

唐人七絕詩淺釋



I207.22/42

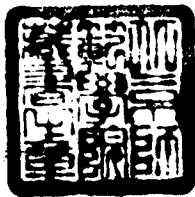
唐人七绝诗浅释

沈祖棻 著

首都师范大学图书馆



20803920



上海古籍出版社

803920

唐人七绝诗浅释

沈祖棻 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 10.875 字数 226,000

1981 年 8 月第 1 版 1981 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1—124,000

统一书号: 10186·237 定价: (六)0.90 元

引 言

汉语古典诗歌和祖国整个的古典文学一样，具有悠久的历史 and 优良的传统。早在先秦时代，就有《诗经》、《楚辞》这样伟大的作品，屈原这样伟大的诗人出现。在其后漫长的岁月里，又陆续出现了许许多多杰出的诗人和诗篇。古典诗歌不但在数量上是惊人的，在质量上也是非常高的。许多优秀的和伟大的诗人，在不同的历史时代反映了人民的生活和要求，其内容相适应，他们并不断地向人民学习，创造了多种多样的形式。所有这些流传下来的内容丰富，形式优美的诗歌，都是我们的宝贵的遗产。它们是无穷无尽的宝藏，值得我们努力地发掘。

汉语古典诗歌有三个方面值得我们注意。第一，它的内容主要是抒情的。汉语诗歌，从最早的《诗经》起，就绝大多数是抒情的。叙事作品如《生民》、《公刘》、《绵》等，只占少数。汉代乐府中有一些叙事诗，如《孤儿行》、《妇病行》、《陌上桑》、《羽林郎》、《焦仲卿妻》等。除了《焦仲卿妻》一首，故事有头有尾，并且在诗中创造了一些有个性的人物形象外，其余的都比较简短。《陌上桑》、《羽林郎》写的都只是故事中精采的片段。《孤儿行》、《妇病行》的情节虽很动人，但人物形象不够鲜明。被我们今天认为是叙事诗的这些作品，其抒情的成份也是比较浓厚的。魏晋南北朝的民歌和诗人创作几乎绝大多数都是

抒情的，只有少数著名的制作如《木兰诗》是例外。以后著名的叙事诗如白居易的《长恨歌》、《琵琶行》等，也不以创造人物为主，倒是以抒发作家对人物、事件的感受为主，其数量也不多。

第二，它的篇幅一般比较短小。如上所述，古代长篇叙事诗是很少的，而一般抒情诗的形式也同样都是比较短小，即使是我们上面已经提到的《诗经》中间那些叙述祖先们创造国家的功绩和奋斗的历史的作品，篇幅也很有限。被大家认为少有的长诗如《焦仲卿妻》也不过三百五十三句，一千七百六十五字。后来的文人创作，以唐诗为例，如李白的《经乱离后，天恩流夜郎，忆旧游书怀，赠江夏韦太守良宰》、杜甫的《北征》、韩愈的《南山》、卢仝的《月蚀》、郑嵎的《津阳门诗》、韦庄的《秦妇吟》等，都算是很长的诗了。有些民歌，如吴歌、西曲，短小到只有二十个字，甚至十三个字，仍然是一首完整的诗，它们并没有因为篇幅的限制而减低质量。

第三，它具有或宽或严的格律。汉语古典诗歌是最讲究格律的，尽管格律的尺度有宽严的不同。在古代，我们有许多富有诗意的抒情散文，却没有散文诗、自由诗，可以证明格律在古典诗歌中的普遍性和必要性。在它们中间，格律严的，需要讲究声律对偶，甚至按谱填词，分别四声阴阳，如律诗、词、曲；格律宽的，也至少全篇要有韵脚，句中的字要平仄相间用，如骚赋、古诗。

五七言诗是古典诗歌中流行时间最久，杰出诗人最多，作品最丰富的一个领域，而以唐代为其登峰造极时期。它一般地又可分为古诗、律诗、绝句诗三类，但无论那一种体裁的作品，绝大多数都体现了上述的一些值得注意之点。

诗是最精粹的语言。它用经过反复挑选过的最合适的语言来表达其最美好、丰富和微妙的思想感情。而七言绝句则可算是最精粹的诗体之一，因为它以最经济的手段来表现最完整的意境或感情见长。当然五言绝句字数更少，但七绝虽然每句只比它多两个字，却显得委婉曲折，摇曳生姿，声辞俱美，情韵无穷，因而别有其动人之处。

七绝这种以短小的篇幅来表达丰富深刻内容的特征规定了：它在创作中，必须比篇幅较长的诗歌更严格地选择其所要表达的内容，摄取其中具有典型意义，能够从个别中体现一般的片段来加以表现。因而它所写的就往往是生活中精采的场景，强烈的感受，灵魂底层的悸动，事物矛盾的高潮，或者一个风景优美的角落，一个人物突出的镜头。在多数七绝诗的杰作中，这种富有特色的艺术魅力乃是一种带有普遍性的存在。

具有上述特色的七言绝句诗，和其它许多古典诗歌体制一样，来源是很古的；同时，在发展中，它与诗中联句的风气、律化的现象都有关系。因此，我们在讲到七言绝句的来源时也要涉及它们。

如众所周知，文学形式大都是为人民所创造，然后由作家加工，逐渐变得完美的，七言绝句也是这样。它起源于民间歌谣。七言绝句在形式上最显著的标志，就是全篇以七言四句组成。这种形式的歌谣出现得很早，甚至可以追溯到周朝春秋末期产生的史籍《逸周书》中的《周祝》篇。它是以歌谣体写成的含有教训意味的作品。在形式上，或者是全章以三言和七言六句组成，句法是三、三、七、三、三、七，或者是全章以七言四句组成。后者可以说是七言绝句的始祖。如：

凡彼济者必不怠，观彼圣人必趣时。

石有玉而伤其山，万民之患故在言。

汉以来这种歌谣也仍然流行，如《汉书·东方朔传》载有他的射覆辞：

臣以为龙又无角，谓之为蛇又有足，

跂跂脉脉善缘壁，是非守宫即蜥蜴。

射覆是一种民间游戏，东方朔能够当场脱口而出地做成这样的七言韵文，可见这种腔调是他素所熟悉的亦即当时社会上流行的歌谣样式。到了曹魏有《行者歌》：

青槐夹道多尘埃，龙楼凤阙望崔巍。

清风细雨杂香来，土上出金火照台。

在东晋也有《豫州歌》：

幸哉遗黎免俘虏，三辰既朗遇慈父。

玄酒忘劳甘瓠脯，何以咏思歌且舞。

这些歌谣都是七言四句组成，所不同于后来的七言绝句的，是二句一换韵或四句全押韵。

南北朝以来，七言四句的歌谣及文人拟作渐渐多起来，并且在用韵的方面有了进一步的发展。在民间歌谣方面，如隋代的《长白山歌》：

长白山头百战场，十十五五把长枪，

不畏官军千万众，只怕荣公第六郎。

在文人创作方面，如北齐魏收的《挟瑟歌》：

春风宛转入曲房，兼送小苑百花香；
白马金鞍去未返，红妆玉箸下成行。

梁简文帝的《夜望单飞雁》：

天霜河北夜星稀，一雁声嘶何处归；
早知半路应相失，不如从来本独飞。

这都已经是四句三韵，第一、第二、第四句押韵，第三句不押韵，就和后来最普通的七言绝句的押韵方式完全一致。再如北周庾信的《代人伤往》：

青田松上一黄鹤，相思树下两鸳鸯；
无事教渠更相失，不及从来莫作双。

则是四句二韵，第一、第二两句用对偶，第一句不押韵。这也是后来常见的七言绝句形式，不过全章和每句之间平仄还没有全部协调，也就是还没有严格地律化罢了。到了隋代，古诗律化已经相当普遍，律化了的绝句也随之出现。如无名氏的《别诗》：

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。

则和唐以来一般的七言绝句完全没有什么差别了。

根据现有的文学史知识来说，古代七言诗的起源并不迟于五言诗。但可能由于五言歌谣被采入乐府比七言歌谣早得多，因而它得以凭藉音乐的力量，广为流布，先行发达。所以在

汉魏六朝时期五言诗是非常有势力的，五言古诗在这时期成熟了，诗人们写出了不少的杰作，不但是五言古诗，就是五言四句的入乐歌谣，从晋以后，也愈来愈多。晋宋之际，吴歌、西曲的数量是丰富的，它们的基本形式是五言四句。当时文人所做五言四句的小诗也颇为盛行。但这时期的七言诗，特别是七言四句的诗则是很少的。可见五言四句和七言四句的民间歌谣起源虽都很早，但在唐以前，七言四句的诗歌，却不占重要地位。这和唐以来的情形大不相同。不仅如此，我们现在所用的七言绝句这一名称，也是从五言绝句那里借来的。因为六朝时代只有某些五言四句的诗方被称为绝句，而七言四句的诗却并没有这种名称。

绝句得名由于联句。最早的联句可以追溯到汉武帝与其臣僚共作的《柏梁台诗》，其方式是每人各做七言一句，每句押韵，合成一篇古诗，但此诗或系伪托。晋代贾充和他的妻子李夫人联句，则是每人各做五言二句。到了东晋末年，陶渊明与愔之、循之的联句，才发展为每人各做五言四句。南北朝时，联句非常盛行，并且每人各做五言四句，已成为定型。著名诗人如鲍照、谢朓、何逊、范云、庾肩吾等都有很多联句，盛极一时。与联句相对，当时才出现了绝句这一名称。《南史·文学传·檀超传》：

又有吴迈远者，好为篇章，宋明帝闻而召之，及见，曰：“此人连、绝之外，无所复有。”

这是最早以连(联)句、绝句连类而言的。再如《南史·梁简文帝纪》中载有：

有随(王)伟入者，诵其联珠三首、诗四篇、绝句五篇，

文并凄怆云。

这里是将一般的诗和绝句分开记载的。《南史·梁元帝纪》也说：

在幽逼，求酒饮之，制诗四绝。

这里更明白地表示了绝句为诗之一体。可见绝句一名当时已经成立。但何以见得它是由联句而来，同时又是和联句相对的呢？原来，当时的诗人们认为：有两人以上同作一诗，一人先作四句，其他的人每人续作四句，如此蝉联而下，成为一篇，就是连句或联句；如果一人先作了四句，无人续作，或续而不成，那么，这仅存的四句就被称为断句或绝句了。如《宋书·谢晦传》说：

世基，绚之子也，有才气，临刑，为连句诗曰：“伟哉横海鳞，壮矣垂天翼，一旦失风水，翻为蝼蚁食。”晦续之曰：“功遂侔昔人，保退无智力；既涉太行险，斯路信难陟。”

谢世基这首诗有谢晦续作，所以就称为连句（联句）。又《南史·宋文帝诸子列传》说：

晋熙王昶……知事不捷，乃夜开门奔魏。……在道慷慨为断句曰：“白云满鄣来，黄尘半天起，南山四面绝，故乡几千里。”

刘昶这首诗无人续作，所以就称为断句（绝句）。稍后，梁简文帝就有《夜望浮图上相轮绝句》和《咏铎笼绝句》，已经将绝句作为一种诗体，写入题中了。

五言绝句的出现，虽然后于五言四句的歌谣，但在外形

上，这两种来源不同的诗是完全一样的。它们的区别只是一是能唱的，本系歌谣；一是不能唱的，来自联句。但这种区别后来也渐渐地混同起来。例如梁徐陵编的《玉台新咏》，就将可能产生于汉代的五言四句的歌谣四首题为《古绝句》，但在汉代，我们知道，每人做五言四句的联句风气还没有出现。

还应该指出，在唐以前，这种联句方式只限于五言诗，也只有部分五言四句的诗才有绝句的名称，七言四句的并不在内。将七言四句的诗也称为绝句，是唐代才有的。例如杜甫集中的诗题有五言的《绝句二首》、《杜陵绝句》，又有七言的《三绝句》、《戏为六绝句》等。

无论五言绝句或七言绝句，在唐以后还保留了一部分不合于声律的作品，这多半是古代歌谣的遗留。由于在唐以后的绝句诗，特别是七言绝句，多数已经律化，所以这种没有律化的七言绝句往往反而被视为例外。事实上，它们正是七绝比较原始的形式。

我们知道，齐梁以来，诗歌在声律上起了很大的变化，这种变化的基本内容是从每句、每联一直到全篇，都使其规律化。其过程是从古诗发展新变体，最后发展为律诗。律诗在形式上，一般包括有六条规律：第一，每首必须以八句五言句或七言句组成，不能增减。每句的字数要一样，不能多少。只有排律可以在八句以上，用双数增加。第二，每首除了首尾各两句外，中间四句必须是对偶，即两句成为一联，词汇、语法都要大体相称。第三，每句中某字必须用平声或仄声，某字可以平仄不拘，都有一定。第四，除了第一句可以押韵也可以不押韵外，第三、五、七句不能押韵，第二、四、六、八句必须押韵。第五，所押的韵脚，必须全部平声，而且每首要一韵到底，不可中

途变换。第六,在音节上,每四句构成一个单元,每八句体现一次相间相重。普通的五律、七律都是用两个音节单元构成,排律则用三个以上的音节单元构成。试列七言律诗的平仄谱正格,即平起式,以杜甫的《客至》为例,如下:

⊕平⊕仄平平仄	舍南舍北皆春水,
⊕仄平平仄仄平	但见群鸥日日来。
⊕仄⊕平平仄仄	花径不曾缘客扫,
⊕平⊕仄仄平平	蓬门今始为君开;
⊕平⊕仄平平仄	盘飧市远无兼味,
⊕仄平平仄仄平	尊酒家贫只旧醅。
⊕仄⊕平平仄仄	肯与邻翁相对饮,
⊕平⊕仄仄平平	隔篱呼取尽余杯。

可以很清楚地看出,这首诗是完全合于上述六条规律的。为了便于显示两个音节单元的相间相重,这里选用的是第一句不押韵的一种。还有第一句押韵的一种,就是将这句的第五字和第七字的平仄掉换一下,这一种更为常见。另外,还有偏格,即仄起式,是将平起式的第三、四两句和第一、二两句,第七、八两句和第五、六两句的位置互相掉换而构成的。仄起式也分第一句押韵和不押韵的两种。此外也还有各种变调。这里不一一列举了。

在律诗出现的同时,绝句已由于受了新变体的影响,日趋律化;而律诗成熟以后,又进一步地影响了绝句诗,这就使得大多数的绝句按照律诗的声调向律化方面发展。律诗一般以八句为一篇,计两个音节单元,绝句则以四句为一篇,它的句数本来是律诗的一半,当它律化以后,音节上恰恰是一个单

元。律化了的绝句，一般地也要遵守上述律诗的诸规律，除了不一定要用对偶的句子和不能体现音节上的相重。因此，唐朝人就称绝句为小律诗，或将律诗和绝句合称为今体诗（后人又称为近体诗），以别于古体诗；或在分体编集时以绝句附入律诗（如元、白两氏《长庆集》及李汉编《韩昌黎集》就都是如此）。元、明人还有误以为绝句是截律诗之半而成的（如徐师曾《文体明辨》等）。这些都是由于绝句律化以后而形成的现象或解释。

总起来说，绝句的构成就是这样：它起源于歌谣，得名于由联句而来的绝句，大多数经过律化以后，形成现在我们所常见到的这种形式，少数则保留了未律化的古老形式。

二

现在试将七言绝句这种形式的一般规律进一步举例加以说明（七言绝句的形式到了唐代已经完备，所以我们举的例全部是唐人的作品）。

前面已接触到七言绝句在形式上的一些很显著的标志，例如它必须以七言四句组成；在四句中，或第一、二、四三句押韵，或只第二、四两句押韵（七言四句的古歌谣，大都是句句押韵：或一韵到底，或两句一转韵的。这些，后来一般都不把它们算在七言绝句之内）等等。此外，还有两个方面的规律需要提出的，就是和声与造句。和声以平仄为基础，造句则有奇偶的区别。它们都是有比较固定的规律可循的。

和声的问题也就是诗歌的节奏的问题。我们知道，诗歌起源于伴随着集体劳动而发出的有节奏的呼喊或咏叹，所以它的节奏可以说是与生俱来的。节奏对于诗歌所必需具有的

反复回旋，一唱三叹的抒情基调，是不可缺少的。同时，汉语古典诗歌一向和音乐有着极密切的关系，从《诗经》起，诸如汉魏六朝乐府、唐代绝句、宋词、元曲，一直到明清时调小曲，都是入乐的，因此，它们就特别注意语言的节奏。即使当某一种诗体后来渐渐地脱离音乐，成为独立的文学样式而存在时，也仍然基于上述节奏对于诗歌的必要性，而保存了它原有的节奏上的特点，而且往往更其注意这种特点。由于汉语的独特性，古典诗歌的节奏基本上是利用字音的平仄相间相重来体现的（当然，除此以外，还有其他的因素：例如双声、叠韵、叠字、四声、阴阳等，但平仄是节奏中最主要的和最普遍的因素），所以古典诗歌的节奏问题，首先便是如何将字、句、篇中平仄声巧妙地排列组合，变得和谐动听的问题。正是首先因为平仄声相间相重的规律化，才使得它在诵读时显得抑扬顿挫，富有和谐之美。许多有名的诗歌广泛而久远地流传人口，这方面也起了很大的作用。

造句的奇偶问题，也是从汉语的独特性而来的。汉语并不是单音语，但当它有一部分和口语分了家，成为书面的语言以后，其中的多数就形成一字一音、一音一义。这就使得诗人写诗时，在声音之外，还可以在词汇、语法方面加以种种不同的排列组合，构成诗句中奇偶的变化。本来，诗歌中的对偶和声律是两回事，如以两句诗组成对句，虽然在节奏上无需互相协调，但在词汇、语法上却需要对称；如某两句诗并非对句，则虽然在节奏上可以互相协调，但在词汇、语法方面，却又不必对称。但是，当平仄与奇偶两种因素结合起来，声音、词汇、语法的排列组合都规律化以后，既注意和谐又注重对仗的骈文、律诗就产生了。由于律诗的影响，绝句中也出现了非常工整

的偶句，虽然它不是非要有对仗不可。绝句以在造句方面的奇偶兼备，运用自由，而显出了它的灵活性。

根据七绝的平仄的变化，可以将它分为三类：即古体、拗体和律体。它们发展的次序，是先古体，次拗体，最后是律体；但根据数量的多少来说，则最多是律体，其次是拗体，最少是古体。我们为叙述的清楚和方便，先讲律体，次及拗体、古体。

第一类，律体绝句。它在句数上等于律诗的一半，音节上是一个单元，但只有相间而无相重。它的平仄和押韵，也是按照前面讲过的律诗那些规律安排的。细分起来，有下列四种：

（一）正格即平起式之一，第一句押韵的：

⊕平⊙仄仄平平	纱窗日落渐黄昏，
⊙仄平平仄仄平	金屋无人见泪痕。
⊙仄⊕平平仄仄	寂寞空庭春欲晚，
⊕平⊙仄仄平平	梨花满地不开门。

——刘方平：《春怨》

（二）正格即平起式之二，第一句不押韵的：

⊕平⊙仄平平仄	斯人清唱何人和？
⊙仄平平仄仄平	草径苔荒不可寻。
⊙仄⊕平平仄仄	一夕小敷山下梦，
⊕平⊙仄仄平平	水如环珮月如襟。

——杜牧：《沈下贤》

（三）偏格即仄起式之一，第一句押韵的：

㊦仄平平仄仄平	万里辞家事鼓鼙，
㊦平㊦仄仄平平	金陵驿路楚云西。
㊦平㊦仄平平仄	江春不肯留行客，
㊦仄平平仄仄平	草色青青送马蹄。

——刘长卿：《送李判官之润州行营》

（四）偏格即仄起式之二，第一句不押韵的：

㊦仄㊦平平仄仄	渡水傍山寻绝壁，
㊦平㊦仄仄平平	白云飞处洞门开。
㊦平㊦仄平平仄	仙人来往行无迹，
㊦仄平平仄仄平	石径春风长绿苔。

——刘商：《题潘师房》

我们看了上面四个例子，可以知道：它们的和声与半首七律完全相同，押韵的方式也是一样。第一首等于七律平仄谱正格即平起式第一句押韵的一种的前半首，第二首则等于它的后半首；第三首等于七律平仄谱偏格即仄起式第一句押韵的一种的前半首，第四首则等于它的后半首。

第二类，拗体绝句。这是由古体到律体的过渡形态，和新变体性质相同。它大致可以分为两种：一种是以部分未律化的句子和部分已律化的句子结合成篇，另一种是全诗句子虽然都已律化，但前两句和后两句的组合不符合于一般七律以四句不同平仄的诗句组成一个音节单元的规定。它或是以七律的第一、二句和第五、六句，或是以第三、四句和第七、八句相重组成。其四句即两联之间的关系，不是平起仄接，仄起平接，而是平起平接，仄起仄接。换言之，它不是以四句即两联

为一个音节单元而相间，乃是以二句即一联为一个音节单元而相间的。第一种由于它的句子没有完全律化，第二种由于它相间相重的距离太短，自然不及律体那么和谐，诵读起来，有些拗口，因此就称为拗体了。

今先将其中的一种举例说明如下：

<u>仄平仄仄平平</u>	两人对酌山花开，
<u>仄平仄仄仄仄</u>	一杯一杯复一杯。
㊦仄㊦平平仄仄	我醉欲眠卿且去，
㊦平㊦仄仄平平	明朝有意抱琴来。

——李白：《山中与幽人对酌》

<u>平平仄平平仄平</u>	横江馆前津吏迎，
㊦平㊦仄仄平平	向余东指海云生。
㊦平㊦仄平平仄	郎今欲渡缘何事？
㊦仄平平仄仄平	如此风波不可行。

——李白：《横江词》

第一首是前两句平仄与律体不合；后两句则都已律化，与律体七绝平起式第三、四句完全相同。第二首则是第一句的平仄与律体不合，其余三句都已律化，与律体七绝仄起式第二、三、四句完全相同。

其次，我们再将另一种举例加以说明。它又可以细分为四种：

（一）平起平接，第一句押韵的：

㊦平㊦仄仄平平	黄沙碛里客行迷，
㊦仄平平仄仄平	四望云天直下低。