

## 論唐代詠物七律的發展、新變與影響

徐國能\*

### 摘要

齊梁以來「詠物」成為五言詩中一醒目的主題，此風氣延續至初唐而極盛，且隨聲律發展，近體律詩與詠物主題相結合，李嶠〈百詠〉120篇五言律詩，體現了五律詠物大盛的實況。中唐以後，隨著七律形式的成熟與創作經驗的累積，詠物七律漸漸取代五律，成為詠物詩的主要載體。對詠物詩而言，七律比五律具備更多優勢，包括描述「物」的形貌特徵、所處的空間環境或和詩人間的互動等層面，七律都可表現更豐富的內容。唐代詠物七律在藝術表現上有三個突破：體物賦寫技巧的精進、由寄託之諷轉向沉鬱之美與極端典故化。這些藝術創造也對後代產生了很多大的影響，宋代的西崑體、白戰體，以及明清時期表現特定政治情懷的詠物七律，都可以說是唐代詠物七律美學情境與創作實踐的延續和發揚。

關鍵詞：唐詩、七言律詩、詠物詩、杜甫、李商隱

---

\* 國立臺灣師範大學國文學系教授。

## 一、前言

「物色之動，心亦搖焉」是創作的起點，詩人感於外物，<sup>1</sup> 有「非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情」的欲望，<sup>2</sup> 待鋪寫成篇章，詩歌於焉誕生。隨著文化日益複雜，詩歌有時也必須離開原始的啟動模式，詩人需在沒有自然刺激下創作，高友工（1929-2016）就曾指出：「詠懷之作彷彿是詩人的生活中不得不作的表現；而詠物之作是詩人有意對其個人生活外的一個題目作的創造活動」。<sup>3</sup> 這種超乎生活感受以外的創作，重視的不一定是感興，在一些特殊場合下，即興鋪張雅緻的學問，或展露精妙的形式技巧，往往是這類作品不可忽視的表現重點。高友工發現，從詠懷到詠物，「詩人開始認識到形式的意義」。<sup>4</sup> 他以六朝至初唐的五言詩為觀察對象，發現當時詩人愈加重視「各聯地位的處理」，<sup>5</sup> 詩歌的整體性也在這樣的過程中得以完善。

就「詠物詩」這個題材言之，唐代詠物詩在中唐後由五言律詩漸變為七言律詩，除了七律日益勃興的歷史因素，以某種「形式」去表達某種「內容」，是否仍具有更重要的內在理由？何以山水、田園、閒適、吏隱這類主題，五言詩仍居首要，而詠物詩卻由五律朝向七律轉變，這種書寫態度，究竟包含哪些藝術思維？

回顧葉嘉瑩對初唐時期律體之觀察：

五言律詩之體式，既更臻於精美而完全確立，七言律詩之體式

---

<sup>1</sup> 〔梁〕劉勰著，王更生注譯，〈物色第四十六〉，《文心雕龍讀本》（臺北：文史哲出版社，1995年），頁301。

<sup>2</sup> 〔梁〕鍾嶸著，趙仲邑譯注，《鍾嶸詩品譯注》（臺北：貫雅出版社，1991年），頁10。

<sup>3</sup> 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年），頁146。

<sup>4</sup> 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁146。

<sup>5</sup> 高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁147。

遂亦隨五言律詩之後而相繼成立。……然而其所成立者，實在僅是一個徒具平仄對偶之形式……。<sup>6</sup>

她認為七律在一開始就走上了「內容空乏、句法平俗的用於應酬贈答的路子」、「只要把平仄對偶安排妥適，就很容易支撐起一個看來頗為堂皇的空架子，所以這種體式最適於作奉和應酬贈答等酬應之用」。<sup>7</sup>由平仄、對偶所形成的「堂皇架子」，究竟適合表現哪一種內容？

從文學史的發展來看，初唐七言律詩將帶有樂府色彩的形式結合聲律駢偶而用於奉應與酬唱，後來學者中，也有人認為是一種可堪摩習的高華聲調，<sup>8</sup>後在王維（692-761）、李頎（690-751）的創作中更顯風華，是為七言律詩的第一類型；後杜甫（712-770）精研聲律，擴大了初盛唐以降七律敷寫對偶的藝術型態，轉入表現個人心靈世界，一百四十餘篇七律後人奉為典範，可說是七律的第二類型。在明代復古派詩論中，七律衍生出推崇王維、李頎和尊法杜甫等不同的認識，<sup>9</sup>基本上也就是對上述第一類型和第二類型的取捨。

然七律在酬應和詠懷二途外，另有變化出第三類型態者，即在詠物的主題下，透過賦寫，看似表現客觀「他者」，實則深寓自我內在幽微感觸。此類詠物七律，於初盛唐諸家集中皆不多見，卻於中唐肇

<sup>6</sup> 葉嘉瑩，〈論杜甫七律之演進及其承先啟後之成就——代序〉，《杜甫秋興八首集說》（臺北：大塊文化出版公司，2012年），頁21。

<sup>7</sup> 葉嘉瑩，〈論杜甫七律之演進及其承先啟後之成就——代序〉，《杜甫秋興八首集說》，頁24。

<sup>8</sup> 明清評家對初唐七律不少盛讚，如金聖嘆（1608-1661）認為李嶠（645-714）〈奉和初春幸太平公主南莊〉：「純用大筆大墨……後賢不睹唐人如此大篇，便於律詩更不知所措手」。見〔清〕金聖嘆選批，《金聖嘆批唐才子詩·杜詩解》（北京：中華書局，2010年），卷之四上，頁42。

<sup>9</sup> 明代復古派七律之爭，詳可參陳英傑，〈王世貞的杜詩學〉，《明代復古派杜詩學研究》（臺北：學生書局，2018年），頁218-229。另，葛曉音在〈融各體之法的「七律聖手」〉中認為明代對唐人七律有三種主張，不過也認為第二、三種都是推崇杜甫，意見相似，故本文仍以尊王李及尊杜甫兩類為主。葛曉音，〈融各體之法的「七律聖手」〉，《杜詩藝術與辨體》（北京：北京大學出版社，2018年），頁220-269。

發，晚唐勃興，入於宋代而有多元發展，自明清佳什愈多，小則喻己之傷懷，大則託國之變難，在歷史中凝定為特殊亞型。故本文所欲探究者，即是這類作品在唐代的演進變化，以及析辨其成因及藝術效果，同時闡發這種新型態的詩歌形成的特質和影響。

## 二、詠物詩與唐代詠物七律

### (一) 詠物之義及歷史現象

#### 1. 「詠物」之義辨析

「詠物」在詩賦屬常見內容，欲究其義卻非易事，最基本的兩個問題：「詠」是指哪一種文藝行為；「物」的定義又該多廣泛？

歷來對「詠物」的描述，如《文鏡秘府·地卷》的「八階」中，「詠物階」、「贈物階」分列為前兩階。「詠物階」是指：

聞神嶺而賦金花，睹仙蓬以歌玉葉，或思今而染墨，乍感昔以抽毫。此乃詠物之階斯顯，即事之言是著。

「贈物階」則是：

乍遺葢葢之茶葉，時贈滴瀝之輕花，假類玉以制文，托如金而起詠，雖復表心著跡，還以贈物為名。<sup>10</sup>

此論「詠物」乃即物書寫，描繪該物今昔樣態；「贈物」則在賦詠某物，藉標彰其特質而寄託作者本心。味其分野，「詠物」著重於「賦」；「贈物」則著重於「比興」，但後來的詠物詩，將「詠物」與「贈物」兩階融為一體，並不計較這些分判。

<sup>10</sup> 以上引文，見〔唐〕弘法大師原撰，王利器校注，《文鏡秘府論校注》（臺北：貫雅出版社，1991年），頁183-184。

南宋魏慶之（?-?）《詩人玉屑》立有「托物以寓意」一節，依其藝術高低，分為「形容」、「臻其妙處」、「托物寓意」三個層次。「形容」是設想描摹；「臻其妙處」是在「形容」的基礎上，更就物之樣態或品格而加以深度描述或突發奇想；「托物寓意」則是化用典故，並妙接作者對物所生情懷。作者稱第三者為最高。<sup>11</sup> 至於元朝楊載（1271-1323）《詩法家數》中也有「詠物」一節論其作法：

詠物之詩，要托物以伸意。要二句詠狀寫生，忌極雕巧。第一聯須合直說題目，明白物之出處方是。第二聯合詠物之體。第三聯合說物之用，或說意，或議論，或說人事，或用事，或將外物體證。第四聯就題外生意，或就本意結之。<sup>12</sup>

此說就作法立言，以包含了賦寫、用典、比興等各式手法，是從實際作品中歸納出的原則。清人李重華（1682-1755）也說：「詠物詩有兩法，一是將自身放頓在裏面；一是將自身站立在旁邊」，<sup>13</sup> 這樣的考量也就是將詠物詩二分為有無寄託之意。

以上各說，「詠物」之「詠」相當廣泛，賦比興和用典、議論、託寓等手法皆可納入其中，惟須以「物」作核心。因此詠物詩在界定上的困難，實源於對於「物」的認定範圍問題。

「物」，可指一切與主體相對，或主體以外的客體，英文多以 *Poems on things* 來翻譯「詠物詩」，<sup>14</sup> 但這範圍不免寬泛，則山川風

<sup>11</sup> 見〔宋〕魏慶之撰，楊家駱主編，《詩人玉屑》（臺北：世界書局，1966年），頁196-197。

<sup>12</sup> 張健編，《元代詩法校考》（北京：北京大學出版社，2001年），頁29。

<sup>13</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》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁930。

<sup>14</sup> 參見宇文所安論周弼（1194-1255）《三體詩》中「詠物」之翻譯，又其譯《文心雕龍·神思》之「物無隱貌」：no things have hidden appearance. 〔美〕宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社科院出版社，2003年），頁428、207。又如〔美〕劉若愚著，杜國清譯，《中國文學理論》（臺北：聯經出版社，1993年），頁80；

景，節候變化、歷史陳跡，似皆可納入其中。當今學者進行詠物之什的研究，多引洪順隆（1934-2001）《六朝詩論》中的定義：

我們以為一篇之中，主旨在吟詠物的個體（包括自然界和人造的），也即作者因感於物，而力求工切地「體物」、「狀物」、以「窮物之情」、「盡物之態」，而出之以詩體的，才是詠物詩。<sup>15</sup>

林淑貞從詩歌題目上做思考，將詠物詩分為「有詠物之名的詩題」和「無詠物之名的詩題」，後者又分為「借物起興」、「以物抒懷或言志」兩類，因此凡「摹刻物象」、「詠物起興」、「內容與物象相關」等，皆可稱為詠物詩。<sup>16</sup>

也有學者主張：詠物詩應為「就近」可感知（見、聽、嗅、嘗）、可觸摸，具有既定型態的東西，如王力堅描述南朝詩人賦寫對象的改變：「從以往全景式的山水氣象掃描，推到了近景的具體物象特寫，使細小的事物脫離自然界大背景而成為孤立突出的畫面」。<sup>17</sup> 此「具體」、「孤立」、「細小」的描述，非常鮮明的區隔出詠物詩中「物」的特質，這個特質可能更近於英文的 *object*，這類詩或可能更近於英語中的 *Poems about objects*，惟英文中此字不及於有生命的動植物，但

---

「體物而得神」，即譯作：if one can empathize with things and capture their spirit (shen)。

<sup>15</sup> 洪順隆，《六朝詩論》（臺北：文津出版社，1978年），頁6。洪順隆將詠物分為：天象、地理、鳥獸、草木、蟲魚、器物、建築等七大類，不過學者祁立峰觀察南朝作品，認為不少題材以趨罕見，因此其討論詠物，僅取「動物」、「植物」、「器物」三類，可算是對詠物最窄之界定。見祁立峰，〈從「群體」到「類體」〉，《遊戲與遊戲之外：南朝文學題材新論》（臺北：政大出版社，2015年），頁47。

<sup>16</sup> 林淑貞，〈「托物言志」釋名與釋義〉，《中國詠物詩「託物言志」析論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2002年），頁15-30。

<sup>17</sup> 王力堅，〈真類畫等〉，《由山水到宮體：南朝的唯美詩風》（臺北：臺灣商務印書館，1997年），頁215-216。該書討論到詠物和宮體的關係：「宮體詩寫人，詠物詩寫物，二者的美學價值取向是一致的，都是追求描寫對象的外在型態美，……只不過（宮體）所詠之物為高級之『物』而已」。

中國詠物詩顯然將生命個體也納入領域。

對詠物範疇的立說不能遍舉，從寬泛的七類到狹窄的三類，從客觀描寫到藉物起興、抒懷言志等，皆可納入詠物的範疇，足見學界對詩賦「詠物」概念之分歧，不過這些分歧都是寬嚴之分，無關是非。本文篇幅有限，為便於集中討論，擬嘗試採取較為嚴格的界定，除依據洪順隆、王力堅的主張，同時僅探討題目明確辨析為「詠物」者，凡題目有「詠」字；或雖無「詠」字，但專以某物之名為題；或為一修飾該名詞者，基本上都可理解為作者傾向「詠物」。但為求謹慎，其次還應辨析其內容，必須有寫物之實，無論是否有所寓託皆納之；最後消極地排除可列入詠史、山水、田園、懷古、酬贈甚或題畫這類另有追求者。<sup>18</sup>

## 2. 詠物詩發展概述

「詠物」的研究成果豐富，學者咸溯源先秦，屈原（342 B.C.-278 B.C.）〈橘頌〉、荀卿（316 B.C.-235 B.C.）〈賦篇〉可為濫觴，兩漢詠物賦發展益盛；至於六朝，詩、賦相互滲透，詠物詩漸多，劉楨（？-217）〈鬥雞〉、繁欽（？-218）〈詠蕙〉和後代詠物詩無異。<sup>19</sup>「詠物」必須描摹型態、敘述特質，和「賦」（同時包含動詞和名詞的意義）的概念密切相關。齊梁以降，詩歌律化，詠物詩對偶工整而鋪寫精緻，

<sup>18</sup> 有些詩篇題目並非以物為名，但亦有詠物成分，如張九齡（678-740）〈感遇〉，第十二首「江南有丹橘」，託橘以喻君子賢士，但題為「感遇」，故雖有詠物之態，但創作動機仍以政治上的「感懷」為主，此類暫不列入本文討論。又如〔清〕張玉書、〔清〕汪霽等奉敕編，《御定佩文齋詠物詩選》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），1432-1434冊，收錄許多藉物起興，或一物僅止於襯托作用而非主體的詩篇，沈凡玉認為其用意在：「搜羅齊全」、「備學者取材、運用」，這類作品本文亦暫不採納。見沈凡玉，《六朝同題詩歌研究》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年），頁475。

<sup>19</sup> 可參遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1988年），上冊，魏詩卷3，頁372；上冊，魏詩卷3，頁385。

吟詠的對象是：天文、地理、植物、鳥獸、蟲魚、器用、建築，乃至於人體局部如手、眉等為主，據陳昌明統計，六朝作品中，詠植物 153 首、詠動物 72 首、詠天象 93 首、詠地理 17 首、詠器物 113 首、詠建築 11 首，可謂藩矣！<sup>20</sup>

實際觀察上述作品，除了少數為七言，<sup>21</sup> 六朝詠物以五言為主，另有近於樂府者，如劉孝威（？-548）〈鬥雞篇〉；亦有作四句小詩者，如沈約（441-513）〈詠孤桐詩〉；六句如庾肩吾（487-551）〈詠簷燕詩〉、八句如蕭綱（503-551）〈詠初桃詩〉、十句如蕭繹（508-555）〈詠石榴〉等。十句以上的詠物詩如劉繪（458-502）〈詠博山香爐〉，但比較罕見；<sup>22</sup> 《詩品》：「許長於短句詠物」，<sup>23</sup> 「短句詠物」或在當時已成一種普遍的形式與內容。

南朝「侍宴賦得」的場合中，詩人寫作並不交感於心靈的某「物」，詩篇多就「物」的公開資訊賦寫，展露的不是詩人的私我情感，而是淵博的材料和敏捷的組織能力。陰鏗（511-563）〈侍宴賦得夾池竹詩〉：

夾池一叢竹，垂翠不驚寒。葉醞宜城酒，皮裁薛縣冠。  
湘川染別淚，衡嶺拂仙壇。欲見葳蕤色，當來菟苑看。<sup>24</sup>

此作寫：空間、形貌、典故，最後回歸場合與身分，並沒有個人「心亦搖焉」的感動，「詠物詩」形成了山水文學後，最得以彰顯作者文

<sup>20</sup> 陳昌明，〈六朝文學的「感官」試驗〉，《沉迷與超越：六朝文學之感官辯證》（臺北：里仁書局，2005年），頁259。

<sup>21</sup> 如傅玄（217-278）〈啄木〉為七言，見遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，晉詩卷1，頁575。

<sup>22</sup> 分見遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，下冊，梁詩卷18，頁1869；下冊，梁詩卷7，頁1657；下冊，梁詩卷19，頁2000；下冊，梁詩卷22，頁1959；中冊，齊詩卷5，頁1469。

<sup>23</sup> 〔梁〕鍾嶸著，趙仲邑譯注，《鍾嶸詩品譯注》，頁100。

<sup>24</sup> 見遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，下冊，陳詩卷1，頁2459。



藝才能的表現文體。

詠物詩和宮廷文學的創作環境、走向律化形式美學追求，形成了不可分割文學風貌，此風氣綿延至於陳隋初唐而未衰。唐初詠物詩以五律的形式大量湧現，初唐近百年間，楊師道（約 568-647）、褚遂良（596-658）、虞世南（558-638）、上官儀（608-665）、李百藥（565-648）、張九齡、李嶠、董思恭（？-？）、蘇味道（648-705）、郭震（656-713）、崔融（653-706）、張說（667-731）、蕭德言（558-654）、宋之問（656-712）、王勃（650-676）、駱賓王（約 640-684）、盧照鄰（634？-689）、陳子昂（667-702）、沈佺期（約 656-715）、李邕（674-746）等，皆有詠物五言（含五古、五律、五絕）之作，以古樸著稱的民間詩人王績（585-644），也有〈石竹詠〉、〈詠妓〉等篇，可見時代風氣之影響。

以五律而言，最可注意者是李嶠，他的〈百詠〉共 120 首，分別詠：日、月、星、風、雲、煙、露、霧、雨、雪、山、石、原、野、田、道、海、江、河、洛、城、門、市、井、宅、池、樓、橋、經、史、詩、賦、書、檄、紙、筆、硯、墨、劍、刀、箭、彈、弩、旗、旌、戈、鼓、弓、琴、瑟、琵琶、箏、鐘、簫、笛、笙、歌、舞、珠、玉、金、銀、錢、錦、羅、綾、素、布、舟、車、床、席、幃、簾、屏、被、鑑、扇、燭、酒、蘭、菊、竹、藤、萱、茅、荷、萍、菱、瓜、松、桂、槐、柳、桐、桃、李、梨、梅、橘、鳳、鶴、烏、鵲、雁、鳧、鷺、雉、燕、雀、龍、麟、象、馬、牛、豹、熊、鹿、羊、兔。<sup>25</sup>

除了李嶠，董思恭也有：日、月、星、風、雪、雲、露、霧、虹、弓、桃、李、弓、琵琶等多樣物件；蘇味道則有：霧、虹、霜、井、

<sup>25</sup> [清] 聖祖敕編，《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1986 年），上冊，卷 59-60，頁 171-175。這百餘篇的作品，其義近於類書，詳可參葛曉音，〈創作範式的提倡和初盛唐詩的普及——從《李嶠百詠》談起〉，《詩國高潮與盛唐文化》（北京：北京大學出版社，1998 年），頁 235-251。

石等詠物五律；駱賓王亦詠過：水、雁、雪、雲、塵灰、秋風、秋雲、秋蟬、秋露、秋月、秋水、秋瑩、秋菊、秋雁等。<sup>26</sup>

初唐詠物五律，主要呈現三個實況；一、整體數量龐大；二、單一詩人專力大量寫作，非偶一為之；三、所詠對象多元，並非集中於單一物體。初唐詠物絕大多數都是五律，偶見五絕，當屬南朝創作風氣的延續。

盛唐以後，宮廷文學的影響消退，詠物詩固然持續出現，但數量明顯減少，同時分散各體，王維、孟浩然（689-740）的集中詠物詩非常少見，王維甚至沒有一篇詠物五律。李白也不過〈白鷺鷥〉（五絕）、〈詠槿〉（五古）、〈詠桂〉（五古）、〈白胡桃〉（七絕）等寥寥數篇；杜甫最擅於變化前人所遺留之形式與題材，廣泛來看，他集中的詠物詩大約有七十餘篇，約佔全部作品的二十分之一，其中五律為多，五古、七古、七律、絕句合計不到廿篇，但杜甫絕大多數的作品都寄寓了強烈的抒懷感時之嘆，如在秦州時的〈螢火〉，將自身漂泊寄託於：「十月清霜重，飄零何處歸」之句；在成都的〈百舌〉以「過時如發口，君側有讒人」寫政治遭遇之感慨。<sup>27</sup> 南朝洎初唐基於侍宴，應令而分題賦寫、純詠一物的構思，安史亂後幾乎不存。

中唐以降，詠物詩在形式上趨向多元，如皇甫冉（716-769）〈賦得簷燕〉<sup>28</sup> 這類過去典型詠物五律的類型，他卻用五言六句的古體來表現；劉禹錫（772-842）有〈同留守王僕射各賦春中一物從一韻至七〉<sup>29</sup> 的寶塔詩。孟郊（751-814）的〈蚊〉雖是五律，但「願為天下幘，一使夜景清」<sup>30</sup> 這樣的宏願，則是知識分子的懷抱；許渾（788-

<sup>26</sup> 分見〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 63、卷 65、卷 78。

<sup>27</sup> 分見〔清〕楊倫，《杜詩鏡銓》（臺北：天工書局，1988 年），卷 6，頁 258；卷 11，頁 487。

<sup>28</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 250，頁 632。

<sup>29</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 356，頁 888。

<sup>30</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 380，頁 944。

860)〈鸚鵡〉前半段寫物雖工，但「不是無歸處，心高多寂寥」<sup>31</sup>之收束，寫出了仕隱間的心境。也就是說，盛唐以後，詠物詩在數量上雖然急遽遞減，但並沒有消失，在零星的創作中，可見其較為多元的形式和更明確的比興寄託。換言之，南朝初唐詠物詩蓬勃一時，但與宮室、山水、美女等這些題材一樣，並沒有哪一物是非詠不可。但隨著詩歌發展，詠物詩倫理化的意義再次彰顯，與詠懷再次結合，擔荷了傳遞詩人生命感受的使命。

## (二) 唐代詠物七律的興盛

七律成熟晚於五律，同樣也反映在詠物詩的寫作。

初唐七律篇什本寡，實際相關於詠物者不過 2 篇：楊師道〈詠馬〉、上官儀〈詠畫障〉。這兩篇作品平仄多處不協，可視作在五言基礎上的七言實驗。初盛唐之交，七律為後人所稱道的李頎絕不詠物，王維則有兩篇類似的作品：〈敕賜百官櫻桃〉、〈聽百舌鳥〉，前篇以「纔是寢園春薦後，非關御苑鳥銜殘」一聯被人譽為「得體」，<sup>32</sup>但實際全詩並非獨詠櫻桃，而是寫百官接受「敕賜」的儀態；後篇則著重於「聽」的描寫，也不能算標準的詠物詩。有學者認為：「進入開元年間以後，非應制體的七律逐漸增多，題材也擴大到：送別、訪客、述懷、雜感、隱逸、登臨等私人情感的表現範圍」，<sup>33</sup>不過這裡並沒有提到「詠物」，勘查實情，如王昌齡、儲光羲（706-760）、常建（708-765）等，都沒有詠物七律。後人奉為典範的杜甫詠物七律也不多，

<sup>31</sup> [清] 聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 528，頁 1339。

<sup>32</sup> 王夫之（1619-1692）：「盛唐以後，始有即物達情之作，『自是寢園春薦後，非關御苑鳥銜殘』，貼切櫻桃，而句皆有意，所謂『正在阿堵中』也。」見[清]王夫之，戴鴻森箋注，〈夕堂永日緒論內編〉，《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981年），卷 2，頁 153。

<sup>33</sup> 葛曉音，〈論杜甫七律『變格』的原理和意義〉，《唐詩流變論要》（北京：商務印書館，2017年），頁 150-151。

有〈野人送朱櫻〉、〈題桃樹〉、〈見螢火〉、〈燕子來舟中作〉等，程千帆以詠物詩看待〈題桃樹〉一詩，稱：「就現前景物，寫出一番仁民愛物之意」。<sup>34</sup> 但除此之外，詠物七律的確罕見。此現象的原因，推測應包括以下數點：

1. 五律在詠物題材上的強勢慣性：詠物詩以五律為主，是自六朝、初唐以來的寫作傳統，到了盛唐，縱使五律轉向其他題材的書寫，但詠物詩仍有規模前人的習氣，例如杜甫在創作〈江頭五詠〉、〈白小〉、〈銅瓶〉、〈蕃劍〉等詠物詩時，仍選擇五律為體。形式與題材的對應形成了穩固的寫作傳統，此傳統非朝夕能變。
2. 盛唐七律尚在尋找適合的題材：葉嘉瑩說：「在杜甫的七律沒有出現之前，以內容來說，一般作品大都不過是酬應贈答之作」。<sup>35</sup> 然除了「酬應贈答」，初盛唐七律也零星出現了新題材，如沈佺期的〈獨不見〉、王維的〈積雨輞川莊作〉、〈出塞〉、崔顥（704-754）〈黃鶴樓〉、李白的〈鸚鵡洲〉、〈題雍丘崔明府丹竈〉、李頎〈送魏萬之京〉等，這些七律內容包括相思、田園、邊塞、登樓、旅興、求仙、送別等，都是新鮮而少量創作，顯然，在「酬應贈答」之外，詩人開始嘗試將七律應用在各種可能上，雖也有不錯的成績，但基本上都淺嘗輒止。這個現象說明了七律在形式與格調上都已逐漸完備，但除了「酬應贈答」外，七律究竟最適合寫哪一種題材卻仍未定案，因此詠物七律在此刻的匱乏，也是嘗試時期的必然現象，故杜甫〈題桃樹〉等詩的意義，也就格外值得重視。
3. 詠物文學本身的歷史規律：祁立峰在《遊戲與遊戲之外》認為「詠物是六朝文學典型的遊戲題材」，<sup>36</sup> 一種文體要能作為「遊戲」，

<sup>34</sup> 程千帆，〈英雄主義和人道主義——讀杜甫詠物詩札記〉，收入莫礪鋒編，《程千帆全集·被開拓的詩世界》（石家莊市：河北教育出版社，2001年），頁140-141。

<sup>35</sup> 葉嘉瑩，〈論杜甫七律之演進及其承先啟後之成就——代序〉，《杜甫秋興八首集說》，頁32。

<sup>36</sup> 祁立峰，〈「詠物」作為一種真實力量〉，《遊戲與遊戲之外：南朝文學題材新論》（臺北：政

必然需要完備的體制和熟悉其規範的大量參與者。做為具有遊戲性格的南朝詠物詩，在五言詩形式的齊備及特殊審美的要求上，可見其規模穩固且為眾人所熟悉。但在初盛唐期間，七律尚未達到這個階段，因此也很難將詠物直接轉化為七律來寫作。是知「詠物」往往可成為一創作形式精緻化或雅化的重要表徵，<sup>37</sup> 中國古典文學中，「詠物賦」、「詠物詩」、「詠物詞」的大規模湧現，都是在該形式歷經長期發展後才開展出來的，七律在此時條件猶有不足。

相對於初盛唐時期的闕寂，中唐詠物七律風氣漸盛，至晚唐而大興。

中唐前期，也就是代宗到順宗的這段期間，包括大歷（766-779）、建中（780-783）、興元（784）、貞元（785-805）、永貞（805）等年號，主要詩人詠物詩的寫作都很少，例如盛中唐之交的劉長卿（726-790），有五十餘篇七律，也有〈雜詠八首上禮部李侍郎〉這樣近於古近體之間的短章詠物詩，但「詠物」和「七律」這兩個概念卻未嘗結合；又如張南史（?-?）寫了一組詠物「一到七字」的寶塔詩，但也未曾以七律嘗試。詩人吝於以七律詠物的狀況一直要到憲宗元和（806-820）以後才開始改變，劉禹錫集中已見〈柳絮〉這樣完整的作品：

飄颻南陌起東鄰，漠漠濛濛暗度春。花巷暖隨輕舞蝶，玉樓晴拂豔妝人。綦迴謝女題詩筆，點綴陶公漉酒巾。何處好風偏似雪，隋河堤上古江津。<sup>38</sup>

大出版社，2015年），頁43。

<sup>37</sup> 這裡所謂精緻化與雅化，是指作品在形式、聲律、用典對偶等方面的精益求精，產生不涉及主觀情志，而在文字藝術上更加雕琢的現象。

<sup>38</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷361，頁904。

此作絕似早期詠物五律，對比前文所引陰鏗〈侍宴賦得夾池竹詩〉一篇，首聯皆述空間（陌／池）與時節（春／寒）；頷聯、頸聯皆以想像及典故渲染文化情韻，而尾聯則回扣欣賞地點（隋堤／菟苑），詩作賦筆多而興寄意味較為隱約。這類以賦筆為主的詠物七律，也見於白居易（772-846）的創作，如〈紫薇花〉：

紫薇花對紫薇翁，名目雖同貌不同。獨占芳菲當夏景，不將顏色託春風。潯陽官舍雙高樹，興善僧庭一大叢。何似蘇州安置處，花堂欄下月明中。<sup>39</sup>

白居易用典較少，語言平易，頗具個人特色。本詩尤可注意者，乃在詩中某些句子發揮了七言詩專有的長處，如「不將顏色託春風」用「不將」變化了「顏色」和「春風」原有的約定想像，藉多出二字營造相反的意思，這是五言較難以負載的句法，盡顯七言詩的優勢。白居易另有〈晚桃花〉、〈石榴樹〉、〈山枇杷〉、〈小舫〉、〈鸚鵡〉、〈雙鸚鵡〉、〈池鶴〉等多篇詠物七律，其中和劉禹錫唱和的〈鸚鵡〉詩：「人憐巧語情雖重，鳥憶高飛意不同。應似朱門歌舞妓，深藏牢閉後房中」<sup>40</sup>「斂毛睡足難銷日，鞞翅愁時願見風。誰遣聰明好顏色，事須安置入深籠」<sup>41</sup>已能由賦而近於比興。

至於晚唐，詠物七律達於鼎盛，所呈現的現象包括：

1. 作者眾多，如李紳（772-46）、姚合（777-843）、杜牧（803-852）、許渾、李商隱（813-858）、溫庭筠（813？-866）、皮日休（838-883）、羅隱（883-913）、秦韜玉（？-？）、唐彥謙（848-915）、鄭谷（851-910）、韓偓（842-923）、吳融（850-903）、杜荀鶴（846-904）、曹松（830-903）、章孝標（791-873）、雍陶（805-？）、薛逢（806-

<sup>39</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷447，頁1121。

<sup>40</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷47，頁1124。

<sup>41</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷360，頁899。

874)、項斯(?-836?)、薛能(817-880)、韓琮(?-835?)、李群玉(808-862)、崔珣(?-?)、李郢(?-?)、翁綬(?-877?)、李拯(?-886)、李山甫(?-?)、李咸用(?-?)、方干(836-888)、羅鄴(825-?)、羅虬(?-874?)、盧汝弼(?-?)、王穀(?-?)等，都有詠物七律之作，可見以詠物七律在當時已非常普遍了。<sup>42</sup>

2. 題材多元且不斷擴大，晚唐詠物詩，前述動物、植物、器物等，都是寫作範圍。且在此範圍內，如「白菊」、「緋桃」、「夜蟬」、「銅儀」、「粉」、「紙帳」、「剪刀」等物，不見於初盛唐時的詠物五言詩。此時一些詩人亦嘗試將詠物範圍擴大，形成一種對抽象客體描述化的詩篇，如韓偓的〈老將〉、吳融的〈商人〉、〈還俗尼〉、韋莊的〈貴公子〉，雖皆以「人」為對象，但其寫作並不單指某一位特定者，而是將「人」予以客體化、物件化，近於南朝寫宮女、嬖童的筆法，這類詩作雖未必一定要視為「詠物」，但可以說是詠物詩寫作的外溢效應，用既有的藝術方式，擴展至新的寫作對象，正如前文引高友工所謂「詠物之作是詩人有意對其個人生活外的一個題目作的創造活動」。又如趙光遠(?-?)、秦韜玉、韓偓，都有〈詠手〉七律，趙詩如：

<sup>42</sup> 李紳除了有不少專詠庭臺樓閣等建築的七律，也有〈北樓櫻桃花〉、〈城上薔薇〉、〈南亭竹〉、〈琪樹〉、〈海棠〉等篇。姚合則有不少品題宅院的七律外，亦有〈詠雲〉、〈詠雪〉、〈詠鶯〉、〈詠鏡〉這些詠物七律；小詩人如崔涯(?-?)存詩8首，有〈詠春風〉、〈竹〉2篇；存詩9首的王睿(?-約831)有〈松〉、〈竹〉2篇七律；章孝標(791-873)有〈詠弓〉、〈鷹〉，陳標(?-?)有〈焦桐樹〉，另有一首〈病宮人〉(卷508, 1283)也可視為廣義的詠物七律。晚唐作者與作品更多，如雍陶有〈詠雙白鷺〉，杜牧有〈新柳〉、〈雁〉；律體專家許渾有〈殘雪〉、〈新柳〉、〈雁〉；李商隱有〈蜂〉、〈牡丹〉、〈促漏〉、〈流鶯〉、〈淚〉、〈題小松〉等作品。值得注意者，如韓琮(?-835?)有12篇七律，詠物者有：〈風〉、〈雲〉、〈露〉、〈霞〉、〈雨〉等5篇及〈牡丹〉、〈詠馬〉2篇，比例超過一半；更晚的李咸用、方干都有5篇以上，羅鄴有12首詠物七律、羅隱有9篇、秦韜玉10篇、唐彥謙7篇、鄭谷14篇、韓偓7篇、吳融11篇、韋莊(836-910)5篇。

撚玉搓瓊軟復圓，綠窗誰見上琴弦。慢籠彩筆閒書字，斜指瑤階笑打錢。爐面試香添麝炷，舌頭輕點貼金鈿。象床珍簟宮棋處，拈定文楸占角邊。<sup>43</sup>

詩中就女性各種手部活動作鋪陳描寫，將「手」物件化，這類題材，都是七律前所未有。

3. 出現大量創作詠物七律的作者，晚唐最引人矚目的詠物七律作者是晚唐入於五代的詩人徐夔（849-938），他的七律非常豐富，除了一般酬唱之作，還有七律回文詩、詠歷代七律，共將：蜀、魏、吳、兩晉、宋（二首）、陳等歷史朝代為題詠對象，同時還有不少類似無題，以首句二字或四字命題的七律，但他最大的特色是在《全唐詩》709-711卷中收錄的詠物七律，粗略分析，其品詠對象有：

- (1) 天文地理：〈新月〉、〈霜〉、〈風〉、〈露〉、〈霞〉、〈月〉、〈曉〉、〈夜〉、〈水〉、〈雨〉、〈泉〉、〈煙〉、〈雲〉、〈東〉、〈西〉、〈南〉、〈北〉。
- (2) 植物：〈牡丹花〉（二首，另有〈憶牡丹〉、〈惜牡丹〉）、〈玫瑰花〉、〈梅花〉、〈荔枝〉（二首）、〈菊花〉、〈草木〉、〈松〉、〈竹〉、〈蒲〉、〈柳〉、〈苔〉、〈草〉、〈萍〉、〈釣絲竹〉。
- (3) 動物：〈逐臭蒼蠅〉、〈螢〉、〈宮鸞〉、〈雙鸞〉、〈鷓鴣〉、〈鷹〉、〈蝴蝶〉（二首）、〈鴻〉、〈鶴〉、〈鵲〉、〈燕〉、〈蟬〉。
- (4) 器用：〈詠寫真〉、〈剪刀〉、〈紙被〉、〈紙幃〉、〈貢餘蜜色茶盞〉、〈筍鞭〉、〈詠簾〉、〈詠燈〉、〈詠扇〉、〈詠筆〉（二首）、〈詠錢〉、〈尚書筵中詠紅手帕〉、〈尚書新造花箋〉、〈釣車〉、〈燈花〉、〈帆〉。
- (5) 人事情感：〈愁〉、〈恨〉、〈閒〉、〈忙〉、〈淚〉、〈別〉、〈鬚髮〉、

<sup>43</sup> [清] 聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 726，頁 1822。



〈夢〉<sup>44</sup>。

徐夔也有少數詠物五律，但在數量與題材上都無法與其七律相提並論。徐夔詠物七律共約七十餘篇，可堪媲美初唐的「李嶠百詠」，也可以說，唐代詠物七律至此達到了一個新的寫作高峰。

4. 多有名篇，中晚唐詠物七律中，有出現了不少後代推崇的名篇名句，如宋朝的范晞文（?-?）：「鄭谷〈鷓鴣〉詩云『兩昏青草湖邊過，花落黃陵廟裏啼』不用鈎轉、格磔等字，而鷓鴣之意自見，善詠物者也」。<sup>45</sup> 明代王世貞（1526-1590）《藝苑卮言》：「杜紫微……其詠物，如『僊掌月明孤影過，長門燈暗數聲來』，亦可觀」。<sup>46</sup> 又如清代賀裳（?-?）有「宋人論詩如飲狂泉」之謂，特舉羅隱〈牡丹花〉：「若教解語應傾國，任是無情也動人」，稱為「何等風致」。<sup>47</sup> 其他如陸龜蒙（?-881）〈鷓鴣〉、李山甫〈隋堤柳〉、秦韜玉〈春雪〉、吳融〈紅樹〉、徐夔〈荔枝〉等篇，後世都有佳評；李商隱名篇最多，如〈牡丹〉、〈野菊〉都為人所稱道，〈淚〉則是獨為創格，廣受後人模擬。

這些現象，說明了詠物七律於晚唐到達了前所未有的高峰。此高峰到來，是因詠物以五言為主體的寫作慣性在盛唐以後趨於淡漠，而七律卻在盛唐以後發展成熟，並且在酬唱或感懷等題材外，開始嘗試

<sup>44</sup> 東西南北等方位，或愁閒忙等感受皆無可捉摸，是否能視為「物」？本文以為，從創作意識上來說，徐夔的確以「詠物」的心態和方法來寫這些方位與感受，他並非寫個人行旅方向或真實閒愁，而是大量堆疊典故；與前文高友工所述：「有意對其個人生活外的一個題目作的創造活動」，在此推論徐夔是嘗試將詠物的可能性擴大，在此暫列為觀察對象。

<sup>45</sup> 〔宋〕范晞文，《對床夜語》，卷5，收入丁福保輯，《續歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），上冊，頁535。

<sup>46</sup> 〔明〕王世貞，《藝苑卮言》，卷4，收入丁福保輯，《續歷代詩話》，下冊，頁1180。

<sup>47</sup> 〔清〕賀裳，〈詠物〉，《載酒園詩話》，收入郭紹愚編，《清詩話續編》（臺北：藝文印書館，1985年），冊1，頁226。

詠史、政治、詠物這些類型，因此上述詠物七律的興盛，應該是中晚唐七律發展日漸普及的大趨勢，和「詠物」的藝術表現在七言中找到更優良的方式，兩者相乘下的結果。這也印證了前文所述，種創作形式到達了極度成熟的階段，以該形式來「詠物」似乎是不可避免的常態。

綜上所言，「詠物詩」在唐代之創作形式從五律過渡到七律，此現象在其他題材並未如此明顯，因此這個結果不僅暗示了五律、七律兩種形式的起伏消長，但更重要的是詠物七律並非只是每句多了兩個字的詩，它還發展出專屬的創作基型，也就是說，七律可能存在著更適合詠物的先天因素，以下略言之。

### 三、詠物七律的藝術創新

唐代詠物七律是一個微觀的題材與體裁互動史，在古典詩歌的世界裡，如論詩絕句，題材與體裁一相結合便凝固不變，縱然有少數其他的體裁也可成為論詩詩，但論詩絕句始終鮮明地在歷代呈現它的美學特色和主題內涵。但詠物主題卻非如此，詠物最初和五言詩結合，有律、絕兩種選擇；卻在發展中慢慢轉向，「詠物七律」形成後，雖不能完全取代五律和絕句詠物的存在，但強烈的性格也形成了自己的傳統，兩宋至明清，詠物七律無論在數量、成就和受到的關注等方面來看，都超過了其他的形式。

伴隨對「物」的體驗深化以及在詩句構造上的日益精巧，唐代的詠物七律也發展出了值得重視的特色，基本歸納於三點：體物賦寫技巧的精進；由寄託之諷轉向沉鬱之美；極端典故化。以下分述之。

### (一) 體物賦寫技巧的精進

詠物詩包含了「純粹賦寫」、「比擬現實他物」、「寄託自我情志」，以及「營造心境與體現感受」等不同的層次。《文鏡秘府》中的「詠物」或李嶠「裁剪整齊，而生意索然」百詠，都以純賦寫為主體，這些詩寡於寄情，讓詠物成了精緻卻缺乏生命感受的文本。細思此現象之肇成，實因詠物詩必須「窮物之形，盡物之態，寫物之美」<sup>48</sup> 方為合題，因此著力鋪陳描寫之故。

就「純賦寫」的藝文作為來看，詠物七律也有不同於詠物五律的表現。詠物七律在體物功夫上的鮮切及想像上的超越以往，如同樣詠〈燕〉，鄭谷：「閒几硯中窺水淺，落花徑裏得泥香」，<sup>49</sup> 就比張九齡：「豈知泥滓賤，祇見玉堂開。繡戶時雙入，華軒日幾回」，<sup>50</sup> 或李嶠：「相賀雕闌側，雙飛翠幕中」在取景和描繪上更加豐富細膩，<sup>51</sup>「硯」的意象首次和「燕」連結，突破了類書中陳腐的繡戶、華軒、雕闌、翠幕這些意象，「窺水淺」一方面以自我主觀臆度燕子所見所思；同時以「窺硯水」代表本來與我無關之燕子，此際卻和「我」產生了偶然的聯繫，重新定位了物我關係。又如以擬人的筆法寫桃花，唐彥謙：「敢同俗態期青眼，似有微詞動絳唇」，<sup>52</sup> 也是首次將「青眼」、「絳唇」連結於桃花，創造了新意象；相較於李嶠：「山風凝笑臉，朝露泫啼妝」的平凡，<sup>53</sup> 唐彥謙之作不僅更加生動，同時還寓含了情性於其中。是知體物之細、想像之奇與表現之雅，實為中晚唐詠物七律的

<sup>48</sup> 王國瓔，〈詠物宮體之盛——「齊梁詩」〉，《中國文學史新講》（臺北：聯經出版社，2014年），上冊，第4編，頁382。

<sup>49</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷675，頁1699。

<sup>50</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷48，頁148。

<sup>51</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷60，頁174。

<sup>52</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷672，頁1688。

<sup>53</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷60，頁174。

藝術成就。

如果與五言相較，五言詩在南朝初經過山水題材的陶冶，已具備充分的描寫的能力，動靜之變、光影色澤與遠近高低視角的經營，都顯示了詩歌語言和結構的進步，因此當詩人的視野從遠方的山水回收至近處的「物」，在寫作上可毫無困難地銜接。然七律每句較五律多二字，最直接的影響是多了一層形容，如〈詠簾〉，徐夔詩云：「閒垂別殿風應度，半掩行宮麝欲薰」；<sup>54</sup> 萬楚（?-?）「日弄長飛鳥，風搖不卷花」，<sup>55</sup> 同樣寫「風」與「簾」的關係，但七言多了「別殿」、「行宮」這類表述處所的詞彙，便多了一層空間及空間所引申的想像。七言不啻能多容納一個情狀或多填充一個修飾語，好的詩人往往能利用這二字在句中多構築一個意態上的轉折，例如項斯〈古扇〉：

昨日裁成奪夏威，忽逢秋節便相違。寒塵妒盡秦王女，涼殿恩隨漢主妃。似月舊臨紅粉面，有風休動麝香衣。千年蕭瑟關人事，莫語當時掩淚歸。<sup>56</sup>

全詩就傳統的「秋扇見捐」做抒發並不新奇，末二句寫成「蕭瑟關人事，當時掩淚歸」也是一個完整的意境，但加上「千年」，不僅呼應題目中的「古」字，同時創造了永恆、始終不變的巨大無奈；末句「莫語」有本來欲語，卻反而不語的壓抑感，逼使讀者反思何以「莫語」，方見「遺棄」的不僅是一人一時之事，而是千古不變的命運。又如李山甫的〈隋提柳〉：「但經春色還秋色，不覺楊家是李家」，<sup>57</sup>「不覺」二字凸顯興亡之容易，比單獨寫成「楊家換李家」更能表現無常的韻味。

<sup>54</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 710，頁 1794。

<sup>55</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 145，頁 335。

<sup>56</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 554，頁 1418。

<sup>57</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 643，頁 1619。

有些七言句，或可減二字成五言，意思並不太變，但有些七言句，絕難化約為五言，例如李咸用〈緋桃花〉：「未醉已知醒後憶，欲開先為落時愁」，<sup>58</sup> 或是〈松〉：「桃李傍他真是佞，藤蘿攀爾亦非群」，<sup>59</sup> 這類句法邏輯完整，能表曲折之意；相較於董思恭〈桃〉：「綴條深淺色，點露參差光」、<sup>60</sup> 李嶠〈松〉：「鶴棲君子樹，風拂大夫枝」這類相同對象平直的陳述，<sup>61</sup> 七言用以詠物的多層次句法變化，是七言難超越的優勢。是知五言省淨，適合創造悠情遠韻；而七言則可豐富語意，表現該「物」複雜的感情面。

除了在形容、層次、轉折等方面創造新的效果，七言在賦物上的優勢亦可透過比較初唐和晚唐大型詠物詩作者的同題作品來見其差異：

#### 露

滴瀝明花苑，葳蕤泫竹叢。玉垂丹棘上，珠湛綠荷中。  
夜警千年鶴，朝零七月風。願凝仙掌內，長奉未央宮。<sup>62</sup>

#### 露

鶴鳴先警雁來天，洗竹沾花處處鮮。散綵幾當蟬飲際，凝光宜對蚌胎前。朝垂苑草煙猶重，夜滴宮槐月正圓。怵惕與霜同降日，蘋蘩思薦獨淒然。<sup>63</sup>

此二篇所詠對象相同，內容所運用的意象典故也有不少重複之處，如兩詩都用周處（236-297）《風土記》：「鳴鶴戒露」之說；形象上也以

<sup>58</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 646，頁 1629。

<sup>59</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 643，頁 1619。

<sup>60</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 63，頁 179。

<sup>61</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 60，頁 174。

<sup>62</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷 59，頁 171。

<sup>63</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 711，頁 1795。

「珠」為喻，詩中同用「花、竹、朝、夜」為述，而尾聯則皆有進奉之意。<sup>64</sup> 但李嶠詩作的敘述與描寫率皆平直，「玉垂丹棘上，珠湛綠荷中」，就是敘述露珠之外形（白與圓）、位置（植物尖刺上與荷葉中），採取的是客觀的視角。相較於「朝垂苑草煙猶重，夜滴宮槐月正圓」，同樣描寫空間（草尖和槐葉上），但徐夔將朝、夜的時間感與空間融合，同時以煙、月作襯托，除了描寫露水，也寫出了詩人藉露聯想的心境與情懷，以及煙月所暗示的寂寥之感。

尤可注意，詠物詩非常強調「物」所處在的時空情境，幾乎所有的詠物詩都必須交代該物在某種時空中的遭遇或反應。根據蔣紹愚的理論，他認為唐詩中「關係語」的運用相當重要而特別，「關係語」是用來表示與動作有關的時間、處所、範圍、工具、方式、因果等種種關係的詞語，和散文不同的是，詩中經常省略散文裡「於」、「以」等介詞。<sup>65</sup> 從蔣氏的思考來看，五言詩就運用了不少「關係語」，但七言詩能勝過五言者，更在能於一句詩中，同時放入兩個「關係語」，如本例：「夜警千年鶴」，也就是「（於）夜晚警醒鶴」，僅能表述時間（夜）；但「朝垂苑草煙猶重」，則是「（於）清晨煙重時，垂（於）苑草」，一句詩中同時包括了「時間」和「處所」之「關係語」，這也就是七言能在描寫、鋪陳或寄興上，較五言更有優勢的原因。這類例子甚多，有連用者，如溫庭筠〈博山〉：「青樓二月春將半，碧瓦千家日

<sup>64</sup> 「蘋繁」本指進奉的貢物，《詩·召南》有〈采蘋〉、〈采繁〉兩篇，言采之而進奉。本詩可能有二說，一為借露以思故國之零落；二為書寫一宮廷女子得寵而復失寵的經歷，在白露時節，因身分已失，不得參與祭祀之遺憾，或以此寄託懷才不遇之嘆。

<sup>65</sup> 見蔣紹愚，〈唐詩的句法〉，《唐詩語言研究》（北京：語文出版社，2008年），頁161-166。又，歐千華一文，分析「關係語」運用於詩歌，造成句式變化有不少理論與實踐的探討，可參歐千華，《六朝五言詩空間描寫的句式與關鍵轉變》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2000年）。

未曛」，<sup>66</sup> 鄭谷〈蠟燭〉：「金闈露白新裁詔，畫閣春紅正試妝」，<sup>67</sup>「青樓」為處所，「二月春將半」為時間；「畫閣」為處所，「春」為時間。亦有中間插入賓語者，如羅隱〈長明燈〉：「曉似紅蓮開沼面，夜如寒月鎮潭心」，<sup>68</sup>「曉」、「夜」是時間，「沼」、「潭」屬處所；亦有中間插入定語者，如王穀〈刺桐花〉：「南國清和煙雨辰，刺桐夾道花開新」，<sup>69</sup>「南國」是處所，「煙雨辰」是時間。又如姚合〈詠鏡〉：「繡帶共尋龍口出，菱花爭向匣中開」，<sup>70</sup>「龍口」、「匣中」故為處所，而「共尋」、「爭向」則為其「繡帶出」與「菱花開」的方式，同時又暗示了繡帶與菱花是複數，這樣的詩句，可見七言讓「關係語」的調度和變化更加自由豐富，增強了詠物的能力。

如果回到前述李嶠和徐夔同詠「露」的對比，可見詩句中以帶有詩人情懷的「猶」與「正」兩個虛字，聚焦、活化了煙月的景象。兩詩相較，徐詩不僅囊括力強（其第二句就是李嶠第一聯的意思），同時能在形容主題形貌的過程中同時也表現更多較為深刻的心境。也就是說，七律因篇幅擴大，故較五律有更多賦寫內在的餘裕，有些作品也嘗試略於形貌，而直接從其動態來著筆，如白居易〈鸚鵡〉：

隴西鸚鵡到江東，養得經年背漸紅。常恐思歸先剪翅，每因餒食暫開籠。人憐巧語情雖重，鳥憶高飛意不同。應似朱門歌舞妓，深藏牢閉後房中。<sup>71</sup>

此詩幾乎不以靜態的形貌賦寫為主，每句都以動詞來描寫鸚鵡的特徵，用動態的「剪翅」、「開籠」、「憐」、「憶」來為尾聯的「深藏」作

<sup>66</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 582，頁 1485。

<sup>67</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 675，頁 1699。

<sup>68</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 665，頁 1674。

<sup>69</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 694，頁 1752。

<sup>70</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 502，頁 1270。

<sup>71</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 447，頁 1124。

鋪墊；尤可注意者，「常恐思歸先剪翅，每因餒食暫開籠」，每句都包含了兩個動詞，也就是以兩個動態形成因果關係，作法也頗特殊。由這些詩例可見唐代詠物七律，以開展出優於五律的賦寫能力。

## （二）由寄託之諷轉向沉鬱之美

除了運用七言本身優勢發揮賦物上的特長以外，唐人詠物七律在興發寄託上也有其獨特的表現。金聖嘆（1608-1661）評鄭谷〈鷓鴣〉云：

詠物詩純用興最好，純用比亦最好，獨有純用賦卻不好。何則？詩之為言，思也。其出也，必於人之思；其入也，必於人之思。以其出入於人之思，夫是故謂之詩焉。若使不比不興而徒賦一物，則是畫工金碧屏障，人其何故睹之而忽悲忽喜？夫特地作詩，而人乃不悲不喜，然則不如無作，此皆不比、不興，純用賦體之過也。相傳鄭都官當時實以此詩得名，豈非以其「雨昏」、「花落」之兩句？然此猶是賦也，我則獨愛其「苦竹叢深春日西」之七字，深得比興之遺也。……此七與八，乃是另寫一人，聞之而身心登時茫然。然後悟詠物詩中多半是詠人之句，如之何後賢乃更作賦體？<sup>72</sup>

金聖嘆此說由物及人，認為詠物詩不能自陷於客觀賦物，而需傳達出主體（詩人）在物所構成之境界中的心靈活動。詠物詩在賦寫之外，容易為讀者識別出其內涵意蘊者應屬寄託之意，如《全唐詩話》載張九齡因李林甫（683-753）「屢陳九齡頗懷誹謗」，因而以〈燕〉詩贈林甫，其詩尾聯云：「無心與物競，鷹隼莫相猜」，「林甫覽之，知其必

<sup>72</sup> [清]金聖嘆選批，《金聖嘆批唐才子詩·杜詩解》，卷之八上，頁217-218。部分標點為作者所改。



退」。<sup>73</sup>

這種詩中「寄託」，正如蔡英俊的定義：「以詩家特定政教情境中的創作意象與物象物態之間的指示作用來具顯『意在言外』的題旨，並藉此呈現『含蓄』的審美特質」。<sup>74</sup> 以此例而言，詩人透過「燕」不競高飛的物態特質，進而「指示」了在政局中恬退的心跡。又如駱賓王〈在獄詠蟬〉：「無人信高潔，誰為表予心」，<sup>75</sup> 也就是透過蟬的高潔形象，表現了含冤繫獄的心事。詠物七律也有類似作品，如杜甫〈見王監兵馬使說近山有白黑二鷹羅者久取竟未能得王以為毛骨有異他鷹恐臘後春生鶯飛避暖翻思秋之甚眇不可見請余賦詩〉一篇，洪業便解釋為杜甫因拒絕進入衛伯玉（？-776）的幕府而作，「杜甫只願意為天上的朝廷效力，不會為地方的軍閥用命」。<sup>76</sup> 這類筆帶雙鋒、言彼說己的詠物詩，往往傾向政治意涵，這些詩雖也以「含蓄」為美學特徵，但是旨要卻也相對單純明確。<sup>77</sup>

然詠物七律中，另有一類同樣存在寄託之意，但卻較為幽微隱晦的作品，例如陸龜蒙，為「真天地之窮鳥也」賦的作品〈鷓鴣〉：

詞賦曾誇鷓鴣流，果為名誤別滄洲。雖蒙靜置疏籠晚，不似閒棲折葦秋。自昔稻梁高鳥畏，至今珪組野人讎。防微避繳無窮事，好與裁書謝白鷗。<sup>78</sup>

<sup>73</sup> 〔宋〕尤袤，《全唐詩話》，收入〔清〕何文煥編，《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁48。

<sup>74</sup> 蔡英俊，〈「含蓄」美典的審美旨趣——兼論「寄託」與「神韻」〉，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：學生書局，2001年），頁255。

<sup>75</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上冊，卷78，頁202。

<sup>76</sup> 洪業著，曾祥波譯，《杜甫：中國最偉大的詩人》（上海：上海古籍出版社，2011），頁208。

<sup>77</sup> 這裡產生一個新問題，某些評家為求詩旨的單純明確，將詩歌解釋為為特定一事而賦寫的「寄託」之作，這種穿鑿或過度引申是另一個詮釋問題，已非本文所論範疇，暫且擱置。

<sup>78</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷624，頁1575。

此作為一鳥而發，但「防徽避繳無窮事，好與裁書謝白鷗」一聯，或有與隱者相勉之意，但此類作品，主意已不若上文〈燕〉、〈在獄詠蟬〉對應於明確的單一事件，而是隱含某種追求的情緒，在寫作上從「以物比己」轉向「藉物起興」。

進一步說來，晚唐詩人詩境轉為深沉，如義山賦〈曲江〉：「天荒地變心難折，若比傷春意未多」，<sup>79</sup> 並不僅哀嘆甘露之變的失敗，而是感懷時代的整體沉淪，這種非現一時一事、幽心深境式的書寫，也在詠物七律上體現，如羅鄴〈牡丹〉：

落盡春紅始著花，花時比屋事豪奢。買栽池館恐無地，看到子孫能幾家。門倚長衢攢繡轂，幄籠輕日護香霞。歌鐘滿座爭歡賞，肯信流年鬢有華。<sup>80</sup>

詩中表述豪奢之家設宴賞花的榮景，「看到子孫能幾家」卻感懷人間滄桑，富貴難久；「肯信流年鬢有華」則作反語，本覺流年奔逝，鬢髮已華，但在此牡丹宴中卻暫時陶醉，忘懷行將年邁，但事實上詩人只是故作歡笑，全詩在賦詠牡丹本色及時人設帳賞花之外，更指向生命日漸凋零及人事無常的無奈。從賦寫到感懷，已超越了該物本身所能指示的事件，而成為詩人對榮枯世界的心靈象徵。

進一步來說，有些詠物七律的寄託更見幽渺如鄭谷〈鷓鴣〉詩云：

暖戲煙蕪錦翼齊，品流應得近山雞。雨昏青草湖邊過，花落黃陵廟裏啼。遊子乍聞征袖溼，佳人纔唱翠眉低。相呼相應湘江闊，苦竹叢深春日西。<sup>81</sup>

<sup>79</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 541，頁 1377。

<sup>80</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 654，頁 1649-1650。

<sup>81</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 675，頁 1699。

鄭谷以此詩得名，時號為「鄭鷓鴣」。<sup>82</sup> 此詩中四句純就鷓鴣啼喚而惹思歸之感著筆，末聯跳脫對鷓鴣直接之賦詠，而描繪自己在春日黃昏竹林外聽聞其啼鳴而生的感慨，詩中不言流落之意，只渲染一片蕭瑟哀怨景象，而自見其內在悲慨。再如羅隱〈桃花〉：「舊山山下還如此，回首東風一斷腸」；<sup>83</sup> 〈梅花〉：「欲寄所思無好信，為人惆悵又黃昏」；<sup>84</sup> 韓偓〈殘花〉：「西園此日傷心處，一曲高歌水向東」等，<sup>85</sup> 都寫藉物詠歎無可言說的幽情。

以上詩例，晚唐詩人透過渲染幽邈情境，跳脫了過去傳達明確旨意的思維，而以暗示幽微情緒與抽象感受為主，此時「詠物」，重點已非該「物」的形貌、時空或典故，而是「物」所聯繫的世界中蘊含的情境。這類情境大多幽微冥窈，難以透過普通語言表達，只能藉由意象堆砌予以暗示。前文引述高友工對「詠懷」與「詠物」的判別，在於書寫「生活中」或「生活外」的差異，但晚唐詠物七律，乃透過對一身外之「物」書寫來表現詩人主體的情志，詠物詩等同於詠懷。「兩昏青草湖邊過，花落黃陵廟裏啼」，相當於過去詠懷詩中：「孤鴻號野外，朔鳥鳴北林」、「寒風振山岡，玄雲起重陰」、「登高望九州，悠悠分曠野」等蘊含的感慨，<sup>86</sup> 它們的共同之處，是表達了除了詩歌以外，其他媒介絕無可表達的心靈活動。

詠物七律在晚唐名家的創作中，已從物象的具象層面或單一情境的寄託，昇華至於抽象的懷抱等情意範疇。詠物所指向的內層結構，並不限於政治遭遇，物我關係間的指示作用也更加幽微，此美學型態

<sup>82</sup> 方回（1127-1305）曰：「鄭都官谷因此詩，俗遂稱之曰鄭鷓鴣」，見〔元〕方回選評，李慶甲集評點校，《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，2005年），下冊，頁1181-1182。

<sup>83</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷657，頁1659。

<sup>84</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷657，頁1660。

<sup>85</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷682，頁1716。

<sup>86</sup> 〔魏〕阮籍，〈詠懷〉，收入逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，上冊，魏詩卷10，頁496、498、500。

難以名狀，或以陳廷焯（1853-1892）所提出的「沉鬱」釋之：

所謂沉鬱者，意在筆先，神餘言外。寫怨夫思婦之懷，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飄零，皆可於一草一木發之。而發之又必若隱若見，欲露不露，反復纏綿，終不許一語道破。匪獨體格之高，亦見性情之厚。<sup>87</sup>

「沉鬱」之說本自杜甫而來，這類詩作也可說是從杜甫七律衍伸為詠物（可於一草一木發之）詩後的新型態；此型態體現「性情」之下所創造的世界觀，以及「終不許一語道破」的迷離朦朧之美，構成了詠物七律的新範式。在託物言志的基礎上，「志」從可表述的意向或較為明確的情感，擴大為言語以外的懷抱，其藝術效果正如徐復觀論李商隱〈錦瑟〉詩所述：「此詩中所用的故事、語言，都化為悲涼惆悵，而帶有紫綠中夾灰白色的氣氛、情調，但並不是向人具體地指陳了什麼。所以千多年來，沒有人能具體而完整地了解它」。<sup>88</sup>

晚唐詠物七律的沉鬱美學，是在賦詠具體的物的過程中，營造出朦朧的「氣氛、情調」，藉以表達難以言說的感懷與幽憤。這種「非具體性」的追求，改變了詠物詩「賦物寄情」、「托物伸意」的傳統追求，形成了新的詠物典範。

### （三）極端典故化

詠物詩中用典是常見手法，若稍加區分，有些「物」本身來自於人類文明所製，因此形容表現其來源或功能，本自即是一種歷史追溯，如徐夔〈詠筆〉：

<sup>87</sup> [清]陳廷焯，《白雨齋詞話》，卷1，收入唐珪章編，《詞話叢編》（臺北：新文豐出版社，1988年），頁3777。

<sup>88</sup> 徐復觀，〈詩詞的創造過程及其表現效果〉，《中國文學精神》（上海：上海書店，2004年），頁51。

秦代將軍欲建功，截龍搜兔助英雄。用多誰念毛皆拔，拋卻更嫌心不中。史氏只應歸道直，江淹何獨偶靈通。班超握管不成事，投擲翻從萬里戎。<sup>89</sup>

但另有詠歌自然天成之物，亦敷加以大量典故，構成強烈的人文色彩，這類詠物七律以李商隱為代表。

「天才博奧，獯祭功深，前人謂其詩無一字無來歷」本為李商隱詩歌特色，<sup>90</sup> 而他又精研七律，兩相結合，進而發展出穠豔而迷離的藝術風格，而他的詠物七律也充分體現了這個特色。典故在詠物詩中也可分為兩種作用：1.以典故呈現該物的形貌特徵，取代直筆賦寫；2.以典故造境，取代自然環境下的存在意義，進而連結人事，表現感慨。細思其理，無論是寫形或是造境，都是將賦比興歷史化、人文化，由「情」、「景」交融轉變為「情」、「事」交融，這是詠物七律一個相當特殊的現象，是古典詩創作中極端典故化的表現。李商隱的名篇〈牡丹〉：

錦幃初卷衛夫人，繡被猶堆越鄂君，垂手亂翻雕玉佩。折腰爭舞鬱金裙。石家蠟燭何曾剪，荀令香爐可待熏。我是夢中傳彩筆，欲書花葉寄朝雲。<sup>91</sup>

全詩三聯對偶、八句用典，論者或以為「堆而無味，拙而無法，詠物之最下者」；或認為「通身脫盡皮毛，全用比體，登峰造極之作」。<sup>92</sup>

<sup>89</sup> 原書作「江淹」。〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 710，頁 1794。

<sup>90</sup> 汪增寧，〈李義山詩集箋註序〉，轉引自劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》（臺北：洪葉文化事業公司，1992 年），頁 2031。

<sup>91</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 539，頁 1366。

<sup>92</sup> 兩說分別為：朱彝尊（1629-1709）、胡以梅（?-?）。劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》，頁 1549-1554。又，此篇詩旨可參陳貽焮，〈談李商隱的詠史詩和詠物詩〉，《文學評論》1962 年，第 6 期（1962 年 7 月），頁 97-109 之說解。

平心而論，此篇讓讀者通過典故來營造想像，相較於秦韜玉〈牡丹〉：「壓枝金蕊香如撲，逐朵檀心巧勝裁」的直接描寫；<sup>93</sup> 徐夤〈牡丹〉：「看遍花無勝此花，翦雲披雪蘸丹砂」的譬喻法，<sup>94</sup> 以典故作姿態顏色的形容雖也是一種廣義的譬喻，但其喻依卻是抽象的，李商隱與其讀者都沒有見過真正的「衛夫人」和「越鄂君」；後世讀者也未必能見過「垂手舞」或「鬱金裙」，但正是因缺乏實際經驗，讀者需自行填補這個空白，因此反而造成了比雲、雪、丹砂等常見物更豐富的想像，同時「衛夫人」和「越鄂君」本身在歷史中所形成的美麗或浪漫，也自然成為想像與感受的一部分，超越了現實喻依所能營構的詩意，讓牡丹花瞬間也擁有了帶有浪漫情懷的色彩。因此這類典故繁密的詠物七律，透過人文化手段，追求以新奇的典故帶來美麗、迷濛之想像，是一種新興的表現手法。

用典的另一種內涵，即是以歷史造境。典型的作品如李商隱的〈淚〉：

永巷長年怨綺羅，離情終日思風波。湘江竹上痕無限，峴首碑前灑幾多。人去紫臺秋入塞，兵殘楚帳夜聞歌。朝來灞水橋邊問，未抵青袍送玉珂。<sup>95</sup>

馮班（1602-1671）謂此詩「八句七事」，可見用典繁密之態；朱彝尊提出「上六句興下二句」之說，陸崑曾（?-?）曾稱為：「欲發己意，而假事為辭以成篇者也」，<sup>96</sup>「假事為詞」即說明了本詩以「事」取代過去的賦形、寫景等傳統手法，以用事為醞釀情境、烘托主題的主體。無論是哪一種淚，都是可怨可嘆的極哀之思，但都在現實情境的對比

<sup>93</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 670，頁 1683。

<sup>94</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 708，頁 1788。

<sup>95</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷 540，頁 1371。

<sup>96</sup> 三說見劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》，頁 1638-1639。

下，顯得渺小而不足道了。就詩歌藝術而言，詩人鋪寫景與象，乃在還原自己所歷所感之場景，幫助讀者想像並進入當下的興象世界，然後詩人的感悟才得以昭彰。純粹用典的詠物七律，放棄了傳統的建構方式，藉由並列典故來呈現所詠物的多樣「身分」，最後將自我與這些「身分」形成對比，完成物我關係的解釋。

值得注意的是，李商隱也有不少詠物五律，稍加觀察，如：〈菊〉、〈落花〉、〈洞庭魚〉、〈蟬〉、〈牡丹〉、〈僧院牡丹〉、〈柳〉、〈梨花〉、〈槿花〉、〈蝶〉、〈詠雲〉、〈細雨〉、〈秋月〉等篇，都不見這種作法。極端典故化的作法罕用於五律，即便七律，在當時也並不普遍，因此可以視為李商隱在七律藝術上的實驗創造。然這種創造，也應當思考七律的形式和詠物主題的關係，七言因較五言多二字，故其對複雜的典故更句描述力，有助於讀者對歷史人物或事件的想像，「人去紫臺秋入塞，兵殘楚帳夜聞歌」，不啻是前述關係語的雙重結構，如果寫成「紫臺秋入塞，楚帳夜聞歌」，缺乏了「人去」、「兵殘」的背景，不免稍見寡味。

詠物詩的特色是以一物為中心，向外輻射出與其相關的資訊，這種「相關性」之捕捉，從形貌、功能而典故，分層鋪張，但李商隱開發出全用典故形成意象的寫作模式，藉歷史諸象來對比詩人本象，開創了詠物詩的新面貌。詠物七律發展至此，可說已突破窠臼，成為古典詩學創作上一個有完整自我特質，同時具深遠影響的特殊詩體。

以上從賦寫、比興與典故三個層面來觀察詠物七律的進化與藝術創造，詠物七律相對於五律有更多優勢，而它的創造，也深刻地影響了後世。

#### 四、唐代詠物七律的歷史影響

唐代詠物七律從無到有，在五律的基礎上而最終能發展出自己的

特色，其歷程及變化已如前文所述，但詠物七律對後世的影響亦相當深遠，不過此議題涵蓋範圍較大，本文限於篇幅，僅就較明顯之現象略述其旨，作為後續研究的起點。唐代以後的詠物七律名篇很多，不少詩人創作詠物詩優先採用七律形式，在這些創作中，唐代的影響主要而言尚有兩端，第一是後代對創作形式與技巧的模仿，第二是詠物詩中物我關係，從形象、處境或道德意志的直接比附，而臻於幽微的心境相通，體現沉鬱之境。

### （一）西崑體、禁體的模仿與反模仿

從形式與技巧的層面而言，詠物七律在唐末一直延續到五代北宋，最直接呈現唐代詠物七律影響的，應該是《西崑酬唱集》中的作品，如〈淚〉，楊億（974-1020）、劉筠（971-1031）、錢惟演（977-1034）各賦二篇，全學李商隱，如楊億的作品：

錦字梭停掩夜機，白頭吟苦怨新知。誰聞隴水迴腸後，更聽巴猿拭袂時。漢殿微涼金屋閉，魏宮清曉玉壺歎。多情不待悲秋意，只是傷春鬢已絲。<sup>97</sup>

八句七典，末句結出年華逝去之嘆，雖不免有強說愁苦之態，但可見複製李商隱創格的實況。其他如〈鶴〉、〈柳絮〉等詠物七律，也全是義山風味的延續。《西崑酬唱集》中的作品接受了李商隱運用大量典故化來創作詠物七律的體裁，並透過更多模仿來確立、普及這種體裁，讓「極端典故化」的詠物七律形成定格。

相對西崑典雅美學，宋代卻又出現極端的反動的「禁體」，此詩

<sup>97</sup> [宋]楊億編，《西崑酬唱集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983年），冊1344，頁504。



體亦稱「禁體物體」、「白戰體」。<sup>98</sup>「禁體」就是在創作前申明不用某些賦寫該物常見之形容或比喻，以追求「於艱難中特出奇麗」的效果。<sup>99</sup>魏慶之《詩人玉屑》特立「白戰」一目，收「禁體物語」、「歐蘇雪詩」、「谿堂雪詩」三則詩話，以及五代劉章（?-?）〈蒲鞋〉、南宋楊萬里（1127-1206）〈霰〉七律二篇；張高評稱此體為：

所謂「禁體物語」，又稱「白戰體」，係針對詠物詩之講究巧構形似、體物妙肖而發，其詩法致力於白描，其詩思盡心於創造，大抵與文人雅集唱和詩之限制禁約，宋代爭奇文學之求巧取能，異曲而同工。<sup>100</sup>

此體是詠物詩的專門寫作方法，初始並不規範體裁，但至七律一直是主流，南宋吳潛（1195-1262）有〈喜雪用禁物體〉：

傍海風癡剪水難，偷他瑞葉散雲端。可須滕巽同宣力，坐使顛冥不曠官。  
衣被麥苗攪臘到，裝褸花樹借春看。明年定賽今年熟，野老心腴更體胖。

<sup>98</sup> 有關此體已有不少研究成果，代表如程千帆、張宏生，〈火與雪：從體物到禁體物——論白戰體及杜、韓對它的先導作用〉，收入莫礪鋒編，《程千帆全集·被開拓的詩世界》，頁 62-81；張高評，〈白戰體與宋詩之創意造語：禁體物詠雪詩及其因難見巧〉，《中國文化研究所學報》第 49 期（2009 年 1 月），頁 173-212；周裕鐸，〈白戰體與禁體物語〉，《古典文學知識》，2010 年第 3 期（2010 年 5 月），頁 61-65；任樹民，〈「白戰體」與中國文學體物傳統之建構〉，《中國蘇軾研究》，2019 年第 1 期（2019 年 6 月），頁 57-68 等，可參。

<sup>99</sup> 「於艱難中特出奇麗」出自蘇軾（1037-1101）〈聚星堂雪·序〉，其曰：「元佑六年十一月一日，濤雨張龍公，得小雪，與客會飲聚星堂。忽憶歐陽文忠公作守時，雪中約客賦詩，禁體物語，於艱難中特出奇麗，爾來四十餘年，莫有繼者。僕以老門生繼公後，雖不足追配先生，而賓客之美，殆不減當，公之二子，又適在郡，故輒舉前令，各賦一篇。」〔宋〕魏慶之撰，楊家駱主編，《詩人玉屑》，卷 9，頁 206。

<sup>100</sup> 張高評，〈白戰體與宋詩之創意造語：禁體物詠雪詩及其因難見巧〉，《中國文化研究所學報》，頁 173-212。

一帳誰將罩太虛，但憐雁字不堪書。江山盡在光華裡，宇宙真成渾沌初。

險地豈容呈坎壈，荒林無複露空疏。休將入蔡功名詫，思播新聞卻眾狙。

此老前後賦寫了 28 篇同題作品，<sup>101</sup> 可說是「禁體詠物七律」的代表。

「禁體詠物七律」雖源於一種詩歌的諧戲，但正好是李商隱或西崑體的一個反面，其詠物鮮少用典及常見熟字濫語，純以新鮮的觀察發揮白描最大可能。是知「禁體」在精神上力求新變、不蹈成言的嚮往，和李商隱詠物七律嘗試突破傳統相當類似，但卻以絕對反面的手法來進行，可說是對唐人詠物七律美學賦寫傳統的反思。

## （二）詠物詩創作中物我關係的探討

西崑體、禁體在宋代風行一時後，漸漸成為一種歷史體裁，僅偶見於詩人的遣興之作。唐人詠物七律，還發展出不獨追求「以物比我、彰顯心志」的對應筆法，有時更追求透過寫物，來體現幽微隱約內在懷抱，表現近乎「沉鬱」特質的美學。這種特質，對明清時的詠物七律影響頗深，如都穆（1459-1525）《南濠詩話》載袁凱（1370-？）〈白燕〉詩一事：

松江袁御史景文，未仕時，嘗與友人謁楊廉夫，几上見有〈詠白燕〉詩云：「珠簾十二中間捲，玉翦一雙高下飛」。景文素能詩者，因謂之曰：「先生此詩，殆未盡體物之妙也」。廉夫不以為然。景文歸，作詩，翌日呈廉夫云：「故國飄零事已非，舊

<sup>101</sup> 北京大學古文獻研究所編，傅璇琮等主編，《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1998年），冊 60，卷 3156，頁 37877-37881。吳潛另有〈喜雨〉數十篇，也是一再疊唱的詠物七律，作法亦類似禁體。

時王謝見應稀。月明漢水初無影，雪滿梁園尚未歸。柳絮池塘香入夢，梨花庭院冷侵衣。趙家姊妹多相妒，莫向昭陽殿裏飛。廉夫得詩歎賞，連書數紙，盡散坐客。一時呼為袁白燕云。<sup>102</sup>

袁凱〈白燕〉詠物七律多疊典故，寄託在有無之間，全篇或以白燕以說遭忌高士，無處容身而惆悵感慨。然這類詠物七律將作者的寄託隱藏在寫物的細緻和精巧的典故化用中，實藍本於唐人詠物七律，韋莊〈鷓鴣〉：

南禽無侶似相依，錦翅雙雙傍馬飛。孤竹廟前啼暮雨，汨羅祠畔弔殘暉。  
秦人只解歌為曲，越女空能畫作衣。懊惱澤家知有恨，年年長憶鳳城歸。<sup>103</sup>

全篇藉鷓鴣感慨唐末變亂，其漂泊異地而不得歸長安之苦；「啼」、「弔」二字逗引無窮哀思。但世人清音綵衣，未解其苦，全篇寓含哀時傷國卻獨抱苦衷、無人能會之深沉寂寥。這種型態的詠物七律，在明清也引發了不同的詩學觀點，否定者如王夫之評曰：

袁凱以〈白燕〉得名，而「月明漢水初無影，雪滿梁園尚未歸」，按字求之，總成窒礙。高季迪〈梅花〉，非無雅韻，世所傳誦者，偏在「雪滿山中」、「月明林下」之句。徐文長、袁中郎皆以此銜巧。要之，文心不屬，何巧之有哉？杜陵〈白小〉諸篇，蹉跎自尋別路，雖風韻不足，而如黃大癡寫景，蒼莽不羣。作者去彼取此，不猶善乎？禪家有「三量」，唯「現量」發光，為依佛性；「比量」稍有不審，便入「非量」。況直從「非量」中施硃而赤，施粉而白，勺水洗之，無鹽之色敗露無餘，明眼

<sup>102</sup> 〔明〕都穆，《南濠詩話》，收入丁福保輯，《續歷代詩話》，下冊，頁1612。

<sup>103</sup> 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，下冊，卷698，頁1762。

人豈為所欺耶？<sup>104</sup>

王夫之論詩主張近於以本我之心直接於物，感受蘊化，不勞設想虛擬，而天地道心自顯諸文字。他提出「現量」（現在義、現成義、顯現真實義）之說，乃謂詩人在觸物當下，感慨油然而生，詩人心念和外界契合之瞬間，以不欺之言表達真實情境中自我印證。<sup>105</sup> 故袁凱為獻楊廉夫而賦〈白燕〉，並非擊目經心之現實，不過就是虛擬聯想，這種並非來自真實遭遇的創作，在王夫之而言便是「比量」，甚至落於「非量」之謬。

王夫之此論雖然精闢，但現實創作中，此類詩格是許多詩人追蹤的作法，王夫之自己即有「落花詩」一卷，包括〈正落花詩〉10首、〈續落花詩〉30首、〈廣落花詩〉30首、〈寄詠落花〉10首、〈落花諷體〉10首、〈補落花詩〉9首，共99首詠物七律，皆以此種手法書寫哀傷凋零之感。<sup>106</sup> 如其後最著名的乃王漁洋（1634-1711）〈秋柳〉，其「神韻說」強調「典、遠、諧、則」，也就是詩中以豐茸且貼切的典故烘托情懷（典），不必正面刻畫主題，而以淡筆渲染，使讀者自我會意（遠），同時追求聲律上的悠揚（諧）、字面上的爛雅優美而不落俗套（則），<sup>107</sup> 這種典麗、悠遠而朦朧的憂傷之思，如：

<sup>104</sup> 〔清〕王夫之著，戴鴻森箋注，〈夕堂永日緒論內編〉，《薑齋詩話箋注》，卷2，頁153。他於《明詩評選》亦有相似意見：「……國初袁景文、高季迪集中，片羽略亦不乏。乃以〈白燕〉則「漢水」、「梁園」；〈梅花〉則「美人」、「高士」；「月明」、「雪滿」，參差共之，不過三家村孰師教村童對話長伎耳，擇藝吟圃者，乃以傳之三百年，千人一齒。嗚呼，蔑言作者，即求一解詩人亦不可得。一二稍知其非者，又將矯枉以求之元、白、郊、島之中，何怪乎詩人不亡也」。見〔清〕王夫之評選，李金善點校，《明詩評選》（保定：河北大學出版社，2008年），卷6，頁342，評高啟〈梅花詩〉。

<sup>105</sup> 王夫之「現量」之說可參蕭馳，〈船山詩學中「現量」義涵的再探討〉，《抒情傳統與中國思想》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁1-39。

<sup>106</sup> 見〔清〕王夫之，《船山全書》（長沙：岳麓書社，2011年），第15冊，頁565-584

<sup>107</sup> 此類論述已多，可參劉世南，《清詩流派史》（北京：人民文學出版社，2004年）、嚴迪昌，《清詩史》（北京：人民文學出版社，2011年）、張健，《清代詩學研究》（北京：北京大學

東風作絮糝春衣，太息蕭條景物非。扶荔宮中花事盡，靈和殿裡昔人稀。相逢南雁皆愁侶，好語西烏莫夜飛。往日風流問枚叔，梁園回首素心違。<sup>108</sup>

詩以榮衰之變而至於故國冷落為端，繼寫亂世之中侶伴徬徨，不知所依；回憶昔日梁園之遊的風流颯爽，感懷人生於美好經驗之永恆失落。此失落感隱約來自既有政權崩潰，小我在離亂中的回憶與沉思。<sup>109</sup>〈秋柳〉四章既成，其中哀時傷國的愁思和難以言說的遺憾感動遺老，江南一時追和，足見以傳達迷離感受而不明言詩歌意旨的美學風貌之魅力。這種詠物七律，相較於南朝：「菱蕤映庭樹，枝葉凌秋芳。故條雜新實，金翠共含霜。攀枝折縹榦，甘旨若瓊漿，無假存雕飾，玉盤余自嘗」。<sup>110</sup>可見雖同為詠物，但在表現物我關係的書寫與寄託意涵上，兩者藝術構思具有根本上的差異。這類寫作直到近代，如陳寶琛（1848-1935）在民國8年至14年，以七律賦寫前後〈落花〉詩八章，「從此路迷漁父棹，可無人墜石家樓」，<sup>111</sup>借助七律詠物的第三種類型，句句用落花典故託寓時事，在隱晦當中寄託個人的哀感無奈，典雅幽深的美學型態結合關懷時代的傳統精神，往上溯源，皆可在晚唐詩中找到蹤跡。

---

出版社，1999年）中相關篇章，此不贅述。

<sup>108</sup> [清]王士禛原著，[清]惠棟、[清]金榮注，《漁洋精華錄集注》（濟南：齊魯書社，1992年），頁53。

<sup>109</sup> 此篇研究成果豐富，可參嚴志雄，《秋柳詩的世界：王士禛與清初詩壇側議》（香港：香港大學出版社，2013年）；對此問題有所探析，書中以「隱喻性聯想」、「隱喻性典故」來指稱這種特殊的創概念。詳可參書中第一章中〈王士禛〈秋柳詩四首〉與「隱喻性聯想」、「轉調」與「新吾」等部分。

<sup>110</sup> [梁]蕭綱，〈咏橘詩〉，收入逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，梁詩卷22，頁1959。

<sup>111</sup> 吳宓，〈陳寶琛前後落花詩〉，《空軒詩話》，收入吳宓著，吳學昭整理，《吳宓詩話》（北京：商務印書館，2005年），頁196-198。

如此看來，唐代的詠物七律不僅創造了一種題材與形式的新結合，同時在這種結合中，演變出以物造境、以境寓懷的創作策略，這也就是本文初所提及的七言律詩的「第三種型態」。

初盛唐運用於宮闈酬唱、氣象高華的七律為第一型態，盛唐杜甫精嚴之律和宏闊之筆來書寫懷抱的七律則為第二型態，除此之外，詠物七律在晚唐開出以前文所述「不確定的抽象思維」、「隱喻性典故」等手法創造出的朦朧悠遠、典雅婉約的詠物七律第三型態，可說是七律史上的大突破。不過，值得進一步觀察的是唐代的詠物七律連章體很少，明、清代時期的詠物七律連章體卻很普遍，對一物反覆吟詠、再三歎唱的創作經驗，是詠物七律的再進化。

### （三）詠物七律的的延伸接受

七律並未取代五律，山水、田園一類主題的作品仍以五律居多，姚合武功體專寫吏隱懷抱，五律是其堅定的形式選擇，北宋九僧等仿作也依然堅持這個淡雅的體裁。但是七律在詠物主題則形成了相對的優勢，也為後代所普遍接受。如南宋末方回編《瀛奎律髓》依主題選五七言律詩，其中有「著題類」，收錄「凡雜賦體物尚形，語意精到者」，<sup>112</sup> 大抵皆屬詠物範疇，書中五律選了 30 首，七律則選了 69 首；如果考量《瀛奎律髓》中其他類近詠物主題，如「梅花」，五律 61 首、七律 148 首；「雪」，五律 40 首、七律 47 首；詠物七律明顯在選取上多於五律。

這個情況也可以從其他文類的應用中看出端倪，明清小說固為虛構敘事文類，但其中詩詞所賦，卻反應了作者所處時代或其個人偏好的創作觀念，《紅樓夢》第 37 回〈詠白海棠〉共 6 首七律；第 38 回〈菊花詩〉，共 12 首與詠菊相關的作品全是七律，同回〈螃蟹詠〉三

<sup>112</sup> [元]方回選評，李慶甲輯評校點，《瀛奎律髓彙評》，中冊，頁 1151。

章也全是七律，第 48、49 回，香菱作的〈吟月〉三章，也全是七律；第 50 回〈詠紅梅花〉3 首，也都是七律。《紅樓夢》中的詠物詩以七律為主，「懷古詩」、「詠史詩」卻多用七言絕句，此現象信非偶然，而是反應了七律詠物，在清代已為詩家所普遍接受的實況。

擴大來說，唐人的詠物七律，除了對後世文人賦詠產生了影響，在民間文學中也有不可磨滅的痕跡。晚清民間「詩鐘」勃興，文人樂此，報章刊載，蔚為風氣。詩鐘之製作，也可說是詠物七律的變形。詩鐘為七言兩句以詠物，可分詠二物或合詠一物，多用典而需對偶嚴謹，如題為「書、劍」，則作成：

焚書暴政今猶恨，  
掛劍高情古亦欽。

題為「椒；酒」，則作成：

書傳唐后居椒殿，  
記載吳人築酒城。<sup>113</sup>

詩鐘裡特別有一類為「詠事物類」，其中如「分詠格」，需「此格題面，應為兩件不相類之事物。法將事物，各詠一句。不露題字，以對仗工整，使人一望而知為是」。如題目為「春聯、家書」，則作為：

兩字平安傳梓里，  
雙行吉利貼柴門。

又有「單詠格」，乃是「將一事一物，共作一聯，禁犯題字」，如「燕泥」：

<sup>113</sup> 以上引文，分見王嵩昌，《詩鐘格例存稿》（臺北：四維印刷廠，1969年），頁 69、48。底線為筆者所加。

濕印猶含朝露汁，  
銜痕尚待水芹香。<sup>114</sup>

這類作品，只限七言詠物，強調對偶，不可說破，可視為簡化的詠物詩，表現的是在一句中的體物精微，一聯間的對偶工穩，此類作品於清末民初流行於閩、粵、臺，也可以視為詠物七律衍生出的遺緒。

唐代以後詩歌創作蓬勃，本文礙於篇幅，無法一一細究各家七律詠物詩的表現，僅能就宋人之西崑、白戰諸體；明清〈白燕〉、〈秋柳〉、〈落花〉等名篇，以及選本、小說與民間風氣中略作管窺。從以上所述，可見自中唐以後趨近完備的詠物七律，不僅獲致了高度的藝術成就，同時在後代也產生了明顯的繼承，上述種種，皆可溯源於唐人的嘗試與創造。

## 五、結語

詠物創作是一個多元的概念，它可以是「公共式的遊戲創作」；也可以是「私人式的託寓寄興」，可以純賦，也可以全興，不變的是它往往需要在一個創作形式成熟後才會大量湧現，形成風潮。而詠物與七律結合後，卻產生了新興的美學樣式，進而在後世某些特定時代背景下，成為詩人用來抒發幽邈懷抱的首選。這種情況似也說明了詩歌的形式並非徒然，而是有待敏銳的詩人發現其特長而賦予它更深刻的美學意義，如果這個嘗試能夠成功，即成為一種模式，並形成可資憑藉的創作傳統。

就本文觀察，詠物七律出現較晚，但影響甚大，其形式技巧與美學追求，於後世有不可忽視的創作意義。溯探其源，從唐代詠物七律的發軔展開思考，由時間縱向觀之，唐代詠物七律從無到有，漸次繁

---

<sup>114</sup> 以上引文，分見王嵩昌，《詩鐘格例存稿》，頁 172、185。



密，老杜初肇，中唐劉白等輩嘗試始多，晚唐大盛，包括寫作者眾、題材多元、出現專家、名篇迭起等現象，證明了詠物七律的成熟與興盛。從其內在藝術思維而論，則其借助七言詩在篇幅上勝於五言的優勢，無論在賦寫技巧、比興寄託的幽微暗示，及典故化的推陳出新，都造就了專屬的特質。而後代，如西崑體、白戰體或神韻說，都是對於這些特質的繼承、深化與發揚。

詠物七律的研究除了觀察形式與題材的結合過程和詩體變化，也同時思考創作形式對詩歌審美的影響。詠物七律能在後世成為少數凝定的詩歌類型，受到詩人廣泛喜愛，尤其多以連章的方式來進行創作，可見詩人流連其間無法忘情的寫作樣貌，一詠再詠，曲盡心事而不能自己。回顧唐人在此方面的貢獻，已有諸多可觀，其超越物象、揚棄形貌而追求彼此處境的心心相印等寫作觀念，所揭櫫的心靈幽境和渲染此幽境的藝術創造，都是豐富的文學遺產，也是探討明清時期，在特殊政治、文化處境中所完成的詠物七律可參酌的詩學認識。

（責任校對：黃珮瑄）

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔梁〕劉勰著，王更生注譯，《文心雕龍讀本》，臺北：文史哲出版社，1995年。
- 〔梁〕鍾嶸原著，趙仲邑譯注，《鍾嶸詩品譯注》，臺北：貫雅出版社，1991年。
- 〔唐〕弘法大師原撰，王利器校注，《文鏡秘府論校注》，臺北：貫雅出版社，1991年。
- 〔宋〕楊億編，《西崑酬唱集》，《景印文淵閣四庫全書》，1344冊，臺北：商務印書館，1983年。
- 〔宋〕魏慶之撰，楊家駱主編，《詩人玉屑》，臺北：世界書局，1966年。
- 〔元〕方回選評，李慶甲集評點校，《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 〔清〕王士禛原著，〔清〕惠棟、〔清〕金榮注，《漁洋精華錄集注》，濟南：齊魯書社，1992年。
- 〔清〕王夫之著，戴鴻森箋注，《薑齋詩話箋注》，北京：人民文學出版社，1981年。
- 〔清〕王夫之評選，李金善點校，《明詩評選》，保定：河北大學出版社，2008年。
- 〔清〕王夫之，《船山全書》，長沙：岳麓書社，2011年。
- 〔清〕何文煥編，《歷代詩話》，臺北：藝文印書館，1983年。
- 〔清〕李重華，《貞一齋詩說》，收入〔清〕王夫之等撰，丁福保編，《清詩話》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 〔清〕金聖嘆選批，《金聖嘆批唐才子詩·杜詩解》，北京：中華書局，2010年。

- 〔清〕張玉書、〔清〕汪霖等奉敕編，《御定佩文齋詠物詩選》，《景印文淵閣四庫全書》，1432-1434 冊，臺北：臺灣商務印書館，1986 年。
- 〔清〕陳廷焯，《白雨齋詞話》，收入唐圭章編，《詞話叢編》，臺北：新文豐出版社，1988 年。
- 〔清〕賀裳，《載酒園詩話》，收入郭紹虞編，《清詩話續編》，臺北：藝文印書館，1985 年。
- 〔清〕楊倫，《杜詩鏡銓》，臺北：天工書局，1988 年。
- 〔清〕聖祖敕編，《全唐詩》，上海：上海古籍出版社，1986 年。
- 劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》，臺北：洪葉文化有限公司，1992 年。

## 二、近人論著

- 丁福保輯，《續歷代詩話》，臺北：藝文印書館，1983 年。
- 王力堅，《由山水到宮體：南朝的唯美詩風》，臺北：臺灣商務印書館，1997 年。
- 王國瓔，《中國文學史新講》，臺北：聯經出版社，2014 年。
- 王嵩昌，《詩鐘格例存稿》，臺北：四維印刷廠，1969 年。
- 北京大學古文獻研究所編，傅璇琮等主編，《全宋詩》，北京：北京大學出版社，1998 年。
- 任樹民，〈「白戰體」與中國文學體物傳統之建構〉，《中國蘇軾研究》2019 年第 1 期，2019 年 6 月，頁 57-68。
- 吳宓著，吳學昭整理，《吳宓詩話》，北京：商務印書館，2005 年。
- 沈凡玉，《六朝同題詩歌研究》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2015 年。
- 周裕鍇，〈白戰體與禁體物語〉，《古典文學知識》2010 年第 3 期，2010 年 5 月，頁 61-65。

- 林淑貞，《中國詠物詩「託物言志」析論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2002年。
- 祁立峰，《遊戲與遊戲之外：南朝文學題材新論》，臺北：政大出版社，2015年。
- 洪順隆，《六朝詩論》，臺北：文津出版社，1978年。
- 洪業著，曾祥波譯，《杜甫：中國最偉大的詩人》，上海：上海古籍出版社，2011年。
- 徐復觀，《中國文學精神》，上海：上海書店，2004年。
- 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，2004年。
- 張高評，〈白戰體與宋詩之創意造語：禁體物詠雪詩及其因難見巧〉，《中國文化研究所學報》第49期，2009年1月，頁173-212。
- 張健，《清代詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 張健編，《元代詩法校考》，北京：北京大學出版社，2001年。
- 陳昌明，《沉迷與超越：六朝文學之感官辯證》，臺北：里仁書局，2005年。
- 陳英傑，《明代復古派杜詩學研究》，臺北：學生書局，2018年。
- 陳貽焮，〈談李商隱的詠史詩和詠物詩〉，《文學評論》1962年第6期，1962年7月，頁97-109。
- 程千帆著，莫礪鋒編，《程千帆全集·被開拓的詩世界》，石家莊市：河北教育出版社，2001年。
- 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1988年。
- 葉嘉瑩，《杜甫秋興八首集說》，臺北：大塊文化出版公司，2012年。
- 葛曉音，《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社，1998年。
- \_\_\_\_\_，《唐詩流變論要》，北京：商務印書館，2017年。
- \_\_\_\_\_，《杜詩藝術與辨體》，北京：北京大學出版社，2018年。
- 劉世南，《清詩流派史》，北京：人民文學出版社，2004年。

- 蔡英俊，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，臺北：學生書局，2001年。
- 歐千華，《六朝五言詩空間描寫的句式與關鍵轉變》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2000年。
- 蔣紹愚，《唐詩語言研究》，北京：語文出版社，2008年。
- 蕭馳，《抒情傳統與中國思想》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 嚴志雄，《秋柳詩的世界：王士禛與清初詩壇側議》，香港：香港大學出版社，2013年。
- 嚴迪昌，《清詩史》，北京：人民文學出版社，2011年。
- 〔美〕宇文所安著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》，上海：上海社科院出版社，2003年。
- 〔美〕劉若愚著，杜國清譯，《中國文學理論》，臺北：聯經出版社，1993年。

## Seven-syllable Regulated Verse in the Tang Dynasty

Kuo-Neng Hsu\*

### Abstract

Since the Qi and Liang dynasties, five-syllable verse had been the most popular style of poetry, and this continued to be true up to the early Tang dynasty. From the mid-Tang onwards, as the regulated verse form matured, seven-syllable verse gradually took the place of five-syllable verse and became the main poetic style of this period.

When it comes to descriptive poems, seven-syllable verse has many advantages over five-syllable verse. Seven-syllable verse can contain richer content when describing the appearance and character of objects, as well as enable deeper layers of interaction between poets and the space they occupy, whether physical, emotional or metaphysical.

The development of seven-syllable verse led to three breakthroughs in poetics: the refinement of observational skills and writing technique, an increased range of styles from irony to melancholic beauty that could be expressed in poems, and the depiction of extreme allusions.

Seven-syllable verse also had a great influence on later generations, including the development of the *xikun* and *baizhan* styles in the Song dynasty and the seven-syllable verse of the Ming and Qing dynasties which was used to express political feelings.

All of these styles can be regarded as proof of the lasting influence

---

\* Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University

the Tang dynasty seven-syllable verse exerted on Chinese poetry.

**Key words:** poems of the Tang dynasty, seven-character octaves, poems about objects, Du Fu, Li Shangyin

