

May 2022

Poetry under Imperial Order and Seven-Character Metrical Poetry in the Early Tang Dynasty

Shun Liu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

Recommended Citation

Liu, Shun. 2022. "Poetry under Imperial Order and Seven-Character Metrical Poetry in the Early Tang Dynasty." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (3): pp.174-184. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss3/18>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

初唐应制与七言近体

刘 顺

摘要: 语言学条件的成立及语体的雅化是古典诗歌特定诗体流行的前提与助援。“四字句”的成立是七言成体的语言学前提,也是依赖“二二”节奏的四言诗最终衰落的关键。而应制对于七言的语体提升则是七言迅速发展的重要推动。七言近体之所以能够与五言近体并立,自语法层面而言,七言能够强化殊相,利于拓展写景、言情、论理的表现空间,且更具语法密度;于韵律层面,七言“上四下三”结构所形成的表现功能,则较五言更具修饰性,情感表现的层次与空间亦更为丰富。

关键词: 七言近体; 语体; 应制; 语法结构; 韵律结构

作者简介: 刘顺,文学博士,黑龙江大学文学院教授,主要从事中古思想与文学研究。通讯地址及邮编:黑龙江省哈尔滨市南岗区学府路74号黑龙江大学文学院,150080。电子邮箱:liushun226@163.com。本文系国家社科基金重大项目“语类文献整理与儒家话语体系构建及传承的研究”[项目编号:20&ZD265]、黑龙江省教育科学“十四五”规划2022年重点课题“新文科背景下的‘魏晋—隋唐’文学史课程建设”[项目编号:GJB1422030]、2021年黑龙江省高校基本科研业务费黑龙江大学人文社科基地研究专项“中唐儒学与文学互动关系研究”[项目编号:2021-KYYWF-0140]的阶段性成果。

Title: Poetry under Imperial Order and Seven-Character Metrical Poetry in the Early Tang Dynasty

Abstract: Linguistic conditions and the refinement of language style are the prerequisite and facilitator for the popularity of specific poetry styles in Chinese classical poetry. The formation of four-character sentence was the linguistic prerequisite for seven-character poetry, and was also the fundamental reason for the decline of four-character poetry relying on “two-two” rhythm. The improvement of seven-character style resulted from imperial order was an important impetus for the rapid development of seven-character poetry. The grammatical reason behind the parallel between seven-character poetry and five-character poetry highlighted their difference, making seven-character lines more suitable to write about scenery, emotion and argument because of its representation space and grammatical density. In terms of prosody, the “four-three” structure of seven-character line formed an expressive feeling that was more decorative and explicit than five-character sentence.

Keywords: seven-character metrical poetry; style; poetry under imperial order; grammatical structure; prosodic structure

Author: Liu Shun, Ph. D., is a professor at the School of Chinese Language and Literature, Heilongjiang University. His research interests include medieval Chinese thought and literature. Address: School of Chinese Language and Literature, Heilongjiang University, 74 Xuefu Road, Nangang District, Harbin 150080, Heilongjiang, China. Email: liushun226@163.com. This article is supported by the Major Project of the National Social Science Fund (20&ZD265), the Education Science Key Project of the 14th Five-Year Plan of Heilongjiang Province (GJB1422030), and the Fundamental Research Fund for the Central Universities, HLJU (2021-KYYWF-0140).

在古典诗学研究中,“七言近体何以必要”似乎是一个关注度远低于“七言近体何以可能与如何演进”的问题。但若无法明确一种诗歌体式存在的必要,则难以解释何以不同的诗歌体式在文学史上存有文本数量的巨大差异,以及同一体式在不同历史时期影响高低的变化。一种诗歌体式可以是可能的,却不必然是能产的。以七言近体而言,其所以成体的可能,建基于四音节复合韵律词与三音节超韵律词的出现与流行以及七言近体声律规则的构建(冯胜利,《论稿》1—64)。而其必要性则指向其演进的动力问题,也即为何在七古与歌行而外,尚需作为一种特殊体式的“七言近体”的存在?何以在五言近体已然成体并成为早期近体之典范的背景之下,七言近体犹有存在的空间并逐步与五言近体平分秋色?一种诗体在萌生之初,技法多取效于其它成体,须逐步研磨方能定型,但成熟诗体所具有的结构、语法、功能以及风格特性却必然根源于成体之际。故而,诗歌体式源头的考察并不仅在于历史脉络的完整构图,同时也是原理考察的必然要求。“七言近体起自初唐应制,句法严整”(谢榛 122)乃古典诗论的常规判断。^①20 世纪八十年代,赵昌平先生即较早关注到初唐应制与七言近体演进之间的关联。其在对七言近体风格的生成作出相应学理分析的同时,并以详密的数据统计佐证了谢榛判断的可信度(赵昌平 24—43)。其卓越的工作确立了有关七言近体演进问题后续研究的大致方向与路径选择。但“七言近体何以必要”作为谢榛诗论所可能隐含的问题,在近四十年来的研究中并未成为关注的焦点,从而也使本文的讨论具有了一定的话题空间。

一、唐初应制与七言近体的语体迁移

七言句成体甚早,战国文献多见遗存。两汉之际,七言独立成体,但多为韵语,与诗句有别,民间谣谚及字书、镜铭常加采用,内容涉及祈福、辟邪、布道与赞刺等日常生活的诸多方面,语言质朴,甚或俚俗(赵敏俐 24—43)。七言诗自东汉后期逐步兴起,已变句中押韵为句间押韵,但以隔句韵为标志的成熟诗作却迟至鲍照之时方始出现,此时,去五言诗的确立已近四百年。成体之后的七言诗多为乐府题材,虽篇制结构增大,抒情功

能强化,但并未能迅速改变七言“体小而俗”的语体认定(葛晓音 244)。七言若欲成为主流诗体,真正挑战五言诗的强势,语体的提升将是其必须跨越的障碍。

举凡一种文学体式通常有典型之语体,《文笔式》曰:

凡制作之士,祖述多门,人心不同,文体各异。较而言之,有博雅焉,有清典焉,有绮艳焉,有宏壮焉,有要约焉,有切至焉。(张伯伟 78)

语体作为话语交际中所产生的具有情感及身份区分效应的功能性概念,其生成取决于言说所服务的对象、场合、主题及言说者的态度等四重因素的综合作用,而以韵律及语法为呈现手段(刘顺 104—15)。虽“语体”一词并未见之于中古时期的诗文批评,但时人对于语体的敏感却极易察觉。“博雅”“清典”“绮艳”诸语,《文笔式》以文体称之,不尽同于语体,但与今日文学史研究中所习称的文体则差异明显,反较近于“风格”。风格及语体在文本艺术特性的类型描述上存有高度交叉,然语体对于生成机制与实现手段以及语体弹性(移位)与文体演化诸问题的系统关注,则为风格所不及,而具有较高的解释效力。《文笔式》先论文体后及文类,当可视作中古文论对于语体效应的重视。在此知识氛围之下,应制诗的书写无疑为七言近体的语体移位提供了绝佳的历史契机:

应制诗非他诗比,自是一家句法,大抵不出于典实富艳尔[……]若作清癯平淡之语,终不近尔。(葛立方 498)

虽然语体并非文体,但语体要求可以催生新的文体。在五言诗具有压倒性影响的历史时期,七言若无语体的内在推动,很难迅速完成语体移位的进程,并进而在士人的频繁应用中提炼技法、拓展诗体的功能空间。应制诗“典实富艳”的语体要求,无疑会推进七言近体的成型与雅化。

据彭庆生《初唐诗歌系年考》所标诗目,自武德元年至先天二年,共存七言近体应制诗 133 首,占此时期七言 276 首总量的 48.2%。^②应制确为七言近体成熟的重要契机。应制诗既贵“典实富

艳”,七言近体欲自此一途趋于繁盛,语体上的适应是必要前提。此外,由于七言近体在初唐数量有限,且主要限于应制活动,故而,所谓应制对七言近体的语体提升,于其实际效应而言,乃是七言近体没有经过七言诗整体的语体抬升过程,即获得了跨越发展的机遇,甚而可以说,七言近体的语体有着先典雅而后再做拓展的过程。而若衡以中古诗歌体式演化的历史脉络,四言诗的衰落以及因此而导致的语体庄重化,无疑为七言近体的语体提升提供了补位的空间。

复据彭庆生《初唐诗歌系年考》,初唐四言诗总计151首。与国家礼仪、宗庙相关者共136首,个人抒情言志之作则数量寥寥,四言诗此时已不再是文坛的流行诗体。四言诗的此种变化,与其成体的语言学条件的变化有着重要关联:

《国风》《雅》《颂》之诗,率以四言成章[……]宋、齐而降,作者日少。独唐韩、柳《元和圣德诗》《平淮夷雅》脍炙人口[……]自时厥后,学诗者日以声律为尚,而四言益鲜矣。(吴讷 30—31)

四言诗的兴起,缘于汉字的单音节化以及汉语词汇的双音节化,但随着词汇的实字化、语助成分在诗中的逐步消减,四言诗失去节奏上的多样性,功能渐趋萎缩(葛晓音 204)。虽然中古之世,四言犹有“雅音之韵,四言为正”(挚虞 1905)的语体位置,但汉语在东汉末年出现并渐次流行的四音节作为一韵律单位的“四字句”现象,^③将会彻底改变四言诗存在的韵律基础,李唐四言唯韩、柳有少许佳作,应根源于此。

传统时期的诗学批评,在关于诗体构造问题上的相关言说,虽重在现象描述而少有机理分析,但已可见出对基本节奏问题的关注。冯复京《说诗补遗》曰:

予谓四言、五言、七言、杂言皆天地自然之节奏,惟六言操调恒促,而无依永之音,布格易板,而乏转圜之趣。古今殊少佳制,非结撰之不工,乃作法之弊也。(冯复京 3839)

所谓“天地自然之节奏”,虽并无进一步的原理分

析,然已大体描述出汉语诗歌在诗体构造上的基本特性。汉语古典诗歌的结构系统默认最基本、最小亦即最佳的结构:两个音节组成一个最小音步;两个音步组成一个最小的诗行;一个最小的旋律单位组成两个诗行;两个旋律单位组成一首最小的诗(冯胜利,《论稿》64)。四言诗句由两个标准音步(双音节)组成,故而四言诗成立的条件为汉字的单音节化与词汇的双音节化;五言诗句由一标准音步+一超音步(三音节)组成,其成立的条件则为三音节韵律词的出现;七言诗句由一复合音步(四音节)+一超音步组成,四音节复合韵律词的产生是其成立的语法条件。诗歌史上,四言诗、五言诗、七言诗的相继兴起,其背后的语言条件乃为双音节韵律词、三音节韵律词及四音节复合韵律词流行时间的相继。四音节复合韵律词的出现,意味着四字模块成为一个独立的韵律单位。虽然在此单位内部依然遵循二二的节拍划分,但四字模块作为一个独立的韵律单位,会形成整体的音感效果,其内部的节拍划分则须服从整体音感的要求。四字模块的主导重音格式为1324(数字大小代表轻重等级),这必将弱化四言诗二二节奏(12,12)的相对独立性。松浦友久曾认为只要四言诗依然流行,大量创作七言诗,尤其是每句韵的七言诗,从节奏方面看即无特别的必要(松浦友久 129)。松浦注意到了七言诗的兴起与四言诗衰退的共时性,但因其分析七言节拍时,遵循四节拍的划分法,故难以聚焦四音节复合韵律词与二二节拍的内在不同。因而,不是四言诗的流行,而是二二节拍的流行,方是七言诗不能兴盛的根本原因。随着魏晋以来四音节韵律词的逐步增多(冯胜利,《论稿》214),“四字密而不促”(刘勰 1265)的特性开始被认可,七言诗的兴起与四言诗的衰落即是必将发生的诗学现象。四字格的兴起本即与四声理论的流行高度相关。四字格的构造从依赖经验至规则明确而逐步成为日常的语言现象,与近体的演进在时间上高度重合,其为七言近体的流行提供了语言学条件并内在影响了七言近体的表现功能,亦同时改变了四言诗的语言环境。四字格的流行,意味着四言诗必须通过语法的作用,以对抗四字格韵律节奏的影响,方能形成相应的诗句节奏。虽然在唐代以及之后的历史时期,四言依然在郊庙歌辞中具有不可替代的作用,但此种现象既缘于四言诗体的经典地

位,也是因为配乐而歌多少回避了韵律节奏上的挑战,而个体之作则“作者日少”且难见佳作。由于四字格的影响,唐初四言节奏多偏于轻快。于志宁《四言曲池酺饮座铭》中“涇抽冠笋,源开绶花。水随湾曲,树逐风斜。始攀幽桂,更折疏麻。再欢难遇,聊赏山家”(彭定求 10930)等句,节奏上即有此特点,王勃《倬彼我系》亦如之。而颇受吴讷称誉的韩愈《元和圣德诗》,其序曰:“辄依古作四言《元和圣德诗》一篇”(韩愈 627),表明此篇为仿古之作,乃精心构拟而成。四言诗因为与流行语言现象的历时距离,语体庄重化对于士人而言已是高度技术化的诗歌体式。韩诗起首数句曰:

皇帝即阼,物无违拒;曰暘而暘,曰雨而雨。维是元年,有盗在夏;欲覆其州,以踵近武,皇帝曰嘻!岂不在我?
(韩愈 627)

为了强化二二节拍间的节奏停顿,四言诗须大量使用虚字及语法上的并列结构,以此制约韵律节奏。在此诗中,“曰”“而”“维”“有”“以”“岂”等语词的密集使用,强化了四言诗的节奏感,也为此诗赢得了“词严气伟”的赞誉。但四言诗写作的高度技术化,难以适应应制诗现场写作的要求,也意味着其作为诗体流行度的下降。“凡上一字为一句,下二字为一句,或上二字为一句,下一字为一句(三言)。上二字为一句,下三字为一句(五言)。上四字为一句,下二字为一句(六言)。上四字为一句,下三字为一句(七言)。”(遍照金刚 163)虽然今日的读者已难以越过四字格的节奏影响,去重建四言诗二二节奏的音感,从而为四言诗与七言诗的此消彼长提供实证,但唐人无“上二字为一句,下二字为一句(四言)”的表述,当可为以上的推论提供具有历史现场感的坚实佐证。当四言诗已不足以成为七言近体成熟与流行的历史障碍时,五言近体却处于压倒性的优势地位。

作为中古诗坛的主流诗体,五言近体进入应制诗的时间早于七言,其数量亦远超七言。^④七言近体进入应制始自高宗永徽二年,而逐步兴盛于武则天及其后的一段时期:

律体板,而七言较五言多两字,反觉

委蛇宽舒[……]诗主和平,大都古体七言不如五言近雅,唐体五言不如七言近骚,唐体五言伤于急,古体七言过于放。
(郝敬 2906)

作为应制诗的首选诗体,五言近体的地位所以被七言逐步弱化,根源依然在于五言在回应应制诗对“典雅壮丽”的语体要求时,不及七言近体彻底。而七律“委蛇宽舒”的特点,也同时提示“典雅壮丽”非仅与语义亦和韵律相关。虽然,七言近体的语体移位并未能立即动摇五言的主导地位,“夫文章之体,五言最难”(张伯伟 171)依然是唐人对诗歌体式的基本认知,但应制诗的流行却无疑促成了七言诗语体的跨越性提升。相较于古体七言“过于放”的体式特性及语体的“小而俗”,七言近体无疑更能适应应制诗的语体要求,七言近体遂迅速成为士人关切的文体形式,技法研磨的进程也由此加速。唐初七言应制以圣历三年(久视元年)、景龙三年、景龙四年为其高峰,此时期诗体的数量超过一百首,且不乏名作。虽然应制终究只是七言诗兴盛的外在推力,但也正因应制诗的流行,才最终在四字格初步成熟后的百余年间即实现了七言诗的繁盛。在此过程中,对应制语体要求的适应则可视为其技法研练中的核心原则。

典雅壮丽是美颂型应制诗的语体要求,也是后世所认可的应制诗的典型语体。此一语体,要求文本书写所涉及的题材多为公共性主题,其程度越高,典雅庄重的色彩越浓。自文本的技法呈现而言,又具体化为七言近体在语词、对仗、用典乃至语法与韵律结构上的选择。语词物象与对仗典故选用上的适恰虽是七言近体完成语体移位的必要步骤,但五言近体同样可以满足以上要求。故而,七言近体所以必要的根本原因,需要在一般性技法分析的基础上,综合五七言诗语法与韵律结构的特点,方能得到较为彻底的解答。

二、七言近体语法结构的表现功能

语法与韵律的相互制约是言语功能最为重要的生发机制。一切言语,无论韵散、短长,均具韵律与语义双重节奏。与散文或口语中意义节奏明显而韵律节奏相较模糊不同,汉语古典诗歌韵律

节奏明显,而意义节奏则通常服从于韵律节奏的制约,以“上三下四”及“上三下二”为典型的折腰句通常被称为文句,即为韵律制约句法的结果。但语法结构同样会对韵律产生制约,或改变诗句的韵律节奏(其特例即为折腰句),或通过语法容量以及结构组合方式的变化,以影响韵律单位间的相对轻重。由于语义节奏依赖语法结构而生,故而,诗句语法单位的容量及其组合效应,对于诗歌携带信息的多寡、韵律节奏的相对轻重以及其最终的表现功能影响深远。七言应制诗所以能够逐步弱化乃至超越五言的影响,语法容量与结构的特性应是要因之一。

句法组合的词汇化,至北宋方告一段落。自此而后,论及诗歌句法者不胜枚举,然讨论的焦点多为技法的研磨与推敲,或对特定诗人句法的描述与命名,却较少留意五七言句间的根本差异。即有论者对五七言的句法结构有所着墨,但大体多为表层的现象陈述。冒春荣《葑原诗说》云:

五字为句,有上二下三,上三下二,上一下四,上四下一,上二下二中一,上二中二下一,上一中二下二,上一下一中三,凡八法。(冒春荣 1498)

七字为句,中二联最忌重调。句法则有上四下三,上三下四,上二下五,上五下二,上一下六,上六下一,上二中二下三,上一中三下三,上二中四下一,上一中四下二,上四中一下二,上三中一下三,此十二法尽之。(冒春荣 1511)

五言诗句在句法组合关系上共有八种,七言诗句则有十二种之多,但八种组合与十二组合之间的根本差异何在,此种差异对于诗句的表现功能又会产生何种影响,并未因此得到具体的解答。当下流行的古典诗歌句法理论,较为专业而细致的成果,当推王力先生的《汉语诗律学》,但此书借助现代汉语语法概念所作出的细密分析,因过于繁密且与古典诗论常用语词偏差较大,对文学研究的影响有限。相较而言,蒋绍愚《唐诗语言研究》中对紧缩句与连贯句的描述,更便于文学研究的具体操作,但也未及讨论五、七言句语法结构的内在差异。在“七言近体何以必要”作为问题被接受之前,五、七言句法的差异问题似乎并无追

问的理由。但王、蒋两位先生的研究仅在整体句式上讨论句法问题,难以真正触及两者间的根本差异。由于五言诗由一个标准韵律词+一个超韵律词构成,而一个韵律词无论是词抑或短语均可视为一个相对独立的语法单位,故而,五言诗句在整体上可以视为两个相对独立语法单位的组合。与之相应,七言诗句复合韵律词部分可分拆为两个语法单位,如此,七言诗句即可被视为三个相对独立的语法单位的组合。五、七言句法的差异在最为基础的层面,即视为两个语法单位与三个语法单位之间的不同。为简化分析,可以暂将五言诗句的句法分析为A+B;七言诗句则为(C+A)+B(C和A的位置可相应调整)。C可以首先视为全句的附加成分,只增加信息,不改变整体的语法结构。此类型的七言诗句的句法结构可以描写为(C)A+B。

初唐七言应制以《石淙侍奉应制》(17首)、《夜宴安乐公主新宅》(16首)、《幸安乐公主山庄应制》(14首)、《春日幸望春宫应制》(13首)、《兴庆池侍宴应制》(11首)最具典型,兹取其中两首,以为样本,分析如下:

《侍宴安乐公主庄应制》:(平阳)金榜凤凰楼,(沁水)银河鹦鹉洲。(彩仗)遥临丹壑里,(仙舆)暂幸绿亭幽。前池(锦石)莲花艳,后岭(香炉)桂蕊秋。贵主(称觞)万年寿,还轻(汉武)济汾游。(李适 777)

《兴庆池侍宴应制》:(碧水)澄潭映远空,(紫云)香驾御微风。(汉家)城阙疑天上,(秦地)山川似镜中。(向浦)回舟萍已绿,(分林)蔽殿槿初红。(古来)徒羡横汾赏,(今日)宸游圣藻雄。(沈佺期 179)

C部分的存在对全句上下韵律单位相对轻重的影响暂置不论。其作为附加部分,可以增大诗句的信息含量,如时空、状态、性质、程度、物象、人事以及逻辑关联等。应制诗“典雅壮丽”的语体要求是七言进入应制活动的重要推动,而应制诗语体在文本层面对齐整律的偏好以及对变化感、变异感的警惕,让空间景观成为应制诗最为重要的成分。

“自景龙始创七律,诸学士所制,大都铺扬景物,宣诩宴游,以富丽竞工。”(胡震亨 93)铺扬景物虽然容易造成七言近体节奏的板滞,但七言近体欲气象伟丽、庄严,物象并置则是必由之途:“七言诗中,每句用上三物即成气象,至四物即愈工,然愈少,所可举者二三联而已。”(吴沆 32—33)近体诗中的自然物象,若使用单名,如“天”“地”“山”“川”等,只能表现共相。但即便使用双名,通常也以表现共相为主,特别是在名词叠加的复合词中,此类性质更为凸显(高友工 梅祖麟 68)。“互成对者,‘天’与‘地’对;‘日’与‘月’对;‘麟’与‘凤’对;‘金’与‘银’对;‘台’与‘殿’对;‘楼’与‘榭’对。两字若上下句安,名的名对。若两字一处用之,是名互成对,言互相成也。诗曰:‘天地心间静,日月眼中明。麟凤千年贵,金银一代荣’。”(张伯伟 75)虽然互成对的名词叠加会产生新的共相并形成独特的表现功能,但若仅停留于共相的表达,应制诗难以满足典雅壮丽的语体要求:

《幸梨园亭观打球应制》:今春芳苑游,接武上琼楼。宛转紫香骑,飘飘拂画球。俯身迎未落,回辔逐傍流。只为看花鸟,时时误失筹。(沈佺期 167)

虽然若仅从句法语义的角度而言,五言应制亦可以满足典雅的语体要求,但若综合考虑韵律的限制,五言近体的表现功能不免会受到相应的限制。与《兴庆池侍宴应制》相较,此首五言应制诗可称雅正、清丽,但与伟丽无涉。虽然此诗中的主要意象如“芳苑”“琼楼”“香骑”,其形成方式为形容词与名词的叠加,不同于互成对中名词与名词的叠加,但两者之间只有功能上的差异:后者产生新的共相,前者则意在突显物象的特定性质,而性质依旧是共相。应制诗特别是美颂型应制诗对于“至高无上”性的表现要求,却恰恰要求展示殊相。

七言句语法单位 C 能否完成对于殊相的表现,甚至将决定七言近体语体移位的成败。李峤《石淙》一诗,前四句云:“(羽盖)龙旗下绝冥,(兰除)薜幄坐云扃。鸟和(百籁)疑调管,花发(千岩)似画屏”(彭定求 728),羽盖与兰除同为只能表现共相的意象,但羽盖与龙旗、兰除与薜幄

的叠加,则可以通过同类物象的并置增强特定场景的独特性。“百籁”与“千岩”因为数量值的存在,成为“鸟鸣”与“花发”的程度修饰语,以满足应制诗对于宏壮与阔大的偏好。刘宪《奉和幸安乐公主山庄应制》中“主家别墅帝城隈,无劳海上觅蓬莱”(彭定求 780)一联,“无劳”暗示“因果”关系的存在,诗人以此来凸显安乐公主山庄的壮丽华美。由于唐初应制诗前六句多为对句,提示逻辑关系的推论句通常出现在应制诗的尾联,但由于颂圣的语体要求,尾联的逻辑关系服务于对“当场”与“当下”的强调。宗楚客《奉和幸安乐公主山庄应制》“幸睹八龙游阆苑,无劳万里访蓬瀛”(彭定求 564)一联中,蓬瀛乃仙山,本超越于现世之上,但安乐公主山庄壮美之极,现场即是仙境,故不必再为刻意访求相传之仙山。李适《侍宴安乐公主庄应制》中“贵主称觞万年寿,还轻汉武济汾游”(彭定求 777)的古今对比,本隐含了变化的观念。但应制诗常通过否定性用典将表层的以古为尺度转化成以今为尺度,或古今本即同一尺度,而今又是未来的尺度,如此,理想的历史形态不过即是“当下”的重复。至此,七言句相对于五言句最重要的差异即可大体归结为对于殊相的表现。此种能力,满足了美颂型应制诗的语体要求,同时也为七言近体语体功能的拓展奠定了基础。胡震亨《唐音癸签》曰:

开、天以还,哲匠迭兴,研揣备至,于是后调弥纯,前美益鬯,字虚实互用,体正拗毕掇,七言能事殆尽。所以溯龙门之派者,必求端沈、宋;穷沧海之观者,还归大杜陵。(胡震亨 93)

七言近体的演进与成熟可以称之为李唐在诗歌体式上的最大创获,通过应制而得以提升语体位置的七言近体逐步侵蚀五言近体的领域,至杜甫而“穷沧海之观”,并渐成与五言并立的诗体,“五言为难”的认识也逐步转变为“七律最难”(赵文哲 456)。在此转化过程中,大量虚词进入七言句中。

虚词的存在不但提示逻辑关联,同样也是表现情感的重要方式,但虚字使用逐步导致了唐诗风格的变换。“诗用实字易,用虚字难。盛唐人善用虚字,其开合呼唤,悠扬委曲,皆在于此。用

之不善,则柔弱缓散,不复可振,亦当深戒。”(李东阳 98)虚字的使用增大了诗歌的表现容量并降低了诗歌书写的难度,也自然让七言重新面临语体确认的挑战,只是汉语白话的兴起,已让此种努力变得不再必要。“一代有一代之文学”之所以成立,最为根本的原因当是汉语语法与韵律基本结构的改变,在此意义上,汉语诗歌可谓至七言而盛,也自七言而衰。

三个独立语法单位的数量优势以及超韵律词可为短语又可为词的特性,使得七言句在整体层面上的语法组合具备了多种可能,前引冒春荣所列出的十二种组合,大体可以见出七言诗句句法结构组合的多元,这也是七言语法结构区别于五言的另一特点。句内语法组合的多样,会增加整体句法结构的复杂性,而七言近体对于对偶的强调,亦为此种复杂句法的出现提供了便利(高友工 236)。虽然应制诗因为语体的制约,难以构造语法过于复杂的对句,但偶一出现的复杂句式,如“文移北斗成天象,酒递南山作寿杯”已暗示了七言句法复杂化的可能,只是句法复杂化对于七言近体的意义远不及“表现殊相”的重要。而七言近体因整体结构上的要求,对七言句虚字实字位置的强调,以及首联、尾联及中间两联内容与句型的规定,则更可视作七言句与五言句在句法结构上根本差异的连带效应。

三、七言句韵律结构的表现功能

汉语古典诗歌韵律结构的形成,主要受制于音节数、押韵以及超音段的音高与音长间的搭配。从诗歌整体层面而言,齐整律是四、五、七言共同遵循的韵律原则,甚至看似参差不齐的杂言诗,以整体结构而言,依然会体现出对齐整律的遵守。但齐整律是对诗歌基本节奏的强化,故而,五七言诗虽然共同遵循齐整律的要求,但在基本节奏上却存有明显的差异,并由此产生明显的表现功能与表现效果上的差异。松浦友久认为五律作为诗型,以表现古典的、正统的或典雅、厚重、庄重之类的感觉为中心,而七律则以表达非古典、当代的或者壮丽、典丽、畅达一类的感觉为中心。此种表现感觉的差异源自于诗句基本韵律节奏,也即节拍数量上的差异。松浦友久以其所提出的“句末半拍休音”概念,将五言分为上一拍、下两拍的三拍

结构,而七言诗则为上两拍、下两拍的四拍结构。此种分法并未违背七言诗句上四下三与五言诗句上二下三的基本节奏,其所提出的五言节拍“头轻脚重”与七言节拍“头重脚轻”的差异,更是对此基本节奏的认同(松浦友久 245)。但其分析似乎难以解释为何汉语诗歌以三节拍及四节拍的五七言最为能产,“二字头”与“四字头”作为独立的韵律单位其内部是否也有轻重之别,“头轻脚重”与“头重脚轻”又何以会产生感觉表现上的差异,问题最终似乎又回到“四字头”与“二字头”的差异。“诗以声为主宰”(赵宦光 794),“声音”虽然并不能直接建立起对他人体验的感知,但却是产生感受感染的重要契机,在声音顿挫抑扬所形成的氛围中,读者极易为诗歌所感染,继而形成某种同一感甚或相互一同感受。故而,应制对于七言近体的需要以及七言近体最终与五言平分秋色,其根本原因或当由此求之。

汉语诗歌若能产,则必然满足诗歌结构构造的最佳条件,也即任一诗行须至少也至多包含两个节律单位。五言诗由上二+下三两个节律单位组成,而七言诗由上四+下三两个节律单位组成。由于语言节律须遵守相对轻重律,作为最基础的韵律单位的音步即是一个轻重单位,从而形成一个内部的双分支结构。(冯胜利,《汉语韵律句法学》20)“二字头”因顿断的节奏要求为右重,其格式为(12),而“四字头”的轻重则是前二轻于后二,具体到每一音节则轻其轻、重其重,其主导格式为(1324),间有(3124)式。而五七言诗行作为一个整体韵律单位同样也是一个双分枝的轻重组合,上二为双音节韵律词、上四为四音节韵律词、下三为三音节韵律词,所以五言诗的相对轻重结构为头轻脚重,七言诗为头重脚轻。相对较重的部分即为形成诗句语义与节奏的焦点成分,所以七言诗的焦点在上四,而五言诗则在下三:

《侍宴安乐公主新庄应制》:皇家贵主好神仙,别业初开云汉边。山出尽如鸣凤岭,池成不让饮龙川。妆楼翠幌教春住,舞阁金铺借日悬。敬从乘舆来此地,称觞献寿乐钧天。(沈佺期 151—152)

《奉和晦日幸昆明池应制》:春豫灵池会,沧波帐殿开。舟凌石鲸度,槎拂斗牛回。节晦莫全落,春迟柳暗催。象溟看

浴景,烧劫辨沉灰。镐饮周文乐,汾歌汉武才。不愁明月尽,自有夜珠来。(宋之问 480)

在七言应制诗中,由于上四为焦点部分,故而在此复合韵律词中,常可见到修饰性成分,或以并列方式增强修饰效应的成分,同时表示逻辑关联的语词也主要出现于此。沈佺期以尤长七言著称,“皇家贵主”“妆楼翠幌”“舞阁金铺”“称觴献寿”,语义重复度甚高,但这恰恰是七言近体诗强化上四焦点作用的基本方式。如后来杜甫诗中,“风急天高”“渚清沙白”“锦江春色”“玉垒浮云”,乃至杜牧“深秋帘幕”“落日楼台”均同一机杼。而“山出尽如鸣凤岭,池成不让饮龙川”则通过“尽如”“不让”以凸显逻辑关系。虽然,七言诗中虚词可以出现在下三中,但出现于此的虚词,通常传递的是当句内的逻辑关系,尤其是对立的关系,如“映阶碧草自春色,隔叶黄鹂空好音”(杜甫 736)、“同学少年多不贱,五陵衣马自轻肥”(杜甫 1487)。而对立关系的效果呈现却依赖于上四的整体效果。

当虚词出现于上四时,其逻辑关联则主要依赖于行间的对立即一联而成立,如“人生几回伤往事?山形依旧枕寒流”(刘禹锡 669)、“沙鸟不知陵谷变,朝飞暮去弋阳溪”(刘长卿 200)。五言近体的焦点为下三,故宋之问的应制诗中,“灵池会”“帐殿开”“石鲸度”“斗牛回”诸部分才是全诗语义与节奏的中心。由于上二难以突显“殊相”,上二下三的连接通常只能描述特定的行为状态或性质,故五言近体更易于表现共相与一般性,传递传统、典雅等感觉:

杜审言《和晋陵陆丞早春游望》:独有宦游人,偏惊物候新。云霞出海曙,梅柳渡江春。淑气催黄鸟,晴光转绿蘋。忽闻歌古调,归思欲沾巾。(彭定求 731)

由于信息过于简约的限制,五言近体的情感表现较七言近体更为克制。即使杜审言使用了“归思欲沾巾”这样明确表明情感程度的语句,因受语义与韵律的双重限制,似乎依然只能传递一般性的感伤。但如此描述,并不意味着否定五言诗言说特殊情感的可能,也并不否认一般性的感伤表

达,尤其是人心之至情、古今之共理所可能具有的动人心魄的能力,而是意在强调五言近体在情感表达上相对而言的特点与限度。与之相较,七言近体中的情感呈现更为细腻,也更具个性:

《至端州驿见杜五审言沈三佺期阎五朝隐王二无竞题壁慨然成咏》:逐臣北地承严谴,谓到南中每相见。岂意南中歧路多,千山万水分乡县。云摇雨散各翻飞,海阔天长音信稀。处处山川同瘴疠,自怜能得几人归。(宋之问 433)

七言近体对情感的表现,多外显而少含蓄,这既是因为四音节的结构为情感的细节化提供了便利,也缘于上四下三在音律节奏上“头重脚轻”所形成的流畅感,适宜于情感的表现:

武平一《幸梨园观打球应制》:令节重遨游,分镳应彩球。骅骝回上苑,蹀躞绕通沟。影就红尘没,光随赭汗流。赏阑清景暮,歌舞乐时休。(彭定求 1082)

武平一《奉和立春内出彩花树应制》:銮辂青旂下帝台,东郊上苑望春来。黄莺未解林间啭,红蕊先从殿里开。画阁条风初变柳,银塘曲水半含苔。欣逢睿藻光韶律,更促霞觞畏景催。(彭定求 1083)

同出于武平一之手的两首应制,作于景龙四年。五言近体欲流畅、圆美流转,用语须清丽,追求情景互融,过于堆垛雄伟壮丽的意象则会造成节奏的迟缓。相较之下,七言应制因为“头重脚轻”的韵律特性,其流畅度较五言为高。由此,也部分化解了七言近体可能因为堆垛物象所造成的凝重与迟涩。

七言以表现“非古典的”“当代的”感觉为中心,其语言学基础在于四字格早期的口语化以及在隋唐时期的流行度。四字格本由双音节通过并合与拆补而成,当四字格盛行时,双音节的正式度随之提升,由之奠定了五、七言近体在表现感觉上的差异。四字格主要由双音节并合与拆补而来的构成方式,形成了四字格(1324)与(3124)两种重音模式。(3124)的重音模式源于双音节的拆补,

此类四音节主要在日常生活中作为口语使用,如花花草草、年年岁岁等。此外,若“别别扭扭”“凑凑合合”等具有轻声成分的组合,其重音形式为(3102),因过于口语、俚俗,也不适宜于七言近体,甚或七言诗体。故而,七言近体的四字格较少使用(3124)重音模式。相反,歌行体中的使用频次则相对较高。由于七言诗上四下三之间的轻重关系为相对轻重,上四较重,下三也随之为重,反之亦然。故而七言欲提高诗歌的正式与典雅度,则应增加上四的整体音重:

阳音字重,入声字硬。古人因七言句长易弱,往往用阳音入声字以救之[……]袁简斋谓:“‘群山万壑赴荆门’,不用‘千山’,而用‘群山’,所以是唐音。”此言极是,而未发明。盖“群”字属阳而重,则句有气势而不佻。用“千”字,属阴而轻,则句伤流利矣。(施山 6636)

四字格的主导重音模式为(1324),欲增加整体音重,最为直接的方式即增加最轻一字的音重:或改变其音长(声调),或改变其音高(字之轻重)。“群山”之“群”为合口三等韵,“千山”之“千”为开口四等韵,“群”音低浊强度高于“千”字,更适应于传递历史沧桑之感。此外,改变四字格内部的语法结构也是改变整体音重的有效方式。当四字格的语法关系最为紧密时,节奏最为流畅,亦最易产生轻清之感。故而,四字格中并列式以及修饰成分前置后置位置的调整作为有效手段被频繁采用。如“舞阁金铺”“称觞献寿”是并列式,“羽骑参差”“霓旌摇曳”是语法成分位置的调整。但因为上四终究为一韵律整体,所以四字格很难接受二四双平的声调结构。当考虑全句整体节奏时,降低上四与下三特别是后五字间的语法关联度,也是增加七言句正式度的常见手段——上四与下三有明确的语法关联度,是七古或歌行体乃至俗语七言的常见特点。在七言句语法与韵律的互动关系中,韵律对于语法的制约更为明显与强势,这也为七言近体提供了相较五言更大的韵律调节的空间并相应扩展了其表现功能。

结 语

应制作为政治高层文学活动的典型形式,其语体要求推动了七言近体的语体移位。七言近体迅速雅化并最终促成了七言诗在唐代以及后世的繁盛。虽然,七言诗成立的语言学条件乃是四字格的流行,而七言近体之所以能够适应应制诗的语体要求,其根本原因在于七字句与五字句在句法结构与韵律结构上的不同,但应制活动的存在却为七言诗提供了最为重要的外在推力,并为七言诗技法的提升提供了研磨的空间,七言近体区别于五言近体的表现功能由此才得以逐步展现。

注释[Notes]

- ① 另可见高棅:《唐诗品汇》(北京:中华书局,2015年),第2717页;杨士弘:《唐音评注》(保定:河北大学出版社,2010年),第70页;李攀龙:《唐诗选序》(《古今诗删》卷十六,万历刻本)。
- ② 参见彭庆生:《初唐诗歌系年考》(北京:北京大学出版社,2012年)。
- ③ 四字句的大量出现始于佛经译本,七言诗中四字格的使用当受其推动。参见朱自清等编:《文言读本》(北京:生活·读书·新知三联书店,2010年),第74—75页。
- ④ 唐初五言应制最早见于贞观七年,至开元元年共计338首,无论是分布的广度还是整体数量均远超七言。

引用作品[Works Cited]

- 遍照金刚:《文镜秘府论汇校汇考》,卢盛江校考。北京:中华书局,2015年。
- [Bunkyō Hifuron. *The Collected Collation and Textual Research of the Looking Glasses of the Secret Mansion of Literature*. Ed. Lu Shengjiang. Beijing: Zhonghua Book Company, 2015.]
- 杜甫:《杜诗详注》,仇兆鳌注。北京:中华书局,2004年。
- [Du, Fu. *A Comprehensive Interpretation of Du Fu's Poems*. Ed. Qiu Zhaoao. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]
- 冯复京:《说诗补遗》,《全明诗话》,周维德集校。济南:齐鲁书社,2005年。3831—3964。
- [Feng, Fujing. "A Supplement to On Poetry." *The Complete Poetic Remarks in the Ming Dynasty*. Ed. Zhou Weide. Jinan: Qilu Press, 2005. 3831—3964.]
- 冯胜利:《汉语韵律句法学》。北京:商务印书馆,2013年。

- [Feng, Shengli. *Chinese Prosody and Syntax*. Beijing: The Commercial Press, 2013.]
- 冯胜利:《汉语韵律诗体学论稿》。北京:商务印书馆,2015年。
- [---. *A Study on Chinese Prosodic Poetics*. Beijing: The Commercial Press, 2015.]
- 葛立方:《韵语阳秋》,《历代诗话》,何文焕辑。北京:中华书局,2004年。479—654。
- [Ge, Lifang. *Judgement on Poetry. Poetry Commentaries across Dynasties*. Ed. He Wenhuan. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004. 479—654.]
- 葛晓音:《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》。北京:北京大学出版社,2012年。
- [Ge, Xiaoyin. *Research on the Poetry Style of the Pre-Qin, Han, Wei and Six Dynasties*. Beijing: Peking University Press, 2012.]
- 韩愈:《韩昌黎诗系年集释》,钱仲联集释。上海:上海古籍出版社,2007年。
- [Han, Yu. *A Chronological Interpretation of Han Yu's Poetry*. Ed. Qian Zhonglian. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2007.]
- 郝敬:《艺圃伦谈》,《全明诗话》,周维德集校。济南:齐鲁书社,2005年。2873—2926。
- [Hao, Jing. *Comments on Poetry. The Complete Poetic Remarks in the Ming Dynasty*. Ed. Zhou Weide. Jinan: Qilu Press, 2005. 2873—2926.]
- 胡震亨:《唐音癸签》。上海:上海古籍出版社,1981年。
- [Hu, Zhenheng. *The Tenth Study on the Tang Poetry*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1981.]
- 高友工:《美典》。北京:生活·读书·新知三联书店,2008年。
- [Kao, Yu-kung. *Aesthetics*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- 高友工 梅祖麟:《唐诗三论》,李世跃译。北京:商务印书馆,2013年。
- [Kao, Yu-kung, and Mei Tsu-lin. *Three Critical Essays on Tang Poetry*. Trans. Li Shiyue. Beijing: The Commercial Press, 2013.]
- 李东阳:《怀麓堂诗话校释》,李庆立校释。北京:人民文学出版社,2009年。
- [Li, Dongyang. *Annotations to Poetic Remarks from the Huailu Studio*. Beijing: People's Literature Publishing House, 2009.]
- 刘顺:《语言演变及语体完形与“一代有一代之文学”》,《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》3(2017): 104—115。
- [Liu, Shun. “On Language Evolution, Style Gestalt and ‘Each Dynasty Has Its Own Representative Literature’.” *Journal of Shanghai Normal University (Philosophy & Social Sciences)* 3(2017): 104—115.]
- 刘勰:《文心雕龙义证》,詹锳义证。上海:上海古籍出版社,2011年。
- [Liu, Xie. *Annotations to Literary Mind and the Carving of Dragons*. Ed. Zhan Ying. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2011.]
- 刘禹锡:《刘禹锡集笺证》,瞿蜕园笺证。上海:上海古籍出版社,2018年。
- [Liu, Yuxi. *Annotated Collection of Liu Yuxi*. Ed. Qu Tuiyuan. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2018.]
- 刘长卿:《刘长卿诗编年笺注》,储仲君笺注。北京:中华书局,2017年。
- [Liu, Zhangqing. *Annotated Poetry Collection of Liu Zhangqing*. Ed. Chu Zhongjun. Beijing: Zhonghua Book Company, 2017.]
- 冒春荣:《葑原诗说》,《清诗话续编》,郭绍虞编选。上海:上海古籍出版社,2016年。1489—1546。
- [Mao, Chunrong. *Poetic Remarks of Mao Chunrong. A Sequel to Poetry Commentaries from the Qing Dynasty*. Ed. Guo Shaoyu. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2016. 1489—1546.]
- 松浦友久:《中国诗歌原理》。沈阳:辽宁教育出版社,1990年。
- [Matsuura, Tomohisa. *Principles of Chinese Poetry*. Shenyang: Liaoning Education Publishing House, 1990.]
- 彭定求:《全唐诗》,中华书局编辑部点校。北京:中华书局,1999年。
- [Peng, Dingqiu. *The Complete Poetry of the Tang Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1999.]
- 沈佺期 宋之问:《沈佺期宋之问集校注》,陶敏、易淑琼校注。北京:中华书局,2001年。
- [Sheng, Quanqi, and Song Zhiwen. *Annotated Collection of Shen Quanqi and Song Zhiwen*. Eds. Tao Min and Yi Shuqiong. Beijing: Zhonghua Book Company, 2001.]
- 施山:《姜露盒诗话》,《清诗话三编》,张寅彭选辑。上海:上海古籍出版社,2014年。6627—6662。
- [Shi, Shan. *Poetic Remarks from the Jianglu Studio. A Third Sequel to Poetry Commentaries from the Qing Dynasty*. Ed. Zhang Yinpeng. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2014. 6627—6662.]
- 吴沆:《环溪诗话》,《景印文渊阁四库全书》集部第1480册。台北:(台北)商务印书馆,1986年。27—44。

- [Wu, Hang. *Poetic Remarks from Huanxi. Facsimile Reprint of the Wenyuan Library Edition of The Complete Collections of the Four Treasuries*. Vol. 1480. Taipei: The Commercial Press, 1986. 27-44.]
- 吴讷:《文章辨体序说》,于北山校点。北京:人民文学出版社,1962年。
- [Wu, Ne. *A Critical Introduction to Genres of Literary Texts*. Ed. Yu Beishan. Beijing: People's Literature Publishing House, 1962.]
- 谢榛:《四溟诗话》。北京:人民文学出版社,1961年。
- [Xie, Zhen. *Poetic Remarks of Xie Zhen*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1961.]
- 张伯伟:《全唐五代诗格汇考》。南京:凤凰出版社,2002年。
- [Zhang, Bowei. *A Textual Examination of the Poetic Format of the Tang and Five Dynasties*. Nanjing: Phoenix Publishing House, 2002.]
- 赵昌平:《赵昌平自选集》。桂林:广西师范大学出版社,1997年。
- [Zhao, Changping. *Self-Selected Works of Zhao Changping*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 1997.]
- 赵敏俐:《论七言诗的起源及其在汉代的发展》,《文史哲》3(2010): 24—43。
- [Zhao, Minli. "On the Origin of Seven-Character Poetry and Its Development in the Han Dynasty." *Journal of Literature, History, and Philosophy* 3(2010): 24-43.]
- 赵文哲:《娟雅堂诗话》,《丛书集成续编》第201册。台北:新文丰出版公司,1989年。451—456。
- [Zhao, Wenzhe. *Poetic Remarks from the Anya Studio. A Sequel to The Integration of Series of Books*. Vol. 201. Taipei: Shin Wen Feng Publishing House, 1989. 451-456.]
- 赵宦光:《弹雅》,《稀见明人诗话十六种》下册,陈广宏等编校。上海:上海古籍出版社,2014年。757—1056。
- [Zhao, Yiguang. *Notes on Elegance. Sixteen Rare Works of Poetry Remarks during the Ming Dynasty*. Vol. 2. Eds. Chen Guanghong, et al. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2014. 757-1056.]
- 挚虞:《文章流别论》,《全上古三代秦汉三国六朝文》第二册,严可均校辑。北京:中华书局,1999年。1905—1906。
- [Zhi, Yu. "A Discussion on the Genre of Articles." *Collected Essays from Antiquity through to the Period of the Six Dynasties*. Vol. 2. Ed. Yan Kejun. Beijing: Zhonghua Book Company, 1999. 1905-1906.]

(责任编辑:查正贤)

