



国家出版基金资助项目

“十二五”国家重点图书出版规划项目

教育部人文社会科学重点研究基地重大项目成果

上海市哲学社会科学规划中长期课题

黄霖 主编



ZHONGGUO FENTI WENXUE XUESHI

中国分体文学学史

◆ 诗学卷 下

周兴陆 著



山西出版传媒集团 山西教育出版社



国家出版基金资助项目
“十二五”国家重点图书出版规划项目
教育部人文社会科学重点研究基地重大项目成果
上海市哲学社会科学规划中长期课题

夏霖 主编

中国分体文学学史

HONGGUO FENTI WENXUE XUESHI

◆ 诗学卷 下

周兴陆 著

山西出版传媒集团
山西教育出版社

第四章 诗歌辨体论

【内容提要】传统诗学的一项重要内容是“辨体”，即每一种诗体发展至成熟时期，都形成特定的审美规范。后世诗人的创作，符合这种规范者为“正体”、“合体”，不符合这种规范者为“变体”、“破体”。明清时期的格调诗学、神韵诗学尤其重视对诗歌体制的辨析。探讨各种诗歌体制的审美规范、梳理其发展流变，是形式诗学的重要内容。如果说宋代的形式诗学是重在“变体”、“破体”的话，那么，明清时期“格调”、“神韵”论的形式诗学则重在“正体”、“合体”。

641

刘勰《文心雕龙·通变》曰：“夫设文之体有常，变文之数无方。”如何正确认识 and 遵守文体之“常”而驰骋才气以变化，是历代作家的苦心追求，也是文学批评的话题，也即“辨体”批评。就诗学来说，“辨体”批评——辨别各种诗歌体制的文体规则和审美规范及其变化也很发达。严羽在《答出继叔临安吴景仙书》中“自谓有一日之长，于古今体制，若辨苍素”。特别是明清时期的“格调”诗论，一个重要内容就是“辨体”，故而本书将“诗歌辨体论”归入《格调神韵诗学》一章，当然“辨体”并非格调神韵诗学的专利，讨论涉及的对象，也不限于主张“格调”、“神韵”的论者。

第一节 五言古诗论

古诗，是相对于近体律诗而言，自近体律诗在唐代出现以后，人们便把起源于汉魏的那种不严格讲究对偶、韵律规则的诗歌体制，称为古诗。

五言古诗渊源甚早。五言句式可追溯到先秦。挚虞《文章流别论》云：“五言者，‘谁谓雀无角，何以穿我屋’之属是也。”（《全晋文》卷七十七）钟嵘《诗品序》云：“夏歌曰：‘郁陶予乎心。’楚谣曰：‘名余曰正则。’虽诗体未全，然略是五言之滥觞也。”现存完整的五言诗，是萧统《文选》所载相传为汉武帝时李陵和苏武所作的《赠别诗》七首。但关于这七首诗的真实性，后代颇有质疑。刘勰《文心雕龙·明诗》说：“至成帝品录，三百余篇，朝章国采，亦云周备，而辞人遗翰，莫见五言，所以李陵、班婕妤见疑于后代也。”钟嵘《诗品序》则是持肯定态度的，“推其文体，固是炎汉之制，非衰周之倡也”。到宋代苏轼在《答刘沔都曹书》中力辨李陵、苏武赠别长安诗“正齐梁间小儿所拟作，决非西汉人，而统不悟”。苏轼此论，得到了后世多数论者的赞同。

至东汉末年，五言古诗的体制已经成形，其代表性成就是东汉末年的无名氏文人古诗，刘勰《文心雕龙·明诗》称誉曰：“观其结体散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也。”钟嵘《诗品》也将之列为上品，称赞曰：“可谓几乎一字千金。”萧统《文选》录为《古诗十九首》。后世论者无不视《古诗十九首》为大朴未散的艺术至境。其中代表性的看法，如沈德潜《说诗碎语》说：

古诗十九首，不必一人之辞，一时之作。大率逐臣弃妻、朋友阔绝、游子他乡、死生新故之感。或寓言，或显言，或反复言，初无奇僻之思，惊险之句，而西京古诗，皆在其下，是为《国风》之遗。（上卷）

汉魏时期是四言和五言相互消长的时代。四言诗逐渐萎缩，五言诗蔚然兴起。曹操的诗歌，还是以四言为主；至曹植则五言诗数量大大增加，

成就更高，他因此成为汉魏时期五言诗的代表。曹植叙写“应诏”、“责躬”、“元会”之类庄严正大主题的诗篇采用的是四言，五言则多用于抒怀述志。其中如“惊风飘白日，忽然归西山”；“明月照高楼，流光正徘徊”；“高台多悲风，朝日照北林”等均“极工起调”（沈德潜《说诗晬语》卷上）。但是，与“古诗”相比，曹植“任气凭材，一往不制，是以有过中之病”（陆时雍《诗镜总论》），因此，一般视曹植为五言古诗之一变：

古诗，两汉以来，曹子建出而始为宏肆，多生情态。此一变也。（王世懋《艺圃撷余》）

魏之于汉，同者十之三，异者十之七，同者为正，而异者始变矣。汉、魏同者，情兴所至，以不意得之，故其体皆委婉，而语皆悠圆，有天成之妙。魏人异者，情兴未至，始著意为之，故其体多敷叙，而语多构结，渐见“作用”之迹。故汉人篇章，人不越四五，而魏人多至于成什矣。此汉人潜流而为建安，乃五言之初变也。（许学夷《诗源辩体》卷四）

643

汉魏时期的五言诗，天球不琢，浑然天成，一气旋转，略不用意。至西晋时，人工作意渐多，渐开俳偶繁缛的风气。这是古诗之二变：

汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。（严羽《沧浪诗话·诗评》）

汉魏古诗，气象混沌，难以句摘；晋以还，方有佳句。（同上）

建安五言，再流而为太康。然建安体虽渐入敷叙，语虽渐入构结，犹有浑成之气；至陆士衡诸公，则风气始漓，其习渐移，故其体渐俳偶，语渐雕刻，而古体遂淆矣。此五言之再变也。（许学夷《诗源辩体》卷五）

这一时期的五言诗，以陆机为代表。六朝时期，诗歌要求穷形尽相，“详切”地“指事造形，穷情写物”，因此陆机等人的繁缛靡丽诗风能博得时人的欣赏，钟嵘《诗品》就将之列入上品，誉为“太康之英”。但是随着后代审美观念的变化，这种详切繁缛为含蓄不尽、空灵隐约所代替，于是对陆机的评价发生了较大的变化，如严羽《沧浪诗话·诗评》论晋人诗便说：“陆士衡独在诸公之下。”

五言古诗的“三变”发生在宋初元嘉时期，从内容上说，是“庄老告退，山水方滋”；从形式上说，是“声色大开”。代表人物是谢灵运、鲍照、颜延之等。王世懋《艺圃撷余》说：“自此（指汉魏以后）作者多入史语，然不能入经语。谢灵运出，而《易》辞《庄》语，无所不为用矣。剪裁之妙，千古为宗。又一变也。”意指谢灵运诗歌驱使经子，补缀奇字，用语生新。许学夷《诗源辩体》卷七曰：

太康五言，再流而为元嘉。然太康体虽渐入俳偶，语虽渐入雕刻，其古体犹有存者。至谢灵运诸公，则风气益漓，其习尽移，故其体尽俳偶，语尽雕刻，而古体遂亡矣，此五言之三变也。

正如刘勰《文心雕龙·明诗》所谓“俪采百字之偶，争价一句之奇”，俳偶和雕刻是宋初五言诗的共同特征。沈德潜《古诗源例言》曰：

诗至于宋，体制渐变，声色大开。康乐神工默运，明远廉俊无前，允称二妙。延年声价虽高，雕镂太甚，未宜鼎足矣。^①

颜延之诗过于雕刻求工，而伤其真气，当时就有“镂金错采”之品，沈德潜对其评价也不高；谢灵运诗俳偶新俊，“追逐而返于自然”，代表当时山水诗的最高成绩；鲍照五言古，沈德潜评曰：“亦在颜、谢之间。雕琢与谢公相似，自然处不及。”（《古诗源》卷十一）

五言至萧齐永明年间，讲究声病，渐入于律，谢朓之清俊、王融之细腻，均讲究声韵的谐和之美，然风格落入卑弱。与元嘉诗人相比，在辞采绮丽上是“踵事增华，变本加厉”。许学夷称之为五言之四变：

元嘉五言，再流而为永明。然元嘉体虽尽入俳偶，语虽尽入雕刻，其声韵犹古。至玄晖、休文，则风气始衰，其习渐卑，故其声渐入律，语渐绮靡，而古声渐亡矣。此五言之四变也。（《诗源辩体》卷八）

^①按，沈德潜对刘宋诗歌的评价，在《说诗晬语》里表述与此略有差异，值得引出相参：“诗至于宋，性情渐隐，声色大开，诗运一转关也。康乐神工默运，明远廉俊无前，允称二妙。延年声价虽高，雕镂太过，不无闷处；要其厚重处，古意犹存。”

梁、陈宫体诗，以五言写艳情，轻侧绮艳，古声已亡。这是五言之五变：

永明五言，再流而为梁简文及庾肩吾诸子。然永明声虽渐入于律，语虽渐入绮靡，其古声犹有存者。至梁简文及庾肩吾之属，则风气益衰，其习愈卑，故其声渐入律，语尽绮靡，而古声尽亡矣。此五言之五变也。……五言至梁简文而古声尽亡。然五、七言律、绝之体于此而备，此古律兴衰之几也。（《诗源辩体》卷九）

剥极而复，否极泰来。唐代开国后，陈子昂尽变古调，四杰负起振响，始见大唐气象。这是五言古诗的六变：

五言自汉魏流至陈隋，日益趋下，至武德、贞观，尚沿其流，永徽以后，王、杨、卢、骆则承其流而渐进矣。四子才力既大，风气复还，故虽律体未成，绮靡未革，而中多雄伟之语，唐人之气象风格始见，此五言之六变也。……绮靡者，六朝本相；雄伟者，初唐本相也。故徐、庾以下诸子语有雄伟者，为类初唐；王、杨、卢、骆语有绮靡者，为类六朝。（《诗源辩体》卷十二）

唐代是古体和近体并驰竞进的诗国。关于唐代五言古诗的评论，在诗学史上有两个重要的话题，一是李攀龙《选唐诗序》提出“唐无五言古诗，而有其古诗。陈子昂以其古诗为古诗，弗取也”的说法。李攀龙的本意是说唐五言古诗已失去汉魏六朝古诗的格调风味，然自有其特点，但也未尝没有唐五言古诗稍逊一筹的意味。后来的陆时雍在《诗镜总论》里对唐人五言古诗就有较为苛刻的批评：

观五言古于唐，此犹求二代之瑚璉于汉世也。古人情深，而唐以意索之，一不得也；古人象远，而唐以景逼之，二不得也；古人法变，而唐以格律之，三不得也；古人色真，而唐以巧绘之，四不得也；古人貌厚，而唐以矫饰之，五不得也；古人气凝，而唐以佻乘之，六不得也；古人言简，而唐以好尽之，七不得也；古人作用盘礴，而唐以径出之，八不得也。虽以子美雄材，亦踣蹶于此，而不得进矣。庶几者其太白乎？意远寄而不迫，体安雅而不烦，言简

要而有归，局卷舒而自得。离合变化，有阮籍之遗踪；寄托深长，有汉魏之委致。然而不能尽为古者，以其有佻处，有浅处，有游浪不根处，有率尔立尽处，然言语之际亦太利矣。

瑚琏者，夏商时宗庙祭祀的宝器，汉世已求之不得，同样，汉魏古诗的浑朴醇厚之风，在唐代也是求之不得的。陆时雍从八个方面比较汉魏与唐代五言古体的差异，批评唐五言古尚于作用，追求巧意，矫饰率直，唯肯定李白五言古之能守古法。

李攀龙“唐无五言古”之论，在明末清初时遭遇到钱谦益、冯班等力破复古壁垒者的抨击。钱谦益在《列朝诗集》中驳斥说：“彼以昭明所撰为古诗，而唐无古诗也，则胡不曰魏有其古诗，而无汉古诗；晋有其古诗，而无汉魏之古诗乎？”（丁集卷五）冯班《钝吟杂录》卷三云：

陈子昂上效阮公，《感兴》之文，千古绝唱，格调不用沈、宋新法，谓之古诗（唐人自此诗有古、律二体）。……李于鳞云：“唐无五言古诗，陈子昂以其古诗为古诗。”立论甚高，细详之，全是不可通。只如律诗，始于沈、宋，开元、天宝已变矣。又可云“盛唐无律诗，杜子美以其律诗为律诗”乎？子昂法阮公，尚不谓古；则于鳞之古，当以何时为断？若云未能似阮公，则于鳞之五言古，视古人定何如耶？有目者共鉴之！

大致来说，李攀龙重在取法本源，守正黜变；而钱谦益和冯班则更重视诗体的后代变化，肯定各家的独自创造，因此对于唐人五古评价存在明显的不同看法。《师友诗传录》中，王士禛答：

沧溟先生论五古，谓“唐无五言古诗，而有其古诗”，此定论也。常熟钱氏但截取上一句，以为沧溟罪案，沧溟不受也。要之，唐五言古固多妙绪，较诸《十九首》、陈思、陶、谢，自然区别。

张笃庆答：

世无印板诗格，前与后原不必其尽相袭也。历下之诗，五言全

仿《选》体，不肯规摹唐人。七古则专学初唐，不涉工部。所以有“唐无五言古诗”之说也。究竟唐人五言古，皆各成一家，正以不依傍古人为妙，亦何尝无五言古诗也？

张实居答：

五言之兴，源于汉，注于魏，汪洋乎两晋，混浊乎梁、陈，风斯下矣。唐兴而文运丕振，虞、魏诸公已离旧习，王、杨四子因加华丽，陈子昂古风雅正，李巨山（李峤）文章宿老，沈、宋之新声，苏（苏颋）、张（张说）之手笔，此初唐之杰也。开元、天宝间，则有李翰林之飘逸，杜工部之沉郁，孟襄阳之清雅，王右丞之精致，储光羲之真率，王昌龄之声俊，高适、岑参之悲壮，李颀常建之超凡。大历、贞元中则有韦苏州之雅淡，刘随州之闲旷，钱、郎之清赡，皇甫之冲秀。下及元和，虽晚唐之变，犹有柳愚溪之超然复古，韩昌黎之博大其词，皆名家擅场，驰骋当世，诗人冠冕，海内文宗，安得谓唐无古诗？

647

站在格调派的立场看，唐五言古诗与“选体”五言当然有明显的不同。若能够拆破复古守成的格套，便可以认识到唐代五言古诗的特征，并会给予中肯的评价。叶燮《原诗》内篇上：“盛唐诸诗人惟能不为建安之古诗，吾乃谓唐有古诗。”唐代五言古诗有两个较为明显的特征：一是避忌律句，尽量规避对偶和黏律的句法，即赵执信《声调谱》所谓“两句一联中，断不得与律诗相乱也”；二是转韵渐多。后一点，清人谈得较多：

五古汉魏无转韵者，至晋以后渐多。唐时五古长篇，大都转韵矣。惟杜甫五古，终集无转韵者，毕竟以不转韵为得。韩愈亦然。如杜《北征》等篇，若一转韵，首尾便觉索然无味，且转韵便似另为一首，而气不属矣。（叶燮《原诗》外篇下）

若五古，汉魏无转韵之体，至唐渐多。而杜浣花、韩昌黎竟亦不然，究属老手。（薛雪《一瓢诗话》）

唐之古诗与汉魏晋不同，汉魏多五言不转韵，今注唐诗，每于转韵分解处见神情并字句之工。（王尧衢《古唐诗合解凡例》）

关于唐代五言古诗评论的另一个话题是如何评价杜甫的五言古诗。杜诗是宋人取法的对象。吴可《藏海诗话》引苏叔党的话说：“东坡尝语后辈，作古诗当以老杜《北征》为法。”这是宋人对待杜甫五言古诗的基本态度。但是，随着人们对宋人的批判性反思，对杜甫五言古诗的态度也变得更为审慎和挑剔。如明前期的李东阳，在《怀麓堂诗话》中说：

五、七言古诗仄韵者，上句末字类用平声。惟杜子美多用仄，如《玉华宫》《哀江头》诸作，概亦可见。其音调起伏顿挫，独为矫捷，似别出一格。回视纯用平声者，便觉萎弱无生气。自后则韩退之、苏子瞻有之，故亦健于诸作。此虽细故末节，盖举世历代而不之觉也。偶一启钥，为知音者道之。若用此太多，过于生硬，则又矫枉之失，不可不戒也。

如五古《玉华宫》，押上声三十五马韵，上句末字如“长”、“殿”、“酒”、“土”、“舆”、“坐”等都是仄声。仄声短折急促，全诗多用仄声，故而具有“矫健”的审美效果。杜甫古诗用韵的这个特点对韩愈、苏轼等均有影响，然而多用仄声，又显得“过于生硬”，落入宋调，因此李东阳说“矫枉之失，不可不戒”。杜甫拓展了五古的表现范围，现实生活的一切琐事俗情，无不以五言古诗形式来表现，这对五言古体的演变有很大的影响。李东阳《怀麓堂诗话》说：

汉魏以前，诗格简古，世间一切细事长语，皆著不得。其势必久而渐穷，赖杜诗一出，乃稍为开扩，庶几可尽天下之情事。韩一衍之，苏再衍之，于是情与事，无不可尽，而其为格，亦渐粗矣。然非具宏才博学，逢原而泛应，谁与开后学之路哉？

从“尊体”的角度看，以五言古诗表现生活琐事，显得格调粗俗。后来的王世懋在《艺圃撷余》中说：“杜子美出，而百家稗官都作雅音，马淳牛溲咸成郁致。于是诗之变极矣。”也是具有“惜格”的意味。杜甫无疑是唐代五言古体的代表，杜甫五言古是唐代的最高成就。胡应麟《诗薮》内编卷二就曾说：“少陵才具，无施不可，而宪章汉魏，祖述六朝，洵风雅之大宗，艺林之正朔已。”然在一些论者如陆时雍、王夫

之看来，杜甫过于用意，诗歌过于追求人工作意，汉魏风神有所欠焉。但是若着眼于诗体的变化生新，杜甫五古开后世以途径，沾溉宋代诗人，其意义又是不容低估的。宋莘《漫堂说诗》云：

余意历代五古，各有擅长，不第唐之王、孟、韦、柳，即宋之苏、黄、梅、陆，要是斐然，而必以少陵为归墟。昔人诗评，“杜工部如周公制作，后世莫能拟议”，盖笃论也。至杜之《北征》《咏怀》，韩之《南山》诸大篇，尤宜熟诵，以开拓其心胸。

五言古诗的作法，后世一般分为短古、长古，现分而论之。

五言短古，杨载《诗法家数》认为只是《选》诗结尾的四句，因此应该含蓄无限，意味悠长。范德机《木天禁语》说：“五言短古篇法：辞简意味长，言语不可明白说尽，含糊则有余味。”（《历代诗话》本）如揭傒斯的《晓出顺承门有怀太虚》：“步出城东门，怅望江南路。前日风雪中，故人从此去。”李白的《静夜思》“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”李端的《拜新月》：“开帘见新月，便即下阶拜。细语人不闻，北风吹裙带。”五言短古，以蕴藉为主，宜清雅巧致，意余象外，韵生意表。所以王士禛说：“五言著议论不得，用才气驰骋不得。”（《师友诗传续录》）方东树《昭昧詹言》续卷八说：“短篇难于收敛，收敛中能含蕴无穷，则短而不促。……短篇超然而起，悠然而止，不必另缀起结，苟反其位，两者俱俱。”

作五言长古，忌蔓延铺叙，平冗板滞，而应该“有节奏，有操有纵，有正有变”（李东阳《怀麓堂诗话》）；要有变化有波澜，“如波涛初作，一层紧于一层，拙句不失大体，巧句最害正气”（谢榛《四溟诗话》卷一）；“铺叙中有峰峦起伏，则长而不漫”（沈德潜《说诗晬语》卷上）。历代论者无不称道杜甫《北征》为五言长古的典范。《北征》是至德二年八月，杜甫自凤翔行在还鄜州省家时所作，叙述途中和在家之事。首四句“皇帝二载秋，闰八月初吉。杜子将北征，苍茫问家室”，从北征问家叙起。“维时遭艰虞”一转，接下来十六句回念国事，道出本心。“靡靡踰阡陌”又转到眼前的省家征途，三十六句详叙归途的景物，自然景象与萧瑟人间惨状相交错。“况我堕胡尘”以下三十句详叙到家景况，展现“世乱遭飘荡，生还偶然遂”的人间惨状。“翻思

在贼愁”四句又过脉到下一段。“至尊尚蒙尘”以下二十八句又转入对时局的忧思，忧借兵回纥之害，陈专用官军之利。“忆昨狼狈初”之末二十句，述诛国忠太真事，望中兴之主。全诗层次清晰，起结完备，中有转折，有波澜，有照应，为五言长古之正法。

第二节 七言古诗论

七言古诗，是古诗的另一大类，其发展兴盛略迟于五言古诗。唐代以降，常将七言古诗称为歌行，然古代以“歌”、“行”或“歌行”命篇者，不都是七言，也有三言、四言、五言、六言。同样，以七言为主而有杂言，后人也称之为七言古诗。本节所论，包括七言歌行和七言古诗，不再作细致区分。

关于七言古诗的起源，后代论者一般追溯至早期的两个源头：一为《楚辞》，一为乐府。《世说新语·排调》记载：

王子猷诣谢公。谢曰：“云何七言诗？”子猷承问，答曰：“昂昂若千里之驹，泛泛若水中之凫。”

王徽之（字子猷）所举二句出《楚辞·卜居》，原文作“宁昂昂若千里之驹乎？将泛泛若水中之凫乎”，其实这两句的节奏和句式与七言句法相比差异较大。不过《离骚》和《九歌》中出现大量的带“兮”字语气词的七言句法，以及汉代如《大风歌》《垓下歌》等楚歌，都是七言古诗的滥觞。张衡的《四愁诗》是早期七言古诗的重要作品，还依然保留着楚歌的特征。胡应麟说：“平子《四愁》，优柔婉丽，百代情语，独畅此篇。其章法实本风人，句法率由骚体，但结构天然，绝无痕迹，所以为工。”（《诗薮》内编卷三）所谓“章法实本风人”，是指重章叠句；所谓“句法率由骚体”，是指嵌入“兮”字的楚歌句法。许学夷说：“张衡乐府七言《四愁诗》，兼本风骚，而其体浑沦，其语隐约，有天成之妙，当为七言之祖。”（《诗源辩体》卷三）汉代的郊祀鼓吹乐，亦多有七言。此外《淮南子》载宁戚《饭牛歌》，胡应麟称之“浑朴古健，汉魏歌行之祖也”。《史记》载荆轲《易水歌》，胡应麟称之“遒爽飞扬，唐人歌行之祖也”（《诗薮》内编卷三）。

最早纯用七言而无杂言的，相传是汉武帝时的《柏梁诗》。《柏梁诗》既是“七言古之权舆”，又是“后人联句之祖”（沈德潜《古诗源》卷二）。其特点是句句协韵，一韵到底，全取平声而无仄韵。后代还有一些七言联句效法“柏梁体”，如谢庄等的《华林都亭曲水联句效柏梁体》、梁武帝等的《清暑殿联句柏梁体》。曹丕的《燕歌行》变《柏梁诗》之众人联句为一人独作，依然是句句协韵，一韵到底，全取平声。许学夷说：“子桓乐府七言《燕歌行》，用韵祖于《柏梁》，较之《四愁》，则体渐敷叙，语多显直，始见作用之迹，此七言之初变也。”（《诗源辩体》卷四）晋代的《白紵舞歌》，句句协韵，且为平声韵，但中间有转韵（按，一说自换韵处应断作另一首）。许学夷曰：“晋无名氏乐府七言《白紵舞歌》，用韵祖于《燕歌》，而体多浮荡，语多华靡，然声调犹纯，此七言之再变也。”（《诗源辩体》卷五）据《文选》卷三张衡《西京赋》李善注，刘向有《七言》曰：“博学多识与凡殊。”《后汉书·王苍传》还记载王苍也作过“七言”。

汉魏是五言腾涌的时期，七言殊寡，尚未成为一种独立的诗体。至晋代《东飞伯劳歌》《休洗红》等乐府歌谣才渐多采用七言句式。挚虞《文章流别论》说：“七言者，‘交交黄鸟止于桑’是也，于俳谐倡乐世用之。”这些俳谐倡乐，还是为文士所轻视的，如傅玄《拟四愁诗序》云：“张平子作《四愁诗》，体小而俗，七言类也。”视七言古诗为“体小而俗”，显然有轻视的意思。直到唐代，据载李白还说过：“兴寄深微，五言不如四言，七言又其靡也，况使束于声调俳优哉！”^①

“晋、宋、齐间，七言歌行，寥寥无几”（胡应麟《诗薮》内编卷三）。这一时期，特立独行者为鲍照。鲍照乐府多七言歌行体，特别是《拟行路难十八首》，既有七言间入杂言，也有纯粹七言不入杂言，在七言诗体发展史上具有重要的位置。从用韵上说，鲍照七言歌行，既有句句押韵一韵到底的柏梁体，也有句句押韵中间转韵、隔句押韵一韵到底、隔句押韵中间转韵等多种形式，特别是隔句押韵和转韵，是鲍照七言歌行的基本形式，这是对于《柏梁诗》《燕歌行》的押韵方式的重要突破。夏敬观《八代诗评》说：“鲍照《拟行路难》，其机轴出自陈琳

^① 孟荣《本事诗》引，见丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第14页。

《饮马长城窟》，至其变句句协韵为隔句协韵，非复‘柏梁体’也。”然而，复古守正之士，对鲍照七言古的“新变”往往是认识不足的。如明末的陆时雍在《诗镜总论》中说：“七言古自魏文、梁武以外，未见有佳。鲍明远虽有《行路难》诸篇，不免宫商乖互之病。”不过，就《拟行路难十八首》来看，还只是用平声转韵，未能做到平仄相间、开合错综、抑扬跌宕。其中只有第八首用韵由平声转至仄声：

中庭五株桃，一株先作花。阳春妖冶二三月，从风簸荡落西家。西家思妇见悲惋，零泪沾衣抚心叹：初送我君出户时，何言淹留节回换？床席生尘明镜垢，纈腰瘦削髮蓬乱。人生不得恒称意，惆怅徒倚至夜半。

鲍照七言歌行抒发的情感不外乎“感岁华之奄谢，悼遭逢之岑寂”（陈祚明《采菽堂古诗选》），然风格俊快凌厉，气骨贲张。杜甫《春日忆李白》曰：“俊逸鲍参军。”俊逸正是鲍照七言歌行的基本风格。刘熙载《艺概》云：“明远长句，慷慨任气，磊落使才，在当时不可无一，不能有二。”也是指出这种俊逸发露的风格特征。这种风格是对建安风骨的继承。夏敬观《八代诗评》说：“其为乐府，能稍存汉、魏之骨者，唯鲍照一人矣。”相对于五言诗的醇厚温丽来说，鲍照歌行之“俊逸”是显得怪异的。萧子显《南齐书·文学传论》说：“发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂，……斯鲍照之遗烈也。”显然是批评鲍照抒发幽愤之“俊逸”。许学夷曰：“明远乐府，七言有《白纈词》，杂言有《行路难》。《白纈词》本于晋，而词益靡；《行路难》体多变新，语多华藻，而调始不纯。此七言之三变也。”（《诗源辩体》卷七）

“七言歌行，梁武尤胜”（胡应麟《诗薮》内编卷三）。梁武帝（一作“古辞”）的《东飞伯劳歌》两句一转韵，平仄交错。还有《河中之水歌》（一作“古辞”），风格绮艳靡丽。胡应麟评曰：“皆寓古调于纈词，晋后无能及者。”（同上）萧梁时七言歌行不仅作者渐多，且句法渐为规整，用韵更趋变化。如《燕歌行》，自曹丕句句用韵，押平声一韵到底不转韵之后，陆机、谢灵运、谢惠连都遵守这个特点而不能有所变化。至梁元帝萧绎的《燕歌行》（燕赵佳人本自多），虽然还是押平声韵，但已是隔句押韵，且转韵。此后这种隔句押韵且转韵的形式更为常

见。然“萧子显、王子渊制作浸繁，但通章尚用平韵转声，七字成句，故读之犹未大畅”（胡应麟《诗薮》内编卷三）。梁、陈以降，沈约、江总、吴均、卢思道等人集中七言歌行愈益繁多，虽音节未协，然叙事、写景、抒情无不如意，拓宽了七言古的格局，胡应麟谓为“初唐鼻祖”。然受时风的影响，这些诗作格调卑靡。许学夷曰：“吴均乐府七言及杂言有《行路难》，本于鲍明远，而调多不纯，语渐绮靡矣。此七言之四变也。”（《诗源辩体》卷九）

“七言歌行，靡非乐府，然至唐始畅”（王世贞《艺苑卮言》卷一）。唐代是七言古诗昌盛的时代，唐人七言古诗，诚掩前绝后，奇妙难踪，这是多数论者的共同看法。沈德潜《说诗晬语》卷上：

《大风》《柏梁》，七言权舆也。自时厥后，如魏文《燕歌行》、陈琳《饮马长城窟》、鲍照《行路难》，皆称杰构。唐人起而不相沿袭，变态备焉。学七言古诗者，当以唐代为楷式。

施补华《岷佣说诗》云：

七言古虽肇自《柏梁》，在唐以前，具体而已。魏文《燕歌行》已见音节，鲍明远诸篇已见魄力。然开合变化，波澜壮阔，必至盛唐而后大昌。

唐代七言古的第一个兴盛期，是初唐四杰，其中王勃、卢照邻和骆宾王，都有不少歌行名篇传世。一般是四句或八句一韵，平仄韵交替相转，转韵处多采用“顶针”格蝉联而下，平韵的上句一般为仄声，仄韵的上句一般为平声（如《长安古意》）。声韵上的这种特意安排，构成了宫商相变，起伏跌宕，错落有致，而又回环婉转的效果，增加了歌行的音乐性与可歌性。胡应麟《诗薮》内编论“初唐四杰”七言歌行体的音律特征，说：

垂拱四子，一变而精华浏亮，抑扬起伏，悉协宫商，开合转换，咸中肯綮。七言长体，极于此矣。（卷三）

至王、杨诸子歌行，韵则平仄互换，句则三五错综，而又加以开合，传以神情，宏以风藻，七言之体，至是大备。（卷三）

明代“前七子”重要人物何景明的《明月篇序》甚至将“初唐四杰”的七言歌行抬高至杜甫之上，“四杰”歌行音节“往往可歌”，而杜甫歌行则“风人之义或缺”：

仆始读杜子七言诗歌，爱其陈事切实，布辞沉著，鄙心窃效之，以为长篇圣于子美矣。既而读汉魏以来歌诗，及唐初四子者之所为而反复之，则知汉魏固承《三百篇》之后，流风犹可征焉。而四子者，虽工富丽，去古远甚，至其音节，往往可歌。乃知子美辞固沉著，而调失流转，虽成一家语，实则诗歌之变体也。夫诗本性情之发者也，其切而易见者，莫如夫妇之间，是以《三百篇》首乎“睚鸠”，六义首乎“风”，而汉魏作者义关君臣朋友，辞必托诸夫妇，以宣郁而达情焉，其旨远矣。由是观之，子美之诗，博涉世故，出于夫妇者常少；致兼《雅》《颂》，而风人之义或缺，此其调反在四子之下与？

何景明在这里对于杜甫和“初唐四杰”歌行的轩轻，引起了后人的辩难。胡应麟就直接说：“此未尽然。歌行之兴，实自上古，《南山》《易水》，隐约数言，咸足咏叹。至汉魏乐府，篇什始繁。大都浑朴真至，既无转换之体，亦寡流畅之辞，当时以被管弦，供燕享，未闻不可歌也。杜《兵车》《丽人行》《王孙》等篇，正祖汉魏，行以唐调耳。”（《诗薮》内编卷三）杜甫的《兵车行》虽有转韵，但多是平韵相转，《丽人行》《哀王孙》是平声一韵到底，且基本上是句句押韵。这都不合初唐歌行法则，而是汉魏七古歌行的常格。王士禛《论诗绝句三十六首》之二十三云：

接迹风人《明月篇》，何郎妙悟本从天。王杨卢骆当时体，莫逐刀圭误后贤。

所谓的“当时体”，沈德潜《说诗晬语》卷上解释说：“四语一转，蝉联而下，特初唐人一法，所谓‘王杨卢骆当时体’也。”王士禛此诗之旨，可以用他《古诗选凡例》的话相参证：

明何大复《明月篇序》谓：“初唐四子之作往往可歌，反在少

陵之上。”说者以为有功于风雅，黜矣；然遂以此概七言之正变，则非也。二十年来，学诗者束书不观，但取王、杨、卢、骆数篇转相仿效，肤词剩语，一唱百和，岂何氏之旨哉？

就像何景明之论在当时是针对学杜之失而发的一样，王士禛此论也是针对“二十年来学诗者束书不观”而发的，各有其意图所指。不过，王士禛于七古推崇的是李白、杜甫、韩愈，与何景明之尊初唐是有明显差异的。王士禛此论，惠栋称赞“持论极正”，清代有不少赞同者，如：

七古终篇一韵，唐初绝少，盛唐间有之，杜则十有二三，韩则十居八九。逮于宋，七古不转韵者益多。初唐四句一转换，转必蝉联双承而下，此犹是古乐府体。何景明称其“音节可歌”，此言得之而实非。（叶燮《原诗》外篇下）

七古自晋世乐府以后，成于鲍参军，盛于李、杜，畅于韩、苏，凡此俱属正锋。唐初王、杨、卢、骆体，为元、白所宗，可间一为之，不得专意取法，恐落卑靡一派。何仲默《明月篇序》，未可奉为确论。（李重华《贞一斋诗说》）

655

不过，四库馆臣对何景明所论，别有另一番认识：

景明于七言古体，深崇四杰转韵之格，见所作《明月篇序》中。（渔洋）乃颇不以景明为然。其实七言肇自汉氏，率乏长篇。魏文帝《燕歌行》以后，始自为音节。鲍照《行路难》始别成变调，继而作者，实不多逢。至永明以还，蝉联换韵，宛转抑扬，规模始就。故初唐以至长庆，多从其格，即杜甫诸歌行，鱼龙百变，不可端倪，而《洗兵马》《高都护骢马行》等篇，亦不废此一体。士禛所论，以防浮艳涂饰之弊，则可。必以景明之论足误后人，则不免于惩羹而吹虺矣。（《四库全书总目〈大复集〉提要》）

四库馆臣认为，“蝉联换韵”是七言歌行的重要一格，即使杜甫歌行也有此体格。初唐四杰对于这种“蝉联换韵”格式的形成具有重要意义，后代学诗，于歌行一体取法初唐，也未尝不可。

大体而言，初唐四杰在歌行体的发展史上自有其重要位置，胡应麟