋初，三人以直节立朝，为振拔五代以来萎靡的士大夫之气起到了导夫先路的作用，其七律的社会政治内容较王禹偁、田锡更为突出。王禹偁和田锡的这部分诗作基本以忧国之思及归阙之思为主调，张咏七律则注入了更多的现实因素，更有针对性，发扬了杜甫以七律写时事的精神。如其《再任蜀川感怀》：“官职过身鬓已衰，傍人应讶退休迟。从来蜀地称难制，此是君恩岂合违。兵火因由难即问，郡城牢落不胜悲。无烦苦意思诸葛，只可颁条使众知。”诗后有作者注曰：“李顺、刘干、王均，十年三乱蜀，人人思得诸葛亮整之。亮遇离乱，提一旅之兵平定川陕，非此宏才异略则不济也。方今天子仁圣，国富兵强，只宣驭远宽平之诏，禁暴刑杀之令，不半年自整尔。”^⑦说明了当时的写作背景。整首诗一气呵成，很有古体诗的顺畅感。语言简练质朴，感情真挚，意格老到，颇具悲壮慷慨之气。宋初七律中此种风格并不多见。

张咏的送行诗与王禹偁、田锡二人亦不相同。王禹偁重叙述，田锡重抒情，而张咏之诗介于二者之间。诗人的心意在别情与期许间徘徊，诗风不生硬、不柔弱，自有风调。其七律感怀之作最多，亦最佳。他的《舟次辰阳》、《幽居》、《旅中感怀》、《退居近墅》、《旅怀》等诗，不仅有晚唐七律工稳清新之感，且能将白体的直写胸中之意与眼前所见之景有机融合起来，既避免了白体“以议论为诗”的直率，

① 苏轼：《王元之画像赞》，《东坡文集》卷二十一，北京：中华书局，1986年，第603页。

② 范仲淹：《兵部尚书田公墓志铭》，《范文正集》卷十二，文渊阁《四库全书》本。

③ 永瑢等撰：《四库全书总目》卷一五二，北京：中华书局，1965年，第1306页。

④ 田锡：《答胡旦书》，《咸平集》卷三，文渊阁《四库全书》本。

⑤ 脱脱等撰：《宋史》卷二九三《张咏传》，第9800页。

⑥ 永瑢等撰：《四库全书总目》卷一五二，第1306页。

⑦ 张咏撰，张其凡整理：《张乖崖集》卷三，北京：中华书局，2000年，第24页。

也避免了晚唐七律的凄苦之情,而显得别有风致。如其《旅中感怀》,境界悲凉阔大,显示出了诗人胸襟的磊落,气度的傲岸不凡。其结句虽也是以诗酒消忧,却与王禹偁“已觉功名乖素志,只凭诗酒送浮生”(《诗酒》)的意趣截然不同。王禹偁的诗酒消忧里有一种无可奈何的落寞感和颓废感,而张咏的诗酒消忧却有一种希望,一种寄托。

新一代白体诗人在诗学思想及七律诗风的艺术创变方面颇有特色。王禹偁七律就整体特色而言,语言直率,多议论,章法以流畅为主,多用流水对,不太讲究结构布局,明显偏于白居易七律风格,但同时又具有杜诗沉郁含蓄和晚唐清丽工整的特征,体现出一种整合性诗风。这种诗风的形成与作者的文学思想密切相关。诗人对五代诗风极为不满,认为“文自咸通后,流散不复雅。因仍历五代,秉笔多艳冶。高公在紫薇,滥觞诱学者。自此遂彬彬,不荡亦不野”(《五哀诗》)^①。由此可见,他反对五代以来的艳冶之作,希望建立一种不荡不野,典雅醇正的诗风。他欣赏李白诗,认为是“颂而讽,以救时也;僻而奥,以矫俗也;清而丽,以见才也”^②,他的七律正是这种文学主张的实践。

王禹偁七律中已经含有宋诗渐变的因素,以议论为诗,重理性,重思致及以文为诗,重叙述、重铺排的特征都已露出端倪。但因为他的诗模仿痕迹较重,未能将诸种手法融汇贯通而显得较为生硬,因此四库馆臣言其欲变五代诗体而力有未逮^③。

田锡七律就创作手法而言,与王禹偁七律类似,都有语言直率,不讲含蓄,好用复字的一面,在章法上也体现出一定的顺畅感。其《元日》一诗就是模仿白居易的《八月十五日夜湓亭望月》及王禹偁《上元夜作》而作。但就其整体诗风而言,与白体的重议论,重叙述又有明显差别。田锡七律很善于利用景物描写创造一定的情境来表达自己的意绪。如他的怀古诗与送行诗的风调就与王禹偁有别。王禹偁的怀古诗类咏史,重议论;送行诗重铺排,多劝慰,而田锡的怀古诗及送行诗都更倾向于抒情。这种靠物象组合制造出一种意境来表现诗人思绪与感情的方法,是典型的晚唐诗以意境取胜的手法,迥别于白体的议论、铺排。田锡七律虽然有语言直率的一面,却并非不讲究雕琢。他的诗极长于写景,如《桐江咏》、《七里滩》、《题天竺寺》、《倚楼》等诗几乎都是通篇景语,清丽可人。

在手法上,他和王禹偁又各有偏重。王禹偁诗呈现出明显的白体特征,而在白体上又融入了晚唐七律工整清丽的一面。田锡诗却有明显的晚唐七律精心刻画、工稳清丽、长于抒情的特色,但摒弃了晚唐的哀感并融入了白体语言直率,不讲含蓄、好用复字等特征。两种诗风的融合在王禹偁诗作中尚有无意为之的倾向,因此他的七律模仿白居易的痕迹比较明显,而被明确归为白体诗人。田锡在七律创作上却是有意整合这两种诗风,如在《览韩偓郑谷诗因呈太素》一诗中,他就明确表示:“顺熟合依元和体,清新堪拟郑韩吟。搜来健比孤生竹,得出精于百炼金。”这使得他的七律既有白体通畅顺达的一面,也有郑谷、韩偓等诗人清新秀丽的一面,同时还具有劲健之感。种种诗风的有机融合,源于其通达的文学观。田锡欣赏杜牧,在七律《偶题因怀张王二谏议》、《幽居》等屡有提及,他的七律也确有杜牧“豪而艳,宕而丽”的特色^④。他在《贻宋小著书》中曾言:“但为文为诗……任其或类于韩,或肖于柳;或依希于元白,或仿佛于李杜;或浅缓促数,或飞动抑扬,但卷舒一意于洪濛,出入众贤之阊阖,随其所归矣。使物象不能桎梏于我性,文彩不能拘限于天真。”^⑤也正因为诗人的多方取益,纵情任性,信笔挥洒,他的七律呈现出多元化风格。有雄阔深沉者,亦有清婉缠绵者;有高华富丽者,亦有闲适澹远者;有明秀轻快者,亦有疏放豪宕者,这种多姿多彩的七律风格,使得他的七律在宋初七律平弱单调的氛围中颇具异彩。也因此,在宋初,他未被归为白体,也未被归为晚唐体。我们此处将他与王禹偁对举,是因为作为新兴一代诗人,他的七律和王禹偁七律都有学白体的特征,可以略

① 王禹偁:《小畜集》卷四,《四部丛刊》本。

② 《历代名贤确论》卷七十八引王禹偁《李太白真赞》中语,影印文渊阁《四库全书》本。王禹偁《小畜集》中未见此文。

③ 永瑛等撰:《四库全书总目》卷一五二,第1308页。

④ 杨慎:《升庵诗话》卷五,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局,1983年,第738页。

⑤ 田锡:《贻宋小著书》,《咸平集》卷二,文渊阁《四库全书》本。

作比较,以便更好地说明白体七律在宋初演变的迹象。

张咏诗风较之二人更复杂多样,因此对其体派归属,颇有争议。他曾因参与西昆酬唱而被认为是西昆体诗人。王锡九《宋代的七言古诗》一书中将其归为白体^①。从其所存37首七律来看,确如四库馆臣所言“光明俊伟,发于自然,故真气流露,无雕章琢句之态”,因此,就语言质朴、章法顺畅等外观形式来看,七律较类白体,但其中亦间有晚唐工丽之风调。张咏自号乖崖,取“‘乖’则违众,‘崖’不利物”之意^②,看其七律诗作,无论时事政治、送行咏物,还是登临感怀之作,皆有一种落落不群之态。将张咏诗归白体,与田锡类似。就其七律表面特征而言,他们都有出语容易、理性入诗、章法顺畅的一面,这些白体七律特征在其诗作中的明显体现,可作为我们的判断依据。但张咏七律与田锡七律的抒情性特征都较王禹偁明显。他们的七律更多运用了晚唐七律以景造境之手法。张咏的写景造境手法与田锡亦有区别。田锡更长于写景,色彩明秀,清新雅丽,似可入画。张咏的景句则属以情驭景,诗人并不在乎景物的刻画,而是情之所至,以景点染,其主体的参与精神超过了田锡的景句,这与二人的创作心态有关。田锡于文颇为用心,对文学创作亦颇有见地,当属有意为文,所以其七律较张咏更工稳清丽。而张咏诗多为真性情的自然流露,似属无意为文,情深而语工。张咏七律虽然存诗不多,但气格迥异于众,既融入了白体的直抒胸臆又借鉴了晚唐的融情入景,可谓情思兼备。

王禹偁、田锡、张咏三人七律诗风打破了五代入宋士人以闲吟唱和为主的风气,重新将七律题材由台阁引向江山,具有一定的开拓性。在创作手法上,其一,都有白居易七律语言浅切直白,不多用典,章法顺畅,言意好尽,不讲含蓄等特点;其二,在白体的主调上又融入了晚唐律切工丽的一面,而改变了白体七律结构过于顺滑的特征。这两种诗风的融合奠定了宋初七律的基本特色。《宋史》曾言:“三人者,躬骨鯁蹇谔之节,蔚为名臣,所遇之时然也。”^③形于中而发于外。作为新一代士人,他们在名节上的磊落出众,使得他们的七律在时代诗风的大潮中显示出独到的特色。

当时的说理写意七律对七律体式格局亦有所突破。从七律体式而言,宋初的白体诗人有一个重大突破,即大型七律组诗的出现。这些诗从形式到内容都十分特别,甚至其作者也令人意想不到,即宋太宗赵光义。宋太宗喜好白体,从他所存诗作的风格即可见一斑。他现存诗共538首,形式十分特殊,《逍遥咏》十一卷,194首,其中七律100首;《缘识》五卷,316首,其中七律52首;另有偈语18首;佚诗10首,其中七律2首。其七律共154首,约占总数的28%左右。他在《逍遥咏》序中云:

夫诗颂歌辞,华而不实,上不足以补时政之阙失,次不足以救苍生之弊病。假有独擅其名,弗精于用,义同画饼,弃不足珍。争如立至当之言,以济于时世哉。所以姑务契理,不取于文,贻尔方来,悟夫悬解者矣。^④

在序言的每一句下面都有作者的自注,如在“假有独擅其名,弗精于用”后云:“辞也者,所以通万物之情也。假有专其述作之名,昧彼述作之用,所谓华而不实也。”在“争如立至当之言,以济于时世哉”后云:“夫圣人之意,其不可得而见也,故观之于象,而形之于言。应时之所求,合时之所望。义存精当,妙在长生也。”在“所以姑务契理,不取于文”后云:“且务契彼真一之理,故不取于藻丽之文。”从《逍遥咏》序言及自注中可以很明显看出宋太宗的文学观。他认为诗文创作要应时之求,合时之望,能够上补时政之阙失,下救苍生之弊病,所以主张发明圣人之意,反对文饰藻丽之语。这些主张与白居易“惟歌生民病,愿得天子知”(《寄唐生》)、“文章合为时而著,歌诗合为事而作”(《与元九书》)的诗文观一脉相承^⑤。他的《逍遥咏》正是其理论的实践。其中的100首七律,多为说理教化之辞,语言质朴无文,但这种用大型连章组诗的形式,反复诉说一个主题,是七律理性加强的一种表现,就七律体

① 王锡九:《宋代的七言古诗》,天津:天津人民出版社,1993年,第19-23页。

② 脱脱等撰:《宋史》卷二九三《张咏传》,第9804页。

③ 脱脱等撰:《宋史》卷二九三《田锡王禹偁张咏传论》,第9804页。

④ 傅璇琮主编:《全宋诗》卷二十二,第1册,第312页。

⑤ 分别见顾学颉校点:《白居易集》卷一、卷四十五,第15、962页。

式而言可谓创变,直接影响到北宋中期邵雍的七律创作,但若就诗歌审美角度而言,可算“恶诗”了。

据文献记载,宋太宗亦十分喜好晚唐清丽诗风,他曾摘杨徽之诗句做成屏风,以便时时观摩欣赏^①。而杨徽之欣赏晚唐郑谷诗^②,其诗作也呈现出明显的工丽秀美的晚唐风尚。

太宗曾数次作诗,或令群臣属和,或赐予新进士人。他在雍熙二年(985),曾诏群臣宴于后苑,赏花钓鱼,即席赋诗,遂成故事。“赏花钓鱼”之作,一般为七律,这就为七律增添了一个特殊的题材。许多北宋名臣如寇准、杨亿、夏竦、苏颂、范仲淹、欧阳修、王安石等皆有应制赏花钓鱼之作。同年,太宗还在贡举后赐宴琼林苑,以诗赐新榜进士,亦形成定制。这些都表明太宗诗风除枯淡的说教外,亦有唯美因素。李至在《二李唱和集》中曾言及宋太宗诗云:“数行御札鸾凤舞,一幅天歌锦绣飞。”这样的评价或许有过誉之嫌,但至少也可见出太宗诗的华美倾向。因此太宗七律诗风也当是白体与晚唐体的结合,只是就现存诗来看,以议论说教为主。

晁迥与王禹偁早年即相识,诗作学白居易用力颇勤,其诗风体现得也最为明显。晁迥有《翰林集》三十卷,已佚。《全宋诗》中共收其诗56首,明确表明“拟白乐天诗”的就有9首,其中有一首为七律,即《拟白乐天遣怀》,对白居易原诗做了几处改动,学白特征最为显著,甚至可以说是纯粹,因此,尽管其七律仅存一首,我们也在留一笔给他。

四、白体七律的特质与西昆体的转型

从上论可见,白体七律在宋初的演进明显具有两个层次,三种形态。第一层次为五代入宋的诗人,以徐铉、李昉为代表,其七律诗风为典型的闲适唱和型宫廷诗风;第二层次为太宗朝成长起来的新一代诗人,这一阶段,其七律诗风又表现出两种形态,一种为颇有气节的士大夫诗风,代表诗人为王禹偁、田锡、张咏;一种为纯议论说理式诗风,代表诗人为宋太宗、晁炯。

在太祖朝及太宗朝早期,以五代入宋士人为主,他们的诗作学习白居易入洛后的七律诗风,以唱和寄赠的形式抒写平庸闲适的日常生活。创作手法上表现为晚唐体和白体的结合,或言晚唐体向白体转变,或言白体吸收晚唐体,总之,他们的七律诗作体现出类似风貌。内容以表现闲适之感为主,多为淡淡的人生感悟而少作直接的议论,继承了白居易后期七律的情调。艺术上既注重语言的秀丽流畅,又注重对仗的工稳与意境的塑造,纠正了白居易七律本身的浅切滑易和后周白体的浅俗,增加了抒情成分和美感体验。就七律创作而言,真正将晚唐诗风带入诗坛的并不是方回所列的晚唐体诗人,而恰恰是白体诗人,只不过他们的诗风与晚唐诗风一直保留了一种不即不离的状态。

太宗朝后期是白体新生代诗人的崛起期,王禹偁、田锡、张咏等人皆以气节自重,他们的七律虽然受白居易影响,但注入了更多个人的情感体验与现实精神,显示了与五代入宋士人完全不同的风貌。这些走出台阁的士人,江山的壮丽与仕途的坎坷在他们心中重新激起浪花。七律在新一代诗人手中扩大了题材,群山塞漠,烟雨江南,可登临怀古,可行吟感叹,七律正从台阁的死气沉沉中走出,重新恢复了勃勃生机。在写作手法上,尽管两类诗人各有擅长,但也体现了比较明显的一致性。如他们都在白体语言浅切直白的基础上整合了晚唐律切丽密一面,这就改变了白居易七律结构上的顺畅流走,而显得工整铺排,这是宋初白体七律最显著的一个特色。正因为晚唐七律工整特色对白体七律流易特色的冲击,使得北宋七律显示出一个全新的面貌,即语言浅切而对仗工整。这两种特征的融汇贯通,并在后期的发展演变中,形成一种平淡与工整并存的宋调式七律。宋太宗、晁迥为说理言意七律的代表,他们继承并发挥了白居易七律以说理议论为诗的特征,强化了七律的理性气质。

^① 王辟之:《澠水燕谈录》卷七,北京:中华书局,1981年,第83页。

^② 杨徽之曾编《文苑英华》诗歌部分,选了大量郑谷诗。郑谷擅长七律,曾言“若无文彩入时难”(《锦二首》其一),其诗清丽秀美,对北宋诗坛影响较大。

除上述诸人之外,宋初还有一些朝官诗作体现出明显的白体倾向,如李建中、薛居正、陈从易、程师孟等人的诗作。除晁迥、张咏外,其他收入西昆集的诗人如杨亿、丁谓、舒雅、刁衍、李宗鄂、李维、刘秉等人,早年也都学过白体。可惜,从元至明,诗风宗唐,尤其是明代,极贬宋诗,对宋人诗文集自然也不屑于整理,导致遗失甚多。尤其是宋初诗人文集,多数亡佚,直接影响到我们对宋初白体诗风的探讨。但白体在宋初的流行,则是无可争议的事实。在太宗的提倡并参与创作后,真宗朝白居易地位继续上升,直至仁宗朝,欧阳修在《六一诗话》中还言有数达官,“以诗知名,常慕白乐天”。而真宗朝及仁宗朝前期正是西昆体形成并逐步兴盛的时期。由此亦可见,西昆体产生的背景及白体在此之前为宋诗铺上的底色。

北宋中后期,在西昆体式微之后,平淡诗风又成诗人们的自主追求,而代表平淡诗风的白体再一次进入了诗人的视野。这一时期白体七律诗风的代表为范仲淹与欧阳修,而后者成就更高。他继承了王禹偁式白体七律的特征。流畅与工稳并存,清丽与平淡并重的白体七律特征,在元祐诗坛这种诗风的代表者为苏辙及张耒。苏轼的七律则直接继承了白居易流易的一面,并注入了宋诗因素,而呈现出另一种宋调七律面貌。七律以工稳为正体,因此,欧、苏、张三人七律,尽管学白体,却无变体之嫌,真正的白居易七律及苏轼七律却有变体的嫌疑。宋太宗的大型说理组诗,则直接影响到北宋中期的邵雍。邵雍的七律以组诗为多,尤其是《首尾吟》数量最多,理性特征最明显,也可谓白体的变体。也即是说,北宋中后期,白体七律呈现三种状态,即一正二变,一正为欧阳修、苏辙、张耒等,二变分别为苏轼与邵雍,他们分别发挥了白体七律的其中一个特征,并自成一体。

总之,宋初白体诗人在七律创作上继承和发扬了白居易七律的一些显著特征,如唱和的形式,闲适的内容,理性气质的深化等。在创作手法上,则体现为语言的平淡浅切,句法、章法的顺畅,以写意为主,好以议论为诗。这些特征正是白居易在七律上的创新求变之处。但在晚唐,这些创变并未被普遍接受,直到宋初,在王禹偁等人对白诗的大力提倡下,其七律求新的特征才逐步被体认并发扬。这些唐代七律中的新变因素,经过北宋诗人的实践,逐步成为北宋七律的基本特征。以至于有学者认为“自徐铉兄弟及王禹偁们的‘白体’后,因乐天诗的风格与时代精神相合,他在宋诗中,不知不觉的有如绘画的粉本,各家在此粉本上再加笔墨之功”,“我怀疑北宋的诗人都有白诗的底子”^①。这个见解非常精到。

针对白体的语言直白浅切,不太讲含蓄,其后的西昆体希望能从语言华美和讲究思致委婉上加以纠正,但毕竟受到大背景的影响,西昆体七律还是有意无意地接受了白体的言志写意及以铺叙法入律,而使西昆体七律呈现出“以赋为律”的特色,这一特色使昆体诸子七律与他们的宗主李商隐七律的幽婉比兴相比,终有一段距离。

[责任编辑 刘 培]

^① 徐复观:《宋诗特征试论》,徐复观编:《中国文学论集续编》,台北:学生书局,1984年,第31页。

Longobardi's, traditional researchers tend to regard Longobardi as an opponent of Ricci. This kind of view has been used to understand the nexus between the two men, with some people insisting on the opinion that Longobardi was an instigator of the "Rites Controversy". Admittedly, to some extent, Longobardi's missionary method is an internal cause which lead to Catholic missionaries' expulsion by Emperor Kangxi in the Qing dynasty, but, it is unfair that his method should take full responsibility for that tragedy. From the beginning, there had been a natural spur in the missionary work, which encouraged churchmen living in China, including Longobardi and also Ricci, to change the target group from elite to common people. In this sense, Longobardi's method can be seen as a succession of Ricci's, both of them constitute a balanced and complete system applying to the whole China. Thus, Ricci's decision to choose Longobardi as his successor is not a mistake, but a clear arrangement for missionary work in the next stage.

A Study of the Change in the Bai Juyi Style on *Qilü* Poetry in the Early Song Dynasty

Zhang Lirong

The Bai Juyi style came into vogue from the late Tang period and Five Dynasties, and flourished in the early Song Dynasty. The trend can be divided into two levels and three forms. The first level is the poets represented by Xu Xuan and Li Fang who entered the Song Dynasty from the Five Dynasties. Their poetic style on *qilü* (eight-line Chinese poem with seven characters to a line) is typical court style of leisurely poetry. But there is a striking difference between Xu and Li, both in their different geographical environment and official career in the Song Dynasty. The second level is the new generation of poets growing up in the reign of Emperor Taizong of Song, and their poetic style on *qilü* showed two forms: one is the literati style of moral integrity with the representative figures of Wang Yucheng, Tian Xi, and Zhang Yong; and the other is the style of comments and reasoning with the representative figures of Emperor Taizong and Chao Jiong. The transition of regime, social environment, and mentality of literati and officials all contributed to the popularity of the Bai Juyi style. Thereafter, the Xikun style formed through inheritance of the Bai Juyi style and exploration of different techniques on *qilü* in the late Tang period, and blending them with Li Shangyin's elegant, natural, gorgeous, and detailed style. And *qilü* of the Jiangxi poetic school represents the confluence and improvement of all three.

On the Dialogue Relation in Literary Communication

Wang Wencheng

The dialogue relation in communication of speech is essentially a kind of "relation of meaning", i. e. once there exists relation on meaning among the expressions of all parties in the communication, it should be regarded that a kind of dialogue relation is established regardless of the space or time. Compared with the dialogue relation in common communication of speech, the one in literary communication has its own characteristics: first, it is a kind of indirect dialogue relation; second, it is a kind of invisible dialogue relation; third, it is a kind of ternary dialogue relation. Accordingly, the discourse in literary communication should be understood as the reverberation of three voices made by the writer, the character or narrator in the works, and the reader, i. e. a whole composed of three forms of the writer's creation, the text itself, and the reader's interpretation.

The Reciprocity between Technical Progress and Cultural Reproduction:

an Analysis Based on Printing and We Media

Ma Xiaole, Ning Jiming

Technical progress improves the capacity of cultural reproduction. At various historical periods and in different social circumstances, the innovation represented by printing and We Media realizes the increase of total cultural output and optimization of cultural structure; the same innovation also speeds up cultural transmission,