

目 录

总 序	刘明华(1)
-----------	--------

独立苍茫自咏诗(自序)	(1)
-------------------	-----

上 编 杜甫思想研究

第一章 关于杜甫与社会良知的思考	(3)
------------------------	-----

第二章 杜甫的忧患意识	(8)
-------------------	-----

第一节 忧患意识与儒学传统	(8)
---------------------	-----

第二节 士志于道:政治敏感与责任感	(10)
-------------------------	------

第三节 美人迟暮:生命忧患与紧迫感	(18)
-------------------------	------

第三章 杜甫的批判精神	(28)
-------------------	------

第一节 批判精神的内趋力:勇气	(28)
-----------------------	------

第二节 批判精神的依据:仁学	(35)
----------------------	------

第四章 杜甫的政治思想 (48)

第一节 以道自任:自谓颇挺出 (48)

第二节 德治的理想:再使风俗淳 (51)

第三节 政治模式:远古与当代 (58)

第四节 贤人失志:德治理想的幻灭 (63)

第五章 杜甫的民胞物与情怀 (71)

第一节 身受感同的推己及人 (71)

第二节 民胞物与的情怀 (75)

第三节 宽容的悲悯者 (87)

第六章 杜甫“忠君”的表现形态 (93)

第一节 君位的象征意义与忠臣的类型···(93)

第二节 谏诤而非服从

——杜甫之“忠”表现之一 … (97)

第三节 任怨与牢骚

——杜甫之“忠”表现之二 … (99)

第四节 “恋阙心态”:“公忠”与“私忠”的
混合

——杜甫之“忠”表现之三 …(105)

第七章 杜甫与佛教的关系及晚年心境

..... (117)

第八章 杜甫的悲剧命运 (128)

第一节 人格:独立与依附之间 (128)

第二节	仕途:致君与制于君	(137)
第三节	文学:独立苍茫自咏诗	(142)
第四节	命运:应然与已然	(147)
结 语		(152)

中 编

杜诗的修辞艺术

导 言		(157)
-----	-------	-------

第九章 杜诗的对仗

第一节	对仗的辩证因素	(160)
第二节	杜诗时空对及时空观念	(162)
第三节	杜诗数对的几种修辞现象	(166)
第四节	杜诗对仗的色彩及其象征意义	(170)

第十章 杜诗的借对

第一节	借字与借音	(175)
第二节	杜诗借对例说	(177)
第三节	形式美的追求与形式主义的滥觞	(181)

第十一章 杜诗的互文

第一节	互文小考	(185)
第二节	杜诗互文例说	(188)
附:互文三论		(192)

第十二章 杜诗的用典	(197)
第一节 用字与情景的融合	(197)
第二节 杜诗用典一法:断章取义	(200)
第三节 杜诗用典与自我形象	(205)
第十三章 杜诗的拟人	(221)
第一节 拟人与移情	(221)
第二节 拟人中的理想国	(223)
第三节 杜诗拟人与诗人心态	(226)
第四节 “风景就是心境”	(228)
附:试论移情与拟人的分野	(233)
第十四章 杜诗的夸张	(242)
第一节 数字的“夸张系统”与思维定势	(242)
第二节 夸张·壮语·胸襟·物象	(247)
第十五章 杜诗的对比	(253)
第一节 反比和正比	
——说《醉时歌》与《醉歌行》	(254)
第二节 多重对比的运用	(257)
第十六章 杜诗的句法	(263)
第一节 句法研究的必要	(263)
第二节 句法概念的探讨	(264)
第三节 杜诗的几种句法现象	(267)
第四节 关于杜诗“文句”的思考	(281)

第十七章 杜诗的构词	(291)
第一节 以季节(时间)饰物	(291)
第二节 以地点(空间)状物	(295)
第三节 以物饰物	(296)
第四节 “辘轳句”与语词组合	(298)
第十八章 杜诗的叠字	(302)
第一节 叠字与双声叠韵的关系	(302)
第二节 杜诗叠字与双声叠韵构成之比较	(303)
第三节 杜诗叠字的状况	(304)
第四节 杜诗叠字的艺术特色	(307)
结 语	(318)

下 编

语词探微及其他

现代学术视野下的杜甫研究	
——杜甫研究百年回顾与前瞻	(323)
杜诗“以汉喻唐”的构词特点及内涵	(334)
论杜甫的“德义观”及现代意义	(341)
“随时敏捷”试解	(348)
芬芳悱恻解杜 转益多师学杜	
——袁枚对杜诗学的贡献	(356)
李杜诗歌中的女性题材及抒情特征三论	

——李杜诗歌女性观念的比较	(368)
完善与破弃	
——对杜诗“拗体”的思考	(381)
《八哀诗》无房琯考辨	(392)
杜诗中“胡”的多重内涵	
——兼论杜甫的民族意识	(407)
杜诗“萧萧”解读	(417)
青眼高歌望学刊	
——我与《杜甫研究学刊》	(425)
学术期刊在文化建设中的意义	
——《杜甫研究学刊》50 期感言	(429)
唐人最爱说“不”	
——《全唐诗》软件如是说	(435)
主要引用书目	(439)

杜诗的修辞艺术

中

编

导 言

杜甫，这位对世界文化做出了贡献的中国文学史上的伟大诗人，以其毕生精力写下了1400余首诗篇（传世数目），给我们留下了一座壮丽的诗歌大厦，一份珍贵的文学遗产。学习和研究博大精深的杜诗，是我们的幸运和骄傲。

千余年来，对杜诗的研究历久不衰。杜诗已成为中国古代文学研究的“显学”。国内如此，就是在东邻，杜诗自平安朝以后，即取代了白居易的统治地位，征服了千百万读者的心，至今仍为广大日本人民喜爱。^①这固然因为每一个正直善良的人，都不能不为杜诗那深广的现实主义内容、深厚的爱国主义思想和崇高的人道主义精神所感动，同时也不得不为那些优美诗篇的精湛艺术成就所折服。杜诗的成就和价值，正是从内容和形式的完美结合中体现出来的。

作为一位文学大师，文学体制的完备是一个重要的因素。所以，历代论杜者多着眼于体制方面。《新唐书·杜甫传》称杜诗“浑涵汪茫，千汇万状。”秦少游《韩愈论》曰：“杜子美之于诗，实积众流之长……备藻丽之态……子美亦集诗之大成者欤？”此类评论颇多，无非是对元稹所作杜甫墓志铭的复述或补充，均着眼于体制或



^① 详黑川洋一《杜甫研究》第五章，波岩文库版。



风格。其实,借以形容杜诗的修辞艺术也是很恰当的。杜诗被认为代表了中国古典诗歌的最高成就。作为中国近体诗的集大成者,修辞技巧的娴熟和完美,是其重要的因素。

但是,迄今为止,对杜甫诗艺中的一个重要部分——杜诗修辞艺术的研究是远远不够的。建国以来,杜诗研究高潮迭起,各种专著大量出版,但对杜诗修辞艺术的专门探讨,还无人问津。虽然古代学者论杜有着眼于修辞者,然而仅限于现象的罗列,范围也不出遣词用语之类,且受中国传统诗论的影响,“其文字大多精炼有余而详明不足,有笼统的概念而缺乏精密的分析”。^①所以,运用马克思主义的辩证法,从修辞学的角度研究杜诗的艺术成就,以及由表及里,从修辞现象探讨思想旨趣,从方法论考察认识论,还是杜诗学上的一个空白。

这个空白的存在并不是偶然的现象,它正反映了边缘学科的问题。因为一般的修辞著作,对于作品的修辞现象,仅作例句选用以证其辞格,丰富修辞学的理论;而关于艺术分析的文章,又不屑或难于从修辞的角度探讨作品的艺术成就,因为这样做很容易变成一位作家或一部作品的修辞举例。而且修辞的探讨难免“寻章摘句”,这又似有违“知人论世”的文学欣赏和批评的准绳。

但是,能否把二者结合起来呢?能否从修辞的角度探讨杜诗,而不同于一般的修辞学著作,也有别于常见的论艺术风格的文章?不仅如此,在某些范围,是否还能从中体察作者的思想情绪呢?注意到这些问题并力图解决它们,就是本编从选题到写作的全过程。

中编不是仅以杜诗为例,论证古代诗歌的修辞方法,而是从修辞的角度探讨杜诗的艺术成就,尽管几十种辞格差不多都在杜诗

^① 叶嘉莹《关于评说中国旧诗的几个问题》,《中国古典诗歌评论集》,广东人民出版社 1982 年版。



(文)中出现过。这部分的讨论无意突破传统的辞格标准,而是要充分汲取宋以来诗论中的有益部分,但又不囿于某种规格。讨论着眼的,是语言文字所可能的一切表现形式。自然,对千变万化的杜诗的一切表现形式逐一探讨是一个太大的课题。下面只就自己在学习杜诗时认识到的一些既有杜诗特色又具普遍意义的修辞手法进行讨论。我希望由此更进一步认识杜甫在诗歌创作中的重要贡献,体会“沉郁顿挫”风格有哪些具体表现,同时,力图从现象认识本质,通过艺术现象考察作者的生活、性情、思想方法,尽可能地发掘诗人的内心世界并认识诗人的形象。

无论何种艺术手法,总是在“渐变”的过程中产生的,修辞格更是如此。杜甫在修辞上的贡献,并不在于他创造了多少新形式,而主要表现在怎样使这些形式更好地为内容服务,同时也使形式本身成熟和完善,在与内容发生冲突时,怎样协调二者的关系。所以,即使某一普通的形式,也因作者的善用或巧用可以显示其才学与匠心。而因其普通,也就更具代表意义。

辞格的运用有包孕的现象,所以可看做“表层”与“内层”。①如用典是表层,但其中可包孕比喻,比喻又有各种形态。对仗是表层——但从结构看,又包孕对比、比喻等等。对此,我的态度是“不拘一格”,从表层深入,兼论各体。各篇尽量避免辞格和例证的重复。在“正名”上,标准也不一致。如对仗,是杜诗中最重要的一种修辞形式,文中着重讨论了对仗的辩证关系问题,同时,也注意到某些特殊形式,所以,“借对”就另立辞格。语词组合问题,从未算做辞格,但其修辞效果不可忽视。故亦专立一章。如此等等,不一而足。

中编论述了十个问题。

① 倪宝元《对偶的“内层”》,《修辞学研究》,安徽教育出版社 1983 年版。



第九章

杜诗的对仗

第一节 对仗的辩证因素

无论形式还是内容,对仗都是律诗的核心。对仗这一形式有一个从无心插柳到有意栽花,由古朴浑厚到典丽细致的漫长的演变过程。谢榛曾指出:“诗曰:‘靓闵既多,受侮不少’,初无意于对。《十九首》云:‘胡马依北风,越鸟巢南枝’,属对虽切,亦自古老。六朝惟渊明得之,若‘荒草’(《历代诗话续编》本作芳草,误)何茫茫,白杨亦萧萧’是也。”(《四溟诗话》卷一)但陶句声律还不对仗(“茫茫”、“萧萧”皆平声)。只有经过沈宋声韵理论的建立,以及初唐人的创作实践,律诗才把平仄和对仗结合在一起。所以,王世贞说:“五言至沈宋,始可称律。律为音律法律,天下无严于是者,知虚实平仄不得任情而法度明矣。二君正是敌乎。”(《艺苑卮言》卷四)

对仗是汉字的特产,举世公认。但这一形式的产生,根本上还是在于客观世界本来就具有相互对立、相互依存的现象。刘勰说“造物赋形,支体必双,神理为用,事不孤立。”(《文心雕龙·丽辞》)所以,人们在创作过程中,也就“心生文辞,运裁百虑,高下相须,自然成对。”(同上)所谓“自然成对”,正是客观世界在文学作品中得



到客观反映的结果。而以包含矛盾的形式——对立统一的对仗反映对立统一的事物,就体现着朴素的辩证法。世界充满着矛盾,每一个正视现实的作家必然会发现这些现象并反映它们,尽管是在有意无意之间。而对仗又是如此明显地提出了这种要求和提供了这种形式。

可以认为,对仗是修辞上的对立统一的表现手法。它既可以对立形式统一对立的双方,也能以矛盾的形式反映同一的事物,从而产生强烈的修辞效果。刘勰所谓“正对为劣,反对为优”(《文心雕龙·丽辞》),就是因为反对揭示了矛盾,因而容易把握本质。而反对,在“造物赋形,支体必双”的客观基础上,更有着辩证思维的依据。《文镜秘府论·论对属》阐述《文心雕龙·丽辞》之意曰:

诚以事不孤立,必有匹配而成。至若上与下,尊与卑,有与无,同与异,去与来,虚与实,出与入,是与非,贤与愚,悲与乐,明与暗,浊与清,存与亡,进与退,如此等状,名为反对者也。

可见,对反对应提高到哲学范畴来认识。我国古代哲学包含着丰富的辩证法。《老子》第二章云:“有无相生,难易相成,长短相形,高下相倾,音声相和,前后相随”,就充满了辩证的观点。《周易》中的乾坤、阴阳、尊卑,以及天人、形神、名实、本末、体用、刚柔、善恶等,无不是对立统一的范畴。以辩证思维指导文学创作,无疑是艺术辩证法的体现。当然,艺术辩证法不仅仅表现于对仗这一特殊形式,而是广泛存在于文艺创作的各个方面,这是不必多说的。

然而,对仗或对偶在初期更多是纯形式的产物。它要求的是句式的整齐、节奏的铿锵、音律的和谐,着重形式美。骈文是对偶极端化的产物,对偶成了粉饰现实的工具,而不是揭露矛盾的武器。对仗到唐人手中方显出战斗性和深刻性。盛唐诗人常常运用对仗这一形式来概括或揭露大千世界的矛盾,揭示事物的本质方面。可以



毫不夸张地说,正是唐人自觉不自觉地运用了艺术辩证法,才使以近体诗为代表的唐诗的艺术成就达到空前的高度。杜诗被誉为“集大成者”,自然包括对仗在内。

本章从几个侧面就杜诗对仗艺术作管窥蠡测。

第二节 杜诗时空对及时空观念

在我国古代哲学和古代文论中,都没有“时空”这一术语。但是,时空是一对客观存在的范畴。辩证唯物主义认为,空间和时间是运动着的物质的存在形式,在空间和时间以外的物质运动是不存在的。古代哲人注意到了天地、声色、日月等对立的自然现象,却未能把天地这种空间概念与日月这种既是空间概念又可代表时间的概念相联系。不过,文学家们却朴素地认识到了时间与空间的不可分离性。杜诗中大量的关于时空的对仗就是证明。

杜诗中关于时空的对仗,在具体的环境描写时,“时空”只是时间地点的交待;而转向咏史抒怀时,“时空”就呈现出广阔的宇宙感和深远的历史感。前一类简单明了,后一类复杂深沉。

时间地点的交待,是叙事的表现。《子规》诗写云安县城景色:“峡里云安县,江楼翼瓦齐。两边山木合,终日子规啼。”“两边”是地点,“终日”是时间。《杜诗镜铨》卷十二引张上若评语:“真景老笔,写蜀中如画。”所谓“如画”,即反映现实的准确性,而时间地点的交待是一个重要的因素。《阁夜》“五更鼓角声悲壮,三峡星河影动摇”,“五更”对“三峡”,形式上有数对的一面,内容上又是时间与地点的关系。这一联风格之雄浑向来为人乐道。其原因就在于一联之中,概括了天地、山水、时空、声色、动静等诸多对立现象,达到了高度的和谐统一。一般说来,在写景叙事的对仗中,时间地点的语词常常互相关涉。该联即是如此。“五更”点明景象发生的时刻,“三峡”是各种现象对立统一的地点。二句所反映的天地、山水、声色、



动静等矛盾都统属于“五更”、“三峡”构成的这一对时空范围之中。他如“晴浴狎鸥分处处，雨随神女下朝朝”(《夔州歌十绝句》其六)，“十月山寒重，孤城水气昏”(《愁坐》)，“空村惟见鸟，落日未逢人”(《东屯北崦》)等，都是时间地点互相关涉。

上面的“时空”，是具体的时刻和地点，诗人所叙述的事件或描绘的景象就在这有限的时空中发生或展现。杜诗中还有另一种“时空”的表现手法，即是时间的延长和空间的扩大，且二者大都呈现不定性。这类时空对仗常用来概括自身经历以及一些场面较大、时间较长的事件。

《恨别》“洛城一别四千里，胡骑长驱五六年”，写与兄弟分别，空间上遥距数千里，时间长达五六年。与前面时间地点的对仗的差别，在于“时空”虽可统率“别离”，却不能构成互文关系，倒是“胡骑长驱五六年”，在点明时间的同时，又成为上句的原因。《寄杜位》“逐客虽皆万里去，悲君已是十年流”，也是以距离之遥远和时间之久长来概括杜位的流放生涯。这在杜诗对仗中已成为概括飘泊生活的一种常见手法。“万里清江上，三年落日低”(《畏人》)，“长为万里客，有愧百年身”(《中夜》)，“十年蹴踘将雏远，万里秋千习俗同”(《清明二首》其二)，“百年同弃物，万国尽穷途”(《舟中出江陵南浦奉寄郑少尹审》)以及《秋日夔府咏怀一百韵奉寄郑监李宾客》的“飘零仍百里，消渴已三年”，都是从时空角度概括自己的悲惨遭遇。这种用时空反映经历的手法是十分高明的。

当诗人的感受不是停留在现实生活中的具体事象，时空上也不局限于具体的五更、落日、三峡、空村，而是放眼宇宙，纵观历史，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”(陆机《文赋》)，从宇宙和历史的角
度咏史抒情时，其对仗的时间就显得格外漫长，空间也就更为阔大，一种悠远的历史感和辽阔的宇宙意识就充满于字里行间，诗歌的意境因此而阔大深邃。所谓时空观念，正是从中体现的。

“飘荡云天阔，沉埋日月奔。致君时已晚，怀古意空存”(《赠比



部萧郎中十兄》四句自叹飘泊沉沦，无复遭际。杜甫把自己放在阔大的空间和流逝的时间中来认识和描写，突出了不得志的生涯，也使诗歌产生了深厚的意境。“飘荡”，我动，而天穹空阔，以七尺之躯，对比于无极之云天，益感人类的能力渺小和宇宙的苍凉；“沉埋”，我静而物动。日月奔驰，光阴如流，人生短促，时不我待，倍增其白首无成之悲哀。此二句对比强烈。我动时，天地无涯；我静时，时光如逝。上句从空间着眼，下句从时间出发，给人以极深刻的印象。《登高》中“万里悲秋常作客，百年多病独（一作复）登台”的时空描写也是十分著名的。与上一联不同，这一联时空比较具体。“万里”言其飘零，“百年”状其衰老，时空对比强烈。时间的“常”和空间的“独”也构成对比。该联承“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，诗人瞻望前景，充满希冀，回首往事，又不胜悲哀。一个“白首甘契阔”的形象屹立于天地之间。

“锦江春色来天地，玉垒浮云变古今”（《登楼》），不再是对自身或他人，即对现实生活的人物的描写，而是在登临送目之际产生的一种历史观念和宇宙意识。王嗣夷评二句“俯视弘阔，气笼宇宙”，叶梦得则曰：“气象雄浑”，沈德潜亦云：“气象雄伟，笼盖宇宙”。众家在论及该句风格的同时，又一致指出其“赋而兴”的手法。^①但如果过于坐实地认为这两句只是兴起下文“北极朝廷终不改，西山盗寇莫相侵”，如仇注所云：“以天地春来，起朝廷不改，以古今云变，起盗寇相侵”，就不免削弱这一联的雄浑气魄。因为“天地”、“古今”，是诗人登楼抒怀，对“万方多难”的形势从时空上进行的概括，诗人正是没有着眼于具体的事象，而是超越此时此景地从宇宙和历史的高度来审视苍茫大地的风云变幻，所以才显得气派雄伟。当然，写景是为了抒情，“锦江春色来天地”显然象征着生机和希望，而“玉垒浮云变古今”则从历史经验的总结中暗喻着中兴之业

① 以上俱转引自《杜诗详注》卷十三。

不可能一帆风顺。这种从宇宙、历史的高度来认识和把握现实的诗句,自然比就事论事的诗句要高出一筹。

《上兜率寺》的“江山有巴蜀,栋宇自齐梁”,虽然写游览,但也从宇宙空间和历史深度的角度来把握,从而产生特别的效果。叶梦得从用字的角度评价此联:“诗人以一字为工,世固知之,惟变化开阖,出奇无穷,殆不可以形迹捕诘。如‘江山有巴蜀,栋宇自齐梁’,则其远近千里,上下数百年,尽在‘有’、‘自’两字间,而吞吐山川之气,俯仰古今之怀,皆见于言外也。”(《石林诗话》卷一)“有”、“自”二字正是一表空间,一道时间,诗句中时空由具体的语词代替,寺庙的立体感也就格外强烈。

自然,杜诗中的时空观,不仅仅表现于对仗之中,而且即使在
对仗之中,也不一定是时空的分明对立,表现历史和宇宙的对立统一,一首诗比一联对仗显然可以表达得更为深刻而细致,轻松而从容。即以《秋兴八首》为例,全诗表现了多种对立的事物。其他不论,时空的对比就从多方面得到表现。时间上,总体看是今昔对比,其中包括了汉武帝、唐明皇、唐肃宗等不同时代;空间上,由长安到夔州,具体则有塞上、江峡……这样的时空,构成了上下千年、纵横万里的富有历史深度和宇宙空间的大舞台,江山代谢,英雄盛衰,在其中反映得有声有色,淋漓尽致。杜诗对仗中有时还仅从历史角度表现时间的对比,如“怅望千秋一洒泪,萧条异代不同时”(《咏怀古迹五首》其二),就是沟通今昔,从中表现古往今来正直之士的共同遭遇以及“心有灵犀”的感受。

如上所论,无论是一联之中,还是一首或数首之内,只要不是写生似地表现时间地点,而是以历史观念和宇宙意识来咏史论事,或述怀抒情,那么,这种时空之间,就必定还站着一位诗人,介乎古今之间,天地之间,把历史和宇宙联系在一起(咏物诗中的“物”无非是“物化”的人而已)。正是这种基于范畴意义的历史、宇宙和个人的结合,使杜诗中关于时空的对仗,比其他任何对仗都显得深沉





而含蕴,阔大而雄浑。同时,这类对仗也较好地体现了对立统一规律对律诗对仗的形式和内容的双重影响,以及形象思维与辩证思维的完美结合。

第三节 杜诗数对的几种修辞现象

苏轼《盐官大悲阁记》有一句:“岂其所以美者,不可以数取欤?”把数与审美联系起来。苏轼所说的“数”,属于中国古代哲学的基本概念,它与“理”一样是范畴形式。徐中玉先生认为,苏轼“把‘美’和‘数’直接联系在一起,认为创作不能‘求精数外’,这是一个极具卓识的美学见解。”^①作为创作思想中的数学观念,生活在自然科学还不发达的唐代的杜甫,在其诗文中并不曾出现。但其诗中大量存在的虽非哲学意义却含比例结构的数字,在对仗中却有积极的修辞意义。探讨这些现象同样是一件有意义且有趣味的工作。《新亚美利加百科全书》的“美学”条目,相传为马克思撰写,其中有云:“在美学科学中,至今还有一个领域被忽视了,就是关于比例的理论。”^②讨论数对的修辞现象,比例显然是中心问题。

(一)地名中数字的巧对

在带数字的地名中,要以数对数,似乎很考验功力和才气,因为世上哪有那么多现成的语词供你选用呢?何况还要受内容的制约。于是,一个“巧”字便从中体现出来。杜诗正是这样。“万里桥西一草堂,百花潭水即沧浪”(《狂夫》)就是一巧对。万里桥在成都南门外,百花潭即浣花溪,两个地名点出了草堂的地理位置。《忆锦水居止二首》其二又一次重复了这一对法:“万里桥西宅,百花潭北

① 徐中玉《苏轼创作思想中的数学观念》,《文学遗产》1980年第2期。

② 转引自《美学》第2期,上海文艺出版社,第254页。



庄”，而且比上一联更加工稳。《所思》“九江日落醒何处，一柱观头眠几回”，仍是地名相对。《尚书·禹贡》：“过九江至于东陵。”注云：“江分九道，在荆州。”《诸宫故事》载，宋临川王义庆镇江陵，于罗公洲立观甚大，而惟一柱。^①杜诗忆荆州司马崔漪，九江、一柱观皆荆州所属，故相对入诗。《送李功曹之荆州充郑待御判官重赠》又以“孤城一柱观，落日九江流”相对，仍是地理位置相近的原因。

由于杜甫居夔多年，所以，“三峡”常在诗中出现，举对便有“始欲投三峡，何由见两京”（《悲秋》），“有客过三峡，相过问两京”（《柳司马至》），“白帝高为三峡镇，瞿唐险过百牢关”（《夔州歌十绝句》其一），“三峡楼台淹日月，五溪衣服共云山”（《咏怀古迹五首》其一），“三峡传何处，双崖壮此门”（《瞿唐两崖》）等。百牢关、五溪等都是峡内地名，顺手拈来，便成工对。但“两京”与“三峡”，二地相距万里，统于一联之内，是诗人联想的结果。前一联表现出对群盗纵横、战乱未休的局面的忧虑，后一联表现出恋阙怀主的迫切心情。

地名中的数对，主要产生了“遇物而奇”的修辞效果。在意义上对举的同时，某些数对如“一柱”与“九江”、“百花”与“万里”具有字面上的一与多的对比关系。由于纯属巧合，故不详说。

（二）一与多和人物心境的关系

一与多既是一对范畴，也同时是文学艺术中一种重要的创作手段。它广泛地存在于古代诗歌的描写与结构之中，其作用在于以不平衡取得平衡的感觉，以不和谐产生和谐的效果。一与多，作为范畴，自然不限于实数“1”与“2”以上的数量的比较，它包括了个体与群体，部分与整体，次要与主要，甚至高下、巨细、远近、先后等相近似的矛盾方面。但是，因为我们既然是讨论杜律数对的一与多的现象，就不得不较为狭窄地面对数对中展现的一与多的矛盾，探究

① 转引自《杜诗详注》卷十。



其修辞效果。由于杜律中的“一”常常作为自身的描写出现,所以,我们把重点放在探究“一”所体现的与人物心境及形象的关系上。

杜诗数对中的“一”,在属于自身描写的时候,常常表现出一种孤独感,与他人或外物的“多”形成比照。《野望》的“海内风尘诸弟隔,天涯涕泪一身遥”,就是以一与多的矛盾表现骨肉分离的痛苦。《又呈窦使君》尾联“相看万里外,同是一浮萍”,虽含与窦使君萍水相逢之意,但“一浮萍”还流露出飘零他乡的孤独感。有时,也用“一浮萍”与“多”的对比来写别人的孤独,如《题郑十八著作丈故居》的“乱后故人双别泪,春深逐客一浮萍”就是如此。《愁坐》“高斋常见野,愁坐更临门。十月山寒重,孤城水气昏”,以“十月”对“孤城”,是时间对地点,数对的一多由字面体现,其“孤”,却是情感的外化。“孤城”是诗人百无聊赖之时的独特感受。这种拟人化的手法,可以肯定,反映着诗人在特定环境下的心境。《夔府书怀四十韵》“万里烦供给,孤城最怨思”,其表现手法和情感色彩和上例一样,同是诗人居夔的孤独感受。大历中,杜甫由洞庭入湖南,《宿白沙驿》云:“万象皆春气,孤槎自客星。”“孤槎”对“万象”,“孤槎”既是诗人的感受,又是诗人行迹的借代语。

诗人自身与外物的一多矛盾,并不完全表现为孤独,有时表现出的是既孤独又孤傲,以至带有“举世皆浊我独清,众人皆醉我独醒”的自负的色彩。《旅夜书怀》的“天地一沙鸥”,就是诗人物化的象征,虽然孤单,却是一个桀骜不驯的形象,表现出追求自由飘逸的精神和超凡脱俗的气概。^①在描写他人,赞美其高洁时,也多用一多矛盾突出其品行或业绩。《寄张十二山人彪三十韵》“独卧嵩阳客,三违颍水春”,就是以“独卧”赞美张彪的志趣。“三分割据纡筹策,万古云霄一羽毛”,是对孔明一生的高度评价,“一羽毛”并非言渺小轻飘,无足轻重,而是取《梁书·刘遵传》:“此亦威风一羽,足以

① 参见刘若愚《中国诗歌中的时间、空间和自我》,《古代文学理论研究》第4辑。

验其五德。”言才品之高,如云霄鸾凤。杜甫认为诸葛亮才能品行,堪称三国人物第一。

(三)数对的包孕关系

这里谈到的数对中的包孕现象,不像一与多的矛盾那样对立,当然,有时也具有一多的性质,即数量上有大小、多少的关系,从时空上看,有远近的关系等等。但包孕关系中的数对,其词性必定相同,是在质的一致上显出量的差异。这一点区别于上面谈到的一多关系。

“侧身千里道,寄食一家村”(《得弟消息二首》其一),“一家村”是“千里道”上的一个点,同属“千里道”的空间范围。这里用“千里”表现兄弟相距之远,用“一家”表现舍弟的孤独景况。“影静千官里,心苏七校前”(《喜达行在所三首》其三),七校当包含于千官之内,二者统指朝班。

《归燕》写燕子生活有序,春来秋归,“四时无失序,八月自知归。”从数字看,四比八小,但四时有十二月份,八月为其中之一。八月与四时,仍是包孕的关系。关于时间的包孕句,还有《屏迹三首》其二之“百年浑得醉,一月不梳头”值得一提。“一月不梳头”,语出嵇康《与山巨源绝交书》:“头面常一月十五日不洗。”此联用以表现烂醉的生活与落拓的性格,是举“百年”中的“一月”来表现“百年”的生活,即以个别体现一般。他如“一秋常苦雨,今日始无云”(《留别贾严二阁老两院补阙》),看似无数字的包孕关系,但实际含有。“一秋”是“多”,“今日”是“一”,二者是整体与个别的关系,但并非对立,而是突出“今日”放晴。再如“竟日淹留佳客坐,百年粗粝腐儒餐”(《宾至》),“竟日”是一天,与“百年”相对。“百年地僻柴门回,五月江深草阁寒”(《严公仲夏枉驾草堂兼携酒饷》),手法则类同“百年浑得醉,一月不梳头”。

以上几例,从对仗的形式上看,或许算不得上乘。因为它们是





同类对,或空间对空间,或时间对时间,比起前面论及的时空相对的句子,就显得单薄一些。不过,正因其同类,所以产生了包孕交叉的关系,可以突出重点。这重点,又常常集中在较小(或少)的方面,于是,对比的效果也就格外明显。尽管有“正对”之嫌,却能产生这种较为典型的句式,可谓“失之东隅,收之桑榆”。

第四节 杜诗对仗的色彩及其象征意义

色彩的感觉是美感最普及的形式。大自然是一个斑斓多姿、色彩缤纷的世界,各种物体无不带有显示自身特点的颜色。“形形色色”一语,正好反映了形与色的不可分离的性质。色彩构成了自然界的美丽风光,反映在作品中则增添了画面的美感。一个伟大的诗人,肯定也是反映描摹大自然美丽风光的能手。而“没有图画感,会使一位最生动的诗人也变成一个讲废话的人”(莱辛《拉奥孔》)。杜诗中关于自然景色的描写就表现出了他对色彩敏锐的感受和深刻的观察力。

“晓看红湿处,花重锦官城”(《春夜喜雨》),春雨霏霏,红花满枝,多么明艳的春景。“雨中百草秋烂死,阶下决明颜色鲜。著叶满枝翠羽盖,开花无数黄金钱。”(《秋雨叹三首》其一)秋风秋雨愁煞人,但决明以鲜艳的色彩冲淡了萧瑟的气氛。《北征》写途中景色“菊垂今秋花,石戴古车辙。青云动高兴,幽事亦可悦。山果多琐细,罗生杂橡栗。或红如丹砂,或黑如点漆。”长期战乱频仍,沿途“人烟渺萧瑟”,但自然界的生物却顽强地生长着,报答给大自然美丽的花和坚实的果。这鲜明的充满生机的色彩,不但使诗人耳目一新,获得希望和勇气,也给诗篇增添了明亮的光点。

杜诗显然不限于对客观景象作面面俱到的描绘,而总是选取富有对比感的色彩,集中于对仗中展现。这或许是因为人们对颜色也是从相辅相成的近乎对立统一的角度来认识的。杜诗中从对比



角度入诗的几种主要色彩可以证实这一点。如红与白：“火旗还锦缆，白马出江城”（《奉送卿二翁统节度镇军还江陵》），“致君丹槛折，哭友白云长”（《闻高常侍亡》）；红与黑：“野径云俱黑，江船火独明”（《春夜喜雨》），“出号江城黑，题诗蜡炬红”（《陪章留后侍御宴南楼》）；以及自然界最常见的红花绿叶，青山绿水：“冉冉柳枝碧，娟娟花蕊红”（《奉答岑参补阙见赠》），“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”（《陪郑广文游何将军山林十首》其五），“江碧鸟逾白，山青花欲然”（《绝句二首》其二）等等。

自然界万千色彩构成的美不胜收的景色是难以在一联数联以至一首或一组诗中得到完整反映的。恰如黑格尔曾指出的：“艺术总不能和自然竞争，它和自然竞争，那就像一只小虫爬着去追大象。”（《美学》第一卷）但只要抓住几种最鲜明的色彩，使之在对比中各自突出，那么，构成一幅精妙和谐的图画又并非不可企及。这正包含着文艺源于生活又必须高于生活的艺术辩证法。下面这首为人熟知的绝句似可说明问题。

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。
窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。

这首绝句，构图的动静、虚实、远近、大小等十分讲究，色彩的调配也很有特色。显色字和隐色字错杂相间。“二月春风似剪刀”，微风轻拂着刚绽芽的柳枝，黄鹂跳跃鸣叫其间，淡绿嫩黄十分和谐。广阔的蓝天下，一行白鹭飘飘远去，蓝白相衬，十分醒目。这一联，一句之内，两句之间，都体现着色彩的对比。而目光所及的天边，雪峰遥遥，黛色的山群和雪白的峰顶，构成了以窗户为画框的画面的背景。“门泊”一句，则暗示读者想像画面下方还有一条碧波荡漾的江流。远山近水，雪峰清江，蓝天翠柳、黄鹂白鹭，最能代表自然界的山水花（柳）鸟和它们相互间的色彩对比，便构成了这



幅春意盎然的写生画。

关于色彩对,也存在着一些相反意见,如说“红”对“绿”、“黑”对“白”的对法可笑(见《宋诗精华录》),但具体问题要具体分析。上举杜诗绝句,其对仗中的色彩由景物本身决定,是符合自然规律和创作规律的。它和《声律启蒙》的“红对紫,白对青”之类的呆对有着本质的区别。那就是前者来自生活,是眼前景,后者来自书本,是死法。

正因为色彩的对比在对仗中具有积极的修辞效果,所以杜甫不光在景物的描写时注重色彩的对比效果,就是在语词的选用上也注意到这个问题。这既是对仗这种形式给诗人的严格制约,也是诗人在适应形式的同时,对诗歌美感的努力追求。“浮云不负青春色,细雨何孤白帝城”(《崔评事弟许相迎不到走笔戏简》)、“黄牛峡静滩声转,白马江寒树影稀”(《送韩十四江东省覲》),青春、白帝、黄牛峡、白马江皆有色之词而非有色之物,而它们在对仗中却增加了字面的色彩。由此,还产生了颜色的借对(详“借对”章)。

尽管杜诗对仗中色彩的运用十分高明,但如仅限于此,也就显得精巧而欠深刻,准确而少力度。杜甫在这方面的成就,在于他不仅描写风景时运用对比手法突出色彩,取得了和谐的画面效果,还赋予了颜色以象征意义,形象而深刻地反映了自然与社会的矛盾以及人类社会自身的种种矛盾现象。他的某些手法,因意象的确定还对后世文学产生了一定影响。

现代美学和心理学认为,颜色代表着不同的情绪和气氛,如红色的热烈激动,绿色的安详宁静等等。我们无意以这样的观点来考察杜诗对仗中的色彩。因为杜诗的色彩不是抽象地象征着某种情绪,而是依附于某种物质的——山水诗不用说,非山水诗同样如此。不过,作用各异,前者在对比中产生和谐,构成了优美明丽的图画,后者却借不同物质形态的色彩的对比揭示矛盾,表现出一定的社会意义。



杜甫一生,是悲惨的一生。坎坷流离,老病废弃,一片丹心,报国无门。伟大的诗人常常把这种不合理的现象分属于不同色彩的物质形态,再概括在对仗之中,所以,读来格外惊警,发人深省,令人同情。“只益丹心苦,能添白发明”(《月》)、“白发千茎雪,丹心一寸灰”(《郑驸马池台喜遇郑广文同饮》)、“恋阙丹心破,沾衣皓首啼”(《散愁二首》其二)等几联,都是红白作对,“红”所属事物象征着内心的赤诚忠诚,“白”则代表不为人理解的悲剧结果。在“白头无藉在,朱绂有哀怜”(《送韦书记赴安西》)、“乐极伤头白,更长爱烛红”(《酬孟云卿》)、“结束多红粉,欢娱恨白头”(《陪王使君晦日泛江就黄家亭子》),以及“绿樽须尽日,白发好禁春”(《奉陪郑驸马韦曲二首》其一)几联中,虽然同样是以“红”(或“绿”)对“白”,但不是借本体内外的物体来象征差异,而是直接展示主体与客体的矛盾。主体的“白”——衰老、贫穷、不得志的内涵没有变,但“红”或“绿”修饰客体,却象征着权势、富贵和欢乐。两两对比,是外部世界(权贵、朋友与歌妓)的繁荣欢乐与自身贫困潦倒的巨大差异。这种借色彩对比显示贫富贵贱的手法,其效果之强烈,意义之深刻,自然超过山水诗。

“白发”象征着贫穷和衰老,而不是智慧和长寿,这一意义在杜诗中是贯穿始终的。有时候,诗人面对大自然景色常新,而回首人生,不免格外感慨于青春难再,功业无望。《九日》中“苦遭白发不相放,羞见黄花无数新”就流露出了这种伤感的情绪。究其原因,还是政治黑暗,昏君佞臣,内外交困,战祸连结。“时危兵革黄尘里,日短江湖白发前”(《公安送韦二少府匡赞》)以及“远山回白首,战地有黄尘”(《东屯北崦》),就通过色彩的对比有力地揭示了这一点。“黄尘”不仅是尘土飞扬的实景,它还象征着那一战乱时期的浑浊的时代氛围。“黄尘”正是“华发早生”的历史原因。这种色彩的对比,比起客观优美的景致来,显然带着沉重的个人心绪和深刻的社会内容,因而更具感人的力量。



《凭孟仓曹将书觅土娄旧庄》中“北风黄叶下，南浦白头吟”一联值得注意。该联中“黄叶”与“白头”，带有相近的情感色彩，不再是对立的，而是并举，表现的都是衰落之感。下文“十载江湖客，茫茫迟暮心”，正是“吟”的内容。而“黄叶”与“白头”组合，产生了华年易衰的意象。这种“超以象外，得其环中”^①的“象外之象”^②，在后代诗人的笔下得到沿用和发展。从韦应物《淮上遇洛阳李主簿》的“窗里人将老，门前树已秋”，白居易《途中感秋》的“树初黄叶日，人欲白头时”，司空曙《喜外弟卢纶见宿》的“雨中黄叶树，灯下白头人”，可以见出该意象被沿袭以及艺术手法不断深化的过程。《四溟诗话》评韦、白、司空“三诗同一机杼，司空为优：善状目前之景，无限凄感，见乎言表。”谢榛从表现手法上肯定了司空曙诗意象组合的成功。但如从这一意象的递相沿袭性上考虑，却不应忽视杜诗的存在。因为杜甫已先于诸君运用这两个既有图画色彩又带有感情色彩的语词组合成了新的意象。

① 《诗品》。

② 司空图《与极浦书》。

第十章

杜诗的借对

借对,又称假对,所以也可合二为一,叫假借对。杜诗之佳并不在借对,但这种较为特殊的对仗,却反映了民间文学对文人创作的影响,以及某些艺术手法的兴衰过程。杜诗在这点上是具有代表性的。



第一节 借字与借音

对仗一法,古已有之。但对这种手法进行理论上的总结,却始于刘勰。《文心雕龙·丽辞》是最早而且较系统地讨论对仗的文章。《丽辞》论及了对偶的四种主要形式及其难易优劣:“丽辞之体,凡有四对:言对为易,事对为难;反对为优,正对为劣。言对者,双比空辞者也。事对者,并举人验者也。反对者,理殊趣合者也。正对者,事异义同者也。”这四种对仗,分类的标准是不一样的。言对事对着眼于语言材料,反对正对着眼于文理辞意。刘勰的总结显然是基于齐梁文学,此时尚无“借对”一目。分目繁多的对仗类别只有在律诗发达时期才可能产生。正如《古今诗话》所说:“古之文章,自应律度,未尝以音韵为主。自沈约增崇韵学之后,诗家体制渐多,始有



蹉对、假对、双声、叠韵之类。”^①

日本高僧遍照金刚赶上了这个时期。他在中唐来华留学，耳濡目染，深切体验到了唐代诗歌深厚的思想内容和精湛的艺术成就。为学习和介绍中华文论，归国后著有《文镜秘府论》，辑录了当时我国文论家有关诗歌格律的重要论述。论及对偶，举凡 29 种，皎然“假对”便是其一（“借对”一语，出自《沧浪诗话》）。从文中所举诗例看，是说本来无法成对的词，但却有某种假象可以借用以成对。可见，借对是与工对相较而言。如果相应位置的语词意义不合对仗规格，则通过字面或声音的作用，求其假象，产生近乎对仗的效果。所以借对一般有借字和借音两种。

第一类，元兢称为“字对”。元兢释曰：“或曰：字对者，若桂楫、荷戈。‘荷’是负之义，以其字草名，故与‘桂’为对。”“或曰：字对者，谓义别字对是。”皎然“假对”则曰：“或有人以‘推荐’偶‘拂衣’之类是也。”即借“荐”为草荐，而与“拂衣”相对。崔融的“切侧对”谓“精异粗同”。从所释“浮钟霄响彻，飞镜晓光斜”一例看，也属于借对。“‘浮钟’是钟，‘飞镜’是月，调理别文同是。”“理别文同”与“义别字对”大抵相近，但崔氏之“理别文同”——以“飞镜”喻月，而以取喻者相对，要比“荷戈”一类借用字义相对来得高明一些。

第二类是借音。元兢称为“声对”：“或曰：声对者，若晓路、秋霜。‘路’是道路，与‘霜’非对，以其与‘露’同声故。或曰：声对者，谓字义俱别，声作对是。诗曰：‘彤驄初惊路，白简未含霜。’”元兢此说，扼要简明。

还有所谓借双声、叠韵对的，如崔氏之“双声侧对”、“叠韵”侧对，以及借偏旁对的，如元兢所谓“侧对”等^②，前人已经指出，“似皆后人过求新义矣”^③，本文不予讨论。

① 转引自《读杜诗说》。郭绍虞《宋诗话辑佚》无此条。

② 元、皎、崔诸说，均引自《文镜秘府论》。

③ 施鸿保《读杜诗说》“借对”条。

第二节 杜诗借对例说

根据上面的界说,我把杜诗借对分两类讨论。

一 借字类

子云清自守,今日起为官。(《送杨六判官使西蕃》)

酒债寻常行处有,人生七十古来稀。(《曲江二首》其二)

爱酒晋山简,能诗何水曹。(《北邻》)

饮子频通汗,怀君想报珠。(《寄韦有夏郎中》)

行李淹吾舅,诛茅问老翁。(《巫峡敝庐奉赠侍御四舅别之澧朗》)

竹叶于人既无分,菊花从此不须开。(《九日五首》其一)

非寻戴安道,似向习家池。(《从驿次草堂复至东屯茅屋二首》其一)



“子云”“今日”是否相对,曾有过争论。罗大经《鹤林玉露》载:“叶石林云:杜工部诗,对偶至严;而《送杨六判官》云:‘子云清自守,今日起为官’,独不相对切。意‘今日’字当是‘令尹’字,传写之讹耳。余谓不然。此联之上,正为假‘云’对‘日’,两句一意,乃诗家活法;若作‘令尹’字,则索然无神,夫人能道矣。且送杨姓人,故用子云为切题,岂应又泛然用一‘令尹’耶。”罗大经此说颇具见地,后世注家皆沿用此说。

《曲江二首》其二中的“寻常”,是“平常”、“经常”之意,“是说随便走到哪儿都欠有酒债”^①。但“寻”在古代又是长度单位,八尺一寻。倍寻为常,所以可以借此义与“七十”相对。《江南逢李龟年》的

^① 萧涤非《杜甫诗选注》。



“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻”一联，“寻常”仍有数的意义，而与“几度”成对。

《北邻》以“何水曹”对“晋山简”，借用之意十分明显。山简在天下分崩的永嘉年间，“优游卒岁，惟酒是耽”。何逊八岁能赋诗，曾为建安王水曹参军。此联用二典比邻居。因“山”而取何逊官职“水曹”以对。这里的山、水，皆非真山真水，恰如仇注：“山简、水曹，人名官职，借对自巧。”

《寄韦有夏郎中》里，“饮子”对“怀君”，仇注引：“师氏注：仇池翁云：沈佺期《回波词》：‘姓名虽蒙齿录，袍笏未服牙绯。’少陵以饮子对怀君，亦齿录、牙绯之比也。”齿录即收录，牙绯之服色是官阶的标记。胡震亨《唐音癸签》卷十八载：“唐百官服色，视阶官之品。”这句话自己名虽在官籍，但级别很低，不够着绯。“齿录”和“牙绯”在意义上并不对，但字面上“齿”对“牙”、“录”（谐“绿”音）对“绯”却很工稳。杜诗的“饮子”，仇注：“古人称汤药为饮子……此诗指柴胡饮子也。”（首联“省郎忧病士，书信有柴胡”）“怀君”是动宾式，“报珠”隐括张衡《四愁诗》“何以报之明月珠”，两句意思是喝了你寄来的柴胡熬的汤药，出了一通大汗（柴胡性能发汗），药到病除，真不知怎样感谢你，因为我没有明月珠相报。由于“饮”有动词义，“饮子”看做动宾式，“子”与“君”相对，两者结构也相同了。这句的变通手段确实与沈佺期“齿牙”对相似。

《巫峡敝庐奉赠》两句，本是说“吾舅长期奔波于旅途中，这次来到三峡，问我卜居于此，景况如何。”“诛茅”用庾信《小园赋》“诛茅宋玉之宅”，而以“茅”对“李”，从植物名类上成对，或以姓对。

《九日》一联，向来为人称颂。竹叶乃酒名，汉时已有名气。张衡《七辩》：“玄酒白醴，葡萄竹叶。”张华《轻薄篇》：“苍梧竹叶青，宜城九酝酒。”而此联“直以菊花对竹叶，便萧散不为绳墨所窘。”^①与

① 魏庆之《诗人玉屑》卷七。

此联相同的还有“坐开桑落酒，来对菊花枝”。

《从驿次草堂》以“戴安道”对“习家池”。申涵光曰：“道池假对，句法亦奇。”^①此诗首联为“峡内归田客，江边借马骑。”而《世说新话》中山阴王子猷雪夜访戴，是乘舟前往的，故有“非寻”一语。此“道”本是人名，却借“道路”之“道”，与“池”作对，颇似“路”对“霜”。借对的结果也仿佛真有“不是寻某条道”的意思，语意双关，中有谐趣。

杜诗中像这类例子还很多，如“随肩短发、宛马牵牛，半菽漂萍、鲑菜马鞍，过雁悬鹑、集凤元龟，朱门赤族、国马官鸡，汗马为鱼、松花竹叶，漂萍者旧穀屯、建子月老夫家”^②等等，不一一论及。

二 借音类

次第寻书札，呼儿检赠诗。（《哭李常侍峰二首》其二）

骥子春犹隔，莺歌暖正繁。（《遣兴》）

白水渔竿客，清秋鹤发翁。（《遣闷奉呈严公二十韵》）

鸣鞭走送怜渔父，洗盏开尝对马军。（《谢严中丞送青城山道士乳酒一瓶》）

马骄珠汗落，胡舞白题斜。^③（《秦州杂诗》）

枸杞因吾有，鸡栖奈汝何。（《恶树》）

晓关险路今虚远，禹凿寒江正稳流。（《舍弟观赴蓝田取妻子到江陵喜寄三首》其一）

《哭李尚书峰》里，“次第”与“呼儿”本不相对。仇注：“《释名》：‘弟，第也，言次第相生也。’则第字本与弟相通，故可对儿。”不管第与弟是否相通，这里与“儿”相对都是纯字面的，而且是通过声音的

① 转引自仇兆鳌《杜诗详注》。

② 施鸿保《读杜诗说》“借对”条。

③ 此联从《杜诗镜铨》与《读杜诗说》。



中

国

转换完成的。

古

《遣兴》中,“歌”显然是用同音字“哥”与“子”相对。

代

“渔竿”对“鹤发”与“渔父”对“马军”,手段相同,均以“渔”的同音字“鱼”对“鹤”、“马”,达到同类相对。

文

《秦州杂诗》的“珠”谐“朱”以对“白”。《恶树》“枸”谐“狗”与“鸡”对,向来为人称道。

学

研

《舍弟观赴兰田取妻子到江陵》一联,仇注:“峽,音尧,故与禹作借对。”峽关与禹凿本不相对,但从人名的角度却对上了。

究

丛

书

在音对中,我们看到,渔、歌、珠、枸、峽等,都是形声字,借对的字义,往往就是这些形声字的声符。这是不是元兢所谓“侧对”即借偏旁相对呢?我们认为二者是有区别的。元兢说:“侧对者,若冯翊(地名)、龙首(山名)。此为‘冯’字半边有‘马’,与‘龙’为对;‘翊’字半边有‘羽’,与‘首’为对。此为侧对。又如泉流赤峰,‘泉’字其上有‘白’,与‘赤’为对。凡一字侧耳,即是侧对,不必两字皆须侧也。”“或曰:字侧对者,谓字义俱别,形体半同是。”这实际上是拆字法,多半是诗论者求巧的产物,殊不可取。而在创作或吟诵欣赏诗歌时,通过谐音引起联想达到符合对仗规律的和谐,则是符合诗歌的创作实际和欣赏过程的。所以,音对一法是客观事实。从此点出发,我们认为杜诗还有一种现象也是音对——至少在欣赏者看来常常容易这样理解,特为拈出。

如此类的借“珠”谐“朱”以对“白”,杜诗在颜色的对仗上,常常以“清”谐“青”与各种颜色字相对:

白首中原上,清秋大海隅。(《哭台州郑司户苏少监》)

白牂千家邑,清秋万估船。(《白盐山》)

衣裳判白露,鞍马信清秋。(《舍弟观归蓝田迎新妇送示二首》其二)

未见紫烟集,虚蒙清露霑。(《严郑公阶下新松》)

莫度清秋吟蟋蟀，早闻黄阁画麒麟。（《季夏送乡弟韶陪黄门从叔朝谒》）

紫诰鸾回纸，清朝燕贺人。（《奉贺阳城郡王太夫人恩加邓国夫人》）

与上两类不同之处，在于有“清”字的词组在对仗上与所对应词组的结构和词性等都相同，但“清”音“青”，与颜色字相对，凭空增添了诗中的色彩。所以，应视为音对的一种“变体”。

第三节 形式美的追求与形式主义的滥觞

杜诗的借对仅仅是一种巧合现象吗？难道它只是诗人创作时的“造语适到”？即使如此，在这种偶然性中含有多少必然性呢？能否从这种纯乎在文字和声韵中显示才情技巧的现象中，体察诗歌发展的内部规律呢？历史地辩证地分析、研究和评价杜诗此一手法的得失，显然有着积极的意义。

话题还得从杜诗本身说起。

根据前面的讨论，杜诗借对大约可分为几种情况。

一是借字或借音对十分明显的。如“饮子”与“怀君”，“行李”与“诛茅”，“子云”与“今日”，“次第”与“呼儿”，“枸杞”与“鸡栖”等。上例被借项中，有的意义不同，有的结构不同，如不从借对的角度去理解，则该联就不合律了。这种手法从创作的角度看，颇似“拉郎配”，不管三七二十一，拉来看上去“像”就行。所以，有时不免给人“凑合”的印象，不过，更多的会产生喜剧效果，让观众（读者）纳闷片刻之后拍案叫绝，击节称善。

二是巧，信手拈来，不费功夫。如“戴安道”对“习家池”，“晋山简”对“何水曹”，“桑落酒”对“菊花枝”，“竹叶”对“菊花”等。这类对法，颇能障人眼目，从读者眼皮下溜过。只有仔细吟玩，方能看出其





中奥妙而恍然大悟。因为这类对仗,不但字面相同,结构也相同,但意义或实质上有细微的差别。是“名”与“实”的矛盾。诗人运用此法,像是开玩笑,“瞒天过海”,以形式上的工整掩盖了内容上的差异,从而也达到和谐。

第三类近乎“画蛇添足”,然而丰富却非多余。这类主要是借音。原词结构相同,对仗上也可成宽对。但通过借音,却在原意之外,增添一层纯形式的美感。如“骥子”、“莺歌”对,看似近乎“饮子”一对,但结构上,二者相同(“饮子”对不同)，“歌”谐“哥”后,只是多了一层意思,从与主题无关考虑,说它是多余也不太委屈。“渔竿客”、“鹤发翁”主词在“客”和“翁”,“渔父”、“马军”主词在“父”、“军”,“渔”谐“鱼”而与“鹤”、“马”同类相对,也是与主题无关的形式增加。“珠”谐“朱”,“清”谐“青”等都属于这种情况。

上面的大量例子说明,对杜诗借对的探讨并非痴人说梦。

杜诗借对诚然有“造语适到”,即巧合的一面,但这“到”,这“合”,都是对近体诗格律而言的。所以这种偶然性是必然性的表现。诗人在近体诗创作时,思维方法必然要遵循近体诗的规律,即便是“浑漫与”之作,也“遣词必中律”(《桥陵诗三十韵》)。另一方面,吟咏性情尚真,形式只能服务于内容,而不应妨碍表达思想。一位伟大诗人不应也不会被形式捆住手脚,内容必然要挣断形式的锁链。这两方面的要求形成了近体诗创作中的“二律背反”,而“借对”就是“背反”现象的产物,它是调和这一对矛盾的最佳补救形式。不过,借对最终还是屈服于律诗的形式,所以,其结果只产生了形式美的一面。

这种形式美的追求,如果与民歌作一比较就会明显表现出来。

谐音是民歌的一种重要修辞手段。谐音实为隐语,通过语音构成双关,言在此而意在彼,委婉含蓄,机智幽默。这种手法在民歌中普遍采用。如六朝民歌:

始欲识郎时，两心望如一。理丝入残机，何悟不成匹！

高山种芙蓉，复经黄蘗坞。果得一莲时，流离婴辛苦。
(《子夜歌》)

春蚕不应老，昼夜常怀丝。何惜微躯尽，缠绵自有时。
(《西曲歌·作蚕丝》)

以“丝”谐“情思”之“思”，“匹”则双关“匹配”之“匹”，以“莲”谐“怜爱”之“怜”，暗喻得到情人的怜爱很不容易；以“怀丝”谐“怀思”，又紧接着以“丝”的缠绵双关爱情的缠绵。他如“晴”谐“情”、“藕”谐“偶”、“篱”谐“离”、“碑”谐“悲”、“棋”谐“期”等，民歌中触目皆是，不胜枚举。这些谐音的诗，所双关的内容，才是作品要表达（暗示或寄托）的真正的思想感情。作品的意义和价值全在于此。

可以肯定，对仗中的借音对受到了民歌谐音的启发。但是，与民歌谐音双关相反，杜律中的大量借对，无论是借字还是借音，完全与内容无关，不能产生任何意义或情感上的暗示或寄托，其作用只限于在形式上增添合于对仗规律的因素，也许正是这种“意外”的形式美，使作品具有一定的艺术效果。如果说民歌是运用谐音的形式实现意义的双关，通过形式丰富内容，那么，律诗之借对则是借用谐音走向形式的完美（借字同样如此）。从民歌的含蓄曲折以达意的双关，到律诗只为形式美而产生的借对，这个演变深刻地反映出民间文学与文人创作的巨大差别，也反映了文人创作学习继承民间文学以及走向反面的过程。在一定程度上，它还显示了各种文体和艺术手法兴衰的历史——从民间文学的活泼生动到文人手下的死板教条，因而具有一定的认识价值。

现在可以说，杜诗借对既有追求形式美的一面，也有形式主义滥觞的一面。借对是对整肃森严的格律的突破，其意义不当忽视，但千方百计要对上格律，也说明这种体裁的束缚思想。好在杜甫常常“萧散不为绳墨所窘”。关于这一点，是从客观效果上看的。杜甫





无意,后人有心,可谓“天下几人学杜甫,谁得其皮与其骨”。下面举几个例子。

张贲《贲中间有吴门旅泊之什,蒙鲁望垂和,更作一章以伸酬谢》有“清秋将落帽,子夏正离群”句,仇兆鳌指出该句“假对之工,本于杜句”。借对在中晚唐成为逞才炫能的法宝,“以为假对胜的对,谓之高手”(《蔡宽夫诗话》)。如贾岛“卷帘黄叶落,开户子规啼”,以“子”谐“紫”对“黄”;崔峒“因寻樵子径,得到葛洪家”,以“子”音“紫”,“洪”音“红”两相对应,又“樵”与“葛”字对。王夫之对此法颇不以为然:“对偶有极巧者,亦是偶然凑手。如‘金吾’、‘玉漏’,‘寻常’、‘七十’之类,初不以此碍于理趣,求巧则适足取笑而已。贾岛诗‘高人烧药罢,下马此林间’,以‘下马’对‘高人’,噫!是何言欤!”(《姜斋诗话》)宋人对此法大加赞赏。孙奕认为,借对“荀下字工巧,贤于正格”(《履斋示儿编·诗话》)。胡元瑞亦认为:“酒债寻常行处有,人生七十古来稀”“不害为正对”(《茗溪渔隐丛话·前集》卷八)。《诗人玉屑》也列举了唐宋文学中的许多现象:“‘根非生下土,叶不坠秋风’,‘五峰高不下,万木几经秋’,以‘下’对‘秋’,盖‘夏’字声同也……‘闲听一夜雨,更对柏岩僧’,‘住山今十载,明日又迁居’以‘一’对‘柏’,以‘十’对‘迁’,假其数也。”这些例子都流于晦僻,转弯抹角,并不是上乘。这也可见出一味玩弄技巧的危险。

最后,我们要指出,借对多产生于文人间交往之作或自我欣赏之作。在反映现实生活的诗篇中,绝少这种手法。这是因为借对是律诗的专利,而律诗是唐代流行的文学样式和“官样文章”。内容决定了形式,读者群则决定了借对存在的价值。只有对近体诗具有相当造诣的“有才华的读者”,才可能曲折地体会到借对特有的形式美,从而发出“会心的微笑”。所以,说借对是唐代文人的“沙龙语言”也未尝不可。

第十一章

杜诗的互文

第一节 互文小考

互文,又称互体。作为一种修辞手法,它的产生是与文俱生的。作者运用此法增强表现力,而注家则借此解决文法语义上的问题。如郑玄就多次在其《毛诗笺》和《三礼注》中指出这种现象:

《诗·小雅·采芣》:“征人伐鼓,陈师鞠旅。”笺云:“征也鼓也,各有人焉。言‘征人伐鼓’,互言尔……陈师告旅,亦互言之。”

《诗·小雅·甫田》:“俶彼甫田,岁取十千……今适南亩,或耘或耔。”笺云:“于古言税法,今言治田,互辞。”

《周礼·天官·大府》:“……凡式、贡之余财,以共玩好之用。”注云:“言式言贡,互文。”

《礼记·月令》:“是月也,天子饮酎,用礼乐。”注云:“孟冬云‘大饮烝’,此言‘用礼乐’,互其文。”

《仪礼·公食大夫礼》:“雍人以俎入,陈于鼎南。旅人南





面,加匕于鼎,退。”注云:“雍人言‘入’,旅人言‘退’,文相备也。”

以上几例中,郑玄使用了“互言”、“互辞”、“互文”、“互其文”、“文相备”等术语,见于他处的还有“互相明”、“互相备”等,不具引。这些术语的内涵并不统一。“互言”、“互辞”、“互文”几例,实为“避复”,即换一种说法,或换一个字眼,“互其文”、“文相备”二例,才接近今天所要谈的互文。

刘勰在《文心雕龙·隐秀》中,以爻象的变化含蕴为喻,说文字应有言外之意。这是古代文论中涉及“互体”的最早记载:“夫隐之为体,义生文外,秘响旁通,伏采潜发,譬爻象之变互体,川渚之韞珠玉也,故互体变爻,而化成四象……”又“赞曰:深文隐蔚,余味曲包。辞生互体,有似变爻。言之秀矣,万虑一交,动心惊耳,逸响笙匏。”但刘勰还没有就互体下一明确的界说。

到了唐代,孔颖达在疏经中,常常用互文解释文义。《诗大序》:“动天地,感鬼神,莫近于诗。”正义云:“天地云‘动’,鬼神云‘感’,互言耳。”《邶风·旄丘》:“何其处也?必有与也……何其久也?必有以也。”正义云:“言‘与’言‘以’者,互文。”又,《仪礼·乡射礼》“命弟子俟彻俎”句下,郑玄注曰:“上言‘请坐于宾’,此言‘主人曰’,互相备耳。”唐贾公彦疏曰:“(注)不言互文而言互相备者:凡言互文,各举一事,一事自周(按,是说句意完足),是互文。此(按指《仪礼》经文)据一边礼。一边礼不备。文相续乃备。故言互相备。”按《仪礼》这段文字,上言“请坐于宾”,下直言“主人曰”。将两句对照看,知上文“请坐”是司正传主人语,省去“主人曰”。下文“主人曰”则省去司正传言。须上下文连看,文义才完备。综上引汉唐人说,可知古人用“互文”一辞,包有三类:(一)句意完全,句中相应的字词可以交换见义。(二)句意有含藏,须比照上下文看,句意才见完足。(三)同类的事,上下句或句中错举见意(如“钲人伐鼓”例),以见精练。



郑、孔、贾诸公，都是有名的经学家。运用“互文”这一术语进行文学作品分析的，最先是唐代的李善。《文选》卷十六《恨赋》的“孤臣危涕，孽子坠心”，李善注云：“《孟子》曰：‘孤臣孽子，其操心也危，其虑患也深。’《登楼赋》：‘涕横坠而弗禁’……然心当云危，涕当云坠，江氏爱奇，故互文以见义。”江淹在《别赋》中有同样的句法：“有别必怨，有怨必盈。使人意夺神骇，心折骨惊。”李善亦注为“互文”。其实，这两例“互文”与郑、孔、贾几位的互文概念是不同的。从李善强调“心当云危，涕当云坠”看（对“心折骨惊”只注“互文”，仿照前注，亦当云“心当云惊，骨当云折”），他认为“危”和“坠”不能同时修饰“心”和“涕”，“折”和“惊”也不是“心”和“骨”的共同谓语。可见李善此注，是指示读者须将两字的位置互换才符合当时习惯的语法修辞关系，才是作者之本意。这“互文”，王若虚认为是“旋造”（《滹南遗老集》卷三十六），陈望道视为“倒装”，王力《古代汉语》亦注为“实为心惊骨折”。欧阳修《醉翁亭记》之“泉香而酒冽”，正是“心折骨惊”这种修辞方法的翻版。而一个有趣的事实却是，“孤臣孽子”与“危涕坠心”构成互文关系，即“孤臣危涕坠心，孽子坠心危涕”。至于“危涕”、“心折”因江淹的奇特用法而成为固定语词被后人运用，则是另外一回事了。

尽管“互文”在理论上被总结是唐和唐以后的事，但如前所述，这一现象显然是与文学同时产生的。《诗经》已用此法，汉魏则广泛使用于各种文体之中。唐代诗人们开始在律诗中运用这一手法，使互文的职能进一步扩大。可以说互文使律诗更加精练，同时也使自身得到充实和完善，二者相得益彰。王昌龄“秦时明月汉时关”（《出塞》），即“秦汉明月秦汉关”，最为人乐道。杜牧“烟笼寒水月笼沙”（《泊秦淮》），陆龟蒙“谢朓青山李白楼”（《怀宛陵旧游》）手法也完全相同。这些句子因互文而精练概括，原因是省略造成了紧缩句。不过，还少对称之美。在律诗大盛的唐代，能在律诗尤其对句中自由运用各种手法才算得高手。而杜甫是当之无愧的。下面，我们且讨



论杜诗运用这一手法的成就。

第二节 杜诗互文例说

根据上面的界说,我们从几方面对杜诗互文现象作简要探讨。

互文的两句,各举一物或一事,又相互补充,构成一幅画面或一种境界,浑然一体。看似分说,实为上下相承,彼此包孕。这种情况多见于对自然景象的描写。其原因,在于自然界本来就具有相互关系的种种现象。惟其相辅相成,所以在日常用语及文学作品中总是连带出现。即使入诗之二句,人们在意念上仍由此及彼,做互文理解。如“风含翠筱娟娟净,雨浥红蕖冉冉香”(《狂夫》)就是比较典型的例子。罗大经谓:“上句风中有雨,下句雨中有风。”(《鹤林玉露》卷七)金圣叹云:“风含翠筱而云娟娟净,言其得雨而娟娟也。雨浥红蕖而云冉冉香,言其得风而冉冉也。立言之妙如此。”(《杜诗解》卷一)。风雨是自然界中关系紧密的一种现象,二者常常互为联系。此外,“风鸳藏近渚,雨燕集深条”(《朝雨》),显然也是风雨中既有鸳,也有燕。“楚天不断四时雨,巫峡常吹万里风”(《暮春》),“楚岸收新雨,春台引细风”(《王十五前阁会》),同样如此。不过,后二例中的“风雨”与前面几句稍有不同,即重点不同。前几例是描写风雨中的翠竹芙蓉的秀美和鸳鸯飞燕的姿态,后面几例却是写某一环境的风雨——反映气候状况。后二联中,“楚天”和“巫峡”可以互换,但“峡风”的属性较强。“春台细风”,暗写台高,依附性也较强,不能看做“楚岸引细风”,但风中有雨却是可以接受的。

像这种对立现象的互文,除了“风雨”,还有“时空”一类较为明显。在对仗篇中曾涉及到这个问题,这里不妨再举一例,《东屯北崦》的“空村惟见鸟,落日未逢人”也是一个较为典型的例句。全诗如下:

盗贼浮生困，诛求异俗贫。空村惟见鸟，落日未逢人（一作不逢人）。步壑风吹面，看松露滴身。远山回白首，战地有黄尘。

就互文关系说，“惟见鸟”、“未逢人”实在是一回事，俱属“空村”的谓语，可以互换。又用“落日”划开，成为时空两段，故不犯复。未逢人必言“落日”的原因，则是因为日落时分最易逢人。且使人联想到关于这一时刻的一些生活场景的描写。如《诗经·王风·君子于役》：“日之夕矣，羊牛下来。”王绩《野望》：“树树皆秋色，山山惟落晖。牧人驱犊返，猎马带禽归。”王维《渭川田家》：“斜光照墟落，穷巷牛羊归。野老念牧童，倚杖候荆扉。雉雊麦苗秀，蚕眠桑叶稀。田夫荷锄至，相见语依依……”黄昏本是农人归村、炊烟袅袅之时，诗人却“只见鸟”、“未逢人”，荒凉之状不言而喻。这种境界，《无家别》中也出现过：

……贱子因阵败，归来寻旧蹊。久行见空巷，日瘦气惨凄。但对狐与狸，竖毛怒我啼！四邻何所有，一二老寡妻……

通过比较，可以看出，后者是工笔，前者是写意。“落日”、“空村”，这种互文使诗句概括精练，富有表现力。

作为时间语词的互文，“朝扣富儿门，暮随肥马尘”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）值得一提。此“朝暮”不是表示时间的序列，即早上做什么，晚上做什么，而是举一天之早晚概括全天生活。这种手法看似分说，实是互文。把这句与表示时间顺序的“朝进东门营，暮上河阳桥”（《后出塞五首》其二）、“朝辞耶娘去，暮宿河阳桥”（《木兰辞》）相比，就可看出时间语词互文的灵活性。

杜诗互文，除了这些带有对立现象的特殊句子外，更多的是诗人的艺术追求，为了行文的简洁委婉，为了意境的含蕴丰厚。





“昨日玉鱼蒙葬地，早时金碗出人间”（《诸将五首》其一）就是一种经济委婉的表达方式。诗责备诸将不能御寇，写吐蕃入关发冢为祸之烈。“昨日”、“早时”，写变乱倏忽；“玉鱼”、“金碗”，互文见义。即昨日玉鱼金碗皆蒙葬地，而早时皆出人间。两物分而言之，必须合而视之。物件如此，地名亦然。“天开地裂长安陌，寒尽春生洛阳殿”（《冬末以事之东都湖城东遇王云卿》），上句说旧事，下句言现在，二句也是互文。往日之天开地裂，亦含洛阳殿，今日之寒尽春生，亦属长安陌地。仇兆鳌认为“天开地裂，伤长安昔陷；寒尽春生，比洛阳今复”，显然过于拘泥于句中意思，而未能注意到两句的互文关系。叙述两种情景，分别用两地代之，在意义上又互相包孕关联，这种描写是最经济不过的。《宿府》：“清秋幕府井梧寒，独宿江城蜡炬残。”吴见思认为：“清秋在幕府之中，井梧寒者，承明清秋也，独宿当江城之内；蜡炬残者，承明独宿也。幕府江城，互文也。”（《杜诗论文》卷二十八）这一互文，就是包孕的关系。分说成上下句，总说即是清秋独宿于江城幕府之中。江城、幕府实一事。《秋兴八首》其六的“花萼夹城通御气，芙蓉小苑入边愁”，同样“言盛时花萼城芙蓉苑，皆通御气，衰时芙蓉苑花萼城皆入边愁。”^①他如“昔闻洞庭水，今上岳阳楼”（《登岳阳楼》），所闻所至，可以互换。“今欲东入海，即将西去秦”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》），“桤林碍日吟风叶，笼竹和烟滴露梢”（《堂成》）等，都是互文，相互间补充说明，语言简洁精省。

杜诗中还有一类互文，是上下句间，在各自反映事物的一个侧面的同时，暗含着对另一侧面的描写。上下句互相暗示，回环往复，意味深长。《得舍弟消息二首》其一：“烽举新酣战，啼垂旧血痕”，“新旧”的描述使二句构成了互文关系。《杜律启蒙》卷三指出：“战而曰新，则旧可知，啼而曰旧，则新可知。二句是互文。”这类互文很像《左传》的一些描写。《左传·宣公十四年》载申舟曰：“郑昭宋聋。”

^① 石间居士《杜律详解》卷二十。



孔颖达《正义》：“‘郑昭’，言其目明，则宋不明也；‘宋聋’，言其耳暗，则郑不暗也。耳目各举一事而以相反。”杜诗的例子正是对以“新”、“旧”，互文为义。相同的例子还可举《有感五首》其一的“白骨新交战，云台旧拓边。”仇注：“新战之地，即旧拓之边，伤今思昔也。”《客至》“花径不曾缘客扫，蓬门今始为君开”，既是著名的流水对，同时又是互文。“不曾”与“今始”相互补充：“花径不曾缘客扫，今始缘客扫；蓬门不曾为人开，今始为君开。”对仗中的互文的包容性、丰富性以及机智谐趣，于此可见一斑。

杜甫运用互文的对句，富于变化，灵巧精粹，形式上具有对称美，内容上相互补充，结构上浑然一体。由于上下回环往复，更别具一种旋律感。而且，杜诗互文不仅仅是作为一般的修辞手法被运用，它在艺术概括中起到了扩大意境、引导读者作广阔的联想的作用。不仅唐人，就是在中国古代诗人中，在这一形式的运用上，尚未有人能与杜齐驱。

任何一种艺术手法的运用和成熟，都有一个从不自觉到自觉，从感性到理性的过程。而这一形式的完善，往往又是走向反面的开始。互文这一手法，上古的人无意用之，合于天然；唐人用之娴熟，不露痕迹；宋人刻意，有失天真。清人江浩然《杜诗集说》把杜甫“风含翠筱娟娟净，雨浥红蕖冉冉香”与杨万里“绿光风动麦，白碎日翻池”相较^①，认为两联均用互文，各有所长，“但杜本无心，杨则有意矣”。“无心”一说，留置不论。江浩然要说的，是杜诗互文的真切自然、优美流畅，达到了“天然去雕饰”的境界。这正说明了杜甫的功力和杜诗的成就。

^① 罗大经《鹤林玉露》卷七亦曾就二句比较，但无评价。



附： 互文三论

一、一条资料的辨正

笔者见到的一些论及互文的文章，在下定义时，大多引用了这样一条资料：

凡言互文者，是两物各举一边而省文，故曰互文。

并称出自唐贾公彦《仪礼疏》。

然遍检《仪礼疏》，并无此记载，且无异文（据《十三经注疏》中华书局 1979 年影印本）。只卷十三《仪礼·乡射礼》贾公彦疏有云：

凡言互文者，各举一事，一事自周，是互文。

从国内现有文献看，前一条定义最先见于《古汉语语法资料汇编》（中华书局 1965 年出版），而该书据何种版本不详。

尽管这条资料来路不明，但对互文的解释却是比较准确的。我



们不妨对作者存疑,而取其“合理内核”(博学之士倘能指明出处,善莫大焉)。如将之与卷十三定义参看,则两条资料互为补充,互文定义庶几完善。互文在结构上正是“一边”“各举一事”,且“一事自周”,形式上具有对称关系(个别单句例外,如“秦时明月汉时关”),效果上,点明“省文”,一语破的。互文的两句或一句中的两个部分,都上因下而省,下承上而略,两句若即若离,相互包孕,构成一个整体。这一点,在修辞学界的看法是比较一致的了。

二、互文的多义性

同一概念可有不同称谓,同一称谓也可以有不同内涵。这要视具体情况而论。互文,亦称互体,有的同志提出要把互文和互体区别开来,认为一属语言学,一属修辞学。此举似无必要。

文学和语言学的理论术语总是在文学创作实践和语言发展变化的过程中不断形成和发展的。这一过程,包含着术语间内涵的分化与融合。互文与互体开初是有区别的(详下节),但后来二者合流,名异实同。倒是互文,始终包含着语言学和修辞学两种含义。从作者的角度看,是一种修辞手段;而在语言学家那里,却成了训诂的工具。试举汉代经师郑玄的几例笺注:

《诗经·小雅·采芣》:“征人伐鼓,陈师鞠旅。”笺云:“钲也鼓也,各有人焉。言‘征人伐鼓’,互言尔……陈师告旅,亦互言之。”

《诗经·小雅·甫田》:“俶彼甫田,岁取十千……今适南亩,或耘或耔。”笺云:“于古言税法,今言治田,互辞。”

《周礼·天官·大府》:“……凡式、贡之余财,以共玩好之用。”注云:“言式言贡,互文。”

《仪礼·公食大夫礼》:“雍人以俎入,陈于鼎南。旅人南面,



加匕于鼎，退。”注云：“雍人言入，旅人言退，文相备也。”

以上几例中，郑玄使用了“互言”、“互辞”、“互文”、“文相备”等术语。见于他处的还有“互其文”、“互相明”、“互相备”等，不具引。这些术语的内涵并不统一。“互言”、“互辞”、“互文”几例，实为避复，即换一种说法或一个字眼，带有训诂的意味；“互其文”、“文相备”的例子，才接近具有“省文”意义的互文。今人徐仁甫先生《杜诗注解商榷》一书，主要以互训的方法诠释杜诗语词，所用术语亦称“互文”。从文学批评史考察，则可看到唐宋诗话中多称互体，而清人著述则多称互文，而且互文互体合流，指的是一回事了。

可见，互文本身具有两层意思，一是训诂的，一是修辞的，不必因为有训诂的一面而否定修辞的一面，反之亦然。把互文与互训的差别搞清楚是必要的，但不必另立门户，至于互文与互体，就更无必要分而论之了。

三、互文互体同构说

——二者合流的原因管见

“互体”本是注经术语，后与互文合流，其中自有原因。我认为这主要是二者在形式上具有同构的关系。略抒管见，以正方家。

互体是卜卦用的术语，最先用于解经。《世说新语·文学》载郑玄欲注《春秋传》，未成之时，知服虔所注多与己同，遂尽以所注与服虔。那么，郑玄是怎样注解的呢？惠栋《后汉书补注》十八云：

服氏《解诂》，僖十五年遇《归妹》之“睽”，文十二年在《师》之“临”，皆以互体说《易》，与郑氏合，《世说》所称为不谬矣。

孔颖达在《春秋左传正义疏》解释过这种现象。《左传》庄二十

二年：“陈侯使筮之，遇观䷓之否䷋。曰：‘是谓观国之光，利用宾于王’。”孔疏：“每爻各有象辞，是六爻皆有变象，二至四，三至五，两体交互，各成一卦，先儒谓之互体，圣人随其义而论之，或取互体言其取义为常也。”要理解这番话，还有必要简单说明八卦的构造。

八卦分乾(☰)、坤(☷)、震(☳)、巽(☴)、坎(☵)、离(☲)、艮(☶)、兑(☱)，每卦由三爻组成，“—”是阳爻，读为九，“--”是阴爻，读为六，两卦相重可得六十四卦。六爻自下而上，读为初、二、三、四、五、上。上文孔疏所谓“二至四，三至五，两体交互，各成一卦”，是说观卦䷓中六二至六四这三爻构成坤卦(☷)，六三至九五这三爻构成艮卦(☶)。同样，否卦䷋中，六二至九四为艮(☶)，六三至九五为巽(☴)，用图示之，则为



(否卦的图示相同，略)

从图示可以看到，巽☴与坤☷构成了观䷓，但观卦除了巽坤二卦外，还包含两卦，即坤、艮二卦(两个坤卦处于不同位置)。这种两卦相润，中又含两卦，即卦中有卦的现象，就叫做互体。这是从结构上分析的，至于怎样从爻辞上判断吉凶，旧时有一定规律，这里不便多谈。总之，卦的变化取决于爻的变化，故爻表示交错和变动的意义。《易·系辞上》曰：“爻者，言乎变也。”顾炎武在《日知录集释》卷一指出了互体的实质：“其所论二与四，三与五，同功而异位。”正是这种结构上的“异位”——卦中之卦的三爻分跨两卦，和效果上的“同功”——合为一卦，与一边各举一事，互相包孕的互文的结构比较接近。后来互体运用于文学，这不能不是个重要的因素。

由于卦中含卦，所以互体还有隐喻含蓄的意思。刘勰在《文心雕龙·丽辞》篇中，就以爻象之变化为喻，说明修辞上的婉曲和精警





中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

的问题。即所谓“夫隐之为体，义生文外，秘响旁通，伏采潜发，譬爻象之变互体，川渚之韞珠玉也。故互体变爻，而化成四象……”又“赞曰：深文隐蔚，余味曲包。辞生互体，有似变爻。言之秀矣，万虑一交，动心惊耳，逸响笙匏。”刘勰在这里第一次提出了“辞生互体”的问题。这对我们认识互体这一形式由经书走向文学，以及最后与互文合流的关系或许是有启发意义的吧。

第十二章

杜诗的用典

用典是中国古代诗歌创作中的一个重要手法。其作用在于以简驭繁,使表达更加丰富、生动、深刻,使作品含蓄典雅。这种“援古以证今”(《文心雕龙·事类》)的手法的产生,乃是文学发展的必然,它反映了语言文学的继承性。用事早见《盘庚》、《易传》,孟轲、韩非,动引古事。文学则如《离骚》之“启九辩与九歌兮,夏康娱以自纵”云云,大陈历史传说以抒发感情。魏晋南北朝时期,作品用典多取书语,故钟嵘批评时文“殆同书钞”。唐代诗人得天独厚,文学的积累和历史的悠久,使唐人用典的内容大加丰富,同时,手法多变,趋于成熟。杜甫用典精切过人,法门万千,是唐代杰出的大师。《岁寒堂诗话》云:“诗以用事为博,始于颜光禄,而极于杜子美。”杜诗用典之博,本文不能详析。下面从三方面论述。



• 杜甫研究论集 •

第一节 用字与情景的融合

用典分言语的和人事的。前者为用字,后者为用事。要讨论杜诗用字的特点,首先还得谈谈仇注。

自宋以来,注杜治杜者群起,杜诗版本之众,评点之富,成为中国诗学的奇观。但作为大而全的注本,则当推仇兆鳌之《杜少陵集



详注》。仇注本“博采诸家注释，广集历代名家评论，分类以示诗法”^①，在杜诗研究史上具有重大意义。但关于注文，尤其典故的发明，却明显受江西诗派“无一字无来历”的影响。仇序自谓：“臣于是集，矻矻穷年，先挈领提纲，以疏其脉络，复广搜博征，以讨其典故。”在丰瞻详尽的同时，也不少牵强附会之处。如《奉酬薛十二丈判官见赠》有“东西两岸坼，横水注沧溟”句，本是说灊水浩荡，直贯入海。两岸，就是灊水东西，不注无妨。仇注却引庾信诗“寒沙两岸白”以证杜诗“两岸”之来历。此类例子太多，不具引。最为迂腐可笑的，是对《又呈吴郎》“无食无儿一妇人”的注解。对这句大白话，仇兆鳌竟指出了三个“出处”：“贾谊《新书》：大禹曰：‘民无食也，则我弗能使也。’《晋书》：皇天无知，邓伯道无儿。宋玉《神女赋》：见一妇人。”这类注释，除了显示注家的“读书破万卷”外，对于领会作品真谛完全是多余的。

我们指出仇注这些烦琐之弊，并不是否认杜诗有用字一法。以“无一字无来历”的眼光读杜诗，显然无补于理解和欣赏，而忽略或否认杜诗用事的重要性，则有损于对诗意的完美感受。沈德潜是赞成在文学作品中运用典故的，但认为应视题材而论，“假如作田家语，只宜称情而言；乞灵古人，便乖本色。”（《说诗碎语》）历代山水田园诗确实很少使用典故，或摹声状物，或托物言志，活泼泼直从胸臆流出。但话不能说得绝对。杜诗中不少用字现象，就是在生活场景的描绘中出现的。

下面，我们着重讨论两首杜诗，看杜甫怎样把书语和现实景象巧妙地结合在一起。

之子时相见，邀人晚兴留。霁潭鳊发发，春草鹿呦呦。杜酒偏劳劝，张梨不外求。前村山路险，归醉每无愁。（《题张氏

① 许永璋《略评〈杜诗详注〉》，《社会科学研究》1984年第1期。

隐居二首》其二)

始贺天休雨，还嗟地出雷。骤看浮峡过，密作渡江来。牛马行无色，蛟龙斗不开。干戈盛阴气，未必自阳台。（《雨》）

第一首“霁潭鳢发发，春草鹿呦呦”二句，上句用《诗经·卫风·硕人》：“施罟涖涖，鳢鲙发发。”按仇注指为《齐风》，误。仇注：“《正义》以鳢为江东黄鱼。今按潭中恐无此大鱼，当依毛传作鲤为是。”到底是黄鱼还是鲤鱼，无关宏旨。杜甫是由潭中游鱼的实景联想到了经语，故借“鳢发发”以表示欢乐的气氛。下句“春草鹿呦呦”则出自《诗经·小雅·鹿鸣》：“呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。”这几句诗经过苏武“鹿鸣思野草，可以喻嘉宾”的概括，以及曹操《短歌行》的入诗，“鹿鸣”已成为宴乐嘉宾的象征了。杜甫写鹿鸣正是对这一象征意义的沿用。有趣的是，杜诗中的两句即使不明白其出处，意境也是优美的。因为鱼跃清潭、鹿鸣春草完全可能是对张氏隐居的具体描写。但经杜甫的巧妙点化，经书语与现实融为一体，实写之景便含无限悠远之情。

《雨》中的“牛马”用字法，与上一首相同。中间两联写雨至而势大，风雨迷茫之中，不见牛马。不过，此“牛马”只是“物”的代称而已，是化抽象为具体的表现手法。而这具体之物又使人联想起《庄子·秋水》中的场景：“秋水将至，百川灌河，泾流之大，两涘渚涯之间，不辨牛马。”这样的联想，使诗歌平添一种悠远苍莽的气氛。

杜甫居夔时所用“山鬼”的典故，也和上二例有相近之处。《巫峡敝庐奉赠侍御四舅别之澧朗》云：“江城秋日落，山鬼闭门中”，形容草庐之冷落。《九歌》有《山鬼》篇，是祭神乐歌，山鬼即山神。杜甫撷取的是字面意义，做“山野精灵”用之，“神”的意味很少了。《移居公安山馆》有“山鬼吹灯灭，厨人语夜阑”。仇注：“鸡鸣之前，厨人夜起，因手灯吹灭，戏语为鬼所吹。”这“鬼”更是出没无形的精怪了。但它又与屈原笔下的“那一个”山鬼相似，给作品增添了神秘的气氛。这





种用字法,也表现了由现实产生联想,再从书本回到现实的过程。他如“牛羊下来久,各已闭柴门”(《日暮》),使用了“日之夕矣,牛羊下来”的语言和意境,但不露痕迹,融经典语言于现实场景之中,达到“水中着盐”的效果。方东树曾评用事融化不隔:“大家用事,若不知其用事者,此其妙也。用事全见癥痕,视不典而不足于用者虽贤,去大家境界远矣。”(《昭昧詹言》卷十一)杜诗用字,堪称大师。

对于杜甫的用字法,有学者批评是“文字禅”,比如,认为“牛马”一语,“并不是江边有牛或马雨中看不见,乃是由庄周脑中的图画又转变而为杜甫诗中的字面。”^①完全否认这是用典反映现实,而认为是从文字产生的空想。这似欠妥当。我们认为,杜甫由眼前实景联想到经典语言,并用以反映现实,符合用典的目的,也符合创作规律。杜诗的实践表明,在描写景物或反映某些场面时,恰当运用一些具有特定色彩和气氛的典籍语言,使此时此景与彼时彼景相通,创造出新的画面和意境,完全是积极的修辞手段。而且,杜诗中的这些语词,对唐人来说,更不是艰深隐晦的“文字禅”,而是时人都能意会的。只是千载以下的今天,才产生了“用字”的距离。

第二节 杜诗用典一法:断章取义

用典须精确之论,发自宋人。所谓精确,就是要求典故与现实多方面吻合。王安石《送吴仲庶待制守潭州诗》云:“自古楚有材,醅醪多美酒。不知樽前客,更得贾生否。”《王直方诗话》评曰:“盖贾谊初为河南吴公召置门下,而后谪长沙,其用事之精如此。”所谓“精”,就是一、切姓;二、切遭遇;三、切地。又如《苕溪渔隐丛话》卷三十三说:“(荆公)《上元戏刘贡甫诗》云:‘不知太一游何处,定把青藜独照公。’此诗用事亦精切。刘向校书天禄阁,夜有老人着黄

① 《杜诗讲稿》,《杜甫研究论文集》第2辑。



衣,植青藜杖,叩阁而进。向请问姓名。‘我是太一之精,天帝闻卯金之子有博学者,下而观焉。’乃出怀中竹牒授之。见王子年《拾遗》。此事既与贡甫同姓,又贡甫时在馆阁也。”也是赞扬用事吻合的多面性。

唐人用典,却没有那么多的讲究和顾忌。他们常常断章取义,信手拈来,认准一点,不及其余。杜甫作为“律切精深”的大手笔,用典精切之例俯拾皆是,但断章取义、敷衍词藻的现象也屡见不鲜。前者后世多有论证发明,此不赘及,但论后者。

首先,是切姓切官一类的用典。《题张氏隐居二首》其二:“杜酒偏劳劝,张梨不外求”,暗用宾主二姓。二句写张氏待客的盛情。《杜臆》评此二句“巧于用事”。杜酒、张梨,以姓冠物,用的还是“物质”的典。杜诗更多的是从同姓人寻求典故。这类现象多见于赠酬之作。如《广州段功曹到,得杨五长史书》之“卫青开幕府,杨仆将楼船”,《奉寄别马巴州》云:“勋业终归马伏波,功曹非复汉萧何”等。《将赴荆南寄别李剑州》“但见文翁能化俗,焉知李广未封侯”,用文翁和李广的典故分别切李剑州的官职和姓。“文翁”喻“蜀郡守”。用李广未封侯事衬托李之任剑州,并言“李之才不当以刺史老也”^①。取得了反用典故的效果。杜甫流落四川十余年,多用蜀事。如“得归茅屋赴成都,直为文翁再剖符”(《将赴成都草堂途中有作先寄严郑公五首》其一)、“诸葛蜀人爱,文翁儒化成”(《赠左仆郑国公严公武》),虽非切姓,却是切官及做官地点。不过,对不同蜀将都用“文翁”之典,这种修辞的无差别,倒见出了用典切姓切官会因对象题材的限制而不免局促的一面。

从内容与形式的关系考察,切姓切官更多属于“词藻”的性质。《寄岳州贾司马六丈巴州严八使君两阁老五十韵》反复运用了这一手法。“长沙才子远,钓濑客星悬”用贾谊事切贾至,用严光切严武。

① 杨伦《杜诗镜铨》卷十一。



贾至被出犹可说,“钓濑”、“客星”却与严武没有任何相似之点,这里曲折引出的,只是一个干巴巴的姓:严。同诗“贾笔论孤愤,严诗赋几篇”,虽直接点出二姓,但“孤愤”亦属词藻,并非以韩非子之文笔喻贾至,而是“论”的点缀。这两句又互文。“贾曰笔,以能文;严曰诗,以能诗。然贾亦非不能诗者”(《杜诗镜铨》卷六)。

切姓切官一类用典,“词藻”的性质十分明显,作为应酬之作,这种修辞方法并不难理解。尽管有人非议,但沿用者不乏其人。不过,其“断章取义”的一面,尤其关于思想内容、人物性格、国家政治等方面的取材,却受到严格限制以致最终“此路不通”。

苏秦是战国时期著名的纵横家,《战国策·秦策》说苏秦始连横无效,“黑貂之裘敝,黄金百斤尽,资用乏绝,去秦而归”。杜甫撷取苏秦具有象征意义的“敝裘”入诗,以概括自己漂泊流离、穷愁潦倒的生活。《远游》:“敝裘苏季子,历国未知还”即是如此。《摇落》:“鹅费羲之墨,貂余季子裘”,同样如是。《村雨》云:“揽带看朱绂,開箱睹黑裘。”仇注:“黑裘,用苏秦事。”“御寒则思衣,看朱绂,君恩未报;睹黑裘,失意未归。”施鸿保对此不以为然。他指责杜甫用典不确,认为苏秦事“是上书不第,与此诗殊不类,不应杂用”(《读杜诗说》)。《村雨》全诗如下:

雨声传两夜,寒事飒高秋。揽带看朱绂,開箱睹黑裘。世情只益睡,盗贼敢忘忧。松菊新霑洗,茅斋慰远游。

施鸿保说“玩睹字,有惊喜意,当谓前此未有,今開箱忽睹之,与上句看朱绂,皆幸入幕之词”。“看”“睹”互训。“睹”并无惊喜意,恰好相反,“黑裘”是作为“朱绂”的对立物出现的,它象征着杜甫曾任左拾遗的过去和潦倒的今天,二者形成鲜明的对比——无论在意义上还是色彩上。“黑裘”象征着失意,取苏秦曾有失意时,而苏秦失意的原因则不取。



关于上例,固然有求全而产生的指责,但也有甚至误解的。但是,杜诗的某些用典,可以牵涉到是非判断及政治倾向的问题,可他仍然“断章取义”用之。如《春日江村五首》其五:

群盗哀王粲,中年召贾生。登楼初有作,前席竟为荣。宅入先贤传,才高处士名。异时怀二子,春日复含情。

诗借古人自况,抒发满腹牢骚。仇兆鳌说:“公避乱蜀中,作诗言志,甚有类于王粲;而老授郎官,未蒙召见,叹不得为贾生。”《史记·屈原贾生传》载文帝召见贾谊时“问鬼神之本。贾生因具道所以然之状。至夜半,文帝前席”。贾谊作为命蹇者的象征,多次出现于杜诗,但这里却流露出羡慕之情,是不是杜甫没看清贾谊的悲剧,或者以为当今皇上也会有朝一日幡然醒悟召他进京?难道杜甫还不如李商隐的眼光:“可怜夜半虚前席,不问苍生问鬼神。”(《贾生》)从思想内容上考察这个典故,杜甫差不多可算糊涂。这里仍是用典“断章取义”的表现。“中年召贾生”,核心在“召”;“前席竟为荣”,关键是“荣”。他时时等待着那一天,皇帝终于发现他的才能,那时,他便可以自己杰出的才华和宏大的抱负使皇帝刮目相看。当然,杜甫希望皇帝关心的是苍生,而不是鬼神。贾生被召后的不得其用,并不在诗中得到表现和评价。

《偶题》中还有这样两句诗值得玩味:

萧瑟唐虞远,联翩楚汉危。

《杜诗镜诠》引赵注:“治化莫盛唐虞,战争莫急于刘项,故并举为言。”这一联上句双关,既言圣人去矣,暗讽今上之昏聩,又言时不我与、致君尧舜的希望渺茫。下句言战争紧急,接二连三。但以楚汉喻内乱,这种用事法后人不见用也不敢用。为什么呢?因为楚



汉相争是“国际斗争”，是两个主权国家相战，而唐代内乱是中央政府与叛军和少数民族的斗争，并非平级关系。安史发动内乱，当然是想彻底灭唐另立新朝，或至少也希望获得“楚汉”对峙这样的地位的。杜甫此喻，在今天看来，大为“失言”，但他只取“战争莫急于刘项”这一内涵加以活用，显示了不拘小节的用事法。

唐人说话无忌讳，早有定论。洪迈《容斋续笔》卷二曾云：“唐人歌诗，其于先世及当时事，直辞咏寄，略无避隐，至宫禁嬖昵，非外间所应知者，皆反复极言。而上之人亦不以为罪。”当时事既然可以直言不讳，过去事则更不用顾忌。此风所及，用事的“断章取义”便在情理之中了。唐无文禁，用典的取其一端成为普遍的手法。李白的《清平调》其二亦颇能说明问题：

借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。

李白把杨贵妃比做汉成帝的宠妃赵飞燕，是取赵为(汉代)第一美人的形象。《太平广记》所引《松窗杂录》以及《杨太真外传》，记载高力士以飞燕晚年被平帝废为庶人而自杀的典事为柄，向杨贵妃大进李白谗言并奏效(宋人乐史《李翰林别集序》亦记此事)。这些故事带有很大的传奇色彩，是否可信在这里不论，但从宋人对这些记载的津津乐道的态度看，倒正好反映了宋人的心理，他们的用典是瞻前顾后的。

“断章取义”一法，并不是杜甫或唐人的创造，而是对六朝前人以来的修辞手法的继承。但唐人的无忌讳的风气使“断章取义”之法更随意和任性。不拘小节正是唐诗艺术手法多样化和艺术形象丰富多彩的前提，也是唐诗繁盛的基础。从政治气氛看，它从一个侧面反映了大唐帝国统治阶级处于上升时期的宽宏大度的健康的心理状态，以及由此而呈现出的意识形态领域内的思想活跃。由于文学的发展，典籍的丰富，理学的兴起，统治的严密等多种原因，宋

代用典要求面面俱到,也是很自然的事。如果视李白放还的原因为传说,那么,真正的“文字狱”当始于宋朝的“乌台诗案”。此恶例一开,余波泛滥不已。由此,也就不难理解宋代以后,人们用典的小心翼翼了。

第三节 杜诗用典与自我形象

历史有惊人的相似之处,不同时代的人物也常常有着相似的遭遇和命运。后世文人借历史人物寄托理想、抒发感情时,总是寻求某种相似点,这是借古喻今的用典得以成立的关键。

杜诗用典名目甚多,法门万千。胡应麟仅就杜诗人名一类便划分出正用、反用、明用、暗用、并用、单用、分用、串用等多种手法。^①惜胡氏“点到即止”,未能深究。杜诗中的历史人物在不同的诗篇中以怎样的面目出现?杜甫怎样评价或以之自比?杜诗不同时期的用典在内容上有什么差别?它是否反映了诗人的生活与思想历程?等等。这些都是杜诗研究中尚待探讨的课题。

这一节试图用联系的方法考察杜诗中关于人名的典故,并由此把握诗人虽非精确然而富有立体感的形象。拟从性情、思想、身体、经历等方面入手,每项取一二人为主,统领若干有相似点的人物。由于同一人物常被分属于几个方面,这也将有助于我们进一步认识上一节谈到的取喻多面的问题。

(一) 渊明酒,谢公游

——杜甫的风度与情怀

《沧浪诗话·诗评》曾云:“少陵诗,宪章汉魏而取材六朝。”其“取材”,应包括文学和社会两个方面。六朝文学作为唐代的近代

^① 见《诗薮》内编卷四。



文学,对杜诗有极大的影响,六朝人的风神气质同样给杜甫留下了深刻的印象。这节谈的是后一个问题。

历史给与了唐代一笔丰厚的遗产。悠久的历史积累给唐代文学丰富的养料,波澜壮阔的历史画卷和血肉丰满的历史人物则给唐代诗人无限的素材,使唐人的用典在内容上无比丰富。与前代文学的一个重大差别,就在于唐人用典已从文字走向人物并且两者兼备,尤其是“人的觉醒”的魏晋时期的众多人物,在杜甫笔下得到普遍反映。文学的传承和时代的接近,加上唐代社会思潮的影响,杜甫自觉不自觉地模仿着魏晋风度。纵观一部杜诗,无不表现着对魏晋人物的神往,考察杜甫一生,魏晋人独立的人格精神也时时鼓舞着他。

鲁迅先生论魏晋风度,提出了两个重要的象征物:药与酒。这是名士们抵抗黑暗政治的防身的武器。^①唐代是一个强大的、上升的、开明的社会,“魏晋风度”已失去了社会基础,固不当出现。杜诗中表现出的“魏晋风度”,如其用典的“断章取义”一样,只取其风流潇洒一面,那就是“兴”。

陶渊明不光在文学上代表着魏晋时期的最高成就,饮酒也算一位豪杰。《饮酒二十首》已空前绝后,《止酒》更云:“平生不止酒,止酒情无喜。暮止不安寝,晨止不能起。”檀道鸾《续晋阳秋》载:“陶潜九月九日无酒,于宅边摘菊盈把,望见白衣人,乃王宏送酒,便就酌而归。”“菊花酒”成了节日饮酒或穷而不闷的象征。杜诗常取后一意象加以运用:“每恨陶彭泽,无钱对菊花”(《复愁十二首》其十一)。“竹叶于人既无分,菊花从此不须开”(《九月五日》其一)。“篱边老却陶潜菊,江上徒逢袁绍杯”(《秋尽》)。——《可惜》中“宽心应是酒,遣兴莫过诗。此意陶潜解,吾生后汝期。”是对渊明文学和性情的最精确的概括。以上诗句,保留了典故中“借酒浇愁”的基

^① 详《魏晋风度及文章与药及酒之关系》。



调,也融进了杜公的兴致和风神,因而调子显得轻松。

杜诗中关于酒的典故,重要的人物还有山简和阮籍。《晋书》列传十三载,山简于四方寇乱,天下分崩,王威不振,朝野危惧的永嘉年间,“优游卒岁,惟酒是耽”。荆州习氏豪族,有佳园池,“简每出嬉游,多之池上,置酒辄醉,名之曰‘高阳池’”。当时有儿歌流传:“山公出何许,往至高阳池。日夕倒载归,酩酊无所知。时时能骑马,倒著白接䍦。举鞭向葛强:‘何如并州儿?’”山简身逢乱世,采取的是流行的沉饮谋身之术。杜诗中的山简,则分别以“酒”、“醉”、“歌”、“游”几个要素入诗。《北邻》“爱酒晋山简,能诗何水曹”,喻邻居之嗜酒;《王竟携酒高亦同过》:“移樽劝山简,头白恐风寒”,《王十七侍御抡许携酒至草堂》的“戏假霜威促山简,须成一醉习池回”,“山简”都指代对饮者,表示了对潇洒豪放之举的欣赏和肯定的态度。《章梓州水亭》的“荆州爱山简,吾醉亦长歌”,《送田四弟》的“定醉山翁酒,遥怜似葛强”,其“醉”,亦不仅为解忧或避祸,而是追求酣畅痛快的情怀,体现出乐观昂扬的生活态度。

阮籍是狂者的典型,酒是其象征,杜诗从饮酒和穷途两方面取喻于阮籍。阮籍“本有济世志,属魏晋之际,天下多故,名士少有全者,籍由是不与世事,遂酣饮为常”。其嗜酒之深,“闻步兵厨营人善酿,有贮酒三百斛,乃求为步兵校尉”(《晋书·阮籍传》)。阮籍之举,是不正常社会的正常反映,唐人不应效仿,杜甫奉先诗《晦日寻崔戢李封》,写交结崔李二君,会心罕俦;而春天降临,战乱未休,闲居一隅,不能为国家出力,只好借酒度日,消愁遣兴。诗云:

草芽既青出,蜂声亦暖游。思见农器陈,何当甲兵休。上古葛天氏,不貽黄屋忧。至今阮籍等,熟醉为身谋。威风高其翔,长鲸吞九州。地轴为之翻,百川皆乱流。当歌欲一放,泪下恐莫收。浊醪有妙理,庶用慰沉浮。



杨伦认为“至今阮籍等，熟醉为身谋”“非寻常诗人语”，并引朱注：“言上古之世，黄屋始可无忧，今何时乎？而阮籍之流止沉饮以谋身，叹已与崔李辈无能与天子分忧也。”对于阮籍的沉饮，杜甫认为在唐代已不合时宜了，所以结句“浊醪有妙理，庶用慰沉浮”显然是激愤语。阮籍不愿入仕而与杜康为友，“欲进不忍，欲罢不能”，是消极反抗；杜甫等“熟醉”，却是积极仕进受阻，无可奈何，是“欲进不能，欲罢不忍”的等待。他如“寇盗狂歌外，形骸痛饮中……此身醒复醉，不拟哭途穷”（《陪章留后侍御宴南楼》），仍是满腔愤懑，表现了与阮籍避世明显相反的态度。杜甫否定了“熟醉”不合唐代国情的消极因素，赋予了“醉”以新的意义。

杜甫的兴致在推崇谢氏人物方面也表现出来。谢氏诸君是六朝时期的风流人物，对唐代文人有较大影响。李白最崇拜谢安的英雄气概，《永王东巡歌十一首》其二唱道：“三川北虏乱如麻，四海南奔似永嘉。但用东山谢安石，为君谈笑静胡沙。”多次称赞“谢公不徒然，起来为苍生”（《赠韦秘书子春》），“谢公终一起，相与济苍生”（《送裴十八图南归嵩山二首》其二）。李白对谢安的放浪生活也感兴趣，《书情赠蔡舍人雄》直言不讳：“尝高谢太傅，携妓东山门”，又《携妓登梁王栖霞山》：“谢公自有东山妓，金屏笑坐如花人。”对其他谢氏，李白也注重其诗才和游兴的一面。如《金陵城西楼吟月》之“解道澄江静如练，令人长忆谢玄晖”，《新林浦阻风寄友人》之“明发新林浦，空忆谢朓诗”，《庐山谣寄卢侍御虚舟》之“谢公（灵运）行处苍苔没，早服还丹无世情”，以及“脚著谢公屐，身登青云梯”等。

杜甫在《宴王使君宅题二首》其二中，也写下了“汉主追韩信，苍生起谢安。吾徒自漂泊，世事各艰难”的诗句，借用谢安受命于乱世的典故，抒发怀才不遇的情怀。但和李白相比，他更欣赏谢氏人物的才学和风采，无论是自比还是喻人都是如此。这一说法似乎有违时论，因为在一般人心目中，“浪漫主义”的李白比“现实主义”的杜甫自然要豪放、洒脱、飘逸、任性得多，杜甫不过是兀兀一生的



愁眉苦脸的儒生。这或许是以往的研究注重思想内容、时代背景而忽略了性情的缘故。我们让事实来纠正这种误会。

谢氏之才学,谢灵运首领其先,谢朓、谢惠连相续于后。“孰知二谢将能事,颇学阴何苦用心”(《解闷十二首》其七)、“礼加徐孺子,诗接谢宣城”(《陪裴使君登岳阳楼》)、“报与惠连诗不惜,知吾斑鬓总如银”(《奉送蜀州柏二别驾》)、“陶谢不枝梧,风骚共推激”(《夜听许十一诵诗》)、“焉得思如陶谢手,令渠述作与同游”(《江上值水如海势聊短述》)等等,均肯定谢氏才学。对于谢氏之“兴致”,他早期就表现出向往之情,历久未衰。不但心向往之,而且身体力行。《送裴二虬尉永嘉》:“隐吏逢梅福,游山忆谢公。扁舟吾已具,把钓待秋风。”把游山与归隐联系起来。杜甫对陶谢的诗才倾倒,对陶谢的性情也很欣赏,故常常连称或对举。《寄张十二山人彪三十韵》:“谢氏寻山屐,陶公漉酒巾”,《石柜阁》:“优游谢康乐,放浪陶彭泽”便是例子。《奉酬严公寄题野亭之作》“谢安不倦登临赏”,取谢安“于东山营墅,楼馆竹林甚盛,子弟游集,肴膳亦屡费百金”,以喻自己在锦江野亭的登临之乐。“谢安舟楫风还起,梁苑池台雪欲飞。杳杳东山携妓去,泠泠修竹待王归。”虽名《戏作寄上汉中王》,但却是肯定谢安泛海临风潇洒自如之态和游山携妓放浪形骸之举。“从来谢太傅,邱壑道难忘”(《奉观严郑公厅岷山沱江画图十韵》)更是欣赏谢安“放情邱壑”,“虽受朝寄,然东山之志始末不渝”的纵情尽欢的人生态度(以上见《谢安传》)。晚年至潭州,游岳麓山,有诗云:“久为谢客寻幽惯,细学周颙免兴孤。一重一掩吾肺腑,山鸟山花吾友于。”(《岳麓山道林二寺行》)谢灵运为永嘉太守,性好山水,肆意遨游。尝于南山伐木开径,直至临海。杜诗这里表现的,仍是对魏晋人那种放迹山林、忘情禄利的个性和理想的追求。

杜甫对魏晋人“游”的神往,除了自然的一面,还有人事的一面,这就是交友。二者本来有连带关系,分开讲是想说后者着重于“言谈”,这是魏晋“玄风”的影响。当然,杜甫并非真要与人斗斗机



锋,而是追求智慧的交流。所谓“天下快事莫如得一快友,快友莫如快谈。”《高僧传》:“支遁讲《维摩经》,遁通一义,(许)询无以厝难;询设一难,遁亦不能复通。”魏晋人机锋玄谈,设难解纷,十分著名。撇开当时社会思潮不论,清谈本是士大夫阶层的产物,它表现出士子间风雅的情趣。杜甫《已上人茅斋》:“空忝许询辈,难酬支遁词”,虽推尊上人为支遁,谦称自己不如许询,却反映了二人相谈投机。《大云寺赞公房四首》其二,称赞公“道林才不世,惠远德过人”,取二高僧的才德相喻。又在《西枝村寻置草堂地夜宿赞公土室二首》其二中说“大师京国旧,德业天机秉。从来支许游,兴趣江湖迥。”对支许的关系取其二心默契,情趣相投,比喻自己和赞公交好有素。关于支许的典故,多用于早期与佛道徒交往的诗中,这又反映出杜甫早年寻仙访道的一面。

魏晋人注重个性发展,不为物累,追求自在的生活,这些风气在一定程度上在唐代得到继承和发展。杜诗的用典至少反映了一部分现象。然而,不同时代的社会思潮必定产生相应的审美风尚和生活理想。唐人的“兴致”表现得乐观、昂扬、空灵和飘逸,没有魏晋时代的沉重的悲剧气氛。遁世不是唐人的全身之术,相反,隐居倒成了唐人的入仕捷径,即所谓“终南捷径”。作为儒家思想占主导地位杜甫,他只从“兴”所表现出的“任真”一面,对魏晋风气加以肯定。所以,他诗中的酒或是友谊的象征,或是豪情的表现,有时也用它把忧愁排遣,但没有渊明古井似的淡泊和山简阮籍的佯狂沉痛。只是游兴依然,因为唐代尚有“行万里路”的风气。而最终,他虽热爱自然,向往自在,却无法忘怀时事,因为他是脚踏在中华大地接受中华文化熏陶的富有责任感和使命感的伟大诗人。

(二)孔明志,庞公隐 ——兼济与独善的趣尚

杜甫自视读书万卷,学贯古今,但在以入仕为正途的唐代,他更



以自己的济时之才自负：“名岂文章著，官应老病休”（《旅夜书怀》）。遗憾的是，关于杜甫经邦济时的原始材料并不多见，现存的几篇策问表状等，不足以说明他的满腹经纶，而且他终究没能“致君尧舜”。但我们从他对历史人物的评价以及他准备做什么样的人这一点上，还是可以了解他的兼济天下的胸怀和独善其身的打算的。

杜甫心中用世的典范是三国时著名的政治家诸葛亮。杜甫对诸葛亮的高度评价，是三国以来诸葛亮得到的最高荣誉。此后诸葛亮成为文学典型，或许与杜甫的推崇不无关系。杜甫对他的认识，似有一个过程，这与杜甫的思想经历是一致的。

早期杜甫，对诸葛亮其人其事还没有表现出特别的推崇和向往，在诗篇中，只偶尔使用他的典故。《遣兴五首》其一有这样的描写：“蛰龙三冬卧，老鹤万里心。古时贤俊人，未遇犹视今。嵇康不得死，孔明有知音。”取诸葛亮之遇衬己之不遇。到成都后，对这位三国鼎立时为蜀国鞠躬尽瘁、死而后已的杰出政治家开始有了深入的思考，并流露出自己的景仰。著名之作是拜谒武侯祠后写下的《蜀相》。此虽属咏史，但概括孔明一生事迹，所以不妨把用事尺度放宽，在这里略论。

诗习见不录。颈联“三顾频频天下计，两朝开济老臣心”，对仗之概括精炼，为咏史诗上乘。三顾草庐是刘备求贤若渴的佳话，也是诸葛亮解民倒悬的前奏。《出师表》对此亦有所述：“先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈，三顾臣于草庐之中，咨臣以当世之事，由是感激，遂许先帝以驱驰。”后刘备白帝托孤，他继续辅佐刘禅，卒于五丈原上。“出师未捷身先死”，是对这一悲剧的记述，故“长使英雄泪满襟”，对其事业之未竟表示了深深的遗憾。“英雄”者，后世有志者也。杜甫融进了身世之感。诸葛亮有知遇，是幸；事业未竟，是悲；但比之自己的飘零无着，报国无门，诸葛亮毕竟轰轰烈烈地干过一番，则诸葛大幸，自己堪悲。“泪满襟”正是这种复杂情感的体现。

杜甫推崇诸葛亮，与当时的政治有密切关系。诸葛亮是蜀国贤



相,倾力复兴汉室。而杜甫所处的时代却缺少贤相。《旧唐书·李林甫杨国忠传》:“开元任姚崇、宋璟而治,幸林甫国忠而乱。”肃代两朝,有房琯、张镐、李泌等而不能用,却任王玙、王缙、杜鸿渐等庸人为相,天下分崩离析,求小康而不得。要复兴唐室,光大中兴,必须有诸葛亮式的杰出政治家执政才有希望。这不能不是他念念不忘诸葛亮的言外之意。而自己的知遇与否,只是一个侧面罢了。

居夔时期,对诸葛亮的吟咏陡增。一个原因是白帝城西郊有武侯庙,奉节西南江边有八阵图遗迹。睹物思人,诗情油然而生。另一方面,是感到老之将至,一事无成,建功立业的机会渺茫难遇,而“君臣当共济”(《诸葛庙》)的理想却越来越强烈。杜甫对诸葛亮与刘备合力匡复汉室高度赞扬:“复汉留长策,中原仗老臣”,“君臣当共济,贤圣亦同时”,“君臣已与时际会”。对诸葛亮的功业表示景仰:“功盖三分国,名成八阵图。”“诸葛大名垂宇宙,宗臣遗象肃清高。三分割据纡筹策,万古云霄一羽毛。”越推崇诸葛亮,越感到兼济之志的渺茫,越发看到自己的不幸:“百年歌自苦,未见有知音”(《南征》),不如诸葛亮之一;君臣不相遇,贤圣不同时,故云“唐尧真自圣,野老复何知!”不如诸葛亮之二;仕途坎坷,功名未就,故云“名垂万古知何用”,不如诸葛亮之三。《古柏行》以“志士幽人莫怨嗟,古来材大难为用”为喻,终于道出了“兼济”的幻灭感。

当然,杜甫思想中的“独善”并不是此刻才产生的。现在论及,是行文的方便。儒家“穷则独善其身,达则兼善天下”的理想,深深渗透在历代怀才不遇的士子头脑中,成为他们进退有据的哲学信条。不过,在一个强盛开明的社会里,“兼善”是人人应该具有的抱负和理想,“独善”却只能是自我安慰的苦酒。唐人除真信道佛者,绝少文人做隐士。即使“隐”,但不过是“显”的准备。隐而官、再官而隐的例子倒是不少。

杜甫笔下的隐者,都是些怀才不遇、愤世嫉俗的志士,他只是借用历史上的隐者来喻其暂时的闲居,以及厌倦官场污浊向往清



静安宁的心情。对人对己,常常如此。

早期杜甫,锐意进取,尽管并不得志。《自京赴奉先县咏怀五百字》自比稷契,甘心契阔。“非无江海志,潇洒送日月。终愧巢与由,未能易其节”,说自己不愿做隐士。对朋友也不赞成这样做。《曲江陪郑八丈南史饮》勉之以“丈人才力犹强健,岂傍青门学种瓜”。《洗兵马》放声高歌收京胜利,认为形势大好,“隐士休歌紫芝曲,词人解撰清河颂。”巢由是拒绝与当局合作的典型,邵平瓜、紫芝曲都是隐士的产物。杜甫运用这些典故,是说政治开明、形势稳定的时候,不应当隐,而应积极为国家出力。杜甫思想深处,并不认为“独善”是一条正道,而是与“中兴”之业背道而驰的。这又有主客观的因素。主观上,“丈人才力犹强健”,不去挑大梁而去种瓜,是不正确的态度;客观上,“材大难为用”,责任不在自身,那时聊做“隐士”,于心稍安。而后一种无可奈何的境地,常常是有志者们的慰藉。杜诗中的庞公就是这样出现的。

第一次出现于秦州诗《遣兴五首》其二中的庞公,是作为诸葛亮的对立形象出场的(第一首咏诸葛亮):

昔者庞德公,未曾入州府。襄阳耆旧间,处士节独苦。岂无济时策?终竟畏网罟。林茂鸟有归,水深鱼知聚。举家隐鹿门,刘表焉得取?

《后汉书》载:

庞公者,南郡襄阳人也。居岷山之南,未曾入城府。夫妻相敬如宾。荆州刺史刘表数延请,不能屈,乃就候之。谓曰:“夫保全一身,孰若保全天下乎?”庞公笑曰:“鸿鹄巢于高林之上,暮而得所栖;鼯鼯穴于深渊之下,夕而得所宿。夫趣舍行止,亦人之巢穴也。且各得其栖宿而已,天下非所保也。”因释耕于垄



上……表叹息而去。后遂携妻子登鹿门山，因采药不返。

对自身的关心胜过对天下的关心，庞公这种清静无为的思想，显然与杜甫的理想格格不入——如果我们孤立地看这首诗以及这则史文的话。而作为组诗，构思上应有联系之处。上首言“孔明有知音”，说明“士不通知己，则不得舒展其抱负”（杨伦注），故下首联想到庞德公，虽有“济时策”，“不能如孔明之救时，则当如庞公之高隐也。”（同前）达与穷，兼济与独善，分别通过两首诗表现出来，又互为补充，显示出杜甫清晰的思想脉络。

《寄彭州高适虢州岑参三十韵》自述：“无钱居帝里，尽室在边疆。刘表虽遗恨，庞公至死藏。心微傍鱼鸟，肉瘦怯豺狼。”再次使用刘庞的典故。杨伦注：“言当时虽有惜之者，而已则无心复出矣。”联系下文的“岂异神仙宅？俱兼山水乡。竹斋烧药灶，花屿读书床。更得清新否？遥知对属忙。旧官宁改汉，淳俗本归唐。济世宜公等，安贫士亦常……”像是“无心复出”，但并不可靠，这里的“庞公”只是作为描写举家居边疆的词藻出现的，同时带有“不遇”的色彩。成都诗《赠别郑炼赴襄阳》尾联：“为于耆旧内，试觅姓庞人”，主要是切“襄阳”而用典（庞公曾高卧襄阳），虽有“言外之意”，但“高蹈”之思并未明显说出。

居夔时，有《昔游》追忆往事，未发感慨：“庞公任本性，携子卧苍苔”，以庞公高隐喻夔州生活。该诗前有“赋诗独流涕，乱世想贤才”，提到了四皓、孔明、太公、传说诸贤人，证其遇与不遇。自己未遇，故似庞公。又《雨》云：“浮俗何万端，幽人有高步。庞公竟独往，尚子终罕遇。宿留洞庭秋，天寒潇湘素。杖策可入舟，送此齿发暮。”庞公又以清高的幽人形象出现。由于晚年远离朝廷，理想已成为泡影，庞公的形象在杜甫笔下，已由清静无为的幽人变为愤世嫉俗的隐者了。

兼济和独善，并不是杜甫思想中的两个极端。孔明与庞公并非

没有共同点,孔明先前不是也高卧南阳吗?可见独善是迫不得已,兼济才是真心实意。诸葛亮一样的远大抱负,杜甫无法靠主观努力实现;庞公的道路平坦,杜甫又不愿步其后尘。兼济不能,独善不愿,这种矛盾,构成了杜甫特有的悲剧命运。

(三)原宪贫,长卿病

——怀才不遇之悲

杜诗用典不但体现了杜甫的性情和抱负,而且,还在一定程度上反映了他的生活状况。穷愁多病的诗人,笔下有两个较为典型的人物像影子般时时出现,那就是原宪和司马相如,前者喻穷,后者喻病。

杜甫之穷,不仅在唐代,就是在中国历代文人中,也是突出的。故前人云:“自古诗人之穷,未有如子美者。”《奉赠韦左丞丈二十二韵》开篇便道:“纨绔不饿死,儒冠多误身。”之后叙才学抱负之大,述残羹冷炙之悲,引出“窃笑贡公喜,难甘原宪贫”,这是杜诗中最早出现的两个象征贫穷潦倒的人物。世传王阳在位,贡公弹冠相庆。《仲尼弟子传》载:“原宪摄敝衣冠见子贡,子贡耻之,曰:‘夫子岂病乎?’宪曰:‘吾闻之,无财者谓之贫,学道而不能谓之病。若宪,贫也,非病也。’予贡惭而去。”(又见《庄子·让王》)这两个典故互为补充,构成落魄潦倒的穷书生形象。“贡公喜”,喜韦济为尚书左丞,求韦济提携;原宪,只取“贫”的一面,且反用其意,因为原宪甘贫。两句幻想着不久将告别贫困的生活了。可是,韦济给杜甫的帮助是有限的。不光是韦济,另外一些官员也没给他多大实际的好处,所以杜甫深感“徒怀贡公喜,飒飒鬓毛苍”(《承沈东美除膳部员外郎》)。而且一直贫下去,因此,也一直以贡公、原宪二位自喻。《寄岳州贾司马六丈巴州严八使君两阁老五十韵》有“弟子贫原宪,诸生老伏虔”的叹息,《寄李十二白二十韵》也称“处士称衡俊,诸生原宪贫”。到大历年间,杜甫还抱着贡公那微茫的希望:“贡喜音容间,冯





招疾病缠”(《哭韦大夫之晋》)。

贫病本是一对孪生兄弟。从上文“贡喜音容间”的对句有“疾病缠”也可证明这一点。因贫而病,因病而更贫,在不公正的社会里,下层人士只能生活这样的恶性循环之中。杜甫有病,常以司马相如自喻。对司马相如,杜甫是从两方面用典的,一是才学,二是疾病。这里谈后一点。

《西京杂记》载:“相如素有消渴疾。”消渴即糖尿病。杜甫身患多种疾病,其中以糖尿病和肺病为严重^①。杜甫用司马相如的典,有虚实两面。虚时泛指,实时则指糖尿病。如《上韦左相二十韵》即谓“长卿多病久”,时居京师。成都诗云:“新亭举目风景切,茂陵著书消渴长”(《十二月一日三首》其二),杨伦说“句指肺病留蜀”。而《同元使君舂陵行》的“我多长卿病,日夕思朝廷。肺枯渴太甚,漂泊公孙城”,《即事》的“多病马卿无日起,穷途阮籍几时醒”,《送高司直寻封阆州》的“长卿消渴再,公干沈绵屡”,除了取喻长卿之病,还流露出对时局的关心。《奉送魏六丈佑少府之交广》:“长卿久病渴,武帝元同时”,虽叹魏佑有才未遇,但几乎又是夫子自道。《史记·司马相如传》载,武帝“读《子虚赋》而善之,曰,朕独不得与此人同时哉!”长卿病由疾病化为“不遇”的象征。《奉赠萧十二使君》再次点明了这层意思:“不达长卿病,从来原宪贫。”贫、病、不遇,突出了自己“内外交困”的悲哀。

由于杜甫把相如病作为不遇的象征,从而赋予了这则典故新的意义。《史记》说“相如口吃而善著书。常有消渴症。与卓氏婚,饶于财。其进仕宦,未尝肯与公卿国家之事,称病闲居,不慕官爵。”“不慕官爵”是相如病的本来面目。这一内涵在谢灵运《初去郡》诗中得到发展:“无庸妨周任,有疾象长卿。”李善注引《汉书》:“司马长卿有消渴疾,常称疾闲居,不慕官爵。”杜甫却把自己的病和闲居

① 参见郭沫若《李白与杜甫》,金启华《杜甫诗论集》。

看成是“不遇”和“不达”的结果,表示了仕进的愿望。这一意义,在晚唐学杜的李商隐的诗中得到继承。“相如未是真消渴,犹放沱江过锦城”(《病中早访》),“侍臣最有相如渴,不赐金茎露一杯”(《汉宫词》),修辞手法颇似双关,由“消渴”之“渴”,引申为“渴求”之“渴”,从生理到心理,深意寓焉,反映了不甘埋没、期待汲引的心情。

(四)王粲悲,贾谊哀

——漂泊沦落之苦

《曹集铨评·王仲宣诔》说王粲“文若春华,思若涌泉”。《三国志·王粲传》称他“善属文,举笔便成,无所改定,时人常以为宿构,然正复精意覃思,亦不能加也。著诗、赋、论、议垂六十篇。”这位奇才还是汉朝三公之胄,但生不逢时,少年时便从长安逃到荆州,投奔刘表,滞留15年,其《七哀诗》和《登楼赋》最为有名。杜甫取王粲漂泊的遭遇入诗,王粲及其仲宣楼成了漂泊者和离愁的象征。

杜甫晚年“漂泊西南天地间”,草堂虽然使他有了栖身之所,但太平无日,穷愁多病,成都又兵变四起,离开蜀地回到故乡的念头随之产生。越是滞留不前,“叶落归根”的念头就越发强烈。同病相怜——王粲自然就成了这一时期吟咏和自比的对象。最早用王粲典的诗篇是《一室》:

一室他乡远,空林暮景悬。正愁闻塞笛,独立见江船。巴蜀来多病,荆蛮去几年?应同王粲宅,留井岷山前。

据《襄沔记》,王粲宅在襄阳县西二十里岷山坡下,宅前有井,人呼为仲宣井。仇注此诗:“襄阳本公祖居,故欲留迹其地。”这首诗中,杜甫主要取王粲曾留襄阳的事实,表达定居祖居的愿望。由于王粲曾登当阳县城楼而作《登楼赋》,所以杜甫将赴荆南时,常提到仲宣楼。“戎马相逢更何日,春风回首仲宣楼”(《奉寄别马巴州》),



“天寒出巫峡，醉别仲宣楼”（《夜雨》），“此时同一醉，应在仲宣楼”（《舍弟观归蓝田迎新妇二首》其二），所指都很具体。而《通泉驿》：“伤时愧孔父，去国同王粲。我生苦飘零，所历有嗟叹”，《西阁二首》其一：“哀世非王粲，终然学楚吟”等诗句，则融会了王粲飘泊流离的内容，使诗歌罩上了忧伤的色彩。王粲《七哀诗》：“南登霸陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤心肝。”《登楼赋》：“遭纷浊而迁逝矣，漫逾纪以迄今。情眷眷而怀归兮，孰忧思之可任。”深刻地反映了动荡不安的社会现实，抒发了怀才不遇的坎坷经历以及内心的忧愤。晚年杜甫流落他乡，“接舆还入楚，王粲不归秦”（《赠王二十四侍御契四十韵》），“群盗哀王粲，中年召贾生”（《春日江村五首》其五），与王粲的命运何其相似。

如果说杜诗中的王粲是作为漂泊者的形象出现的，那么，杜诗中的宋玉，则是悲思的化身，贾谊是命蹇者的代表，阮籍象征着途穷。下面分别简述。

宋玉之悲，杜甫主要取《九辩》的意境并联系到人生社会。他常常因“悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰”的季节，进而悲叹人生的短暂，事业的无成，最后还联系到时局。即由自然界的盛衰联想到人生的荣衰，由季节的变化感到政治气候的反复无常。这种联想是符合宋玉原意的。杨伦就认为《九辩》“本怀亡国之忧也”。

杜甫运用宋玉的典故，主要在居夔期间。这里有《高唐赋》赞美过的巫山，有宋玉的故宅。夔州地处一隅，生活单调，消息闭塞，诗人更多地倾向于回顾、内省和对历史现实的思考。所以，宋玉的多次出现并非偶然。“直觉巫山暮，兼催宋玉悲”（《雨》），状客况凄凉；“摇落深知宋玉悲，风流儒雅亦吾师”（《咏怀古迹》），寄托了悠远的历史感。“悲秋宋玉宅，失路武陵源”（《奉汉中王手札报韦侍御萧尊师亡》），“垂白冯唐老，清秋宋玉悲”（《垂白》），抒发老而未用之悲，赋予宋玉悲以社会内容。

贾谊在杜甫笔下，有着眼于才而用典的，也有命蹇的一面。关



于才华,有“长沙才子远”以及“才名贾傅多”(《秋日寄题》)等,自谓的,如“气劘屈贾垒”、“贾傅才未有”等。但贾谊的悲剧命运最能引起杜甫的伤感。贾谊《鹏鸟赋序》云:

谊为长沙王傅,三年,有鹏飞入谊舍,止坐于隅,鹏似鸢,不祥鸟也。谊既以谪居长沙,长沙卑湿,谊自伤悼,以为寿不得长,乃为赋以自广。

杜甫运用贾谊的典故,最突出伤感的一面,自喻不用说,比喻他人也多是不得志者。如以“贾生对鹏伤王傅”比郑虔贬官(《题郑十八著作丈故居》);“鹏鸟长沙讳,犀牛蜀郡怜”(《哭韦大夫之晋》),哭韦大夫晋逝世;“载感贾生恻,复闻乐毅书”(《别张十三封建》)言张封建政事的不顺心;“颜回竟短折,贾谊徒忠贞”(《八哀诗·赠左仆射郑国公严公武》),痛惜严武早夭,等等。《久客》自谓:“去国哀王粲,伤时哭贾生”。值得注意的是,用贾谊之典,和用王粲典一样,也有时间(晚年)地点(湖鄂一带)的原因。《入乔口》中,“贾生骨已朽,凄惻近长沙”,又取贾谊亦去国之人这一意义,故近长沙而伤悲,既为贾谊,也为自己。

阮籍熟醉全身已论,杜甫还常取其“途穷”的典故喻自己的不得志。《晋书·阮籍传》载:“籍率意命驾,不由径路,车迹所穷,辄恸哭而返。”表现的不拘礼法的任性和任真,其中自然也包含着深刻的社会内容,即讽刺晋朝昏乱黑暗,暗示士大夫处处碰壁。杜甫取“途穷”,象征自己没有出路,处处受阻的窘迫生活,而没有阮籍佯狂疏放的个性色彩了。长安十年,处处悲辛,已有“途穷”之感。《敬赠郑谏议十韵》即云:“君见途穷哭,宜忧阮步兵”,直以阮自命。《早发射洪县南途中作》末云:“茫然阮籍途,更洒杨朱泣。”《淮南子》:“杨朱见歧路而泣之,调其可以南可以北。”杨朱哭于歧路,是因为不知“正路”何在。两个典故合用,含意更明确深刻:大路万千,就是



中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

没一条我走的路!这无疑是对当时政治的愤怒控诉。杜甫不赞成熟醉全身,逃避现实,对无路可走的现状作了尖锐抨击。“此生遭圣代,谁分哭穷途”(《大历三年春白帝城放船四十韵》),用语激烈,如同“唐尧真自圣,野老复何知”。既是圣代,就不该有穷途;既有穷途,就非圣代!“穷途阮籍几时醒?”(《即事》)答案是很清楚的:几时有路几时醒。他如“苍茫步兵哭,展转仲宣哀”(《秋日荆南述怀三十韵》),以及“穷途反遭俗眼白”,都义形于色,批判了社会的黑暗面。

综上所述,杜诗关于人名的用典,手法上取喻多端,抓住历史人物一个或几个方面的特点,使之具有象征意义,用以表现自己的生活、性情和思想。联系杜甫一生行迹,则可发现,不同时期的杜诗在用典时,其题材的选择又与该时期生活状况和思想情绪密切相关。杜诗典故中的人物,因取喻一端比历史原型单一,而这些单一的个性的集合,却丰富了杜诗的内容和凸现了杜甫的形象。这就是我们探讨杜诗人名用典一法所得到的启示。

第十三章

杜诗的拟人

拟人,是文学作品常见的也是一种很重要的修辞手法。顾名思义,拟人是把物当做人来写,赋予无生命之物以生命,无情感之物以情感,从而折射出作者的思想情感。山川草木,具有人的特性,鸟兽鱼虫,能理解人类的情感,作品便充满生趣和感染力。杜诗中拟人现象比比皆是。本章试图就杜诗各种拟人现象略作分析,不但看杜诗是“怎样写的”,还尝试探索“为什么要这样写”,透过这种带有浓郁感情色彩的修辞现象,了解诗人在一定时期内的思想状态,追踪他的复杂的心绪。



第一节 拟人与移情

拟人有时又被人称为“移情”。我们认为,尽管拟人是把物当做人来写,是赋予物以人类的特征,却并非所有的拟人手法都具有移情的性质。拟人可以包括移情,但不等于移情。目前修辞学界以及一些关于杜诗探讨的文章在这一点上似未分清。我们觉得可以从行为的和情感的两个方面区分二者的细微差别。

清人李重华《贞一斋诗说》的这一段话或许可以给我们一点启发:“咏物诗有两法,一是将自身放顿在里面,一是将自身站立在旁



边。”“里面”近乎物我同一，差不多是移情，“旁边”则是对客观外物的静态的或行为的描写。当然，咏物诗不一定非用拟人手法不可，但若要用，而且只是“将自身站在旁边”，那么，最多只是“拿人做测物的标准”，使宇宙万物生命化，而物我未必同一。只有作者不光赋予外物以生命，而且还赋予情感，达到物我同一，才可称之为“移情”。

作为“生命化”的描写，在于增加诗歌的生动和意趣。“四更山吐月，残夜水明楼”（《月》），“山吐月”便是拟人的手法。山本无嘴，何能言“吐”？正是这“吐”字，点出了山势之奇峭，山峰之绵长。其拟人，则表现为赋予大山一个人的器官而已。“苍崖吼时裂”（《北征》）也是把山间的裂缝想像成是因吼而震裂。这个“吼”，不一定是拟人，也可以是拟动物，但至少是把无生命之物生命化了。“群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村”（《咏怀古迹》），一个“赴”字，使群山万壑都活动起来，千山朝拜，万壑推尊，有力地烘托了昭君村。写山川为“赴”，其特殊效果，颇似炼字及“诗眼”。写山水的其他一些诗句，如“远上寒山石径斜，白帝城云间”（《寄刘峡州伯华史君四十韵》），“众水会涪万，瞿塘争一门”（《长江二首》其一）等，都把山水生命化。《陪王使君晦日泛江就黄家亭子二首》其一写“山豁何时断？江平不肯流。”因山豁而江面开阔，江流自然平缓，却道“不肯流”，写出大江使性子，幽默风趣。

上面几例，是拟人而非移情。虽然把山水赋予人类的某些特点或性情，但只是拟形，是对局部或动作的类似的联想，并不带感情色彩。“我”与“物”没达到心灵情感的沟通。而且，这种类似人类行为的描写，是从比喻的角度入手的。如果说拟人是“外层”，那么，比喻则是其“内层”。

第二节 拟人中的理想国

作为情感与外物交流的“移情”，在杜诗中表现最为丰富，这些诗句感情深沉，物我交融，达到了审美主体与客体之间的完美和谐的境地。

我喜物亦喜，我悲物亦悲，即在审美主体和客体之间，保持着情绪的一致，这是移情现象的一个主要特征。正如吴乔《围炉诗话》卷一说：“夫诗以情为主，景为宾。景物无自生，惟情所化。情哀则景哀，情乐则景乐。”据此，我们来分析一联有争议的杜诗。《春望》中“感时花溅泪，恨别鸟惊心”该作何理解至今还不一致。司马光认为：“花鸟平时可娱之物，见之而泣，闻之而悲，则时可知矣。”萧涤非先生赞同此说。^①吴乔《围炉诗话》卷二则认为“花鸟乐事而溅泪惊心，景随情化也。”今有论者亦认为是“花泣鸟惨”，“是变了形的花和鸟，是杜甫眼中的花和鸟”，故纳入移情说。^②如说花儿带露，因而联想到花也流泪，还勉强可通，谢灵运就有“花上露犹泫”（《从斤竹涧越岭溪行》）的句子——如果不严格区别“溅”与“泫”的意思。但说鸟儿感到心惊却断不可通。我们认为，这一联中，“感时”是因，“溅泪”是果；“恨别”是因，“惊心”是果。花和鸟只作连结因果的媒介，诗人眼中的花鸟和诗人自身的情绪并不一致，诗中的花鸟与诗人感情并不相通，花鸟是无情之物。所以，这既非拟人，更非移情。

杜诗中已悲物悲、己喜物喜的物我同一的描写是大量存在的。“锦江春色逐人来，巫峡清秋万壑哀”（《诸将五首》其五），诗赞严武，责镇蜀诸将平庸。萧涤非先生解此联：“严武卒，杜甫无所依，五月，携家离成都草堂，因时当春后，又被逼离去，有似被驱逐，故曰



① 见萧涤非《杜甫诗选注》，第72页。

② 王岳川《杜甫诗歌的意境美》，《江汉论坛》1983年12期。



锦江春色逐人来。夔州地接巫峡，又时当秋季，心中复追念着知己的朋友，而这位朋友又是国家难得的良将，所以只觉得万壑生哀。”^①如此解，则春色同小人之势利，巫峡共诗人之悲哀。

外物共具感情色彩，还表现为杜诗笔下的自然界，富有人情味，充满温暖的情调。“寒流江甚细，有意待人归”（《夜宿西阁晓呈元二十一曹长》），江流之“细”，当理解为“缓慢”，江水平静，正好行船，寒江也等待着游子踏上归途，其心理状态竟与诗人相通，充满了人情味。同是写江，“春知催柳别，江与放船清”（《移居夔州作》），上句写春知我之别意，故催柳成条，以便我能折柳赠别，下句写长江也因为我要远行而变得清澈如镜，以利船行。二句“从无情处看出有情”。^②春天不光是催柳以成全离别之情，它还懂得为民谋利，为民造福。“好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声。”（《春夜喜雨》）直接唱出了对关心民众的春雨的赞歌。这春雨，不正象征着踏踏实实、谦虚谨慎、急人所难而默默无闻的美德吗？

杜甫笔下的动物更是一些与诗人心息相通的充满灵性之物。《鹦鹉》云：“鹦鹉含愁思，聪明忆别离。翠衿浑短尽，红嘴漫多知。未有开笼日，空残旧宿枝。世人怜复损，何用羽毛奇。”此诗虽咏开元旧事，但鹦鹉却是一个活生生的懂得喜怒哀乐的动物形象。杜甫具有一颗纯真的童心，他常常在诗中与小动物对话，交流感情。“鸬鹚鸕莫漫喜，吾与汝曹俱眼明”（《春水生二绝》其一），赵次公注：“公可谓与物委蛇，而同其波矣。”（《九家集注杜工部诗》卷二十三）

某些时候，诗人笔下的动物，还显得比人类更懂得友情，给诗人以温暖和安慰。《得舍弟消息》：“乱后谁归得，他乡胜故乡。直为心厄苦，久念与存亡。汝书犹在壁，汝妾已辞房。旧犬知愁恨，垂头傍我床。”尾联十字，把世态炎凉，诗人的孤独寂寞，家犬的通灵与

① 见萧涤非《杜甫诗选注》，第250页。

② 杨伦《杜诗镜铨》卷十二。

忠心,写得何等生动形象,又何等沉痛感伤!“一重一掩吾肺腑,山鸟山花吾友于”,虽不是对山水花鸟的正面描写,但诗人那种与自然界打成一片、亲切相处的愉快劲却鲜明可见。杜甫晚年,流落潭州一带,故土尚远,举目非亲,社会的冷漠无情促使他与自然景物及动物更加融洽,亲密无间了。那一时期,杜甫眼中的燕子或许是最富人情味、给了诗人许多安慰的生灵了。《燕子来舟中作》写道:

湖南为客动经春,燕子衔泥两度新。旧入故园曾识主,如今社日远看人。可怜处处巢居室,何异飘飘托此身。暂语船檣还起去,穿花落水益沾巾。

燕子与诗人是故交,懂得友情,所以也同病相怜。尾联写诗人相怜相识者惟燕而已。而燕子呢,娓娓细语于船檣,穿花落水,三匝不去。诗人见之更加伤感。故古人评此诗,“只五十六字,比类连物,茫茫有身世无穷之感,但觉满纸是泪,公诗能动人若此。”^①《发潭州》之“岸花飞送客,檣燕语留人”,虽属“寥落之感”,^②却正表现了人世冷漠、动物有情的倾向。

由于诗人从小生灵中得到了温暖和安慰,所以,他反过来又以爱心和自身的体验来关心它们的生活。杜甫身逢乱世,流离失所,生活上饥寒交迫,精神上孤独寂寞,这种情绪的外射,便使他笔下的动物也带有相类似的色彩。“山寒青兕叫,江晚白鸥饥”(《雨四首》其四)，“老雁春忍饥,哀号待枯麦”(《送李校书二十六韵》)，“老马夜知道,苍鹰饥著人”(《观安西兵过赴关中待命二首》其一)，“落雁浮寒水,饥乌集戍楼”(《晚行口号》)，“黄鹄翘垂雨,苍鹰饥啄泥”(《秦州杂诗二十首》)，“寒日经檐短,穷猿失木悲”(《寄杜位》)，“饥



① 《杜诗镜铨》卷二十引卢德水语。

② 杨伦《杜诗镜铨》卷十五。



鹰未饱肉，侧翅随人飞”（《送高三十五书记十五韵》）以及“饥鸟似欲向人啼”，“君不见构上鹰，一饱即飞掣”等等，都是对动物饥饿状态的描写，而这些描写，无不明显地带着诗人自身的深刻体验。

第三节 杜诗拟人与诗人心态

尽管有上面提到的“穷猿”、“饥鸟”，相对而言，杜诗笔下的自然界，还是一个和谐、安宁、富有秩序和规律的与人间迥别的世界。动植物除了充满爱心，还表现为生活上的有节有序和自得其乐，没有等级差别，不受外界干扰……完全是“世外桃源”。在这种充满童话色彩的描绘中，明显寄托着杜甫的某种憧憬。换言之，这种描绘，带着诗人强烈的主观色彩，它是杜甫拟人手法较为隐蔽的一种形式。

我们从杜诗“自”字的运用，或许可以看到这个世界的轮廓，体察其中情韵——对一个字的研究，本属句法范围，但这里着眼的是思想情绪方面的问题，角度不同，“见仁见智”。

洪迈《容斋续笔》卷五“杜诗用字”条指出：

律诗用“自”字、“相”字、“共”字、“独”字、“谁”字之类皆是实字，及彼我所称，当以为对，故老杜未尝不然。今略纪其句于此：“径石相萦带，川云自去留。”“山花相映发，水鸟自孤飞。”……（下二十三例略）

洪迈仅罗列了关于“自”的对仗的一些现象，并非着眼修辞手段。从所引例句看，人、物皆用“自”字。洪迈指出的“自”与“相”、“谁”相对是“彼我所称”，值得注意。“彼我”不分而用之于物，从修辞的角度看，正是拟人手法的体现。关于这一现象，清人薛雪的认识比洪迈有所深化，薛雪已感觉到“自”用于物，带有与人类社会相对立的气氛。其《一瓢诗话》云：

老杜善用“自”字,如“村村自花柳”,“花柳自无私”,“寒城菊自花”,“故园花自发”,“风月自清夜”,“虚阁自松声”之类,下一“自”字,便觉其寄身离乱感时伤事之情,掏出纸上……

薛雪之论,不为未见。联系有关描绘作整体的考察,就不难发现,杜诗笔下的自然界,是“自成体系”的。正因为如此,才有感时伤事的对比效果。

杜诗以“自”状物,常常表现自然界与人类社会迥异的生活规律与气氛,拟人式地表现了与人类社会对立的另一个世界。年复一年,战乱未休,“天下兵虽满,春光日自浓”(《伤春五首》其一),春天不因人间的反复无常而姗姗来迟,仍然花红柳绿,各得其所:“村村自花柳”、“花柳自无私”,或者“西京安稳未,不见一人来。腊月巴江曲,山花已自开”(《早花》)。他乡如此,故园亦然:“故园花自发,去日鸟飞还。”在诗人笔下,自然界的代谢节序,不为外界干扰,各得其宜,和睦宁静,与人世间的种种喧嚣烦恼形成鲜明对照。“寂寂春将晚,欣欣物自私”(《江亭》),“只道梅花发,那知柳亦新。枝枝总到地,叶叶自开春。”(《柳边》)“断桥无复板,卧柳自生枝。”(《过故斛斯校书庄二首》其二)“风月自清夜,江山非故园。”(《日暮》)“疲人不在村,野圃泉自注。”(《宿花石戍》)“愁眼看霜露,寒城菊自花。”(《遣怀》),“春花不愁不烂漫,楚客惟听棹相将。”(《十二月一日三首》其二)春花之无忧,秋菊之傲然,都反衬出诗人不安宁的生活状况。

草木是如此有规律,欣欣向荣,动物同样安详,自在,逍遥无比。“自去自来梁上燕,相亲相近水中鸥”(《江村》),“远鸥浮水静,轻燕受风斜”(《春归》),“细动迎风燕,轻摇逐浪鸥”(《江涨》),“风蝶勤依桨,春鸥懒避船”(《行次古城店泛江作》),“娟娟戏蝶过闲幔,片片轻鸥下急湍”(《小寒食舟中作》)。梁燕、水鸥、风蝶何等自在潇洒。这些描写虽无“自”字出现,但表现的仍是超凡脱俗的韵味,流





露出了诗人对那种境界的向往。

杜诗这种描写手法,在《诗经》中可以找到源头。《诗经·桧风·隰有萋楚》云:“隰有萋楚,猗猗其枝。夭之沃沃,乐子之无知。”朱熹注:“政烦赋重,人不堪其苦,叹其不如草木之无知而忧也。”(《诗集传》卷七)《诗经》中的草木无知而无忧,杜诗中的草本有知亦无忧,二者的境界是完全一致的。

第四节 “风景就是心境”

杜甫运用拟人一法所反映的大自然,构成了一个和谐的理想国。春夏秋冬,花开花落,寒暑易节,山川如故。自然界万事万物有规律地在自己的轨道上运行。尤其那些充满人情味、富于同情心的小生灵们,给了受尽苦难的诗人极大的安慰。杜诗拟人描绘出的自然界,在与人世相反的气氛下,相对独立。一方面,这“理想国”与人类社会毫不相干,独立运行;另一面,这“理想国”中的子民常常又与诗人哀乐与共,映衬出人类的冷漠无情及矛盾斗争。杜诗拟人手法所含蕴的思想意义已远远超过了一般的修辞手段和文字技巧所能产生的效果,从中折射出了诗人一定时期的思想状态。

杜诗拟人一法的认识论的根源,我们试图从主观的和客观的两个方面做出解释:前者表现为性情,后者表现为环境,二者相互影响,又均与经历有关。

首先是杜甫对官场的厌倦和对自然的热爱。说杜甫对官场厌倦,似与他“致君尧舜上,再使风俗淳”的远大志向有悖,但具体而论,却是一个客观存在的事实。早年杜甫,何等意气飞扬:“性豪业嗜酒,嫉恶怀刚肠。脱略小时辈,结交皆老苍。饮酣视八极,俗物多茫茫。”“放荡齐赵间,裘马颇清狂:春歌丛台上,冬猎青丘旁。呼鹰皂枥林,逐兽云雪冈。射飞曾纵鞚,引臂落鸢鸽。”(《壮游》)他对自己的才华亦深信不疑,自我感觉十分良好:“往昔十四五,出游翰墨



场。斯文崔魏徒,以我似班扬。七龄思即壮,开口咏凤凰。九龄书大字,有作成一囊。”(《壮游》)“为人性僻耽佳句,语不惊人死不休”(《江上值水如海势聊短述》)。又云“读书破万卷,下笔如有神。赋料扬雄敌,诗看子建亲。李邕求识面,王翰愿卜邻。自谓颇挺出,立登要路津。”(《奉赠韦左丞丈二十二韵》)但事与愿违。尽管他“独耻事干谒”(《自京赴奉先县咏怀五百字》),但科举屡试不第,亦不得不奔走权贵之门。长安十年,“朝扣富儿门,暮随肥马尘。残杯与冷炙,到处潜悲辛。”(《奉赠韦左丞丈二十二韵》)虽曾有过“彩笔昔曾干气象”(《秋兴八首》其八)的机运,但那不过是昙花一现的光彩和希望。长安时期,他已对炎凉世态有所体会:“翻手作云覆手雨,纷纷轻薄何须数。君不见管鲍贫时交,此道今人弃如土。”(《贫交行》)后授河西尉不就,改右卫率府胄曹参军。时年已44岁。安史乱起,肃宗临朝,杜甫冒死投奔,得左拾遗;后坐房琯罪,出为华州司功参军,时47岁。翌年弃官入蜀,虽定居草堂,却是寄人篱下,两参严武幕府。^①其间受人白眼,日子并不痛快。再使风俗淳的理想在现实面前不得不让位于衣食温饱,这实在有违诗人初衷。“白头趋幕府,深觉负平生”(《五月三日归溪上有作简院内诸公》)就是这种矛盾心境的真实写照。前前后后,断断续续,他总共做了不到三年的官。几十年的蹉跎,终于使他对社会、官场有了深切的认识,从而发出了“信有人间行路难”(《将赴成都草堂途中有作,先寄严郑公五首》其四)的沉重叹息。其怀才不遇之感、抑郁不平之气也常宣泄于笔端:“如今岂无骅骝与骅骝,时无王良伯乐死即休。”(《天育骠骑歌》)“志士幽人莫怨嗟,古来材大难为用。”(《古柏行》)“自古圣贤多薄命,奸雄恶少皆封侯。”(《锦树行》)“同学少年多不贱,五陵衣马自轻肥。”(《秋兴八首》其三)夔府孤城,潦倒穷困,百年多病,万里悲秋,

^① 参见闻一多先生《少陵先生年谱会笺》,《唐诗杂论》,上海古籍出版社1956年版;曹慕樊先生《杜诗杂说》第78页“杜甫两参严武幕”。



中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

杜甫深知自己壮志难酬了，功名尘土，富贵浮云，“而今尝尽愁滋味”的深深的人生体验，使他写出了“鸡虫得失无了时，注目寒江倚山阁”（《缚鸡行》）的诗句。从那冷漠的神态和深沉的内心独白中，不难体会到诗人对官场纷争的厌倦和“无力正乾坤”（《宿江边阁》）的悲哀。

作为诗人，杜甫对自然界和自然美有着敏感细致的观察和“妙处难与君说”的体会。杜甫的自然观，这里不便讨论。从他诗歌中的关于“幽兴”、“幽意”、“幽事”以及幽景的描写，可以看出他对自然美的神往以及自觉的艺术追求。请看：

平生为幽兴，未惜马蹄遥。（《陪郑广文游何将军山林十首》其一）

向来幽兴极，步履过东篱。（《重过何氏五首》其二）

自今幽兴熟，往来亦无期。（同上其三）

又如“幽意”：

为爱丈人山，丹梯近幽意。（《丈人山》）

幽意忽不惬，归期无奈何。（《陪郑广文游何将军山林十首》其十）

看君用幽意，白日到羲皇。（《重过何氏五首》其五）

羁栖负幽意，感叹向绝迹。（《石柜阁》）

他如“青云动高兴，幽事亦可悦。”（《北征》）“衰年甘屏迹，幽事供高卧。”（《屏迹三首》其三）“稠叠多幽事，喧呼阅使星。”（《秦州杂诗二十首》其九）以及“浣花溪水水西头，主人为卜林塘幽。”（《卜居》）“落日在帘钩，溪边春事幽。”（《落日》）“清江一曲抱村流，长夏江村事事幽。”（《江村》）等等。其中“幽兴”、“幽意”，是对自然界的

“幽事”——宁静和谐的“幽境”的一种感受生发,表明了诗人对宁静的自然美的默契神合。这同样是宁静的自然与纷争的社会的一种对照。正如诗人所云:“始为江山静,终防市井喧。”(《园》)厌世之喧嚣故避幽园以求静。何况古今中外,无论哪一位伟大诗人,都会在广阔美丽的大自然面前,变得幼稚真诚,焕发出童心。这大概是因为大自然具有人类社会难得的宁静与和谐,而不受拘碍、个性能得到充分发展又是许多诗人梦寐以求的境界。《寄题江外草堂》就是一篇厌倦纷争,愿与大自然融为一体的为性情而愉快地生活的宣言:

我生性放诞,雅欲逃自然。
嗜酒爱风竹,卜居必林泉。

他如:

青鸟适马性,好鸟知人归。晨光映远岫,夕露见日晞。迟暮少寝食,清旷喜荆扉。经过倦俗态,在野无所违。试问甘藜藿,未肯羨轻肥…… (《甘林》)

不爱入州府,畏人嫌我真。及乎归茅宇,旁舍未曾嗔。老病忌拘束,应接丧精神。江村意自放,林木心所欣。 (《暇日小园散病将种秋菜督勒耕牛兼书触目》)

易识浮生理,难教一物违。水深鱼极乐,林茂鸟知归。衰老甘贫病,荣华有是非。秋风吹几杖,不厌北山薇。 (《秋野五首》其二)

礼乐攻吾短,山林引兴长。掉头纱帽侧,曝背竹书光。风落收松子,天寒割蜜房。稀疏小红翠,驻屐近微香。 (《秋野五首》其三)

病枕依茅栋,荒锄净果林。背堂资僻远,在野兴清深。山雉





防求敌，江猿应独吟。泄云高不去，隐几亦无心。（《课小竖锄斫北果林三首》其一）

这些诗句比较集中地体现了杜甫厌倦官场尔虞我诈的生活，热爱乡村的淳朴，向往自然和谐的思想。

诗人的这种思想情绪，又与其生活经历及所处环境密切相关。以上诗篇主要写于诗人旅居草堂和夔州时期。成都时期，生活较为安定，僻居一隅，目光所及，皆自然景物。“用拙存吾道，幽居近物情。”（《屏迹三首》其二）“水流心不竞，云在意俱迟。”（《江亭》）“仰面贪看鸟，回头错应人。”（《漫成二首》其二）是该时期物我同一的心境的最典型的描写。居夔和出峡之后，孤独寂寞使诗人倍感大自然的亲切温暖，如前所述，不赘。

总起来看，诗人总是把自然与现实作对比。现实丑恶，自然美好；现实生活动荡不安，自然界和平宁静；官场上勾心斗角，尔虞我诈，自然界和睦友善，温暖纯真……对现实社会的严重不满和深深失望，促使诗人用笔创造一个理想的世界来——这就是杜甫在晚期作品中拟人手法陡然增加、对自然景物描绘入微、以及对自然界的讴歌热烈多样的一个重要原因。杜甫受到挫折的积极的人生态度和对自然界亲近融合的旷达情怀，在一定程度上正反映出有唐一代诗人儒释道兼收并蓄的复杂的生活历程和思想状态。然而，以儒家思想为精神支柱和行为准则的杜甫，并不是忘形于山水的遁者，在他向往以至创造出的和谐境界中，时时可以感到诗人对现实的深切关注和不忍离去的眷恋之情。他讴歌自然不是否定人类社会，而是希望以此鞭策和反作用于社会。诗人正是在这种失望与希望的矛盾冲突中深怀忧患意识，走完了自己苦难的历程。这也是伟大诗人与山水诗人王、孟以及“青山白云”的大历十才子等的根本区别。

附

试论移情与拟人的分野

关于拟人与移情的分野问题,我在《杜诗拟人与诗人心态》^①一文中有过简单的论述:“拟人可以包含移情,但不等于移情”。^②由于论述重点不在二者的分野,故未能详述。本文打算深入讨论这一问题。需要说明的是,一、本文只讨论移情现象与拟人手法的关系,即移情的表达形式问题,不讨论移情在美感心理研究中居何地位;二、本文主要针对国内学界在引进这一概念及使用过程中所产生的一些问题而论,这或许还涉及到“西学”中国化的问题。



• 杜甫研究论集 •

移情说最初由德国美学家费肖尔 (R·Vischer) 提出,立普斯 (Lipps)使之完善。最早将这一美学观点及发展过程介绍到中国并加以详细解说的,是朱光潜先生^③。为便于讨论,下面援引朱光潜

① 载《西南师范大学学报》1987年4期。

② 该文着重讨论的是拟人中的移情现象,故有此说。本文的讨论及结论已超出了这个判断。详后。

③ 详见《文艺心理学》、《西方美学史》等。



及国内部分学者的有关论述。

朱光潜在《文艺心理学》第三章《美感经验的分析(三)·物我同一》中说:

移情作用是外射作用(Projection)的一种。外射作用就是把在我的知觉或情感外射到物的身上去,使它们变为在物的。

移情作用有人称为“拟人作用”(Anthropomorphism)。

拿我做测人的标准,拿人做测物的标准……把人的生命移注于外物,于是本来只有物理的东西可具人情,本来无生气的东西可有生气。

在《西方美学史》中再下定义:

什么是移情作用,用简单的话来说,它就是人在观察外界事物时,设身处在事物的境地,把原来没有生命的东西看成有生命的东西,仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动,同时,人自己也受到对事物的这种错觉的影响,多少和事物发生错觉和共鸣。

施东昌在《论审美过程中的“移情作用”》^①一文中,主要从“联想作用”和“心境”的角度论述了产生移情现象的心理原因,他虽不同意“外射说”,认为“‘拟人化’的表现并不是‘移情论’者所说的那样是人的生命‘移注外物’的结果,而是人的意识对于客观事物通过联想作用的反映的结果”。但他认为移情现象是通过拟人化得到表现的。这一点却与朱光潜的观点相似。

以上的观点,已具代表性。类似的表述,在其他论著中时有所

^① 载《美的探索》,上海文艺出版社1980年版。



见。^①从这些论述中,可以看出,国内美学界对移情与拟人的关系,均着眼于“拟人化”的一面,但对“拟人化”的表现形式却无人论及,关于移情与拟人的同异问题,到目前为止也尚无专论。因此,这个问题实有探讨的必要。

在讨论二者的分野之前,对移情这种状态产生于什么场合稍作分析也许不无必要。因为下面的讨论中,一些例子是从文学家的创作谈中选取的。这涉及到一个问题:作家在创作过程中的情感体验是不是艺术审美中的移情现象?回答是肯定的。美学本为感情之学。“美地观照的特色,是知觉与感情相协同之事”^②。作家的创作过程,正是感情与想像力相融合的活动,其情感体验,以想像力为依据,而体验的过程,就是感情移入的过程,也就是一种审美过程。移情的最高境界就是主客体的合一,主体进入“忘我”、“丧我”、“物化”的精神状态。庄子反驳惠子“子非鱼,安知鱼之乐”的诘难,答曰:“子非我,安知我不知鱼之乐?”实质上就是一种移情。庄子仿佛觉得自己变成了鱼,从而体验到了自由逍遥的快乐。这种体验显然是一种审美体验。它与创作者的情感体验并无二致。只不过移情的表述有两种形式,一是由作品呈现出的移情,它们常借助于修辞手段,一是由创作者告诉读者的彼时的创作心态,即情感体验。

二

为什么移情与拟人会被误视为同一现象呢?究竟是翻译词汇的差异,还是二者本身具有一些共同点?同在何处?异在何处?本文试图理清这一团乱麻。

^① 参见彭立勋《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年版。杨宗立《美感》,蔡仪主编《美学知识丛书》,漓江出版社1984年版。

^② 圆赖三《美的探求》,转引自徐复观《中国艺术精神》第77页,春风文艺出版社1987年版。



从上引朱光潜的文,我们看到了有关的几个概念:移情、外射、拟人作用等。这里,不打算繁琐地考证这些词语的本来义、引申义什么的,因为从朱光潜清楚明白的论述中,我们知道这些词都具有情感(或知觉)移入的功能。其中,值得注意的,是“拟人作用”(Anthropomorphism)一词,它实为“拟人化”、“人格化”之意,又称“拟人说”,即用人的形象、性格特点等来解释各种动物、无生物等。所可玩味的,是 Anthropomorphism 一词翻译为“化”之后,是指某种性质或状态,“说”,为“学说”;“作用”,效果也。那么,实现这一切的手段呢?原来另有一词 Personification 专指修辞学之“拟人法”。换句话说,拟人手法是一种修辞手段,其艺术效果庶几可称之“拟人化”。“拟人作用”(Anthropomorphism)显然与修辞格之“拟人”(Personification)密切相关,但二者无法等同则是显而易见的。同样,汉语修辞格中的“拟人”也不等于“拟人化”,更不能与移情作用等同。道理很简单,“拟人”的表达可能具有移情的性质,而不是必须具有;移情可以运用拟人的手法来表现,但也可完全不用。下面详论之。

三

何况,移情状态也并不那么单一。立普斯曾把移情分为四类:一般统觉的移情、经验的移情或自然的移情、心情外射的移情、表征的移情^①。立普斯的分类标准较细。也许伏尔盖特(Volkelt)的两分法,有助于本文的讨论。伏尔盖特在《美学体系》一书中,认为移情可分为单纯的移情和象征的移情两种^②。单纯的移情(Einfache Einfühlung)是对人的移情,即通过人体形象(无论是活生生的人还

① 参见蒋孔阳译、李斯托威尔著《近代美学史述评》,上海译文出版社 1980 年版,第 57 页。

② 参见蒋孔阳译、李斯托威尔著《近代美学史述评》,上海译文出版社 1980 年版,第 64 页。

是艺术中的人)——容貌、举动、声音而感觉其内部精神状态,从而得到实在的意蕴。其方法即如上引朱光潜语:“拿我作测人的标准”。象征的移情(Symbolische Einfühlung)则是对物——除人以外的自然界的移情,即宇宙万物的人化、生命化、情感化。亦如朱光潜所云,是“拿人作测物的标准”。后一种移情是一种类比,人们从中可以获得象征的意蕴。象征的移情同时还适用于艺术中的大部分,因此,它是移情中常见的也是重要的一种。

由此,我们似乎可以找到视移情与拟人为同一现象的失误原因了。或许拟人的对象是自然界,这与象征的移情具有共同处,而象征的移情免不了要运用拟人手法,于是,二者被等同起来,再进而视拟人与移情(属概念)为同一现象了。其逻辑错误的过程大约为:

拟人 $\approx$ 象征的移情(种概念) $\approx$ 移情(属概念)

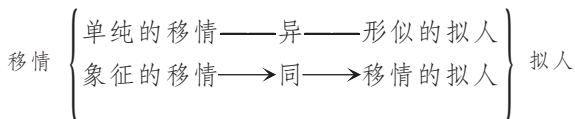
事实上,拟人手法只能运用于自然界,而移情的对象则不限于此。二者无法对应。又尽管拟人是拟物为人,但从人与物是否有感情交流看,则拟人手法中,并非句句移情。因为拟人的产生在于联想,联想可能是一种美感经验,也可能只是一般的心理活动。美感经验固然是一种心理活动,二者却不能等同,也不能逆推。说心理活动大于审美心理来是没有异议的。拟人为比拟之一种,比拟又具比方的性质,打比方更重形似,而形似者不一定非移情不可。说“苍崖吼时裂”、“山豁何时断”,只能想像山岩的的形态,却无法将感情移入。这些描写尽管有几分夸张,但着重在形似的描绘,并未物我交流达到同一境地。“云破月来花弄影”也是常常被当做移情的例句来讨论的。我认为其“弄”仍在形似一面,写在风中之花的动态,把花当做人来写,而并非词人的移情。东坡《海棠》诗:“朱唇得酒晕生脸,翠袖卷纱红映肉”或许能说明:当诗人张开



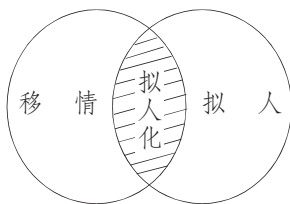


想像的翅膀,把物当做人描绘时,的确可以产生奇文,但并不一定要物我同一。再如,童话中常常全篇纯用拟人手法,显然不能视为作者的移情心态。只有当诗人沉浸在一种氛围里,与对象哀乐与共、物我同一以致物我两忘时,那拟人手法中方可能包含有丰富的移情。所谓“有情芍药含春泪,无力蔷薇卧晓枝”,“晓来谁染霜林醉,点滴是离人泪”,“菡萏香销翠叶残,西风愁起绿波间”,“徘徊枝上月,空度可怜宵”,“相看两不厌,惟有敬亭山”,“蜡炬成灰泪始干”等等,这些诗句不仅仅是对自然万物拟人式的描写,即停留在形态的比拟上,其中灌注移入的作者的强烈的情感色彩是分明可感的。

由于移情与拟人各有两种类型,用图示之,其结构各为:



由上可以看到,移情与拟人实际上只有一部分重合,形成交叉关系,其交叉部分则可用“拟人化”表示。如图所示:



不过,我们的探讨尚不能到此结束。因为细细寻思,就会发现,即使是象征的移情,它的表现形式也是非常灵活的,不一定非借助拟人手法不可。文学史上有若干例子可以证明这一点。以常见的福楼拜记述自己写作《包法利夫人》的创作心理为例:



写书时把自己完全忘去，创造什么人物就过什么人物的生活，真是一件快事。比如我今天就同时是丈夫和妻子，是情人和他的姘头，我骑马在一个树林里游行，当着秋天的薄暮，满林都是黄叶，我觉得自己就是马，就是风，就是他们俩的甜蜜的情语，就是使他们的填满情波的眼睛眯着的太阳。^①

乔治·桑在《印象和回忆》里说：

我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条水平线，觉得自己是这种颜色或是那种形体，瞬息万变，去来无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而吸露。我向着太阳开花，或栖在叶背安眠。天鹅飞举时我也飞举，蜥蜴跳跃时我也跳跃，萤火和星光闪耀时我也闪耀。总而言之，我所栖息的天地仿佛全是由我自己伸张出来的。^②

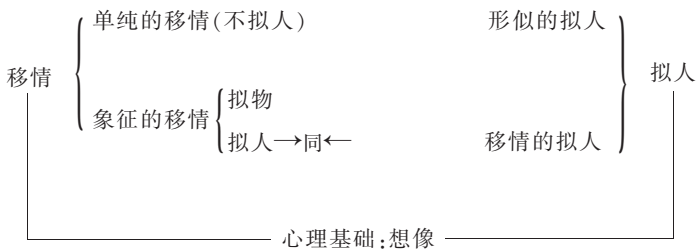
就上二段文字看，移情心态主要表现为设身处地，融入氛围，忘掉自我，进入角色。即“忘我”、“物化”。当作家变成作品中的人物，如丈夫、妻子、情人、姘头时，属于单纯的移情；自己变成太阳、白云、轻风、小溪，或奔马、飞鸟、花草、树丛时，则属象征的移情。尤为重要的，是作家们在描叙这种经验时，并未多用“拟人手法”，而是对一种“化境”的描述，因而那么轻快自然，流转自如。从中亦可感受到，探讨移情心态并描述其感觉，并不是一种辞格所能胜任的。在美学论著或创作谈中，作者往往是对移情经验的表述，并不

① 转引自《朱光潜美学文集》第一卷，上海文艺出版社 1982 年版，第 44 页。

② 转引自《朱光潜美学文集》第一卷，上海文艺出版社 1982 年版，第 43 页。



看来,移情与拟人的共同处,在于二者的共同的心理基础:想象^③。而在想像中,关于自己变成动物或生物的一类,则属于比拟修辞格的“拟物”。这样,我们又发现一个有趣的现象:在象征的移情的描述中,可以有拟物的形式。可见,移情的表达不仅可将物拟人,也可将人拟物。这就是“拟人”格所无法企及的了。至此,移情与拟人的异同可以清楚地表示为:



③ 关于移情与想像的关系,美学界尚无定论。罗伯特·费肖尔就认为外射的动作是紧接着知觉而来的,并且把我们的人格融合到对象中去,因此,不能认为是一种联想或回忆。参见《近代美学史述评》。

四

综上所述,从人与自然的角度,移情可分为单纯的移情和象征的移情。单纯的移情不需要拟人手法来表达,象征的移情中,可用拟人的形式,也可用拟物的形式。在拟人手法本身,既有形似的拟人,也有移情的拟人。移情的拟人与象征的移情中的拟人表达式完全重合。只在这一部分构成拟人与移情的交叉关系。交叉部分方能称之“拟人化”,“拟人”在此成为中介。这交叉部分,实质上又表现为内容与形式的关系。因为移情作为一种审美心理,属内容的范畴,而拟人格则明显是一种修辞形式。西方美学家在使用“拟人作用”或“拟人化”一词时,其内涵为某种语言(或修辞)现象所表露出的心态,而决非语法修辞方面的分析。也就是说,“拟人作用”(Anthropomorphism)和“拟人法”(Personification)二词本不通用。汉语中,二词仍不能合一。所以,在使用这两个术语时,是应该加以区别的,这样,就可以避免目前一些论著在分析作品时,将拟人、拟人化与移情混为一谈的现象了。





第十四章

杜诗的夸张

第一节 数字的“夸张系统”与思维定势

本节不是全面讨论杜诗的夸张有何表现形式，以及具有何种特色，而是打算通过对杜诗夸张引起的一桩公案的分析，希望解释引起无休止的争论的原因。这桩公案既涉及到杜诗创作的一些特点，同时，也反映了古代诗歌创作中有关夸张的一种思维定势。而这种定势一旦形成，又直接影响到欣赏者的评判。

这桩公案，是《古柏行》中的二句引起的。诗云：

霜皮溜雨四十围，
黛色参天二千尺。

诗写孔明庙前的老柏，形容其苍劲高大，语意十分清楚。从“霜皮溜雨”、“黛色参天”二话看，可知是对其外表性状的描写，从“四十围”、“二千尺”看，知言其高大，且含有夸张的成分。数字有虚化的成分，不能坐实。但猛一看是这样，细细揣摩似乎又虚虚实实。于



是问题产生了。

这课古柏今已无存,北宋时尚挺拔屹立。时人范镇有机会亲睹此柏,然而,他拿着生活的尺寸来丈量作品,第一个对杜诗发出责难:“杜工部云:‘黛色参天二千尺’,其言盖过,今才十丈。古之诗人,好大其事,率如此也。”(《东斋记事》卷四)范镇之论,其谬有二:一是否认了夸张在艺术创作中的地位;二是混淆了生活与艺术的界线。艺术的作用就在于可以“尺幅千里”。要艺术逼真地再现生活这实在办不到。不用说,这样的鉴赏者心胸太狭窄,目光太短浅,想像太贫乏。这正如生活中有人登泰山,或许难以产生“会当凌绝顶,一览众山小”的感触;临洞庭,既不见“气蒸云梦泽”,亦无闻“波撼岳阳城”;上岳阳楼,则更难以寻觅和想像“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”的阔大壮美的画面……但却不能责怪诗人写出了这样美丽的诗句。一般而论,后世人们登临之际,本只应感叹自己的手低才疏,却不该怪诗人的妙笔生花。退一步说,早知如此,宁愿沉浸在艺术世界中驰骋想像,自得其乐,而不该始而按图索骥乘兴而来,继而大失所望败兴而归。总之,稍有常识的人,都不会责难诗人的“好大其事”。

范镇之论,虽代表了一种迂腐的欣赏态度,却历来没有市场。而宋代有名的科学家沈括,却又犯了一个“科学的”然而更书呆子气的错误。他比范镇进步之处,在于他承认这是艺术,知道“二千尺”是写树之高。但科学家沈括以“科学的”然而过于挑剔的眼光来打量杜诗笔下的古柏,终于发现“比例失调”。《梦溪笔谈》卷二十三云:“杜甫《武侯庙柏》诗云:‘霜皮溜雨四十围,黛色参天二千尺’。四十围乃是径七尺,无乃太细长乎?……此亦文章病也。”所谓病,就是比例失调,破坏了平衡,因而不美。《梦溪笔谈》是极有价值的科学著作,但论及文艺,却留下败笔。沈括之误,在于度量单位引起了他的职业敏感,斤斤计较,寸短尺长,反而留下笑柄。

沈括的看法与范镇之说并无本质的区别。沈论一出,引来激烈



的批评。这些批评,一方面是要维护杜甫的崇高地位,一方面也涉及到了文学创作的真实性与生活的真实之间的关系等问题。但某些驳论,非但无力,反而遁入歧道,可谓“殊途同归”。如黄朝英《靖康细素杂记》说:“存中性机警,善《九章算术》,独于此为误,何也?古制以围三径一,四十围即百二十尺,围有百二十尺,即径四十尺矣,安得云七尺也?若以人两手大拇指相合为一围,则是一小尺即径一丈三尺三寸,又安得云七尺也?武侯庙柏,当从古制为定,则径四十尺,其长二千尺宜矣,岂得以太细长讥之乎?老杜号为诗史,何肯妄为云云也。”(见胡仔《苕溪渔隐丛话》卷八引)黄朝英从纯写实的角度来论证杜诗的真实性,为了证明己说,援引古制,将古柏直径加到四十尺,俨然一棵万年古柏。且不说孔明至杜甫其间最多不过五百余年历史(按黄的思维方式来考证),即使走遍天下,恐怕也难见如此粗壮之古柏。想必黄未亲睹其树,要是范镇或沈括二君闻之,岂不又要感叹:“无乃太粗短乎!”黄虽极力为杜辩护,却在方法上犯了错误,因而是无力的。他仍没跳出沈括的以科学尺寸衡量艺术的框框。

此后,对杜诗此一描写似再无大的分歧,大都承认这是夸张。王观国《学林》说:“四十围二千尺者,姑言高且大也。诗人之言当如此,而存中乃拘以尺寸校之,则过矣。”范温《诗眼》亦云:“此激昂之语,不如此,则不见柏之大也。”现代人对这类描写一般更不去深究了。不过,“比例失调”的意思似乎还有一定影响。李元洛《诗学漫笔》一书的“变形说”就是一个例子。作者认为,杜甫“通过古柏形象的变形描写,不仅表现了古柏之神,而且表现了诸葛亮的崇高风范和诗人的尊仰之情。”“变形”可以认为是“失真”的同义语,实质上是“不合比例”的另一种说法,尽管作者的目的在于肯定这一现象。

这桩公案主要情况大略如此。掩卷沉思一番,可以理出其中的“科学”(实)与“艺术”(虚)的两条主线。此案虽已风平浪静,但个中



原因却嫌无人说透。为什么同是杜诗,形容慈恩塔“高标跨苍穹”的描写可以被人接受?《海棕行》中,“海棕一株高入云”的夸张不会被误解?同是写高写大的“上枝摩苍天,下根蟠厚地。巨围雷霆坼,万孔虫蚁萃”(《枯楠》)无人拘泥于实,深究不已呢?这样的诗句在杜诗中开卷即是举不胜举,为什么偏偏盯住“四十围”、“二千尺”评头品足不肯干休呢?或许,我们可以说,这一类的描写能为读者接受,是因为其中的夸张是不言而喻的,是以“极言”的形式反映其对象的无限高无限大,因而是无可怀疑挑剔、无懈可击的。但是,难道聪慧如沈括等,真的连诗歌需要夸张、数字不能实看的起码常识都不知道吗?恐怕未必那么简单。此中究竟反映了何种消息呢?我认为,其中自有原委在。这就是前面提出的思维定势问题。

古代人(现代人也不例外)在写作时,对数字的运用有一个不成文的规定,即在无法精确反映所描写的对象时,便采用实数虚指的方法。而因其虚指的模糊不定性,往往又带有夸张的性质。这类数字因其常用已带有强烈的修辞色彩。这一类数字实际上已构成了一个“夸张系统”。清人汪中已察觉到了这个现象,并对此有精到的论述。其《述学·释三九》云:

生人之措词,凡一二之所不能尽者,则约之以三以见其多;三之所不能尽者,则约之以九以见其极多;此言语之虚数也。实数可稽也,虚数不可执也……推之十、百、千、万,固亦如此。

刘师培在《古书疑义举例补》中,还指出了一些具有夸张性质的复数,这些复数如十二、三十六、七十二等,又与三、九关系密切——它们是三或九的倍数。刘文指出:

古人于浩繁之数,有不能确指其目者,则所举之数,或曰



三十六,或曰七十二,如三十六天、三十六宫是也。三十六天之例,与九天同;三十六宫之例,与千门万户同。不必泥定数以求也。又《史记·封禅书》载管子对桓公语,谓古之封禅者七十二家,夷吾所记者十有二。夫其详既不可得闻,则七十二家之数,亦系虚拟之词,表其众多。《庄子》载孔子语,谓以六艺干七十二君。夫孔子所经之国,不过十余,则七十二君,亦系虚拟之词,不必确求其数也。

可见,数字的“夸张系统”是确实存在的。夸张是艺术的权力。夸张的途径也有多种,数字的夸张不过是其中之一罢了。但“夸张系统”的数字已经深入人心,直接影响着人们的审美心理。人们对惯例(或曰套语)的熟悉反而形成了对非惯例的排拒。这就是为什么“高人云”、“跨苍穹”等极度夸张,以及“千”、“万”等看似具体,实则模糊的“夸张系统”的数字不会为人误解,不被纳入“比例”的角度审视,而“四十围”、“二千尺”的数字与度量反使一些书呆子感到困惑。此二语属于夸张呢,还是写实呢?是写实,自然产生“无乃太细长”的疑虑。是夸张,则似无前例,杜诗此一公案,从“夸张系统”的数字所形成的思维定势上似可得到解释。目击者见树而发议论,这是从写实的角度评论,取消了想像和夸张的成分;而关于比例的评判,是因为难以接受那种违反惯例的数字夸张才产生的。这二句,应看成是杜甫的信手拈来,涉笔成趣。显然,夸张是不言而喻的,而其夸张,又是诗人在具体物象的感知基础上做出的估计。这估计,自然是不精确的、模糊的。加上不合惯例的数字的运用,就显得真真假假,虚虚实实。“四十”、“二千”,尤其是前者,难以跻身“夸张系统”,非此即彼的思维方式拒该句于夸张的门外,一连串问题就这样产生了。

杜甫的艺术追求是“语不惊人死不休”。杜诗有句法错综、意境美丽的“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”,有一语数意、悲凉沉

郁的“万里悲秋常作客，百年多病独登台”，有对比深刻、振聋发聩的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”……惊人语除了惊警、深刻外，新颖也是一个重要方面。新颖即不落俗套。上举二句看似平常的诗句，却因不同惯例而使许多人惊诧不已，不正说明了诗句本身的新颖性吗？

第二节 夸张·壮语·胸襟·物象

从修辞的角度看，“壮语”显然算不得一种辞格，但壮语与夸张这种表现手法却有着密切的关系，壮语往往是夸张的效果。而且，所谓“壮语”还体现了中国古代文论中的“气”说。即某种“气势”或“气韵”促成了“壮语”的产生。换言之，壮语往往具有某种气势。这种气势，与诗人的想像及胸襟密切相关，与作者的艺术构思和艺术功力密切相关。这，又与夸张有一些缘分。

所谓“壮语”，当包括“壮阔”、“壮美”、“壮丽”、“雄奇”等内容。作为语言风格，统属于“壮美”的范畴。以中国传统的批评模式来看，则属阳刚之美。阳刚之美显然并非句句豪言壮语，雄奇壮丽、阔大恢宏的物象往往是构成壮语的要素。杜诗壮语，前人多有论列，但胡应麟《诗薮》内编卷五所论最为详细。现录原文如下：

杜七言句壮而阔大者，“二仪清浊还高下，三伏炎蒸定有无”；壮而高拔者，“蓝水远从千涧落，玉山高并两峰寒”；壮而豪宕者，“五更鼓角声悲壮，三峡星河影动摇”；壮而沈婉者，“三年笛里关山月，万国兵前草木风”；壮而飞动者，“含风翠壁孤云细，背日丹枫万水稠”；壮而整严者，“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”；壮而典硕者，“紫气关临天地阔，黄金台贮俊贤多”；壮而秾丽者，“香飘合殿春风转，花覆千官淑景移”；壮而奇峭者，“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”；壮而精深者，





“织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风”；壮而瘦劲者，“万里悲秋常作客，百年多病独登台”；壮而古淡者，“百年地僻柴门迥，五月江深草阁寒”；壮而感怆者，“锦江春色来天地，玉垒浮云变古今”；壮而悲哀者，“雪岭独看西日落，剑门犹阻北人来”；结语之壮者，“关塞极天惟鸟道，江湖满地一渔翁”；叠语之壮者，“高江急峡雷霆斗，古木苍藤日月昏”；拗字之壮者，“侧身天地更怀古，回首风尘甘息机”；双字之壮者，“江天漠漠鸟双去，风雨时时龙一吟”。凡以上诸句，古今作者无出范围也。

胡氏所分，似与夸张无涉。但细细玩味，却发觉不那么简单。详细地阐释每一联在风格上的细微差别，是一件很困难的事，篇幅也不允许。如果总体把握胡氏所列诗句的话（尽管杜诗之壮语还远不止这些），就可以发现，这些诗句中的意象都具有一些共同的特征，即阔大。请看：二仪（天地）、千涧、两峰、波浪、风云、玉山、西岭、锦江、玉垒、雪岭、三峡、剑门、江湖、关塞、风尘、江天、星河、紫气关、黄金台、高江急峡、古木苍藤、千秋雪、万里船、关山月、百年、古今、万里、万国、雷霆、日月、龙、鸟、织女、俊贤……从空间看，不乏阔大、壮伟的意象，从时间看，具有悠远、久长的历史感。日月星辰、山川河谷、风雨雷电等物象，具有巨大的力量和崇高感。山河壮美，历史悠久，人杰地灵……正是从这些诗句所描绘的物象中，胡氏体会到了“壮语”，而且体会细腻，分辨精微。从总体印象看，应当肯定胡氏的把握是准确的、稳妥的。经上面的归纳，则又发现一个有趣的现象，以上诗句之“壮”，与物象之壮美有关，而这些语词又多富有夸张的成分，同时还体现了诗人丰富的想像力。天地山河、历史人物、飞禽走兽……无一不受诗人驱遣，竞相献技于笔底。这种丰富的想像力，实在与诗人宽阔的胸襟密切相关。由此，题目的线索也就明确起来。

胡氏所录，全是七律中的对仗。是否七律容易产生这种效果

呢?显然不尽然。杜诗五律《登岳阳楼》中的“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”向来也以其境界阔大著称。历代论者均注意到了这首诗中的胸襟、想像、壮语、夸张等问题。

《金玉诗话》云:洞庭天下壮观,自昔骚人墨客,斗丽收奇者尤众。如“水涵天影阔,山拔地形高”,“四望疑无路,中流忽有山”,“鸟飞应畏堕,帆远却如闲”,皆见称于世。然莫若“气蒸云梦泽,波撼岳阳城”,则洞庭空旷无际、雄壮如在目前。至读杜子美诗,则又不然。“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”,不知少陵胸中,吞几云梦也。

黄鹤曰:一诗之中,如“吴楚东南坼,乾坤日夜浮”一联,尤为雄伟,虽不到洞庭者读之,可使胸次豁达。

黄生曰:前半写景,如此阔大,转落五六,身世如此落寞,诗境阔狭顿异,结语凑泊极难,不图转出“戎马关山北”五字,胸襟气象话等相称,宜使后人搁笔也。^①



杜诗与孟诗,对洞庭湖的描写都具有壮丽的特色。二位诗人均对眼前景象进行了高度的概括,其中不乏夸张、想像。杜诗之所以比孟诗更胜一筹,在于取景更阔大,想像的成分更多,具有无限大的效果,因而恢宏,因而雄浑,因而也使读者眼界大开,“胸次豁达”。孟诗写“气”,写“波”,着笔于目光可及的云梦泽及脚下的岳阳城;杜诗则放眼吴楚,云梦泽和岳阳城自在视野之内,何况更遥想宇宙乾坤。且一“坼”一“浮”,写出了广袤大地的瞬间裂变,又把抽象的乾坤具象化。这一切,都是为反衬洞庭湖之浩渺汪洋、气势磅礴。如胸中无几云梦,实难做出如此瑰奇壮丽的想像,更不用说以寥寥数语而惊心动魄地得以再现。这不禁使我们想到一幅描写当

① 以上转引自《杜诗详注》卷二十二。



代青年博大胸怀的漫画：白云飘在蓝天，蓝天映在大海，大海在我们胸中。这样的想像，这样的胸襟，确实不是一般的夸张手法所能达到的境界。然而，它又实在是夸张的。

杜诗另一联五律对句，同样也能阐释胸襟与夸张的关系：

日月笼中鸟，乾坤水上萍。（《衡州送李大夫七丈勉赴广州》）

全诗本写诗人之穷愁潦倒。杨伦注：“日月之长，但如笼鸟；乾坤之大，止作浮萍。二句即自述垂者飘零之状。”方回云：“日月，年年也，乾坤，处处也。”诗句是说自己“年年月月像笼中之鸟，不得奋飞；倒是像水上浮萍，行无定踪，浪迹无涯”。诗句通过巨大的反差来抒写自己的不幸，从而折射出万方多难的时代氛围。其艺术效果，在于置一己之不幸于巨大的时空背景下，从而产生强烈的对比效果。而以日月指代时光，却衬以“笼中鸟”，以乾坤指代处所，而言自己如“水上萍”，这样的表述明显带有夸张的色彩，充分显示出诗人具有的丰富的想像力。

如果将中晚唐苦吟诗人的作品，以及宋初诗坛效仿晚唐贾岛、姚合诗风的晚唐体诗人的作品与杜诗稍作比较，或许更有助于理解物象的运用与壮语的构成有何因果关系，并进而了解夸张、壮语与胸襟及想像的关系。上述诗人的目光渐渐脱离复杂壮阔的社会生活场景和雄奇壮美的大自然景色，而把视线投向一己目光所及的身边事象，甚至干脆就视而不见，沉溺于内心的省思。物象是纤弱的，作品渐渐缺少了想像——那种海阔天空的思想的自由驰骋。尽管他们可以把诗写得丽密精工，但在抒情上，却是苦吟低唱，寒虫鸣叫代替了盛唐诗人的青春浪漫、长啸高歌（其社会原因暂置不论），甘心在高天厚地中做起“诗囚”来。请看他们运用了什么样的意象抒发着怎样的情感，并给读者以怎样的感受和联想：



贾岛：“空巢霜叶落，疏牖水萤穿。”（《旅游》）“秋风吹渭水，落叶满长安。”（《忆江上吴处士》）“废馆秋萤出，空城寒雨来。”（《泥阳馆》）

姚合：“过门无马迹，满宅是蝉声。”（《闲居》）“雨水绕荒竹，溪沙拥废渠。”（《书县丞旧厅》）

司空图：“马色经寒惨，雕声带晚饥。”（《塞下》）“雨微吟诗选，花落梦无聊。”（《下方》）

李洞：“马饥餐落叶，鹤病晒残阳。”（《郑补阙山居》）“药杵声中捣残梦，茶铛影里煮孤灯。”（《赠曹郎中崇贤所居》）

李涛：“扫地树留影，拂床琴有声。”（《句》）

卞震：“雨壁长秋菌，风枝落病蝉。”（《即事》）

重熙：“片石幽笼藓，残花冷衬云。”（《句》）

……

上举诗例出现的物象，从空间看，则有空巢、疏牖、废馆、空城、废渠；物则霜叶、落叶、荒竹、落花、秋菌；动物是病马饿马、饥雕病鹤、寒蝉秋萤；它如残阳、微雨、秋风、孤灯……哪里有一二物象能构成一句半句壮语，让人开怀三分，豁达片刻？这些物象，其实也含有夸张的意味，只不过是修辞学上所谓“缩小的夸张”。作者要渲染、突出的，是凄清、悲凉的情怀，是孤独、没落以至绝望的心理。纤弱的物象不可能构成“壮语”，而想像也被局限在狭小的天地。相传宋初以九僧为代表的晚唐体诗人，甚至到了如果不准写山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟之类物象，就只好搁笔的地步（详欧阳修《六一诗话》）。而即使是某些本身具有雄伟壮丽因素的事物，在他们笔下也要走样。如上所述，风为秋风，日为残阳，猛禽有病，劲雕多饥……这样的作品自然难以构成阔大的意境，产生崇高的美感。如果说某些手法还有一点夸张的影子，那夸



中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

张的效果却使读者感到闷气压抑憋得慌。

如果说审美趣味的变化，以及诗人的胸襟及风格特征可以从作品的意象构成中体现出来，难道诗歌的盛衰甚至也可以从某一艺术手法的运用中体现出来么？不知这灵机一动的想法能否在上面的讨论中得到印证。

第十五章

杜诗的对比

对比是杜诗中最常用的一种艺术手法。在“对仗”一章中,我们已经指出,通过“反对”这一独特形式,诗人是怎样表达其种种复杂的思想感情,以及运用对仗这一特殊形式来把握概括大千世界的矛盾斗争及本质特征的。在“拟人”一章中,又着重探讨了诗人怎样运用拟人手法,把自然界与人类社会进行反复对比,从而流露出自己复杂的心态。另外,杜诗在反映现实社会的阶级矛盾时,也常常出以对比手法,著名的“朱门酒肉臭,路有冻死骨”就是一例。然而,鉴于此类现象的人所共知,这里也就不打算多着笔墨了。所以,本章的讨论,将不再涉及对仗中的对比、自然与人世的对比(包括社会人生矛盾的对比)这两个一属形式、一属内容的重要问题。而只讨论杜诗对比中存在的两种指向,即反比和正比的表现,这是诗歌中带有共同性的问题;再一个内容就是杜诗组诗中的多重对比艺术。





第一节 反比和正比

——说《醉时歌》与《醉歌行》

先录原诗：

醉 时 歌

诸公衮衮登台省，广文先生官独冷。甲第纷纷厌粱肉，广文先生饭不足。先生有道出羲皇，先生有才过屈宋。德尊一代常坎坷，名垂万古知何用！杜陵野客人更嗤，被褐短窄鬓如丝。日余太仓五升米，时赴郑老同襟期。得钱即相觅，沽酒不复疑。忘形到尔汝，痛饮真吾师。清夜沉沉动春酌，灯前细雨檐花落，但觉高歌有鬼神，焉知饿死填沟壑？相如逸才亲涤器，子云识字终投阁。先生早赋归去来，石田茅屋荒苍苔。儒术于我何有哉？孔丘盗跖俱尘埃。不须闻此意惨怆，生前相遇且衔杯。

《醉时歌》的总体构思是“反比”，即用两个(或两组)极端的事例进行对比，从而深刻地揭示主题，抒发诗人怀才不遇的感慨和强烈的不满现实的激愤之情。嬉笑怒骂、冷嘲热讽是这首诗的特色。而这些思想感情的表达，均借助一组组的对比展开。一方面是衮衮诸公，高官厚禄，一方面是广文先生怀才不遇。在遇与不遇的对比中，已透出了郑虔的辛酸遭遇与杜甫的同情和愤慨。接着，很自然地就有了生活待遇上的悬殊：达官贵人油汤满腹，犀箸难下；而广文先生贫病交加，食不果腹。紧接着，再说明郑虔遭遇的不合理。下面四句，对郑虔才德的歌颂则着眼于寒士自身的“内”与“外”的对比。尽管有“道”(内)，且超出古代圣王羲皇上人，尽管有“才”，不下一代文宗屈原、宋玉，但现实却并不公正，让他遭受“官独冷”的悲



凉,体味“饭不足”的酸辛。“常坎坷”(外)是对整个社会的莫大讽刺。如此现状——埋没人才,压抑人才,怎能不让诗人为之痛心疾首,同病相怜,愤怒抗议!自然要倾囊中之物以换取三杯两盏淡酒,在醉乡中忘却现实,寻求片刻安慰了。而醉酒之际,涌上脑海的陈年往事、英路豪杰、文士才子竟都是那样的坎坎坷坷。原来这世道之不公平并非只是一朝一夕呵!“相如逸才亲涤器,子云识字终投阁”,这两位历史上的著名才子均不得志,诗人觉得郑虔和自己不正在重复着他们的悲剧么?“儒术于我何有哉!”他对自己孜孜以求的目标似乎产生了怀疑,得出了愤激的结论:“孔丘盗跖俱尘埃!”在传统观念中,孔丘与盗跖是两个尖锐对立的道德典型,在这里,竟不分高下,殊途同归,同归于无。看似否定二者的差异,实际上却表明了诗人对二者水火不容的态度(尽管有着历史的局限),其对比仍是鲜明的,尖锐的。总之,全诗的对比的双方,无一不是尖锐矛盾的两个方面。

“哲学家用三段论法,诗人则用形象和图画说话,然而他们说的都是同一件事。”(别林斯基语)诗人杜甫是用形象说话,用生动形象的对比,揭示出了那个不合理的社会制度的本质问题,从而给读者留下了鲜明的印象。

而《醉歌行》中则存在着另一形式的对比。

亦请先看原诗:

陆机二十作文赋,汝更少年能缀文。总角草书又神速,世上儿子徒纷纷。骅骝作驹已汗血,鸷鸟举翮连青云。词源倒倾三峡水,笔阵独扫千人军。只今年才十六七,射策君门期第一。旧穿杨叶真自知,暂蹶霜蹄未为失。偶然擢秀非难取,会是排风有毛质。汝身已见唾成珠,汝伯何由发如漆。春光淡泊秦东亭,渚蒲牙白水荇青。风吹客衣日杲杲,树搅离思花冥冥。酒尽沙头双玉瓶,众宾皆醉我独醒。乃知贫贱别更苦,吞声踣躄涕



泪零。

《醉歌行》的对比可用“正比”来概括。因为对比的内容不是矛盾的、冲突的、逆向的,而是同向的、超越的、后来居上式的。这样的对比不是通过矛盾的冲突来表现主题,抒发感情,而是通过双方的差异的比较,用肯定的方式,加重语气或突出重点。

这里,有必要对这一形式作简明的区别。我认为“反比”是质的对比;“正比”是量的对比,着眼点在异。质的异和量的异,在修辞上都能构成对比。这就是本文立论的依据。

再看《醉歌行》的例子,就能分辨出其中的差异。“陆机二十作文赋”,是肯定陆机有才华,但诗人的侄儿杜勤比陆机还要才华横溢,不但年纪比陆机小,而且还多一手:童子时的草书就很有名气了,以至使世上许多人家的孩子相形见绌。以下的数句,均对侄儿的才华进行形象的比喻,肯定、鼓励其积极学习,不要因考试的偶然失利而一蹶不振。

由于“正比”是量的差异而不是质的区别,所以,关于正比,还可从“同类”的角度作多方面的更细微的把握。一是如上所论,是肯定的、同向的、超越的、后来居上、更上一层楼式的。另一种则是否定的(也同向)、变本加厉、抑而再抑、一个不如一个。因其所比的性质是同一的,仍是量的差异。所以,仍为“正比”的范围。如杜诗《三绝句》其三:

殿前兵马虽骁雄,纵暴略与羌浑同。
闻道杀人汉水上,妇女多在官军中。

先说禁军兵马骁雄,似含嘉许,但落笔即转:“纵暴略与羌浑同”,下语用一“略”字,似只有“齐手”、“大概”、“差不多”的意思,但出语已觉不平。而下文更进一层:何止纵暴!奸淫民女,比之异族军

队,有过之而无不及。“多在”一语,否定了前文“略与”的推测,淋漓尽致地刻画出了“官军”的残暴。这样的军队,如何能安边护国,保家卫民,如何能得到人民的爱戴与支持?答案也就自不待言了。官军与羌浑的对比,是同一性质的对比,一个更比一个坏,是“正比”的另一表现形式。

本文所谓“正比”,可以是“比较”,也可以称为“反衬”、“跌衬”、“烘托”,也可能是传统的“加一倍写法”等等。换个角度看,由于上述概念中均有对立物(或参照物)存在,所以,不妨看做是一种广义的对比,故名之“正比”,以示与一般意义的对比即“反比”的区别。上面的例子已经说明了这一点。这也是杜诗给我们的启示。

第二节 多重对比的运用

多重对比的手法,在杜诗中是屡见不鲜的。《醉时歌》和《醉歌行》中,实际上就存在着多种对比。如《醉时歌》中,就有郑虔与他人地位悬殊的对比,有郑虔自身“有道”、“有才”而遭遇“常坎坷”的对比,还有作为例子说明怀才不遇乃文人共同命运的司马相如、扬雄命运多舛的对比等。正是这一组组的多重对比,强烈地表现了“醉时”的主题。而《醉歌行》,也同样不仅限于杜勤对陆机才能的超越的对比,在赞美肯定侄儿的才华、安慰其“暂蹶霜蹄”的时候,诗人还把自己的坎坷经历同侄儿进行对比,在白首无成的叹息中,还表达了对晚辈一帆风顺的希冀。又如《自京赴奉先县咏怀五百字》这一长篇名作,从结构上看,对比手法也是贯穿始终的。全诗可分三大部分。第一部分中,以自己的远大抱负和辛酸经历对比,以“窃比稷与契”、“慕大鲸”的自己和“潇洒送日月”、“但自求其穴”的“蝼蚁辈”进行对比。第二部分,以唐玄宗及其上层社会的荒淫奢侈的生活与下层人民的饥寒交迫进行对比,概括出了“朱门酒肉臭,路有冻死骨”这样的千古名句。第三部分又与第二部分照应,从而构成





对比。即以自己小家庭的悲剧以及由此而联想到的千千万万“失业徒”、“远戍卒”的悲惨遭遇，与统治阶级的腐朽生活进行对比；同时，“生常免租税，名不隶征伐”的处境又与“平人固骚屑”的现实构成横向的对比。正是这种鲜明的、层次丰富的对比，开拓了作品的意境，丰富了诗歌的社会内容，增加了诗歌的艺术感染力。

以上现象在杜诗中可以说是常见的。谈论的文章也时有所见。而杜诗组诗中的多重对比手法，似乎还无人论及。笔者对此怀有更多的兴趣。下面，试就名篇《秋兴八首》中的对比运用作一探讨。

诗习见不录。论述中将陆续引用。

（一）时代悲剧——“王侯第宅皆新主，文武衣冠异昔时”

组诗是通过时代今昔的对比来反映时代悲剧的。关于组诗的结构，萧涤非先生认为：“从全诗来说，可分两种，而以第四首为过渡。大抵前三首详夔州而略长安，后五首详长安而略夔州；前三首由夔州而思及长安，后五首则由思长安而归结到夔州；前三首由现实走向回忆，后五首则由回忆回到现实。”（《杜甫诗选注》）此论十分精当。如为全诗枢纽的第四首：

闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲。王侯第宅皆新主，文武衣冠异昔时。直北关山金鼓震，征西车马羽书驰。鱼龙寂寞秋江冷，故国平居有所思。

首二句直说，点出自己正逢一个悲剧时代，难免要成为悲剧人物。颌联则从具体的事象入手进行对比，既概括了复杂的社会现象，又寓以深沉的慨叹。安史之乱后，朝纲不振，新贵迭出，奢侈成风。《新唐书·马磷传》记载：“及安史大乱之后，法度隳弛，内臣戎帅，竞务奢豪，亭馆第舍，力穷乃止，时谓木妖。”“皆新主”正是这一史实的写照。肃宗代宗二朝，宦官受宠，高官厚禄，不可一世；武人

则割据跋扈，“喜则连衡而叛上，怒则以力而相并”（《新唐书·方镇表序》）。朝内朝外均已乱套，巨大的社会变动就这样在对比中得到揭露。变动的结果，就是颈联反映的现实：“直北关山金鼓震，征西车马羽书驰。”悲剧的结局在这里已经充分地得到了暗示。浦起龙说：“曰‘皆新’，曰‘异昔’，则寓甲卒身贵，冠裳倒置之慨。”其慨，还应当包含今不如昔之慨，江河日下之慨，清醒地洞察悲剧而“无力正乾坤”之慨！

接下来的四首，浓墨重彩，铺张渲染昔日帝国之声威、帝京之繁华。均从大处着笔，扣着今昔对比，如：

蓬莱宫阙对南山，承露金茎霄汉间。西望瑶池降王母，东来紫气满函关。云移雉尾开官扇，日绕龙鳞识圣颜……（其五）

昆明池水汉时功，武帝旌旗在眼中。织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风。波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红……（其七）

昆吾御宿自逶迤，紫阁峰阴入渼陂。香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。佳人拾翠春相问，仙侣同舟晚更移……（其八）

第六首的“花萼夹城通御气，芙蓉小苑入边愁。珠帘绣柱围黄鹄，锦缆牙樯起白鸥”四句，句句出以对比，而又变化不拘。“花萼夹城”二句，如“互文”一章所论，实为“言盛时花萼城芙蓉苑，皆通御气；衰时芙蓉苑花萼城皆入边愁”。是以花萼城芙蓉苑的今昔（盛衰）进行对比。而“珠帘绣柱”二句，每句各为一对比。往日的珠帘绣柱之户外，绵缆牙樯之舟旁，即今惟见黄鹤翻飞，白鸥闲游。对比中句法又有所变化。

以上对比手法，描写的重心在昔日。通过对往日帝国的辉煌时





光的回忆,反映出由盛而衰的历史悲剧。美好的已成为过去。现在呢?京城遥遥,诗人难以目睹。目光所及,是萧杀秋气笼罩下的夔州。夔州的凋伤、萧森,也正是此时的时代氛围。这就是现实,是诗人和时代的今天。

(二)心灵悲剧——“彩笔昔曾干气象,白头吟望苦低垂”

在时代今昔的对比中,已暗含诗人自身的今昔之感。因为对“昔”的描写,是诗人回忆的笔墨。其内容,正是诗人往昔耳闻目睹之再现,即诗人往日出入宫廷、游历京城的纪实。诗人生活中最值得留恋的一段时光,正处于国家的鼎盛之期。国家动乱时,诗人正僻居夔州。站在夔州,这种今昔对比之“今”,有了更具体的内容,那就是夔州、三峡、白帝城的悲凉冷峭、偏荒的环境,这一切,与京城昔日之繁华形成了强烈的对比。诗人的孤独、凄凉、百无聊赖与往昔的裘马清狂形成强烈的对比。

不难看出,诗人在表现时代悲剧时,是通过今昔对比的手法来反映的,重心在“昔”,而在抒写自身的悲剧时,重点转向了现实。一重虚,一重实,颇具匠心。在总体构思上体现出了布局的虚实相间和虚实对比的艺术追求。

这就是诗人现在的环境和诗人的心境:

玉露凋伤枫树林,巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌,塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪,孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺,白帝城高急暮砧。(其一)

夔府孤城落日斜,每依北斗望京华。听猿实下三声泪,奉使虚随八月槎。画省香炉违伏枕,山楼粉堞隐悲笳。请看石上藤萝月,已映洲前芦荻花。(其二)

千家山郭静朝晖,日日江楼坐翠微。信宿渔人还泛泛,清秋燕子故飞飞……(其三)

在描写自己的不幸遭遇时,通过环境的描写暗示自己的百无聊赖、对现实的失望,从而产生强烈的今昔对比效果。同时,还进行了自身与他人的对比:“同学少年多不贱,五陵衣马自轻肥”(其三)。说同学少年、五陵衣马怎样荣极一时,而省略了对自己的描述,但自身的贫贱和饥寒交迫的窘况却是不言而喻的,其对比是明显的。而“彩笔昔曾干气象,白头吟望苦低垂”的结句,则不妨说是一句高度概括、对比鲜明的自我总结吧。

如上所述,二重悲剧是以多重对比的手法得以充分表现的。二者又不是独立的、互不相干的,而是交叉的、包容的,形成错综复杂、相互对应的结构。如下所示:

时代悲剧	心灵悲剧
繁华与衰敝的对比<——>	顺达与坎坷的对比
和平与战争的对比<——>	环境的今非昔比
朝纲不振礼崩乐坏<——>	自身与他人的对比



从抒情主人公所处的时间与空间考虑,组诗呈现出时间上的今昔对比,和空间上的环境(长安与夔州)的对比。有趣的是,空间的夔州与长安正好对应着时间上的今与昔,而今昔之中,主人公的身份、经历均有所变化,这又是环境所暗示和决定的。即长安代表着“朝”,夔州代表着“野”,于是,“今昔”与“朝野”产生对应关系。“朝野”又象征着中国仕途上的“进”与“退”。图解之:



国

古

代

文

学

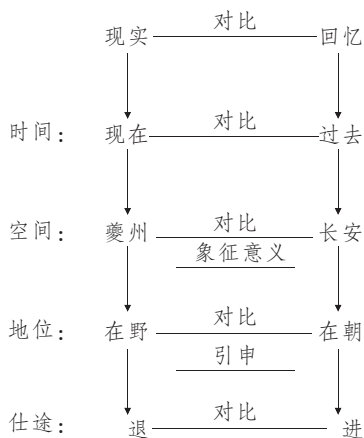
研

究

丛

书

叙述内容



通过对结构的分析,可以发现组诗极富象征意义。图示已清楚地说明了这一点。从中也可看出,杜甫在运用对比艺术时,手法是多么娴熟,内容与形式又达到了何等融洽完美的程度。

第十六章

杜诗的句法

第一节 句法研究的必要

“唐人不言诗法，诗法多出宋，而宋人于诗无所得。”这是明人李东阳在《麓堂诗话》中针对宋代诗论繁富而诗不如唐所发出的含有否定意味的评论。李东阳的诗歌主张是反模拟，主性情，推尊李杜，但又不拘一格。他反对宋人研究“诗法”，说“所谓法者不过一字一句对偶雕琢之工，而天真兴致则未可与道。其高者失之捕风捉影，而卑者坐于粘皮带骨，至于江西派极矣。”关于怎样历史地评价宋诗，不是本书的任务。这里要说的是，该怎样看这个评论。

唐代文学理论尤其是技巧论之类与文学创作相比，显然相对要薄弱一些。文学理论本是文学实践的总结，其指导意义只体现于“来者”。所以，唐诗（往者）由宋人来研究也是很自然的事。唐代没有认认真真的诗法理论而诗歌大盛，好诗如云。这本身就是一个值得大书特书的课题。或许是在那样一个诗歌发达的时代，思如泉涌的大手笔以及那些发愤立言的崇拜者们，根本就来不及或不屑于“寻章摘句”？宋人一方面感叹唐诗的气韵风神不可企及，但又企图通过对唐诗内部结构的研究分析，总结出带规律性的东西，以便学





习和效法。对“诗法”的研究就是这样的产物。

事实上,作为有规律性意义的“法”,是文学作品中的一种客观存在。朱熹说:“余尝以为天下万事皆有一定之法,学之者须循序而渐进。”(《跋病翁先生诗》)但是,“不期于工而自工,无意于法而皆自为法”,因而,“法在文成之后”^①的现象同样是符合创造规律的。不过,一代有一代之文学,文学的发展演变、文体的繁盛衰敝不是文学批评所能左右的。宋词而不是宋诗终于成为宋代文学的代表,这或许要使宋代的诗法研究者大失所望,然而,却是无法归咎于他们的。他们以及后人对诗法的讨论和研究,仍然具有价值。清人吴乔对此的态度很客观:“宋人眼光只见句法,其诗话于此有可观者,不可弃之。”(《围炉诗话》卷一)所以,对李东阳的这段评论,我们应从内容决定形式、性情重于形式一面来肯定其积极意义,而不应理解为研究与创作成反比,即对诗法的研究反而阻碍诗歌的发展。

而且,今天我们讨论杜诗的句法现象,本着两个目的,首先是认识,其次才是借鉴。

第二节 句法概念的探讨

杜诗的句法,是历代论者注重的问題。然而,自宋至今,“句法”的概念并不一致。所以,首先还得“正名”,以确定讨论范围。

下录资料数则:

1. 吕本中《吕氏童蒙诗训》:前人文章,各自一种句法。如老杜“今君起舵春江流,予亦江边具小舟”,“同心不减骨肉亲,每语见许文章伯”,如此之类,老杜句法也。东坡“秋水今几竿”之类,自是东坡句法。鲁直“夏扇日在摇,行乐亦云聊”,此鲁直

① 郝经《答友人论文法书》。

句法也。学者若能遍考前作，自然度越流辈。（《茗溪渔隐丛话》前集卷八引）

2. 叶梦得《石林诗话》：禅宗论云间有三种语：其一为随波逐浪句，谓随物应机，不主故常。其二为截断众流句，谓超出言外，非情识所到。其三为涵盖乾坤句，谓泯然皆契，无间可伺。其深浅以是为序。吾曾戏谓学子言：老杜诗亦有此三种语，但先后不同：“波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红”为涵盖乾坤句；以“落花游丝白日静，鸣鸠乳燕青春深”为随波逐浪句；以“百年地僻柴门迥，五月江深草阁寒”，为截断众流句。若有解此，当与渠同参。

3. 王世懋《艺圃撷余》：少陵固多变态，其诗有深句，有雄句，有老句，有秀句，有丽句，有险句，有拙句，有累句……

4. 范温《潜溪诗眼》：句法之学，自是一家功夫。昔尝问山谷：“耕田欲雨刈欲晴，去得顺风来者怨。”山谷云：“不如‘千岩无人万壑静，十步回头五步坐’。”此专论句法，不论义理，盖七言诗四字三字作两节也。此句法出《黄庭经》，自“上有黄庭下关元”已下多此体。张平子《四愁诗》句句如此，雄健稳惬。至五言诗亦有三字二字作两节者。老杜云：“不知西阁意，肯别定留人”。肯别耶？定留人耶？山谷尤爱其深远闲雅，盖与上七言同。（据《茗溪渔隐丛话》前集卷四十一）

5. 王士禛《师友诗传录》：诗须篇中炼句，句中炼字，此所谓句法也。

6. 徐增《而庵诗话》：夫五言与七言不同；律与绝句不同。字有字法，句有句法，章有章法。不知连断则不成句法；不知解数则不成章法；总不出顿挫与起承转合诸法耳。即盖代才子，不能出其范围也。

7. 魏庆之《诗人玉屑》卷三“唐人句法”分为题材类，如“朝会”、“官掖”、“怀古”；风格类，如“清新”、“奇伟”、“绮丽”；





以及结构类,“五言上三下二,七言上五下二”。

8. 吴见思《杜诗论文·凡例》“句法”云:“文章句法,参差随意,易见于工。诗则束于五字七字中,而各有段落转折。工巧之极,逐成自然,而非纂组雕绘之谓也”。并分杜诗五言为上一下四,上二下三,上三下二,上四下一;七言为上一下六,上二下五,上三下四,上四下三,上五下二等句式。

9. 胡小石《杜甫〈北征〉小笺》^①:五言每句可分为上下两节,汉魏以来,每句格式,上节以两字,下节以三字为通则……上三下二为变格,其例至少。至唐开、天,诗风丕变,竞运新格。

10. 萧涤非《一个小问题,纪念大诗人》^②:所谓句法,是指一句诗的组织法或结构法而言的。

以上材料,不过随见略举,其余尚多。资料1至3,可以认为是属于风格类的,资料4至10则属于结构问题(第7条兼而有之)。第一类,其欣赏品评方式,深受当时文论影响。禅宗语实为《沧浪诗话》“妙悟说”所自。这种感悟式的说诗法,本身也“无迹可求”,读者只能以意会之。而“秀句”、“雄句”之说,则显然滥觞于《诗品》,试把《诗品》所标举的“雄浑”、“纤秣”、“绮丽”等术语与之相较便可明了。而杜诗之所以历代受人推崇,为人效法,从艺术的角度看,就在于杜诗的“体裁明密,有法可寻”^③。所以,后一类“句法”的概念更容易为人理解和接受。正如《后山诗话》说:“学诗当以子美为师,有规矩,故可学……学杜无成,不失为工。”这一类句法中,也还有几种意义。一是断句的“×字句”问题,二是“炼字”、“字法”的问题,如

① 胡小石《胡小石论文集》,上海古籍出版社1982年版。

② 萧涤非《杜甫研究》,齐鲁书版1980年版。

③ 胡震亨《唐音癸签》卷六。



王、徐所论,以及“造句之法,其工在字”,^①“诗人以一字为工”^②等等。还有一种,上面没有列出,如王世贞和沈德潜都提到过的“倒插法”,以及“反接法”、“透过一层法”、“突接法”^③等,我们认为属于篇章结构的修辞问题,故不论及。

杜诗有十首以前较难入的评语^④,其中一个重要的因素就是杜诗句法的特点。这里面有炼字的含蓄和惊警、句法音节与意义的矛盾、语词的倒装错综、对句的相互发明、句意的转折跌宕,还有以文为诗的倾向等等。所以,我们对杜诗句法的讨论着眼于句子内部结构问题,看这些句法现象产生了什么样的修辞效果。自然,探讨的内容也不限于前人所曾论及的范围。

第三节 杜诗的几种句法现象

(一)佳句浑涵,一字为工

文学作品的自然天成,是作家和评论家追求和欣赏的。李白的名句“清水出芙蓉,天然去雕饰”其所以千百年来受人赞赏和推崇,就是因为它反映了一种具有普遍性的艺术趣味和审美理想。情感的纯朴真诚,语言的明快生动,手法的简练自然,常是产生优美诗篇的主要因素。这样的作品也常常浑然一体。即所谓“有篇无句”。《诗经》、《古诗》以及陶渊明的一些诗作就达到了这样的境界。

一谈到“炼字”,就使人想到“吟安一个字,拈断数茎须”的苦吟,把“炼字”与雕琢斧凿、奇险诡怪的文风相联系。因为“郢人斤

① 李腾芳《文字法三十五则》。

② 叶梦得《石林诗话》卷中。

③ 见《艺苑卮言》卷一和《说诗晬语》卷上。

④ 王世贞《艺苑卮言》卷四:“十首以前,少陵较难入;百首以后,青莲较易厌。”



凿无痕迹,仙人衣裳弃刀尺”^①,完美的作品总是自然天成的。而“天成者,如天生花草,岂人剪裁点缀所能仿佛?”^②这是一些人的意见。而通往天成之路,更多的人认为可以通过后天的努力达到。“学诗必先用力,久之不见用力之痕,所谓‘炫烂之极,归于平淡。’”^③“敢为常语谈何易,百炼功纯始自然”。^④通过艰苦的艺术实践达到从心所欲的化境,这更符合文艺创作的实际情况。百炼钢化为绕指柔,就是这一过程的形象概括。但是,炼字这种对句法的追求与整体结构的天然会不会产生必然的对立呢?杜诗就是最好的回答。

语言是文学的工具。一个伟大的文学家必然是开一代风气的优秀的语言大师。杜甫“语不惊人死不休”的理想,决不是以“立言”换取浮名的少年意气的表露,而是他破万卷之后面对当代文学所深切体验到的一种重大使命感的结果。汉魏古诗,还浑然一体。自后世渐尚华词,一些文人便刻意追求警句。“晋宋间人专致力于此,故失于绮靡而无高古气味。”^⑤而初唐诗风,沿袭六朝,徘徊在十字路口,既无浑然之体,也乏警策之篇。唐诗的语言以及表现手法还没有显示出特色。因此,怎样保持古代诗歌浑涵一体的艺术风貌,又遵循诗歌发展的必然规律,锻炼词意,并统二者于一体,便是杜甫等盛唐诗人面临的课题。

对于杜诗炼字炼句的评论以及有关记载,历代留下不少可供参考的资料。欧阳修《六一诗话》载:

陈公时偶得杜集旧本。文多脱误,至《送蔡都尉诗》云:“身轻一鸟”,其下脱一字。陈公因与数客各用一字补之,或云

① 刘禹锡《翰林白二十二学士见寄诗一百篇因以答贶》。

② 费锡璜《汉诗总说》。

③ 方东树《昭昧詹言》。

④ 张问陶《论诗十二绝句》,《船山诗草》卷十一,中华书局1986年版。

⑤ 吕本中《童蒙诗训》。

“疾”，或云“落”，或云“起”，或云“下”，莫能定。其后得一善本，乃是“身轻一鸟过”。陈公叹服，以为虽一字，诸君亦不能到也。

该例的“过”，不见雕琢痕迹，但形容极为准确、生动，大有惟此惟佳之势。如果我们把上面几位读者的推测与杜诗作一比较，就更显出这个平凡的“过”在刻画人物时所起到的传神作用。杜诗中这类妙手偶得而确具“诗眼”功能的佳句比比皆是。范温在《潜溪诗眼》中指出：

好句要须好字……老杜《画马诗》：“戏拈秃笔扫骅骝”，初无意于画，偶然天成，工在“拈”字……又有所喜用字，如“修竹不受暑”，“野航恰受两三人”，“吹面受和风”，“轻燕受风斜”，“受”字皆入妙。老坡尤爱“轻燕受风斜”，以谓燕迎风低飞，乍前乍却，非“受”字不能形容也。至于“能事不受相促迫”，“莫受二毛侵”，虽不及前句警策，要自稳惬尔。



“好字”是锻炼的结果，因之而一句格外精神，所谓“传神写照正在阿堵中”，于是，诗句的传神部分便称为“诗眼”。刘熙载说：“诗眼有全集之眼，有一篇之眼，有数句之眼，有一句之眼；有以数句为眼者，有以一句为眼者，有以一二字为眼者。”（《艺概·诗概》）一句之眼，表现为炼字。这类字眼常常是动词或形容词，根据五七言诗的节奏，位于五言的第三字或七言的第五字。所以，“古人炼字，只于眼上炼，盖五字诗以第三字为眼，七字诗以第五字为眼也。”（《诗人玉屑》卷八），这是一般的规律，杜诗佳句中的诗眼，却中边皆遍，无论首尾。为省篇幅，各举一例。

经心石镜月，到面雪山峰。（《春日江村》）

气劘屈贾垒，目短曹刘墙。（《壮游》）



高枕翻星月，严城叠鼓鼙。（《水宿遣兴呈群公》）

两行秦树直，万点蜀山尖。（《送张十二参军赴蜀州因呈杨五侍御》）

上面仅列举了五言中的几个例子。《履斋示儿编》还认为杜诗有“炼得五言全句好”和“七言全句好”的，我们认为那已是浑涵一气的佳句了。

杜诗炼字的才能既表现在对某些字的奇施妙设，也表现在对同一字的多种用法上，前者是“炼字”，后者是“用字”。洪迈《容斋续笔》曾论杜诗“自”字，我们从拟人角度进行了探讨，此不再论。其《容斋四笔》所论“受”、“觉”二字，亦发人眼目，兹摘录一段：

杜诗所用“受”、“觉”二字皆绝奇……其“觉”字云：“已觉糟床注”、“身觉省郎在”、“自觉成老丑”、“更觉松竹幽”，“日觉死生忙”，“最觉润龙鳞”，“喜觉都城动”，“更觉老随人”……（后三十五例略）用之虽多，然每字命意不同。又杂于千百篇中，学者读之，惟见其新工也。

“命意不同”，是对字意开掘并灵活使用的结果，它实际是“炼字”的另一种形式。所不同者，命意不同的字不一定具有“诗眼”的功能。

无论“炼字”还是“用字”，都可“奇”而不可“诡”，可“化”而不可“实”。杜诗在这方面是颇见功力的。胡应麟认为“老杜字法之化者，如‘吴楚东南坼，乾坤日夜浮’，‘碧知湖外草，红见海东云’，‘坼’、‘浮’、‘知’、‘见’四字，皆盛唐所无也。然读者但见其宏大而不觉其新奇……句法之化者，‘无风云出塞，不夜月临关’、‘露从今夜白，月是故乡明’、‘江山有巴蜀，栋宇自齐梁’、‘近泪无干土，低空有断云’之类，错综震荡，不可端倪，而天造地



设,尽谢斧凿”。(《诗薮》内编卷五)所谓“化”,就是不露痕迹,藏奇字于浑涵之中,这种经千锤百炼呕心沥血而达到浑涵一体的诗篇,应当说是在古诗质朴自然的浑厚风格上的一个进步。然而,“炼字炼句”不容易实现精工与自然的统一,从而达到浑然的境地,倒是容易失误以至流于雕凿。但杜诗实现了这种统一。明费经虞《雅论》载:

胡元瑞云,盛唐句法浑涵,如两汉之诗,不可以一字求。至老杜而后,句中有奇字为眼。才有此,句法便不浑涵。句中有眼,诗之一病。齐梁至初唐率用艳字为眼,盛唐一洗,至杜乃有奇字。

胡元瑞认为奇字与浑涵的风格不能统一。对杜诗以奇字取代齐梁至初唐的艳字为诗眼表示肯定,但对杜诗奇字与浑涵的关系则含糊其辞。我们认为,二者的关系是可以统一的。杜诗在炼字时,既突出重点,寻求警策,也力图使之与整体和谐。因此,杜诗中既有字法之化者,还有篇法之化者。作为盛唐诗风的重要代表,杜诗既有“拙句”,如“百年浑得醉,一月不梳头”、“一径野花落,孤村春水生”、“雷声忽送千峰雨,花气浑如百和香”、“秋水才添四五尺,野航恰受两三人”^①;也有炼字响亮的句子,如“返照入江翻石壁,归云拥树失山村”、“圆荷浮小叶,细麦落轻花”^②,和一字出奇、笔力过人的“二月已破三月来”、“一片花飞减却春”、“朝罢香烟携满袖”、“何用浮名绊此身”^③;以及字字皆好的“绿垂风折笋,红绽雨肥梅”、“紫崖奔处黑,白鸟去边明”,“旁见北斗向江低,仰看明星当空大”、“影遭

① 参见罗大经《鹤林玉露》。

② 参见吕本中《童蒙诗训》引“潘邠老言”。

③ 参见孙奕《履斋示儿编·诗说》。



碧水潜勾引,风妒红花却倒吹”^①等等。正如清人薛雪指出的那样:“杜浣花炼字蕴籍,用事天然,若不经意,粗心读之,了不可得,所以独超千古。”(《一瓢诗话》)“自然不从追琢中来便率意无味”^②。从质朴无华的“有篇无句”到华美醒目的“有句无篇”是文学发展史上的一次否定,而以炼字炼句追求浑然一体,则带有否定之否定的意味。它标志着文学形式的人工的更加成熟,巧夺天工。反映了文学发展的一个螺旋上升的过程。杜甫正是位于这后一个环节上的伟大诗人。他以其深厚的艺术修养和艰苦的艺术探索,用多种手法形成了“浑涵汪茫”的艺术风格,实现了自己“出语惊人”的艺术追求。这就是杜诗“炼字”一法的意义所在。

(二)特殊句法,顿挫效果

中国五七言诗的节奏,一般是二三型和四三型。从四言到五、七言,中间有一个漫长的过程,但三者之间仍有一条明显的发展脉络,即由四言的二二节奏变为五言的二三节奏;七言的四三节奏则是五言的扩大。这种节奏的定型,与汉语由单音词向双音词发展的趋势有着密切的关系。当五、七言诗在唐代成熟时,这种节奏便终于成为五、七言诗最基本的句法程式。诗人写作时,其思维方式必然受这种程式的制约,并遵守这种法规来表情达意。即是说,使句法意义和语音节奏统一。

而所谓“xx句”,如五言的上三下二或七言的上五下二等等,却突破了这种常规,因而,注家或论者常常特地指出,以示不能按常规音节去理解句子的意义。杜诗中的“违反”常规音节的现象不少,受到历代论者注意。清人吴瞻泰《杜诗提要》,吴因思《杜诗论文》多有指示,今人丁成泉有专文讨论^③。但上述论者多着重于句

① 参见孙奕《履斋示儿编·诗说》。

② 王又华《古今词论》。

③ 丁成泉《杜律句法与音节》,《华中师范学院学报》1981年第3期。

法的指示或辨正，对杜诗这一修辞现象的特殊效果及其意义阐发不够详明。故有必要加以论列。

划分句法节奏的意义在于准确理解诗意。杜诗中某些诗句由于在节奏划分上存在不同看法，因而产生各不相同的甚至根本对立的解释。下面，我们选几例进行简说。

(1)不是爱花即欲死，只恐花尽老相催。（《江畔独步寻花七绝句》其七）

(2)纵使卢王操翰墨，劣于汉魏近风骚。（《戏为六绝句》其三）

(3)永夜角声悲自语，中天月夜好谁看。（《宿府》）

(4)春水船如天上坐，老年花似雾中看。（《小寒食舟中作》）

(5)且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。（《曲江二首》其一）



例(1)有人解释为“上句说，不是我爱花爱得要命，下句解释所以如此爱花的原因。句法上只能读为：不是——爱花即欲死，如果读为：不是爱花——即欲死，则语意悖谬，不知所云了。”其实后一种断法是可以成立的：“不是因为爱花（热爱鲜花盛开充满活力的春天）的话，活得就真乏味了（这当然是一种夸张），所以，生怕这种美景过后，令人感伤衰老”（下两句才有“嫩蕊商量细细开”，以延迟衰景的到来），我认为后一种断法更接近作品原意。

例(2)是对初唐四杰的文学成就的一个著名的评语，断为二五句或四三句的意义完全不一样。钱谦益按常规的四三句法理解为“卢王之文，劣于汉魏，而能江河万古者，以其近于风骚也”。（《钱注杜诗》卷十二）乖违杜诗原意。诗本是说“即使四杰文学不如汉魏文学那样接近诗骚的风格（但其成就仍然超出初唐众人而



流传千古)”。这一句只能以二五句理解。现在对此句的理解比较一致。

例(3)的断法分歧较大。《诗人玉屑》认为是上五下二,浦起龙《读杜心解》则断为上四下三。这两种断法各有所见,但似均未尽善。依《诗人玉屑》便为“诗人夜闻角声悲凉,不禁自语:明月皎皎,却不能与骨肉同胞共赏”。浦注则以为此句纯为拟人:“角声悲鸣,如同自语,月色也在埋怨无人观赏。”琢磨这一联意义,我觉得似可不拘上下句节奏的对称(这在杜律和杜诗中是常见的),如断为上句二五,下句五二,或许不悖杜公苦心。即“长夜难眠,闻角声呜咽,如泣如诉;对中天月色,叹骨肉分离,天各一方”。“自语”者为“角声”,南朝乐府《神弦歌》“破纸窗间自语”当是所本。而且以“自”状物,杜诗内证颇多(见“拟人”一章)。东坡“塔上一铃独自语,明日颠风当断渡”(《大风留金山两日》),虽暗用佛图澄事^①,但状物“自语”的修辞手法,却是对乐府和杜诗的继承。上句解为二五,似与浦注相近,却有微妙的差别。“永夜”为断,置人自身于其中,诗人后期作品常常出现类似的情景:“思家步月清宵立”(《恨别》),“永夜月同孤”(《江汉》)等等,都表现了晚年寂寞冷清的境遇。

例(4)有人解为二五句,一般作三四句。断法不同,但意义上差别不大。如果把这两句看做比喻的话(更多的是似是而非的感觉),以比喻词为断,作三四句要好一些。

例(5)有作四三句的,如《杜诗论丛》;有作五二句的,如《杜甫诗选注》。我认为当以动词为断,作二五句较妥。

杜诗句法与音节的矛盾现象,是大量存在的。如五言中:

一四句 名岂文章著,官应老病休?

三二句 神女峰娟好,昭君宅有无。

^① 《晋书》列传第六十五《佛图澄传》载:“(澄)能听铃音以言吉凶,莫不悬验。”

四一句 风连西极动,月过北庭寒。

七言如:

一六句 松浮欲尽不尽云,江动将崩未崩石。

二五句 朝罢香烟携满袖,诗成珠玉在挥毫。

三四句 渔人网集澄潭下,估客船随返照来。

五二句 五更鼓角声悲壮,三峡星河影动摇。

.....

上面的句子,都不同常规音节。不过比起前五个例句,文义上不会产生太大的分歧。下面就杜诗这一现象产生的原因及意义作简要分析。

1.语言的必然

在所谓突破常规的例句中,最突出的或许是五言的一四句、三二句和七言的一六句和三四句。把这种音节简化为奇数和偶数的话,则均是“奇偶”型节奏,与常规的“偶奇”型正好相反,所以矛盾比较突出。这类音节的出现,都与“奇音节”的词有关。“一字头”是因为汉字的单音词具有较强的独立达意的能力,上面的例句中,一字头的词都是名词。而“三字头”则大多是偏正式名词,是作者无法回避或任意省略的,如“夜郎溪”、“白帝峡”、“神女峰”、“昭君宅”等等。

2.有意的追求

词组的不可分离固然是特殊句法产生的一个原因,但杜诗此种现象更多的是诗人创造新语的结果。五言中,“江云飘素练,石壁断空青”(《不离西阁二首》其二),“寒日外澹泊,长风中怒号”(《飞仙阁》),吴瞻泰指出:“乃上三下二句法。”这就不是词的原因,而是为服从内容的特殊安排。正如胡小石先生指出的:“我国诗式,以五七





言为限,字数难以增减,后之作者乃以此等技巧,翻新出奇。”(《杜甫〈北征〉小笺》)另一方面,老杜“多欲以颜色字置第一字”^①,其一四句中,不少是由颜色字首置产生的。如“青惜峰峦过,黄知桔柚来”,“碧如湖外草,红见海东云”,“红取风霜实,青看雨露柯”等。这些句子的画面因颜色字的突出而色彩鲜艳,由此而形成的一四句则更具特殊效果。当然,这种句式的产生,首先还是来自对生活的深切感受。“青惜峰峦过”一联向来为人乐道,就是因为它生动准确而且相当细致地表现了诗人放船嘉陵江,对飞驶而过的两岸景色的感知过程。使人感到这种句式 and 这种描写“不是过于出奇,而是遇物而奇”^②,所以,读来倍感真实亲切。

关于一四句的创造,据郑临川先生文章,闻一多曾举孟郊“藏千寻布水,出十八高僧”(《怀南岳隐士》其一),认为他首创一四句法,开后人无限法门^③。这种动词前置的一四句确实最早见于孟郊,但以一字独立为断的一四句在杜诗中大量存在,孟郊句或由此悟来。

3. 顿挫的效果

无论客观原因还是主观努力,诗句句法节奏的变化都给整首诗的旋律带来变化,我们认为这种变化具有顿挫的效果。

“沉郁顿挫”一语,出自杜甫《进雕赋表》,后人借以概括杜甫诗风。随着对这一概念讨论的深入,一般用“沉郁”概括其思想内容,“顿挫”指代其艺术特点^④。即所谓“沉郁者,意也;顿挫者,法也”^⑤。所以,对“顿挫”的分析多着眼于章法的开合变换、音韵的平仄拗救等。从句法与音节的矛盾探讨其“顿挫”之法,或许也有一定意义。

① 范晔文《对床夜语》。

② 陈师道《后山诗话》。

③ 见郑临川《闻一多先生说唐诗》,《社会科学辑刊》1979年4、5期合刊。

④ 见曹慕樊师《杜诗杂说》(四川人民出版社),王双启《“沉郁顿挫”辨析》,《草堂》1982年2期。

⑤ 吴瞻泰《杜诗提要》“评杜诗略例”。



这里提出两个现象来说明这个问题。

一是特殊句法在整首诗中具有奇峰突起的效果,尤其是“一字头”的句子。仅以《放船》为例:

送客苍溪县,山寒雨不开。
直愁骑马滑,故作放舟回。
青惜峰峦过,黄知橘柚来。
江流大自在,坐稳兴悠哉。

全诗本常见的二三节奏,但五六句出以一四句,平稳的旋律顿生顿宕之感。其他所有的不合常规的句法在全篇中都具有节奏顿挫的效果。这种句法像是旋律中的不协和音,但实际实现了“不协和之协和”。这种“遇物而奇”的修辞效果,体现了创作中的矛盾法则。

二是杜诗句法不但在整体上以不规则句法来打破平板的节奏,还在一联之内突破对称平衡来取得顿挫之感。对称的美感是律诗对仗得以产生的一个重要的美学依据,而杜诗却有挣脱这种束缚的现象。除特殊句法外,杜诗还有一种在音节上对称而意义不对称的句子。《遣怀》:“水净楼阴直,山昏塞日斜。”上句“下因上,谓水净故见楼阴直。”下句“上因下,谓塞日斜故山昏”^①。《船下夔州郭宿雨湿不得上岸别王十二判官》:“风起春灯乱,江鸣夜雨悬”,“因风起,故春灯乱,因夜雨悬,故江鸣”。^②这种以因对果、以果对因的修辞法,同样产生了顿挫效果。

胡小石先生曾盛赞杜甫“抉破藩篱”、“无选择,只讲变化”,“是革命的先锋”(《李杜诗之比较》)。仅从上面谈到的杜甫在句法方面

① 吴瞻泰《杜诗提要》卷七。

② 吴瞻泰《杜诗提要》卷九。



的一些表现,也可以窥其一端。

(三)一句多意,凝重蕴藉

这一节拟从句式入手,讨论杜诗多层句与杜诗凝重蕴藉的关系。

古典诗歌句式繁多,但总的看来,是单句多于复句。四言不论,五七言虽比四言有了较为舒展的空间,但要在一句诗(五字或七字)中表达多层意思还是不容易的事。正因为如此,与单句相比,复句在反映现实生活时容量就更大,在抒发作者情感时就更曲折丰富。显然,多层次的句子具有言约意丰、凝练厚重的修辞效果。

复句在律诗中最突出的表现就是大量的并列句。因为律诗中的对句基本上都是由结构相同的句子构成,而且多呈平行结构。如杜诗:

高江急峡雷霆斗,古木苍藤日月昏。

匡衡抗疏功名薄,刘向传经心事违。

星垂平野阔,月涌大江流。

日出寒山外,江流宿雾中。

凡写律诗,总免不了这种句式。但作为一种体裁的程式要求,它已不能显示出作家的个性(对仗高下是另一回事),所以我们不讨论杜诗这一句式,而是把注意力集中到“杜甫的”这方面来。从另外几种句式的运用看他在有限的空间里怎样施展自己的才能。

首先看折句。折句近乎转折句,但转折句一般有明显的关联词。如“虽乏谏诤姿,恐君有遗失”(《北征》),所以比较容易分辨。这



里我们讨论几个与之相关的问题。

《诗人玉屑》卷三引《苕溪渔隐丛话》：

六一居士诗云：“静爱竹时来野寺，独寻春偶过溪桥。”俗谓之折句。卢赞元雪诗云：“想行客过梅桥滑，免老农忧麦垄干”。效此格也。余亦尝云：“鸚鵡杯且酌清浊，麒麟阁懒画丹青”。

上面所云折句并非意义上的转折，而是以七言第四字为断，有语气上的顿断而无意义上的转折。《杜诗论文》凡例“句法”所列的“一句三折”，便近似转折句，如“尘中老尽力，岁晚病伤心”（《病马》），不能读为“尘中——老尽力，岁晚——病伤心”或“尘中老——尽力，岁晚病——伤心”。只能读为“尘中——老——尽力，岁晚——病——伤心。”意即“在风尘之中，而且老了，还在为我尽力；当岁晚天寒之时，况又有病，那得不使为之伤心”^①。但吴见思所举其他例证则似多层句。明人陆时雍在《诗镜总论》也指出过杜诗这种句子：“少陵‘绿樽须尽日，白发好惜春’，一语意经几折，本是惜春，却缘白发拘束怀抱，不能舒散，乃知少年之意气犹存，而老去之愁怀莫展，所以对酒自伤也。”

其次是多层句。严格地讲，复句本身就是多层次的，之所以专门列出讨论，是想稍稍脱离语言结构，从语感来探讨句式。这个问题是古人早就论及的，而且较多地带有欣赏者的主观色彩。从形式上看，与复句关系不大，但在表情达意上，却是杜甫惯用的手法。一唱三叹，含蕴婉转，曲折尽致。古人常拈出的“一句数意”即是。《诚斋诗话》云：“诗有一句七言而三意者。杜云：‘对食暂餐还不能’。”三意，即三层，“对食”一层，“暂餐”一层，再一转“还不能”一层。这

① 萧涤非《杜甫诗选注》，人民文学出版社1979年版，第132页。



中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

种句子,既不同语法的递进,又不同转折,只有另立门户。杜诗多层句,最著名的或许要算“万里悲秋常作客,百年多病独登台”一联,罗大经说此联有八意存焉:

盖万里,地之远也;秋,时之惨凄也;作客,羁旅也;常作客,久旅也;百年,齿暮也;多病,衰疾也;台高,迥处也;独登,无亲朋也。十四字之间,含八意而对偶又精确。(《鹤林玉露》卷十一)

也有人对罗大经的意见不以为然,认为失之烦琐。我们认为欣赏本身就是一个再创造的过程,只要不悖诗意,这样的分析就有合理的一面。

杜诗还用“落笔即转”的手法。对这个问题,我们举两首诗讨论。

九日蓝田崔氏庄

老去悲秋强自宽,兴来今日尽君欢。
羞将短发还吹帽,笑倩旁人为正冠。
蓝水远从千涧落,玉山高并两峰寒。
明年此会知谁健,醉把茱萸仔细看。

登楼

花近高楼伤客心,万方多难此登临。
锦江春色来天地,玉垒浮云变古今。
北极朝廷终不改,西山盗寇莫相侵。
可怜后主还祠庙,日暮聊为梁甫吟。

两首诗的表现手法颇有相似之处。前一首,《诚斋诗话》评曰:



“第一句顷刻变化,才说悲秋,忽又自宽。”这第一句的急转,为全诗的气氛定下了“悲中尽欢”的基调,第二联写秋日里尽欢之态,三联则注目远山,逐步由外界的喧聒进入内心的思考,尾联则以“茱萸”应秋景,一语不发,仔细观看,终于掩饰不住的惆怅又通过一个细小的动作淋漓尽致地表现出来。确实“意味深长,悠然无穷”^①。

《登楼》所表现的情景与《九日》相反,但手法一致,同样落笔即转。花近高楼,本赏心悦目之事,却见之伤悲。这首诗采用了“乐景写哀”的手法,基调仍由首句决定。

值得注意的是两句急转而下的诗都位于全篇之首。这种“顷刻变化”的安排,在前者表现为“欲扬先抑”,后者是“欲抑先扬”。杜甫称曹霸作画的“意匠惨澹经营中”,这也是自己创作实践的写照。

杜甫诗歌的句式与杜甫诗歌特有的韵味的关系,是一个值得深入研讨的问题。它在某种程度上反映了唐人审美趣味的变化——从轻松飘逸到沉郁顿挫。飘浮变幻的折句以及凝练含蓄的多层句等等。形成了“十首以前难入”的“外壳”。这或许也是导夫先路的杜诗反而不入时,因而冷落于当世的一个微妙的因素。

第四节 关于杜诗“文句”的思考

以文为诗的现象,最先由江西派首领黄庭坚提出:“韩以文为诗,杜以诗为文,故不工耳。”^②刘辰翁亦说:“杜虽诗翁,散句可见。”(《赵仲仁诗序》)所以宋人以文为诗的议论多针对韩愈而发。清人赵翼则干脆说:“以文为诗,自昌黎始。”(《瓠北诗话》卷五)清人吴见思《杜诗论文》发前人所未明,指出杜古诗“有以文体作诗者。如剑南纪行、龙门阁、水会渡诸诗,湖南纪行、空灵滩诸诗,用游记体;如八哀诗八首,用墓铭墓志体;如北征、壮游诸诗,用记体”(《凡例·

① 杨万里《诚斋诗话》。

② 陈师道《后山诗话》。



章法》)。方东树《昭昧詹言》卷十七评《暮归》“为古文妙境”。都注意到了杜甫以文为诗在艺术上的突破。但明确提出并具体分析杜诗此种现象的，是胡小石先生。他曾指出：“杜受散文化与历史化”（《李杜诗之比较》），认为“化赋为诗，文体挹注转换，局度弘大，其风至杜始开”（《杜甫〈北征〉小笺》）。并认为：

杜甫兹篇，则结合时事，加入议论，撤去旧来藩篱，通诗与散文而一之，波澜壮阔，前所未见，亦当时诸家所不及（元结同调而体制未弘），为后来古文运动家以“笔”代“文”者开其先声。后来诗人如元和中韩退之，如宋代庆历以来“宋诗”作者之欧、王诸家以至“江西诗派”，至近世如所谓“同光体”，其特征大要以散文入诗，其风气几无不导源于杜，亦可云自《北征》一篇开端。

这段话对杜诗以赋法写诗、“成有韵之散文”阐发详明。但以前论者在讨论杜诗（包括韩诗）这一手法时，几乎都从诗歌的体裁或内容着眼，证明以诗代文的功或过，而鲜有着眼于语言艺术的。当然，以“诗文各有体”的尺度衡量诗歌的得失是有理论根据的。“书论宜理”、“诗赋欲丽”（《典论·论文》），“诗缘情而绮靡”，“论精微而朗畅”（《文赋》），“赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断”（《文心雕龙·定势》），都肯定了诗文有别，而文体发展，不但表现在艺术功能的相互渗透，如诗歌开始发议论，写时事，也表现在手法的相互借鉴上，如以赋法写诗即是。前人对这些问题发表了许多有益的见解。但以文为诗在语言上有什么特点呢？在相互渗透和借鉴的过程中，语言有何变化？诗之为诗，文之为文，造语遣词是一个不可忽视的因素。那么，诗语和“散语”区别何在？诗中的“散语”会不会因为“非诗语”而产生否定的因素？如果不会，又具何种修辞作用？这就是我们对杜诗“文句”思考的原因，也是纳入“句法”



讨论的理由。

在这一节里,我们倾向于提出一些问题,因为提出问题或许比解决它们更为重要,如果这些问题值得人们思考的话。

问题之一:虚字和助语。

认为以文为诗始于韩愈的赵翼,注意到了韩愈学杜的事实,其《瓠北诗话》卷三的一段话发人深思:

韩昌黎生平所追摹者惟李、杜二公,顾李杜之前,未有李杜,故二公才气横恣,各开生面,遂独有千古。至昌黎时,李杜已在前,纵极力变化,终不能再辟一径,惟少陵奇险处尚有可推扩。故一眼觑定,欲从此辟山开道,自成一家,此昌黎注意所在也。

不过,关于“奇险处”却有多种看法。《昭昧詹言》卷九:“杜韩两家……笔性选字,造语隶事,则各不相同;而同于文法高古,奇恣变化,壮浪纵宕,横跨古今。”又评韩、欧、苏三家,“章法剪裁,纯以古文之法行之,所以独步千古”。(同上卷十一)均认为韩学杜之“奇”,在文法章句方面,而排除了语言艺术的继承性,似乎有所疏漏。韩诗的“文语”,尤其以虚字助语入诗,是一个相当突出的现象。如《陆浑山火和皇甫湜用其韵》:“溺厥邑囚之昆仑”,《送区宏南归》:“子去矣时若发机”,《符读书城南》:“学与不学欤”,《嘲鲁连子》:“顾未知之耳”等词句,采用大量虚字助语,使句子失去诗歌应有的节奏和韵味,成为“非诗”。韩愈有意识地把以文为诗推向了极端。从这些“末流”(严羽语)中,我们能不能寻根探源,在杜诗中发现这种具有合理性的探索端倪呢?回答是肯定的。

杜诗显然有过这种尝试。

诗歌因其结构短小,要在有限的空间包容更多的内容,必须尽可能使每个字都充分发挥效益。诗歌的特点就是形象的鲜明性,虚



字助语显然无法直接承担这一重任。所以,助语虚字入诗是一件很该慎重的事。而虚字助语的运用往往伴随着“文句”的产生,如“在于甫也何由羨”(《病后遇王倚饮》),“尔之生也甚正直”(《姚竹杖引赠章留后》),“观乎舂陵作,结也实国桢”(《同元使君舂陵行》),最明显的文句或许是以“者”字断的这些句子:“伐竹者谁子”(《石龕》),“所贵者圣贤”(《陈拾遗故宅》),“杖藜叹世者谁子”(《白帝城最高楼》),“借问苦心爱者谁”(《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》),“梓州豪俊大者谁”(《相从歌》)等等。以上例句多出古诗。如果说文句容易在古诗中运用,即所谓“古诗章法通古文”^①的话,那么,律诗中运用此法则更见功力。

刘昭禹《郡阁闲谈》曾云:“五言如四十个贤人,着一个屠沽不得”,“屠沽”主要指俗语,但虚字等等显然也不在贤人之列的,所以,律诗中用散语如虚字助语等就是有意为之。“诗中有文,则词调流畅”^②,其修辞意义,也大抵如此。杜诗《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》中二联“此时对雪遥相忆,送客逢春可自由?幸不折来伤岁暮,若为看去乱乡愁。”两联多用虚字,谢榛称其“句法老健,意味深长,非巨笔不能到”(《四溟诗话》卷一),可见运用虚字,必须恰当。杜诗对仗多用助语虚词以增加语调之流畅,如“古人称逝矣,吾道卜终焉”(《寄岳州贾司马六丈巴州严八使君二阁老五十韵》),“去矣英雄事,荒哉割据心”(《峡口二首》其二),“高义终焉在,斯文去矣休”(《奉送王信州崑北归》)等。

把杜诗与韩诗作一比较,就可以看到,杜甫尝试在诗语中掺入文语,使近体诗充满生趣,使之语调流畅,避免板滞,韩诗却在制造“噪音”,破坏了诗歌的节奏和韵律。务去陈言乃走向弄巧一面。

问题之二:熟语和俗语。

① 汪佑南《山泾草堂诗话》。

② 陈善《扞虱诗话》。



杜诗的散语还表现在他对一些熟语的不经意的使用上，这和炼字正好相反。这种截然不同的运用语言的态度，并不难理解。相反相成，二者的目的完全一致，都是为化腐朽为神奇，为了艺术的创新。只不过，和“炼字”相比，熟语和俗语由于历史的原因，今天不易把握。《丹青引》“富贵于我如浮云”或算一例。诗句几乎照录《论语》“不义而富且贵，于我如浮云”。原义不变，虚词也一同保留。这样信手拈来经语，在唐人中似不多见。当然，尽管是“经语”，在唐代却是普及读物。

此外，杜诗还采用大量俗语入诗。这是很大胆的，没有革新的胆力是不可能作这种探索的。因为俗语的运用，不仅仅是以文为诗的一种探索，它还是对传统观念的挑战：让“屠沽”与“贤人”同列。未经雕琢的俗语，都是充满生活气息的民间语言，它以浓郁的生活气息冲破了律诗沉闷的气氛。关于俗语的使用状况，《杜甫研究》和《杜诗杂说》等专著都曾论及，此不赘述。口语(俗语的表现形式)入诗，琅琅上口，具有散文美，杜甫运用此法，用意即在于此。现代诗人艾青曾呼吁：“为了把诗从矫揉造作，华而不实的风气中摆脱出来，主张以现代的日常所用的鲜活的口语，表达自己所生活的时代——赋予诗以新的生机。”(《诗论·前言》)千余年前的诗人已“直道当时语”，不能不使人叹服其伟大。

问题之三：文句和散对。

前面谈到的四个问题，着重于语言词汇，这些“散语”都是文句的具体表现。这里要谈的文句，着眼于“意”和“句”。这是前面四点无法概括，而又确具“文”的性质的一些现象。

散文的特点是单行无韵，字数不定，一个完整的句子，句数也不定。这是文与诗在建筑形式上的区别。诗歌不但要在句子中保持意义与音节的一致(如前所论)，而且由于韵脚的关系，形成了两句(即一韵)为一个意义单位的格式。四言、离骚、五七言在漫长的过程中形成了这种规约，这已成为诗之为诗的一个最严格的法则。



但杜甫却试图冲破这个法则，如同他为了自由地表现思想而采取特殊句法一样。在句子间，他要争取更自由的形式，不受二句一顿的限制，“行所不得不行，止所不得不止”^①。于是出现了三句一意或四句一意的现象。这种现象虽不多见，但值得注意。杜诗单句，可分为三种：

1. **单句结句**。如《苏端薛复宴简薛华醉歌》：“如何不饮令心哀！”《短歌行赠王郎司直》：“眼中之人吾老矣。”以及《李潮八分小篆歌》：“潮乎潮乎奈汝何”等。

2. **古诗中的单句**。诗意与结构不对称，诗意在单句上成一段落，如《送重表侄王砮评事使南海》（每一意用“/”表示）：

……隋朝大业末，房杜俱交友。长者来在门，/荒年自糊口。家贫无供给，客位但箕帚。/俄顷羞颇珍。/寂寥人散后，入怪鬓发空，吁嗟为之久。

诗中还回忆天宝末杜甫随王家同逃灾乱，云：

争夺至徒步，块独委蓬蒿。逗留热尔肠，十里却呼号。自下所骑马，/右持腰间刀。左牵紫游缰，飞走使我高。

“右持左牵”三句仍是一意。

3. **律诗中的单句**。如《曲江二首》其一：“一片花飞减却春，风飘万点正(真)愁人。且看欲尽花经眼”三句以花为言。“一片”、“万点”、“欲尽”，意蝉联而下，如此春愁，第四句方以酒浇之，故云：“莫厌伤多酒入唇。”《杜诗解》卷二云：“看他接连三句飞花：第一句是初飞，第二句是乱飞，第三句是飞将尽，裁诗从未有如此奇事。”

^① 沈德潜《说诗晬语》。



单句并非杜诗首创。《诗经·小雅·小旻》末章：“不敢暴虎，不敢冯河。人知其一，不知其它。战战兢兢，如临深渊，如履薄冰”。《诗经·小雅·斯干》全诗九章。四章章七句，五章章五句^①。但杜诗在一定的格律形成之后有意“返祖”，却带有向固有形式挑战的意味。

《杜诗论文》还认为杜诗有四句一意的。并认为“古风排律，咏物序事，多数句一连者”。数句一联，节奏缓慢，语势流散，同样是“文法”的表现。这并不是说，文章就可以不讲紧凑和精练，而是说明，散文的句式安排有较大自由，铺张排比，行止自如。相反，诗歌的限制太多，所以杜甫要试一试。

这种尝试，律诗中表现得更为明显。这是因为律诗比古诗形式更古板严格，条条框框，动辄出轨。但杜律中的“散对”同样不是从根本上否定对仗这一重要形式，而是改良，在平板中求变化，在法规中求变通。其根本之处，在于这一切都是带着“文”的意识进行的。

关于“散对”，我们认为有三种形式与“文”有关，即十字句、扇对、流水对。本来计划作为对仗的几种特殊形式专章讨论，但考虑到与“文句”的相似之处以及特殊效果，故纳入此处简论。这本身也算是一种尝试。

十字句，又名十字格，两句一意，联系紧密。《子规》“眇眇春风见，萧萧夜色凄”，《杜臆》卷七指出：“‘见’字连下，盖两句作一句也，杜诗多有此法。不然，则‘眇眇春风见’不可解矣。”这是上句的动词直贯下句。相同的还有“数杯君不见，都已遣沉冥”（《军中醉歌寄沈八刘叟》），《杜臆》云：“饮止数杯，而君不见我之醉已沉冥。”他如“不愁巴道路，恐湿汉旌旗”（《对雨》），“天边长作客，老去一沾巾”（《江月》），“巫峡中霄动，沧江十月雷”（《雷》），“只应与儿子，飘转任浮生”（《入宅三首》其三）等等，都十字一意。我们认为这种结构上的“散”，与“文句”的特征有一定联系。

① 第1、6、8、9章章七句，2、3、4、5、7章章五句。



扇对,又名隔句对,即一对三,二对四,如换一种说法,看做一二对三四的话,似乎是“十字句”两两相对。但扇对的十字,并不一定构成十字句,所以,不妨称为“十字对”(俞平伯语)。杜古诗《自京赴奉先县咏怀五百字》有“暖客貂鼠裘,悲管逐清瑟。劝客驼蹄羹,霜橙压香橘”,施鸿保认为“虽重两客字,实亦对句”(《读杜诗说》),后人多采此说。而杜诗中的扇对,更多地见于律诗:

永与奥区固,川原纷杳冥;居然赤县立,台榭争岿峩。(《桥陵诗三十韵呈县内诸官》)

飘飘西极马,来自渥洼地;飒飒寒山桂,低徊风雨枝。(《赠崔十三评事公府》)

喜近天皇寺,先披古画图;应经帝子渚,同泣舜苍梧。(《大历三年春白帝城放船出峡久居夔府将适江陵漂泊有诗凡四十韵》)

“喜近”四句,接下来还有“朝士兼戎服,君王按湛卢;旄头初偃搅,鹳首丽泥涂”,何焯认为“亦扇对也。兼字对初字”(《义门读书记》卷六),聊备一说。

上面几例均出于长律,可以认为,扇对的出现亦有主客观两方面的原因。

客观上,长律要求联联对仗,这显然是一个十分艰难的课题,唐代以排律为进士考试的官样文章,大概一个重要原因就是这种难以驾驭的形式可以见出土子的才气与功力。省试诗仅六韵,尚可应付,长律则数十对句,必然有“不得不散之势”^①。扇对的产生犹如“借对”的产生一样,是严格的法规“逼”出来的。

从主观上看,则含有“变法”的努力。杜诗“大或千言,次犹数

① 沈德潜《说诗碎语》。



百”者不少,二十韵以上的长篇共 28 首。前面几个例句,皆出自二十韵以上的长律。在格局森严的长律里,任何大手笔都难免受制于“法”而失之板滞。《诗薮》曾指出:“杜排律五十、百韵者,极意铺陈,颇伤芜碎。”杜甫自己未必没有意识到这一点。所以,大量的扇对实际上就是诗人破平板凝滞之举,正如何焯所肯定的“长诗当如此变法”(《义门读书记》卷六)。如果从形式上视扇对为十字对,我们还能从中看到骈文或赋的影子。随便举唐人作品为例:“物华天宝,龙光射牛斗之墟;人杰地灵,徐孺下陈蕃之榻。”“渔舟唱晚,响穷彭蠡之滨;雁阵惊寒,声断衡阳之浦。”(王勃《滕王阁序》)以及杜甫“以诗为文”之《雕赋》:“架轩楹之上,纯漆光芒;掣梁栋之间,寒风凜冽”等,扇对与它们的区别仅仅是字数的差别而已。从中我们不难看到扇对与文赋有着继承的关系。后人论杜以文为诗,说是“以古文之法行之”,从这里能不能得到一点启发和印证呢?

作为对仗,本是近体诗要素之一,说它具有“文”的性质,岂不矛盾吗?或许有矛盾,正是这种矛盾——不是提法的矛盾而是创作实践中的矛盾,反映了文学体裁间相互影响渗透的关系,如上几节已经讨论过的。

最后,谈谈杜诗的流水对。这也是对仗的一种特殊形式。我们认为它也具有“文”的性质,这是从十字句联系而来的。流水对一往而下,一气呵成。它与十字句的区别仅在是否对仗上,从语感上看,二者几乎没有什么差异。^①

流水对仍是对律诗的改良,它使语调流畅,结构灵活。古代论者很赞成运用此法。“中联以虚字对、流水对为上”。“三四语多流走,亦竟有散行者”^②。视流水对为“散语”。其“散”,除二句一意外,

① 如“直愁骑马滑,故作放船回”,《韵语阳秋》作十字句,《杜诗提要》、《杜臆》则作流水对;“悲君随燕雀,薄宦走风尘”,《杜臆》等作流水对,《瀛奎律髓》卷二十一作十字句等等。

② 沈德潜《说诗碎语》。



还因为流水对多用关联词语(区别于十字句)。如“已近苦寒月,况经长别心”(《捣衣》)。“岂有文章惊海内,漫劳车马驻江干”(《宾至》)。“直愁骑马滑,故作放舟回”(《放船》)。“即从巴峡穿巫峡,便下襄阳向洛阳”(《闻官军收河南河北》)。此类对句,虚字斡旋其中,语调流畅,意义一贯,宛如娓娓口语,其他或一意贯下,或相互依存,如“遥怜小儿女,未解忆长安”(《月夜》)。“悲君随燕雀,薄宦走风尘”(《赠别何邕》)。“安得仙人九节杖,拄倒玉女洗头盆”(《望岳》)。“我已无家寻弟妹,君今何处访庭闱”(《送韩十四江东省觐》)等。对句流动,给平板的节奏带来轻快的旋律。最后需要指出,流水对多位于颈联,这或许是律诗“起承转合”的规律所致。在承接时出以变化,不落窠臼。再就是唐诗流水对的应用,五言多于七言,因为五言结构简单,容易掌握。只有杜甫这样的大手笔,才能同样自如地运用于七言,而且妙语纵横,佳句叠出。

综上所述,用散语和文句入诗,不但没有否定诗歌的特性,反而丰富了诗歌的表现手法,扩展了诗歌的意境,使森严的格律诗富于变化,充满了生机,这就是杜诗文句的意义。

在结束本章时,似乎还言犹未尽。杜诗在句法上的贡献,远不止本章涉及的这几个方面。杜诗句法的成就和影响,还是一个有待深入研究的课题。杜诗的句法,使我们感到杜甫既是遵守传统的典范,又是大胆革新、勇于探索的能手;也能体会到一个伟大诗人是怎样运用矛盾法则的。总之,杜诗的“法”,是“活法”、“神明变化之法”,“能出于规矩之外,变化不测,而亦不背于规矩”^①。这是我们在学习和借鉴杜诗艺术手法时需要注意的。

① 吕本中《夏均父集序》,《后村先生大全集》卷九十五《江西诗派》引。

第十七章

杜诗的构词

杜诗之凝练概括,言约意丰,沉郁顿挫,前面从不同角度进行了探讨。作为修辞手法,前面涉及的各方面在形式上比较明显和固定。但如导言所说,我们将要探讨的是杜诗所可能的表达形式。所以,构词问题值得一提。构词虽不曾登上修辞学的大雅之堂,但其修辞作用使我们不能不刮目相看。

如果说一部杜诗是一座诗歌大厦,那么,这座宏构正是一砖一石地在字词的基础上建筑起来的。修辞效果并不是那些带修辞色彩的语词的专利,一些中性的语言单位在特定语言环境中的组合,同样能产生奇特的修辞效果。这种组合也最能体现作者的功力和风格。

语词组合问题,在古典诗歌中是具有普遍意义的。本篇谈到的几个方面,都不一定是杜甫的首创,只因杜甫的多用、善用,使杜诗具有代表意义。通过对杜诗的剖析,是可以进而了解中国古典诗词在此法上的一般规律的。

第一节 以季节(时间)饰物

以季节修饰物体,首先要受季节的限制,这是不用多说的。以





“春”而论,春天的万事万物都受这个季节语词的限定。但一些常见语词,因自身的固定性,不太显示出修辞的特点。如习见的:

春风:晓来急雨春风颠,睡美不闻钟鼓传。(《偕侧行赠毕曜》)

春雨:清江空旧鱼,春雨余甘蔗。(《遣兴五首》其五)

春云:城上春云覆苑墙,江亭晚色静年芳。(《曲江对雨》)

春水:且休怅望看春水,更恐归飞隔暮云。(《官池春雁二首》其一)

春树:庞公隐时尽室去,武林春树他人迷。(《寄从孙崇俭》)

春笋:无数春笋满林生,柴门密掩断人行。(《三绝句》其三)

春花:春花不愁不烂漫,楚客惟听棹相将。(《十二月一日三首》其二)

.....

以上几例,“春”与所修饰的物体联系比较紧密,春风化雨,春花盛开,春笋破土,春江水满……都是春天这一特定时期的产物。“春风”、“春雨”、“春水”、“春花”,都是偏正结构的名词。但在以“春”修饰另一些物体所构成的语词中,尽管也是名词,由于被修饰语并非这一时期的产物,“春”主要起在对中心词把握的时候指明季节的作用。因为某些物体并不随季节的变化而变化,所以,冠以季节性语词,就显出了修辞的匠心。如以“春”状空间:

庭:风吹紫荆树,色与春庭暮。(《得舍弟消息》)

城:汉节梅花外,春城海水边。(《广州段功曹到,得杨

五长史书》)

寺:花浓春寺静,竹细野池幽。(《上牛头寺》)

谷:江城孤照日,春谷远含风。(《登牛头山亭子》)

郭:云溪花淡淡,春郭水泠泠。(《行次盐亭县》)

径:骑马行春径,衣冠起暮钟。(《惠义寺送王少尹赴成都》)

台:双峰寂寂对春台,万竹青青照客杯。(《又送辛员外》)

池:旧相思追后,春池赏不稀。(《陪王汉州留杜绵州泛房公西湖》)

岸:春岸桃花水,云帆枫树林。(《南征》)

殿:天门日射黄金榜,春殿晴曛赤羽旗。(《宣政殿退朝晚出左掖》)



把城郭殿寺、池台岸谷等具有较大空间的语词修饰以具有时间概念的“春”,在句子中产生的意韵显然有二层。一是借以表现时间,使一个语词含有时空两面,从而具有双重意义。如“春城”,应当理解的决不是我们今天熟知的“四季如春的城市”,如昆明或其他具有类似特点的城市,而是“春天”加“城市”,理解为“春天到来的城市”或“春天里的城市”庶几近之。这类包含时空意义的语词,与其说是偏正关系的名词,不如看做是联合关系的词组。做名词解,势必使诗的意韵减色不少。只有从时空的角度来理解这种较为特殊的语言组合现象,方可体验杜诗语言风格的沉郁凝练和意境的阔大深邃。二是“春”在表时间的同时,又以自身形象的优美,增添了语言和意境的美感。这是春天这一季节的限制也是它的赐与。下面谈到的两种现象,都具有同一效果。

以“春”状物

如果说“春”饰地点表现了一定的时空意义,那么,以“春”状物



则是出于凝练和美感的需要。“昼刻传呼浅,春旗簇仗齐”(《晚出左掖》),“春旗”表明了春天里入朝时的隆重气氛和华美的场面。尽管“春”与“旗”这两个词不带修辞色彩,但其组合却提供了无数色彩对比的想像的依据。“野馆浓花发,春帆细雨来”(《送翰林张司马南海勒碑》),以“春”饰帆,帆则借代航船,以小见大,勾勒出一幅春雨行船的美景。“闻道巴山里,春船正好行”(《绝句三首》其一),仿佛就是上一联的注脚。“朝回日日典春衣,每日江头尽醉归”(《曲江二首》其二),“典春衣”又深意寓焉,表现了诗人不得志的窘况。他如“风起春灯乱,江鸣夜雨悬”(《船下夔州郭宿》),“春日春盘细生菜,忽忆两京梅发时”(《立春》),“雪岸丛梅发,春泥百草生”(《陪裴使君登岳阳楼》),“水生春缆没,日出野船开”(《发白马潭》),以上“春灯”、“春盘”、“春泥”、“春缆”,无不显示出诗人用语的别具匠心。这些精心组合的语词也不负诗人所望,增添了诗歌的容量,深化了意境。

杜诗还以“春”饰动物。“归楫生衣卧,春鸥洗翅呼”(《寄韦有夏郎中》),“早花随处发,春鸟异方啼”(《畏人》),等等。与“春”平行的“夏”、“秋”、“冬”,尤其是“秋”,也大量与地点或物体构成指示时间的语词。如“秋帆发敝庐”(《寄李十四员外布二十韵》),“秋卵方漫吃”(《催宗文树鸡栅》),“羹煮秋莼滑”(《秋日寄题郑监湖上亭》),“秋竹隐疏花”(《溪上》),“局促看秋燕”(《秋日咏怀一百韵》),“秋庭风落果”(《小园》),“秋葵煮复新”(《茅堂检校收稻三首》其二)等,其修辞方式与“春”型完全相同,就不再讨论。

杜诗中的“春”还有一定的象征意义。作为情绪或氛围的对比衬托,“春”常常象征着明快、欢乐、青春和希望,这是因为这个季节充满生机与活力,如同人们惯用萧瑟严酷的秋冬来象征衰敝、没落、失意一样。“寒尽春生洛阳殿”(《冬末以事之东都》),一语双关,洛阳既是在春天收复,又象征着唐室的复兴有望。“渐老逢春能几回”(《绝句漫兴九首》其四),“人生几何春已夏”(《绝句漫兴九首》其



八),则感叹着人生的华年易逝。“艰难归故里,去住损春心”(《送贾阁老出汝州》),“自知白发非春事,且尽芳樽恋物华”(《曲江陪郑八丈南史饮》)之“春心”、“春事”,其“春”则脱离季节,而纯为象征性的语词了。

从“春”字的构词或组合中,我们认识到,以季节(时间)修饰时间,是很平常的手法,因其同类,构成的词汇意义也比较单纯。如“春日”、“春天”、“春夜”(秋冬夏同,不引);以季节状物,则见其精巧和简练;而以时间修饰空间的词组,其包容与凝练的程度,则大大超过前者,具有令人惊喜的修辞效果。

第二节 以地点(空间)状物

杜诗用地点(空间)修饰物体,所构成的词语,从结构上看似偏正关系。但是,同上所论“春”字型词组一样,语词间粘合力不强,多为平行关系。其构成方式,仍是因追求诗歌语言精练,省去了无实义的关联词而产生的。“人说南州路,山猿处处悬”(《从人觅小胡孙许寄》)中的“山猿”,“峡云行清晓,烟雾相徘徊”(《雨》)中的“峡云”,既可理解为“山中的猿”,“峡中的云”,也可认为是“山中有猿”,“峡中有云”。后者含有肯定或陈述的意思,是一种节略,是靠“精简机构”达到的内容的凝练浓缩。“山”、“峡”指示的是空间场所,不同于“长臂猿”这样的专名,也异于“彩云”之类的修饰。像这种由较大空间修饰较小物体,以指明物体生存场所或运动方向,同时也具有一定偏正关系的语词,还有:

江虹明远饮,峡雨落余飞。(《晚晴》)

江柳非时发,江花冷色频。(《不离西阁二首》其一)

江云飘素练,石壁断空青。(同上其二)

江树城孤远,云台使寂寥。(《陪柏中丞观宴将士》)



江阁邀宾许马迎，午时起坐自天明。（《崔评事弟许相迎不到》）

江草日日唤愁生，春峡泠泠非世情。（《愁》）

崖蜜松花熟，山杯竹叶春。（《送惠二归故居》）

江树野堂争入眼，垂鞭鞞鞞凌紫陌。（《醉为马坠》）

山雨夜复密，回风吹早秋。（《夜雨》）

江城秋日落，山鬼闭门中。（《巫峡散庐奉赠侍御四舅》）

山雉防求敌，江猿应独吟。（《课小竖……》）

地坼江帆隐，天清木叶闻。（《晓望》）

岭猿霜外宿，江鸟夜深飞。（《夜》）

峡云常照夜，江日会兼风。（《独坐二首》其二）

江雨旧无时，天晴忽散丝。（《雨四首》其二）

暑雨留蒸湿，江风借夕凉。（《遣闷》）

浦帆晨初发，郊扉冷未开。（《朝二首》其二）

上例中，以“江”字为最多，凡江(水)边所生或所见之物，皆与“江”构成具有空间限制意味的词，城阁村墟，云雨日虹，花草树木，莫不如是。江猿、山猿、岭猿，都指示猿的活动范围，而并非动物学的分类。“江帆”、“浦帆”都描写了船的运动状态，但又显出场所的差异。“郊扉”一语，指示方位的性质更加明显。与“柴扉”一类语词相较，也见出二者的区别，那就是前者表现场所，后者指示性质。

第三节 以物饰物

这类语词，从形式上看，仍有偏正关系，但实是并列两个不同事物，给诗歌增添繁富之美。

“阴壑生虚籁，月林散清影”（《游龙门奉先寺》），“月林”就是两



个形象的并列。似乎是“月下之林”、“月夜之林”，全句却应理解为“如水的月光在树林里投下斑驳的影子”。这样，“月林”就不是一个词组，而是一个极其精简的句子中的两个成分。如此说来好像自相矛盾，其实不然，这正是杜诗构词的精简形成的一种不合常规但可意会的语言现象。语言的组合若即若离，介乎词与词组、词组与句子之间。构词并非合二为一，牢不可破。富有独立达意能力的语词，谁也“吃”不了谁，谁也不依赖谁，在特定环境下的组合，互为补充，分则两伤，合则双美，发挥了积极的修辞作用。

下面几个例子也很有代表性。

“风林纤月落”（《夜宴左氏庄》）、“风竹在华轩”（《奉汉中王手札》）、“风江飒飒乱帆秋”（《简吴郎司法》）、“风帆数驿亭”（《喜观即到，复题短篇二首》其二）。

“风”具有动性，但这无形之物的动感（气体的流动）却必须借助实体来表现。那么，上几例是借林、竹、江、帆写风呢，还是以风饰物，表现物体在风中的状态呢？这不是二者必居其一的问题，诗歌的多义性完全允许这两种理解并存。因为这是一个问题的两个方面。但是“风林”、“风竹”等，可以肯定不能做名词看。“风”是名词，但其动性使它与其他语词组合时产生动感，诗句既点明了事物的属性更刻画了这种物质的运动形态。因此，从词或词组的角度来把握这种语言组合现象是无法或不能准确理解诗句的丰富内涵的。杜甫惜字如金，往往撷取能反映主要情节（场景）的字和词，近乎白描地勾勒出一幅图案。读者只有根据中国古代诗歌遣词造句的规律，充分利用诗人提供的供读者想像的广阔空间，进行再创造，方能重现出最美妙和谐的图画，成为作者的知音。

以物饰物的组合关系，有两个特点：一，语言单位平行，处于等价位置，不是可有可无之词；二，语词不带修辞色彩，是中性词。正是这两个原因，其组合便产生了奇妙的效果。语词间既互相修饰限制，又独立表情达意。于是诗歌语言密度增大，弹性增强，致有凝重



厚实、精练含蓄之效。如将“月林”、“风林”与“空林”(王维:“积雨空林烟火迟”)、“深林”(王维:“返景入深林”)、“高林”(常建:“初日照高林”)相比较,就可更进一步认识杜诗语词组合的特色。

杜诗构词的特色,在中国古代诗歌中是颇具代表性的。杜诗语词的组合,往往也就是意象的组合。杜诗用语的简练精当、机智含蓄、密度高、弹性大的特点,是形成杜诗沉郁顿挫风格的原因之一。本文谈到的三个特点,在新诗中已消失殆尽。每一时代有自己时代的文学,也有自己时代的审美风尚。今天的读者更喜欢阅读那种不需要咀嚼字面意义、辨析构词关系便能领会作品精神的诗篇。而且,语言也发生了巨大变化,双音词的丰富,具有准确细腻的修辞色彩的词汇的增多,使语词间的修辞关系明确化。新诗已不在形式上束缚自己,也不在文字上显示优势,而是以时代精神拨动人们的心弦,获得自己的爱好者。然而,诗毕竟是最高的语言艺术,是最具个性的语言艺术。人们对当代诗歌“散文化”的忧虑不是毫无道理的。古代诗人对语言文字的艺术敏感,妙语天成的艺术功力,以及作品文质彬彬的完美统一,对新诗的发展应该是有所启迪的。

第四节 “辘轳句”与语词组合

“辘轳句”着眼于句子中词语之间的关系,因可互相抽换重新组成句子而不损原意,故名。但这种句子实质上涉及到语词组合的问题,所以,纳入“构词”篇作一简单讨论。

关于杜诗“辘轳句”,管见所及,一出边连宝《杜律启蒙》卷五,一出仇注所引黄生语。例虽不多,却有代表性。

例一,《登高》:“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来。”边连宝注云:

三四句，亦是辘轳句法，上下抽换，可衍三联。不尽长江来滚滚，无边落木下萧萧，一也。萧萧落木无边下，滚滚长江不尽来，二也。滚滚长江来不尽，萧萧落木下无边，三也。

上面的“抽换”，主要是状语位置的变化，而状语的提前或后置，不会影响主要意思的表达。从上四联即可看出，无论“萧萧”、“滚滚”处于何种位置，两句的中心词组“落木下”、“长江来”的语序却没有变化。这样，该句的抽换仅限于修辞性的语词。并且，从《登高》全诗看，所抽换的几例不合平仄，所以，这是论者的“蛇足”。从后面的“叠字”一章可以看到，杜诗中一些状物的叠字的位置都具有可移性，但因为平仄的关系，现存形态均为最佳状态。

例二出自《日暮》一诗：

牛羊下来久，各已闭柴门。风月自清夜，江山非故园。石泉流暗壁，草露滴秋根。头白灯明里，何须花烂漫。



对“石泉”二句，仇兆鳌注：“本是‘暗泉流石壁，秋露滴草根’，却颠倒出之，觉声谐而句警。”并引黄生语：“五六抽换，可得四联，此辘轳句也。”所谓抽换，就是语词的重新组合排列。如：

暗壁流石泉，秋根滴草露。
暗泉流石壁，秋露滴草根。
石壁流暗泉，草根滴秋露。
秋泉流石壁，暗露滴草根。

.....

例二的抽换值得注意。二句的构词较为特殊，如上所示，除动



词“流”、“滴”作为核心词不动,前后的字词都可置换,甚至上下联的语词都可换位,如“暗”与“秋”,换后又可得三联。但是,只做倒装理解,如仇注所云“颠倒出之”,恐怕失之简单。而如果认为“老杜这类句子确可造成许多变化,但变来变去,意思都一样,不像其他某些句子,由于词序的变化,可以造成句意的不同,或由直变曲,由显露变含蓄,由粗俗变高雅。它变不出什么诗味(原句就没有诗味)来供人品尝咀嚼。”并由此认为“此类句子是杜诗中的败笔”^①的话,就更欠公允了。因为“辘轳句”并非杜甫刻意为之,不过是后世读者发现了这一语言现象罢了。

而这种现象的产生,说明了汉字的独到之处,说明了中国古典诗歌的一些构词基本规律和成句的基本规律,下面进而作些探讨也是不无必要的。

这一联之所以能近乎回文诗一般颠三倒四,又不像回文诗那样质木无华,句意生硬,而可以保持原句的情韵和意象,与语词的独立表意功能以及重新组合的灵活性有直接关系。几个主要语词提供了再创造、再组合的条件。石、壁、泉、露、草、秋、根、暗,都是实词,且带有鲜明的形象性,蕴含特殊的意象。石、壁,指示着场合(空间);草、露、泉,点明了物质属性;秋,是季节(时间);暗,限定了背景和气氛。上述几个词无论怎样组合,时间不变,空间未变,气氛和场景都比较接近。请看“石泉·暗壁·草露·秋根”与“石壁·暗泉·秋露·草根”所构成的场景和气氛究竟有多大差别呢?作为一组复合意象,它们给读者的暗示也是相近的。而且,“流”、“滴”两个词具有较强的制约作用和粘合作用,它们规定了不可能产生“石壁流草根”这样的句子(现代诗歌的用词已突破这一点了,背谬的修辞比比皆是,此所谓“不通之通,无理之理”,但古典诗歌尚未迈出这一步),只能有前面列举的合乎情理的组合关系。其实,抽换也罢,不

① 李汝伦《杜诗论稿》,广东人民出版社1983年版,第180页。

抽换也罢,独立性强的单音词的组合具有强烈的修辞效果,客观上增加诗歌的弹性和密度,具有丰富的暗示力,从而引发读者尽可能丰富多样的美感,这就是“辘轳句”带给我们的启示。而字不虚设,辞简意密,情重味隽,正是杜诗的语言特色之一。





第十八章

杜诗的叠字

叠字,陈望道《修辞学发凡》下了这样一个定义:“(同一的字)紧相连而意义也相等的,名叫叠字。”从字面上看,又可称为迭词,从语音的角度考虑,也有称为叠音的。不论叫叠字、迭词,还是叠音,其修辞作用都相同:或体物图貌,或摹声表情。杜诗叠字有近六百组,而且颇具特色。对于这一重要的语言现象,有必要专章讨论。

第一节 叠字与双声叠韵的关系

中国诗歌的产生与音乐有密切的关系,中国诗歌本身也极富音乐性。而最能产生乐感的语词莫过于双声、叠韵、叠字几类。随着音韵学的发展和对古典作品的整理研究,人们发现了双声叠韵在诗歌中的重要作用。清人周春指出:“双声叠韵,分而言之,三百篇所早有。沿及西汉、魏晋,莫不皆然。但尔时音韵之学未兴,并无所谓双声叠韵名目,故散见而不必属对也。自沈约创四声切韵,有‘前浮声,后切响’之说,于是始尚对者,或各相对,或互相对,调高律谐,最称精细。唐初,律体盛行,而其法愈密,惟少陵尤熟于此。神明变化,遂为用双声叠韵之极。”(《杜诗双声叠韵谱括略》卷一)古代汉语向现代汉语发展的过程,从语音形式和构词关系看,就是单

音词向双音词演变的过程。双声叠韵是双音词语音形式的特殊形式,叠字则是双声叠韵的特殊形式。从声韵看,叠字是双声叠韵的重合。如果说“叠韵如两玉相扣,取其铿锵;双声如贯珠相联,取其婉转”^①,那么,仅在音乐性这一点上,叠字也兼具双声之“婉转”和叠韵之“铿锵”。只是在构词上二者有一定区别。

第二节 杜诗叠字与双声叠韵构成之比较

杜诗双声叠韵问题,周春《杜诗双声叠韵谱括略》一书整理详尽。这里只将杜诗叠字的构成情况与双声叠韵作一比较。

双声词和叠韵词在组词上比叠字自由、灵活、多变,在词的类别上,也显然比叠字丰富得多。杜诗并不例外。如(“。。”双声,“..”叠韵):

迢递来三蜀,蹉跎有六年。(《春日江村》)
 风尘荏苒音书绝,关塞萧条行路难。(《宿府》)
 此生任春草,垂老独漂萍。(《赠张学士》)
 作者皆殊列,声名岂浪垂。(《偶题》)
 美名人不及,佳句法如何。(《寄高书记》)
 群众纷戮力,圣虑宵徘徊。(《荆南述怀》)
 拔杯要忽罢,抱被宿何依。(《送卢侍御》)



从以上数例可以看到,杜诗双声叠韵广泛存在于名词、形容词、动词和连绵词之中。而叠字在构词形式上显然比双声叠韵简单,只有固定不变的单一重叠。由于双声叠韵词性多样,能在句子中充当各种成分,而叠字除少数量词重叠表示复数外,绝大部

① 李重华《贞一斋诗说》。



分是形容词^①。正因为如此,摹声状物成为叠字的主要功能并为作者和论者注意,以至被修辞学者们拈出,作为一种重要的修辞手法而跻身辞格之列。叠字的构成虽然单调,但其摹声状物、表情达意的形象性和丰富性,却毫不逊色于双声叠韵,其修辞效果也明显胜过前者。

不过,运用叠字却非易事。顾炎武就感叹过:“诗用叠字最难”,认为“卫诗‘河水洋洋,北流活活。施罟沔沔,鳙鲔发发,葭蒲揭揭,庶姜孽孽。’连用六叠字,可谓复而不厌,蹢而不乱矣。古诗‘青青河畔草,郁郁园中柳。盈盈楼上女,皎皎当窗牖。娥娥红粉妆,纤纤出素手。’连用六叠字,亦极自然。下此即无人可继。”(《日知录集释》卷二十一)《诗经》和《古诗十九首》运用叠字的手法确实高妙,顾氏盛推是很自然的事,但“无人可继”一语尚可商榷。细考顾氏之论,他赞扬在一首诗中叠字用得多而且各有特点——复而不厌,充满了生活气息——自然。这些都中肯地总结了《诗经》与《古诗十九首》使用叠字的特点。顾炎武知道“诗体代降”的规律,在近体诗平仄对仗的限制下使用这一手法,确实是羁绊重重,难以为继。然而,在重重障碍前挥洒自如,变化多姿,却表现了大手笔的卓越才能,杜诗正是如此。

第三节 杜诗叠字的状况

杜诗叠字按其摹声状物的性质可分为象声词和形容词两大类。象声词模拟事物的声音,形容词描绘事物的情态。仔细区别,可就其意义范围归纳为以下几种。

^① 称谓语如“叔叔”、“爷爷”是名词,但唐代或许只存在口语中,杜诗中没有相似的现象,故不论。动词仅有“信宿渔人还泛泛,清秋燕子故飞飞”一例。

(一)象声词

1.动物声

花隐掖垣暮，啾啾栖鸟过。（《春宿左省》）

车辚辚，马萧萧。（《兵车行》）

山巅朱凤声嗷嗷。（《朱凤行》）

2.天籁

潺潺石间溜，汨汨松下驶。（《雨》）

落日照大旗，马鸣风萧萧。（《后出塞五首》其二）

雨声飐飐催早寒。（《秋雨叹三首》其三）



3.人事声

职司忧悄悄，郡国诉嗷嗷。（《临邑舍弟书至》）

小人塞道路，为态何喧喧。（《园官送菜》）

尚闻丁丁声，功课日各足。（《课伐木》）

日斜枕肘寝已熟，啾啾唧唧为何人。（《狂歌行》）

(二)形容词

1.关于植物的

地晴丝冉冉，江白草纤纤。（《绝句五首》其五）

盈盈当雪杏，艳艳待春梅。（《早花》）

短短桃花临水岸，轻轻柳絮点人衣。（《十二月一日》）



落落出群非榉柳，青青不朽岂杨梅。（《凭韦少府》）

他如亭亭、采采、苍苍、裊裊、黯黯、芊芊、淡淡、娟娟、细细、纷纷、萧萧，不具引。

2.关于动物情态的

急急能鸣雁，轻轻不下鸥。（《白帝城楼》）

娟娟戏蝶过闲幔，片片轻鸥下急湍。（《小寒食舟中作》）

穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞。（《曲江二首》其二）

矫矫龙性含变化，卓立天骨森开张。（《天育骠骑歌》）

他如哀哀、恰恰、冥冥、裊裊、萧萧，不具引。

3.关于山河风雨方面的

水清石礚礚，沙白滩漫漫。（《白沙渡》）

翳翳月沉雾，辉辉星近楼。（《不寐》）

野日荒荒白，春流泯泯清。（《漫成》）

稍稍烟集渚，微微风动襟。（《送严侍郎》）

这类叠字较多，还有溶溶、娟娟、霏霏、闪闪、寂寂、泠泠、皎皎、凄凄、裊裊、练练、纤纤、欣欣、莽莽、萧萧、漠漠、杲杲、冥冥、渺渺等。

4.关于城郭车马等

肃肃湘妃庙，空墙碧水春。（《湘夫人祠》）

荧荧金错刀，濯濯朱丝绳。（《棕拂子》）

蔼蔼咸阳都，冠盖日云积。（《送李校书》）

他如荡荡、迢迢、昏昏等。

5.关于人的精神状态外貌服饰等的

焉能心怏怏，只是走踈踈。（《奉赠韦左丞丈》）

忡忡去绝境，杳杳更远适。（《发同谷县》）

皛皛幽旷心，拳拳异平素。（《咏怀二首》其二）

寂寂系舟双下泪，悠悠伏枕左书空。（《清明》）

孤舟增郁郁，僻路殊悄悄。（《呈聂令》）

这类叠字最多，不能遍举，他如飘飘、桓桓、肃肃、飒飒、淅淅、戚戚、浪浪、碌碌、迟迟、渺渺、役役、兀兀、冥冥、袞袞、蠢蠢、望望等。

此外，杜诗叠字构成的复数也很可观。如：

榉柳枝枝弱，枇杷对对香。（《田舍》）

匣琴虚夜夜，手板自朝朝。（《西阁》）

家家养乌鬼，顿顿食黄鱼。（《戏作俳谐体》）

吹帽时时落，维舟日日孤。（《缆船苦风》）



• 杜甫研究论集 •

以及处处、日日、床床、个个、重重、岸岸、句句、只只、人人、叶叶、事事等。其意义大约两类，一言其多，二言其尽。叠字构成的复数也可起数量的修饰作用，但与本文重点讨论的“摹声状物”的效果不一样，这里顺便提及，下面不再讨论。

第四节 杜诗叠字的艺术特色

（一）“精神兴致全见于两言”

宋代叶梦得在《石林诗话》卷上讨论叠字时说：



国

古

代

文

学

研

究

丛

书

诗下双字极难，须使七言五言之间，除去五字三字外，精神兴致全见于两言，方为工妙。唐人记“水田飞白鹭，夏木转黄鹂”，为李嘉祐诗，王摩诘窃取之，非也。此两句好处，正在添“漠漠”“阴阴”四字，此乃摩诘为嘉祐点化以自见其妙。如李光弼将郭子仪军，一号令之，精彩数倍。不然，如嘉祐本句，但是咏景耳，人皆可到。要之，当今如老杜“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，与“江天漠漠鸟飞去，风雨时时龙一吟”等，乃为超绝。

这段话中关于王维窃李嘉祐诗一事属于以讹传讹。^①而“除去五字三字”一说，如反过来理解，或许更明了：七言五言中，除去工妙的叠字（两言），则精神兴致全无。按传统的诗论术语来理解，叠字近乎“诗眼”的功能。王维的“水田飞白鹭”一联，以及杜甫的“无边落木”、“江天鸟飞去”二联，没有叠字则全句气势凋敝，诗意索然。再看杨慎在《升庵诗话》中对杜诗叠字的赞誉：

诗中叠字最难下，惟少陵用之独工。今按七律中，有用之句首者，如“娟娟戏蝶过闲幔，片片轻鸥下急湍”、“短短桃花临水岸，轻轻柳絮点人衣”、“青青竹笋迎船出，白白江鱼入饌来”是也。有用之句尾者，如“信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞”、“小院回廊春寂寂，浴凫飞鹭晚悠悠”、“客子入门月皎皎，谁家

① 叶梦得此说，据李肇《国史补》卷上“王维取嘉句”条：“……维有诗名，然好取人文章佳句。‘行到水穷处，坐看云起时’，英华集中诗也。‘漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木转黄鹂’，李嘉祐诗也。”晁公武《郡斋读书志》卷第四“王维诗”已斥李肇之非：“李肇讥维‘漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木转黄鹂’之句，以为窃李嘉祐者，今嘉祐之集无之。岂肇之厚诬乎？”胡应麟《诗薮》内编卷五亦指出：“世谓摩诘好用他人诗，如‘漠漠水田飞白鹭’乃李嘉祐语，此极可笑。摩诘盛唐，嘉祐中唐，安得前人预偷来者？此正嘉祐用摩诘诗。”



捣练风凄凄”是也。有用之上腰者，“宫草菲菲承委佩，炉烟细细驻游丝”、“江天漠漠鸟双去，风雨时时龙一吟”、“云石茱茱高叶曙，风江飒飒乱帆秋”、“山木苍苍落日曛，竹竿袅袅细泉分”是也。有用之下腰者，如“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”、“风含翠筱娟娟净，雨浥红蕖冉冉香”、“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”、“碧窗宿雾蒙蒙湿，朱拱浮云细细轻”是也。声谐义恰，句句带仙灵之气，真不可及矣。^①

杨慎之论，着眼于叠字在句中所处的位置，尚未涉及位置与效果的关系。这里可分两种情况，一类如前所云，去之则精神兴致全无。如“娟娟戏蝶过闲幔”、“风含翠筱娟娟净”、“宫草霏霏承委佩”诸联，去叠字，句尚可读，但靠那些生动准确、细致优美的叠字产生的形象和意境却与之俱失了。另一类，如“信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞”、“小院回廊春寂寂，浴凫飞鹭晚悠悠”、“客子入门月皎皎，谁家捣练风凄凄”等，去其叠字则句子残缺，当然也就更谈不上精神兴致了。这是因为上述叠字不但具有摹声状物的修辞作用，而且在句子成分中也不可或缺。可见，尽管叠字由于构词的原因在词性上受到一定局限，但在具体运用中，却不比任何语词逊色，甚至独具一格。

所谓“精神兴致”，还包括叠字所具有的气氛。摹声的叠字，本只取其声音，不问意义的。但杜诗此格，却并非单一追求摹仿声音的逼真，而是创造出笼罩全诗的气氛，即通过不尽相似的声音来表现特定环境下的氛围摹声传神。虽然用文字记录声音完全不可能达到绝对真实的效果，但根据摹声提供让人感知和联想的环境和氛围，则是合理而高明的手法。摹声如此，摹状同样如是。而摹声摹状能产生这样的效果，与叠字本身所具有的能触发联想的作用

^① 引自朱祖延《古汉语修辞例话》。



分不开。如“萧萧”，杜诗中无论用做象声词还是形容词，都带有悲凉的色彩，这可能是因为《楚辞》有“秋风兮萧萧”的用语，而“秋风兮萧萧”又常使人联想到“悲哉秋之为气也，草木兮摇落而变衰”的意境和氛围。所以，“萧萧”无论是摹拟风声：“萧萧北风劲，抚事煎百虑”（《羌村三首》其二），还是马嘶雁鸣：“车辚辚，马萧萧”、“萧萧紫塞雁，南向欲行列”（《七月三日》），或草木声：“无边落木萧萧下”，以及描写形容衰飒之气的“萧萧古塞冷，漠漠秋云低”（《秦州杂诗》），“渺渺春风见，萧萧夜色凄”（《子规》）等，都带有或悲壮，或凄凉，或衰飒，或清幽的气氛。这种气氛，是诗人的情感的流露，是塑造典型环境的重要手法之一。

（二）体物图貌，妙不可言

《文心雕龙·神思》有这样一段话来比喻语言与思维的关系：“至精而后阐其妙，至变而后通其数，伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤，其微矣乎！”语言有时不能准确地表达思维，同样，对于现实生活的某些现象，语言也难于准确地反映。《文心雕龙·物色》认为《诗经》中“灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为日出之容，漉漉拟雨雪之状，啾啾逐黄鸟之声，嚶嚶学草虫之韵。”并不是说只有叠字才具有“写气图貌”、“属采附声”的功能，但文中所举的叠字却给我们一些启发。“灼灼”、“依依”、“杲杲”、“漉漉”、“啾啾”等词，在描绘上并没有穷形毕相，但其修辞效果确实高妙。妙就妙在这些形容词多偏重于诗人的感觉而不是精心刻画，即属写意而非写生，于是给予了读者更多想像的空间。想像越丰富，对诗意的感受也就越深。反过来，也就为作为这种想像依据的平淡词语所起的奇妙作用而惊喜，也就愈加“妙不可言”了。

杜诗妙不可言的叠字不少，周紫芝《竹坡诗话》举“风吹客衣日杲杲，树搅离思花冥冥”、“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”大加赞赏。杲杲状日出之容，《诗经》已经占先，但“风吹客衣”与“日杲



杲”成句,显然比“杲杲日出”丰富。“客衣”见其分别,“风吹”增其凄清,与“日杲杲”成鲜明对比。花木繁盛之时,叔侄分手,故愈感离愁别绪之深。杜诗用乐景写哀的手法,渲染出离别的气氛。“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”一联,“萧萧”细致衰飒,“滚滚”雄壮阔大,对比强烈,而且这两句诗的意义超出了摹声状物的范围,形象地体现了新旧交替、历史潮流不可抗拒的规律。

“山市戎戎暗,江云淦淦寒”(《放船》)的叠字,被胡应麟称为“铢两既敌,而骈偶天成”^①。此二句描写川江两岸暮景。“戎戎”一语,据仇注,近乎“秾秾”,状“市中晚烟之盛”。张衡《冢赋》有“乃树灵木,戎戎繁霜”的描写,杜甫用“戎戎”状烟,仍是独创。“淦淦”“状云物散而不定”,《辞海》解为“阵阵”,似乎太实。“戎戎”“淦淦”给人的印象仍是不十分具体的,表现的是难以言传的氛围。

“野日荒荒白,春流泯泯清”(《漫成二首》其一),“泯泯”状水之清莹,“荒荒”却无法言喻,然而又得承认这是意象并不朦胧的好句好诗。两句诗描绘出了一幅优美的画面:春天的旷野里,万木葱茏,花草繁盛;天空纤尘不染,迟迟丽日高悬,一条清澈见底的小河穿过原野,在阳光下静静地流淌。“荒荒”一语,不仅写出了旷野的清幽静寂,也透出了诗人此时松弛适闲的生活与心境。只有与诗人定居浣花溪畔的愉快心情联系起来,才可能体会到这妙不可言的“三昧”。

此外,像“小院回廊春寂寂,浴凫飞鹭晚悠悠”、“欲绕井栏添个个,偶经花蕊弄辉辉”、“汀烟轻冉冉,竹日净晖晖”、“穿花蛱蝶深深见,点水蜻蜓款款飞”、“翳翳月沉雾,辉辉星近楼”、“稍稍烟集渚,微微风动襟”、“盈盈当雪杏,艳艳待春梅”等句中的叠字,都各尽其妙,令人玩味。

(三)多义性与形象性

杜甫在使用叠字时,总是最大限度地发掘叠字的多义性,在不

^① 仇注卷十四引胡应麟语。



同场合灵活使用,从而使叠字内涵和诗歌形象都更加丰富。这个问题可从两方面探讨:一是对同一事物的不同的描写,二是同一叠字在不同事物上的运用。这实为一个问题的两个方面。

先论其一。对同一事物的不同描写,可以反映出诗人的情绪变化。风,在杜甫笔下,就常常随诗人的情绪而呈不同特色。情绪开朗时,秋风呈袅袅之姿——“秋风袅袅吹江汉”(《戏作寄上汉中王》),“秋风袅袅动高旌”(《奉和严郑公》);心情忧郁时,秋风则为“淅淅”之状——“秋风淅淅吹巫山”,“秋风淅淅吹我衣”(《秋风二首》其二)。更多的时候,风总是衬托着生活在艰难时世的诗人的悲惨生活——“老身古寺风泠泠”(《别李秘书》)“回风飒飒吵沙尘”(《观打鱼歌》),“疾风飒飒暗亭午”(《发刘郎浦》),“萧萧北风劲,抚事煎百虑”(《羌村三首》其二),“江风萧萧云拂地,山木惨惨天欲雨”(《发闾中》)。

其二,同一叠字形容不同的物体,一方面是词的多义性决定的,但许多时候也是活用的结果。活用使人产生联想,以对此物的情景气氛的感受去理解彼物,丰富了形象和意境。如“娟娟”,本美好貌。形容竹:“风含翠筱娟娟净”(《狂夫》),“雨洗娟娟净”(《咏竹》);写花:“娟娟花蕊红”(《奉答岑参》);写蝴蝶:“娟娟戏蝶过闲幔”(《小寒食舟中作》);野鹭:“野鹭宿娟娟”(《舟月对驿近寺》);望月:“石瀨月娟娟”(《船下夔州》);观峰:“娟娟林表峰”……竹之挺拔潇洒,花之美丽多姿,蝶之轻盈飞动,鹭之安详温顺,月之清亮姣好,峰之葱茏秀丽,无不生动形象,宛在目前。

他如“萧萧”、“冉冉”、“悠悠”、“苍苍”、“冥冥”、“飒飒”等,都活用于各种场合,千变万化,意味无穷。

(四) 杜律中的叠字

顾炎武或许因为律诗中运用叠字要受种种限制,故有古诗以后“无人可继”的断语。顾氏之说正好启发我们来探讨杜律中运用

叠字的情况。

《新唐书·宋之问传》载：“魏建安后迄江左，诗律屡变，至沈约庾信以音韵相婉附，属对精密，及之问沈佺期又加靡丽，回忌声病，约句成篇，如锦绣成文，学者宗之，号为沈宋。”律诗由沈宋成型，杜甫集其大成，已是定论。而“以音韵相婉附”，“属对精密”，具体地说，就是平仄和对仗的问题。下面，就这两个方面来讨论杜律叠字。

律诗每联的出句和对句的平仄要“对”，这就要求上下句相应位置的音节的声调要相反。而双音节词的平仄并不是统一的，所以不能尽合律诗的要求，于是就有了许多变通。如“一三五不论，二四六分明”之类。前举杜诗双声叠韵时，可以看到杜律双声叠韵相对工巧，但亦无法使声调尽合于律。如：

山色——江光（平仄——平平）
 春草——飘萍（平仄——平平）
 美名——佳句（仄平——仄仄）



而杜律中相对的叠字却无一例外合于平仄规律。这是因为两叠字总是处于相同的位置(节奏)，每一叠字内部的声韵调又绝对一致。如：

娟娟——片片（平平——仄仄）
 短短——轻轻（仄仄——平平）
 泛泛——飞飞（仄仄——平平）
 深深——款款（平平——仄仄）
 萧萧——滚滚（平平——仄仄）
 蒙蒙——细细（平平——仄仄）

律诗是这样，古诗中如两句用叠字，也同样注意平仄关系。如：



中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

萧萧(平)古塞冷,漠漠(仄)秋云低。 (《秦州杂诗》)

飕飕(平)林交响,惨惨(仄)石状变。 (《积草岭》)

练练(仄)峰上雪,纤纤(平)云表霓。 (《泛溪》)

落落(仄)盘踞虽得地,冥冥(平)孤高多烈风。 (《古柏行》)

风吹客衣日杲杲(仄),树搅离思花冥冥(平)。 (《醉歌行》)

如前所述,因为叠字兼具双声之宛转和叠韵之铿锵,即使在单句中运用也会产生优美和谐之乐感,所以,在讲究声调的律诗中使用叠字,诗歌的节奏感、音乐性必然增强。杜甫律诗备受推崇,这不会不是一个因素。

杜律中的叠字在音韵上注意平仄和谐,而且还尽可能在意义上相对。叠字摹声状物,多为形容词,工对容易,变化殊难。但杜诗中还是不乏其例。下分类述之。

时对空:

晴浴狎鸥分处处,雨随神女下朝朝。 (《夔州歌十绝句》其六)

少对多:

风吹花片片,春动水茫茫。 (《城上》)

快对慢:

急急能鸣雁,轻轻不下鸥。 (《白帝城楼》)

明对暗：

翳翳月沉雾，辉辉星近楼。（《不寐》）
 霏霏云气重，闪闪浪花翻。（《望兜率寺》）

色彩对比：

青青竹笋迎船出，白白江鱼入馔来。（《送王十五判官》）

气氛的对比：

漠漠世界黑，驱驱争夺繁。（《赠蜀僧》）
 客子入门月皎皎，谁家捣练风凄凄。（《暮归》）
 寂寂春将晚，欣欣物自私。（《江亭》）



叠字在律诗中的运用，一方面扩大了律诗的意境，增强了律诗的节奏感和音乐性，同时，叠字的表现力也得以丰富。这正是杜甫对这一手法的重要贡献。

（五）叠字与情绪——诗人心态的再探讨

这一节，我们试图通过诗人对叠字的运用的探讨，进一步把握诗人的心态和形象，如同在“用典”一章和“拟人”一章所做的努力。

叠字的一个重要功能是摹状。杜甫在反映自己的生活经历、抒写自己的思想感情时，用了许多叠字来描绘，这就为我们研究杜甫的生活、情绪、心态等提供了线索和依据。把这些现象联系起来考察，在一定程度上是可以了解杜甫生活的某一方面的状况和某一



时期的心态的。这也是一个通过修辞现象把握作者心态的有趣的尝试。

“支离东北风尘际，漂泊西南天地间”(《咏怀古迹》)是杜甫生涯最简明的概括，杜甫的一生是忧愤深广的一生，是漂泊流浪的一生。长安十年，每日“走踆踆”，长年“心怏怏”。炯炯之心，无人明鉴，兀兀时过，不得仕进。后得一官半职，却与诗人志趣大相径庭，“奈何迫物累，一岁四行役”(《发同谷县》)，诗人弃官向蜀，开始了艰苦的流浪生活。

“忡忡去绝境，杳杳更远适”(《发同谷县》)。离乡背井，忧心如焚；跋山涉水，历尽艰辛，终于到达成都，并定居于风光优美的浣花溪畔。但全家的生活却只能靠朋友周济维持。寄人篱下的生活是痛苦的：“世乱郁郁久为客，路难悠悠常傍人”(《九日》)。然而，就是这样的生活也不久长，成都兵变迭起，杜甫在川西平原东躲西藏，最后还是决定出川。三年前栽下的四棵小松已经“离离如人长”(《四松》)了，今天却要告别它们，开始新的流浪，“我生无根蒂，配尔亦茫茫”，说得何其惨痛。

杜甫居夔期间，贫病交加，生活异常困苦，“转蓬忧悄悄，行药病涔涔”(《风疾舟中》)；对镜览颜，青丝成雪，“与子俱白头，役役常苦辛”(《寄薛三郎中据》)。不仅“右臂偏枯左耳聋”，而且消渴病也很严重，神经衰疲不堪，“二月饶睡昏昏然”(《昼梦》)，终日“忽忽峡中睡，悲风方一醒”(《奉酬薛十二丈判官见赠》)。诗人回首往事，百感交集，壮志未酬，身已先衰，“十载江湖客，茫茫迟暮心”(《凭孟仓曹将书觅土楼旧庄》)，故乡不能归去，报国无门，落得“冯唐毛发白，归兴日萧萧”(《哭王彭州抡》)。

由于生活中的“碌碌”、“役役”、“踆踆”，常使诗人处在“戚戚”、“郁郁”、“凄凄”、“怏怏”、“茫茫”、“兀兀”的状态之中。杜诗所谓“沉郁”之气，除了诗中深广的社会内容外，诗人自身的不幸遭遇是形成这种风格的重要因素。

诗人精神状态如上所述,诗人的生涯则可用“飘飘”二字概括。“我生本飘飘,今复在何许?”(《宿青溪驿》)“垂老孤帆色,飘飘犯百蛮”(《将晓二首》其一)，“往往虽相见，飘飘愧此身”(《赠王二十四侍御契四十韵》)。一想到自己没给妻子儿女带来安定的生活,就感到惭愧内疚,“何日干戈尽,飘飘愧老妻”(《自阆中领妻子却赴蜀山行三首》其一)。杜甫深知国家动乱、小家不得安宁的原因是战争,所以慨叹“天下兵马未尽销,岂免沟壑常飘飘!”(《严氏溪放歌行》)诗人强烈谴责了带给人民巨大灾难的战争。

把“飘飘”一语化为富有象征意义的意象的,是“飘飘何所似?天地一沙鸥”(《旅夜书怀》)中的沙鸥。杜甫特别喜欢鸥,诗中多有描绘。“白鸥”、“春鸥”、“寒鸥”、“浦鸥”、“沙鸥”、“狎鸥”、“轻鸥”,千姿百态,时常飞翔于字里行间。诗人又常以鸥自喻:“昔如水上鸥”(《有怀台州郑十八司户》),“还同海上鸥”(《巴西驿亭观江涨》其二),最著名的是“白鸥没浩荡,万里谁能驯”(《奉赠韦左丞丈二十二韵》)。这与杜甫厌倦官场身不由己的生活,追求既无拘无碍、自由发展,又能实现远大理想和抱负的生活理想有关。而奋飞于天地之间,击搏于浪涛之中,来往自由、潇洒自若的沙鸥就是理想的化身。“飘飘”沙鸥,有飘逸孤高之感,而无漂泊衰飒之气,它身上寄托着诗人奋发向上的希望和追求。





结 语

本编讨论了十个方面的问题。

前三章,多角度地讨论了杜诗的对仗艺术。杜诗对仗如同其近体诗,也是集大成者。杜律对仗在对立中求和谐,体现了朴素的艺术辩证法,同时还反映了律诗及汉语言文学所特具的辩证思维的优势。认识这一点,对于整理发掘文化遗产、弘扬民族文化、提高民族自信心、帮助那些视中国古典诗歌一律为“诘屈聱牙的老调子”的虚无主义者,都是必要的。借对虽非最佳修辞技巧,但从文学发展的角度考察,却反映了一个较为重要的现象:即民间文学对文人创作的影响,以及文人脱离生活玩弄技巧走上形式主义道路的过程。借对在杜诗中表现为形式美的追求和形式主义的滥觞。文中指出“借对”是内容和形式二律背反的表现,认为它是唐代文人的“沙龙语言”。互文的运用则表现了诗人为言约意丰、扩大诗歌意境做出的努力。

接下来两章,从用典和拟人两方面探讨了诗人在运用这两种手法时所表现的生活经历和思想情绪。这是本文的尝试,旨在把方法论和认识论结合起来考察。杜诗用典富于变化,灵活机巧,含蓄典雅,诗句富于表现力。杜诗此法有继承,有创新,既表现了生活情性,又反映了时代风尚,且对后世有较大影响。“拟人”一章,着重探



讨了诗人运用此一手法时所流露出的心态，即因对社会失望而关注自然的情绪，并联系诗人生平就此法的阶段性运用做出了说明。

在“夸张”一章中，就杜诗的一桩公案提出了“数字的‘夸张系统’和思维定势”的问题，力图从接受美学、心理定势的角度来解释公案产生的原因。该章还就夸张与胸襟的问题作了简单的考察。由于杜诗的对比艺术涉及面较宽，而且对仗中的对比、自然与人世的对比等在前面几章已有论述，所以，“对比”一章只提出了对比中的两种指向及多重对比艺术的问题，是否言之成理，还有待读者评说。

最后三章从字词句的角度讨论了杜诗在语言结构上的一些特点，希望由此具体地了解 and 把握杜诗风格的一些特征。杜诗句法千变万化，变而不诡，化而不浮，出于规矩之外，又不背于法度，体现了诗人改良革新的努力，实现了他的“造语惊人”的理想。杜诗语词组合简练凝重，密度高，弹性大，在一定程度上反映了中国古典诗歌的构词特色。“叠字”一章，从语音与修辞的角度入手，探讨了杜诗音乐美的原因之一。

杜诗修辞是反映生活塑造典型的重要手段，是杜诗形象思维及辩证思维的一个有机组成部分。修辞手法就是艺术手法，是语言的艺术手法，全编就是根据这样的认识切入并展开讨论的。显然，对于千汇万状的杜诗，这里的论述是难以反映其全貌的。不过，倘能由此拓宽研究领域，引起学人在这方面的注意，这引玉之砖的任务也就完成了。