

《特稿》

精讀杜甫

川合康三 著
黃嘉欣 譯

摘要

一直以來，杜甫因其充滿辛酸的人生和真誠生活的本性而受到人們的關注和讚揚。這是把作品視為了解杜甫的人生和人格的手段來閱讀的方式。我們必須把他的作品當作「目的」而不是「手段」來閱讀。如果以這種方式重新認識杜甫，那麼就會發現，他簡直就像是把自己和自己的人生看作是文學素材。換言之，人生似乎是為了作品而存在的。

杜甫雖然被視為「現實主義詩人」，但他並非原封不動地描寫任何人都能看到的現實，而是重新捕捉和描寫我們沒有注意到的現實的一面，甚至試圖描繪現實中雙眼無法看到的部分。

以往，動物和植物帶著在文學因襲中固定下來的作用而登場，它們變成了對人而言帶有寓意的存在。但是，在杜甫筆下，生物以其原本的姿態登場，也就是不帶寓意性。在他的詩中，人和其他生物平等地存在於世界上。這樣的世界觀在中國是獨特的。

關鍵詞：杜甫、精讀、表現者、不可視、非寓意性

* 川合康三現職為日本京都大學大學院文學研究科名譽教授。

** 黃嘉欣為南京大學文學院博士生。

*** 為尊重作者，本特稿格式不依本刊撰稿體例調整。

A Close Reading of Du Fu

Kawai Kozo,
translated by Huang Jiaxin

Abstract

For a long time, Du Fu has received people's attention and praise for his true nature under a life full of bitterness. From this perspective, reading was just as a means of understanding Du Fu's life and personality. However, we should read his work not as a "means" but as an "end." Through revisiting Du Fu into this viewpoint, it is found that he almost regards himself and his own life as literary material. In other words, it seems that his life exists for the sake of his works.

Although Du Fu has been widely recognized as a "realist poet," he did not simply depict the actual world. Instead, he recaptured and described the side of reality that were often overlooked, and even attempted to delineate parts of reality that were invisible to the naked eye.

In the past, animals and plants appeared with their roles fixed in literary conventions, and they became allegorical symbols for people. Nevertheless, in Du Fu's works, creatures were portrayed in their natural state without any symbolic connotations. In his poetry, humans and other living beings existed equally in the world. This worldview was unique in Chinese literature.

Keywords: Du Fu, close reading, expresser, invisibility, non-allegorical

* Emeritus Professor, Faculty of Letters, Graduate School of Letters, Kyoto University.

** Ph.D. student, School of Liberal Arts, Nanjing University.

一、文學研究與方法論

學術研究的領域涉及人文科學、社會科學、自然科學等多方面。在眾多領域中，要問研究如何進行，亦即研究方法尚未確定下來的就是人文學，特別是其中的文學研究。作為研究對象的「文學」究竟是什麼呢？文學的定義本身就還沒確立，依然含糊不清。研究曖昧的對象的方法論尚未確立，這也是理所當然的吧。

但是，這並不意味著文學研究比其他領域落後。闡明文學是什麼的難度，還有文學研究的難度，這是文學的本質性格所決定的。今後無論時間如何流逝、時代如何變遷，定義文學以及文學研究的困難都是無法得到解決的吧。文學和日新月異的自然科學、科學技術等本來就性格各異。而這也正是文學和文學研究吸引人的魅力所在，更是它們在人類文化中的價值所在。我想我們應該欣然接受這些困難，它們不是缺點，而是這個領域的特質。

對文學的考察，早在它被稱為文學研究之前就開始了，有著其他領域無法比擬的悠久歷史。在中國，在經書裡面已經可以看到對文學的論說，〈毛詩大序〉、〈小序〉等都可以說是關於具體作品的具體評論。《文心雕龍》、《詩品》以及正史中的文學傳的「論」等等，以文學為對象的言論從六朝時期開始就被大量書寫，並且流傳下來。我們正站立在如此龐大的積累、知識財富上。

另一方面，近年我們也可以向西歐的文學理論、文化理論學習。20 世紀初興起的俄國形式主義（Russian Formalism），由此派生的 1940 年代美國的新批評（New Criticism），1960 年代歐洲的結構主義（Structuralism），以及後來的解構主義（Deconstruction）、新歷史主義（New Historicism）、文化研究（Cultural Studies）等等，豐富多彩的理論被提出來，令人眼花繚亂。我們被捲進每個時代的理論中，似乎陷入了茫然自失的狀態。

近 30 年前，我初次參加臺灣的研討會。臺灣師範大學一位年長的教授擔任評論人，對於臺灣大學年輕的研究者的發表，他說：「我完全不能理解你說的話。」這是在現場聽到的。這顯示了當時臺灣大學和臺灣師範大學的研究方法完全相反。也就是說，臺灣大學的主流是使用西歐的理論、語彙，臺灣師範大學則是堅持中國的傳統學風。當時的我是這樣理解的。

我想，中國傳統學術和西方文學理論之間的角逐，是時至今日仍然無法解決的問題。現在還時常看到羅列西歐的理論、概念的論文。「保守」的研究者恐怕會厭惡這種研究吧。但是，我們應該抱持肯定的態度，這兩者並非互相排

擠的，我們可以雙管齊下。換言之，我們能夠擁有遠比過去的人們廣闊的視野。當然，自如地駕馭、吸收兩者並不容易，但至少避免了視線被局限在其中一方。像這樣，現在站在我們被賦予的條件上，我想進行以下的考察。

二、古典文學與近代文學

如今，我們處於被稱為後現代的時代，從這時點閱讀古典文學。在我們之前是被稱為近代的時代，比近代更早的時代的文學就是古典文學。因此，我們是立足於近代乃至於後現代去觀看古典文學。我們是站在與古典文學誕生、古典文學作為同時代文學而被接受的文學環境相隔甚遠的地點去觀看古典文學。

在與作品誕生、被接受的文學環境相殊的文學環境之中閱讀作品，這當然會給理解作品帶來各種各樣的困難。我們在時間和空間上都與古典文學相隔，閱讀過程中伴隨著的障礙可以先舉出兩點。一是我們不知道或者說我們無法理解古典文學的世界中理所當然被接受的事情。這明顯會妨礙對作品的理解，在讀解作品上對我們是不利的。

另一個問題是，我們動輒就用觀看近代文學的方法去觀看古典文學，將之視為與近代文學同質的文學。不注意兩者的異質性，硬把古典文學往自己的方向拉，以自我為基準去閱讀古典文學，這也是我們容易犯的毛病之一。這個問題在日本是尤為顯著的弊病，就和閱讀近代文學一樣，閱讀古典文學時過於重視作者個人，將文學和單個作者直接連結起來，認為那就是作者單獨創作出來的作品。這種弊病的產生，是因為在近代文學中作者「個體」在文學中發揮著很大的作用，而人們將這種傾向強加到了古典文學上。我認為，在古典文學中，比一個一個作者的「個別性」更具力量的是「集團性」。使文學成立的，與其說是作者「個體」，不如說是應被稱為「文學共同體」的集團。文學應該是在「文學共同體」共同持有的文學觀、共同接受的文學規範之中生成的。然而，如果像閱讀近代文學一樣過於重視個人的存在，那麼就會產生很大的誤解。舉一個例子，日本某位研究者提到了阮籍的一個表現，並以此為基礎論述阮籍個人的特質。但實際上，他舉出的那個表現在當時是很常見的，也就是說只是常套，並非阮籍獨有的表現方式。在古典文學中，表現、構思、內容都是集團之中共有的，不能簡單地歸結到特定的作者個人身上。

像這樣，我們身處遠離古典文學的時代，雖然有著各種各樣的不利之處，但也不是沒有有利的一面。由於我們生活在現代，所以閱讀古典文學的時候可以不受傳統和因襲的束縛。文學的因襲有著相反的兩面，一方面是不進入到因

襲之中就無法理解文學，反過來，正是因為有著從因襲當中解放出來的自由，所以可以理解文學。與古典文學的文學環境遠隔，也可以視為一種優勢。比起古典文學環境中的人們，我們更可能通過自由的感性和思維來看待作品。

同時，我們可以從古典時代的人所沒有的廣闊視野去觀看文學。有句話說「站在巨人的肩膀上」，而能夠看到古典和近代的文學全貌，這就是可以站在巨人肩上的我們的優勢。那是在整個歷史的時間長河中捕捉過去。時代不僅僅是指現代，同樣地，它也不僅僅是古典時代。換言之，我們可以獲得「相對化」的視點，而不是把古典文學的時代絕對化。將古典時代「相對化」，也就是從束縛古典時代的人們的藩籬中解放出來。從束縛走向自由，我們也就可以了解他們沒有察覺到的面向。在當時過於理所當然而未意識到的事情，也正是因為掙脫桎梏才可以被注意到。

談到這裡，我可能過於強調古典文學和近代以降的文學兩者之間的差異了。的確，雖然古典文學和近代文學是異質的，但應該說，這種差異也不過是程度上的差異、相對性的差異而已。例如，古典文學以忠實於規範為主要特質，近代文學則相反，它不受規範約束，以背離規範為特質。換言之，在古典文學中，形式、內容、表現等各個方面都有著文學應有的書寫模式，也就是由「規範」支配著。正是遵從這些規範，作品才成其為作品。近代文學與之相反，破壞既有模式是作品成立的條件。具備前所未有的內容和表現而成其為文學，這就是近代文學。換種說法，古典文學和近代文學這組對比也可以稱為「繼承」還是「創新」。古典文學「繼承」了作為規範乃至是傳統而被承襲下來的東西，與之相對的是為了擺脫傳統而以「創新」為目標的近代文學。

但是，這種對比實際上應該說只是程度上的差異。無論是古典文學還是近代文學，遵循規範和逸出規範這兩種相反的要素都是作品成立的必要要素。即使是古典文學，但如果只會遵從規範，那麼就會千篇一律、陷入窠臼，無法彰顯出文學性。即使是近代文學，但既然是人力所為的文學創作，那就不可能完全越出規範。稍微展開來說就是，無論如何脫離規範，既然使用了人和人之間共同的語言，那就不可能跨越語言的約束。為了讓別人理解，就必須在別人的理解範圍之內使用語言。古典文學繼承傳統的同時，在這其中追求新鮮感。近代文學雖然遵從語言、表現形式的普遍性，但是謀求創新。像這樣，繼承還是創新，不過就是比率的不同而已。

在古典文學中，比起脫離規範，遵守規範佔更大的比重。那麼在這種情況下，繼承和創新是什麼關係呢？這種關係又是如何展開的呢？我認為，傳統雖

然是在被繼承的過程中，但有時會發生新的變化。這些變化被後續的作者接受，滲透下去，並作為新的規範被吸收到文學傳統當中。古典文學就是這樣發展下去的。古典文學的傳統、規範並非永遠不變，而是通過汲取變化去保持其文學性。

據說在物理學、化學領域有一個叫做「動態平衡」(dynamic equilibrium)的概念，好像是指兩股相反的力量在相互對抗的時候，由於兩者的對峙，整體的平衡性得以持續。日本的生物學家福岡伸一氏將這個概念也引用到了生物界。這可以理解為：為了適應環境，生物（可以理解為無論是個體還是物種吧）常常會發生變化，但是即便發生了變化，整體看來還是相同的，也就是說雖然經常變化，但也能維持平衡狀態。

這種思考方式不也可以援用到文學史當中嗎？人的感性、思考、精神隨著時代的變化而更新，出現前所未有的文學性要素。所謂文學性要素，是構成文學的多種要素的總稱，包括被吸納到文學作品裡的題材，題材的捕捉方式、看法，與之相伴的感性、情感以及思考等等。文學在發生著這樣的變化的同時，仍然能保持其一貫性而繼續發展下去。換言之，文學絕不是靜態的、一成不變的東西，而是動態變化著的，但整體上仍能保持其一貫性、平衡性。雖然區分為古典文學·近代文學，但可以超越時代，擁有作為「文學」的一貫性，這果然還是因為文學具有某種普遍性吧。

三、詩中的孩子

在文學的歷史中，有時會產生新現象，這些現象最終被廣泛接受，融入到後世的規範之中，作為傳統而被繼承下去。這種新的文學性要素是怎樣出現並被傳承下去的呢？讓我們把目光聚焦到詩中的「孩子」這個例子上，看看他們是如何出現的。孩子，當然是任何時代都有的，畢竟沒有孩子就沒有大人。但有意思的是，無論在哪個文化圈裡，孩子在文化舞臺上的登場都出人意料地晚。西歐年鑑學派的歷史學家菲利浦·阿利埃斯(Philippe Ariès, 1914-1984)在《兒童的世紀：舊制度下的兒童和家庭生活》(*L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon, 1960年)一書中已經論述了這一點。¹這本書已經被翻譯為日文、中文，廣為人知。

¹ [法]菲利浦·阿利埃斯著，沈堅、朱曉罕譯：《兒童的世紀：舊制度下的兒童和家庭生活》(北京：北京大學出版社，2013年)。

在中國的詩裡，最早把自己的孩子當作題材的應該是西晉·左思的〈嬌女詩〉吧。他活靈活現地描寫了自己的兩個女兒用母親的化妝工具玩化妝遊戲的情態。中國詩中最早的有孩子氣的兒童形象，也就是沒有特別被抹上儒家色彩的孩子實態出現在左思筆下，恐怕不是偶然的。這大概和他與當時有名的作者不同，並非身處政治、社會的最上層有關吧。

話雖如此，左思的作品裡不過就只有零星的一首〈嬌女詩〉。把自己的孩子作為文學主題定型下來的，是一百多年後的陶淵明。陶淵明留下了〈命子〉、〈責子〉、〈與子儼等疏〉等等直接把孩子作為題材的詩文。〈責子〉詩甚至還記錄了五個男孩的名字和年齡這些具體情況。

陶淵明不僅帶來了孩子在詩中的登場，而且在文學傳統中創造了不少新要素，是創新多於繼承的存在。這也是他所處的特殊環境造就了他這樣的特異作者吧。六朝的作者都高居當時政治、社會的最上層，無一例外。不僅是在社會階層上同為顯貴的共通性，他們進行文學創作的場所也都限於都城。然而，只有陶淵明一生幾乎都在遠離都城的潯陽度過，說到地位，也不過是當過幾次地方官，未曾在建康城擔任過重要的官職。陶淵明所處的這種特殊環境和他能夠創作出超越時代的文學應該有著很深的聯繫。

前面舉出自己的孩子屢屢登上詩文舞臺的例子，但這不是單單為了點出「孩子的登場」這個嶄新的文學現象，而是要展示文學內部的巨大變化。也就是說，自己的孩子這種私生活、個人生活的題材進入到詩裡了。可以說，在此之前都是公的內容占據了文學中心。人們常常對比著說，中國的詩以現實為內容，而西歐的詩以虛構為中心。話雖如此，但絕不能因此就說所有現實的內容都可以入詩。現實中只有被挑選出來的一部分才可以被寫進詩裡。至於書寫現實中的什麼，這是由無言的規範所決定的。直至陶淵明筆下，文學的內容發生了劇變。除了孩子，陶淵明還開始書寫之前詩中未曾有過的各種日常生活斷片。至此，個人的日常生活才「堂而皇之」地走進了詩裡。像這樣，與其說是開拓了詩的邊界，不如說是帶來了質的變化吧。

我一直認為，陶淵明從六朝時代開始就被廣泛地閱讀，其滲透程度超乎人們歷來的想像。其中一個證據就是，在六朝作者中，除了《文選》收錄的作品，陶淵明留下來的作品比其他作者格外地多。也就是說，除了因為被《文選》收錄而流傳下來的作品，陶淵明應該還有流傳甚廣的別集吧？這不就說明了陶淵明的作品很早開始就被廣泛接受嗎？而且，同時代的顏延之、百年之後的昭明

太子等等當時的著名人士可以說都是他的狂熱讀者，這也會讓人聯想到陶淵明在當時得到了廣泛接受。

只不過，無論是在顏延之還是昭明太子自身的文學作品中，都還看不到陶淵明的影子。雖然他們喜歡閱讀陶淵明的作品，理解他的文學新意，但還不能將其吸收、活用到自己的文學創作中。還需要很漫長的時間，陶淵明文學才能讓文學整體、讓其他作家的文學創作發生質變。繼承陶淵明衣鉢的新作者的登場仍有待時日。

很明顯正是因為有了陶淵明文學才得以登場的，可以說就是杜甫。至此需要歷經三百年之久。

在將個人日常生活引入詩中這一點上，杜甫確實是繼承並進一步發展了陶淵明文學。從與自己孩子相關的作品來看，這一點也很明顯。

首先是有孩子登場的詩作數量比起陶淵明詩有飛躍性的增長。「呼兒」一語隨處可見，這忽略不計，光是直接寫到孩子的詩也不少。如下所示：

〈憶幼子〉(04-23)、〈遣興〉(04-25)、〈得家書〉(05-07)、〈彭衙行〉(05-26)、〈催宗文樹雞柵〉(15-30)、〈宗武生日〉(17-18)、
〈熟食日示宗文宗武〉(18-53)、〈又示二兒〉(18-54)、〈課伐木〉
(19-07)、〈元日示宗武〉(21-19)、〈又示宗武〉(21-20)²

不僅是描寫孩子的詩作數量增加，描寫孩子的方式也顯然和陶淵明的不同。正如大家所知，陶淵明的〈責子〉詩記錄了五個男孩的名字，同時變換著語言一個一個地描寫他們各自如何厭學。他是這樣寫的：「雖有五男兒，總不好紙筆。阿舒已二八，懶惰故無匹。阿宣行志學，而不好文術。雍端年十三，不識六與七。通子垂九齡，但覓梨與栗。」但是，即便寫法不同，也可以相互替換。也就是說，這些是具有互換性的表現，五個孩子並沒有個性上的差異。

與此相對，杜甫描寫孩子的方法卻是因人而異。杜甫好像有三個女兒，但是不知道她們的名字。兒子是宗文和宗武，尤其次子宗武，似乎是個聰明的孩子，杜甫特別疼愛他。〈憶幼子〉(04-23)是和〈春望〉同期的詩作，當時杜甫身陷被安祿山軍隊攻佔的長安城。他在詩中僅舉出了次子宗武的小名，講述他的聰明：「驥子春猶隔，鶯歌暖正繁。別離驚節換，聰慧與誰論。」〈得家書〉(05-07)則是杜甫與家人分隔鳳翔、鄜州兩地時的作品，詩中寫道「熊兒幸

² 數字為仇兆鰲《杜詩詳注》(北京：中華書局，1999年)卷次及卷中篇次，下文同。

無恙，驥子最憐渠」——寫「熊兒」也就是宗文的時候，僅僅停留在「幸無恙」；寫「驥子」也就是宗武的時候，則明言憐愛。〈遣興〉(04-25)也是叛軍佔領長安時期的作品，杜甫寫道：「驥子好男兒，前年學語時。問知人客姓，誦得老夫詩。」詩中記錄了宗武早慧得已經可以背誦父親的詩作。

像這樣，杜甫的詩很明顯是將兩個男孩分開寫的。換言之，他不是把孩子一概而論，而是區分了孩子的個性，這意味著在孩子的描寫中出現了個性這一要素。這也意味著對對象的描寫變得更加細膩、仔細了。在刻畫孩子的時候也注意到了極為細微之處，將之表現出來。

例如題為〈彭衙行〉(05-26)的紀行詩。杜甫追敘前一年為躲避安史之亂，攜家從奉先縣逃亡到白水縣的經歷。詩中有這麼一個場面：「癡女飢咬我，啼畏虎狼聞。懷中掩其口，反側聲愈嗔。」這生動地描寫了陷入僵局的親子狀態：令人憐愛的幼女因為飢餓而咬著父親的手，邊哭邊喊。因為擔心被周圍潛伏的猛獸聽到，父親捂住她的嘴，而小孩扭著身體叫得更厲害了。之所以說生動，是因為這裡不是抽象地書寫危急之時的動作，而是具體地、逼真地描寫。讀者會有身臨其境的感覺，好像這樣的事情真的發生了。

以上是女兒的樣子，接下來繼續寫到兒子。「小兒強解事，故索苦李餐」。這裡沒有說「小兒」是長男宗文還是次男宗武，我認為是年長的宗文。因為「小兒」的行動建立在這種自覺之上：他意識到自己年紀更大，和不了解全家人目前的困境而只會啼哭的幼女不同。「強解事」就是雖然實際上還沒到可以充分了解事理的年紀，但因為自己和不解人事的幼女不同，而採取了勉強去理解的態度。「故索苦李餐」就是故作老成的行為。這裡一般被解讀為孩子還年幼，不知道哪個是苦的哪個是甜的，所以吃了苦的李子。但是從「故索」這兩個字來看，這也可以解讀為「小兒」自覺身為兄長，發揮犧牲精神，刻意挑了苦李去吃。我想這樣解讀也可以和「強解事」很好地聯繫起來。不管怎麼說，孩子不是單純地吃李子，這裡還加入了年長的孩子認識到自己年紀更大這種自覺的要素。小孩常常逞強去做一些超乎自己實際年齡的事情，孩子的這種真實意態在詩裡也被表現出來了。

次男宗武好像是個早慧聰明的孩子。在〈元日示宗武〉(21-19)、〈又示宗武〉(21-20)等等詩裡，杜甫直率得毫不隱諱地表達了對宗武的期待。這與陶淵明在長子出生時所寫的詩〈命子〉中對孩子的期待是相通的。縱然有著共通點，但上文也指出了，和陶淵明筆下的孩子不同，杜甫分別刻畫了孩子的不同個性，他確實是著眼於孩子真實的生活狀態去描寫的。另外還可以看到一些新

穎之處。在前文舉出的詩例中，即便是像陶淵明〈責子〉那樣的作品，其實也都是為孩子的存在而喜悅，認為孩子很可愛的詩，但杜甫筆下還出現了一些不是這樣的詩。〈熟食日示宗文宗武〉（18-53）是大曆 2 年（767）的寒食日，杜甫在夔州寫給長男、次男的詩。這首律詩歎息今年沒能回到都城和故鄉，又在異鄉迎來寒食日，最後以「汝曹催我老，迴首淚縱橫」兩句結束。這可以解讀為：在流浪的生活中養育你們，我非常操勞，因此我更老了。就是因為養育你們，我老得更快了。但我更想作這樣的解讀：每過一年，每迎來一個節日，你們就會越來越大，你們的成長速度直接關係到我的年齡增長。也就是說，是你們直接導致了我的衰老。孩子的成長固然是值得高興的，但另一方面也會引起自己的衰老，加速走向死亡的腳步，對自己而言這些都是不好的事情。孩子的存在、孩子的成長不再是單純的令人喜悅的事情，可以說，關於孩子的新視點出現了。

以陶淵明到杜甫的發展為例，我們看了詩裡面孩子是如何登場的。詩在繼承規範的同時，有時也有產生這樣的新要素。這些新要素又會被繼承下去，成為後世的文學規範。

四、對杜甫的看法的轉變

在詩的發展歷史中作出了重大變化的其中一位詩人就是杜甫，這一點應該是沒有異議的吧。無需贅言，杜甫在中國的眾多詩人中一直受到突出的高度評價，時至今日還在繼續。我想，即使這些高度評價不變，但在進入了 21 世紀的當下，我們對於杜甫的看法必須有一些大的轉變。一直以來，人們感興趣的是杜甫極為坎坷的人生，關注的是杜甫在充滿苦難的人生中真誠地活下去的為人。過去杜甫在中國被譽為「詩聖」，這不僅是把杜甫視為詩人的最高存在，還是對他合乎儒家觀念的人格、為人的肯定。

杜甫幾乎是在安祿山叛亂爆發的同時第一次獲得了官職，但在動亂完全平息之前就辭官了。後來他到了蜀地，沿長江而下，最後客死在湖南的船上。這確實是光是想想都已經足夠辛酸和痛苦的人生了。因為杜甫的一生充滿苦難、充滿悲劇性，我們這些讀者的內心會被觸動。也就是說，通過作品，讀者的目光投向了作品描繪的人生中。比起文學作品，讀者更是對作者的人生產生共鳴，為之感動。這種情況下，作品就變成了讀者了解作者的人生和人生的苦難的「手段」。

但是，文學本來不是應該把作品本身當作對象嗎？我想，閱讀作品不是用來了解其他事物的一種手段，文學就是作品本身，我們必須把作品當作對象而不是手段。

另一個我們容易犯的錯誤是，如果把作品當作一種手段去關注現實和人，那麼就會忘記這些是作品描繪出來的，是作品表現出來的。無論作品中描寫了怎樣的現實，又或者描寫了怎樣的人，這些都不是沒有作品就有的，說到底都是通過作品表現出來的東西。

我們必須從通過杜甫的作品去觀看他的人生和為人，回歸到杜甫的作品本身。我們的目光不應該被他所經歷的人生吸引，而必須去觀察他是如何使用語言將自己體驗過的現實世界表現出來的？是如何把它寫成作品的？如果我們的目光被杜甫的人生及其為人奪走了，那麼就會忘記他的表現方式，也就是會忘記作品本身的存在。人們會認為，現實和人本來就是存在的，作者不過是忠實地將它們寫下來而已。實際上，即便說文學就是把現實形諸語言，但那也是作者使用自己的語言表現出來的。那是經由作者之手創造出來的東西。

我們必須把過去那種只是把作品當作手段的看法，轉變為把作品本身作為目的。

五、表現者＝杜甫

關注到表現上來看的話，就會發現杜甫是對表現有著近乎異常的熱情乃至執著的人。人生和人，都是他以表現者的熱情創造出來的。

例如，大家都知道杜甫在辭官以後踏上了從秦州前往蜀地的苦難之旅。在旅途的最初，杜甫離開了中原，去往秦州。因為那個地方不是像期待的那樣，所以杜甫離開了秦州，前往同谷縣。雖然那是非常期待的地方，但是到達後發現也不適合安居，因此杜甫又把成都作為了目的地。在這次家人同行的旅程中，杜甫寫了十二首連作詩記錄自秦州前往同谷之旅，同樣又寫了十二首連作詩記錄自同谷前往成都之旅。

自秦州至同谷縣：〈發秦州〉、〈赤谷〉、〈鐵堂峽〉、〈鹽井〉、〈寒峽〉、〈法鏡寺〉、〈青陽峽〉、〈龍門鎮〉、〈石龕〉、〈積草嶺〉、〈泥公山〉、〈鳳凰臺〉。

自同谷至成都：〈發同谷縣〉、〈木皮嶺〉、〈白沙渡〉、〈水會渡〉、〈飛仙閣〉、〈五盤〉、〈龍門閣〉、〈石櫃閣〉、〈桔柏渡〉、〈劍門〉、

〈鹿頭山〉、〈成都府〉。

雖然兩趟行程跋涉的距離和所需的時間不同，但兩者都被整理為十二首五言古詩。而且詩題的形式也一致，均以〈發秦州〉、〈發同谷縣〉為首，以下各有十一首詩以途經地名作為詩題。這顯然是有意地整合兩次旅程。杜甫並非原封不動地記錄苦難之旅這種實際體驗，而是整理為同樣的每組十二首的形式展示出來。換言之，就是把旅途這種現實的體驗當作作品素材來使用。

儘管這兩組連作紀行詩的詩題形式是互通的，但是杜甫花了很多心思去寫不同的內容。十二首詩並沒有反反復復地訴說這是多麼艱難的旅途，而是描寫製鹽場（〈鹽井〉），或者把目光聚焦到當地的人和旅人身上（〈寒峽〉），歌詠偶然遇到的古寺（〈法鏡寺〉），描寫駐扎的士兵（〈龍門鎮〉），描寫途中的其他旅客（〈飛仙閣〉），描寫美景和住民純樸的生活（〈五盤〉）等等。通讀下來，可以清楚看到杜甫如何避免單調，以創作豐富多樣的紀行詩為目標，試圖在連作詩中展現出抑揚變化。也就是說，他不是按原樣去「報告」旅途這種實際經驗，而是加工旅行的素材，「創造」出文學作品。

比起「報告」現實，杜甫更想從現實「創造」出作品，再進一步甚至可以說，對杜甫而言，現實就是為了作品而存在的。在群山險峻連綿、路途不明的旅途中帶著年幼的孩子前行，這確實是異常艱辛的行旅吧。我們往往會想像在苦旅中動輒受挫的杜甫或者忍受苦難的杜甫，但是如果知道了在他的紀行連作詩中凝結著這樣的構想，那麼在苦於旅途的家長形象之外，他的另一個姿態就浮現出來了，那就是將苦旅當作題材去創造作品的堅強的表現者。

杜甫是屢屢談論到寫詩這種行為的詩人，「為人性僻耽佳句，語不驚人死不休」（〈江上值水如海勢聊短述〉10-14）這兩句詩廣為人知，除此之外他還留下了如下詩句。在寓居夔州時期的作品〈西閣二首〉其二中，最後兩句寫到「詩盡人間興，兼須入海求」——如果詩把世間的詩興、詩性興味都寫盡了，我即使是到大海也必須繼續探求。詩把世界都寫盡了，人世間沒有可寫的了，那我甚至要到大海去尋求。「海」和我們現在說的海不一樣。對過去的中國人而言，那是世界的盡頭，已經不是這個世界的空間了。恨不得寫到世界盡頭，這是貪婪得驚人的表現慾。

在日文裡面，如果某人對某一事物燃燒著異常強烈的熱情，心無旁騖，那麼我們會同時帶著敬意與畏懼稱之為「某某之鬼（oni）」。杜甫豈止是「詩之聖人」，甚至可以說是「詩之鬼」、「表現之鬼」吧？

前面講到自秦州到同谷縣、自同谷縣到成都之旅，杜甫滯留同谷縣期間還寫下了〈乾元中寓居同谷縣作歌七首〉這組連作詩，也是人們熟知的作品。其中第一首以「有客有客字子美，白頭亂髮垂過耳」起首，最後以「嗚呼一歌兮歌已哀，悲風為我從天來」作結。「悲風」是杜甫愛用的詞彙，那是喚起悲哀的風，使人的悲痛越來越強烈的冷風，它從天空向自己吹來。「為我」寫出了風一味地吹向自己的方向性，同時還有一層含義：風就是為了我，就是為了我好而特意向我吹來的。「為我」這個說法一般是用於為自己帶來好處的語境中的吧。杜甫把它用在這裡，這個表現就帶有深意了。風就像是為了把我置於更加痛苦的境地而吹起的，簡直就像上天想要折磨我一樣。上天給我帶來了苦難，但是，這不僅是對我的一種惡意，也是對我有利的、對我好的事情。我心甘情願接受上天的意旨，因為那是上天賜予我的。

杜甫是有著自虐傾向的人，在這裡他也多少有些自虐地寫到，「悲風」就像上天給予的考驗，而自己甘受其苦。我們可以看到此中體現了杜甫作為詩人的使命感。上天賦予自己這樣的苦難，也是賦予自己通過苦難來表現世界的使命——杜甫可以說是心懷著這樣的覺悟。

六、杜甫的表現（1）——新的現實世界

那麼，表現者＝杜甫是如何表現的呢？下面我想看看他是如何捕捉世界的，又是通過怎樣的語言來表現的。

我認為文學作品一般可以分為兩類。其中一類作品的世界觀和我們日常生活中的相同，作品由此表現世界。在文化圈裡，我們無形中就被賦予了既有的觀念，認識到世界是怎樣的。這一類作品就是沿著每個人自然而然被賦予的世界觀去表現世界。換言之，那是類型化的世界，其中沒有絲毫的新鮮感。但是，我們通過在作品中看到既有的世界觀去確認我們自身的世界觀，由此感到安心。接觸作品的時候沒有任何的摩擦、抗拒和障礙，可以讓人感到平靜。不僅是文學，電影、電視劇等很多作品都是對這種類型化的世界的再現。雖然通俗作品、大眾喜歡的娛樂作品屬於此類，但並不是說這種作品的價值就很低。因為就像前文說的，這種呈現安定世界的作品會給我們帶來安寧。

與此相反，還有另一類作品存在。它會衝擊和破壞我們原本安定的世界觀，讓我們陷入混亂。這些作品否定和破壞了我們無意識中所沉浸的極其普通的世界觀。和這些作品接觸的時候，我們會被動搖，會感到不安。但是在陷入不安的同時，這種巨大的刺激也會變為感動。為什麼我們會感動呢？恐怕是因

為這類作品向我們展現了前所未知的世界吧。它讓我們知道，在安定的日常化的世界之外，還有別樣的世界。這些作品通過這樣的新體驗激活我們，「不安」不就轉化為「感動」了嗎？這被稱為狹義的藝術作品。

文學作品大致分為以上兩類，而兩者之間有著怎樣的關係呢？前文講到孩子題材入詩的趨勢，那是從陶淵明開始的，經由杜甫進一步發展，到中唐以後定型為極為普遍的題材。與此相似，後者，亦即破壞安定的世界觀的刺激性作品，即使會讓最初接觸它的人驚愕、動搖、不安，但是也會逐漸被接受，滲透下去，並擴大文學的範圍，或者說豐富和深化文學的內涵。隨著時間流逝，起初難以接受的新世界也會被接受。我認為，文學就是在這樣反反復復的過程中發展起來的。

回到杜甫的話題上來，就像大家已經知道的那樣，杜甫的作品屬於後者。正因如此，杜甫是中國詩史上重要的轉捩點。前面提到孩子的例子，這很快就被後世的韓愈、白居易等人繼承下來，並得到廣泛的滲透。個人的日常生活變為詩的內容，這一現象在中唐急劇擴張，到了宋代進而定型為宋詩的特徵，甚至成為了與唐詩相對的特徵。

還有一種相反的情況，就是文學作品不被接受，甚至是直到今天都不被接受，乃至其新穎之處都得不到理解。正如前面所說，杜甫的作品被視為手段，讀者的目光被其中描寫的人生所吸引。忽略了對表現本身的探索，這也是作品不被接受的原因之一吧。

杜甫的表現並不是對安定的世界的確認，而是屬於破壞的詩。雖然說是破壞，但不一定是破壞我們已知的世界，提示另一個世界。他是在描寫現實的世界，但那不是我們平常看慣的現實。有一些現實，是通過杜甫的表現方才顯露出來的。換言之，杜甫表現了我們迄今為止未曾注意到的現實。這些作品絕不會破壞我們居住的安定的世界，它表現的本來就是現實的一部分。我們通過杜甫的表現，始能接觸到這種存在的現實。用更簡單的話來說，就是杜甫將日常生活中沒有被注意到的一面，或者是過去詩裡沒有寫過的現實的一面，截取下來呈現給我們看。

關於這樣的表現，以前我曾寫過一篇題為「杜甫周圍的小動物」的小文章。³文中摘取了以下詩句：

³ [日]川合康三：〈杜甫のまわりの小さな生き物たち〉，收於[日]松原朗編：《生誕千三百年記念：杜甫研究論集》（東京：研文出版，2013年）。

無數蜻蜓齊上下，一雙鸕鶿對浮沉。(〈卜居〉09-14)

細雨魚兒出，微風燕子斜。(〈水檻遣心二首〉其一 10-15)

細動迎風燕，輕搖逐浪鷗。(〈江漲〉09-31)

穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。(〈曲江二首〉其二 06-09)

這些都是描寫昆蟲、鳥、魚等等身邊的小動物的詩句。讀了杜甫詩中描寫的情景，會讓人想到這樣的場景或許真的存在，有似曾相識的感覺。也就是說，這些雖然是現實中可能存在的情景，但不是類型化的風景，它們都是描繪以往從未被剪取過的場景。

這裡要說的不僅是杜甫描繪了現實中可能存在但迄今為止未被意識到的風景，我認為從這些描寫中還可以窺見杜甫的世界觀。在中國古典詩的傳統中，無論是動物還是植物，往往作為對人們有意義的東西而被寫進詩裡。說到「松柏」，指的就是即便到了冬天也不凋零的高尚節操。「鴻雁」之類就是指志存高遠的孤高精神。相反，「燕雀」則是指小人。換言之，寫到動物、植物的時候，其實和它們自身的存在狀態無關，要寫的是對人而言的那層象徵意義，而且很多時候都是根據儒家思想而被賦予的倫理意義。竹子因為有「節」而被賦予了價值。在花裡面，梅和菊之所以受到推崇，那是因為梅花比別的花都開得早，而菊花開在百花凋謝之後，它們特立獨行的高潔精神被人們讚許。上面舉出的杜甫詩句中，例如鷗鳥常常就與《列子》裡無心的故事聯繫在一起被寫進詩裡。但是，杜甫詩中的動物從以往附帶的「意義」中自由釋放出來了，它們沒有被賦予儒家的倫理意義，也不帶有已經固定下來的寓意。也因為這樣，過去早已賦予意義的動物、植物在杜詩中很少登場，像上文詩例中的「蜻蜓」或者「鸕鶿」，都是在杜甫以前沒有被寫進詩裡的動物。也就是說，杜詩裡常常寫到沒有被人附加意義的動物。

杜詩中的動物不帶寓意，沒有被拉進人的世界裡，我認為這是因為人和自然的關係發生了巨大的轉變。杜甫詩裡描寫的是動物自然的、本來的姿態。它們沒有被賦予意義，沒有被拽入人的世界裡，而只是過著自己的生活。

但是，自然狀態下的動物就是和人分開、和人沒有關係的存在嗎？並非如此。我們以〈江村〉(09-30) 這首詩為例來看看。

清江一曲抱村流，長夏江村事事幽。自去自來梁上燕，相親相近水中鷗。老妻畫紙為棋局，稚子敲針作釣鉤。多病所須惟藥物，

微軀此外更何求。

第三、第四句寫到燕和鷗，這些鳥並沒有什麼寓意。一雙燕子在屋子的梁上築巢，為雛鳥餵送食物，這是動物自然的生存狀態。在河中，海鷗也是成雙成對的，融洽和諧地靠在一起。燕和鷗都以它們原本的姿態生活著。而從整首詩來看，被彎曲的河流（浣花溪）環抱著村落，彷彿被某種巨大的存在溫柔地包裹著，瀰漫著安樂平靜。日頭漫長的夏日恐怕已經到了午後，村子靜悄悄的。這裡的寂靜並不是寂寞，而是平靜安寧，籠罩著這個村落。

燕子和海鷗就是身邊經常能看到的鳥，燕子是一對的，再加上雛鳥，海鷗也是一對的吧。下一聯就從鳥轉移到人，也就是杜甫的妻子和孩子。杜甫可以說是隱逸在成都，下圍棋和釣魚這種隱者的活動是很合適的消閒樂趣吧。因為是寄寓的住所，沒有下棋和釣魚的工具，所以就用現有的材料臨時製作。這樣讀下來，與人毫無關係而經營著自己的生活的燕子和海鷗，還有好不容易才過上安穩的日常生活，悠然享受著團圓之樂的杜甫一家，實際上也不無關係。我們可以讀出，無論是動物還是人，都沉浸在家庭幸福之中。這裡沒有賦予燕和鷗什麼寓意，讓它們和人牽扯到一起，動物和人是分開的，但是在更廣闊的範圍裡，動物和人又是和諧的。也就是說，人和動物雖然是各自獨立的存在，但是在一個大的統一整體中和諧並存著。

〈江村〉這首詩描寫的就是這樣一個可以說是和諧安寧的世界，而前面提到的〈曲江二首〉其二寫的則不是人和動物的和諧，而是人從動物的和諧之中學習應有的生活方式。

朝回日日典春衣，每日江頭盡醉歸。酒債尋常行處有，人生七十
古來稀。穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。傳語風光共流轉，
暫時相賞莫相違。

杜甫擔任左拾遺之職，內心鬱悶，為了排解這種心情，他每天典當衣服去買酒，一個人在曲江邊上舉杯消愁。鬱鬱寡歡的杜甫眼中映入的是蛺蝶和蜻蜓，它們不在乎旁人，只是經營著自己的生命。「穿花蛺蝶」是在覓食，「點水蜻蜓」則是在產卵，也就是說，它們在做的是生物為了個體生存和種族生存而進行的兩大本能行為。看到這一幕的杜甫在最後一聯說到，自己暫且和這春日風光同化，試著過這樣的生活。現在只有不停流轉，雖然這絕不是終極的解決方法，但是就和眼前的「蛺蝶」和「蜻蜓」一樣，當下先沐浴著春光活下去吧。這是自然給杜甫提示了一種生存的方向性的例子。

七、杜甫的表現（2）——不可視的世界・世界的崩壞

到此為止，我們看到的杜詩寫的外界雖然是杜甫以其獨特的方式捕捉到的，但那都是看得見的外界。即便是我們平時一般不會留意到的風景、場面，那也未必是不可能存在的。但我認為，杜甫在雙眼看得到的世界之外，還感知到了雙眼看不到的世界。那是可視的世界和不可視的世界，換言之，就是可認知的世界和不可認知的世界。可以預感到不可視的世界、不可認知的世界，也就是可以感知類型化的世界的另一面。我認為，這給杜甫的世界觀帶來了深遠而黑暗的拓展。〈中宵〉（17-04）這首詩寫的是一個人自夔州西閣獨步的寂靜夜晚，詩中有「擇木知幽鳥，潛波想巨魚」兩句。杜甫看不看得到尋找居所的鳥呢？他應該只是感覺到在黑暗中活動的鳥的動靜吧。雖然看不見，但也是現實中的鳥。但是，接下來寫魚的句子是說「想」長江水中巨大的魚，這只是想像，眼睛是看不見的。不僅看不見，現實中巨魚也不存在吧。然而，杜甫卻想像描繪了潛藏在夜晚黑色的水底的巨大的魚。無論是「幽鳥」還是「巨魚」，它們都和前文提到的〈江村〉裡的燕和鷗不同，是令人毛骨悚然的動物。因為看不見，因為無法認知，所以對人而言那是可怕的存在。我們平時沉浸在安定的世界裡，而杜甫想要在詩裡表現那個世界外側廣闊蒼茫的不可知的領域。

說到破壞安定的世界，就必須舉出〈同諸公登慈恩寺塔〉（02-07）。關於這首詩，已經在《中國的詩學》第21章裡論述過了，⁴這裡簡單地總結一下。與一起登上慈恩寺塔的高適、岑參、儲光羲的詩相比較，只有杜甫的詩全然不同。這種不同，並不是說只有杜甫達到了憂國憂民的高度，而是其他詩人寫的是安定的世界，而杜甫捕捉到的是不安定的、可怕的世界。這是和世界觀、認識論直接相關的差異。

其他三位詩人都寫登上了塔，可以清楚看到長安街景，只有杜甫說完全看不到地上的風景，反而是與天界相接。也就是說，其他三人和杜甫的可視和不可視是逆轉的。而且，杜甫非但看不到地上，甚至還幻視「秦山忽破碎」，也就是終南山被粉碎破壞的奇異景象。像其他詩人描寫的從塔上所見的安定世界，到了杜甫這裡就被破壞得一塌糊塗。杜甫似乎想要表達某種巨大的絕望，他的詩就是這樣甚至寫出了不可視的領域、拒絕人們認知的領域。通過這樣的

⁴ 〔日〕川合康三：《中國的詩學》（臺北：政大出版社，2021年）。

表現，搖撼安定世界的力量發揮作用。閱讀這首詩，我們也會陷入不安，彷彿世界失去了秩序，捲入混亂的旋渦中。

〈同諸公登慈恩寺塔〉是杜甫年輕時出仕之前的作品，下面再舉一首晚年寫於夔州的詩。這首詩繫於大曆2年（767），當時杜甫56歲。

〈虎牙行〉（20-59）

秋風歎吸吹南國，天地慘慘無顏色。洞庭揚波江漢迴，虎牙銅柱
皆傾側。巫峽陰岑朔漠氣，峯巒窈窕谿谷黑。杜鵑不來猿狖寒，
山鬼幽憂雪霜逼。楚老長嗟憶炎瘴，三尺角弓兩斛力。壁立石城
橫塞起，金錯旌竿滿雲直。漁陽突騎獵青丘，犬戎鎖甲聞丹極。
八荒十年防盜賊，征戍誅求寡妻哭，遠客中宵淚霑臆。

詩題〈虎牙行〉當然就是出自「苛政猛於虎」（《禮記·檀弓下》）。百姓因為抵禦外寇的出兵和軍費而飽受苦難。詩的主題通俗易懂，就是批判強迫百姓的為政者。在這首詩接近尾聲的地方，「漁陽突騎」以下五句記錄了安祿山之亂、吐蕃進攻等事。現在我想要關注的是在這些具體記錄前面的部分。那部分完全沒有記述具體的物和事，籠罩著黑暗和寒冷。光明和溫暖被排除在外。天地失色，雖然是南方之地，但是被北方之氣侵襲。洞庭湖波濤洶湧，長江、漢水倒流。世界上的一切彷彿都沉入了冰冷的黑暗之中。除了和蜀地有關的杜鵑和猿狖，甚至連山鬼都出現了。政治批判是以現實世界發生的事情為對象，對此發表意見，但是這首詩幾乎脫離了現實，一幕接一幕地展現抽象化的世界的黯淡景象。通過這樣的表現，詩從政治主張的工具升華到了更高的層次。如果詩只是停留在政治主張，那麼它就只是實現這種目的的眾多手段之一。在詩中展現只有詩才可能展現的新奇形象，這樣的表現可以超越直截了當的政治批判。

年輕時的作品〈同諸公登慈恩寺塔〉、晚年的〈虎牙行〉，這兩首詩還包含著很多應該進一步分析的課題，在此暫且提出世界的破壞、崩壞這一要素。這兩首詩的共通之處是，描繪出這種形象的詩人杜甫看起來好像懷有某種巨大的焦躁。到底是對什麼焦躁不安呢？或許杜甫本人也不是很清楚。只是，用詩來吟詠對世界崩壞的願望和欲求，這在其他詩人中是很罕見的，無疑是杜甫詩的特質之一。

八、杜甫的表現（3）——強有力

去往陌生的地方的時候，留意到當地獨特的生活習慣和風俗並寫進詩裡，這可以說是從杜甫開始的吧。例如，雖然六朝時代也有很多紀行詩，但大多都是旅者將自身的心聲訴諸語言，從中看不到他們對於周圍的世界和平常熟悉的世界的截然不同有什麼驚訝、興趣和關心。到了杜甫，對各地的描寫成為了詩的表現對象。在接下來的世代裡，韓愈、元稹、白居易、劉禹錫、柳宗元等人繼承了這一點並有意識地拓展下去。

〈觀打魚歌〉（11-20）、〈又觀打魚〉（11-21）是描寫綿州涪江特殊的打魚方法的詩作。其中的詩句「蒼江漁子清晨集，設網提綱萬魚急。能者操舟疾若風，撐突波濤挺叉入」，描寫了漁夫強有力的動作和肉體。不僅是對前所未見的打魚方法的關心，對運動的力動感、肉體本身的關心，這也是杜甫在詩裡新加入的要素。

以〈早發白帝城〉為代表，李白寫過不少詩作，捕捉在急流中一氣直下的速度感。這是李白特別喜歡的運動感，將其置於詩的中心的是李白。杜甫雖然沒有類似的詩，但引人注目的是他近乎反常地反復描寫大水奔流的異常光景。除了題為〈江漲〉（09-31、10-16）的詩，還有〈春水〉（10-03）、〈春水生二絕〉（10-13）、〈江上值水如海勢聊短述〉（10-14）、〈大雨〉（11-12）、〈溪漲〉（11-13）等等。杜甫像小孩一樣非常喜歡看河川漲水，迅猛奔流，屢屢寫到詩裡。這大概是因為看慣了的水流在大雨中呈現出異於平時的样子，杜甫被這種異常性所吸引。同時，自然的力量清清楚楚地以江河主幹水流的形態展現出來，讓杜甫興奮不已。這也表明了杜甫喜歡強有力的、自然的力動感。

如果用一句話來概括杜詩的整體，那就是嘆息自身不停漂泊在遠離國都、故鄉的旅途中，年老多病，同時也悲歎世間因為戰亂而陷入無秩序的狀態中。自然是有秩序的，但人世並非如此，杜甫感到憤慨。這樣總結應該是沒有異議的吧。然而，杜甫的作品雖然確實如此，但又不能就此概括殆盡。例如，讓我們重讀杜甫晚年的代表作之一〈登高〉（20-26）。

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴。無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。萬里悲秋常作客，百年多病獨登臺。艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新亭濁酒杯。

這首詩之所以被列為杜甫的代表作之一，是因為在他晚年詩作中隨處可見的思緒、悲傷典型地凝聚一體，而且這種情感與晚秋之景完美地融合在一起。流浪的境遇、老病衰頹的身心——雖然這裡沒有言及世間，但的確可以看出這是具有一生懷揣著悲傷的杜甫風格的詩作。

然而仔細讀的話，這首詩寫的並不是類型化的悲傷。落葉必然是「蕭蕭下」的，但那是「無邊」的，無止境地持續、擴散。「不盡長江」也不是流去，而是「滾滾來」，朝自己的方向湧來。「落木」在空間上無限拓廣，「長江」在時間上無限延續。即使是落下，即使是流走，但自然擁有無限的力量，永無休止之時。不就是因為蘊藏著這樣的生命力、力動感，造就了這首詩的非凡嗎？

*

關於「杜甫的表現」，這裡提出了「新的現實」、「不可視的世界・世界的崩壞」以及「強有力」，這些不都是歷來討論杜詩接受的時候沒有被重視的面向嗎？杜甫的這些表現還未得到充分的理解吧。除了這裡列舉的內容以外，杜詩還有很多值得重新指出的表現特質。這是我們今後必須開始探求的課題。在此我只是提出一點建議，我們不能被以往的杜詩解讀所束縛，應該重新閱讀杜甫。

【責任編校：朱怡璇、黃競緯】