

学校编码: 10384

分类号_____密级_____

学 号: 10220071152806

UDC_____

从永明体到律体

厦 门 大 学

硕 士 学 位 论 文

从永明体到律体

From Yong Ming Style to the Metrical Poetry

张培阳

张培阳

指导教师

胡旭

副教授

指导教师姓名: 胡旭 副教授

专业名称: 中国古代文学

论文提交日期: 2010年4月

论文答辩日期: 2010年 月

学位授予日期: 2010年 月

答辩委员会主席: _____

评 阅 人: _____

厦门大学

2010年4月

内容提要

五言诗经过魏晋以来的蓬勃发展，到了齐永明年间，以沈约、谢朓、王融的创作为代表，出现了一种新气象，即对诗歌声律的人为追求，世称“永明体”。以此为发端，历经两百余年，到唐武周时期，最终形成了一种影响深远的诗歌形式——律体。本文通过永明迄于初唐神龙、景龙年间 36 位主要诗人的 1095 首五言八句平韵诗的声律统计和分析，结合各阶段的文学风气，将新体诗的形成、发展和定型分为七个阶段：初始期、渐进期、发展期、滞后期、复苏期、勃兴期和定型期，试图对永明体过渡到律体的各个环节，有一个全面而清晰的认识。

论文主要由以下两部分组成：

第一章，探讨从永明体到徐庾体的声律发展问题。在前人基础上，侧重论述了永明体音步、永明体声律模式和界定等问题。同时，对梁大同时期声律上的“新变”作了新的阐释。对徐陵、庾信以及其他周、陈、隋诗人的声律水平作了统计和说明。

第二章，理清从唐初体到律体的声律发展问题。论述了唐初诗歌声律的发展情况，其中王绩的声律成就最高，具有一定的独立性。介绍了上官仪、元兢的诗律学理论。分析了四杰诗歌入律程度存在差异的原因。说明了陈子昂复古与声律的关系。最后，探讨了律体定型的人选、时间和原因。

关键词：永明体 粘式律 律体

Abstract

After the flourish of five-syllabic poetry in Wei-Jin period, the Yong Ming period in Qi Dynasty saw the emergence of a new style, which is characterized by its pursuit of tone and meter, with Shen Yue, Xie Tiao and Wang Rong as its representative authors. Two centuries later, in the early Tang and the reign of Wu Zetian, this new trend eventually evolved into a mature metrical pattern with enduring influence upon the poetry in the following generations, which is known as Lü Ti (Metrical Poetry). This thesis analyzes the level-tone rhymes of 1095 five-syllabic poems written by 36 major poets spanning from Yong Ming to the early Tang. Considering the overall literary fashion of each period, I suggest the evolution of new-style poetry be divided into 7 phases—the emergence, the gradual development, the rapid advance, the stagnancy, the recovery, the flourish, and the formation. The discussion of each phase aims at a profounder understanding of the transformation from Yong Ming style to the Metrical Poetry.

My thesis consists of two parts:

Chapter One discusses the development of meter and tone from Yong Ming style to Xu-Yu style. Based on the research of other scholars, my study lays emphasis on the definition of Yong Ming style and its meter and metrical pattern. I propose a new explanation of the Great Shift of poetic pattern in Da Tong period, Liang Dynasty. By a statistic analysis of the rhymes in works by Xu Ling Yu Xin and other major poets, I estimate the level of schematization of rhyme and meter in Zhou, Chen and Sui dynasties.

Chapter Two clarifies the development of meter and tone from early tang to the Metrical Poetry. I consider Wang Ji as the most remarkable poet for his contribution to the poetic pattern. Next I try to establish the theoretical system of poetic pattern of Shangguan Yi and Yuan Jing. In the following segment, I discuss the reason why the work of metrical pattern by the Four Eminent Poets varies and the dialectic relation between archaism and the metrical pattern in Chen Zi'ang's poems. In the last segment, I identify the date of the final formation of Metrical Poetry, its representative authors, and give my explanation.

Keywords: Yong Ming style; the interlocking pattern,; the Metrical Poetry

目 录	
引 言	1
第一章 从永明体到徐庾体	12
第一节 永明到武周时期相关诗人诗歌声律统计与说明	12
第二节 永明体音步旧说新探	16
第三节 永明体声律模式与界定	20
第四节 梁大同时期声律透视	25
第五节 徐庾体与周、陈、隋诗歌声律的发展	29
第二章 从唐初体到律体	34
第一节 唐初诗歌声律发展概况	34
第二节 上官仪、元兢的诗律学理论	37
第三节 四杰诗歌声律的进一步完善	44
第四节 陈子昂复古与声律的关系	47
第五节 李、杜、沈、宋与律体的定型	51
结 语	58
参考文献	60
附 录 杜晓勤先生《齐到隋新体诗声律发展统计表》正误	63
致 谢	71

Contents

Introduction	1
Chapter One From Yong Ming Style to Xu-Yu Style	11
1. Several Remarks on the Statistic Data of Rhymes.....	11
2. Reconsidering Various Interpretations of Meter in Yong Ming Style	15
3. The Poetic Pattern of Yong Ming Style: Its Definition	19
4. An Observation of the Poetic Pattern in Da Tong period, Liang Dynasty..	24
5. Xu-Yu Style and the Development of Poetic Pattern in Zhou, Chen and Sui Dynasties.....	28
Chapter Two From Early Tang Style to the Metrical Poetry	33
1. The Development of Poetic Pattern in Early Tang	33
2. Shangguan Yi and Yuan Jing's Theory of Poetic Pattern	36
3. Further Improvement of Poetic Pattern in works of the Four Eminent Poets	42
4. Chen Zi'ang—the Tension Between Archaism and Poetic Pattern	45
5. Li Po, Tu Fu, Shen Quanqi, Song Zhiwen—the Formation of the Metrical Poetry.....	50
Conclusion	56
Bibliography	58
Appendix Errata of “The Statistical Table of Poetic Pattern in the New Style Poems from Qi to Sui” by Prof. Du Xiaoqin	61
Acknowledgment	69

引 言

众所周知，唐人律体源于齐永明年间沈约等人创制的永明体。但是有关永明体在声律上的运用，以及永明体是如何一步步过渡到律体，乃至律体最终定型于何人，何时，定型的原因又是什么，一直以来，各家的说法多有不同。

一、永明体研究综述

研究永明体过渡到律体，最重要的问题，莫过于它的起点，即永明体本身。沈约《宋书·谢灵运传论》云：

夫五色相宣，八音协畅，由于玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。^①

萧子显《南齐书·陆厥传》云：

永明末，盛为文章，吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推轂。汝南周顒善识声韵。约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减。世呼为“永明体”。^②

李延寿《南史·陆厥传》云：

（永明）时盛为文章，吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推

①（梁）沈约. 宋书[M]. 北京：中华书局，1974，1779页。

②（梁）萧子显. 南齐书[M]. 北京：中华书局，1972，898页。

穀，汝南周顒善识声韵。约等文皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异，两句之内，角徵不同，不可增减，世呼为“永明体”。^①

由于沈约及史书所云永明体的特征语多含混，加之后世盛传的“八病说”与沈约、谢朓、王融等人的五言诗创作多有未合之处，关于此一时期的声律特征，历来可谓歧说纷出。近年来，有关永明体的研究，约略言之，大抵有以下四种做法和观点。

第一，把沈约及史书上含混的话重引一遍后，在原文基础上略作解释。比如，沈玉成、曹道衡先生《南北朝文学史》引完《宋书·谢灵运传论》“夫五色相宣”一段话后说：“沈约的总原则是要使平、上、去、入四声在一句或一联中间隔运用，既变化错综，又和谐协调。”^②章培恒、骆玉明先生《中国文学史》引完《南史·陆厥传》“永明末”一段话后云：“大略地说，永明新体诗的声律要求，以五言诗的两句为一基本单位，一句之内，平仄交错，两句之间，平仄对立”^③，几乎与原文“五字之中，音韵悉异，两句之内，角徵不同”的说法没有太大差别。

第二，受近体影响，认为永明体以平仄配合二、四音步，而非以四声配合二、四音步，甚至有的以为，永明体在一联两句的声律安排上已经是近体所说的“对”。比如，启功先生《诗文声律论稿》云：

所谓“两句之中，轻重悉异”（“两句之内，角徵不同”），即是说上下句相对的各字平仄互不雷同，这还容易理解；“一简之内，音韵尽殊”（“五字之中，音韵悉异”），怎样殊法异法，似乎不易理解。看到以上例句，方知即指句子的合乎律调。那么两个律句，平仄互不相同，岂不就

①（唐）李延寿．南史[M]．北京：中华书局，1975，1195页。

② 曹道衡，沈玉成．南北朝文学史[M]．北京：人民文学出版社，1991，123页。

③ 章培恒，骆玉明．中国文学史[M]．上海：复旦大学出版社，1997，384页。

是一对律联？^①

以上启功先生所说的“例句”，指的是沈约《宋书·谢灵运传论》中所举，曹植、王粲等人的诗句，比如“从军度函谷，驱马过西京”（曹植《赠丁仪王粲诗》），“南登灞陵岸，回首望长安”（王粲《七哀诗》）等。所说的“律调”指的是唐人近体的声律格式，比如“驱马过西京”和“回首望长安”的声调，启功先生标注为“平上去平平”（笔者按，如照平仄标注，则为平仄仄平平）。由上可见，启功先生以为的永明体，在声律上的运用（除了针对篇式而言的“粘”外）与唐人近体几乎是一致的。

这种看法，徐青先生的《古典诗律史》则说的更明确，其中有云永明体的“轻重悉异”包含两点：

一是诗句由平仄交叉配合成列，这是从字声平仄的、前后相续的角度看的。二是诗联上下两句之间，要求字字异声相对。综合这两点，那末每联诗的声律形式也就有了具体化的安排了。即：如果以仄仄开头，那末必须接平平，然后又接仄，构成“仄仄平平仄”的格式。接着第二句呢，自然就要“平平仄仄平”的格式，以造成上下之间异声相对。例如：“可惜庭中树，移根逐汉臣”（孔绍安），“楚汉方龙斗，秦关阵未央”（王伟）等等。^②

第三，不满足于前人只从声律上研究永明体，而是从更广义的视角上，诸如句式、声调、用韵、对仗等几方面，对永明体加以系统的阐说。比如，刘跃进先生《门阀士族与永明文学》一书第三章《若无新变，不能代雄——永明诗体辨释》通过一系列的句式、声律分析后，所概括的永明体特征为：

^① 参见启功. 诗文声律论稿[M]. 北京：中华书局，1977，112-116页。

^② 徐青. 古典诗律史[M]. 西宁：青海人民出版社，1980，55页。

第一、句式渐趋于定型，以五言四句，八句为主。

第二、律句大量涌现，平仄相对的观念已经十分明确。十字之中，“颠倒相配”，联与联之间同样强调平仄相对；“粘”的原则尚未确立。至于那些非律句也并非茫无头绪，而是贯穿了平仄颠倒相配的原则，是一种有意义的探索，给后人提供了有益的借鉴。

第三、用韵已相当考究，其主要表现在押平声韵为多，押本韵很严，至于通韵，很多已接近唐人。

第四、在对仗方面，追求自然与情理的完美结合。^①

虽然刘先生从四个方面对永明体进行了说明，但是我们在谈及永明体时仍应以声调上的特征为主（即上引的第二点），因为只有这一点才是其区别于前后期五言诗的根本所在。刘先生的以上结论，曾被袁行霈先生主编的《中国文学史》加以引用，但是其中除了把刘先生“平仄相对的观念已经十分明确”一句改为“平仄相对的观念比较明确”外，还误将刘先生文中说的“押本韵很严”一句改为“押仄声韵很严”^②，事实上，所谓“本韵”与“仄声韵”是两个完全不同的概念。

第四，从永明声病说（笔者按，主要是八病中的前四病）和当时人的创作实践出发，通过大量声律文本的统计和分析，得出一个更切近永明体声律实际的结论，即何伟棠先生《永明体到近体》一书认为：

永明声律强调二五字异声和四声分用，它的律句除了特许的一种二五字同平声句以外，就都是二五字平与上去入异声、上与平去入异声、去与平上入异声；对于句中的第四字，它没有提出限制性的用声要求，因而是二四字异平仄格与二四字同平仄格并行，二四字同平仄句与含二

^① 刘跃进. 门阀士族与永明文学[M]. 北京: 三联书店, 1996, 150页。

^② 袁行霈主编. 中国文学史[M]. 北京: 高等教育出版社, 1999, 141页。

四字同平仄句的诗联也有相当高的出现率；在联中上下句的搭配关系上，它是一配二的而不是跟后来的近体那样一配一的，其结果是 aA、bB 与 bA、aB 都成了律联的基本格和常用格，加上又都有二四字异平仄与二四字同平仄之分，它的律联格式体系就拥有四类 16 种格式，即 aA、a' A、aA'、a' A'、bA、b' A、bA'、b' A'、aB、a' B、aB'、a' B'、bB、b' B、bB'、b' B'；在篇式的结构方面，它多取 xA 联叠合的方式，此外又还有 xA 联与 xB 联参合混用的多种搭配方式。^①

以上各家关于永明体的阐释，第一种说法失于笼统。第二种说法因为受近体的影响，有些观点颇有不符事实之处，比如永明体的“律句”要比近体复杂多样的多，并非仅限于近体所允许的几种句式，而且近体上下句“对”的观念，永明体也还没有真正形成。第三种说法虽然作者试图从更广义的角度，给永明体一个较切合实际的定义，但是在永明体最重要的一点上，即说“平仄相对的观念已经十分明确”，却是不合实际的。无论是就平仄律还是四声律而言，无论是就二四音步还是二五音步而言，永明体在上下句的声律运用上，皆谈不上“平仄相对的观念已经十分明确”，比如沈约《有所思》“昆明当欲满，蒲萄应作花”、谢朓《同咏坐上所见一物·席》“但愿罗衣拂，无使素尘弥”，王融《咏幔》“每聚金炉气，时驻玉琴声”，都是平仄失对的。这样的例子在他们的创作中不胜枚举^②。第四种说法，无论声律统计上还是论证上，皆有可取之处，在观点上也都发前人所未发，最可注意。但是作者的一些观点也有可商之处，比如，永明体不但二五异声的比例高，二四异声的比例一样很高，而且近体句中第五字并非是毫无限制的，这一点不算永明体的独异之处。再如，作者对永明体的论证，很大程度上是建立在“八病”这些声例条文之上的，但是最后所得出的结论，却常常与这些声例条文相矛盾。比如，作者以为永明体是“一配二的”、“其结果是 aA、bB 与 bA、aB 都成

^① 何伟棠. 永明体到近体[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1994, 120-121 页。

^② 据何伟棠先生统计，沈、王、谢三人平韵五言诗的失对比例皆有 50% 左右，详见何伟棠. 永明体到近体[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1994, 113 页。

了律联”，这一点明显与“八病”中的“平头”不符（详见正文）。

二、永明体到律体研究综述

值得一提的是，在永明体到律体，而律体尚未定型之际的这段时间，前人有齐梁调、齐梁体、齐梁格三种称谓。今人在说明分析时，或者把三者等同起来，如吴小平先生《论“齐梁体”及其与五言声律形式的关系》一文^①；或者把前两种等同起来，如葛晓音先生《论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成》一文^②；或者把后两种等同起来，如王运熙先生《唐人的诗体分类》一文^③。据笔者考察，这三种称法，虽可大致等同，但差别也是有的，尤其是齐梁体与齐梁调两式。（关于这三个称谓的源流、异同及其实质内容，以后当撰专文辨析，以下只是大略说明，正文也不涉及，因为本文第一章第一节所说的，由永明体过渡到律体，“粘”与“对”的完善，大抵即相当于“齐梁体”的问题。）

关于齐梁体，今人一般以为是就声病之格而言，指的是介乎五言古体与五言律体的一种“过渡体”^④，具体到声律上，则有失粘、失对以至本句平仄不调的现象^⑤。宋人严羽在《沧浪诗话·诗体》中列有“齐梁体”一种，其下自注云“通两朝而言之”^⑥，严氏只是就其时代而言，并未有什么界定。清人赵执信《声调谱》和翟翬《声调谱拾遗》同将“齐梁体”与“五言古诗”、“七言古诗”、“五言律诗”、“七言律诗”等诗歌形式并列^⑦，钱良择的《唐音审体》也有类似的做法^⑧。可见，后人对于齐梁体，一般是就声律而言的。但是，有关齐梁体的评论中，一

① 吴小平先生文中云：“从现存史籍考察，最早举‘齐梁体’的是唐代日僧遍照金刚”，其实，遍照金刚《文镜秘府论》列的是“齐梁调”，而非“齐梁体”。吴先生又云：“白居易《白氏长庆集》卷二十一有《九日代罗樊二姬拈舒著作诗》一首，诗下自注‘齐梁格’。这里‘格’与‘体’同义，说明该诗是仿‘齐梁体’而作。”由此可见，吴先生是将齐梁调、齐梁体、齐梁格三者等同视之的。详见吴小平·论“齐梁体”及其与五言声律形式的关系[J]. 辽宁大学学报（哲学社会科学版），1987，（2）：24页。

② 比如，葛晓音先生文中有云：“清人称之为齐梁调，即因为已意识到把它归入古绝或律绝都不合适”。事实上，清人诗话中谈及的是“齐梁体”。详见葛晓音·论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成[J]. 文学评论，1999，（1）：78页。

③ 比如，王运熙先生云：“齐梁体又名齐梁格，它是南朝齐梁时代声病说兴起后产生的新诗体。”详见王运熙·唐人的诗体分类[A]. 汉魏六朝唐代文学论丛[M]. 上海：复旦大学出版社，2002，395页。

④ 吴小平·论“齐梁体”及其与五言声律形式的关系[J]. 辽宁大学学报（哲学社会科学版），1987，（2）：24页。

⑤ 王运熙·唐人的诗体分类[A]. 汉魏六朝唐代文学论丛[M]. 上海：复旦大学出版社，2002，395页。

⑥ （宋）严羽撰，郭绍虞校释·沧浪诗话校释[M]. 北京：人民文学出版社，1983，53页。

⑦ （清）赵执信，声调谱[A]. 清诗话[M]. 上海：上海古籍出版社，1978，329-344页。又（清）翟翬，声调谱拾遗[A]. 清诗话[M]. 上海：上海古籍出版社，1978，354-373页。

⑧ （清）钱良择，唐音审体[A]. 清诗话[M]. 上海：上海古籍出版社，1978，777-784页。

直还有一种比较微弱的声音，以为齐梁体是就风格而言，比如清人姚范就说“称‘齐梁体’者，以绮艳及咏物之纤丽也”。那么，最初在他们的创作中以“齐梁体”命名的唐人看来，齐梁体究竟是什么样的呢，究竟是就声律而言还是就风格而言呢，还是两者兼之呢，还是各个诗人在使用此一名称时也因人而异呢？

查《全唐诗》以“齐梁体”（包括“齐梁”两字）名题的共有 24 首，其中除了 21 首有声病之外（即有非律句，失对，失粘等现象），还有 3 首完全合律的五言八句（五律），分别是岑参的《夜过盘石，隔河望永乐，寄闺中，效齐梁体》和温庭筠的《太子西池二首（一作齐梁体）》。这三首诗，在声律上，已符合定型时期律体的声调，并无非律句，失对、失粘等特征。返观这三首诗，则多有齐梁风格，比如岑诗中的“月如眉已画，云似鬓新梳”，温诗中的“鬓轻全作影，颦浅未成眉”等。由此可见，至少在唐人看来，虽然齐梁体一般是就声律而言，但是从风格上说恐怕也是有的。而且这种情况具体到各个诗人，还须作进一步的辨析。此外，《全唐诗》以“齐梁格”名题的仅 2 首，分别是白居易的《九日代罗、樊二妓招舒著作（齐梁格）》和《洛阳春赠刘李二宾客（齐梁格）》。两首诗，前一首两联皆失对。后一首，有失对和非律句等声病，且诗的后半部多用散句（散句非齐梁风格）。仅此两首来看，齐梁格应该是就声律而言的^①。

齐梁调一名，始见于唐代日僧遍照金刚《文镜秘府论·天卷》中“调声”下一目。其目下，列有中唐人张谓《题故人别业》一首和何逊《伤徐主簿》诗三首^②。从“调声”一语看，遍照金刚所标举的“齐梁调诗”显然是就声律而言。按理说，这四首诗中，张谓诗为五律，何逊《伤徐主簿》中的前两首为五绝，仅后一首失粘，这些诗大多不具备唐人以来所说的齐梁体（就声律言）的主要特征，即有非律句、失对、失粘等现象。遍照金刚的做法，令人难以理解^③。而王利器先生在此目下，曾注云以上诗例与清人赵执信《声调谱》所论齐梁体相同，

① 旧题白居易所撰的《金针诗格》与梅尧臣的《续金针诗格》有“诗有齐梁格”一目，里面所说“齐梁格”特征，与一般意义上说的“齐梁体”声律特征很不一样。详见（唐）白居易·金针诗格[A]·张伯伟，全唐五代诗格汇考[M]·苏州：江苏古籍出版社，2002，356页。又见（宋）梅尧臣·续金针诗格[A]·张伯伟，全唐五代诗格汇考[M]·苏州：江苏古籍出版社，2002，531页。

② （日）弘法大师编撰，王利器校注·文镜秘府论校注[M]·北京：中国社会科学出版社，1983，48-50页。

③ 对于这个问题，卢盛江先生认为“在唐人看来，齐梁既与成熟了的律体相对，更与古体相对。事实上，齐梁诗人在探讨诗歌格律的时候，已经出现了完全合律的作品，这种声律诗体，其实是齐梁诗人的一种创造。这种完全合律的诗体，后来当然发展成为成熟的近体诗律，为唐人所熟练运用。但在齐梁，相对于古体而言，它仍然代表了齐梁诗在声律上的新的特色。可能是从这个意义上，王昌龄他们把这类诗也看作齐梁调诗。”详见（日）遍照金刚撰，卢盛江校考·文镜秘府论汇校汇考[M]·北京：中华书局，2006，148-149页。

其实是不然的。^①

葛晓音先生在《论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成》一文中，曾根据《文镜秘府论》“齐梁调诗”一目下所举张谓、何逊诗，概括出齐梁调的四点标准，且说“凡合于以上四种情况之一的均应认为是齐梁调”，四点标准如下：

(1) 有水浑病（第一与第六字用同声）

(2) 有木枯病（第三与第八字用同声）

(3) 有三平调

(4) 有折腰体（不粘）^②

葛先生并在小注中解释说：

“齐梁调”一节举张谓《题故人别业诗》，五言八句，除第二联外，余三联均有水浑病。又举何逊《伤徐主簿诗》五言四句，两联均有木枯病。另一首“一旦辞东序”，五言四句，后二句有木枯病，三平调。另一首“提琴就阮籍”，五言四句，有木枯、水浑、折腰。该节举例仅此四首。^③

事实上，考何逊“一旦辞东序”一首后两句“客箫虽有乐，邻笛遂还伤”，“遂”乃仄声，并无犯三平调，不但这两句没有三平调，考之于其它三首诗，也没有犯此病的。再者，葛先生所说的“张谓《题故人别业诗》，五言八句，除第二联外，余三联均有水浑病”也不属实。实际上此诗犯水浑的仅有“平子归田处，园林接汝坟”一联，而非三联。此外，葛先生云何逊《伤徐主簿》第一首“两联

^① 王利器先生曾：“案越氏言‘上联与下联不粘’，即第三句与第二句意不相粘，第五句与第四句不相粘，则非律诗，而为齐、梁调，与此文所引诗例相合。”详见（日）弘法大师编撰，王利器校注。《文镜秘府论校注》[M]。北京：中国社会科学出版社，1983，49页。

^② 葛晓音。论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成[J]。文学评论，1999，（1）：78页。

^③ 葛晓音。论初盛唐绝句的发展——兼论绝句的起源和形成[J]。文学评论，1999，（1）：90页。

均有木枯病”，第二首“后两句有木枯病”，同样与实不符。何逊第一首有木枯病的仅“世上逸群士，人间彻总贤”一联，第二联“毕池论赏谔，蒋径笃周旋”中的“论”字，乃“讨论”之意，当作平声，而“罢”为仄声，并无犯木枯病；第二首后两句“客箫虽有乐，邻笛遂还伤”，“虽”平，“遂”仄，同样也没有木枯之病。由上可见，葛先生据《文镜秘府论》“齐梁调诗”一目下所录张谓及何逊诗，给齐梁调列的四点标准显然是与实际情况不合的。退一步说，即使这四首诗真有以上葛先生所论四点声病的话，这四病也不足以成为衡量“齐梁调”的标准。如按葛先生的观点，有以上四病之一的即为齐梁调，恐怕唐代以来大部分的律体诗也不免要成为“齐梁调”的。《文镜秘府论》“齐梁调诗”一目下所录张谓及何逊诗附之如次：

题故人别业 张谓

平子归田处，园林接汝坟。落花开户入，啼鸟隔窗闻。
地净流春水，山明敛雾云。昼游仍不厌，乘月夜寻君。

伤徐主簿诗 何逊

世上逸群士，人间彻总贤。毕池论赏谔，蒋径笃周旋。
一旦辞东序，千秋送北邙。客箫虽有乐，邻笛遂还伤。
提琴就阮籍，载酒觅扬雄。直荷行罩水，斜柳细牵风。

笔者所写的《从永明体到律体》一文，前人写过，题目几乎相同的有三家。最早的是郭绍虞先生《从永明体到律体》一文^①，其次是何伟棠先生的专著《永明体到近体》^②，其次是杜晓勤先生《从永明体到沈宋体》一文^③。郭先生的文章

① 郭绍虞. 从永明体到律体[A]. 照隅室古典文学论集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1983, 327-343 页。
② 何伟棠. 永明体到近体[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1994。
③ 杜晓勤. 从永明体到沈宋体[J]. 唐研究(第二卷), 1996, 121-164 页。

旨在以唐人近体为参考，为永明体归纳出各种声律模式，诸如前后截分列式、奇偶联分应式、首尾呼应式等。至于，永明体是如何过渡到律体的诸多环节，并无涉及。何先生的专著，在永明体到律体的声律研究上，贡献至大。其书通过科学的方法，以大量作品的定量分析为依据，结合沈约、刘滔、刘善经、元兢等人的相关理论，系统地阐述了永明体过渡到律体的诸多问题。但是何先生所侧重者，主要在于永明体声律模式的划分、调声论本身的发展以及平韵五言诗发展的三个时期，而与声律发展背后的时代风气、当时的创作风尚以及各主要诗人的创作特点无关。大抵说来，本文所写的框架和内容，与杜先生《从永明体到沈宋体》一文最为类似。然而本文除纠正了杜先生对于“粘式律”等概念的误解，由此造成大量不符实际的声律统计情况之外（详见本文“附录”），所用的统计方法与文本，以及各个章节上所持的观点也多与杜先生不同。略叙如次：

第一，唐以前的统计文本，杜先生用的是清人王闿运《八代诗选》中所录“齐以后新体诗”三卷，笔者则是据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》各主要诗人的某一诗体，即五言八句而来。而且具体到各个章节，视情况而定，还对许多诗人的全部创作做了进一步的考量和分析。

第二、杜先生声律统计表中，主要有“粘式律”、“对式律”、“粘对律”三项，笔者则在三项之外添了“其它”一项，这一项统计的是粘式律、对式律、粘对律之外的诗歌。

第三、本文在各个大章节上所持的观点也多与杜先生不同。比如杜先生以为，新体诗发展到梁大同时期，粘式律的比例有明显的上升趋势，笔者则以为粘式律比例在这一时期的变化谈不上明显的上升。比如杜先生以为陈、隋的一批诗人，在徐陵、庾信的影响下，声律有进一步的发展，而据笔者统计，这一时期的许多诗人，尤其是陈叔宝、杨广等人，诗歌声律水平不但不能在前人基础上推陈出新，而且还呈现出情况不一的倒退趋势。比如杜先生以为唐初诗歌在声律上艰于创变，而据笔者统计，唐初诗人中不但王绩，虞世南、杨师道等人也在诗歌声律水平上取得了不俗的成绩。比如杜先生把上官仪的属对说等同于声律的“对”，而且夸大了上官仪在声律实践上对同时以及此后诗人的影响，笔者以为是不妥当的。比如据杜先生的统计结果，四杰声律水平由高到低依次是：杨炯、王勃、骆宾王、卢照邻，而据笔者统计四人的声律水平从高到低依次是：杨炯、骆宾王、

王勃、卢照邻。比如杜先生以为陈子昂对徐、庾直至上官仪讲究声律暗含批评之意，并且在这种意识的支配下掀起了古体诗创作高潮，笔者则以为，陈子昂诗体上的复古与声律无关，但是客观上对他的创作有影响。此外，有关律体定型的人选、时间和原因，本文也多与杜先生不同。

鉴于如上所说，永明体到律体研究中存在的诸多问题，笔者准备通过一定数量的相关作家作品的统计分析，结合永明迄于唐代各个时期具体的社会背景，文学创作风气以及各主要诗人的具体创作情况，试图对二百多年间的诗歌声律演变，作一番尽量符合客观实际的梳理和探讨。

厦门大学博硕

Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to etd@xmu.edu.cn for delivery details.

廈門大學博碩