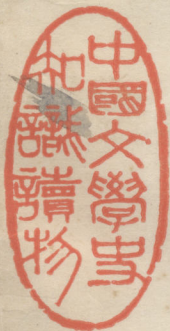


# 詩 詞 格 律

王 力 著



中国文学史知识读物

# 诗 词 格 律

王 力 著

中 华 书 局

1977年·北京

中国文学史知识读物

**诗词格律**

王力著

\*

中华书局出版

(北京王府井大街36号)

新华书店北京发行所发行

北京第二新华印刷厂印刷

\*

787×1092毫米 1/32·5<sup>1</sup>/<sub>4</sub> 印张 107千字

1977年12月第1版 1977年12月北京第1次印刷

统一书号, 10018·409 定价, 0.37元

# 目 录

引言	( 1 )		
第一章 关于诗词格律的一些概念	( 3 )		
第一节 韵	( 3 )		
第二节 四声	( 6 )		
第三节 平仄	( 8 )		
第四节 对仗	( 10 )		
第二章 诗律	( 13 )		
第一节 诗的种类	( 13 )		
(一)古体和近体(13)	(二)五言和七言(15)		
第二节 律诗的韵	( 15 )		
第三节 律诗的平仄	( 21 )		
(一)五律的平仄(21)	(二)七律的平仄(22)		
(三)粘对(26)	(四)孤平的避忌(28)	(五)特 定的一种平仄格式(28)	
(六)拗救(31)	(七) 所谓“一三五不论”(34)	(八)古风式的律诗(35)	
第四节 律诗的对仗	( 38 )		
(一)对仗的种类(38)	(二)对仗的常规——中两联 对仗(39)	(三)首联对仗(40)	(四)尾联对 仗(41)
(五)少于两联的对仗(42)	(六)长 律的对仗(43)	(七)对仗的讲究(44)	
第五节 绝句	( 47 )		

(一)律绝(47)	(二)古绝(52)	
第六节 古体诗		(54)
(一)古体诗的韵(54)	(二)柏梁体(59)	(三)
换韵(60)	(四)古体诗的平仄(62)	(五)古体
诗的对仗(63)	(六)长短句(64)	(七)入律的
古风(65)		
第三章 词律		(68)
第一节 词的种类		(68)
(一)词牌(68)	(二)单调、双调、三叠、四叠(70)	
第二节 词谱		(73)
第三节 词韵、词的平仄和对仗		(110)
(一)词韵(110)	(二)词的平仄(112)	(三)词
的对仗(115)		
第四章 诗词的节奏及其语法特点		(117)
第一节 诗词的节奏		(117)
(一)诗词的一般节奏(117)	(二)词的特殊节	
奏(121)		
第二节 诗词的语法特点		(123)
(一)不完全句(123)	(二)语序的变换(125)	
(三)对仗上的语法问题(127)	(四)炼句(128)	
结语		(131)
附录一 诗韵举要		(133)
附录二 词谱举要		(147)

## 引 言

这一本小书有一个总的目的，就是试图简单扼要地叙述诗词的格律，作为一种基本知识来告诉读者。

关于诗，着重在谈律诗，因为从律诗兴起以后，诗才有了严密的格律。唐代以前的古诗是自由体或半自由体，还没有形成格律，所以不谈。至于唐代以后的古体诗，虽然表面上也是不受格律的限制的，实际上还是有很多讲究，所以不能不谈，只不过可以少谈吧了。

词和律诗的关系是很密切的。所以先讲诗，后讲词。有时候，诗和词结合起来讲述。

中国的古典文学，包括着大量光辉灿烂的不朽作品。单就唐代以后的诗词来说，文学的宝贵遗产也就够丰富的了。对于其中的封建性的糟粕，我们必须彻底批判；对于其中民主性的精华，我们也应该予以继承。要继承，首先必须深入理解。诗词的格律是诗词的表现形式之一。因此，当我们研究古人的诗词的时候，同时了解一下诗词的格律，还是有必要的。

毛主席的诗词是革命现实主义与革命浪漫主义的高度结合。这些超越千古的作品既表现了革命生活中的伟大事件，又表现了斗志昂扬、意气风发的革命乐观主义精神。我们学习毛主席的诗词，自然要学习其思想内容和精神实质。但是，我们可以通过形式去了解内容：诗词既然是有一定格律的，我们在学习毛主席的诗词的时候，如果能够知道关于诗词格律

的一些基本知识,那就更能欣赏其中的艺术的美,更能体会政治内容和艺术形式的统一性了。

我们在叙述诗词格律的时候,既举毛主席的诗词为例,又举古人的诗词为例。在举古人的诗词为例的时候,注意选择一些思想比较健康,可资借鉴的作品。但是,这些都是封建文人的作品,不可避免地还带有封建时代的局限性,常常是封建性的糟粕和民主性的精华杂糅在一起。因此,我们必须贯彻两点论,除了历史主义地加以肯定之外,还必须站在今天无产阶级世界观的高度来观察和衡量。

毛主席教导说:“诗当然以新诗为主体,旧诗可以写一些,但是不宜在青年中提倡,因为这种体裁束缚思想,又不易学。”这本书对于写旧诗的人,可供参考。但是我们应该遵照毛主席的教导,不在青年中提倡写旧诗。

这书所讲的诗词格律,大部分是前人研究的成果,也有一些地方是著者自己的意见。由于它是一部基本知识的书,所以书中不详细说明哪些部分是某书上叙述过的,哪些部分是著者自己的话。这本书着重在讲格律,不是诗词选本,所以对于举例的诗词,不加注释。所引诗词的字句,也有版本的不同;著者对于版本是经过选择的,但是为了节省篇幅并避免烦琐,也不打算在每一个地方都加上校勘性的说明了。

# 第一章 关于诗词格律 的一些概念

## 第一节 韵

韵是诗词格律的基本要素之一。诗人在诗词中用韵，叫做押韵。从《诗经》到后代的诗词，差不多没有不押韵的。民歌也没有不押韵的。在北方戏曲中，韵又叫辙，押韵叫合辙。

一首诗有没有韵，是一般人都觉察得出来的。至于要说明什么是韵，那却不太简单。但是，今天我们有了汉语拼音字母，对于韵的概念还是容易说明的。

诗词中所谓韵，大致等于汉语拼音中所谓韵母。大家知道，一个汉字用拼音字母拼起来，一般都有声母，有韵母。例如“公”字拼成 gōng，其中g是声母，ōng是韵母。声母总是在前面的，韵母总是在后面的。我们再看“东”dōng，“同”tóng，“隆”lóng，“宗”zōng，“聪”cōng等，它们的韵母都是ong，所以它们是同韵字。

凡是同韵的字都可以押韵。所谓押韵，就是把同韵的两个或更多的字放在同一位置上。一般总是把韵放在句尾，所以又叫“韵脚”。试看下面的一个例子：

书湖阴先生壁

[宋]王安石

茅檐常扫净无苔(tái)，



花木成蹊手自栽(zāi)。

一水护田将绿遶，

两山排闥送青来(lái)①。

这里“苔”、“栽”和“来”押韵，因为它们的韵母都是 ai。“遶”（绕）字不押韵，因为“遶”字拼起来是 rào，它的韵母是 ao，跟“苔”、“栽”、“来”不是同韵字。依照诗律，像这样的四句诗，第三句是不押韵的。

在拼音中，a、e、o 的前面可能还有 i、u、ü，如 ia、ua、uai，iao、ian、uan、üan、iang、uang、ie、üe、iong、ueng 等，这种 i、u、ü 叫做韵头，不同韵头的字也算是同韵字，也可以押韵。例如：

#### 四时田园杂兴

[宋]范成大

昼出耘田夜绩麻(má)，

村庄儿女各当家(jiā)。

童孙未解供耕织，

也傍桑阴学种瓜(guā)。

“麻”、“家”、“瓜”的韵母是 a, ia, ua。韵母虽不完全相同，但它们是同韵字，押起韵来是同样谐和的。

押韵的目的是为了声韵的谐和。同类的乐音在同一位置上的重复，这就构成了声音回环的美。

但是，为什么当我们读古人的诗的时候，常常觉得它们的韵并不十分谐和，甚至很不谐和呢？这是因为时代不同的缘故。语言发展了，语音起了变化，我们拿现代的语音去读它们，自然不能完全适合了。例如：

① △号表示韵脚。下同。

## 山 行

[唐]杜 牧

远上寒山石径斜(xié),  
白云深处有人家(jiā)。  
停车坐爱枫林晚,  
霜叶红于二月花(huā)。

xié 和 jiā, huā 不是同韵字,但是,唐代“斜”字读 xiá (s 读浊音),和现代上海“斜”字的读音一样。因此,在当时是谐和的。又如:

## 江 南 曲

[唐]李 益

嫁得瞿塘贾,  
朝朝误妾期(qī)。  
早知潮有信,  
嫁与弄潮儿(ér)。

在这首诗里,“期”和“儿”是押韵的;按今天普通话去读,qī 和 ér 就不能算押韵了。如果按照上海的白话音念“儿”字,念像 ní 音(这个音正是接近古音的),那就谐和了。今天我们当然不可能(也不必要)按照古音去读古人的诗;不过我们应该明白这个道理,才不至于怀疑古人所押的韵是不谐和的。

古人押韵是依照韵书的。古人所谓“官韵”,就是朝廷颁布的韵书。这种韵书,在唐代,和口语还是基本上一致的;依照韵书押韵,也是比较合理的。宋代以后,语音变化较大,诗人们仍旧依照韵书来押韵,那就变为不合理的了。今天我们如果写旧诗,自然不一定要依照韵书来押韵。不过,当我们读

古人的诗的时候，却又应该知道古人的诗韵。在第二章里，我们还要回到这个问题上来讲。

## 第二节 四声

四声，这里指的是古代汉语的四种声调。我们要知道四声，必须先知道声调是怎样构成的。所以这里先从声调谈起。

声调，这是汉语(以及某些其他语言)的特点。语音的高低、升降、长短构成了汉语的声调，而高低、升降则是主要的因素。拿普通话的声调来说，共有四个声调：阴平声是一个高平调(不升不降叫平)；阳平声是一个中升调(不高不低叫中)；上声是一个低升调(有时是低平调)；去声是一个高降调。

古代汉语也有四个声调，但是和今天普通话的声调种类不完全一样。古代的四声是：

(1) 平声。这个声调到后代分化为阴平和阳平。

(2) 上声。这个声调到后代有一部分变为去声。

(3) 去声。这个声调到后代仍是去声。

(4) 入声。这个声调是一个短促的调子。现代江浙、福建、广东、广西、江西等处都还保存着入声。北方也有不少地方(如山西、内蒙古)保存着入声。湖南的入声不是短促的了，但也保存着入声这一个调类。北方的大部分和西南的大部分的口语里，入声已经消失了。北方的入声字，有的变为阴平，有的变为阳平，有的变为上声，有的变为去声。就普通话来说，入声字变为去声的最多，其次是阳平；变为上声的最少。西南方言(从湖北到云南)的入声字一律变成了阳平。

古代的四声高低升降的形状是怎样的，现在不能详细知

道了。依照传统的说法，平声应该是一个中平调，上声应该是一个升调，去声应该是一个降调，入声应该是一个短调。《康熙字典》前面载有一首歌诀，名为《分四声法》：

平声平道莫低昂，  
上声高呼猛烈强，  
去声分明哀远道，  
入声短促急收藏。

这种叙述是不够科学的，但是它也让我们知道了古代四声的大概。

四声和韵的关系是很密切的。在韵书中，不同声调的字不能算是同韵。在诗词中，不同声调的字一般不能押韵。

什么字归什么声调，在韵书中是很清楚的。在今天还保存着入声的汉语方言里，某字属某声也还相当清楚。我们特别应该注意的是一字两读的情况。有时候，一个字有两种意义（往往词性也不同），同时也有两种读音。例如“为”字，用作动词的时候解作“做”，就读平声（阳平）；用作介词的时候解作“因为”、“为了”，就读去声。在古代汉语里，这种情况比现代汉语多得多。现在试举一些例子：

骑，平声，动词，骑马；去声，名词，骑兵。

思，平声，动词，思念；去声，名词，思想，情怀。

誉，平声，动词，称赞；去声，名词，名誉。

污，平声，形容词，污秽；去声，动词，弄脏。

数，上声，动词，计算；去声，名词，数目，命运；入声（读如朔），  
形容词，频繁。

教，去声，名词，教化，教育；平声，动词，使，让。

令，去声，名词，命令；平声，动词，使，让。

禁，去声，名词，禁令，宫禁；平声，动词，堪，经得起。

杀,入声,及物动词,杀戮;去声(读如晒),不及物动词,衰落。

有些字,本来是读平声的,后来变为去声;但是意义词性都不变。“望”、“叹”、“看”都属于这一类。“望”和“叹”在唐诗中已经有读去声的了,“看”字直到近代律诗中,往往也还读平声(读如刊)。在现代汉语里,除“看守”的看读平声以外,“看”字总是读去声了。也有比较复杂的情况:如“过”字用作动词时有平去两读,至于用作名词,解作过失时,就只有去声一读了。

辨别四声,是辨别平仄的基础。下一节我们就讨论平仄问题。

### 第三节 平仄

知道了什么是四声,平仄就好懂了。平仄是诗词格律的一个术语:诗人们把四声分为平仄两大类,平就是平声,仄就是上去入三声。仄,按字义解释,就是不平的意思。

凭什么来分平仄两大类呢?因为平声是没有升降的,较长的,而其他三声是有升降的(入声也可能是微升或微降),较短的,这样,它们就形成了两大类型。如果让这两类声调在诗词中交错着,那就能使声调多样化,而不至于单调。古人所谓“声调铿锵”<sup>①</sup>,虽然有许多讲究,但是平仄谐和也是其中的一个重要因素。

平仄在诗词中又是怎样交错着的呢?我们可以概括为两句话:

(1)平仄在本句中是交替的;

<sup>①</sup> “铿锵”,乐器声。指宫商协调。

(2)平仄在对句中是对立的。

这种平仄规则在律诗中表现得特别明显。

例如毛主席《长征》诗的第五、六两句：

金沙水拍云崖暖，

大渡桥横铁索寒。

这两句诗平仄是：

平平 | 仄仄 | 平平 | 仄，

仄仄 | 平平 | 仄仄 | 平。

就本句来说，每两个字一个节奏。平起句平平后面跟着的是仄仄，仄仄后面跟着的是平平，最后一个又是仄。仄起句仄仄后面跟着的是平平，平平后面跟着的是仄仄，最后一个又是平。这就是交替。就对句来说，“金沙”对“大渡”，是平平对仄仄，“水拍”对“桥横”，是仄仄对平平，“云崖”对“铁索”，是平平对仄仄，“暖”对“寒”，是仄对平。这就是对立。

关于诗词的平仄规则，下文还要详细讨论。现在先谈一谈我们怎样辨别平仄。

如果你的方言里是有入声的(譬如说，你是江浙人或山西人、湖南人、华南人)，那么，问题就很容易解决。在那些有入声的方言里，声调不止四个，不但平声分阴阳，连上声、去声、入声，往往也都分阴阳。像广州入声还分为三类。这都好办：只消把它们合并起来就是了，例如把阴平、阳平合并为平声，把阴上、阳上、阴去、阳去、阴入、阳入合并为仄声，就是了。问题在于你要先弄清楚自己方言里有几个声调。这就要找一位懂得声调的朋友帮助一下。如果你在语文课上已经学过本地声调和普通话声调的对应规律，已经弄清楚了自己方言里的

声调,就更好了。

如果你是湖北、四川、云南、贵州和广西北部的人,那么,入声字在你的方言里都归了阳平。这样,遇到阳平字就应该特别注意,其中有一部分在古代是属于入声字的。至于哪些字属入声,哪些字属阳平,就只好查字典或韵书了。

如果你是北方人,那么,辨别平仄的方法又跟湖北等处稍有不同。古代入声字既然在普通话里多数变了去声,去声也是仄声;又有一部分变了上声,上声也是仄声。因此,由入变去和由入变上的字都不妨碍我们辨别平仄;只有由入变平(阴平、阳平)才造成了辨别平仄的困难。我们遇着诗律上规定用仄声的地方,而诗人用了一个在今天读来是平声的字,引起了我们的怀疑,可以查字典或韵书来解决。

注意,凡韵尾是 -n 或 -ng 的字,不会是入声字。如果就湖北、四川、云南、贵州和广西北部来说, ai,ei,ao,ou 等韵基本上也没有入声字。

总之,入声问题是辨别平仄的唯一障碍。这个障碍是查字典或韵书才能消除的;但是,平仄的道理是很好懂的。而且,中国大约还有一半的地方是保留着入声的,在那些地方的人们,辨别平仄更是没有问题了。

#### 第四节 对仗

诗词中的对偶,叫做对仗。古代的仪仗队是两两相对的,这是“对仗”这个术语的来历。

对偶又是什么呢?对偶就是把同类的概念或对立的概念并列起来,例如“抗美援朝”,“抗美”与“援朝”形成对偶。对偶

可以句中自对,又可以两句相对。例如“抗美援朝”是句中自对,“抗美援朝,保家卫国”是两句相对。一般讲对偶,指的是两句相对。上句叫出句,下句叫对句。

对偶的一般规则,是名词对名词,动词对动词,形容词对形容词,副词对副词。仍以“抗美援朝,保家卫国”为例:“抗”、“援”、“保”、“卫”都是动词相对,“美”、“朝”、“家”、“国”都是名词相对。实际上,名词还可以细分为若干类,同类名词相对被认为是工整的对偶,简称“工对”。这里“美”与“朝”都是专名,而且都是简称,所以是工对;“家”与“国”都是人的集体,所以也是工对。“保家卫国”对“抗美援朝”也算工对,因为句中自对工整了,两句相对就不要求同样工整了。

对偶是一种修辞手段,它的作用是形成整齐的美。汉语的特点特别适宜于对偶,因为汉语单音词较多,即使是复音词,其中的词素也有相当的独立性,容易造成对偶。对偶既然是修辞手段,那么,散文与诗都用得着它。例如《易经》说:“同声相应,同气相求。”(《易·乾文言》)《诗经》说:“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。”(《小雅·采薇》)这些对仗都是适应修辞的需要的。但是,律诗中的对仗还有它的规则,而不是像《诗经》那样随便的。这个规则是:

- (1)出句和对句的平仄是相对立的;
- (2)出句的字和对句的字不能重复<sup>①</sup>。

因此,像上面所举《易经》和《诗经》的例子还不合于律诗对仗的标准。上面所举毛主席《长征》诗中的两句:“金沙水拍云

---

<sup>①</sup> 至少是同一位置上不能重复。例如“昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏”,出句第二字和对句第二字都是“我”字,那就是同一位置上的重复。



崖暖，大渡桥横铁索寒”，才是合于律诗对仗的标准的。

对联(对子)是从律诗演化出来的，所以也要适合上述的两个标准。例如毛主席在《改造我们的学习》中，所举的一副对子：

墙上芦苇，头重脚轻根底浅；  
山间竹笋，嘴尖皮厚腹中空。

这里上联(出句)的字和下联(对句)的字不相重复，而它们的平仄则是相对立的：

⊖仄平平，⊖仄⊕平平仄仄；  
⊕平⊖仄，⊕平⊖仄仄平平①。

就修辞方面说，这副对子也是对得很工整的。“墙上”是名词带方位词，所对的“山间”也是名词带方位词。“根底”是名词带方位词，②所对的“腹中”也是名词带方位词。“头”对“嘴”、“脚”对“皮”，都是名词对名词。“重”对“尖”，“轻”对“厚”，都是形容词对形容词。“头重”对“脚轻”，“嘴尖”对“皮厚”，都是句中自对。这样句中自对而又两句相对，更显得特别工整了。

关于诗词的对仗，下文还要详细讨论，现在先谈到这里。

① 字外有圆圈的，表示可平可仄。

② “根底”原作“根抵”，是平行结构。写作“根底”仍是平行结构。我们说是名词带方位词，是因为这里确是利用了“底”也可以作方位词这一事实来构成对仗的。