

联律与联谱

罗辉 著

以历代名家名联为例



长江出版传媒
© 湖北人民出版社

联律与联谱

罗辉 著

以历代名家名联为例

目 录

前 言	1
一、汉字与对联	1
(一) 汉字的由来	2
(二) 独具汉字特色的几种对联	5
二、四声与平仄	19
(一) 四 声	19
(二) 把握平仄的注意事项	21
三、句式与节奏	23
(一) 节奏概述	23
(二) 句式与语意节奏	29
四、对联的对仗	43
(一) 对仗原则	43
(二) 对仗方法	51

五、对联的修辞	84
（一）材料上的几种辞格在对联中的运用	85
（二）意境上的几种辞格在对联中的运用	91
（三）词语上的几种辞格在对联中的运用	93
（四）章句上的几种辞格在对联中的运用	96
六、“表”述联谱	100
（一）对联平仄规则的实证挑战	100
（二）用表格形式描述联句的平仄格式	117
（三）举例	135

前 言

诗词曲联源于汉语汉字，堪称中华优秀传统文化宝库中的艺术瑰宝，世界文学宝库中的一颗璀璨明珠，是千百年来广大民众喜闻乐见的艺术形式。诗词曲联引人入胜的艺术魅力、博大精深的创作理论，根深蒂固的文化基因植根于中华民族生存与发展的沃土长盛不衰。从形式上讲，诗词曲联文体短小、语言精练、声律谐调、音韵铿锵、意象精美，读起来朗朗上口，赏心悦目，便于记忆；从内容上讲，诗词曲联意境深邃，或豪情奔放，或婉约妩媚。一首诗词曲联作品，在素描或浓墨重彩的修饰下，作者将自身的真情实感注入形式与内容的有机结合之中，达到水乳交融、浑然一体的艺术境界，令人细咀慢嚼，反复品尝，情趣无穷。也正是由于诗词曲联的独特魅力，所以，这类文体千百年来长盛不衰，连续不断在继承中发展，在发展中光大。

也许正是由于上述原因，古往今来，关于诗词曲联的著作也是林林总总，蔚为大观。笔者在研习之中发现，当代很多论述诗词曲联格律的著作，几乎千篇一律地体现为一个“严”字，即总是用“好”的标准来作为判别“对”与“错”的准绳。例如，就诗而言，今人编著的一些书籍，不少作者将“三仄尾”与“三平尾”

一样列为律诗的“病句”之一；又如，就词曲而言，今人编撰的词谱或曲谱更是固守“一词一谱”或“一曲一谱”的传统模式，将今人填词或制曲捆绑在一个窄狭的空间，将与之不一致者视为出律；还如，就联而言，更是有以中国楹联学会公布的《联律通则》为代表的一大批著作，大体上是用律诗中对仗联的标准来规定对联的平仄格式等。笔者作为一位诗词曲联的爱好者，在研习历代诗词曲联的过程中，发现今天诗词曲联相关著作对各自格律的规定，很多都无法对古往今来的名家名作的格律作出解释。

诗词曲联的发展历史表明，无论是诗词还是曲联，它们的发展进程都不是先有格律，然后再按照格律来创作，而是在创作的过程中，逐步形成绝大多数人所认同的格律规则。如果用一句数学语言来表达的话，诗词曲联的格律，其实都是一种统计规则，即从大量的诗词曲联作品中，分析总结出其中大部分作品所遵循的规则。近几年来，笔者正是从这一思路出发，运用统计分析方法研究诗词曲联的格律规则，一是发现了五言或七言格律诗的平仄规则——“四种定格与三种变格”（参见本书表一与表二），并结合律诗的粘对规则（即“相邻奇偶句相对，相邻偶奇句相粘”），相当简便地用“诗谱”来表示五言或七言绝句与律诗的平仄与用韵规则，进而彻底摒弃了传统的“拗救”体系，还原了律诗创作的本来面目，将人为复杂化的问题简单化了（参见笔者《诗词格律与创作》一书，华中师范大学出版社出版）。二是主持重修《康熙词谱》这一课题，运用统计分析方法研究唐宋词人所创作的不同词牌的诸多词例，用表格形式描述各个词牌的词谱（即

“表”述词谱),进而还原唐宋词人填词的自由空间(参见笔者《新修康熙词谱》一书,湖北人民出版社出版)。三是笔者正在主持重修《康熙曲谱》这一课题,类似“表”述词谱方式来“表”述曲谱。四是笔者在研究诗词曲格律的同时,学习研究了一批对联著作,更是发现无法用今人所强调的对联规则来解释历代的名家联语或举世公认的著名对联,于是激起笔者对“联律与联谱”的构思,并最终促成写出这本小册子。

《联律与联谱》一书的主要特点,是笔者借鉴运用统计分析方法研究诗词曲格律,进而用表格形式描述“诗谱”“词谱”与“曲谱”的思路,通过对历代名家名联的统计分析,就对联格律中的“统计规则”作了一个初步梳理,并也采用表格的形式来描述“联谱”。其主要内容为:

(1) 根据对名家名联的统计分析,将长短联句的平仄格式、上下联尾句末字的平仄格式、多句长联各个分句末字的平仄格式三个方面,区分为“常用格式”“可用格式”与“偶用格式”三种情况。

(2) 将笔者在诗词曲格律运用中提出的“好、对、错”概念,移入对联格律的运用之中,主张撰写对联时运用格律的原则是:“确保‘对’而不‘错’,力争既‘对’又‘好’,但决不能用‘好’的标准来判别‘对’与‘错’。”

(3) 对联格律的运用,应以首选“常用格式”为“好”,但选用“可用格式”不“错”,然而,却应尽可能避免采用“偶用格式”(特别是要避免多处采用“偶用格式”)。对那种多处采用“偶

用格式”或连“偶用格式”都不曾出现的对联作品，则理所当然地要说出“错”，即出律了。

(4) 根据对名家名联的统计分析，对于三字至七字联句的平仄格式：以句末不出现“三平尾”或“三仄尾”、句中不出现“四连平”或“四连仄”为“常用格式”；句末出现“三平尾”或“三仄尾”、句中出现“四连平”或“四连仄”为“可用格式”；句末出现“四平尾”或“四仄尾”、句中出现“五连平”或“五连仄”为“偶用格式”。

(5) 根据对名家名联的统计分析，对于上下联末句结尾的平仄格式：上联末句结尾为仄脚、下联末句结尾为平脚者，为“常用格式”；上联末句结尾为平脚、下联末句结尾为仄脚者，为“可用格式”，上下联末句结尾同为平脚或仄脚者，则为“偶用格式”。

(6) 根据对名家名联的统计分析，对于多句长联，若是上下联末句句脚的平仄为“常用格式”（即上联末句用仄声结尾，下联末句用平声结尾），且上下联各分句末字的平仄遵循“分段法”的规定，即为“常用格式”；若是上下联个别分句末字的平仄虽不遵循“分段法”，但上下联相应分句末字的平仄仍然相对时，即为“可用格式”；若是上下联各分句末字的平仄既不遵循“分段法”，又不相对时，即为“偶用格式”。

(7) 从联律运用的角度看，单句对联只涉及上下联句子的平仄格式与句脚平仄两个方面，多句联涉及上下联各个分句的平仄格式、各分句句脚的平仄以及尾句末字平仄三个方面，只有各个方面都为“常用格式”时，就可以说符合“好”的标准；若是一

副对联,有的方面体现为“常用格式”,有的方面体现为“可用格式”,则可以说符合“对”的标准。至于说,如何看待“偶用格式”的问题,借鉴历代名家名联的作法,对于一副对联来说,只能在既有特别需要、又无法避免的个别情况下,才能被允许出现“偶用格式”。多种“偶用格式”的叠加运用,甚至连“偶用格式”都不曾出现的“散文格式”,则属于出“错”(即出律)的范畴了。为便于记忆,对联平仄规则的“常用格式”可用如下口诀描述:

上联末句脚须仄,下联末句脚须平。

其他句脚平仄对,分段法则自言明。

句末句中前后字,限连平仄两三声。

(8) 通过对联实例,用“以点带面”的方式,比较系统地介绍了对联的对仗方法(包括对“诗钟”的介绍)与对联的修辞手法。

当前,在传承与发展中华优秀传统文化的热潮中,中华诗词曲联的创作又迎来了新的春天。立足当前,展望未来,如何让诗词曲联这些有一定格律要求的文体更好地融入当下、服务大众、造福社会,并得到“创造性转换”与“创新性发展”,笔者就诗词曲联的格律问题作了一些探索,个人的一些构思与观点,不妥与错误之处在所难免,希望能得到同行们的批评指正。特别是这本小册子,提出了一些与包括中国楹联学会公布的《联律通则》在内的相关对联著作中的学术观点不相一致的地方,更是希望当

代对联专家不吝赐教！

这本小册子的初稿得到湖北省楹联学会副会长涂怀理教授、湖北省诗词学会会长黄金辉先生的全面审阅。在此，表示由衷的谢意！

罗 辉

2017 年 2 月

一、汉字与对联

对联或称楹联，是中华优秀传统文化艺苑中的一朵靓丽奇葩，是最为广百姓所喜闻乐见的艺术形式。对联的历史源远流长，并在长期的创作实践中逐步形成了自身的规律性。所谓联律，正是对联规则要求的具体体现。对联的创作如同诗词曲创作一样，不是先有格律、后有创作，而是在创作的实践中逐步形成获得认可的格律，即联律。所以，联律与诗律、词律、曲律一样，实际上可以认为是源于各自创作实践的统计规则。

在谈到包括联律在内的诗词曲联的格律时，首先需要提出的一个问题是：对联与诗词曲作为一种独特的文化现象，为什么只有在中国这块土地上才能产生呢？它们的形成与发展除去与中华民族特有的思维方式、审美心理与民情风俗相关外，从语言艺术的角度看，首先与汉语和汉字密切相关。而诗词曲联的格律，其实都是汉语声律的要求。

就联律来说，蔡翼奇在《中国传统联对作法》中写道：“联对之体制，大别为三：一曰谐音；二曰偶句；三曰修词。”“谐音云者，即所谓‘调平仄’是也。”偶句也就是对仗，“联对尤重对偶，否则不成为联对矣”。修词或称修辞，“谐音之例明，偶句之

法谱,于是乎有修词之学”。^①上述三个方面的联律知识,都是与汉字直接相关的,具体将在后面详细介绍,这里,只是先介绍一下汉字的由来,并通过若干独具汉字特色的对联实例,以展示汉字对对联文化的特别催化作用。

(一) 汉字的由来

汉字是记录汉语的文字,是中华数千年优秀传统文化的载体。在人类所创造的各种文字中,汉字是极富魅力的文字样式。我们今天使用的汉字,是从殷商时期的甲骨文发展而来的。所谓“六书”,即象形、指事、会意、形声、转注、假借,是古代文字学家对汉字构成与使用方式的概括。了解汉字的由来,对我们学习掌握与运用联律是很有必要的。下面,就根据骈宇騫先生的著作《中华字源》,简要介绍一下“六书”知识,进而让广大对联爱好者大体知晓汉字的由来,全面理解汉字的“形、音、义”在联律中的特殊作用。^②

1. 象形

象形是古人用简练的线条描摹实物形状的一种造字方法。许慎在《说文解字·叙》中说:“象形者,画成其物,随体诘屈,日、月是也。”其中,“画成其物”就是把这个字所标志对象的形状画

^① 王冀奇整理:《中国传统联对作法》,浙江摄影出版社2000年版,第1~12页。

^② 骈宇騫:《中华字源》,万卷出版公司2007年版,第240页。

出来。“诘屈”即是弯曲的意思，“随体诘屈”就是指随着物体的形貌，用回转曲折的笔描摹出来。“日”“月”是所举的两个象形字的例字。

2. 指事

指事又称为“象事”，是古代以象征性的符号来表示的造字方法。许慎在《说文解字·叙》中说：“指事者，视而可识，察而可见，上、下是也。”这就是说，由于“指事”所标志的是一个抽象概念，无形可象，但可用“察而可见”的点画符号来示意。“上”“下”就是指事字的两个例字。

3. 会意

会意又称为“象意”，是用两个或两个以上的字组合起来表示一个新的意义的造字方法。许慎在《说文解字·叙》中说：“会意者，比类合谊（义），以见指撝，武、信是也。”会意与象形的区别在于不是一个物象一个字，而是集数字成一字；它与指事虽然同是由几个部分组成，但区别在于每个部分都必须是字而不是象征性符号。例如，“信”字就是由“人”与“言”二字合成，其含义是人说话算数。

4. 形声

形声又称“象声”“谐声”，是用表示意义类属的形符和表示读音的声符拼合成新字的造字方法。许慎在《说文解字·叙》中说：“形声者，以事为名，取譬相成，江、河是也。”这就是说，形声字由两部分组成，一部分是义符，用来表示这个形声字的义类，即该字所标志事物的范畴；一部分是声符，表示这个形声字

的读音。例如,“江”“河”这两个形声字,都属水类,自然要用“水”旁表示义,“工”“可”各自表示该字的读音,“工”与“江”“可”与“河”古代读音相近。由于语音有古今之别,所以,古代造字时读音相同的字,今天读来有可能不尽相同,于是就造成很大一部分形声字的声符如今并不表示该字确切的读音。

5. 转注

许慎在《说文解字·叙》中说:“转注者,建类一首,同意相受,考、老是也。”如何解读“建类一首,同意相受”,有三种意见:一是主形派,或称形转派(或称部首说、形义说)的观点,即主要从字的形体偏旁部首来说明转注的意义;二是主义派,或称为义转派(或称互训说、义转说)的观点,即主张从字义方面来解释转注,认为在字义方面凡可互训者皆为转注,而与字形无关;三是同源说、同族说、声首说的观点,即认为转注是音近义同的同源字之间的关系。骈宇騫认为:“从以上对‘转注’的三种不同意见来看,许慎所谓的‘建类一首,同意相受’究竟是指形符部首,或意旨相训,还是为声类语基,终无统一结论。”高明先生在其《中国古文字学通论》中认为:“转注虽属记书之一,但非造字之本,而是用字的方法。如举‘考’‘老’二例,‘老’为象形,‘考’为形声,粲然易晓。考察许书本意,所谓‘建类一首’实际是指偏旁部首,许氏在《说文解字·叙》中说‘其建首也,立一为端’,可见是以形建首,许慎已自言之。但是同部首者并非都同义,唯字义相同尚可互训互用,故举‘考’‘老’为例。三派虽然同解释转注,见解却不相同,彼此又甚分歧。他们所涉及

的问题，实际上已超出了转注的范围，深入到汉字的形、音、义的发展和相互作用的研究，因此了解三派的意见，不能拘泥于对转注的分辨，应当从中吸取三派不同的研究方法和成果，把它们联系在一起，共同研究，定有更大的帮助。”

6. 假借

许慎在《说文解字·叙》中说：“假借者，本无其字，依声托事，令、长是也。”所谓“本无其字”，是指语言中有些词只有“音”而无其“字”，但要将它记录下来时就采取“依声托事”的办法，即借用读音相同的字来表示那些只有音而无其字的词。例如，“令”之本义发号也，“长”之本义年龄大，县令、县长的“令”和“长”本无表“官长”义的字，而由“令”与“长”辗转而为之，是谓假借。实际上，随着文字的发展，不仅是“本无其字”用假借的方法，就是“本有其字”也采用这种假借的方法。

（二）独具汉字特色的几种对联

独具特色的汉字，从字形、字义与字音，都形成了别具一格的文化特征，给对联艺术准备提供了肥沃的土壤。可以说，是汉字汉语孕育了对联。

1. 字形、字义与字音的妙用

汉字与其他文字不同，有字形、字义与字音三个要素。如果说用汉字写成的对联文辞，还只有一般文字学意义的话，那么，汉字本身的形、义、音，又为撰写对联提供了丰富的素材，则是其他任何文字与语言所无法比拟的。

(1) 明代被誉为神童的杨一清，六岁能文，十二岁参加科举考试，主考官怀疑他的才学，当场出联面试。主考官出联道：

冻雨洒窗，东二点，西三点；

杨一清沉思片刻，高声应对：

切瓜分片，上七刀，下八刀。^①

该联是充分利用有些汉字的字形来撰写的一副对联。出联将“冻”字拆成“东”字加两点，将“洒”字拆成“西”字加三“点”，嵌入“东、西”，实属难对。答联将“切”字折成“七刀”，将“分”字折成“八刀”，又含有“上、下”，与出联方位相对。可见杨一清思维敏捷，才华横溢。实际上，上述这副对联所代表的技巧是充分利用汉字的特点，对某些汉字采取“拆”或“拼”的方式（统称为“析”）撰写对联（即所谓析字联）。

(2) 题于广东虎门的一副对联：

烟锁河堤柳，

^① 该联转引自唐子畏著《古今名联点评》，湖南人民出版社2006年版，第268页。

炮镇海城楼。①

该联的特点在于“同旁”。所谓同旁，即将偏旁相同的字按一定规则组合成联。同旁既可以是“竖同”，也可以是“横同”。上述这副对联属于“竖同”，即上下两联“烟”与“炮”同“火”旁；“锁”与“镇”同“金”旁；“河”与“海”同“水”旁；“堤”与“城”同“土”旁；“柳”与“楼”同“木”旁。而下面这副对联，则属于“横同”，即同一联各字的偏旁相同。

寒窗寂寞，
宇宙宽宏。

（3）相传乾隆皇帝游江南，路过江苏南通，即兴出了一副联的上联：

南通州，北通州，南北通州通南北；

随行的纪晓岚发现通州有个特点，地方不大，当铺很多，于是，他就地取材，脱口对出下联：

① 该联转引自余德泉著《对联通》，湖南大学出版社1998年版，第115页。