

論王安石五言律詩與七言律詩於 宋詩發展史上的定位

唐 梓 彬^{*}

摘 要

本文以王安石的律詩作為切入點，嘗試從文體學的角度，並連繫唐宋詩歌演變的文學史背景，勾勒出北宋初年至神宗元豐年間律詩發展的軌跡。王安石不但有選擇性地吸取了宋初三體的部分特色，又進一步在詩歌內容、題材、藝術風格等方面進行開拓。大體來說，王安石的五律在繼承晚唐體的同時，又刻意迴避了其在內容和藝術上的種種缺陷；其七律在融合白體和晚唐體之餘，又融入了詠懷傳統和諷諭精神。故王安石在北宋律詩發展史上當具有承先啓後的地位和獨特貢獻。

關鍵詞：王安石、五言律詩、七言律詩、文體學、宋詩

一、引 言

方回(1227-1307)〈送羅壽可詩序〉云：

宋剽五代舊習，詩有白體、崑體、晚唐體。白體如李文正、徐常侍、昆仲、王元之、王漢謀；崑體則有楊、劉《西崑集》傳世，二宋、張乖崖、錢僖公、丁崖州皆是；晚唐體則九僧最逼真，寇萊公、魯三交、林和靖、魏仲先父子、潘逍遙、趙清獻之父，凡數十家。深涵茂育，

2018年8月6日收稿，2019年4月15日修訂完成，2020年1月14日通過刊登。

* 作者係香港公開大學人文社會科學院助理教授。

氣極勢盛。歐陽公出焉，一變為李太白、韓昌黎之詩，蘇子美二難相為頡頏，梅聖俞則唐體之出類者也，晚唐於是退舍。蘇長公踵歐陽公而起，王半山備眾體，精絕句，古五言或三謝。¹

方回的詩序涉及到北宋初期詩歌嬗變的問題，基本上準確地勾勒了宋詩發展演變過程中的重要環節，其概括很有代表性。然而，從宋初三體到梅堯臣（1002-1060）、歐陽脩（1007-1072）、蘇舜欽（1008-1048），再至王安石（1021-1086）、蘇軾（1037-1101），詩歌在藝術表現方面究竟經過哪些復變呢？這還是有待探索的問題。

長期以來，研究宋初詩歌大多以「體派研究」為重心，著力考察各種體派的風格特徵；² 卻很少能夠從文學史的角度去審視整個嬗變的過程，並往往忽略了不同詩歌體製與不同體派的關係。事實上，方回所謂的王安石「備眾體」之「體」，從語脈上看，指的是詩歌的各種體製。本文認為，宋初三體在詩歌體式方面明顯各有側重。晚唐體主要承襲賈島的五律，³ 這點從方回《瀛奎律髓彙評》云：「晚唐人工於五言律，於七言律甚

1 元·方回，《桐江續集》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1193 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 32，頁 662。

2 目前所見研究宋初詩歌的專著，多以體派為研究重心，如：呂尚奐，《宋詩體派論》（成都：四川民族出版社，2002）、梁昆，《宋詩派別論》（臺北：東昇出版公司，1980）、趙敏，《宋代晚唐體詩歌研究》（成都：巴蜀書社，2008）、曾棗莊，《論西崑體》（高雄：麗文文化公司，1993）、張明華，《西崑體研究》（北京：人民文學出版社，2010）、傅蓉蓉，《西崑體與宋型詩建構》（上海：文匯出版社，2004）；至於單篇論文，則有張海鷗，〈宋初詩壇「白體」辨〉，《中山大學學報（社會科學版）》40.6(2000.11): 15-20、薛磊，〈論「晚唐體」〉，《西北師大學報（社會科學版）》2001.2: 18-22、孫鴻亮，〈賈島現象與「晚唐體」〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》32.6(2003.11): 32-37、李定廣，〈論「晚唐體」〉，《文學遺產》2006.3: 49-60、張立榮，〈宋初「晚唐體」新論〉，《武漢大學學報（人文科學版）》67.6(2014.11): 97-104、方智范，〈楊億及西崑體再認識〉，《華東師範大學學報（哲學社會科學版）》32.6(2000.11): 3-17。只有少數學者從文學史的角度作探討，如李宜學，〈論「西崑體」及其在文學史上的地位〉，《興大中文學報》17(2005.6): 391-425 及張立榮，〈論宋初白體七律詩風的演變〉，《文史哲》2015.6: 127-138。

3 劉寧：「以學習賈島、姚合的五律為宋初『晚唐體』的代表，在宋人中已經形成共識。」劉寧，《唐宋之際詩歌演變研究——以元白之元和體的創作影響為中心》（北京：北京師範大學出版社，2002），頁 352。

弱」、⁴「賈浪仙五言詩律高古，平生用力之至者，七言律詩不逮也」、⁵「二詩皆五、六工。但晚唐人七言律，其格不能甚高」⁶及楊慎（1488-1559）《升庵詩話》論「晚唐二詩派」時云：「其詩不過五言律」⁷大體可知；而從李昉（925-996）、李至（947-1001）《二李唱和集》的體例，可知白體主要延續了白居易（772-846）、劉禹錫（772-842）唱和的七律形式；西崑體模仿的則是李商隱的七律，故在《西崑酬唱集》中七言律詩就占一半以上。至於歐、蘇、梅，他們詩歌創作的主要成就在古體詩，即方回所說的「一變為李太白、韓昌黎之詩」。就五七言律詩來說，歐陽脩、梅堯臣、蘇舜欽之詩，同樣崇尚平易，與白體和晚唐體之間存在著複雜的復變關係，呈現出宋人嘗試創變五七律體式的端倪。⁸

從宋初三體到歐、蘇、梅，五律與七律的發展當有著變化的過程；既然方回將王安石作為宋詩發展「備眾體」的一個重要環節，那麼宋代的五律和七律應當是在王安石手中完成對宋初三體的因革。為此，本文希望從王安石入手，試圖分析北宋初年至神宗元豐年間律詩轉型過程中的相關問題。⁹

4 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，1986），卷24「送別類」，頁1071。

5 同上註，卷47「釋梵類」，頁1742。

6 同上註，頁1743。

7 明·楊慎撰，王仲鏞箋證，《升菴詩話箋證》（上海：上海古籍出版社，1987），卷4，頁122-123。

8 有關觀點，可參考馬東瑤，〈論北宋慶曆詩風的形成〉，《文學遺產》2002.2: 55-72。

9 二十世紀以後，學者在論及王安石詩時，多概括地指出其總體特色和在宋詩發展中的地位。如梁啟超《王荊公》：「荊公之詩，實導江西派之先河，而開宋一代之風氣。……山谷為江西派之祖，其特色在拗硬深竊，生氣遠出，然此體實開自荊公。」梁啟超，〈王荊公〉，《飲冰室合集》第7冊（北京：中華書局，1989），頁194-203。

程千帆、吳新雷《兩宋文學史》云：「王詩在藝術風格上是有特色的……他喜歡造硬語、押險韻，喜歡改竄古人詩句以為己有，好用典故，講究對仗，有時不免傷巧，都已開江西派的先聲。同時，某些作品，特別是他的早年作品中，存在著議論過多的缺點。」程千帆、吳新雷合著，《兩宋文學史》（上海：上海古籍出版社，1991），頁87。章培恒、駱玉明，《中國文學史》：「王安石以其廣博的學識、圓熟的語言技巧、自然含蓄而又精巧凝練的風格，建立了宋詩的一體，後來以黃庭堅為首的江西詩派，受他的影響不小。他們以才學為詩的偏向，也與王安石有些關係。」章培恒、駱玉明，《中

二、王安石五言律詩與晚唐體之關係

賈島、姚合以「苦吟」為特色的五言律詩，在北宋初年幾乎成為了五律的基本創作格局。方回云：「晚唐體則九僧最逼真。」¹⁰可見，宋初晚唐體詩人以九僧（希晝、保暹、文兆、行肇、簡長、惟鳳、宇昭、懷古、惠崇）為代表人物。¹¹就九僧現存的詩歌創作來看，多屬「近體五言」（《帶經堂詩話》），¹²他們從風格到藝術技巧均不脫晚唐的表現，不但延續了晚唐的苦吟傳統；亦注重詩句的錘煉。¹³歐、蘇、梅三人在五律方面也主要接續了晚唐體詩風；然而，他們對晚唐體五律在藝術表現上的缺陷卻有自覺的認識。¹⁴歐、蘇、梅雖有革新詩風之心，亦曾有過像梅堯臣〈八月三日詠原甫庭前林檎花〉、蘇舜欽〈王命〉、〈征夫〉等試圖突破晚唐體寫景套路的五言律詩，但數量還是很少。對待晚唐五律，歐陽脩一般採取迴避的態度，即使有效擬晚唐詩人之作，也非五言律詩，如歐陽脩〈彈琴效賈島體〉便為五古，可見其自覺跳脫晚唐詩風，欲從古體倡導端正五代以來的詩歌發展。但在宋初五律的創作慣性下，歐、蘇、梅三人仍不由自主地在五律裡留下了晚唐體的痕跡。

國文學史》（上海：復旦大學出版社，1996），頁 353。

莫礪鋒認為：「王荊公體的藝術特徵是新奇工巧又含蓄深婉，其主要載體是王晚年的絕句。王荊公體體現了宋詩風貌的部分特徵，又體現了向唐詩復歸的傾向。」莫礪鋒，〈論王荊公體〉，《南京大學學報（哲學、人文、社會科學）》1994.1: 23-34。

卻鮮有以王安石的律詩作為切入點，嘗試從文體學的角度，並連繫唐宋詩歌演變的文學史背景，論其於宋詩發展史上的定位，故本文的研究應有一定的學術價值。

10 元·方回，《桐江續集》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1193 冊），卷 32，頁 662。

11 馬良春、李福田總主編，《中國文學大辭典》第 2 冊（天津：天津人民出版社，1991），頁 145。

12 清·王士禎著，清·張宗柟纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1963），卷 20，頁 586。

13 可參考許紅霞，〈談宋初的九僧詩〉，《中國典籍與文化》1993.2: 20-24、祝尚書，〈論「宋初九僧」及其詩〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》1998.2: 52-59 及尹占華，〈論九僧詩——兼論五言律詩在宋代的衰落〉，《鹽城師範學院學報（人文社會科學版）》28.4(2008.8): 54-61。

14 參考黃奕珍，《宋代詩學中的晚唐觀》（臺北：文津出版社，1998），頁 13-102 及張健，《知識與抒情——宋代詩學研究》（北京：北京大學出版社，2015），頁 76-128。

王安石的五律也吸收了晚唐體的諸多藝術特色。例如王安石的「松聲悲永夜，荷氣馥初涼」(〈欹眠〉)、¹⁵「客臥書顛倒，蟲鳴坐寂寥」(〈秋夜二首〉其一)等句，¹⁶顯然是模仿賈島〈宿慈恩寺鬱公房〉「竹陰移冷月，荷氣帶禪關」、¹⁷〈宿姚少府北齋〉「鳥絕吏歸後，蛩鳴客臥時」的意象，¹⁸表現出幽僻清冷的境界。這種神秘幽深的情調和清疏荒冷的景物描寫正是晚唐體的重要特徵之一。

此外，王安石的五律在對仗的精巧工穩和詩眼的提煉等方面也與晚唐體的影響有關。像王安石「草長流翠碧，花遠沒黃鸝」(〈東臯〉)、¹⁹「煙雲藏古意，猿鶴弄秋聲」(〈游北山〉)、²⁰「雨花紅半墮，煙樹碧相依」(〈暮春〉)²¹這樣的詩句，無論是煉字的思路還是風格的清峭，都與晚唐體有相近之處。又如王安石〈宿雨〉：

綠攪寒蕪出，紅爭暖樹歸。魚吹塘水動，鴈拂塞垣飛。宿雨驚沙靜，晴雲晝漏稀。却驚春夢短，燈火著征衣。²²

連用「攪」、「爭」、「吹」、「拂」、「驚」、「漏」六個不同的動詞，以奇特的構思和工巧之筆把早行途中所見的初春景物繪形繪色地表現出來；又因語序的顛倒變化，使詩句變得勁健老練，詩意曲折有致。

通過以上的詩例可以看出，王安石吸收了晚唐體工巧的藝術特點，故其五律也講究煉字，卻略失之纖巧。因此，歷代詩論家多批評王詩之工巧，如《歲寒堂詩話》云「王介甫只知巧語之為詩」、²³《苕溪漁隱叢話前集》載陳師道(1053-1102)云「荊公晚年詩傷工」、²⁴方回評「王介甫最工

15 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》(上海：上海古籍出版社，2010)，卷22，頁514。

16 同上註，卷22，頁521。

17 唐·賈島撰，黃鵬箋注，《賈島詩集箋注》(成都：巴蜀書社，2002)，卷7，頁260。

18 同上註，卷6，頁228。

19 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷22，頁512。

20 同上註，卷25，頁606。

21 同上註。

22 同上註，卷23，頁557。

23 宋·張戒，《歲寒堂詩話》(北京：中華書局，1985)，頁13。

24 宋·胡仔，《苕溪漁隱叢話前集》(北京：人民文學出版社，1962)，卷42〈東坡五〉，頁284。

唐體，苦於對偶太精而不脫灑」，²⁵ 以其五律看來，這是有一定道理的；但這種審美特點在很大程度上卻是在宋初晚唐體的影響下形成的。再者，王安石部分五律中的寫景句，選景取材也基本上循著晚唐體傳統的套路，主要集中於較深細精微的眼前之景，如「籬落生孫竹，門庭上女蘿」（〈烏塘〉）、²⁶「紫莧凌風怯，青苔挾雨驕」（〈雨中〉）、²⁷「樛密魚雖暖，巢危鶴更陰。橫風高彊弩，殘溜細鳴琴」（〈次韻朱昌叔歲莫〉）等等，²⁸ 詩境偏於纖細小巧。以此觀之，王安石部分五律摹擬晚唐體的痕跡十分明顯。

然而，王安石並不是一味沿襲，其貢獻在於他能在繼承晚唐體五律的基礎上有所創變。首先王安石打破了晚唐體習慣以中間兩聯雕刻景物的一般寫法。宋初寇準（961-1023）、潘閬（約 1009）、魏野（960-1019）、林逋（967-1028）等晚唐體詩人的五律均有重景聯輕意聯的習尚，誠如《瀛奎律髓彙評》云：「每首必有一聯工，又多在景聯，晚唐之定例也。」²⁹ 流風所及，宋初文人五律的中間兩聯多為寫景句，不但形式呆板，章法亦比較單調，如晚唐體詩人寇準〈春日登樓懷歸〉「野水無人渡，孤舟盡日橫。荒村生斷靄，古寺語流鶯」、³⁰ 潘閬〈秋日題瑯琊山寺〉「鐘聲晴徹郭，山色曉當門。深洞藏泉脈，懸崖露樹根」、³¹ 魏野〈暮秋閑望〉「壞簷巢燕少，積雨病蟬多。砧隔寒溪擣，鐘隨晚吹過」、³² 林逋〈中峰〉「夕照前村見，秋濤隔嶺聞。長松含古翠，衰藥動微薰」、³³ 白體詩人王禹偁（954-1001）〈秋居幽興三首〉其二「宿鳥頭相並，秋瓜頂自開。藥田荒野蔓，屐齒沒蒼苔」、³⁴ 崑體詩人楊億（974-1020）〈禁中庭樹〉「纍珠晨露重，嚙管夜

25 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 4「庭宇類」，頁 174。

26 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 23，頁 553。

27 同上註，卷 23，頁 556。

28 同上註，卷 23，頁 549。

29 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 47「釋梵類」，頁 1722。

30 傅璇琮主編，《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1991），卷 89，頁 1001。

31 同上註，卷 56，頁 623。

32 同上註，卷 84，頁 946。

33 同上註，卷 105，頁 1192-1193。

34 同上註，卷 63，頁 723。

蟬清。霜桂丹丘路，星榆北斗城」³⁵ 等大量詩作的腹聯，亦屬如此；漸漸形成五律的頷聯和頸聯偏重於白描景物的固定模式。就歐陽脩〈送孟都官知蜀州〉「幾驛秦亭盡，千山蜀鳥啼。朱輪照耕野，綠芋覆秋畦」、³⁶ 蘇舜欽〈送王揚庭著作宰巫山〉「地僻風煙古，公餘日景長。江聲通白帝，山勢入青羌」、³⁷ 梅堯臣〈魯山山行〉「好峰隨處改，幽徑獨行迷。霜落熊升樹，林空鹿飲溪」、³⁸ 等五律的創作看來，他們也陷入了晚唐體五律著重「景聯」的範式之中。

與時人相異，王安石五律的腹聯多由純粹的景物描寫轉向帶有自身人事活動的景物描寫，將著重模山範水的晚唐體五律與田園題材結合起來。如王安石的〈半山春晚即事〉中間兩聯：「翳翳陂路靜，交交園屋深。床敷每小息，杖屨亦幽尋」³⁹ 頷聯以「翳翳」、「交交」兩組疊字摹寫山路及園屋的幽深寧靜；頸聯則在一靜一動的人事活動中透露出詩人欣然自得的心境，活潑而有趣味。〈定林院〉「因脫水邊屨，就敷巖上衾。但留雲對宿，仍值月相尋」⁴⁰ 前半寫詩人在水邊脫屨、敷牀的悠然之態，後半以天真的口吻將雲、月視為相對而眠和前來相尋的伴侶，這既是詩人對定林院景物的體察，又是以情帶景，從雲月相伴的閒澹幽獨的意境裡自然見出詩人從容不迫、隨遇而安的思想狀態，誠如陳衍《宋詩精華錄》評此詩云：「頗有王右丞『松風吹解帶，山月照彈琴』意境。」⁴¹ 的確富有「輞川幽澹之趣」（劉辰翁評）。⁴² 在王安石的五律裡，腹聯的景色多由詩人的活動和情態見出，如〈歲晚〉「俯窺憐綠淨，小立佇幽香。攜幼尋新葯，扶衰坐野

35 同上註，卷 120，頁 1400。

36 宋·歐陽脩著，李逸安點校，《歐陽脩全集》（北京：中華書局，2001），卷 10〈居士集〉，頁 150。

37 宋·蘇舜欽撰，沈文倬校點，《蘇舜欽集》（上海：上海古籍出版社，1981），卷 6，頁 66。

38 宋·梅堯臣撰，朱東潤注，《梅堯臣集編年校注》（上海：上海古籍出版社，1979），頁 168。

39 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 22，頁 513-514。

40 同上註，卷 22，頁 517。

41 陳衍評選，曹旭校點，《宋詩精華錄》（南昌：江西人民出版社，1984），卷 2，頁 58。

42 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 22，頁 517。

航」、⁴³〈題朱郎中白都莊〉「山光隔釣岸，江氣雜炊煙。藜杖聽鳴櫓，籃輿看種田」、⁴⁴〈寄西菴禪師行詳〉「強逐蕭騷水，遙看慘淡山。行尋香草遍，歸漾晚雲間」等等，⁴⁵自然的美景在動態的遊覽中再現出來。這些詩筆墨疏簡，由人見景，處處洋溢著詩人於日常閒居的生活感受，成功突破了晚唐體五律著力細致刻畫眼前景致的表現手法，而與盛唐詩更為接近。

再者，王安石五律筆下的景物多帶有感情，與晚唐體以客觀描繪為主的路數不同，卻保持了盛唐詩以直尋興會、緣物起情為主的創作傳統。若考察王安石五律中的腹聯，其表現方法大體有五種：當中既有景中含情者，如〈題雩祠堂〉「一日鳳鳥去，千秋梁木摧。煙留衰草恨，風造暮林哀」，在鳳去樑摧、衰草寒煙、暮林悲風的景物描寫中蘊含著詩人深深的喪子之痛；⁴⁶有情中寓景者，如〈次韻景仁雪霽〉「委翳無多在，飄零不更飛」，⁴⁷便是以「委翳」、「飄零」的心情代指積雪和雪花；「長為異鄉客，每憶故時人。水閣公三世，雲浮我一身」（〈送鄧監簿南歸〉）亦是在寫情中藏有景物；⁴⁸有情景相融者，如〈旅思〉「看雲心共遠，步月影同孤」，⁴⁹師法杜詩「片雲天共遠，永夜月同孤」的句法，⁵⁰描寫詩人如浮雲般飄零的身世以及唯有明月相伴的孤獨，把詩人飄遊四方孤單寂寞的心境與雲、月的意象渾成一片，具有盛唐慷慨沈雄的氣格；有頷聯寫景、頸聯言情者，如〈懷吳顯道〉「江光凌翠氣，洲色亂黃雲。歲暮誰邀客？情親故憶君」、⁵¹〈游賞心亭寄虔州女弟〉「滄江天上落，明月鏡中流。眼與魂俱斷，身依影獨留」等等，⁵²便是先借景物起興，再直接言情寫意；反之，亦有頷聯言情、頸聯寫景者，如〈泝棹〉「事遺心獨寄，路翳目空

43 同上註，卷 22，頁 513。

44 同上註，卷 24，頁 579-580。

45 同上註，卷 22，頁 526-527。

46 同上註，卷 22，頁 516。

47 同上註，卷 24，頁 585。

48 同上註，卷 22，頁 520。

49 同上註，卷 23，頁 552。

50 唐·杜甫撰，清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》（北京：中華書局，1979），卷 23，頁 2029。

51 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 22，頁 529。

52 同上註，卷 24，頁 572。

存。野果寒林寂，蠻花午簾溫」，⁵³〈送契丹使還次韻答淨因長老〉「強將愁出塞，空得病還家。日轉山河暖，風含草木葩」⁵⁴等等。通過以上多樣的表現手法，使王安石的五律擺脫了晚唐體中間兩聯寫景的套路；同時，又賦予景物以生命，使描寫的景物與自身的思想、感情和行為密切相關，這就在體式上促使當時的五律創作走出千人一面的困境了。

其次，王安石更師法杜甫，擅長以五律寫景摹情並發表議論，在思想和藝術上都突破了晚唐體的形式規範。王安石的五律既有景到之語，如「鄰雞生午寂，幽草弄秋妍」(〈示無外〉)、⁵⁵「清江無限好，白鳥不勝閑」(〈江亭晚眺〉)⁵⁶等等，均「清麗絕人」(《龍性堂詩話續集》語)，⁵⁷且語極自然，巧妙而不見晚唐體斧鑿之跡；亦有情到之語，如「百憂生暮齒，一笑隔滄波」(〈送贊善張君西歸〉)、⁵⁸「一樽相別酒，千里獨歸人。客路貧堪病，交情遠更親」(〈送孫子高〉)⁵⁹等等，能以精煉的詩歌語言概括出具有普遍意義的世態人情，並無晚唐體詩人濃厚的超脫世俗的思想，且讀來「爽塏沈至，勝於晚唐之作」；⁶⁰亦有反映或議論時事者，如〈射亭〉、〈慎縣修路者〉、〈河勢〉等等；更有富於哲理之言，如「輔世無賢業，客身有聖時」(〈中書偶成〉)、⁶¹「物以終為始，人從故得新」(〈次韻沖卿除日立春〉)⁶²等等，予人以啓迪和思考。這樣的內容和風格特點，與晚唐體五律顯然迥異其趣。

此外，王安石對恢復五律的詠懷傳統和寄興精神也做出了貢獻。他的五律有不少富含寄託之作，如〈孤桐〉：

53 同上註，卷 22，頁 524。

54 同上註，卷 23，頁 561。

55 同上註，卷 22，頁 538。

56 同上註，卷 24，頁 572。

57 清·葉矯然，《龍性堂詩話續集》，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1983)，頁 1012。

58 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 22，頁 519-520。

59 同上註，卷 24，頁 575-576。

60 清·高步瀛，《唐宋詩舉要》(香港：中華書局，1997)，頁 522。

61 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 23，頁 546。

62 同上註，卷 24，頁 571。

天質自森森，孤高幾百尋。凌霄不屈已，得地本虛心。歲老根彌壯，
陽驕葉更陰。明時思解慍，願斲五絃琴。⁶³

這首詩以孤桐的高絕，寄喻詩人不為世俗所動搖的純潔品質。劉辰翁（1232-1297）評此詩：「自狀太切，故是一病。」⁶⁴ 這是否詩病還有商榷，但此詩興寄高絕，明顯是託物詠懷之作。又如〈雁〉：

北去還為客，南來豈是歸？倦投空渚泊，飢帖冷雲飛。垣柵雞長暖，
溝池鷺自肥。憐渠不知此，更墮野人機。⁶⁵

以身心俱疲更屢次遭遇厄困的「雁」與「長暖」、「自肥」的雞、鷺相對比，含蓄地揭露了賢者往往困於機阱而平凡庸俗的小人卻養尊處優、安享富足之樂的社會現實，也讓人自然聯想到王安石的政治經歷，引發深思。詠物詩以外，如〈賈生〉同樣「寄託遙深」，乃「荊公自喻也」；⁶⁶ 〈何處難忘酒〉二首亦寄託了詩人對亂世和治世的較深感慨。由此可見，王安石增強了五律的比興精神，嘗試以創作實踐恢復詠懷的詩學傳統，這種努力正體現了對晚唐體以來五律缺乏興寄的詩風的創變。

本文認為王安石在五言律詩的創作實踐中明顯對晚唐體的藝術缺陷有比較自覺的反撥。除了上文提到的，這點也具體表現在以下三個方面：第一，反對晚唐體「多專意中聯，忽略首尾」（《圍爐詩話》語）的章法結構，⁶⁷ 寫詩注重起調的突兀高遠和收結的力度。如〈半山春晚即事〉首聯為「春風取花去，酬我以清陰」，透過將暮春時節花謝綠葉成陰的景象作擬人化的描寫，暗寄詩人罷相隱居以後清閒自在的心境；又因出句犯律，形成高古富韻味的古詩句法，故《觀林詩話》云：「山谷云：余從半山老人得古詩句法，云：『春風取花去，酬我以清陰』。」⁶⁸ 使起句有突如其來、先聲奪人的「出奇」（方回評）之感；⁶⁹ 又如〈壬辰寒食〉首聯為「客思

63 同上註，卷 25，頁 602。

64 同上註。

65 同上註，卷 22，頁 524。

66 清·高步瀛，《唐宋詩舉要》，頁 523。

67 清·吳喬，《圍爐詩話》，卷 3，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》，頁 567。

68 宋·吳聿，《觀林詩話》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1480 冊）。

69 方回評：「半山詩工密圓妥，不事奇險，惟此「春風取花去」之聯，乃出奇也。」收入元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 10「春日類」，頁 346。

似楊柳，春風千萬條」，詩人運用巧思把抽象的「客思」具體化為可以觸碰的柳條；下一聯「更傾寒食淚，欲漲冶城潮」亦接得高明，有一氣轉折之勢，⁷⁰ 故經常被詩家所稱道，如《瀛奎律髓彙評》紀昀評：「起四句奇逸」、⁷¹ 許印芳評：「前半縋幽鑿險而出，既有精思，又行以灑氣，大有盛唐人風味」、⁷² 陳衍《宋詩精華錄》曰：「起十字無窮生清新」等等；⁷³ 雖然詩句好像隨口而出，句意卻新奇有味，故有「峰勢鎮壓含蓋，得一篇體勢」（方東樹《昭昧詹言》語）的藝術效果，⁷⁴ 與〈半山春晚即事〉同屬上佳的起調卻各顯異趣，以至於清人朱庭軫《筱園詩話》云：

凡五七律詩，最爭起處。凡起處最宜經營，貴用陡峭之筆，灑然而來，突然湧出，若天外奇峰，壁立千仞，則入手勢便緊健，氣自雄壯，格自高，意自奇，不但取調之響也。起筆得勢，入手即不同人，以下迎刃而解矣。……宋人王半山之「春風取花去，酬我以清陰」、「客思似楊柳，春風千萬條」……佳處不一，皆高格響調，起句之極有力、最得勢者，可為後學法式。⁷⁵

結尾方面，王安石的五律也頗多佳構，如〈北山暮歸示道人〉尾聯「天黑月未上，兒童初掩關」因前聯「獨尋寒水度，欲趁夕陽還」之意而發之，故誠如劉辰翁云：「結語雖氣格未離，而翛然遠勝。」⁷⁶ 又如〈乘日〉的尾聯「忽忽照顏色，恨不洗征衣」，驟眼看來與前聯「煙水吾鄉似，家書驛使稀」並沒有銜接，實際上卻是以洗征衣暗與煙水相連，正是劉辰翁引穎濱云「如連山斷嶺，雖相去絕遠，而氣象聯絡。」⁷⁷

第二，反對晚唐體煉句不煉意和「有句而無篇」（《西園詩塵》語）的

70 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 23，頁 556。

71 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 16「節序類」，頁 346。

72 同上註。

73 陳衍評選，曹旭校點，《宋詩精華錄》，卷 2，頁 58。

74 清·方東樹著，汪紹楹校點，《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1961），卷 14，頁 377。

75 清·朱庭珍，《筱園詩話》，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》，卷 4，頁 2397-2398。

76 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 22，頁 538。

77 同上註，卷 23，頁 557。

弊端，⁷⁸ 重視詩歌意義的整體建構。王安石認為「夫文者，言乎志者也。」（〈上張太博書二〉），⁷⁹ 故作詩亦往往以立意為先，講求以意脈貫穿全篇。總的來說，王安石的五律較成功地把字詞的雕琢與興象玲瓏的意境相融合，如〈徑暖〉：

徑暖草如積，山晴花更繁。縱橫一川水，高下數家村。靜憇雞鳴午，荒尋犬吠昏。歸來向人說，疑是武陵源。⁸⁰

這首詩描寫山村的春景，信筆寫來，極富詩意。在章法結構上，全詩注重视脈的連貫，每聯均從不同的角度去展現和深化恬靜和諧的山村景色，因而達到了意境渾融的審美境界，這是有句無篇的晚唐體所缺乏的。再者，此詩的語言貌似樸素自然，卻暗含錘煉之工，如頷聯以「縱橫」對「高下」，屬反義連用字相對，且「縱」與「橫」、「高」與「下」本身亦屬句中對，足見王安石煉字煉句之極盡工巧。

第三，誠如楊慎《升菴詩話》云：「（晚唐一派）忌用事，謂之點鬼簿，惟搜眼前景而深刻思之。」⁸¹ 晚唐體五律具有忌用事而貴白描的特點，王安石卻漸漸在詩裡透露出多用事的跡象。如〈懷古二首〉便是直陳典事之作，通篇用典，通過工整貼切地「逐句對用維摩、淵明事」（劉辰翁評），以構成全詩的整體意境，並從中見出己意。⁸² 再者，王詩中許多用典也達到「能自出己意，借事以相發明，情態畢出」（《蔡寬夫詩話》引王安石語）的標準。⁸³ 首先，王詩的用典不著痕跡，多能把典故融入詩句之中，藉以深化情意的容量，如〈宜春苑〉「無復增修事，君王惜費金」表面上感慨宜春苑的荒廢情況，卻又通過暗用《史記·孝文本紀》漢文帝「露臺惜費」

78 明·張蔚然，《西園詩塵》，收入周維德集校，《全明詩話》第3冊（濟南：齊魯書社，2005），頁2463-2464。

79 宋·王安石，《王安石全集》（臺北：河洛圖書出版社，1974），卷33，頁47。

80 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷22，頁522。

81 明·楊慎撰，王仲鏞箋證，《升菴詩話箋證》，卷4，頁122。

82 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷22，頁539-540。

83 宋·蔡居厚，《蔡寬夫詩話》，收入吳文治主編，《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁635。

之故事，含蓄地對宋室的愛民儉樸表示贊揚。⁸⁴再者，王安石又多能化熟陳為生新，如〈旅思〉「慷慨秋風起，悲歌不為鱸」，⁸⁵這是人們熟知的典故。⁸⁶王安石在這裡卻反用其意，以表達自己雖然生活不稱意且懷念家鄉，卻始終懷抱濟時之志的矛盾心情，《蝨溪詩話》云：「臨川有『慷慨秋風起，悲歌不為鱸』，眉山『不須知更說幾早，直為鱸魚也自賢』，反復曲折，同歸一意。」這種「共用一事，而造語居然不同」的效果正是王、蘇二人極力生新的巧思所在。⁸⁷

以上三個方面典型地反映出，王安石的五律在具體寫法上與晚唐體亦頗為不同。王安石的五律基本上具有工巧和深婉的風格特點。王安石在承襲晚唐體詩風的同時，又通過創作實踐刻意回避了晚唐體題材狹窄、徒事雕琢景聯、缺乏真情實感等缺陷，使宋初日漸僵化的五律首次得到革新，因而為晚唐體五律注入了不少盛唐氣象。當然，如果細致考察，王安石五律在體調上與盛唐五律有很多相異之處，故高步瀛《唐宋詩舉要》論「五言律詩」的演變時云：「王介甫之思深韻遠，尤獲我心。然偉麗變為清新，渾厚淪於饒刻，有宋一代之詩遂與唐分道揚鑣矣。」⁸⁸可見王詩與盛唐詩終究不同，但王安石進一步完成了北宋五律從晚唐體向蘇軾、黃庭堅等典型宋體過渡的功績卻不可忽視。

三、王安石七言律詩與宋初三體之關係

宋初七律的情況稍微複雜一些。程千帆、吳新雷《兩宋文學史》云：

宋初詩壇基本上是為中晚唐詩風所籠罩的。以時代先後而論，則白體為先導，風行於太祖、太宗朝（960-997）；自太宗後期至真宗時，出

84 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷22，頁564。

85 同上註，卷23，頁552。

86 參考劉宋·劉義慶撰，劉孝標注，朱鑄禹集注，《世說新語彙校集注》（上海：上海古籍出版社，2002），頁340。

87 宋·黃徹著，湯新祥校註，《蝨溪詩話》（北京：人民文學出版社，1986），卷6，頁100。

88 清·高步瀛，《唐宋詩舉要》，頁407。

現了晚唐派；真宗景德年間（1004-1007），西崑體開始興起，其聲勢達於仁宗朝。⁸⁹

從時間的連續性上看，宋初七律也大體沿上述的路向發展。《蔡寬夫詩話》云：「國初因襲五代之餘，士大夫皆宗白樂天詩。」⁹⁰ 胡應麟《詩藪》〈內編〉也云：「宋初諸子多祖樂天。」⁹¹ 白居易的七律為數不少，宋初詩人的七律創作在數量上也較其它各體多出很多。因此，無論是「為文章慕白居易，尤淺近易曉」（《宋史》）的李昉、⁹² 「詩有白樂天之風」（《瀛奎律髓彙評》）的徐鉉（920-974）⁹³ 或是「本與樂天為後進」的王禹偁，⁹⁴ 這些白體詩人現存的詩均以七律為多。李昉〈二李唱和集序〉曰：「昔樂天、夢得有《劉白唱和集》，流布海內，為不朽之盛事。今之此詩，安知異日不為人之傳寫？」⁹⁵ 更自覺地效仿白居易晚年與劉禹錫所作的唱和詩，延續了中唐元和體多以七律進行唱和的習尚。就當時的創作情況看來，應制唱和時普遍使用七律已經成了宋初文人的共識。如程千帆所言：「宋初文壇盛行的是唱和詩，而白居易的元和體便成了時流學習的榜樣」，⁹⁶ 故宋初七律基本上還保持著中唐元和體的總體風貌，⁹⁷ 題材上以寄贈唱和為主，注重以淺切流暢的語言表現閒適意趣。後來，晚唐體逐漸流行。然而，若考察晚唐體詩人的七律，誠如劉寧《唐宋之際詩歌演變研究》指出：「像晚唐體中的隱士詩人，其七律創作基本上是元和體七律的路數。」⁹⁸ 如上文所述，晚唐體詩人只著力於五律的創作，其七律在寫法上卻以沿襲白體

89 程千帆、吳新雷，《兩宋文學史》，頁 2。

90 宋·蔡居厚，《蔡寬夫詩話》，收入吳文治主編，《宋詩話全編》，頁 622。

91 明·胡應麟，〈內篇〉，《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979），卷 3 〈古體下·七言〉，頁 56。

92 元·脫脫編，《宋史》（北京：中華書局，1977），卷 265 〈列傳〉第 24，頁 9138。

93 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 16 「節序類」，頁 625。

94 傅璇琮主編，《全宋詩》，卷 65，頁 733。

95 曾棗莊、劉琳主編，《全宋文》（成都：巴蜀書社，1988），頁 18。

96 程千帆、吳新雷，《兩宋文學史》，頁 3。

97 有關「元白體」的內涵可參考劉寧，《唐宋之際詩歌演變研究——以元白之元和體的創作影響為中心》，頁 1-29。

98 劉寧，《唐宋之際詩歌演變研究——以元白之元和體的創作影響為中心》，頁 354。

為主，如魏野〈送李主簿之任南陵〉、〈送李殿院移鎮淮陽〉、〈送劉燁大著移任龍門知縣〉等七律在內容、章法結構和風格上均與王禹偁的送行詩非常類似。⁹⁹ 當然，在藝術手法上，晚唐體詩人亦經常在七律中表現出對自然景物的精心刻畫，如寇準〈江山晚行〉、林逋〈梅花〉等皆如是，提煉出來的佳句挺多。這就在一定程度上把晚唐體五律雕琢工巧和著重景物描寫的特點融入到白體七律之中，表現出對白體淺俗詩風的改造。西崑體詩人則進一步繼承了晚唐體詩人這種改革方式，標舉李商隱為創作典範，嘗試以其典雅富瞻的語言風格改變白體七律的藝術表現；而在題材上則由白體、晚唐體的以寄贈交遊、寫景送行為主轉向著力開發愛情、詠物和詠史三種李商隱特別擅長的題材。然而，西崑體具有「過於雕琢，去情性寢遠」（劉克莊〈刁通判詩卷〉）¹⁰⁰ 和「務積故實，而語意輕淺」（魏泰〈臨漢隱居詩話〉）之弊，¹⁰¹ 使七律的創作傾向板滯凝重，詩意隱晦艱深。

《六一詩話》云：

楊大年與錢、劉數公唱和。自《西崑集》出，時人爭效之，詩體一變；而先生老輩，患其多用故事，至於語僻難曉。殊不知自是學者之弊。如子儀〈新蟬〉云：「風來玉宇鳥先轉，露下金莖鶴未知。」雖用故事，何害為佳句也！又如「峭帆橫渡官橋柳，疊鼓驚飛海岸鷗。」其不用故事，又豈不佳乎？蓋其雄文博學，筆力有餘，故無施而不可，非如前世號詩人者，區區於風雲草木之類，為許洞所困者也。¹⁰²

歐陽脩對西崑體後學的「語僻難曉」雖有批評，但對西崑體宗主楊億、劉筠（971-1031）七律的藝術成就卻予以肯定。事實上，歐陽脩的七律最初也學西崑，後來受梅堯臣「以深遠古淡為意」（《宋史》〈梅堯臣傳〉）的詩風影響，¹⁰³ 才轉向平易。值得注意的是，這種平易的創作精神並不是對宋初白體詩風的復歸，而是在整合白體、晚唐體的基礎上發展而來的。

99 傅璇琮主編，《全宋詩》，卷 56，頁 625。

100 宋·劉克莊，《後村集》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1180 冊），卷 110。

101 宋·魏泰，《臨漢隱居詩話》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1478 冊）。

102 宋·歐陽脩，《六一詩話》（北京：人民文學出版社，1962），頁 13。

103 元·脫脫編，《宋史》，卷 443〈列傳〉第 202，頁 13091。

由此可見，歐、蘇、梅在七律的創作上主要取法的還是白體和晚唐體的路數。當然，三人也在一定程度上繼承了西崑體使事用典的創作手法，在七律中稍事援引，又具有開創性地為七律的創作增添思致之美，初步顯示出慶曆文人希望通過整合宋初三體以推進北宋七律發展的努力。¹⁰⁴

然而，其中還有不少有待解決的問題，例如：對於西崑體七律的藝術表現和題材內容，時人在創作上該怎樣取捨呢？文人又應該如何在寫法上突破白體的抒情模式和晚唐體的寫景模式呢？以上的疑問，本文認為王安石都通過創作實踐一一作出回應，從而進一步辨析了宋代七律的基本體調。因此下文擬連繫宋初三體的詩學背景，從體式建構的角度，探討王安石七律在詩史上的意義。

（一）王安石七律與西崑體

與歐、蘇、梅對於西崑體的態度相異，王安石呼應石介的〈怪說〉，罕有地撰文直接批評西崑體的流弊，其〈張刑部詩序〉云：

刑部張君詩若干篇，明而不華，喜諷道而不刻切，其唐人善詩者之徒歟？君並楊劉，楊劉以其文詞染當世，學者迷其端原，靡靡然窮日力以摹之，粉墨青朱，顛錯叢龐，無文章黼黻之序；其屬情藉事，不可考據也。方此時，自守不污者少矣；君詩獨不然，其自守不污者邪？¹⁰⁵

不但大力反對西崑後學浮靡華麗、堆砌典故及情事不可考之艱澀詩風，在字裡行間更對地位崇高的西崑體代表詩人楊億、劉筠予以譏斥，把造成當下詩風頹靡不振的主因歸究於二人之過。在王安石看來，像張刑部般「明而不華，喜諷道而不刻切」的唐人詩風才值得時人學習。固然，這種文論主張只屬老生常談，但本文認為這是王安石針對西崑體詩人「尤精雅道，雕章麗句」（〈西崑酬唱集序〉）的創作宗旨而提出來的，¹⁰⁶ 因此別具意義。¹⁰⁷

104 劉寧，〈論歐陽修詩歌的平易特色〉，《文學遺產》1996.1: 59。

105 宋·王安石，《王安石全集》，卷 25，頁 153-154。

106 宋·楊億等撰，鄭再時箋注，《西崑酬唱集箋注》（濟南：齊魯書社，1986），頁 297。

107 有關王安石的詩學觀，可參考唐梓彬，〈論王安石《唐百家詩選》對「唐詩」的建構與詩學詮釋〉，《人文中國學報》26(2018.6): 63-95。

西崑體強調詩歌語言的濃艷華麗，這與宋初白體的平易淺俗和晚唐體的詞簡意精相比，可謂「極一時之麗」（田況〈儒林公議〉）。¹⁰⁸ 王安石標出「明而不華」的詩風，這事實上是在語言上嘗試調和宋初三體。「明」即清晰明亮之意，指自然爽朗的語言風格；而「不華」語出《漢書》〈司馬遷傳〉：「服其善序事理，辨而不華，質而不俚。」¹⁰⁹「不華」在這裡屬互文，主要是指太史公質樸的語言特點，能夠不用華辭麗藻卻沒有淺俗之感。「不華」在宋代的用例則見王令〈上孫莘老書〉：「觀其言，辨而當，質而不俚，文而不華。」¹¹⁰所指的意思亦與前代相近。王安石與王令是莫逆之交，而從王安石〈別孫莘老〉云：「逢原未熟我，已與子相知。自吾得逢原，知子更不疑。」¹¹¹可知孫莘老與王安石亦是好友。三人經常以詩唱和，故王安石所謂的「不華」與王令〈上孫莘老書〉的內涵應當相距不遠。

由此可見，王安石的「明而不華」明顯是為了反對西崑體用字濃麗、滿紙故實的藝術表現而來的。誠如《瀛奎律髓彙評》曰：「凡『崑體』，必於一物之上，入故事、人名、年代，及金、玉、錦、繡等以實之。」¹¹²西崑體七律與重視白描的白體、晚唐體不同，其好用玉樹、瑤光、金爵、青鸞等詞藻，多以綺麗華貴的語言為詩；且十分講究用典，有時甚至通篇故實。例如楊億的〈淚二首〉，便把歷史上有關流淚的典故一個接一個羅列開來，使全詩富有典雅雍容之感，但詩意卻晦澀難懂。與西崑體不同的是，王安石的七律接續了歐、蘇、梅嘗試融合白體和晚唐體的努力，自覺地在詩歌語言上追求「看似尋常最奇崛，成如容易卻艱辛」的效果。¹¹³

首先，王安石完全放棄了西崑體鋪錦列繡式的詞藻，其七律與白體七律一樣，都注重詩歌語言的淺近平易。因此，王安石部分七律帶有繼

108 宋·田況，《儒林公議》（《景印文淵閣四庫全書》子部第1036冊），卷上。

109 漢·班固，唐·顏師古注，《漢書》（北京：中華書局，1962），卷62〈司馬遷傳〉第32，頁2738。

110 宋·王令，《廣陵集》（《景印文淵閣四庫全書》集部第1106冊），卷16。

111 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷14，頁338。

112 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷18「茶類」，頁717。

113 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》卷45，頁1189。

承白體而來的「拙」。這點清代詩論家紀昀早有發現，如紀昀批評〈紙閣〉云：「起二句拙，通體亦淺。」¹¹⁴ 評〈次韻吳仲庶省中畫壁〉云：「亦淺率酬應之作。」¹¹⁵ 王安石這些七律多屬率爾成章之作，語言淺顯，詩意亦淺率、粗鄙，具有白體通俗化的取向。但在平易的前提下，王安石的七律也注重「鑱刻萬物而按之以藻績」的「詩人之巧」（王安石〈靈谷詩序〉語）。¹¹⁶ 王安石與西崑體詩人一樣走上開拓白體七律精致化的道路，但使用的方法卻不同；王安石十分講究字句的鍛煉，善於把生活中的口語加以提煉，並運用於詩歌之中，形成平易曉暢但又不失雅致的詩歌語言。如王安石〈送項判官〉：

斷蘆洲渚落楓橋，渡口沙長過午潮。山鳥自鳴泥滑滑，行人相對馬蕭蕭。十年長自青衿識，千里來非白璧招。握手祝君能強飯，華簪常得從雞翹。¹¹⁷

整首詩明轉自然，其中「山鳥自鳴泥滑滑，行人相對馬蕭蕭」兩句，更直如白話，以「泥滑滑」和「馬蕭蕭」兩組擬聲詞為對，顯得活潑有趣，卻不失淺俗。其它寫景詩如〈至開元僧舍上方次韻舍弟〉「和風滿樹笙簧雜，霽雪兼山粉黛重」，同樣看似平易，卻極盡刻鏤之工；即使是白體詩人經常寫的唱和詩，如〈和平甫寄陳正叔〉「且同元亮傾樽酒，更與靈均續舊文」、¹¹⁸ 〈次韻酬朱昌叔五首〉其四「世事但知吹劍首，官身難即問刀頭」¹¹⁹ 等等，也基本上具有著重煉字煉句的語言特色。誠如翁方綱《石洲詩話》云：「宋人七律，精微無過王半山。」¹²⁰ 王安石的七律以「明而不華」的語言力求工巧，成功擺脫了西崑體綺靡華艷的語言風格，另闢蹊徑地在體調上為平易淺俗的白體七律增添了一種深細精微的藝術風味。

其次，《詩人玉屑》指出：「詩到義山，謂之文章一厄，以其用事僻

114 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 35「庭宇類」，頁 1425。

115 同上註，卷 37「技藝類」，頁 1440。

116 宋·王安石，《王安石全集》，卷 25，頁 151。

117 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 36，頁 920。

118 同上註，卷 36，頁 912。

119 同上註，卷 26，頁 641。

120 清·翁方綱，《石洲詩話》，卷 4，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》，頁 1437。

澀，時稱西崑體。然荊公晚年，亦或喜之，而字字有根蒂。」¹²¹ 王安石與歐、蘇、梅一樣，也吸取了西崑體愛好使事用典的藝術表現，且較前人更多、更工切。然而，王安石與西崑體在用典手法上卻有很大的不同。西崑體詩人用典帶有極強的模糊性，縱然明白典故出處，詩意亦住住似有若無，致使「其屬情藉事，不可考據也」；與之相比，王安石的用典靈活巧妙，如〈慶老堂〉：「種竹常疑出冬筍，開池故合湧寒泉」¹²² 看似只是單純描寫慶老堂前的景物，卻不著痕跡地以兩個歷史典故寄寓了陳繹的孝行；¹²³ 但縱不知典故出處，亦不妨礙對全詩的理解。王安石有些七律全用典故，如〈歲晚懷古〉：

先生歲晚事田園，魯叟遺書廢討論。問訊桑麻憐已長，按行松菊喜猶存。農人調笑追尋壑，稚子歡呼出候門。遙謝載醪祛惑者，吾今欲辯已忘言。¹²⁴

全篇渾然無痕地化用了陶淵明的詩境，卻無西崑體堆砌拼貼之弊。除了直用和暗用典故，王安石亦善於化用前人的詩句，如〈次韻酬府推仲通學士雪中見寄〉「為問火城將策試，何如雲屋聽窗知」，神運筆融地化用了韓愈〈上裴尚書喜雪詩〉「喜深將策試，驚密仰簷窺」及「氣嚴當酒暖，灑急聽窗知」之意，¹²⁵ 而合四句為一聯，使所詠之物情態畢出。王安石能將西崑體使事用典的原理加以提煉取捨，並全面地用之於七律的創作，這些靈活多變的手法與西崑詩人多直用典故的笨拙相比自然各不相同。

第三，在題材內容上，王安石提倡的是「喜諷道而不刻切」的內容特點。「諷道」見唐柳宗元〈論語辯二篇〉下篇：「柳先生曰：『《論語》之大，莫大乎是也。是乃孔子常常諷道之辭云爾。』」¹²⁶ 在這裡大體是諷誦稱說的意思；但若分開兩字析之，亦兼有諷刺世道之意。到底「諷道」

121 宋·魏慶之編，王仲聞校，《詩人玉屑》（北京：中華書局，1959），頁 520。

122 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 35，頁 878。

123 宋·葛立方，《韻語陽秋》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1479 冊），卷 10。

124 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 26，頁 629。

125 同上註，卷 29，頁 725。

126 唐·柳宗元，《柳宗元集》（北京：中華書局，1974），頁 111。

的內涵是指甚麼呢？這點可以從王安石的文學思想作進一步的考察。王安石主張「文貫乎道」（〈上邵學士書〉），¹²⁷ 認為文學必須具有闡述道義的功能。然而，王安石的「道」並不如石介般脫離現實，其〈上人書〉云：「且所謂文者，務為有補於世而已矣。」¹²⁸ 強調文學要經世致用，為現實政治服務。對於詩歌的內容，從〈張刑部詩序〉云：「子夏曰：『詩者，志之所之也。』觀君之志，然則其行亦自守不污者邪？豈唯其言而已。」¹²⁹ 及〈先大夫集序〉云：

君子於學，其志未始不欲張而行之以致君，下膏澤於無窮，唯其志之大，故或不位於朝；不位於朝而執不足以自效，則思慕古之人而作為文辭，亦不失其所志也。……然諷詠情性，其亦有以助于道者，不忍棄去也！¹³⁰

可見王安石非常強調詩歌言志抒情的傳統，更把詩歌吟詠情性的功能提升到「有助于道」的位置。再者，王安石認為詩也有諷諭勸戒的功能，其〈國風解〉云：「惟其序善惡以示萬世，不以尊卑小大之為後先，而取禮之言以為經，此所以亂臣賊子知懼，而天下勸焉。」¹³¹ 綜上所述，本文認為王安石所謂的「諷道」兼有表現道德、言志抒情和反映現實的內容，而這些內容又須「不刻切」，即以婉轉、不尖刻的形式表現出來。

王安石對「喜諷道而不刻切」的追求反映在詩歌題材上，首先形成了其在七律創作上對崑體愛情詩的刻意回避。¹³² 胡仔（1095-1170）《苕溪漁隱叢話前集》載：

《鍾山語錄》云：「荊公次第四家詩，以李白最下，俗人多疑之。」公曰：「白詩近俗，人易悅故也。白識見污下，十首九說婦人與酒，然其才豪俊，亦可取也。」¹³³

127 宋·王安石，《王安石全集》，卷 32，頁 36。

128 同上註，卷 33，頁 48。

129 同上註，卷 25，頁 154。

130 同上註，卷 45，頁 160-161。

131 同上註，拾遺，頁 156。

132 《西崑酬唱集》中詠男女愛情的詩有〈代意〉、〈無題〉等等。

133 宋·胡仔，《苕溪漁隱叢話前集》，卷 6〈杜少陵一〉，頁 37。

王安石偏嗜具有現實意義的詩篇，故對李白詩多言及婦人與酒的題材取向甚為不滿。基於這個原因，王安石基本不寫愛情詩，自覺地摒棄了西崑詩人常用的題材，在內容上切斷了與西崑體靡艷詩風的連繫。

再者，王安石的七律繼承了西崑體擅長的詠物題材，並以「道」貫之，使之流露出來的詠懷意味更為深刻。西崑體的詠物詩模擬李商隱的痕跡很重，但往往只學其形卻未得其神。王安石的詠物詩卻由西崑以典故比物的簡單比附推進到體物與詠懷的融合，進一步繼承唐人的傳統，發掘七律的抒情深度。與西崑體不同，王安石的詠物七律很少用典，如〈與微之同賦梅花得香字三首〉其三：

淺淺池塘短短牆，年年為爾惜流芳。向人自有無言意，傾國天教抵死香。鬚裊黃金危欲墮，蒂團紅蠟巧能裝。嬋娟一種如冰雪，依倚春風笑野棠。¹³⁴

便是純用白描之筆，相當細膩地刻劃出梅花曼妙優雅的物態，方回引《遯齋閒覽》云：「凡詠梅多詠白，而荊公獨云『鬚裊黃金』、『蒂團紅蠟』，不惟造語巧麗，可謂能道人不能到處矣。」¹³⁵ 此詩在描寫上擺脫了歷來詠梅多詠雪白的俗套，把梅花含苞待放時紅艷欲墜的形象寫得華麗高貴。再者，詩人通過梅花的「無言意」、「抵死香」及「笑野棠」之憑藉春風，隱約在梅花的形象中表達了自己孤芳自賞、與月同潔的品質。又如〈古松〉：

森森直幹百餘尋，高入青冥不附林。萬壑風生成夜響，千山月照掛秋陰。豈因糞壤栽培力，自得乾坤造化心。廊廟乏材應見取，世無良匠勿相侵。¹³⁶

這首詩描寫了一株參天古松在遠離樹林的孤獨處境中繁茂直立的情景，其中顯然隱含了詩人對身為棟樑之才的自信和待時而動的政治抱負。此外，誠如《詩話總龜》云：

唐僧多佳句，其琢句法，比物之意而不指言一物，謂之象外句。如無可上人詩曰：「聽雨寒更盡，開門落葉深。」是落葉比雨聲也。又曰：

134 同上註，卷 31，頁 777。

135 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷 20「梅花類」，頁 794。

136 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 35，頁 890。

「微陽下喬木，遠燒入秋山。」是微陽比遠燒也。用事琢句妙在言其用而不言其名耳。此法唯荊公、山谷、東坡知之。¹³⁷

王安石成功將晚唐五律的「象外句」移植到七律之中，突出地發展了以物借事的表現方式。這種寫法在〈次韻和甫詠雪〉得到集中發揮，其云：

奔走風雲四面來，坐看山隴玉崔嵬。平治險穢非無德，潤澤焦枯是有才。勢合便疑包地盡，功成終欲放春回。寒鄉不念豐年瑞，只憶青天萬里開。¹³⁸

整首詩雖詠雪卻不言其名，只言其用；且在結構上通篇用比興手法，誠如夏敬觀《王安石詩選注》云：「詩意以喻新法之行，眾議但求其近害，而不知其有遠功，所謂非常之原，黎民懼之也。」¹³⁹ 由於雪跟新法的相似點不顯著，全詩似乎是詠雪又似乎是寫新法推行時的政治情況，含義雋永，體現出近於李商隱詠物七律的朦朧美，卻沒有西崑體艱澀難懂的詩病。

第三，王安石把諷諭精神引進北宋懷古七律的創作之中，藉以從根本上克服西崑體詠史詩的藝術局限。就詩體特點來講，西崑詩人雖繼承李商隱多以七律寫詠史詩，但富思理的卻為數不多，普遍缺乏深刻的用意。在題材上，王安石明顯放棄了西崑體以七律寫詠史的做法，而轉向嘗試將詠史詩與晚唐常見的懷古詩融合起來，使之有更大的發揮空間。¹⁴⁰ 在王安石以前，宋人所寫的懷古詩數量很少，且多屬不涉及人事活動和議論的寫景之作，田錫〈釣臺懷古〉正是當中的代表。與此相反，王安石的懷古詩既注重表現自己對歷史規律的反思，又多從自身出發，借歷史以抒情，形成情思兼備的藝術特色，如〈金陵懷古四首〉其一云：

霸祖孤身取二江，子孫多以百城降。豪華盡出成功後，逸樂安知與禍雙。東府舊基留佛剎，後庭餘唱落船窗。黍離麥秀從來事，且置興亡共酒缸。¹⁴¹

137 宋·阮閱，《詩話總龜前集》（北京：人民文學出版社，1987），卷 50，頁 490。

138 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 31，頁 766。

139 宋·王安石撰，夏敬觀選註，《王安石詩》（臺北：臺灣商務印書館，1967），頁 76-77。

140 本文所調的懷古詩指如杜甫〈詠懷古跡〉般以歷史遺跡起興，或抒發感情，或發表議論的詩作。

141 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 35，頁 884。

這既是懷古，又是詠史。若細誦之，不難體會到以史喻今的意蘊。其二、其三、其四又承上首的詩意而來，從金陵的興亡之事聯想到宋太祖平定南唐的功績及南唐「將軍談笑士爭降」的歷史事實，連繫其一「霸祖孤身取二江，子孫多以百城降」之句，諷諭色彩更濃。其它如〈和王微之秋浦望齊山感李太白杜牧之〉、〈次韻登微之高齋有感〉等等，亦大體如此，如方回所云：「皆金陵懷古之別題耳。」¹⁴²

總的來說，由於王安石非常強調詩歌「諷道」的功能，在他的七律中，詠懷和諷諭的精神明顯比只講求頌美的西崑體提升了不少，確立了宋詩的骨力。再者，王安石又在理論上對西崑體提出了嚴苛的批評，藉以建立了「明而不華」的詩歌語言，成功以創作實踐調和了宋初三體的語言風格，有效地解決了當時歐陽脩提倡的平易精神與西崑體在詩風上的衝突。

（二）王安石七律與白體、晚唐體

根據上文的分析，王安石的七律創作選擇了與西崑體不大相同的道路，卻對白體、晚唐體多有取法。就當時七律的創作看來，白體和晚唐體似乎已經建構出特定的創作模式。在這樣的情況下，王安石的七律與白體、晚唐體的關係到底是怎樣的呢？是否也是沿襲多於創變呢？以下將從抒情模式和寫景模式兩方面作回應。

1. 對白體抒情模式的突破

白體七律大多是寄贈送行之作，多表現歌功頌德、閒適自足的思想內容，對生活經歷和情感的刻畫卻比較單一枯燥，普遍具有抒情品質匱乏的缺陷。如王禹偁〈送查校書從事彭門〉：

佐幕徐方鬢未秋，官升芸閣更風流。姓名舊在鶯遷榜，詩什重題燕子樓。
漸有俸錢供藥債，應無歸夢到漁舟。公餘時上臺頭寺，珠履金貂共勝遊。¹⁴³

首聯交代事件；頷聯寫人；頸聯表現閒足情態；末聯則以自己對對方的期

142 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，卷3「懷古類」，頁139。

143 傅璇琮主編，《全宋詩》，卷63，頁700-701。

許與勉勵收結全詩。這種公式化的寫法在北宋初年寄贈送行的七律中極為常見，大部分的白體詩人均沿用這種抒情結構，句意順暢流利，卻少有真情抒發。

王安石的七律多具有抒情的味道，其寄贈送行之作總帶有鄉關之思、羈旅之愁、離別之緒、功名之恨、歲暮之悲等對人生的感慨。例如〈送彥珍〉「握手百憂空往事，還家一笑即芳時」、¹⁴⁴〈送陳和叔〉「後會縱多無此樂，山林投老一傷神」、¹⁴⁵〈送別韓虞部〉「京洛風塵嗟阻闊，江湖杯酒惜逡巡。歸帆嶺北茫茫水，把手何時寂寞濱」、¹⁴⁶〈送西京簽判王著作〉「卻想山川常在夢，可憐顏髮已驚秋」、¹⁴⁷〈送蘇屯田廣西轉運〉「恩澤易行窮苦後，功名常見急難時」¹⁴⁸等等，均在寄贈送行中融合了詩人的身世之感，讀來具有情感的張力。更值得注意的是，王安石部分寄贈送行詩更嘗試直抒情懷，以自由靈活的抒情結構突破白體的束縛。如〈示長安君〉：

少年離別意非輕，老去相逢亦愴情。草草杯盤供笑語，昏昏燈火話平生。自憐湖海三年隔，又作塵沙萬里行。欲問後期何日是，寄書應見鴈南征。¹⁴⁹

這種先作伏筆，接著以敘寫眼前相聚之樂暗寄分別之悲，最後才直抒胸臆的抒情結構，既使情思層層累積到最後才噴發而出；卻又含蓄蘊藉。又如〈思王逢原三首〉其二：

蓬蒿今日想紛披，塚上秋風又一吹。妙質不為平世得，微言惟有故人知。廬山南墮當書案，湓水東來入酒卮。陳迹可憐隨手盡，欲歡無復似當時。¹⁵⁰

整首詩以情帶景，重在抒情，首聯、頸聯為想像，頷聯、尾聯則為現實：

144 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 30，頁 740。

145 同上註，卷 27，頁 663。

146 同上註，卷 34，頁 846。

147 同上註，卷 35，頁 900。

148 同上註，卷 34，頁 863。

149 同上註，卷 30，頁 744。

150 同上註，卷 30，頁 756。

感情上既有慨歎痛惜之恨，又有追憶時的歡愉之情；因而具有穿梭時空、百感交集的抒情結構。〈寄友人〉：

飄然羈旅尚無涯，一望西南百歎嗟。江擁涕洟流入海，風吹魂夢去還家。平生積慘應銷骨，今日殊鄉又見花。安得此身如草樹，根株相守盡年華。¹⁵¹

全詩感情真切，首聯和頸聯為現實之辭，領聯和末聯則屬幻想中的虛寫，具有虛實相間的抒情結構。〈除夜寄舍弟〉：

一樽聊有天涯憶，百感翻然醉裏眠。酒醒燈前猶是客，夢回江北已經年。佳時流落真堪惜，勝事蹉跎只可憐。惟有到家寒食在，春風同泛潁溪船。¹⁵²

從除夜醉後孤眠的場景引發離情，一、三句寫醉與醒，二、四句寫「眠」與「夢回」，既以時間為線索卻又跨越時空；這種抒情結構，既抒發了眼前的鄉思離愁，又概括了經年不遇、歲月蹉跎的感觸。由此可見，王安石改變了白體七律單調的抒情模式，成功以獨特的構思帶動著各不相同的抒情結構，增強了北宋七律的抒情功能。

王安石更善於通過調度七律中間兩聯的句法以增強抒情的效果。如〈送李太保知儀州〉：

北平上谷當時守，氣略人推李廣優。還見子孫持漢節，欲臨關塞撫羌酋。雲邊鼓吹應先喜，日下旌旗更少留。五字亦君家世事，一吟何以稱來求？¹⁵³

王安石在中間的對句中運用了古體的筆力，以時間為縱線，連用「還見」、「欲臨」、「應先」、「更少」四組虛字，使雄健勁拔的詩意連貫而下，成功烘托出李太保的威勢，實際又暗寄了王安石的政治理想。有時候，王安石又通過一聯之中兩個對句的潛在意脈，收言簡意豐的抒情效果。如王安石〈寄闕下諸父兄兼示平父兄弟〉：「家勢到今宜有後，士才如此豈無時」¹⁵⁴ 上

151 同上註，卷 38，頁 955。

152 同上註，卷 39，頁 984。

153 同上註，卷 35，頁 899。

154 同上註，卷 36，頁 923。

句從家道的「有後」正說，下句則從才學的「無時」反說，表面上兩句的內容差距頗大，但合而觀之，詩意卻是相互生發的；再如〈次韻答陳正叔二首〉其二「此道未行身有待，古人不見首空回」，¹⁵⁵ 也大體如此，故葛立方（約 1165）《韻語陽秋》便以此兩聯作為「律詩中間對聯，兩句意甚遠，而中實潛貫者，最為高作」的例證。¹⁵⁶ 再者，王安石亦善於利用拗句形成獨特的抒情聲調，如〈寄王回深甫〉：「少年倏忽不再得，後日歡娛能幾何。」¹⁵⁷ 以拗句使文字形成自然跳動的節奏聲調，並與詩中的感情相配合。以上種種，也反映了王安石善於運用多變的句法以拓展七律抒情容量的努力。

2. 對晚唐體寫景模式的突破

晚唐體詩人專攻五律，其七律一般呈現出類似白體的表現特色；但晚唐體詩人在創作偏重於描寫自然景物題材的七律時，又往往把晚唐體五律講究語言工麗和意境營造的藝術風格移植到七律的景聯之中，並反過來影響了白體詩人的創作。流風所及，宋初文人以寫景為主的七律多以苦吟精煉的字句細緻地刻畫自然景物，擅長以借景抒情的造境手法，營造意境，如寇準〈楚江有弔〉：

悲風颯颯起長洲，獨弔靈均恨莫收。深岸自隨浮世變，遺魂不逐大江流。霜淒極浦幽蘭暮，波動寒沙宿雁愁。月落煙沈無處泊，數聲猿叫楚山秋。¹⁵⁸

全詩除了第二句以外，全是寫景句，通過對自然景物的精心描摹反復渲染出詩人的心境。這種寫法在以寫景為主的宋初七律中極為常見，如趙湘〈秋日江亭〉、¹⁵⁹ 田錫〈倚樓〉等等，¹⁶⁰ 漸漸形成了晚唐體的寫景模式。這些詩雖然工於寫景，佳句頗多；但由於多屬定點描寫，即在一個固定的觀察

155 同上註，卷 38，頁 962。

156 宋·葛立方，《韻語陽秋》（《景印文淵閣四庫全書》集部第 1479 冊），卷 1。

157 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 36，頁 921。

158 傅璇琮主編，《全宋詩》，卷 92，頁 1039。

159 同上註，卷 77，頁 881。

160 同上註，卷 42，頁 472。

點，把即目所見之景按一定的順序描寫出來，故在結構上帶有一定的鬆散和隨意性，景物之間的跳躍較大；情景的組合亦相對單調，多通過刻畫山水景物抒發自己悠遊自得的常見情懷；加上詩歌意象總離不開「山水風雲竹石花草雪霜星月禽鳥之類」（《六一詩話》語），¹⁶¹ 使詩境狹隘，缺乏剛健之氣。

與晚唐體的寫景模式不同，王安石以遊覽山水為題材的七律在結構上的主要特點是以移步換形之法作景物描寫。如〈段氏園亭〉：

欹眠隨水轉東垣，一點炊煙映水昏。漫漫芙蕖難覓路，脩脩楊柳獨知門。青山呈露新如染，白鳥嬉游靜不煩。朱雀航邊今有此，可能搖蕩武陵源。¹⁶²

此詩分四層敘述遊覽的整個過程：首聯以炊煙點出時間，寫舟隨水流轉入東城的經過；頷聯既形象地狀出荷花和楊柳的神態，又記錄了詩人因迷路而尋覓友人家門的經歷；頸聯截取青山如染、白鳥安靜嬉戲的畫面加以描繪，把段氏園亭清幽出塵的意境點染出來；尾聯則將眼前景與武陵桃花源連繫起來以收結全詩。其它七律如〈垂虹亭〉、〈登西樓〉、〈回撓〉等等，在結構上同樣是在動態的遊歷中描寫景物和營造意境，這在表現上與晚唐體七律多對零散景物作定點描寫的寫法不同，加強了七律在敘述方面的表現功能。

在情景的組合方面，王安石的七律比較多元化。當中既有以景物描寫感慨年華漸去的詩篇，如〈金明池〉：「宜秋西望碧參差，憶看鄉人襖飲時。斜倚水開花有思，緩隨風轉柳如癡。青天白日春常好，綠髮朱顏老自悲。跋馬未堪塵滿眼，夕陽偷理釣魚絲」；¹⁶³ 亦有寫悠遊忘形於世外的情景，如〈招呂望之使君〉：「潮溝直上兩牛鳴，十畝漣漪一草亭。委質山林如許國，寄懷魚鳥欲忘形。」¹⁶⁴ 然而，當中最突出的卻是善於借助景物的組合進一步深婉地生發出自己感慨國事的胸懷，如〈葛溪驛〉：「鳴蟬更亂行

161 宋·歐陽脩，《六一詩話》，頁8。

162 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷26，頁631。

163 同上註，卷35，頁893-894。

164 同上註，卷27，頁664。

人耳，正抱疏桐葉半黃。」¹⁶⁵以景作結，反用杜甫「抱葉寒蟬靜」（〈秦州雜詩〉其四）句，涵義豐富。¹⁶⁶飄搖零落的梧桐不但關聯到詩人對「歲時」國勢的擔憂，而蟬抱葉而鳴的淒切還隱約寄寓了病臥在床的詩人對自己清高而孤獨的境遇的感嘆。又如〈登寶公塔〉：「江月轉空為白晝，嶺雲分暝與黃昏。鼠搖岑寂聲隨起，鴉矯荒寒影對翻。」¹⁶⁷這兩聯似乎只是景物描寫，但鼠、鴉自漢魏以來常用以喻權臣、小人，如李白〈遠別離〉「權歸臣兮鼠變虎」、¹⁶⁸杜甫〈野望〉「昏鴉已滿林」¹⁶⁹等等；故我們又可以從光與暗的對比及「鼠搖」、「鴉矯」的幽暗荒涼之中，領略到尾聯「當此不知誰主客，道人忘我我忘言」仿佛隱含著因「小人道長」而主客顛倒的意旨。¹⁷⁰〈雨過偶書〉：

霈然甘澤洗塵寰，南畝東郊共慰顏。地望歲功還物外，天將生意與人間。霄分星斗風雷靜，涼入軒窗枕簟閑。誰似浮雲知進退，纔成霖雨便歸山。¹⁷¹

更是通過天降甘霖後雨過雲歸的自然景象，寄寓了詩人拯時濟世後功成身退的政治理想。由以上詩例可見，王安石突破了晚唐體的寫景模式，其借景所抒的不再只有閒適之情，卻多具有複雜而深刻的思致，這在宋初文人的七律中的確較為罕見。

再者，王安石七律的詩境亦往往比較開闊，在意象的選擇上呈現出與晚唐體七律不同的取向。如〈落星寺〉：

峯雲臺殿起崔嵬，萬里長江一酒盃。坐見山川吞日月，杳無車馬送塵埃。鴈飛雲路聲低過，客近天門夢易迴。勝概唯詩可收拾，不才羞作等閑來。¹⁷²

165 同上註，卷 35，頁 894。

166 唐·杜甫撰，清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》，卷 7，頁 576。

167 同上註，卷 27，頁 655。

168 唐·李白著，清·瞿蛻園、朱金城校注，《李白集校注》（上海：上海古籍出版社，1998），卷 3，頁 157。

169 唐·杜甫撰，清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》，卷 8，頁 619。

170 同上註。

171 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 31，頁 773。

172 同上註，卷 35，頁 875。

全詩雄深雅健，首聯寫從高聳入雲的臺殿遠望，萬里的長江頓成了一隻小小的酒杯，不但氣象開闊，氣勢亦非凡；頷聯上句以吞吐日月的山川景色續寫視野的開闊，下句則宕開一筆寫人跡罕至的清幽之境。又如〈姑胥郭〉的頷聯，以「千家漁火秋風市」的遼闊境界，反襯出「一葉歸舟暮雨灣」的微小，藉以顯示自己心境的孤單。¹⁷³ 其它如「頽垣斷壑有平沙，老木荒榛八九家」(〈愁臺〉)、¹⁷⁴「落木雲連秋水渡，亂山煙入夕陽橋」(〈九日登東山寄昌叔〉)¹⁷⁵ 等，同樣氣象宏大、境界開闊。

四、結 論

王安石在北宋初年至神宗元豐年間律詩轉型過程中擔當著非常重要的角色。學界對這點，還缺乏足夠的關注。本文以王安石的律詩作為切入點，嘗試從文體學的角度，並連繫唐宋詩歌演變的文學史背景，勾勒出北宋初年至神宗元豐年間律詩發展的軌跡。在此基礎上，本文認為王安石不但有選擇性地吸取了宋初三體的部分特色，又進一步在詩歌內容、題材、藝術風格等方面進行開拓。大體來說，王安石的五律在繼承晚唐體的同時，又刻意迴避了其在內容和藝術上的種種缺陷；其七律在融合白體和晚唐體之餘，又融入了詠懷傳統和諷諭精神。

近年來，學界對於唐宋詩的差異，給予了極大的關注；但對於唐宋詩之間究竟如何轉型，卻尚未受到充分的研究。本文欲打通「唐音」、「宋調」的框框，以文學史的視角，試圖實事求是的從原始材料中考察唐宋詩歌如何轉型的問題。從本文的討論可以看出，由於王安石處於北宋律詩從宋初三體過渡而來的階段，故其在詩史上的首要任務就是對宋初三體作出全面的總結。王安石的律詩唐人風味較濃，可見他主要還是以唐詩作為詩歌改革的基本範式；但其律詩為宋詩面目的形成，也奠定了一些基本的藝術原則，其影響一直延續到蘇、黃。以此觀之，王安石在北宋律詩發展史上當

173 同上註，卷 38，頁 968。

174 同上註，卷 31，頁 786。

175 同上註，卷 36，頁 915。

具有承先啓後的地位和作用，這是歐陽脩、梅堯臣等一般被推舉為宋詩開山祖的詩人也無法企及的獨特貢獻。

引用書目

一、傳統文獻

- 漢·班固著，唐·顏師古注，《漢書》，北京：中華書局，1962。
- 劉宋·劉義慶撰，劉孝標注，朱鑄禹集注，《世說新語彙校集注》，上海：上海古籍出版社，2002。
- 唐·李白著，清·瞿蛻園、朱金城校注，《李白集校注》，上海：上海古籍出版社，1998。
- 唐·杜甫撰，清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》，北京：中華書局，1979。
- 唐·柳宗元，《柳宗元集》，北京：中華書局，1974。
- 唐·賈島撰，黃鵬箋注，《賈島詩集箋注》，成都：巴蜀書社，2002。
- 宋·楊億等撰，鄭再時箋注，《西崑酬唱集箋注》，濟南：齊魯書社，1986。
- 宋·梅堯臣撰，朱東潤注，《梅堯臣集編年校注》，上海：上海古籍出版社，1979。
- 宋·歐陽脩，《六一詩話》，北京：人民文學出版社，1962。
- 宋·歐陽脩著，李逸安點校，《歐陽脩全集》，北京：中華書局，2001。
- 宋·蘇舜欽撰，沈文倬校點，《蘇舜欽集》，上海：上海古籍出版社，1981。
- 宋·王安石，《王安石全集》，臺北：河洛圖書出版社，1974。
- 宋·王安石著，李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，上海：上海古籍出版社，2010。
- 宋·王安石撰，夏敬觀選註，《王安石詩》，臺北：臺灣商務印書館，1967。
- 宋·王令，《廣陵集》，《景印文淵閣四庫全書》集部第 1106 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·劉克莊，《後村集》，《景印文淵閣四庫全書》集部第 1180 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·張戒，《歲寒堂詩話》，北京：中華書局，1985。
- 宋·黃徹著，湯新祥校註，《蛩溪詩話》，北京：人民文學出版社，1986。
- 宋·田況，《儒林公議》，《景印文淵閣四庫全書》子部第 1036 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

- 宋·吳聿，《觀林詩話》，《景印文淵閣四庫全書》集部第 1480 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·阮閱，《詩話總龜前集》，北京：人民文學出版社，1987。
- 宋·胡仔，《苕溪漁隱叢話前集》，北京：人民文學出版社，1962。
- 宋·葛立方，《韻語陽秋》，《景印文淵閣四庫全書》集部第 1479 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·魏泰，《臨漢隱居詩話》，《景印文淵閣四庫全書》集部第 1478 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 宋·魏慶之編，王仲聞校，《詩人玉屑》，北京：中華書局，1959。
- 元·脫脫編，《宋史》，北京：中華書局，1977。
- 元·方回，李慶甲集評校點，《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，1986。
- 明·楊慎撰，王仲鏞箋證，《升菴詩話箋證》，上海：上海古籍出版社，1987。
- 明·胡應麟，《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979。
- 清·方東樹著，汪紹楹校點，《昭昧詹言》，北京：人民文學出版社，1961。
- 清·王士禎著，清·張宗枏纂集，戴鴻森校點，《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，1963。
- 清·高步瀛，《唐宋詩學要》，香港：中華書局，1997。

二、近人論著

- 尹占華 2008 〈論九僧詩——兼論五言律詩在宋代的衰落〉，《鹽城師範學院學報（人文社會科學版）》28.4(2008.8): 54-61。
- 方智范 2000 〈楊億及西崑體再認識〉，《華東師範大學學報（哲學社會科學版）》32.6(2000.11): 3-17。
- 吳文治主編 1998 《宋詩話全編》，南京：江蘇古籍出版社。
- 呂肖奐 2002 《宋詩體派論》，成都：四川民族出版社。
- 李定廣 2006 〈論「晚唐體」〉，《文學遺產》2006.3: 49-60。
- 李宜學 2005 〈論「西崑體」及其在文學史上的地位〉，《興大中文學報》17(2005.6): 391-425。
- 周維德集校 2005 《全明詩話》，濟南：齊魯書社。
- 唐梓彬 2018 〈論王安石《唐百家詩選》對「唐詩」的建構與詩學詮釋〉，《人文中國學報》26(2018.6): 63-95。
- 孫鴻亮 2003 〈賈島現象與「晚唐體」〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》32.6(2003.11): 32-37。

- 祝尚書 1998 〈論「宋初九僧」及其詩〉，《四川大學學報（哲學社會科學版）》1998.2: 52-60。
- 馬良春、李福田總主編 1991 《中國文學大辭典》，天津：天津人民出版社。
- 馬東瑤 2002 〈論北宋慶曆詩風的形成〉，《文學遺產》2002.2: 55-72。
- 張立榮 2014 〈宋初「晚唐體」新論〉，《武漢大學學報（人文科學版）》67.6(2014.11): 97-104。
- 張立榮 2015 〈論宋初白體七律詩風的演變〉，《文史哲》2015.6: 127-138。
- 張明華 2010 《西崑體研究》，北京：人民文學出版社。
- 張海鷗 2000 〈宋初詩壇「白體」辨〉，《中山大學學報（社會科學版）》40.6(2000.11): 15-20。
- 張 健 2015 《知識與抒情——宋代詩學研究》，北京：北京大學出版社。
- 梁 昆 1980 《宋詩派別論》，臺北：東昇出版公司。
- 梁啓超 1989 〈王荊公〉，《飲冰室合集》第 7 冊，北京：中華書局，頁 194-203。
- 章培恒、駱玉明 1996 《中國文學史》，上海：復旦大學出版社。
- 莫礪鋒 1994 〈論王荊公體〉，《南京大學學報（哲學、人文、社會科學）》1994.1: 23-34。
- 許紅霞 1993 〈談宋初的九僧詩〉，《中國典籍與文化》1993.2: 20-24。
- 郭紹虞編選 1983 《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社。
- 陳衍評選，曹旭校點 1984 《宋詩精華錄》，南昌：江西人民出版社。
- 傅蓉蓉 2004 《西崑體與宋型詩建構》，上海：文匯出版社。
- 傅璇琮主編 1991 《全宋詩》，北京：北京大學出版社。
- 曾棗莊 1993 《論西崑體》，高雄：麗文文化公司。
- 曾棗莊、劉琳主編 1988 《全宋文》，成都：巴蜀書社。
- 程千帆、吳新雷 1991 《兩宋文學史》，上海：上海古籍出版社。
- 黃奕珍 1998 《宋代詩學中的晚唐觀》，臺北：文津出版社。
- 趙 敏 2008 《宋代晚唐體詩歌研究》，成都：巴蜀書社。
- 劉 寧 1996 〈論歐陽修詩歌的平易特色〉，《文學遺產》1996.1: 52-60。
- 劉 寧 2002 《唐宋之際詩歌演變研究——以元白之元和體的創作影響為中心》，北京：北京師範大學出版社。
- 薛 磊 2001 〈論「晚唐體」〉，《西北師大學報（社會科學版）》2001.2: 18-22。

Discussion on Wang Anshi's Five-Character and Seven-Character Regulated Verse and Its Significance in the Development of Song Poetry

Tong Tsz-ben Benson^{*}

Abstract

From the perspective of stylistics, this paper explores the artistic expression of Wang Anshi's 王安石 (1021-1086) regulated verse, which focuses on the different forms of the "three poetic styles" 宋初三體 in the Song dynasty. Wang not only selectively absorbed some of the characteristics of the "three poetic styles," but also further expressed his own forms of development through the content, theme, artistic style, etc., of poetry. Broadly speaking, Wang's five-character regulated verse 五言律詩 inherited the "later Tang style" 晚唐體, but simultaneously avoided its various faults concerning content and style. His seven-character regulated verse 七言律詩 both fused the "bai style" 白體 with the "later Tang style" and incorporated "singing of my feelings" 詠懷 tradition as well as an allegorical or a satirical spirit. Therefore, Wang Anshi, as a link between the past and future, uniquely contributed towards the development of Song poetry 宋詩.

Keywords : Wang Anshi 王安石, five-character regulated verse, seven-character regulated verse, stylistics, Song poetry

* Tong Tsz-ben Benson, Assistant Professor, School of Arts and Social Sciences, The Open University of Hong Kong.

