



复旦中文学科建设丛书

佛教文学卷

镜花水月

陈引驰
编选



创立于1897

商务印书馆
The Commercial Press



復旦中文學科建設叢書

佛教文學卷

鏡花水月

陳引馳
編選



創于1897

商務印書館
The Commercial Press

图书在版编目(CIP)数据

镜花水月/陈引驰编选.—北京:商务印书馆,

2017

(复旦中文学科建设丛书·佛教文学卷)

ISBN 978-7-100-15487-1

I. ①镜… II. ①陈… III. ①佛教文学-文学研究-
中国-文集 IV. ①I207.99-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 273957 号

权利保留,侵权必究。

镜花水月

复旦中文学科建设丛书·佛教文学卷

陈引驰 编选

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商 务 印 书 馆 发 行

苏州市越洋印刷有限公司印刷

ISBN 978-7-100-15487-1

2017年11月第1版 开本710×1000 1/16

2017年11月第1次印刷 印张23.25

定价:65.00元

前 言

复旦大学中文学科的开始,追溯起来,应当至1917年国文科的建立,迄今一百年;而中国语言文学系作为系科,则成立于1925年。1950年代之后,汇聚学界各路精英,复旦中文成为中国语言文学教学和研究的重镇,始终处于海内外中文学科的最前列。1980年代以来,复旦中文陆续形成了中国语言文学研究所(1981年)、古籍整理研究所(1983年)、出土文献与古文字研究中心(2005年)、中华古籍保护研究院(2014年)等新的教学研究建制,学科体制更形多元、完整,教研力量更为充实、提升。

百年以来,复旦中文潜心教学,名师辈出,桃李芬芳;追求真知,研究精粹,引领学术。复旦中文的前辈大师们在诸多学科领域及方向上,做出过开创性的贡献,他们在学问博通的基础上,勇于开辟及突进,推展了知识的领域,转移一时之风气,而又以海纳百川的气度,相互之间尊重包容,“横看成岭侧成峰”,造成复旦中文阔大的学术格局和崇高的学术境界。一代代复旦中文的后学们,承续前贤的精神,持续努力,成绩斐然,始终追求站位学术前沿,希望承而能创,以光大学术为究竟目标。

值此复旦中文百年之际,我们编纂本丛书,意在梳理并展现复旦中文传统之中具有领先性及特色,而又承传有序的学科领域及学术方向。其中的文字,有些已进入学术史,堪称经典;有些则印记了积极努力的探索,或许还有后续生长的空间。

回顾既往,更多是为了将来。我们愿以此为基石,勉力前行。

陈引驰

2017年10月12日

出版说明

本书系为庆祝“复旦大学中文学科百年”所策划的丛书《复旦中文学科建设丛书》之一种。该丛书是一套反映复旦中文百年学术传统、源流，旨在突出复旦中文学科特色、学术贡献的学术论文编选集。由于所收文章时间跨度大，所涉学科门类众多，作者语言表述、行文习惯亦各不相同，因此本馆在编辑过程中，除进行基本的文字和体例校订外，原则上不作改动，以保持文稿原貌。部分文章则经作者本人修订后收入。特此说明。

编辑部

2017年11月

目 录

中古七言诗体的发展与佛偈翻译	陈允吉	001
20 世纪中古文学研究与佛教的因缘		
——以《孔雀东南飞》和“永明声律论”的争议为中心	戴 燕	021
《文心雕龙》“论”之儒宗释影	陈引驰	039
《续高僧传》之传叙	朱东润	057
从“烈士池”到《杜子春》	陈引驰	070
王维辋川《华子冈》诗与佛家“飞鸟喻”	陈允吉	092
论唐代寺庙壁画对韩愈诗歌的影响	陈允吉	104
从《欢喜国王缘》变文看《长恨歌》故事的构成		
——兼述《长恨歌》与佛经文学的关系	陈允吉	119
柳宗元的佛教宗派意识与文人的佛教接触	陈引驰	144
柳宗元寓言的佛经影响及《黔之驴》故事的渊源和由来	陈允吉	159
目连故事的演变	赵景深	183
《目连变》故事基型的素材结构与生成时代之推考		
——以小名“罗卜”问题为中心	陈允吉	197
“赵倚楼”“一笛风”与禅宗语言		
——由杜牧等人对语言艺术的追求看经典语汇的形成	查屏球	219
齐己佚文《龙牙和尚偈颂序》考述	陈尚君	234

《沧浪诗话》以前之诗禅说	郭绍虞	239
苏轼庐山之行及其“悟”	朱 刚	259
宋代禅僧诗研究引论	朱 刚	278
《大唐三藏取经诗话》时代性再议：韵文体制的考察为中心	陈引驰	299
于阗的毗沙门信仰及“托塔李天王”名号之成立	朱 刚	326
中古佛教文学研究：回顾与展望	陈引驰	339
编后记		365

中古七言诗体的发展与佛偈翻译

陈允吉

关于中国七言诗体的渊源由来,近现代有不少学者曾作过考溯研究。例如梁启超、陈钟凡、容肇祖、逯钦立以及日本的青木正儿等,均断定七言诗系从楚辞中脱胎演变而来。这一说法与古代刘勰、胡应麟、顾炎武诸家所作的论述观点一致,基本上是属于一种对传统成说的发挥。另一种主张则认为七言诗主要出自秦汉的民歌和谣谚,此说以罗根泽《七言诗之起源及其成熟》、余冠英《七言诗起源新论》二文为代表,而以余冠英先生的论点尤为鲜明突出。由于他们的述作在发掘了较多新材料的基础上立论,故在晚近数十年内颇受学术界的重视。此后有的学者探讨这个问题,倾向于将以上两说合并起来,以为七言诗应起源于“歌谣的楚辞”,或“体小而俗的楚辞”,由此折衷调合而成为新的一说。这种说法虽然比较圆通,不足之处是缺乏多方面有力的论据来加以证明,至少在目前还不能当做定论来看待。但是不管怎么说,七言这一我国文学史上极有生命力的诗体形式,最早毫无疑问是在中华本地民间俗歌的土壤上萌生和兴起的。

而七言这一为我国绝大多数人普遍喜爱的诗歌形式,从它的诞生之日起,又开始展现出了其旷日持久的成长演变历史,它成熟期的到来比四言、五言诗要晚得多,所走过的这条道路似乎也有更多的崎岖曲折。在这个过程中它受到了来自诸多方面因素的干预和影响,不同时代新因素的介入与感触相通,都造

成了七言诗内部矛盾运动的加剧,使这一诗体形式不断丰富而益极其变化,并从中繁衍、派生出多种格律体裁的诗歌新形式。我们从源流上来审视这一诗体的演进过程,必须注意到一个迄今尚鲜为人认知的重要事实,这就是早期汉译佛典中数量众多的七言偈在中土流布,对于我国中古时代七言诗形式结构上的臻于成熟,作为一种旁助力量也确曾起过一定的促进作用。

—

这里所说的早期汉译佛典,大略是指自东汉一直到两晋、刘宋间翻译的佛教经典,从我国的佛经翻译史上看,此时期正处在佛经之由其最初传译而逐渐抵达它们发生较显著影响的过程中。七言偈是我国翻译之佛典中出现甚早的一种偈颂译文形式,泊于东汉支娄迦讖所译的《佛说般舟三昧经》里,就已经有数量不少的七言偈存在,而且其中有些句段在篇幅上亦具备一定的规模,它们把若干个四句偈串合在一起,构成了七言佛偈比较完整的译文体制。这一情况寢至吴国支谦、西晋竺法护译出的经本中,得以进一步地延展并有更清晰的体现,偈颂译文之“弘达欣畅”亦愈胜于前者。爰及东晋、刘宋时代,中国的佛经翻译进入了高潮阶段,一些卷帙浩繁的大部经典如《增一阿含经》、六十卷本《华严经》的译出,以七言句来转译印度佛偈的风气益趋于盛,其应用之广泛即有超过四言、六言之势,以后又一跃而成为数量仅次于五言偈的另一种汉译佛偈的主要形式。

我们现在从大藏经里,可寻找到诸多在中国译经史上出译较早的佛典,里面都包含着一些篇幅长短不等的七言句偈段落。例如:

- (一) 东汉支娄迦讖译《佛说般舟三昧经》卷上《譬喻品》;
- (二) 东汉支娄迦讖译《佛说般舟三昧经》卷中《无著品》;
- (三) 曹魏沙门白延译《佛说须赖经》;
- (四) 吴支谦译《佛说维摩诘经》卷上《佛国品》;

- (五)《大宝积经》卷十五西晋竺法护译《净居天子会》;
- (六)西晋竺法护译《贤劫经》卷一《法供养品》;
- (七)西晋竺法护译《佛说弘道广显三昧经》卷二《得普智心品》;
- (八)西晋竺法护译《修行道地经》卷二《分别相品》;
- (九)西晋竺法护译《大哀经》卷六《十八不共法品》;
- (十)西晋竺法护译《离垢施女经》及《佛五百弟子自说本起经》;
- (十一)东晋法显译《大般泥洹经》卷一《长者纯陀品》;
- (十二)东晋僧伽提婆译《增一阿含经》卷一《序品》;
- (十三)东晋佛驮跋陀罗译《大方广佛华严经》卷一、二《世间净眼品》及卷六、七《贤首菩萨品》;
- (十四)北凉昙无讖译《大方等大集经》卷一《瓔珞品》及卷八《海会菩萨品》;
- (十五)刘宋昙摩密多译《佛说象腋经》;
- (十六)刘宋求那跋陀罗译《央掘魔罗经》。

以上早译佛典七言偈颂呈现的形态特征,大体上皆是以四句为一单元;如果分辨得更细致些,则不妨说是采用了两句再加上两句的方式来进行衔接连贯的。这种形式结构保存了印度梵偈每四句合成一个诗节的原貌,与中国当时的四言、五言诗多以四句为一递进单元亦颇有类似之处,所不同的是佛偈一般在篇幅上要比中国诗歌长得多。譬如支娄迦讖译的《佛说般舟三昧经·无著品》中,就有一处由八十八句七言偈连缀而成的诗颂段落;而东晋僧伽提婆译出的《增一阿含经》卷一《序品》,其卷首之一大段七言偈颂又长达二百三十六句。更甚者是佛驮跋陀罗翻译的六十卷本《华严经》之《贤首品》内,竟有两处七言偈分别为五百七十八句和七百十六句。这些外来的佛教诗歌,在经书里盈篇累牍,讽咏起来铺张浩瀚,一首四句偈接着一首四句偈回环反复,显得气势恢宏而富于表现力度。它们因佛教的弘传而进入本土人的文化生活圈子,“给我们诗坛以清新的一种哲理诗的空气”(郑振铎《插图本中国文学史》第十五章《佛教文学的输入》),真可谓是一宗异军突起的现象。

佛偈的翻译文体在中国社会流播,诚然与本土人的诗歌审美意识存在很大的反差,这就像梁启超在《翻译文学与佛典》一文中指出的,它们“外来语调之色彩甚浓厚”,“若与吾辈本来之‘文学眼’不相习”。汉译佛偈通常是不讲究押韵的,七言偈颂之译文亦然如此,这一处理方式也可算是保持了天竺梵偈原无押韵的本色。然而印度梵偈借助于梵语固有的音声之美,原来具有很强的音乐性和节奏感,译成汉语以后难免会在这方面遭到许多损失,要使此方人士诵读起来一点不感到整扭殊不可能。不过佛偈的翻译者在转译的过程中,还是作了极大努力把它们尽量译得口吻调利一些,俾以迎合本土人的诵读习惯。他们所采用的办法主要包括:(一)多用同格的语句铺排叙列,以力求其译文一气贯注;(二)碰到长篇的七言偈颂,则在各个四句偈的末尾套用同一个名相事数;(三)以几组韵部不同的汉字在偈颂偶句末尾参差交替使用,彼此映衬间隔,使之体现出一定的韵律感;(四)在极个别的七言偈颂零星短章里,还出现过一些隔句押韵的例子,这犹如当时的四言、五言诗一样,碰到偶句时在其句末押上韵脚。这最后一类情况之所以能在佛偈译文中出现,自中国诗歌与佛偈译文本本身所具备的形式特征方面去作些思索,并不会让人感到过分的奇怪。因为汉译佛偈每四句为一单元、两句两句衔接贯连的这一结构,本来就是与中国四言、五言诗采用的那种隔句押韵方法暗相应合着的,此二者虽非同一件事,但距离只是差了一小步。要是译经师们对于中土诗歌的叶韵规格要求尚为熟稔,又不惮在偈颂翻译润色的过程中注入较多心力,他们就完全有可能跨越过这一小段距离,顺沿着佛偈的篇句形式结构,由两句两句的诗意递进层次牵引出上述隔句押韵的理想结果来。

自东汉至两晋、刘宋,众多的译人常用七言句来转译佛偈,这个事实起码能够说明,七言诗在当时中国的民间社会已甚为活跃。我们从很普通的道理上去理解,凡佛典翻译史上译人们所掌握、运用之某种与梵偈进行对译的汉语韵文形式,总应该是在本地的韵文创作中早就出现,并且亦一定是为大多数人所习见的东西。倘若七言诗此期间在中国的土地上尚未诞生,或者虽已生成但在社

会上根本没有什么影响,那末在这时的汉译佛典里竟然有这么多的七言偈句涌现,就会变得太不可思议而无法解释了。又何况所谓的“七言”以及“四言”“五言”“六言”之类的说法,这些无非都是中国古代诗歌里的概念。如按印度梵偈的情况而论,则几乎别无例外地都是每一句很整齐的八个音节,因梵语不像汉语那样具有单音节的特点,故佛偈并无此方人士作诗观念中那种每句字数多少、句子型式长短之别。佛经的翻译者仅仅是根据了梵偈原句的摄意多寡,或者干脆只是考虑到翻译上的方便,才把原来音节上完全等同一律的梵语偈颂文句,用汉语分别转译成四言、五言、六言、七言等多种不同句式,极少数地方还采用了三言和八言的译文句式。他们用中国原有的诗句形式“来装饰新输入的辞藻”,将一种外来的事物改头换面,主要目的当然是为了使这些偈颂译文与本地诗歌形式尽量趋向一致,从而比较容易为中国广大的民众与士人所接受。

但是,佛偈翻译文体毕竟不同于华夏本地的诗歌,这些似诗非诗的宗教韵文,除了被蒙上一层释迦说法的圣光外,怎么说亦殊难与中国的诗歌融会合流,在当时士人的眼里谁也没有把它们同“缘情绮靡”的美化文诗歌混在一起。如果我们以汉末至刘宋这段历史时期为背景,将这一长段时间汉译佛典里的七言偈与当时的七言诗作些平行的比较,就不但能发现这两者之间形式上的歧异还是很显著的,而且双方所表现出来的发展势态也大不相同。盖汉译之七言偈颂经由支娄迦谶、支谦等最早一批译人的创设应用,又经过竺法护等译经沙门的沿袭认同,这一译文体制便很快地被固定了下来,在嗣后之中国译经史上越千年而无有多大变化。这大概是因为传到此土的梵经偈颂,本身就是一种固定的书面记载,所以其译文形式也较易在不太长的时间里达成定型化。而返观这个时期七言诗呈现出来的形体面貌,则尚处于一种进步缓慢而又迁演不居的变动状态之中,虽然微小的增损变化经常在发生,但远未到达它形式上的成熟定型阶段。在这长达几百年的时间里,中国本地人创作的美化文七言诗,无论是民歌还是文士之作,它们的形式结构特点,尚较多地残留着由秦汉其雏形时代的作品更始嬗变而来的胎记。这不单表现于它们的篇幅狭小局促,不如佛经七言

偈那样宏肆铺张,更重要的还在于其篇章句子结构的驳杂和不统一。与汉译佛典里七言偈颂基本以四句为一单元、两句两句转递衔接的固定结构模式相比较,当时七言诗的内部结构显得相当纷乱,还没有形成一套为大家遵循恪守的划一整齐的楷式。而篇句结构乃是诗歌整体形式的枢轴和关键所在,它的不统一,也势必会影响到作品在调谐韵律上进行规范化的日程。

佛典七言偈与本土七言诗结构模式上的这一大差别,尽管在极长时间内给人的感觉至为醒目,但这样的情形却并非是一成不变的。到了刘宋以后,随着我国七言诗体的不断演进,它的篇句结构样式逐渐地由多元趋向于单一,以两句两句来进行衔接贯连就扩展为它最主要的结构形式。它与佛偈之间原来存在的这种差异,至此遂变得不是那么的泾渭分明了。进入齐梁时代,七言诗的这一演变势头继续发展,终于促成了双方在篇章句子结构上达到完全的一致,而隔句押韵也跟着一下子成为七言诗体叶韵的普遍规则。释太虚在他所撰的《佛教对于中国文化之影响》这篇论文中说:“佛教之经典翻译到我国,或是五七言之新诗体,或是长行。长行之中,亦有说理、述事、问答,乃至譬喻等,与中国之文学方面,亦有极大之裨助。”像上面所说的这种顺随着时间的推移,因而造成了我国七言诗与汉译七言佛偈两者之间在篇句结构模式上乖合异同关系的变化,其间所潜藏包含着的动因究竟是什么?能不能因此而认为,这种微妙的现象已在一定程度上显示出了佛偈与七言诗双方曾发生过某些感应沟通呢?这就值得引起我们的高度注意。

二

关于七言诗的起源问题,本文不拟做专门的探涉,但就笔者个人的观点而言,则比较倾向于罗根泽、余冠英两先生主张的说法。楚辞对后代的七言诗有显著影响,这一点毋庸置疑,但七言诗体的主源应该是秦汉的民歌和谣谚。罗、余两先生在他们所写的论文里,从正史、类书、纬书、乐府及镜铭集录等多种旧

籍广搜博讨,辑出了为数甚多的秦汉七言诗句实例,极有助于我们较全面地了解这一诗体最初阶段的形态。

七言诗在秦汉时代,它的活动范围主要是在民间社会,与人们日常生活的关系殊为密切,并多数出现于即兴口占、指物赋形、臧否人物,乃至嘲弄戏谑或其他实际应用的场合,有的则是一些阐明事理的格言铭文。这类作品谈不上有多少文学性,在当时人看起来只是些脱口而出的通俗韵语,既无完整的篇制结构,亦非主要用来言志述情,绝不像四言、五言诗那样,曾先后被人们奉为正宗诗歌的圭臬。非常有趣的是,在西晋竺法护译的《普曜经》卷五《召魔品》里,其一般性的叙述场合均用五言偈颂,但碰到诸多魔军恐吓世尊的话,就各用一首七言四句偈来表述,这一选择多少能反映出些七言诗在当时人们心目中的地位。作为我国两汉时代一种特殊的韵文类别,它在此际形式上最鲜明的特征,首先是它句子与句子间的结构十分松散,相互之间缺乏有机的衔接贯通,前一个句子与后一个句子在文义上未必保持着明显的连续性,有时甚至可以单独一句成章,而在叶韵这方面,也照例都是采用了每一句末尾统统押上韵脚的办法。余冠英先生在解释上述现象时说,这大概是与秦汉间人讽咏七言句的音调特别缓长有关。其次,是这一阶段所见之七言诗,有相当多的一部分存在于杂言诗之中,要末就是少数几个七言句的简单联结。而那种纯粹由清一色的七言句连贯串合起来,篇幅章法上亦有一定要求的“通体七言”之成立,则是发生在东汉式微以后的事情。

在现今我们所能见到的通体七言诗中,汉季王逸的《琴思楚歌》也许是时间最早的一首,无如此诗尚带有一些儆戒性箴铭的意味,理过乎情而且语言亦较俚质粗朴,故不为后世之文士所重视。倒是三国时代魏文帝曹丕的《燕歌行》,却经常被一些文学史家誉为我国第一首由文人所作的通体七言而能入乐的作品。诗云:

秋风萧瑟天气凉,草木摇落露为霜,群燕辞归雁南翔。念君客游多思肠,慊慊思归恋故乡,君何淹留寄他方。贱妾茕茕守空房,忧来思君不敢

忘，不觉泪下沾衣裳。援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长，明月皎皎照我床。星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。

这首《燕歌行》主要的形式特征有二：（一）它已是一首很整齐的通体七言，但叶韵还原封不动地保留着汉代七言诗逐句押韵的方法，在每句之末都押上了韵脚；（二）该诗全篇的章句结构，以每三句为一递进层次，由之依次辗转递送诗意，并体现出整首作品气脉的延续连接。这种句子与句子间的衔接配搭方式，在乐府诗中通常被称为“三句一解”。显而易见，如果我们将这首《燕歌行》与秦汉时代的七言歌谣相比，此诗无疑已经摆脱了它前身那种结构松散的状态。它不但首尾连贯、层次分明，同时也能作为一篇独立完整的文学作品出现于当时的诗坛。而整首诗歌抒情性的明显增强，亦让读者受到较深刻的艺术感染。这一进步的取得是非常不容易的，无怪萧涤非先生在他《汉魏六朝乐府文学史》里，对曹丕这一首空前杰构推崇备至，认为它“不仅为乐府诗产生一种新体制，实亦为吾国诗学界开创一新纪元”。

曹丕《燕歌行》具备的这种三句一解的结构，其实在王逸的《琴思楚歌》里早已有所表现，仅仅是王逸那首诗各部分之间的沟通不像《燕歌行》那样畅达而已。今考《太平御览》卷九一六引录汉代崔骃七言诗三句，看来亦基本上具备了三句一解的轮廓胚胎。可见这一种诗句结构模式生成的时间不会迟于汉末，问题是到曹丕所处的时代，它才得到了一位帝王和有举足轻重影响诗人创作实践的认可，所发生的作用自然非同凡响。而在曹丕此诗问世后一百年左右的时间里，诗坛的名家如西晋的陆机，东晋、刘宋之交的谢灵运、谢惠连兄弟，他们都曾写过以《燕歌行》为题的七言乐府诗，按其章句结构形式，皆不出曹丕前诗采用过的三句一解的套路。此外如《晋书·五行志》所载的京洛童谣，甚至是魏鼓吹曲中的《旧邦》一阙，亦均取此种结构将诗句分成若干层次来进行贯穿钩结。这些事实说明在魏晋、刘宋这一个阶段，三句一解这一结构形式，在当时的七言乐府诗里被运用得相当频繁。

然而，三句一解并非这是时期七言诗的唯一构成形式，我们读魏晋、刘宋的

诗,发现还有一部分七言诗的内部结构,亦采取了两句两句逐次递进的方式进行连缀贯穿。这类篇句结构的渊源,同样可以追踪到汉代,如后汉李尤的《九曲歌》一首,总共只有两句诗,诸如此类不成篇幅的零星短歌,大抵就是汉末以还通体七言之中两句两句传递方式的滥觞。我们取逯钦立编辑的《先秦汉魏晋南北朝诗》作些寻检,可举出产生于魏晋间的《陇上歌》一首,晋《舞曲歌辞》中《白紵舞歌》三首,均为整首诗歌体现这一结构特征的七言乐府歌辞。如晋代《白紵舞歌》之第三首云:

阳春白日风花香,趋步明玉舞瑶瑤。声发金石媚笙簧,罗袿徐转红袖扬。清歌流响绕凤梁,如矜若思凝且翔。转盼遗精艳辉光,将流将引双雁行。欢来何晚意且长,明君御世永歌唱。

此诗与曹丕《燕歌行》对比,它们之间诗句结构形式上的不同就一目了然。而在三句一解和两句两句衔接转递两种结构之外,在这段时间里尚有若干通体七言诗,它们往往在同一篇中交互使用以上两种诗句的钩结贯穿形式。例如王嘉《拾遗记》中所载之《白帝子答歌》一诗,托名为上古神仙之作,实则是出于时人的手笔,其云:

四维八埏眇难极,驱光逐影穷水域,璇宫夜静当轩织。桐峰文梓千寻直,伐梓作器成琴瑟。清歌流畅乐难极,沧溟海浦来栖息。

全篇共有七句诗,分为三、二、二几个递进层次,另有一些作品的句数与递进层次的排列顺序或与此稍有不同,但它们整首诗的句子大体上总是成奇数,而且篇幅都比较短。这种状况不在少数,同样应列为当时七言诗衔接贯连句子的结构形式之一。

承上所述,可知我国自汉末到晋、宋之交这个阶段里的七言诗,虽在确立完形篇制的通体七言方面比汉代大进了一步,但诗歌内部的句子结构却尚未经过统一的整合规范。这时期七言诗的章句结构举凡有三:(1)三句一解;(2)两句两句衔接转递;(3)三句一解与两句两句衔接转递交替使用。这三种结构形式在七言诗中纷然互陈,其形势之消长及演进趋向此时尚不甚明了。而与这种诗

句结构之不统一相关联着的,就是此际所有七言乐府诗在叶韵方面反映出来的情况,不管是属于一韵到底,还是采用转韵方法,都一概没有跳出汉代每句押韵的窠臼。

刘宋中期的鲍照,是我国文学史上最早一个大量写作七言乐府的诗人。七言诗发展到了他手里,如晋代《白紵舞歌》中已出现过的那种以两句两句来进行递转衔接的章句结构,由于经过了诗人成功的创作实践而在大多数作品中树立起来,一下子成为七言诗体占主导地位的结构形式。至于在叶韵上,鲍照亦打破原来的格局而改用隔句押韵的新方法,并注意增强诗歌音律的错落变化。鲍氏文集中《拟行路难》十八首,最能显示出诗人改革七言诗体形式的卓荦成就。诗人的努力使我国七言诗甩开了长期迟回不前的局面,为它朝着比较成熟的境界趋进发展划定了明确的方向。但平心而论,鲍明远的这些新作,只能说是初步奠定了七言诗以两句两句为转递单元的基本格局,而并未能给这一诗体提供一种达成规范化的形式结构。展示在鲍氏所写的七言乐府诗中,犹不免时常夹带一些杂言的成分,真正的通体七言则为数不甚多,而且其中个别的作品,还照样保留着每句押韵的陈规旧习。所有这些新旧因素交杂并陈的现象,适足以表明七言诗在鲍照的时代正处于一个过渡性阶段。

七言诗的进化如此迟缓,故迄于梁代前期,我们想在现存史料中找到一首形式上较成熟的七言诗尚显得非常困难。但到了梁代之末,这样的作品就不是绝无仅有的了,如果要在这批作品里挑出一二篇典型的新体制七言诗,首当其选者则非梁元帝的《燕歌行》和王筠的《行路难》莫属。另外萧子显也有一首《燕歌行》,为应和梁元帝同名乐府之作,在体制上很具规模,只是其中夹了两处五言句,这样作为一首通体七言就显得不够完整。梁元帝萧绎所作的《燕歌行》这首诗,是历代研究古乐府学者经常提到的名篇,其云:

燕赵佳人本自多,辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦,玄菟城前月似蛾。如何此时别夫婿,金羁翠眊往交河。还闻入汉去燕营,怨妾愁心百恨生。漫漫悠悠天未晓,遥遥夜夜听寒更。自从异县同心别,偏恨同时成异