

# 「意象雷同」和「語出獨造」 ——從「錢、劉」看大曆五律守正和漸變的路向\*

葛曉音\*\*

北京大學中國語言文學系

## 摘 要

「意象雷同」和「語出獨造」是前人對劉長卿（718?-790?）五律的矛盾性評價，也反映了以錢、劉為代表的大曆五律守正和漸變的路向。「意象雷同」的外部原因在於大曆詩人交往圈子的密切和創作環境的趨同，內部原因在於取材收縮到送別、寄贈、旅宿三大類傳統範圍之內，在延續盛唐主流詩風和創作慣性的基礎上，促進了同類意象的細化和衍生。「語出獨造」指其煉字構句多有獨創，主要原理是突破了五言詩字、詞組合的傳統習慣乃至正常語法順序，具體表現在常見意象和語詞組合方式的陌生化、五言句中二、三意義節奏跨度的加大、五字一句境的提煉等方面，其意義在於深入發掘了五律體式自身的表現潛力，使律詩語言更富於飛躍性。其路向則是預示了五律必然進一步追求「吟安五個字」的趨勢。

**關鍵詞：**錢劉，大曆五律，意象雷同，語出獨造，表現潛力

---

\* 陳偉強教授幫助翻譯本文書目 selected bibliography 部分，特此致謝。

\*\* 作者電子郵件信箱：gexy@pku.edu.cn

## 一、前言

錢起（約 710-780）和劉長卿並稱「錢、劉」，在明代詩話中才流行起來。據高仲武《中興間氣集》，唐代士林僅稱「前有沈、宋，後有錢、郎」。這種提法雖然有人並不認同，還是一直沿襲到清代。但明清時「錢、劉」之稱更為多見，且往往以之作為盛唐和中唐的分界。<sup>1</sup> 對於「錢、劉」的評價，一般重點在其五七言律，<sup>2</sup> 於是「錢、劉」之稱又多指其近體詩。

大曆詩人在詩體選擇方面本來已經呈現出明顯的分化傾向。大致說來，凡是主張復古和諷喻時弊的詩人如元結（約 719-772）、韋應物（約 733-793）、獨孤及（約 725-777）、顧況（約 727-820）等，都著力於古體。<sup>3</sup> 其中除了韋應物的山水田園詩繼承了盛唐王、孟的風格以外，其餘詩人都體現出求變求奇的特徵，而且開啟了中唐韓孟一派的奇險詩風。<sup>4</sup> 但是與崇尚古體的詩人相比較，多數大曆詩人還是傾向於選擇近體。<sup>5</sup> 錢、劉其實並不專攻五七言律，各類詩體都有佳作，但是當時的大曆十才子和活躍在江南的一批詩人，近體風格大多與錢、劉相似，只是數量不及二人。所以探討大曆近體，錢、劉確實是具有代表性的。

大曆時期七律興起，風格比五律流暢活潑。劉長卿是除了杜甫以外七律創作用力最勤的詩人，可以代表這一時期七律的基本風貌，筆者已有專文論述。<sup>6</sup> 本文僅選錢、劉的五律為探討對象。明清的盛唐派雖然認為大曆五律氣象不如盛唐，但是對於其風調韻致仍然十分欣賞，認為這是五律的正路。正如葉燮（1627-1703）所說：「近或有以錢劉為標榜者，舉世從風，以劉長卿為正派。」<sup>7</sup> 葉燮雖對錢、劉

<sup>1</sup> 如胡應麟說：「唐大曆後，五七言律尚可接翅開元，惟排律大不競。錢、劉以降，篇什雖盛，氣骨頓衰，景象既殊，音節亦寡。」「詩至錢、劉，遂露中唐面目。」胡應麟，《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979），內編卷 4，頁 78；內編卷 5，頁 84。

<sup>2</sup> 胡應麟對錢、劉的絕句和七言歌行，都有微詞，認為「不如所為近體」。同前引，內編卷 6，頁 120。明清詩話評論錢、劉，也多以其五七言律，特別是五律的造句煉字為例。

<sup>3</sup> 元結主要作古體，極少近體詩。韋應物也是以擅長古體著稱於時的。

<sup>4</sup> 葛曉音，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998），〈論天寶至大曆間詩歌藝術的漸變〉，頁 410。

<sup>5</sup> 參看蔣寅，《大曆詩風》（南京：鳳凰出版社，2009），第 8 章，頁 208-209，關於大曆詩歌的體式統計表格。

<sup>6</sup> 葛曉音，〈劉長卿七律的詩史定位及其詩學依據〉，《中山大學學報》，1（廣州：2013），頁 20-30。

<sup>7</sup> 葉燮、薛雪、沈德潛著，霍松林、杜維沫校注，《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》（北京：人民文

律詩多有批評，但也承認當時標榜錢、劉者，都是因為其「淺利輕圓」「以韻致自標」。<sup>8</sup>而清代推崇錢、劉五律的也不乏其人。如宋肇 (1634-1713)《漫堂說詩》說：「律詩盛于唐，而五言律為尤盛。……降而錢、劉、韋、郎，清辭妙句，令人一唱三歎。」<sup>9</sup>翁方綱 (1733-1818) 也說：「盛唐之後，中唐之初，一時雄俊，無過錢、劉。然五言秀絕，固足接武；至於七言歌行，……仲文、文房皆滄右丞餘波耳。」<sup>10</sup>但無論褒貶，明清詩話中對於大曆五律的評論多為籠統的印象，稱讚者多著眼於其風韻與盛唐相似之處，批評者則著眼於其「專工造句」、<sup>11</sup>「氣骨頓衰」等開啟中唐的方面。雖有一些評點能說得比較具體，但亦多限於零碎章句。大曆五律既為盛唐正派又降為中唐的原理究竟如何？依然是眉目不清的。

當代學者在大曆詩的研究方面取得了重大進展，不過多數著眼點仍然側重於盛唐和大曆的區別。就歷史時段而言，開元天寶和大曆以安史之亂為分界，確是截然不同的兩個時代；就詩人的精神面貌而言，兩個時段的差異也是極為明顯的。但是，大曆和盛唐又是連續的時代，詩歌創作在路數上也有延續性。尤其是考察一種詩歌體式的正變，這種延續性是不可忽略的角度。筆者認為從盛唐到大曆是一個漸變的過程，正如胡應麟 (1551-1602) 在論及五言絕時說：「錢、劉以下，句漸工，語漸切，格漸下，氣漸悲。」<sup>12</sup>這個「漸」字十分關鍵。研究大曆詩既不能把盛唐和大曆截然切分為兩個時段，又要從大量貌似盛唐的作品中觀察「草色遙看近卻無」的趨勢，並通過具體的作品分析將其漸變的路向呈現出來，這不但考驗研究者的藝術感覺，而且在把握分寸方面也有相當的難度。本文選擇從「錢、劉」切入探討大曆五律一體，正是以其為典型案例，希望從正中有變的表面印象中探尋內在的發展原理。

學出版社，1979），〈內篇上〉，頁10。

<sup>8</sup> 「近或有以錢劉為標榜者，舉世從風，以劉長卿為正派。究其實不過以錢劉淺利輕圓，易於摹倣，遂呵宋斥元。」同前引。

<sup>9</sup> 宋肇，《漫堂說詩》，收入王夫之等撰，丁福保輯，《清詩話》上冊（上海：上海古籍出版社，1963），頁418。

<sup>10</sup> 翁方綱，《石洲詩話》，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》第3冊（上海：上海古籍出版社，1983），卷2，頁1384。

<sup>11</sup> 錢起〈和萬年成少府寓直〉評語：「錢、劉以下，專工造句。」沈德潛編，《唐詩別裁》（北京：中國致公出版社，2011），卷11，頁218。

<sup>12</sup> 胡應麟，《詩藪》，內編卷6，頁114。

## 二、大曆五律的守正和意象雷同的原因

討論錢、劉五律，首先要辨明的是何謂「正派」，其五律以守正為主的表現及其原因是什麼。錢起、劉長卿和杜甫是同時代人，都是在天寶年間出現於詩壇，並活躍於大曆時代的詩人，他們在開、天年間所受的教育和所習染的詩風是相同的，只是選擇了不同的創作路向。杜詩在天寶年間就顯示出變化的端倪，到大曆時期更有重大的創新和突破。而錢、劉則與大多數成長於天寶時代的大曆詩人一樣，隨著天寶詩壇的主流繼續發展。明清人所謂的「正派」，主要是指他們「大率衍王、孟之緒」，<sup>13</sup> 所繼承的是以孟浩然、王維等為代表的盛唐詩風。

錢、劉本來和盛唐諸家一樣，是各體皆工的。但是五律特別受後人重視，原因在於這是大曆年間最盛行的詩體。同時錢、劉的五律在其各體詩中數量最多。劉長卿自稱五言長城，所指主要是其五律。<sup>14</sup> 而使錢起在當時享有盛名的祖錢之作，也大都是五律。相比於錢起的五古、七律以及劉長卿的七律、七絕，他們的五律無論題材、內容、意境還是風格，更多地保持了傳統的創作慣性，這種守正的傾向也是與他們風格近似的大曆詩人群的共同特點。

首先從五律的取材來看，錢、劉的五律不但沒有超出從初唐以來的題材範圍，而且愈益集中到送別、寄贈、旅宿等應酬詩之中，而這正是五律從形成之始就一直沿襲不衰的幾類傳統題材，也是大曆五律守正的基本原因。

五言律詩是近體詩中最早成熟的類型。在齊梁時期的新體詩中，雖然音律尚未形成規則，但其表現功能和體式已經形成區別於五言古體的明顯特徵。即題材以送別、閨情、詠物、寄贈、山水這幾類為主，包含少量由樂府題衍生的邊塞詩；主題單一，內容淺薄，構思追求含蓄凝練，結構以首聯起勢、尾聯作結、中間四聯鋪排情景為定式。這些基本特徵一直保持到初唐五律建成規則之時，仍沒有明顯的變化。因而不能如古體那樣充分展開，表現內容複雜、意涵深厚的題材。表現功能的這些局限難免使人們把「浮靡綺碎」「淺綜小術」與五律聯繫起來。這也是詩歌的復古革新者們總是將矛頭指向近體詩的重要原因。

盛唐時期除了杜甫以外，多數詩人並沒有在五律的題材類型方面尋找重大突

<sup>13</sup> 劉熙載著，王國安校點，《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978），卷2，〈詩概〉，頁62。

<sup>14</sup> 沈德潛說：「權德輿推文房為『五言長城』，亦謂其近體也。」沈德潛編，《唐詩別裁》，卷3，頁57。

破，主要的努力在於通過提煉意象的容量以擴闊詩歌的境界，加深詩歌的內涵。如詠物詩，從初唐開始，就將言志述懷和詠物結合起來，突破了齊梁一味巧構形似之言的細碎描寫；山水詩從小景堆砌發展為大景勾勒，境界擴展到視野之外，寄託寓含於興象之中；<sup>15</sup> 送別詩善於概括民族的普遍情感和人生的共同體會；<sup>16</sup> 邊塞詩將大漠邊愁和英雄情懷相結合，<sup>17</sup> 因而使講究聲律、程式固定的五律也能突顯激昂慷慨的氣骨。天寶大曆年間的五言律詩的題材依然沿襲了這條傳統的路子，沒有明顯的拓展。尤其大曆時期，在送別、寄贈、旅宿等三個方面更有集中的發展。據筆者統計，大曆十才子中存詩較多的韓翃、耿漳、盧綸、李端、司空曙、崔峒六人，五律中送別類共計 317 首，旅宿類 107 首，寄贈類共計 152 首，詠物賦得類 11 首，其他如哀挽、邊塞、應制、節令、雜感以及古題樂府題的五律等雜類總計 29 首。此外李嘉祐、皇甫冉、皇甫曾、秦系、嚴維、張繼、戴叔倫、戎昱、包何、郎士元、張南史等十一人的五律中，送別類 186 首，旅宿類 108 首，寄贈類 88 首，詠物賦得類 18 首，其餘如邊塞、詠史、節令、感懷、哀挽、應制、古題樂府題的五律 30 首。前面三大類加起來共 958 首，占其五律總數的 91.5%，需要說明的是，這一統計並不精確，因為其中像寄贈、奉和、過從與遊宿的界分並不清楚，送行和宴賞也常常在同一場合。但可以確定的是：除了行旅遊覽類題材中有獨自感懷的詩作以外，其他大多是人際交往的應酬詩，而留別、送行、寄贈、酬答、奉和等等又無不需要以應時之景來烘托，於是這三大類題材的內容和表現也就更加趨同了。當然這些詩人的五律題材也不是毫無開拓，其中反映時事和戰亂的如耿漳〈宋中〉、戴叔倫〈過申州〉、李端〈代村中老人答〉、劉長卿〈穆陵關北逢人歸漁陽〉、司空曙〈賊平後送人北歸〉等等，確為盛唐所未見，但數量和杜甫相比實在太少。

錢起和劉長卿分別作為大曆十才子和活動在江外的詩人群的代表，五律題材雖然較為豐富，但也與其他詩人大致相若。錢起的五律占其詩歌總數比例約 43%，<sup>18</sup> 其中送別詩 55 首，寄贈（含酬答）29 首，行旅（含山水）18 首，與友人過從 6 首，下第述懷 12 首，其餘挽詞、應制、詠物、干謁等 5 首。送別、寄贈、旅宿三

<sup>15</sup> 葛曉音，《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1993），參看第四章到第七章有相關論述。

<sup>16</sup> 葛曉音，《詩國高潮與盛唐文化》，〈論開元詩壇〉，頁 344-345。

<sup>17</sup> 葛曉音，《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1990），〈盛唐邊塞詩的歷史價值和藝術魅力〉，頁 115-125。

<sup>18</sup> 錢起、劉長卿五律的比例，據蔣寅，《大曆詩風》，第 8 章，頁 209。題材分布情況為筆者統計，總數有出入，僅取大概。

大類占五律總數的 86.4%。而他的五言古詩送別僅 10 首，行旅（含山水田園）25 首，寄贈 29 首，與友人過從 7 首，述懷 11 首，其他 4 首。差別最大的在於五古送別詩數量僅為五律的五分之一不到，其餘題材則差別不大。劉長卿的五律占其詩歌比例約 42%，其中送別類計 100 首，寄贈（含酬答）26 首，旅宿（含紀行遊覽）類 58 首，其餘田園、雜感、時事、邊塞、觀妓、詠物、聽琴、觀畫、古樂府題等各一至三首，共計 15 首。也就是說，送別、旅宿、寄贈三大類共計 184 首，占其全部五律的 92.4%。可見錢、劉五律題材的選擇和上述大曆諸家是完全相同的。這說明「正派」的大曆詩人對五律表現功能的認識，在延續盛唐的基礎上逐漸集中到送別、寄贈、旅宿這三大類傳統題材中。而安史之亂前，田園、邊塞、詠物、感懷這幾類較多見的題材，到了大曆詩裡大大減少，有的幾乎消失。

其次從五律的意境和意象來看：由於題材的單向發展，內容多寄情山水、遊宿寺觀、尋訪僧道、感傷離別之類，大曆五律意境的構造和意象的選取基本上也延續了盛唐這幾類題材的路向。關於錢、劉和王維一脈相承的關係，古今學者多有論述，毋庸辭費。這裡只是將錢、劉五律中與盛唐意境最為近似的兩種類型稍加歸納，以便看出其傳承的脈絡。其中一類是表現友人彼此尋訪留宿別業或山居的清興。如劉長卿的〈尋南溪常山道人隱居〉：

一路經行處，莓苔見履痕。白雲依靜渚，春草閉閑門。  
過雨看松色，隨山到水源。溪花與禪意，相對亦忘言。<sup>19</sup>

由一路行徑唯見莓苔履痕可知山中人跡罕至，而白雲依偎靜渚和春草封閉閑門的靜止狀態更烘托出隱居的幽寂。「過雨」兩句的自在之趣正與王維：「行到水窮處，坐看雲起時」相同，所以自然在溪花相伴的美景中進入了忘言的禪境。〈碧澗別墅喜皇甫侍御相訪〉：

荒村帶返照，落葉亂紛紛。古路無行客，寒山獨見君。  
野橋經雨斷，澗水向田分。不為憐同病，何人到白雲？<sup>20</sup>

與孟浩然構境儘量淡化意象的原理相同，詩中荒村落葉、寒山古路、斷橋澗水

<sup>19</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》（北京：人民文學出版社，1999），頁 84。

<sup>20</sup> 同前引，頁 408。

等疏淡的景致，既突顯了故人遠道來訪的孤獨身影，又營造出碧澗別業的清冷意境。其餘如〈過前安宜張明府郊居〉、〈寄普門上人〉等等，都善構王維式的空境。錢起的「竹憐新雨後，山愛夕陽時。」<sup>21</sup>「野徑到門盡，山窗連竹陰」<sup>22</sup>等，向來被稱為王維佳境；就連大曆十才子中存詩不多的崔峒，也有「清磬度山翠，閑雲來竹房」，「向晚禪堂掩，無人空夕陽」<sup>23</sup>這類頗似常建的清幽意境。另一類是表現靜夜庭園獨居的幽清，如錢起的〈靜夜酬通上人問疾〉：「驚蟬出暗柳，微月隱回廊」；〈和萬年成少府寓直〉：「一葉兼螢度，孤雲帶雁來。」〈裴迪南門秋夜對月〉：「鵲驚隨葉散，螢遠入煙流」等，像這類通過感知夜中細微的動靜寫出遠韻的意境，在孟浩然、祖詠、王昌齡等人的詩中都可以找出類似的表現。如他的〈夜雨寄寇校書〉：「燭影出綃幕，蟲聲連素琴。」就很容易令人想到祖詠的「風簾搖燭影，秋雨帶蟲聲」。<sup>24</sup>除了這兩類最近似盛唐的空境和靜境以外，錢、劉五律也有少量壯闊沉雄的境界，如劉長卿〈穆陵關北逢人歸漁陽〉：「楚國蒼山古，幽州白日寒」；〈岳陽館中望洞庭湖〉：「疊浪浮元氣，中流沒太陽」；錢起〈晚入宣城界〉：「海氣蒸雲黑，潮聲隔雨深」等，都有盛唐的氣勢。<sup>25</sup>

錢、劉和盛唐五律取材和構境的審美趣味雖然大體一致，但盛唐詩無雷同之弊，以錢、劉為代表的大曆詩卻給人意象單調熟濫之感。關於大曆詩意象的雷同，前人多有批評，對於造成這一現象的原因則頗感困惑。<sup>26</sup>本文為免重複，僅從大曆詩歌同類取象的衍生，及其意涵的趨同這兩方面來看大曆詩意象雷同的基本原因，並認為這正體現了盛唐意象在大曆詩中的延續性。皎然對當時活動在江外的一些詩人有一段著名的批評，常為論者引用：

<sup>21</sup> 錢起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》（杭州：浙江古籍出版社，1992），〈谷口書齋寄楊補闕〉，頁121。

<sup>22</sup> 同前引，〈和人秋歸終南山別業〉，頁110。

<sup>23</sup> 崔峒，〈題崇福寺禪院〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第9冊（北京：中華書局，1960），卷294，頁3343。

<sup>24</sup> 祖詠，〈宿陳留李少府廳作〉，收入傅璇琮編，《唐人選唐詩新編》（西安：陝西人民教育出版社，1996），頁199。

<sup>25</sup> 其他大曆詩人也有類似境界，如戴叔倫的「天高吳塞闊，日落楚山空。猿叫三聲斷，江流一水通」，依然盛唐餘風。戴叔倫，〈次下牢韻（應作鎮）〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第9冊，卷273，頁3086。

<sup>26</sup> 如蔣寅在《大曆詩人研究》舉例論述劉長卿意象雷同，又在《大曆詩風》指出「其實這不只是劉長卿一個人的問題，而是大曆詩人的通病。」蔣寅，《大曆詩人研究》上冊（北京：中華書局，1995），頁38-42；蔣寅，《大曆詩風》，第9章，頁239-240。

大曆中，詞人多在江外，皇甫冉、嚴維、張繼、劉長卿、李嘉祐、朱放，竊占青山白雲、春風芳草以為己有。吾知詩道初喪，正在於此，何得推過齊梁作者？<sup>27</sup>

關於此段引文的版本及含意，已有學者做過更深細的探討。<sup>28</sup> 但從字面來看，這段話還是指出了一個基本事實，「青山、白雲、芳草、夕陽」等意象，確為江外的詩人群最常用。不但如此，就連大曆十才子和同時代其他詩人也是隨手拈來，無人不用。這些本來都是盛唐山水行旅詩中的典型意象，只是沒有大曆詩人用得頻密而已。如果把它們各自視為一個基本的意象類別，那麼可以在大曆詩中找到每一類意象衍生出來的意象群。如以青山為一類，類似的有遠山、秋山、春山、翠山、眾山、連山、千峰、東山、空山、山靄、山氣等等；以白雲為一類：有寒雲、秋雲、楚雲、輕雲、黃雲、塞雲、暮雲、雲影等等；以夕陽為一類：有斜暉、落暉、落日、煙霞、夕嵐、夕曛、春日、返景等等；以芳草為一類：有秋草、青草、春草、草色、岸草、細草、衰草、白草等等；與以上四大類基本意象相近的還有明月類：曉月、山月、灘月、秋月、孤月、夜月、關月、落月等；流水類：春流、遠水、春水、秋水、清溪、江水、江潮、湘水、綠水、蒼波、雲水、回潮、落潮等；江帆類：孤帆、歸帆、帆影、征帆等。此外常見的還有：津亭、峽路、江煙、江燕、朝雨、暝煙、竹陰、綠原、野原、暮雪、鐘聲、風聲、蟲聲、燈影、孤雁、驚鵲、風螢等等；這些意象，看起來比盛唐要豐富多樣，且更為細化，但類別卻不多，其意涵集中表現了蕭瑟、幽清、空漠的情緒，所以給人以大同小異之感。

而反過來看看大曆詩人中風格稍顯不同的詩人如韓翃、盧綸，也是因為意象群的組合略有差別。韓翃的意象群雖然很多也是用上述熟語，但有部分作品形容詩酒宴遊之美，較偏重於在青山、芳草類中選擇富有青春氣息的意象，如春風、白草、綠芷、飛花、乳燕、流鶯、楓岸、湘竹、山翠等等的組合，便顯得風流清麗，不像其他人那麼清寂淡冷。盧綸的詩歌風格因創作場合和內容而異，變化較多，即使是送人詩，也注意地方特色的變換，如送南方的用橘樹家童、梅花雪嶺等典故，送巴蜀的用荔枝、芋田、火田，和韓翃的名句「客衣筒布潤，山舍荔枝繁」<sup>29</sup> 一樣，能稍稍給人新鮮感。他還有些歎老嗟貧的詩篇，取象和表現已經開出孟郊苦澀一

<sup>27</sup> 皎然撰，李壯鷹校注，《詩式校注》（北京：人民文學出版社，2003），卷4，頁273。

<sup>28</sup> 查屏球，《從遊士到儒士》（上海：復旦大學出版社，2005），頁485-489。

<sup>29</sup> 韓翃，〈送故人歸蜀〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第8冊，卷244，頁2737。



路，透露了盧綸不滿足於泛泛使用雷同意象群的意識。作為大曆十才子中最年少的詩人，盧綸的變化正反映了大曆詩歌意象群發展到極其陳熟之後不得不變的趨向。

大曆五律意象的內涵大體上都是抒發離情別緒或孤獨寂寞之感，較為突出的特點是善於描寫「風塵流離中的人情世態」<sup>30</sup> 以及年光流逝的衰暮之歎。這本來是漢魏以來詩歌的傳統主題。善於提煉人之常情，並昇華到民族的共同情感，也是盛唐詩歌的重要特點。只是大曆詩人致力於提煉動亂和離別中的人生感悟，感受更加敏感細膩，逐漸失去了盛唐詩人的開朗情懷。加上這些詩人群的境遇大致相近，其意象內涵也表現出很多雷同的思路。如貧病生涯中感受的世態炎涼：有耿漳的「貧病催年齒，風塵掩姓名」，<sup>31</sup>「投人心似切，為客事皆難」；<sup>32</sup> 錢起的「出處離心盡，榮枯會面稀」；<sup>33</sup> 張繼「俗薄交遊盡，時危出處難」。<sup>34</sup> 而耿漳的「家貧僮僕慢，官罷友朋疏」、<sup>35</sup> 崔峒的「關山勞策蹇，僮僕慣投人。」<sup>36</sup> 從僮僕的態度著眼，也來自王維的「孤客親僮僕」。<sup>37</sup> 又如亂離中與故人親友相逢的驚喜和感慨：有劉長卿的「邑人憐白髮，庭樹長新柯」，<sup>38</sup> 崔峒的「為經多載別，欲問小時名」，<sup>39</sup> 李端的「近日相知少，往年親故稀」<sup>40</sup> 等等。又如因老病久客而體會到的冷漠人情：有戴叔倫「病多知藥性，客久見人心」，<sup>41</sup> 盧綸「病多知藥性，老近憶仙方」，<sup>42</sup>「交疏貧病裡，身老是非間」，<sup>43</sup> 耿漳的「客久多人識，年高眾病歸」。<sup>44</sup> 甚至由此得出人生在世為客、有家即為鄉的感悟：如皇甫冉的「共載人皆客，離家春是秋」，<sup>45</sup> 李端的「在世誰非客，還家即是鄉」<sup>46</sup> 等。年衰髮白

<sup>30</sup> 葛曉音，《漢唐文學的嬗變》，〈詩變於盛衰之間〉，頁 138。

<sup>31</sup> 耿漳，〈華州客舍奉和崔端公春城曉望〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 268，頁 2975。

<sup>32</sup> 耿漳，〈秋夜思歸〉。同前引，頁 2977。

<sup>33</sup> 錢起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》，〈落第劉拾遺相送東歸〉，頁 99。

<sup>34</sup> 張繼，〈贈章八元〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 242，頁 2722。

<sup>35</sup> 耿漳，〈春日即事〉其二。同前引，卷 268，頁 2982。

<sup>36</sup> 崔峒，〈客舍書情寄趙中丞〉。同前引，第 9 冊，卷 294，頁 3341。

<sup>37</sup> 王維撰，趙殿成箋注，《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1961），卷 4，〈宿鄭州〉，頁 67。

<sup>38</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈謫官後將歸故村〉，頁 238。

<sup>39</sup> 崔峒，〈喜逢妻弟鄭損因送入朝〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 9 冊，卷 294，頁 3347。

<sup>40</sup> 李端，〈江上別柳中庸〉。同前引，卷 285，頁 3265。

<sup>41</sup> 戴叔倫，〈臥病〉。同前引，卷 273，頁 3077。

<sup>42</sup> 盧綸，〈藍溪期蕭道士採藥不至〉。同前引，卷 278，頁 3157。

<sup>43</sup> 盧綸，〈落第後歸終南別業〉。同前引，卷 280，頁 3186。

<sup>44</sup> 耿漳，〈巴陵逢洛陽鄰舍〉。同前引，第 8 冊，卷 268，頁 2982。

<sup>45</sup> 皇甫冉，〈泊丹陽與諸人同舟至馬林溪遇雨〉。同前引，卷 249，頁 2808。

的感觸，與青山、黃葉反復對比，使得漢魏以來詩歌中人生短暫的憂慮在日常生活隨時可以感受：如戴叔倫「持梳髮更落，覽鏡意多違。吾友見嘗少，春風去不歸」，<sup>47</sup> 崔峒「淚流襟上血，髮變鏡中絲」，<sup>48</sup> 直接抒寫白髮稀疏的驚心。盧綸「短長新白髮，重疊舊青山」，<sup>49</sup> 司空曙的「他鄉生白髮，舊國見青山」，<sup>50</sup> 以新長的白髮與不變的青山做對比。而劉長卿的「白雲留永日，黃葉減餘年」，<sup>51</sup> 李嘉祐的「倚樹看黃葉，逢人訴白頭」<sup>52</sup> 以及李端的「往來黃葉路，交結白頭翁」，<sup>53</sup> 再到司空曙的「雨中黃葉樹，燈下白頭人」，<sup>54</sup> 白髮和黃葉的對比思路愈趨清晰。黃葉和白髮雖然同為衰暮意象的呼應，卻又比青山多了一層含意：葉落來年仍可再生，髮白卻永遠不能再青。這些雷同的思路和意象，又正是大曆詩人極力從他們共同的時代經歷中提煉普遍的人生況味的結果。

由此可知，大曆五律取材範圍收縮到送別、寄贈、旅宿等三大類的單向發展，詩歌意象群的衍生及其內涵的趨同，都與詩人們延續盛唐主流詩風的創作慣性有關。這是大曆五律意象雷同的內部原因。其外部原因已經有學者猜測，例如因代宗對王維的賞識，以及王縉在大曆時期為相多年的權勢，王維在大曆時期依然被奉為正宗；加上大曆詩人對元載、王縉、郭曖等權貴的趨附，文宴中大量送別詩寫作的程式化等，<sup>55</sup> 這些都是合乎事實的。除此以外，筆者認為大曆詩人創作環境的趨同和圈子交往的密切遠遠超過前代，應是五律應酬詩在大曆時期激增的直接原因。但詩人群的關係為何在如此動亂的時代變得格外密切，似乎又不能完全用集體性地趨附權貴來解釋。首先，群體性詩酒唱和的交往方式需要相對太平的環境，但大曆時期政局動盪，詩人酬唱並非以朝廷的環境為主要依託。如根據《資治通鑑》中從至德元年（756）到建中四年（783）的歷史記載來瞭解這個時代，那麼可以說其基本狀況就是兵患連結，朝廷一直處於顛沛流離之中，哪裡還有謳歌太平的閒暇。但

<sup>46</sup> 李端，〈送鄭宥入蜀迎覲〉。同前引，第9冊，卷285，頁3256。

<sup>47</sup> 戴叔倫，〈暮春沐髮晦日書懷〉。同前引，卷273，頁3086。

<sup>48</sup> 崔峒，〈江上書懷〉。同前引，卷294，頁3346。

<sup>49</sup> 盧綸，〈九日同司直九叔崔侍御登寶雞南樓〉。同前引，卷279，頁3172。還有〈江行次武昌縣〉：「年年生白髮，處處上青山」、〈春日灞亭同苗員外寄皇甫侍御〉：「對酒山長在，看花鬢自衰」等，構思相同。同前引，卷279，頁3177；卷280，頁3181。

<sup>50</sup> 司空曙，〈賊平後送人北歸〉。同前引，卷292，頁3315。

<sup>51</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈初到碧澗招明契上人〉，頁400。

<sup>52</sup> 李嘉祐，〈暮秋遷客增思寄京華〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第6冊，卷206，頁2150。

<sup>53</sup> 李端，〈題山中別業〉。同前引，第9冊，卷285，頁3263。

<sup>54</sup> 司空曙，〈喜見外弟盧綸見宿〉。同前引，卷293，頁3334。

<sup>55</sup> 松原朗，《中國離別詩の成立》（東京：研文出版，2003），頁294。

是從當時詩人作品中反映出來的環境，又並非如此。筆者以為更重要的原因是戰亂的地域性特點促使各方的詩人聚攏到相對平靜的地區，提供了群體創作的空間。因史書記載的大亂都在關中及隴西地區發生。江淮以南除了袁晁起義和劉展作亂以外，相對較為穩定。獨孤及被代宗召為左拾遺時，就曾上書說：「今天下唯朔方、隴西有吐蕃、僕固之虞，邠、涇、鳳翔兵足以當之矣。自此而往，東泊海，南至番禺，西盡巴蜀，無鼠竊之盜，而兵不為解。傾天下之資，竭天下之穀，以給不用之軍，為無端之費，臣不知其故。」<sup>56</sup> 由此可知因戰爭的地區局限性和間歇性，全國仍有相當大的地域、特別是江淮以南，可以維持正常的生活秩序。例如至德中，裴倩與柳渾、盧虛舟因「違河洛之難」而至海昏（今江西永修縣），因為「俗以遠而未擾，地以偏而獲寧」，於是「為塵外之交，極心期之賞」，「江左搢紳諸生，望之如神仙，邈不可及。每賦一泉，題一石，毫墨未乾，傳詠已遍，其為物情所注慕如此。」<sup>57</sup> 安史之亂爆發以後的三、四年內，大批詩人避難江東，李嘉祐、包佶、皇甫冉、張繼、獨孤及、李翰、都到了越州。嚴維、朱放本來居越，秦系隱居剡溪，劉長卿、顧況在海鹽縣，於是越州成為詩人輻輳之地。靈一在杭州宜豐寺，與李華、朱放、李紆、張繼、皇甫冉、張南史等交遊，「為塵外之友」，有詩酬唱。此外揚州、潤州、吳中一帶也是詩人們來往較多的地區，上元年到寶應年間，獨孤及在此地與裴倩等十五人宴集。劉長卿、崔峒、皇甫冉、朱放都在潤州，李嘉祐量移江陰，與皇甫兄弟在潤州同作〈詠海榴〉詩。劉長卿、包佶又曾在吳中。皎然也曾來往於越州和潤州之間。其間，洪州也曾成為一個詩人群集的中心，上元二年（761），為避劉展之亂，潤、蘇、越、廬州刺史都奔往獨孤及所在的洪州，李嘉祐任鄱陽令，張繼也在洪州。大曆二年（767）到三年，李嘉祐、錢起、皇甫兄弟、李紆、韓翃、獨孤及、劉長卿、苗發、李端、吉中孚、耿湋、司空曙、郎士元、盧綸、顧況等都在長安，當時錢送唱酬之盛，正與此有關。至於廣德到大曆年間，鮑防任浙東從事時，與嚴維等三十七人的浙東聯唱，以及大曆八年到十二年顏

<sup>56</sup> 歐陽修、宋祁合撰，《新唐書》第16冊（北京：中華書局，1975），卷162，頁4992。此段文字中「東泊海」句疑有缺字。

<sup>57</sup> 呂溫〈裴氏海昏集序〉：「初公違河洛之難，以其族行，攀大別，浮彭蠡，望洞庭，徘徊乎湓流，眄仰乎海昏……時也，俗以遠而未擾，地以偏而獲寧，開元之遺老盡在，猶歌詠乎太平。公悠然樂之，遂與我外王父故屯田郎中集賢殿學士河東柳公諱某、外叔故祖相國宣城伯諱渾，泊故太常卿蘭陵蕭公定、故秘書少監范陽盧公虛舟、故左庶子隴西李公勳為塵外之交，極心期之賞，唯故給事中汝南袁公高、故將作監河南元公互以後進預焉。江左搢紳諸生，望之如神仙，邈不可及。每賦一泉，題一石，毫墨未乾，傳詠已遍，其為物情所注慕如此。」董誥等編，《全唐文》第3冊（上海：上海古籍出版社，1990），卷628，頁2807。

真卿任湖州刺史時，以他和皎然為核心的浙西聯唱，<sup>58</sup> 使越州和湖州終大曆之世，一直是詩人群集之地，其間規模不等的遊賞、聯句活動不再列舉。可見從長安到江南，戰爭的空隙及可以避亂的地域，反而給詩人們提供了較太平時期更多的聚集機會，使他們仍能延續其慣常的酬唱活動。

其次，從應酬詩的主體人群來看，共同的時代感觸和相似的社會境遇拉近了他們之間的心理距離，是詩人們熱衷交遊的內在原因。盛唐著名的詩人長期任州縣官的很少，除了儲光義四任縣尉以外，一般不得遷調便歸隱或閒居。盛唐詩人寫送別詩較多的主要有李頎和李白。李頎在天寶初往來於長安洛陽，交遊很廣。李白雲遊天下，交往和送別更多。但從他們的詩作來看，大都是因時因地而變換對象的泛交。李白除了與元丹丘有持續的來往以外，幾乎沒有相對固定的朋友圈子。大曆時期由於時局混亂，地方不穩，官員的調動和升降的頻繁遠遠超過前代。很多文學出身的士人不再像盛唐詩人那樣輕視吏職，而是為了生計甘心成為州縣官。<sup>59</sup> 他們長年在艱難時世中為薄宦微祿而奔波，官場錢送之類的應酬也比初盛唐大大增多。而大曆詩中的錢送對象固然有研究者已經注意到的元載、王縉等權貴，但絕大多數還是遠赴外任的中下級地方官或者被貶的朝官，乃至處士、僧道、落第士子等，<sup>60</sup> 他們的社會地位差別並不懸殊，多數境遇類似，心態也較接近，容易有共同語言和感情交流，這就形成了一些長期交遊的詩人圈子。像大曆十才子「風塵交遊向三十載」，劉長卿、李嘉祐、皇甫冉兄弟、嚴維、秦系等人儘管並不常在一地，但也交往多年。「世義隨波久」的感悟，使他們對「人生知己稀」<sup>61</sup> 更為珍惜。所以，盛唐詩人所高詠的「方外獨往」在大曆詩裡更多地被「新知」「舊遊」的離合悲歡所取代。詩人交往的密切和創作環境的趨同，導致詩歌感情內涵趨向一致，加之五律表現的程式化，點綴景物的日常化，儘管抒發的感情不乏朋友間真心的同氣相求，或者失意孤獨的相互慰藉，<sup>62</sup> 但類似場合太多也難免泛泛的應酬。倘若對生

<sup>58</sup> 賈晉華，《唐代集會總集與詩人群研究》（北京：北京大學出版社，2001），上編第3、4節，頁74-101，對浙東詩人群和浙西詩人群的論述。

<sup>59</sup> 關於這一問題，參見葛曉音，〈中晚唐的郡齋詩和滄洲吏〉，《北京大學學報》，1（北京：2013），頁88-103。

<sup>60</sup> 如錢起長期在朝任郎官，且以祖錢詩見長，但他的五律中送別、過從的人物，地方官都是少府、明府、主簿、長史之類，使君都很少；朝官則都是功曹、倉曹、司倉、兵曹、員外、校書、起居、供奉、評事、侍御、拾遺、補闕、秘書等等下層官僚；其他則是隱者、山人、僧道、處士、征君，只有2首送中丞、3首上相公、1首陪駙馬。錢起尚且如此，他人更可想而知。

<sup>61</sup> 錢起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》，〈客舍贈鄭賁〉，頁15。

<sup>62</sup> 蔣寅《大曆詩風》第四章中「孤獨與友情」一節對大曆詩人重視友情的心理做了細緻分析，可以幫助理解大曆詩人圈子交往密切的心理原因。蔣寅，《大曆詩風》，第4章，頁62-71。

活和內心世界不作新的發掘和探索，很難有新鮮的意象和意境出現。

聯唱、送行這種群體創作環境因賦題相同，最能促進多人詩思的互相啟發，也最容易產生意象的互相模仿。詩人聯繫的密切，也使稍有新意的意象很容易流傳，被多人使用，如前所舉黃葉與白頭的對比，還有夕陽與人影、帆影的背向<sup>63</sup>等等，並見於多人的詩作。至於青山、白雲、芳草這類傳統意象的重複就更不在話下了。劉長卿有「千峰共夕陽」的佳句，皇甫曾也有「千山帶夕陽」；<sup>64</sup> 錢起有「鵲驚隨葉散」，戴叔倫也有「風枝驚暗鵲」；<sup>65</sup> 另外，戴叔倫有「還作江南會，翻疑夢裡逢」，<sup>66</sup> 司空曙也有「乍見翻疑夢，相悲各問年」，<sup>67</sup> 很可能先後從張九齡的「卻記從來意，翻疑夢裡遊」<sup>68</sup> 脫出。為了應付太多同類的應酬場合，詩人們重複使用自己的舊句舊詞，也是常有之事。除了蔣寅先生所列舉的劉長卿許多重複自己的詩例以外，像錢起的「一徑入溪色，數家連竹陰」、<sup>69</sup>「野徑到門盡，山窗連竹陰」，<sup>70</sup> 李端的「非夫長作客，多病淺謀身」、<sup>71</sup>「非才長作客，有命懶謀身」，<sup>72</sup> 以及「秦人江上見，握手淚沾巾」<sup>73</sup> 和「秦人江上見，握手便沾衣」<sup>74</sup> 等可說是最典型的例子了。

綜上所論，大曆五律守正的表現，主要是在最能發揮其體式功能的三大類傳統題材範圍內，促進了同類意象的細化和衍生，延續了以王維為代表的盛唐主流詩風和創作慣性。而雷同現象的出現，則是在大曆特殊的時代條件和創作環境中「正派」詩風陳熟到極致的必然結果。

<sup>63</sup> 葛曉音，《漢唐文學的嬗變》，〈詩變於盛衰之間〉，頁 132，當中所舉詩例。

<sup>64</sup> 皇甫曾，〈寄劉員外長卿〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 6 冊，卷 210，頁 2181。

<sup>65</sup> 戴叔倫，〈客夜與故人偶集〉。同前引，第 9 冊，卷 273，頁 3073。

<sup>66</sup> 同前引。

<sup>67</sup> 司空曙，〈雲陽館與韓紳宿別〉。同前引，卷 292，頁 3317。

<sup>68</sup> 張九齡，〈初入湘中有喜〉。同前引，第 2 冊，卷 48，頁 589。此條資料感謝論文審查專家指教。

<sup>69</sup> 錢起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》，〈題玉山村叟屋壁〉，頁 191。此首為五言排律。

<sup>70</sup> 同前引，〈和人秋歸終南山別業〉，頁 110。

<sup>71</sup> 李端，〈江上喜逢司空文明〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 9 冊，卷 285，頁 3257。

<sup>72</sup> 李端，〈送友人入關〉。同前引，頁 3266。

<sup>73</sup> 李端，〈江上喜逢司空文明〉。同前引，頁 3257。

<sup>74</sup> 李端，〈江上別柳中庸〉。同前引，頁 3265。

### 三、「錢、劉」五律的漸變和「語出獨造」的原理

如果說意象雷同是以錢、劉為代表的大曆五律守正的結果，那麼「語出獨造」則是其漸變的主要表徵。雷同和獨造這一對看似自相矛盾的評價是某些點評劉長卿的明清詩家提出來的。自唐高仲武《中興間氣集》指出劉長卿「大抵十首以上，語意稍同」以後，明代詩家不乏贊同其說者，如王世貞說：「劉隨州五言長城，如『幽州白日寒』語，不可多得。惜十章以還，便自雷同，不耐檢。」<sup>75</sup> 許學夷也說：「五七言律，劉體盡流暢，語半清空，而句意多相類。」<sup>76</sup> 但也有詩評家注意到劉長卿五律多「獨造」之句，如《唐詩鏡》卷二十九評其「後時長劍澀」句：「語出獨造，隨意可人。」<sup>77</sup> 周啟琦也在劉長卿〈穆陵關北逢人歸漁陽〉詩後評道：

文房五律往往語出獨造，隨意可人。如「砧迴月如霜」、「後時長劍澀」、「鳥似五湖人」、「春歸在客先」、「黃葉減餘年」、「幽州白日寒」等，皆是奇句不可及者。<sup>78</sup>

除了劉長卿以外，雷同和獨造這對矛盾在大曆其他詩人的五律中也有不同程度的體現。大曆五律漸變的趨勢大體上朝兩極發展，一是追求凝練，一是趨向率易，後者表現為律詩構句平直淺易，不加提煉，這也是中唐五律的一種趨勢。但本文限於篇幅和題旨，專論前者，因為「語出獨造」主要反映了追求凝練的漸變，這是五律藝術發展最重要的路向。大曆詩人中劉長卿五律的獨造之語確實是最多的，而獨造的原理用習見的比興、烘托、移情、象徵等表現手法都不能做出確切的解釋。筆者認為主要是突破了五言詩字、詞組合的傳統習慣乃至正常語法順序，體現了在煉字煉句的過程中對五律體式的表現潛力的深入探索。具體表現則可從以下三個方面來看：

<sup>75</sup> 王世貞，《藝苑卮言》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》中冊（北京：中華書局，1983），卷4，頁1010。

<sup>76</sup> 許學夷，《詩源辨體》，收入周維德集校，《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005），頁3312。

<sup>77</sup> 陸時雍選評，任文京、趙東嵐點校，《唐詩鏡》（保定：河北大學出版社，2010），卷29，頁816。

<sup>78</sup> 周珽編，《刪補唐詩選脈箋釋會通評林六十卷》，《四庫全書存目叢書補編》第26冊（濟南：齊魯書社，2001），「五言律詩中唐上」，頁264。

其一是使常見意象和語詞的組合方式陌生化，以增加句意的新鮮感：劉長卿五律中的獨造之句幾乎都不是新鮮的意象，但有的組合方式比較罕見，可以說這類「獨造」正從「雷同」中來。如「清切兼秋遠，威儀對月閑」，<sup>79</sup> 清切本是形容梵音，「兼秋遠」不但寫其聲音傳播之遠，而且也使人聯想到梵音像秋空一樣清朗無邊。「威儀」指佛教「行、住、坐、臥」的四威儀，這裡指體如師的儀表舉止，在月下更顯閒靜。「清切」是表現感覺的形容性詞彙，「威儀」則是形容儀態的名詞，與「秋」「月」搭配，一虛一實，相「兼」相「對」，不免令人有突兀之感，正如譚元春說：「『威儀』二字人不能如此用。」<sup>80</sup> 這與「禪心對虎閑」<sup>81</sup> 一樣，雖然虎也只是意念的比喻，但畢竟是實相，與禪心的虛相比對，也很陌生。這種語詞組合不以形象鮮明取勝，理解要費一番思索。「人來千峰外，犬吠百花中」，<sup>82</sup> 也是常見意象。但是人的渺小與千峰的宏闊，犬吠的動靜和百花的繁盛，分別以「外」和「中」的方位來組合，使大與小的對比過於懸殊，更強調了遠客到門的不易。同理，「帆帶夕陽飛」，<sup>83</sup> 帆和夕陽這兩種太常見的意象，卻因為前者帶著後者「飛」的奇特組合，令人想到作者在誇張行者離去之快速的同時更有感歎時光飛逝的一層深意。「帶雨夜鐘沉」<sup>84</sup> 同用「帶」字，則表現了靜聽鐘聲在雨聲中沉沒，更覺遙夜深沉的感受。類似的還有「柳色帶新年」，<sup>85</sup> 新年見柳色是陳熟意象，但柳色把新年帶來，則想得既新鮮又在理。杜甫的「春星帶草堂」和「暝色帶遠客」都是善用「帶」字構境的佳句，但杜甫的用法在虛實之間，主要還是以此勾勒出一種難以描摹卻可以意會的空間照應關係；劉長卿卻以這種陌生的意象組合方式寄寓了沒有明言的感慨。又如「湖色對門寒」<sup>86</sup> 寫鄔三書齋開門即可見湖色，〈秋杪江亭有作〉中的「湘水向人閑」，<sup>87</sup> 寫湘水之悠閒，都將湖和水作為面向或面對的主語，門和人反而成了受動的賓語，這樣組合，也使湖色、湘水這類常見意象仿佛能通人情。而〈餘干旅舍〉中「孤城向水閉，獨鳥背人

<sup>79</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈秋夜北山精舍觀體如師梵〉，頁 465。

<sup>80</sup> 鍾惺、譚元春選，《唐詩歸》，《四庫全書存目叢書》集部第 338 冊（濟南：齊魯書社，1997），卷 25，頁 393。

<sup>81</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈宿北山禪寺蘭若〉，頁 466。

<sup>82</sup> 同前引，〈過橫山顧山人草堂〉，頁 146。

<sup>83</sup> 同前引，〈南湖送徐二十七西上〉，頁 139。

<sup>84</sup> 同前引，〈秋夜雨中諸公過靈光寺所居〉，頁 140。

<sup>85</sup> 同前引，〈臥病喜田九見寄〉，頁 509。

<sup>86</sup> 同前引，〈過鄔三湖上書齋〉，頁 150。

<sup>87</sup> 同前引，〈秋杪江亭有作〉，頁 217。

飛」<sup>88</sup> 兩句，看似構句與「湖色」「湘水」兩句雷同，但孤城與水、獨鳥和人的「向」「背」關係的組合，卻寫盡了旅舍的孤寂之感。此外，像「潤上春衣冷，聲連暮角愁」，<sup>89</sup> 也是借助「上」「連」這類詞的聯繫，表現了南方濕潤的春冷滲透衣衫的寒意，以及與滿天暮角相連的無邊暮愁，使虛的感覺和實的意象自然組合在一起。「兼」「帶」「向」「對」之類看起來只是煉動詞或副詞，但其用意在於常見意象組合的別出心裁，不但可產生新鮮感，而且更加深了句意的內涵。

大曆五律中與上述例句類似的意象組合，也有不少。如張繼「千峯孤燭外，片雨一更中」，<sup>90</sup> 戎昱「露滴千家靜，年流一葉催。」<sup>91</sup> 與劉長卿的「人來千峰外」類似，千峰與孤燭，滴露和千家，在當句內以細小和廣闊的懸殊意象組成對比關係，突出了人的孤獨。片雨和一更，流年與一葉的陌生搭配，也使虛化的時間變成了實象。又如錢起的「一葉兼螢度，孤雲帶雁來」，<sup>92</sup> 葉、螢、雲、雁，都是熟語，但是一葉伴著流螢，孤雲帶來大雁，便以新鮮的組合透露出初秋已至的一點消息。秦系「寒花帶老顏」<sup>93</sup> 甚至以「帶」字將寒花和老顏這兩個從不搭界的意象聯繫起來，使人在花與人面的傳統比喻中產生新的聯想。錢起的「燭影出綃幕，蟲聲連素琴」，<sup>94</sup> 雖有前引祖詠詩為本，然而「出」字強調了燭影的穿透力，「連」字增加了蟲聲的強度，也是通過介詞和動詞的變換求得視聽角度的變化。錢起的「斜日背鄉樹，春潮迎客船」，<sup>95</sup> 「遠帆背歸鳥，孤舟抵上潮」，<sup>96</sup> 都是寫帆船、落日、潮水等送客之常見之景，但用「背」字強調去程與故鄉相反的方向，更突出了離別的無奈和可傷。李嘉祐的「回橈背落暉」，<sup>97</sup> 「僧背夕陽歸」<sup>98</sup> 也都是同一道理。除了副詞以外，李嘉祐五律也善用特殊的動詞使常見意象的組合表現新意：如「寒雲正護霜」、<sup>99</sup> 「雲護欲晴天」，<sup>100</sup> 「護」字的人為動作，強調了雲層

<sup>88</sup> 同前引，〈餘干旅舍〉，頁 199。

<sup>89</sup> 同前引，〈長沙館中與郭夏對雨〉，頁 346。

<sup>90</sup> 張繼，〈華州夜宴庾侍御宅〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 242，頁 2722。一作韓翃詩。

<sup>91</sup> 戎昱，〈宿桂州江亭呈康端公〉。同前引，卷 270，頁 3027。

<sup>92</sup> 錢起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》，〈和萬年成少府寓直〉，頁 103。

<sup>93</sup> 秦系，〈晚秋拾遺朱放訪山居〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 260，頁 2895。

<sup>94</sup> 錢起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》，〈夜雨寄寇校書〉，頁 177。

<sup>95</sup> 同前引，〈送沈少府還江南〉，頁 134。

<sup>96</sup> 同前引，〈送昆山孫少府〉，頁 136。

<sup>97</sup> 李嘉祐，〈常州韋郎中泛舟見錢〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 6 冊，卷 206，頁 2147。

<sup>98</sup> 李嘉祐，〈蔣山開善寺〉。同前引，頁 2148。一作崔峒。

<sup>99</sup> 李嘉祐，〈冬夜饒州使堂錢相公五叔赴歙州〉。同前引，頁 2147-2148。



不散的無奈，使天色陰寒的景象變得新奇。「高月穿松徑，殘陽過水田」，<sup>101</sup>「迎秋見衰葉，餘照逐鳴蟬」，<sup>102</sup>前例中「穿」「過」的動態使初月和夕陽的升落像是隨攝影鏡頭移動；後例中衰葉懂得迎秋，餘照追逐鳴蟬，景物被增加的主動性實際上融進了詩人自己對光陰易逝的感觸。

常見意象和語詞通過新穎的煉字而形成別致的組合，有時可以使老生常歎變得耐人尋味，如司空曙的「靜向懶相偶，年將衰共催」，<sup>103</sup>「壯將歡共去，老與悲相逐」<sup>104</sup>兩對中，靜和懶、年和衰，壯與歡、老與悲這些表達年齡與感情、狀態的常見詞，通過相偶、相逐、共催等擬人化的動態並列在一起，就使年老力衰的一般感歎有了概括性的哲理意味。又如耿漳的「青山違舊隱，白髮入新詩」，<sup>105</sup>上句把詩人久負青山的感慨倒過來說，下句因為把白髮變成新添的詩料而有別趣。皇甫冉的「暝色赴春愁」<sup>106</sup>頗得王安石好評，認為如果把「赴」改為「起」，就平淡無奇了。<sup>107</sup>其實這句原本也就是暝色勾起春愁之意，但「赴」字的擬人動態，賦予實相的暮色似乎奔赴而來的動感，與無形的春愁會合，便使暮愁無際的常見表述變得新鮮了。不過陌生化組合有時也會導致意思不明乃至古怪。如耿漳的「影促寒汀薄，光殘古木多」，<sup>108</sup>本意或許是要描寫秋日斜照古木，寒汀光影淺淡，但是未達其意。至於「月如芳草遠，身比夕陽高」，<sup>109</sup>以自身與夕陽比高低，雖然有創意，卻近於怪誕。不過這類不成功的詩例正從反面見出大曆五律獨造之語的原理。

除了當句之內意象組合的陌生化以外，劉長卿有些對句的內容搭配跨度很大，往往超越常見對仗的詞性和事類，可稱之為對仗組合的陌生化：如「遠客回飛錫，空山臥白雲」<sup>110</sup>兩句雖有意脈連接關係，但飛錫與白雲的對仗至為罕見。「事直

<sup>100</sup> 李嘉祐，〈句容縣東青陽館作〉。同前引，頁 2148。

<sup>101</sup> 李嘉祐，〈送弘志上人歸湖州〉。同前引，頁 2150。

<sup>102</sup> 李嘉祐，〈送嚴二擢第東歸〉。同前引，頁 2151。

<sup>103</sup> 司空曙，〈秋思呈尹植裴說〉。同前引，第 9 冊，卷 292，頁 3318。

<sup>104</sup> 司空曙，〈早春遊望〉。同前引，頁 3322。

<sup>105</sup> 耿漳，〈雨中留別〉。同前引，第 8 冊，卷 268，頁 2977。

<sup>106</sup> 皇甫冉，〈歸渡洛水〉。同前引，卷 250，頁 2828。

<sup>107</sup> 「王荊公編《百家詩選》，嘗從宋次道借本，中間有『暝色赴春愁』，次道改『赴』字作『起』字，荊公復定為『赴』字，以語次道曰：『若是起字，人誰不能到。』次道以為然。」葉夢得，《石林詩話》，收入何文煥輯，《歷代詩話》上冊（北京：中華書局，1981），頁 426-427。

<sup>108</sup> 耿漳，〈秋日〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 268，頁 2992。

<sup>109</sup> 耿漳，〈登沃洲山〉。同前引，頁 2989。

<sup>110</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈送方外上人之常州〉，頁 418。

皇天在，歸遲白髮生」，<sup>111</sup>「拜手卷黃紙，迴身謝白雲」<sup>112</sup> 兩聯，皇天與白髮，黃紙與白雲的對仗，無論物象還是義類，都差得很遠。「何事行人倦？終年流水閑」，<sup>113</sup> 用詞是熟語，詞性亦大體相對，但是上下句意思的跳躍極大，用意頗費琢磨。《文鏡秘府論》的二十九種對總結了貞元以前詩歌的各種對偶，除了側對、假對、雙虛實對這三種可以出現事類或詞性較遠的對法，所有的例句都是同類性質的事類相對。但看雙虛實對所舉詩例：「故人雲雨散，空山往來疏」，以及假對的例句「不獻胸中策，空歸海上山」，側對的例句「忘懷接英彥，申勸引桂酒」，即使是「當句義了，不同互成」，<sup>114</sup> 這三例的上下句之間意脈仍然連接，意思也很明白。不像劉長卿這類對仗如此突兀。

由以上例句中語詞組合的變化，我們可以進一步理解為何大曆詩人會反復描寫同類的景象，有的佳句正是在單一的思路中通過改變語詞的組合方式而產生的。如嚴維「柳塘春水漫，花塢夕陽遲」<sup>115</sup> 向來為人稱道，但他同時還有「柳塘薰晝日，花水溢春渠」<sup>116</sup> 的類似意境，兩對句子意象相同，前者不但精煉，而且寫出了春光爛漫、春水滿溢的蓬勃生機。後者柳塘和春渠意象稍嫌重複，但聯繫他的「溪柳薰晴淺，岩花待潤遲」<sup>117</sup> 來看，又不難體味詩人對於「薰」「遲」的反復使用，其用心在於超出景物的一般性刻畫而表現出暖風薰人的氣息和春日遲遲的感覺。有的佳句只是對前人的同類意象的用語稍加調整。如李嘉祐的「野渡花爭發，春塘水亂流」，蔣寅曾舉出崔國輔的「玉湫花爭發，金塘水亂流」來說明李詩原是學盛唐，<sup>118</sup> 有見。但崔詩不為人知，李詩為人激賞，也只是因為換了兩個更能表現春野氣息的語詞，便使同樣的景色因洗掉了崔詩的金玉富貴氣而頓時春意盎然。可見，在陳熟的常見意象中尋找新的組合關係，尤其適合於五律需要煉字使句意濃縮的體式特徵。越是陳熟的意象，越便於體現造句的獨特，因為讀者的吸引力不會受到新奇意象的干擾，可以專注於陌生化的語詞搭配中包含的新意。這就是意象雷

<sup>111</sup> 同前引，〈新安奉送穆諱德歸朝賦得行字〉，頁 423。

<sup>112</sup> 同前引，〈淮上送梁二恩命追赴上都〉，頁 489。

<sup>113</sup> 同前引，〈使還至菱陂驛渡瀨水作〉，頁 485。

<sup>114</sup> 遍照金剛撰，周維德校點，《文鏡秘府論》（北京：人民文學出版社，1980），頁 116、119-120，有關這幾種對的說明。

<sup>115</sup> 嚴維，〈酬劉員外見寄〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 263，頁 2914。「漫」一作「慢」。

<sup>116</sup> 嚴維，〈酬王侍御西陵渡見寄〉。同前引。

<sup>117</sup> 嚴維，〈晦日宴游〉。同前引，頁 2922。

<sup>118</sup> 李嘉祐，〈送王牧往吉州謁王使君叔〉。同前引，第 6 冊，卷 206，頁 2154。參見蔣寅，《大曆詩人研究》，頁 78。

同和語出獨造得以統一在大曆五律之中的辯證關係，或許劉長卿等人正是看到了這種關係，才有意地多次使用雷同意象構成獨特的造句。

其二是利用五言句中二、三節奏的停頓，拉大前後兩個意義詞組的跨度，甚至造成割裂，使其中的頓斷留出聯想和暗示的空間，以促成思維的飛躍。如前人激賞的劉長卿的獨造之句「後時長劍澀」，<sup>119</sup>以長劍生鏽比喻自己因失掉時機而不得施展的遭際。「後時」與「長劍澀」將因和果濃縮在一句中，但「後時」的主語是詩人自己，「長劍澀」則是比喻，這就使二者的連接出現一個頓斷，詩人原有的雄心抱負和歲月蹉跎的失落感自在言外。「春色獨何心」<sup>120</sup>也是他的奇句。鍾惺評此句說：「『獨何心』三字連『春色』說來，其妙難言。」<sup>121</sup>唐汝詢則說：「『春色獨何心』，『白日豈知心』，『雲山不可知』，俱宜標出。」<sup>122</sup>「春色」與「獨何心」之間是不能構成語法關係的，前者為無心之自然，當然不是後三字的主語。此句的本意是想像孤舟此去，沿途春色滿目，旅人當是何種心情！所以「春色」和「獨何心」本來分屬兩個句子。「春色」是一句中被省略掉的動詞的賓語，「獨何心」是另一句中被省略掉的同一主語的謂語，但與上句「暮帆遙在眼」相對，這兩個斷裂的詞組又好像構成了主謂關係，仿佛春色成了被埋怨的對象，又別見奇趣。唐汝詢把「白日豈知心」，「雲山不可知」和「春色獨何心」聯繫在一起看，正是如此理解的。但「白日」句和「雲山」句因為明言「豈知」和「不可知」，連接是合乎語法和常理的，與「春色」句不同。而「積雨悲幽獨，長江對別離」<sup>123</sup>則與「春色獨何心」的構句有類似之處。前句謂連日積雨使詩人想到別離後員稷的幽獨，更添悲感，「積雨」和「悲幽獨」的連接也不合正常語法，但因果關係還能理解，這類構句大曆之前的唐詩也有。而「長江」為有形之實象，「別離」為抽象之人事，這兩個無法相「對」的詞語聯繫在一起，跨度就更大了。詩人之所以如此構句，不僅是寫別離之人面對長江的悲感，更借「對」字的含糊，暗示了員稷山居面對長江、甘心離群索居的處境，然而不說人對長江，反而說長江面對別離，那麼長江又像是在為人的別離作見證。所以喬億稱此句「索解人正難」，但

<sup>119</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈送李七之汴州謁張相公〉，頁134。

<sup>120</sup> 同前引，〈酬李侍御登岳陽見寄〉，頁355。

<sup>121</sup> 鍾惺、譚元春選，《唐詩歸》，卷25，頁395。

<sup>122</sup> 周珽編，《刪補唐詩選脈箋釋會通評林六十卷》，「五言律詩中唐上」，頁265。「白日」句應指〈赴新安別梁侍郎〉中的「青山空向淚，白日豈知心」句，見劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，頁390。「雲山不可知」見同前引，〈雨中過員稷巴陵山居贈別〉，頁378。

<sup>123</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈雨中過員稷巴陵山居贈別〉，頁378。

「意致沉沉」。<sup>124</sup> 如果說「江潮欲別情」<sup>125</sup> 還可以理解為移情手法，那麼「長江對別離」已經不是移情可以解釋。又如「白雲留永日，黃葉減餘年」<sup>126</sup> 是他的名句，雖然以樹衰比喻人老的用心一望便知，但是「黃葉」與「減餘年」之間還是隔了好幾個邏輯層次，黃葉所消滅的不是樹齡，而是樹的繁盛，餘年是年衰之人的餘生。人見黃葉飄落，會感慨一年又過，盛年不再，詩人直接說黃葉減去餘年，便在比喻的跳躍中包含了以上幾層意思。其餘如「松老欲無心」，<sup>127</sup> 也跳過了以老松比人老的環節；「人老發江梅」<sup>128</sup> 將人老和發江梅這兩件無關的事情聯繫在一起，則在頓斷中暗含了梅花可以再發、人老難以回春的感慨。其餘如「離心秋草綠，揮手暮帆開。」<sup>129</sup>「流水從他事，孤雲任此心」<sup>130</sup> 等都是拉大二、三節奏的意義詞組之間距離的顯例。

以上構句方式在大曆其他詩人的五律中雖然不多，但也有類似的例子。如戴叔倫「山川何處來」，<sup>131</sup> 李嘉祐「千峯不閉門」<sup>132</sup> 等，都是在五言句的意義詞組中間有一個隔斷，前面的二字詞組並非三字詞組的主語。傳統的五言詩句以二、三為基本節奏，一般而言，二字節奏為一個意義詞組，三字節奏為一個二字意義詞組加一個單音節詞是最常見的組合，二字節奏和三字節奏之間應有符合邏輯的語法關係。五言古詩構句的語法以連貫地順敘為主，單個五言句往往是一個完整的句子。而律詩從產生時起，五言構句在二字詞組和三字詞組之間的組合關係就出現了一些變化，前後詞組不一定由同一個主語貫穿，有的組合甚至不能用明確的散文句法直譯出來。這種特質使詞語之間意義連接的跨度增大，留下的聯想空間更大，使思維更富於飛躍性，因而語言詩化的程度也較高。例如杜審言的「梅柳渡江春」句中梅柳似乎是渡江春的主語，但實際上渡江的真正主語是「春」，梅開柳綠是春天過江的結果。這樣模稜兩可的理解帶來了難以明言的詩意美，使律詩構句可以包含更多的言外之意。不過大曆之前大多數五律構句的語法關係還是平順的，二字和三字詞

<sup>124</sup> 喬億：「三、四語極平易而意致沉沉，此無意之意也。索解人正難。」喬億選編，雷恩海箋注，《大曆詩略箋釋輯評》（天津：天津古籍出版社，2008），頁24。

<sup>125</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈酬張夏雪夜赴州訪別途中苦寒作〉，頁449。

<sup>126</sup> 同前引，〈初到碧澗招明契上人〉，頁400。

<sup>127</sup> 同前引，〈酬張夏〉，頁448。

<sup>128</sup> 同前引，〈酬秦系〉，頁454。

<sup>129</sup> 同前引，〈奉送裴員外赴上都〉，頁497。

<sup>130</sup> 同前引，〈秋夜雨中〉，頁140。

<sup>131</sup> 戴叔倫，〈吳明府自遠而來留宿〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第9冊，卷273，頁3073。

<sup>132</sup> 李嘉祐，〈送韋邑少府歸鍾山〉。同前引，第6冊，卷206，頁2145。

組明顯割裂的情況不多見。所以一般不會有晦澀難解的問題。對照《文鏡秘府論》中二十九種對的例句可以看出，無論是當句還是對句，每一個五言句中二、三節奏的意義詞組都是密切相關的，或是修飾，或是比喻，或是動賓、賓補關係，或是並列、重疊關係，即使有因果關係也是一目了然。雙聲、疊韻、回文、連綿等對偶更是在前後詞組字義緊密相連的前提下求得聲情流暢。而劉長卿等的這種「獨造」則是把兩個意義連繫較遠的意象擺在一句裡，由句意的斷裂生發聯想，使詩語飛躍的跨度更大，這不但使律詩的構句有所創新，而且使五律的句式與五古形成了鮮明的差別：五言古詩的對句可以用散文句的語法，構成順敘的邏輯；而這類律句卻是在不合散文語法的構句中達到了濃縮句意、拓展內涵的目的，造成言有盡而意無窮的藝術效果。

其三是劉長卿的某些佳句僅用五個字便可構成一個鮮明的畫面和獨立的意境，這也是他進一步濃縮五律句意的結果。五言近體詩在形成之初，就形成簡練含蓄的基本特色，但像初唐的「楓落吳江冷」、「梅柳渡江春」這類意境完整、句意凝縮的例子還是很少見的。意境的構成一般都要依靠對句或者全詩的組合。要在五個字內做到意境立呈，必須使句中每個字都發揮最大的潛能。如「千峰共夕陽」<sup>133</sup> 與其上句「萬里通秋雁」相對，本意是強調萬里長途的遙遠艱辛，但「共」字使行人沿路所經之山嶺與每日所見之夕陽共聚在同一個畫面上，將流動的長距離和長時間定格為凝止的一瞬間，形成蒼涼的意境。「春苗帶雨鋤」<sup>134</sup> 句，也可以不依靠其對句「古柳依沙發」獨自成境，「帶」字既帶出了春雨的滋潤，也帶出了鋤頭下的泥土氣息，令這幅春鋤圖更顯清新鮮活。「砧迴月如霜」<sup>135</sup> 句中，「迴」字點出秋夜中砧聲的清澈遙遠，與月色如霜的清寒之感相應，構成了靜謐優美的意境。「人閑春草生」<sup>136</sup> 句中，春草生不因人閑，但人閑才能注意到春草生，詩人對於元錄事幽居的讚美用這樣一種悠閒清雅的意境表現出來，格外意味深長。「幽州白日寒」<sup>137</sup> 則展現了幽州大地日色慘澹的壯闊境界，令人在凜然生寒的同時自然聯想到北方殘敗荒寒的亂象。大曆五律中類似的例子還有韓翃的名句「疏簾看雪卷，深戶映花關」，<sup>138</sup> 花和雪相互比喻常見於齊梁和初唐詩，所以兩句詩可以視為相

<sup>133</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈移使鄂州次峴陽館懷舊居〉，頁 247。

<sup>134</sup> 同前引，〈過鸚鵡洲王處士別業〉，頁 362。

<sup>135</sup> 同前引，〈酬皇甫侍御見寄時前相國姑臧公初臨郡〉，頁 415。

<sup>136</sup> 同前引，〈題元錄事開元所居〉，頁 461。

<sup>137</sup> 同前引，〈穆陵關北逢人歸漁陽〉，頁 250。

<sup>138</sup> 韓翃，〈題薦福寺衡岳暕師房〉，收入彭定求等修纂，《全唐詩》第 8 冊，卷 244，頁 2743。

互映襯，構成禪房深處清雅靜謐的意境。同時也可分開看成兩個不同季節的畫面，前句寫為看雪而卷起疏簾，「看」、「卷」兩個動詞的因果關係，將捲簾前透過疏簾看雪的意趣和捲簾後觀雪的意態都包含在內。後句寫庭院深處房門映花而閉，「映」和「關」既寫出了深戶緊閉的閒靜，又烘托出難掩的滿院春光，兩句各成佳境。這些五字句構成的獨立意境不但形象鮮明，而且深意內含。善於通過精巧的煉字和新鮮的意象組合表達微妙的藝術感覺，也是五律的構句造境能力發揮到極致的體現。

除了上述三方面以外，劉長卿還有一些為人稱道的獨造之句，原理各不相同，如「鳥似五湖人」<sup>139</sup> 是反用常見比喻，以人比鳥是漢魏以來的傳統意象，詩人反過來說，便覺得尖新。其名句「老至居人下，春歸在客先」，<sup>140</sup> 則來自薛道衡的〈人日思歸〉：「人歸落雁後，思發在花前」。但薛詩只限定在春思之發早於花發，人歸之時晚於雁歸的比較，意思巧而鑿實；劉長卿化用其比較之理，不僅表達新年鄉心之急切，而且概括了自己老來失意、不逢春色的境遇，所以更覺含蓄。可見劉長卿構句的創新思路是多樣的。

劉長卿等大曆詩人在五律構句方面刻意獨造的內在原因，可以通過和杜甫五律的比較窺見一斑。王闓運曾說：「工妙便是小派。與杜詩對看，杜不如劉佳句之多也。唐詩至此，方講錘煉，所謂四十賢人，無一人屠沽。」<sup>141</sup> 這話如果理解為杜甫五律的獨造之句不如劉長卿多，是可以接受的。杜甫五律整篇渾成的名作和膾炙人口的名句很多，句法獨創也是其特點之一，只是類似以上諸方面構句原理的「獨造」確實不如劉多，為前人常舉的也就是「紅綻雨肥梅」、「月傍九霄多」、「晨鐘雲外濕」等比較典型的句子。這些詩句顯示了杜甫構句之意在深入發掘潛意識的用心。但其五律更重要的特徵是氣勢恢宏，境界壯闊，立意深刻，變化多端，不惟於字句爭長。而自劉長卿及大曆五律始，境界逐漸縮小到眼前和人我之間，便不得不用獨造之句使常見意象產生回味和餘思。正如賀裳所說：「隨州短律，始收斂氣力，歸於自然，首尾一氣，宛若面語……景不越於目前，情不踰於人我，無復高足闊步，包括宇宙，綜攬人物之意。」<sup>142</sup> 而王闓運認為唐五律至此才講究字字錘煉

<sup>139</sup> 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，〈送侯侍御赴黔中充判官〉，頁 143。

<sup>140</sup> 同前引，〈新年作〉，頁 222。

<sup>141</sup> 王闓運選批，《王闓運手批唐詩選》（上海：上海古籍出版社，1989，據王氏手批長沙東洲十三卷刻本影印），卷 5，頁 460。宋人黃徹引劉昭禹語：「五言如四十箇賢人，著一箇屠沽不得。」黃徹，《蠶溪詩話》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》上冊，卷 5，頁 372。

<sup>142</sup> 賀裳，《載酒園詩話又編》，收入郭紹虞編選，《清詩話續編》第 1 冊，頁 331。

的看法，也在一定程度上道出了劉長卿等的各種獨造都表現為煉字的事實。但是從本文上面的原理分析可以看出，劉長卿的煉字突破了五言詩字、詞組合的傳統習慣乃至正常語法順序，意圖是使詞語經過獨特組合後表現出超越意象本身的含義。其意義在於發掘了五律體式本身的特質及其區別於古詩的最大潛能，使詩人可以在有限的題材意象範圍內，進一步豐富五律固定字數的表現內涵，從而使律詩語言更富於飛躍性。這是符合五律發展的內在規律的。

#### 四、結語

歷來研究者多以大曆詩和齊梁詩類比，由本文的論述也可以看出以劉長卿為代表的大曆五律與齊梁五言近體詩的同異。關於齊梁詩風在大曆時期的復興，前人多從批判綺靡的角度去看，本文無意在這方面再作評判。就創作的共性而言，大曆和齊梁確實是最為相似的兩個時代，尤其是詩人間的密切交往和群體性的創作環境，取材偏重於相思離別寫景的趨同性，對於五言近體的影響最為直接。在具體創作中，大曆詩人取法於齊梁近體之處也很多，如送別詩裡的賦得體，往往採用齊梁詩句。<sup>143</sup> 對於常見景物的描寫，也不時可以看到齊梁式的一景百媚的境界。<sup>144</sup> 至於大曆詩人的「學玉臺體」、「效何記室體」，以及對謝朓的傾倒，<sup>145</sup> 更是隨處可見。而在種種相似之中，詩人群意象和風格相近、個性差別不顯是最突出的現象。但是大曆和齊梁的這種相似也有重大的區別：齊梁詩處於中古詩歌聲色大開的轉折關頭，自從二謝開啟了山水詩以後，齊梁詩人進入了一個窮力追新、極貌寫物的新時代，他們雖然沒有接續建安的風力，取材只限於瑣碎的日常生活，但是他們在山水、風月、花草中尋覓的各種「新致」，都是前人未曾使用過的新鮮詩料。換言之，齊梁詩雖然「綺碎」卻具有開拓性。因此他們為初盛唐詩帶來了繁富的意象，

<sup>143</sup> 如錢起的〈賦得寒雲輕重色〉〈賦得叢蘭曙後色〉〈賦得浦口望斜月〉、皇甫冉的〈賦得的帆向浦〉等等。

<sup>144</sup> 韓翃詩中芳草飛花、乳燕流鶯、細柳綠芷類意象最多，此外皇甫曾的「日光依嫩草，泉響滴春冰」（〈送普門上人還陽羨〉），皇甫冉「草長風光裡，鶯喧靜默間」（〈奉和對山僧〉），「遠山重疊見，芳草淺深生」（〈酬裴補闕吳寺見尋〉），朱放「綠水琴聲初，青袍草色同」（〈秣陵送客入京〉），耿湋「落日過重霞，輕煙上遠沙」（〈晚投江澤浦即事呈柳兵曹泥〉），「遊颺下晴空，尋芳到菊叢。帶聲來蕊上，連影在香中」（〈寒蜂採菊蕊〉），戴叔倫的「斷煙棲草碧，流水帶花香」（〈春江獨釣〉）之類，也都是齊梁詩中常見風格和句法。

<sup>145</sup> 蔣寅，《大曆詩風》，第3章，頁32-42。

拓寬了取材的視野。而大曆詩人同樣是氣骨頓衰，從理想回到現實，從崇高降為平凡，他們無論取材、造境還是意象都只是在初盛唐基礎上的延續和衍生，缺乏重大的轉變和創新。因而其獨創主要體現在工於造句，詠有餘思，這種漸變的路向對於盛唐詩境是收斂而不是開拓。儘管就五律的發展而言，確實是進一步挖掘了體式自身的潛力，但是其趨向是促使後代詩人繼續鑽到「吟安五個字」的牛角尖裡，有的甚至走向苦吟的極端。

總之，由錢、劉為代表的大曆五律可以看出，一味守正的詩歌在發展到極其陳熟之後也會自然發生漸變，如果是符合體式進化趨勢的變化，就能帶來新的詩歌表現藝術。這是中唐五律愈益講究煉字造意的必然原因。同時，從大曆五律的漸變不能越出常見意象的事實，也可以悟出貞元以後詩歌的大變為何首先在古體的發展，因為古體的取材和表達自由，不受律詩程式和表現傳統的局限，容易導致題材和意象的大變。這就是詩歌史中正與變之間複雜的辯證關係。

（責任校對：王思齊）



## 引用書目

### 一、傳統文獻

- \* 丁福保輯，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983。  
王夫之等撰，丁福保輯，《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1963。  
王維撰，趙殿成箋注，《王右丞集箋注》，上海：上海古籍出版社，1961。  
王闓運選批，《王闓運手批唐詩選》，上海：上海古籍出版社，1989，據王氏手批長沙東洲十三卷刻本影印。  
何文煥輯，《歷代詩話》，北京：中華書局，1981。  
沈德潛編，《唐詩別裁》，北京：中國致公出版社，2011。
- \* 周 珽編，《刪補唐詩選脈箋釋會通評林六十卷》，《四庫全書存目叢書補編》第26冊，濟南：齊魯書社，2001。  
周維德集校，《全明詩話》，濟南：齊魯書社，2005。  
胡應麟，《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979。
- \* 郭紹虞編選，《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1983。  
皎然撰，李壯鷹校注，《詩式校注》，北京：人民文學出版社，2003。  
陸時雍選評，任文京、趙東嵐點校，《唐詩鏡》，保定：河北大學出版社，2010。
- \* 彭定求等修纂，《全唐詩》，北京：中華書局，1960。
- \* 董 誥等編，《全唐文》，上海：上海古籍出版社，1990。  
葉 燮、薛雪、沈德潛著，霍松林、杜維沫校注，《原詩·一瓢詩話·說詩碎語》，北京：人民文學出版社，1979。  
傅璇琮編，《唐人選唐詩新編》，西安：陝西人民教育出版社，1996。
- \* 喬 億選編，雷恩海箋注，《大曆詩略箋釋輯評》，天津：天津古籍出版社，2008。
- \* 遍照金剛撰，周維德校點，《文鏡秘府論》，北京：人民文學出版社，1980。
- \* 劉長卿撰，楊世明校注，《劉長卿集編年校注》，北京：人民文學出版社，1999。  
劉熙載著，王國安校點，《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978。  
歐陽修、宋祁合撰，《新唐書》，北京：中華書局，1975。
- \* 錢 起撰，王定璋校注，《錢起詩集校注》，杭州：浙江古籍出版社，1992。  
鍾 惺、譚元春選，《唐詩歸》，《四庫全書存目叢書》集部第338冊，濟南：齊魯書社，1997。

## 二、近人論著

查屏球，《從遊士到儒士》，上海：復旦大學出版社，2005。

葛曉音，《漢唐文學的嬗變》，北京：北京大學出版社，1990。

———，《山水田園詩派研究》，瀋陽：遼寧大學出版社，1993。

———，《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998。

———，《中晚唐的郡齋詩和滄洲吏》，《北京大學學報》，1，北京：2013，頁 88-103。

———，《劉長卿七律的詩史定位及其詩學依據》，《中山大學學報》，1，廣州：2013，頁 20-30。

賈晉華，《唐代集會總集與詩人群研究》，北京：北京大學出版社，2001。

蔣 寅，《大曆詩人研究》，北京：中華書局，1995。

\* ———，《大曆詩風》，南京：鳳凰出版社，2009。

松原朗，《中国離別詩の成立》，東京：研文出版，2003。

（說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography）

## Selected Bibliography

- Bianzhao Jingang. *Wenjing Mifu Lun (A Mirror on Literature and a Treasury of Marvels Treatise)*, annotated and edited by Weide Zhou. Beijing: People's Literature, 1980.
- Ding, Fubao (ed.). *Lidai Shihua Xubian (A Sequel to an Anthology of Remarks on Poetry Through the Ages)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.
- Dong, Gao et al. (ed.). *Quan Tangwen (Complete Tang Prose and Essays)*. Shanghai: Shanghai Ancient Book, 1990.
- Guo, Shaoyu (ed.). *Qing Shihua Xubian (A Sequel to an Anthology of Qing Dynasty Remarks on Poetry)*. Shanghai: Shanghai Ancient Book, 1983.
- Jiang, Yin. *Dali Shifeng (The Poetry Styles in the Dali Period)*. Nanjing: Phoenix Publishing House, 2009.
- Liu, Changqing. *Liu Changqing Ji Biannian Jiaozhu (A Collated and Annotated Edition of the Collected Works of Liu Changqing, in Chronological Order)*, edited and commented by Shiming Yang. Beijing: People's Literature, 1999.
- Peng, Dingqiu et al. (ed.). *Quan Tangshi (Complete Tang Poems)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1960.
- Qian, Qi. *Qian Qi Shiji Jiaozhu (A Collated and Annotated Edition of Qian Qi's Poetic Writings)*, annotated by Dingzhang Wang. Hangzhou: Zhejiang Ancient Book, 1992.
- Qiao, Yi (ed.). *Dali Shilue Jianshi Jiping (Collected Annotations and Commentaries on a Concise Anthology of Poems by Dali Poets)*, annotated by Enhai Lei. Tianjin: Tianjin Ancient Book, 2008.
- Zhou, Ting (ed.). *Shanbu Tangshi Xuanmai Jianshi Xuitong Pinglin Liushi Juan (Collected Commentaries on the Comprehensive Anthology of Principal Tang Poems), Siku Quanshu Cunmu Congshu Bubian (Collection of Listed Titles of the Complete Library of the Four Treasuries)*, vol. 26. Jinan: Qilu Press, 2001.

## “Identical Imagery” and “Diction Creativity”: Qian-Liu and the Trends of Compliance with Conventions and Gradual Changes in Pentasyllabic Regulated Verse

Ge, Xiaoyin

Department of Chinese Language and Literature  
Peking University  
gexy@pku.edu.cn

### ABSTRACT

The pentasyllabic regulated verse of Liu Zhangqing 劉長卿 (ca.718-ca.790) has long been ambivalently appraised as using “identical imagery” 意象雷同 on the one hand and initiating “diction creativity” 語出獨造 on the other. This ambivalence reflects two trends of the time, namely rigid compliance with conventions and gradual changes in the pentasyllabic regulated verse of the Dali 大曆 Period (766-779) represented by Qian Qi 錢起 (ca.710-ca.780) and Liu Zhangqing. The external causes for the occurrences of “identical imagery” are twofold: 1) the intimacy among the poets and 2) their shared creative environment. The internal cause was the narrowing of poetic themes to three main traditional categories, namely “farewell,” “sending and dedicating,” and “lodgings on a journey.” As these poets inherited and continued the High Tang mainstream poetic styles and practices, the imagery in their poems evolved and was refined. “Diction creativity” refers to innovation in wording and structure of the verses. One evident phenomenon was the deviation from conventional morphological practice and even from the regular grammar of pentasyllabic verse. Such practices included: 1) the uncommon morphological structure of common imagery and diction; 2) the broadened rhythmic span of the semantic caesural pause between the second and third character in a pentasyllabic line; and 3) the creation of one poetic image in each five-character line. Its significance lies in the profound exploration of the expressive potential of pentasyllabic regulated verse, which enhances the vividness of the poetic form of regulated verse. This trend anticipated the pursuit for “completing versification in five characters” in the later development of pentasyllabic regulated verse.

**Key words:** Qian-Liu, pentasyllabic regulated verse of the Dali Period, identical imagery, diction creativity, expressive potential

(收稿日期：2014. 8. 29；修正稿日期：2014. 10. 26；通過刊登日期：2014. 11. 25)