

千家绝句

葛杰 仓阳卿选注

花山文艺出版社

千家绝句

葛杰 仓阳卿 选注

花山文艺出版社

首都师范大学图书馆



21021081

1021081

千 家 绝 句

葛 杰 仓阳卿 选注

花山文艺出版社出版（石家庄市北马路45号）

河北南宫县印刷厂印刷 河北省新华书店发行

850×1168毫米 1/32 25 1/8印张 2插页 627,000字 印数：1—77,500 1984年11月第1版

1984年11月第1次印刷 统一书号：10286·110 定价：3.00 元

关于绝句的产生发展及其格律

绝句是我国古典诗歌中艺术生命力最旺盛的一种体式。千百年来，诗家喜为，而读者乐见。自从绝句产生以来，几乎没有一家诗人不在这一诗体上呕心沥血的。所谓“唐三百年以绝句擅场”^①，“唐人乐府，多唱诗人绝句”^②，正反映了绝句在作者与读者两个方面受到重视的情况。古典诗歌中其它的众多样式曾经盛极一时，然而随着时代和条件的变迁，或凋或衰，走完各自的历程。绝句却生命不竭，时至今日，在诗人们的笔下，还是表现出新的活力。

绝句，亦称绝诗，每首只有四句，最常见的是五言、七言，少见的有六言，分古体和律体（又叫近体）两类。就大致的时序而言，古体绝句在前，产生于六朝；五言先成熟，七言后成熟。律体绝句在后，完成于唐代；五言成熟于初唐，七言成熟于盛唐。

如果说，五、七言诗是古典诗歌发展史中表现力最丰富的一种样式，那么，五、七言绝句则是其精华所在。以简短的四句诗，几乎无所不能地表现着丰富复杂、变幻多彩的生活内容——就善于运用生活切断面反映大千世界的手法来说，它类似短篇小说；用响亮严整的声律，谱写无限优美感人的诗情画意——就抒情的特质来说，它堪称诗中之诗。

诗和音乐自来是密切结合的。作为诗中之诗的绝句，更富有

强烈的音乐性。“诗言志，歌永言，声依永，律和声”^③。把歌、声、律凝聚贯通，提炼为最精萃的语言，实在莫过于绝句了。抑扬顿挫的节奏，回环反复的旋律，整齐多变的形式，这几种音乐上的要素，恰恰就是绝句语言的最大特色。

本书选注历代绝句，限于篇幅体例，难以具体在韵律方面着笔落墨。这里，试就绝句的音乐性作些粗略的考察和交代，以补充注文的不足。

一、绝句的孕育产生

绝句，孕育产生于民歌。现存汉魏乐府民歌中《枯鱼过河泣》等，是最早看到的五言四句诗。民歌被采入乐府，当然是为了歌唱，所以谱曲配乐（如铙鼓、丝竹之类）。“当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲”^④。诗（歌词）因歌唱而流传，影响所及，文人也逐渐写出一些五言四句诗。如苏武诗：

寒冬十二月，晨起践凝霜。

俯视江汉流，仰视浮云翔。

苏武此诗真伪之说不一，《蔡宽夫诗话》与吴景旭《历代诗话》，据李善注力辩非伪^⑤。退一步说，即使托名伪作，也是《文选》以前作品，仍不失为文人的早期之作。另外，汉魏在五言诗大兴的同时，还出现了少数七言四句诗，如《史记》所载项籍的《垓下歌》。扩而言之，刘邦那支《大风歌》，虽为三句，实在也属于七言四句式结构。这种歌，本来就是“悲歌慷慨，自为歌诗”，或“击筑自歌”，把歌与诗融合为一体的。所以，明胡应麟说：

“五、七言绝句，盖五言短古、七言短歌之变也”^⑥。把五、七

言短歌视为绝句的先声，是符合实际的。

诗与歌、乐配合，必然促进诗的音乐性，导致绝句的产生。诚然这是经历了魏晋和南朝宋代的漫长演变过程。在这二百年间，创作的实践，零星的音律理论，为齐梁时绝句的产生作了准备。建安时期五言诗趋于成熟，虽然四句诗绝少，又未尽谐平仄，但大致都可入乐。其中曹植的诗，“骨气奇高，词采华茂，情兼雅怨，体被文质”^⑦，最富音节美。当然，时代决定了齐梁以前诗人只能注意到诗句的天然音节之美，而不能发现内在的音韵规律。西晋太康时陆机仅笼统地谈到：“暨音声之迭代，若五色之相宣”^⑧。南朝宋代的范晔是个通晓音律的人，也只能自称：“性别宫商，识清浊，斯自然也”；“吾与音乐，听功不及自挥，……其中体趣，言之不尽，弦外之意，虚响之音，不知所来”^⑨。对此状况，沈约在盛赞曹植、王粲的诗时，一语破的地指明：“音律调韵，取高前式”，“自骚人以来，多历年代，虽文体稍精，而此秘未睹。至于高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，非思所至”^⑩。这“音韵天成，暗与理合”八个字，可谓真知灼见，非常确切地概括出诗律化以前的概貌。它既表明客观存在的那种诗律存寓在诗句之中，又说明诗律的奥秘一时尚未被揭示出来。由于当时的诗自然地、不完整地体现出语言固有的音节规律，所以称为天然音律；由于可与乐律自然协调起来，那只算是诗的外在的音乐性。古人说，建安诗“一变而为晋宋，再变而为齐梁”^⑪，并非单指风调高雅、格力道壮，实在也是就音律铿锵方面的发展而言。

五言四句诗从晋宋以后蓬勃发展起来，其中“梁鼓角横吹曲”和“吴声”“西曲”最有代表性，与绝句的产生关系密切。试就《乐府诗集》所录作品略作考察，请看下表：

		杂言作品	五言四句诗	
			无名氏	署名者
北 音	梁鼓角横吹曲 (企喻、琅牙王、钜鹿公主、紫骝马等二十五曲)	16首	58首 ^① 4首 62首	
南 音	吴声歌曲 (子夜、子夜四时、懊依、读曲等三十六曲)	80首	289首 ^② 53首 ^③ 342首	
	西曲 (乌夜啼、莫愁乐、估客乐等四十一曲)	69首	98首 43首 ^④ 142首	
① 包括四言四句诗 9 首、 七言四句诗 5 首		② 包括四言四句诗 3 首		
③ 包括七言四句诗 2 首		④ 包括七言四句诗 22 首		

从表中可以看出几个简单的事实：第一，五言四句的体式，晋宋以后大量涌现，在此以前虽屡有所见，却不曾丰富、集中和定型化。而没有定型化，是产生不了绝句的。第二，作品的一部分来自民歌民谣，一部分出自王侯与文士的创制。后者的数量象雨后春笋齐爆，在南音方面特盛，如晋车骑将军沈充（吴兴人）创《前溪歌》；晋司徒左长史王廙临败时作《长史变歌》；晋汝南王创制《碧玉歌》；宋随王诞“元嘉二十六年仍为雍州刺史，夜闻诸女歌谣”，因而作《襄阳乐》；齐武帝“布衣时，尝游樊、邓，登祚以

后，追忆往事”，而作《估客乐》；隋炀帝与嫔妃狎客赋诗赠答，“采其尤艳丽者以为曲调，被以新声”，创制《春江花月夜》，等等。第三，表中的无名氏歌词，不一定是新制曲调的原配，往往是曲调流传开来之后的填词。还有些歌曲，如《子夜歌》、《子夜四时歌》、《子夜变歌》等，乃相互变化而来。这反映了当时诗歌相配，辗转影响的盛况。以上几点都说明五言四句体的创作繁荣，深受人们喜爱。

正如一切新生事物的成长需要经过艰苦斗争一样，“吴声”、“西曲”五言四句体民歌得到诗人们的认可，也并不是轻而易举的。

会稽王“（司马）道子尝集朝士，置酒于东府。尚书令谢石因醉为委巷之歌。”（《晋书·王恭传》）

“颜延之每薄汤惠休诗，谓人曰：‘惠休制作，委巷中歌谣耳，方当误后生。’”（《南史·宋·颜延之传》）

委巷之歌，即指吴声。颜延之是南朝宋时著名诗人，诗风巧言丽色，当时很瞧不起善于学习民歌的汤惠休的诗。这两例说明“吴声”、“西曲”一类声律优美的五言四句体民歌，在晋宋时尚不登大雅之堂。

“南齐时，朱硕仙善歌吴声《读曲》。武帝出游钟山，幸何美人墓。硕仙歌曰：‘一忆所欢时，缘仙破袴荏。山神感依意，盘石锐锋动。’帝神色不悦，曰：‘小人不逊，弄我！’时朱子尚亦善歌，复为一曲云：‘暖暖日欲冥，观骑立踟蹰。太阳犹尚可，且愿停须臾。’于是俱蒙厚赉。”（《乐府诗集》卷四十六，《读曲歌》题解）

时至齐梁，五言四句民歌风靡天下，受人轻薄的影子一扫而光。梁武帝萧衍就是个通音律的诗人，此例也足见当时风尚。

七言四句诗的产生并不比五言四句诗晚，两者最初都比较粗

糙。然而五言四句诗发展得快，成熟得早，一个重要的原因就是
因为得到大量的歌曲之助，深染音乐之美。

有了绝句的事实存在，自然会有绝句的名称。绝句得名大致上有两说：一说来自乐曲的“一解”；一说来自写诗的联句。

解，就是一个乐章。《乐府诗集》中说：“凡诸调歌词，并以一章为一解。《古今乐录》曰：‘伧歌（指北方民族的民歌）以一句为一解，中国（指中原和江南的汉族民歌）以一章为一解。’王僧虔启云：‘古曰章，今曰解，解有多少’”^⑩。北音“梁鼓角横吹曲”的歌曲，每首歌词五言四句，标明每句为一解，每首为四解。南音“吴声”、“西曲”的歌曲，每首歌词五言四句，标明每首为一解。所谓“以一章为一解”，是就后者而言。比如，“吴声”中曾有失传的《命啸》乐曲八解和十解，根据现存《子夜歌》五言四句的体式，当可推知《命啸》不外乎是八首或十首五言四句诗。又如唐代陆龟蒙拟作的《江南古辞》五首五绝，即标题为“五解”^⑪。乐曲要分章反复演奏，同一曲子的解多少不等，而作为歌词的诗，也就可以按照解的多少分为若干首。

由此可知，乐称“解”，曲称“遍”（直到元曲尚沿袭此称），歌（诗）称“首”，乃是一回事。总之，一首五言四句诗都是作为一解乐曲的配词而保存下来的。这样，习而久之，索性把“解”词视为“绝句”了。梁简文帝是一个精于制曲谱诗的人，他的《乌栖曲》七绝四首，“奇丽精工，齐梁短古，当为绝唱”^⑫，被视为“唐体之祖”^⑬。“相和歌”的《櫂歌行》旧曲不传，《古今乐录》说他“在东宫更制歌，少异此也。”后来他被叛臣侯景所废，囚于永福省，“无复纸，乃书壁及板鄣，为文自序。”“崩后，王伟观之，恶其辞切，即使刮去。有随伟入者，诵其连珠三首，诗四篇，绝句五篇”^⑭。这里在“诗”之外，特别使用了“绝句”一词，显然指的就是那些按照乐解而填写的四句体诗。正如孙楷第

先生就《宋书·乐志》著录的“清商三调”所考察，绝句出于六朝乐府中的俗乐（“相和”、“清商”及“杂舞曲”，与庙堂“雅乐”相对而言）乐曲的一解。所谓“绝句”，意思即是“短句”、“断句”，摘取一解便是一首绝句⑩。

上述绝句得名说，与音乐歌唱有直接关系。另一说绝句得名于联（连）句，则与音乐无直接关系。

联句是古来一种风尚，文人聚会赋诗，每人四句，蝉联续作。如仅作四句，无人续作，便成绝句。

洛阳城东西，长作经年别。昔去雪如花，今来花似雪。（云）濛濛夕烟起，奄奄残晖灭。非君爱满堂，宁我安车轍？（逊）

——范云、何逊《范广州宅联句》

这样的联句，实是两人用绝句一问一答，不再续作，也算各存一绝。这个问题，容易理解，且不在本文题旨之内，故不多谈。入乐的四句体诗与不入乐的四句体诗，发展到后来，便混同起来，无从分辨了。因此，我们不妨把上述绝句得名两说并存，无须非要存一去一不可。

总之，古体绝句既有一定的格律性，又有较大的自由性，是一种带有自然韵律之美的小诗体。和后出的律体绝句相比，它的短处和长处都恰恰在于它的音律严整性不足，而音调的舒缓自如色彩有余。正因为如此，在律体绝句出现后，古体绝句依然不衰，仍为诗家喜爱运用。似乎可以说，那些擅长积极浪漫主义手法的诗人，尤其爱用古体绝句写作。请读李白《静夜思》：

床前明月光，（韵）

疑是地上霜。（韵）

举。头。望。明。月，
低。头。思。故。乡。(韵)
(○代表平声，·代表仄声。下同)

又如柳宗元的《江雪》：

千。山。鸟。飞。绝，(入声韵)
万。径。人。踪。灭。(韵)
孤。舟。蓑。笠。翁，
独。钓。寒。江。雪。(韵)

这类例子还可以举出很多。从中我们可把古绝的韵律特色归纳成以下几点：

一、第二、四句（或第一、二、四句）的句尾须押韵。

二、韵脚和非韵脚，必须平仄不同，以示区别。古绝常押仄声韵，通常还要区别上、去、入。这与律绝原则上押平声韵不同。

三、句中平仄音节的安排，无严格规定，但需有个大致的交替与间隔，不宜全用平声或全用仄声。

四、与律绝不同，古绝中一联之间不讲究“对”，两联邻句也不要求“粘”。（关于“对”、“粘”，下文再谈。）

把这些要点和下文将谈到的律体绝句的格律进行对照，不难看出两者有沟通之处，有前后过度承袭的痕迹和因素。这也就是通常所说的律体绝句如果拗得过了头时就变成古体绝句的道理所在。

二、绝句的发展演变

律体绝句的发展分两步走。第一步是律化。

晋宋以后，诗的声律日渐讲究。及至齐梁，声律之说兴起。在

玄言诗、山水诗的发展中，沈约、周顒等人创四声八病的理论，通过沈约、谢朓诸家的摸索实践，五言七言诗开始律化。律化过程的诗体，称为“新变体”。

“时盛为文章，吴兴沈约、陈郡谢朓、琅玕王融以气类相推毂，汝南周顒善识声韵。约等之皆用宫商，将平、上、去、入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异；两句之内，角徵不同，不可增减。世呼为永明体。”（《南史·陆厥传》）

“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简（句）之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”（《宋书·谢灵运传·评》）

从这两段“永明体”的纲领性文字中，可以知道齐梁时诗律化的要旨是：

第一，作诗要以文字的平上去入四声作为韵脚与句中音节的依据。这一点是要害，和以前的古体诗有根本的不同。

第二、句子本身和两句之间，重视四声音节的交错变换。所谓“低昂互节”、“轻重悉异”、“前有浮声，后须切响”，说明当时就把四声划分为音调的长短、高低、舒促两类，以它们相互配置造成和谐顺畅之美。

第三，限定字数，不可增减，形式齐整。

这几点至关重要，促使律体诗加速走向完美定型，奠定了唐人律绝的基础。四声进而被明确划分为平（平声）、仄（上、去、入三声）两类，每句之中和两句之间进而确立了种种平仄对立、协调的关系，使得诗律益臻严密和完整，这就为诗人自觉地展现诗中音韵节奏之美提供了便利。

沈约提出的四声论是个重大的创见，在诗歌发展史上具有划时代的意义。之所以这么说，归纳到一点，就在于：它发现了诗以

文字固有的声调而建立的自身音乐美，从而摆脱了古诗合乐所显示的外在音乐性。魏晋时期虽有李登《声类》、吕静《韵集》（两书均佚）之类韵书，但未能把音韵理论运用到诗学上来。六朝诗文讲究叠句、偶丽、练字技巧，属于修辞范畴。六朝人谈诗，习惯以五音（喉牙舌齿唇）配五声（宫商角徵羽），大致是符号比附性质，乐律与诗律在原理上并不尽同。尽管如此，它们都与四声说有沟通之处，为沈约的声律说提供了借鉴与启示。正如《梁书·庾肩吾传》中所说：“齐永明中，文士王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变。至是，转拘声韵，弥尚丽靡，复逾于往时。”转拘声韵，也就是把音乐性转向诗句自身。由古绝到律化，是绝句发展的一个飞跃。

六朝后期涌现了谢朓、沈约、梁简文帝、吴均、徐陵、庾信等许多积极从事“新变体”诗的作家，产生了一些在绝句发展史上有意义的作品。

佳。期。期。未。归，望。望。下。鸣。机。
徘徊东陌上，月出行人稀。

——谢朓《同王主簿〈有所思〉》

玉。关。道。路。远，金。陵。信。使。疏。
独下千行泪，开君万里书。

——庾信《寄王琳》

这类绝句，虽然尚未尽合唐代律体的规格，但眉目已俱，正是“新变体”的特色。“新变体”也在不断深化中。比如“谢朓之诗，已有全篇似唐人者”^⑧，唐人多法宣城，“亦以其朗艳近律耳”^⑨。至于象江总等人的五绝，正如明代王世贞所说，“律法已严于（初

唐)四杰”了。

心逐南云逝，身随北雁来。
故乡篱下菊，今日几花开？

——陈·江总《于长安归还扬州》

愁人夜独长，灭烛卧空房。
只恐多情月，旋来照妾床。

——隋·无名氏

这类酷似唐绝的作品，确乎不乏例举。尽管“新变体”一般多着眼于五言，事实上七言绝句的律化也得到很大发展。从南朝宋代汤惠休的《秋思行》带头，继之北齐魏收的《挟瑟歌》、梁简文帝的《乌栖曲》、《春别》、《夜望单飞雁》、北周庾信的《代人伤往》、陈江总的《怨诗行》、陈后主的《玉树后庭花》等等，文人创作的七绝日渐增多，在韵律上喜有所获：一、把魏晋以来七言四句民歌习惯上句句押韵，变成第三句不押韵，从韵脚上造成跌宕起伏顿挫的变化。二、句中平仄音节间替，达到一定程度的协调。三、讲究对偶对仗，虽然这不是绝句正格。

随着律化的不断完善，到隋代就有了完全合乎格律的七绝：

杨柳青青著地垂，杨花漫漫搅天飞。
柳条折尽花飞尽，借问行人归不归？

——隋·无名氏《送别诗》

学画鸦儿半未成，垂肩大袖太愁生。
缘愁却得君王宠，长把花枝伴拊行。

——虞世南隋代作《袁宝儿》

从上述绝句由民歌到律化的演变过程，可以清楚地看出绝句这只丽莺依靠音乐的羽翼而腾飞的景象。对于这种体翼关系，过去有两种看法都不免偏颇：

“歌者有诗，然使人善之者，非其诗也。”（汉刘安等《淮南鸿烈·说山训》）

“古曰诗颂，皆被之金竹，故非调五音，无以谐会。若‘置酒高堂上’，‘明月照高楼’，为韵之首。故三祖之词，文或不工，而韵入歌唱，此重音韵之义也。与世之言官商异矣。

今既不被管弦，亦何取于声律耶？”（钟嵘《诗品·总论》）

前一说过分强调诗的音乐作用，认为人所赞美的只是音调的优美而已。钟嵘则反对追求声律，认为不配以乐，诗就无所谓音乐性，他贬抑“世之言官商者”，即沈约的四声说，他不承认诗的本身音韵美，因此也就不可能预见诗歌史上的重大事件——律体绝句的产生。

三、绝句的完美定型

格律的确立，标志着律体绝句在体式上的完美定型。

永明体发展至初唐，“（宋）之问、沈佺期又加靡丽，回忌声病，约句准篇，如锦绣成文，学者宗之，号为沈宋”^②。初唐诗大部分是五言，这里所谈也包括五言绝句的情况。“开元后，格律一变，遂超然度超前古”^③。这里谈的则包括七言绝句的情况。王维、王昌龄、李白的七绝一出，既充分体现了唐代博大宏伟的诗风，又精湛无比地发挥了绝句的韵律之美，境界大开。

隋代陆法言的《切韵》被唐代继承，定为官韵，通行天下，是律体诗格律赖以完成的基础。古人经过长期艰苦摸索，至此才算确立起一套完整系统的诗歌音韵格律。绝句，和律诗格律的原则与方法并没有什么不同，一向被视为小律诗。然而，绝句自有

天地，别具风调。“小律诗虽末技，工之不造微，不足以名家。唐人皆尽一生之业为之”^②。可见绝句格律的精巧。

诗的音乐性的核心是节奏旋律，没有节奏无以成诗。格律，直截了当地说，就是组织诗的节奏旋律。而诗的节奏旋律，主要体现在韵脚和平仄音节两个方面。下面着重谈谈这两方面的情况。

韵脚设在每首诗的第二、四句或第一、二、四句句尾，必用平声，一韵到底，不可换韵。由于韵脚是句中最后一个音节，而且被确立在固定的位置上，所以吟诵起来就能增强节奏旋律的感染力。同时，各个字在诗句中被构成平仄音节，当它处句尾时，既属于平仄组合的一部分，又担负着押韵的任务。可见韵脚和平仄音节密不可分，是有双重双节奏感的重要所在。

所谓不可换韵，是指一首诗中押韵的字必须同属韵书中的一个韵目。唐人作诗依据的《唐韵》列为 206 韵。由于分韵过细，押起韵来拘束不便，唐初便归并为 106 韵。唐以后历代根据语言变化，不断修订韵目。之所以规定必须押同韵，归根到底是为了创造音调响亮、节奏感强烈的效果。这只要和不押韵诗、换韵诗相比较，便可了然。

五绝七绝的隔句押韵（即第二、四句押韵），一是为了便于组织对仗。组织对仗非律体绝句正格，但毕竟与六朝诗崇尚对仗和律诗规定必须包含对仗有关。二是为了便于组织整首诗平仄音节的对立协调。押韵字作为全句平仄的组成部分，则便于跟对句的同位字形成对立；作为句尾，一句不押韵（轻节奏），另一句押韵（重节奏），容易协调。

在乐曲中往往把一个音组反复重现，使旋律在统一之中带有回环之美。诗的韵脚也起着类似的作用。西洋诗论中有一种说法：韵脚的功用在于显示诗行所造成的节奏已经完成了一个阶段^③。中国古典诗的诗行和西洋诗行的意义有所不同，但在韵脚

所起的节奏效果上，却有共同之处。

平仄音节的相互间隔交替，使声调的扬抑、长短、舒促协调融洽，是一条根本的原则。这种结构受汉字的单字单音单义的特点的制约。古汉字的平、上、去、入四声，在隋唐间进而被划分为平（平声）、仄（上、去、入三声）两类，运用起来更方便了。按照当时人的观察，“平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促”^④。平声调子长中求稳，上、去、入三声调子短中带升降，两者显然不同。因此把两者相互递用时，句子的声调便错落有致，变化鲜明。

根据上述原理，律体绝句形成了一套严密的格律。这里，以五、七言律绝的首句为特征，将其归纳成如下四种类型。

一、五言仄起、七言平起的不入韵型（按：加上括号中的一个音节，即为七言。a、b、c、d为句式代号）：

- （平平）仄仄平平仄 （a）
- （仄仄）平平仄仄平 （b）
- （仄仄）平平平仄仄 （c）
- （平平）仄仄仄平平 （d）

二、五言平起、七言仄起的不入韵型，其句式排列次序为：c、d、a、b。

三、五言仄起、七言平起的入韵型，句次为：d、b、a、d。

四、五言平起、七言仄起的入韵型，句次是：b、d、a、b。

组合程序清晰表明：平仄音节必须交替更迭，也就是说，两个平声之后继以两个仄声，或两个仄声之后继以两个平声，有时以三个平声或三个仄声相接，但不容许有三个以上同声字相连。每联之间的同位音节应当对立（叫做“对”）。两联邻句（即第二、三句）的第一个音节点（关键是第二字）平仄必须相同（叫做“粘”）。