

杜甫七绝的“别趣”和“异径”

葛晓音

【摘要】从杜甫创作七绝的情绪状态和抒情基调而言,杜甫七绝另有“别趣”,主要表现为善于捕捉自然景物中的生机和人居环境中的雅趣,尤其突出地呈现了诗人放达幽默的性情和风度,以及对深层审美感觉的追求。同时他追溯到七绝的源头,突破传统作法的禁忌,以各种“创体”辟出“异径”,体现了杜甫对七绝表现原理的独到认识。尽管这些探索有得有失,但能充分发掘出七绝的表现潜力,并在盛唐七绝推崇情韵的传统审美标准之外开出“趣多致多”的新境界,为中晚唐和宋人展示了七绝发展的广阔空间。

【关键词】杜甫七绝;抒情基调;别趣;异径

【作者简介】葛晓音,北京大学中文系。

【原文出处】《文学评论》(京),2017.6.16~26

历代诗论对杜甫各体的评价中,绝句的争议最多,已经形成杜诗艺术研究中的一个热点。而相关评论和研究或是将五绝和七绝混为一谈,或是认为五绝数量太少,只论七绝。因此实际上褒贬的焦点都集中在七绝。笔者认为五绝和七绝的起源和发展路径不同,创作传统和体式特征也不尽一致,为此曾将五绝别而论之^①,本文专论七绝。由于今人研究的思路,大都是以古人的争议为起点,阐发杜甫七绝题材内容的开拓、形式风格的创新以及语言声调的变化等各方面的特色,为杜甫的“变体”辩护^②。有关论述已经相当详尽,本文不拟重复。只是疑惑杜甫在七绝中的所有这些开拓创变和特色,同样也见于他的其它诗体,那么这些“变调”“创体”与七绝的体式独特性究竟有何关系呢?杜甫创变的意图是否希望七绝这种体式也能承担起类似五七言古体和近体的表现功能?这些问题尚罕见明确的回答。为此笔者拟从杜甫创作的情绪状态入手,探索其七绝的抒情基调和情趣表现与其它各体诗歌的异同,以求辨明

杜甫究竟如何认识七绝这一体式的表现原理。

一、七绝的体式特征和创作传统

自从胡应麟提出“子美于绝句无所解,不必法也”^③的看法以后,赞成者众多,辩解者也不少。其争论焦点和辩护角度,笔者已在专论五绝一文中详细梳理,此处不赘。这些争议中较有启发性的论点是指出杜甫七绝自有“别趣”,见于潘德舆《养一斋李杜诗话》所引钟惺的说法:“钟氏惺曰:‘少陵七绝,长处在用生,往往有别趣。有似民谣者,有似填词者。但笔力自高,寄托有在,运用不同。看诗取其音响稍谐者数首,则不如勿看。’”^④与“别趣”相关的另一论点是认为杜甫有意另辟蹊径,如李重华《贞一斋诗说》:“杜老七绝欲与诸家分道扬镳,故尔别开异径,独其情怀,最得诗人雅趣。”^⑤田雯《古欢堂杂著》卷二“论七言绝句”也说:“少陵作手崛强,绝句一种,似避太白而别寻蹊径者,殆不易学。”^⑥虽然这些论点说得比较含糊笼统,但看到了杜甫七绝的独特之处,比“创体”“变调”等杜诗评论中的常用说法更为敏锐中

肯。因此本文借用“别趣”和“异径”的提法,对杜甫七绝的创作意图谈谈自己的理解。

本文所谓“别趣”,是指杜甫在七绝中表现的旨趣和审美取向有别于盛唐七绝;所谓“异径”,指杜甫七绝的创作方法与盛唐七绝不同。而要了解其“别”“异”之处,还需先对七绝的体式特征和传统审美标准稍加说明。明清诗论标举盛唐绝句为正声,五绝以王维、李白为标准,七绝以王昌龄、李白为标准,其共同特点是句意委婉,兴象玲珑,情韵深长,含蓄不尽^①。五七绝体式特征有其共性,但也有区别。前人总结二者的差异大致有几方面:一是来源不同导致格调不同,五言调古,七言调近;二是五七言绝因体制不同造成声调不同,五绝句短调促,七绝声长字纵;三是五七绝的艺术规范不同,五绝质朴真切,七绝高华风逸^②。这三方面大致把握了五绝和七绝的不同体调。七绝的这些特点与其起源和发展路径有关。笔者认为七绝源于西晋的北地民谣,晋宋以来文人拟作了少量七言四句体短歌,其中以一、二、四句押韵的才可称得上七绝。但梁陈时七绝虽少,却很快律化,七言律绝早于七律产生。此后在初唐一直沿着律化的道路发展,到盛唐时七绝的律化程度已经远远高于五绝,这就是七绝“调近”的基本原因^③。

七绝在南朝和初唐的数量极少。除了唐初宫廷郊庙歌辞以外,文人中只有上官仪、王勃、卢照邻及元万顷等作有少数七绝。到中宗神龙、景云年间,七绝成为宫廷应制诗的重要体裁,数量才迅速增多。应制诗虽难免板滞典雅,但这一时期的题材多数是游览园林、侍宴山庄、节令应景、咏物饯送之类,反而对七绝咏物和写景的技巧有所促进,同时也为七绝增添了华丽的辞采。除了应制以外,初唐文人也有少量其它题材,如艳情、游览、送别、怀友、边塞、述怀、怀古等,但都只有一二首而已。至盛唐,七绝和七言歌行的兴起成为诗歌达到高潮的重要标志。七绝咏物、行旅、闺情、边塞、送别等题材大量增多,而相思送别类最为脍炙人口,诗人们以真挚的感情取

代了应制诗的虚套,以高华的风格冲淡了颂圣的富丽色调。这就确立了盛唐七绝的主要表现功能和艺术风貌。

七绝的源起和发展路径决定了在表现原理上与五绝的差异。五绝受南朝乐府民歌的五言四句体影响较大,其基本特点是情思凝聚于一点,既适宜于撮取细景小事,又适宜以短章浓缩概括。在盛唐最突出的发展是王维等山水诗人通过提炼场景,剪裁画面等处理方式,使原本容量较小的五绝扩大到能提供最大联想的程度。因此五绝的特长在于以小见大,营造意境。而早期七绝受到晋宋北地歌谣和北朝乐府民歌中七言体的影响,语言原比五绝通俗。后来在南朝七言歌行中形成的每四句一、二、四押韵的诗节构成,又促成了七绝和歌行之间的亲缘关系^④。唐人的有些歌行甚至可以截出绝句来,正如吴乔所说:“七绝与七古可相收放。如骆宾王《帝京篇》、李峤《汾阴行》、王泠然《河边枯柳》,本意在末四句,前文乃铺叙耳。只取末四句,便成七绝。”^⑤因而七绝往往截取一个情景片段,句意要求如歌行般连贯流畅。不过,虽然早期七绝中萧绎的《乌栖曲》其四和魏收的《挟琴歌》也是乐曲题,但七绝在初唐的发展中与乐府的关系比较疏远。除了卢照邻的《登封大酺歌》四首以外,直到初唐后期,才出现了少数以乐曲和古乐府为题的七绝,如张说《十五日夜御前踏歌词》二首和《苏摩遮》五首,都是近代曲辞。乔知之《折杨柳》、阎丘均《长门怨》是古乐府题。初盛唐之交,一些文人开始把乐府和绝句融为一体,以吴中四士为代表的吴越诗人群在七绝中采用清商乐府语调。崔国辅《白紵辞》《王昭君》、贺知章《采莲曲》、刘庭琦《铜雀台》都是用七绝写的乐府题。接着,王维、常建、储光羲、崔颢、王昌龄、李白都大力写作乐府风味的七绝,尤以王维、王昌龄和李白为多。这就使七绝在盛唐形成了适宜抒情、且富有乐府歌行风调的特色。许学夷指出:“太白七言绝多一气贯成者,最得歌行之体。”^⑥正是这个缘故。加之五绝字少,极少用虚字,全用实字,读来句短调促;而七绝多两个字,

多用歌行句式中的虚字,语言又较五绝浅近,读来声长字纵,更有利于声情的表达。所以盛唐七绝虽然题材多样,但是除了李白的一些山水七绝以外,无论闺怨、边塞、行旅都以抒发离情为主,盛唐七绝成就最高的作品都见于相思送别类题材,正说明了七绝的特长在于以浅语倾诉深情,最能体现这一特长的作者就是李白。所以沈德潜概括:“七言绝句,以语近情遥、含吐不露为主,只眼前景口头语,而有弦外音、味外味,使人神远,太白有焉。”^⑮由此可知,盛唐五七绝虽然都以“愈小而大”^⑯为妙,但五绝的隽永主要在于意境的含蓄;而七绝中虽然也有王昌龄、李白部分意境优美的作品,但其“意远”主要体现为情韵的深长。

尽管七绝在其起源和发展的过程中产生过不同的题材和风格,也显示了能够写景、咏物、抒情的不同功能,但历代诗论对杜甫七绝的评价,主要是以李白和王昌龄的七绝为参照的。如胡应麟说:“少陵不甚工绝句,遍阅其集得二首:‘东逾辽水北溟沱,星象风云喜色和。紫气关临天地阔,黄金台贮俊贤多。’‘中巴之东巴东山,江水开辟流其间。白帝高为三峡镇,夔州险过百重关。’颇与太白《明皇幸蜀歌》相类。”^⑰“杜《少年行》‘马上谁家白面郎,临门下马坐人床。不通姓名粗豪甚,指点银瓶索酒尝。’殊有古意,然自是少陵绝句,与乐府无干。惟‘锦城丝管’一首近太白。”^⑱管世铭说:“少陵绝句,《逢龟年》一首而外,皆不能工,正不必曲为之说。”^⑲施补华也说:“少陵七绝,槎枒粗硬,独《赠花卿》一首,最为婉而多讽。”^⑳依此标准,杜甫七绝只有这几首可取。即使是为之辩护者,也不能回避“七绝以神韵为主,少陵终非正宗”^㉑的看法。如王世贞说:“余谓:七言绝句,王江陵与太白争胜毫厘,俱是神品。……子美固不无利钝,终是上国武库,此公地位乃尔。”^㉒卢世淮说:“天生太白、少伯以主绝句之席,勿论有唐三百年两人为政,即穷天地,无复有驂乘者矣。子美恰与两公同时,又与太白同游,乃恣其倔强之性,颓然自放,自成一家。……若子美者,可谓巧于用拙,长于用短,

精于用粗,婉于用憨者也。”^㉓方世举说:“五七绝句,唐亦多变。李青莲、王龙标尚矣,杜独变巧而为拙,变俊而为伧。后惟孟郊法之。然伧中之俊,拙中之巧,亦非王、李辈所有。”^㉔以上诸家所说“钝、拙、粗、憨、伧”,是大多数批评杜甫七绝或为之辩护者的共识。无论他们认为杜甫怎样“巧于”“长于”运用这些缺点,杜甫七绝的基本风貌与李白、王昌龄的长处恰好相反,似乎是不能否认的,这也就是前人所说杜甫七绝“变体”“变调”的基本特点。那么杜甫“别开异径”的目的是否就是追求这种粗、拙、憨、钝的“别趣”和伧父面目呢?关于这个问题,无论是古人诗话,还是今人研究,都没有给出明确的回答,值得继续深究。

二、杜甫七绝的“别趣”与创作情绪的关系

杜甫是一个体式意识很强的诗人,他虽然在各种诗体中都有扩大题材及其表现功能的尝试,但都充分利用了该种诗体特殊的表现原理,因而题材内容相同,表现方式却迥然有别。七绝也是一样。盛唐绝句作品虽多,但以“绝句”冠题的却很少。杜甫不但在31首五绝中近一半用“绝句”冠题,在七绝中也有61首标题有“绝句”二字,占其全部七绝106首的57.5%。可以说是初盛唐较早并且最多以“绝句”冠题的诗人,说明他对绝句一体的特征有清晰的认识。那么杜甫对七绝体的独特认识究竟表现在哪里呢?

综观杜甫的全部七绝,可以发现他创作七绝的情绪状态与其他诗体的明显差别,在于大多数作于兴致较高、心情轻松甚至是欢愉的状态中。这一特点目前尚未见研究者论及,却是考察杜甫七绝“别趣”的重要出发点。仅以标题来看,题为“漫兴”“漫成”“戏为”“戏作”“解闷”“欢喜口号”“喜闻(口号)”的就有47首,其它七绝虽无这类标题,但不少是戏拈之作,如《赠李白》《春水生二绝》《少年行》《赠花卿》《投简梓州幕府兼简韦十郎君》《得房公池鹅》以及在草堂以诗代简向诸公觅各色果木的六首绝句等等。此外,《江畔寻花七绝句》及《三绝句》“楸树馨香”与《漫

兴》类似；《夔州歌》十首描写夔州的形胜风土，也是赞美的口吻，与杜甫在其它诗体中为夔州的贫穷荒僻而反复愁叹的情绪完全不同，就连他同时写作的五绝《复愁》十二首中的夔州也还是穷山恶水的人居环境。可以说，除了忧虑河北胡虏的《黄河》二首和痛斥“殿前兵马”的《三绝句》及《存歿口号》二首^②以外，杜甫的七绝所表现的情绪很少有他在其它诗体中常见的那种沉痛、愤慨、悲凉的心情。

与以上情绪状态相应，杜甫七绝的抒情基调也多数是轻松诙谐、幽默风趣的。《漫兴九首》和《江畔独步寻花七绝句》固然是抒发狂兴的典型代表作，但其余不少作品也带有戏谑的意味。例如《赠李白》是他在入蜀前仅有的两首七绝之一：“痛饮狂歌空度日，飞扬跋扈为谁雄。”固然是传神地画出了李白的一生小像，但完全出自调侃。《赠花卿》被前人赞为意在言外，最得风人之旨，显示了杜甫对七绝传统作法的深刻理解，但其语调则是似赞似讽，似庄似谐，所以含意微妙。《少年行》“马上谁家白面郎”形容贵介子弟的粗豪无状，只是借此诗料“留千古一嘘”^③。《戏为六绝句》开论诗绝句之创体，针对当时诗坛上的倾向性问题，提出了独冠古今的卓识，语气却是从揶揄“今人”“后生”的“轻薄”无知出发，所以题作“戏为”。《投简梓州幕府兼简韦十郎君》责怪韦十不来信：“幕下郎官安稳无？从来不奉一行书。固知贫病人须弃，能使韦郎迹也疏？”^④全用直率的大白话，故作恼怒的口气中却可见出杜甫风趣的神情。《答杨梓州》：“闷到房公池水头，坐逢扬子镇东州。却向青溪不相见，回船应载阿戎游。”^⑤用阮籍所说与王浑言不如与其子阿戎谈的典故，巧妙地打趣杨梓州失约^⑥。还不妨比较他写给汉中王的几首诗：汉中王谪官蓬州，杜甫的两首五排《奉汉中王手札》写得凄楚庄重。五律《戏题寄上汉中王三首》因是向汉中王索酒，故用“戏题”，但还是伤离感故，不免凄恻。而他用七绝写的《戏作寄上汉中王二首》，则用谢安挾妓的典故，安慰汉中王当东山再起：“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。”（其二）^⑦相比其余各体，就带了几分调笑的口吻。至于《承闻河北诸道节度入朝欢喜口号绝句十二首》虽然批判安史余孽与河北藩镇长期作乱，但主要是欢呼四海归一，想象王朝中兴的气象，抒情基调之高昂，在他后期的诗作中很少见到。胡应麟所称赏的“东逾辽水北溟沱”正是这组诗的第九首，诗里祥和的氛围和典丽的辞采堪比初盛唐的应制诗。

从杜甫七绝中所呈现的情绪状态和抒情基调的特点，可以看出，杜甫对于七绝的表现功能有其独到的认识。盛唐七绝在传统题材里充分展现了以浅语倾诉深情的特长，使七绝突破南朝初唐七绝含蕴狭狭的藩篱，固然达到了艺术的巅峰。但七绝这种体式的表现潜能尚未充分得到开掘，杜甫发现了这种诗体还有适宜于表现多种生活情趣的潜力。所以他很少用这种体式来抒发沉重悲抑的情绪，而是在七绝中呈现了沉郁顿挫的基本风格之外的另一面，让人更多地从中看到他性情中的放达、幽默和风趣。这种不同于盛唐的趣味追求，应当就是他七绝中的“别趣”所在。而“别趣”的内涵可以从他对外物的体察和对内心的发掘两方面来看，虽然二者交融在一起，不能截然区分，但以下为论述方便，仍然有所侧重。

杜甫在体察外物中发现的“别趣”大多是他成都和夔州时期对日常生活中多种诗趣的敏锐体悟。大致有以下三个方面：其一是诗人善于捕捉自然景物和人居环境中的生机和处处可见的趣味。例如《春水生二绝》其一：“二月六夜春水生，门前小滩浑欲平。鸬鹚鸂鶒莫漫喜，吾与汝曹俱眼明。”^⑧春水漫过小沙滩，鱼儿容易捕捉，诗人却劝鸬鹚鸂鶒不要高兴得太早，因为自己的眼睛同样雪亮。这种与水鸟争鱼的较真口吻，活现出老天真的风趣。《三绝句》其二：“门外鸬鹚去不来，沙头忽见眼相猜。自今已后知人意，一日须来一百回。”^⑨诗人从久去不来的鸬鹚眼里看出几分猜疑的意思，殷勤劝说其今后常来。人与海鸥相亲向来说明隐逸生活的毫无机心，已经是熟烂的典故。而这首诗却从杜甫对鸬鹚表情的细

心体察和亲近意愿入手,格外新鲜有趣。又如《漫成一首》:“江月去人只数尺,风灯照夜欲三更。沙头宿鹭联拳静,船尾跳鱼拨刺鸣。”^⑩夜宿船上,三更醒来,只见倒映在江中的月亮离人只有几尺远。借着暗夜中江月和船上风灯这两团光的亮色,可以看见近处沙滩上的鹭鸶拳缩着一条腿并排站着打盹^⑪,船尾不时地传来鱼儿泼刺刺地跳出水面的响声。诗人从鹭鸶与鱼的关系着眼,诙谐地暗示本来最能捕鱼的鹭鸶睡得连鱼蹦出来都觉察不到,既衬托出夜的深沉和静谧,又别开一种清新有趣、“画不能到”^⑫的境界。又如《绝句四首》其一:“堂西长笋别开门,堑北行椒却背村。梅熟许同朱老吃,松高拟对阮生论。”^⑬笋在堂西,椒在堑北。别开之门和背村之椒正好形成隔开村子与草堂的屏障。于是梅熟后只许朱老和自己同享,以及在高松下只打算对阮生谈论的玩笑口气,不但写出了诗人与朱阮二人的特殊交情,更藉梅、松与竹、椒合围,形成了一个封闭的小天地,突出了草堂与世隔绝的清幽之趣。《三绝句》其三趣味与此相似:“无数春笋满林生,柴门密掩断人行。会须上番看成竹,客至从嗔不出迎。”^⑭上番是唐人方言,谓初番发出的竹笋。诗人为贪看满林头茬生出的竹笋,不但关闭柴门,连客人来了也不顾其嗔怪而不肯出迎。这又从诗人爱竹的任达见出草堂竹林断绝人迹的幽趣。

其二是在人际交往和应酬中的雅兴和逸趣。例如他在初建草堂时向公府诸位友人打秋风的几首诗,索要果木器皿,本来是亏欠人情的事,但杜甫不但写得大大方方,而且十分风雅。如《从韦二明府续处觅绵竹》:“华轩蔼蔼他年到,绵竹亭亭出县高。江上舍前无此物,幸分苍翠拂波涛。”^⑮既夸赞韦明府县斋绵竹的茂盛,又预想将来自己舍前苍翠竹影在江中倒映的美景。将希望赠竹说成幸“分”苍翠之色,已十分新颖,“拂”字更写出竹影在波涛中摇曳的动态,这就使讨要竹子一事显得优雅别致。又如《得房公池鹅》:“房相西亭鹅一群,眠沙泛浦白于云。凤凰池上应回首,为报笼随王右军。”^⑯房琯在上元元年八

月曾任汉州刺史,广德元年赴召拜特进刑部尚书。杜甫到汉州,房相已进京,只见到其西亭池中的一群鹅。诗里没有写不遇的遗憾,而是用王羲之书《道德经》向山阴道士换鹅的著名故事,向身在凤凰池的房相调侃,说西亭池中的鹅已归了自己。于是房相和诗人的风雅都由“得房公池鹅”这一件趣事见出。《书堂饮既夜,复邀李尚书下马月下,赋绝句》:“湖月林风相与清,残樽下马复同倾。久拼野鹤如双鬓,遮莫邻鸡下五更。”^⑰“遮莫”为唐人方言,意为“尽教”,末句以此强调二人彻夜豪饮以致达旦。前人尝谓用方言俗语是杜甫七绝俚俗的原因,其实此诗极为清雅超逸:“相与清”的不仅是湖月林风,更是月下再度同倾残樽的主客;“久拼野鹤”喻诗人酒兴不惜双鬓已白,更双关诗人如闲云野鹤般的风神,因而“久拼”“遮莫”夸张地传达出诗人打算豁出老命陪客的豪气,反而更增逸趣。

其三是七绝本身文字组合的趣味。有的诗取材本身不一定有趣,但诗人会在诗材的相互联系或文字表达、典故使用中发现趣味性的关系,营造出别样的效果。如《李司马桥成,高使君自成都回》:“向来江上手纷纷,三日功成事出群。已传童子骑青竹,总拟桥东待使君。”^⑱李司马造桥事,杜甫另有一首七律和一首五律,从中可知桥本是为“往来之人免冬寒入水”而造^⑲,并非为了迎接高使君。或许是桥成和高使君回来恰好赶到一起,诗人便把两件事勾连起来,关联点是后两句所用典故:《后汉书》说郭伋为州牧,始至行部,有童儿数百骑竹马道次迎拜^⑳。于是李司马所造竹桥便似乎正是为“待使君”,趣味就在两件事连得巧妙自然。《上卿翁请修武侯庙遗像缺落,时崔卿权夔州》:“大贤为政即多闻,刺史真符不必分。尚有西郊诸葛庙,卧龙无首对江滨。”^㉑因诸葛亮号卧龙,所以末句用《易经·乾卦》“见群龙无首”的文字形容神像缺落,只是过于戏谑,以致浦起龙批评“然太涉戏”^㉒。《解闷》其三:“一辞故国十经秋,每见秋瓜忆故邱。今日南湖采薇蕨,何人为觅郑瓜州?”^㉓此诗有原注:“今郑秘监审。南湖,郑监所在也。”又据杨伦

按语，“瓜洲村与郑庄相近，郑庄，虔郊居也。审为虔之侄，其居必在瓜洲村，故有末语。”瓜洲村在今西安市长安区韦曲镇，杜甫在长安时曾移居的下杜在今西安市长安区太乙宫镇，由此可知他想到故邱就会想到郑瓜州的原因。此诗用两个“故”字，两个“秋”字，两个“瓜”字，类似绕口令式的重叠勾连，不免有游戏意味。其六：“复忆襄阳孟浩然，清诗句句尽堪传。即今耆旧无新语，漫钓槎头缩颈鳊。”^⑧赞扬孟浩然诗风清新，而今人不知创新，只会模仿。巧妙地将孟浩然句“鱼藏缩项鳊”及“果得槎头鳊”嵌入，加上用“漫钓”比喻“耆旧”漫不知向孟浩然学什么的茫然，寓讽刺于打趣，颇有漫画效果。

由上述分析可以见出，杜甫的七绝中多见轻松愉悦的情绪和诙谐幽默的情趣，也不乏戏谑玩笑，正是其“别趣”的体现，与他对这一体式的认知有关。七绝体制短小，适于撷取细景小事，由小见大；同时语言通俗浅近，可用虚字，使句脉转折如意，便于从语调上自由地表达谐趣。所以尽管在其它诗体中，杜甫也有一些戏作和俳谐体，但是他性格中的任放、风趣的一面，善于发现日常生活中各种趣味的超高悟性，较为集中地借助七绝这种诗体得到了充分展示。

三、性情面目与雅人风致的别致表现

上述三类“别趣”固然来自诗人对外部世界中各种有趣现象及其相互关系的敏锐感悟，但也融合了杜甫自己的兴趣和情致。而最能体现其善于发掘内心情绪、突显诗人自己性情面目的作品，还是《江畔独步寻花七绝句》和《漫兴九首》这两组名作。在大自然的美景面前，诗人已经不满足于在观赏中发现一点闲情趣事，而是情感深陷其中，与春光春风纠缠不休，爱恼怨嗔随着春事的盛衰而不断变化。这两组诗分别以花事极盛时期以及春去夏来的时节转换为背景，突出地表露了诗人惜花惜春的放达颠狂和细腻多情。连一向不认可杜甫七绝的王渔洋在读了《江畔独步寻花七绝句》之后，也不由得赞叹：“读七绝，此老是何等风致。”^⑨确实，这两组诗里所表现的

雅人风致，正是杜甫七绝最独有的“别趣”。

《江畔独步寻花七绝句》^⑩其一以恼花之情领起：“江上被花恼不彻，无处告诉只颠狂。走觅南邻爱酒伴，经旬出饮独空床。”杨伦引蒋弱六评首句：“着一恼字，寻花痴景不描自出。”^⑪“颠狂”二字更写出了诗人为花烦恼而无处倾诉的狂态。其二：“稠花乱蕊裹江滨，行步欹危实怕春。诗酒尚堪驱使在，未须料理白头人。”花蕊之稠密纷乱以致裹住了江滨，使诗人走路颤颤巍巍，因而由恼花转为怕春。然而白头诗人却仗着尚能驱使诗酒，又生出了不须照顾的胆气。这就像是用诗酒和满目繁花的阵势叫板，花事之盛及诗人之癫可想而知。其三：“江深竹静两三家，多事红花映白花。报答春光知有处，应须美酒送生涯。”躲开稠花乱蕊，来到江边竹林静处，又见到两三家的鲜花红白交映。本来是幽雅的一角小景，诗人反怨其多事，似乎是气恼花又来招惹自己。而他回应春光的办法是用美酒浇愁，已经透露出唯恐人生如春光般短暂的隐忧。其四：“东望少城花满烟，百花高楼更可怜。谁能载酒开金盏，唤取佳人舞绣筵？”由近观远，烟花似锦，如能有佳人歌舞佐酒，更是锦上添花。这一奢望将春光渲染到极盛，然而盛极之后又将如何？其五随即转到僻冷之处：“黄师塔前江水东，春光懒困倚微风。桃花一簇开无主，可爱深红爱浅红？”黄师塔是佛师的骨灰塔，禅师已故，而江水照样东去。正因春光慵懒困倦时，却见那倚在微风之中的一簇桃花，寂寞无主，盛妆亭立。让人不知是爱深红呢？还是爱浅红呢？诗人有点应接不暇了。然而与东流的江水和黄师塔相对照，这可爱的红色只是一时之盛，由此不难体味出其中的些微禅意。其六：“黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼。”七首之中这一首写得最热闹，也是寻花的最高潮，整首诗没有形容繁花的绮词丽语，“黄四娘家”好像白话，“千朵万朵”是口语的复叠，加上“时时”“恰恰”两对叠字，句法十分通俗。但“千朵万朵”的数量和“压枝低”的重量，便足以见出争相怒放的花朵重重叠压的盛况；蝶舞莺

歌则更从旁烘托出繁花招蜂惹蝶的欢快气氛：一路繁花，一路莺啼，一路蝶舞，充满了活泼的生趣。春光好像要溢出这条小溪。诗人的恼意也在这热烈的春光中不觉转化为爱意。再看其七，诗人真正的心思就更清楚了：“不是爱花即欲死，只恐花尽老相催。繁枝容易纷纷落，嫩蕊商量细细开。”可见诗人其实爱花如同生命；只是担心花要落尽，时光也就催人老去。花和人一样，盛极必衰，只是这个过程更短、更明显而已。所以诗人劝说繁花：越是繁盛越容易凋落，嫩蕊尚待盛开，更要好好商量细细地开放，不要一下子都落完吧！关切的语气中流露出诗人对花的满怀怜惜，而其颓放中蕴含的细腻多情也在这首诗里得到了充分的展露。

这组诗从不同角度表现了诗人寻花的兴致，虽然有不少写景的妙笔，但更重要的是在诗人由恼花、怕春到爱花、惜春的心理转变中，各处景物也都被赋予了人的情趣。因此在繁盛的花事中突显了诗人的风致和雅兴。

《绝句漫兴九首》^①也同样是写恼春、怨春之情，又别有一番思致。其一：“眼见客愁愁不醒，无赖春色到江亭。即遣花开深造次，便教莺语太丁宁。”诗人以埋怨的口气把春色写成一个不请自来的不速之客，自己陷在客愁中还没思想准备，春天就突然闯到江亭了。“造次”是责备人冒失打扰的词语，这里用于春色，怨花开得太快，没和自己商量；“叮咛”也是形容人反复嘱咐的动词，这里用于黄莺，嫌它聒噪。诗人把一腔春愁变成怨气，朝着春色发泄，春色成了顽皮的无赖小儿，反而更见风趣。其二：“手种桃李非无主，野老墙低还是家。恰似春风相欺得，夜来吹折数枝花。”如果说其一还是埋怨，那么其二则干脆是“拉着春光吵架”^②了。与第一首联系起来看，更加有趣：本来就被你这春光搅得够不耐烦的了，现在春风居然把我亲手种的桃李都吹坏了。野老家墙头虽低，好歹还是个家啊，难道我是那么好欺负的吗？诗人气愤地和春风再三讲理，而且摆出一副不依不饶的架势，更是“疏野有佳致”^③。其三：“熟知茅斋绝低

小，江上燕子故来频。衔泥点污琴书内，更接飞虫打着人。”在上一首诗里刚和春风吵完架，诗人又来责骂燕子了：这江上的燕子怎么就知道我的茅斋最矮小，故意频频地到我这儿来捣乱。衔来的烂泥点污了我的琴书，还因为捕捉飞虫用翅膀不断地打着人！春天似乎接二连三地给诗人带来烦恼，但在诗人与春光不断的口角之中，又明明可以体味出他对春花莺燕的怜惜和喜爱。

诗人将春色、春风和燕子一一骂过，其实正是对春天来去匆匆的无限惋惜，所以其四说：“二月已破三月来，渐老逢春能几回？莫思身外无穷事，且尽生前有限杯。”正因人生的春天已没有几回，所以更珍惜春天，而愈是珍惜，就愈是怕春天过去。于是来得太快的春天反倒引起诗人的愁怨，这就是惜春反而变成怨春的心理依据。如果说《江畔独步寻花七绝句》表达的主要是繁盛不久的隐忧，那么《漫兴九首》的后五首则是在春天渐过，夏季将至的时序变换中写出了春光无法挽留的怨怅。如其五斥责柳絮桃花太颠狂轻薄，只会随风逐流，其实是叹息春天不能持久，令诗人为之肠断。其六写诗人关起柴门来，懒得外出，看似忽然变得自在，其实是无奈野外绿暗日暮，春光流逝，只得独对林中苍苔，以酒浇愁。所以其七、其八捕捉住夏季景物初现的苗头，承认了春季最终离去的现实。其九却还不甘心就此与春天告别，又反剔一笔：“隔户杨柳弱袅袅，恰似十五女儿腰。谓谁朝来不作意？狂风挽断最长条。”柳絮虽然飞尽，但柳叶转绿，依然袅袅动人，似乎给诗人留下一点春天的记忆。然而狂风不知怜惜，朝来挽断了最长的一根枝条，又一次引起诗人的谴责。可见还是不能消除春光去尽的遗憾。这组诗在对春光的埋怨和指责中，自然经历了花开莺语的盛时、风吹落花的凋零、春去夏来的季节变换。诗人与春光的反复纠缠，也使他谐谑放达的神态宛然目前。

春去春来、花开花落是常见之景，但人情物态可以随时而新，因此这两组诗中新鲜的意趣主要来自诗人自己的雅人风致。陆时雍曾说：“深情浅趣，深

则情,浅则趣矣。杜子美云:‘桃花一簇开无主,可爱深红爱浅红?’余以为深浅俱佳。惟是天然者可爱。”^②似乎诗若求趣,便失于浅。他虽然看到了这两句深浅俱佳,但仍然没有点出全组诗里更深的内涵。施补华在论少陵“黄四娘家花满蹊”一诗时说:“诗并不佳,而音节夷宕可爱。东坡‘陌上花开蝴蝶飞’即此派也。”又说:“东坡七绝亦可爱,然趣多致多,而神韵却少。”^③虽然看到了杜甫七绝中的趣致开出东坡一派,但还是以神韵为宗,认为“趣多致多”只是可爱而已。诚然,杜甫七绝中的别趣对白居易、苏东坡七绝影响深远,白、苏七绝中确有许多惟求闲情逸趣的浅易之作。但杜甫与春光吵架,并非故作风雅,而是出于生命短暂的极度焦虑,他对花事和春光如痴若狂的怜惜和挽留之情,也正是对一切盛极而衰的事物包括人生在内的深深感喟。何况他对于生活的挚爱来自乱离生涯中对生命的坚持,其深度和厚度绝非一般的雅人风致可以比拟。因此这种“别趣”并不浅于盛唐七绝中叹息人生聚短离长的深情,只是换了一种更新鲜别致的表达方式罢了。而从艺术表现来看,这两组诗其实对后来宋词中惜春伤春的题材也有影响。并说明只有深入开掘内心世界、又善于捕捉新鲜感受的诗人,才能不断地在常见之景和自身性情中发现新趣,创造出丰富多彩的艺术境界。这也正是杜甫七绝中的“别趣”对后人的启示。

四、杜甫七绝别开“异径”的原理

杜甫七绝中的“别趣”是他对诗歌内涵的全新开拓,体现了他致力于发掘七绝表现功能的努力。这种内涵的开拓变化,自然导致其创作路数与盛唐七绝的差异,也就是所谓的“异径”。但他的“别开异径”并不仅止于此,除了上述各类情趣的表现以外,他的七绝涉及题材范围很广,研究者均指出杜甫七绝的变体与其对题材的突破有关。盛唐七绝主要用于边塞、送别、闺怨、山水等题材,杜甫七绝则进一步扩大到反映时事、论诗议文、日常生活等多方面,将叙事、议论等功能引入绝句,内容的创新导致形式风

格的变异,多用俗字、虚字、散句入诗,加上用字、结构、声调等多种变化,遂形成其拗峭的音调和俗白的语言。这些见解都是符合事实的。只是以上创新也体现在杜甫的五七言古体和律诗等各种体裁中,并非七绝的独特之处。那么怎样从七绝体式的角度来评价他的这类变化呢?以下选择前人争议最多的四个问题,看看杜甫“别开异径”是否符合七绝创作的原理,得失究竟如何。

其一是前人批评杜甫有些七绝用语粗朴,不同于盛唐的优雅。笔者以为这看似“异径”,其实是追溯到了该种体式的源头。钟惺说杜甫七绝有别趣时,曾提到“有似民谣者”。上文已经论及七绝最早源于西晋谣辞,直到陈代沈炯,还把他作的一首折腰体七绝题为《谣》^④。杜甫的《黄河》二首,就是“代蜀人为蜀谣告哀”^⑤,抒情基调与他多数七绝不同,却是溯源之作。其一:“黄河北海西军,椎鼓鸣钟天下闻。铁马长鸣不知数,胡人高鼻动成群。”海西军原为唐时所置,昔日军威之盛,天下闻名。此时依然铁马长鸣,但已是胡人高鼻成群。虽然二、三句之间没有今昔对比的转折,但海西军陷于吐蕃的现实已经昭然。这种四句并列的写法见于民谣和北歌,风格也如北地民歌般粗犷,高适的《营州歌》正是运用此法的名作。其二:“黄河西岸是吾蜀,欲须供给家无粟。愿驱众庶戴君王,混一车书弃金玉。”以蜀民的口气,倾诉家无粟米、供给断绝的痛苦,急盼天下统一,以纾民困。全诗只是朴拙地诉说现状和愿望,并无背景原因的说明,具有浓厚的民谣风格。但是两首诗却反映了海西军陷于吐蕃后,铁骑横行、河槽不通、粮运屡绝的严酷现实,这又是诗中的言外之意。又如《三绝句》^⑥虽然不是谣谚体,却与《黄河》一样是七言古绝。七绝因为很早律化,所以古绝相对于七绝的近调,可以算是变调。但就历史渊源来看,却比近体七绝更为本色。杜甫运用这种早期绝句粗朴的语言,可以更加直白地痛斥那些盗贼、胡寇和官军。三首诗均以兵匪胡寇的残暴为焦点,第一首指向滥杀刺史的“群盗”,以“前年渝州杀刺史,今年开州杀

刺史”这样重复的民歌句法,和“食人更肯留妻子”的问句,将群盗刷于虎狼的残暴写到极致;第二首指向纵暴的“羌浑”,却像他的新题乐府一样,通过二十一家入蜀避难只剩一人逃生的典型例子,取亲人离别时“儿女啣臂”这一最惨痛的时刻,反映了羌浑滥杀无辜的暴行;第三首指向杀掠无度的“殿前兵马”,直叱其杀人和掠夺妇女的罪恶不亚于羌浑。三首诗均不求含蓄,而以笔力横绝震撼人心。这类七绝虽与盛唐格调差异很大,却能体现早期七言古绝质朴的特色,因而不但不能说明杜甫对绝句“无所解”,反而说明他对绝句的体式渊源有其独到的认识。

其二是用七绝议论,这在杜甫之前确实罕见,可算是他别开的“异径”之一。以议论入诗,难免直露无余味,历来被视为杜甫七绝缺乏情韵的重要原因。但是七绝的表现原理与五绝一样是“愈小而大”,以小见大。杜甫这类七绝的含蕴往往体现在构思立意中,而不在情韵中,因而就其风貌体调而言固然可称变调,但仍然有言外之意,符合七绝的创作原理。例如《承闻河北诸道节度入朝欢喜口号绝句十二首》^⑤虽然以颂美为主,但有些诗却是颂中有讥,意在言外。如其二:“社稷苍生计必安,蛮夷杂种错相干。周宣汉武今王是,孝子忠臣后代看。”表面看是用大白话歌颂今王中兴,正面告诫安史乱党不得干扰社稷苍生的太平。但末句意味深长:河北节度虽然入朝,能否就算“孝子忠臣”,要后代来评。这既暗示了河北藩镇阳奉阴违的本性,更向朝廷提出了警惕乱臣反复无常的忠告。又如《喜闻盗贼总退口号》五首^⑥其四:“勃律天西采玉河,坚昆碧盃最来多。旧随汉使千堆宝,少答胡王万匹罗。”坚昆在康居国之西,后名黠戛斯。勃律在吐蕃之西,开元二十二年为吐蕃所破。查《旧唐书·西戎传》,西域各国在贞观及开元年间朝贡最多,朝廷亦以缛彩、绫绮答礼,天宝末以后大多断绝。此诗回忆西域勃律、坚昆诸国旧时与唐朝通好^⑦,似乎只是对昔日和平景象的怀念。但诗中的言外之意在第三句的“旧”字上,说明西域朝贡的盛况不再,则安史之乱后朝廷的衰弱和吐蕃、

回纥阻断交通的现状就不难想象了。可见欢喜口号虽然只是一时兴起的口占,但杜甫同样善于融入自己的思考,利用七绝前后两句的对比和第三句的转折,以新警的议论发人深思。

其三是关于杜甫七绝的多种“创体”。创体即不循往体所另开的新体,有时难免越出七绝的常径,其得失也要具体分析。例如《存歿口号》二首每篇同时说一存一歿二人,在对比中见意。其二尤其悲愤:“郑公粉绘随长夜,曹霸丹青已白头。天下何曾有山水,人间不解重骅骝!”^⑧郑公已歿,天下无人能传其山水粉绘,固然可惜;但曹霸犹存,人间又有几人能看重他画的骅骝?后两句含蕴极其深刻。加之以第三句承第一句,以第四句承第二句,便在短章中形成两层递进,更强化了哀思中的愤郁之情。此体善用七绝体式翻新,故为黄山谷效法。又如当代学者都很推崇其七绝组诗,认为是一种创新。其实杜甫好作组诗,不限于七绝,组诗形式也不始于杜甫,只是杜甫七绝的组诗特别多,成为一种特色。这些组诗大多各首独立,又有脉络相连。但也有结构散漫,并无明显布局的,如《解闷》十二首,前三首并无关联,第四到第八首是回忆薛据、孟云卿、孟浩然、王维,以及效法二谢、阴、何,可以视为评诗的一个系列。末四首又转为借荔枝寄托感慨,因此全组没有完整一致的布局。不过从七绝的体式特点来看,组诗有周密布局也未必各首都能成佳构。如《承闻河北诸道节度入朝欢喜口号绝句十二首》全组诗合看,正如浦起龙所说:“十二首竟是一大篇议论夹叙事之文,与纪传论赞相表里;钱氏所谓敦厚隽永,来龙透而结脉深是也。若章章而求,句句而摘,半为土饭尘羹矣。”^⑨也就是说,组诗含意的隽永在于全篇组织的匠心,而不在各首诗独立的含蕴。分拆开来看,虽然也有“东逾辽水”这样被胡应麟欣赏的佳作,但是大多数过于直白,缺少余味,有的甚至意思重复。必须将各首放在整组诗内容的来龙去脉中,才能体悟诗人的用心。因此这样的“创体”实际是体现了杜甫擅长七古长篇的笔力,却相对忽略了七绝本身的体

式特点。

杜甫的七绝组诗能将整篇意脉和各自分章结合得较好的是《江畔独步寻花七绝句》和《漫兴九首》。此外还有《夔州歌十绝句》^⑧，这组诗以十首七绝记述夔州的山川形胜和风土人情，因声调生拗，大多有失对或三平、折腰等声病，杨伦认为是“竹枝词体”^⑨，虽无确证，但从声调不合律来看也是七绝的“变调”。全组布局井然有序，上下勾连，首尾呼应，又不失错落变化，整体感很强，合起来可作一篇七言歌行体的“夔州颂”看。但是如果分开看，也有不少独立的好诗。如其一“中巴之东巴东山”声情如民歌般流畅，风格则于朴老中见雄厚，是胡应麟所欣赏的两首七绝之一。其二：“白帝夔州各异城，蜀江楚峡混殊名。英雄割据非天意，霸主并吞在物情。”借辨析地名起兴，指出巴蜀虽为英雄割据之地，但不合天意。霸王吞并在于得民情人心，不可凭恃天险。不惟立意警策，而且气势雄浑。又如其五：“灩东灩西一万家，江南江北春冬花。背飞鹤子遗琼蕊，相趁凫雏入蒋牙。”在夔州人烟繁盛和四季花开的大背景上，点缀几只吃饱了琼蕊飞走的白鹤^⑩，和互相追逐着钻进孤蒲的凫雏，更显得生机勃勃。其余如其四：“枫林橘树丹青合，复道重楼锦绣悬。”描绘山城枫红橘黄的秋色，以及楼阁重叠、复道交错的繁荣气象，如锦绣图画，精炼而形象。其八：“巫峡曾经宝屏见，楚宫犹对碧峰疑。”将昔日所见山水屏风与眼前实景相印证，用错觉写出山水之美如诗如画，也是神来之笔。总之杜甫七绝组诗的得失不可一概而论。但从初盛唐七绝可从歌行截取的历史来看，也不妨视为杜甫探索歌行与七绝关系的一种尝试。由以上例证可见，杜甫七绝的多种创体都是根据七绝形成发展史上曾经有过的样式再加创新变化，这说明他对绝句的源流和体式原理非常了解。这些“异径”并非有意与七绝的常径背道而驰，只是扩大了七绝的表现路数，使之更加丰富多样而已。

其四是杜甫绝句无论五七言均好用对仗，最为人诟病的是以对句结尾，尤其是两联对仗，一句一事

或一句一景，四句各自并列，看似无首无尾。胡应麟说“自少陵绝句对结，诗家率以半律讥之”，他虽然看到“绝句自有此体”，但认为“杜非当行耳”^⑪，所以批评“杜以律为绝，如‘窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船’等句，本七言律壮语，而以为绝句，则断锦裂缙类也”^⑫。绝句因体制短小，结尾既要收得住又要留有余味，便成为谋篇的关键。早在梁陈到初唐，很多五七言绝句就探索了后两句的各种收结方式，大多有语法关系，或借语助词强化语气，如疑问、悬拟、预测、递进、劝导、因果、否定及第三句转折等，既可结尾又能留下不尽之意。这些句式一般都用散句，对句结尾虽然也有不少，但容易像未完成的半律。盛唐诗人将乐府的自由表现方式与以上各种句式相结合，基本上解决了绝句“句绝而意不绝”的问题^⑬。不过后世诗论家依然视对句结尾为禁忌，因对偶句的性质是上下句之间句意的自我完足^⑭，下句主要是完结上句，一般不开放想象余地。尤其景句对仗多为上下句平行罗列关系，所以又具有可连可持续性，更不易收结。杜甫当然明白这个道理，他的不少七绝以对句结尾，主要着力于探索下句如何对上句推进一层，设法使对句中的下句既能完结又具有开放性，这种开放性可以延伸想象，就有余味。有的在句意中暗含前人探索过的语法关系，如《萧八明府实处觅桃栽》：“河阳县里虽无数，濯锦江边未开园。”^⑮不但有“虽然”“但是”的转折关系，而且以“未”字暗示了期待之意。（《凭韦少府班觅松树子栽》：“欲存老盖千年意，为觅霜根数寸栽。”^⑯包含着“为了”“就”的因果句式关系。在没有语法关系的写景对句中，则主要使结尾的景句本身包含开放性。如《绝句漫兴九首》其五：“颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流。”^⑰桃花逐水而流昭示了春归的去向。其六：“苍苔浊酒林中静，碧水春风野外昏。”^⑱由林中到野外，景物向外拓展，春阴日昏又意味着时光的流逝，因而结句都具有远意。

四句写景成对的绝句原理与对句结尾相同。如《绝句四首》其三：“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。”^③黄鹂点缀于翠柳之中，白鹭排列于青天之上，形成色彩的鲜明对比；西岭的雪和万里桥的船虽是纳入了“窗含”和“门泊”两个画框之中，诗里所展现的时空却拓展到千秋万里之外。这四句写景分取一角，由近到远，固然可以合成一幅鲜明的画面，但更有一层窗中览景，由窄见宽的意趣，引人联想到老子所说“不出户，知天下”^④的理趣，所以结句不但开出远景，更有远意。但杜甫也确有一些四句四景成对的绝句，纯粹四句并列。有些五绝中的佳作，利用早期绝句必须将立意集中于一点的表现原理，深入到探索气氛、气息、意态、语感等前人从未触及的审美层面^⑤，使四个对句凭借深层感觉的一致性凝聚成篇，成为全新的创体。七绝则更侧重于探索四句景物之间的内在关联，以其中包含的意趣发人联想。如《漫兴九首》其七：“糝径杨花铺白毡，点溪荷叶叠青钱。笋根雉子无人见，沙上凫雏傍母眠。”^⑥首句点出杨花铺地的暮春光景，后三句写景聚焦在那些不为人觉察的初生景物的动态：溪水中荷叶点点，像青钱叠在一起，可见刚刚长出；笋根下的小笋还伏在土里无人见到；沙上新孵出的凫雏正傍着母鸭安睡。诗人将这些幼小的新生事物集中在一起，便使此诗四句紧密关联，透露了春末时节夏季悄然来临，以及新生命成长的消息，其含蕴耐人寻味。又如《解闷》其一：“草阁柴扉星散居，浪翻江黑雨飞初。山禽引子哺红果，溪女得钱留白鱼。”^⑦四句景物动态似乎各不相关，末句也不具有开放性。只是在峡江波浪翻卷、风雨初起的背景上摄取了山鸟哺雏、溪女卖鱼的两个镜头，“红”果“白”鱼与江“黑”的色彩映衬固然有画意，但诗人之意却不在拼接一幅江村晚归图。一二句和三四句分别以山景和水景相对，分两层写出村野的萧条和江天的阴沉。后两句蓄积了风雨高潮即将到来的气势，而将高潮留在篇外供读者想象，其表现原理借鉴了何逊的五绝《相送》^⑧。同时突出了归鸟和居人在风雨来临之初紧张生计的情景，触动人心处正在于这“人烟生僻”^⑨的蛮荒环境中蕴藏的

生机，给人以生命存续的温馨之感。其余如《漫成一首》在鹭鸶和鱼的动态及其相互关系中撷趣，也属于此类。可见杜甫用两联对句成篇的关键在于深入探索构图和意境之外的审美感悟，使意趣集中于一点的作法仍然源于南北朝乐府民歌这类早期绝句的表现原理^⑩，创新成功便可以突破七绝禁忌，开出新的审美境界。

总而言之，杜甫在七绝中表现的“别趣”和探寻的“异径”，主要反映了他在成都和夔州的日常生活中对现实的感悟和思考。杜甫近似盛唐七绝的作品虽然较少，但对七绝的表现原理有独到的理解。他的七绝更多地表现了轻松愉悦的抒情基调，善于捕捉自然景物中的生机和人际交往中的雅趣，尤其突出地呈现了诗人放达幽默的性情和风致，以及对深层审美感觉的追求，这种“别趣”绝非前人所说的“粗、拙、憨、钝、伧”可以概括。同时他追溯到早期绝句的源头，突破传统作法的禁忌，以各种“创体”辟出新径。尽管这些探索有得有失，但充分发掘出七绝的表现潜力，在盛唐七绝推崇情韵的传统审美标准之外开出了“趣多致多”的新境界，为中晚唐和宋人展示了七绝发展的广阔空间。

注释：

①⑦⑧⑨见拙文《杜甫五绝别论》，香港浸会大学《人文中国学报》第22期，2016年5月。

②海内外关于杜甫七绝的论著不胜列举，只能大体归纳其论旨。以下几篇大致可反映近二三十年来与本文论旨相关的研究状况：韩成武、吴淑玲《杜甫绝句体制研究》（《南都学坛》2015年第1期），刘青海《对杜甫变体七绝的再认识》（《文学遗产》2011年第4期），李翰《杜甫七绝评议》（《文学遗产》2009年第2期），金启华《生之逸兴 诗之阐微——论杜甫在成都的七绝组诗》（《江海学刊》1998年第5期），王乐为《浅谈杜甫对七言绝句题材的开拓和风格的新变》（《哈尔滨学院学报》2005年第11期），吕思源、李伟梁《杜甫对绝句的创新》（《浙江师范大学学报》1986年第4期），唐异明《别开异径的杜甫七绝》（《学术

研究》1981年第2期)等。

③⑮⑯⑰⑱胡应麟:《诗薮》,第109页,第118页,第121页,115页,第121页,上海古籍出版社1979年版。

④郭绍虞编选:《清诗话续编》第4册,第2202页,上海古籍出版社1983年版。

⑤王夫之等撰:《清诗话》下册,第925页,上海古籍出版社1978年版。

⑥《清诗话续编》第2册,第704页。

⑨以上论点参见拙文《初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成》第二、三部分,《诗国高潮与盛唐文化》第357—368页,北京大学出版社1998年版。

⑩参见拙文《中古七言诗的转型》,《北京大学学报》2008年第2期。

⑪吴乔:《围炉诗话》卷二,《清诗话续编》第1册,第531页。

⑫许学夷:《诗源辨体》卷十六。《全明诗话》第4册,第3299页,齐鲁书社2005年版。

⑬沈德潜:《说诗晬语》,《清诗话》下册,页542页。

⑭王世贞:《艺苑卮言》卷一,《历代诗话续编》中册,第962页,中华书局1983年版。

⑰管世铭:《读雪山房唐诗序例·七绝凡例》,《清诗话续编》第3册,第1562页。

⑱施补华:《岷佣说诗》,《清诗话》下册,第998页。《杜诗详注》卷十称此诗“风华流丽,顿挫抑扬,虽太白、少伯无以过之。”

⑲顾贻禄:《缓堂诗话》卷上,张寅彭选辑《清诗话三编》第3册,第1621页,上海古籍出版社2014年版。

⑳王世贞:《全唐诗说》,《全明诗话》第3册,第2046—2047页。

㉑卢世淮:《读杜私言·论五七言绝句》,《全明诗话》第6册,第4391页。

㉒方世举:《兰丛诗话》,《清诗话续编》第2册,第779页。

㉓《存歿口号》二首,杨伦认为是“戏拈自成一体”,但情绪悲凉愤慨。

㉔仇兆鳌:《杜诗详注》第2册,第884页引胡夏客评语,中华书局1979年版。

㉕⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿杨伦:《杜诗镜铨》,第450页,第449页,第460—461页,第344页,第396页,第592页,第559页,第396页,第314页,第448—449页,第912页,第377—378页,第376页,第869页,第816页,第817页,第355页,第354—355页,第354页,第355—357页,第526页,第576页,第

754—757页,第900—901页,第662页,第636—638页,第636页,第313—314页,第314—315页,第356页,第356页,第560页,第357页,第816页,第820页,上海古籍出版社1962年版。

㉗《晋书·王戎传》,阮籍谓王浑曰:“共卿言,不如共阿戎(浑之子)谈。”(《晋书》卷43,第1231页,中华书局1974年版)杨伦注此诗第三句:“杨当有来汉相约同游之说。”见《杜诗镜铨》,第449页。

㉘用陈贻焮说,参见《杜甫评传》下卷,第993页,上海古籍出版社1988年版。

㉙㉚㉛浦起龙:《读杜心解》,第859页,第858页,第857页,中华书局1961年版。

㉜《后汉书》卷31,《郭伋传》:“始至行部,到西河美稷,有童儿数百,各骑竹马,道次迎拜。”第1093页,中华书局1965年版。

㉝废名《杜诗讲稿》“第六讲:入蜀诗的变化”,收入陈建军、冯思纯编订《废名讲诗》,第279页,华中师范大学出版社2007年版。

㉞刘辰翁(1232—1297)门人高崇兰(1255—1308)编《集千家注杜工部诗集》卷七。

㉟陆时雍:《诗镜总论》,《历代诗话续编》下册,第1418页。

㊱《岷佣说诗》,《清诗话》下册,第998页。

㊲㊳参见拙文《初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成》。

㊴“少答胡王万匹罗”句有歧解,杨伦认为“少酬亦必万匹,正言朝廷报礼之重,以绥远夷。”《杜臆》引刘须溪说谓“更少也须以万匹罗答之。”仇注则认为“来多答少,此朝廷羁縻远夷之法”。“少”一作“小”。笔者认为诗人之意不在答多答少,而在于西域对唐朝的朝贡关系在安史之乱后基本断绝。

㊵此句用王粲《白鹤赋》:“餐灵岳之琼蕊”,《艺文类聚》卷90,第1567页,上海古籍出版社1999年版。

㊶松浦友久先生指出:“对偶的本质在于‘由于A对B的相互规定而达到表现上的自我完结’”。松浦友久著、孙昌武、郑天刚译:《中国诗歌原理》,第218页,辽宁教育出版社1990年版。

㊷《老子道德经》第47章,见朱谦之《老子校释》,第189页,中华书局1984年版。

㊸何逊《相送》:“客心已百念,孤游重千里。江暗雨欲来,浪白风初起。”李伯齐《何逊集校注》,第174页,中华书局2010年版。

㊹参看拙文《南朝五言诗体调的“古”“近”之变》,《中国社会科学》2010年第3期。