

# 杜甫五絕別論

葛曉音

## 提 要

杜甫絕句在詩歌批評史上毀譽參半，反映了杜詩學中不同的審美標準以及對絕句表現功能的不同認識。本文將五絕分出別論，根據五絕的表現原理，對照該種體式的創作傳統，分析杜甫在 30 餘篇五絕中不同的表現方式。認為杜甫既有合乎傳統審美標準的名作，更有題材、結構和藝術表現等方面的“創調”，尤其是在寫景方面的獨創突破了五絕傳統的表現程式，並開發出更深的審美感覺層次，為後人探索五絕的表現潛力筆路藍縷，其實驗意義不容低估。

**關鍵詞：**杜甫 五絕 傳統標準 創調原理 實驗意義

杜甫雖然一向被譽為集大成的詩聖，其詩如元稹所說，能“盡得古今之體勢，而兼人人之所獨專”，但在各種詩歌體裁中，他的絕句卻備受爭議，歷代詩論的評價大體是褒貶參半，這在杜甫的詩歌接受史上是一個特異的現象，其中的原因如何，值得深究。杜甫的絕句數量與其它詩體相比也較少，計五絕 31 篇，七絕 106 篇。杜甫是否確實不擅長絕句一體？當代的研究雖然也多從前人對杜甫絕句的批評入手，為之辯護，並指出杜甫絕句的創新之處，如使用俗字和散句、口語化、用拗體、好議論、多對句、多用聯章、風格形式多樣等，但將五絕和七絕合為一體加以評述，多偏重於七絕，且罕見從絕句的體式原理去思考杜

甫絕句的“變體”。<sup>1</sup> 本文認為五絕和七絕雖然作為絕句有共同特徵,但二者畢竟是兩種不同的詩歌樣式,其起源和發展的途徑不同,決定了其不同的表現原理和創作傳統,因此應當將二者別而論之,纔能更清楚地解釋杜甫對絕句體式的認識和創作的獨特風貌。

## 一、歷代對杜甫絕句的評價及五絕的傳統審美標準

綜觀歷代詩論對杜甫絕句的評價,數量雖少,批評卻多。影響比較大的是胡應麟所說:“子美於絕句無所解,不必法也。”<sup>2</sup> 徐師曾雖然沒有說得這麼直截了當,但也說:“大抵絕句詩以第三句為主,須以實事寓意,則轉換有力,旨趣深長,雖以杜少陵之聖於詩,而於此尚有遺憾,則此體豈可易而為之哉?”<sup>3</sup> 清代宗唐派對於杜甫絕句也有微詞,如王士禛說:“(杜甫)諸體擅長,絕句不妨稍絀,吾亦不能妄歎者。”<sup>4</sup>

宗唐派否定杜甫絕句的主要原因是認為不合絕句的正聲。如沈德潛說:“少陵絕句,直抒胸臆,自是大家氣度,然以為正聲則未也。宋人不善學之,往往流於粗率。楊廉夫謂學杜須從絕句入,真欺人語。”<sup>5</sup> 他雖然沒有否定杜甫的大家氣度,但認為杜甫絕句不是正聲,不應作為學杜的入手處。清人張謙宜也說:“(絕句)法莫備于唐人,中晚尤妙。但不當學少陵絕句,彼是變格,太白則聖手矣。”<sup>6</sup> “變格”相對於“正聲”而言。那麼正聲是什麼呢? 高棟早就說:五

---

1 海內外專論杜甫絕句的文章計有數百篇,論及絕句並涉及杜甫絕句的論文更達三萬餘篇。本文無法一一列出。只能大致概括其研究方向及著眼點。

2 胡應麟:《詩藪·內編》(上海:上海古籍出版社,1979年),“近體下·絕句”,卷6,頁109。

3 徐師曾:《詩體明辨》,載周維德集校:《全明詩話》(濟南:齊魯書社,2005年),第2冊,頁1462。

4 王士禛等答問:《師友詩傳錄》,載丁福保輯:《清詩話》(上海:上海古籍出版社,1978年),上冊,頁145。

5 沈德潛:《唐詩別裁》(北京:中國致公出版社,2011年),卷20,頁389。

6 張謙宜:《視齋詩談》,載郭紹虞編選:《清詩話續編》(上海:上海古籍出版社,1983年),第2冊,卷2,頁807。

言絕句“開元後獨李白、王維尤勝”，<sup>7</sup>七言“盛唐絕句太白高於諸人，王少伯次之”。<sup>8</sup>胡應麟說：“太白五七言絕，字字神境，篇篇神物。”<sup>9</sup>“盛唐絕句，興象玲瓏，句意深婉，無工可見，無迹可尋。”<sup>10</sup>“五言絕二途，摩詰之幽玄，太白之超逸。”<sup>11</sup>他所說“子美於絕句無所解”，正是以此為對照的。許學夷說：“摩詰五言絕，意趣幽玄，妙在文字之外。”<sup>12</sup>管世銘《讀雪山房唐詩序例》“五絕凡例”說：“王維妙悟，李白天才，即以五言絕句一體論之，亦古今之岱、華也。”<sup>13</sup>“七絕凡例”說：“摩詰、少伯、太白三家，鼎足而立，美不勝收。”<sup>14</sup>沈德潛說：“七言絕句，以語近情遙、含吐不露為主。只眼前景，口頭語，而有弦外音，味外味，使人神遠，太白有焉。”<sup>15</sup>也就是說，盛唐五絕以王維、李白為標準，七絕以王昌齡、李白為標準，其共同特點是句意委婉，興象玲瓏，情韻深長，含蓄不盡。這就是盛唐絕句的正聲。

而一些為杜甫絕句辯護的詩家，也是從其不合正聲這一點著眼的。明人盧世淮說：

天生太白、少伯以主絕句之席。……子美恰與兩公同時，又與太白同游，乃恣其崛強之性，頽然自放，獨成一家。寧為雞口，勿為牛後。天實生才不盡，才人用才又自不同。若子美者，可謂巧於用拙，長於用短，精於用粗，婉於用戇者也。<sup>16</sup>

認為少陵天性不甘隨人做場，絕句也要獨成一家，雖然有其“拙、短、粗、戇”的

7 高棅：《唐詩品彙》（上海：上海古籍出版社，1982年），上冊，頁389。

8 同上，頁427。

9 胡應麟：《詩藪·內編》，卷6，“近體下·絕句”，頁108。

10 同上，頁114。

11 同上，頁109。

12 許學夷：《詩源辯體》，卷16，載周維德集校：《全明詩話》，第4冊，頁3274。

13 管世銘：《讀雪山房唐詩序例》，載郭紹虞編選：《清詩話續編》，第3冊，頁1560。

14 同上，頁1561。

15 沈德潛：《說詩晬語》，卷上，載丁福保輯：《清詩話》，頁542。

16 盧世淮：《讀杜私言·論五七言絕句》，周維德集校：《全明詩話》，第6冊，頁4391。

缺點,但杜甫用得巧妙,能把短處變成其自創一家之長。還有的論者認為杜甫絕句的變化是有意突破前人的窠臼。如清人黃子雲說:

絕句字無多,意縱佳而讀之易索。當從“三百篇”中化出,便有韻味。龍標、供奉,擅場一時,美則美矣,微嫌有窠臼。其餘亦互有甲乙。總之,未能脫調……初誦時殊覺醒目,三遍後便同嚼蠟。浣花深悉此弊,一掃而新之。既不以句勝,並不以意勝,直以風韻動人,洋洋乎愈歌愈妙。<sup>17</sup>

認為王昌齡和李白的絕句雖然極美,但是略嫌有窠臼,其他盛唐詩人也沒有能脫去同一種調子,讀多了容易無味。杜甫因為深知此弊,所以要另創新調。杜甫絕句是否“直以風韻動人”,另當別論。但是他指出杜甫絕句意在突破盛唐絕句風調比較單一的現狀,是有見地的。田雯認為:“少陵作手崛強,絕句一種,似避太白而別尋蹊徑者,殆不易學。”<sup>18</sup>看法大致與黃子雲相同。

清人詩論中為杜甫絕句辯護最用力者當屬潘德輿。他全面批駁了胡應麟“子美於絕句無所解”的說法:

胡氏(應麟)之言,是杜之五七絕,大率無足法矣。然敖氏英曰:“少陵絕句,古意黯然,風格矯然,用事奇崛樸健,與盛唐諸家不同。”鍾氏惺曰:“少陵七絕,長處在用生,往往有別趣。有似民謠者,有似填詞者。但筆力自高,寄託有在,運用不同。看詩取其音響稍諧者數首,則不如勿看。”觀此二說,則知杜公絕句,在盛唐中自創一格,乃由其才大力勁,不拘聲律所致。而無意求工,轉多古調。與太白、龍標正可各各單行,安得謂其不屑為此,遂致絕無所解。祇“東逾遼水”、“中巴之東”二首足傳哉!

同時,他也不盡同意盧世淮為杜甫所作的辯護:

17 黃子雲:《野鴻詩的》,載丁福保輯:《清詩話》,頁851。

18 田雯:《古歡堂雜著》,載郭紹虞編選:《清詩話續編》,第2冊,卷2,頁704。

盧氏謂“崛強自放，獨成一家”乃在箇中。但又有“巧於用拙”云云，則似此老吊詭為心，求勝同時名士。此小家閃奸伎倆，心術不廣，文章必怪。杜公一生平直，似無此見地也。……總之，杜公天挺之才，橫絕一世，無所不可。自率本懷，則為絕句創調；偶從時軌，則為絕句冠場。疑其不習者非，疑其弄巧者亦非。<sup>19</sup>

認為盧氏將杜甫絕句的獨成一家歸因於刻意弄巧求勝，太小看了杜甫的胸懷和才能。杜甫本來無所不能，當他直抒胸臆、自率本性時，絕句就成創調，而偶爾遵循當時流行作法的時候，絕句就成為此體的最佳作品。所以懷疑杜甫不懂絕句或者以為他有意弄巧的看法都不對。潘氏的看法確實是高出於前述兩種分歧意見之上的，尤其他看到了杜甫絕句有“創調”的一面，也有“偶從時軌”的一面，認為杜甫並非只是一味的用生求拙，不同時調。這是合乎事實的。

以上種種爭議，似乎都看到了杜甫與盛唐絕句不同的獨特之處，但是對杜甫絕句的看法並不一致，有的認為其生拙、粗率，有的認為其風韻動人，有的認為其質樸多古調。導致這些差異的原因與論者各有所取有關，而且多數不分五七絕，其中多側重在七絕，專論五絕的很少。這可能是因為杜甫五絕數量較少，七絕較多的緣故。事實上盛唐詩人中除了李白和王維以外，其他詩人五絕都比較少，而七絕則成為盛唐絕句中的主流。五絕和七絕雖然有不少共通之處，但其體式不同，藝術表現的效果也不同，如果不加區別，不但對前人的種種歧說難以確切地分辨是非，就連杜甫的“創調”、“變格”究竟有何具體表現，也是含混不清的。因此分清五絕和七絕體式的差別，是探索杜甫絕句如何“獨成一家”的前提。

要論絕句是“創調”還是變調，先需辨明絕句究竟屬於古體還是近體。明清詩論對於這個問題一直沒有一致而明確的看法。高棅《唐詩品彙》“五言絕句敘目”僅僅說：“五言絕句作自古也。”<sup>20</sup>“七言絕句敘目”說：“七言絕句始自

19 潘德輿：《養一齋李杜詩話》，載郭紹虞編選：《清詩話續編》，第4冊，卷3，頁2202。

20 高棅：《唐詩品彙》，上冊，頁388。

古樂府《挾瑟歌》。”<sup>21</sup>胡應麟《詩藪》將絕句都列為近體。許學夷《詩源辯體》說：“五言四句，其來既遠。至王、楊、盧、駱，律雖未純，而語多雅正，其聲律盡純者，則亦可為絕句之正宗也。”<sup>22</sup>“七言絕自王、盧、駱再進而為杜、沈、宋三公，律始就純，語皆雄麗，為七言絕正宗。”<sup>23</sup>也是把五七言絕句的正宗都看作是合律的近體。清人王士禛《師友詩傳續錄》說：“五言絕近於樂府，七言絕近於歌行。”<sup>24</sup>這是從做法上說，似乎又近於古體。趙執信《聲調譜》“五言絕句”列齊梁體和古絕句各一首，說：“兩句為聯，四句為絕，始於六朝，元非近體。後人誤以絕句為絕律詩，故致多此一問。”<sup>25</sup>似乎傾向於五絕原為古體。“七言絕句”也列樂府、古詩、拗體各一首，說明七絕古近體都有。錢木庵《唐音審體》“律詩五言絕句論”說：

二韻律詩，謂之絕句，所謂四句一絕也。《玉臺新詠》有古絕句，古詩也。唐人絕句多是二韻律詩，亦不論用韻平仄，其辨在於聲韻，古今人語音譌變，遂不能了了。<sup>26</sup>

把五言絕句看成二韻律詩，但又見到唐人五絕多不講用韻平仄，認為是古今語音變化所致，不明其故。“律詩七言絕句論”說：“絕句之體，五言七言略同，唐人謂之小律詩。”<sup>27</sup>施補華《峴傭說詩》也認為：“五言絕句，截五言律詩之半也。”<sup>28</sup>“七絕固可將七律隨意裁”，<sup>29</sup>都是近體。由以上論述可見明清詩論並沒有認真深究過絕句的聲調和體裁。

王力先生看到前人對於絕句體制認識的混亂，在《漢語詩律學》裏提出絕

21 同上，頁 427。

22 許學夷：《詩源辯體》，載周維德集校：《全明詩話》，第 4 冊，卷 12，頁 3261。

23 同上，卷 13，頁 3267。

24 王士禛：《師友詩傳續錄》，載丁福保輯：《清詩話》，上冊，頁 150。

25 趙執信：《聲調譜》，載丁福保輯：《清詩話》，上冊，頁 344。

26 錢木庵：《唐音審體》，載丁福保輯：《清詩話》，下冊，頁 783。

27 同上，頁 784。

28 施補華：《峴傭說詩》，載丁福保輯：《清詩話》，下冊，頁 994。

29 同上，頁 996。

句應分爲古體絕句和近體絕句兩種，並且提出了界分的標準。筆者在十幾年之前曾對五絕和七絕的不同起源及其發展途徑做過一番梳理，認爲從齊梁到唐代的絕句中還有一種介於古、近之間的絕句，由於數量很多，已經自成一體。清人稱之爲齊梁調，但界定不清楚。筆者根據《文鏡秘府論·天卷·調聲》中“齊梁調詩”的詩例分析，總結出五言絕句中四種不符合近體規則的聲病，認爲只要符合其中一種，即可稱爲齊梁調。並且將初盛唐的全部絕句做了聲律分析，其中介於古近之間的五絕聲病與“齊梁調詩”的詩例一致。所以可以確認五言絕句分古體、近體、齊梁調三體。由於“齊梁調”專指五言，七言絕句自形成之後就很快律化，到盛唐時，古絕較少，齊梁調的四種聲病中僅折腰體尚存，數量也少。所以七絕的古近體比五言容易界定。<sup>30</sup> 由這一梳理的結果還可以看出，五絕和七絕的起源及其發展途徑不同，不但形成體式和聲調有差異，而且創作傳統和審美標準也有區別。

明清少數詩論家對於五絕和七絕的區別已經有所論述。綜而言之，大致有以下三方面，一是來源不同導致格調不同，五言調古，七言調近。胡應麟說：“五言絕，昉於兩漢，七言絕，起自六朝。”<sup>31</sup> “五言絕，須熟讀漢魏及六朝樂府，源委分明，徑路諳熟；……七言絕，體制自唐，不專樂府。”<sup>32</sup> 並引“顧華玉云：‘五言絕，以調古爲上乘，以情真爲得體。’”<sup>33</sup> 許學夷也引“胡元瑞云：‘……五言絕，調易古；七言絕，調易卑。五言絕，即拙匠易於掩瑕；七言絕，雖高手難於中的。’楊用修云：‘唐樂府本自古詩，而意反近，七言絕本於近體，而意反遠。……’絕句之論，二子乃深得之。”<sup>34</sup> 王夫之也說：“五言絕句自五言古詩來，七言絕句自歌行來。”<sup>35</sup>

二是五七言絕因體制不同造成聲調不同，如馮復京說：“五言絕，句短調

30 參見葛曉音：《初盛唐絕句的發展——兼論絕句的起源和形成》，第2、3部分，載葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998年），頁357—368。

31 胡應麟：《詩藪·內編》，卷6，“近體下·絕句”，頁111。

32 同上，頁114。

33 同上，頁115。

34 許學夷：《詩源辨體》，載周維德集校：《全明詩話》，第4冊，卷17，頁3288。

35 王夫之：《薑齋詩話》，載丁福保輯：《清詩話》，上冊，頁19。

促,用仄韻不失為高古;七言絕,聲長字縱,用平韻乃得風神。”<sup>36</sup>,趙士喆也說:“然五絕與七絕不同,五絕多用仄韻者,其用平韻而工整者近體也。其用仄韻而參差者,古體也。此自《子夜歌》諸小曲來。”<sup>37</sup>

三是五七絕的藝術規範不同,五絕質樸真切,七絕高華風逸,胡應麟說:“五言絕,尚真切,質多勝文;七言絕,尚高華,文多勝質。”<sup>38</sup>費經虞《雅倫》引“《彈雅》云:‘五絕,重在裁斷;七絕,重在風逸。’”<sup>39</sup>

以上三方面大致把握了五絕和七絕的不同格調和藝術風貌。筆者在梳理絕句的起源和發展過程中,也注意到宋梁時期所出現的“絕句”的初始定義以古絕為主要對象,所以《玉臺新詠》把五言古絕句一直溯源到漢代是有道理的,最早的五言四句體主要是部分漢代民間歌謠和樂府。魏晉文人的五言四句體也多模擬歌謠樂府,直到東晉文人的五言四句體纔與古詩有更密切的聯繫。而南北朝樂府民歌的興起,促使宋齊時代文人在模仿清商樂府時引起了創作五言四句體的濃厚興趣,直接導致絕句一體的產生。不少新體詩就是以永明律寫成的齊梁調五言絕句,這也是胡應麟認為五言絕“昉於兩漢”,“須熟讀漢魏及六朝樂府”的根據。五言絕句“調古”的特點與此密切有關。所謂調古,包含兩層含義,一是指聲律的差別,古絕為古,齊梁調和律絕為近;二是指格調的差別,漢魏比興謠諺體以及東晉截古詩式的風格在南北朝的延續,是為古;而接近南朝樂府聲吻風調的,是為近。二者互有交叉,格調為近的聲律仍可為古體。此後到初唐,五絕律化的進展緩慢,一直維持著古絕、齊梁調和律絕三體並存的局面。到了盛唐,律絕不但沒有增加,反而愈益減少,古絕大量增加,與齊梁調平分秋色。同時,在梁代到初唐與樂府逐漸疏離的五絕,在盛唐前期又恢復了學習古樂府的傳統,這些都是五絕在初盛唐仍然以“調古”為特色的原因。

七絕的起源,筆者認為是西晉的北地民謠,晉宋以來文人擬作了少量七言四句體短歌,其中以一、二、四句押韻的纔可稱得上七絕。但梁陳時七絕雖少,

36 馮復京:《說詩補遺》,載周維德集校:《全明詩話》,第5冊,頁3838。

37 趙士喆:《石室談詩》,載周維德集校:《全明詩話》,第6冊,頁5148。

38 胡應麟:《詩藪·內編》,卷6,“近體下·絕句”,頁111。

39 費經虞:《雅倫》,載周維德集校:《全明詩話》,第6冊,卷10,頁4696。

卻很快律化，七言律絕早於七律產生。此後在初唐一直沿著律化的道路發展，到盛唐時七絕的律化程度已經遠遠高於五絕。這就是七絕“調近”的基本原因。<sup>40</sup>

五絕和七絕不同的起源和格調也導致了不同的創作傳統和審美標準。關於七絕筆者另有詳論，本文重點論述五絕。從體式的表現原理來看，五絕是五字一句，兩句組成一個詩行，兩行一章；作為詩歌最小的一個單位，如何體現其獨立的價值，成為五絕的核心問題。漢魏的比興謠諺體提供了最早的句式和形制，但還比較單調。南朝樂府民歌興起後，表現力大大豐富。其基本特點是情思凝聚於一點，可以表現因節物變化而產生的小感悟，一個心理活動的瞬間，或是一個小細節、小動作，或一個定格畫面，一種情態。即使是雙關、比興，也是借眼前所見的一個物象，簡單地點出情思所結。同時南朝樂府民歌還善於以短句作大幅度的對比。這些都促使五絕在發展中逐漸形成了既適宜表現細景小事，又適宜於在短章內濃縮概括的表現功能。此外由於五絕字少，極少用虛字，全用實字，容易造成聲調急促的問題，所以一旦形成獨立體制之後，尋求句短而味長，體小而量大，便成為南朝以後到盛唐詩人努力的方向。正如王世貞所說：“絕句固自難，五言尤甚。離首即尾，離尾即首。而腰腹亦自不可少，妙在愈小而大，愈促而緩。”<sup>41</sup>初盛唐的五言絕句常見題材是閨怨、送別、詠物及山水，這些都是上承南朝五絕的表現方式而來。其中最突出的發展是王維等山水詩人通過提煉場景，剪裁畫面等處理方式，使原本只能表現較小容量的五絕擴大到能提供最大聯想的程度。王維的《輞川集》組詩，孟浩然的《春曉》、《宿建德江》就是最典型的代表。李白的五言絕句則主要是清商樂府題的翻新以及抒發面向大自然的狂興。他們的共同特點是情韻悠長、境界優美、意趣幽遠、富有概括力和啓示性。這正是唐代五絕所達到的最高境界。也是前人評價杜甫五言絕句所憑恃的創作傳統和審美標準。因此，如何認識杜甫對這

40 以上論點參見葛曉音：《初盛唐絕句的發展——兼論絕句的起源和形成》，載葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，第2、3部分，頁357—368。

41 王世貞：《藝苑卮言》卷1，載丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），中冊，頁962。

種創作傳統的背反,反映了杜詩學中的不同審美觀念,以及對絕句表現功能的不同理解。

## 二、杜甫五絕“創調”的原理和實驗意義

杜甫的五絕之所以能“獨成一家”,關鍵在於他對絕句的傳統作法和“時軌”有深切的瞭解。所謂“創調”就是創作不同於時調的新調,如果不熟悉五絕的創作原理和時調的特點,也就無從創作新調。通過逐一分析杜甫的全部五絕,可以看出,與處理其他詩體的做法相同,他並沒有將時調和新調截然對立,而是在牢牢把握五絕體式特點及其創作規範的基礎上,嘗試從不同角度創新,各篇格調的新異程度不等,少數篇章甚至帶有實驗性,但都有探索五絕表現潛力的意義。

杜甫各種詩體的“創調”和“變格”都與其題材的擴大有關。五絕也不外乎此,尤其是增加了反映時事的篇章,計有7首,比盛唐諸家都多。但是就其他題材而言,杜甫與盛唐詩人相差不大。王維、孟浩然的五絕多為山水行旅、寄贈、相思、詠物、送別、樂府,王維51首五絕中山水詩占26首,達到一半;李白的77首五絕中樂府題和仿樂府達35首,游覽18首,其餘亦為寄贈送別、相思詠物等,與時事有關的僅3首。杜甫除了詠史2首之外,也有寄贈、詠物、豔情等,但以寫身邊景物居多。也就是說,就題材而言,杜甫對五絕表現功能的突破力度不如其他體裁那麼大。

從聲律的角度來看杜甫五絕,其“創調”首先體現為31首作品全為律絕,與盛唐五絕少有律絕、多為古絕和齊梁調的取向大不相同。<sup>42</sup> 確如謝榛所說:“子美五言絕句皆平韻。”<sup>43</sup> 上文已經論及五絕調古是其傳統格調,杜甫不作樂府和古絕,首先從聲律上就將五絕從調古變成了調近。隨著聲律的變化,其作法和藝術表現也隨之而變。古絕和律絕的差別與五古五律的差別相同,古詩

42 參看葛曉音:《初盛唐絕句的發展——兼論絕句的起源和形成》,載葛曉音:《詩國高潮與盛唐文化》,頁365列表統計。

43 謝榛:《四溟詩話》,載周維德集校:《全明詩話》,第2冊,卷2,頁1332。

的句子按語法邏輯順接，句意連貫，詩行間可以跳躍，但跨度不大。而律詩的構句可以有較大跳躍性，不一定按語法邏輯順接，在跳躍中形成句法的張力，留下更多想象的空間。因此古絕要做到“愈小而大”，主要憑藉全篇意境的創造和立意的提煉；律絕則可以截取律詩的半首，在對句中增加聯想的空間。但是杜甫用近調也可以寫出高古樸厚的風格。

以其兩首詠史詩為例，先看《武侯廟》：“遺廟丹青古，空山草木長。猶聞辭後主，不復臥南陽。”<sup>44</sup>全篇對句。前兩句強調夔州武侯廟的荒涼古舊：山深草茂，丹青褪色，遺廟已不知經歷了多少歲月的磨蝕。但是站在廟前，人們仍然可以聽到諸葛亮在發兵漢中前上表辭別後主的鏗鏘誓言。前後兩聯對比，已足以令人想到武侯的精神永遠不會因天荒地老而消逝。<sup>45</sup>而後兩句對仗，因其句意跳躍之大，更包含著多層含義。從字面上看，似乎是說諸葛亮出師盡瘁，再不能回到南陽。但聯繫《出師表》中“臣本布衣，躬耕於南陽。苟全性命於亂世，不求聞達於諸侯。先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈。三顧臣於草廬之中，諮臣以當世之事。由是感激，遂許先帝以驅馳”<sup>46</sup>一段話，又可以更進一步理解之所以“不復臥南陽”，是因為不願負先帝所托，從而暗示了諸葛亮“鞠躬盡力，死而後已”的精神。同時，“辭後主”和“臥南陽”又從出師漢中回溯到當初躬耕南陽之時，概括了諸葛亮忠心耿耿輔佐劉氏父子兩代的一生歷程。《八陣圖》：“功蓋三分國，名成八陣圖。江流石不轉，遺恨失吞吳。”<sup>47</sup>詩人略去關於八陣圖的所有傳說，只從這處遺迹的名聲著想，把諸葛亮建立三分之國的蓋世之功，與八陣圖的傳世之名對仗，借“三”與“八”的數字工對概括了諸葛亮的不可朽功業。然後從諸葛亮沒有完成統一大業的遺恨推進一步：八陣圖位於控扼東吳的長江上游，數百年來不為江流沖毀。這就像是老天有意為他留下了“失吞吳”的痕跡。“失吞吳”字面是指劉備討吳的失策和失敗，實際包含著諸葛亮未能勸阻劉

44 楊倫：《杜詩鏡銓》（上海：上海古籍出版社，1980年），下冊，頁596。

45 楊倫引朱鶴齡解“曰猶聞者，空山精爽，如或聞之”（同上，頁597），同時也可以理解為謁廟者的心理活動。

46 蕭統編：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986年），第4冊，頁1672—1673。

47 楊倫：《杜詩鏡銓》，下冊，頁597。

備討吳，最終失去吞滅吳、魏之機的遺憾。三個字能引起讀者由近及遠的無限聯想。此詩由“江流石不轉”的景象觸發感慨，也藉這一句轉折帶出言有盡而意無窮的結語。其作法即潘德輿所說的“從時軌”，充分體現了徐師曾所說“絕句詩以第三句爲主，須以實事寓意，則轉換有力，旨趣深長”的傳統特徵，<sup>48</sup>而概括度更高於盛唐五絕，所以堪稱“絕句冠場”。由此可見杜甫不但深解絕句的創作傳統，而且能利用律絕的優勢大大提升五絕“愈小而大，愈促而緩”的表現潛力。

杜甫的五絕雖然沒有古樂府題，但深諳樂府的創作原理，並能用律絕體現六朝清商樂府的風味。例如《絕句三首》其一：“聞道巴山裏，春船正好行。都將百年興，一望九江城。”<sup>49</sup>“聞道”的起句方式，以及展望江上前程的結尾，頗似西曲歌中船夫的聲口語氣，詩人將自己漂泊一生的感慨和盼望回鄉的急切心理濃縮爲“百年興”，化爲江上正好行船的傳聞以及一望就見九江的想象，語調輕快，表情天真。

同時他也能寫出李白、王維式的五絕風味。如《絕句三首》其三：“漫道春來好，狂風大放顛。吹花隨水去，翻卻釣魚船。”楊倫批道：“此首神韻絕似太白。”<sup>50</sup>李白的五絕有相當一部分是抒發自己面對山水的狂興。杜甫這首詩寫春天刮起大風，把落花吹到了水上，還打翻了釣魚船，截取了春天常見景色的一個片段。但是以埋怨春風太過癡狂的語氣寫出，便把詩人自己的狂態也融入寫景之中了，這正是李白的典型寫法。可見杜甫也深知李白五絕的創作特色。此外他的《絕句二首》其二：“江碧鳥逾白，山青花欲然。今春看又過，何日是歸年？”<sup>51</sup>其實也是盛唐五絕的常見作法。首二句以碧綠的江色襯托潔白的飛鳥，以青碧的山色烘托紅豔的山花，“花欲然”與王維的“水上桃花紅欲然”意思相同，<sup>52</sup>只是“逾”字更強調出鮮明的色彩對比，而“碧”與“白”、“青”與紅的對照又強化了春日朗照、萬物生輝的視覺印象，這正是春天的極盛時期。後兩

48 徐師曾：《詩體明辨》，載周維德集校《全明詩話》，第2冊，頁1462。

49 楊倫：《杜詩鏡銓》，下冊，頁560。

50 同上。

51 同上，上冊，頁522。

52 王維：《輞川別業》，載趙殿臣箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁186。

句卻從盛時想到衰時，跳到春天“看又過”的憂慮，再跳到不知何日是歸年的自問。跳躍的思路中包含著春好之時依然客居在外的惆悵。從謝朓的“無論君不歸，君歸芳已歇”，<sup>53</sup>到王維的“春樹繞宮牆，春鶯囀曙光。……游人未應返，爲此思故鄉”，<sup>54</sup>是南朝到盛唐許多春日思鄉詩的常見慨歎。只是杜甫將這層意思提煉得更加簡明，聯繫其所處時代背景，還暗示了因戰亂漂泊多年但仍不知歸期的悲傷，內蘊也更加深厚。

以上所舉詩例都是杜甫採用五言律絕但作法遵從時軌的例子，類似的五絕還有《歸雁》、《因崔五侍御寄高彭州一絕》、《復愁》其十及十一等，可以見出他對五絕創作傳統的理解。而其所創新調則主要體現在感時傷亂以及描寫身邊景物這兩類。感時傷亂題材在杜甫之前罕見於五絕，杜甫雖然也只有7首，但各有創意。如《絕句》：“江邊踏青罷，回首見旌旗。風起春城暮，高樓鼓角悲。”<sup>55</sup>此詩截取踏青之後回首所見城樓一角的情景，將和平生活和戰爭氣氛分兩層對照。江邊踏青，本是賞心樂事，然而背景卻是戰旗獵獵。風和日暮，本是良辰美景，但城樓上傳來的卻是鼓角的悲聲。一、三句都從春光的美好著筆，二、四句從戰爭的悲哀著筆，春意和殺氣形成兩層對仗，全詩的含蘊就在這兩層比較中見出。又如《復愁》其三：“萬國尙戎馬，故園今若何？昔歸相識少，早已戰場多。”<sup>56</sup>由思念故鄉不知還有多少相識這一點立意。首句展現萬國戰亂尙未平息的時代大背景，次句以自問今日故園狀況如何作爲對比。第三句就故園之問推進一層，回溯昔日歸去時已經少有相識，早已多在戰場。“少”和“多”的對仗以田園人少和戰場人多形成對比，點出因萬國戎馬導致無數人民被迫離開故園，被驅上戰場的悲慘後果。而這一對比又僅僅是昔日歸去時所見，楊倫批“早已”“二字含蓄”，<sup>57</sup>因爲“早已”是昔日所見，全詩前後更以“昔”倒映“今”，今昔之間又經歷了“尙戎馬”的漫長時間跨度，則故園的慘況“今如

53 謝朓：《王孫游》，載曹融南校注：《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁190。

54 王維：《聽宮鶯》，載趙殿臣箋注：《王右丞集箋注》，頁158。

55 楊倫：《杜詩鏡銓》，上冊，頁390。

56 同上，下冊，頁820。

57 同上。

何”就更可想而知了。

以五絕表現對時事的思考和批評,是杜甫對五絕題材的重要突破。雖然均為議論,但都能體現五絕的表現原理,在議論中留出最大的聯想空間。有的思考針對長遠深層的隱患。如《復愁》其六:“胡虜何曾盛,干戈不肯休? 閭閻聽小子,談笑覓封侯。”<sup>58</sup>通常憂時傷亂,都從百姓遭難、渴望和平這一點上著想,杜甫卻觀察到戰亂太久種下的禍根,是無知狂少希求在亂中立功以飛黃騰達的欲望。正如《杜臆》所說:“定胡寇易,定人心難。人懷倖功之心,此干戈所以不息也。”<sup>59</sup>這一思考是杜甫獨有的。前代的閨怨詩雖然有過“單于渭橋今已拜,將軍何處覓功名”的埋怨,<sup>60</sup>但只是歸結到夫婦別離的原因。杜甫則從思考當前戰爭起源的高度著眼,觸及了肅宗、代宗兩代縱容武將、封賞戰功太濫的現實弊病。各處軍閥恃功而驕、輕視朝廷,乃至動輒叛亂,根源正在此處。但在這首小詩裏,這一重大問題杜甫只是通過在里巷聽後生們談笑這個細節反映出來,作為開頭兩句直接叩問胡寇漸定為何干戈依然不休的答案。詩意的含蓄之處在於前後問答之間的跳躍跨度很大,雖然挖到了外患內亂不休的禍根,卻要讀者聯繫當時的時局自己去思考其答案中的深意。其七:“貞觀銅牙弩,開元錦獸張。花門小箭好,此物棄沙場。”<sup>61</sup>銅牙弩據說是南越王弩營所用的強弓,貞觀時可能曾經仿製;錦獸張指所設錦製箭靶。<sup>62</sup>前兩句從貞觀和開元這兩個盛世各取一種弓弩和箭靶為射藝的代表,以華麗的辭藻描繪出來,卻在後兩句突轉為因花門小箭而被沙場棄用的結果。據朱鶴齡注:“按史收東京時,郭子儀戰不利,回紇於黃埃中發十餘矢。賊驚顧曰:回紇至矣。遂潰。花門小箭好,此一證也。”<sup>63</sup>但杜甫在這裏並非比較前朝與回紇弓箭的優劣,而是藉貞觀、開元的射藝都被捨棄的視角,感歎“安史之亂,皆藉回紇兵收復,中國

58 同上。

59 王嗣爽:《杜臆》(上海:上海古籍出版社,1983年),頁319。

60 盧思道:《從軍行》,載郭茂倩編:《樂府詩集》(北京:中華書局,1979年),卷32,頁482。

61 楊倫:《杜詩鏡銓》,下冊,頁820—821。

62 仇注和楊注均謂錦獸張即設射侯。侯即箭靶。《詩經·小雅·賓之初筵》:“大侯既抗,弓矢斯張。”

63 楊倫:《杜詩鏡銓》,下冊,頁821。

勁弩，反失其長技”，<sup>64</sup>而更深的言外之意則是憂慮唐朝過度依賴回紇平叛所帶來的後患。這一問題杜甫在早年的《北征》、《留花門》詩裏已經預見，到代宗時竟成事實。這首小詩從貞觀、開元射藝被棄的角度倒溯回紇成爲邊患的原因，可令人對唐朝與回紇的關係變化產生更多的聯想：太宗、玄宗時，唐朝與回紇保持良好的民族關係，天下太平，無須使用花門小箭。待沙場因花門小箭好而棄用中國勁弩時，也就陷入了被回紇控制無法自拔的困境。

有的批評針對當時的時事而發，看來諷意顯露，但仍有言外深味。如《復愁》其八：“今日翔麟馬，先宜駕鼓車。無勞問河北，諸將角榮華！”後兩句意思顯豁，但前二句所用之典與後二句之間的關係不甚明瞭。楊倫注說，據《唐會要》，貞觀中，骨利幹獻良馬十匹，太宗各爲制名，九曰翔麟紫。“駕鼓車”典出《後漢書》：“建武十三年，異國有獻名馬者，日行千里，詔以馬駕鼓車。”楊倫認爲前二句“即‘大君先息戰，歸馬華山陽’意。時降將羈縻，代宗專事姑息，故云然”。<sup>65</sup>此注的根據是杜甫的《有感》五首其二：“幽薊餘蛇豕，乾坤尙虎狼。諸侯春不貢，使者日相望。慎勿吞青海，無勞問越裳。大君先息戰，歸馬華山陽。”<sup>66</sup>詩意是說安史餘孽都被朝廷封爲河北諸鎮，他們雖然不向朝廷進貢，朝廷卻派使者赴各鎮授節度使和封爵。這種情況下，再不要指望平定青海和南詔的叛亂。因爲朝廷已先自息戰，放馬歸山了。這首詩是將河北諸鎮不貢與大君姑息降將、放馬不用聯繫在一起的。所以楊倫認爲因君主不用良馬，先自息戰，所以諸將也都追求榮華安逸，不思河北平叛之事了。這樣講句意雖通，但似乎較爲平直，且容易誤解良馬是指諸將。<sup>67</sup>杜甫《送從弟亞赴河西判官》說：“吾聞駕鼓車，不合用騏驎。”<sup>68</sup>良馬馳騁千里，不用於戰場而用於駕車，是良才非其所用。“先宜駕鼓車”，應有反諷代宗不用賢才之意。《傷春》五首其三說：

64 同上，楊倫注。

65 楊倫：《杜詩鏡銓》，下冊，頁 821。

66 同上，上冊，頁 494。

67 《杜臆》引“《鶴林》云：‘言雖祥麟之馬，必先使駕鼓車，由賤而後可致貴。今諸將驟登貴顯，如馬未駕鼓車而先駕玉輅，安於榮華，志得意滿，無復驅攘之志，河北叛亂，決難討除，無勞問也。’”（王嗣奭：《杜臆》，頁 319）這樣理解，則翔麟馬是指河北諸將了，似不符杜甫本意。

68 楊倫：《杜詩鏡銓》，上冊，頁 146。

“行在諸軍闕，來朝大將稀。賢多隱屠釣，王肯載同歸？”<sup>69</sup>指出代宗逃到陝州，諸將都不來勤王，不能進賢除奸，難免“再有朝廷亂”。<sup>70</sup>正是將代宗不肯用賢與大將不朝聯繫在一起的。此詩後二句刺將士驕惰的意思明確，但句脈與前二句的用典之間並無直接關係，這一間斷留下的空白自然導致讀者追問良馬駕鼓車是因為君王不能用賢呢，還是因為君王息戰放棄平叛呢？恐怕兩層意思都有。這首小詩引人聯想之處正由此生發。其九：“任轉江淮粟，休添苑囿兵。由來貔虎士，不滿鳳凰城。”<sup>71</sup>此詩直接針對當時兩件時事。首句指：“當時劉晏均節賦斂，歲運江淮米數十萬石以給關中。”<sup>72</sup>次句指：“永泰元年，魚朝恩以神策軍屯苑中。公詩所云殿前兵馬也。”<sup>73</sup>這兩件事本來未必有直接關聯，但是“若宿衛冗軍不裁，立見其匱也”，<sup>74</sup>宮苑禁衛軍多了，再轉多少江淮米也不夠吃，這是兩件事之間的邏輯聯繫。後兩句推進一層：驍勇將士不會滿足於守衛京城，言外之意是“天子有道守在四夷”。<sup>75</sup>此詩將兩件表面無關的時事聯繫在一起，不僅批評宮苑宿衛冗軍，更諷刺了代宗使宦官典兵的現實。

以上四首五絕針對時事的諷意明顯，但並不缺少餘味，而是各有其引人聯想的空間，有的通過前後兩層句意之間的對比或間斷，令人在思考句脈連接的邏輯時引發深思，有的將表面沒有聯繫的時事和物件聯繫在一起，令人自然在尋找其中的關聯時悟出作者的深意。可見杜甫這類諷刺時事的小詩不但突破了傳統題材範圍，而且根據內容的變化，通過句意的跳躍或典故的多義性等引起思理邏輯方面的聯想，這種言外之意與盛唐五絕藉空靈的意境引發情景的聯想截然不同，引人體味的不是深長的情韻和玲瓏的興象。從傳統審美標準來看，自然只能屬於變格了。然而卻是對五絕要求“愈小而愈大”的創作原理的發揮，以及表現功能的拓展。

69 同上，頁 488。

70 《傷春五首》其四，同上，頁 488。

71 同上，下冊，頁 821。

72 同上，楊倫引盧德水注。

73 同上，楊倫引朱鶴齡注。

74 同上，楊倫引盧德水注。

75 同上，楊倫引朱鶴齡注。

如果說感時傷亂類題材的“變格”主要由內容決定，那麼描寫身邊景物本來是五絕的傳統題材，其“創調”就更能見出杜甫在五絕體式和表現藝術方面的創新意識。這類題材在杜甫的五絕中所占比例也較大，其體式最不同於傳統五絕之處就是取五律中間兩聯對仗，一句一事或一句一景，四句因對仗之故，只是各自並列，並無句意聯繫，看似無首無尾。這與五絕形成以來一直為追求篇意的獨立完整而在結句上下功夫的傳統作法背道而馳。絕句作為詩的最小單位，從形成時起就具有天生的可續可連性，因此絕句要獨立成體，必須解決使篇意完整的問題。由於“離首即尾，離尾即首”，關鍵在結尾收得住，五絕倘若用對句收尾，尤其難以截斷，所以東晉以來文人五絕一直把力量放在後兩句，探尋了疑問、懸擬、預測、遞進、因果、否定及第三句轉折等多種既可結尾又能留下不盡之意的句式。而南朝清商樂府將情思凝聚於一點的構思方式，也促使盛唐文人將前人探尋的各種五絕句式和樂府自由的表現方式相結合。<sup>76</sup> 元明人總結絕句要領說：

要婉曲回環，句絕而意不絕，蹙繁就簡。多以第三句關之，第四句發之。……大抵起承一句固難，然不過平直敘起為佳，從容承之為是。至如宛轉變化工夫，全在第三句，若於此轉變得好，則第四句如順流之舟矣。<sup>77</sup>

這是公認的絕句傳統作法。所以全篇都是對句的做法為前人所避忌。

杜甫那些“偶從時軌”的五絕，雖然沒有刻意在第三句轉折上著力，但是大抵都可做到立意集中，句絕而意不絕。唯有一部分寫景的五絕，兩聯對句、各句並列，既難於結束篇意，也不容易將立意凝聚於一點。例如《復愁》其十：“江上亦秋色，火雲終不移。巫山猶錦樹，南國且黃鸝。”<sup>78</sup> 四句分寫江色、火雲、山樹、黃鸝四景，而且四句句法相同，均以副詞居中並列。僅靠四個副詞的意思轉折將四句聯繫起來，勾勒出巫峽雖有了秋色但天氣仍然炎熱的景象。又如其一：

76 參見葛曉音：《初盛唐絕句的發展——兼論絕句的起源和形成》，載葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》，頁 365。

77 朱權：《西江詩話》，載周維德集校：《全明詩話》，第 1 冊，頁 81。

78 楊倫：《杜詩鏡銓》，下冊，頁 821。

“人煙生僻處，虎迹過新蹄。野鶻翻窺草，村船逆上溪。”<sup>79</sup>雖然前兩句意思連貫，但後兩句各寫二景，無論從構圖還是句意看，都無必然關聯。但可以看出詩人之意在渲染夔州居處環境的險惡：猛虎隨時出沒，凶禽草中覓食，村船逆水上行，可見此處窮山惡水，貧窮荒僻。此詩似以首句引出後三句，章法更是少見。其二：“釣艇收緝盡，昏鴉接翅稀。月生初學扇，雲細不成衣。”<sup>80</sup>漁船收起了釣絲，聯翩歸巢的昏鴉漸漸稀少，月亮初圓，細雲縷縷。這是寫黃昏到入夜的寧靜景色。後兩句從李義府的“鏤月成歌扇，裁雲作舞衣”化出，<sup>81</sup>點出是一個晴月之夜。由於四句著重在四種景物動態的刻畫，加之後兩句用比喻，與前兩句風格不統一。兩首詩都沒有完整的畫面，而且給人以沒有完結之感。所以楊倫引“邵(子湘)云：‘非杜能事，聊存一格。’”<sup>82</sup>這類作品與傳統作法和審美標準差得太遠，正是明人譏杜甫於絕句無所解的依據。

但是筆者認為以上幾首詩的寫作有其實驗意義，其實，早在劉宋時期，鮑照就寫過“弭榜搴蕙萸，停唱紉薰若。含傷拾泉花，縈念採雲萼”這類以四句相同句式並列的小詩。<sup>83</sup>可見杜甫的創新只是追溯到絕句的源頭再加以變化，而並非不懂絕句作法。像這樣的實驗杜甫早在草堂時期就有過，也不乏成功之作。例如《絕句二首》其一：“遲日江山麗，春風花草香。泥融飛燕子，沙暖睡鴛鴦。”<sup>84</sup>也是一句一景，既不追求畫面感，更談不上意境。但是各句之間的關聯在景物意態給人感覺的共同性：春日遲遲，麗景暖陽下，春風拂過，帶來陣陣花草的香氣。融化的泥土招來捕蟲的燕子，暖和的沙灘上睡著成對的鴛鴦。日之“遲”，草之“香”，泥之“融”，沙之“暖”，共同融合成泥土和芳草醉人的氣息，給人帶來了懶洋洋、暖融融的酥軟之感。因此，詩人之意不在營造意境，而是在各種似不相關的景物中捕捉看不見的氣息和感覺，這正是從前所有的五絕都沒

79 同上，頁 820。

80 同上。

81 彭定球編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷 35，頁 469。

82 楊倫：《杜詩鏡銓》，頁 820。

83 《采菱歌》其二。鮑照著，錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁 208。

84 楊倫：《杜詩鏡銓》，上冊，頁 522。

有深入探索過的審美層次。這種感覺和氣息的集中便構成了五絕賴以成篇的焦點。《絕句六首》其一與此類似：“日出東籬水，雲生舍北泥。竹高鳴翡翠，沙僻舞鷓鴣。”<sup>85</sup>這也是典型的截取律詩中間四句的例子。前兩句寫籬東水映初日，舍北泥生雲氣，可見是積雨之後初晴，濕氣蒸騰未散。後二句寫竹林高處翡翠鳥歡快地鳴叫，僻靜的沙岸上鷓鴣也在翩翩起舞。詩人捕捉住禽鳥對氣候變化最為敏感的特點，以其喜晴的動態進一步烘托前兩句寫景。四句雖然各自分寫一景，但都凝聚在初晴的喜悦上，彼此之間就有了內在的關聯。

在這種四句四景的結構方式中，杜甫還探索了聲調語感和意象之間的關係，以求細緻地表現某種只可意會難以言傳的感覺。如《絕句六首》其三：“鑿井交棕葉，開渠斷竹根。扁舟輕嫋纜，小徑曲通村。”<sup>86</sup>前兩句集中選用了“鑿”、“開”、“渠”、“斷”、“竹”等用急促的塞音或塞擦音發聲的語詞，強調開渠、鑿井、斷竹的斬截用力之感。後兩句則以扁舟纜繩輕嫋的動態和村外小徑蜿蜒的情狀相呼應，形成輕柔旋曲之感，前後感覺相反，相映成趣。其四：“急雨捎溪足，斜暉轉樹腰。隔巢黃鳥並，翻藻白魚跳。”<sup>87</sup>前兩句中“捎”字寫急雨斜掠溪水的動態，“轉”字寫夕陽斜照樹腰的景象，在雨勢和光線斜傾的動勢上取得照應，後兩句寫樹上黃鳥隔巢並棲，溪中白魚從水中跳出，分別是前兩句日照樹腰和雨打水面的結果。鳥依樹葉的安逸和魚翻水藻的驚擾又形成有趣的對照。其五：“舍下筍穿壁，庭中藤刺簷。地晴絲冉冉，江白草纖纖。”<sup>88</sup>楊倫認為此詩“取嫩綠相映，亦自雨後見出”，固然不錯，但此詩用“刺”、“穿”、“絲”這些尖利的塞擦音或擦音描寫滿目刺狀和絲狀的景物，加之誇張筍尖“穿”透和藤尖“直刺”的動態，與冉冉的晴絲、纖纖的細草相呼應，令人似乎有遍地棘刺之感，其原理也是以尖利的音調和尖刺狀的意象相配合，強化筍、藤、江草等各種草木在雨後迅猛生長的穿透力。其六：“江動月移石，溪虛雲傍花。鳥棲

85 同上，下冊，頁 558。

86 同上。

87 楊倫：《杜詩鏡銓》，下冊，頁 558。

88 同上，下冊，頁 559。

知故道,帆過宿誰家?”<sup>89</sup>用“移”、“溪”、“虛”、“雲”等發音相近的舒緩的半擦音,以輕盈的語感和虛淡的意象表現月影因波動而輕移到石邊,雲影因水清而與溪花相依的空明柔和之感,體物精妙,尤有獨創。而鳥兒循故道歸巢、過帆沿江岸覓宿都是在尋找晚間的歸宿,這又與月與石、雲與花相依傍的安定感形成一種微妙的呼應。楊倫評這些詩“禽鳥花草,種種幽適,字堪入畫,惟稍嫌太板實耳”。所謂板實,相對空靈而言,顯然楊倫還是以入畫和意境的標準來審視這些作品,沒有領悟到杜甫的創作意圖並非追求畫面的鮮明和意境的空靈,而是利用文字本身的聲調和意象之間的相互配合,表現對於氣氛、氣息、意態、趣味等等難以名言的微妙感覺乃至於潛意識。杜甫五絕運用前人忌諱的四句分列四景的結構,深入到前人從未觸及的審美層面,有成功也有失敗,特別是像前述《復愁》中某些寫景,倘若在文字和意象之間找不到呼應關係,僅憑一點立意,就容易失於鬆散粗率。但是這些獨創突破了五絕表現的傳統程式,在前人罕用的律對結構中找到了新的表現方式,而且藉此開發出新的審美領域,為後人探索五絕的表現潛力筆路藍縷,其實驗意義不應低估。

杜甫才力雄勁,長篇古詩和律詩是他的擅長,八句體五古這類短篇寫得就少,四句體的五絕更是用力不多。他的五絕全都作於草堂及夔州時期,也可見只有當他在生活相對平靜單調時,纔有閑心措意於小詩。但是杜甫的31首五絕中有近一半用“絕句”為題,是初盛唐較早並且最多以“絕句”冠題的詩人,說明他對絕句一體的表現原理有清晰的認識。杜甫對於詩歌創作“語不驚人死不休”的認真態度,以及對各種詩歌體式表現潛力的深入發掘,使他在數量不多的五絕中也探索了各種不同的表現方式,從中可見他對傳統作法的熟稔,以及力圖突破“時軌”、獨創一格的自覺意識。他的創新被誤解為“非其能事”,甚至以為“對絕句無所解”,乃是前代詩論家以傳統程式和審美標準加以衡量的結果,更是對他的探索方向和實驗意義認識不足所致。

(作者:北京大學中文系教授、香港浸會大學中國語言文學系榮譽教授)

---

89 同上。

## 引用書目

- 丁福保輯：《清詩話》。上海：上海古籍出版社，1978年。
- 丁福保輯：《歷代詩話續編》。北京：中華書局，1983年。
- 王嗣奭：《杜臆》。上海：上海古籍出版社，1983年。
- 沈德潛：《唐詩別裁》。北京：中國致公出版社，2011年。
- 周維德集校：《全明詩話》。濟南：齊魯書社，2005年。
- 胡應麟：《詩藪》。上海：上海古籍出版社，1979年。
- 高棅：《唐詩品彙》。上海：上海古籍出版社，1982年。
- 曹融南校注：《謝宣城集校注》。上海：上海古籍出版社，1991年。
- 郭茂倩編：《樂府詩集》。北京：中華書局，1979年。
- 郭紹虞編選：《清詩話續編》。上海：上海古籍出版社，1983年。
- 彭定球編：《全唐詩》。北京：中華書局，1960年。
- 楊倫：《杜詩鏡銓》。上海：上海古籍出版社，1980年。
- 葛曉音：《詩國高潮與盛唐文化》。北京：北京大學出版社，1998年。
- 趙殿臣箋注：《王右丞集箋注》。上海：上海古籍出版社，1984年。
- 蕭統編：《文選》。上海：上海古籍出版社，1986年。
- 鮑照著，錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》。上海：上海古籍出版社，1980年。

## A New View of Du Fu's Penta-syllabic Quatrains

**GE Xiaoyin**

(Professor, Department of Chinese Language and Literature, Peking University; Honorary Professor, Department of Chinese Language and Literature, Hong Kong Baptist University)

### **Abstract:**

In the history of Chinese poetic criticism, Du Fu's (712 – 770) penta-syllabic quatrains have been praised and criticized. This phenomenon reflects the diverse aesthetic standards and views of the representation functions of quatrains in the scholarship of Du Fu. If we focus only on penta-syllabic quatrains and trace the conventions of this poetic form according to its theory of representation, we may find among the 30-plus poems penned by Du some that meet the traditional aesthetic standards of penta-syllabic quatrains and some “innovative tunes” in the respects of theme, structure, and artful representation. This innovation is especially evident in scenic depiction, which saw a breakthrough from the traditional formula of representation in penta-syllabic quatrains. It also explored a deeper level of aesthetic feelings and thereby opened up for later generations new exploration in the genre's potential of representation. Therefore, the significance of Du's experiment must not be underestimated.

**Keywords:** Du Fu, penta-syllabic quatrains, traditional standards, theory of innovative tunes, significance of experiment