

## 論「偶體絕句」的演變、特色與章法 ——以王安石詩為討論重點\*

江曉輝\*\*

### 摘要

「偶體絕句」是絕句中的一種類型，有其本身獨特的審美要求，不同於一般絕句的體制和審美範式。因其偏重對偶，易流於工巧，章法上較難佈置。有唐一代，詩人不乏「偶體絕句」的創作，杜甫不但致力於此，更加以變化，創作出「偶體絕句」的變體。到了北宋，王安石融合一般唐人和杜甫「偶體絕句」，在技巧上高度鍛鍊，因難見巧；他以崇尚工巧、律法精嚴的詩法，達致渾成天然、容與閒適的詩境，發展了前代的「偶體絕句」，獨樹一幟。本文以王安石之作為討論重點，而上溯唐代，以統計數據說明唐代「偶體絕句」的發展狀況，並通過對杜甫以及其他詩人的比較，分析其特色與章法結構等問題，指出王安石之成就乃在於融會前人，別開一格。

關鍵詞：王安石、杜甫、絕句、「偶體絕句」、章法

---

\* 拙文承蒙三位匿名評審專家給予犀利獨到的意見，使拙文在統計數據和內容上更為周延，謹此致謝。

\*\* 國立清華大學中國文學系博士候選人。

## 一、前言

絕句按合律與否，分為古絕和律絕；按是否對偶，又可分為兩類：不對偶者稱為「散體絕句」，對偶者則稱為「偶體絕句」。<sup>1</sup> 絕句的散與偶，只有四種情形：「絕句之體，五言七言略同，唐人謂之小律詩，或四句皆對，或四句皆不對，或二句對，二句不對，無所不可。」<sup>2</sup> 即四句皆不對、四句皆對、後兩句對、前兩句對四種；冒春榮（1702-1760）分為「對起」、「對收」、「板對四句」、「押韻對起」、「兩對」、「兩不對」，其中「板對四句」是就其對的方式而言，「押韻對起」是就其押韻的方式而言，故實只四類。<sup>3</sup> 張夢機（1941-2010）稱為「散起散結」、「對起對結」、「散起對結」、「對起散結」；<sup>4</sup> 潘善祺的《詩體類說》則從截取律詩的角度，將之分為「截上」、「截下」、「截中」和「截兩頭」四類。<sup>5</sup>

「偶絕」在唐代的絕句中，甚具特色，其體式異於一般絕句，而具律詩特點。古人有「截句」之說，<sup>6</sup> 雖非專指「偶絕」之起源而言，但范德機（1272-1330）所舉的「後兩句對」、「前兩句對」、「四句皆對」和「四句皆不對」的四種「截」的形式中，前三者正同於「對起散結」、「散起對結」、「對起對結」的「偶絕」體式，可見「偶絕」與律詩有

<sup>1</sup> 為方便敘述，下文簡稱「散絕」及「偶絕」。

<sup>2</sup> 〔清〕錢良擇，《唐音審體》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978年），冊下，頁784。

<sup>3</sup> 〔清〕冒春榮，《甚原詩說》，收入郭紹虞編選，富壽蓀點校，《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年），冊3，頁1605。

<sup>4</sup> 張夢機，〈杜甫變體七絕的特色〉，《思齋說詩》（臺北：華正書局，1977年），頁108。

<sup>5</sup> 潘善祺，《詩體類說》（上海：上海古籍出版社，2011年），頁109-113。

<sup>6</sup> 《詩法源流》引范德機言：「絕句者，截句也。後兩句對者，是截律詩前四句；前兩句對者，是截律詩後四句；四句皆對者，是截律詩中四句；四句皆不對者，是截律詩前後四句。」見〔元〕傅與礪、楊載，《詩法源流》，收入〔元〕傅與礪等，《詩法源流 作詩體要 名家詩法》（臺北：廣文書局有限公司，1973年），頁38。

著密切關係。絕句與律詩各有不同的審美標準和章法要求，而「偶絕」既是絕句體裁，又有律詩性質，究竟應用何種標準審視，誠堪細究。在唐代的「偶絕」中，杜甫（712-770）之作最引起關注。到北宋王安石（1021-1086），受到老杜影響，亦創作不少「偶絕」，但其「偶絕」又異於老杜及唐代其他詩人之作，在「偶絕」的發展上，有著特殊意義。從唐人的一般「偶絕」、杜甫的「偶絕」，到王安石的「偶絕」，三者的特色為何？如何演變？大有討論空間。

歷來研究「偶絕」的專文不多：古代的詩話、詩法類著作中，如周弼（1194-1255）的《唐賢三體詩法》、傅與礪（1303-1342）、楊載（1271-1323）的《詩法源流》、胡應麟（1551-1602）的《詩藪》和施補華（1835-1890）的《峴傭說詩》等，雖偶有提及，但多是片言隻字，點到即止；近人王力（1900-1986）的《漢語詩律學》從詩律的角度對此作了分析和歸類，但無深論個別詩人之作及其藝術特色；<sup>7</sup> 張夢機的〈杜甫變體七絕的特色〉一文，點出杜甫「偶絕」的特色，但篇幅略嫌短小，未能開展作更多實際分析。<sup>8</sup> 莫礪鋒的《唐宋詩歌論集》，提及王安石創作「偶絕」是受到杜甫影響，然而未能深入發揮，亦未連繫到唐代其他的「偶絕」來申論。<sup>9</sup> 周子翼的博士論文《北宋七言絕句研究》在追溯北宋詩人對七絕的認識及分析北宋某些詩人絕句時，頗有論及，然亦非專論。<sup>10</sup> 綜言之，仍未見有專文從「偶絕」的演變，及王安石這位重要的「偶絕」詩人作品的特色作一深入討論。

此議題之研究價值不止在於能了闡明「偶絕」的演變發展，也在於所引伸出的「偶絕」的審美要求、「起承轉合」的章法是否適用於

<sup>7</sup> 王力，《漢語詩律學》（香港：中華書局，2003年），頁33-41。

<sup>8</sup> 張夢機，〈杜甫變體七絕的特色〉，《思齋說詩》，頁116-171。

<sup>9</sup> 莫礪鋒，《唐宋詩歌論集》（南京：鳳凰出版社，2007年），頁238-260。

<sup>10</sup> 周子翼，《北宋七言絕句研究》（江蘇：南京師範大學中國古代文學博士論文，2006年），頁47-103。

此類詩歌等等問題。職此，本文欲以荊公「偶絕」為討論重點，並分析相關問題；惟此乃涉及詩歌史的問題，不能單就荊公詩作討論，必須先對此類詩作一溯源與演變的概述，並與老杜詩歌作一比較，故本文按其發展的先後順序而展開論述：先闡述一般「偶絕」在唐代的發展概況及體制特點，再探討老杜之作在其中的創變意義。為了作客觀和量化的分析，本節統計了唐代著名詩人「偶絕」的數目，以作比較。在考察了兩種體式的「偶絕」後，探討其章法結構，以解釋「起承轉合」的章法是否適用。最後歸結到荊公的詩作，統計和分析其「偶絕」，先對比其章法與前人之作有何異同，再從具體例子討論其鍊字、用典、對偶等工巧精嚴的詩法，與所形成的風格；繼而論述這如何有別於唐代一般詩人與老杜開出的兩種風格，在「偶絕」的發展上，有何特色和意義。最後，考察荊公的「偶絕」在宋代有否及有何影響。

## 二、「偶絕」在唐代的發展

「偶絕」涉及「對偶」和「絕句」兩概念，兩者都與律詩有關。關於絕句起源的流行說法，是「截句說」：「絕句者，截句也」，<sup>11</sup> 以絕句句數乃律詩之半，從格律上言，則「平仄鏗然，上下黏合，一如律體」，<sup>12</sup> 故「唐人謂之小律詩」，<sup>13</sup> 這是就「律絕」而言。不過後來學者多反對此說，如王夫之（1619-1692）云：「五言絕句自五言古詩來，七言絕句自歌行來，此二體本在律詩之前。律詩從此出，演令充暢耳。」<sup>14</sup> 這是從沿流而言。王力則認為同樣是絕句，古體絕句產生

<sup>11</sup> 〔元〕傅與礪、楊載，《詩法源流》，收入〔元〕傅與礪等，《詩法源流 作詩體要 名家詩法》，頁 38。

<sup>12</sup> 〔清〕葉矯然，《龍性堂詩話續集》（臺北：廣文書局，1973 年），頁 91。

<sup>13</sup> 〔清〕錢良擇，《唐音審體》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 784。

<sup>14</sup> 〔清〕王夫之著，戴鴻森箋注，《薑齋詩話箋注》（上海：上海古籍出版社，2012 年），頁 142。

在律詩之前（亦有唐以後詩人故意仿古體而作），近體絕句則受到律詩格律影響，出現在律詩之後。<sup>15</sup>

至於對偶問題，詩的對偶早在《詩》中已有，而在古詩和樂府中亦為常見。然而，以四句兩聯精工對偶，大量出現的，是在南北朝時。絕句的起源固然可以追溯到古詩和樂府，但「對起對結」、精工嚴謹的絕句，則可能受南朝聯句的影響，且與律詩對仗的影響有關。

在唐代，除了易出風韻的「對起散結」式「偶絕」外，「散起對結」和「對起對結」式「偶絕」的創作普遍不多。但到了杜甫的手中，因其精於對仗和具創變精神，「以律為絕」，<sup>16</sup> 因難見巧，特別是「散起對結」和「對起對結」式「偶絕」的創作佔了相當高比例，形成異於一般的「偶絕」。

### （一）唐人的一般「偶絕」

「偶絕」的淵源，通常追溯到南朝，王夫之認為：「五言絕句，有平鋪兩聯者，亦陰鏗、何遜古詩之支裔。」<sup>17</sup> 考陰鏗（511-563）之作，五言四句者只有〈詠鶴〉一首，且只是前聯對偶；何遜（480-520）「平鋪兩聯」的只有四首。如此少數的詩作是否足以影響「平鋪兩聯」的「偶絕」之形成，不得而知，但就數量而言，聯句的影響可能更大。自南朝齊開始，流行各四句的聯句，謝朓（464-499）集中就有不少聯句，如〈祀敬亭山春雨〉：「水府眾靈出，石室寶圖開。白雲帝鄉下，行雨巫山來。（府君）歌風贊靈德，舞蹈起輕埃。高軒乍留吹，玄羽或徘徊。（何從事）福降群仙下，識逸百神該。青鳥飛層隙，赤鯉泳

<sup>15</sup> 王力，《漢語詩律學》，頁40。

<sup>16</sup> 〔明〕胡應麟，《詩藪》（臺北：廣文書局，1973年），頁365。

<sup>17</sup> 〔清〕王夫之著，戴鴻森箋注，《薑齋詩話箋注》，頁142。

瀾隈。(齊舉郎)」<sup>18</sup> 何遜的作品中亦有不少每人四句的聯句詩。這些聯句詩不但數量上較陰、何「平鋪兩聯」之古詩為多，而且多為四句皆對，屬對精工，對「偶絕」的形成，應有更大影響。不管是陰鏗、何遜古詩還是聯句詩，大部分都不合絕句的黏對，這情況到唐初仍然如是。

以往論者常以絕句為「截句」，乃裁截律詩兩聯而成。果如此，則「對起對結」的絕句乃截律詩中頷頸二聯，應黏對相符。然而，唐初「對起對結」的絕句，卻大部分皆非如此，例如王勃（約 650-約 676）〈春園〉：「山泉兩處晚，花柳一園春。還持千日醉，共作百年人」、盧照鄰（約 636-約 695）〈遊昌化山精舍〉：「寶地乘峰出，香臺接漢高。稍覺真途近，方知人事勞」、駱賓王（640-684）〈詠鏡〉：「寫月無芳桂，照日有花菱。不持光謝水，翻將影學冰」、王維（約 701-761）〈戲題輞川別業〉：「柳條拂地不須折，松樹披雲從更長。藤花欲暗藏猓子，柏葉初齊養麝香。」<sup>19</sup> 等等，都不合今天所講的格律；「偶絕」之對偶，縱使在形式上同於律詩，但聲律上卻不盡然相符。

筆者從《全唐詩》中統計了六十名唐代詩人「偶絕」的數量，可以大概了解當時的創作情況：<sup>20</sup> 從以上的統計可知，唐代詩人普遍都有「偶絕」的創作，特別是在初唐，詩人的「偶絕」佔其絕句的比率很高，如王績（約 585-644）、盧照鄰、王勃、駱賓王近 90%，沈佺期（656-約 715）有 70%，宋之問（約 656-712）有近 63%，杜審言（約 645-708）有近 67%，陳子昂（661-702）有 60%。這可視為唐初詩人建立絕句獨特審美風格的初階段，詩壇尚承南朝餘風，注重駢偶，因

<sup>18</sup> 〔南朝齊〕謝朓著，曹融南校注，《謝宣城集校註》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁415。

<sup>19</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷56，頁681；卷42，頁532；卷79，頁863；卷128，頁1307。

<sup>20</sup> 表一：「唐代詩人偶絕創作概況」，請見《清華中文學報》電子期刊網頁，網址：<http://www.cl.nthu.edu.tw/p/406-1401-179435,r3772.php?Lang=zh-tw>

而詩人多以偶句入絕。到了盛唐，王維、王昌齡（698-757）、孟浩然（689-740）、李白（701-762）、韋應物（739-791）、岑參（715-770）、高適（704-765）等以絕句聞名的詩人的「偶絕」都沒有超過其絕句總數的一半，而且大都以「對起散結」式為多。施補華（1835-1890）說：「七絕固可將七律隨意截，然截後半首一二對、三四散易出風韻。」<sup>21</sup>「截後半首一二對、三四散易出風韻」即「對起散結」式「偶絕」，「風韻」正點出了絕句的本色，而盛唐詩人的「偶絕」亦以「易出風韻」的「對起散結」式為主，可見已認識到絕句的獨特審美要求。

由盛唐進入中唐，杜甫的「偶絕」在審美風格和手法上都異於前人。但杜甫的創變在唐代並未引起風潮，中、晚唐的「偶絕」都回歸到以自然、韻味為尚的本色，只是在取境上，更趨深細。在體式上，除了像韓翃（?-?）、王之渙（688-742）、司空圖（837-908）等少數詩人有較多的「散起對結」和「對起對結」之作外，一般仍以「對起散結」為「偶絕」的主要形式。

唐代「偶絕」的寫法和「散絕」類似，一般是以前兩句寫景，後兩句抒情，因有前兩句景物的興發和鋪排，後兩句的抒情才不顯突兀和淪於蹈空抽象，而韻味易出，如王勃的〈春園〉、〈夜興〉，韋應物的〈答王卿送別〉皆是；這些「偶絕」多屬對穩健，詞性相對，如王維的〈靈雲池送從弟〉：「金杯緩酌清歌轉，畫舸輕移豔舞回。自歎鶻鶻臨水別，不同鴻雁向池來」、〈送王尊師歸蜀中拜掃〉：「大羅天上神仙客，濯錦江頭花柳春。不為碧雞稱使者，唯令白鶴報鄉人。」然而，亦有如崔顥（約 704-754）〈長干曲四首〉其四：「三江潮水急，五湖風浪湧。」<sup>22</sup> 這種詞性意思過於貼近的對句，形同合掌。另有一些偶對則有古詩風韻，如李白〈杜陵絕句〉：「南登杜陵上，北望五陵間」、

<sup>21</sup> [清]施補華，《峴傭說詩》，收入[清]王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 996。

<sup>22</sup> 以上例句分見[清]彭定求等編，《全唐詩》，卷 128，頁 1307；卷 128，頁 1306；卷 130，頁 1330。

孟郊(751-814)〈渭上思歸〉:「獨訪千里信,回臨千里河。」<sup>23</sup> 對句同字相對,不避重複,自然隨意,古樸有味。還有若干「偶絕」,四句分寫四樣事物,如四個畫面並置,其間並無邏輯因果關係,互不相屬,典型的是王維的〈田園樂七首〉,如其三:「采菱渡頭風急,策杖林西日斜。杏樹壇邊漁父,桃花源裏人家」、其七:「酌酒會臨泉水,抱琴好倚長松。南園露葵朝折,東谷黃粱夜春。」<sup>24</sup> 等。

從遣詞用字言,這些「偶絕」往往如信口吟成,毫不刻意費力,如王維〈文杏館〉:「文杏裁為梁,香茅結為宇。不知棟裏雲,去作人間雨」、孟浩然〈宿建德江〉:「移舟泊煙渚,日暮客愁新。野曠天低樹,江清月近人」、王之渙〈登鶴雀樓〉:「白日依山盡,黃河入海流。欲窮千里目,更上一層樓。」<sup>25</sup> 詩的鍊字,主要是鍊動詞和形容詞,觀上述的詩例,「裁」、「結」、「低」、「近」、「依」、「盡」、「入」、「流」等字,都天然渾成。從用典而言,這些詩多明白如話,絕少用典,卻意味深長;即使用典,如王勃〈贈李十四四首〉其三:「亂竹開三徑,飛花滿四鄰。從來揚子宅,別有尚玄人」、〈夜興〉:「野煙含夕渚,山月照秋林。還將中散興,來偶步兵琴。」<sup>26</sup> 「三徑」、「揚子」、「中散」、「步兵」,都是人所熟知的典故,故讀來不覺用艱澀,對於詩意氣脈的流轉,全然無礙。

由上可見,唐代一般「偶絕」的特徵是:對仗穩健而不致流於工巧,意脈流動而不為偶體所拘;少用典故,少議論說理,遣詞用字不重鍛鍊,不求一句精警,清麗典雅,韻味悠揚,偏主情韻,頗得自然之致。

<sup>23</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編,《全唐詩》,卷180,頁1834;卷374,頁4205。

<sup>24</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編,《全唐詩》,卷128,頁1305;卷128,頁1306。

<sup>25</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編,《全唐詩》,卷128,頁1300;卷160,頁1668;卷253,頁2849。

<sup>26</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編,《全唐詩》,卷56,頁682;卷56,頁681。



## (二) 杜甫的變體「偶絕」

杜甫的絕句，向來被視為「變體」：「太白之七言律，子美之七言絕，皆變體，間為之可耳，不足多法也。」<sup>27</sup> 嚴羽（?-?）亦認為：「五言絕句：眾唐人是一樣，少陵是一樣，韓退之是一樣，王荊公是一樣，本朝諸公是一樣。」<sup>28</sup> 與其他唐人絕句有別。褒之者以為：「杜老七絕欲與諸家分道揚鑣，故爾別開異徑，獨其情懷，最得詩人雅趣」<sup>29</sup>、「少陵絕句，古意黯然，風格矯然，用事奇崛樸健，與盛唐諸家不同。」<sup>30</sup> 貶之者以為：「少陵七絕，槎枒粗硬。」<sup>31</sup>

「變」是相對「常」，要分析杜甫絕句「變體」這問題，首先要明白唐代絕句的「常體」是甚麼，這可就「體式」與「詩法」兩個層面來談。首先，從表一的統計可見，唐代最常見的絕句體式是「散絕」，而「對起散結」式因其「易出風韻」，在「偶絕」中最为常見，而「散起對結」和「對起對結」則最少見，偏偏杜甫卻大量使用，這就與一般唐人的創作有異，是「變」的第一層意義。但多用「散起對結」和「對起對結」又不等於一定形成「變體」，否則盧照鄰、宋之問、沈佺期等人「散起對結」和「對起對結」的作品亦多於「散起對結」，何以未形成「變體」？這關係到「詩法」的問題。盧照鄰、宋之問、沈佺期等人「散起對結」和「對起對結」的作品，仍和「散絕」一般，強調興象風神，主情韻，尚自然，氣脈疏宕流轉，優悠不迫，詩意含蓄委婉，意在言外。絕句本色如楊載言：「絕句之法，要婉曲回環，

<sup>27</sup> [明]王世貞著，羅仲鼎校注，《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992年），頁166。

<sup>28</sup> [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1983年），頁141。

<sup>29</sup> [清]李重華，《貞一齋詩說》，收入[清]王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁925。

<sup>30</sup> [清]潘德輿，《養一齋李杜詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀點校，《清詩話續編》，冊4，頁2202。

<sup>31</sup> [清]施補華，《峴傭說詩》，收入[清]王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁998。

刪蕪就簡，絕句而意不絕。」<sup>32</sup> 又絕句體式風格所限，如韓駒（1080-1135）云：「絕句如小家事，句中著大家事不得。」<sup>33</sup> 杜甫則將律詩與古詩的寫法、風格和內容，移入絕句。故杜甫的「變」，是相對於一般詩人常用的「散絕」和「偶絕」中最常見「對起散結」，而多用「散起對結」和「對起對結」式；又相對於一般絕句的審美風格和寫法，而以律詩、古詩的詩法來創作絕句。胡應麟就明確指出：「然杜以律為絕，如『窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船』等句，本七言律壯語，而以為絕句，則斷錦裂繒類也。」認為「千秋」、「萬里」這些凝重之語，應用在律詩之中，且整首詩對起對結，而此聯又與前聯「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天。」氣格落差大，故云「斷錦裂繒」。<sup>34</sup> 以七律壯語入絕，造成失衡的現象，失去絕句輕靈流麗、含蓄蘊藉的本色。此外，杜甫還將發議論、重典故、寫日常瑣事這些手法和內容寫入絕句，亦異於傳統。

杜甫「偶絕」的刻意求變，首先突顯在作品的數量和比率上。從統計可見悉，杜甫絕句總數一百三十六首，「對起散結」共十四首，佔總數 10.3%；「散起對結」共四十六首，佔總數 33.8%；「對起對結」共二十八首，佔 20.6%。<sup>35</sup> 即「偶絕」佔其絕句總數近 65%，這在他之前的詩人作品中並非比率最高，但已是非常高的比例；如與和他絕句數量相當的李白、韋應物、錢起（710-782）、戴叔倫（732-789）、韓愈（768-824）、張籍（約 767-約 830），如和數量遠比他多的劉禹錫（772-842）、元稹（779-831）、白居易（772-846）、杜牧（803-852）、李商隱（813-858）、陸龜蒙（？-881）和司空圖比較，則杜甫「偶絕」

<sup>32</sup> [元]楊載，《楊仲弘詩法》，收入[明]朱紱編，《名家詩法彙編》（臺北：廣文書局有限公司，1973年），頁92。

<sup>33</sup> [宋]吳可，《藏海詩話》（北京：中華書局，1991年），頁9。

<sup>34</sup> [明]胡應麟，《詩藪》，頁365-366。

<sup>35</sup> 張夢機先生曾對杜甫「偶句入詩」的情況作過統計，但只限於七絕，詳參張夢機，《杜甫變體七絕的特色》，《思齋說詩》，頁108-109。

的比例位居第一，可見他並非偶然為之，而是積極創作。再者，唐代詩人的「偶絕」中，一般以「對起散結」式為主，以其「易出風韻」，但杜甫卻捨易取難，「散起對結」式和「對起對結」式的數目加起來，遠超過「對起散結」式，數量十分可觀。

杜甫「偶絕」更為突出的，是其對偶運用和審美風格的創變。一般「偶絕」的對偶，為求工穩，多採用嚴對，不但結構相同，詞性一致，且要意義相類，在最小意義範疇內亦求相對；即便顏色、數目、方位亦要穩對。如王維〈靈雲池送從弟〉：「金杯緩酌清歌轉，畫舸輕移豔舞回。自歎鶻鶻臨水別，不同鴻雁向池來。」<sup>36</sup> 偏正結構對偏正結構，名詞對名詞，動詞對動詞，副詞對副詞，而且意義相類，非常穩稱。杜甫卻常使用「偏枯對」，如〈戲為六絕句〉其五：「竊攀屈宋宜方駕，恐與齊梁作後塵。」以人物「屈宋」對朝代「齊梁」、〈戲作寄上漢中王二首〉其二：「謝安舟楫風還起，梁苑池臺雪欲飛。」以人物「謝安」對宮室「梁苑」、〈投簡梓州幕府，兼簡韋十郎官〉：「固知貧病人須棄，能使韋郎跡也疏。」<sup>37</sup> 以組合名詞「貧病」對「韋郎」。有的則是上下句既有意義範疇非常相近的詞類，某些則非常懸殊，如〈書堂飲既夜復邀李尚書下馬月下賦絕句〉：「久判野鶴如霜鬢，遮莫鄰雞下五更。」「野鶴」「鄰雞」同是鳥類，可謂相近，但以「霜鬢」對「五更」，一屬形體，一屬時間；〈虢國夫人〉：「卻嫌脂粉澆顏色，澹掃蛾眉朝至尊。」<sup>38</sup> 之「脂粉」對「蛾眉」、「顏色」對「至尊」亦是如此。某些詞有多種的詞性，杜甫常選取和改變某種詞性來對仗，驟眼看來是詞性不對，其實工巧，如〈喜聞盜賊蕃寇總退口號五首〉其二：「朝廷忽用哥舒將，殺伐虛悲公主親。」「朝廷」與「將」作名詞用，而「殺伐」可作名詞與動詞，此取其名詞詞性對「朝廷」，「親」

<sup>36</sup> 〔唐〕王維，〈靈雲池送從弟〉，見〔清〕彭定求編，《全唐詩》，卷128，頁1307。

<sup>37</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷227，頁2453；卷227，頁2467。

<sup>38</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷232，頁2557；卷234，頁2580。

亦有名詞、動詞和形容詞義，為了與「將」對偶，此處作名詞用，變之為「和親」之意；又如〈黃河二首〉其二：「願驅眾庶戴君王，混一車書棄金玉。」<sup>39</sup> 如以「一」為數量詞，則無法與動詞「驅」相對，但如將「一」作動詞，則有「使之為一」的意思，可堪匹對。

從詩意的層面而言，一般「偶絕」為求對仗工穩，多選擇意義範疇相近的詞和意象對偶，這就易使兩句或兩聯的意境接近，缺少變化。杜甫在較大的意義範疇中選詞，在詞性上又加以變化，因而造成開闢變化的效果；如〈戲為六絕句〉其四：「或看翡翠蘭苕上，未掣鯨魚碧海中。」一是靜態、狹小之境，一是動態、壯闊之境；又如〈承聞河北諸道節度入朝歡喜口號絕句十二首〉其三：「始是乾坤王室正，卻交江漢客魂銷。」<sup>40</sup> 前者是廟堂上正大光明的氣象，後者是江湖中牢落失意的客愁。這種對偶方法，正是劉勰（約 465-約 521）所謂：「反對為優，正對為劣。」<sup>41</sup> 的「反對」。「反對」的好處在於更大地造成「意義空間的拓展」，使「本來不可能共同映入視野的相反方向的景象卻共時性地構成了一幅開闊的視野圖象，不可能同時出現的不同時間的事件卻共時性地變成了重疊的影像，聽覺與視覺、嗅覺與味覺在交叉轉換，意義與情感則在曲折的對比、遞進、轉換中滋生出更豐富的內涵和意味。」<sup>42</sup> 杜甫「偶絕」大量使用「反對」，使短短的絕句蘊含了更豐富的內涵。

除了放寬詞類或意義範疇造成開闢變化的效果，虛詞的運用亦加強意脈流轉，使對偶雖然工整，句與句間卻有較強的因果邏輯關係，形成流水對，杜甫正是個中能手。張夢機談到「偶句對結」的處理方

<sup>39</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 230，頁 2550；卷 228，頁 2481。

<sup>40</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 227，頁 2453；卷 230，頁 2519。

<sup>41</sup> 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫譯注，〈麗辭〉，《《文心雕龍》譯注（修訂本）》（南京：江蘇教育出版社，2006 年），頁 500。

<sup>42</sup> 葛兆光，《漢字的魔方》（香港：中華書局，1989 年），頁 115-116。

法時，就指出「以流水對法縮合，兩句之間，用虛字照應，句雖排偶，氣卻單行，依然流動可喜。」<sup>43</sup> 杜詩中如〈官池春雁二首〉其一：「自古稻粱多不足，至今鸚鵡亂為群。且休悵望看春水，更恐歸飛隔暮雲。」<sup>44</sup> 四句意思層層遞進，貧困與羈旅已使人發愁，「且休」「更恐」將愁思再推一層，即使能歸家也恐遠不能達。杜甫用流水對的例子很多，好處是意脈分明，文氣開宕，邏輯清晰，但往往用巧過度，失之刻露，有損含蓄，少言外之味。

他的五言「偶絕」，雖然很多都以寫景或日常生活為主，描寫亦較為自然。但是，部分作品仍寫家國大事，如〈復愁十二首〉其三：「萬國尚戎馬，故園今若何。昔歸相識少，早已戰場多」、其六：「胡虜何曾盛，干戈不肯休。閭閻聽小子，談笑覓封侯」、其七：「貞觀銅牙弩，開元錦獸張。花門小箭好，此物棄沙場」、其八：「今日翔麟馬，先宜駕鼓車。無勞問河北，諸將角榮華」、〈八陣圖〉：「功蓋三分國，名高八陣圖。江流石不轉，遺恨失吞吳」<sup>45</sup> 一些詩作仍具其偶體七絕的特色，如〈王錄事許修草堂資不到聊小詒〉：「為嗔王錄事，不寄草堂費。昨屬愁春雨，能忘欲漏時。」<sup>46</sup> 前聯一氣呵成，明白如話，交待了生氣的因由、其他如〈武侯廟〉：「猶聞辭後主，不復臥南陽」、〈復愁十二首〉其九：「由來貔虎士，不滿鳳凰城。」<sup>47</sup> 用流水對，有較強的論事說理的情況。另外，名詞的使用上仍見鍛鍊，難掩用力的痕跡，如〈絕句六首〉其四：「急雨捎溪足，斜暉轉樹腰。」的「捎」、「轉」；〈復愁十二首〉其二：「釣艇收緝盡，昏鴉接翅歸。」<sup>48</sup> 的「接」等。

<sup>43</sup> 張夢機，〈杜甫變體七絕的特色〉，《思齋說詩》，頁110。

<sup>44</sup> 〔唐〕杜甫，〈官池春雁二首〉其一，見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷227，頁2455。

<sup>45</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷230，頁2518-2519；卷229，頁2504。

<sup>46</sup> 〔唐〕杜甫，〈王錄事許修草堂資不到聊小詒〉，見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷228，頁2482。

<sup>47</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷229，頁2504；卷230，頁2519。

<sup>48</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷228，頁2487；卷230，頁2518。

此外，他的一些「對起對結」式五絕，一句一畫面，不用虛詞接應斡旋，不重意義連結，故四句看來互不相屬，氣脈不通；明顯例子是其〈絕句六首〉，如其一：「日出籬東水，雲生舍北泥。竹高鳴翡翠，沙僻舞鷗鷄」、其三：「鑿井交椶葉，開渠斷竹根。扁舟輕裏纜，小徑曲通村」、其七：「江動月移石，溪虛雲傍花。鳥棲知故道，帆過宿誰家。」<sup>49</sup> 如從五律領頸聯截出。

其後，韓愈對杜甫有所取法，亦有所變化。韓愈「偶絕」的數目不算多，其中「散起對結」和「對起對結」的比例也不高，卻頗能踵武老杜。韓愈對杜甫的承變，可分七絕及五絕而言。其七言「偶絕」頗如杜甫，其對句在內容上常加入議論，多言人事，運用流水對和散文句法，使上下句邏輯關係較為明顯、嚴謹，但筋脈比較刻露，如〈贈刑部馬侍郎〉：「暫從相公平小寇，便歸天闕致時康」、〈入關詠馬〉：「歲老豈能充上駟，力微當自慎前程。」、〈蒲萄〉：「若欲滿盤堆馬乳，莫辭添竹引龍鬚」、〈題木居士二首〉其二：「為神詎比溝中斷，遇賞還同爨下餘。」<sup>50</sup> 即使是「對起對結」式的作品，都不因偶體的形式拘束詩意，如〈遣興〉：「斷送一生惟有酒，尋思百計不如閑。莫憂世事兼身事，須著人間比夢間。」、「惟有」、「不如」、「莫」、「須」的運用，使四句相承相接，意思明朗，有如行文，後二句更以議論作結。〈送張侍郎〉：「司徒東鎮馳書謁，丞相西來走馬迎。兩府元臣今轉密，一方逋寇不難平。」<sup>51</sup> 前兩句各寫二人二事，然後以第三句縮合，引出末句的總結，行文達意，從容於偶對的形式之中。不過。這些特色在杜甫七言「偶絕」中為常見，韓愈繼承效法之，卻並無太大創變。

韓愈在五言「偶絕」的創發上，卻甚得稱譽，故嚴羽說：「五言

<sup>49</sup> 〔唐〕杜甫，〈絕句六首〉，見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 228，頁 2487。

<sup>50</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 344，頁 3856；卷 343，頁 3843；卷 343，頁 3841。

<sup>51</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 343，頁 3852；卷 344，頁 3855。

絕句：眾唐人是一樣，少陵是一樣，韓退之是一樣，王荊公是一樣，本朝諸公是一樣。」<sup>52</sup> 嚴羽此見，可謂鉅眼。雖然他指的是泛以五絕而言，並非單指「偶絕」，但在韓愈的五絕中，有過半都是「偶絕」，而這些詩作又集中見於他重要的五絕組詩〈奉和虢州劉給事使君三堂新題二十一詠〉中，因此嚴羽所指的五言絕句，理應是包括（甚至是側重）五言「偶絕」而言。韓愈七言「偶絕」雖別於「常體」，仍是在老杜「變體」的範圍內；正是他的五言「偶絕」，既有別於老杜同體之作，又不同於「常體」。

首先，前面提到過，杜甫五言「偶絕」雖有轉為以自然景物為題，描寫趨於自然的傾向，但仍有一些寫家國歷史，憂思感慨，懷抱甚深之作。而韓愈的五言「偶絕」卻全是寫山水自然、亭台樓閣，取景幽靜深細，語氣閒適，氣韻生動，表現了自得的情趣，並無像杜甫「著大家事」之作，在題材內容的選擇上，接近唐代的「常體」。但是在寫作手法上，卻又不同於「常體」而表現出對杜甫的踵武。

五言絕句，字數最少，尤務精煉，以求在有限字數內，表現最含蓄豐富的意境和情感；特別以山水自然、亭台樓閣為題材內容，如依「常體」的寫法，通常是重點呈現景物本身，情感或意趣藉物象生發，作者對物象與物象間的關係不作過多的說明，以保留更多的空間，讓讀者聯想。韓愈的五言「偶絕」大都以詠物寫景為主題，本來最宜如此處理。但他在五絕中常用虛字虛詞，特別是用在五言「對起散結」式的第三、四句首一、二字，如〈月臺〉：「南館城陰闊，東湖水氣多。直須臺上看，始奈月明何」、〈渚亭〉：「自有人知處，那無步往蹤。莫教安四壁，面面看芙蓉」、〈西山〉：「新月迎宵桂，晴雲到晚留。為遮西望眼，終是懶回頭」、〈梯橋〉：「乍似上青冥，初疑躡菡萏。自無飛仙骨。欲度何由敢」、〈月池〉：「寒池月下明，新月池邊曲。若不妒清

<sup>52</sup> [宋]嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》，頁141。

妍，卻成相映燭。」<sup>53</sup>等。虛詞的運用不但使詩出現散文化的傾向，而且加強了句子的議論功能，將前聯的偶句內容當成一個現象，後兩句加以議論。以議論入詩和加強虛詞的使用，杜甫已開其端，韓愈將之移於五言「偶絕」中加以運用，在題材內容上，卻又近於「常體」。但是，一則其五言「偶絕」數量不多，仍未盡發揮；二則其議論的運用本效法杜甫，且仍著痕跡，故其作只介於「常」、「變」之間；在對仗、用字、章法的鍛鍊變化上，亦未能如王安石以人力致天然，另開法門。

由上述可見，唐代主要有兩種「偶絕」：一般的「偶絕」要求對偶工穩而不刻意，意脈不為偶句所礙，而從容流轉，如出天然；且題材鮮少俗務瑣事，少發議論，少用典故，寄情於景，以情韻為主。另一種為杜甫的「變體」：對偶極盡變化，欲以人力奪天工；句意常倏起倏落，大開大闔，起結無端；常寫日常瑣事，好發議論，多用典故；景多情少，意氣為主，造成樸實奇崛的風格。可見杜甫的「偶絕」是針對前人之作刻意創變，有意為之的結果。韓愈五言「偶絕」的題材內容雖傾向「常體」，但在用心求變、好發議論、多用虛詞的手法上，仍近杜甫「變體」。

### 三、「偶絕」章法結構的問題

古代最為流行的詩歌章法是「起承轉合」法。起承轉合淵源自唐人的試帖詩，本乃律詩之法，後來才用於八股，變成文法。從作為詩法而言，元人楊載首先明確提出律詩的起承轉合，言絕句之法則謂：「絕句之法，要婉曲回環，刪蕪就簡，句絕而意不絕，多以第三句為主，而第四句發之。有實接，有虛接，承接之間，開與合相關，反與

<sup>53</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷343，頁3848-3850。



正相依，順與逆相應，一呼一吸，宮商自諧。大抵起承二句固難，然不過平直敘起為佳，從容承之為是。至如宛轉變化工夫，全在第三句，若於此轉變得好，則第四句如順流之舟矣。」<sup>54</sup> 范德機（1272-1330）甚至認為除了律、絕之外，古詩、長律、〈關雎〉〈葛覃〉等《詩經》的重章之作，「其他詩或短或長、不齊者，亦以此法求之。」<sup>55</sup>

「起承轉合」本是用於律詩，後來卻被移用到絕句，甚至將之視為其他詩體的定法，自然會出現削足適履，以偏概全的情況。此說影響後世甚深，越益僵化拘泥，引起後來不少學者如許學夷（1563-1633）、王夫之等批評。蔣寅就指這種僵化的「機械結構論」，如用於批評，是「捉襟見肘，幼稚可笑」。<sup>56</sup> 簡師錦松則認為：「由於它本來就不是為七言絕句而設計的理論，如用來分析七言絕句，將會出現明顯的缺陷。」因為「起承轉合說」是將絕句的四句分成「起」、「承」、「轉」、「合」四部分，而古人講評詩歌，絕大多數都以兩句為一組，亦即在古人意識中以兩句為一單位，以一句為一單位的「起承轉合說」與此不符。「轉」易使人誤會是轉離前兩句設定的空間場景，故古人在用語上常以「接」代「轉」；而「合」則不符絕句最後一句推宕情思的，追求神韻的要求，故「離」才是絕句的本色。<sup>57</sup> 簡師從分析前人七絕中，得出七絕的「基本結構」，以兩句為一單位的絕句章法：首兩句為「第一單位雙句」，後兩句為「第二單位雙句」，「『第一單位雙句』將會形成一個主要畫面，並且在這個畫面裡自動產生一個唯一的注意焦點，『第二單位雙句』將在已形成的主要畫面上，從它所指定的注意的焦點切入，進行主要動作的活動。」<sup>58</sup>

<sup>54</sup> 〔元〕楊載，《楊仲弘詩法》，收入〔明〕朱紱編，《名家詩法彙編》，頁92。

<sup>55</sup> 〔元〕傅與礪，《詩法正論》，收入〔明〕朱紱編，《名家詩法彙編》，頁170。

<sup>56</sup> 見蔣寅，〈起承轉合：機械結構論的消長——兼論八股文法與詩學的關係〉，《文學遺產》1998年第3期，頁71。

<sup>57</sup> 簡錦松，《唐詩現地研究》（高雄：中山大學出版社，2006年），頁362。

<sup>58</sup> 簡錦松，《唐詩現地研究》，頁371。文中指的「畫面」具邊框界限和可容受景或事的時空的

從簡師對「起承轉合」的批評可見，以起、承、轉、合言絕句的第一、二、三、四句，必須將絕句拆分為四，以一句為一單位（情景或事理的），這在「散絕」上是否適用，尚且引起質疑；如用於分析「偶絕」，在原理和結構上，就會出現矛盾。由於對偶句須互相配合呼應，才能產生作者欲表達的完整意義，因而對偶句在句子結構的作用上應視為一個單位。假設散句可以一句充當一個單位，則「散起對結」是三個單位；「對起散結」亦是三個單位，都與起、承、轉、合的四個單位不合。當然，如果起、承句的意思相近，在寫作或評論時，往往會將之視一單位，但對於「對結」的「偶絕」，轉、合的章法仍難適用。簡師之章法對「偶絕」則提供了另一種分析的角度，這可以在實際的詩例分析中清楚看到。

「對起散結」是最為常用的體式，其一般的章法是：前聯以寫景為主，兩句對句在結構上的作用是既各自描寫一景，合起來則構成一個邊框與時空，後兩句的內容都是在這邊框與時空中發生，或是因其中的條件而導致；當然寫景為主的意思不只是單純的景物，也有夾雜人事活動，惟以景色為主。而在詩意經營的作用上，景色易於興起和蘊釀情感，營造氣氛，有此兩句，第三四句的抒情才有所寄託，而不會突兀而起，憑空而來。「對起散結」的絕句中有大量這樣的例子，如〈曲池荷〉：「浮香繞曲岸，圓影覆華池。常恐秋風早，飄零君不知」、〈他鄉敘興〉：「綴葉歸煙晚，乘花落照春。邊城琴酒處，俱是越鄉人」、〈在軍登城樓〉：「城上風威冷，江中水氣寒。戎衣何日定，歌舞入長安。」<sup>59</sup>〈曲池荷〉的前聯描寫了曲岸華池的景色，亦限定了後事情發展的空間和原因，詩中人是因為看到這樣美景，才會生起秋風蕭瑟，遲暮飄零的憂慮。〈他鄉敘興〉詩人與朋友的敘舊，是在前兩句所限

性質，非單指一「具象的畫面」，詳見氏著。

<sup>59</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷42，頁531；卷56，頁681；卷79，頁863。

定的時空中，面對如此景緻，生起「俱是越鄉人」的感慨。

〈在軍登城樓〉首兩句描寫冰冷蕭殺的場景，詩人身處此境中，乃有何時戰亂平定、國秦民安的慨歎與想像。由於前聯的對仗有蓄蘊情感和詩意之效，因而後半抒懷易於開宕，如施補華所言：「七絕固可將七律隨意截，然截後半首一二對、三四散易出風韻。」<sup>60</sup> 雖指七絕，但用在五絕上，亦為適合。這種前半寫景，後半敘事抒情的絕句，何以不適合以「起承轉合」法分析？原因在於「起承」會將前兩句分為兩部分，但對偶是兩句作一體觀；上述諸例，如非平仄韻腳所限，偶句內容互相置換亦於詩意無妨，何來「起承」關係？杜甫「對起散結」之作最少，只有十一首，但多一反常態，首聯多不寫景，而以事為主，或套用典故，如〈八陣圖〉、〈戲作寄上漢中王二首〉其二、〈復愁十二首〉其十二：「病減詩仍拙，吟多意有餘。莫看江總老，猶被賞時魚。」<sup>61</sup> 等，以首聯直接言事，沒有景的起興，詩意彷彿突然而來，意多而情少，充分反映「變體」特色。

比之「對起散結」，「散起對結」之體式較少人用，周弼就指：「此體唐人用之亦少。」<sup>62</sup> 施補華認為：「七絕固可將七律隨意截，……截前半首一二散、三四對易致板滯。」<sup>63</sup> 原因是絕句的結尾要求情意流轉，餘韻悠揚。但對偶有蓄蘊情思的效果，用在詩的後半部，就像情感剛要生起，就被收攝，特別是工穩得近乎合掌的對偶，過於貼近會導致詩意難以開宕。故此聯多用流水對，使氣脈較為流通，而流水對重邏輯的特點，又宜於言事說理，故此類詩的後聯又常以事理為主，如〈少年行四首〉其三：「出身仕漢羽林郎，初隨驃騎戰漁陽。孰知

<sup>60</sup> 〔清〕施補華，《峴傭說詩》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 996。

<sup>61</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 229，頁 2504；卷 227，頁 2467；卷 230，頁 2519。

<sup>62</sup> 見王禮卿，《唐賢三體詩法詮評》（臺北：臺灣學生書局，1998 年），頁 125。

<sup>63</sup> 〔清〕施補華，《峴傭說詩》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 996。

不向邊庭苦，縱死猶聞俠骨香」、〈與盧員外象過崔處士興宗林亭〉：「喬柯門裏自成陰，散髮窗中曾不簪。逍遙且喜從吾事，榮寵從來非我心」、〈春日宴魏萬成湘水亭〉：「何年家住此江濱，幾度門前北渚春。白髮亂生相顧老，黃鶯自語豈知人。」<sup>64</sup> 這幾首詩的後聯都用「熟知」、「縱死」、「且喜」、「從來」、「相」、「豈」這些詞來斡旋詩意，使句與句的關係變得明朗，意足而情少。杜甫特別喜歡此種作法，他的「偶絕」中，大半都是此種體式，如〈承聞河北諸道節度入朝歡喜口號絕句十二首〉，幾乎全是「散起對結」，而且下字用語重拙，其一：「洵洵人寰猶不定，時時鬪戰欲何須」、其八：「苞茅重入歸關內，王祭還供盡海頭」、其十：「意氣即歸雙闕舞，雄豪復遣五陵知。」<sup>65</sup> 與絕句的審美傳統背道而馳。亦有以後聯寫景，如劉長卿（約 709-約 789）〈昭陽曲〉：「昨夜承恩宿未央，羅衣猶帶御衣香。芙蓉帳小雲屏暗，楊柳風多水殿涼」、賈島（779-843）〈詠韓氏二子〉：「千巖一尺壁，八月十五夕。清露墮桂花，白鳥舞虛碧。」<sup>66</sup> 本來「七絕用意宜在第三句，第四句只作推宕，或作指點，則神韻自出。」<sup>67</sup> 但工整的對偶使三四句銖兩悉稱，第三句既不特別用意，第四句亦難推宕。「對起散結」，對偶在前，後有句子接應，文氣意脈順暢。「散起對結」則即使後聯寫景，但沒有承接，有景無情，韻味難出，就像一首律詩，剛讀一半，情意便被迫戛然而止。

「對起對結」是最受批評之法，對比前兩種體式，「截中二聯更

<sup>64</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 128，頁 1306；卷 129，頁 1315；卷 150，頁 1559。

<sup>65</sup> 〔唐〕杜甫，〈承聞河北諸道節度入朝歡喜口號絕句十二首〉，見〔清〕彭定求編，《全唐詩》，卷 230，頁 2519-2520。

<sup>66</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 150，頁 1560；卷 571，頁 6624。

<sup>67</sup> 〔清〕施補華，《峴傭說詩》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 996。

板」，<sup>68</sup> 杜甫就因為作此種，被譏為「半律」。<sup>69</sup> 按「起承轉合」法，律詩首尾聯為起與合，若截頷頸兩聯，是無首無尾，無起無合，詩意如何生起、如何推宕，毫無著落。在「平鋪兩聯」的情況下，「起承轉合」說的缺陷最為明顯；前面已說過，在一二句的對偶中，起與承的作用已相當模糊，而第三句既與第二句的相當，自難以言轉。只要分析詩例，即可明瞭：〈浴浪鳥〉：「獨舞依磐石，群飛動輕浪。奮迅碧沙前，長懷白雲上」、〈杜陵絕句〉：「南登杜陵上，北望五陵間。秋水明落日，流光滅遠山」、〈紫藤樹〉：「紫藤掛雲木，花蔓宜陽春。密葉隱歌鳥，香風留美人。」<sup>70</sup> 這類絕句，如果後半用散句，自然易出風韻；即便後半對偶，如果是用流水對，亦可使詩意流宕，餘韻裊裊。然而後聯又對得極其工切，前後兩聯銖兩悉稱，各成一組單位，其間在意義上無甚溝通；既無偶散的變化，亦少詩意的抑揚，前聯蓄蘊詩情，本待後半發之，但後半的對仗又難以開宕。「起承轉合」法的「轉」，是一詩的關鍵：「若一二句用意，三四句全作推宕作指點，又易空滑。故第三句是轉舵處；求之古人，雖不盡合，然法莫善於此也。」<sup>71</sup> 「七絕用意宜在第三句，第四句只作推宕，或作指點，則神韻自出。若用意在第四句，便易盡矣。」<sup>71</sup> 張夢機亦認為：「轉」有兩種，一是承上得意；一是別出新意或新境。可是無論那一種，作者的主意都必須在此句拏定。<sup>72</sup> 但在上述例子中，後聯與前聯意義疏離，第三句不待起、承而有，作為「轉舵」、「拏定」的重要性消失了。加上前聯起、承關係不明顯，第四句又無合的作用，「起承轉合」說的適用性成疑。

<sup>68</sup> 〔清〕施補華，《峴傭說詩》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 996。

<sup>69</sup> 「自少陵絕句對結，詩家率以半律譏之。」見〔明〕胡應麟，《詩藪》，頁 365。

<sup>70</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 42，頁 531；卷 180，頁 1834；卷 183，頁 1869。

<sup>71</sup> 以上兩段引文，分見〔清〕施補華，《峴傭說詩》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，冊下，頁 997；頁 996-997。

<sup>72</sup> 張夢機，《古典詩的形式結構》（新北：駱駝出版社，1997 年），頁 171。

杜甫的詩中亦多此類，如〈絕句六首〉其中五首便是：其一：「日出籬東水，雲生舍北泥。竹高鳴翡翠，沙僻舞鷓鴣」、其三：「鑿井交棕葉，開渠斷竹根。扁舟輕裹纜，小徑曲通村」、其四：「急雨捎溪足，斜暉轉樹腰。隔巢黃鳥並，翻藻白魚跳」、其五：「舍下筍穿壁，庭中藤刺簷。地晴絲冉冉，江白草纖纖」、其六：「江動月移石，溪虛雲傍花。鳥棲知故道，帆過宿誰家。」<sup>73</sup> 詩的四句就如四個畫面，前後聯意脈氣脈都不連貫。四句純粹寫景，即使置之律詩中，亦嫌呆板，更何況置於絕句？

高友工（1929-2016）和程抱一關於對偶句在律詩中的結構作用的論述，可以為我們提供另一參考。他們都指出律詩散行的首聯和尾聯偏重時間性，而中間對仗兩聯則偏重空間性。高友工就說：「首聯的破題正是詩人從現實生活中跳出來，進入藝術的跳板；雖然是可散可對，到底是散多於對。尾聯是由藝術境界中回到現實生活時對反省的一個反省；這時除了大家偶一為之的例外，幾乎是必須散行。我們可以想像散行是比較接近現實世界的敘述，比較能配合時間前進的節奏的。而中二聯必守對仗正是以空間為結構原則，以字為結構中的個位而建立的一個形式世界。」<sup>74</sup> 對對偶詩聯的這種突出存在產生的反應是，非對偶的詩行結構似乎都有直線性與連續性的共同特徵。<sup>74</sup> 程抱一亦認為：「傳統上，律詩的結構顯示為下列情形：不對仗的第一、四聯，確保線性發展並處理時間的主題；它們在詩的兩端形成不連續的表意符號。在線性的內部，第二、三聯引入了空間秩序。」<sup>75</sup> 律詩中兩聯以空間為原則，但因其前後都是時間性的散句，所以仍展示入→出的完整過程。高、程之論雖是以律詩為探討對象，其實亦說

<sup>73</sup> 〔唐〕杜甫，〈絕句六首〉，見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 228，頁 2487。

<sup>74</sup> 以上兩段引文，分見〔美〕高友工，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011 年），頁 147；頁 231。

<sup>75</sup> 〔法〕程抱一，《中國詩畫語言研究》（南京：江蘇人民出版社，2006 年），頁 67。

明了詩散句與對偶功能之不同。「偶絕」不是將空間性的對偶置於首，就是置於尾，而空間性的對偶同時具有「回環性」，使閱讀的「向前推進運動由於回看及旁觀而中止，產生出一種回顧的、旁向的運動，徘徊於一個封閉的空間，形成一個圓圈。」<sup>76</sup> 絕句的要求是餘韻悠揚，言盡而意不盡，若是「對起散結」式，因其後還接有散句，猶易於推展（高友工說首聯「可散可對」，其實即表示了可藉由對偶句進入「藝術境界」）；但「散起對結」式對偶在後，「回環性」使餘韻難於推宕，除非以流水對及加入虛詞救之。至於前述那種「平鋪兩聯」的「偶絕」，就更不用說了。

不過，杜甫亦另有一種「對起對結」之詩並非「平鋪兩聯」，而是作流水對，或以虛詞斡旋，或以因果關係連接前後聯，如此便活絡了「對起對結」的偶絕，如〈武侯廟〉：「遺廟丹青落，空山草木長。猶聞辭後主，不復臥南陽」、〈夔州歌十絕句〉其二：「白帝夔州各異城，蜀江楚峽混殊名。英雄割據非天意，霸王并吞在物情」、〈復愁十二首〉其九：「任轉江淮粟，休添苑囿兵。由來貔虎士，不滿鳳凰城。」<sup>77</sup>

「起承轉合」的章法在用「偶絕」中，有很大局限性。因為「偶絕」雖是受到律詩影響的結果，但「起承轉合」本用於律詩四聯而非絕句的四句，移之以分析絕句，勢必出現問題。對偶結構的「回環性」亦妨礙了「起承轉合」的推展，須以其他方法作調整。由上述的分析可見，不同體式的「偶絕」的章法佈置都各具特點，與「散絕」有異。而杜甫往往別出心裁，因難見巧，對於「易出風韻」的體式甚少創作，對於「易致板滯」的體式則大量創作，在章法上加以變化，故意乖離一般「偶絕」的本色。

<sup>76</sup> 〔美〕高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 240-241。

<sup>77</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 229，頁 2504；卷 229，頁 2507；卷 230，頁 2519。

#### 四、王荊公的「偶絕」

王安石，世稱「王荊公」，其詩眾體皆備，特別是晚年之作，更享盛譽。這些晚年之作，主要指絕句而言，蘇軾（1037-1101）指：「荊公暮年詩始有合處，五字最勝，二韻小詩次之，七言詩終有晚唐氣味。」<sup>78</sup> 黃庭堅（1045-1105），別號山谷道人，亦指：「莫年小語，雅麗精絕，脫去流俗，不可以常理待之也。」<sup>79</sup> 可見時人的推許。荊公不少飲譽的絕句，都是「偶絕」。筆者統計了荊公不同體式的「偶絕」的數量，可供參考。<sup>80</sup>

王荊公五、六、七言絕句共五百一十四題，六百零九首，「偶絕」一百二十七首，占總數近 21%，即每五首絕句中，便有一首有「偶句入絕」之情況。論比例不如杜甫之高，更遠不如初唐詩人，論數量亦比不上白居易，但卻甚受注目。對於荊公的「偶絕」，雖然有少數的批評，如周弼在《唐賢三體詩法》談到「後對」時說：「此體唐人用之亦少，……不然，則如半截長律，皚皚齊整，點無結合，此王荊公所以見諂於徐師丹也。」<sup>81</sup> 但更多是賞譽之詞，如《苕溪漁隱叢話》中所稱引荊公之詩，很多都是「偶絕」。<sup>82</sup> 陳衍（1856-1937）則持平指出：「荊公絕句，多對語甚工者，似是作律詩未就，化成截句。」<sup>83</sup> 至於荊公因何創作偶絕，莫礪鋒就指：「我們認為王安石學杜最顯著的

<sup>78</sup> [宋]趙令時，《侯鯖錄》（板橋：藝文印書館，1966年），卷7，頁10-11。

<sup>79</sup> [宋]黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點，〈跋王荊公禪簡〉，《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001年），頁696。

<sup>80</sup> 表二：「王安石偶絕創作情形」，請見《清華中文學報》電子期刊網頁，網址：[http://www.cl.nthu.edu.tw/p/406-1401-179435\\_r3772.php?Lang=zh-tw](http://www.cl.nthu.edu.tw/p/406-1401-179435_r3772.php?Lang=zh-tw)

<sup>81</sup> 王禮卿，《唐賢三體詩法詮評》，頁125。

<sup>82</sup> [宋]胡子纂集，廖德明校點，《苕溪漁隱叢話 前集》（北京：人民文學出版社，1962年），卷33-36，頁222-245。

<sup>83</sup> [清]陳衍評選，曹旭校點，《宋詩精華錄》（南昌：江西人民出版社，1984年），頁61。



體現是絕句中運用對仗。絕句一般是不用對仗的，但杜甫却反其道而行之，在杜集中頗有對仗工穩的絕句，……王安石詩也有這樣的特點。」<sup>84</sup> 又說：「王安石對杜甫非常推崇，他的七絕具有杜詩的這一特色大概不是巧合。」<sup>85</sup> 認為荊公是受到杜甫的影響。

另一方面，論者亦普遍認為荊公晚年的絕句受到中、晚唐詩人如白居易、杜牧、韓偓等絕句的影響，這是就整體而言；若就「偶絕」而論，則司空圖的影響可能更大。從表一可見，晚唐詩人「散起對結」和「對起對結」式的「偶絕」創作普遍不多，但司空圖的「散起對結」和「對起對結」之作，卻明顯高於「對起散結」之作，數量亦多，荊公的情況與之鬚髯，以此兩種體式為多；荊公追求自然，亦與司空圖的宗尚相近，<sup>86</sup> 只不過荊公是通過工巧而達致自然。此外，韓愈五言「偶絕」也可能對荊公有一定影響。谷曙光就認為：「韓詩之於王荊公體濡染之功甚深。」又言：「後期的王詩尤其精工細密，復歸唐風而『不脫宋人習氣』，主要在絕句上吸收借鑒了韓詩的意趣神韻。」<sup>87</sup> 雖然不是專指韓愈的「偶絕」對荊公「偶絕」的影響，但已包含在所指之內。特別是在題材內容上，荊公「偶絕」追求自然意趣，多寫自然景物而「不著大家事」，與韓愈五言「偶絕」的十分接近；而荊公常以尾聯表達體悟，亦與韓愈好以尾聯發議論的習慣相似，可以看到韓愈的一些影子。當然，他們「偶絕」之間的影响與接受關係並無直接證據支持，筆者只是提出一個可能的面向。

<sup>84</sup> 莫礪鋒，《杜甫評傳》（南京：南京大學出版社，1993年），頁387。

<sup>85</sup> 莫礪鋒，《唐宋詩歌論集》，頁79。

<sup>86</sup> 關於王安石對自然的宗尚，可參考白依淳，〈司空圖五言詩中「自然之境」的展現〉，《有鳳初鳴年刊》第7期（2011年7月），頁23-44。

<sup>87</sup> 以上兩段引文，分見谷曙光，《韓愈詩歌宋元接受研究》（合肥：安徽大學出版社，2009年），頁84；頁85。

### (一) 章法佈置

荊公對「對起散結」的體式的處理，亦是以前聯寫景，但很少純粹客觀的景，而是在景中加強了「事」的成分，多了人事活動。這就不同於前兩句以景興發情感，後兩句順勢發之的模式，而是以後兩句對前聯中的景事進行反思、評價或體悟。如〈雜詠四首〉其一：「故畦拋汝水，新壟寄鍾山。為問揚州月，何時照我還」、〈離蔣山〉：「出谷頻回首，逢人更斷腸。桐鄉豈愛我，我自愛桐鄉」、〈與徐仲元自讀書臺上過定林〉：「橫絕潺湲度，深尋翠嶺行。百年同逆旅，一壑我平生」、〈秦淮泛舟〉：「強扶衰病牽淮舸，尚怯春風泝午潮。花與新吾如有意，山於何處不相招」、〈次韻杏花三首〉其三：「看時高豔先驚眼，折處幽香易滿懷。野女強簪看亦醜，少教憔悴逐荆釵。」<sup>88</sup>〈雜詠四首〉其一、〈離蔣山〉的後兩句是因前聯之事而發的疑問與反問；〈與徐仲元自讀書臺上過定林〉的後兩句有總結前事的意味；〈秦淮泛舟〉則為體悟；〈次韻杏花三首〉其三則為評價。〈題何氏宅園亭〉：「但令心有賞，歲月任渠催」、〈泊姚江〉：「吾行有定止，潮汐自東西」、〈庚申游齊安院〉：「未即此身隨物化，年年長趁此時來。」<sup>89</sup>等，都異曲同工。這種對景事的反省體悟，使詩人的主體性進一步顯現，加強了抒情效果，表明了詩意的所指，易生理趣。

至於對「散起對結」的佈置，大概有兩種手法。一是如處理「對起散結」一樣，只不過是把後面的散句對前面的偶句作出反思和感悟，改為以後面的偶句對前面的散句作出反思和感悟，而對偶句中以虛詞斡旋，避免過於板滯，如〈北陂杏花〉：「一陂春水遶花身，身影

<sup>88</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》（上海：上海古籍出版社，2010年），卷40，頁1010；卷40，頁1001；卷40，頁1020；卷43，頁1138；卷46，頁1227。

<sup>89</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷40，頁999；卷40，頁1015；卷43，頁1108。

妖嬈各占春。縱被春風吹作雪，絕勝南陌碾成塵」、〈陳俞二君忽然不見〉：「忽去飄然遊冶盤，共疑枝策在梁端。禪心暫起何妨寂，道骨雖清不畏寒」、〈真讚〉：「我與丹青兩幻身，世間流轉會成塵。但知此物非他物，莫問今人猶昔人」、〈萬事〉：「萬事黃梁欲熟時，世間談笑漫追隨。雞蟲得失何須算，鵬鷃逍遙各自知。」<sup>90</sup> 以後聯作議論，並加虛詞斡旋的手法，杜甫、韓愈最為常用。但杜甫的對仗更為複雜，而且常以之議論大事，下字和語氣較為重拙；荊公則多以之言日常小事，語氣亦較為舒緩。另一種手法主要是以景作結，但此景又不是靜態的景，而是動態的、帶有作者主觀色彩的景，如〈池上看金沙花數枝過酴醾架盛開二首〉其二：「濃綠扶疎雲對起，醉紅撩亂雪爭開」、〈午枕〉：「窺人鳥喚悠颺夢，隔水山供宛轉愁。」<sup>91</sup> 等。這又異於一般以靜態之景作結的「偶絕」，作者主觀的情感與客觀的景物結合，更有生趣，對偶工整之餘又不覺板滯。

荊公有如〈溝港〉：「溝港重重柳，山坡處處梅。小輿穿麥過，狹徑礙桑回」、〈題齊安壁〉：「日淨山如染，風暄草欲薰。梅殘數點雪，麥漲一川雲。」<sup>92</sup> 這類「平鋪兩聯」之作，更有一種佈置巧妙之作：〈臺上示吳愿〉：「細書妨老讀，長簟愜昏眠。取簟且一息，拋書還少年」、〈傳神自讚〉：「此物非他物，今吾即故吾。今吾如可狀，此物若為摹」、〈偶書〉：「雄也營身足，聃兮誤汝多。捐書知聖已，絕學奈禽何」、〈蒲葉〉：「蒲葉清淺水，杏花和暖風。地偏緣底綠，人老為誰紅。」<sup>93</sup> 這類詩不止是用流水對，使詩意得以推宕連貫，而且在聯和

<sup>90</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 42，頁 1084；卷 42，頁 1103；卷 43，頁 1114；卷 43，頁 1139。

<sup>91</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 42，頁 1089；卷 44，頁 1151。

<sup>92</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 40，頁 996；卷 40，頁 997。

<sup>93</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 40，

句子上都前後呼應。〈臺上示吳愿〉、〈傳神自讚〉、〈偶書〉都是第三句呼應第二句，第四句呼應第一句；〈蒲葉〉則以第三句呼應第一句，第四句呼應第二句。這種佈置突破前後聯平鋪並置的狀態，使兩者組成一錯綜複雜的結構關係。

荊公的這種佈置，參用了修辭學上「錯綜」和「回環」的手法。黃慶萱指：「凡把形式整齊的辭格，如類疊、對偶、排比、層遞等，故意抽換詞彙、交錯語次、伸縮文句、變化句式，使其形式參差，詞彙別異，叫做『錯綜』。」<sup>94</sup> 如「西伯幽而演《易》，周旦顯而制《禮》，不以隱約而弗務，不以康樂而加思。」<sup>95</sup> 是正常句序「西伯幽而演易，不以隱約而弗務；周旦顯而制禮，不以康樂而加思。」的交錯語次，錯綜變化。然而荊公的這種佈置，更為巧妙，因為這是運用在「對起對結」的「偶絕」上。在句子位置的關係上而言，有點類似「隔句對」，都是上聯出句對下聯出句，上聯對句對下聯對句，亦即第一句對第三句，第二句對第四句（如同上引曹丕《典論·論文》的例子）。但上聯出句與下聯出句、上聯對句與下聯對句的句子結構和詞性相同，才稱為對；荊公之作卻非結構和詞性相同，而只是意思上有所呼應。另一方面，除了第三句承第二句而起，第四句亦反過來呼應第一句，造成詩意回環往復的效果。這種佈置，使「對起對結」本來容易零散的四句緊密扣合，補足詩意。

在同樣面對不同體式造成的結構和規範下，一般唐人、杜甫和荊公都嘗試在其中進行佈置和變化，極力表現出個人的（或時代的）審美特點及思想。在統計結果看，表一顯示在三種「偶絕」體式中，唐人除極少數例外，絕大部分都以「對起散結」式為主。這是因為唐詩重興象，主風情，尚自然，要求餘韻裊裊，在章法上「對起散結」式

頁 996；卷 40，頁 999；卷 40，頁 1014；卷 40，頁 1019。

<sup>94</sup> 黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民書局，2004 年），頁 753。

<sup>95</sup> 魏宏燦校注，《曹丕集校注》（合肥：安徽大學出版社，2009 年），頁 313。

更能達到易出風韻的要求。而杜詩尚變化，重技巧，要求較強的邏輯關係，故變化了傳統的「偶絕」。在表一中可見其作以「散起對結」式為多，刻意因難見巧，章法上以後聯偶句發議論，體現「變體」特色。到了荊公，從表二可見其「對起散結」和「散起對結」的比例相當，對兩體的重視不相偏廢。從詩作的具體分析又可見，其審美風格轉為溫和內斂，重視內在體悟，既有「對起散結」式易出風韻的特色，又有杜甫變體「散起對結」式以尾聯議論、表達反思的特色，兩體兼擅，是對前人學習融會的結果。他復能自出新意，對「對起對結」式作特別的佈置，使各聯各句的關係更為綿密和緊扣，互相呼應。

## （二）荊公「偶絕」的特色

考察關於荊公詩的評論，常會發現兩種評價：工巧精嚴與天然渾成。這兩種看似矛盾的評價在荊公詩中卻得到統一，形成「荊公體」，其「偶絕」就是最能體現此特點的詩體。以下即分析其詩如何以技法上的工巧精嚴，而臻境界上的天然渾成，最後形成既別於一般唐人，又不同於杜甫「變體」的「偶絕」。

### 1. 詩法工巧精嚴

荊公「偶絕」的工巧精嚴，體現在詩律精嚴、字詞與意象的鍛鍊、用典切當上。顧名思義，「偶絕」的特點是對偶，對偶最首要的是對句的結構和詞類相同，在更為嚴格的要求下，每一種詞類中亦須作細分，如同為動詞，及物動詞要對及物動詞，不及物動詞對不及物動詞；如同為名詞，又有天文門、地理門、時令門等等之分，越精嚴的對偶須在越小的範圍內相對。然而，這只是工而已，從詩意上而言，如果運用不當，工又易變成拙，流於板滯，形同合掌，故在工之上，又要求虛實變化，陰陽開闔，不能牽強。荊公之詩，世稱其工，如陳師道

(1053-1101)云：「王介甫以工。」<sup>96</sup> 葉夢得(1077-1148)：「荆公詩用法甚嚴，尤精於對偶。」<sup>97</sup> 胡應麟：「介甫五七言絕，當代共推，特以工緻勝耳，於唐自遠。」<sup>98</sup> 分析荆公的絕句中的對偶，此譽非虛：〈五柳〉：「五柳柴桑宅，三楊白下亭。往來無一事，長得見青青」、〈臥聞〉：「臥聞黃栗留，起見白符鳩。坐引魚兒戲，行將鹿女遊」、〈次韻葉致遠置洲田以詩言志四首〉其三：「菴成有興亦尋春，風暖荒萊步始勻。若遇好花須一笑，豈妨迦葉杜多身」、〈龍泉寺石井二首〉其一：「山腰石有千年潤，海眼泉無一日乾。天下蒼生待霖雨，不知龍向此中蟠」、〈斜徑〉：「斜徑偶穿南埭路，數家遙對北山岑。草頭蛺蝶黃花晚，菱角蜻蜓翠蔓深。」<sup>99</sup> 〈五柳〉一詩「五柳」是出自陶淵明(365-427)〈五柳先生傳〉，「三楊」則出自李白〈金陵白下亭留別〉，文學典故對文學典故，「三」「五」數字對，「柳」「楊」植物對，十分貼切。〈臥聞〉「黃栗留」為鳥類，「白符鳩」亦為鳥類，而且「黃」又對「白」，「魚兒」之「兒」本來是後綴，但荆公視為名詞「兒女」之「兒」，而以「女」相對，可見其巧。〈次韻葉致遠置洲田以詩言志四首〉其三「好花」對「迦葉」，看似不對，其實是以迦葉尊者拈花微笑的典故，分作兩句用，剛好「花」「葉」相對，而「迦」與「佳」、「嘉」諧音，故借「佳」、「嘉」對「好」，這是借對中「借音為對」的手法。〈龍泉寺石井二首〉其一：「山腰石有千年潤，海眼泉無一日乾。」每一字都在最小的範疇內相對。〈斜徑〉：「草頭蛺蝶黃花晚，菱角蜻蜓翠蔓深」亦然，「草頭」對「菱角」，植物對植物，部位對部位，「黃花」與「翠蔓」是顏色對顏色，植物對植物。

<sup>96</sup> [宋] 胡仔纂集，廖德明校點，《苕溪漁隱叢話 前集》，頁 284。

<sup>97</sup> [宋] 葉夢得著，遼銘昕校注，《石林詩話校注》(北京：人民文學出版社，2011 年)，頁 118。

<sup>98</sup> [明] 胡應麟，《詩藪》，頁 658。

<sup>99</sup> 以上例句分見 [宋] 王安石著，[宋] 李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 40，頁 1002；卷 40，頁 1012；卷 41，頁 1058；47，頁 1272；卷 44，頁 1157。

荊公某些對偶中，往往不直接寫出本物，而以借喻之法表之，聯中的喻依，亦必詞性相同，如〈後殿牡丹未開〉：「紅襪未開知婉婉，紫囊猶結想芳菲」、〈同陳和叔遊游齊安院〉：「繅成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青」，<sup>100</sup>「紅襪」「紫囊」喻花，而「紅」「紫」「襪」「囊」各自相對；「白雪」喻絲，「黃雲」喻麥，而顏色對顏色，天文對天文。另外，荊公於出句用典處，對句亦必用典，而且其所用之典，不但同朝代，而且是同一種類，如佛典對佛典，歷史典故對歷史典故，神話典故對神話典故，正如葉夢得所指：「荊公詩用法甚嚴，尤精於對偶。嘗云，用漢人語，止可以漢人語對，若參以異代語，便不相類。如『一水護田將綠去，兩山排闥送青來』之類，皆漢人語也。此法惟公用之不覺拘窘卑凡。如『周顛宅作阿蘭若，婁約身歸翠堵波』皆以梵語對梵語，亦此意。」<sup>101</sup> 荊公偶句字字皆對，時人鮮有能及，《雪浪齋日記》就載：「荊公詩：『草深留翠碧，花遠沒黃鸝。』人只知翠碧黃鸝為精切，不知是四色也。又以『武丘』對『文鷁』，『殺青』對『生白』，『苦吟』對『甘飲』，『飛瓊』對『弄玉』，世皆不及其工。」<sup>102</sup> 周裕鍇認為王荊公如此究心對仗，並非無的放矢：「在對偶問題上宋人要與唐詩抗衡，只有兩條路可走：一是變本加厲，在貼切精巧、工整嚴密方面超越唐人，……王安石走的是第一條道路。」他綜合了荊公對仗的這些特點，在於「他不僅把對仗的範圍縮小到最細的詞類之內，而且屬對的詞語常常在多層次上形成對偶。……王氏的這種對偶可稱為『多重工對』，比較一般唐詩稱斤掂兩的『單純工對』更顯出構思的精巧和美感的豐富，它不是天平兩邊『銖兩不差』的砝碼，而是建築物複雜均衡的結構，門窗、梁柱、裝飾等形狀、線條、色彩一一對

<sup>100</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷45，頁1206；卷43，頁1110。

<sup>101</sup> 〔宋〕葉夢得著，邊銘昕校注，《石林詩話校注》，頁118。

<sup>102</sup> 〔宋〕胡仔纂集，廖德明校點，《苕溪漁隱叢話 前集》，頁236-237。

稱。」<sup>103</sup> 可以說，荊公嚴於對仗的背後，是宋人一種故意要超越唐詩的意識之體現。

一般唐人的「偶絕」，以吟詠性情為主，風韻為尚，不太著重「意」，故少用典，即使用，也多是大家耳熟能詳之典，避免妨礙情韻的流露。但荊公在偶句中不但經常用典，而且都是精心選擇，佈置工巧。〈移柳〉：「移柳當門何啻五，穿松作徑適成三。」<sup>104</sup> 讀來明白如話，似無用事，其實是用了「五柳先生」和「三徑就荒」的典故，且拆散在句中不同位置，以求相對；〈萬事〉：「雞蟲得失何須算，鵬鷃逍遙各自知。」<sup>105</sup> 「雞蟲」出於杜甫〈縛雞行〉，「鵬鷃」出於〈逍遙遊〉。〈書湖陰先生壁二首〉其一：「一水護田將綠繞，兩山排闥送青來。」<sup>106</sup> 「護田」、「排闥」看來只是自然景事，其實語出《漢書》和《前漢紀》，但即使不明出處，讀之亦無礙詩意。另有一些有明顯用典痕跡，而且較為艱澀，如〈償薛肇明秀才楳木〉：「地偏或免桓魋伐，歲晚聊同庾信移」、〈張良〉：「固陵始議韓彭地，複道方圖雍齒封。」〈宰嚭〉：「但願君王誅宰嚭，不愁宮裏有西施。」<sup>107</sup> 不過最具特色的是佛教典故，而且常常直接使用梵文音譯，如不翻書查找，實不知其意為何，如〈朱朝議移法雲蘭〉：「不出阿蘭若，豈遭乾闥婆」、〈詠菊二首〉其一：「補落迦山傳得種，閻浮檀水染成花。光明一室真金色，復似毗耶長者家」、〈與道原游西莊過寶乘〉：「周顛宅作阿蘭

<sup>103</sup> 以上兩段引文，分見周裕鍇，《宋代詩學通論》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁478；頁478-479。

<sup>104</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈移柳〉，《王荊文公詩箋注》，卷41，頁1044。

<sup>105</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈萬事〉，《王荊文公詩箋注》，卷43，頁1139。

<sup>106</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈書湖陰先生壁二首〉其一，《王荊文公詩箋注》，卷43，頁1120。

<sup>107</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷42，頁1093；卷46，頁1245；卷48，頁1314。



若，婁約身歸翠堵波。」<sup>108</sup> 此種對偶的難度在於梵文音節有長有短，要選擇字數相同且意義相對的音譯，可謂因難見巧。荊公在對偶中使用的典故，不論是在詞類、出處、意義、音節上都匠心獨運、舉重若輕，如劉正忠所言：「其實崇尚工巧乃是荊公詩歌的一大特色，而使對與用典最能直接表現巧思，因此荊公樂此不疲。」<sup>109</sup>

另一表現荊公詩的工巧，是對字詞的鍛鍊。絕句崇尚自然，盛唐詩人的「偶絕」，很少著重一字鍛鍊，荊公則著力於此。錢鍾書（1910-1998）指出：「唐人詩好用名詞，宋人詩好用動詞」。<sup>110</sup> 周裕鍇進一步說明：「直到晚唐，詩人的注意力仍放在意象的選擇上。……宋人關心的是如何調整意象之間的關係，如何使意象重新具備傳神體物的功能和生動有力的態勢。因此，宋人醉心的煉字，幾乎全是有關修飾、限制、聯結、說明意象的『聯繫字』的烹煉，即動詞、形容詞、副詞、連詞等的選擇與安排。」<sup>111</sup> 動詞通常為詩眼所在，荊公的鍊字，即以動詞為主，如〈題舫子〉：「眠分黃犢草，坐占白鷗沙。」鍊「分」與「占」，突出了空間感和詩人的容與安穩之態；〈題齊安壁〉：「日淨山如染，風暄草欲薰。梅殘數點雪，麥漲一川雲。」「染」字表現了山色之明淨，「薰」字表現了氣候的回暖，「漲」則表現了小麥生長的茂密飽滿；〈春雨〉：「苦霧藏春色，愁霖病物華。幽期無可奈，強嚼一杯霞。」「藏」字表現了雨中春色的翳悶不展，景象迷濛，「嚼」則化虛為實，使飄渺的晚霞實體化；〈南浦〉：「含風鴨綠粼粼起，弄日鵝黃裊裊垂。」「含」字見風拂水面之態，「弄」字見柳條的飄曳之姿；〈書湖陰先生壁二首〉其一：「一水護田將綠繞，兩山排闥送青

<sup>108</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷40，頁1017；卷42，頁1090；卷43，頁1107。

<sup>109</sup> 劉正忠，《王荊公金陵詩研究》（新北：花木蘭文化出版社，2007年），頁189。

<sup>110</sup> 錢鍾書，《談藝錄》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001年），頁695。

<sup>111</sup> 周裕鍇，《宋代詩學通論》，頁502。

來。」<sup>112</sup>「護」字帶出環抱的水流形態，化無情為有情，「排」字帶出向外延展的山勢，且化靜為動。再如〈一陂〉：「周遭碧銅磨作港，逼塞綠錦剪成畦。」鍊「磨」字「剪」字、〈同陳和叔遊游齊安院〉：「鍊成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青。」鍊「縑」字「割」字、〈染雲〉：「染雲為柳葉，剪水作梨花。」<sup>113</sup>鍊「染」字「剪」字，都使詩意更為活潑和具動感，且又使自然景物擬人化、生活化了。

## 2. 詩境天然渾成

工巧精嚴與含蓄蘊藉，前者刻意經營，難中見巧，後者須如出自然，不可湊泊。兩者看似矛盾扞格，如何將之融合無痕，是宋人關注、反思之處：「反思的焦點在於，如何在追求明白暢達的同時，保持渾融含蓄；在追求精工新穎的同時，保持自然和諧，從而做到既『曲盡其妙』，又『渾然無迹』。」而這關注、反思，乃是從荆公開始的，<sup>114</sup>也荆公的追求所在。

荆公詩是如何表現這種詩境？《文心雕龍·麗辭》云：「造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。」<sup>115</sup>自然造物都是陰陽剛柔，相依相對的，故以對偶描寫自然景物，特別合適，而散句以其變化疏宕，意脈流轉，宜於說理述事；故如能將散句之優結合偶句之長，則能化工巧為渾然，雖涉人事理趣而不失自然之趣：〈聊行〉：「聊行弄芳草，獨坐隱團蒲。問客茅簷日，君家有此無」、〈楊柳〉：「楊柳杏花何處好，石梁茅屋雨初乾。綠垂靜路要深駐，紅寫清陂得細看」、〈染雲〉：「染雲為柳葉，

<sup>112</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荆文公詩箋注》，卷40，頁1018；卷40，頁997；卷40，頁1006；卷41，頁1046；卷43，頁1120。

<sup>113</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荆文公詩箋注》，卷41，頁1041；卷43，頁1110；卷40，頁996。

<sup>114</sup> 見周裕鍇，《宋代詩學通論》，頁406-407。

<sup>115</sup> 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫譯注，〈麗辭〉，《文心雕龍》譯注（修訂本），頁499。

剪水作梨花。不是春風巧，何緣有歲華」、〈代白髮答〉：「從衰得白自天機，未怪長青與願違。看取春條隨日長，會須秋葉向人稀」、〈金陵郡齋〉：「談經投老拚悠悠，為吏文書了即休。深炷爐香閉齋閣，臥聽簷雨瀉高秋」、〈午枕〉：「午枕花前簟欲流，日催紅影上簾鉤。窺人鳥喚悠颺夢，隔水山供宛轉愁。」<sup>116</sup>〈聊行〉前聯對仗工整，但生動而不板滯，後面以散句作反問，全是家常語，親切自然。〈楊柳〉首句自問，後聯自答，散偶之間氣脈流通。〈染雲〉「染」、「剪」二字，可謂工巧，但二字用得貼切，完全表達了柳葉的輕柔和梨花的明淨，再經結句一提醒，更覺此巧包含了自然的生機。〈代白髮答〉以白髮的角度出發，構思亦巧，後聯以自然意象作譬，縮合人事與自然，幽默可喜。〈金陵郡齋〉前半言人事之煩勞，後半以工穩對仗表現深居退隱之恬適，讀後有滌蕩重生之感。〈午枕〉中作者的夢是「悠颺」的，愁是「宛轉」的，可見其情感的閒澹與克制，而此夢此愁又是被自然的鳥與山所「喚」與「供」，人與自然，融洽無礙。

天然渾成的另一特點，就是詩中情景宛若自然如此，一字一物與詩的整體達到最和諧的地步，難以他字他物代替。釋惠洪（1071-1128）在談到「造語法」時指出：「如沙如草，皆眾人所用。山間林下，寂寞之濱，所與之游處者，牛羊鷗鳥耳。而舒王造而為語曰：『坐分黃犢草，臥占白鷗沙。』其筆力高妙，殆若天成。」<sup>117</sup>「沙」、「草」、「簾」、「鷗」都是平常之物，但「坐分黃犢草，臥占白鷗沙。」<sup>118</sup>一聯中，四者卻似天然而成，更易不得。「黃」與「白」是「犢」與「鷗」的天然顏色，不能易以其他顏色字；「犢」與「鷗」一者畜類，一者鳥

<sup>116</sup> 以上例句分見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷40，頁995；卷42，頁1091；卷40，頁996；卷41，頁1051；卷43，頁1123；卷44，頁1151。

<sup>117</sup> 〔宋〕釋惠洪，《石門洪覺範天廚禁脔》，《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年），集部，冊415，頁119。

<sup>118</sup> 詩集作「眠分黃犢草，坐占白鷗沙。」見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈題舫子〉，《王荊文公詩箋注》，卷40，頁1018。

類，一者體大，一者體小，但兩者都代表大自然和諧生機，故又不能更易；「草」與「沙」乃「犢」與「鷗」之所依存，且同具野趣，更不能易；至於「坐分」「臥占」（或作「眠分」「坐占」），又是閒適自在，使人的活動與整個畫面和諧配合。此兩聯十字的安排佈置，真是造微入妙，有如天成。葉夢得云：「王荊公晚年詩律尤精嚴，造語用字，間不容髮。然意與言會，言隨意遣，渾然天成，殆不見有牽率排比處。如『含風鳴綠鱗鱗起，弄日鵝黃裊裊垂』，讀之初不覺有對偶，至『細數落花因坐久，緩尋芳草得歸遲』，但見舒閑容與之態耳。而字字細考之，若經櫟括權衡者，其用意亦深刻矣。」<sup>119</sup> 便點出了荊公詩「渾然天成」的特點。其所稱引之詩，前者「含」字表春風拂水之狀，故形成「鱗鱗起」之態，「弄」字見楊柳在風中日下飄動之狀，故有「裊裊垂」之態；而以「鳴綠」喻春水之碧，以「鵝黃」喻柳之嫩黃，每一字都下得恰如其分。後者因「細數」才致「坐久」，因「緩尋」才會「歸遲」，「得」字對「因」字，又道出前後因果，安排有序，「其用意亦深刻矣」；然而回心一想，作者不過是把當時的行為如實寫來，又似無刻意之處。

荊公絕句有另一特點，就是好用疊字。曾季狸（?-?）《艇齋詩話》載：「東萊不喜荊公詩，云：『汪信民嘗言荊公詩失之軟弱，每一詩中，必有依依裊裊等字。』予以東萊之言考之，荊公詩每篇必用連綿字，信民之言不謬。然其精切藻麗，亦不可掩也。」<sup>120</sup> 荊公的「偶絕」中，就有二十七首有用疊字，其中大部分用在對聯之中，而且，這些疊字絕大部分都予人輕柔疏淡之感，故的確有「軟弱」的性質；然而，用在對偶中，卻未必是「失」。絕句要求輕靈，「如小家事」，對偶如過於工整，意象密度過高，或涉於事理，會滯礙氣脈，加入疊字，

<sup>119</sup> [宋]葉夢得著，邊銘昕校注，《石林詩話校注》，頁12。

<sup>120</sup> [宋]曾季狸，《艇齋詩話》（新北：藝文印書館，1966年），頁6。

則能起調適之效，使意氣疏朗。荊公詩都是寫日常小事，自然風光，其選用之疊字又最能狀物之態，正因「軟弱」，用以形容小風光，反而能化去人工的痕跡，得自然之致。

### 3. 別開一格

劉正忠對荊公詩工整與渾成的關係有一總括的判斷：「荊公的理想是要通過鍛鍊達成自然，因此工整只是始境，渾成才是終極追求所在。」<sup>121</sup> 此固非單指其「偶絕」而言，但荊公這種追求與達成，在此種詩體中最为典型。荊公詩的渾成，有工巧在內：「『王荊公體』是指王安石詩的獨特風格而言的，它的主要風格特徵是既新奇工巧又含蓄深婉，其主要載體是他晚期的絕句。」<sup>122</sup> 劉正忠所謂的工整與渾成，強調技巧的發展和追求的目的；莫礪鋒所謂的新奇工巧與含蓄深婉，則側重風格中同時體現的這兩種特色。其實，兩者毫無扞格，因為這既是發展過程，也是同時並存。

荊公前期詩學杜、韓，重鍛鍊而傷於斧鑿，晚年一來經歷不同，二來受佛家思想影響，加上改以絕句為主要創作體裁，始臻高妙，故論者多稱其晚年之作「暮年詩始有合處」、<sup>123</sup>「暮年方妙」。<sup>124</sup> 以鍊字為例，其中年之作〈宿雨〉：「綠攪寒蕪出，紅爭暖樹歸。魚吹塘水動，雁拂塞垣飛。宿雨驚沙盡，晴雲晝漏稀。却愁春夢短，燈火著征衣。」<sup>125</sup> 詩眼多，痕跡明顯，有傷自然。到了晚年，雖仍重鍛鍊，卻已恰如其分，如〈泊船瓜州〉：「京口瓜洲一水間，鍾山只隔數重山。

<sup>121</sup> 劉正忠，《王荊公金陵詩研究》，頁 218。

<sup>122</sup> 莫礪鋒，《唐宋詩歌論集》，頁 260。

<sup>123</sup> 〔宋〕趙令時，《侯鯖錄》，卷七，頁 10-11。

<sup>124</sup> 〔宋〕陳師道，《後山詩話》，收入〔清〕何文煥輯，《歷代詩話》（北京：中華書局，1982 年），頁 306。

<sup>125</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈宿雨〉，《王荊文公詩箋注》，卷 23，頁 557。

春風又綠江南岸，明月何時照我還。」<sup>126</sup> 此詩的詩眼，改了十多次，才定為「綠」字；<sup>127</sup> 其分寸拿捏，不同以往。不過「偶絕」不同於「散絕」，其偶對要佈置安排，若以荆公的「愛此江邊好，留連至日斜。眠分黃犢草，坐占白鷗沙。」<sup>128</sup> 對比唐人孟浩然的〈宿建德江〉：「移舟泊煙渚，日暮客愁新。野曠天低樹，江清月近人。」王維〈鳥鳴澗〉：「人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中。」<sup>129</sup> 同樣是渾成，「而字字細考之，若經鑿括權衡者，其用意亦深刻矣。」<sup>130</sup> 故荆公之高處，乃是以人力致天然，以工巧致渾成，他在〈題張司業詩〉中譽張籍詩所云：「看似尋常最奇崛，成如容易卻艱辛。」<sup>131</sup> 用來形容他自己的「偶絕」，毋寧更為適合。然而人力工巧又不是完全消失不見，而是包含在天然渾成之中，這種辯證的關係，正是「荆公體」的特色。

從第二節的分析，可知唐代主要有兩種風格的「偶絕」，一者是一般唐人之作，另一則是杜甫的「變體」。這兩種風格亦有著辯證的發展關係，一者為常，一者為變，一者為正，一者為反。到了北宋，荆公對此又有了新的發展：他著重自然景物的描寫，但將更多的人事活動，加入自然之中，其中流露的情，又較為平淡克制，沒有唐人的濃烈超邁；他不乏議論，但此議論又不像杜甫以重拙語氣言家國大事，而是言日常生活之體悟，且更為內斂平和，這點可能受到韓愈

<sup>126</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈泊船瓜州〉，《王荆文公詩箋注》，卷 43，頁 1137。

<sup>127</sup> 〔宋〕洪邁，《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1998 年），頁 317。

<sup>128</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈題舫子〉，《王荆文公詩箋注》，卷 40，頁 1018。

<sup>129</sup> 以上例句分見〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 160，頁 1668；卷 128，頁 1302。

<sup>130</sup> 〔宋〕葉夢得著，遼銘昕校注，《石林詩話校注》，頁 12。

<sup>131</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈題張司業詩〉，《王荆文公詩箋注》，卷 45，頁 1189。

五言「偶絕」的影響。在技法上，他精於鍊字選詞而能恰如其分，狀物自然；工於對偶，又能適度使用流水對，使意脈疏宕而至不刻露；運用章法佈置使景事與思辨互相緊扣。他的「偶絕」既受前人影響，又形成自己的風格，如果說一般唐人之作是以情為主，杜甫「變體」是以意為主，則荊公是以理趣為主；如果說一般唐人崇尚自然渾成，杜甫偏重鍛鍊技巧，則荊公是欲以鍛鍊技巧達自然渾成之境。故荊公在「偶絕」的發展上，是繼前兩種風格，開創出第三種風格。

### （三）荊公「偶絕」在宋代的影響

荊公「偶絕」既獨樹一格，飲譽吟壇，那麼又有否及如何影響到宋代詩人的「偶絕」創作？

荊公不同詩體有不同特色，對其他詩人可以有多方面的影響；反過來說，其他詩人的詩作亦可能反映了荊公不同時代、不同體裁的特色。但本文既是探討「偶絕」這一體裁，則此節所指的影響須限定在「偶絕」的體裁上，亦即其他詩人縱有受荊公的不同影響，但這些影響首先須表現在「偶絕」為前提，非此體裁的詩作恕不列入考察。

就上文引述可知，歷來都不乏詩話論文都著意到荊公偶句入絕的特點，以及荊公此體裁受前人影響。然而，在筆者翻閱到的詩話中，並未找到特別強調宋代詩人的「偶絕」創作受荊公影響的記載。因此，筆者只能從與荊公關係密切，或稱譽荊公絕句的詩人之作品中，統計「偶絕」的比例。不過比例的高低只能說明該詩人「偶絕」創作的情況，並不能說明是受到荊公的影響；要作為受荊公影響的佐證，還須再視察其「偶絕」中有否與荊公「偶絕」相似的特色。

周子翼的博士論文《北宋七言絕句研究》在論述荊公七絕時，特別提到王令（1032-1059）及郭祥正（1035-1113）受知於荊公，特別是後者與荊公交遊甚密，王、郭二人的七絕都受到荊公的影響。不過

王令在荊公晚年大量創作絕句、形成自己風格前已逝世，可以不論。周子翼於郭祥正的七絕則言「由於和王安石交遊密切，郭祥正七絕受王安石影響也就非常自然。他的七絕有些明顯模仿王安石」，<sup>132</sup> 並說明其某些七絕的韻致與荊公類近，又有化用荊公詩句的情況。不過這是就一般七絕而言，並非專指「偶絕」。郭祥正的五、六、七言絕句共四百七十二首，其中「偶絕」一百首，佔約 21%，比例不算特別高。<sup>133</sup> 這些「偶絕」多以山水田園的景色、閒居優遊的生活為題材，表現出容與之態、含蓄之致，在題材內容和韻致上，確與荊公類近。但其詩不講究用典，對字詞的鍛鍊，亦未如荊公。所以他的表現的自然容與，與荊公通過鍛鍊技巧來達致的，有所不同。

在北宋詩人中，蘇軾與黃庭堅對荊公絕句的稱揚與判斷，十分著名。東坡指：「荊公暮年詩始有合處，五字最勝，二韻小詩次之，七言詩終有晚唐氣味。」<sup>134</sup> 考東坡「偶絕」佔其絕句總數約達 32%，接近每三首詩就有一首有偶對的情況，比例甚高。他在熙寧七年（1077）以前，亦即荊公被二次罷相，開始大量創作絕句前，東坡的「偶絕」數量亦達 26%，仍是不低的比例。可見其本來就頗鍾愛「偶絕」，似未因荊公的影響而大幅增加創作。東坡「偶絕」的題材內容，比起荊公以自然風光和閒居生活為主之作，更為廣泛多元。荊公詩取景較為深細，風格含蓄深婉，自然容與，東坡意境則更為開闊，奔放超邁，而且幽默戲謔，對趣味的追求，是其詩一大特色。

從技巧而言，荊公對偶務求精工，追求在最小範疇內的詞性相對，連字與字的結構關係亦須相符。東坡之作，固然不乏工穩的對偶，但卻有不少「偏枯對」，與之有別，如〈臨安三絕〉（石鏡）：「不分清霜

<sup>132</sup> 見周子翼，《北宋七言絕句研究》，頁 55-63；頁 61。

<sup>133</sup> 本節所作的統計及詩歌的引錄，悉據北京大學古文研究所編，《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1998 年）。

<sup>134</sup> 〔宋〕趙令時，《侯鯖錄》，卷七，頁 10-11。



入小園，故將詩律變寒暄。」<sup>135</sup>「清霜」與「詩律」並非相近的意義範疇，「小」、「園」與「寒」、「暄」前者是形容詞與名詞結構，後者可作形容詞，亦可作名詞，且「寒暄」合起來就有了噓寒問暖的動詞性質，與「小園」不符了。又如〈董卓〉：「只言天下無健者，豈信車中有布乎。」<sup>136</sup>「健者」的「者」可作助詞，在此是代詞，指人，但「乎」在此卻是作助詞，故「者」與「乎」二字穩對，「健者」與「布乎」卻又不穩，東坡只是取其同可作為虛詞的性質來對偶。東坡此種刻意求奇求變的對偶方式與荊公為遠，反與老杜為近，東坡「偶絕」中還有不少此類例子，恕不贅述。

另外，東坡「偶絕」與荊公的一樣，經常用典，不過兩者有所分別。偶對上下句的對仗特色，是出句用典處，對句同一位置亦應用典，故從上下句的比較中，能突顯典故的使用是否精嚴。荊公〈書湖陰先生壁〉其一：「一水護田將綠繞，兩山排闥送青來。」以同代典故對同代典故，〈與道原游西莊過寶乘〉：「周顛宅作阿蘭若，婁約身歸翠堵波。」<sup>137</sup>以梵語對梵語的用典方式，已成為其特色。東坡則有時不拘小節，如〈遊諸佛舍一日飲醞茶七盞戲書勤師壁〉：「示病維摩元不病，在家靈運已忘家。何須魏帝一丸藥，且盡盧仝七碗茶。」「維摩」、「靈運」、「魏帝」、「盧仝」四事的時代、出處都不同；再如〈臨安三絕〉（將軍樹）：「阿堅澤畔菰蒲節，玄德牆頭羽葆桑。」<sup>138</sup>「阿堅」、「玄德」亦是時代不同。

總的來看，未見有東坡「偶絕」受荊公「偶絕」影響的明顯跡象。

黃庭堅對荊公的讚譽更為肯定，他指出荊公「莫年小語，雅麗精

<sup>135</sup> [宋]蘇軾，〈臨安三絕〉（石鏡），見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 793，頁 9183。

<sup>136</sup> [宋]蘇軾，〈董卓〉，見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 795，頁 9207。

<sup>137</sup> 以上例句分見[宋]王安石著，[宋]李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，卷 43，頁 1120；卷 47，頁 1107-1108。

<sup>138</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 793，頁 9187；卷 793，頁 9183。

絕，脫去流俗，不可以常理待之也。」<sup>139</sup>、「荆公暮年作小詩，雅麗精絕，脫去流俗，每諷味之，便覺沆瀣生牙頰間。」<sup>140</sup>；徐復觀（1904-1982）甚至認為：「山谷的服膺安石，實在服膺東坡之上」。<sup>141</sup> 由此可推測，荆公絕句對山谷應有更大的影響。王晉光的〈黃庭堅與王安石詩〉在體制、題材、用字、化用詩句等方面具體分析了黃庭堅如何受荆公詩的影響，不過那是就整體詩歌而言，並非專論「偶絕」。<sup>142</sup> 那麼，山谷的「偶絕」，有否受荆公濡染？

首先，山谷五、六、七言「偶絕」佔其絕句比例約 30%，而在熙寧七年以前之作，更達 39%，可見山谷喜愛創作「偶絕」，非受荆公影響。就「偶絕」的整體題材和風格來看，山谷詩的題材亦十分廣泛，遠不止山林景物的描寫，他著力展現的，也不是深婉容與之態，而是奇崛健樸，峭拔生新，避熟就生的風貌。他對景物善作細緻刻畫，但不少詩歌境界宏大沉雄，這在「偶絕」的對偶中有明顯體現。如前引葛兆光所說，對偶的結構能將「本來不可能共同映入視野的相反方向的景象卻共時性地構成了一幅開闊的視野圖象」，荆公詩屬對精工，上下聯的意義範疇接近，因此對仗所形成的「框架」較狹小，長於表達閒適之意境，卻難以造成宏大的「圖象」。山谷很多「偶絕」都使用反對、「偏枯對」，往往在最大的意義範疇內選詞遣字，變換詞性或調整字詞的結構關係，追求開闔變化，形成生新的效果和豐富的意涵。如〈次韻答馬中玉三首〉其三：「仁氣已蒸全楚盡，同雲欲合暮光前」、〈鄂州南樓書事四首〉其三：「勢壓湖南可長雄，胸吞雲夢略從容」、〈病起荆江亭即事十首〉其九：「形模彌勒一布袋，文字江河

<sup>139</sup> [宋]黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點，〈跋王荆公禪簡〉，《黃庭堅全集》，頁 696。

<sup>140</sup> 轉引自《冷齋夜話》，見[宋]胡仔纂集；廖德明校點，《苕溪漁隱叢話 前集》，卷 35，頁 234。

<sup>141</sup> 徐復觀，〈宋詩特徵試論〉，《中國文學論集續篇》（北京：九州出版社，2013 年），頁 27。

<sup>142</sup> 王晉光，《王安石論稿》（臺北，大安出版社，1993 年），頁 173-186。

萬古流」、〈和蒲泰亨四首〉其三：「玉座天開旋北斗，清班鳥散落餘花。」<sup>143</sup> 山谷的這些對偶方式無疑是學習杜甫的「變體」，取捨的重點是吳可所謂的「寧對不工，不可使氣弱」<sup>144</sup> 與荊公「多重工對」的對偶方式大異其趣。

其次，荊公絕句追求韻致，講究雅麗含蓄，山谷對此雖然推崇有加，卻並不往此方向發展。絕句作為字數最少的體裁，本務求精鍊，字不虛下，避免同一字重複使用；在對偶上亦為了強調「對」的效果，上下句同位置亦應避免使用同一字。山谷很多「偶絕」卻反其道而行，如〈四休居士詩三首〉其二：「無求不著看人面，有酒可以留人嬉。欲知四休安樂法，聽取山谷老人詩」、〈四休居士詩三首〉其三：「一病能惱安樂性，四病長作一生愁。借問四休何所好，不令一點上眉頭」、〈雜詩四首〉其三：「小德有為因有累，至神無用故無功」、〈劉邦直送早梅水仙花四首〉其四：「錢塘昔聞水仙廟，荊州今見水仙花」、〈題小景扇〉：「春風不解吹愁卻，春日偏能惹恨長」、〈次韻吉老十小詩〉其六：「夢鹿分真鹿，無雞應木雞。」等<sup>145</sup>。這種對偶方式在古詩、樂府中不時出現，造成拙樸自然的效果，在律詩、絕句的對偶中亦偶有所見，但當對偶日漸向工巧的方向發展，就非常罕見；荊公詩就避免此情況出現，山谷則尚之。

荊公偶對多銖兩悉稱，上下聯風格韻致相約，山谷的一些偶對，則一雅一俗，一莊一諧，如〈招吉老子範觀梅花〉：「播糠眯眼丞良苦，鳴鼓連村尉始歸」、〈次韻元禮春懷十首〉其五：「醉裏乾坤知酒聖，貧中風物似詩魔」、其七：「穿花蹴踏千秋索，挑菜嬉遊二月晴」、〈次

<sup>143</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 993，頁 11414；卷 996，頁 11429；卷 992，頁 11410；卷 1017，頁 11599。

<sup>144</sup> 〔宋〕吳可，《藏海詩話》，頁 4。

<sup>145</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 997，頁 11437；卷 1021，頁 11673；卷 993，頁 11415；卷 996，頁 11429；卷 1011，頁 11549。

韻吉老十小詩〉其二：「癡蠅思附尾，警鶴畏乘軒。」等<sup>146</sup>，兩句的落差，造成特別的審美效果。另外，荊公「偶絕」以寫景為主，縱有議論說理，主要寄意於兩句寫景偶句，然後以兩句散句發之，或以後面的偶句對前面散句作總結，總之，通常與景結合，以含蓄為尚，避免議論直率。山谷詩好以議論入詩，即使在「偶絕」中亦十分明顯，如〈和謝公定河朔漫成八首〉其三：「直令南粵還歸帝，誰謂匈奴不敢王。願見推財多卜式，未須算賦似桑羊」、〈雜詩四首〉其三：「小德有為因有累，至神無用故無功。須知廣大精微處，不在存亡得失中。」等，<sup>147</sup> 雖是對起對結的體裁，但寫詩如行文，議論直率，不依景物而起，與荊公詩不同。

從上述可見，山谷雖然推崇荊公絕句，但其七言「偶絕」非習自荊公，他的七言「偶絕」刻意求奇，是杜甫「變體」的發展。不過，荊公的六言絕句，卻對山谷造成了影響。

荊公的六言絕句只有四首，<sup>148</sup> 其中三首是「偶絕」。六言詩在詩的各種體裁中不算主流，宋以前作品很少，王維的〈田園樂〉七首是宋以前的重要作品，享有盛譽。到了宋代，文同（1019-1079）寫有〈郡齋水閣閒書〉二十六首，惜未能踵武王維。荊公的四首六言詩數量雖少，但寫景鮮明，情致深婉，起了典範的作用。其中〈題西太一宮壁二首〉，陳衍推許為「絕代銷魂」。<sup>149</sup> 山谷是北宋創作最多六言絕句的詩人，共六十七首，其中「偶絕」四十九首，比例高達 73%。當然，六言絕句的傳統是以對偶為常，山谷六言「偶絕」的高比例或未足以證明其受荊公影響，但結合詩的內容特色來看，則可闡明此影響。

<sup>146</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 1009，頁 11537；卷 1020，頁 11661；卷 1011，頁 11548。

<sup>147</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 1002，頁 11471；卷 1021，頁 11673。

<sup>148</sup> 《王荊文公詩箋注》所載共五首，但李壁在〈宮詞〉下注：「此王建〈宮詞〉，初非公作。」故排除在外。見〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，頁 1030。

<sup>149</sup> 〔清〕陳衍評選，曹旭校點，《宋詩精華錄》，頁 63。

關於荊公六言詩對山谷的影響，王秀雲的〈王安石、黃庭堅詩歌關係探論——以六言為中心〉已從多重工對、疊字的運用、句式的突破等層面有過具體的分析，<sup>150</sup> 此處主要引用其說法，再集中論述與「偶絕」相關的部分。荊公以前的六言絕句，基本上都是「二二二」的句式，荊公的〈題舒州山谷寺石牛洞泉穴〉：「水泠泠而北出，山靡靡而旁圍。欲窮源而不得，竟悵望以空歸。」<sup>151</sup> 卻別開生面，每句第四字都用虛詞「而」和「以」，造成「三一二」的句式。〈題西太一宮壁二首〉其一：「柳葉鳴蜩綠暗，荷花落日紅酣。三十六陂流水，白頭想見江南」、其二：「三十年前此路，父兄持我東西。今日重來白首，欲尋陳迹都迷。」<sup>152</sup> 「三十六陂流水」和「三十年前此路」都是「四二」的句式。這種打破常規的句式引起山谷效法，他的〈題山谷石牛洞〉：「司命無心播物，祖師有記傳衣。白雲橫而不度，高鳥倦而猶飛。」<sup>153</sup> 明顯模仿〈題舒州山谷寺石牛洞泉穴〉的手法，後聯第四字用虛詞「而」，同樣打破了常見「二二二」的句式。山谷不少詩都運用此法，如〈再用前韻贈子勉四首〉其三：「建安才六七子，開元數二三人」、〈荊南簽判向和卿用予六言見惠次韻奉酬四首〉其二：「顧我乃山林士，看君取將相科」、〈贈高子勉四首〉其四：「顧我今六十老，付公以二百年。」<sup>154</sup> 六言的句式本缺乏變化，特別是六言偶對，工巧之餘易流於板滯，荊公和山谷加入虛詞，使句式散文化，氣脈易於流轉。

<sup>150</sup> 詳參王秀雲，〈王安石、黃庭堅詩歌關係探論——以六言詩為中心〉，《人文社會學報》第16期（2015年7月），頁283-322。

<sup>151</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈題舒州山谷寺石牛洞泉穴〉，《王荊文公詩箋注》，卷18，頁456。

<sup>152</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈題西太一宮壁二首〉，《王荊文公詩箋注》，卷40，頁1028-1029。

<sup>153</sup> 〔宋〕黃庭堅，〈題山谷石牛洞〉，見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷979，頁11332。

<sup>154</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷994，頁11420；卷994，頁11419。

善用疊字是荊公詩的特點，〈題舒州山谷寺石牛洞泉穴〉的偶對中就用了「泠泠」、「靡靡」。王秀雲提出了山谷用疊字乃受荊公影響，不過山谷六言絕句用疊字的數量其實不多，只有五首，單以數量論未足明證，還需更為直接的連結，就是這五首詩中有四首的疊字都用在偶對中，可見山谷意識到荊公運用疊字的特色，以及疊字在偶對中更能表達聲情。此外，王秀雲引山谷〈次韻王荊公題西太乙宮壁二首〉其二：「晚風池蓮香度，曉日宮槐影西。白下長干夢到，青門紫麴塵迷。」<sup>155</sup> 指出其「多重工對」是受到荊公〈題西太一宮壁二首〉其一：「柳葉鳴蜩綠暗，荷花落日紅酣。三十六陂流水，白頭想見江南。」<sup>156</sup> 的影響，「王、黃二人均將對仗的範圍極力縮小到最細的詞類，凸顯出其構思精巧與美感的豐富。」<sup>157</sup> 亦為明見。

雖然山谷對荊公大加讚譽，其六言絕亦受荊公影響，但卻未直言學習荊公最有成就的七絕；真正明確以此為學習對象的，是南宋的楊萬里（1127-1206），號誠齋。誠齋一生的師法對象數變，始學江西派，其後對此不滿，盡數焚毀，現存最早的《江湖集》乃是學陳師道（1053-1101）、荊公、晚唐：「今所存曰《江湖集》者，蓋學後山及半山及唐人者也。」<sup>158</sup> 誠齋非常推許荊公絕句：「五七字絕句最少，而最難工，雖作者亦難得四句全好者。晚唐人與介甫最工於此。」<sup>159</sup> 在《荊溪集》序中更明確說所學的是荊公的七絕：「予之詩，始學江西諸君子，既又學後山五字律，既又學半山老人七字絕句，晚乃學絕句於唐

<sup>155</sup> [宋]黃庭堅，〈次韻王荊公題西太乙宮壁二首〉其二，見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 981，頁 11345。

<sup>156</sup> [宋]王安石著，〈題西太一宮壁二首〉其一，見[宋]李壁箋注，高克勤點校，《王荊公文詩箋注》，卷 40，頁 1028。

<sup>157</sup> 王秀雲，〈王安石、黃庭堅詩歌關係探論——以六言詩為中心〉，頁 289。

<sup>158</sup> [宋]楊萬里著，王琦珍整理，〈誠齋《江湖集》序〉，《楊萬里詩文集》（中）（南昌：江西人民出版社，2006年），頁 1262。

<sup>159</sup> [宋]楊萬里著，王琦珍整理，《詩話》，《楊萬里詩文集》（下），頁 1799-1800。

人。」<sup>160</sup>《江湖集》中絕句共三百一十一首，「偶絕」七十三首，比例約 23%，與荊公相約，並不算特別高。從比例上，似乎還看不出誠齋對荊公「偶絕」的學習，必須作進一步的分析才能闡明其間的關係。

首先，《江湖集》中七言「偶絕」的題材內容和風格情致，與荊公之作十分相近，都是以山林田園、詠物答贈，人際交往為主，風格優悠不迫，閒適自然，絕少有蘇、黃那種奇崛沉雄、議論直率及打破慣常句式之作。誠齋既有學晚唐絕句，對此種題材內容的創作傾向，固然有可能是受到晚唐絕句的影響。但他在很多七言「偶絕」中，卻表現了荊公詩的特點。

荊公偶對的特點是工穩精巧，是與一般唐人偶對有別的「多重工對」，誠齋七絕中亦有很多這樣的屬對精工的句子，如〈題蕭岳英常州草蟲軸蓋畫師之女朱氏之律二首〉其二：「淺著鵝黃作蝴蝶，深將猩血染蜻蜓」、〈臘裏立春蜂蝶輩出〉：「嫩日催青出凍荑，小風吹白落疏梅」、〈雨中送客〉：「一夜黑風吹白雪，明朝紫陌總黃泥」、〈除夕前一日絕句〉：「雪留遠嶺半尖白，雲漏斜陽一線黃」、〈三月三日雨作遣悶十絕句〉其十：「平田漲綠村村麥，嫩水浮紅岸岸花。」等，<sup>161</sup>與蘇、黃常用的「偏枯對」其趣迥異。在這些偶對中，同時可發現荊公絕句的另一特徵，就是善用顏色字，如〈題西太一宮壁二首〉其一、〈題舫子〉、〈臥聞〉等詩，皆善用顏色字，狀物鮮明，令人印象深刻。上引誠齋之作，同樣運用大量顏色字，通過對偶的對比，使景物的色彩更為豐富鮮明。

另外，誠齋又重視鍊字的〈三月三日雨作遣悶十絕句〉其二：「春染萬花知了未，雲偷千嶂忽何之。」鍊「偷」字、〈木犀〉：「天將秋氣蒸寒馥，月借金波滴小黃。」鍊「滴」字、〈三月三日雨作遣悶十絕

<sup>160</sup> [宋]楊萬里著，王琦珍整理，〈誠齋《荊溪集》序〉，《楊萬里詩文集》（中），頁 1263。

<sup>161</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 2278，頁 26124；卷 2281，頁 26163；卷 2280，頁 26157；卷 2279，頁 26131；2277，頁 26106。

句〉其十：「平田漲綠村村麥，嫩水浮紅岸岸花。」鍊「漲」字、〈閒居初夏午睡起二絕句〉其一：「梅子留酸軟齒牙，芭蕉分綠與窗紗。」<sup>162</sup> 鍊「分」字等。某些動詞的運用，有著荊公詩的影子，如「平田漲綠村村麥」明顯化用荊公的〈題齊安壁〉：「麥漲一川雲」、〈北山〉：「北山輸綠漲橫陂」；<sup>163</sup> 「分」字的用法則與荊公〈紅梨〉：「黃菊分香委路塵」<sup>164</sup> 相近。在形容詞方面，誠齋喜用「嫩」字，如「嫩日」、「嫩水」、「嫩晴」，亦有荊公〈別皖口〉：「飛雨濺濺嫩水生」<sup>165</sup> 的影子。最後，誠齋「偶絕」亦善用疊字，如〈同君俞季永步至普濟寺晚泛西湖以歸得四絕句〉其四：「曲曲都城繚翠微，鱗鱗湖浪動斜暉」、〈晚春即事二絕〉其一：「浪愁草草醅糜過，不直婷婷芍藥來」等，都頗有荊公詩的風味。<sup>166</sup>

## 五、結語

「偶體絕句」是絕句的其中一種體式，但又同時具有律詩的特色，應如何定位、以何種審美標準來評騭，歷來缺乏較深入的討論。本文以唐代一般的「偶絕」和杜甫的「偶絕」為線索，探討其特色和章法問題，最後歸結到宋代王荊公如何受前人影響，又如何有別於前人，創作出深具特色的「偶絕」，並從中反映「偶絕」發展的獨特脈絡。

本文透過統計，考察並大致展現了唐代著名詩人的「偶絕」創作

<sup>162</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 2277，頁 26106；卷 2280，頁 26144；卷 2277，頁 26106；卷 2277，頁 26109。

<sup>163</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈北山〉，《王荊文公詩箋注》，卷 42，頁 1090。

<sup>164</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈紅梨〉，《王荊文公詩箋注》，卷 48，頁 1332。

<sup>165</sup> 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，〈別皖口〉，《王荊文公詩箋注》，卷 47，頁 1267。

<sup>166</sup> 以上例句分見北京大學古文研究所編，《全宋詩》，卷 2276，頁 26088；卷 2281，頁 26173。



情況。這些詩的一般特色是對仗工穩而不過分斧鑿，能發揮「偶絕」的優長來寫景抒情，少用典及議論，講求含蓄蘊藉，以自然為尚。其中杜甫之作為異數，其「偶絕」不但數量可觀，而且別具一格，對仗極開闢變化之能事，雖亦有寫景抒情的作品，但最突出的是多用典、發議論，論國家大事之作，下字重拙，奇崛樸實。如果前者之作為「常體」，則杜甫之作為「變體」，韓愈的五言「偶絕」繼杜甫的「變體」而稍加變化。由於「偶絕」必須對偶，具律詩性質，不論是常是變，都牽涉到一個基本問題，就是傳統「起承轉合」的章法是否適用及「偶絕」章法之特色為何。筆者發現本來用於律詩「起承轉合」法，在分析「偶絕」時有很大缺陷，未必合用。「偶絕」之「對起散結」、「對起散結」和「對起對結」三種體式，偶對在詩中的不同位置，產生了不同的作用、優長和局限。

到了宋代，王荊公的「偶絕」又在前人以外，別開一格。其詩法工巧精嚴，偶對講究，在最小的詞性範圍內亦能對得穩妥貼切，雖嚴謹而不失意趣，對中的意象和字的運用，看似渾然天成，如出無心，其實是經過精心鍛鍊，而虛詞和疊字的適度使用，又能使文氣疏宕。其詩之題材內容以描寫日常生活及在大自然中的活動、體悟為主，其章法佈置利於表達思辨。荊公雖然重視詩法鍛鍊，但又不止於技巧層次，而是通過高度的鍛鍊而達自然渾成之境；所以天然渾成與工巧鍛鍊乃其詩之兩個面向。其於「偶絕」發展的意義在於，他能在唐代的「常體」和「變體」各有吸收，融會創新，在鍊字、對仗的講究，以及對由此達至的渾成境界的追求上，另立自己的風格。至於荊公「偶絕」在宋代的影響，蘇、黃雖推揚荊公，但其五七絕都不是取法荊公，只有山谷的六言受其影響，其後則以誠齋的《江湖集》對荊公學習最為顯著。

（責任校對：李琪琪）

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔南朝齊〕謝朓著，曹融南校注，《謝宣城集校註》，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 〔南朝梁〕劉勰著，周振甫譯注，《《文心雕龍》譯注（修訂本）》，南京：江蘇教育出版社，2006年。
- 〔宋〕王安石著，〔宋〕李壁箋注，高克勤點校，《王荊文公詩箋注》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 〔宋〕吳可，《藏海詩話》，北京：中華書局，1991年。
- 〔宋〕洪邁，《容齋隨筆》，上海：上海古籍出版社，1998年。
- 〔宋〕胡子纂集，廖德明校點，《苕溪漁隱叢話 前集》，北京：人民文學出版社，1962年。
- 〔宋〕黃庭堅著，劉琳、李勇先、王蓉貴校點，《黃庭堅全集》，成都：四川大學出版社，2001年。
- 〔宋〕陳師道，《後山詩話》，收入〔清〕何文煥輯，《歷代詩話》，北京：中華書局，1982年。
- 〔宋〕曾季狸，《艇齋詩話》，新北：藝文印書館，1966年。
- 〔宋〕楊萬里著，王琦珍整理，《楊萬里詩文集》，南昌：江西人民出版社，2006年。
- 〔宋〕趙令畤，《侯鯖錄》，板橋：藝文印書館，1966年。
- 〔宋〕葉夢得著，逢銘昕校注，《石林詩話校注》，北京：人民文學出版社，2011年。
- 〔宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》，北京：人民文學出版社，1983年。
- 〔宋〕釋惠洪，《石門洪覺範天廚禁臠》，《四庫全書存目叢書》，集部，

- 冊 415，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年。
- 〔元〕傅與礪、楊載，《詩法源流》，收入〔元〕傅與礪等，《詩法源流作詩體要 名家詩法》，臺北：廣文書局，1973 年。
- 〔明〕王世貞著，羅仲鼎校注，《藝苑卮言校注》，濟南：齊魯書社，1992 年。
- 〔明〕朱紱編，《名家詩法彙編》，臺北：廣文書局，1973 年。
- 〔明〕胡應麟，《詩藪》，臺北：廣文書局，1973 年。
- 〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1978 年。
- 〔清〕王夫之著，戴鴻森箋注，《薑齋詩話箋注》，上海：上海古籍出版社，2012 年。
- 〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，北京：中華書局，1960 年。
- 〔清〕葉矯然，《龍性堂詩話續集》，臺北：廣文書局，1973 年。
- 〔清〕陳衍評選，曹旭校點，《宋詩精華錄》，南昌：江西人民出版社，1984 年。
- 北京大學古文研究所編，《全宋詩》，北京：北京大學出版社，1998 年。
- 郭紹虞編選，富壽蓀點校，《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983 年。
- 魏宏燦校注，《曹丕集校注》，合肥：安徽大學出版社，2009 年。

## 二、近人論著

- 王力，《漢語詩律學》，香港：中華書局，2003 年。
- 王秀雲，〈王安石、黃庭堅詩歌關係探論——以六言詩為中心〉，《人文社會學報》，第 16 期（2015 年 7 月），頁 283-322。
- 王晉光，《王安石論稿》，臺北，大安出版社，1993 年。
- 王禮卿，《唐賢三體詩法詮評》，臺北：臺灣學生書局，1998 年。

- 白依淳，〈司空圖五言詩中「自然之境」的展現〉，《有鳳初鳴年刊》，第7期（2011年7月），頁23-44。
- 谷曙光，《韓愈詩歌宋元接受研究》，合肥：安徽大學出版社，2009年。
- 周子翼，《北宋七言絕句研究》，江蘇：南京師範大學中國古代文學博士論文，2006年。
- 周裕鍇，《宋代詩學通論》，上海：上海古籍出版社，2007年。
- 徐復觀，《中國文學論集續篇》，北京：九州出版社，2013年。
- 張夢機，《思齋說詩》，臺北：華正書局，1977年。
- \_\_\_\_\_，《古典詩的形式結構》，新北：駱駝出版社，1997年。
- 黃慶萱，《修辭學》，臺北：三民書局，2004年。
- 莫礪鋒，《杜甫評傳》，南京：南京大學出版社，1993年。
- \_\_\_\_\_，《唐宋詩歌論集》，南京：鳳凰出版社，2007年。
- 葛兆光，《漢字的魔方》，香港：中華書局，1989年。
- 劉正忠，《王荊公金陵詩研究》，新北：花木蘭文化出版社，2007年。
- 蔣寅，〈起承轉合：機械結構論的消長——兼論八股文法與詩學的關係〉，《文學遺產》1998年第3期，頁65-75。
- 潘善祺，《詩體類說》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 錢鍾書，《談藝錄》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001年。
- 簡錦松，《唐詩現地研究》，高雄：中山大學出版社，2006年。
- 〔法〕程抱一，《中國詩畫語言研究》，南京：江蘇人民出版社，2006年。
- 〔美〕高友工，《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2011年。

## The Evolution, Features and Compositional Technique of Antithetic Quatrains: A Study Based on the Poems of Wang Anshi

Hiu-Fai Kong\*

### Abstract

Antithetic quatrains (*outi jueju* 偶體絕句) are a type of quatrain with unique aesthetic requirements. They differ from the general framework and aesthetic paradigm of regular quatrains in that they require antithesis, a feature that often inhibited artful composition and led authors to overly focus on delicate refinement. In the Tang dynasty, poets produced a considerable number of antithetic quatrains. For example, Du Fu 杜甫 directed a great deal of effort towards the composition of antithetic quatrains and he created an important variant of the form. In the Song dynasty, Wang Anshi 王安石 was the great master of the antithetic quatrain and his creative output was considerable. His antithetic quatrains show a remarkable level of skill, and further exhibit a masterful artistry as well as a high degree of difficulty. In his promotion of the form, Wang advocated for the composition of exquisite and refined poems, and insisted that they realize the poetic conceptions of nature, ease and comfort. Moreover, he endeavored to develop the literary merit of antithetic quatrains and eventually succeeded in establishing a style of his own. In

---

\* Ph.D. Candidate, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University

this article, I analyze the evolution of antithetic quatrains over the course of the Tang dynasty on the basis of statistical data. I moreover compare Wang's antithetic quatrains to those composed by Du Fu, as well as other poets, in order to identify the unique features of his poems and reveal his contributions to this poetic form.

**Key words:** Wang Anshi 王安石, Du Fu 杜甫, quatrains, antithetic quatrains 偶體絕句, the art of composition