华南农业大学学报(社会科学版)
2004年第4期 JOURNAL OF SOUTH CHINA AGRICULTURAL UNIVERSITY No.4 2004
(第3卷) (SOCIAL SCIENCE EDITION) (Vol.3)

大而能化　工而能变
——论杜甫七律首尾联的特殊对仗

舒志武

(华南农业大学 人文学院,广东 广州 510642)

摘　要:讨论了杜甫七律首尾联中似对非对的对仗现象。认为:之所以有这些特殊现象出现,一方面是因为受对称平衡传统文化习惯心理的影响,诗人不得不对仗;另一方面也是因为诗人想摆脱过于讲究对偶平衡的诗赋传统,寻找一种既可灵动地表达诗意又不丢弃诗歌形式之美的对仗方式。

关键词:杜甫;七律;特殊对仗;大而能化;工而能变

中图分类号:I207.22　　文献标识码:A　　文章编号:1672-0202(2004)04-0088-08

一

在中国诗歌发展史上,杜甫无疑是一位继往开来的人物,他的创作实践对七律的发展尤具开创示范之功。就五、七律发展的进程看,"五言律阴铿、何逊、庾信、徐陵已开其体,初唐人研揣声音,稳顺体势,其制大备。"[1]而七律则初唐尚未定型,杜甫之前所有诗人创作的七律总共只有246首[2],且多为奉和应制之作。到了杜甫手里,七律才得以定型,尤其到了他的晚年,七律创作的成就无论是内容还是形式都超过了以往任何作家:

> 杜之五律、五七言古,三唐诸家亦各有一二篇可企及;七律则上下千百年无伦比。其意之精密,法之变化,句之沉雄,字之整练,气之浩汗,神之摇曳,非一时笔舌所能罄。[3]

由于他的继承和创新,中唐以后,七律甚至后来居上,超过五律而成为律诗的典范体裁和人们普遍采用的主要诗歌形式[4]。

杜甫对七律发展的贡献主要在三个方面:一是内容的革新和拓展。杜甫之前的七律,无论是内容、情感还是格调方面都乏善可陈。到了杜甫,时局的动乱,民生的凄苦,无力回天的忧愤,有家难归的悲伤,无不反映在他的七律中。二是联章体的创制。杜甫诗集中共有十组七律联章,其中《诸将五首》、《秋兴八首》、《咏怀古迹五首》最为有名。这些联章诗气势宏伟而前后一贯,内涵深沉而格律谨严,可谓前无古人后无来者。三是格律的完善和创新。杜甫之前以及同时的诗人如李白、王维等的七律,格律都还不够成熟,到了杜甫,七律的格律才趋于定型。但是,成熟定型也就意味着生气的消退,老化的开始,因此杜甫在继承完善的同时,又进行了一系列革新和发展。如用韵与情感表达关系的探索,拗律的试验,对仗变化与诗意的发挥等等。

杜甫诗歌的研究历来是一个很热门的话题,但本文讨论的问题似乎还未引起足够的关注。王力先生《汉语诗律学》[5]第一章"近体诗"第十五节"对仗的讲究和避忌"中,指出了一些异常的对仗情况,但对杜甫七律很少注意,杜甫七律的首尾联更未提及。侯孝琼先生《少陵律法通论》"琢句篇·五·对仗句"针对的也是一般情况[6],特殊情况未多措意。虽列有"偷春"、"蜂腰"、"藏春""四联皆对"几项变格,但都不是专论首尾联,且举例多为五律。

二

律诗讲究"起、承、转、合",文章也有开头、展开、进一步展开、结尾。但文章的篇幅没有限制,可以从容的把话说完,而律诗却只有八句四十个或五十六个字就要把想说的意思说完,所以一个字也不能够闲着。首联和尾联共四句,占了全篇的一半篇幅,其任务绝不仅仅是散文的开头和结尾,还要承当表达相当一部分内容的任务,比中间

收稿日期:2004-07-22

作者简介:舒志武(1958-),男,华南农业大学人文学院副教授,主要研究方向为古代文学.

四句的任务还要复杂,所以写好首尾联就最能考验诗人的手段。所谓“启行之辞,逆萌中篇之意;绝笔之言,追媵前句之旨,故能外文绮交,内义脉注,跗萼相衔,首尾一体。”[7]就是强调作品开头和结尾的重要性。就律诗而言,首联不仅要做出交代,更要为下文打开思路,腾出地步;尾联不仅要收束全篇,更要为读者留下回味的余地。整个作品要血脉贯注,前后相互生发,浑然一体。以杜甫《秋兴八首》之四为例:

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

首联一闻一悲,不仅概括地交待了事由,还给出了下文描写世事弈棋的空间和时间;中间四句展开写世事弈棋的内忧外患;尾联不仅用感慨收束全篇,还用“有所思”引出了八首的后面四首,正如他自己所说:历历开元事,分明在眼前。

不仅内容上起、承、转、合各有分工,在形式对仗方面,律诗四联也有自己的要求:中间两联要求对仗,首联及尾联是否对仗,对的工整还是宽松,就要看作者的爱好和手段的高低以及对仗形式本身的发展情况。就通常情况来说,首联两句要引起话题,不宜双股对出,齐头并进,所以用散句比较方便;三四句是承接话题展开来说,需要从不同角度、不同的层面进行,所以最好用对句;五六句是进一步展开,也适宜用双股对句;尾联要关合内容收束全篇,不好用对句,即或用,也往往用流水对,便于收拢。这就是所谓的“宫灯体”:上有挂绳(散行首联),中为玻璃灯体(两联双行),下有灯穗(散行尾联),整体给人摇动之感。如果去掉挂绳和灯穗,再把灯体上下延长,那就成了上下一般粗的水桶。同样,如果律诗四联都对仗,那就真正成了“八股,”弄不好就会变成“水桶”。所以律诗的首尾联一般不要求对仗。

三

从总体上看,七律比五律首联对仗明显减少,一个重要的原因是七律首句入韵比五律大大增加了。首句入韵的结果是,一联内两句在相同的位置有两个同韵字,听觉上造成平板雷同的感觉;如果再加上内容词语的对偶平行,就会更加显得死板。但是杜甫的情况似乎有些例外:七律首联的对仗并未明显减少,尾联对仗反而有较大增加。杜甫五律共 630 首,其中首句入韵的 43 首,占总数的 7%;首联对仗的 322 首,占 51%;尾联对仗的 42 首,占 77%。杜甫七律共 151 首,其中首句入韵的 119 首,占总数的 79%,比五律高出 72%;首联对仗的 70 首,占 45%,仅比五律低 6%;尾联对仗的 36 首,占 25%,反比五律高出 18%。以上是杜甫自己的横向比较,如果与其他诗人进行一番纵向比较,也可以看出他的与众不同。以王维和李商隐为例,王维是稍早于杜甫写七律而且比较有代表性的作家,有七律 20 首,其中首联对仗的五首,占 25%,比杜甫的低 20%;尾联对仗的五首,占25%,与杜甫的持平。李商隐比杜甫晚一百年,也是一位有代表性的七律诗人,有七律120首,其中首联对仗的 22 首,占 18%,比杜甫低 27%;尾联对仗的 6 首,占 55%,比杜甫低 20%。现将上述情况列为下表[8]:

作家	体裁及数量	首联对仗	尾联对仗	首句入韵
王　维	七律 20 首	5 首 25%	5 首 25%	15 首 75%
杜　甫	五律 630 首	322 首 51%	42 首 7%	43 首 7%
	七律 151 首	70 首 45%	36 首 25%	119 首 79%
李商隐	七律 120 首	22 首 18%	6 首 5%	116 首 97%

从上表看出,杜甫七律首尾联对仗的比例最高,尤其是首联更为突出,这只有从他自己的作品中找答案。因此我们有必要对他的七律首尾联对仗情况作一个具体分析。

四

杜甫七律的首尾联对仗中,也有一些是对得比较工整的:

青蛾皓齿在楼船,
横笛短箫悲远天。(《城西陂泛舟》首联)

“青蛾”与“皓齿”、“横笛”与“短箫”先当句自对,然后再与下句互对。“在楼船”指近;“悲远天”指远。

洛城一别四千里,

胡骑长驱五六年。(《恨别》首联)

出句写流离之远,对句写战乱之久。“洛城”与“胡骑”名词对,“一”与“长”在此为反义对,“四千里”与“五六年”数量对。

竹里行厨洗玉盘,

花边立马簇金鞍。(《严公仲夏枉驾草堂》首联)

上下句主客相对。“竹”与“花”、“玉”与“金”都暗含颜色对。

岁暮阴阳催短景,

天涯霜雪霁寒宵。(《阁夜》首联)

出句写时间,对句写空间。“景”对“宵”,又是白昼对黑夜。

一卧沧江惊岁晚,

几回青琐点朝班。(《秋兴八首》之五尾联)

出句写现实眼前,对句写昔日长安。“沧”借为“苍”,与“青”对。

南极一星朝北斗,

五云多处是三台。(《送李八秘书》尾联)

“南极”与“北斗”、“五云”与“三台”,先自对,再互对。

在杜甫的七律首尾联中,这样工整的对仗毕竟还是少数,大多数都不如颔联颈联对得工整。比如《玉台观二首》之一:

中天积翠玉台遥,上帝高居绛节朝。

遂有冯夷来击鼓,始知嬴女善吹箫。

江光隐现鼋鼍窟,石势参差乌鹊桥。

更肯红颜生羽翼,便应黄发老渔樵。

这是一首全篇对仗而且首句入韵的七律。首联写台之高迥及观中神像之威严。“中”与“上”,方位对;“天”与“帝”,名词对;“积翠”与“高居”,组合结构不同,对仗欠工;“绛节朝”与“玉台遥”,同为主谓结构,“玉”和“绛”又暗含颜色对。颔联承写观内之景,显出仙界灵境。“曰遂有,曰始知,曰隐见,曰参差,曰更肯,曰便应,语意圆活,多在空际形容。”[9]“遂有”与“始知”,偏正结构相对;“来”与“善”、“击”与“吹”,都是动词相对;“箫”与“鼓”,同为名词“音乐门”。这一联比首联工整。颈联由观内转到观外,从虚写转为实写,两句的下半句又都由实景发生联想,极变化灵动之美,真如江光隐现,石势参差,不可名状。“江光”与“石势”为名词对;“隐现”与“参差”为双声对;“鼋鼍窟”与“乌鹊桥”为名词对。尾联是流水对,以抒情收合,语带假设,所以虽不能真正“老渔樵”,但羡慕之情溢于言表。“更肯”与“便应”,结构相同;“红”与“黄”,色彩对;“颜”与“发”,同为名词形体门;“生”与“老”,反义对;“羽翼”与“渔樵”,名词对。

尽管首联对仗不如颔联颈联工整,尾联用了流水对,但整篇给人的感觉还是庄严整饬有余而摇动活泼不足之感。试用此篇与诗人在同年作、同为游记且同样首句入韵,但首尾联不对仗的《滕王亭子二首》之一加以比较:

君王台榭枕巴山,万丈丹梯尚可攀。

春日莺啼修竹里,仙家犬吠白云间。

清江锦石伤心丽,嫩蕊浓花满目斑。

人到于今歌出牧,来游此地不知还。

与上一首相比,虽然情绪稍微伤感一些,但却显得更为灵动自然。除了用词有别之外,一个很重要的原因就首联和尾联都是散行,(尾联“于今”与“此地”相对)使得全篇在形式上显得活泼一些。由此可见,即使像杜甫这样的大手笔,也很难做到首尾都对仗跟首尾不对仗一样自然灵活。因此,想要做到既对仗又不缺乏灵动自然,就得另出高招,寻求变化。

五

“化”是比“工”更高的境界,前人对杜甫有这样的评价:

近体盛唐至矣,充实辉光,种种备美,所少者曰大、曰化耳。故能事必老杜而后极。杜公诸作,真所谓正中

有变,大而能化者。[10]

正、大,是指继承发扬传统,指盛唐气象,诗家胸怀和眼界;变、化,指开拓创新的勇气,出神入化的手段。

老杜七律首尾联的对仗就是他对“变”、“化”的具体实践。通观杜甫七律,他在这方面的探索主要体现在以下几点:

1.半对　两句中只有大半词语对仗。又有前半对、后半对、前半后半都对而中间不对三种情况,分别举例说明于下。

⑴ 前半对:

淮海维扬一俊人,金章紫绶照青春。(《奉寄章十侍御》首联)

“淮海”与“维扬”、“金章”与“紫绶”先当句自对,再两句互对;“一俊人”,名词性词组,不能与谓宾结构“照青春”相对。

乡里衣冠不乏贤,

杜陵韦曲未央前。(《赠韦七赞善》首联)

“乡里衣冠”与“杜陵韦曲”相对;“不”与“未”巧对;后二字不对。

楚江巫峡半云雨,

清簟疏帘看弈棋。(《七月一日题终明府水楼二首》之二尾联)

“楚江巫峡”、“清簟疏帘”都是句中自对,然后两句互对;“半云雨”是名词性词组,“看弈棋”是谓宾结构,不能相对。

前半对多出现在首联。

⑵ 后半对:

白沙翠竹江村暮,

相送柴门月色新。(《南邻》尾联)

“白沙”是名词性词组,虽与“翠竹”自对,但不能与动词结构“相送”互对;“翠竹江村暮”与“柴门月色新”相对。

此别应须各努力,

故乡犹恐未同归。(《送韩十四江东省觐》尾联)

“此别”是动词结构,与名词“故乡”不对;“应须”与“犹恐”工对;“各努力”与“未同归”基本对,其中“各”与“同”又是错位反对。

后半对多出现在尾联。

⑶ 中不对:

五马旧曾谙小径,

几回书札待潜夫。(《将赴成都草堂五首》之一尾联)

“五马”与“几回”,数名对数量;“谙小径”与“待潜夫”,谓宾结构相对。“旧曾”与“书札”不对。

独使至尊忧社稷,

诸君何以答升平?(《诸将五首》之二尾联)

“独使”对“诸君”;“独使”可看着名词;“忧社稷”与“答升平”,谓宾结构相对;“至尊”名词性词组,与疑问副词“何以”不对。

北城击柝复欲罢,

东方明星亦不迟。(《晓发公安》首联)

“击柝”是谓宾结构,“明星”是名词性词组,不能相对;其余相对。

2.暗对　这是字面不对,但言下之意相对。例如:

西岳　　竦处尊,

诸峰罗立似儿孙。(《望岳》首联)

“西岳　　”,指主峰高峻;“诸峰罗立”,指群峰拱卫。彼此相对,有高下、大小、多少意思在;“竦处尊”与“似儿孙”字面不对,但暗含有一种尊卑关系,主峰如父祖,群峰似儿孙。体味起来别有一番趣味。

锦江春色逐人来,

巫峡清秋万壑哀。(《诸将五首》之五首联)

“锦江春色”与“巫峡清秋”工对,“巫”又借作“乌”,与“锦”形成颜色对。后三字字面不对,但“逐人来”是说春色不断袭来,暗含“时时”意;“万壑哀”指地域广,含“处处”意。所以“逐人来”与“万壑哀”暗含“时时”对“处处”。两句大意是说:严武治蜀的太平景象时时让人回味,眼下却处处是动乱萧条和悲哀。

未闻细柳散金甲,

肠断秦川流浊泾。(《即事》尾联)

上句言边境战乱不息,下句言国家时局混乱。“细柳散金甲”与“秦川流浊泾”属于工对;“未闻”与“肠断”字面不对,但都暗含有时间:军队解甲归田之事未闻有期,时局动荡不宁已经让人伤心断肠。实际上就是“未闻期”对“已断肠”。

这些暗对的诗句,都是老杜有意避开明对,以免造成形式上过多的对称平衡,取得外表流动自然而内容血脉贯注的效果。

3.交错对　就一般格式而言,对仗的词语在两句中所处的位置是对应的,但杜甫七律的首尾联(主要是首联)对仗句中,有些是在不对应的位置上相对,造成形式上的交叉错位,给诗句增添了生气。例如:

腊日常年暖尚遥,

今年腊日冻全消。(《腊日》首联)

诗人想要表达的是,今年腊日气候与往年大不一样,这是大乱之后必有大治的好征兆,所以要特别强“腊日”,甚至不避联内重复。但是,如果在上下句中相同的位置重复出现,不但平仄不合要求,而且显得机械重叠,所以要交错布置,形成出句一二字与对句三四字相对,出句三四字与对句一二字相对的交叉格局。虽然一联中有三字重处,但因为采用了交叉对的形式,所以反而有一种自然可喜的味道。

一片花飞减却春,

风飘万点正愁人。(《曲江二首》之一首联)

花落一瓣就让诗人伤感春天将要逝去,落英缤纷则情何以堪!诗人有意用交错对仗法:“一片”对“万点”,“花飞”对“风飘”,“减”对“愁”,“却”对“正”。一联中只有“春”和“人”两个字是相应的位置上对仗。读起来错落多姿,格外起伏跌宕。

玉露凋伤枫树林,

巫山巫峡气萧森。(《秋兴八首》之一首联)

“玉露凋伤”与“气萧森”对仗,虽字数不等,但都是主谓结构,而且“露”和“气”同属名词天文门;“枫树林”对“巫山巫峡”,同为名词地理门。

有的交错对是上下两句各自的自对位置不同,互对时形成交错状态:

老夫卧稳朝慵起,

白屋寒多暖始开。(《王十七侍御抡许携酒至草堂》首联)

这是一首反映幽居闲散生活的幽默诗,写的活泼轻松有趣。对仗的方式是先自对,再互对,但两句的自对位置不同:上句第三字“卧”与第七字“起”对,而下句却是第三字“寒”与第五字“暖”对,两句互对起来形成交错状。在这一联中,交错对使本来已经比较平衡对称的一联增加了几分随意和自由,与诗人当时的心情更加贴切。

4.散对　这是一种字数不对等的对仗。诗人有意用这种不对等来消减对仗句过多的对称平衡感,让诗的开头和结尾在格律上不至于过分紧张。例如:

雀啄江头黄柳花,

　　满晴沙。(《曲江陪郑八南史饮》首联)

全篇写做官还是弃官的两难选择,这一联写陪饮的环境,一是空中,一是地上,充满春天的生机。形式上采用散对法,出句的“雀”与对句的“　　”相对,同属飞禽门;“啄”与“满”相对,同是谓语;“江头黄柳花”与“晴沙”相对,同为地理花草。错落多姿别有情趣。

忆昨逍遥供奉班,

去年今日侍龙颜。(《至日遣兴二首》之二首联)

这是诗人被贬到华州后的排遣之作,开头就给人无限今昔之感,所以特别强调“去年今日”那个“昨”,以对比现

实眼下这个“今”,产生一种强烈的反差。形式上采用不对等对仗,出句的“昨”对对句的“去年今日”。这四字一字一顿,有无比的分量。

又如上文所举《秋兴八首》之一首联,“玉露凋伤枫树林,巫山巫峡气萧森”,也是一联不对等的对仗。上句是主(玉露)—动(凋伤)—宾(枫树林);下句是主(巫山巫峡)—谓(气萧森。“气萧森”本身又是一个主谓式),两句的语法成分及其字数都不相等,既对仗而又极尽变化之能事。

5.自对而不互对　两句中有一句句中自对,但另一句不自对,造成一联半对半不对的状况,给人似对非对、有意无意之感。例如:

锦里先生乌角巾,
园收芋栗不全贫。(《南邻》首联)

全篇表达诗人对隐士高人的羡慕欣赏之情,首联写隐士的穿着和饮食,截然超凡脱俗。上句“锦里先生”与“乌角巾”句中自对,其中“锦”与“乌”又是颜色自对,但下句是散句,既无句中自对,也不能与上句互对。

寡妻群盗非今日,
天下车书已一家。(《题桃树》尾联)

全篇表达的是一腔民胞物与的仁爱情怀,这一联写诗人欣喜庆幸之慨叹。上句“寡妻”与“群盗”句中自对,是并列关系;下句“天下”与“车书”是限制关系,不能与“寡妻群盗”形成互对。“非今日”与“已一家”基本相对。

瞿塘峡口曲江头,
万里风烟接素秋。(《秋兴八首》之六首联)

诗人在夔州怀念着昔日长安的繁荣太平,感叹眼前的萧条冷落。上句“瞿塘峡口”与“曲江头”两地名句中自对,但下句是散句无自对,所以不能跟上句形成互对。

霜黄碧梧白鹤栖,
城上击柝复乌啼。(《暮归》首联)

全篇写诗人自己北归无望、南投无路的凄凉情状,首联描写暮归时的环境。上句“霜黄”、“碧梧”、“白鹤”形成鼎足对,对得已经很密,所以下句散行,只在似乎不经意间用“乌”跟上句的“白”形成颜色对。上句的“黄霜”也有意颠倒为“霜黄”,以免跟“碧梧”、“白鹤”结构雷同。

6.异构对　以动词为中心的不同结构之间的相对我们称之为异构对。例如:

南京久客耕南亩,
北望伤神坐北窗。(《进艇》首联)

全篇写诗人妻儿团聚悠闲自得的闲散生活,也反映了自慰自足而又无奈的心情。上句两用“南”,下句两用“北”,构成双拟对。《仇注》引申涵光说:“南京久客耕南亩,北望伤神坐北窗,南、北字叠用对映,杜诗每戏为之。”“耕南亩”与“坐北窗”对仗;“南京”与“北望”虽一为名词,一为动词结构,但其中“南”与“北”方位相对;“久客”(久为客)与“伤神”是不同的动词结构,前者是偏正,后者是动宾,形成异构对。

去年登高　县北,
今日重在涪江滨。(《九日》首联)

这是一首重阳伤怀之作,首联即有无限伤痛之感。“去年”与“今日”、“　县北”与“涪江滨”都是工对;“登高”与“重在”是异构对,前为谓宾式,后为偏正式。

黄草峡西船不归,
赤甲山下人行稀。(《黄草》首联)

诗为痛蜀地兵戈动乱而作,首联写因战乱而交通阻绝。“黄草峡西”与“赤甲山下”不仅地名方位相对,而且颜色相对;“船不归”与“人行稀”是异构对,如果工对,后三字就应该是“人稀行”,但如此一来不仅破坏了押韵,而且读起来也别扭、死板。

昆吾御宿自逶迤,
紫阁峰阴入　陂。(《秋兴八首》之八首联)

诗人晚年漂泊夔州,想起长安的繁华,再看眼前的时局,不胜今昔之感。首联写皇家城阙风景。“昆吾御宿”与“紫阁峰阴”都是先自对再互对;后三字是异构对,“自逶迤”是偏正结构,“自”,自然,自得,自在;“入　陂”,动宾结

构。

7.流水对　流水对一般用在尾联,因为它顺流而下,便于收束全篇,但它有时也出现在杜甫七律的首联。例如:

丞相祠堂何处寻?

锦官城外柏森森。(《蜀相》首联)

诗人亲尝了官场的酸甜苦辣,历尽了举家跋山涉水的艰难险阻,初至成都就去瞻仰诸葛武侯。首联写第一次瞻仰时的急切激动之情,用问答式一气而下,两句语义连贯,互相补充,分离则意思不完整。

元戎小队出郊　,

问柳寻花到野亭。(《严中丞枉驾见过》首联)

身为封疆大吏的严中丞,却只带了几个随从,出得城来,一路谈笑风生欣赏风景礼贤下士到了草堂,何等的风雅,何等的可亲!两句用的是流水对,语义连贯,分开意思就不完整,必得两句相合才全:出郊　所来何为?到野亭拜访贤人。

流水对最妙的要数《闻官军收河南河北》:

剑外忽传收蓟北,初闻涕泪满衣裳。

却看妻子愁何在,漫卷诗书喜欲狂。

白首放歌须纵酒,青春作伴好还乡。

即从巴峡穿巫峡,便下襄阳向洛阳。

诗情如长江大河,奔腾而下势不可挡,所以通篇用流水对仗,下句接上句,下联承上联:因收蓟北而流泪;因全家不再愁而狂喜;为能还乡而放歌;一出三峡便转洛阳。正如浦起龙《读杜心解》所言,"八句诗,其疾如飞……生平第一首快诗也!"

六

综观上述杜甫七律首尾联特殊对仗的情况,我们可以作如下两点推论:

1.杜甫七律之所以仍有百分之四十五的首联和百分之二十五的尾联对仗,是因为平衡对称的文化心理习惯和追求排偶对等的文学传统所致。客观世界充满了相反相对又相辅相成的事物,人们的心理思维自然就有这样的概念。如天地、阴阳、男女、高下、强弱、轻重、疾徐、爱憎、好恶等等,人与自然,人与人之间就是在这样的对立对称中寻求和谐,取得平衡。加之中国汉字是积木一样的方块,一个字又往往就是一个词,只有一个音节,一个形体,给整齐的对仗提供了便利的条件,不像拼音文字,每个词的字母和音节的多少都不一定。所以汉语文学中的对偶特别发达,散文可以写成骈赋,诗歌可以发展成律诗,题字可以写成对联,这些都是真正有中国特色的东西。杜甫深受中国传统文化和和文学的影响,追求对仗也就是很自然的事情。

2.为了避免或减少对仗尤其是工对造成的板滞,诗人又不得不在首尾联中适当地减少对仗。七律对仗过多的所引起的问题,除了本文第三节开头所说的首句入韵不便于对仗的原因外,还有两点麻烦。一是字数的增加,二是节奏的偶化。七律比五律每句加多两个字,不仅内容要增加,而且平仄交错对比的难度也随之加大,同时寻找对偶的词语也更不容易。所以王世贞《艺苑卮言》要说,"五律差易雄浑,加以二字,便觉费力。"五律句的节拍是2——2——1,有三个,是奇数;而七律句的节拍是2——2——2——1,有四个,是偶数。这种由奇(三)到偶(四)的变化无形中也会排斥两句间的对仗。由于这三个原因,如果七律首联再用对仗的话,就会出现这样的情况:

每句四个节拍(偶数)+两句平仄对等(偶性)+两句词语对仗(偶性)+两句末两个同韵字(偶数)+颔联对仗(偶性)+颈联对仗(偶性)+尾联对仗(偶性)。

过多的偶性(数)聚合在一起,无论是听觉上还是视觉上都有一些对称信息冗余的感觉,所以,七律的首联对仗比五律少。而尾联因为出句不能入韵,加上又是用流水对的多,所以比较自由一些。

但是,如果严格按照首、尾联散行,颔、颈联对仗的做法,则四联的格局又形成了另一种对称平衡:两散两对,即一散一对,一对一散,反而又减少了一些活泼。因此诗人又要考虑在首尾联里适当的用一些对仗。一方面是首尾联不可多用对仗,一方面又不能不用一些对仗。对诗人来说,这是一个两难的选择,一种相对于"大"、"正"而言更难的"化"、"变"的考验。杜甫采用了一种似对非对的手法,在有意无意之间取得了一种既有利于诗歌内容情感的

表达,又不违反诗歌格律而且变化流动的出神入化的艺术效果,不愧为继往开来的大家风范。

在七律作品中,格律谨严工整而内容又气象雄浑、灵动飞扬,似无人可与老杜比肩;格律变化流动而又合于抑扬顿挫,诗意不减沉郁敦厚,也恐怕少有人能与老杜相当。本文所论,只是杜甫"工而能变"之变的冰山一角,但也可看出大诗人不断探索追求、革新实践的精神及其对七律发展的特殊贡献。

参考文献:

[1] 沈德潜.唐诗别裁集·凡例[O].北京:中华书局,1975.
[2] 程千帆,张宏生.七言律诗中的政治内涵[M].上海:文艺理论研究,1988,(2).
[3] 黄子云.野鸿诗的[A].清诗话[O].上海:上海古籍出版社,1999.
[4] 许　总.杜诗以晚期律诗为主要成就说[M].郑州:中州学刊,1988,(6).
[5] 王　力.汉语诗律学[M].上海:上海世纪出版集团.上海教育出版社,2002.
[6] 侯孝琼.少陵律法通论[M].郑州:中州古籍出版社,1996.
[7] 刘　勰.文心雕龙·章句[O].上海:上海古籍出版社,1984.
[8] 浦起龙.读杜心解[M].上海:上海古籍出版社,1986.
[9] 仇兆鳌.杜诗详注[M].北京:中华书局,1979.
[10] 胡震亨.唐音癸签[O].上海:上海古籍出版社,1981.

Grandness Enables Perfection, Regular Scheme Enables Change

——Study on Particular Antithesis of Initial and Final Couplets in Eight-Line Poems with Seven Characters by Du Fu

SHU Zhi-wu

(*College of Humanities and social sciences, South China Agricultural University, Guangzhou* 510642, *China*)

Abstract: This article discusses the study of the dubious antithesis in the initial and final couplets in eight - line poems with seven characters by DuFu, a remarkable poet in Tang Dynasty. We think that the appearance of this particular antithesis shows that on one hand, the poet was influenced by the traditionally cultural conventions of psychological effect while writing in symmetrically parallel pattern, on the other hand, the poet intended to free himself of the particular overtones of the traditional antithetical parallelism of poetry and prose. The poet intended to seek the approach of not only expressing the sense of the poems flexibly but retaining the poetic antithesis.

Key Words: Eight-line poems with seven characters by Du Fu; particular antithesis; grandness enabling perfection; regular scheme enabling change