

【唐宋文学】

唐宋诗学观照下的“野水”意象

李晓峰

【摘要】“野水”意象展示了唐宋诗学的重要转向。中国古代诗学从唐代野字意象的逐渐增多,到宋代野水意象的异军突起,不仅意味着唐宋诗学从“大物山水”到小景山水的转向,而且从杜甫所开创的“野水”美学至中唐诗人“野水”写作传统的逐渐形成,幽远寻仙的峻险之趣,也伴随着“大物山水”的传统有所消歇,宋人萧散简淡静观自我的“野水”美学成为时代意趣。“野水”作为宋代小景山水传统写作中不可或缺的意象,其审美价值和意义不仅在于可游,更在于可居。“可游可居”作为野水此在性山水美学的具体展开,与“可行可望”的彼岸山水美学成为中国诗学的两大传统。它话语的多重生成背景和生命意蕴,不仅在于其自然平淡之趣、人格自由精神之适,也体现了诗人对精英中心集团的疏离,而荒寒无边之境与无始无终之我的未完成性遂成为野水之美的本质。

【关键词】野水;杜甫;“可游可居”;山水审美

【作者简介】李晓峰,新疆大学中国语言文学学院教授(新疆 乌鲁木齐 830046)。

【原文出处】《文史哲》(济南),2021.6.67~76

在中国历代诗歌中,“野”是一个高频词,野字意象纷繁迭出,灵活多样,如野田、野雀、野蕨、野草、野花、野寺、野雉、野鹤、野桥、野渡、野塘、野客、野兴、野凫、野哭、野店、野溪、野芳、野竹、野老、野叟、野树、野梅、野色、野水等均是中国古代诗歌中常见的意象。据搜韵网统计,杜甫是唐代诗人写“野”最多的诗人,高达176次,白居易112次,韦应物67次,刘禹锡50次,元稹46次,李白39次,韩愈32次;陆游是宋代诗人中“野”字用得最多的诗人,高达787次,其次是梅尧臣279次,苏轼218次,杨万里199次,欧阳修124次,王安石109次,黄庭坚96次(参见表1)。

“野水”伴随着“野”字的出现应运而生,相对于唐代而言,宋代诗歌中的“野水”是伴随着诗歌中“野”字的出现异军突起。从下页表2中可以看出,杜甫诗中出現野水5次,张籍6次,白居易3次,司空曙3次,姚合3次,刘禹锡3次,韦应物2次,韩愈1次;宋代诗词中,陆游诗歌中出现野水43次,欧阳修12次,苏轼11次,杨万里9次,梅尧臣8次,王安石6次,黄庭坚5次,范成大4次。从整个时代比较来看,据搜

韵网,历代诗词中出现的“野水”次数分别为唐代86次,宋代666次,辽金元214次,明代630次,清代301次;据诗词名句网,历代诗词中出现野水的次数分别为唐代81次,宋代512次,元代29次,明代73次,清代4次。据古典诗词文书籍所含“野”与“野水”的统计来看,“野”在《全宋诗》中出现7678次,《全唐诗》中出现2197次,“野水”在《全宋诗》中出现404次,《全唐诗》中出现76次。

通过以上数字统计比较,大致可得出以下结论:1.从时代来说,宋代诗词作品中的“野水”数量,相对唐代已达历史高峰;2.从作家作品来说,南宋诗人陆游诗词中“野”字数量居两宋之冠,其“野水”出现的频率从其存诗量来看在宋代仅次于欧阳修,苏东坡位居其三;3.唐代诗人较之前代诗人,其作品中“野”字数量骤然增多,杜甫诗歌中“野”字数量居唐代之冠,其开创的“野水”审美之境也为中唐诗人张籍、白居易、刘禹锡、司空曙、刘长卿等所追随。亟待解决的问题是:1.“野水”是如何从普通的“野”字意象脱胎成为宋代文人喜闻乐见的高频意象,特别是南宋诗

词中“野水”的大量出现;2.“野水”成为宋代文人喜闻乐见的审美意象后,其所代表的小景山水写作传统与“大物山水”传统的关系;3.“野水”之境的多重审美意蕴,关乎自然生机的平淡、人格精神的傲岸、诗人对精英中心集团的疏离等,这些都是本文要讨论的问题。

一、“野”字意象的出现

“野”的原义指郊外。《说文解字·里部》:“野,郊外也。”^①《尚书·牧誓》曰,“王朝至于商郊牧野”^②。这

里商郊牧野是四个不同的地带,商是都邑,郊是邑外,牧是郊外,野是牧外。因此常有牧野、郊野,其实,郊、牧都是野的缓冲地带,是与都邑之国相对的地理空间。这种空间地理位置的划分,不仅意味着朝野政治之别,如《尚书·大禹谟》:“君子在野,小人在位。”^③还是一类群体和阶层的划分,如《周礼·地官司徒·封人》:“舞师掌教兵舞。帅而舞山川之祭祀。教帗舞,帅而舞社稷之祭祀。教羽舞,帅而舞四方之祭祀。教皇舞,帅而舞旱暵之事。凡野舞,则皆教

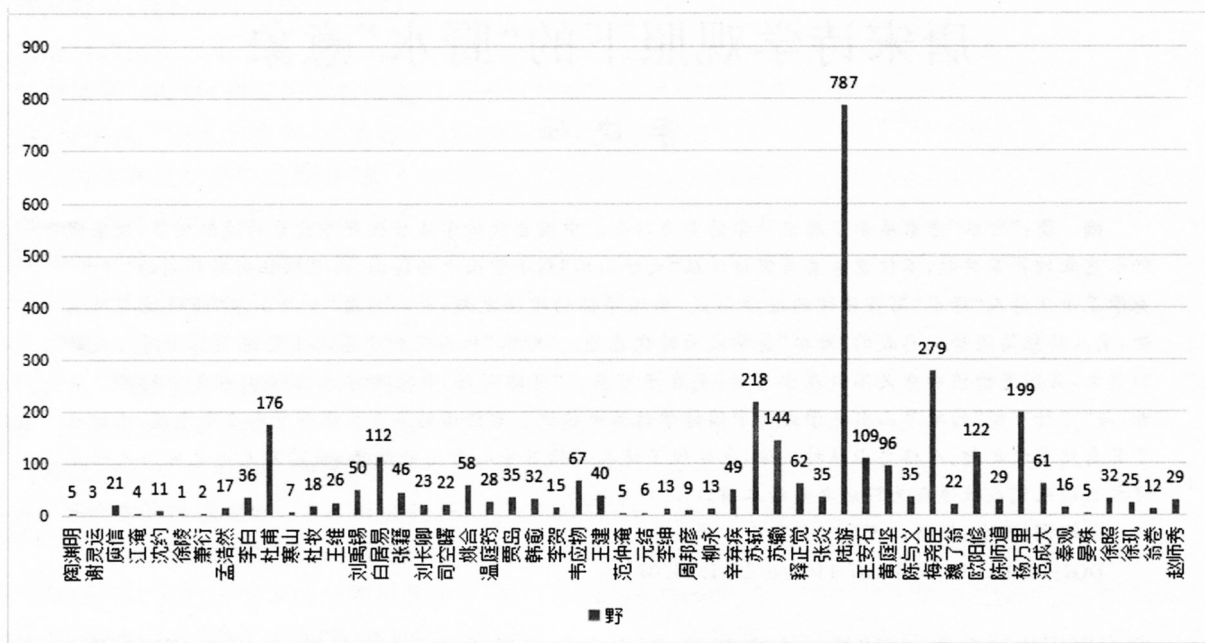


表1 历代诗词名作中的“野”字

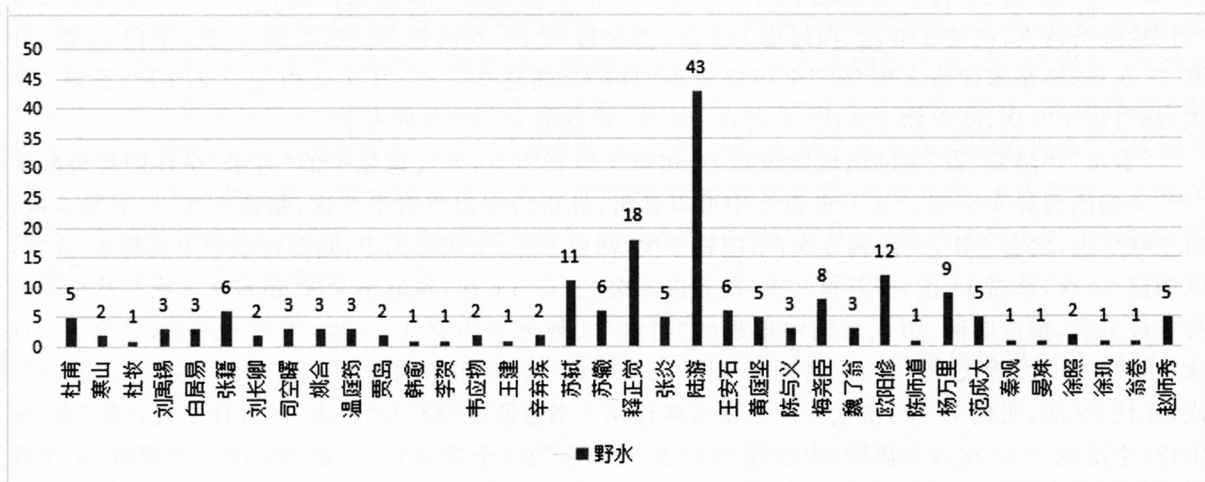


表2 历代诗词名作中的“野水”

之。”这里野舞,有民众舞的意味,《周礼》中的这段还写道:“野鄙之委积,以待羈旅;县都之委积,以待凶荒。凡宾客、会同、师役,掌其道路之委积。凡国野之道,十里有庐,庐有饮食。”^④这里的“野鄙”指乡野,“国野”之“野”与“国”相对,《说文解字·邑部》曰:“距国百里为郊。”《门部》曰:“邑外谓之郊,郊外谓之野,野外谓之林,林外谓之门。”^⑤由此可见,周代典籍中的“野”是城畿百里之外处,中心是王城,百里之外是郊,郊之外是野,是兼具行政区域与阶层划分的地带。诗歌创作方面,此时《诗经》《楚辞》中出现的“野”,也多指郊外。如“野有蔓草,零露漙兮。有美一人,清扬婉兮”(《诗·郑风·野有蔓草》)^⑥,“我行其野,蔽芾其樗”(《诗·小雅·我行其野》)^⑦。汉代以后,“野”字在诗歌创作中逐渐增多,但也仅限于具体物象的描述。如“猎野围城邑”(蔡琰《悲愤诗二章·其一》)^⑧,“野死不葬乌可食。为我谓乌:且为客豪,野死谅不葬,腐肉安能去子逃”(无名氏《战城南》),“屏营衢路侧,执手野踟蹰”(李陵《别诗二十一首·其一》),其中“野踟蹰”意味闲旷萧然,从名词意象之野过渡到举止闲散无目的情绪没落,值得玩赏。

魏晋之时“野”字的用法,主要集中在地理空间和名词意象。如傅玄的“旷野何萧条”(《放歌行》),陶渊明的“开荒南野际”(《归园田居五首·其一》),谢灵运的“野蕨渐紫苞”(《酬从弟惠连诗·其五》),“野旷沙岸净”(《初去郡诗》),曹操的“白骨露于野”(《蒿里行》),曹丕的“野雉群雌”(《善哉行二首·其一》),曹植的“秋随野火燔”(《吁嗟篇》)等。在此阶段,阮籍和鲍照诗歌中的“野”字已逐渐增多,如阮籍《咏怀》诗中出现的“野”字15次,鲍照诗歌中出现25次,虽意类大抵仍不出野旷、野草、四野、中野、原野、野田、野风、野鹿、野雀等地理空间和名词意象,但用“野”字频率明显增长。鲍照被日本学者小川环树认为是最早在诗中写“风景”的诗人^⑨,萧驰认为:“在明远诗文中,仅天、地对举的句子即有十二处之多”^⑩,“鲍照标识了中国诗人最初面对天地雄浑之景时,感到的迷失和凄惶”^⑪。从其作品来看,“久宦迷远川,川广每多惧。薄止闾边亭,关历险程路。……恻焉增愁起,搔

首东南顾。茫然荒野中,举目皆凜素”(《还都道中诗三首·其三》),其中“茫然荒野中”中“荒野”一语,已从简单的旷郊野外进入诗意的审美情绪,甚至让人想起李白的“拔剑四顾心茫然”(《行路难·其一》)。杜甫《春日忆李白》“清新庾开府,俊逸鲍参军”对李白诗歌“俊逸”的评价,既是对李白诗也是对鲍照诗歌的评价。“逸”字本指马脱缰奔跑及释放,联系萧驰对其诗中多处天、地对举的分析,及其诗中如表1所示出现“野”字25处之多,本人以为这恰是鲍照诗歌俊逸的体现,它初次展现了天地间人的苍茫情绪及孤独无依。作为自大、小谢到李白“大物山水”诗歌传统的重要完成和参与者,鲍照用“野”之多及“天”“地”对举的宇宙表现手法,多少影响了李白诗歌“大物山水”传统苍茫宇宙观的书写。

从魏晋到隋唐诗人中,其用“野”字频率较高的另一位诗人是南北朝时期的庾信,其诗中如表1所示出现“野”字多达21次,比起前面的大、小谢分别出现3次、4次,谢惠连5次,阴铿4次,徐陵1次,江总5次,他算是自鲍照以来诗中出现的“野”字最多的第二位诗人。庾信《望野诗》《野步诗》《暮秋野兴赋得倾壶酒诗》三首诗歌的题目,不仅涉及作为自然审美对象的“野”,也有漫步闲庭散漫的审美情趣之“野”,而《暮秋野兴赋得倾壶酒诗》更是将随口寓目成诗的兴致以“野”冠之,凸显了“野”与“兴”的关系。及至阴铿《开善寺诗》中“王城野望通”、王绩《野望》、骆宾王《冬日野望》,特别是从“望野”到“野望”,不仅是从简单的名词意象到审美情绪的过渡,也是一种审美传统的开辟。阴铿、王绩、骆宾王正是从南北朝进入初唐时期,“野望”作为一种新的时代审美风尚,既是对宫廷审美趣味的颠覆,又标志着对个体审美情感的呼唤,“野望”之望俨然成为时代精神气质的风向标。宗白华在谈及郭熙论山水画时说:“‘望’最重要。一切美术都是‘望’,都是欣赏。不但游可以发生望的作用(颐和园的长廊不但领导我们‘游’,而且领导我们‘望’),就是‘住’,也同样要‘望’。窗子不单为了透空气,也是为了能够望出去,望到一个新境界,使我们获得美的感受。”^⑫因此,“野望”作为一种对美的感受的寻求,初唐四杰

诗中“野”字的出现次数,亦高出虞世南、上官仪等宫廷诗人。如表1所示王勃诗中出现“野”字14次,卢照邻7次,杨炯2次,骆宾王19次,常建4次,储光羲13次,孟浩然19次,降及杜甫,不仅创下了唐代诗人中“野”字数量之冠,也开辟了中国诗歌史上“野水”写作的先例。

二、唐宋诗词中的“野水”

据表1统计,杜甫诗中“野”字一共出现了176次,其中“野水”出现了5次,虽其后张籍诗中出现了6次,但从“野”字的使用到“野”字在诗歌审美意蕴中的突转,杜甫可以说是“野水”意象审美观照的首倡者。结合杜诗大量山水诗歌写作的“阴柔”笔法,“野水”在杜诗中的出现,不能说是偶然。杜甫对于诗歌野境的追求与野水意象的发现,有赖于中国古代诗歌的野趣传统,如清吴乔《围炉诗话》云:“诗之乱头粗服而好者,千载只渊明一人,而王无功得其仿佛。”^⑩杜甫以“少陵野老”“杜陵布衣”自居,表明个人相对于中心的自疏,与其个人标榜分不开。如“野水平桥路,春沙映竹村”(《敝庐遣兴奉寄严公》),“郊扉俗远长幽寂,野水春来更接连”(《宇文晁尚书之甥崔彧司业之孙尚书之子重泛郑监前湖》),这两首诗中的“野水”意象,均是静态时空的时序表达,特别是后一句“野水春来更接连”,既关及时序,又是幽寂情绪的写照。“冰壶动瑶碧,野水失蛟螭。”(《赠崔十三评事公辅》)按仇兆鳌注杜诗,以为野水句“言余孽消除”^⑪,野之意在于斥责违反纲纪之恶,因野与礼相对,“失德曰野”,野水暗喻不守礼法纲常的作乱者。“气酣日落西风来,愿吹野水添金杯。”(《薛端薛复筵简薛华醉歌》)此“野水”卑微鄙陋,有野人献芹意。“老夫自汲涧,野水日泠泠。”(《奉酬薛十二丈判官见赠》)其中“野水日泠泠”最能代表“野水”的特点,因它清冷又自零落,随时序消长,凸显荒野精神,生机盎然意趣横生。如“洛阳遥想桃源隔,野水闲流春自碧”(刘长卿《送郭六侍从之武陵郡》),“种荷依野水,移柳待山莺”(刘长卿《送袁处士》),其中“野水闲流”是一境,“春自碧”又是一境。前者是空间,后者是时节,互为肌理,表达了时空一体自在自为的生之意境。“野水烟鹤唳,楚天云雨空。”(韦应物《游溪》)“野

水烟”是传神写照之笔,因为“烟水”“云烟”“烟云”“碧烟”“烟霭”“烟雾”等都属于远观山水的常见意象,但“野水烟”“野水滟长塘,烟花乱晴日”(韦应物《任郭令溪陂游眺》)都是近观之景,“其实已经背离了‘须远而观之’的‘大物山水’传统”^⑫。杜甫写于流落西南再游新觉寺时的《后游》:“寺忆新游处,桥怜再渡时。江山如有待,花柳自无私。野润烟光薄,沙暄日色迟。客愁全为减,舍此复何之?”其中“野润烟光薄”中的“野润”即山水滋长的氤氲氛围之态,极尽阴柔之美,如同储光羲“野气浮园林”(《舟中别武金坛》)中的“野气”,都很好地体现了山野云气的光影之变,它不仅与水雾相关,更是自然光影的浮动与闪现。可以说,杜甫山水野趣书写的绝妙处,即在于这种对自然生机的体现和对气息氛围的捕捉,它是草木山石与水光天色自然光线的交汇,也是一种审美境界的自然敞开。这种敞开基于互生及自身演化的审美之境,从其哲学生成背景来看,“亦即个体之能贯通他物之德量”^⑬,这种“德量”即物的创生和互生,以相互依存转化为前提,并因此互融共生。

张籍作为唐代诗人中“野水”意象出现最多的诗人,其诗中“野水”多呈现出人间烟火,有可亲近意,如“野水多游鱼”(《野居》),“佛寺连野水”(《野寺后池寄友》),“池塘野水通”(《和裴司空以诗请刑部白侍郎双鹤》),“门连野水风常到”(《赠项斯》)。白居易与刘禹锡诗中均出现了3次“野水”。但白诗中的“野水”大多是现实生活中随处可见之景,如“人烟半在船,野水多于地”(《早秋晚望兼呈韦侍郎》),“东风吹野水,水畔江蓠生”(《郊下》)。刘禹锡诗中的“野水”,已呈现出荒漠孤寂,如“野水绕空城,行尘起孤驿”(《宜城歌》),“野水啮荒坟,秋虫镂官树”(《顺阳歌》),“离亭临野水,别思入哀箏”(《历阳书事七十韵》)。直到韩愈,虽其诗中“野水”只出现了1次,“荒山野水照斜晖,啄雪寒鸦趁始飞”(《宿神龟招李二十八冯十七》),但这里的“荒山野水”与刘长卿“野水闲流”的审美趣尚已大为不同。因“野水闲流”只见其逍遥顺势而为的逸致,但“荒山野水”足见出对这一冷峻世界的无可奈何,唐宋诗审美类型之分野也于此可见出端倪。

陆游的野水诗看似闲情逸趣,实则禅意十足:“去来元自在,宾主两相忘。”(《野寺》)“野水如棋枰,所至各成村。”(《春日杂题·其三》)“野水明窗几,通渠绕屋流。”(《闲居·其五》)“四时俱可喜,最好新秋时。柴门傍野水,邻叟闲相期。”(《闲适·其一》)“荒林杳独啸,野水鹅群鸣。”(《春夜读书感怀》)以上诗中虽有“野水”之荒,但或者“各成村”,或者“柴门傍”,或者“鹅群鸣”,均有其可亲的一面,因此,可亲可居可家的可赏性而非厌恶心理,成了陆游诗中“野水”意象的主要审美品格。再如欧阳修:“野水竹间清,秋山酒中绿。”(《初秋普明寺竹林小饮饯梅圣俞分韵得亭皋木叶下·其三》)“悠悠野水来,滟滟西溪阔。”(《雪晴》)“野水苍烟起,平林夕鸟还。”(《又行次作》)“荒湾野水气象古,高林翠阜相回环。”(《沧浪亭》)以上诗作中,除了“野水”“秋山”时空对举,其余如“野水竹”“野水舟”“野水长松”都是一般性的名词意象。其中“荒湾野水”虽与“荒”字连用,但因“高林翠阜”的出现,已呈现出盎然生机之美,而无韩愈“荒山野水”的恐怖。

“野水”“荒寒”共举,基本成为宋人“野水”意象的语用背景。如“日暮无人鸥鸟散,空留野水伴寒芦”(苏轼《绝句二首·其一》),“荒山野水涪州路,肠断西风薤露声”(陆游《有怀独孤景略》)。有意思的是,苏轼著名的题画诗中写道:“野水参差落涨痕,疏林欹倒出霜根。”(苏轼《书李世南所画秋景二首·其一》)这里,“野水”是时间缓慢消逝的痕迹。与此同类,“枫落河梁野水秋”(苏庠《鹧鸪天·其一》),“菱叶开残野水春”(苏轼《临安三绝·其三》),“荒山野水又经春”(陆游《次前韵》)中“野水”与春秋并用,有时光荏苒之感。从杜甫“野润烟光薄”到韦应物“野水滟长塘”,北宋唐庚“晴摇野水光”(《栖禅暮归书所见二绝·其二》),从云气如烟到野水潏潏,都是野水的生机之美,只不过“云气缭绕”属于远观大物山水之作,“野水潏潏”多属近看山水小景,如东坡“水光潏潏晴方好,山色空蒙雨亦奇”(《饮湖上初晴后雨·其二》)即是西湖之景的近观之态。宋代画家许道宁以擅写林木、平远、野水三景闻名。从其三景的选择来看,笔者以为,林木荣茂宜深,平远辽阔宜大,“野水”荒芜

宜近,否则岂能与“平远”并列有远近之别?因为须以近写之,“看野水”才成为宋代诗人作品中经常出现的闲情逸致,如“闲上山来看野水”(翁卷《野望》),“闲绕岸莎看野水”(寇准《成安秋望有怀》)。其次,“野水舟”也成为宋人诗歌中常见的题目,如宋代释道璨《野水横舟》、梁栋《野水孤舟》等。宋代钱昭度《野水》曰:“野水光如璧,澄心不觉劳。”方岳《次韵赵金为赵宰画野水多于他看山半是六盖宰之尊公诗也》曰:“老仙更在云深处,奈此春山野水何。”都说明从宋人诗歌到相关吟咏,“野水”已经成为当时及后世文人青睐的对象。宋代“野水”出现的另一高峰是江湖四灵诗人群,四灵诗人诗中均出现“野水”,特别是赵师秀诗中共现了5次之多,居杨万里、梅尧臣之后,与黄庭坚比肩,范成大亦居其后,可见其影响力之大。

三、“野水”之境的生成

当王勃“落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色”(《滕王阁序》)中的“秋水”广为传唱时,“野水”并未取得同等地位,直到南宋王阮集句《沧洲阁集句二首·其一》“野水无人渡(寇莱公)”^⑩,“野水”才成为中国古代诗词中一个广为人知的意象。据说北宋翰林图画院还曾以“野水”这一联作为考题品评考生画画水平的高低,如北宋颜博文的《野水图》、南宋马远的《水图》,还有专门以善画“野水”的许道宁等。可见“野水”意象不仅为诗家所享,还为画家所钟爱。五代南唐董源《溪岸图》所开创的披麻皴与点苔法,即以细部之态托平远之境。米芾谓“董源平淡天真多,唐无此品。在毕宏上,近世神品格高无与比也。峰峦出没,云雾显晦,不装巧趣,皆得天真,岚色郁苍,枝干劲挺,咸有生意,溪桥渔浦,洲渚掩映,一片江南也”^⑪。“唐无此品”的重大差异,不仅在于画家与所画之物的南北属地关系,还在于笔法与审美风格的不同。宋代郭熙的《林泉高致》云:“世之笃论,谓山水有可行者,有可望者,有可游者,有可居者。画凡至此,皆入妙品。但可行可望不如可游可居之为得,何者? ⑫其中提出的“可游可居”,笔者以为恰是江南山水与北方大物山水的本质区别,因这种陂陀起伏的“可游可居”无“奇峭”之险,甚至略显平淡,与唐末荆

浩的山水画风截然不同。北宋沈括《图画歌》云“荆浩开图论千里”，米芾谓其“山顶好作密林，自此趋枯老；水际作突兀大石”^③。南宋马远，其十二幅《水图》以水之细部闻名，特别是浪花的画法影响极大，也是历史上以水明道的巨制。由此可见，宋代画“水”写水之风，不仅与画家实写江南小景的意趣有关，而且与诗家流寓江南、时代文化中心移至江南相关。

水是道家美学的象征。《老子》云：“上善若水。水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。居善地，心善渊，与善仁，言善信，政善治，事善能，动善时。夫唯不争，故无尤。”^④“野水”尤其体现了其“水利万物而不争”的静态美学特征，其阴柔之境，看似无声无息，但得天地之云气，自化自生，漫无边际，浸濡万物，其审美的源头，应该就是其看似居弱的不争之学，其“野塘”“野池”“野渡”“野寺荒山”中静态的“小水”之美，卑微自在又不乏生趣，自然备受诗家所爱，亦为画家所赏。宋代理学盛行，心学亦流行，陆游与朱熹、陆九渊都是同时代人，但很难因此说陆游诗歌创作受陆九渊心学的影响。晋葛洪《抱朴子》序曰：“故权贵之家，虽咫尺弗从也；知道之士，虽艰远必造也。”^⑤其“艰远必造”的访友心理，倒是有类于李白“五岳寻仙不辞远”的求道心理，及至陆游“柴门傍野水”（《闲适》），是否可视为道心内转不外求不远求的一种时代哲学趣味？因为既然心与宇宙之间没有了差别，何须远求外求。

从师承关系来讲，南宋中兴四大诗人早年皆学江西诗派，从其一祖三宗的师法图来说，杜甫是唐代诗歌中“野”字出现频率最多的诗人，“野水”意象出现了5次，黄庭坚出现了5次，陈与义出现了3次，陈师道出现了1次。由此可以看出，南宋中兴四大诗人早年受到江西诗派的影响，杜甫诗歌野水意象为他们所接受，因为就宋代诗歌中出现野水的数量而言，据搜韵网，陆游43次数居冠，略去北宋欧、梅、苏几家，南宋中兴诗人野水数量亦不可小觑，杨万里9次，范成大5次，也即中兴四大诗人是宋代野水诗歌写作的第二高峰。究其原因，杜甫对陆游诗歌的影响不

可忽视，如陆游《读杜诗》：“城南杜五少不羁，意轻造物呼作儿，一门酣法到孙子，熟视严武名挺之。看渠胸次隘宇宙，惜哉千万不一施。空回英概入笔墨，生民清庙非唐诗。向今天开太宗业，马周遇合非公谁？后世但作诗人看，使我抚几空嗟咨！”其笔法翻空出奇，不乏自我之嗟，但更多的是对杜诗激赏，特别是“使我抚几空嗟咨”，颇近杜甫“浩歌弥激烈”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）之悲壮。从诗风来看，清代潘德舆《养一斋诗话》云：“放翁诗学所以绝胜者，固由忠义盘郁于心，亦缘其于文章高下之故能有具眼。非后进轻才所能知也。……放翁诗择而玩之，能使人养气骨，长识见。”^⑥“忠义盘郁于心”颇近杜甫“葵藿倾太阳”之忠义。《养一斋诗话》评价宋人绝句云：“宋人绝句亦有不似唐人，而万万不可废者。如陆放翁《读范致能〈揽辔录〉》云：‘公卿有党排宗泽，帷幄无人用岳飞。遗老不应知此恨，亦逢汉节解沾衣。’《追感往事》云：‘诸公可叹善谋身，误国当时岂一秦。不望夷吾出江左，新亭对泣亦无人。’……此类纯以劲直激昂为主，然忠义之色，使人起敬，未尝非诗之正声矣。”^⑦陆游诗歌的“忠义之色”上承杜甫，近取苏轼，远追屈原，其诗中“野水”数量居宋之首，是否可视为对杜甫野水意象的接受。当然更为重要的是，陆游作为宋诗野水写作之冠，与其地域文化有不可分割的联系。

从“野水”出现频率较高的诗人地域活动空间来看，诗歌中的野水大量出现，亦多半有生于江南或寓居江南的地域文化背景。江南地域文化中山水审美的逐渐盛行，首先有赖于中原士人的南迁。中唐以来，中原士人的南迁规模非常巨大，如白居易、韩愈、柳宗元、李绅、刘禹锡等都出身于迁居南方的中原士族家庭，他们的早期生活都在南方度过。这种士人南迁带来的中唐诗歌审美对象和诗风的渐变，为“野水”美学的生成提供了文化地理学参照，如唐代诗歌中“野水”数量之冠的张籍，苏州籍；杜甫漫游吴越；大历诗人刘长卿、司空曙、耿漳等人，都曾流寓吴越；刘长卿知淮西；韦应物、白居易、刘禹锡曾任苏州刺史；姚合任杭州刺史，这些都是唐代诗歌中“野水”意

象出现较多的诗人。北宋欧阳修是江西永丰人,曾由滁州移扬州知州;苏东坡,一任杭州通判,二任杭州知州,四入湖州,徙知徐州,至少两次去苏州;陈与义知湖州;陈师道徐州彭城人,任徐州教授。南宋杭州文化中心是中兴四大诗人“野水”数量剧增的背景,如陆游,越州山阴人;杨万里知常州;范成大是平江府吴江人。由以上所举,不难发现宋代诗词作品中“野水”意象数量居前三的陆游、欧阳修、苏轼,均是江南吴越文化的传承者与创造者,“野水”作为江南地域山水审美在诗歌写作中的具体体现,自然应是考察“野水”生成背景的主要因素。以上是从江南地域文化背景展现野水的人地关系。

从诗歌史本身发展来看,“野水”的大量出现,其实依然有赖于杜诗的影响。吴乔《围炉诗话》云:“五言盛于建安,陈思王为之冠冕,潘、陆以下,无能与并者。子美言‘诗看子建亲’,故苏子瞻云:‘诗至子美,一变也。’元和、长庆以后,元、白、韩、孟嗣出,杜诗始大行,后无出其范围者矣。”^②这种“后无出其范围者”的影响,不仅表现在对元白韩诗的影响,而且从吴乔对中唐诗人的评价也可见出:“张籍、王建七古甚妙,不免是残山剩水,气又苦咽。”^③对张籍诗“残山剩水”之评,恰与张籍诗“野水”出现6次,王建诗“野水”出现1次不谋而合。因为作为“剩水”的野水本身即是被忽略的一丘一壑残存之水,可见此评中肯。姚合诗对后世影响较大,晚唐诗僧齐己诗评云:“冷淡闻姚监,精奇见浪仙。”(《还黄平素秀才卷》)值得注意的是,姚合诗中“野水”出现3次,与司空曙、白居易、刘禹锡次数相同,仅次于张籍、杜甫。因此,从“冷淡闻姚监”之“冷淡”到南宋永嘉四灵诗风,从师承关系讲,作为与贾岛友善合称“姚贾”,与刘禹锡、张籍等中唐诗人皆有唱和的姚合,从其晚年所编的《极玄集》所选21位诗人来看,大历诗人占了一半,而南宋永嘉四灵诗派所尊崇的对象即贾岛、姚合,可见出中唐诗人的审美趣尚对南宋诗人的影响,这也印证了陈尚君对这一时期诗风的概括:“出身卑微的中小诗人也成群地出现,贾岛、姚合成为这些小诗人的偶像。”^④特别是其“野逸清度苦”诗风在四灵诗人中的

体现,如四灵诗人诗中均出现了“野水”,赵师秀诗中“野水”出现了5次,即是其闲情野致诗风的明证,也是尊姚的结果。又如姚合《送宋慎言》“驿路多连水,州城半在云”,赵师秀《薛氏瓜庐》“野水多于地,春山半是云”,承继关系极为明显。当然,从诗人地理活动空间来看,四灵当时都活动于浙江永嘉一带,这也是其诗歌中多出现“野水”,偏向清寒苦瘦诗风的另一要因。

韩柳诗中虽出现“野水”的数量较少,但柳宗元的泉石之爱,其实是野水审美端绪的另一体现。中唐野水泉石的诗歌传统,直接影响了北宋至南宋中叶以后的诗歌审美类型。大历诗僧皎然在《诗式》中提到大历诗风时曾道:“大历中,词人多在江外。皇甫冉、严维、张继素、刘长卿、李嘉祐、朱放,窃占青山白云、春风芳草,以为己有。吾知诗道初丧,正在于此。何得推过齐梁作者?迄今余波尚寝,后生相效,没溺者多。大历末年,诸公改辙,盖知前非也。”^⑤纵观李端、韩翃、司空曙、耿漳等大历诗人之作,如“野水吴山出,家林越鸟飞”(韩翃《送李秀才归江南》),“日华浮野水,草色合遥空”(耿漳《夏日寄东溪隐者》),“溪云随暮淡,野水带寒清”(耿漳《奉和元承杪秋忆终南旧居》),“伯劳相逐行人别,歧路空归野水流”(司空曙《寄胡居士》),以“野水”为审美趣味的清寒之风由此可见一斑。吴乔《围炉诗话》云:“子瞻古诗如搓黄麻绳百千尺。子瞻极重韦、柳,而自作殊不然,何也?”^⑥这里且不论苏轼“极重韦、柳”的原因,首先从韦应物“煮白石”的水石之境到司空曙《板桥》“横遮野水石,前带荒村道”中“野水石”的出现,多少已标识着“大物山水”向小景山水的转向。这种转向也表现在绘画中,北宋米芾的米颠之石即以小著称。清人赵翼《游狮子林题壁》诗云:“大或朱勔纲上余,小或米颠手中出。”大指苏州朱勔搜刮民财曾运高四丈太湖石抵京,小指米芾画的小石趣味。这种对小石山水的亲近,与皇帝的审美趣味直接相关。

“野水”也进入词的写作。如“簪摇衔铁。蹴踏平原雪。勇趁军声曾汗血。闲过升平时节。茸茸春

草天涯。涓涓野水晴沙”(张炎《清平乐·平原放马》),这里的“涓涓野水”,亦是宋人典型审美形态,小而细,流而缓,如同取消了时间的存在,但恰恰在这看似无始无终的流动与消歇中,贯注了宋人平淡自然的诗学审美风貌。正是宋代野水审美的这种无中心无边际,以荒野趣味的冲淡闲适,消解了自唐以来高山大河的豪迈进取、浓墨重彩型审美价值取向,也即粗鄙野陋无声无息的野外之水,无名无达、时满时虚,但却成为宋人诗歌中的主要审美对象之一,这值得深思。因为按字面意思来看,“野水”无非是野外之水,但又因它非人工开凿,多积水或塞水,自然流不成河,没有自己的声音。这种卑微无名鄙陋粗疏,远离朝廷政治权力中心,远离道德伦理纲常秩序,远离传统高大进取型意志与价值取向,凸显任其自生自灭的道性品格,如江总《修心赋》中说的那样,既“保自然之雅趣”又可“鄙人间之荒杂”^⑧,恰是平淡之美的发端。平淡被视为宋型美学的主要特征,法国学者对此有很好的描述:“平淡不帶我们去寻找另一个意义,不去探求一个隐藏的秘密,而是将我们从意义辨别的特性里释放出来,不受任何特殊的强烈的味道束缚,‘边’的平淡不在引起张力,而在使我们超越一切具有限定性的固定:这种平淡产生缓和放松。它使人的意识重新得以轻松自在。因为这样的超越不受指导,它只引往它自己。”^⑨“野水”之美的平淡之境,显然与这种“缓和放松”有密切的关系,也正因于此,以平淡为审美至境的宋人诗作中的“野水”,才成为宋代诗歌审美的重要标识。“野水”作为诗歌中开启宋型平淡之美的关键词,不仅是江南地域山水审美的延续,亦是宋代文人内心寻求“缓和放松”的时代精神之写照。“野水”作为宋型美学的一种代表性审美对象,自然离不开时代赋予的优游从容,宋代诗歌中“野水”异军突起,自然也在情理之中,可以说野水之美滥觞于杜甫,兴于中唐,全盛于宋。

四、“野水”之境的审美意蕴

空间自在之朴野和时间绵延之古野,是“野水”的时空特性。空旷、亘古、孤寂、不争,成为“野水”意

象的多重审美意蕴。“野水”多与“无”“空”“孤”“荒”“独”字连用,如“野水千年在,闲花一夕空”(高蟾《渔家》),“投村碍野水,问店隔荒山”(陈陶《清源途中旅思》),“春回积雪层冰里,香动荒山野水滨”(陆游《浣花赏梅》),“野水荒亭气象幽,山深因少客来游”(唐寅《题画十首·其六》)。无论荒、空、孤、无、独,都只是“野水”的一个外在特征,“野水”之于诗人,更是一种心境,是渴望“又得浮生半日闲”(李涉《题鹤林寺僧舍》)的悠然之心。如“且将临野水,莫闭在樊笼”(裴度《白二十二侍郎有双鹤留在洛下予西园多野水长松可以栖息遂以诗请之》),“闲共野人临野水,新秋高树挂清晖”(刘得仁《村中闲步》)。与世疏离的野水,独与诗人相亲,诗人渴望挣脱红尘樊笼的野水情结意在亲临,实在于忘尘:“忘归亲野水,适性许云鸿。”(皎然《夏日集裴录事北亭避暑》)“踌躇野水际,顿将尘虑忘。”(朱熹《宿武夷观妙堂二首·其二》)据说这是南宋理学家朱熹在20岁时游武夷山所写,时隔30年之后,淳熙十年,53岁的朱熹辞归武夷,筑“武夷精舍”隐居于此。作为考察朱子隐逸人生不可忽略的一种端倪,无论是其受道教影响的表现,还是钟情山水的性格,“踌躇野水际”一语都有不可取代的鲜明意蕴。

作为一种人生态度,“野水”的无来由之在和无来由之用,不仅体现在“看野水”之“看”的闲情逸致,更在于看无来由之水的“闲”和无来由看水的“感”。“闲上山来看野水,忽于水底见青山”(翁卷《野望》),妙就妙在不期相逢的水,水底意外的山。能看见山的水底,自然是清澈透明,干净没有杂物,因此,纯净不受污染又充满生机是野水的又一特征。但闲来看野水的心境,一半在闲,一半在水,因为有闲,故能来野外,野外那一泓能照出青山日影的水,无端让诗人感怀。因此,无端之看构成了“看野水”的另一重深意,如“闲绕岸莎看野水,暗流红叶不重回”(寇准《成安秋望有怀》),“闲”字点睛,本身就有点百无聊赖,而绕着沙岸无端地看那野水,看不返之流水红叶,竟成了一种兴致勃勃饶有趣味的闲,就“闲”出境界来了:时间意识崭露头角。闲看野水看红叶,其实就是

看生命本身,是对时间意识的关注。这里的“野”从疏于人境到闲来倾听,显然从野水的空间性关注,转向了野水的动态性时间关注,看野水的静流和听野水的静谧,都在那无望的时间之流中涂上了生命的感伤,诗人无目的的“看之野”和野水无目的的“生之野”,为“看野水”这一无目的的合目的性诗歌逻辑提供了无以言说的妙处。它是“古水”和“荒水”所无法代替的,如“沙禽古水闲相趁,误入疏帘静却回。”(何异《题环翠阁》)“荒水浸篱根,篱上蜻蜓立。”(梅尧臣《杂诗绝句十七首·其四》)“古水”一语,模棱两可,生硬有隔。“荒水”一语,虽有漫无目的荒芜之意,但却无野水的生机,多呈死寂之态。野水之美,贵在生机。“莫问闲行趣,春风野水涯。”(齐己《渚宫莫问诗一十五首·其六》)“蹇驴踏雪灞桥春,画出茅茨野水滨。”(方岳《寻诗》)野外寻春,水边涯涘,奇崛的生命赋予了自然外物以魅力,长塘激湍尽在这水波之中,因为有雨水的注入,长塘时新时旧,充满生机。

这种生机展现为一种生命力的同时,也最大可能地展示了生命的自在自为性,因此我自来去的“野水”物性又多了几分禅意:“危柱无安弦,野水自盈科”(黄庭坚《定交诗二首效鲍明远体呈晁无咎·其二》)“故事悠悠不可问,寒禽野水白纵横”(司空曙《南原望汉宫》)“野水自添田水满,晴鸠却唤雨鸠归”(黄庭坚《自巴陵略平江临湘入通城无日不雨至黄龙奉谒清禅师继而晚晴邂逅禅客戴道纯款语作长句呈道纯》)“城云如梦柳傲傲,野水横来强满池”(王安石《春雨》)。“野水”的自在自为性,既是诗人渴望逍遥与世无争的心境,又是诗人清高独立的品格,因为在发现“野水”的同时,诗人自甘寂寥的心境和“野水”的命运两相若揭。自来去自盈亏的“野水”,是其性格,也是其命运,即使入池,也依然是无声的。“痴云不散常遮塔,野水无声自入池。”(陆游《芒种后经旬无日不雨偶得长句》)这里“野水”的无声之姿,既是其物性,也是诗人无意喧嚣的个性。自满自溢的无声消歇,既缘于“野水”的小,又缘于它的无名,因为小,自然卑微无名,这成为无名“野水”的又一特征,如“默默谁知我,裴回野水边”(李中《书情寄诗

友》)“千峰雪尽鸟声春,日永孤吟野水滨”(李中《春日书怀》)“高槛危檐势若飞,孤云野水共依依”(贾岛《黄鹤楼》)“行云永绝襄王梦,野水偏伤宋玉怀”(唐李群玉《九日》)。以“野水”自伤成为诗人性格命运的写照。小而卑微自然无神物眷顾,无溪之岸,无江之堤,只是一泓积水随雨雪消长,走向池通向桥。杜甫曾有“关云常带雨,塞水不成河”(《寓目》)之句,意为北方塞外荒滩野水,往往流不成河,江南野水也只有通向池或小桥,如“小桥通野水,高树入江云”(张祜《访许用晦》)“山阳郭里无潮,野水自向新桥”(李嘉祐《白田西忆楚州使君弟》)“薄云韬日不成晴,野水通池渐欲平”(陆游《初夏闲步村落间》)。这里的小桥小池,都是与大江大河无涉的存在而已,因此小而微,自生自灭的无名之卑,成为诗人的另一重“野水”情结。

诗人在这里慨叹的既是“野水”的命运,又何尝不是自我飘摇命运的暗示和反省。但这种随意自流无拘无束的物性特征,竟也给了诗人另一种启悟:“野水无情去不回,水边花好为谁开”(罗隐《水边偶题》)“沧浪未濯尘缨在,野水无情处处流”(薛逢《题韦筹博士草堂》)。“野水”是无情的象征,它平地而起的随意性成了诗人借题发挥的契机,“野水”也不再是野外一滩积水,无情和轻佻是“野水”意象的又一重深意。有趣的是,当“野水”成为诗人渴望疏闲闲野,摆脱羁绊,又流于自伤的意象时,唐代诗人姚合的“酒用林花酿,茶将野水煎”(《和元八郎中秋居》),又赋予“野水”以新的含义。这里“野水”意指野外未经污染、有甘泉之质般透明的活水,它纯洁天然的品性既有文人的疏旷清高,又不失野外烹茶煮水之闲趣。由此,从野外自生自灭的积水,到流不成河的无声之水,从通向池和桥命运的水,到野性的情欲之水、有甘泉意的活水,“野水”意象在诗歌审美领域意蕴常新。

最后,纵观“野水”意象在诗歌中的发生、发展与意蕴生成,“野水”作为杜甫诗歌写作中的首创,与李白所代表的飞湍瀑流争喧壮阔的山水写作,截然不同。其所开辟的中唐以后的山水描写,从外在的“大

物山水”传统走向“野水”近观、“泉石”可赏的清新之美,实为中唐后园林审美书写的开山人物,如柳宗元的潭石之爱,即“野水”之美的演绎。直至园林山水的盛行,这种近观小山水石的园中趣味,同为中国山水诗歌写作的模山范水之作。杜甫诗歌写作中所开辟的静态阴柔性写作传统,实是解读杜诗中“野水”之境的话语背景。只有在此背景上,杜甫“野水”之境的阴柔、卑微、无望、孤独、寂寥,才成为中国诗歌山水趣味的另一种解读。如果说泉石之美开启了园林之美,那么“野水”作为泉石之美的另一种存在样式,其本质与之有相通之处。从狂野无序的“大物山水”传统,到寂静凄清的野水泉石,诗歌审美形态也从千帆云集、万舟竞涌的外界自然,走向了明人文震亨笔下的“一峰则太华千寻,一勺则江湖万里”^①的壶中岁月。相对于“高峰如云,清流见底,两岸石壁,五色交辉……实是欲界之仙都”^②的大山水之美,“野水”可家可居可亲的人间性和尘世性,应是其区别于“大物传统”山水描写彼岸性的本质性特征。

注释:

①许慎撰,王平、李建廷编著:《说文解字(标点整理本)》,上海:上海书店出版社,2016年,第362页。

②曾运乾注:《尚书》,上海:上海古籍出版社,2015年,第109页。

③曾运乾注:《尚书》,第25页。

④杨天宇:《周礼译注》,上海:上海古籍出版社,2016年,第245页。

⑤许慎撰,王平、李建廷编著:《说文解字(标点整理本)》,第160、133页。

⑥朱熹:《诗经集传》,《四书五经》,天津:天津古籍书店,1988年,第38页。

⑦朱熹:《诗经集传》,《四书五经》,第84页。

⑧本文所引诗歌除特别注出外,均引自逯钦立:《先秦两汉魏晋南北朝诗》,北京:中华书局,1983年;彭定求等:《全唐诗》,北京:中华书局,1960年;傅璇琮等:《全宋诗》,北京:北京大学出版社,1998年。

⑨参看萧驰:《诗与它的山河》,北京:生活·读书·新知三联书店,2018年,第132页。

⑩萧驰:《诗与它的山河》,第141页。

⑪萧驰:《诗与它的山河》,第152页。

⑫宗白华:《美学散步》,上海:上海人民出版社,1981年,第64页。

⑬吴乔:《围炉诗话》卷三,北京:中华书局,1985年,第88页。

⑭仇兆鳌:《杜诗详注》卷三,北京:中华书局,1979年,第1292页。

⑮萧驰:《诗与它的山河》,第530页。

⑯唐君毅指出:“中国思想中,所谓物之性,非一必然原则,而正是一自由原则、生化原则。……一物之由创造的生起以表现自由,……且物必愈与他物感通,而后愈有更大之创造的生起。由是而此自由生化之原则……是依附于个体所得于天之生生之几、生生之理,亦即个体之能贯通他物之德量。”(唐君毅:《中国文化之精神价值》,桂林:广西师范大学出版社,2005年,第66-67页)

⑰据《全宋诗》,寇准《春日登楼怀旧》的原句为“远水无人渡”。

⑱米芾:《画史》,北京:中华书局,1985年,第15页。

⑲郭熙:《林泉高致》,济南:山东画报出版社,2010年,第77页。

⑳米芾:《画史》,第27页。

㉑《老子》,上海:上海古籍出版社,1989年,第2页。

㉒葛洪:《抱朴子》,上海:上海古籍出版社,1990年,第1页。

㉓潘德舆:《养一斋诗话》卷五,北京:中华书局,2010年,第75页。

㉔潘德舆:《养一斋诗话》卷五,第85页。《全宋诗》题为《夜读范至能揽轡录言中原父老见使者多挥涕感其事作绝句》。

㉕吴乔:《围炉诗话》卷一,第19页。

㉖吴乔:《围炉诗话》卷二,第50页。

㉗陈尚君:《唐宋因革与文学渐变》,《文学遗产》2017年第6期。

㉘皎然:《诗式》,北京:中华书局,1985年,第37页。

㉙吴乔:《围炉诗话》卷二,第41页。

㉚《陈书》卷二七《江总传》,北京:中华书局,1972年,第345页。

㉛朱利安:《淡之颂:论中国思想与美学》,卓立译,上海:华东师范大学出版社,2017年,第116页。

㉜文震亨:《水石》,《长物志》卷三,北京:中华书局,2013年,第81页。

㉝严可均编,陈延嘉等校点:《全上古三代秦汉三国六朝文·全梁文》,石家庄:河北教育出版社,1997年,第460页。