

从诗韵视角看“诚斋体”的生成路径

黄金灿

(华南师范大学 文学院, 广东 广州 511400)

[摘要] 杨万里对诗歌用韵问题有独到见解,在诗歌创作中也有丰富的用韵实践。杨万里抵制次韵唱和,为“诚斋体”营造了自由的生长空间;而他有意地坚持创作韵式新颖的辘轳体、进退格,则进一步拓展了“诚斋体”的容量,从而丰富了“诚斋体”的内涵。前者是基于反拨江西诗风的现实需要,后者是源自以“晚唐体”纠宋诗之弊的诗学理想,二者共同为“诚斋体”的生成路径规定了方向。

[关键词] 杨万里; 诚斋体; 诗韵; 次韵; 辘轳体; 进退格

[中图分类号] I207

[文献标识码] A

[文章编号] 1671-6973(2022)06-0106-08

杨万里凭借别具一格的“诚斋体”诗歌,突破江西诗派藩篱,为宋诗注入了新鲜血液,因而一直享有南宋“中兴四大诗人”之一的盛誉。可以说,研究宋代诗歌创作史与诗学发展史,杨万里及其“诚斋体”是一个无法绕开的重镇。正如王水照先生所言:“对杨万里的研究深入了以后,可以对南宋文学特别是诗歌的发展作一新的认识。”^[1]然而耐人寻味的是,杨万里诗歌与诗学研究实际长期处于偏冷状态。即便有所创获,也主要集中在对其交游的考证、思想的探究及诗歌接受史的梳理等方面。诚如有论者业已指出的那样,在杨万里研究中存在的一个突出问题是“研究对象和方法还存在静止、孤立的倾向”^[2]。显然,造成这一问题的重要原因之一是缺乏从具体创作手法、诗歌体裁及其文本入手的研究。但是这样的研究也有其困难,如果没有恰当的切入视角与明确的问题导向,很容易止步于文本的分析与鉴赏。而从用韵视角切入或不失为一个可行路径。杨万里对诗歌用韵问题有独到见解,在诗歌创作中也有丰富的用韵实践。最典型表现是,他一方面尽力抵制次韵唱和,一方面又在辘轳体、进退格创作中反复探索诗歌押韵艺术。这种现象并非出于偶然,而是源于杨万里开创“诚斋体”诗歌的自觉意识。故而以杨万里的诗韵观、押韵实践为切入点,以用韵如何展示、何以能展示“诚斋体”的生成路径为问题导向,来展开杨万里诗歌与诗学的本体研究,或许可以成为弥补当前杨万里研究之不足的有益尝试。

一、“诚斋体”的形成与容量拓展

杨万里的“诚斋体”是如何形成的,其丰富内涵是如何展现的,是探讨其生成路径时应予以关注的关键问题。次韵诗的消长提供了一个观察“诚斋体”形成过程的窗口;而辘轳体、进退格则提供了

[收稿日期] 2021-12-20

[基金项目] 中国博士后科学基金资助项目“历代韵书类书研究”(2020M672665)。

[作者简介] 黄金灿(1988—),男,安徽凤台人,华南师范大学文学院博士后、特聘副研究员。研究方向:诗韵与诗学。

一个观察“诚斋体”容量拓展的窗口。宋人对次韵唱和的热衷,可谓前无古人。不过杨万里对次韵唱和的态度可谓异于流俗,他在《答建康府大军库监门徐达书》与《陈晞颜和简斋诗集序》中曾旗帜鲜明地反对次韵唱和,在个人创作中也坚持抵制。从其消长之势中正好可以见出杨万里抵制的努力,及其为“诚斋体”营造生存空间的具体情形。不妨将杨万里的次韵创作与其创作历程(参考辛更儒先生《杨万里集笺校》作品编年)结合起来,分析其消长之势,以见“诚斋体”的形成过程。

绍兴三十二年(1162)至淳熙四年(1177)是《江湖集》创作时期,诗分七卷,共有次韵诗 95 题 145 首。其中卷一至卷五为绍兴三十二年秋迄乾道六年(1170)春作,分别有次韵诗 11 题 21 首、16 题 19 首、35 题 44 首、11 题 26 首、14 题 25 首;卷六为乾道六年夏迄淳熙二年(1175)春作,有次韵诗 3 题 4 首;卷七为淳熙二年夏迄淳熙四年(1177)夏作,有次韵诗 5 题 6 首。本期以乾道六年为界可分为两个阶段,第一阶段次韵诗较多,第二阶段创作频率明显下降。诚斋次韵诗显著减少,表明他其时已有明确的创作追求。

淳熙四年(1177)至淳熙九年(1182)为《荆溪集》《西归集》《南海集》创作时期。《荆溪集》五卷,共有次韵诗 14 题 24 首。其第一卷为淳熙四年夏迄淳熙五年(1178)春作,时长近一年,无次韵诗;第二卷为淳熙五年春夏作,有次韵诗 4 题 12 首;第三卷为淳熙五年夏秋作,有次韵诗 3 题 3 首;第四卷为淳熙五年冬作,有次韵诗 7 题 9 首;第五卷为淳熙五年冬迄淳熙六年(1179)春作,无次韵诗。此期原是杨万里诗歌创作的旺盛期,但次韵诗却很少。《荆溪集》第一卷、第五卷亦俱无次韵诗。《西归集》的创作历时一年,仅有次韵诗 2 题 6 首。《南海集》的创作历时两年半,次韵诗更是只有 3 题 4 首。

淳熙十年(1183)冬至淳熙十五年(1188)秋是《朝天集》创作时期。诗分六卷,创作用时近五年,共有次韵诗 39 题 81 首。第一卷为淳熙十年冬迄十三年(1185)春作,此期诚斋于朝中历任吏部郎中、枢密院检详诸房公事等职,两年多时间里,共作次韵诗 12 题 13 首。第二卷至第五卷各用时数月,分别有次韵诗 2 题 3 首、2 题 9 首、9 题 15 首、9 题 22 首。可见这一时期诚斋次韵诗创作数量和频率有所回升,为早年以后次韵诗创作的一个小高潮。

淳熙十五年至绍熙四年(1193)是《江西道院集》《朝天续集》《江东集》创作时期。《江西道院集》二卷,历时一年多创作次韵诗 3 题 3 首;《朝天续集》四卷,历时近两年创作次韵诗 16 题 17 首,其时诚斋以秘书监充金使接伴使,社交活动再度频繁;《江东集》四卷,历时两年多创作次韵诗 6 题 8 首。绍熙四年(1193)至开禧二年(1206)为《退休集》创作时期,历时十余年,只创作次韵诗 9 题 17 首,展示了诚斋次韵创作长期在低位运行的最后状态。而在《退休集》之前,只有《江湖集》《朝天集》时期次韵创作稍多,前者是因前期创作理念尚未固定,后者则是因在朝中为官应酬较多。至于在地方为官或徒旅、居家期间,诚斋的次韵创作极少,甚至在相当长时段内彻底不作。

将次韵诗的束缚作用尽可能降至最低后,就可以更自由地进行创新,这无疑是“诚斋体”最终得以形成的关键举措。与此同时,如何进一步拓展“诚斋体”的容量,即如何通过不断注入新元素而增强其丰富性,也是必须考虑的问题。杨万里的辘轳体与进退格都有构思新巧、语言明畅的风格特点,因而也是“诚斋体”的重要组成部分,恰好反映了其拓展“诚斋体”容量的努力。辘轳体、进退格最重要的艺术特征是它们押韵规则的新颖别致,这正是努力增强“诚斋体”丰富性的杨万里热衷创作的原因所在。

辘轳体要求诗歌押韵须像井上汲水的辘轳一样,可以不停旋转,具体而言就是要求押韵须符合

“双出双入”原则;而进退格则要求押韵要符合“一进一退”原则。考《诚斋集》中共有辘轳体诗作9首、进退格诗作18首,在宋人中可谓首屈一指。正如杜爱英先生所言:“宋代有不少人使用‘辘轳体’‘进退格’的方式来写近体诗,其中以杨万里为最。”^[3]《荆溪集》有辘轳体诗3首,《南海集》有2首,《朝天集》有1首,《江西道院集》有1首,《退休集》有2首,表明诚斋对辘轳体的创作兴趣一直存在。诚斋的进退格创作始于《江西道院集》时期,有进退格诗4首;《朝天续集》有5首,《江东集》有3首,《退休集》有6首。进退格的创作虽晚于辘轳体,但诚斋的创作兴趣也一直存在,且逐渐超过辘轳体。

具体而言,诚斋符合五律平仄规则的辘轳体有3首,符合七律平仄规则的有6首。现以《城上野步用辘轳体》一诗为例分析其韵式之特别,诗曰:“寒劲无遗暖,晴行失老怀。叶飞枫骨立,萍尽沼沚开。路好仍回首,泥残敢放鞋。登临不须尽,留眼要重来。”^{[4]565}本诗四个韵字(首句是否押韵不论)及所属《广韵》韵部依次为:怀(皆韵)、开(哈韵)、鞋(佳韵)、来(哈韵)。《广韵》规定皆韵与佳韵可通用,故二者实可视为一个韵部,如此一来,怀、开二字为一组,鞋、来二字为一组,特点是第一个韵字与第三个韵字、第二个韵字与第四个韵字同韵。一组为出,一组为入,两组构成一次重复,是为“双出双入”。这一押韵规则之所以被喻为“辘轳”,是因为按照这一规则押韵可以一组又一组地循环下去。

至于进退格,符合五律平仄规则的有5首,符合七律平仄规则的有13首。现以《小憩土坊镇新店进退格》一诗为例分析其韵式之特别,诗曰:“下轿逢新店,排门得小轩。中间一棐几,相对两蒲团。椽竹青留节,檐茅白带根。明窗有遗恨,接处纸痕斑。”^{[4]1321-1322}本诗四个韵字及所属韵部依次为:轩(元韵)、团(桓韵)、根(痕韵)、班(删韵)。根据各韵次序,二十二元韵到二十六桓韵,为一进;二十六桓韵到二十四痕韵,为一退;二十四痕韵到二十七删韵为又一进。正合进退格“一进一退”的押韵规则。

辘轳体的韵式是“双出双入”,进退格的韵式是“一进一退”,这正是它们在押韵规则上的“构思新巧”之处。“诚斋体”的“体”主要指家数、路数,若就诗歌风貌而言,主要表现为“构思新巧,语言通俗明畅”^{[5]78}。凡是符合这一特征的杨万里诗都可被视为“诚斋体”,故而其中可包含多种多样的诗歌体裁。也就是说,既可以包含古体、近体,近体中又可以包含五七言律、绝,当然也可以有辘轳体、进退格这样的“新式”律体。诚斋的辘轳体、进退格诗作不仅构思新巧、语言明畅,韵式更比经典形制的律体要新巧灵活得多。如果不是这些新元素的加入拓展了“诚斋体”的容量,其形成过程难免面临停滞风险,而这绝不是力求创新的杨万里所乐见的。

二、反对次韵唱和与反拨江西诗风

杨万里之所以抵制次韵唱和,是因为他想为“诚斋体”的形成营造自由空间。但是他为什么偏偏要从抵制次韵唱和入手?这主要是基于反驳江西诗风的现实考量。大多数宋人都曾对次韵唱和投入巨大热情,更遑论江西诗派。杨万里力求创辟“诚斋体”,故而不得不努力抵制乃至明确反对次韵唱和,其实是从江西诗风内部展开的反拨。从构思上说,和诗需屈己从人,焉能做到构思新巧?从语言上说,次韵需步人原韵,若原唱者爱押险韵,赓韵者又如何能做到语言明白晓畅?这些基本观点的提出,都与他对江西诗风流弊的反思有关。杨万里在《答建康府大军库监门徐达书》中曾明确表达过对赓和诗的反对:

诗甚清新,第赋、兴二体自己出者不加多,而赓和一体不加少,何也?大氏诗之作也,兴上也,赋次也,赓和不得已也。我初无意于作是诗,而是物、是事适然触乎我,我之意亦适然感乎是物、是事。触先焉,感随焉,而是诗出焉,我何与哉?天也!斯之谓兴。或属意一花,或分题一草,指某物,课一咏,立某题,征一篇,是已非天矣,然犹专乎我也,斯之谓赋。^{[6]卷六十七,5b-6a}

据于北山先生《杨万里年谱》知,此文乃诚斋七十三岁时所作,故堪称晚年定论。诚斋先是对徐达之诗“体自己出者不加多,而赓和一体不加少”的不良倾向表示了担忧,接着说明了之所以应该警惕这一苗头的原因。他认为“赓和不得已也”,不仅会丧失兴体的“天然”,甚至连赋体的“自我”也无法保全。因为和韵既缺乏感触性又具有很强的束缚力:

至于赓和,则孰触之?孰感之?孰题之哉?人而已矣!出乎天,犹惧戕乎天;专乎我,犹惧强乎我。今牵乎人而已矣,尚冀其有一铢之天、一黍之我乎?盖我未尝觌是物,而逆追彼之觌,我不欲用是韵,而抑从彼之用,虽李、杜能之乎?而李、杜不为也!是故李、杜之集,无牵率之句,而元、白有和韵之作,诗至和韵而诗始大坏矣!故韩子苍以和韵为诗之大戒也。^{[6]卷六十七,6a-6b}

从诗韵视角而言,诚斋“我不欲用是韵,而抑从彼之用,虽李、杜能之乎?而李、杜不为也”的论断,是对次韵这一艺术形式的深刻反思。接着他借韩驹之口感慨“诗至和韵而诗始大坏矣”,明确表达了对和韵的反对态度。至于他特举韩驹之论,则体现了与江西诗派的渊源。韩驹,字子苍,乃两宋之际有名的江西派诗人,连他都“以和韵为诗之大戒”,可谓意味深长。须知被江西诗派奉为开山之祖的黄庭坚就有大量和韵诗,其次韵唱和据说因能押险韵连苏轼都忌之三分。这表明江西诗派传承到韩驹时代,次韵唱和很可能已经泛滥成灾,所以韩驹不得不从内部肃清之。而诚斋深会其论之精要,亦可反映出他对江西诗派的态度。其实,早在乾道九年(1173)诚斋作《陈晞颜和简斋诗集序》时,就已经明确表达了对次韵唱和的反对态度:

古之诗,倡必有赓,意焉而已矣。韵焉而已矣,非古也,自唐人元、白始也,然犹加少也,至吾宋苏、黄倡一而十赓焉,然犹加少也,至于举古人之全书而尽赓焉,如东坡之和陶是也,然犹加少也,盖渊明之诗才百余篇尔。至有举前人数百篇之诗而尽赓焉,如吾友敦复先生陈晞颜之于简斋者,不既富矣乎?昔韩子苍《答士友书》谓:诗不可赓也,作诗则可矣。故苏、黄赓韵之体不可学也。岂不以作焉者安,赓焉者勉故欤?不惟勉也,而又困焉,意流而韵止,韵所有,意所无也,夫焉得而不困?^{[6]卷七十九,3a-3b}

诚斋作此序时年四十七,正值其次韵创作数量和频率陡降之际。自此之后,诚斋秉持同一理念数十年未改。诚斋认为,古之诗和意不和韵,和韵产生较晚,产生之后又经历了不同的发展阶段。唐代元、白次韵唱和为一个阶段,宋代“苏、黄倡一而十赓”为一个阶段,东坡和陶诗百余篇为一个阶段,陈从古和陈与义诗数百篇为一个阶段。后一阶段都比前一阶段在数量上加多。诚斋对和韵并不赞同,他强调“苏、黄赓韵之体不可学”,因为赓韵之体押韵勉强,又会被韵脚牵困,要么是诗意未竟韵脚却已用完,要么是韵字的意思并非诗人想表达的意思,总之都很难达到自由挥洒的状态。既然和韵有明显弊端,为什么还有众多诗人乐此不疲?诚斋对他们的创作心理进行了深入剖析:

大抵夷则逊,险则竞,此文人之奇也,亦文人之病也,而诗人此病为尤焉。惟其病之尤,故其奇之尤,盖疾行于大逵,穷高于千仞之山、九萦之蹊,二者孰奇孰不奇也?然奇则奇矣,而诗人至于犯风雪、忘饥饿,竭一生之心思,以与古人争险以出奇,则亦可怜矣。然则险愈竞,诗愈奇,诗愈奇,病愈痼矣。^{[6]卷七十九,3b-4a}

很多人认为平易的艺术形式没有挑战性,只有奇险的形式才能勾起竞争求胜欲望,这是文人创造力的体现,但也是一种非正常的心理状态。对于那些绞尽脑汁、不辞劳苦要“与古人争险以出奇”的诗人,诚斋深表同情。诚斋知道“险愈竞”确实能使“诗愈奇”,但是这样得来的“奇”,恰好表明诗人的“病愈痼”。可见,相比于“穷高于千仞之山、九萦之蹊”之奇,诚斋更欣赏以平易为奇。诚斋此文有两处论及陈从古的和作,虽无一言贬损,但大有主文谲谏之意,能清晰感觉到诚斋在通过赞赏方式将陈从古往正确创作道路上引导:

今晞颜是诗,麋乎人者也,而非麋乎人者也,宽乎其不逼也,畅乎其不塞也,然则子苍之所艰,晞颜之所易,岂惟易子苍之所艰,又将增和陶之所少也。^{[6]卷七十九,3b}

今是诗也,韵听乎简斋,而词出乎晞颜,词出乎晞颜,而韵若未始听乎简斋者,不以其争险故欤?使晞颜不与简斋竞于险以摹其奇,此其心必有所郁于中而不快,而其词必有所渟于蕴而不决也,然晞颜与简斋争言语之险以出其奇,则黠矣。^{[6]卷七十九,4a-4b}

在诚斋的这两段话中可以提炼出两个创作和韵诗的基本原则与两个前提条件。两个原则是:第一,要做到明明是和人之诗,却看不出是和人之诗;第二,要做到韵脚虽依循原唱之作,词句却别出心裁。两个条件是:第一,要有易人之所艰、增人之所少的诗歌发展史意识;第二,必须要到“心必有所郁于中而不快”时才作。诚斋的这些主张既有反拨江西诗风的现实针对性,又有对主流宋诗的纠偏意识,更有为整个诗学发展指示合理路径的方向性。

杨万里虽以“诚斋体”诗歌突破了江西诗派藩篱,但他对江西诗派绝非弃之如蔽屣。江西诗派许多后起诗人,因过于执着“江西诗法”,使诗歌创作失去鲜活生命力,从而被视为“江西末流”。然而不得不承认,他们所固守的“江西诗法”确是主流宋诗得以成就骄人实绩的法宝。即便是“破茧化蝶”的杨万里,身上依旧带着与旧茧相同的细胞。关于杨万里与江西诗派的关系,郑永晓先生曾令人信服地得出“杨万里受黄庭坚和江西诗派影响之深,甚至他自己都没完全意识到”与“黄庭坚和江西诗派的‘情结’在杨万里心中很深,并非轻易能够斩断,事实上也从未断绝”^{[5]79}等结论。可见,杨万里从未与江西诗风一刀两断。个中缘由不外乎以下二点:第一是客观上无法断绝,“江西诗法”虽然一度走进死胡同,但其中蕴含的许多艺术经验乃至普遍规律却无法抛弃;第二是主观上不愿断绝,“江西诗法”虽然苛碎陈旧,但它的立法精神却与锐意创新的杨万里诗学消息相通。

三、热衷轳轳体、进退格与推崇晚唐诗

杨万里之所以热衷轳轳体、进退格的创作,是因为他想拓展“诚斋体”的容量,从而展示其丰富内涵;但是诗歌的另类体格很多,为什么他尤其偏爱这两种?这其实是源于他对晚唐诗风的推崇。换言之,杨万里借反对次韵唱和为“诚斋体”营造生存空间,是基于净化江西体的现实考量;而他因推崇晚唐诗而尤其偏爱轳轳体、进退格,则是想为“诚斋体”的创新“另找门路”。正如钱锺书先生所言:“假如他学腻了江西体而要另找门路,他也就很容易按照钟摆运动的规律,趋向于晚唐诗人。”^{[7]159}

例如,诚斋《新晴读樊川诗》曰:“江妃瑟里芰荷风,净扫痴云展碧穹。嫩热便嗔疏小扇,斜阳酷爱弄飞虫。九千刻里春长雨,万点红边花又空。不是樊川珠玉句,日长淡杀个衰翁。”^{[4]1022}此诗前六句极似樊川,尾联露出诚斋本相,用自然通俗、风趣幽默的语言着意表达了对樊川诗的喜爱,是其揣摩晚唐风格并注入自己风格的典型作品。另《读笠泽丛书》一诗向来被视作诚斋推崇晚唐诗的重要

证据,诗曰:“笠泽诗名千载香,一回一读断人肠。晚唐异味同谁赏?近日诗人轻晚唐。”^{[4]1377}对陆龟蒙诗有深切体会,对晚唐诗的特异风味也别有会心,表达了对晚唐诗的推崇之意。又《读唐人于湊刘驾诗》有“刘驾及于湊,死爱作愁语。未必真许愁,说得乃尔若”^{[4]1830}之句,拈出了晚唐诗人于湊、刘驾诗爱作“愁语”的特点。于、刘二人本非唐诗名家,杨万里却对他们予以特别关注,若非对晚唐诗有独特偏嗜,很难深入到这一层。

但这些还只能算作是杨万里在话语表达层面对晚唐诗的推崇,他到底是怎样在具体诗歌创作中吸收晚唐诗歌、诗学经验的,还不容易看出。辘轳体、进退格则提供了一个切实可据的切入视角。因为辘轳体、进退格正是晚唐诗人的遗产,最初就是由晚唐诗人郑谷、齐己、黄损等所定。郑谷是晚唐名家,被四库馆臣许为“晚唐之巨擘”^[8],论者对其五七言诗的艺术造诣也多有肯定。最有趣的是欧阳修《六一诗话》谓:“郑谷诗名盛于唐末……诗极有意思,亦多佳句,但其格不甚高。以其易晓,人家多以教小儿。”^[9]这与杨万里诗歌在后世的遭际极为类似,很容易使人联想到二者之间的关联。僧齐己与郑谷为诗友,郑谷在袁州时,齐己曾往谒之,得谷嘉赏。陈应行《吟窗杂录》载其《风骚旨格》一卷。薛雪《一瓢诗话》评是书曰:“唐释齐己作《风骚旨格》,六诗、六义、十体、十势、二十式、四十门、六断、二格,皆系以诗,不减司空表圣。”^[10]可见,郑谷之所以会与他一起“共定今体诗格”,或与他颇谙“诗格”之学有关。黄损亦甚为郑谷所重,谷曾称其诗“殆夺真宰所有也”^[11]。《苕溪渔隐丛话·前集》卷三十一载:

《细素杂记》云:“郑谷与僧齐己、黄损等,共定今体诗格云:‘凡诗用韵有数格:一曰葫芦,一曰辘轳,一曰进退。葫芦韵者,先二后四;辘轳韵者,双出双入;进退韵者,一进一退。’失此则谬矣。”^{[12]215}

所谓“今体诗格”是指近体诗的格律而言,本来近体诗的平仄、对仗、押韵早有成规,尤其是押韵仅限同一个韵部的韵字相押,郑谷诸人并不是要以“新格”取代“旧格”,而是想在“旧格”之外另添“别格”,其最主要新意就在使近体诗押韵规则变得更加多样化。《细素杂记》述三种“今体诗格”时分别称之为“葫芦韵”“辘轳韵”与“进退韵”,俱以“韵”字名之,正是突出了它们以押韵规则定体的独特性。“葫芦韵”的押韵规则是“先二后四”,就像上小下大的葫芦,故以“葫芦”喻之,与辘轳体、进退格的命名异曲同工。郑谷等三人既俱有诗名,且为亲密诗友,故共同商略所定的近体“别格”,也一度引起诗人的重视。《细素杂记》还特意分析了一首宋人进退格诗:

余按《倦游杂录》载唐介为台官,廷疏宰相之失,仁庙怒,谪英州别驾。朝中士大夫以诗送行者颇众,独李师中待制一篇为人传诵,诗曰:“孤忠自许众不与,独立敢言人所难。去国一身轻似叶,高名千古重于山。并游英俊颜何厚,未死奸谀骨已寒。天为吾君扶社稷,肯教夫子不生还。”此正所谓进退韵格也。按《韵略》难字第二十五,山字第二十七,寒字又在二十五,而还字又在二十七,一进一退,诚合体格,岂率尔而为之哉。近阅《冷斋夜话》载当时唐、李对答语言,乃以此诗为落韵诗。盖渠伊不见郑谷所定诗格有进退之说,而妄为云云也。^{[12]215}

从《细素杂记》的论析可见,李师中的进退格押韵方法与笔者从杨万里作品中分析出的方法一致。如果认同这样的今体诗格,那么按照其规则创作的诗歌也应该是近体诗,不能认为它们是“落韵诗”。由于葫芦、辘轳、进退诸格定名甚晚,前此诸唐大家既不及有作,在杨万里之前,用这两种诗体进行创作的宋代诗人也极少。连北宋人都以此体为“落韵诗”,可见流行程度并不广。

杨万里之所以乐于将本来就未曾流行、一度几近湮没的辘轳体、进退格发掘出来,并付诸较大

规模实践,与两种诗体押韵规则的灵活新颖有关。虽然9首辘轳体中有2首、18首进退格中有1首用韵与《广韵》韵部不合,但不足以证明杨万里不懂它们的押韵规则,只能说明杨万里押韵比较自由,有时并不完全依照《广韵》韵部。杨万里一向持较为自由的诗韵观,这也为他接受辘轳体、进退格奠定了基础。他自己即曾明确主张作诗押韵不当为《礼部韵略》所拘。罗大经《鹤林玉露》丙编卷六“诗不拘韵”条曰:

杨诚斋云:“今之《礼部韵》,乃是限制士子程文,不许出韵,因难以见其工耳。至于吟咏情性,当以《国风》《离骚》为法,又奚《礼部韵》之拘哉!”^[13]

可见杨万里的押韵观甚为通达,主张将科举试诗的用韵与吟咏情性之诗的用韵区分开来。杨万里主张不必拘泥于《礼部韵略》的押韵规定,就是在创作中不介意借韵、出韵。从对杨万里辘轳体、进退格诗的用韵分析来看,即便在这两种诗体内部,它们的借韵、出韵现象也同样存在。正如杜爱英先生《杨万里诗韵考》一文所言,诚斋“近体诗用韵宽缓,广泛运用辘轳体、进退格,并有诸多不分借、本、出韵者,这与其不受诗律拘束的诗歌理论正好相符”^[14]。

在南宋,杨万里之前几乎未见明确标为辘轳体、进退格的诗作,杨万里同时及之后一个时期竟蔚然成风。例如,辘轳体有陆游《东山避暑用辘轳体》、项安世《任以道总干生日辘轳体》、周文璞《辘轳体》、方岳《餐雪辘轳体》、柴望《重到都门效辘轳体》等,进退格有周必大《廷秀用进退韵格赋奉祠喜罢感思诗次韵》、方岳《次韵赵同年赠示进退格》(二首)、刘子寰《教猷偶作进退格》等。南宋诗人的创作基本都集中在杨万里之后,表明杨万里将辘轳体、进退格大力实践后,诗坛一度出现学习、尝试的潮流。两种诗体在平水韵诞生之后,境遇更加落寞,不仅创作者绝少,甚至多数人对其名义已不得要领。清人顾瑛《觉非盦笔记》卷四曰:

今世通行之一东、二冬、三江、四支之类,乃宋理宗时平水刘渊并旧韵之二百六部为一百七部而成之者也……自平水韵行,而北宋《礼部韵》,诗家名公俱未经目,界、部、通、转、叶之法俱未之讲,唐人葫芦、辘轳、进退之法,何可考哉?^[15]卷四,18a-19a

可见自金元时期平水韵流行之后,“唐人葫芦、辘轳、进退之法”已经逐渐失考。不过这样的趋势并非全由平水韵的流行导致,而是近体诗押韵规则在宋代本来就越来越固化,“界、部、通、转、叶之法”宋人讲之已少,更何况清代的“诗家名公”。顾瑛又曰:

唐韵视今之平水韵,冬分鍾,支分脂,似乎狭矣,而葫芦、辘轳、进退韵用法,有嫌韵、兼韵,有通用、转用、叶用,作者犹为辗转,言平水韵似宽,而葫芦等诸法俱废,则实狭矣。^[15]卷四,17b-18a

杨万里正是想反抗这种固化的潮流。他发现郑谷等人的“今体诗格”在押韵上相当灵活,故而别具只眼地大力创作。诚斋本意是想通过自己的创作,使这两种诗体引起诗界重视,让它们重新焕发生命力。后来平水韵出,《广韵》及《礼部韵略》的韵部规则不复流行,致使辘轳体与进退格的韵部基础不复存在,使“葫芦等诸法俱废”,这是杨万里始料未及的。然杨万里的集中创作既表现了他对新诗体探索的热衷,也反映出他试图通过对晚唐诗学的实践拓展“诚斋体”的努力。

综上所述,杨万里抵制次韵唱和,为“诚斋体”营造了自由的生长空间;而他有意识地坚持创作辘轳体、进退格,则进一步拓展了“诚斋体”的容量。前者是基于反拨江西诗风的现实需要,后者是源自以“晚唐体”纠宋诗之弊的诗学理想,二者共同为“诚斋体”的生成路径规定了方向。这些都是“诗韵”在“诚斋体”生成过程中发挥的作用。将“诗韵”视作一个观照“诚斋体”生成路径的窗口,看到的是杨万里在剥离诗歌创作中的不利因素、为诗歌注入新鲜活力方面的努力。这又使我们联想

到钱锺书先生的论断:“在当时,杨万里却是诗歌转变的主要枢纽,创辟了一种新鲜泼辣的写法,衬得陆和范的风格都保守或者稳健。因此严羽《沧浪诗话》的《诗体》节里只举出‘杨诚斋体’,没说起‘陆放翁体’或‘范石湖体’。”^{[7]158}正是因为“诚斋体”有这样的独特性,才使得对其生成路径的探讨具有特殊的意义。

[参 考 文 献]

- [1] 王水照. 杨万里的当下意义和宋代文学研究[J]. 江西师范大学学报(哲学社会科学版), 2010(3): 55.
- [2] 肖瑞峰, 彭庭松. 百年来杨万里研究述评[J]. 文学评论, 2006(4): 202.
- [3] 杜爱英. 关于辘轳体、进退格[J]. 古典文学知识, 2000(2): 32.
- [4] 杨万里 著, 辛更儒 笺校. 杨万里集笺校[M]. 北京: 中华书局, 2007.
- [5] 郑永晓. 南宋诗坛四大家与江西诗派之关系[J]. 南都学坛, 2005(1).
- [6] 杨万里. 四部丛刊: 景宋写本诚斋集[M]. 北京: 商务印书馆.
- [7] 钱锺书. 宋诗选注[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [8] 永璠等. 四库全书总目[M]. 北京: 中华书局, 1965: 1301.
- [9] 何文焕. 历代诗话[M]. 北京: 中华书局, 1981: 265.
- [10] 薛雪. 一瓢诗话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1979: 140.
- [11] 梁廷楠 著, 林梓宗 校点. 南汉书[M]. 广州: 广东人民出版社, 1981: 53.
- [12] 胡仔 纂集, 廖德明 校点. 苕溪渔隐丛话[M]. 北京: 人民文学出版社, 1962.
- [13] 罗大经 撰, 王瑞来 点校. 鹤林玉露[M]. 北京: 中华书局, 1983: 339.
- [14] 杜爱英. 杨万里诗韵考[J]. 中国韵文学刊, 1988(2): 82.
- [15] 顾瑛. 觉非盒笔记[M]. 清光绪八年(1882)刻本.

(责任编辑: 闫卫平)

The Generation Path of "Cheng Zhai Style" from the Perspective of Poetic Rhyme

HUANG Jin-can

(Department of Literature, South China Normal University, Guangzhou 511400, Guangdong)

Abstract: Yang Wanli had unique insights into the issue of rhyming in poetry, and he also had a wealth of rhyming practice in poetry creation. Yang Wanli resisted the follow-rhyme poem and created a free growth space for the "Cheng Zhai style"; while he consciously insisted on creating the new rhyme styles (one is called roll style and the other is called forward-and-backward frame), which further expanded the capacity of the "Cheng Zhai style" and enriched it. The former is based on the realistic needs of reversing Jiangxi poetic style, and the latter is derived from the poetic ideal of using the "late Tang style" to correct the malpractices of Song poetry. The two styles together set the direction for the generation of "Cheng Zhai style".

Key words: Yang Wanli; Cheng Zhai style; poetic rhyme; follow-rhyme; roll style; forward-and-backward frame