

北宋后期江西诗派七律诗风论析¹

张立荣

通过对江西诗派七律的文本细读，发现江西诗派诗人的诗风并不一致，且依然有宋初三体的痕迹，体现出明显的诗体流变特征。自黄庭坚之后，七律的法度化进一步加强。江西诗派诗人学而能变，体现出学黄的分化。山谷外甥“四洪”中洪刍最得黄法，诗风瘦硬尖新有余，灵动不足；徐俯变化较大，体现出对奇崛拗峭诗风的改变和对通脱的追求。临川四友的七律诗风体现出平淡流畅的白体特征，却融入了江西诗法。韩驹和李彭七律在语言的平淡流畅上类白体，但皆受江西诗法的影响，好用典故，诗风平淡流畅中自带典实新颖，体现出典型的用江西诗法整合白体叙事写意、昆体用典的综合性诗风，且有向唐风回归的迹象，但韩驹七律诗风偏于多样性而李彭诗风较为单一。从诗体流变的角度可以看出江西诗派诗人的七律诗风各有继承与创变，这一点学界尚未予以关注。

【关键词】北宋后期；江西诗派；七律；诗法

【中图分类号】I206.2 【文献标识码】A 【文章编号】1004-518X(2022)12-0083-11

以往学界对江西诗派的研究，多分析其新变之处，指出其为“宋调”的典型。但经笔者对江西诗派诗人七律的仔细研读，惊讶地发现江西诗派诗人在共性诗风中体现出明显的个性特征，而这些个性特征在白体诗风的体现上更加明显，因此就其具体技法及诗风而言还可分为三派。得山谷之真传的洪刍等为一派，是为典型的奇崛瘦硬的江西诗风；临川诗人的七律诗风偏于白体；韩驹、李彭的七律诗风在整体技法上学江西诗派，并开始整合唐风，体现出“宋调”确立之后对唐风的回归，试具体论之。

一、山谷之甥七律诗风的整合与分化

作为亲受黄庭坚衣钵者，徐俯对黄庭坚的诗学思想有继承也有改进。他自视甚高，对吕本中将其名列《江西诗社宗派图》表示不满。他的七律仅存5首，章法与句法上有山谷拗峭曲折、好奇生新的特点，也有清新流利的一面。他是最早对山谷诗法叛逆与改进的诗人，被陈永正认为“师川诗是江西诗派中的变体”^[1](P224)。他的变体主要表现在用唐诗之流利化解江西之生硬，吴曾《能改斋漫录》言其七律《陪李泰发登洪州南楼》“绝类长卿”^[2](P685)，可见其诗法取向。刘长卿七律在唐代七律中，因长于写景造境，自成一家。徐俯在诗中化用唐人诗句的手法正是黄庭坚“点铁成金”之法，但在语言上流利自然。在江西诗派诗人中，徐俯应是较早觉悟江西诗法弊病，并向唐人学习的^①，这一点与韩驹、李彭类似。对自然物象的重视是其对江西诗派用典故写景的改造，对南宋诗坛的唐风转向起到重要作用。其七律存诗少，诗歌整体成就亦不高，似乎当不起黄庭坚所说“自东坡、秦少游、陈履常之死，常恐斯文之将坠，不意复得吾甥，真颓波之砥柱也”^[3](卷一九，《与徐师川书》崇宁元年，P480)的评价。吕本中评价他“少豪逸出众，江西诸人皆从服焉”^[4](P4)，并在为其所作的挽诗中称赞他：“江西人物胜，初未减前贤。公独为举首，人谁敢比肩。”^[5](《东莱诗集》卷一九，《徐师川挽词三首》其一，P1618)但从徐俯目前所存诗的整体成就来看，有赞誉过高之嫌。

“豫章四洪”与徐俯一样，也是亲受黄庭坚衣钵者，但相对于徐俯的叛逆而言，四洪最守黄庭坚法度，可谓最得其真传。洪朋存诗191首，其中七律38首，约占20%；五律33首，约占17%，在诗体选择上没有明显偏好。五律水平整体高于七律。其七律锻炼景句上颇有新颖之处，但与唐人不同的是，唐人七律景句多为描写与抒情，洪朋景句却是为议论作铺垫，是典型的宋诗手法。对黄庭坚七律拗体的学习，也是其特征之一。《王直方诗话》载：“山谷谓洪龟父云：‘甥最爱老舅诗中何等篇？’龟父举‘蜂房各自开户牖，蚁穴或梦封侯王’及‘黄尘不解浣明月，碧树为我生凉秋’，以为绝类工部。山谷云：‘得之矣。’”

¹ 基金项目：国家社会科学基金一般项目“宋代七律流变史研究”（14BZW057）张立荣，山西大学文学院教授、博士生导师。（山西太原 030006）

[6] (P53-54) 洪朋所举的两个例子皆是拗体，认为像杜甫而获得了山谷的肯定。洪朋七律的古法入律、锻炼动词及虚词斡旋皆得自黄庭坚真传，其新警之处亦然。刘克庄《江西诗派小序》评曰：“龟父警句，往往前人所未道。” [7] (P480)

总体上看，洪朋七律非常善于炼动词，长于写景，确实能发人所未发，语言清新峭拔而不落俗套；用典贴切而不生僻；章法句法都极为讲究，风格峭劲老健，的确得山谷真传。王直方在诗话中亦多次记载他亲受黄庭坚指点之事，黄庭坚也曾用“老健”“笔力可扛鼎”评价其诗^②。

四个外甥中，黄庭坚应对洪刍寄予厚望，给洪刍的信件最多，指教也最深入而殷勤。洪刍存诗 186 首，其中七律 62 首，约占总数的 33%，比例较高。

洪刍有次韵山谷的七律，从词语的劲健、动词的炼化、典故的使用、音节的拗峭等方面都可以看出他对山谷的模仿，可惜正如西昆体仿效李商隐一样，得其形未得其神。他的写日常生活七律继承了苏、黄七律写生活趣事的一面，特别是模仿苏轼的痕迹比较明显，但少了苏轼的趣味性。其七律整体风格上偏于粗硬老健、新奇拗峭，除了少数写景句清新俏丽外，基本上属于有骨感而乏美感。若以风骨论，则有骨无风。

其七律创作技巧最得江西诗法，可谓江西诗派中法度派的嫡传。用典密集而切当是洪刍七律的一大特征。苏轼和黄庭坚都主张“以故为新”“化俗为雅”。这可以说是“宋诗变唐诗”的关键所在。所谓“以故为新”就是要“无一字无来处”，将古人的学问提炼融化而为自己所用。“以故为新”的具体办法就是黄庭坚所言的“点铁成金”与“夺胎换骨”，但不是所有的人都能够“点铁成金”，有时反而“点金成铁”，枯燥无味。洪刍七律的“以故为新”主要表现在大量典故的运用，基本上达到了语无虚字、句无虚语的地步，显示出作者博学的一面。其用典也比较讲究“切”，如送徐师川就用徐孺子典，和谢逸诗就用谢灵运典，正是王安石讲究汉书对汉书典、史记对史记典的用典之精切的进一步推进，到江西诗派这一要求已发展成用典的常态。《洪驹父诗话》中也提到其用事受山谷指点，如：“山谷言，唐彦谦诗最善用事，其《过长陵诗》云：‘耳闻明主提三尺，眼见愚民盗一抔。千古腐儒骑瘦马，灞陵斜日重回头。’又《题沟津河亭》云：‘烟横博望乘槎水，月上文王避雨陵。’皆佳句。” [6] (P426) 但用典过多，如果根基不厚、底蕴不足、才情不够，仅靠卖弄典故，又会使得诗句板滞而没有神气。洪刍得其优点的同时亦未避免它的缺点。如吴曾《能改斋漫录》曾记洪刍用典不工：“东坡《和山谷嘲小德》诗，末云：‘但使伯仁长，还兴络秀家。’盖伯仁乃络秀子耳。洪驹父《哭谢无逸》诗云：‘但使添丁长，终兴谢客家。’此学东坡语，尤无功。添丁，卢仝子，气脉不相属。” [2] (P612)

用典故写景的创作手法，虽然西昆体和后昆体诗人皆有尝试，但到了王安石才重视起来，并形成一种新的写景模式，到江西诗派已发展成写景的常态。典故与自然景物之间毕竟隔了一层，当看到景物而在脑子里努力搜寻与其相对应的典故时，主体投入的就不是瞬间的感受而是经过剪裁取舍后的提炼与安排，这是宋诗写景与唐诗最大的不同。典故的运用在宋初七律特别是西昆体七律中多用在叙事上，后昆体宋庠七律运用典故颇得李商隐用典故抒情之法，但其弟宋祁却是“无一字无来处”地用典故写意说理，王安石创造性地运用典故写景，拓展了“以才学为诗”的范围，在王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道等人用典故来写景后，典故被用在了描写上，这对于诗语来说，是技巧上的进步，但对于诗歌的“吟咏情性”来说，未尝不是一厄。用典故来描写景物，不仅对主体的学问提出极高的要求，对诗歌技法的要求也更高了。将自然景物直接人文化应是江西诗派被批“掉书袋以为诗”最主要的原因。

字法上洪刍七律最明显的技巧是炼诗眼，即炼动词。这一点和洪朋七律类似，他们的景句描写几乎都是动态的，特别注重字眼的锤炼，这也是黄庭坚上得之老杜、下传给弟子门生的重要诗法之一。《王直方诗话》中也记载洪刍对炼字的重视，如：“洪驹父见陈无己《小放歌行》云，‘不惜卷帘通一顾，怕君着眼未分明’，此为奇语，盖‘通’字未尝有人道。余曰：‘子岂不记老杜云帘户每宜通乳燕耶？’” [6] (P37) 可见，追求“未尝有人道”的“奇语”是洪刍炼字的目标，与陈师道评价的“黄鲁直好奇”一脉相承。

叠字的运用洪刍比徐俯更为讲究，也更出新。徐俯的叠字用得太多，以至于成为特征同时亦成为弊病。洪刍的七律叠字不算多，却有特色，他的叠字也有出处，有时同一联中有两对叠字，这也是黄庭坚字法的创新之处，但很少有人敢在七律中这样用。大量借代词的使用也是洪刍七律一大特征，这一点得自西昆体，其后也成为苏、黄七律的重要特征之一。借代词的使用有意造成语意的生僻，既可以炫博，又可以生新，在寄赠唱和成为宋代文人的主要文学交流方式时，借代词的使用未尝不是为避免碰车的好方法。黄庭坚曾说“用昆体功夫而造老杜混成之境”，借代词的使用便是昆体功夫之一^[8]。洪刍的《洪驹父诗话》也关注过杜甫和王安石诗中借代词的使用^⑧。俗语入诗也是洪刍七律的一个特征。俗语入诗在唐代并不普遍，在晚唐五代时期，以陆龟蒙、皮日休二人七律用得较多，在北宋初期林逋用得较多，其后欧阳修、梅尧臣、苏轼、黄庭坚等都在七律中大量使用俗语，俗语入诗成为宋代七律“化俗为雅”的主要手段，也成为宋代七律有别于唐代的一大特征。虚词的斡旋，在洪刍七律中亦不胜枚举，他的很多七律都是一联工对，一联流水对，流水对则多需虚词顺承或转折。综上所述，洪刍七律在炼诗眼、叠字、借代词、俗语入诗、重视虚词的使用等字法锻炼上展开对黄庭坚的学习。相同字法的运用，使其七律具有鲜明的江西诗派特征。

在句法与对仗上，洪刍七律也做了多方尝试。如句法上，善用倒装句及错综句法，这两种句法皆可打破寻常语势而造成奇崛突兀之感。多用因果关系、转折关系等复句造成诗意曲折，是山谷七律的常用句法，洪刍在这一点上亦得山谷真传。散文化句法，是宋体七律“以文为诗”的表现之一，也是洪刍七律的一大特征。就对仗而言，他的七律格式多样，对仗精工，几乎所有对仗格式皆有尝试，在《洪驹父诗话》中亦有对前人对仗精工的讨论。^④

在章法上，除善于用一疏一密句式精心布局外，其七律对句位置也比较灵活，像首联入对、四句皆对等七律破格体式洪刍皆有创作。洪刍七律在音节上有两个主要特征，一是拗体的使用，二是押窄韵。这一点亦得黄庭坚真传。陈岩肖《庚溪诗话》曾曰：“每有所作，必使声韵拗捩，词语艰涩，曰‘江西格’也。”^{[7]（卷下，P182）}可见声律拗峭也成江西诗派诗法的标配。押窄韵也是宋代七律的一大特征，苏、黄七律皆有压窄韵以斗奇之作，洪刍七律中也有数首压窄韵，且大部分是寄赠次韵之诗，说明在北宋后期七律押窄韵也成为宋型七律的一大特征。

由以上分析可见，黄庭坚在字法、句法、章法、用典、用韵等七律法度上的所有创新，洪刍皆有尝试，且达到了“酷似其舅”的程度，如周紫芝《书老圃集后》言：“大洪昔时诗用意精深，颇加雕绘之功，盖酷似其舅。”^{[9]（P666）}从师承上讲，洪刍七律除受黄庭坚影响外，受苏轼影响亦比较明显，主要表现在对苏诗词语的化用和重生活趣味上，但在诗法上基本是对黄庭坚亦步亦趋的追随。若论学习效果而言，在四洪、徐俯及黄庭坚的其他弟子门生中，洪刍都是最能领悟舅舅教诲并逼肖之人。他的七律瘦硬生新、法度谨严，得黄庭坚嫡传，但模拟多而创新少，可作为江西诗派中法度派的代表诗人。

洪炎存诗 114 首，其中七律 35 首，约占总数的 30%，五律 46 首，约占 40%。就诗作比例而言，洪炎明显偏于五七言律诗，是在诗体取向上偏差比较大的诗人。反映战乱是洪炎七律的鲜明主题，也许是杜甫在七律创作上率先提供了感时伤乱的模式，因此，后世七律在反映感时伤乱主题时几乎具有得天独厚的优势。洪炎的感怀七律、游览七律皆渗透这种情绪。其感情抒发曲折有致，整体风格偏于平淡质朴，偶有清新秀丽之句或气势飞动之语。洪炎七律的主要特征是诗中理趣的议论与写景的情韵兼备。

洪炎七律不避重字，几乎是脱口而出，这是其七律的鲜明特点。洪炎似乎不擅长或者说不喜好在法度上过多讲求，这一点与洪刍截然不同。他的七律古诗句法较多，显得平淡自然而无雕琢感，虽也有倒装句式和富有变化感的句式，但并不占主流。就对仗而言，流水对用得比较多，几乎每首都有。用典在江西诗派诗人的七律中，已经不算特点，基本都是绵密的典故，但相比于洪刍典故的生新好奇，洪炎则更自然朴实，更善于化用。从整体上看，洪炎七律比较规范，连洪刍和黄庭坚都喜欢的拗体，洪炎七律中也极少见。

在字法上，洪炎似乎更倾向于锻炼诗意，而不是炼字，虽然他也很擅长用动词，但他的动词用得比较平实贴切，很少有奇崛之感。这一点与洪朋、洪刍不太相似。他的叠字用得不算多，但很贴切，颇能给整首诗增色。在章法上，洪炎七律变化较多，似乎各体皆有尝试，甚至有极少见的一联对、三联不对的体式。洪炎的古近体诗创作比例差异较大，主要以五律、七律为主，

但其七律无论在句式还是章法上都体现出融合古体的痕迹。

就三洪七律的整体诗风而言，若论感情诚挚、语言平实而富有理趣则是洪炎，若论造语新颖、奇崛拗峭、最讲法度则是洪刍，洪朋介于两者之间。若从流变史的角度解读，洪炎更倾向于白体一脉，而洪刍更倾向于昆体一脉。

二、临川四友七律的共性特征与个性突破

除黄庭坚之甥徐俯、洪刍等人成立豫章诗社，在当时引起较大影响外，临川也有一个诗人群体，这一群体的中坚力量为“临川四友”，即谢逸、谢薖两兄弟及汪革、饶节。临川距离南昌大概 130 多公里，两地诗人多有来往，这从他们所存文集的唱和中可以看出来。谢逸除了与临川四友之间的唱和外，还与黄庭坚、王直方、李錞、李彭、善权、徐俯、洪刍、洪朋、潘大临、惠洪、潘淳、林敏功、吕本中等有诗歌唱和，谢薖也不比其兄少，可见二谢兄弟几乎交往了大半个《宗派图》诗人群，在群里算是活跃分子。汪革七律较少，以下着重分析二谢与饶节的七律诗风，见其微妙的异同。

吕本中的《江西诗社宗派图》中谢逸位列第三，排名比较靠前。黄庭坚曾评价谢逸，“使斯人在馆阁，当不减晁、张”^[10]（卷二六《文苑传一》，P608），认为他是可与张耒、秦观相媲美的人物，可惜谢逸屡试不第，贫病早亡。他以德行与诗文立世，受到尊重，从学者颇众^⑤。

谢逸存诗 245 首，七律 50 首，约占总数的 20%。谢逸七律最明显的特征是意雅语俗。七律的俚俗题材及用语由杜甫开创，到苏、黄成为常规，而在江西诗人手中成为特征，这就使得宋代七律似俗而雅、似雅而俗，形成别有风味的宋调。谢逸七律语言简练清明，音节偶有拗峭，感情平实自然，自带洒脱之气。他已经摆脱了洪刍对山谷诗法的亦步亦趋、瘦硬奇崛的模仿，而完全领会了山谷诗法的精神。凭借作者的博闻强记，无论看到何种景物，想到何种事情，都会第一时间搜寻自己的记忆，既要“无一字无来处”，还要浑化无痕，充分发挥了“换骨法”和“夺胎法”的作用。

谢逸七律诗风整体上呈现出平淡质实而时露清新奇肆之感，这一特征的形成主要源于其善于叙事，他的语言概括力极强，往往在首联就能铺垫出全诗的背景，然后二三联或用景物描写，或用典故议论，尾联收束全诗，很有章法。他的好处不是一眼能看出来的，而需仔细分析才能发现其中的巧妙之处。这一点与苏辙七律有类似之处。

他的七律师承广泛，最擅长学杜甫，七律中不仅用了很多杜诗典故，还用杜诗的体制、用韵，风格上亦兼有韩愈的奇肆和孟浩然的清旷。宋代诗人中，他应比较喜欢欧阳修，七律中有化用欧阳修诗，但总体上还是受黄庭坚影响最深，除直接化用黄诗或套用黄庭坚句式外，在诗法上也显示出他对黄庭坚所开创的诗学道路的坚定奉行，从而形成鲜明的宋型七律。其学黄之处，第一是“点铁成金”与“夺胎换骨”法的使用，这在谢逸七律中比比皆是。江西诗派七律大量用“点铁成金”与“夺胎换骨”法进行创作，基本成为常态。只不过个人的水平不同，锻炼的结果不同。洪刍的锻炼比较生涩奇僻，而谢逸的锻炼比较平实曲折，二人方法相同而效果不同，这与生性、境遇等诗人主观条件有关。谢逸七律用典最大的特色就是用典故写景，虽然用典故写景也是洪炎七律的明显特征，但二人亦有所不同。谢逸的典故写景比洪炎更纯熟而质朴，更长于化用典故而较少生硬之感。第二是拗律的使用。拗律是杜甫、黄庭坚、陈师道三人七律中非常明显的特征，具有一脉传承性。第三是借代手法的使用。借代手法在洪刍七律中非常明显，在谢逸七律中同样也构成特色。第四是与洪朋、洪刍一样善于使用动词。这应是江西诗派炼字理论的集中体现，所谓炼“句中眼”及“字要响亮”，具有生新奇峭的审美效果。

谢逸七律除了具有江西诗派共性的一面，还有自己的特色，虽未必全是佳处，也显示出自立的努力，如他的七律长于叙事，尤其在章法上，其七律前两联叙事，第三联写景或者议论，四联收束几乎成了固定结构。章法的变化比较单一，句式也比较单一，读起来略有熟套之感。大量的禅语入诗，形成谢逸七律的明显特征。比较喜欢用颜色对，使得其七律颇具色彩感。据惠洪《跋谢逸诗》记载：黄庭坚曾评其《豫章别李元中宣德》诗，认为是“张、晁流也”；陈瓘阅其《赠普安禅师》诗认为“计其魁杰，不减张、晁也”。^[11]（卷二七，P1575）可见，黄庭坚和陈瓘都认为谢逸的才情比得上苏门四学士的张耒、晁补之。从这一对比可看出张耒和晁补之应代表了当时文坛公认的较高成就，还可见出谢逸的文章被认为如良金美玉，可入一流之列。张耒七律偏

白体，略有粗疏之处。以七律的工整而言，谢逸七律要高于张耒，但两者风格并不相同。张耒七律诗风更多样化且具有灵动感，这一点谢逸不及之。惠洪评谢逸诗“尚造语而工”^[11]（卷二七，P1575），是比较准确的评价；刘克庄《江西诗派小序》评谢逸诗“轻快有余而欠工致”^[7]（P481），评价略低。谢逸诗确有轻快之语，但并不占主流，特别是就七律而言，并不欠工致。

谢邁比谢逸小7岁，自幼与谢逸一起学习，《江西诗社宗派图》中名列第十八位^⑥。谢邁现存诗278首，七律56首，约占总数的20%。查慎行《得树楼杂抄》评其诗言：“古诗学杜而力弱，吕居仁谓其似谢宣城者，非也；律诗拗劲处不减涪翁，七言较胜五言。”^[12]（卷五，P73）其咏怀七律叙述性语句过多，略显平淡瘦硬，诗意刻露，乏一唱三叹的情韵，是典型的宋型咏怀七律，写意成分较重，而非唐诗的写景与感叹。其游览七律颇有清新明快之句，但因叙述性语句过于随意而造成散漫之感。他的写日常生活的七律颇能真实反映出当时寒士的生活状态及心理感受，并用江西诗法特有的诗歌艺术加以呈现，有一定的文学价值。谢邁七律整体上偏质实瘦硬，间或夹杂一二丽句，提点整首诗的亮色，形成粗硬中时见清丽的诗风。

谢邁七律除了江西诗派擅长用典、拗体等共性特点外，还有以下特征。

他擅长用对比手法，就七律结构而言，对比应是最容易安排的章法。与谢逸好用颜色对不同，谢邁好用数字对，翻阅其七律，数字对俯拾即是，形成其七律的鲜明特色。在章法上，谢邁七律也有一些首联入对的。可见，在江西诗人的七律中，首联入对也成为常态，而不是创新。在句法上，倒装句也是其特征之一，但因散化句式较多，反而冲淡了倒装句法的讲究。若就句法而言，谢逸七律句式更规矩一点，谢邁更流畅一点，或者说谢邁在语言上较少精心雕琢，散文化的句式更多，“以文为律”的情况更严重。

若从宋代七律的发展流变而言，谢邁诗更倾向于白体，在数处都呈现出明显的白体特征，如诗句更注重叙事与写意；散文化、口语化特征比较明显；七律中自注比较多。也即谢邁七律反映出北宋元祐诗坛宋诗体制与技巧基本确立后，白体七律的嬗变。变化最明显的一点就是虽然保持了白体七律的外部特征，但深化了其内涵，强化了它学问入诗的特征，将原来白体平易浅切变成外示平淡而内涵丰富，向黄庭坚所谓的“平淡而山高水深”发展，因此其七律平淡流畅中偶呈新警之意，成为主要特色。清人朱彝尊敏锐地看出“其诗实与涪翁别”^[13]（卷五二《竹友集跋》，P615）。清人王士禛亦言其诗：“在江西派中亦清逸可喜，然涪翁沉雄豪健之气则去之尚远矣。”^[14]（卷一一《竹友集跋》，P3879）这些学者都看到了谢邁诗与黄庭坚的差异之处。其差异之处正在于语言的更加散文化、口语化，类白体七律的特征。他的七律苦心经营的是典故的运用，而在语言的锤炼上确实欠功夫。在意与言之间，谢邁更重意的表达，而忽略言的提炼。钱锺书《容安馆札记》评谢邁诗曰：“着语硬，使事密，双井之具体而微。肌理致栗，胜于同辈，而风神秀发处少，盖诗才不副诗功也。要非洪龟父、李商老所及。”^[15]（P447）“着语硬，使事密，双井之具体而微”指出了谢邁诗得江西诗派共性的地方，而“差苦思”“清逸可喜”“其诗实与涪翁别”则指出了谢邁自居其特征的一面。“诗才不副诗功”意为作诗的才情比不上作诗的功夫，这是非常精到的评论。其诗功正是江西诗派的诗法，但因过于重视叙述与写意而少了点才情，所以走向了白体。

整体而言，谢邁七律大多写普通文士的日常生活感受，气势不高，境界不大，学识不浅，才情不深，俗中带雅，雅中含俗，最能反映北宋后期普通文士的日常生活及思想状况，颇有一定的文学思想史价值。从中亦可看出北宋末期文人赖以安身立命的三个条件，一为德行，二为学问，三为诗文，而诗文是前两者的载体。较之北宋前中期士人“先天下之忧”的精神而言，亦明显可看出北宋后期党争之后士风的内敛与退缩。

饶节是吕本中《江西诗社宗派图》中“三僧”之一。饶节存诗382首，其中七律91首，约占总数的24%。一般僧诗多用五律，但饶节五律极少，显示出他与一般僧人不同之处。正如冯学成《云门宗史话》言：“如壁禅师虽出家为僧，其经历亦如传奇，但不改其名士稟性，故自在不羈，不愿住寺而乐于山林。其交仍多于故旧之间。”^[16]（P295）

饶节七律题材上仍大多是寄赠交游次韵之作。若以所赠者身份划分，可大致分为寄赠出家人之作与寄赠昔日朋友之作，两者在意趣上有所不同。寄赠朋友之作大多是劝人悟道，议论多描写少，诗意偏枯；而寄赠僧侣之作，则大多描写这些得道高僧

的生活环境与清静悠远的心态，在景物描写上颇有生机。

若从七律的发展流变角度而言，其整体诗风亦呈现出明显的白体七律特征：第一是以小序为诗题及诗中大量自注。白体七律多注重叙事与写意，小序为题与自注恰好可以作为诗中叙事和议论的补充。第二是语言的平淡流畅，多用流水对。刘克庄《江西诗派小序》言：“如璧诗轻快似谢无逸，亦欠工。”^{[7] (P483)}其欠工的一面就是语言散文化、口语化的一面。第三是内容上以叙事和议论为主。他议论的内容并无新警之处，但语言疏落，没有枯燥陈腐之感。也许源于人物的风神洒脱，即便出家也保持了灵动的个性，因此陆游言其诗在僧诗中最佳^⑦。他的七律亦大量用典，这已是江西诗派的共性；也讲究句法，但句法并不是其究心之处。就句法而言，其七律还是以顺畅流走为主，可以说是活用了江西诗派的句法，或者可谓有“活法”。

除了白体特征和江西诗派特征外，饶节个人的独到特征体现在诗中大量的佛教用语上。谢逸七律中也有大量佛教用语，但没有饶节用得灵活。当时及后世皆有学者将谢逸与饶节作对比，如吕本中《师友杂志》言：“德操才高，而无逸学博，二人所为诗文，一时称重，不能优劣也。”^{[4] (P1)}南宋曾季狸《艇斋诗话》言：“德操有高节，而又能文，其才在谢无逸诸公之上。”^{[7] (P305)}刘克庄《江西诗派小序》：“三僧中，如璧诗轻快似谢无逸，亦欠工。”^{[7] (P483)}谢逸与饶节七律语言都有平淡流畅、大量用典等相似之处，但二人最大的不同就是谢逸长于叙事而饶节长于议论，因长于叙事，故表现出“学博”的一面；因长于议论，故表现出“才高”的一面。综上所述，饶节七律重道轻文、重意轻情，整体上表现出白体七律的特征，却有很多江西诗派的技法在内，体现出七律发展到北宋末期，在苏、黄习气浸染之下白体诗风的嬗变。

从临川诗人的七律创作可见，三人尽管擅长的手法不同，有长于叙事，有长于议论，并且皆用到江西诗派诗法，但整体上三人七律皆体现出偏于白体的倾向，这与洪刍偏于法度一脉不同。正如苏门文人中七律诗风不统一，江西诗派诗人诗风亦不统一，他们都在体现时代诗风的同时，各有创变。北宋初期西昆体的出现是为纠正白体之偏，西昆体被禁后，白体又出来纠正西昆之偏，但纠正西昆之偏的诗文革新七律带上了“健举”“平淡”的因素。江西诗派黄、陈等在诗法上继承西昆体及杜甫，体现出各自的特征，成就“山谷体”和“后山体”，但并非所有诗人都有自成一体的能力。北宋后期江西诗派诗人或传承本派前辈诗人瘦硬奇崛之风，或以白体的顺畅救诗派奇崛之弊。正如当年西昆体被禁，诗坛转向白体相同，这一理路在后期吕本中、曾几、杨万里七律中表现得尤为明显。吕本中、曾几、杨万里七律皆呈现出明显的白体特征，正是对江西诗派瘦硬奇崛的救赎，也是对苏轼、苏辙、张耒等白体七律诗风的顺承。

三、韩驹、李彭的整合性七律诗风

江西诗派诗人中韩驹和李彭的七律体现出以江西诗法为主、兼综唐风的特征，尽管其综合唐风尚不明显，但开了南宋陆游等唐宋兼宗的先河。这是在苏、黄等宋调确立之后，宋代诗风较早流露出的对唐风回归的迹象。

韩驹存诗 406 首，其中七律 96 首，约占全诗总数的 23.6%，以寄赠交流与送行之作较多。其送行七律按送行双方的身份可明显分为官员之间的送行与朋友之间的送行两类，送朋友之作，皆清新自然，在江西诗派的送行诗中属上乘。他晚居抚州临川时对丧乱的追忆，一边回想旧时之乐，一边感叹国破之悲，悲而不壮，颇乏老杜七律“沉郁顿挫”的力度，这当源于个体气格的差异。其游览七律，以表达自我意趣为主，语意平淡而意脉连贯，多用叙述笔法，略显平实。其七律诗风整体上清新流畅，精于锻炼却自然贴切，不同于其他江西诗派诗人的瘦硬拗峭是其鲜明优点。缺点是器局不大，格调不高，多溺于身边事物与个人思致，有力度的作品不多。

就章法而言，韩驹七律的章法大都比较固定，一般是起句破题，次联多用对比手法或流水句法，三联介入写景或承接二联叙事写意，尾联收束全诗，偶有景句结尾，但不占多数。他在近体诗上取法杜甫，不赞成近体诗尾联用景句^⑧。其章法上还有一个明显特点就是善于运用杜诗七律疏密相间、虚实结合之法。从整体上讲，韩驹七律以意贯穿，章法上创新不多。就句法与字法而言，韩驹的句法以顺序为主，很少倒装，散文句法并不多见，偶有“已登白塔吾休矣，更上红亭子壮哉”（《五月八日游北禅师川登塔尽七级仆能三级而已晚过公晦偶作二首》其二）这样的散文化句式，但并不占主流。他对字法却比较讲究，在范季随收录的《陵阳先生室中语》中有多条韩驹关于诗歌炼字法的见解，新颖独到。在炼字法上，他深受苏轼影响，如他曾引苏

轼评王平甫诗之语教后学：

岭下保昌县沙水村进士徐信，言东坡北归时，过其书斋，煮茗题壁，又书一帖云：尝见王平甫自负其《甘露寺》诗：“平地风烟飞白鸟，半山云木卷苍藤。”余应之曰：精神全在“卷”字上，但恨“飞”字不称耳。平甫沉吟久之，请余易，余遂易之以“横”字，平甫叹服。大抵作诗当日锻月炼，非欲夸奇斗异，要当淘汰出合用字。^[17]（卷八，P246）

可见，他同意诗应当“淘汰合用字”。所谓“合用字”即符合人们认知常识的字，如上例所言“平地风烟飞白鸟”，白鸟本来就会飞，如果用“飞”则显得太过普通，而换成“横”字，则突出了飞的状态和方向，而且更有动感和新意。对炼字的重视使得其诗在流畅中呈现出精工的一面，这也是其七律的最大特色。

韩驹七律用流水对非常多，几乎每首诗都会用，这也是其七律意脉流畅的主要手法之一。大量使用流水对，应是对苏轼七律的学习。他的七律用典在数量上与其他江西诗派诗人没有区别，这与他主张作诗须读书有关。与其他江西诗人不同的是韩驹对于典故的化用，他经常在下一平常言语时也包含着典故，使得他的诗意平淡中有深邃意。正如翁方纲《石洲诗话》言：“韩子苍诗，平匀中自有神味。”^[18]（P1429）这是对苏轼、黄庭坚及陈师道七律用典法的继承。

从其七律的整体成就来看，若论以小序为题，用自注，用流水对，倾向于叙事写意、语言平实等方面，使之呈现白体诗风；若论景句的清秀又类晚唐体；若论用典的繁多则类西昆体。由此可以看出宋初三体在韩驹身上的结合，而这一结合的转关键点就在于元祐诗风的多样性。苏轼、苏辙的七律诗风呈现白体特征，苏轼倾向于写意而顺畅流走，苏辙倾向于叙事而平实典重，韩驹结合二人的特征，而呈现叙事写意的平实顺畅。黄庭坚类西昆体的大量用典，但又将富丽典赡化为平淡清健、生新瘦硬，陈师道主张“宁拙毋巧，宁朴毋华，宁粗毋弱，宁僻毋俗”^[19]（陈师道《后山诗话》，P311），这些特点也被韩驹有意吸收，因此他的诗句也有锻炼典故而略显生新瘦硬之处。张耒七律的质朴清丽流畅也在其诗中有体现。因此关于韩驹诗风，有言其学苏轼，有言其学黄庭坚，还言其类张耒^①，唯有王十朋言其“非坡非谷自一家”为的论。^[20]（卷一一《陈郎中赠韩子苍集》，P170）宋鞏《宋诗钞·陵阳诗钞》言：“密栗以幽，意味老淡，直欲别作一家。紫微引之入江西派，驹不乐也。”^[21]（P1077）“密栗以幽”是江西诗派诗法运用的结果，“意味老淡”则是诗人力求在江西诗派的生新、朴拙、奇崛之外追求一种综合性的审美效果。

李彭存诗 751 首，其中七律 114 首，约占总数的 15%，比例不算高。在江西诗派诗人里，李彭应是一位自觉疏远政治之人。从现存资料中未见到其仕宦经历及赴举行。他寄人的赴官之作竟是劝人隐居，这与韩驹大异其趣。李彭寄赠之作中还有几首戏作，可以看出当时文人以诗游戏的心态。这种心态实际是对诗体崇高性的解构，也是对“诗言志”的变相否定。当诗转入写意后，不仅高尚之意、清高之意、孤傲之意可以表达，生活中各种小意趣自然也可以表达。他的行旅游览七律可分为两种，一种以游览所见景物的描写为主，虽不多却清新明净；一种以写心中意趣为主，用典较多。李彭七律中一个新的现象是对文人雅事的吟诵较多，如读后感诗、题画诗等，虽前人七律中也有类似题材，但不像李彭七律这样集中。

李彭七律在技巧上颇有新变，章法上特别喜欢用首句入对，形成三联对仗一联散句的格式。句法上，他的七律有两个明显特征，一是三一三句法的使用；一是复字的使用，他的复字句一般用在颌联，且以各种形式出现，成为其七律句法的一大特色。

其七律另一个明显特征是对典故的使用与众不同。虽然使用典故，是江西诗派的基本技法，但他的用典还是体现出自己的独到之处。他特别长于用语典，尤其是杜甫、苏轼、黄庭坚等诗文中出现但使用频率不高的词语，这一创作手法使得其七律诗意平常而言语新颖，基本上做到了“下一俗言语”也“无一字无来处”，属于擅长用“点铁成金”法的诗人。吕本中《紫微诗话》称其：“富赡宏博，非后生容易可到。”^[19]（P368）刘克庄《江西诗派小序》言其：“公择尚书家子弟也，东坡、山谷、文潜诸公皆与往还，颇博览强记，然诗体拘狭，少变化。”^[7]（P483）古代诗论中的“体”包含两个层面的意思，一指风格，一指体制。如果以风格论，李彭的诗风偏于平淡，就是莫砺锋所言：“诗境狭隘，缺乏激情。”但在题材上却比其他江西诗人丰富。若以体制格式论，则李彭七律反而在章法句法上皆富于变化。莫砺锋言其学黄只学到了皮毛，“造诣不如谢逸、洪朋”，也是事实，但言其“艺术上比较平庸”，批评也略苛。^[22]（P109-110）

李彭的七律诗风呈现出平淡流畅的风格，与其诗学思想相一致。他欣赏浅净俊洁的诗风，贵浅净，使得其七律不论叙事、写意、写景皆流畅自然；贵读书，使得其七律俗言语也一定讲究出处。就整体诗风而言，李彭七律在语言的平淡流畅上类白体，但他受元祐诗坛影响较大，好用语典，这使得其诗风在平淡流畅中自带典实新颖，体现出典型的用江西诗法整合白体叙事写意与昆体用典的综合性诗风。这一点与韩驹类似，但整体成就上，李彭不如韩驹。

从韩驹、李彭的综合性七律诗风来看，他们都体现出对黄庭坚奇崛拗峭诗风的转变，特别是韩驹学苏多于学黄。二人之综合性诗风，在当时应具有一定的代表性，其后的陆游成为这一脉的主要代表性诗人，其七律诗风兼宗唐宋。唐风宋调在陆游诗中浑化，成就一名南宋最杰出的诗人，却未成就“放翁体”，原因即在此。

四、结语

从上述对江西诗派七律的分析来看，其整体诗风体现出法度应用与峭健平淡的特征。四洪中洪刍最得山谷真传，体现出明显的瘦硬生新、奇崛拗峭之态，洪炎七律则略显平畅充实，洪朋介于两人之间，但整体上仍受黄庭坚影响较大，只是没有洪刍那么明显。临川诗人七律诗风偏白体，却皆用江西诗法进行调整并各具面目。韩驹、李彭七律皆体现出用江西诗法整合各体的综合性诗风。他们的共同点是对江西诗法的运用，如：大量用典，追求“无一字无来历”；用典故写景；锻炼动词；俗语入诗；用拗律；押窄韵，等等。但是，这些诗法在每个诗人七律中体现得程度不一、效果不一，造成各自不同的面貌。

总体来说，北宋后期江西诗派诗人七律大致可分为三种倾向，一为颇守江西诗派的法度及奇崛老健诗风，以洪刍、洪朋为代表；一为虽用江西法度，但整体诗风平实畅达，属于白体一脉，以临川诗人为代表；一为能够综合白体、江西诗法与晚唐体风格，体现出一种整合性诗风，不奇崛亦不流荡，平实中偶见奇丽，代表诗人为韩驹、李彭。这三条线索在南宋皆有发展，只是历来未从流变史的角度梳理过宋诗，因此宋诗研究一直拘于“体派”的分期分段。本文从流变史的角度梳理宋代七律，则可看清南宋七律发展实际也延续了这三条线索并有所创变，如后江西诗派一脉、偏于白体一脉及综合性诗风一脉。中兴时期，白体七律以杨万里为代表，综合性诗风以陆游为代表，创变之处则是四灵及部分江湖诗人晚唐诗风的介入。但江湖诗人诗风并不完全宗唐，而是和苏门文人群体及江西诗派诗人群体一样，呈现出多样化诗风，具体需分人而论。厘清江西诗派七律诗风的具体特征，不仅可以看出北宋七律诗风的发展流变，对于更深入探讨南宋七律诗风的演变亦具有重要意义。

参考文献

- [1] 陈永正. 江西派诗选注[M]. 广东: 中山大学出版社, 1985.
- [2] 程毅中. 宋人诗话外编:上册[M]. 北京: 国际文化出版公司, 1996.
- [3] (宋)黄庭坚. 黄庭坚全集:第二册[M]. 刘琳, 李勇先, 王蓉贵, 点校. 成都: 四川大学出版社, 2001.
- [4] (宋)吕本中. 师友杂志[A]. 查清华, 胡俭, 整理. 全宋笔记:第三编(六) [M]. 郑州: 大象出版社, 2008.
- [5] (宋)吕本中. 吕本中全集:第四册[M]. 韩西山, 辑校. 北京: 中华书局, 2019.
- [6] 郭绍虞. 宋诗话辑佚:上册[M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [7] 丁福保. 历代诗话续编:上册[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [8] 张立荣. 论李商隐七律对西昆体之影响[J]. 山西大学学报(哲学社会科学版), 2019, (4).

-
- [9] 傅璇琮. 黄庭坚和江西诗派资料汇编:下册[M]. 北京:中华书局, 1978.
- [10] (清)陆心源. 宋史翼:中册[M]. 杭州:浙江古籍出版社, 2015.
- [11] (宋)释惠洪. 注石门文字禅:下册[M]. (日)释廓门贯徹, 注. 北京:中华书局, 2012.
- [12] (清)查慎行. 查慎行集:第二册[M]. 杭州:浙江古籍出版社, 2014.
- [13] (清)朱彝尊. 曝书亭集[M]. 上海:世界书局, 1937.
- [14] (清)王士禛. 王士禛全集·居易录:第五册[M]. 济南:齐鲁书社, 2007.
- [15] 钱锺书. 钱锺书手稿·容安馆札记[M]. 北京:商务印书馆, 2003.
- [16] 冯学成. 云门宗史话[M]. 广州:南方日报出版社, 2008.
- [17] (宋)魏庆之. 诗人玉屑:上册[M]. 王仲闻, 点校. 北京:中华书局, 2007.
- [18] 郭绍虞. 清诗话续编:下册[M]. 富寿荪, 校点. 上海:上海古籍出版社, 1983.
- [19] (清)何文焕. 历代诗话:上册[M]. 北京:中华书局, 1981.
- [20] (宋)王十朋. 王十朋全集[M]. 上海:上海古籍出版社, 1998.
- [21] (清)宋萃. 宋诗钞:第二册[M]. 北京:中华书局, 1986.
- [22] 莫砺锋. 江西诗派研究[M]. 济南:齐鲁书社, 1986.

注释

①南宋曾季狸《艇斋诗话》载：“东坡(琳琅秘室丛书本作“东湖”)论作诗，喜对景能赋，必有是景，然后有是句。若无是景而作，即谓之‘脱空’诗，不足贵也。”参见丁福保《历代诗话续编》上册(中华书局1983年版，第284页)。唐诗重自然物象，宋诗重人文典故，特别是江西诗派多用典故写景，有意疏远自然物象。徐俯对眼前景物的重视及上文对其诗“绝类长卿”的评价，皆体现出他对当时流行的瘦硬奇崛、多用典故的江西诗风的不满及对唐诗的回归。《艇斋诗话》亦载：“东湖尝与予言：‘近世人学诗，止于苏黄，又其上则有及老杜者，至六朝诗人，皆无人窥见。若学诗而不知有《选》诗，是大车无輹，小车无輹。’东湖尝书此以遗予，且多劝读《选》诗。近世论诗，未有令人学《选》诗，惟东湖独然，此所以高妙。”参见《历代诗话续编》上册(第296-297页)。六朝与唐代是中古诗歌史“缘情”诗学阶段，对物色的重视是其基本特征。徐俯对自然景物及《文选》诗的重视皆体现出他对江西诗学的有意识反拨，这一点与韩驹类似，二人皆是启发杨万里、陆游等返归唐诗的先行者，也因此，二人皆流露出对吕本中将其名列《江西诗社宗派图》之不满。

②黄庭坚《与洪氏四甥书》曾言：“龟父所寄诗，语益老健。”参见(宋)黄庭坚《黄庭坚全集》(四川大学出版社2001年版，别集卷一八，第1870页)。在《书旧诗与洪龟父跋其后》言：“龟父笔力可扛鼎。”参见《黄庭坚全集》(正集卷二六，第703页)。

③洪刍《洪驹父诗话》：“老杜诗‘黑暗通蛮货’，黑暗，犀角也。波斯国谓象牙为白暗，犀角为黑暗，并见《酉阳杂俎》。”“荆公诗‘窗明两不借’。按史游《急就章》云：‘裳韦不借，为牧人。’颜师古《注》云：‘不借，小屨也，以麻为之，其贱易得，人人各自有，不须假借，因而为言。’又出扬雄《方言》，亦曰：‘麻履谓之不借。’惟崔豹《古今注》云：‘不借，草屨也。’”参见郭绍虞《宋诗话辑佚》下册（中华书局 1980 年版，第 424 页）。

④《洪驹父诗话》载：“潘子真为予言，晋公诗‘绿杨垂手舞，黄鸟缓声歌’，乐府有大垂手小垂手，前缓声后缓声，其属对律切如此。”参见《宋诗话辑佚》下册（第 427 页）。

⑤韦海英《江西诗派诸家考论》中有依据谢逸文集等资料考录的从学者名单。参见韦海英《江西诗派诸家考论》（北京大学出版社 2005 年版，第 40-41 页）。

⑥以宋胡仔《苕溪渔隐丛话》排名为例。

⑦陆游《老学庵笔记》卷二：“饶德操诗，为近时僧中之冠。”参见（宋）陆游《老学庵笔记》（中华书局 1979 年版，第 20 页）。

⑧范季随《陵阳先生室中语》记载韩驹之语：“杜少陵作八句近体诗，卒章有时而对，然语意皆卒章之辞。今人效之，临了却作一景联，一篇之意无所归，大可笑也。”参见程毅中《宋人诗话外编》上册（国际文化出版公司 1996 年，第 277 页）。

⑨周紫芝《书陵阳集后》云：“大抵子苍之诗，极似张文潜，淡泊而有思致，奇丽而不雕刻，未可以一言尽也。”参见傅璇琮《黄庭坚和江西诗派资料汇编》下册（中华书局 1978 年版，第 595-596 页）。