莫砺锋：苏轼是如何恰到好处地体现了宋诗特征

苏轼是宋代成就最高的诗人，这已是文学史上的公论。但是宋代诗坛上名家辈出，群星璀璨，为什么苏轼能独领风骚呢？人们往往把这归因于苏轼的才气和学力，清人赵翼的看法颇具代表性：“大概才思横溢，触处生春。胸中书卷繁富，又足以供其左旋右抽，无不如志。其尤不可及者，天生健笔一枝，爽如哀梨，快如并剪，有必达之隐，无难显之情，此所以继李杜后为一大家也。”[《瓯北诗话》卷五]这种看法不无道理，可是仅仅以此来说明苏轼的诗歌成就，仍嫌空泛肤廓，因为没有对苏轼在宋诗中的独特性给出清楚的阐释。

我们认为，宋诗所以能成为与唐诗双峰并峙的一代之文学，其关键是它在总体上呈现出与唐诗不同的艺术风貌。在考察宋代诗人的成就之大小、地位之高低、影响之深浅时，都必须注意这个价值尺度。事实上人们对宋代诗人的评价也大多是参照这个尺度的，例如梅尧臣、欧阳修、苏舜钦、王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道被认为北宋的重要诗人，主要就是因为他们的诗风与唐诗颇异其趣。相反，专学李商隐的杨亿、专学白居易和张籍的张耒、专学李白的郭祥正等，虽然诗也写得很好，但并不受后人重视。

本文拟从这个角度出发对苏轼在宋诗中的地位进行考察，具体的操作方式是把苏轼与北宋诗坛上的其他几位大家进行比较，从而说明苏轼是如何恰到好处地体现了宋诗特征，所以堪称宋诗成就最杰出的代表。[我们认为北宋诗最能代表宋诗特色，而南宋诗则或多或少体现出向唐诗复归的趋势。为免枝蔓，本文仅把北宋诗坛作为考察对象。]

**一    平淡：梅尧臣**

在建立宋诗独特风貌的过程中，梅尧臣可谓得风气之先者，所以元人龚啸评梅诗说：“去浮靡之习，超然于昆体极弊之际。存古淡之道，卓然于诸大家未起之先。”[《宛陵先生集》附录龚啸《跋前二诗》，《四部丛刊》本]笔者曾撰文指出，梅尧臣的平淡诗风并不仅仅是对古已有之的平淡风格的继承，而是一种创造，这对宋诗审美规范的确立起了筚路蓝缕的重要作用。[详见拙文《论梅尧臣诗的平淡风格》]平淡美是宋诗的总体美学追求，苏轼等“元祐”诗人对平淡美的追求正是沿着梅尧臣的道路走下去的，但是苏轼在这方面取得的造诣则显然后来居上。  
 梅尧臣作为建立宋诗平淡诗风的最初尝试者，他的探索有两点不成功的地方。一是当他把搜索诗材的目光投向平凡、琐屑的人间生活时，往往误把许多丑陋而缺乏审美价值的事物写进了诗中，例如常为人指责的《师厚云虱古未有诗邀予赋之》《扪虱得蚤》《八月九日晨兴如厕有鸦啄蛆》等，粗俗丑陋，堕入恶趣。二是当他洗净诗歌在语言层面上的秾丽丹彩时，往往把诗歌在美学层面上的丰神远韵也消解殆尽了，于是就写出了许多平淡而索然寡味的诗，例如《得欧阳永叔回书云见来客问予动静备详》：“**昨日使人回，闻君与之坐。君问我何为，但云思寡过。寡过真未能，得便北窗卧。此趣今已深，世间谁与和。**”对这一类诗，朱熹的批评并不过分：“圣愈诗亦不得谓之好……他不是平淡，乃是枯槁。”[《朱子语类》卷一三九]  
 苏轼在创作中克服了梅诗的这两个缺点。在苏轼笔下，从笔墨纸砚等文化用品、茶酒蜜鲊等生活用品到水车、秧马等农具，凡是日常生活中的物品，无论雅俗，都成了绝妙的诗料。苏轼的视野与梅尧臣同样的广阔，但他绝不是有见辄书，而是用审美眼光对外物进行淘洗、选择，从而恰到好处地使平凡乃至琐屑的日常生活内容上升入诗的境界。苏诗中偶尔也写到“牛矢”之类的粗鄙之物，但仍能实现审美的升华而诗意盎然：“**半醒半醉问诸黎，竹刺藤梢步步迷。但寻牛矢觅归路，家在牛栏西复西。**”[《被酒独行遍至子云威徽先觉四黎之舍三首》之一，关于此点，请参看拙文《论宋诗的“以俗为雅”及其文化背景》]同样，在苏轼笔下，许多内容平凡、风格平淡的诗不但无枯槁之病，而且语淡情深，耐人寻味，例如《东府雨中别子由》：“**庭下梧桐树，三年三见汝。前年适汝阴，见汝鸣秋雨。去年秋雨时，我自广陵归。今年中山去，白首归无期。客去莫叹息，主人亦是客。对床定悠悠，夜雨空萧瑟。起折梧桐枝，赠汝千里行。归来知健否？莫忘此时情。**”  
 我们指出上述情况并不是要从这个角度抑梅而扬苏，因为梅尧臣与苏轼虽然年代相及，但毕竟是属于两个时代的诗人（梅比苏年长三十五岁）。从梅尧臣活跃于诗坛的庆历时期到苏轼活跃于诗坛的元祐时期，宋诗得到了长足的发展。而且正是梅尧臣对平淡诗风的探索为苏、黄等人提供了正反两方面的经验，把始创者的短处与后继者的长处当作评判优劣的根据显然是不公正的。而且元祐时代对梅诗缺点的矫正并不是苏轼一人的功绩，而是整个诗坛的风会嬗变，黄庭坚、陈师道等人的诗同样体现了这种情形。上面的论述只不过是想交代梅、苏之间的渊源关系，从而更清楚地探讨梅、苏追求平淡美所臻境界的异同。

梅尧臣追求的“平淡”是与雕润绮丽风格相反的一种风格，在他晚期的诗风中还有意识地融入了枯涩、劲峭、老健的风格因素，例如《东溪》：“**行到东溪看水时，坐临孤屿发船迟。野凫眠岸有闲意，老树着花无丑枝。短短蒲茸齐似剪，平平沙石净于筛。情虽不厌住不得，薄暮归来车马疲。**”此诗作于五十四岁，典型地体现了梅诗的平淡风格：颔联向称写景名句，但其着力之处并不在于写景而在于写意，因为“有闲意”、“无丑枝”并非即目所见，而是诗人对于所见之景的思虑。而真是写景的颈联却又淡淡说来，毫无雕饰。首、尾两联分别交代乘兴来游和兴尽而返的过程，直截简古，颇似古文手法。这样的诗在以丰神情韵见长的唐诗之外另辟一境，堪称宋代诗人自觉艺术追求的最初成功尝试。然而正由于这种诗风是以与唐诗分道扬镳为目标的，是以雕润绮丽为对立面的，所以它不免有矫枉过正之处。即以上诗为例，颔联虽含理趣，但“有闲意”、“无丑枝”都是直接把诗人的思虑结果和盘托出，微伤直露。尾联语言枯涩，意随言尽，也减损了全诗的审美价值。梅诗不甚受读者的喜爱，欧阳修叹其“古货今难卖”[《水谷夜行寄子美圣俞》]，是有其内在原因的。  
 从表面上看，苏轼对平淡美的追求是与梅尧臣相同的。但是我们应该注意到，苏轼提倡平淡诗风时并不把雕润绮丽当作排斥的对象，而是强调前者需以后者为基础。他教导后辈说：“凡文字，少小时须令气象峥嵘，色彩绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也。汝只见爷伯而今平淡，一向只学此样。何不取旧日应举时文字看，高下抑扬，如龙蛇捉不住，当且学此。”[《与二朗侄一首》]苏轼所说的平淡与其说是一种艺术风格，毋宁说是一种美学境界，所以它比梅尧臣所认可的平淡诗风具有更大的包容性。苏轼评陶诗说：“渊明作诗不多，然其诗质而实绮，癯而实腴，自曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也。”[见苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》]如论风格的话，陶渊明与曹、刘等人各具特色、各有个性，很难说是孰高孰低。所以苏轼所云多半是指美学境界而言，意即曹、刘等人都未能像陶渊明那样彻底超越绚烂绮丽而臻于自然平淡的极境。既然苏轼高度评价陶诗的“质而实绮，癯而实腴”，当然也就不否定“绮”和“腴”，这与梅尧臣的态度显然有较大的区别。正是在这种诗学思想的指导下，苏轼的晚年诗虽然日趋平淡之境，但并不呈现千篇一律的风格，也决无意窘笔枯的缺点。例如作于五十九岁的《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》一诗，清丽动人，纪昀批曰：“朱晦庵极恶东坡，独此诗屡和不已，岂晋人所谓‘我见犹怜’也。”再如作于六十四岁的一组诗：  
 **寂寂东坡一病翁，白须萧散满霜风。小儿误喜朱颜在，一笑那知是酒红。父老争看乌角巾，应缘曾现宰官身。溪边古路三叉口，独立斜阳数过人。北船不到米如珠，醉饱萧条半月无。明日东家当祭灶，只鸡斗酒定膰吾。**（《纵笔三首》）  
 王文诰案曰：“此三首平淡之极，却有无限作用在内，未易以情景论也。”的确，这三首诗的风格都很平淡，但内蕴却极为丰满，韵味也极隽永。第一首以暂时的酒红冲淡了白须病翁的萧飒之气，且以小儿误喜酒红为朱颜的生活喜剧调节了全诗的悲凉气氛，诗笔活泼有力。第二首以父老争看的热闹场景与独立斜阳的寂寞心境作对比，很好地衬托了诗人被贬南荒的心情，后两句语特酝藉，意味深长。第三首则以风趣之语写出了诗人傲视艰苦生活的情操，也写出了邻人对诗人的情意，语虽直率而意不浅薄。这样的诗尽管风华落尽，毫无绮丽色泽，但它们的审美价值并无减损。奥秘就在于诗人对雕润绮丽的态度不是排斥而是超越，所以具有“质而实绮，癯而实腴”的性质。试想白须酒红、古路斜阳，描写是何等生动！“现宰官身”、“只鸡斗酒”，用典是何等深稳！不过这些手段都经过了升华而臻于炉火纯青的境界，所以不见斧凿之痕，读来如观行云流水，感受到一种赏心悦目的平淡自然之美。这样的诗风格平淡而有丰富的审美意蕴，深受读者喜爱，这正是苏轼胜过梅尧臣的地方。

**二    晓畅：欧阳修**

欧阳修作诗，既学韩愈，又学李白，相比较而言，他受李白的影响更深一些。欧阳修在李白奔放流丽的基础上进一步向平易的方向变化，形成了他自己的晓畅委婉的诗风。欧诗中虽然也不乏以奇警奥博见长的作品，但他的代表作则大多体现出晓畅委婉的风格。当然，就诗风的独特个性而言，欧阳修远不如梅尧臣那样引人注目。但是在革新宋初诗风并为宋诗开辟新路的过程中，欧阳修所起的作用并不逊于梅尧臣。原因之一是欧阳修作为政界重臣和文坛盟主，有足够的号召力以转移诗坛风气。原因之二是欧阳修所倡导且在创作实际中取得较大成绩的平易晓畅的诗风更易为广大的作者和读者所接受，从而具有更广阔的发展前景。  
 苏轼作为欧阳修诗坛盟主地位的继承者，其诗风与欧诗有内在的一致性。这一主面是由于苏轼本为欧公门人，对于老师在诗文上的成就自然要进行学习，他对欧公首创的“禁体”手法再三仿效就是一个例证。另一方面也是由于欧诗的平易晓畅之风确实代表了宋诗发展的正确方向，所以苏轼必然会沿着这个方向继续前进。而且，正像当年欧阳修初识苏轼时所预言的那样，苏轼在诗文创作上的成就大大地超过了欧阳修。这样，苏诗的风格也就不是欧诗风格的复现，而是有所发展、演变，从而进入了更高的美学境界。

首先，欧诗中尚有妨碍其主导风格臻于高境的两个缺点，一是议论有时流于迂腐，如《颜跖》、《答朱寀捕蝗诗》等。有时甚至散发出浓厚的道学家头巾气，如《飞盖桥玩月》、《天辰》等。这些诗的语言虽然平易流畅，但议论的迂腐枯燥显然损害了它们的审美价值。二是欧诗中常有以文为诗而流于生硬的篇章或字句，且不论追摹韩愈、卢仝诗风的《紫石屏歌》、《鬼车》等诗，即使是主导风格已趋于平易的《菱溪大石》，也还存在着生硬古奥的若干句子。苏轼诗中已经消除了上述缺点，苏诗虽然风格面貌变化多姿，但无不带有晓畅流转的特征。苏诗的议论锋发、精警动人，也与流畅的诗风相得益彰。这些方面前人已有论述，兹不赘言。  
其次，欧阳修晓畅平易的诗风取得了很好的艺术效果，有一些名篇如《戏答元珍》、《春日西湖寄谢法曹歌》等尤其是如此。苏诗中也颇有风格类似的作品，试比较下面二诗：  
**西湖春色归，春水绿于染。群芳烂不收，东风落如糁。参军春思如乱云，白发题诗愁送春。遥知湖上一尊酒，能忆天涯万里人。万里思春尚有情，忽逢春至客心惊。雪消门外千山绿，花发江边二月晴。少年把酒逢春色，今日逢春头已白。异乡物态与人殊，惟有东风旧相识。**（欧阳修《春日西湖寄谢法曹歌》）  
**故人送我东来时，手栽荔子待我归。荔子已丹吾发白，犹作江南未归客。江南春尽水如天，肠断西湖春水船。想见青衣江畔路，白鱼紫笋不论钱。霜髯三老如霜桧，旧交零落今谁辈。莫从唐举问封侯，但遣麻姑更爬背。**（苏轼《寄蔡子华》）  
 苏诗最后二句用两位蔡姓人物之典以切蔡子华之姓，颇有以学问为诗的倾向，与欧诗风格不类。但全诗的主体风格则很像欧诗：思绪远及万里之外，回忆远及数十年之前，在空间和时间上都有很大的跨度，但章法的转折却婉转纡徐，从容不迫。同样，悲欢离合的人生经历和仕途坎坷的抑郁心情虽然流露于字里行间，但仅仅体现为轻微的感喟，绝无剑拔弩张之态。再加上文字的淡雅清新，语气的通畅流转，使这两首诗意味深永，情韵宛然。  
 但是上面的比较并不意味着欧、苏的成就是并驾齐驱的，因为《春日西湖寄谢法曹歌》是体现欧诗晓畅风格的代表作，而《寄蔡子华》在苏诗中却是极为平常的一篇。也就是说，欧诗中多数篇章并未能达到这么高的艺术水准，而是存在着直露率易的缺点。苏轼曾赞扬欧阳修“诗赋似李白”[《六一居士集叙》]，但他又曾批评李白诗“伤于易”[《书学太白诗》]，可见苏轼对欧公诗风的短处是有所了解的，不过对老师不宜公然批评而已。苏轼在创作中则对欧诗的缺点作了矫正，试看下面一组例子：  
 **经年种花满幽谷，花开不暇把一枝。人生此事尚难必，况欲功名书鼎彝。深红浅紫看虽好，颜色不奈东风吹。绯桃一树独后发，意若待我留芳菲。清香嫩蕊含不吐，日日怪我来何迟。无情草木不解语，向我有意偏依依。群芳落尽始烂漫，荣枯不与众艳随。念花意厚何以报，唯有醉倒花东西。盛开比落犹数日，清尊尚可三四携。**（欧阳修《四月九日幽谷见绯桃盛开》）  
 **江城地瘴蕃草木，只有名花苦幽独。嫣然一笑竹篱间，桃李漫山总粗俗。也知造物有深意，故遣佳人在空谷。自然富贵出天姿，不待金盘荐华屋。朱唇得酒晕生脸，翠袖卷纱红映肉。林深雾暗晓光迟，日暖风轻春睡足。雨中有泪亦凄怆，月下无人更清淑。先生食饱无一事，散步逍遥自扪腹。不问人家与僧舍，拄杖敲门看修竹。忽逢绝艳照衰朽，叹息无言揩病目。陋邦何处得此花，无乃好事移西蜀。寸根千里不易致，衔子飞来定鸿鹄。天涯流落俱可念，为饮一尊歌此曲。明朝酒醒还独来，雪落纷纷那忍触。**（苏轼《寓居定惠院之东杂花满山有海棠一株土人不知贵也》）  
 这两首诗在背景、内容、风格上有很多相似之处：欧诗作于庆历七年（1047），时欧阳修四十一岁，正在滁州贬所。苏诗作于元丰三年（1080），时苏轼四十五岁，正在黄州贬所。两诗内容都是描写在山野间的一株名花，都是明写惜花之意，暗寓流落之感。两诗的语言风格也都是委婉流畅的。但是细读二诗，却发现它们的艺术造诣相去甚远，试分析如下：第一，欧诗从花开写到花落，从众花写到绯桃，平铺直叙，没有跌宕起伏。而苏诗却开门见山，对海棠的绝艳高标作了淋漓酣畅的描写，然后转入自己邂逅名花的过程，且抒发流落异乡的感叹，章法变幻奇妙。第二，欧诗的文字简单平直，对绯桃的描写也不够细腻生动。苏诗对海棠的描写则成功地运用了拟人手法，“嫣然一笑”、“故遣佳人”二句先点明拟人之旨，“朱唇”二句则以美人娇姿形容海棠之艳丽，“林深雾暗”二句本已回到海棠自身，却又以“春睡足”再度拟人。“雨中”二句则既似写花，又似写人，笔歌墨舞，兴会淋漓。第三，欧诗写惜花之意，人与花主客分明，构思比较简单。苏诗却“纯以海棠自寓，风姿高秀，兴象深微”[纪昀语]，尤其是写自己与海棠都是自西蜀移至黄州，所以“天涯流落俱可念”，真可谓神来之笔。从上面的分析可以看出，苏诗既继承了欧诗晓畅平易的基本风格，又避免了欧诗率易、平直、浅露的缺点，从而呈自然流畅、清新俊逸之风调。张戒在《岁寒堂诗话》卷上里指出：“欧阳公诗专以快意为主，苏端明诗专以刻意为工”，如果把此语理解成苏轼以深微奇妙的艺术构思弥补了欧诗率易的缺点，则是相当准确的。

**三    雄放：苏舜钦**

自从欧阳修用“其于诗最豪，奔放何纵横”和“子美气尤雄，万窍号一噫”的诗句来评说苏舜钦诗以来，[欧诗分别为《答苏子美离京见寄》和《水谷夜行寄子美圣俞》，作于庆历二年（1042）和庆历四年（1044），其时苏舜钦年三十五岁、三十七岁，其诗风已经成熟，他的代表作《庆州败》、《哭曼卿》、《吴越大旱》等诗都作于此前。]“雄放”就成为人们对苏诗风格的定评了。后人或称赞说：“子美雄快，令人见便击节”[刘熙载《艺概》卷二]，或批评说：“而渊涵渟滀之趣，无复存矣”[沈德潜《说诗晬语》卷下]，都是针对这个风格特征而言。与此相映成趣的是，苏轼的诗也得到类似的评价，例如清人贺裳云：“坡公之美不胜言，其病亦不胜摘。大率俊迈而少渊渟，瑰奇而失详慎，故多粗豪处、滑稽处、草率处。”[《载酒园诗话》]就才性和写作方式的性质而言，在北宋诗坛上与苏轼最相似的诗人就是苏舜钦了。然而由于两人的才力、学识和所处时代的差异，苏轼的诗歌成就远远地超越了苏舜钦，对两人诗歌的比较可以清楚地展示宋诗逐步走向成熟的轨迹。  
 苏舜钦慷慨有大志，在政治上勇于进言，作诗也勇于反映时政和社会现实，笔锋犀利，无所忌讳。例如《庆州败》对宋军全军覆没惨状的描写和对宋将腐化无能丧师辱国罪行的揭露，《城南感怀呈永叔》对灾民饿殍遍野惨状的描绘和对统治者漠视人民苦难的行径的讥刺，都可谓淋漓尽致，入木三分。畅尽的议论、强烈的情感与恣肆的语言很好地结合在一起，是此类诗歌的成功之因。苏轼的一部分诗也具有同样的特征，如《吴中田妇叹》、《荔枝叹》等就是显例。但是苏舜钦诗能直而不能曲，能露而不能隐，即使在他受政敌排斥、贬为庶民的晚期，诗风也无大变，例如“**抖擞尘襟终回首，谤书终不到溪山**”[《阻风野步有感呈子履》]，“**庶得耳目清，终甘死于虎**”[《天平山》]，仍是感情愤激，语气直截，与早期诗风无别。这在反映现实、揭露时弊的诗中也许不算缺点，但在咏怀抒情的诗中就未免显得粗豪有余而蕴藉不足了。  
 苏轼诗则不然。苏轼不仅在晚年诗风趋于平淡时常常豪气内敛，把满腹牢骚纳入貌似平和的诗句，而且在早年就已有此倾向，例如作于三十七岁的《画鱼歌》云：“**岂知白梃闹如雨，搅水觅鱼嗟已疏**”，又如作于三十九岁的《捕蝗至浮云岭山行疲苶有怀子由弟二首》之一云：“**西来烟障塞空虚，洒遍秋田雨不如。新法清平那有此？老身穷苦自招渠！**”或声东击西，或正言反说，都是暗含讥刺。黄庭坚说苏轼作诗是“嬉笑怒骂，皆成文章”[《东坡先生真赞三首》之一]，我们认为苏轼诗中“嬉笑”多于“怒骂”，因为他常常成功地以“嬉笑”代替“怒骂”。正如柳宗元所云，“嬉笑之怒，甚乎裂眦”[《对贺者》]，苏轼的这种手法常常使感情经过内敛、凝聚而增加了浓度，并且发人深省，所以其批判的力度反而超过了苏舜钦那些慷慨直言的诗。只要把苏舜钦的《对酒》、《送李冀州诗》分别与苏轼的《戏子由》、《送刘攽倅海陵》对照一下，便可看出这一点。

与上述情形相对应的是，苏舜钦、苏轼的雄放诗风也呈现出同中有异的情形。我们知道，雄放与粗豪之间往往仅有一步之隔，如果一味追求雄放而不注意镕裁、节制，则难免流于粗豪，苏舜钦诗（尤其是他的多数七古）就有这种缺点。例如《大风》、《城南归值大风雪》、《奉酬公素学士见招之作》等，虽有气魄雄伟、笔力酣畅的优点，但也存在相当严重的缺点：语言粗糙率直，意蕴发露无余，写景与议论的组合、转折十分生硬。对于尝试着创造宋诗风貌的苏舜钦来说，我们当然不必吹毛求疵，但这些作品的缺陷却是不容讳言的。正因如此，苏舜钦集中艺术水准最高的并不是上述代表作，而是风格比较平和的其他作品。刘克庄指出：“苏子美歌行雄放于圣俞，轩昂不羁如其为人。及蟠屈为吴体，则极平夷妥帖。”[《后村先生大全集》卷一七四《诗话前集》]这话很有眼光，但仅言“吴体”则不够全面。事实上苏舜钦的一些非吴体的近体诗也都体现了这个特点，例如绝句《和淮上遇便风》、《淮中晚泊犊头》、律诗《杭州巽亭》等，都能在雄放的基调中融入晓畅委婉的风格因素，从而避免了粗豪之病。他的少数七古也有类似的特色，例如《哭石曼卿》《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》。

如果说上述情形在苏舜钦诗中还有一种随机性现象的话[以本文中所提到的苏舜钦七古为例，《大风》作于三十一岁，《城南归值大风雪》作于三十六岁，《奉酬公素学士见招之作》作于三十八岁，而《哭石曼卿》、《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》二诗作于三十四岁，从时间上看，苏氏诗风并未体现出有序的转变趋势。]，那么苏轼则在这方面体现了高度的自觉。苏轼在艺术鉴赏与艺术创造中不但能兼容异量之美，而且特别重视两种互相对立的风格的融合，从而提出了“清雄”的风格术语[苏轼评米芾文云：“清雄绝俗之文”（《与米元章书二十八首》之二五，《苏轼文集》卷五八），类似的观点常见于苏轼评论艺术的序跋书信，参见程千帆、莫砺锋《苏轼的风格论》，载《中国古典文学研究》第五辑。]，他在诗歌创作中十分注意使阳刚之美与阴柔之美互相渗融，互相调节，也即在“雄”的风格中渗入“清”的因素。虽说苏轼的这种做法不一定是对苏舜钦诗风的改造，但至少在客观效果上矫正了苏舜钦诗雄放而失诸粗豪的缺点。所以苏轼集中大多数风格雄放的诗与苏舜钦集中较少见的避免了粗豪缺点的佳作风格相类。我们只要把苏轼的七律《有美堂暴雨》、《儋耳》与苏舜钦的《杭州巽亭》对照，或把苏轼的七古《游金山寺》、《武昌西山》与苏舜钦的《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》对照，就可看出这一层关系。当然苏轼的总体艺术造诣是与苏舜钦不可同日而语的，但仅就风格而言，则苏轼确实是得苏舜钦之长而避其短，从而实现了对这位前辈诗人的超越。

结论一 历时性的超越

欧、梅、苏三人的诗歌创作大约在景祐（1034—1037）以后趋于成熟，而苏轼则从熙宁（1068—1071）开始活跃于诗坛，前后相距三十年，在宋诗发展过程中属于两个阶段，所以上文的比较属于历时的性质。  
 欧、梅、苏三人的诗风虽然各具特色，但平淡坦易则是三人共同的倾向，也是当时诗坛上风气嬗变之总体趋势。欧、梅对西昆诗人的评价并不低，但他们的创作实践却体现出矫正昆体之失的自觉，南宋叶梦得说：“欧阳文忠公始矫昆体，专以气格为主，故其诗多平易疏畅。”[《石林诗话》卷上]元人龚啸评梅诗说：“去浮靡之习，超然于昆体极弊之际;存古淡之道，卓然于诸大家未起之先。”[《宛陵先生集》附录龚啸《跋前二诗》，《四部丛刊》本]清人宋荦称誉苏舜钦：“独崛起于举世不为之时，挽杨、刘之颓波，导欧、苏之前驱。”[《苏子美文集序》]这些言论或有贬毁昆体过火之处，但指出欧、梅、苏与昆体之间的嬗变则是不错的，西昆体在艺术上最大的缺点是采缛秾艳，雕琢过甚，欧、梅等对昆体的矫正主要是针对这一点的，这在当时的诗坛上代表着时代潮流。晏殊赞扬韦应物诗“全没些脂腻气”[见吴处厚《青箱杂记》卷五]，当庆历六年（1046）梅尧臣于颍州与晏殊论诗时，晏还称赞“彭泽多野逸田舍之语”[见梅尧臣《以近诗贽尚书晏相公忽有酬赠之什称之甚过不敢辄有所叙谨依韵缀前日坐末教诲之言以和》原注]。晏殊是梅尧臣的前辈兼上司，他说此话当然不会是为了附和梅的主张，可见即使是某些昆体诗人也对杨、刘诗风有所反省，而且这种反省会合乎逻辑地导向平淡坦易的诗风。可是矫枉往往会过正，欧、梅等人即未能避免，上引叶梦得评欧公之言后面还有以下几句：“律诗意所到处，虽语有不伦，亦不复问，而学之者往往遂失于快直。倾囷倒廪，无复余地。”我们认为“快直”也包括率易、浅露等意，而且这不仅是“学之者”的缺点，而是欧、梅、苏自身的创作中已经显露出来的短处。  
 对于上述情形，年辈较晚的一代诗人都看得很清楚，王安石、苏轼、黄庭坚等人的诗歌创作都避免了率易浅露的缺点，从整体上体现了以欧、梅为前车之鉴的自觉性。可是王安石和黄庭坚的诗虽然也有平易晓畅的一面，但他们的主要风格特征却是雅丽精工和生新瘦硬，与欧、梅、苏平易诗风之间的渊源关系不很深。苏轼则不同，苏诗虽然姿态万千，风格多变，其主导风格却是晓畅、明快、奔放的。如上所述，苏轼诗风很鲜明地体现出继承欧、梅平易诗风之精华又扬弃其缺点的自觉性。所以在“元祐”这一代诗人中，苏轼的诗最典型地代表着对欧、梅那一代诗人的发展和超越，从而成为宋诗发展的坐标图上最为重要的一个轨迹点。

**四    精工：王安石**

缪钺先生说：“唐诗技术，已甚精美，宋人则欲百尺竿头，更进一步。盖唐人尚天人相半，在有意无意之间，宋人则纯出于有意，欲以人巧夺天工矣。”[《论宋诗》]在这个方面，王安石、苏轼、黄庭坚等北宋中后叶的诗人表现得尤为突出，他们还互相争奇斗胜，宋人的诗话中对这种情形也津津乐道。然而在“以人巧夺天工”的道路上走得最远，并且常常被人认为走得太远的诗人则首推王安石。宋人或称赞王诗“雅丽精绝”、“精深华妙”、“诗律尤精严，造语用字，间不容发”[分见《苕溪渔隐丛话》前集卷三五、《漫叟诗话》、《石林诗话》卷上]；或批评王安石：“荆公晚年诗伤工”，“王介甫只知巧语之为诗”[分见《苕溪渔隐丛话》前集卷四二、《岁寒堂诗话》卷上]，都是着眼于此。[参看拙文《论王荆公体》]  
 苏轼则不同。苏轼对于具体的艺术技巧虽也极为留意，且达到了得心应手的纯熟程度，但他更着意追求的是平淡自然的艺术境界，所以苏诗新颖而不至于奇险，精丽而不至于工巧，在“人巧”与“天工”之间把握了恰到好处的“度”，从而避免了王诗的缺点。下文从用字、对仗、用典三个方面作些论证。

王安石对文字学深有研究，对奇字尤感兴趣，他有诗云：“能言奇字世已少。”[《过刘贡甫》]又云：“数能过我论奇字。”[《过刘全美所居》]虽是对别人的称扬，也体现出他自己的趣尚。王安石作诗则极重炼字，且喜用奇字，所以宋人赞叹说：“王介甫最善下字。”[严有翼《艺苑雌黄》引翁行可语]但王安石有时炼字过度，诗就显得雕琢而不够自然，例如：  
**绿搅寒芜出，红争暖树归。鱼吹塘水动，雁拂塞垣飞。宿雨惊沙静，晴云漏昼稀。却愁春梦短，灯火着征衣。**（《宿雨》）  
 方回将此诗选入《瀛奎律髓》卷一〇，在“搅”、“争”、“吹”、“拂”、“惊”、“漏”六字旁皆加圈，且称赞说：“未有名为好诗而句中无眼者，请以此观。”其实此诗的炼字就有过火之病，纪昀批评说：“‘搅’字险而纤，不及‘绿稍还幽草，红应动故林’二句自然。”[《瀛奎律髓汇评》卷一〇。纪昀提到的“绿稍”二句亦王安石诗句，见于《欲归》]贺裳更讥讽说：“余意人生好眼，只须两只。何必尽作大悲相乎？……六只眼睛，未免太多。”[《载酒园诗话》卷一]贺氏此言虽系针对方回批语而发，但也说出了王诗太讲究炼字的缺点，而纪昀所言更是深中其病。类似的情形在王诗中相当常见，例如“苔争菴径路，云补衲穿空”[《白云然师》]，“紫苋凌风怯，青苔挟雨骄”[《雨中》]，“树冻裹春深”[《次韵朱昌叔岁暮》]，“日月跳何急”[《秋露》]，凡加点的字都是所谓“诗眼”，它们的用法确实烹炼新奇，但总觉得用力太狠，不够自然。  
 苏轼作诗也讲究用字，《唐子西文录》载：“东坡作病鹤诗，尝写‘三尺长胫□瘦躯’，缺其一字，使任德翁辈下之，凡数字。东坡徐出其稿，盖‘阁’字也，此字既出，俨然如见病鹤矣。”可见苏轼对自己的炼字之工也甚为得意。但“阁”字奇而不险，工而不纤，很生动地形容了病鹤无精打采的神态，所以“俨然如见病鹤也”。苏诗中炼字较工的句子很多。例如“西来为我风黧面，独卧无人雪缟庐”[《和刘景文见赠》]，“残灯翳复吐”[《秋怀二首》之二]，“冲风振河朔……下马须眉黄”[《谢运使仲适座上送王敏仲北使》]，“黧”、“缟”二字是名词用作动词，“吐”字是拟人法，都是运用合适的修辞手段来达到炼字的目的。最后一例在字面上非常平实，粗看根本不觉得有什么奇妙，但生动地写出了太行山区大风后的情景，故纪昀赞曰：“非经行者，不知‘黄’字之妙。”[《苏轼诗集》卷三七]由此可见，王、苏两人都善于炼字，但王安石刻意求奇，不免有用力太狠不够自然之病，而苏诗则比较平易妥帖，出新意于自然之中。

王诗对仗非常工整，《苕溪渔隐丛话》前集卷三五引《雪浪斋日记》，举出王诗中对仗精工的五个例子，且称：“世皆不及其工。”叶梦得亦云：“荆公诗用法甚严，尤精于对偶，尝云‘用汉人语，止可以汉人语对。若参以异代语，便不相类。’如‘一水护田将绿绕，两山排闼送青来’之类，皆汉人语也。此法惟公用之不觉拘窘卑凡，如‘周颙宅在阿兰若，娄约身随窣堵波’，皆以梵语对梵语，亦此意。尝有人面称公诗‘自喜田园归五柳，最嫌尸祝扰庚桑’之句，以为的对。公笑曰：‘君但知柳对桑为的，然庚自是数。’盖以十干数之也。”[《石林诗话》卷中]叶氏论诗最推崇王安石，所以认为王诗“不觉拘窘卑凡”，可是南宋葛立方在《韵语阳秋》卷二中也引了叶氏所举的最后一例王诗，却说：“作诗步骤亦太拘窘矣。”立论正与叶氏相反。我们认为王诗对仗工整自有其艺术价值，但过于讲求对仗工整也会产生一些缺点，除了“拘窘”以外，还含有纤巧、生硬之病。王诗中如“世事但如吹剑首，官身难即问刀头”、“名誉子真矜谷口，事功新息困壶头”[《次韵酬朱昌叔五首》之四、五]，“杀青满架书新缮，生白当窗室久虚”[《和杨乐道见寄》]等就是如此。  
 苏诗的对仗之工整完全可以与王诗相媲美，例如“岂意日斜庚子后，忽惊岁在巳辰年”[《孔长源挽词二首》之二]，不但字面的对，而且两句分别用贾谊、郑玄之典，可谓“用汉人语止可以汉人语对”。又如“谏苑君方续承业，醉乡我欲访无功”[《次韵朱光庭初夏》]，“承业”（隋人乐运字）、“无功”（唐人王绩字）不但以人名相对，而且字面上也锱铢不爽，工整之极。但是苏诗在对仗方面很少有“拘窘”之失，原因有二：一是苏诗一联中的上下句之意往往相去甚远，从而以诗意的疏离消解了对仗工整引起的呆滞之感，正如惠洪所云：“对句法，诗人穷尽其变，不过以事、以意、以出处具备谓之妙，如荆公曰：‘平日离愁宽带眼，迄今归思满琴心。’又曰：‘欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴。’乃不若东坡微意特奇，如曰：‘见说骑鲸游汗漫，也曾扪虱话酸辛。’又曰：‘蚕市风光思故国，马行灯火记当年。’又曰：‘龙骧万斛不敢过，渔舟一叶从掀舞。’以‘鲸’为‘虱’对，以‘龙骧’为‘渔舟’对，大小气焰之不等，其意若玩世，谓之秀杰之气终不没者，此类是也。”[《冷斋夜话》卷四]二是苏诗常常用流动的句法来调节对仗的板重拘滞。例如“岂意青州六从事，化为乌有一先生”[《章质夫送酒六壶书至而酒不达戏作小诗问之》]，“三过门间老病死，一弹指顷去来今”[《过永乐文长老已卒》]，这两联都以对仗工巧著称于世，然而前一联用流水对法，后一联虽非流水对，但也以状态与时间的流程增添了语脉的流动感，所以读来丝毫不觉有“拘窘”之弊。更值得注意的是苏诗中还常常出现对仗十分灵活的情形，例如“先生卜筑临清济，乔木如今似画图”[《傅尧俞济源草堂》]，“身行万里半天下，僧卧一庵初白头”[《龟山》]等，似对非对，句法多变，使整首律诗也因而摇曳生姿。清人翁方纲云：“宋人七律，精微无过王半山。至于东坡，则更作得出耳。”[《石洲诗话》卷四]苏轼七律所以能超越精微而臻于神妙变化之境即翁氏所谓“作得出”，对仗的灵活不拘是一个重要因素。  
 王、苏都是读破万卷的饱学之士，作诗都善于用典，先看一个有趣的例子：王安石《送吴仲庶出守潭州》云：“吴公治河南，名出汉廷右。……不知尊前客，更得贾生否？”李壁注：“谊先为河南吴公客，后谪长沙。今公言尊前客，又施之吴姓，用事精切如此。”苏轼《送乔施州》中用了同一个典故：“共怪河南门下客，不应万里向长沙。”自注：“乔受知于吴丞相，而施州风土，大类长沙。”查慎行补注：“公诗用事，亲切如此。”虽然两诗用典的角度不同，但精切程度则不相上下。如果全面考察王、苏诗中用典的情况，可以发现两者都有既广博又精切的优点，也都有用典过多的缺点。王夫之讥刺苏、黄为“獭祭鱼”[《姜斋诗话》卷中]，其实王安石也有同病，如《招约之职方并示正甫书记》中“千枝孙峄阳，万本母淇澳。满门陶令株，弥岸韩侯蔌”一节，使王夫之评之，恐难逃“獭祭”之讥。但是苏诗用典有一点是胜于王诗的，那就是前者有时达到了浑然天成、如水中着盐的妙境，而后者则稍逊一筹。例如苏轼《余与李廌方叔相知久矣领贡举事而李不得第愧甚作诗送之》中有句云：“平生漫说古战场，过眼终迷日五色。”分别用唐人李华善古文、曾作名篇《吊古战场文》及李程以甲赋佳作《日五色赋》应举而被黜退之典，精切程度无以复加，然而句法浑成，意脉流转，丝毫没有受到用典的妨害。又如苏轼晚年所作《六月二十日夜渡海》中“云散月明谁点缀，天容海色本澄清”一联，暗用《晋书·谢重传》中所载谢重与司马道子夜坐观月，谢以为“不如微云点缀”，而司马曰“卿居心不净，乃复强欲滓秽太清耶”的典故，含义深刻，而语言自然天成，典故自身几乎无迹可睹。王安石的用典似尚未达到这种境界。  
 上述三个方面的论证说明，王、苏二人对诗歌艺术技巧的掌握都堪称精熟，但相对而言，王诗对仗精工而时有纤巧、雕琢之痕未泯等病，苏诗则比较自然浑成。这种差别在他们运用比喻、借鉴古人时也都有体现，试看两组例子：  
**水边无数木芙蓉，露染燕脂色未浓。正似美人初醉着，强抬青镜欲妆慵。**（王安石《木芙蓉》）**东风袅袅泛崇光，香雾空濛月转廊。只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。**（苏轼《海棠》）  
**冥冥江雨湿黄昏，天入沧洲漫不分。北涧欲通南涧水，南山正绕北山云。**（王安石《江雨》）**路转山腰足未移，水清石瘦便能奇。白云自占东西岭，明月谁分上下池。……**（苏轼《与毛令方尉游西善寺二首》之二）  
 前一组诗都用拟人手法形容花卉，后一组诗都模仿白居易“东涧水流西涧水，南山云起北山云”[《寄韬光禅师》]的句法，但只要对照着读一下，便可看出上文所述的差别来。这也许正是苏轼的才性比王安石稍胜的表现。

**五    生新：黄庭坚**

苏、黄齐名，诗风也有很多相似之处，尤其是在“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”[《沧浪诗话·诗辨》]等宋诗特征方面，两人更是处于伯仲之间，所以也常常一同受到后人的讥评。但是就艺术风格而言，似乎黄诗的独特性更为引人注目，以至于人们说起宋诗的生新特色时，往往会认为那仅是黄诗的独特风格，其实在以唐诗为参照对象的生新倾向上，苏、黄二人是如出一辙的，不过苏轼没有黄庭坚走得那么远而已。  
 苏、黄诗的生新首先体现在意象的营造上。一般说来，唐诗中的意象较多地体现出自然属性，宋诗的意象则较多地体现出人文属性，苏、黄在这方面堪称宋诗的代表。苏、黄诗的内容不可谓不丰富，凡前人诗中所涉及的题材，上自国事、民生，下至个人生活细节，在苏、黄集中都有所表现。但他们有一个显著的特点，即特别爱咏与文化活动有关的题材，诸如书法、绘画、音乐、诗歌等艺术以及笔、墨、纸、砚、扇、杖等文化用品，都反复见于吟咏，作品数量之多，前无古人。即使是那些本来属于自然属性的题材，苏、黄也常常用诗笔涂上一层浓厚的人文色彩。  
 苏轼初入仕途来到凤翔，作《凤翔八观》，所咏内容为石鼓、诅楚文碑、王维吴道子画、维摩塑像、东湖、真兴寺阁、李氏园、秦穆公墓。其中前四项为古代的艺术作品，后三项是古代的建筑遗迹，都属文物范围。即使在《东湖》诗中，诗人也写下了“嗟予生虽晚，好古意所妉。图书已漫漶，犹复访侨郯。《卷阿》诗可继，此意久已含”等句，给湖光山色注入了深沉的人文意识。可见苏轼虽也欣赏凤翔一带的山川景物，但他兴味更浓的则是那里的文化古迹。  
 黄庭坚对人文意象的偏好更甚于苏轼，他早年作《演雅》一诗，咏及蚕、蛛、燕、蝶等四十三种动物，这些本来全是自然景象，可是诗人根本没有到自然界中去观赏这些禽鸟虫鱼，而是从古代典籍的字里行间去认识它们，例如“气陵千里蝇附骥，枉过一生蚁旋磨”二句用《后汉书·隗嚣传》和《晋书·天文志》中典故，等等。所以此诗名副其实地题作《演雅》———“推演《尔雅》”。  
 毫无疑问，唐诗中那些形象鲜明、情韵深永的自然意象更容易引起读者的审美兴趣，而且早已在苏、黄之前养成了读者的审美习惯，因此以人文意象见长的苏、黄诗势必被看作诗国中的“生新”现象了。然而苏、黄毕竟是同中有异的，试看下面二例：  
 **君不见滹沱流澌车折轴，公孙仓皇奉豆粥。湿薪破灶自燎衣，饥寒顿解刘文叔。又不见金谷敲冰草木春，帐下烹煎皆美人。萍齑豆粥不传法，咄嗟而办石季伦。干戈未解身如寄，声色相缠心已醉。身心颠倒不自知，更识人间有真味？岂知江头千顷雪色芦，茅檐出没晨烟孤。地碓舂秔光似玉，沙瓶煮豆软如酥。我老此身无著处，卖书来问东家住。卧听鸡鸣粥熟时，蓬头曳履君家去。**（苏轼《豆粥》）  
**矞云从龙小苍璧，元丰至今人未识。壑源包贡第一春，缃奁碾香供玉食。睿思殿东金井栏，甘露荐碗天开颜。桥山事严庀百局，补衮诸公省中宿。中人传赐夜未央，雨露恩光照宫烛。右丞似是李元礼，好事风流有泾渭。肯怜天禄校书郎，亲敕家庭遣分似。春风饱识太官羊，不惯腐儒汤饼肠。搜搅十年灯火读，令我胸中书传香。已戒应门老马走，客来问字莫载酒。**（黄庭坚《谢送碾壑源拣牙》）  
 两诗各咏一种食品，都是用典故等手段赋予所咏对象以文化意义，从而实现以俗为雅的目标，然而艺术效果却相去甚远。苏诗先写了与豆粥有关的两个历史故事，情景描写十分生动，所以虽为用典而不害字句之活泼。而且诗人用此二典既形容了豆粥之美，又反衬出自己在不受干戈与富贵侵扰的自然状态下享用豆粥的愉悦，与全诗旨意紧密结合，毫无炫学夸博之嫌。后面一节对江村晨景及农家生活的刻画更是生机盎然，从而冲淡了前半首中较浓的书卷气。所以此诗既典雅又生动，既有深沉的人文意识又有浓郁的生活气息，既体现了宋诗的生新特征又保持了唐诗的丰神情韵，堪称咏物佳作。  
 黄诗则不同，任渊注指出此诗一共用了三十多处典故，除了“桥山”、“右丞”、“肯怜”、“客来”诸句分别用黄帝、李膺、扬雄等故事外，其余的全是用古代典籍或诗文中的成语，例如第一句，任注指出“矞云”出自《西京杂记》，“从龙”出自《周易》，其实“苍璧”二字也出自《周礼·春官》，这种“无一字无来历”的造句法，使黄诗语言非常典雅整饰，书卷气极浓，同时也就损害了它的形象性。此诗文字尚称流动，但没有构成鲜明生动的意象，前面十六句尤其缺乏生活气息，所以即使是偏嗜黄诗的方东树也说：“‘春风’以下入妙，前未妙。”[《昭昧詹言》卷一二]把上述两首诗对照一下，显然可见黄诗更典型地体现出宋诗意象之“生新”特色，同时也因“生新”过度而造成了艺术上的缺点。类似的差别在苏诗《龙尾石砚寄犹子远》与黄诗《和钱穆父咏猩猩毛笔》、苏诗《汲江煎茶》与黄诗《双井茶送子瞻》之间也有鲜明的体现。

苏、黄诗的生新更多地体现在具体的艺术手段上。黄庭坚论诗，强调“文章最忌随人后”[《赠谢敞王博喻》]，时人张耒则认为黄“不践前人旧行迹，独惊斯世擅风流”[《读鲁直诗》]，方东树更具体地指出：“黄只是求与人远，所谓远者，合格、境、意、句、字、音响言之。”[《昭昧詹言》卷一〇]苏轼论诗也认为“诗以奇趣为宗，反常合道为趣”[《书柳子厚渔翁诗》]，且称赞他人之诗“每篇辄出新意奇语”[《晁君成诗集引》]，他在创作中也很注意避旧求新，《苕溪渔隐丛话》后集卷二七引《复斋漫录》云：“东坡作《聚远楼诗》，本合用‘青江绿水’对‘野草闲花’，以此太熟，故易以‘云山烟水’。”类似的情形在苏诗中很常见，只从他在元丰、元祐年间与黄庭坚反复唱和的情况就可看出，两人在追求生新方面各不相让，争胜在毫厘之间。例如黄诗《见子瞻粲字韵诗和答三人四返不困而愈崛奇辄次韵寄彭门三首》与苏诗《往在东武与人往返作粲字韵诗四首今黄鲁直亦次韵见寄复和答之》皆是典型的“新意奇语”之作。当然，苏、黄在理论上并不一味主奇，苏轼论艺，主张“出新意于法度之中”[《书吴道子画后》]，他最推崇的是“文理自然，姿态横生”[《与谢民师推官书》]的境界。黄庭坚也认为：“好作奇语，自是文章病。”[《与王观复书》之一]他们在创作中也都体现出对平淡美的追求，晚年诗尤其具有归真返璞的倾向。可是从总体来说，黄诗的最大特点仍是“语必生造，意必新奇”[清人陈訏语，见《宋十五家诗选·山谷诗选》]，而苏诗的特点却是“自然流出，一似全不著力”[《瓯北诗话》卷五]。为免烦冗，下面仅从比喻、语言和结构三个方面对苏、黄诗作些比较。  
 苏诗善于用比喻，为世人所公认。在苏诗层出不穷的比喻中，有许多是以新奇取胜的，除了为后人所盛赞的《百步洪》中连用七喻以及后来变成成语的“鸿爪雪泥”等著名例证外，让我们补充几个不太受读者注意的例子：“春雨如暗尘”[《大寒步至东坡赠巢三》]、“春风如系马，未动意先骋”[《次韵赵景贶春思且怀吴越山水》]、“欲知垂尽岁，有似赴壑蛇。修鳞半已没，去意谁能遮”[《守岁》]、“相排竞进头如鼋”[《王维吴道子画》]，这些比喻都是别出心裁，未见前人道过。  
 黄诗中也有类似的比喻，如“蜂房各自开户牖”[《题落星寺》]、“客心如头垢，日欲撩千篦”[《次韵寄李六弟济南郡城桥亭之诗》]等。但是黄诗比喻时有过于生新以至于怪奇的情形，则是苏诗中很少见的。例如黄诗《以小龙团及半挺赠无咎并诗用前韵》中形容煎茶：“曲几蒲团听煮汤，煎成车声绕羊肠。”苏轼评曰：“黄九怎得不穷？”[见《王直方诗话》]虽然此语也许是对黄庭坚思苦语奇的赞叹而非贬语，但这至少说明黄诗的这种作风是与苏轼不同的。  
 从总体上说，苏诗中最为后人推重的比喻多是新颖而妥帖自然的，例如“归来平地看跳丸，一点黄金铸秋橘”[《送杨杰》]，清贺裳《载酒园诗话》赞曰：“形容泰山日出……刻划可谓精工。”而黄诗中最引人注目的却是那些新奇过甚的比喻，例如“露湿何郎试汤饼，日烘荀令炷炉香”[《观王主簿家酴釄》]，虽然惠洪对此大为赞赏：“前辈作花诗，多用美女比其状……乃用美丈夫比之，特若出类。”[《冷斋夜话》卷四]但也招致了金人王若虚的讥评：“花比妇人，尚矣，盖其于类为宜，不独在颜色之间。山谷易以男子，有以见其好异之僻。……不求当而求新，吾恐他日复有以白晳武夫比之者矣！”[《滹南诗话》]王氏之语或过于尖刻，但毕竟不是洗垢求瘢，因为黄诗的确有“不求当而求新”的倾向。

黄诗的语言有两大特点，一是追求新奇，二是讲求有出处，张戒批评他“专以补缀奇字”[《岁寒堂诗话》卷上]，这话有点言过其实，因为黄诗中的“奇字”其实主要是对常用字作别出心裁的用法，例如“秋水粘天不自多”[《赠陈师道》]，“江雨压旌旗”[《侯尉之吉水复按未归三日泥雨戏成寄之》]，“润础闹苍藓”[《奉和王世弼寄上七兄先生用其韵》]，“清风荡初日”[《晓起临汝》]，但黄诗有时也确实是刻意追求奇字，并因此而产生了文理欠通或字义欠妥的错误。例如《孟子·梁惠王上》用“觳觫”形容牛恐惧颤抖之状，字甚新奇，黄诗用此二字共有六例，其中如“觳觫告主人，实已尽筋力”[《题李亮功戴嵩牛图》]尚称稳妥，但“儿言觳觫持赠谁”[《六舅以诗来觅铜犀用长句持送舅氏学古之余复味禅悦故篇末及之》]中以“觳觫”二字代牛且代指铜牛，就于义欠安了。又如《山谷外集》卷一一《庚申宿观音院》中有“相戒莫浪出，月黑虎夔藩”二句，史容注云：“老杜《课伐木》诗序云：‘……有虎知禁，若恃爪牙之利，必昏黑摚突夔人屋壁。’山谷盖用此语。而杜诗作于夔州，所谓夔人，盖夔州之人也。”他又指出：“《文选·鲁灵光殿赋》：‘颔欲动而夔跜’。‘夔藩’盖误以夔人为夔跜之义也。”的确，黄诗误用“夔”字多半是因误读杜诗而致，但其初因则是欣赏“夔跜”及“昏黑摚突夔人屋壁”用字之新奇而生摹仿之念。  
 苏诗则不同，他作诗虽也追求新奇，但主要是通过对诗意的锤炼达此目的，对字词则以平易、常用为宗尚，周紫芝《竹坡诗话》载：“有明上人者，作诗甚艰，求捷法于东坡。作两颂以与之，其一云：‘字字觅奇险，节节累枝叶。咬嚼三十年，转更无交涉。’其一云：‘衡口出常言，法度法前轨。人言非妙处，妙处在于是。’”苏轼还曾作书与黄庭坚说：“凡人文字，当务使平和。”[《答黄鲁直五首》之二]所以苏诗中的佳句或以用字准确新颖见长，如“风来震泽帆初饱，雨入松江水渐肥”[《次韵沈长官三首》之三]，“归路春风洒面凉”[《同柳子玉游鹤林招隐醉归呈景纯》]，“尺书真是髯手迹，起坐熨眼知有无”[《喜刘景文至》]；或以句意凝练精警见长，如“清寒入山骨，草木尽坚瘦”[《庐山二胜·栖贤三峡桥》]，“春江有佳句，我醉堕渺莽”[《和陶归园田居六首》之二]，都是以常言写新意，并不借助于奇字，所以也没有黄诗之病。  
 在诗歌的篇章结构方面，苏、黄也有较大的差别。朱熹说：“苏才豪，然一滚说尽无余意，黄费安排。”[《朱子语类》卷一四〇]其实苏诗的章法也奇矫多姿，不过由于意脉的流畅而消解了“安排”之痕，从而不像黄诗那样引人注目。试看一组例子：  
 **江上愁心千叠山，浮空积翠如云烟。山耶云耶远莫知，烟空云散山依然。但见两崖苍苍暗绝谷，中有百道飞来泉。萦林络石隐复见，下赴谷口为奔川。川平山开林麓断，小桥野店依山前。行人稍度乔木外，渔舟一叶江吞天。使君何从得此本，点缀毫末分清妍。不知人间何处有此境，径欲往买二顷田。君不见武昌樊口幽绝处，东坡先生留五年。春风摇江天漠漠，暮云卷雨山娟娟。丹枫翻鸦伴水宿，长松落雪惊昼眠。桃花流水在人世，武陵岂必皆神仙。江山清空我尘土，虽有去路寻无缘。还君此画三叹息，山中故人应有招我归来篇。**（苏轼《书王定国所藏烟江叠嶂图》）  
**黄州逐客未赐环，江南江北饱看山。玉堂卧对郭熙画，发兴已在青林间。郭熙官画但荒远，短纸曲折开秋晚。江村烟外雨脚明，归雁行边余叠山献。坐思黄柑洞庭霜，恨身不如雁随阳。熙今头白有眼力，尚能弄笔映秋光。画取江南好风日，慰此将老镜中发。但熙肯画宽作程，十日五日一水石。**（黄庭坚《次韵子瞻题郭熙画秋山》）  
 这两首都是题画名篇，基本结构都是让诗思在画面与实景之间回旋往复，章法奇妙，但是给读者的审美感受却大相径庭。苏诗先用十二句描写画面，但并不点明咏画之意，描写之生动活泼也一如山水诗，正如方东树所云：“起段以写为叙，写得入妙而笔势又高，气又遒，神又王。”[《昭昧詹言》卷一二]接下来两句点明题画之旨，但随即以“不知人间”二句荡开，转入对真山实水的描绘，且融入自己的亲身经历，转折灵活自如，所以纪昀评曰：“节奏之妙，纯乎化境。”[《苏轼诗集》卷三〇]最后两句重申题画之意，但“山中故人”云云又以幻为真，让意脉再一次出现跌宕。全诗章法变化莫测，但诗意层次之间的转折却极其自然流畅。黄诗起首二句写苏轼谪居黄州之情景，三四句转入玉堂观画，接下去四句入题咏画，九十句转而抒写自己的乡思，最后六句申明请郭熙作画之意。此诗篇幅比苏诗短，层次却比苏诗多，而且层层转折，跳跃性很大。当然这些转折都以内在的联系为基础，例如三四层之间初读颇觉突兀，但细思即可悟出诗人因见画中归雁而触动乡思，草蛇灰线，似断实连。就结构艺术而言，两诗如春兰秋菊，难分轩轾。但就风格而言，则苏诗如行云流水，自然畅达；黄诗如危峰断岸，劲挺峭拔。苏诗像是出于天籁，而黄诗则处处可见人工安排之痕。  
 综上所述，可以看出苏、黄虽然同样追求生新，但在实际创作中表现出的面貌有所不同。若以唐诗为参照标准，那么黄诗的生新程度显然远过于苏诗，从而形成了其瘦硬廉悍的独特诗风，同时也产生了奇险、生硬、不够自然等缺点。而苏诗则生而不涩，新而不怪，从而避免了黄诗的缺点。

**六    简朴：陈师道**

当陈师道登上诗坛时，王安石、苏轼、黄庭坚三人都已诗名煊赫了。但是陈师道对三人的诗风却颇有微词，他说：“诗欲其好，则不能好矣。王介甫以工，苏子瞻以新，黄鲁直以奇，而子美之诗，奇常、工易、新陈，莫不好也。”[《后山诗话》]这里虽然从赞扬杜诗的角度对“奇常”、“工易”、“新陈”三对诗学范畴都予肯定，但肯定的侧重点在于“常”、“易”、“陈”，对王、苏、黄追求“工”、“新”、“奇”的诗风则表示出不满。陈师道还更为明确地表示过：“宁拙毋巧，宁朴毋华。”[《后山诗话》]他在创作中也确实贯彻了这种美学追求，从而创造了以“朴拙”为主要特征的独特风格。  
 当然，正如叶燮所指出的，“宋诗在工拙之外，其工处固有意求工，拙处亦有意为拙。”[《原诗》卷四]“有意为拙”并不是陈师道的独得之秘，而是北宋后期诗坛上带有整体性的审美理想，苏、黄晚期诗中就体现出归真返璞的倾向，例如苏轼的《和陶归园田居六首》、黄庭坚的《新喻道中寄元明》、《跋子瞻和陶诗》等，都是风花落尽、质朴平淡的佳作，陈师道所指责的“新”、“奇”等特征在这些诗中已不复可睹了。而且苏轼论诗主张简练，认为“清诗要锻炼，乃得铅中银”[《崔文学甲携文见过萧然有出尘之姿问之则孙介夫之甥也故复用前韵赋一篇示志举》]，他批评秦观《水龙吟》词中“小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤”几句的芜累：“十三个字只说得一个人骑马楼前过”[见《唐宋诸贤绝妙词选》卷二]，他还主张语言要质朴，所以把“质而实绮，癯而实腴”的陶诗尊为诗美的典范（见前）。就对于美学理想的追求而言，苏轼与陈师道是朝着同一个方向的。然而在“有意为拙”的道路上走得最远的仍首推陈师道。值得注意的是，在被陈师道自己删去而被后人辑入《后山逸诗》的早期作品中，颇不乏构思新奇或艳语旖旎之作，前者如《十七日观潮三首》，后者如《放歌行二首》，这说明陈诗的简朴不是才思枯窘造成的消极结果，而是经过努力达到的艺术境界。

陈诗风格的主要优点有两点，第一是简洁精练，诚如元人刘埙所云：“后山翁之诗，世或病其艰涩，然揫敛锻炼之工，自不可及。……语短而意长，若他人必费尽多少言语摹写，此独简洁峻峭，而悠然深味，不见其际。正得费长房缩地之法，虽寻丈之间，固自有万里山河之势也。”[《隐居通议》卷八]第二是质朴无华，诚如方回所云：“读后山诗，若以色见，以声音求，是行邪道，不见如来。全是骨，全是味，不可与拈花簇叶者相较量也。”[《瀛奎律髓汇评》卷一六]陈诗的一些代表作如《寄外舅郭大夫》、《登快哉亭》、《怀远》、《九日寄秦觏》等，都是语言简朴而意蕴深厚的好诗，有力地证明了这种诗风的审美价值。  
 但是，陈师道对于简朴的追求常常趋于极端，由此而使其诗产生了严重的缺陷，主要有两点：一是过于追求语言的质朴无华，从而产生了许多形象枯窘、缺乏风神的作品，大大地削弱了诗歌的审美功能。二是过于追求言简意赅，结果把字句压缩过甚，以至于语言破碎不全或艰涩难解。苏轼则不然，苏诗虽然也追求简朴，但这种追求是以自然为最高准则的，所以不会因用力过度而走入歧途。而且苏轼的文艺思想具有辩证思维的色彩，他总是自觉地防止对某一种风格过于偏爱而走向极端，所以苏诗就避免了陈诗的上述缺点。  
**竹杖芒鞋取次行，琳琅触目路人惊。当年此日仍为客，病目今来喜再明。筋力尚堪供是事，登临那得总无情。已知名世徒为尔，可复缘渠太瘦生。**（陈师道《和颜生同游南山》）  
**东风未肯入东门，走马还寻去岁村。人似秋鸿来有信，事如春梦了无痕。江城白酒三杯酽，野老苍颜一笑温。已约年年为此会，故人不用赋招魂。**（苏轼《正月二十日 与潘郭二生出郭寻春忽记去年是日同至女王城作诗乃和前韵》）  
 这两首诗的题材很相似，都是写与朋友重游旧地的经过与感受，语言也都很朴素，但艺术效果却相距甚远。陈诗首联叙述出游情景，但质木无文，缺乏情韵。其余六句都没有展现形象，虽然是一首游山诗，却纯以意行，有骨无肌，难免给人以枯槁之感。这首苏诗也不以写景见长，但展现的艺术形象却很丰富，首句意谓时已初春而天气尚寒，但用拟人法说东风不肯入城，句极风趣，又使意旨化为形象，十分生动。颔联说朋友重聚忆及旧游，意思与陈诗颔联很接近，但苏诗连用两个巧妙的比喻，使内心的思绪与蕴含的哲理俱凸现为形象，从而成为警句。颈联描写欢聚畅饮情景，如同一幅速写，生趣盎然。所以这两首诗虽有重在写意和语言质朴的共同点，但苏诗在形象化方面显然胜于陈诗，换句话说，陈诗质木无文，略形枯槁，而苏诗则绝无此病。当然陈集中并不是没有风格质朴而形象生动的好诗，例如《次韵李节推九日登山》等，但类似于《和颜生同游南山》的作品为数更多，这就从整体上影响了陈诗的艺术魅力。苏、陈之间的这种差别并不因诗歌题材而异，例如苏诗《宿州次韵刘泾》与陈诗《寄答泰州曾侍郎》同为赠答友人之作，苏诗《书李世南所画秋景二首》与陈诗《晁无咎画山水扇》同为题画诗，也体现出这种差别。  
 为了追求简练，陈师道诗不但篇无芜句，句无芜字，而且对必要的字句也尽力予以压缩，例如《送苏公知杭州》的前四句：“平生羊荆州，追送不作远。岂不畏简书，放麑诚不忍。”任渊注云：“此句与上句若不相属，而意在言外，丛林所谓活句也。……后山越法出境，以送师友，亦放麑之类也。”冒广生补笺：“言虽违命，而心不忍不追送也。”[《后山诗注补笺》卷二]此诗省略了交代诗意转折的部分，确有“意在言外”的优点，但同时也有难以理解的缺点，所以冒笺针对任注说：“然学者究不易参。”这种压缩字句的做法有时难免过火，就产生了诗意破碎、意脉断裂的严重后果，例如《秋怀示黄预》：“窗鸣风历耳，道坏草侵衣。月到千家静，林昏一鸟归。冥冥尘外趣，稍稍眼中稀。送老须公等，秋棋未解围。”此诗第六句，任渊也觉得难解，注云：“疑用杜诗‘眼前无俗物’之意。《史记·平原君传》：‘宾客稍稍引去者过半。’太白诗：‘古来相接眼中稀。’”[《后山诗注》卷二]虽然注明了字句出处，但此句意思仍不清楚，与上下文的意思也不相连贯。又如《泛淮》的五六两句：“平野容回顾，无山会有终。”任渊注曰：“言望乡之眼，不为重山所隔”，“言虽未有可隐之山，岂终老于行役，而不返故里耶！”[《后山诗注》卷二]虽勉强作了解释，但这毕竟是增字解经，安知没有误解了诗人的原意！  
 苏诗并不以简练著称，但正如赵翼所云，“坡诗不以炼句为工，然亦有研炼之极，而人不觉其炼者。如‘年来万事足，所欠唯一死’，‘饥来据空案，一字不堪煮’，……‘潜鳞有饥蛟，掉尾取渴虎’，此等句在他人虽千锤万杵，尚不能如此爽劲，而坡以挥洒出之，全不见用力之迹，所谓天才也。”[《瓯北诗话》卷五]赵氏所举例句的最后一例见于《白水山佛迹岩》诗，《唐子西文录》评曰：“东坡诗叙事，言简而意尽。忠州有潭，潭有潜蛟，人未之信也。虎饮水其上，蛟尾而食之，俄而浮骨水上，人方知之。东坡以十字道尽，云：‘潜鳞有饥蛟，掉尾取渴虎。’言‘渴’则知虎以饮水而召灾，言‘饥’则蛟食其肉矣。”为什么苏、陈同是追求简练而结果却有上述差异呢？除了才力大小之外，主要是由于两个原因：在主观因素上，陈师道对简练的追求是竭尽全力的刻意求工，难免有用力过度而欠自然或力不胜任而举鼎绝膑的缺点；而苏轼追求简练本是出于“辞达而已矣”的文学思想，[“辞达而已矣”是孔子的话，见于《论语·卫灵公》。苏轼在《与谢民师推官书》（《苏轼文集》卷四九）中引用此语，且发挥说：“夫言止于达意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千百人而不一遇焉，而况能使了然于口与手者乎？是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣。”]是对于文理自然的崇尚，所以不会有用力过度的情况。在具体手法上，陈师道压缩文字时常常以省略诗意为代价，就容易产生句意不完整或意脉破碎之弊；而苏轼的做法是省略字词而不减损诗意，所以较好地达到了言简意赅的效果。  
 从上面的论述可以看出，苏诗与陈诗都有简朴的特点，然而陈诗简朴的程度十分突出，陈师道因此自成一家，也因此付出了减损诗歌艺术造诣的沉重代价。苏诗则在不损害诗歌形象之鲜明生动与不损害诗意之完整的前提下追求简朴，所以简练而不艰涩，质朴而不枯槁，探骊得珠地获得了简朴风格的最佳效果。

结论二 共时性的超越

陈衍云：“余谓诗莫甚于三元，上元开元，中元元和，下元元祐也。”[《石遗室诗话》卷一]作为宋诗黄金时代称号的“元祐”，当然不止于哲宗元祐年号所包括的短短八年（1086—1093），它事实上包含整个神宗、哲宗时代。王安石在熙宁、元丰年间（1068—1085）处于创作旺盛期，苏、黄的诗艺到元丰年间臻于成熟，到元祐、绍圣年间（1086—1098）达到巅峰状态，陈师道的创作盛期也在元祐、绍圣年间，王、苏、黄、陈基本上是处于同一个时代的。“元祐”是继“庆历”之后的又一个宋诗高峰期，王、苏、黄、陈等“元祐”诗人在欧、梅、苏的基础上将宋诗艺术推向了顶峰。  
 “元祐”诗人对诗歌艺术的贡献首先体现在各种艺术手段的精细化上。缪钺先生指出：“唐诗技术，已甚精美，宋人则欲百尺竿头，更进一步。盖唐人尚天人相半，在有意无意之间，宋人则纯出于有意，欲以人巧夺天工矣。”[《论宋诗》]他还分别从用事、对偶、句法、用韵、声调等方面对此作了细致的论述。我们认为缪先生所说的“宋人”，主要是指“元祐”诗人，只要看他在具体论证时所举的例诗几乎全出于王、苏、黄、陈诸人之手，便可明白。当然，王、苏等人的终极化追求并不是诗歌艺术的精巧细密，而是诗歌艺术的陌生化。[“陌生化”是借用俄国形式主义批评家雅各布森等人的说法，我们认为它的含义略同于前人所谓的“生新”。限于篇幅，兹不赘述。]王安石诗的“工”，苏轼诗的“新”，黄庭坚诗的“奇”，乃至陈师道诗的“拙”，其实都是相对于唐诗或宋初诗的陌生化的体现，也就是宋诗独特风貌的个性化表现。  
 正如上文所述，就风格个性的独特、鲜明而言，也许是王、黄、陈三家更加引人注目，所以黄、陈诗向来被看作宋诗深折透辟、生新瘦劲特征的典型代表，王诗也时常被看作是宋诗风气的开创者。然而在创作成就上，则无疑以苏轼为第一大家。除了才力高低的因素之外，苏轼胜过王、黄、陈三人的主要原因就是他在风格论方面持一种辩证的观点，他从古往今来的艺术创作中发现了许多互相对立的风格之间的关系，而且认为对立的双方可以互相调节、融合，从而取长补短或扬长避短。苏轼称赞陶诗“质而实绮，癯而实腴”[见苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》]，称赞韦、柳诗“发纤秾于简古，寄至味于淡泊”[《书黄子思诗集后》]，称赞米芾文“清雄绝俗”[《与米元章书二十八首》之二五]，称赞永禅师的书法“精能之至，反造疏淡”[《书唐氏六家书后》]，都是这种文艺观点的具体表述。这样，苏轼在理论上不会把某一种具体的风格推到定于一尊的地位，在创作中更不会朝着某一个方向走到极端。王诗伤于工巧，黄诗伤于生硬，陈诗伤于枯窘，这些缺点都是因风格偏至而产生的。而苏诗“伤于快直，少委屈沉着之意”[李东阳《麓堂诗话》]，却主要是由于逞才使气的写作方式而产生的，当苏轼潜心精思时，作品便没有“快直”之病。  
 在“元祐”前后的诗坛上，苏轼以其绝代才华与王、黄等人驰骋竞雄，争奇斗胜，他对王、黄等人既知其长，也知其短，他说：“字字觅奇险，节节累枝叶。咬嚼三十年，转更无交涉。”[周紫芝《竹坡诗话》]又说：“若中边皆枯淡，亦何足道。”[《评韩柳诗》]这与后人对王、黄、陈的批评“王介甫只知巧语之为诗”[张戒《岁寒堂诗话》卷上]，“鲁直诗有太尖新、太巧处”[吕本中《童蒙诗训》]，陈诗“老硬枯瘦，全乏风神”[胡应麟《诗薮·外编》卷五]等意思相近，可见苏轼对当时诗坛上的缺点有清楚的认识。所以苏轼虽然与王、黄、陈诸人共同创造了宋诗的独特外貌，但他基本上避免了宋诗的两个主要缺点即尖巧生硬和枯槁乏味。这样，苏轼就在总体成就上实现了对同时代诗人的超越，后人或因风格偏嗜而推尊王、黄、陈等人，但最能得后代读者普遍欢迎的宋代诗人则首推苏轼。  
 清人李调元称：“余雅不好宋诗而独爱东坡，以其诗声如钟吕，气若江河，不失于腐，亦不流于郛。由其天分高，学力厚，故纵笔所之，无不精警动人。不特在宋无此一家手笔，即置之唐人中，亦无此一家手笔也。”[《雨村诗话》卷下]这话从一个特殊的角度说出了苏轼称雄宋代诗坛的原因。