

古典詩律史



古典诗律史

徐 青

青海人民出版社

责任编辑：王承周

封面设计：光绍天

古典诗律史 徐 青

青海人民出版社出版

(西宁市西关大街76号)

青海省新华书店发行 青海新华印刷厂印刷

开本：787×1092毫米 1/32 印张：7.5 字数：150,000

1980年6月第1版 1980年6月第1次印刷

印数：1—15,300

统一书号：10097·361 定 价：0.61元

前 言

在我国历史上，诗歌是一种重要的文学形式。由于两千多年的累积，古典诗歌的遗产十分丰富。因此，不论从诗歌的内容上，还是从形式上，对这些作品加以研究，都是必要的。本书就是专从诗歌的形式上着手，来探讨和论述古典诗律的产生、形成和发展的过程的。解放以后三十年间，介绍和讲述诗词格律的书籍，常有所见；但是，论述这种格律的发生、发展过程的诗律史著作，却罕有所闻。这是促使我去写作这一本书的主要原因。同时，为了使本书能获雅俗共赏之效，所以在作历史性的叙述过程中，也注意对齐梁体诗歌、近体诗、词、曲的格律结构特点，进行了概括的介绍，以适应广大读者了解古典诗律知识的需要。

本书初稿写于1973年。1974年春，曾蒙著名语言学家、北京大学教授王力老师审阅，并多所指正。1979年春完成了修改和重写，结果就成了现在这样的一本书。今天，借本书出版之机，特向我的师长深表谢意。同时，也向为我审读过部分初稿和提出过意见的杭州大学蒋礼鸿教授、王维贤副教授、兰州大学陈志明同志、嘉兴师专王伟民同志、西宁八中李曦同志等，一并表示谢意。

由于我的水平有限，书中缺点和错误势难避免，因此，热烈欢迎广大读者随时批评、指正。

徐 青

1980.2.13.

目 录

第一章 绪论	(1)
第一节 诗律、诗律学和诗律史.....	(1)
第二节 构律要素概述.....	(4)
第二章 诗律的萌芽	(10)
第一节 先秦时代的诗律内容.....	(10)
一、韵的应用和韵式	(10)
二、字声在韵中的应用	(17)
第二节 汉代对诗律的探索.....	(19)
一、对诗句第二、四字异声的探索和律句的出现	(20)
二、韵式的简化和对仗的应用	(29)
第三节 魏晋时代对诗律的探索.....	(30)
一、曹植对诗律的探索	(31)
二、陆机的诗律理论	(33)
三、晋代诗律分析	(36)
四、词句对仗的严格化	(43)
第三章 诗律的形成	(45)
第一节 诗律兴起的原因.....	(46)
一、声调的辨定	(46)
二、形式主义文学潮流的影响.....	(48)
第二节 齐梁诗律理论.....	(51)

一、声律论的出发点和方法论原则	(51)
二、声律的具体结构	(53)
三、声律结构的条例——声病说	(55)
第三节 齐梁体诗律概述	(59)
第四节 粘式律	(63)
一、粘式绝句	(63)
二、粘式律诗	(66)
三、粘式长律	(71)
第五节 对式律	(75)
一、对式绝句	(75)
二、对式律诗	(78)
三、对式长律	(82)
第六节 齐梁体格律诗的用韵和对仗	(88)
一、押韵和韵式	(88)
二、词句对仗	(94)
第七节 参考资料	(98)
一、范文澜同志对声律的评价	(98)
二、刘勰：《文心雕龙·声律第三十三》	(99)
三、沈约：《宋书·谢灵运传》论(节录)	(103)
第四章 诗律的成熟	(105)
第一节 唐代近体诗的形成和发展	(105)
一、律句和律联的发展和定型	(107)
二、粘对规则的确立	(108)
三、七言律诗的兴起和发展	(110)
四、排斥异质的诗律形式	(115)

第二节 近体绝句	(118)
第三节 近体律诗	(124)
第四节 近体长律	(129)
第五节 近体诗的用韵	(133)
第六节 近体诗的对仗	(142)
第七节 近体诗的调声法	(149)
一、“二、四、六分明”问题	(149)
二、“孤平”和“三平”	(150)
三、平仄的特殊形式	(151)
四、字声的拗和救	(153)
五、律句的变式	(155)
第五章 诗律的流变	(157)
第一节 唐宋词的产生和发展	(157)
第二节 词调	(159)
第三节 词律及其结构	(163)
第四节 词谱	(171)
第五节 元曲的产生和曲调	(193)
第六节 曲律的特点	(198)
第七节 曲谱	(208)
第八节 参考资料	(223)
一、有平仄两种读法的字举例	(223)
二、入声和上声的变迁(入声部分)	(225)

第一章 绪 论

第一节 诗律、诗律学和诗律史

诗律就是诗歌的格律。诗歌可以大别为格律诗和自由诗两种。格律诗是十分讲究诗歌的音响效果和诗体的形式美的，它要求精心地选择和利用语言的声、韵、调等物质材料，作为构律的要素和手段，然后按照特定的规则将其配合起来，组成为一种固定的格律形式。凭借这种格律形式，使诗歌呈现出抑扬顿挫的音调和鲜明的节奏、前呼后应的谐和的音韵词语与句式的整齐的对仗等形音尽美的状态，从而加强它的艺术感染力和表现力。自由诗则不讲究这种具有固定形式的格律，它主要在于讲求语言形式的自然美，并从而获得较好的艺术表达的效果。

诗律的结构，或诗歌的格律形式，一般由声律和韵律两种要素配合而成。声律要素，无论是利用声调的平仄，还是声音的轻重或长短，都是为了安排诗歌的语音节奏的。由于它广泛地涉及到诗中的每个字或词在音响上的高低轻重的不同选择，涉及到每行诗句在节奏上的不同配置，因而它是最重要的构律要素，是格律形式和格律气氛的最主要的体现者。声律结构的特点，一般是将本族语言中的某种语音要素一分为二，例如汉语中的声调平和仄、欧洲语言中的音的轻

和重等等，然后将这两种相异的语音要素交互配合在诗句中，使诗句通过相异相显的办法，显示出鲜明的节奏来。韵律要素主要是安排诗歌的押韵和韵式，使同韵的成分在一定的音节数量或诗句的间隔之后，有规则地重复出现，以使全诗通过同韵成分的前呼后应而联结或凝合成为一个音韵谐和的整体。这样，鲜明的节奏与谐和的音韵的结合，即声律与韵律的结合，就形成了一种统一的格律形式，呈现出了一种特殊的格律气氛，构成了一种特定的格律诗。

诗的格律除了这一基本的结构方式之外，还可以有一些补充性的构律要素加入。例如我国的近体诗，还要求在诗中使用词语和句式的对仗、各句字数或音节数的整齐一致等等（对仗也同时涉及到字声平仄问题）。这种补充性的构律要素增加了诗体的形式美，从而使我国出现了一种更加严密和精致的格律形式。因此，我们可以说，从作诗时所受的限制看，我国的格律诗甚于外国；但从诗歌的音响效果和诗体的形式齐整上看，我国的格律诗又超过了外国。

研究诗歌格律的学问，叫诗律学。诗律学的主要任务是研究如何选择和应用语言材料来配构成律、如何深入地挖掘和充分地发挥语言材料的艺术表现力。当然，诗歌主要是通过语义来表达其思想内容的；但是，语音材料的利用，对于加强诗歌的艺术表达效果来说，也并不是无关紧要的事。因为语言中的声、韵、调和语音的轻重、长短等等物质材料，以及由这些材料而造成的音响效果，是跟思想感情有关系的。一首诗，如果节奏鲜明和顺、音韵谐和，读起来就没有诘屈聱牙之病，听起来就有了声入心通之妙，那末它的艺术表现

力和感染力就会因此而得到大大的加强。为什么呢？原因是语音材料本身也无可怀疑地存在着一定的艺术表现能力，诗律学应当去挖掘出这种潜在性的表现力来，充分地调动它和使它发挥出积极作用来。所以，诗律学的主要内容应是：①选择和提取语言材料来作为构律的要素；②确定如何将构律要素配构成格式的构律规则；③形成各种特殊的和固定的格律形式。

至于诗律史，则与诗律学不尽相同。诗律史是研究诗律如何产生、形成和发展变化的过程的，它要涉及到：①构律要素如何产生和被应用；②构律规则如何形成和建立；③各种格律形式发生和发展的特殊的历史过程。就我国古典诗律史来说，那就是要研究我国古代的格律诗是如何产生、形成和发展变化的？具体地说，就是要探讨：由平仄交互应用而成的律句是怎样产生的？律句是怎样构成律联的和它的结构规则是怎样形成的？律联之间的结合规则是如何建立起来的？绝句和律诗的格律形式是怎样形成的？齐梁体格律诗是怎样产生的？它和近体诗的历史继承关系如何？近体诗的各种格律形式是如何形成和发展变化的？等等。因此，诗律史的研究是要以诗律学的成果为基础的，它们之间的差别只是静态研究和动态研究的不同，而所研究的对象则是一致的。由于研究诗律史和诗律学，都要涉及到构律要素及其种类的问题，因此，下面将对此作一概述；而构律规则和格律形式，则在以后各章结合具体诗体时，再加讨论。

第二节 构律要素概述

构律要素是用来构成诗歌的格律形式的物质材料或手段。它是从语言材料中提取出来的。例如语音材料中的声、韵、调、音的轻重和长短，语法材料中的词语结构模式和句式等。当语言中的这些材料被用来作为构成诗律形式的物质材料时，我们就称之为构律要素。从格律诗的一般结构情况看，这种构律要素大致可分为声律的、韵律的和词句对仗的三种类型。现在，我们分别加以叙述。

一、声律要素

声律要素是指附着在声母和韵母之上的声调（音的高低）、轻重音、长短音等。在现代语音学中，这类东西叫做“超音质音素”，而声母（辅音）和韵母（元音和元音音组）则是“音质音素”。声律要素是诗律结构中最重要构律要素。毛主席曾在给陈毅同志谈诗的一封信中说：因律诗要讲平仄，不讲平仄，即非律诗。这话也是强调声律要素的重要性的。现将这种要素略述如下：

1. 声调

声调是汉语（及汉藏语系诸语言）的重要的声韵结构特点，它是按音高的抑扬顿挫这种起伏状况来划分的。例如现代汉语按音高的起伏状况划分为阴平（第一声）、阳平（第二声）、上声（第三声）、去声（第四声）等。古代汉语（元代以前）的声调，也是四种，即：平、上、去、入四声。我国古代文人为了构成诗句的节奏，十分重视对声调的

应用，他们把四种声调区分成平声和仄声两类：平声是发音高而平展的（如古代的平声，现代的阴平和阳平。），仄声是发音低而有升降变化的（如古代的上声、去声和入声，现代的上声和去声。），所谓“仄”（也有写作“侧”的），就是不平的意思。这样，他们就把“平”和“仄”两种相异的声调交互应用，以造成诗句的明显的节奏。这种以字声平仄来构成声律的结构特点，是古代中国人的一个发现，结果是造成了后来的格律诗的诞生和唐代近体诗的成熟。例如唐代诗人杜牧的《赤壁怀古》：“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。”这是一首七言绝句，它的字声平仄的交互配合情况是这样的格式：

仄仄|平平|仄仄|平，

平平|仄仄|仄平|平。

平平|仄仄|平平|仄，

仄仄|平平|仄仄|平。

即每个诗句划分为四个节拍，前三个节拍每节由两个字（音节）组成，后一个节拍由一个字构成。每句中相连的两个节拍，字声平仄不同，呈现出了高低起伏的匀称的节奏。由两个字组成的节拍，节奏点落在第二个字上，因此每句的第二、四、六字是节奏点，字声平仄必须按格式的规定，不能变更；第一、三、五字则不在节奏点上，字声的平仄可以有灵活掌握之便，例如这首诗的第二句中的“自、磨”，第四句中的“铜”就是这样。“磨、铜”是平声，而此节拍本应用仄声的；“自”是仄声，而此节拍本应用平声字的。（如何掌握，详后。）

2. 重音和轻音

在印欧语系诸语言中，没有声调，但有重音和轻音的差别。所谓重音，就是发音时音量大；所谓轻音，就是发音时用力小、音量小。从声学上看，音的重或轻，是由声波振动时的振幅大小造成的，振幅大的是重音，振幅小的是轻音。例如英语的China一词，第一个音节是重音，第二个音节是轻音。又如俄语的词Китай，第一个音节是轻音，第二个音节是重音。印欧系语言中既存在着这样的发音特点，因而，就自然地应用它来构成格律，使重音和轻音在诗句中交互出现，显现出一强一弱的匀称的节奏来。因此，欧美格律诗虽没有我们的平仄律，但却有独特的轻重律。这种轻重律一般又可分为四种，即：轻重律、重轻律、轻轻重律、重轻轻律。

3. 长音和短音

不少语言中都存在着长音和短音的差别，所谓长音，就是发音时持续的时间长些；所谓短音，就是发音的时间短些。例如广西壮语中的〔a〕音，有长、短两套，〔pa:t〕是“小产”的意思，〔pat〕是“转变”的意思，这两个词的差别是由〔a〕音的长短来确定的。瑶语的“老鼠”是〔na:u〕，“舅爷”是〔nau〕；侗语的“儿媳”是〔ma:l〕，“蒸”是〔maɪ〕，也是由〔a〕音的长短来辨别的。广州话的“鸡”读〔ka:l〕，“街”读为〔kai〕，“三”读〔sa:m〕，“心”读为〔sam〕，也是如此。在古代印欧语中，这种长音和短音的差别，构成了元音的两个完整的系列。例如古代英语的全部元音都并存着长、短两套；

短音: [a、&、e、i、o、u、y、ea、eo、ie、io]

长音: [$\overline{a}$ 、 $\overline{\&}$ 、 $\overline{e}$ 、 $\overline{i}$ 、 $\overline{o}$ 、 $\overline{u}$ 、 $\overline{y}$ 、 $\overline{ea}$ 、 $\overline{eo}$ 、 $\overline{ie}$ 、 $\overline{io}$]

因此,诗歌自然可以将长短音作为构律要素,来构成格律形式,以表现出诗句的节奏来。在古代的希腊、拉丁、印度都有过长短律的格律诗;但在现代语言中,长短律逐渐被轻重律代替了。因为从音响效果上看,音的长短仅仅涉及发音时间的久暂之别,它不如声调的高低起伏更富音乐性,也不如发音的轻重强弱更有感染力。所以,在历史上,拉丁人曾因模仿希腊人而应用长短律,但到中世纪以后,仍被轻重律所代替了,这不是没有道理的。至于现代语言,由于语音历史演变的结果,长音和短音的相配也不如古代那样整齐完全了,例如现代英语、法语、俄语等等,就是这样。所以,由长短音作为构律要素而构成的诗体,现在一般不再应用了。

二、韵律要素

韵律要素主要应指利用同韵成分互相呼应(即押韵)和呼应的方式(即韵式),此外,也可包括叠韵成分在诗句中的应用。

1. 押韵和韵式

所谓押韵,实际上就是把韵母相同或很相近的成分,有规则地配置在诗句末尾(当然,也有放在句首押头韵、放在句中押中韵的,但这种情形较少见。),使它经过一定距离的间隔之后,不断地反复出现,互相呼应,从而使全诗在音响上联结成为一个谐和的整体。所以,押韵能使文字束于韵而

不离散，使诗句系于韵而不纷乱，也是十分重要的构律要素。所谓韵式，就是指同韵的成分前后呼应的方式。这涉及到用韵的数目和间隔的距离。就相隔的距离而言，有句句用韵的，如我国的所谓“柏梁体”^①和曹丕的《燕歌行》^②等，也有隔句用韵的，如我国多数古代诗歌就是如此。就用韵的数目而言，有只用一韵的，如我国的近体诗；有连用几个韵的，如我国的一些古体诗和外国的一些诗歌。（如普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》这一长诗，每段十四行，句句用韵，共用七个韵，它的韵式是：“1 2 1 2 3 3 4 4 5 6 6 5 7 7”，即第一、三句用一个韵，第二、四句用第二个韵，第五、六句用第三个韵，第七、八句用第四个韵，第九、十二句用第五个韵，第十、十一句用第六个韵，第十三、十四句用第七个韵。）

总之，押韵的道理是相同的，但押韵的方式可以是多种多样的，各种不同的语言，都可以形成自己的不同的韵式。

2. 叠韵

叠韵就是韵母相同的字重叠应用或连用，以造成诗句的音韵谐和。但作为构律要素，它在韵律中所起的作用是比较小的，也往往没有固定的规则或格式可以遵循。对叠韵作最充分和突出的应用，就是构成叠韵诗，但这近乎语言游戏。例如：

①汉武帝与群臣在柏梁台上宴饮时作的联句诗，每人一句，联句成篇，句句用韵，一韵到底，纯七言体，诗句行数不限，不必偶数。

②是乐府平调曲名。曹丕作《燕歌行》，是现存最早的文人七言诗，也是句句用韵的。

吴宫词（高季迪）

筵前怜婵娟，醉媚睡翠被。

精兵经升城，弃避愧对泪。

这里整行整行都是使用同韵字。

三、词句对仗

所谓对仗，就是两两相对。它的作用主要在于获取诗体形式上的整齐美观、语意表达上的相对相显的效果。对仗涉及到三个方面，一是词语的结构方式，二是句子的结构方式，三是字声的平仄。以对仗作为构律的要素，在汉语中比较突出。例如刘禹锡的：

沉舟侧畔千帆过，

病树前头万木春。

这上下两句的句子结构方式相同，成双成对；同时，各个词语的结构也相同，上下成对成双；再则字声平仄，上下相异：“平平仄仄平平仄”对“仄仄平平仄仄平”。

由于外国语的语音结构特点和汉语不同，因此，这种对仗（不是句子的排比）可说是汉语格律诗的独特之点。我国古代严格的律诗还十分讲究对仗的词语要同一词性和同一义类，例如天文类的词语要对天文类，地理名词要对地理名词，其它如宫室类、车马类、器物类、衣饰类、饮食类、文具类、草木花果类、鸟兽鱼虫类……，共分成三十余类，各类名词都要同类相对，异类名词相对就算是不严格的对仗。这自然是流于繁琐了。

第二章 诗律的萌芽

第一节 先秦时代的诗律内容

我们伟大的祖国，历史悠久，文化发达，远在先秦时代就产生了象《诗经》、《楚辞》这样成熟的诗歌作品。《诗经》是从周代初年到春秋中期（公元前五七〇年左右）约五百余年间的诗歌总集。《楚辞》是战国后期以屈原的作品为代表的南方诗歌集子。《诗经》和《楚辞》在时间上前后相隔约三百多年，它们内容丰富、语言优美、音韵谐和，都具有自己的艺术特色。这样的艺术作品如果完全没有诗律上的雕琢，那是不可想象的。那末，这些作品在诗律上的特点是什么呢？我们认为可以概括如下：

一、韵的应用和韵式

韵律要素是诗律的重要组成部分之一。先秦时代的诗歌已十分纯熟地使用了同韵相应的方法，并组成一定的韵式，获得了诗句的音韵谐和之顺。例如《诗经》的《卷耳》：

采采卷耳，不盈顷筐。嗟我怀人，寔彼周行。

陟彼崔嵬，我马虺隤。我姑酌彼金罍，维以不永怀。

陟彼高冈，我马玄黄。我姑酌彼兕觥，维以不永伤。