

梅尧臣的七律诗风与北宋庆嘉诗坛

张立荣^{1,2}

(1. 山西大学, 山西 太原 030006; 2. 江西师范大学, 江西 南昌 330022)

摘要:作为诗文革新的中坚力量,梅尧臣在古体诗创作方面取得了卓越成就,但学界对其近体诗论之甚少,其实,在近体诗尤其是七律创作上可谓上承西昆,下启江西,具有典型的宋代近体诗转型意义。梅尧臣七律倾向于写一个淹蹇不遇文人的穷愁感愤之情,且善于抒写日常生活情事,使七律由宋初的馆阁走向了民间,其风格平淡拗峭、瘦硬生新;在创作技巧上,梅尧臣七律颇受后昆体诗人的影响,注重技法,好奇求新,创变多而沿革少,体现出与欧阳修不同的努力方向,是庆嘉时期七律创作较有特色的诗人之一。他在七律创作上努力与成就直接影响了熙元与元祐诗坛的七律技法与诗风,在北宋七律的发展演变过程中起到重要的过渡作用。

关键词:梅尧臣; 七律; 创作经历; 审美取向

中图分类号:I207.22 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-6924(2015)11-054-060

DOI:10.13713/j.cnki.cssci.2015.11.009

在北宋文人的交游唱和中,七律一直是首选诗体。诗文革新诗人的成就多体现在其古体诗上,现代学者论欧、苏、梅开宋诗一代面目,多举其古诗为例。七律是西昆体的首选诗体。诗文革新诗人在诗体上的变革,显示出宋代文化发展到一定阶段,诗人越来越重视诗歌对现实的反映,并对近体诗的束缚渐渐产生不满及想要突破的欲望。因此可以说,诗文革新同时也是一场诗体的革新运动,这一点学界多未注意。但每一种诗体的发展都有其内在延续性,诗文革新诗人的七律皆受到白体、西昆体及当时后昆体诗人的影响,欧阳修偏于白体,而梅尧臣受西昆体及后昆体影响较大,在当时的七律创作上可谓上承西昆,下启江西,具有典型的宋代近体诗转型意义。

一、梅尧臣七律的创作经历与庆嘉诗风

梅尧臣的《宛陵先生文集》中,有诗 2800 余首,七律 213 首,约占其诗歌总数的 9% 左右,比例极低。其诗歌成就主要在古体诗,尤其是五言古诗上。其五律,清丽闲肆,有唐人之风,成就亦颇高,被许学夷推举为“宋人第一”。^[1]钱钟书先生也认为其古诗体成就在近体之上,五言诗在七言诗之上,^[2]相比之下,其七律成就颇低。造成这种现象的原因是多方面的,一方面固然源于作者的爱好,另一方面应与其生活时代的诗坛状况相关。梅尧臣登上诗坛之时,正是西昆体盛行并很快被朝廷禁止时期,由于这个特殊的诗坛现象,当时的诗人也在积极进行变革,后昆体诗人及诗文革新诗人分别对诗歌进行了两个方向的探索,而梅尧臣对诗歌的探索则是以古体变近

基金项目:国家社科基金项目“宋代七律流变史研究”(14BZW057);教育部青年基金项目“北宋七言律诗发展流变研究”(10YJC751121)。

作者简介:张立荣,文学博士,山西大学国学研究院、文学院副研究员,江西师范大学当代形态文艺学研究中心研究员,《江西师范大学学报》副编审,主要研究方向:中国古代诗词学与文化诗学。

体,但由于交往之迫,他也不得不进行七律创作,所以其七律在创作过程中,呈现出较大的被动性特征。这从其七律的创作经历中可以看出。

梅尧臣七律创作数量呈现出一个非常明显且有趣的变化曲线,这与其一生的经历密切相关。从仁宗明道元年(1032)到庆历七年(1047)约 15 年时间,梅尧臣共创作 11 首七律,一年平均不到一首,可见诗人对这一诗体的疏远。庆历八年(1048)突然创作 15 首,是因为此年诗人被授国子博士,入晏殊之幕。而晏殊是当时著名的后昆体诗人,他直接继承了西昆体以近体诗创作为主,较擅长七律的特征。这一年的 15 首七律中,大多是与晏殊的唱和之作,内容也是晏殊擅长的题材,这说明他在诗体的选择与内容上的被动。仁宗皇祐元年(1049)诗人因父亲去世离开陈州回宣城,到皇祐三年(1051)服除期间,诗人共作 7 首七律,可以看出此时诗人对这一诗体仍未用心,也并不擅长。皇祐三年(1051)五月抵开封,九月赐同进士出身,改太常博士。步入仕途后,诗人的七律数量渐增,从皇祐四年(1052)到仁宗至和二年(1055),每年少则 8 首,多则 13 首,大多是送行及次韵之作。可以看出从皇祐四年(1052)起,诗人似乎才开始关注七律这种诗体,开始自觉创作,但其内容也多是七律的常见题材。其七律创作的高峰期是仁宗嘉祐元年(1056)到嘉祐四年(1059),以嘉祐二年(1057)最多,是 43 首;嘉祐元年(1056)最少,也有 27 首。这是因为嘉祐元年(1056),经欧阳修、赵概等举荐,梅尧臣补国子监直讲,回到汴京,并在嘉祐二年协助欧阳修知贡举,这一年的 43 首七律基本上是与欧阳修、王珪等人知贡举期间的锁院唱和。嘉祐五年(1060),诗人迁官尚书都员外郎,并于此年病逝。在生命的最后几年,诗人在京师,由于欧阳修的引荐,有机会结识朝中大臣,并经常参与唱和活动,所以迎来了七律的丰收。由此可以看出,当时诗坛的唱和仍然首选七律,梅尧臣处于其中,并未能改变这一现象,反而有所同化,可见一种诗坛“习俗”的强大,并不是个别诗人所能左右的。晚年始注重七律创作,这一点与杜甫颇为类似。杜甫七律在其诗作中虽然数量不是最多,但成就最高。正如杜甫所言“老来渐于诗律细”,显然,尽管梅尧臣七律数量较少,却也不能忽视其成就。

梅尧臣七律创作大致有三次高峰:第一次是

庆历八年,开始与晏殊交游,诗体选择及内容都颇受晏殊的影响;第二次是皇祐三年诗人到京师赐同进士出身,步入仕途后;第三次是服除后再次回到京师,于嘉祐元年受欧阳修等举荐,补国子直讲,直到嘉祐五年离世,这数年间,其七律数量由皇祐年间的每年 10 首左右,增至每年 30 首左右,甚至高达 43 首。从这三次创作高峰可以看出,其七律创作数量随着其交往的人员及地域发生明显的变化。每次的境遇变动,诗人都会结识一批新朋友,会作大量的唱和、送行七律用于交际应酬,尤其在京城的几年,这种倾向尤为突出。这一现象说明,至少在嘉祐年间,北宋京师文人的交流唱和,七律仍然是首选诗体。这和早期白体、西昆体是一致的,也显示出一种诗体内部发展的延续性及顽固性,并不是那么容易改变的。梅尧臣作为一个终身致力于诗歌创作的诗人,在如此强大的诗坛习性面前,并无力回天。作为后世读者,在总观梅尧臣诗集时,看到的是他的古体诗创作的成就及新变,并给予了极高的评价,但从其七律创作的过程来看,诗人在诗体选择上进行了颇为艰难的挣扎与选择。从其七律数量的变化及内容多为送行次韵之作上还可以看出,七律创作的场合多为官员间的唱酬,这一诗体在北宋已经逐渐成为“应酬之具”。七律中杜甫开创的现实精神逐渐淡化,而由白居易开创的寄赠交游功能逐渐加强。梅尧臣晚年七律较多,显然是出于应酬需要,表现出创作上的被动性。但不可否认,诗人对这一诗体也保持了极高的兴趣及创作热情,并在题材、技巧等各方面进行了积极探索,取得了一定成就。

景祐年间到庆历年间,北宋朝廷共发生过两次较大的政治斗争。一次是仁宗景祐三年(1036),以范仲淹为首的革新派在用人问题上与保守派代表吕夷简发生冲突,梅尧臣的好友范仲淹、欧阳修、尹洙等皆被贬,此时诗人写了《闻欧阳永叔贬夷陵》、《闻尹师鲁谪富水》、《猛虎行》等古诗表达了当权者进行严厉谴责。另一次就是庆历四年(1044),范仲淹领导的“庆历新政”失利,进步派人士又一次遭到打击,梅尧臣又写了《杂兴》、《送苏子美》、《送逐客王胜之不及遂至屠儿原》等古诗反映此事件,表达了诗人的愤慨。而从景祐四年(1037)到庆历七年(1047)的十年间,梅尧臣只写了 9 首七律,且内容多为寄赠往来之作及日常生活情事。庆历六年、七年两年

间,未见一首七律。从其古今体诗内容的对比上来看,诗人在这一诗体的创作上明显表现出对政治的疏远。

梅尧臣七律内容大多数是寄赠、唱和、送行之作,这与欧阳修七律类似,表现出二人在七律选材上的一致性,也说明了那个时代诗人对七律题材的整体取向。但在具体内容上,二人亦有较大差别。如果说欧阳修的七律反映出一个达官贵人优雅闲适的心态,那么梅尧臣的七律则大多表现了一个仕途淹蹇,生活困窘的文人寒俭牢落之感。如《依韵和李舍人旅中寒食感事》(庆历五年)、《依韵答吴正仲罢饮》(至和元年)等,诗人在诗中屡屡表达自己的矢志落拓之感,甚至在宴游欢饮中也不忘发出难以侧望群贤的感慨。从创作年代看,这种穷愁失意之感几乎伴随了诗人一生。类似的诗作尚有《依韵和原甫月夜独酌》、《和永叔内翰》、《依韵和王景彝马上忽见槐花》、《依韵和永叔久在病告近方赴直道怀见寄二章》等。在梅尧臣去世的第二年,即嘉祐六年(1061),欧阳修作《梅圣俞墓志铭》,谓“至其穷愁感愤,有所骂讥笑谑,一发于诗,然用以为欢而不怨怼,可谓君子者也”。^[4]他亦有数首“骂讥笑谑”之诗,从自嘲的角度写失意之感的,如《陆子履见过》(嘉祐元年)、《元日合门拜表遇雪呈永叔》(嘉祐三年)等,沉痛之情,却以反语出之,愈觉其悲痛之难以负荷,读之令人潸然。

梅尧臣七律最突出的内容是写日常生活情事。七律在创始之初,即以比较高雅的面目出现,北宋前期三体七律中,对日常生活场景做细致描摹并不多,欧阳修七律加重了这一倾向,梅尧臣更进一步推进了七律的俚俗化过程,如《出省有日书事和永叔》、《和刘原甫复雨寄永叔》等,这些诗作就日常生活中的所见所感絮絮而谈,质朴平淡,就像与好朋友聊天一样自然流畅,毫不矫饰。他还有一些七律虽写日常生活琐事,却显得瘦硬奇谲,如《二月十日吴正仲遗活蟹》、《江邻几寄羊羜》。如此俚俗化的题材在七律中极为少见。用七律描写琐屑甚至丑陋的事物,应是梅尧臣在七律内容上的新变。这一新变结合了其古体诗创作,如他的《师厚云虱古未有诗邀予赋之》及《扞虱得蚤》等。显示出宋诗新变因子在七律中的注入。这些新变因素进一步丰富了七律题材,影响了元祐苏、黄等人的创作。苏轼、黄庭坚七律中皆有大量俚俗琐屑题材,梅尧臣可谓发

端,这在七律发展史颇有诗学意义。将古诗擅长的题材融进七律创作,在某种程度上反映出宋人诗学观的转变。

梅尧臣七律还有表现土风民俗之作,如《和腊前》、《送余少卿知睦州》等。纪昀言其《送余少卿知睦州》诗“但泛述土风,不见送意”。^[4]从这些诗作中可以看出一个官职卑微诗人的精神世界。在七律一直被达官贵人捧在手中,用以“奉和御制”、寄赠酬唱时,梅尧臣的这些诗作表现出其回到民间后所特有的质朴古拙。正如清人贺裳《载酒园诗话》所言:“读杨、刘诸公诗,如入王室,绮疏绣榻,耳倦丝竹,口厌肥鲜,忽遇葭墙艾席,菁羹橡饭者,反觉其高致。”^{[5]144}宋人张舜民亦曾言梅诗“如深山道人,草衣葛履,王公见之,不觉屈膝”。^[6]

与同生于盛世的后昆体诗人类似,梅尧臣七律也有歌颂盛世繁华景象的作品,这是其在选材上受后昆体诗人影响的地方。其歌颂之作多写于嘉祐年间,在京城与王珪等后昆体诗人唱和之时。如《上元从主人登尚书省东楼》、《自和》、《又和》等,这类诗多作于仁宗嘉祐二年(1057),极写上元夜京城的热闹繁华景象。方回言:“想见嘉祐中太平之极,令人每遇佳句为击节也。三诗六联俱好。”^{[4]235}写上元夜诗是后昆体诗人最擅长的题材。梅尧臣的上元夜诗与后昆体诗人的同类诗作所取角度并不相同。后昆体诗人的诗作大多从宫殿、灯光等角度着笔,写得气势宏伟、瑰丽无比。梅尧臣诗却多从市井之乐入手,娓娓叙来,朴实入情,正如诗人所言之“更贫更贱皆能乐”。他的《次韵景彝赴省宿马上》也被方回认为是“曲尽京师承平市井繁盛之状”。^{[3]76}类似诗作尚有《依韵和宋中道观八月二十八日车驾朝谒景灵宫》、《元日朝》、《依韵和原甫早赴紫宸朝待旦假寐》、《依韵和王景彝学士紫宸仲冬早谒》等。梅尧臣的颂美之作与后昆体诗人的颂美之作相辅相成,分别从民间角度及达官贵人角度反映了北宋仁宗朝的盛世景象。

梅尧臣七律反映现实的作品不多,其中最著名的一首为《小村》。此诗作于仁宗庆历八年(1048)秋天,诗人由宣城赴陈州途中。诗以平实的笔法记录了淮河地区遭受水灾后农村的凄凉破败景象。尤其末句“嗟哉生计一如此,谬入王民版籍论”,被陈衍认为是“婉而多风”,而纪昀却言“其词怨以怒”,^{[4]1003}看似矛盾,实际上二人正

是从诗人的创作手法与感情两方面作出的评价。诗人的感情虽然充满怨愤,在诗中却用实录之笔娓娓叙来,正是《诗经》“主文而谲谏”手法的运用,符合其诗学主张。梅尧臣认为诗歌应当继承《诗经》“风雅比兴”的传统,在作于庆历五年(1045)的《答裴送序意》就曾云:“我于诗言岂徒尔,因事激风成小篇。辞虽浅陋颇克苦,未到二《雅》未忍捐。安取唐季二三子,区区物象磨穷年。”^[7]可见,梅尧臣是把《诗经》中的“二《雅》”作为衡量诗歌现实意义的尺度。这首诗正是其“因事激风”,造语刻苦而平淡的典范之作。

在《送赵谏议知徐州》、《寄题徐都官新居假山》等诗中,诗人结句都用“婉而多风”手法,纪昀评《送赵谏议知徐州》一诗“结处大有所讽,赵殆好宴游者”。^{[4]1078}但梅尧臣的大部分七律仍然“好尽”,少“含蓄淳泓”之意。

梅尧臣虽然在七律创作中有意无意回避政治内容,但作为一个关心国事,有社会责任心的诗人,他还是有数首诗体现出对时事的关注,只是多以送行、寄赠等形式出现。北宋仁宗朝与外族的边境冲突不断。仁宗宝元二年(1039),与西夏爆发战争,北宋连连失利。梅尧臣进呈《孙子注》,希望能亲临前线,却未曾获用,于庆历元年(1041)被派至湖州监税。怀着极大的愤懑,诗人写下了“谈兵究弊又何益,万口不谓儒者知”(《醉中留别永叔子履》)。他在七律中写了许多送人使北赴边之作,如《送刁景纯学士使北》、《吕冲之司谏使北》、《送马仲途司谏使北》、《送王景彝学士使虏》、《送吴仲庶殿院使北》、《朱纯臣端公使契丹奠祭》、《送李君锡学士使契丹吊慰》等,这些七律以送行诗形式表现出诗人亲赴战场的愿望虽未实现,但对边事的关注却始终萦绕于怀,难以释解。

在《闻永叔出守同州寄之》一诗中,梅尧臣云:“冕旒高拱元元上,左右无非唯唯臣。独以致公持国法,岂将孤直犯龙鳞。”把批判的矛头直指最高统治者,显示出非凡的胆量与勇气。

梅尧臣七律极擅长刻画景物。他的写景诗及其他题材诗中的写景联非常具有特色,如《东溪》、《春日拜垅经田家》等。梅尧臣善于挖掘景物本身所含的意韵,而非唐诗的长于造境,如其“老树着花无丑枝”(《东溪》),老树开花本是极平常的事物,很少有人去关注,而诗人却能从这极常见的景物中抽绎出不寻常的意思。宋胡仔《苕

溪渔隐丛话》后集卷二四言:“似此等句,须细味之,方见其用意。”^{[6]175}此评正是欧阳修对梅尧臣诗评价的翻版。欧阳修在《水谷夜行寄子美圣俞》中曾云梅诗:“近诗尤古硬,咀嚼苦难嚼,初如食橄榄,真味久愈在。”^{[3]12}这种以意蕴见长的格调,与晚唐诗颇不类,正是唐音宋调区别的大关键。清陆葢《问花楼诗话》卷二曾言其“南岭禽过北岭叫,高田水入低田流”,“野凫眠岸有闲意,老树着花无丑枝”二联,“语似平易,实未经人道”。^{[5]2305}其他写景之作,如《次韵和景彝省闾宿斋二首》、《依韵和永叔秋日东城郊行》、《次韵和长文禊祀郊外见寄并呈韩子华》等,皆造语生新、真切细腻、闲肆平淡,呈现出与唐诗不同的风貌。

总之,梅尧臣七律的主要题材为寄赠、唱和、送行之作,主要内容是在与朋友的际往来中抒发自己的牢落不平之感;抒写日常生活中的琐屑情事;也有部分关注时事之作,但并不占主流,且多以送行、寄赠等形式出现;有部分写景之作,与唐诗意趣不同。他的七律中还有几首咏物诗,亦真切精细,体物颇工,有些诗亦能托物寓意,见出思致。

二、梅尧臣七律的审美转向与个性特征

梅尧臣七律风格丰富多彩。一般认为梅尧臣诗风为“平淡”、“古淡”、“古硬”等,朱东润先生不赞成言梅诗风格“平淡”,认为“不符合梅诗的实际创作”,也“违反尧臣的主观要求”。^{[7]29}关于梅诗是否“平淡”,欧阳修的见解颇具说服力。仁宗庆历四年(1044),欧阳修评曰:“梅翁事清切,石齿漱寒懒,作诗三十年,视我犹后辈。文词愈清新,心意愈老大。譬如妖韶女,老自有余态。近诗尤古硬(一作淡),咀嚼苦难嚼,初如食橄榄,真味久愈在。”(《水谷夜行寄子美圣俞》)仁宗皇祐二年(1050),他在《再和圣俞见答》诗中又云:“嗟哉我岂敢知子,论诗赖子初指迷。子言古淡有真味,大羹岂须调以齏。”^{[3]35}表明梅尧臣欣赏“古淡”之诗,并以之教人。欧作于晚年的《六一诗话》中更云:“圣俞覃思精微,以深远闲淡为意。”“圣俞平生苦于吟咏,以闲远古淡为意,故其构思极艰。”^[8]最后,在作于仁宗嘉祐六年(1061)的《梅尧臣墓志铭》中,欧阳修又总结梅尧臣一生的诗作为:“其初喜为清丽、闲肆、平淡,久则涵演深远,间亦琢剥以出怪巧,然气完力余,益老以

劲。”^{[3]235}可见,欧阳修对梅尧臣诗风“古硬”、“古淡”、“闲淡”、“平淡”的认识几乎贯穿其一生,没有太大变化。欧阳修对梅尧臣的评论还有一点不容忽视,即在评价梅诗“平淡”时,总有一个附加条件,如“初如食橄榄,真味久愈在”,强调平淡而有意味。“覃思精微”、“苦于吟咏”、“构思极艰”,强调要达到“深远闲淡”的手段。“涵演深远,间亦琢剥以出怪巧,然气完力余,益老以劲”则强调其平淡的最高境界,即要“深远”、“老劲”,这是一种外似“平淡”而内含艰巧的诗风,是梅尧臣自己所言之“平淡遂美”,也是苏轼所谓“外枯而中膏,似淡而实美”的审美要求。^[9]这样的“平淡”当然难以达到,难怪诗人感叹“作诗无古今,唯造平淡难”(《读邵不疑学士诗卷》)。朱自清先生论平淡言:“平淡有二,韩诗云‘艰穷怪变得,往往造平淡’,梅平淡是此种。朱子谓‘陶渊明诗平淡出于自然’,此又是一种。”^[10]

在仁宗庆历四年(1044),欧阳修言及梅尧臣诗风变化时,已经表明其“古硬”而有余味的特征。上文已言梅尧臣七律大多作于晚年,正是其“气完力余,益老以劲”的时期。他的七律在总体风格上亦的确呈现出质朴古拙、刻抉入里、瘦硬生新的特色,如其名作《东溪》、《小村》等皆如是。

梅尧臣七律写景之句颇能代表其平淡细腻、瘦硬生新的风格。如:

庭前斗雀堕还起,栏下秋花落自香。(《次韵和景彝省闾宿斋二首之一》)

胡粉未生轻蝶白,燕脂先绽野樱红。(《次韵和长文禔祀郊外见寄并呈韩子华》)

廉纤小雨破花寒,野雀争巢斗作团。(《再和》)

林果鸟应衔去后,燕窠虫有落来余。(《殿后书事》)

深屋燕巢将欲补,密房蚕蚁尚忧寒。(《依韵和许待制后园宴宾》)

仔细体会这些诗句,我们会惊讶地发现诗人眼光之独到、心思之细腻、心态之平静、笔力之老到。没有唐诗中雄伟壮观的山川,白波九道的河流,诗人看到的只有争斗的野鹊、衔山果的飞鸟,还有蔬菜、落花、蝴蝶、蚂蚁等,一切都那么细碎,那么富有生活情趣,这种与唐人不同的观照世界的角度,显示出宋人内敛平和的心态。诗人在刻画这些景物时用笔神奇细腻,巧夺天工,的确达

到了“状难写之景如在目前”,“意新语工,得前人所未到”,^[8]令人叹服。这些诗句最能体现欧阳修评梅诗的“清丽、闲肆、平淡”,这种闲肆是一种心态之闲肆,一种与物无忤,无所不取的闲肆;这种平淡也是经过艰苦的构思后得到的平淡,正是“看似寻常最奇崛,成如容易却艰辛”的平淡。^[11]梅尧臣还有一些诗句体现出荒寒、瘦硬、奇涩的风格,在艺术上同样达到了极高的造诣,举例如下:

野艇鸟翘唯断缆,枯桑水啮只危根。(《小村》)

草根虫穴吃来久,屋角星河落更清。(《次韵和景彝对月》)

出水槎头一丝挂,穿虹雨脚两桥残。(《送李中舍袞之宰南郑》)

泪沾宿草根仍冻,马立荒沙迹已深。(《依韵和孙浦二都官展墓由大明精舍而归》)

野云不散低侵水,鱼艇无依尚盖篷。(《寄许主客》)

受韩孟古诗的影响,他的七律中也有一些奇崛险怪之语,如“花甲将看枝上拆,蛇鳞不复地中潜”(《新韵曾子进早春》)、“自愧不从灵蚌吐,谁教相并夜蟾飞”(《依韵王司封宝臣答卷》),但为数不多,不占主流,正如欧阳修所云之“间亦琢剥以出怪巧”。^{[3]235}

他还有一些七律或奔腾遒劲,或笔力沉雄,显示出多样化的诗风,如《依韵和孙侔鴈荡二首》、《送刁景纯学士使北》、《送知保定军李太保》、《次韵临淮感事》等。

在庆嘉诗坛,后昆体及诗文革新创作的交汇期,代表瑰丽诗风的昆体创作逐渐被诗文革新提倡的“平淡”诗风所代替。北宋唱酬之风盛行。^[12]尽管在馆阁唱和之中,白体与后昆体诗风仍占据主流,但就诗歌发展的总体方向而言,梅尧臣七律综合了昆体的工整、晚唐体的细腻与白体的平淡,对元祐诗坛宋调形成颇具开启之功。

三、梅尧臣七律的创作技巧与庆嘉诗坛的新变

梅尧臣七律诗作虽然在其总集中所占比例不高,但他在七律创作技巧上所作的努力及对七律这一诗体改造对北宋七律的发展产生了重要影响。

宋蔡启的《蔡宽夫诗话》曾云：“义山诗合处，信有过人，若其用事深僻，语工而意不及，自是其短。世人反以为奇而效之，故昆体之弊，适重其失，义山本不至是。”^{[6]146}这段话非常精辟地指出了李商隐诗与西昆体的区别，认为西昆体最大的毛病就是“语工而意不及”，梅尧臣继承了这一观点，并加以发展，提出“意新语工”，^{[8]267}“语工”是对西昆体的继承，说明“西昆体”作为一种创作手法，已深入人心。梅尧臣不可避免地受到它的影响，也说明了西昆体为宋诗所铺上的底色。而“意新”则是对西昆体的补救，同时却是对白体的继承，白体注重叙述与写意，因此，可以说梅尧臣这一诗论实际是对北宋前期诗风的整合，而整合的最终成果，就是江西诗派的出现。

其“意新”是对诗歌内容的要求，关于如何达到“意新”，宋陈师道《后山诗话》曾记载：“闽士有好诗者，不用陈语常谈，写投梅尧臣。答书曰：‘子诗诚工，但未能以故为新，以俗为雅尔’。”^{[6]176}其“以故为新”，“以俗为雅”的要求与黄庭坚的“夺胎换骨”、“点铁成金”的要求已颇为类似了。

梅尧臣七律较善于翻新前人意，体现了这一诗学观，较典型的如《留别李君锡学士》中言“旧爱《阳关》亦休唱，西还从此故人多”，翻用王维诗“劝君更进一杯酒，西出阳关无故人”（《渭城曲》）。在《和永叔答刘原甫游平山堂寄》中云“人指废兴都莫问，眼看今古总输闲”，突破了一般登临怀古之作关于历史兴亡的感叹，显得潇洒旷放。

在“以俗为雅”方面，除前所论，其七律写了很多琐屑事物及土风民俗外，在创作手法上的表现则为大量俗字俗语的使用。但是这种不用陈语常谈，好异求新的努力往往功过各半。欣赏这种诗风者则云：“信笔写意，俗语皆诗，他人反不能到。真情实话，不嫌其俗。”^[13]反对者则恶其不雅。其《依韵和欧阳永叔中秋邀许发运》一诗被纪昀认为“粗野”。^{[4]924}“青苔井畔雀儿斗，乌臼树头鸦舅鸣”（《朝》），“力槌顽石方逢玉，尽拨寒沙始见金”（《较艺和王禹玉内翰》）等句皆被纪昀认为“欠雅”、“‘力槌’二字俚”。^{[4]522}钱钟书先生亦曾云：“都官力避昆体之艳俗，而不免于村俗。”“圣俞诗力避巧丽轻快，沦为庸钝村鄙。”^{[2]170,507}矫枉难免过正，不必苛责。但他在“以故为新”、“以俗为雅”方面所作的努力，却深刻影响到苏、黄等人，并成为宋诗创新的一种主要手段。

梅尧臣在七律的格式、对仗、用字、句法、用韵、用典等方面都有创变，这种精益求精的创作态度有别于欧阳修七律之“意所到处，虽语有不伦，亦不复问”，显示出梅尧臣对诗艺的精心研练。

梅尧臣七律在格式上的创变体现在其诗中对句的位置。他有35首七律前三联用对仗，尾联用散句。虽非创格，但如此大量运用，在七律中并不多见。他还有一些七律，有的第二联不用对仗，如《答新长老诗编》、《南轩盆植重台莲移种池》、《寄题刁景纯环翠亭》、《依韵和马都官春日忆西湖寄陆生》；有的第三联不用对仗，如《立春前一日雪中访乌程宰李君俞寻有诗见贶依韵和答》，形成三联散句，一联对仗的特色。其《发长芦江口》则是前两联用，后两联不用。这种对七律诗体多种格式的尝试，显示出其在诗歌艺术上求新求奇的努力。

在七律对仗上，梅尧臣作了两方面的努力：一是发挥了西昆体、后昆体七律对仗精工的特点；二是有意打破工整的对仗，或在诗意上，拉开一联内两句之间的距离，增加对仗的力度。宋葛立方《韵语阳秋》卷一曾云：“律诗中间对联，两句意甚远，而中实潜贯者，最为高作。”^{[8]489}可见，这一审美习惯已为宋人所注意并加以肯定。梅尧臣在这两方面的努力，对稍后的王安石、苏轼、黄庭坚等人颇有影响，王安石七律多以“精工”取胜，而苏轼、黄庭坚的七律则受后一种影响较大。

梅尧臣七律在复字使用上也颇有创意，如：

欲拟比酥酥少色，曾持劝客客何人。（《依韵和正仲寄酒因戏之》）

重重叶叶花依旧，岁岁年年客又来。（《依韵诸公寻灵济重台梅》）

重重好蕊重重惜，日日攀枝日日残。（《依韵和吴正仲闻重梅已开见招》）

山水东阳去未去，朋亲苍雪朝复朝（《送吴正仲婺倅归梅溪待阙》）

七律五十六字，以不重复为最佳，梅尧臣七律中复字如此多变的用法并不多见，无论优劣与否，都显示出诗人求新求变的努力与尝试。

梅尧臣七律用了大量倒装句式，还有一些错综句式，如“林果鸟应衔去后，燕巢虫有落来余”（《殿后书事》），“尘头尚裹洗车雨，马耳前趋吹鬣风”（《依韵和永叔久在病告近方赴直道怀见寄二

章》之一)。这一特征显示出受杜甫影响的痕迹,这与后昆体诗人宋祁类似。宋祁是晏殊的学生,梅尧臣的七律创作几乎也是自晏殊始,晏殊本人比较喜欢倒装句法,认为这种句法“字好语健”,因此,从这一点可以说,梅尧臣的七律技法实际上得之后昆体诗人,他在七律创作上,并未突破后昆体的技巧,而是精益求精,也说明了后昆体诗人在七律技法上的努力实际标明了北宋七律的发展方向。明杨慎曾云:“梅圣俞诗‘南陇鸟过北陇叫,高田水入低田流’,山谷诗‘野水自添田水满,晴鸠却唤雨鸠来’,……其句法,皆自杜子美‘桃花细逐杨花落,黄鸟时兼白鸟飞’之句来。”^[14]可见出梅尧臣、黄庭坚七律句法之师承。

梅尧臣七律在用韵上也有两个新变。其一是拗体七律,或称“吴体”。此体式有意打破七律原有的格律,在该用平声字处用仄声,该用仄声处又用平声,使句式劲挺拗峭,如其《依韵和李舍人旅中寒食感事》、《画真来嵩》、《送刁景纯学士使北》、《送乐职方》、《送张少卿》等皆为拗体七律。许印芳曾评曰:“《宛陵集》勿论古今体皆能自出手眼,不肯依傍古人。其七律于排比之中,每寓拗峭以避平熟,起一句多不用韵,亦每用拗峭之笔以取势。”^{[4]1076}其二是好用险韵、窄韵,显示出宋诗“以才学为诗”及困难见巧的特征。如其《和张民朝谒建隆寺二次用写望试笔韵》用“江”字韵,此韵部中只有十五个字,是平声部中字数最少的一个,可选范围较小,因此在押韵上有一定的难度。纪昀称赏此诗云:“窄韵诗难,此工稳。”^{[4]137}他还有三首诗,如《谢永叔答述旧之作和禹玉》、《依韵和孙都官河上写望》、《送白鹇与永叔依韵和公仪》皆用此韵,可见诗人并非偶然而作,当是有意为之。拗体七律前承杜甫,后启黄庭坚。好用窄韵、险韵,则为苏、黄七律继承。

对于典故的使用,梅尧臣七律也颇有特色。他的用典摆脱了西昆体的堆积与华艳,而以平淡之语加以锻造,使读者即便不懂典故本义,也能明白诗人所要表达的内容。这一表现方式,也为苏、黄所继承并发展,而成为宋诗最主要的特色之一。这是诗人对“平淡”风格的追求,并最终付诸实施的结果。

由上可知,梅尧臣对七律技巧的诸多改进,前承西昆体,并受同期的后昆体诗人影响,在复字、句式、用典等方面与宋祁七律皆有颇多相似之处,而对后期的苏、黄,尤其是黄庭坚七律影响

较大,具有鲜明的过渡意义。

总体而言,梅尧臣七律情感取向以悲感为主,与二宋颇类,而与欧阳修、范仲淹等有别,在庆嘉诗坛并不具有普遍意义;内容倾向于写实,多用记叙、议论手法,形成一种平淡劲健的七律诗风,从而避免了西昆体的华靡之风及晚唐体的羸弱之气,七律的面目已基本改观。从晚唐重抒情到元祐重写意的转变过程中,梅尧臣及当时的后昆体诗人、诗革新诗人的七律创作体现出鲜明的过渡性。若以七律体派来论,以梅尧臣七律技巧的讲究与新变,当归之为后昆体一脉。初创难工,其后的王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道等人又在七律技巧上精益求精,形成了与唐风迥异的宋型七律。因此可以说,在庆嘉诗坛,梅尧臣七律可谓上承西昆,下启江西,具有典型的宋代近体诗转型意义。

参考文献:

- [1] (明)许学夷.诗源辩体[M].杜维沫,校点.北京:人民文学出版社 1998:380.
- [2] 钱钟书.谈艺录[M].北京:中华书局 1984:167.
- [3] (宋)欧阳修.欧阳修全集[M].北京:中国书店 1986:235.
- [4] (元)方回,选,李庆甲,编.瀛奎律髓汇评[M].上海:上海古籍出版社,2005:1077.
- [5] 郭绍虞,编.清诗话续编[M].上海:上海古籍出版社,1983.
- [6] (宋)胡仔.茗溪渔隐丛话[M].北京:人民文学出版社,1981:257.
- [7] (宋)梅尧臣,著,朱东润,校注.梅尧臣集编年校注[M].上海:上海古籍出版社,1980:300.
- [8] (清)何文焕,辑.历代诗话[M].北京:中华书局,1981:267.
- [9] (宋)苏轼.苏轼文集[M].孔凡礼,点校,北京:中华书局,1986:2110.
- [10] 朱自清.宋五家诗钞[M].上海:上海古籍出版社,1981:1.
- [11] (宋)李壁注,李之亮,补笺,王荆公诗注补笺[M].成都:巴蜀书社,2002:867.
- [12] 吕肖奂.宋代官员酬唱论略[J].江西师范大学学报(哲社版),2014(01).
- [13] (明)王嗣爽.杜臆[M].上海:上海古籍出版社,1983:70.
- [14] 丁福保,辑.历代诗话续编[M].北京:中华书局,1983:831.

[责任编辑:郑迦文]