

大学生应读·名家学术经典

王力

王力近体
诗格律学

山西古籍出版社

王力近体
诗格律学



责 编:张继红
复 审:宁志荣
终 审:王灵善

图书在版编目(CIP)数据

王力近体诗格律学 / 王力著. — 太原: 山西古籍出版社, 2003. 1

ISBN 7-80598-502-2

I. 王… II. 王… III. 近体诗 - 诗词格律

IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 017858 号

王力近体诗格律学

王力 著

*

山西古籍出版社出版发行

030012 太原市建设南路 15 号 0351-4922102

<http://www.sxep.com.cn> E-mail: sxep@sx.cei.gov.cn

新华书店经销 太原市新华胶印厂印刷

*

开本: 890 × 1240 1/32 印张: 11.125 字数: 270 千字

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月太原第 1 次印刷

印数: 1-4000 册

*

ISBN 7-80598-502-2
I·216 定价: 17.00 元

人间词话	王国维 著	6.00 元
中国近三百年学术史	梁启超 著	16.00 元
中国小说史略	鲁 迅 著	10.00 元
中国史纲	张荫麟 著	10.00 元
唐诗杂论	闻一多 著	9.00 元
经典常谈	朱自清 著	9.00 元
王力词律学	王 力 著	12.00 元
王力近体诗格律学	王 力 著	17.00 元

出版说明

王力先生是我国语言学界的泰斗之一,尤其精于古汉语研究。他在20世纪40年代著的《汉语诗律学》,是一部全面研究中国诗法的奠基之作。其序言中说:“我写这一部书的动机本来是为了教学,所以首先介绍常识。大学高年级的同学们虽然年级很高了,由于从前各种功课都没有讲到诗律,也许还有不少人不懂什么是‘平平仄仄平平’,从常识讲似乎还是有必要的。”可以见出,王力先生此著主要是一部讲诗词常识的专著,它不仅对于大学生,即使对于一般的诗词爱好者,也是很适用的。

《汉语诗律学》原分五章,部头甚大。为使更多的诗词爱好者从中汲取知识,我们与王力先生的夫人商定,将当今读者经常习作的“近体诗”(原

著第一章)抽出,名曰《王力近体诗格律学》,予以单独出版。另外,将原著的《导言》附于该单行本前,以便读者全面了解中国诗词的作法。特此说明。

山西古籍出版社

2002年9月

导 言

1. 韵语的起源及其流变

1.1 诗歌起源之早,是出于一般人想像之外的。有些人以为先有散文,后有韵文。这是最靠不住的说法。因为人类创造了文字之后,文化的发展已经达到了相当的程度,当然韵文和散文可以同时产生。韵文以韵语为基础,而韵语的产生远在文字的产生之前,这是毫无疑义的。相传尧帝的时候有一首《康衢歌》:

立我蒸民,莫匪尔极;
不识不知,顺帝之则。
(《列子·仲尼篇》)

又有一首《击壤歌》:

日出而作,日入而息;
凿井而饮,耕田而食。
帝力何有于我哉?
(《帝王世纪》)

我们当然不相信这两首诗是尧时的民歌。前者是凑合《诗经·周颂·思文》的两句和《大雅》、《皇矣》的两句而成的，且不要管它。后者的风格似乎也在战国以后；不过，它也不会太晚，因为它用的韵是古韵“之”部字，以“息”、“食”、“哉”为韵，这种古韵决不是汉以后的所能伪造的。依我们的猜想，它也许是战国极乱的时代，仰慕唐虞盛世的人所假托的。同样假托的诗还有一首《南风歌》，相传为帝舜所作：

南风之薰兮，
可以解吾民之愠兮；
南风之时兮，
可以阜吾民之财兮。

（《圣证论》引《尸子》，又《家语》）

我们不必因为它的出典不古，就怀疑到它的本身不古；这种诗歌很可能是口口相传下来的。试看它以“时”、“财”为韵，这种古韵也决不是汉以后的人所能伪造的（伪造古韵最难，因为直至明末陈第以前，并没有人意识到古今单韵的不同）。总之，尧舜时代虽不一定能有这种风格的诗，却一定已经有了诗歌的存在，假使追究尧舜时代本身存在的话。

1.2 至于韵语，它在上古时代的发达，更是后代所不及的。这里所谓韵语，除了诗歌之外，还包括着格言、俗谚及一切有韵的文章。譬如后代的汤头歌诀和六言告示，它们是韵语，却不是诗歌。古人著理论的书，有全部用韵语的，例如《老子》。有部分用韵语的，如《荀子》、《庄子》、《列子》、《文子》、《吕氏春秋》、《淮南子》、《法言》等。文告和卜易铭刻等，也参杂着韵语，例如《尚书》、《易经》和周代的金石文字。许多“嘉言”，是藉着有韵而留传下来的，例如《孟子·滕文公上》所引放勋（尧）的话：

劳之，来之，
匡之，直之，
辅之，翼之，
使自得之；
又从而振德之。

“来”、“直”、“翼”、“得”、“德”是押韵的。至于格言俗谚之类，就更以有韵为常了。例如：

畏首畏尾，
身其余几！
(《左传》文公十七年)

虽有智慧，
不如乘势；
虽有磁基，
不如待时。
(《孟子·公孙丑上》)

兵法如《三略》、《六韬》，医书如《灵枢》、《素问》，都有大部分的韵语。这些书虽不是先秦的书，至少是模仿先秦的风格而作的，于此可见韵语在上古是怎样的占优势了。

1.3 诗歌及其他韵文的用韵标准，大约可分为三个时期，如下：

唐以前为第一期。在此时期中，完全依照口语而押韵。

唐以后，至五四运动以前为第二期。在此时期中，除了词曲及俗文学之外，韵文的押韵，必须依照韵书，不能专以口语为标准。

五四运动以后为第三期。在此时期中,除了旧体诗之外,又回到第一期的风气,完全以口语为标准。

1.4 现在先说第一期。所谓完全依照口语来押韵,自然是以当时的口语为标准。古今语音的不同,是清代以后的音韵学家所公认的。所以咱们读上古的诗歌的时候,必须先假定每字的古音是什么,然后念起来才觉得韵脚的谐和。例如《诗·秦风·蒹葭》:

蒹葭采采,
白露未已;
所谓伊人,在水之涘。
溯洄从之,道阻且右;
溯游从之,宛在水中沚。

咱们假定“采”字念 ts'ə,“已”字念 diə,“涘”字念 dʒ'ə,“右”字念 ɣiwo,“沚”字念 iə,然后这首诗才念得和谐。当然,您也可以假定这五个字的古音是 ts'ai, diai, dʒ'iai, ɣiai, tiaï, 或别的读音,总之,这些字在上古的主要元音一定相同(至少是相近),如果照今天的语音念起来,那简直是没有韵脚的诗了。

1.5 汉代用韵较宽。这有两个可能的原因:第一是押韵只求近似,并不求其十分谐和;第二是偶然模仿古韵,以致古代可押的也押,当代口语可押的也押,韵自然宽了。到了六朝,用韵又渐渐趋向于严。这是时代的风气,和实际口语韵部的多少是没有关系的。

现在说到第二期。六朝时代,李登《声类》,吕静《韵集》,夏侯该《韵略》一类的书,虽然想作为押韵的标准,但因为是私家的著作,没法子强人以必从。隋陆法言的《切韵》,假使没有唐代的科举来抬举它,也会遭遇《声类》等书同一的命运。后来《切韵》改称《唐韵》,可说是变成了官书,它已经成为押韵的标准,尤其是“近体诗”押韵的标准。《唐韵》共有二百零六个韵,但是,唐朝规定有些韵可以“同

用”，凡同用的两个或三个韵，作诗的人就把它当作一个韵看待，所以实际上只有一百一十二个韵。到了宋朝，《唐韵》改称《广韵》，其中“文”韵和“欣”韵，“吻”韵和“隐”韵，“问”韵和“焮”韵，“物”韵和“迄”韵，都同用了，实际上剩了一百零八个韵。到了元末，索性泯灭了二百零六韵的痕迹，把同用的韵都合并起来，又毫无理由地合并了“迥”韵和“拯”韵，“径”韵和“证”韵，于是只剩了一百零六个韵。这一百零六个韵就是普通所谓“诗韵”，一直沿用至今。

1.6 唐朝初年（所谓“初唐”），诗人用韵还是和六朝一样，并没有以韵书为标准。大约从开元、天宝以后，用韵才完全依照了韵书。何以见得呢？譬如《唐韵》里的“支”、“脂”、“之”三个韵虽然注明“同用”，但是初唐的实际语音显然是“脂”和“之”相混，而“支”韵还有相当的独立性，所以初唐的诗往往是“脂”、“之”同用，而“支”独用（盛唐的杜甫犹然）。又如“江”韵，在陈、隋时代的实际语音是和“阳”韵相混了，所以陈、隋的诗人有以“江”、“阳”同押的；到了盛唐以后，倒反严格起来，“江”、“阳”绝对不能相混，这显然是受了韵书的拘束。其他像“元”、“韵”和“先”、“仙”，“山”韵和“先”、“仙”，在六朝是相通的，开元、天宝以后的“近体诗”也不许相通了。这一切都表示唐以后的诗歌用韵不复是纯任天然，而是以韵书为准绳。虽然有人反抗过这种拘束，终于敌不过科举功令的势力。

1.7 词曲因为不受科举的拘束，所以用韵另以口语为标准。词是所谓“诗余”，曲又有人称为“词馀”。本书所讲的诗律指的是广义的诗，所以对于词律和曲律也将同样地讨论到。

1.8 末了说到第三期。新诗要求解放，当然首先摆脱了韵书的拘束。但是，这上头却引起了方音的问题。从前依据韵书，获得了一个武断的标准，倒也罢了。现在用韵既然以口语为标准，而汉语方音又这样复杂，到底该以什么地方的语音为标准呢？在今天，我们肯定了普通话以北京语音为标准音，但是在当时并没有这个规定。

遇到作者不是北方人的时候，他的诗常常不知不觉地用了一些方音来押韵，我们用北京音读去就不免有些不大谐和的地方。例如“真”韵和“庚”韵，依照西南官话和吴方言，是可以“同用”的，若依北方话就不大谐和。“屋”韵和“铎”韵，“歌”韵和“模”韵，依照大部分的吴语是可以通用的，若依北方话也不谐和。

1.9 由此看来，除非写方言的白话诗，否则还应该以一种新的诗韵为标准。这种新诗韵和旧诗韵的性质并不相同：旧的诗韵是武断的（最初也许武断性很小，宋以后就大大地违反口语了），新的诗韵是以现代北京实际语音为标准的。这样，才不至于弄成四不像的韵语。

2. 平仄和对仗

2.1 平仄和对仗，是近体诗中最讲究的两件事；古体诗中，也不能完全不讲究它们。新诗虽然是一切都解放了，但是，就汉语来说，有了字音就不可能没有平仄，单义词多了也很容易形成整齐的对仗。新诗虽然不受它们的约束，却也还有许多诗人灵活地运用它们。因此，在未谈诗律以前，先谈一谈什么叫做平仄和对仗，也不是没有用处的。

2.2 平仄是一种声调的关系。相传沈约最初发现在汉语里共有四个声调，就是平声，上声，去声和入声；又相传“仄声”这个名称，也是沈约起的。有人说，“仄”就是“侧”，“侧”就是不平。仄声和平声相对立，换句话说，仄声就是上、去、入三声的总名。依近体诗的规矩，是以每两个字为一个节奏，平仄递用。假定一句诗的第一、第二字都是平声，那么，第三、第四字就应该都是仄声；如果第一、第二字都是仄声，第三、第四字就应该都是平声。（详见下文第六节）

2.3 现在咱们要讨论的，有两个问题：第一，为什么上、去、入三声合成一类（仄声），而平声自成一类？第二，为什么平仄递用

可以构成诗的节奏？

2.4 关于第一个问题，咱们应该先知道声调的性质。声调自然是以“音高”（Pitch）为主要的特征，但是长短和升降也有关系。依中古声调的情形看来，上古的声调大约只有两大类，就是平声和入声。中古的上声最大部分是平声变来的，极小部分是入声变来的；中古的去声大部分是入声变来的，小部分是平声变来的（或者是由平声经过了上声再转到去声）。等到平入两声演化为平上、去、入四声这个过程完成了的时候，依我们的设想，平声是长的，不升不降的；上去入三声都是短的，或升或降的。这样，自然地分为平仄两类了。“平”字指的是不升不降，“仄”字指的是“不平”（如山路之险仄），也就是或升或降。（“上”字应该指的是升，“去”字应该指的是降，“入”字应该指的是特别短促。古人以为“平”“上”“去”“入”只是代表字，没有意义，现在想来恐不尽然。）如果我们的设想不错，平仄递用也就是长短递用，平调与升降调或促调递用。

2.5 关于第二个问题，和长短递用是有密切关系的。英语的诗有所谓轻重律和重轻律。英语是以轻重音为要素的语言，自然以轻重递用为诗的节奏。如果像希腊语和拉丁语，以长短音为要素的，诗歌就不讲究轻重律或重轻律，反而讲究短长律或长短律了。（希腊人称一短一长律为 iambus，一长一短律为 trochee，二短一长律为 anapest，一长二短律为 dactyl，英国人借用这四个术语来称呼轻重律和重轻律，这是不大合理的。）由此看来，汉语近体诗中的“仄仄平平”乃是一种短长律，“平平仄仄”乃是一种长短律。汉语诗律和西洋诗律当然不能尽同，但是它们的节奏的原则是一样的。

2.6 五言古诗虽然不很讲究平仄，但五平调或四平调仍是尽可能地避免的，否则就嫌单调了。五仄调或四仄调比较地常见，因为仄声还有上、去、入的分别，它们或升，或降，或特别短促，就不十分单调。（参看下文第二十八节）

2.7 近体诗喜欢用平声做韵脚，因为平声是一个长音，便于

曼声歌唱的缘故。这恰像英诗里轻重律多于重轻律，希腊拉丁诗里短长律多于长短律。在英诗或希腊拉丁诗里，有些诗虽然本来是用重轻律或长短律的，也喜欢用重音或长音收尾，叫做“不完全律”（catalectic），大约也是使它较便于曼声歌唱的缘故。

跟着历史的变迁，近代的声调的实际音高也不能和中古相同，所以人民口头创作只能依据实际语音，不能再沿用中古的平仄。现代新诗如果要运用平仄，自然也只能以现代的实际语音为标准。例如北京语音里没有入声，平声分为阴阳两类，又有一种轻声，是否仍应该另行发现节奏的规律，这却是现代诗人所应研究的了。

2.8 对仗，大致说起来，就是语言的排偶，或骈俪。“仗”字的意义是从“仪仗”来的；“仪仗”两两相对，所以两两相对的语句叫做“对仗”。对仗既是排偶的一种，让我们先谈排偶。自从有了语言，也就有了排偶，因为人事和物情有许多是天然相配的。古今中外，都有许多排偶的语言。例如下面所引的英文诗：

One shade the more, one ray the less,

.....

The smiles that win, the tints that glow.

Byron. (拜伦, 英国诗人)

My boat is on the shore,

And my bark is on the sea.

Byron. (拜伦, 英国诗人)

Some had shoes, but all had rifles.

Henley. (韩里, 英国诗人)

2.9 但是，汉语的排偶却有一种特性：因为汉语是单音语，所以排比起来可以弄得非常整齐，一音对一音，不多不少。有了这种特性，汉语的骈语就非常发达。无论韵文或散文，都有无数的例

子。例如：

就其深矣，方之舟之；

就其浅矣，泳之游之。

（《诗·邶风·谷风》）

谁谓尔无羊，三百维群；

谁谓尔无牛，九十其犝。

（《诗·小雅·祈父之什·无羊》）

用之则行，舍之则藏。（《论语·述而》）

食不厌精，脍不厌细。（《论语·乡党》）

这可以称为不避同字的骈语，古书中不胜枚举。其后渐渐倾向于避同字，尤其是近体诗的对仗必须避同字。不过，避同字的骈语在上古也不乏其例。例如：

嘒嘒草虫，趯趯阜螽。（《诗·召南·草虫》）

觐闵既多，受侮不少。（《诗·邶风·柏舟》）

青青子衿，悠悠我心。（《诗·郑风·子衿》）

南山崔崔，雄狐绥绥。（《诗·齐风·南山》）

在其板屋，乱我心曲。（《诗·秦风·小戎》）

乘肥马，衣轻裘。（《论语·雍也》）

草木畅茂，禽兽繁殖。（《孟子·滕文公上》）

上食槁壤，下饮黄泉。（《孟子·滕文公下》）

2.10 到了六朝，骈丽的风气更盛。赋和骈体文，是避同字的骈语和不避同字的骈语同时并用的。但当其不避同字的时候，只能限于“之”“而”“以”“于”一类的虚字了。例如：

遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春；

心懔懔以怀霜，志眇眇而临云；咏世德之骏烈，诵先人之清芬。（陆机《文赋》）

夫百节成体，共资荣卫；万趣会文，不离辞情。（刘勰《文心雕龙·铨裁篇》）

汉魏六朝的古诗，也像赋和骈体文一样，有时避同字，有时不避同字。例如：

齐心同所愿，含意俱未伸。（《古诗十九首》）

去者日以疏，来者日以亲。（《古诗十九首》）

昔为鸳与鸯，今为参与商。（苏子卿诗）

长裾连理带，广袖合欢襦。（辛延年《羽林郎》）

君若清路尘，妾若浊水泥。（曹植诗）

著论准过秦，作赋拟子虚。（左思《咏史》）

孤鸿号外野，朔鸟鸣北林。（阮籍《咏怀》）

唐以后的古体诗，自然都依照这个规矩（参看下文第三十三节）。但是，近体诗里的对仗，却和古体诗里的骈语颇有不同。

2.11 近体诗的对仗之所以不同于普通的骈语，因为它有两个特点：第一，它一定要避同字，不能再像“去者日以疏，来者日以亲”；第二，它一定要讲究平仄相对（平对仄，仄对平），不能再像“著论准过秦，作赋拟子虚。”例如：

共载皆妻子，同游即弟兄。（白居易诗）

门前巷陌三条近，墙内池亭万境闲。（刘禹锡诗）

2.12 对仗有“宽对”和“工对”的分别：宽对只要以名词对名词，动词对动词，形容词对形容词，就成；工对必须把事物分为若干

种类,只用同类的词相对。(参看下文第十三节。)

讲到今体诗的对仗,我们应该顺带谈一谈“对联”(普通所谓“对子”)。“对联”其实就是来自近体诗的对仗,不过“对联”更趋向于工对。再者,对联的节奏也有更多的变化,字数也可任意延长,也可偶然不避同字。例如前人集王羲之《兰亭序》字的对联:

丝竹放怀春未暮;
清和为气日初长。
静坐不虚兰室趣;
清游自带竹林风。

(以上是依照近体诗的节奏的。)

得趣—在一—形骸—以外;
娱怀—于一—天地—之初。
寄兴—在一—山亭—水曲;
怀人—于一—日暮—春初。
清气—若兰,—虚怀—当竹;
乐情—在水—,静趣—同山。

(以上是超出近体诗节奏之外的。)

又相传有妇人挽其夫云:

二十年贫病交加,纵我留君生亦苦;
七千里翁姑待葬,因君累我死犹难。

(上半“年”“里”二字顿,“病”“姑”二字顿,超出近体诗节奏之外,下半完全依照近体诗的节奏。)

又如韦苏州祠联: