

中
华
古
诗
文
赏
析
丛
书

唐代律诗赏析

杨福生 著

安徽文艺出版社 ANHUI WENYI CHUBANSHE

中
华
古
诗
文
赏
析
丛
书



唐代律诗赏析

图书在版编目(CIP)数据

唐代律诗赏析/杨福生著.-合肥:安徽文艺出版社,
1999.4
ISBN 7-5396-1815-9

I. 唐… II. 杨… III. 律诗-鉴赏-中国-唐代
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 09396 号

唐代律诗赏析

杨福生 著

责任编辑:吴 迅

出 版:安徽文艺出版社(合肥市金寨路 381 号)

邮政编码:230063

发 行:安徽文艺出版社发行科

印 刷:合肥义兴印刷厂

开 本:787×1092 1/32

印 张:14

插 页:2

字 数:300,000

印 数:1000

版 次:1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

标准书号:ISBN 7-5396-1815-9/I·1694

定 价:21.00 元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

前 言

“律诗”是指在声韵格律上有严格限制的一种诗体，又称“格律诗”。在唐代，格律诗分为“格诗”和“律诗”。清人纳兰性德在其《渌水亭杂识·四》中说：“建安无偶句，西晋颇有之，日盛月加，至梁陈谓之格诗，有排偶至无粘。”韦应物的那两首著名的《寄全椒山中道士》和《初发扬子寄元大校书》，就是格诗。这两首诗有对偶，平仄也有规律，四韵八句，只是没有押平声韵，上下句中间平仄又失粘，所以是格诗。故“排偶至无粘”再加上“不押平声韵”，就是格诗的标志。格诗讲究骨格、风骨，而声韵的调配，则介于古体和律体之间。

我们现在常说的“律诗”，在对仗、平仄、押韵方面有一定的格式和规律，而“律”，则是对音韵使用的具体限定，犹如用兵之纪律，用刑之法律，必须坚守不得违犯。

既然律诗之律只不过是声律，（金圣叹认为，唐律诗之“律”，“为法律之律，非音律之律也。”而所谓“法律”，指的是“二起、二承、二转、二合，勒定八句，名曰律诗”。为的是适应以诗取士的需要。此说可备进一步讨论。）诗人何以如此重视甚

至进而“立法”呢?这是因为,中国古代的诗歌,一直是合乐的,《诗三百篇》如此,乐府诗更如此。东汉以后,诗乐渐分,汉魏之间,更是分道扬镳,诗不再入乐,而成为文人的文学创作和吟诵的文字。为了使不再借助于音乐的诗读起来也琅琅上口,“清浊通流,口吻调利”(南朝·梁·钟嵘《诗品序》),诗家就必须在诗歌语言中发现音乐美。正好其时佛学东渐,在翻译佛典,唱颂佛曲、佛经中,人们逐渐掌握了汉语的音韵知识,诗歌声律学也就应运而生,诗歌语言声韵美的规律,也渐渐得到深刻的认识和把握。根据这种认识和长期的诗歌创作和鉴赏的实践,到初唐沈佺期、宋之问手中,便将齐梁时代逐渐形成的声韵调配形式加以改进和补充,并加以固定、成型,这就是“律诗”。由于这种律诗成型于唐朝“当代”,所以唐朝人称这种诗为“今体诗”、“近体诗”。

我们今天一般都将“今体诗”称为“格律诗”,但由于在唐代格诗和律诗区分严格,格诗声韵并不合“律”,所以格诗已被人归入“古体”之中,今天我们所说的“格律诗”,其实指的就是律诗,就是在唐代兴起的近体律诗。

近体律诗从句式上说,有五言、七言两大类;从篇幅的长短即句行数目上说,又可分为绝句、律诗、长律三大类。绝句是五言律诗或七言律诗的一半,长律是五言律诗或七言律诗的延展。绝句在唐时,被视为律诗的一种形式,宋元以后,绝句被称为“律绝”,诗论家为了评论方便,有把它分离于律诗以外的倾向,尽管其声韵规律仍然遵守律诗的制度。而长律是十行以上的长篇体,它按照八行体律诗的粘对规则和中间对仗的形式一联联排比下去,所以明代高棅编《唐诗品汇》时,称其为排律。无论绝句还是长律,写作时都要遵循律诗的格式和用韵

规定,为此,对律诗写作的有关规定,我们就不能不有所了解。

近体律诗的体制特点大体如下:

一、每首诗都有固定的平仄格式。平仄是汉字音调的两种类别。平即平声,不升不降不促,读时可以延长,其调不变;仄即上、去、入三声,或升或降或促,读时不能延长,延长则变调。把二者加以调配,便可使声调响切。以五言律诗为例,其平仄格式为:

1. 仄起第一式(仄起仄收,首句不押韵)

仄仄平平仄, 平平仄仄平。

平平平仄仄, 仄仄仄平平。

仄仄平平仄, 平平仄仄平。

平平平仄仄, 仄仄仄平平。

(加圈的字,表示可平可仄,下同。)

2. 仄起第二式(仄起平收,首句入韵)

仄仄仄平平, 平平仄仄平。

平平平仄仄, 仄仄仄平平。

仄仄平平仄, 平平仄仄平。

平平平仄仄, 仄仄仄平平。

3. 平起第一式(平起仄收,首句不入韵)

平平平仄仄, 仄仄仄平平。

仄仄平平仄, 平平仄仄平。

平平平仄仄, 仄仄仄平平。

仄仄平平仄, 平平仄仄平。

4. 平起第二式(平起平收,首句入韵)

平平仄仄平， ①仄仄平平。

②仄平平仄， 平平仄仄平。

③平平仄仄， ④仄仄平平。

⑤仄平平仄， 平平仄仄平。

这四种格式，实际上来源于四个基本“律句”，它们是：

1. ①仄平平仄

2. 平平仄仄平

3. ③平平仄仄

4. ⑤仄仄平平

“律句”是按照平、仄声交替使用原则加以排列的句子，所以读起来抑扬顿挫，富于音乐美。律句的存在，是今体律诗得以实现的保证。

但仅有律句中的平仄交替排列还不行，还要注意每联上下两句之间，平仄的使用应是相反的，“对”立的。同时，联与联之间，后联出句的平仄和前联对句的平仄必须相同，这个规则就叫做“粘”。律诗不可失“对”，也不可失“粘”，失对，则一联之中的上下句就会出现重复的现象；失粘，前后两联的平仄就会雷同，如此，则会大大减弱甚至失去诗的音乐美。

二，在固定的位置上使用对仗。对仗又称对偶，又称队仗，犹如公府仪仗。对仗原是一种修辞艺术，被律诗吸收，成了格律的一个组成部分。律诗中的对仗，一般用在中间两联，借以增加句调旋律，使平仄声韵之美更显出旋回有韵味。

律诗的对仗，要求比较严格，又比较复杂，大致有“正对”、“假对”、“当句对”、“隔句对”、“流水对”、“巧对”等等。对仗又可以变格处理。变格的对仗，有“蜂腰体”、“偷春体”等等，不一

而足，限于篇幅，这里就不一一介绍了。

三，用韵有严格的规定。具体表现在：

1. 除有首句押韵的形式外，其余押韵位置均在对句句尾。

2. 韵脚一般是平声字。一首诗一韵到底，中途不得换韵。

3. 只能押本韵，不能出韵。

所谓本韵，指收在韵书中同一韵部的韵字。比如李白《塞下曲》：“五月天山雪，无花只有寒。笛中闻折柳，春色未曾看。晓战随金鼓，宵眠抱玉鞍。愿将腰下剑，直为斩楼兰。”其韵脚的“寒”、“看”、“鞍”、“兰”，皆属“十四寒”韵目下的韵字。关于这方面的知识，读者可查阅有关书籍。

二

律诗在唐代的发展大致经历了初、盛、中、晚四个时期。初唐时期，是律诗成型时代，人称“沈宋时代”。其时七律英华乍启，门户未开，作者尚少，远不及五律数量之多。就内容而言，七律也是宫廷应制之作居多，风格缛靡，不脱梁陈余气。初唐四杰及陈子昂等人，没有作过一首七律，但他们五个人所作五律，却共有二百二十七首，这和初唐作七律者只有五十余人，诗一百余首相比，可以看出，这一时期的律诗，确实处于初创阶段。律诗在初唐时的成就，就内容而言，主要表现在五言上，题材比较广阔，风格比较清新刚健，改变了齐梁诗风的统治局面，端正了唐诗发展的方向。而沈佺期、宋之问对律诗的定型，则功不可没。

盛唐时期，诗歌发展进入到一个新的时代。作家辈出，诗作题材广阔，内容充实，风格多样。其中最为突出的，是以边塞题材闻名的“岑高”派和以田园山水、隐逸生活为题材的“王孟”派，而李白、杜甫，则是盛唐诗歌的集大成者。

单就律诗创作而言，这一时期又有自己的特点。

先说“岑高”。“岑高”是以横枪跃马、飒爽英姿的边塞诗人的形象而光照诗坛的，但他们的这种形象只在古体诗中而不在律诗里。岑参现存五律一百七十二首，多酬赠，送别之作，七律一十二首，也是应酬之作居多，而高适，只存五律四十四首，七律七首，五排二十二首，题材与岑参也相近。他们的律诗风格不是歌行体中的悲慨雄壮，而是流丽秀润，与我们印象中的“岑高”简直判若两人。出现这种情况，显然是律诗不便叙事，不便抒发豪纵情感的结果。只有到了杜甫的时候，律诗才可无事不可言，无情不可抒。这从另一面证明，除了个人的才气等方面的因素，也说明律诗在盛唐前期还处于发展状态之中。

律诗在“王孟”手中，似乎又是一番景象。单就七律而言，王维今存二十首，在杜甫之前，数量最多，成就也最高。但平心而论，王维最好的七言律诗，仍为宫廷应制、早朝倡和之作。而他的五律一百零六首，在他诗作中数量最大，且有入禅妙境，当是他的“本色”。孟浩然则更钟情于五律，存五律一百三十三首，占了他总诗作的一半，而且他的清高疏淡、幽寂苦闷，都纳入其中了。至于李白，其律诗则往往以古笔运行，不拘常调，每每失之于“放”，但一旦用意，便有如《登金陵凤凰台》那样格律严整又不失其英迈豪纵之气的作品。

由此可见：一、在盛唐前期，律诗也依然以五言为主，七言律尚未入诗坛“正宗”；二、诗人经常把率真之情留给古体，把

应酬留给律体,说明律体诗(尤其是七言律体)的“应制”的胎记还没有消褪;三、诗人们对律诗的平仄、对仗等等规定,已经非常娴熟,所以要么不为,一旦为之,则不乏警句可摘。高棅说:“盛唐作者虽不多,而声调最远,品格最高。”(《唐诗品汇·七言律诗叙目》)指的就是这时期的情况。此时的诗风,刚健雄浑、高响不浮,黄钟大吕,一派铿锵之声,充满了积极向上的浪漫主义精神。

“安史之乱”爆发前后,从“开元盛世”走过来的诗人们,不得不面对现实,诗风也走向“沉郁”。此时诗人们所反映的社会生活,其广度、深度和真实性,都是前所未有的。他们将亲身经历和生活感受,借助于各种体裁表达出来,这便使律诗从题材到形式,都达到了空前的水准,其代表人物,当然是伟大的杜甫。

杜甫对律诗的贡献,概而言之,表现在两个方面。一是大大开拓了题材。大到军国大事,小到贫妇扑枣,都在他的律诗涉猎之内。至于传统的登览、送别、酬寄、感怀之类题材,在他手中,又无不与社会现实紧密结合,以小景写大景,以小我写大我,一扫流连光景,自怨自叹的衰飒之气;二是多用“拗体”,大大突破了七言律诗对作者的束缚,且“不止句中拗一字,往往神出鬼没。虽拗字甚多,而骨格愈峻峭”(元·方回《瀛奎律髓》)。至于炼句炼字、篇章结构、兴寄等等创作艺术,更是无法尽举。杜甫现存的五律有六百三十首,五排一百二十二首,七律一百五十首,七排五首,如果加上五绝和七绝,其律诗总数达一千零四十六首,占他整个创作的百分之七十以上。明人胡震亨在总结杜甫的成就时说:“少陵七律与诸家异者有五:篇制多,一也;一题数首不尽,二也;好作拗体,三也;诗料无所不

入，四也；好自标榜，即以诗入诗，五也。此皆诸家所无。其他作法之变，更难尽数。”（《唐音癸签》）他的七言律诗对后世影响极大，“义山学之，得其浓厚；东坡学之，得其流转；山谷学之，得其奥峭；遗山学之，得其苍郁；明七子学之，佳者得其高亮雄奇，劣者得其空廓”（清·施补华《岷佣说诗》），此说是很准确的。

中唐时期[代宗大历元年(766)至文宗大和九年(835)]，先有刘长卿、韦应物，后有“大历十才子”，再有韩愈、柳宗元、孟郊、贾岛、李贺、刘禹锡、元稹、白居易“元和八大诗人”，另外尚有张籍、王建、李绅、李益诸辈，也是群星烂漫。

刘长卿自诩“五言长城”，意为他的五言诗数量既大，成就又高，别人无法逾越。他的五律现存二百零九首，五排五十六首，五绝二十八首，无论数量质量，都无法和杜甫相比。但他确实佳句迭出，诸如“积雨悲幽独，长江对别离”，“柴门闻犬吠，风雪夜归人”等，就是他的名句。而七言律自杜甫后至刘长卿，已成中唐面目，雄壮伟丽，通体浑成的作品越来越少，代之而起的，是铸词炼句，刻意雕琢。深情缠绵，哀怨悱恻，吐属委婉的诗风，渐渐占据了诗坛。

大历诸子中，七律以卢纶最多，今存四十八首，五言也名列前茅。“十子”本来以五言见长，其五言律也确是精警诗句时时出现，而七律，则或闲旷，或婉切，或清幽，最是中唐气象。

至于元和诸家，或宏伟奇险，或清逸淡远，或荒寒峻峭，或嶙峋瘦俭，或幽僻诡怪，或隽永清新，或平易显浅，或通俗晓畅，风格各殊，异彩纷呈。

中唐律诗，已是无事不可入，无意不可达。但最值得注意的，是其以文入诗和以才学入诗，以及用口语、俗语入诗的白

话化倾向。同时,注重内在感觉以表现印象的避虚走实,也是此时重要艺术走向。必须指出的是,这些变化在七律中表现尤其明显。

杜甫的七律曾开雄浑顿挫、浅近通俗、拗峭健拔三种风格,但在中唐前期却无所继承,只在元和、长庆年间,因元稹、白居易的提倡,才得以发扬。但真正的发扬光大,还在晚唐。

晚唐时期[文宗开成元年(835)至唐亡(907)],诗音衰飒,这是时代使然,不可避免。但衰飒不等于无美,恰恰相反,这时期律诗创作,无论是数量还是成就,都是极为令人瞩目的,更何况还有一位奇才李商隐,他的作品,自是唐诗中的一座高峰。

李商隐现存五律一百四十七首,七律一百二十一首,但对于他的了解,人们往往通过他的七律。李商隐五言学庾信,七言学杜甫,但又不是学他们的哪一种风格而是多种风格,故他的诗,有沉郁顿挫、一气浑成者,有深情缠绵、吐属委婉者,有曲折深奥、语含讽谏者……而他的《锦瑟》、《无题》,直让人无法可读又不忍不读,读之又口不能言心向往之,千百年来,不知使多少痴男怨女刻骨铭心!他又是以才学入诗,以议论入诗的高手,用韵上,却又很宽,时有转韵之作,但他的对仗,却工丽瑰玮。杜甫之后,无人可及。

杜牧现存五律一百一十八首,七律一百一十五首,五排三十三首,七排一首,加上绝句,共有四百九十七首,占其创作百分之九十以上,也是律诗名家。七律至元稹、白居易,音调已经熟烂,风格趋于柔靡,杜牧的贡献,是在音调中加以拗峭,增强了七律的骨力健气。尽管他风格与李商隐相比还比较单一,但如果没有他的努力,晚唐的诗风则难以端正。其他如张祜、温

庭筠、韩偓、韦庄等人，此处不便一一尽述。

以上是律诗在唐代发展的大致轮廓，若要小结，不妨借用明人胡应麟的一段话：“五言律体，兆自梁、陈，唐初四子，靡孑相矜。时或拗涩，未堪正始。神龙以来，卓然成调。沈、宋、苏、李，合轨于先，王、孟、高、岑，并驰于后。新制迭出，古体攸分。实词章改变之大机，气运推迁之一会也。”（《诗薮》）至于七言律诗，是到杜甫手里才成熟起来的，正如清人钱木庵所说，“七言四韵律诗，断以少陵为宗。”（《唐音审体》）但杜甫之后，虽然数量越来越大，艺术上越来越成熟，而题材却越来越狭，风格越来越趋向柔弱了。

三

清人焦循《易余籀录》说“论唐人诗以七律、五律为先，七古、七绝次之，诗之境至是尽矣”，此说不无道理。《全唐诗》收诗四万八千九百多首，七律有九千余首，几占五分之一，五律则占三分之一。单就数量言，读唐诗也要在五、七言律诗上花去一半时间。五律一首四十字，七律一首五十六字，居然容纳了那样大的物境，那样复杂的心境，呈现出种种令人心驰神迷的意境，且在音韵声调、章法结构、遣词用字等等方面变化出种种讲究，真让人感到匪夷所思。我们只有深入其中，去感知，去领悟，才会知道律诗这种古老的艺术形式，何以至今还有生命力。

如果不怕浅陋，勉强给唐代律诗的艺术魅力作出极其粗疏的探寻，其审美特征可能有这样几点：

一、就其吟诵时声音而言，具有抑扬顿挫的音乐美。这是

最直接的诉之人听觉的美。对于这一点，历代诗评家极其重视，他们总是根据平仄、对仗、押韵的要求，给一首诗定出品位。有经验的欣赏者，甚至一听吟诵就知道是盛唐之音还是中晚唐之风。所谓“切响”、“高亮”、“正声”、“衰飒”等等，就是对声调优劣的常用评论词。一首诗中，平仄有规定，但具体的字却要靠作家去调遣，这就需要诗人有扎实的音韵学知识和极强的语感。当然，时代因素、个人性格气质都决定了诗人对声韵的选择。杜甫对诗律，守中有所不守，不守而又守，结果他的诗听读起来就不同凡响。杜甫被尊为诗圣，这是一个重要原因。

二、起承转合的结构，不但使律诗具有形式上的稳定性，也容易让人“读懂”。一般说来，律诗的首联为“起”，二联（颌联）为“承”，三联（颈联）为“转”，尾联为“合”。具体分析，第一联的第一句或第二句要“点题”，中间二联必须对仗，那是产生警句精句的地方，是才情表现之所在。但对于一首诗的主题思想，它又是隐蔽的而不是显现的。初、盛唐诗人，中间二联均多为写景，到了晚唐，才有人一联写景一联抒情。尾联是结束，必须既能呼应首联，又能带动全篇，且要求或含蓄不尽，或高亮有力。尾联和首联连读，往往也就是一首诗的基本思想内容所在，中间二联，则是对这种思想内容的强化、情感化。至于“承”与“转”，不单是第二联第三联的任务，有的第一联的第二句，尾联的第一句，也有这个任务。这些是就一般而言，具体到某首诗，也有种种变异。比如崔颢的《黄鹤楼》，前四句均为“起”，诗写了一半才点题；李白的《送友人》，到第二联第一句点题。如此等等，不一而足。但无论怎样变化，上述结构方式大致不变，这就使我们既容易读懂，又容易看出各自的差别和

高下。正因为如此，唐诗的欣赏才有群众基础，扩大和延长了它的流传。

三、警句佳句脍炙人口。唐诗中有大量警句佳句，不少已成“成语”和格言。这些佳句，不独声色俱美，更容易让人牢记，这也是唐诗具有艺术魅力的原因之一。诗要能让人容易记住，让人回味无穷，这才能成为诗。让人读不懂的诗不能算是好诗（当然，“懂”与“不懂”又关读者诗学修养，自当别论），让人记不住的诗也不是好诗。唐诗中有不少诗句，由于用语精炼，信息量大，概括力强，不同的人可根据自己不同的经验获得各自需要的东西，因而千古流传。

四

关于古典诗词欣赏的意义，论家颇多，大抵都是说是为了丰富现代人的精神生活，发展今天的精神文明，对于创作，则是继承和借鉴。古代文学离我们已越来越远，但今天是从过去发展来的，民族文化，民族心理，民族精神，民族性格等等，是历史地积淀而成的。通过古代文学去认识过去，理解今天，把握未来，不失为一种行之有效的好办法。现代人已越来越被物质的创造和占有所累，对“吟安一个字，捻断数茎须”的作诗态度，已十分陌生了，像雍陶、贾岛、僧无可那样在无灯无火的寒夜里吟诗酌句的兴致，现代人已经很难理解。写诗已不能谋取官职，也不能获利，然而，浸透在古典诗词中的人文精神，却具有强大的吸引力，因为现代人越来越需要寻找精神的归宿，精神的家园。因此，欣赏古典诗词，不仅是一种审美行为，也是现代人生存的需要。

但欣赏和赏析是有区别的。欣赏是个人的事,感受的深浅和领悟的多少,完全可以因人而异。反复咀嚼也罢,浅尝辄止也罢,别人都无法替代。但赏析作为一种阅读行为和文学评论,情况就不同了,因为它有明确的目的和要求。

赏析是文学的鉴赏性评论,它和一般的文学批评的不同,原则上有三点:一,赏析的对象必须是素有定评的名篇或具有独特的审美价值的作品,这些作品因其典范性和独创性才被评论家纳入视野;二,赏析是对鉴赏式阅读的感知、体悟的整理和记录,这就要求作者要以充分的审美经验和细致的审美分析为基础;三,阅读赏析的读者一般有这样的情况:或是对所赏析的作品比较熟悉,但对其丰富的内含还缺乏深入研究;或是仅仅读过这些作品,对其艺术价值还无所了解。因此,赏析的作者就必须做到:第一要向读者清晰地阐明自己对某一作品的独特的认识和感受;第二要通过自己的具体阐述和细致的分析,准确地把握作品的艺术技巧(比如语词、意象与隐喻、象征、暗指、神话与原型、声调与语气等等)和主旨。

一部(篇)成功的艺术作品,其内在的含义往往具有多层次性甚至多指向性,这就决定了人们可以从不同的角度去欣赏同一部作品。文艺学方法论的科学性程度固然决定了欣赏的准确性程度,但即使基于同一种方法论,评论也有高低深浅的差别,因此,鉴赏性文学评论——赏析,要求作者必须有深厚的审美经验和扎实的美学、文艺学理论,而且更主要的是:必须有独立的人格精神,即不欺世不媚俗的批评品格。法国作家法郎士说,鉴赏批评是记述自己的灵魂在杰作中的探险活动,就是说赏析作者要忠于自己的内心感受,真诚地记录出鉴赏阅读过程中的心路历程,为文而文的态度是绝不可取的。

众所周知，中国传统的诗歌批评样式是点评、诗话、笔记式，重直觉、重经验和感悟，篇幅或长或短，形式自由，强调给人以审美领悟和启迪，缺少的是西方文学批评的抽象分析和逻辑思辨，也缺少文艺理论的系统性。但鉴赏性批评，却是中西方文学批评中共有的评论样式。在西方，把赏析看成是“鉴赏小品”，它要求在短小精悍的文字中，有激情，有文采，有韵味，不但以理服人，还要以情感人，其本身就应是有鲜明个性的“美文”。从理性上说，它则要求赏析文字必须做到三点：首先是要认识作品字面上的含义；其次是分析作者用以表达他的观点、体验、哲学信仰和对人与人生的看法的技巧和手法；最后是综合上述两个步骤，推演出作品的思想意义。韦勒克、沃伦在他们的《文学理论》中说：“一篇看起来好像是纯粹注释性文章，从它的存在本身来说，其中也必然会提供一些最低限度的价值判断；而且，如果它是对一首诗注释的话，它提供的就是一种审美价值的判断，而不是历史、传记和哲学性价值的判断。”

如今常见的赏析文章的结构方式，是在我国传统的赏析方式的基础上，借鉴了西方鉴赏性评论的结果。而且，随着美学文艺学方法论的革故鼎新，这种鉴赏性评论正在走向普及和自觉。近几年来大量的“鉴赏辞典”的问世和相当一批专家学者的参与，已经使提高全民族的审美素质日益成为可能。

本书共选了六十九位诗人的一百四十四首律诗，考虑到篇幅，排律没有选入。选入本书的作品，基本上是各种选本都采录过的，但解析自会有所不同。对有些作品的解析，可能还会有较大的区别，是焉非焉，只好由读者评说了。对于一些大家和在律诗发展史上有较大作用和影响的名家，自然会多选