

七言律诗节奏、句法、结构新论

蔡宗齐

摘要 有关七言诗艺术特征的讨论通常是从与五言诗比较的角度展开的。五言加上两字，究竟引起了何种不同的审美效果，这似乎是古今批评家最为关注的问题。本文运用文学细读和语言学分析方法，在节奏、句法、结构三个不同层次上对此课题进行较为深入的研究。在节奏层次上，七律所增二字的点化作用在于创造了崭新的4+3韵律节奏，同时又把五言的2+3节奏扩充为2+2+3节奏。所增二字的点化作用延伸到句法的层次，崭新的复合题评句以及表示因果、虚拟等复杂关系的主谓复句便应运而生。同时，随着这两大类基本句型不断扩充，律诗中引入更多的散文句，并衍生出七律中特有的各种拗句。这种点化所引起的“连锁反应”最后出现在结构的层次之上。律诗起承转合属于一种二元结构和叠加结构混合体，但诗人又可妙用句式来减少或增加四联之间的缝隙，从而将其分别改造为序列结构和断裂结构。节奏、句法、结构多样化的创新造就了七律“言灵变而意深远”的诗境。

关键词 五言七言之辨 七律节奏 七律主谓句与题评句 起承转合与二元结构 起承转合与叠加结构

作者蔡宗齐，美国伊利诺伊州立大学香槟校区东亚语言文化系及比较文学系教授。

中图分类号 I206

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2017)02-0135-19

在历代诗学著作中，有关七言诗艺术特征的讨论通常是从与五言诗比较的角度展开的。五言加上两字，究竟引起了何种不同的审美效果，这似乎是古今批评家最为关注的问题。对这个问题古人特别热衷于列举五、七言近体名句来作比较，以说明两者之优劣胜负。然而，尽管古人注意到七言比五言诗行仅多两字但却能产生迥然不同的审美效果，他们并没有（也许是无法）使用传统诗学的方法和语言来解释为何如此，故给我们留下了一个尚待系统深入研究的课题。本文试图在节奏、句法、结构三个不同层次上对此课题进行较为深入的研究。为了充分阐明这种诗境的特点及其产生的原因，笔者细读分析了十首堪称代表七律艺术巅峰的名作，包括被明清论诗家誉为七律之冠的崔颢《黄鹤楼》、沈佺期《古意呈补阙乔知之》（常称为《卢家少妇》）、杜甫《登高》三首。

一、五、七言诗体之辨

五、七言诗体之辨别，是历代诗格、诗话著作中的一个热门话题，相关的材料颇多。本节仅按时序列举在不同时期中最有代表性的论述，加以梳理评论，为下文的系统研究做好铺垫。

旧题白居易《文苑诗格》云：“凡为七言诗，须减为五言不得，始是工夫。”^①这句话似乎可以视为五、七言诗体之辨的源头。后人几乎无不沿着相同的思路，致力于探究字数增减而产生的不同审美效应，以求辨别这两种诗体的内在特征。推崇七言体的批评家总爱讨论七言不可减二字的原因。譬如，宋人叶梦得《石

^① 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，南京：江苏古籍出版社，2002年，第368页。

林诗话》卷上云：

诗下双字极难，须使七言五言之间除去五字三字外，精神兴致，全见于两言，方为工妙。唐人记“水田飞白鹭，夏木转黄鹂”为李嘉祐诗，王摩诘窃取之，非也。此两句好处，正在添漠漠阴阴四字，此乃摩诘为嘉祐点化，以自见其妙，如李光弼将郭子仪军，一号令之，精彩数倍。不然，如嘉祐本句，但是咏景耳，人皆可到，要之当令如老杜“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，与“江天漠漠鸟双去，风雨时时龙一吟”等，乃为超绝。近世王荆公“新霜浦溆绵绵白，薄晚林峦往往青”，与苏子瞻“泔泔炉香初泛夜，离离花影欲摇春”，皆可以追配前作也。^①

如笔者在引文中所加的着重点所示，叶梦得所称许的七言句增字全部是连绵字，无一例外。在他看来，七言由于有了额外二字的空位，故可大量使用抒情性极强的连绵字，从而把限于“咏景”的本句点化为情感交融的妙句，使诗篇顿时“如李光弼将郭子仪军，一号令之，精彩数倍”。其实，连绵字点化的作用并非仅仅来自自身传情的声韵，更重要的是其对句法的影响，这点下文将深入讨论。

元人杨载《诗法家数》亦力陈七言不可截为五言的道理：

七言律难于五言律，七言下字较粗实，五言下字较细嫩。七言若可截作五言，便不成诗，须字字去不得方是。所以句要藏字，字要藏意，如联珠不断，方妙。^②

杨氏认为，七言和五言的本色分别是粗实和细嫩。所谓下字粗实是指使用直截了当，没有刻意雕饰的字句，而下字细嫩则是指用词简约含蓄，不一语道破。在杨氏看来，七言是以句为胜，故要“句要藏字，字要藏意，如联珠不断”。这里的“藏”亦带有“掩藏”之义，即指句子不可像五言那样让个别字过分独立突出，成为尽夺眼球的“句眼”“诗眼”，而是要做到字词之间“联珠不断”、连贯流通、以句取胜。

虽然大多数批评家认同旧题白居易《文苑诗格》中的观点，不过明人谢榛在其《四溟诗话》中就提出了不同意见，认为即使是七言名句亦可去二字而使之更佳。他写道：

杜牧之清明诗曰：“借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。”此作宛然入画，但气格不高。或易之曰：“酒家何处是，江上杏花村。”此有盛唐调，予拟之曰：“日斜人策马，酒肆杏花西。”不用问答，情景自见。

刘禹锡怀古诗曰：“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”或易之曰：“王谢堂前燕，今飞百姓家。”此作不伤气格。予拟之曰：“王谢豪华春草里，堂前燕子落谁家？”此非奇语，只是讲得不细。^③

谢榛贬低杜牧和刘禹锡的七言名句，把它们改写成五言，显然旨在立高雅含蓄的“盛唐调”为圭臬。然而，多数人并不持这种观点，而是认为五言、七言各有自己的体例。有的批评家还对随意给五言增字或给七言减字的倾向提出了尖锐的批评，认为这种增字减字的做法往往是弄巧成拙。明人皇甫汈在《解颐新语》卷四中就明确这样论述道：

诗须五言不可加，七字不可减，为妙。昔枣强尉张怀庆素好偷窃李义府诗：“镂月为歌扇，裁云作舞衣。自怜回雪影，好取洛川归。”加“生情”“出性”“照镜”“来时”，演为七字。魏扶知礼闱入贡院诗：“梧桐叶落满庭阴，锁闭朱门试院深。曾是当年辛苦地，不将今日负前心。”及发榜，无名子削其“梧桐”“锁闭”“曾是”“不将”，删为五言。事虽成戏，诗本渗漏。王维“漠漠水田飞白鹭”，李白“风动荷花水殿香”。王用李嘉祐，李用何仲言，致恨千载。乐天云：“金钿来往当春风，玉绳蹉跎下云汉。”去两字不成矣。^④

不过，皇甫汈对王维“漠漠水田飞白鹭”的批评无疑有失偏颇，与他“致恨千载”的评语恰恰相反，此句在诗学史上却是驰誉千载。在王维仙逝近千载之后，清人顾嗣立在其所著《寒厅诗话》中辑入明人李日华之言，步宋人叶梦得的后尘，拈出“漠漠水田飞白鹭”一句来说明七言中所增两字的“点化”作用：

秀水李竹懒（日华）曰：“李嘉祐诗：‘水田飞白鹭，夏木转黄鹂。’王摩诘但加‘漠漠’‘阴阴’四字，而气象横生。江为诗‘竹影横斜水清浅，桂香浮动月黄昏。’林君复改二字为‘疏影’‘暗香’以咏梅，遂成千古绝调。二说所谓点铁成金也。若寇莱公化韦苏州‘野渡无人舟自横’句为‘野水无人渡，孤舟尽日横’，

①② 何文焕：《历代诗话》，北京：中华书局，1981年，第411、731页。

③ 丁福保：《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第1152—1153页。

④ 周维德集校：《全明诗话》2，济南：齐鲁书社，2005年，第1395页。

已属无味。而王半山改王文海‘鸟鸣山更幽’句为‘一鸟不鸣山更幽’，直是死句矣。学诗者宜善会之。”^①

清人刘熙载在《艺概·诗概》中更是直言，对于真正好的七言，一个七言句可以相当于两个五言句，不可认为七言只是增加两个闲字而已。值得注意的是，这里讲的七言诗是真正能够呈现出七言特色的七言诗。换言之，有的七言诗的确只是五言诗增加两个闲字而已，这样的七言诗的特征还是五言。

七言上四字下三字，足当五言两句，如“明月皎皎照我床”之于“明月何皎皎，照我罗床帏”是也。是则五言乃四言之约，七言乃五言之约矣。太白尝有“寄兴深微，五言不如四言，七言又其靡也”之说，此特意在尊古耳，岂可不违其意而误增闲字以为五七哉！^②

二、七言律诗节奏：2+2+3 和 4+3 节奏

诗歌节奏是通过相同或相似基本语言单位（可包括语音和语义两方面）有规律的重复而形成的，可分出“行间节奏”和“行中节奏”两大类。诗间节奏的形成通常有赖于尾韵的使用，尾韵的间隔越整齐划一，出现频率越密集，行间节奏就越强烈。近体诗是齐言诗，双行必押平韵，故具有明显的诗行节奏。诗行节奏则有赖于单一诗行中更小的语言单位有规律的重复，而这些语言单位通常是双音节或三音节单位。古体诗中只有一种由顿歇构成诗行节奏，即古人所说上二下二、上二下三、上四下三云云。近体诗则有两种诗行节奏，一是顿歇节奏，二是平仄声音交替而形成的声调节奏，即仄仄平平仄、仄仄仄平平之类。传统诗学用三言、四言、五言、六言、七言等字数来进行最基本的诗体分类，故没有关注行间节奏的必要，所以古人只对行中节奏进行划分。同样道理，下文所谈的节奏限于行中节奏。

古今批评家对七言律诗的节奏划分有明显的不同。古人经常以“上四下三”来概括七言的节奏，极少见“上二中下三”的标签。然而，不少现代批评家喜用 2+2+3 来描述七言的节奏，以求更好地揭示七言诗与五言诗节奏的内在联系。例如，王力先生就把七言的节奏确定为五言基础上再加二言，即 2+(2+3) 或 2+2+3。这两种不同的划分都有其道理，但又有其明显的局限。下面分别评述这两种节奏划分法，指出各自利弊所在。

（一）2+2+3 节奏：与五言诗的承继关系

王力先生把七言律诗节奏视为 2+2+3，主要是基于他对七言律诗的声调格律的分析。正如他对七言近体诗格律的图解分析所示，决定此体四种格律的关键是其后面的五言部分，而前面两个字只是核心的五言部分之延伸。五言部分的声调就是五律的格律，而在此五律部分前加上与五律第一、二字平仄相反的两个字，即可得出七言格律。

王力先生认为七律声调格律即是七律节奏，并作出这样的推论：“七言在平仄上是五言的延长，在意义上也可认为是五言的延长。多数七言诗句都可以缩减为五言，而意义上没有多大变化，只不过气更畅，意更足罢了。”^③王先生不仅抽象地论述五、七言节奏的同构性，并且还在 2+2+3 的框架之内分出以下七大类七言律句：

（甲）主语前面加双字修饰语。

南川₁ 粳稻花侵县，西岭₂ 云霞色满堂。（祐，寄綦毋三。）

万里₁ 寒光生积雪，三边₂ 曙色动危旌。（祐，望蓟门。）

（乙）前面添加方位语或时间语。

林下₁ 水声喧语笑，岩间₂ 树色隐房栊。（维，敕借岐王。）

帐里₁ 残灯才去焰，炉中₂ 香气尽成灰。（浩，除夜有怀。）

平明₁ 拂剑朝天去，薄暮₂ 垂鞭醉酒归。（白，赠郭将军。）

（丙）主语及动词的前面各插入修饰词。

早雁₁ 初辞旧关塞，秋风₂ 先入古城池。（卿，闻虞沔州。）

① 丁福保：《清诗话》，北京：中华书局，1963年，第86—87页。

② 刘熙载：《诗概》，《艺概》卷二，上海：上海古籍出版社，1978年，第70—71页。

③ 王力：《汉语诗律学》，上海：上海教育出版社，1979年，第234页。

素浪遥疑八溪水。清枫忽似万年枝。(佑, 江湖秋思。)

(丁) 动词及目的语的前面各插入修饰词。

晨摇玉佩趋金殿, 夕奉天书拜琐闱。(维, 酬郭给事。)

曲引古堤临冻浦, 斜分远岸近枯杨。(浩, 登万岁楼。)

(戊) 前面或中间加入副词语或近似副词性的动词语或谓语形式。

鸿雁不堪愁里听, 云山况是客中过!(顾, 送魏万。)

岁久岂堪尘自入, 夜长应待月相随。(卿, 见故人李。)

幸有香茶留稚子, 不堪秋草送王孙。(祐, 秋晓招隐。)

(己) 前面加动词语, 后五字句子形式为其目的语。

岂厌尚平婚嫁早, 却嫌陶令去官迟。(维, 早秋山中。)

渐看春逼芙蓉枕, 顿觉寒销竹叶杯。(浩, 除夜有怀。)

(庚) 前面或中间加入叠字形容词或连绵字。

漠漠水田飞白鹭, 阴阴夏木啭黄鹂。(维, 积雨辋川。)

行人杳杳看西月, 归马萧萧向北风。(卿, 送李录事。)^①

为了强调这七类七言律句全部都是由五言增二字而得, 王氏特地用点号标出每句中的两个增字。我们若仔细阅读这些例句, 揣摩减去所标增字后句意的变化, 不难看出王氏以偏概全之误。他“多数七言诗句都可以缩减为五言, 而意义上没有多大变化”的论断只适合于前四类, 而后面三类如缩减为五言, 句子就要完全丧失原意。至于为何这三类句子不能缩减为五言, 下文将从句法的角度来加以解释, 此处我们先考察王氏七言律句来源说正确合理的部分。王氏对前四类律句结构的分析是相当准确的, 就如崔曙的《九日登望仙台呈刘明府容》所示:

汉文皇帝有高台, 此日登临曙色开。

三晋云山皆北向, 二陵风雨自东来。

关门令尹谁能识, 河上仙翁去不回。

且欲近寻彭泽宰, 陶然共醉菊花杯。^②

这首诗收入了《唐诗三百首》, 称得上是一首名诗。全诗八句均为 2+2+3 式。前六句中的“汉文”“此日”“三晋”“二陵”“关门”“河上”都是增加的二言, 用以形容其后的双音节名词, 最后两句中的“且欲”和“陶然”也是增加部分, 分别起连接和修饰作用。如果去掉所增两字, 便是一首颇为标准的五律:

文帝有高台, 登临曙色开。

晋山皆北向, 陵雨自东来。

令尹谁能识, 仙翁去不回。

欲寻彭泽宰, 共醉菊花杯。

读读这首减字而成的五律, 就会发现王氏所言不虚。去掉两个字之后, 意义没有大的变化, 基本上仍然很清楚。因而我们可以认为, 崔曙这首七律只是在五律前增加了两个闲字(或说半闲字)。为什么呢? 因为增加的两个字对句法没有影响, 都只是对主语的形容而已, 如不讲“文帝”或者“皇帝”而讲“汉文皇帝”, 不讲“云山”或者“晋山”而讲“三晋云山”, 不讲“风雨”或者“陵雨”而讲“二陵风雨”, 等等。增加的二字虽然有益于加强诗的气势, 但毕竟只是附加的修饰成分而已, 句子仍是简单的主谓句。下面我们再来看沈佺期的七律名作《古意呈补阙乔知之》^③:

卢家少妇郁金香, 海燕双栖玳瑁梁。

九月寒砧催木叶, 十年征戍忆辽阳。

白狼河北音书断, 丹凤城南秋夜长。

① 王力:《汉语诗律学》, 第 234—235 页。所引例子有所删节, 而引文中的标点符号为原书中所有, 未做更改。

② 本文所引唐诗均出自《御定全唐诗》四库全书本, 下同。

③ 据《御定全唐诗》, 此诗名又作《古意》, 又作《独不见》。

谁谓含愁独不见，更教明月照流黄。

这首诗被明人何景明认为是七律中最好的作品之一。^①首联中“卢家少妇”即莫愁，原为梁武帝诗歌中的一个人物，后成为少妇的代名词。首句讲这位富家少妇住在富丽堂皇的郁金香，看到海燕成双而黯然神伤。颔联中值得注意的是“九月寒砧催木叶”是七言中较少见的倒装句，正装应为“木叶催寒砧”。落叶催促着少妇早点缝制寒衣送给戍边的夫君，夫君在辽阳征戍十年，令她无限思念。颈联讲丈夫戍边所在地“白狼河北”音讯全无，妻子独居“丹凤城南”难耐漫漫夜长。尾联两句即苏东坡“不应有恨，何事长向别时圆”的出处，质问为何独独不见我少妇含愁，雪上加霜“更教明月照流黄”。如果把每句开头两字去掉，这就是一首完整无缺的五律：

少妇郁金香，双栖玳瑁梁。
寒砧催木叶，征戍忆辽阳。
河北音书断，城南秋夜长。
含愁独不见，明月照流黄。

不难看出，减字后诗意非但没太大变化，反而更加紧凑。由此可见，就像崔曙那首七律那样，沈佺期《古意呈补阙乔知之》也完全可以视为是从五律扩充而成的。这两首诗使用同样的机械扩充方法：句首附加的一个描述性的双音词，用来形容后面紧接的另一个双音词（主要是名词）。如果按照“诗须五言不可加，七言不可减，为妙”的原则来看，这两首可以减字的诗都不是上好的七言律诗。

（二）4+3 节奏：审美特征及其渊源

王力先生所列的后三类七言律句是无法解释为五言律句的扩充的。原因很简单，如把王氏所标示的增字去掉，这三类七言句的意义就几乎全变了。第5、6类中增字多是在句中起枢纽作用的连词或副词以及句中的谓语动词，它们的使用通常构成复杂的主谓句。第7类的增字虽然是往往没有自身意义的连绵词，但却能与另外二字构成一个紧密的四字单位，占据句首的位置，从而与后面的三字构成对应。由于句首四字、句末三字两部分的自身意义紧密，而两者之间的关系又较松散，故读来句腰就有较长的停顿，呈现出明显的4+3的节奏。宋人周紫芝在《竹坡诗话》中就注意到连绵词组合四字单位的重要作用：“诗中用双叠字易得句。如‘水田飞白鹭，夏木啭黄鹂’，此李嘉祐诗也。王摩诘乃云‘漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂’。摩诘四字下得最为稳切。”^②4+3节奏的源头在哪里？4+3节奏在诗作中是审美效果如何？为了解答这两个问题，让我们来细读崔颢的七律名篇《黄鹤楼》：

昔人已乘黄鹤去，此地空留黄鹤楼。
黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。
晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。
日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。

据闻一多先生在《唐诗大系》中的考订，崔颢和崔曙大约都出生于公元704年，崔曙英年早逝，于公元739年辞世；崔颢卒于公元754年，享年约50岁^③。他们的成长和创作时间都为盛唐，即开元到天宝年间（约公元712年到756年），属初期的盛唐诗人。然而，上引两位崔姓诗人的名作的节奏和风格却迥然不同。崔曙诗八句呈现清一色的2+2+3节奏，而崔颢诗则糅杂使用2+2+3和4+3节奏。首联均为2+2+3式：昔人/已乘/黄鹤去，此地/空留/黄鹤楼。颔联作2+2+3式（黄鹤/一去/不复返，白云/千载/空悠悠）或4+3式（黄鹤一去/不复返，白云千载/空悠悠）解皆可，由读者诵读时所选择的停顿而定。颈联则使用明显的

① 这一说法目前被广泛引用，然追根溯源，似乎最早记录于杨慎《升庵诗话》卷十“黄鹤楼诗”一条，原文如下：“宋严沧浪取崔颢《黄鹤楼》诗为唐人七言律第一。近日何仲默、薛君采取沈佺期‘卢家少妇郁金香’一首为第一。二诗未易优劣。或以问予，予曰：‘崔诗赋体多，沈诗比兴多。以画家法论之，沈诗披麻皴，崔诗大斧劈皴也。’”参见杨慎：《升庵诗话》10，丁福保辑，《历代诗话续编》，北京：中华书局，1983年，第834页。

② 何文焕：《历代诗话》，第349页。

③ 据现存材料，崔颢与崔曙的卒年较为确定，然而生年均不详，闻一多在《唐诗大系》中认为二人生年均疑似为公元704年，参见闻一多：《唐诗大系》，《闻一多全集》第4册，上海：开明书店，1948年，第228、230页。后亦有学者对此表示质疑，本文此处暂采用这一说法。

4+3式(晴川历历/汉阳树,芳草萋萋/鹦鹉洲),四言段本身聚合得较为紧密,与句末三言段相分离,两者形成鲜明的对比。尾联则又回到2+2+3式(日暮/乡关/何处是,烟波/江上/使人愁)。在此诗中,颈联的4+3式不仅尤为新颖,给人眼前一亮的感觉,而且还流露了有关4+3节奏的渊源和审美的重要信息,因为它似乎与《楚辞·招隐士》两联同出一辙:

桂树丛生兮山之幽,偃蹇连蜷兮枝相缭。

山气巖嶮兮石嵯峨,溪谷崿岩兮水曾波。(《招隐士》^①)

这两联中“兮”字仅用于表示句首四言段与句末三言段之间的长停顿,把它去掉完全不会改变语义,甚至连节奏也影响不大,因为前后两音段各自有独立完整的意义,吟唱或朗读时两者之间自然就会有较长的停顿。如此一改,四句就成了典型的4+3句式:

桂树丛生/山之幽,偃蹇连蜷/枝相缭。

山气巖嶮/石嵯峨,溪谷崿岩/水曾波。

这两联如果与上文崔颢的名联“晴川历历汉阳树,芳草萋萋鹦鹉洲”放在一起,我们难免会惊叹,两者何其相似,均是大景与小景相配,交映生辉,堪称非但形似而且神合。“晴川历历/汉阳树”是先大景后小景,正如“山气巖嶮/石嵯峨”那样。相反,“芳草萋萋鹦鹉洲”是先小景后大景,犹如“桂树丛生/山之幽”的翻版。其实,七言体与《楚辞》的关系古人早已有所注意,谢榛《四溟诗话》卷一就有以下论述:

《塵史》曰:王得仁谓七言始于《垓下歌》,《柏梁》篇祖之。刘存以“交交黄鸟止于桑”为七言之始,合两句为一,误矣。《大雅》曰:“维昔之富不如时。”《颂》曰:“学有缉熙于光明。”此为七言之始。亦非也。盖始于《击壤歌》:“帝力于我何有哉?”《雅》《颂》之后,有《南山歌》《子产歌》《采葛妇歌》《易水歌》,皆有七言,而未成篇,及《大招》百句,《小招》七十句,七言已盛于楚,但以参差语间之,而观者弗详焉。^②

然而,古人却很少在节奏和句法的层次上寻找楚辞与七言体渊源关系的内证。《楚辞》的后期作品使用“4+兮+3”句的例子不少。又如屈原或宋玉所作的《招魂》连用三个“4+兮+3”三句,外加一个不带兮的四三句来结束:“皋兰被径兮,斯路渐。湛湛江水兮,上有枫。目极千里兮,伤春心。魂兮归来,哀江南。”^③若进一步溯源,“4+兮+3”式可以视为早期楚辞九歌“3+兮+2”式的扩充。“4+兮+3”和“3+兮+2”属于同样的韵律节奏,头重尾轻。就意义节奏而言,句首是一个相对完整的部份,而句末部分段则对其进行补充说明。确实,4+3的句式,在韵律与表意两方面都比较生动有力。与2+2+3的节奏相比,因4+3节奏中两个音段自身的聚合力比较强,迫使两者之间的停顿也较长。虽然这个停顿仍然不如《楚辞》中“兮”引起的停顿长,但在句法上,却起到了与之相似的作用:将一个诗句划分为前后两部分,前面的四言段通常是主要的,而随后的三言段则起补足的作用。这种节奏特别适合于承载题评句。这点下文将详细论述。

关于崔颢这首诗的传说颇多。据说李白看到这首诗之后,感慨之余便不敢再以黄鹤楼为题,而是转写地处南京的凤凰台。杨慎《升庵诗话》卷十一中“捶碎黄鹤楼”有这样的记述:

李太白过武昌,见崔颢黄鹤楼诗,叹服之,遂不复作,去而赋《金陵凤凰台》也。其事本如此。其后禅僧用此事作一偈云:“一拳捶碎黄鹤楼,一脚踢翻鹦鹉洲。眼前有景道不得,崔颢题诗在上头。”傍一游僧亦举前二句而缀之曰:“有意气时消意气,不风流处也风流。”又一僧云:“酒逢知己,艺压当行。”元是借此事设辞,非太白诗也,流传之久,信以为真。^④

崔颢的题壁诗《黄鹤楼》力压群雄,成为咏颂黄鹤楼的千古绝唱,重要的原因是他将源于楚辞的古风引入律诗,给雕琢字句而显板滞的律诗带来了一种新风范。此诗开篇则连用三个“黄鹤”,冲破了律诗不重复用字的规定,另外“一去”和“千载”一动一名,也非工对,“黄鹤一去不复返”一句连用五个入声字(仄声),“白云千载空悠悠”一句又连用三个平声,也完全不遵守律诗音律。然而这首诗却受到了千古读者的钟爱。关于李白的传闻虽未必真实,却也代表了同时代大诗人作为读者对这首诗的反应。然而,历代批评家没有

① 洪兴祖:《楚辞补注》,北京:中华书局,1983年,第232页。

②④ 丁福保:《历代诗话续编》,第1141、849页。

③ 洪兴祖:《楚辞补注》,第1141页。

注意到的是，这首诗完美地引入了4+3的节奏，与2+2+3节奏交替使用，使整首诗更加灵活多变，读起来也更有趣味。与之相反，崔曙那首诗由始至终都是同样的节奏，而其之所以成为名诗，并不在其艺术形式，而是在其后半部分对人生的参悟：世道变换，曾迎来老子的守关县令和送给汉文帝《道德经》的仙翁都已一去不返，往者不可追，不如寻觅挚友，像陶渊明一样一同醉饮菊花丛中。规劝人们与其执着于名利，徒劳形骨于仕途，不如回归自然，过悠然自在的生活。可以看到，此诗胜在意义，而就艺术形式而言，却仍带有齐梁遗风，并不能代表盛唐七律的最高成就。

综合本节的讨论，可以清楚地看到，我们既不可以接受王力先生的观点，认为七言律句只有2+2+3式，也不可像古人那样用4+3来统括所有七言句的节奏。基于以上对文本内证的分析，笔者认为，与五律节奏单一的情况不同，七律实际上有2+2+3和4+3两种不同的节奏，而这两种不同节奏的交替使用乃是七律最为本色的特征之一。从文学史的宏观角度来看，这两种节奏的结合是七律历史演变的必然结果。七律一方面继承了齐梁文人书面五言诗的特色，尤其是齐梁诗歌对声律、对仗、骈俪的追求，另一方面从楚辞、乐府、歌行这些民间口头传统中汲取了养分。崔颢诗充分体现了七律兼容并蓄的本色，而崔曙诗只是偏向一方，实为齐梁诗风的余响。

三、七言近体诗句法：题评句与主谓句

日本学者松浦友久评论中国诗歌的特点时说：“中国诗韵律结构与中国语的特点关系最为密切；同样地，与韵律结构有着不可分割的关系的抒情结构，恐怕也深深地受到它的影响。”^①汉诗节奏是怎样深深地影响抒情结构的呢？两者不可分割的关系是怎样形成的呢？在古代诗学著作中，我们找不到有关这两个问题的研究，刘熙载也只是点到了节奏与抒情的内在关系而已。笔者认为，韵律结构与抒情结构研究脱节的原因是，我们完全忽视了连接两者的纽带：句子结构。在汉诗传统中，每种诗体都有其独特的韵律节奏，而每种主要韵律节奏都承载与其相生相应的句式，展现不同的时空及主客观关系，营造出美轮美奂的诗境。因而，从诗体节奏的角度分析各种诗体中句法的演变是亟待研究的重要课题。

无论是通用语言还是诗歌，汉语造句遵从两个矛盾而互补的原则：时空—逻辑原则与类推—联想原则。如果根据第一个原则造句，所用的词语则组成一个部分或完全的主谓结构。主谓结构由施事者（主语）及其行为或状态（谓语）组成，并有可能牵涉到一个受事者（宾语）。一个完整的主谓结构，或呈现出或暗示着“施事者→行为→行为的受事者”这样一个由因至果的时间过程。需要注意的是，汉语的主谓结构比英语主谓结构所受限制更小。西方语言有时态、语态、格、性、数等限制，汉语非但没有这些限制，而且主语经常省略。因此，读者在阅读汉语句子时必须根据上下文推断，并结合句中的虚字来理解。读者在结合语境推断的过程中，便会深深地沉浸于文中所描述的情与景，好像此情此景如画般在眼前展开一样。汉语的这种主谓结构自身就蕴含着诗化的潜质，而这个特色正是由汉语“无形态标记”的特性所决定的。西方的批评家看到了这一点，费诺洛萨与庞德这两位杰出的美国批评家就据此提出汉语作为诗歌媒介的优越性。^②

汉语中有一种西方语言中没有、被著名语言学家赵元任称为题评句（topic+comment sentence，即题语+评语句）的非主谓句型。赵先生举出了三个例子说明题评句的特征：“这事早发表了”；“这瓜吃着很甜”；“人家是丰年”。在这类句子中，形式主语不是一个主动的施事者，而是“被动”地受观察评论的一件东西、一个场景，或者一个事件，故称为“题语”。题语之后的形式谓语既不是题语自身的“行为或状态”，而是指说话人对“题语”所作的评述，故称为“评语”。^③笔者认为，“评语”更多地反映出说话或撰写人对题语的态度或情感反应，而不是“题”本身的状况。这一倾向在诗歌中尤为明显。题与评之间没有谓语来连接，这正表明两者之间往往在时空上互不相连，而且也没有因果的关系。说话人或撰写人在深刻地体察事物之

① 松浦友久：《中国诗的性格——诗与语言》，蒋寅编译：《日本学者中国诗学论集》，南京：凤凰出版社，2008年，第18页。

② Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as A Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound, San Francisco: City Lights, 1936. 参见蔡宗齐：《“势”的美学：费诺洛萨和庞德的中国文字理论之再评价》，《东华汉学》创刊号，郑清茂教授七秩寿庆专刊。

③ Yuen Ren Chao, *A Grammar of Spoken Chinese*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 69—72.

际,通过联想将互不相干的题语与评语紧密地结合在一起。这种体察方式与时间-逻辑轴线上展开的动作或认知过程是很不同的。题评结构倾向于在读者或听者的脑海中再现作者的所思所感。正是因为题评的句型拥有这种突出的感发人心的力量,《诗经》以来诗人都爱用其抒情达意。^①

七言律诗节奏方面的革新不仅加强了诗歌的音乐美感,更重要的是开拓了诗人不断建构新型主谓句和题评句所需的空。本节将集中讨论七律两种节奏如何催生出各种各样新颖的主谓和题评句式。

(一) 4+3 节奏与题评句

先谈 4+3 节奏与题评句的内在关系。一种诗体的节奏在很大程度上决定了与其共生共长的题评句的结构特点。四言诗的节奏为 2+2,故题语和评语都只有两个字。两个字难以构成意思完整的主谓句,因而四言诗中题评句题语是单个名词或动词,而评语则是尚未概念化的、借音传情的连绵词,如以下《诗经》的例句所示:

关关雎鸠、参差荇菜(《周南·关雎》);萧萧马鸣(《小雅·车攻》);杲杲出日(《卫风·伯兮》);鸣蜩嘒嘒(《小雅·小弁》);鸡鸣喈喈(《郑风·风雨》);北流活活(《卫风·硕人》)

《楚辞·九歌》的节奏为 3 兮 +2,故其上三可组成完整主谓或题评结构,多是作为句子核心部分的题语,而其下二只能是孤立的名词、副词、连绵词等,起着补充说明题语的作用,如《东皇太一》首段所示:

吉日兮辰良。穆将愉兮上皇!抚长剑兮玉珥。璆锵鸣兮琳琅。

五言诗的节奏是 2+3,与《楚辞·九歌》中三言和二言“头重尾轻”的组合恰恰相反。五言“头轻尾重”的形式相对较难安排题评句,所以五言中的秀句绝大部分是通过倒装、省略等手法而做到意义虚实相生的主谓句,只有像杜甫这样的巨擘才能写出《江汉》那种千古传诵的题评句:

江汉/思归客,乾坤/一腐儒。
片云/天共远,永夜/月同孤。
落日/心犹壮,秋风/病欲苏。

七言诗节奏为 4+3,乍看上去似乎是《楚辞·九歌》节奏的扩充版,只是去掉了“兮”字并在前后两部分各增一字而已。然而,所增的二字却带来了质的变化。上二加一字就成为可表达更丰富内容的四言,下二加一字带来的变化就更大,把孤立的词类变成组合为主谓句的三言。更重要的,自身成句的上四和下三加以结合,就能产生可以称为“复合式”的题评句,如王维《积雨辋川庄作》所示:

积雨空林烟火迟,蒸藜炊黍饷东菑。
漠漠水田飞白鹭,阴阴夏木啭黄鹂。
山中习静观朝槿,松下清斋折露葵。
野老与人争席罢,海鸥何事更相疑。

此诗中“漠漠水田飞白鹭,阴阴夏木啭黄鹂”两句都是这种复合题评句。唐人李肇云:“维有诗名,然好取人文章嘉句。‘行到水穷处,坐看云起时’《英华集》中诗也。‘漠漠水田飞白鹭,阴阴夏木啭黄鹂’李嘉祐诗也。”^②,意思是说王维剽窃了李嘉祐“水田飞白鹭,夏木啭黄鹂”一句。明胡应麟则反驳道:“摩诘盛唐,嘉祐中唐,安得前人预偷来者?此正嘉祐用摩诘诗。”^③李嘉祐和王维大致为同时代的人,所以谁“剽窃”了谁的诗句,似乎是一个难断的公案。不过,如首节中引文所示,古人多数都认为七言的“漠漠水田飞白鹭,阴阴夏木啭黄鹂”要好于五言的“水田飞白鹭,夏木啭黄鹂”。但为何如此?古人似乎是知其然不知其所以然,或说是知而无以解释其所以然。

然而,若是运用复合题评句的概念,我们似乎可以解开这个千古之谜,明明白白地说明王维七言句胜于李嘉祐五言句的原因。李嘉祐是简单的主谓句,句首的“水田”和“夏木”在句中作副词用,交代白鹭飞

① 高友工是第一位提倡把赵氏句法理论运用于中国古典诗歌分析的学者。参见高友工:《中国美典与文学研究论集》,台北:台湾大学出版社,2004年,第165—208页。

② 李肇:《唐国史补》卷上,钦定四库全书本。

③ 胡应麟:《诗薮》内编卷五,北京:中华书局,1958年,第100页。

和黄鹂啭所在之地。但是加上“漠漠”两字，便成“漠漠水田”一句，一片开阔的风景油然而生。同样，加上“阴阴”二字带来的同样也是从孤立物象到一片风光的变化。两联的上四为大景，而其下三则为白鹭和黄鹂的特写小景，大小景并列使用，相互衬托，交映生辉，夏日农村生机盎然的景色浮现眼前。的确，王维“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”一联的审美效果，与崔颢名联相比，伯仲难分。毫无疑问，叶梦得所说“漠漠”“阴阴”的点化完全在于句法的改变。李嘉祐描述孤景的简单主谓句，加上两字，就变成呈现大小二景互动复合题评句，岂不是点铁成金的变化？

王维《积雨辋川庄作》颌联包含一个四言题评句和三言主谓句，但似乎更多的复合七言题评句是由两个主谓句结合而成的。文天祥《过零丁洋》便呈现了这类题评句法的特点：

辛苦遭逢 / 起一经，千戈寥落 / 四周星。
山河破碎 / 风抛絮，身世飘摇 / 雨打萍。
惶恐滩头说惶恐，零丁洋里叹零丁。
人生自古谁无死，留取丹心照汗青。^①

如引文中笔者所加的斜线所示，诗人开篇就联用了四个题评句。这四句的前后两部分并没有时空或者逻辑上的必然联系，因此只能将它们看作题评结构。其中句首的四言段是题语。随着作者的寻思不断转深，诗句的主题也在变化：从他的求索道路、抗元战况，写到国家现状，最后又联系到自身遭际。随着四言段的题语从过去转换到现在，诗人在三言段中所倾泻的情感亦越发激烈。第一个评语“起一经”解释说明了诗人的人生道路始于对儒家经典的研习。其余三句的评语则利用蒙太奇的手法，从前面的主题一下子跳跃到具体的物象画面。在第二句中，“四周星”意指文天祥在国家的军事防御力量日益削弱的情况下，仍然不屈不挠地开展抗元斗争的四年。它还带出一个充满寥阔的空间感的意境——空寂的战场上洒落群星的天空。第三句的“风抛絮”，则从家国破败的主题切换到令人心碎的画面：沉重的山河如今化作软弱轻飘的飞絮，等待它的是被劲风刮走这一无可挽回的命运。第四句的“雨打萍”所使用的手法与第三句相同，诗人命运浮沉的主题，瞬间变换为无根的浮萍饱受雨打的画面。

本诗的后四句则是主谓句式，句中的四言与三言段接合为一个陈述句。第五至七句都是简单的主谓句，而最后一句则是一个双重的主谓结构。第五、六句中的四言段是扩充了字数的方位副词，而后面的三言段则是一个核心的主谓结构。当诗句中的方位副词从五言诗句首双音节段扩充到七言诗中的四音节段时，它就成为了整句的焦点。在全诗的转承处突出地运用四言方位副词（“惶恐滩头”），收到了很好的效果。惶恐滩地处江西境内的赣江边，是文天祥在1277年一次抗元战役中败退后仓促经过之地。可见，诗人并不是述今，而是追忆他在名为“惶恐”的地方所感受到的惶恐之情。第六句的方位副词（“零丁洋里”）又将时间拉回到现在。惶恐滩撤退以后第二年，诗人在横渡零丁洋时写下了这首诗。很巧合地，诗人的心情刚好与所处之地的名字切合无间。在蒙古兵消灭了南宋、征服了全中国以后，文天祥作为俘虏，要被押解到北方。这时，诗人感到了莫大的伤痛、屈辱和寂寞。然而，在尾联中，诗人的情绪又陡然一变。在深刻地思考了人生的意义以后，诗人最终将悲伤的情绪升华为一种英雄式的反抗精神。“人生自古谁无死”是前提，“留取丹心照汗青”则是收束全诗的结论。虽然诗人已死，但这两句诗已经成为中国历史上表现英雄气概与自我牺牲精神的最著名的格言。

如果说文天祥《过零丁洋》半用题评句，杜甫《登高》则几乎全用题评句。明胡应麟视《登高》为古今七言律诗之冠。清人杨伦亦称此诗为“杜集七言律诗第一”（《杜诗镜铨》）。^②

风急天高 / 猿啸哀，渚清沙白 / 鸟飞回。

① 《全宋诗》册68卷3598，北京：北京大学出版社，1998年，第43025页。

② 不过明人胡震亨《唐音癸签》亦认为：“七言律压卷，迄无定论。宋严沧浪推崔颢《黄鹤楼》，近代何仲默、薛君采推沈佺期‘卢家少妇’。王弇州则谓当从老杜‘风急天高’‘老去悲秋’‘玉露凋伤’‘昆明池水’四章中求之。今观崔诗自是歌行短章，律体之未成者，安得以太白尝效之遂取压卷？沈诗篇题原名‘独不见’，一结翻题取巧，六朝乐府变声，非律诗正格也，不应借材取冠兹体。若杜四律，更尤可议。‘风急天高’篇，无论结语臃重，即起处‘鸟飞回’三字亦勉强属对无意味。”参见胡震亨：《唐音癸签》10，上海：上海古籍出版社，1981年，第95—96页。

无边落木 / 萧萧下，不尽长江 / 滚滚来。
万里悲秋 / 常作客，百年多病 / 独登台。
艰难 / 苦恨繁霜鬓，潦倒 / 新停浊酒杯。

胡应麟《诗薮》陈述了将此诗列为七律之首的原因：“杜风急天高一章五十六字，如海底珊瑚，瘦劲难名。沉深莫测而精光万丈，力量万钧。通章章法、句法、字法，前无昔人，后无来学。微有说者，是杜诗，非唐诗耳。然此诗自当为古今七言律第一。不必为唐人七言律第一也。”^①胡氏认为诗的章法、句法、字法不是前无古人后无来者，但却无法把此三法独特创新之处解释清楚。下文将讨论杜甫七律的章法，这里集中讨论句法和字法。笔者认为，题评结构的使用是此诗句法和字法最大的创新。论字法，即结字为词之法，首联的创新最令人耳目一新。此联景物描写却非常紧凑，并且相当工整，不仅“风急天高”与“渚清沙白”两句相对，而且还有内对，如“风急”对“天高”，“渚清”对“沙白”。由于律诗首句一般不用对句，因此“猿啸哀”与“鸟飞回”似乎是故意不作工对。

论句法，前三联皆为 4+3 式，而其上四和下三组合出一连串六个题评句。这六个题评句都采用崔颢王维诗中所见的那种大小景互衬法，上四为时空恢弘的大景：风急天高、渚清沙白、无边落木、不尽长江；下三则是与之衬托的特写小景，既有引发愁绪的景物，也有诗人伤感的自我写照。

三联中，颌联博得最多、最高的赞誉。李东阳《麓堂诗话》云：“‘亭皋木叶下’，不如‘无边落木萧萧下’，若‘洞庭波兮木叶下’，则又超出一等矣。”^②笔者以上对五、七句式的比较，以及上文对七言题评句的溯源都在李氏这句话得到了印证。李氏显然也认识到，这种前重后轻的 4+3 句法，大景对小景的题评句来源于“九歌体”。尾联的句法很特别，上句可作 2+2+3 读“艰难 / 苦恨 / 繁霜鬓”，将“艰难”和“苦恨”看为同位关系；也可作 2+5 散文因果句读“艰难 / 苦恨繁霜鬓”，上二为因下五视为果。在某种意义上来说，作 2+5 读更合适，因为下句只能读为 2+5 因果句。因为“艰难”，所以苦恨繁了霜鬓；因为“潦倒”，所以新停了浊酒杯。值得注意的是，如果加强上二后的停顿，增加句中的断裂感，那么尾联似乎也可读作题评句，上二为题语，下五则是诗人抒发内心感慨的评语。

杜甫《登高》通篇使用题评结构，有首联中隐性的题评字法，又有首、颌、颈联的显性题评句，还有尾联的隐性题评句，真是变化多端，层出不穷，无怪乎胡应麟称此章“五十六字，如海底珊瑚，瘦劲难名。沉深莫测”，赞此诗“精光万丈，力量万钧”^③。这种气势磅礴，沉郁顿挫的美感在七律中大概只有依赖环环相扣的题评句才能创造出来。

（二）2+2+3 节奏与复杂主谓句

在王力先生所列的七类七言律句中，第 1—6 类皆是 2+2+3 式。第 1—3 类都是简单主谓句，其中在五言基础上所增的二字都是修饰语。如上文对崔曙和沈佺期诗的分析所示，这些修饰语只限于描述五言段中第一、二字，删去不会影响全句的意义，故属于论诗家所说的闲字。第 4 类是含有两个或更多动词的复杂主谓句（如“晨摇玉佩趋金殿，夕奉天书拜琐闱；曲引古堤临冻浦，斜分远岸近枯杨。”），但由于所增的二字也主要是描述性的字眼，故对整句的意义影响不大，删减也无大碍。第 5、6 类也以复杂主谓句为主，不过所增的二字是决定句子结构和意义的关键词，如“副词语或近似副词性的动词或谓语句形式”^④之类。七律主谓句法的创新主要见于这两类复杂主谓句，如李商隐的《隋宫》所示^⑤：

紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家；
玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。
于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦；
地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花！

①③ 胡应麟：《诗薮》内编卷五，北京：中华书局，1958年，第92页。

② 丁福保：《历代诗话续编》，第1392页。

④ 王力：《汉语诗律学》，第235页。

⑤ 以下对此诗以及文天祥《过零丁洋》的评论部分使用了李冠兰的译文。参见蔡宗齐：《节奏、句式、诗境——古典诗歌传统的新解读》，《中山大学学报》2009年第2期。

此诗八句中所增的二字，除了首句“紫泉”以，都是直接牵动整句意义的副词、连词、情态动词。如果将这些增字去掉，每句虽仍能读通，但意义大变，全诗失去连贯，只是一堆描述隋炀帝故事的文字片段：

宫殿锁烟霞，芜城作帝家；
玉玺归日角，锦帆到天涯。
腐草无萤火，垂杨有暮鸦；
地下陈后主，重问后庭花！

然而，诗人利用所增的二字，构筑了两个相互作用、紧密相连的对比框架——今昔对比、现实与想象的对比，带来了出神入化的变化。首联起句“紫泉”（长安境内的一条河流）暗示了遭到遗弃的“隋宫”（“宫殿锁烟霞”）。对句“欲取”二字道出了长安宫殿荒废的原因：隋炀帝欲以芜城为家。芜城指广陵，即今之扬州。“帝家”则指隋炀帝为巡幸江南在扬州修建的行宫。依靠这两个增字，诗人将诗中对两个宫殿的客观描述巧妙地转为对隋炀帝的讽刺：他弃京城的皇宫不顾，而另在江南建造行宫，可见其昏庸无度、穷奢极欲、荒废国事。

在颔联两句中所增二字是连词，将两个句子接合为一个复合的主谓结构。起句“无缘”引入一个表示与过去事实相反的虚拟条件句：“玉玺无缘归日角”。中国传统的面相学认为，皇帝或者命中注定成为皇帝的人，额上会有角状的突起。诗中“日角”特指推翻隋朝、建立唐朝的唐太宗。对句“应是”则引入一个表示与过去事实相反、带虚拟语气的结果从句：“锦帆应是到天涯”。“锦帆”指的是隋炀帝巡幸江南时乘坐的大型游船。起句的条件从句讲述隋炀帝遭到颠覆，而对句的结果从句则揭示了他被颠覆的原因：追求逸乐、沉湎酒色。这个复合的主谓结构还可以理解为隋炀帝的自述。我们可以想象，死后的隋炀帝遗憾地悲叹：如果我的皇朝未被李唐推翻，我的游船就可以一直开到天涯了。无论是以诗人还是隋炀帝的口吻去解读，颔联都表达了对这位荒淫无度的亡国之君的讽刺。

颈联两句中所增二字是时间副词，充实补足了整个主谓结构。这对副词连接了过去与现在。起句“于今”将当下萤火无踪的现实与昔日的故事联系起来：隋炀帝曾下令收集所有萤火虫，以满足其在夜间游乐的需要。相反地，对句的“终古”则从眼前的老柳，追溯到隋炀帝下令在大运河旁种植柳树的当年。隋炀帝最喜柳树，所以他赐柳树姓“杨”，这便是“杨柳”得名的由来。这些柳树曾享有莫大的荣耀，但如今却只剩昏鸦栖止其上。利用这两个时间副词，此联将眼前无尽的荒芜（老树、暮鸦、日落）与昔日皇家的繁华（夜游、游船、绿柳环绕的大运河）这两种景象展现无遗。两种景象交缠，深化了诗人对这位追求逸乐以致自取灭亡的皇帝的讽刺。

尾联两句中所增的二字再一次将两句诗连接成一个复杂主谓结构。起句“若逢”引入一个带虚拟语气的从句，把注意力转向隋炀帝如今所居的阴间世界；对句“岂宜”则将对句变为一个反问句。一如颔联，此联的虚拟句又勾起了读者的想象。诗人设想两位皇帝死后相逢的情形，这是一种巧妙的讽刺手法。陈后主在历史上以纵情声色闻名，而他死后在泉下遇到的，恰恰是推翻其统治的隋炀帝。读者可以想象，陈后主在见到隋炀帝时自鸣得意地自言自语：打败我的人，如今也因同样的原因垮台了。下一句“岂宜重问后庭花”更是进一步对隋炀帝加以讽刺。“后庭花”是陈后主创作的歌曲，一向被认为是靡靡之音。反问语气的运用，暗示了隋炀帝若在泉下与陈后主相见，必定会向他询问声色犬马之愉，对自己命运的讽刺意味懵然不觉，不知悔改。即使他生前不能乘坐游船直到天涯海角，在死后也执意要继续这种奢靡的生活。如此，诗人运用反问的修辞手法，将对隋炀帝的嘲讽推向极致。

综上所述，就《隋宫》全诗而言，所增的二言段绝对不是处于从属地位，而是构成复杂的主谓结构的关键。如果没有这些二言段，诗人不可能如此流畅地纵横虚实、往来古今，将叙述与议论熔冶一炉，从而勾勒出历史的图景。这首诗因为借助所增二字，引入连接、假设诸类虚词，从而大量密集地建构复杂主谓句，可以说是主谓句创新的一大进展。

（三）表层主谓句与隐性题评句

七律诗里虚词的枢纽作用，在李商隐《隋宫》中可谓发挥得淋漓尽致。诗句中虚词的枢纽作用，古人也

有所评论。冒春荣《葑原诗说》云：

虚字呼应，是诗中之线索也。线索在诗外者胜，在诗内者劣。今人多用虚字，线索毕露，使人一览略无余味，皆由不知古人诗法故耳。或问线索在诗外诗内之说，曰：此即书法可喻。书有真、有行、有草，行草牵系联带，此线索之可见者也；真书运笔全在空中，故不可见，然其精神顾盼，意态飞动处，亦实具牵系联带之妙。此惟善书者知之。故诗外之线索，亦惟善诗者得之。^①

按冒氏设立的标准，李商隐《隋宫》中使用的各类虚词无疑是毕露于外、一览无余的“诗内线索”，与他理想中的“诗外线索”相差甚远。暂且不论两者优劣，我们须先确定诗外线索是指什么？经过反复揣摩，笔者认为，它应是指诗句之间无须依赖虚词而形成的因果呼应之关系。冒氏心目中这种理想的诗外线索何处寻？杜甫《咏怀古迹》五首之三似乎是我们寻觅的好地方：

群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。
一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。
画图省识春风面，环佩空归月夜魂。
千载琵琶作胡语，分明怨恨曲中论。

如引文中的点号所示，七言所增的二字之中没有一个明显的虚词，而大部分是实词，其中以名词和动词为主，用于描绘王昭君出使塞外的故事。令人不可思议的是，这种由虚转实的词类变化的作用，却是要将诗篇的内容由实变虚。看起来，这首诗的每一行都紧扣昭君生活的一个细节，其高明之处，在于不直接讲述历史故事与一个人的生平，而是通过典故与意象的运用来实现。

现在来分析这首诗是怎样由实变虚的。首联两句交代了时间和地点。接下来颌联使用意象和典故，把景物之实变为描写昭君之虚，如起句“紫台”这一实物代指昭君未出塞之前豪华的宫廷生活，而对句的“青冢”以“青”对“紫”、以“冢”对“台”，由豪华到荒凉，从宫廷生活到杂草丛生的孤冢，两者不仅是简单的景物对比，更是两个不同时期的情景、命运的对比，这样就做到了由实到虚。这种情况中，七言所增加二字和整个诗句都融为一体，而不仅仅是修饰紧跟其后的一个词，而是表达整首诗的感情和复杂的意义。“朔漠”和“黄昏”虽不是对比，却都是视觉方面的直观感受，凸显了悲凉气氛。“连”具有讽刺意味，讲的是“连”，实则“断”。

另外，在由实化虚的过程中糅合了诗人的评价，这也是主要通过妙用对偶来实现的。如起句中“一去”这一虚词不禁让人想起“壮士一去不复返”。同样，“独留”也更凸显了孤单。这两个虚意副词虽不像之前描写景物的实词具有实意，却将实词灵活地连为一体，淋漓尽致地表达了诗人对昭君一生的感情生活世界的看法。再如颈联两句表面上虽都是实写，但实际上也是表达诗人自己反思王昭君命运的虚意。其中“画图”与“环佩”虽非工对，却点明了因果关系，而“省识”与“空归”、“春风面”与“月下魂”之对仗则进一步把诗人对因果关系的思索推向高潮。

七律所增二字的实词化不仅拓宽了利用意象和典故对偶传情表意的范围，而且还带来更多断句的可能性，从而开拓了打造主谓与题评结构融为一体、虚实相生佳句所需的空间。本诗的颌、颈联就是这种佳句的典范。在表层上，颌联两句都是复合主谓句，实写王昭君离宫出塞、魂归故国的过程及原因：一去紫台→连朔漠，独留青冢→向黄昏。但两句又可作2+5读，从而成为题评句：一去/紫台连朔漠；独留/青冢向黄昏。在这一隐性的题评句，题语（一去、独留）点出王昭君人生的两次被选择，而评语则分别道出其悲惨结果，感人至深。同样，颈联在字面上是两个主谓句，起句是正装句，画图为主语，而“省识春风面”为谓、宾语；对句则可解为“环佩月夜魂空归”之倒装。然而，读者只要知道王昭君生平，就会意识到，此句无法作主谓句读，因为主语应是汉元帝，并非画师毛延寿。所以此句只能作题评句解。“画图”是题语，指毛延寿画像作弊之事，而“省识春风面”则是评语。在对偶习惯的影响下，对句自然也会作题评句读，“环佩”为题语，而“空归月夜魂”则是评语，点破归来者乃魂魄而已。另外，这两联的对句还可以作头重尾轻

^① 郭绍虞：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1582页。

的题评句解：独留青冢 / 向黄昏、环佩空归 / 月夜魂。尾联两句则骤然一变，由虚转实，用平直的语言抒情。

杜甫《咏怀古迹·其三》可谓将七律句法发挥到登峰造极的地步。诗中没有一个多余的字，而每行表层都是主谓句，着笔勾勒昭君不同生活时期的状况。同时，颌、颈联四句妙用意象和典故的对偶，在深层铸出抒情性极强的题评句，一一揭示王昭君人生悲剧的发展及其原因，把王昭君生前身后的感情世界，以及诗人的无限同情，无不淋漓尽致地表达了出来。这种复杂句法艺术与深邃思想情感完美的、不留痕迹的结合，不正是“诗外线索”喻示的审美绝境吗？

四、七言律诗句法：散文句与拗句

七言律句比五言律句多增二字，不仅成就了 2+2+3 和 4+3 两种不同而互补的韵律节奏，催生出上节所讨论的各种新颖的主谓句和题评句式，还能容纳众多结构特殊的散文句和拗句。所谓散文句是指书面和口语中违背诗歌节奏的句子，即不按诗歌中双音、三音单位组合规律而构建的句子。拗句一词普遍用来指违反近体诗平仄规则的句子。这里，笔者将对此义加以扩充，用它来指违反近体诗固定韵律节奏的句子，也就是说指所有非 2+2+3 和 4+3 式的句子。当然，七律中各种拗句“拗”的程度不一，陌生化的效果亦有很大差别，下面笔者将加以甄别。

将散文文章的内容用诗歌的形式表达出来，追求艺术的升华，这似乎是唐人很喜爱做的事。杨慎在《升庵诗话》卷十二“夺胎换骨”一条有此记载：

汉贾捐之议罢珠崖疏云：“父战死于前，子斗伤于后，女子乘亭鄣，孤儿号于道，老母寡妇饮泣巷哭，遥设虚祭，想魂乎万里之外。”《后汉·南匈奴传》、唐李华《吊古战场文》全用其语意，总不若陈陶诗云：“誓扫匈奴不顾身，五千貂锦丧胡尘。可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。”一变而妙，真夺胎换骨矣。^①

值得注意的是，这里对散文“夺胎换骨”的改造是依赖七言律句来实现。在用于改写散文的同时，七律自身也深深地受到散文的影响，引入了许多散文体的拗句。对此现象，叶矫然《龙性堂诗话初集》有所评述：

晋人谈理，言中有言；唐人作诗，句中有句。子美“把君诗（句）过日，念此别（句）惊神”，“不贪（句）夜识金银气，远害（句）朝看麋鹿游”，是句中有句也，人亦知之。至“且看欲尽花（句）经眼，莫厌伤多酒（句）入唇”，恐未必了了也。“欲尽花”，钱起之“辛夷花尽杏花飞”是也。子美又有“离筵伤多酒”之句，“多酒”二字，想唐时口头语。至今主人劝客云：“今日饮无多酒。”客谢云：“酒多矣。”此语犹传也。不然，子美何一再用之乎？刘辰翁以多酒为不成语，不知其义也。^②

叶氏在这里用“句”来标示诗句中违反正常律句节奏的停顿，而他称“唐人作诗，句中有句”，就是指唐人明显有使用非正常停顿的拗句的倾向。黄生《诗麈》将唐人七言律句分为十大类，其中 4+3 和 2+2+3 两类是遵循诗歌韵律节奏的正常句，其他八类都是不同程度的拗句。4+3 和 2+2+3 句结构上文已作详细分析，这里不再赘述，只对八类拗句进行讨论。这八类又可分为“头轻尾重”和“头重尾轻”两种。“头轻尾重”的拗句有以下四式：

上三下四，如“洛阳城 / 见梅迎雪，鱼口桥 / 逢雪送梅。”（李绅）“斑竹岗 / 连山雨暗，枇杷门 / 向楚天秋。”（韩翃）

上二下五，如“朝罢 / 香烟携满袖，诗成 / 珠玉在挥毫。”（杜甫）“霜落 / 雁声来紫塞，月明 / 人梦在青楼。”（刘沧）

上一下六，如“盘 / 剥白鸦谷口栗，饭 / 煮青泥坊底芹。”（杜甫）“烟 / 横博望乘槎水，日 / 上文王避雨陵。”（唐彦谦）

上一中三下三，如“鱼 / 吹细浪 / 摇歌扇，燕 / 蹴飞花 / 落舞筵。”（杜甫）“门 / 通小径 / 连芳草。”（郎士元）^③

① 丁福保：《历代诗话续编》，第 877—878 页。

② 郭绍虞：《清诗话续编》，第 991 页。

③ 黄生：《诗麈》，朱弁等撰、贾文昭主编：《皖人诗话八种》，合肥：黄山书社，1995 年，第 58 页。引文中“/”号为本文作者据黄氏节奏划分所加上的，下同。

在这四式中，前两式读来就是自然通顺的散文主谓句，上三下四式是主、谓、宾语齐全的简单主谓句，而上二下五式是前后关系紧凑的复合主谓句。当然，如诵读时拖长句中上下部分之间的停顿，两式亦可产生题评句的效果。后两式读来并不太像我们在散文中见到的句子，而更像诗人别出心裁创造的题评句，其上一是题语，而后面部分则是评语。

“头重尾轻”的拗句也有四式：

上五下二，如“不见定王城/旧处，常怀贾傅井/依然。”（杜甫）“同餐夏果山/何处，共钓寒涛石/在无。”

上六下一，如“忽惊屋里琴书/冷，复乱檐前星宿/稀。”（杜甫）“忽从城里携琴/去，许到山中寄药/来。”（贾岛）

上二中四下一，如“河山/北枕秦关/险，驿路/西连汉时/平。”（崔颢）“宫中/下见南山/尽，城上/平临北斗/悬。”（杜审言）

上一中四下二，如“诗/怀白阁僧/吟苦，俸/买青田鹤/价偏。”（陆龟蒙）^①

这些“头重尾轻”的句子都呈现明显的题评结构，前面五或六字为由主谓小句构成的题语，描述一个具体的场景，而句末的一字或两字则是评语，表达诗人对此场景的观感和评议。^②

在黄生所列举的八类拗句之中，有六类引了杜甫的诗句为例，而其他所引诗人都仅有一例入选。独尊杜甫的七言律句，奉之为七律句法的圭臬，乃是绝大多数古代论诗家所持有的立场。王世懋《艺圃撷余》对杜甫无与伦比的句法创新作了以下的总结：

少陵故多变态，其诗有深句，有雄句，有老句，有秀句，有丽句，有险句，有拙句，有累句。后世别为大家，特高于盛唐者，以其有深句、雄句、老句也；而终不失为盛唐者，以其有秀句、丽句也。轻浅子弟，往往有薄之者，则以其有险句、拙句、累句也，不知其愈险愈老，正是此老独得处，故不足难之，独拙、累之句，我不能为掩瑕。虽然，更千百世无能胜之者何？要曰无露句耳。其意何尝不自高自任？然其诗曰：“文章千古事，得失寸心知。”曰：“新诗句句好，应任老夫传。”温然其辞，而隐然言外，何尝有所谓吾道主盟代兴哉？自少陵逗漏此趣，而大智大力者，发挥毕尽，至使吠声之徒，群肆捭剥，遐哉唐音，永不可复。噫嘻慎之！^③

王氏根据杜甫诗句不同审美效果，分为三类，并放在唐诗历史发展的语境中加以评论。他所下的评语极为精辟，揭示了杜甫句法创新的精髓，借之来总结本节的句法分析应有画龙点睛的效果。王氏所谈的第一类为秀句、丽句，是盛唐律诗句法的典型的代表，王维“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”和杜甫“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”应属于此类。第二类为深句、雄句、老句，是被后人视为出于盛唐而“高于盛唐”，空前绝后的诗句。在本文所讨论诗句之中，杜甫“一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。画图省识春风面，环佩空归月夜魂”四句所显示的正是深、雄、老句的雄浑磅礴的气象。第三类为险句、拙句、累句，是后代“轻浅子弟，往往有薄之者”。杜甫《秋兴》“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”应属这类。现以此句为例，补上对险、拙、累句的分析。“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”一联乍读上去，的确容易予人用词累赘、结句粗拙、取意险僻的印象。然而，加以仔细的分析，笔者发现此句是诗人独具匠心铸造而成，而诗人造句的过程似乎可重构如下：

第一步：得散文句“鹦鹉啄香稻余粒，凤凰栖碧梧老枝”。

第二步：为了把2+5散文节奏改造为标准的2+2+3诗歌节奏，将散文句的宾语（香稻余粒、碧梧老枝）倒装，得“香稻余粒鹦鹉啄，碧梧老枝凤凰栖”一联。

第三步：为了又把2+2+3节奏改为4+3节奏，把“粒”和“枝”后移，组成句末的三言段，即“鹦鹉粒”“凤凰枝”。同时，诗人又把“啄”和“栖”前移至第三个字的位置，终得千古名句“香稻啄余鹦鹉粒，

① 黄生：《诗麈》，朱弁等撰、贾文昭主编：《皖人诗话八种》，第58页。

② 有关这些“头轻尾重”“头重尾轻”题评句式在小令中的嬗变，参见蔡宗齐：《小令语言艺术研究：句法之“破”与“立”》，《中国诗学》2016年第20期。

③ 何文焕：《历代诗话》，第777页。

碧梧栖老凤凰枝”句。

杜甫如此反复地改变句序，不仅为了节奏韵律的安排，更重要的是感情的表达的需要，传达出诗人所察觉到唐朝鼎盛时期暗含盛极必衰的兆音。对此联的深刻含义，高友工先生的力作《唐诗的魅力》里有精彩的论述。^①用王世懋的话来说，杜甫“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”这样所谓的险、拙、累句，读来却“温然其辞，而隐然言外”，故为“千百世无能胜之者”。

五、七言律诗结构：二元、序列、断裂结构

在传统诗学著作中，诗篇结构或说篇法普遍不如字法、句法那么受重视，但律诗篇法可能属于一个例外。宋人评论唐近体诗，提出“起承转合”的观点，随后近体诗结构便成为诗话中的一个热门话题。唐朝诗人虽然并未自觉地恪守这一准则，却相当自然地与之暗合。这是因为律诗和绝句可以理解为一个长篇作品的压缩，而所有文学作品，不论诗歌还是散文，总有一开头与一结尾，中间为避免无味，必然需要有所变化，所以自然而然形成起承转合的结构。

宋代以来各种诗话中有关近体诗结构的讨论很多，但理论的阐述尚有很大的发挥的空间。笔者认为，近体诗结构在古典诗歌史上是一种尤为特殊的结构，因为它是糅合了先前古诗中二元、序列、叠加三种主要结构而成的。在早前发表的几篇论文里，笔者展示了《诗经》主谓句和题评句结构原则如何投射到篇章结构的层面，衍生二元、序列、叠加三种原型诗篇结构，随后研究了这三种基本诗篇结构在汉魏六朝时期演变的过程。^②这里，笔者将再进一步，探索七律如何承继和融合这三种诗篇结构。

（一）起承转合与二元结构

律诗里的起承转合是很明显的二元结构。其中，“起”与“承”、“转”与“合”分别是一个比较完整的一部分，在内容上通常很明显地对应“情”“景”两大块。这种二元结构首见于《诗经》特殊比兴结构，而到了《古诗十九首》已蔚为大观，随后成为魏晋六朝五言古诗中最常见的结构。

在五言诗发展初期，诗人对这种二元结构的使用可能只是受《诗经》中比兴结构的影响，不自觉而为之，但是五言诗发展到五律，诗人往往就是有意而为之了。回顾上文所讨论诗篇，它们大多呈现出明显的二元结构。沈佺期《古意呈补阙乔知之》、杜甫《登高》、文天祥《过零丁洋》、杜甫《咏怀古迹·其三》等都是头两联集中描绘自然物象而后两联转写人事、抒发情感。起承转合结构与先唐古诗二元结构的承继关系，古代论诗家已有所评论。例如，王夫之在评点谢朓《之宣城郡出新林浦向板桥》时云：

晋、宋以下诗，能不作两截者鲜矣。然自不虚架冒子，回顾收拾，全用经生径路也。起处直、转处顺、收处平、虽两截，固一致矣。^③

王氏认为，晋宋六朝以来，五言诗里主要使用的是二元结构。然而，使用这种结构的一个弊端就是诗中缺少跌宕起伏的变化。比较死板。因此，律诗中起承转合的结构，可以视为对此缺陷的一种响应，是对二元结构的进一步发展。刘熙载《艺概》就是从二元对立统一的角度来分析律诗中对句、联的构成：

律诗中二联必分宽紧远近，人皆知之。惟不省其来龙去脉，则宽紧远近为妄施矣。律体中对句用开合、流水、倒挽三法，不如用遮表法为最多。或前遮后表，或前表后遮。表谓如此，遮谓不如彼，二字本出禅家。昔人诗中有用“是”“非”“有”“无”等字作对者，“是”“有”即表，“非”“无”即遮。惟有其法而无其名，故为拈出。^④

其中“遮”“表”都是佛教用语。所谓“遮”，即否定的说法，而“表”则为肯定的说法。在对句中，上下句分别从正反两面来讲，形成一种反比。刘勰在《文心雕龙·丽辞》中曾讲过“反对为优，正对为劣”，因此对句中这种二元对立的反比结构，即是刘勰所谓的“优”。此外，刘熙载用“宽紧远近”讲解律诗中二联的关

① 《杜甫的〈秋兴〉》，高友工、梅祖麟：《唐诗的魅力》，第23、27—28页。

② 蔡宗齐：《古典诗歌的现代诠释——节奏、句式、诗境（第一部分：理论研究和〈诗经〉研究）》，《“中央研究院”文哲所通讯》2010年第20期；《早期五言诗的现代诠释——节奏、句式、结构、诗境》，《中国文哲研究集刊》2015年第44期。

③ 王夫之：《古诗评选》5，《船山全书》14，长沙：岳麓书社，1996年，第769页。

④ 刘熙载：《艺概》，第74页。

系，也是这种对立统一的概念来阐明二元结构构造的原理。刘氏论律诗的全篇结构，更是宏观着眼，论述律诗上下半部分的对立统一关系：

律诗篇法，有上半篇开下半篇合，有上半篇合下半篇开。所谓半篇者，非但上四句与下四句之谓，即二句与六句，六句与二句，亦各为半篇也。

律诗一联中有以上下句论开合者，一句中有以上下半句论开合者，惟在相篇法而知所避就焉。^①

值得注意的是，刘氏上下篇分法，不仅限于上四下四，也可以是上二下六或上六下二。参照刘氏对律句、律联、全篇的结构分析，我们就可看到律诗把二元结构原则发挥到何等淋漓尽致的地步了。

（二）起承转合与序列结构

如果说律诗上下部分的组合通常凸显一种二元结构，那么其四联之间起承转合，既呈现一种线性的序列结构，也可以带来一种非线性的叠加乃至断裂结构。造成这两种不同结果的因素有很多，但其中最重要的为四联之衔接以及对颔颈联中对仗的处理。

要把律诗惯用的二元结构变为线性的序列结构，诗人必须在两个方面下功夫。一是尽可能减弱颈联“转”的作用，因为诗中若有明显的“转”，如由物语转为情语，该诗必定是二元结构；二是要尽可能建立诗行中意群递进的节奏；三是减弱颔颈联中对偶的滞时性，以加强诗句往前推进的势头。只有做到这三点，诗读起来才会予人流畅无阻、一气呵成的感觉。就此三点的改造而言，七律比五律具有明显的优势。以杜甫《闻官军收河南河北》为例：

剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。
却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。
白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。
即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

先看杜甫如何化“转”为顺接。诗人听闻收复蓟北的消息后“涕泪满衣裳”，看看妻子不再发愁了，自己也是“漫卷诗书喜欲狂”，然后接下来又描述怎样庆祝，如何踏上还乡的路程。诗中八句的内容都按时间顺序安排，显然不存在明显的转折。这种弱化“转”的做法，在五律和七律都可以见到，难以找到什么区别。

然而，就第二点而言，五律比起七律有着无法弥补的先天不足。一个诗行中音群用得越密集，节奏就急促，而其中动词数量多寡影响犹大。五律每行至少比七律少一个二言意群，因而不易在行中安排两个以上的动词。正因如此，五律中极少有每行都是复合句的诗篇。与此情况相反，七律中极容易放入复合句，从而加快诗的节奏。的确，为了达到此目的，杜甫在每行中都用了由两个动词构成的复合句。八行全用复合句的五律恐怕是难以找到的。

在第三点上，七律也是对五律具有明显优势的。因受字数所限，五律颔、颈联通常只能使用可以唤起具体形象的实词，而密集意象的对偶自然会减慢节奏。这是因为对句中每一个意象都会迫使我们回想起句中与之相对的意象，所以阅读的速度就自然慢下来了。五律比七律少用很多虚词，其中一个重要的原因是汉代以后大部分的虚词都是双音词，一个虚词就要占去2/5的空间。有时不可不用，诗人便人为地给双音虚词减字，生造出一些通用不见的单音虚词。杜甫“名岂文章著”中的“岂”便是“岂因”的缩写。七律的情况则恰恰相反。如王力第五、六类的七言律句所示，所增的二字几乎都是虚词，而其中由以表示假设、因果、转折、递进等关系的连接词。值得强调的是，这些连接词起的都是往前推进的作用。因此，与实词对偶的滞时作用相反，虚词的对偶通常起着加倍往前推进的作用。本诗“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”一联中“即从”和“便下”就是极好的例子。古人称这种对偶句为“流水对”，就是要说明其加速推进行文的特殊作用。

杜甫以及其他七律大师通过在以上三点上下功夫，成功地把线性的序列结构引入了律诗，大大地增强了律诗叙事状物、说理抒情的作用。就最重要的抒情作用而言，笔者认为，序列结构最大的贡献是提供了

^① 刘熙载：《艺概》，第73页。

用律诗直抒胸臆的途径。杜甫《闻官军收河南河北》就是用七律直抒胸臆，痛快淋漓言情的绝佳范例。诗人遣词用字如行云流水，流畅的节奏与诗人欢快的心情融为一体，让人读来如醉如痴。

（三）起承转合与叠加和断裂结构

叠加诗篇结构按照中心意思组织内容相异但同类的景物与情感，抒情性极强。这种结构在《小雅·四月》已见雏形。此诗八章，中心内容为抒发悲愤之情。八章引入卉草、山、泉、江等不同景物，但构成同一类别，即对四季不同景色的描述。同样，八章又都从不同的角度抒发了个人痛苦，先后诉说丧乱离散之苦、横遭祸害之痛、世道混浊之怨、孤独无友之悲。除了语气词“匪”之外，全诗没有任何文字的重复，而是通过同类景语和同类情语的重叠来表达缠绵不断的无限悲情。^①

这种结构在以后兴起的各种诗体中得以大量运用。如陶渊明《归园田居·其一》，诗中并不能看到截然二分的景语与情语，而是按照一个中心思想加以景物描写与情感抒发，情景迭加而不重复，各种田园生活的景象物色纷呈，隐居闲适之感跃然纸上。

从某种意义上来说，律诗的起承转合可以视为一种已经程序化的叠加结构。这是因为就四联之间都存在着一个空隙、一个小跳跃，故构成四个意义板块的叠加。比如杜甫的《咏怀古迹·其三》，每一联都引入来自不同的时空的意象和事件，但它们又与王昭君的生平紧密相关，一经叠加，主人公的悲剧人生和情感世界，以及诗人的无比同情就跃然纸上了。

虽然律诗形式是一种程序化的叠加结构，但却能灵活地转变成其他的结构。这个特点在七律中表现得尤为突出。一方面，诗人可致力于减少四联之间缝隙，从而把七律叠加结构转变为序列结构。这在以上对杜甫《闻官军收河南河北》的分析之中详细讨论过了。另一方面，诗人又可以有意扩大七律四联之间缝隙，使叠加结构变成一种断裂的结构。着意对七律进行这种结构改造的诗人不多，但却因此而名声大噪的，那就是《锦瑟》的作者李商隐。试分析《锦瑟》的结构：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。
苍海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，只是当时已惘然。

这首诗单看题目似乎是一首咏物诗，然而通读下来却很难确定地说这首诗的主题是什么。历代评论家和读者对其作出了各种各样无有穷尽的解读。究其原因，大概主要在于诗人对七律诗结构的突破和创新。在这首诗里，我们看不到律诗“起承转合”的叠加结构，更莫谈上面杜诗中所见的线性结构。取而代之的是一种断裂的结构。倘若单独看诗的每一联，其上下句都是极为连贯的。首联两句谈锦瑟用弦的数量，颔联两句描写人与物在虚幻世界中神交，颈联两句都讲珠玉之美，尾联两句则是过去与现在情感的对比。而与联中上下句之连贯相反，四联之间缝隙已达到极大化的程度，无论在主题、意象、词意、典故的层次上都找不到明显可信的关联，四联可称为四个完全没有直接联系的片段。

正由于此，历代解诗人总是力图找出这四联之间的关系，而他们使用的手法是共通的，即在某一个意象或事件中寻找理解全诗的支点，然后以之为据对四联内容进行牵强附会的解释。如此解读，得出的结论自然是五花八门，应有尽有^②。而事实上，此诗的解读远不止所列数种，而是自由的，开放的，如宋人张侃《拙轩词话》云：

苏文忠公云：“此出古今乐志。锦瑟之为器也，其弦五十，其柱如之。其声也，适怨清和。考李诗‘庄

① 蔡宗齐：《单音汉字与汉诗诗体之内联性》，《岭南学报》2016年复刊第5辑。

② 刘若愚先生曾总结诸说，将几类说法一并总结如下：（1）这是一首情诗。这种读法下亦可分为三种：A. 此诗是为了一位名为“锦瑟”的女子所写，这位女子大概是令狐楚家中侍女或令狐楚之子令狐绹家中之小妾。B. 此诗是诗人对自己与一位无名女子之间过往情事的追忆。C. 此诗是诗人为了哀悼宫女飞鸾和轻风之死而写，这两位宫女据说曾赠李商隐以锦瑟。（2）这首诗描绘了以锦瑟所演奏的四种音乐。（3）这首诗是诗人为了纪念逝去的夫人所写。（4）这首诗表达了诗人自怜自哀的心情，是对诗人不幸命运的哀叹。（5）这首诗实则是李商隐诗集的导言。（6）这首诗可以当做是人生如梦这一主题的变奏，是诗人对人生、情爱之虚幻的反思。以上总结参见 James J. Y. Liu, *The Poetry of Li Shang-yin: Ninth-Century Baroque Chinese Poet*, Chicago: University of Chicago Press, 1969, pp. 51—56.

生晓梦迷蝴蝶’，适也。‘望帝春心托杜鹃’，怨也。‘沧海月明珠有泪’，清也。‘蓝田日暖玉生烟’，和也。”^①

如果说苏东坡认为此诗是对乐声的文字描写，钱锺书在诗中看到的则是对诗歌艺术方方面面的譬喻，包括“作诗之法”“形象思维”“风格或境界”等等：

李商隐《锦瑟》一篇，古来笺释纷如。……多以为影射身世。何焯因宋本《义山集》旧次，《锦瑟》冠首，解为：“此义山自题其诗以开集首者”（见《柳南随笔》卷三，《何义门读书记·李义山诗集卷上》记此为程湘衡说）；视他说之瓜蔓牵引、风影比附者，最为省净。窃采其旨而疏通之。自题其诗，开宗明义，略同编集之自序。拈锦瑟发兴，犹杜甫《西阁》第一首。“朱绂犹纱帽，新诗近玉琴”，锦瑟玉琴，殊堪连类。首二句言年华已逝，篇什犹留，毕世心力，平生欢戚，清和适怨，开卷历历。“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”；此一联言作诗之法也。心之所思，情之所感，寓言假物，譬喻拟象，如飞蝶征庄生之逸兴，啼鹃见望帝之沉哀，均义归比兴，无取直白。举事宣心，故“托”；旨隐词婉，故易“迷”。此即十八世纪以还，法国德国心理学常语所谓“形象思维”，以“蝶”与“鹃”等外物形象体示“梦”与“心”之衷曲情思。“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”；此一联言诗成之风格或境界，如司空图所形容之诗品。《博物志》卷九《艺文类聚》卷八四引《搜神记》载鲛人能泣珠，今不曰“珠是泪”，而曰“珠有泪”，以见虽化珠圆，仍含泪热，已成珍玩，尚带酸辛，具宝质而不失人气；“暖玉生烟”，此物此志，言不同常玉之坚冷。盖喻己诗虽琢炼精莹，而真情流露，生气蓬勃，异于雕绘夺情、工巧伤气之作。若后世所谓“昆体”，非不珠光玉色，而泪枯烟灭矣！珠泪玉烟亦正以“形象”体示抽象之诗品也。^②

但是，这些对《锦瑟》的解释可以说是很勉强的。它们无不以局部代整体，据其某一两联而穿凿附会整首诗的含义，虽然都有一定的合理性，可是不论哪一种解读方法都很难将四联的关系很圆满地解释清楚。考虑到李商隐对语义模糊性的偏爱，我们有理由相信，诗人在这首诗里是有意打破律诗固有结构，代之以断裂结构，给读者提供无尽想象之空间。李商隐对律诗结构的创新无疑是极为成功的。历代论诗家竞相解说《锦瑟》，乐此不疲，而这首诗予以他们的审美享受正源于其结构创造出的无限解读空间。刘熙载云：“律诗之妙，全在无字处。每上句与下句转关接缝，皆机窍所在也。”^③此语用于描述《锦瑟》是最合适不过了。

笔者认为，断裂结构所创造的美感并非与断裂程度成正比。结构极度断裂，只会让诗变成被拆下的七宝楼台，只有不成片段的碎片。真正能予以美感的断裂结构，一定是以某一种连贯现象为衬托、为平衡的。试问，假若其四联自身不是意义完整的美丽片段，《锦瑟》怎能创造出那种处于可解不解之间、扑朔迷离的审美胜境？另外，假若李商隐用五律写此诗，他又怎能创造出同样令人神往的审美境界？《锦瑟》的颌、颈联四句全用复合句，从而编织出相互因果、交映生辉的四个场景，即庄生晓梦、望帝春心之因与迷蝴蝶、托杜鹃之果的排比，以及沧海月明、蓝田日暖之大景与珠有泪、玉生烟之小景的对比。五律中颌、颈联无法装入如此众多的景象，形成自我独立而富有美感的片段，自然就没有成功地使用断裂结构的基础了。

结语：“言灵变而意深远”之诗境

与五言“言约意广”之诗境相比，七律所呈现的则是“言灵变而意深远”的诗境。“言灵变”的特点要归功于七律所增二字在不同层次上所起的点化作用。在最基本的节奏层次上，所增二字的点化作用在于创造了4+3的崭新的韵律节奏，同时又把五言的2+3节奏扩充为2+2+3节奏。这两种分别源于《诗经》和《楚辞》的韵律节奏在七律中得以合流，在诗歌史上具有重大的意义，为日后词的发展铺平了道路。所增二字的点化作用延伸到句法的层次，崭新的复合题评句以及表示因果、虚拟等复杂关系主谓复句便应运而生了。同时，随着这两大类基本句型不断扩充，律诗中引入更多的散文句，并衍生出七律中特有的各种拗句。有

① 张侃：《拙轩词话》，引自唐圭璋等编《词话丛编》1，北京：中华书局，1986年，第195页。

② 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗歌集解》，北京：中华书局，1988年，第1434页。此段原文出自钱锺书《冯注玉溪生诗集论评》未刊稿，周振甫《诗词例话》引，参见周振甫：《诗词例话》“形象思维”一条，北京：中国青年出版社，2006年，第18—19页。钱锺书后在补订《谈艺录》时，又在这段文字基础上，扩展许多，对《锦瑟》一诗进行更为详细的解读，其对各联的解释与此处这段文字基本类似，只是内容更为丰富更为详尽。钱先生的这段解读可见《谈艺录（补订本）》，北京：中华书店，1984年，第433—438页。

③ 刘熙载：《艺概》，第73页。

了如此繁多的新句式可选择，七律诗人自然就可以表达日益复杂的思想情感，而遣词用字亦愈加生动准确。这种点化所引起的“连锁反应”最后出现在结构的层次之上。律诗起承转合属于一种二元结构和叠加结构混合体，但诗人又可妙用句式来减少或增加四联之间的缝隙，从而将之分别改造为序列结构、断裂结构。

如果说七律节奏、句法、结构多样化的创新造就了“言灵变”的语言特点，那么，多样化的节奏、句法、结构连锁互动的结果则是“意深远”的诗境。所谓“意深远”不仅仅指在极有限的语言空间里表达深厚的思想情感，更重要的是指将诗人情思发展的复杂过程直接呈现出来。前者是五律七律共有的特点，而后者则是七律尤为擅长之事。借助灵变的节奏、句法、结构，七律诗人可以纵横捭阖地遣词用字，使之与其自由驰骋的思想情感过程或状况完全同步。例如，王维《积雨辋川庄作》主要使用简单的主谓句，中间夹着两个复杂题评句，写出了静中有动的乡间清景，让我们深深地感受到诗人流连忘返的心情。相反，《闻官军收河南河北》联用八个复杂主谓句，创造出一种极为紧密节奏，藉以传达出诗人无比欢快的心情。杜甫《登高》则是一口气连用八个复杂题评句，天地景象与自我特写并列对比，从而将诗人感慨宇宙人生、沉郁顿挫之情栩栩如生地呈现出来。李商隐《锦瑟》极度加深四联之间的缝隙，创造出一种断裂的结构，以及与此相应的缓慢节奏，让我们深切体验到诗人缠绵无限、惘然若失的心境。咏史应是最能展现七律“言灵变而意深远”境界的诗体。李商隐《隋宫》大量使用虚词，展开虚拟因果关的设问、古今对比，沿着这些由虚词构成的“诗中线索”，我们可以体验诗人反思历史、讽刺昏君的整体思辨过程。杜甫《咏怀古迹·其三》则全用实词，但通过用典化实为虚，将主谓和题评句融为一体，因而意象和典故交织成一个极为错综复杂的虚拟时空。沿着由意象典故构成的“诗外线索”，我们可以身入其境地感受诗人深邃感人的历史反思过程。在杜甫《秋兴》八首中，七律这种“言灵变而意深远”胜境已达到了登峰造极、无以超越的水平。

[本文的研究和撰写得到香港研究资助局优配研究金的资助 (LU13400014)。笔者首先于2014年6月在复旦大学中文系所发表的、题为《语法与诗境》的系列演讲中提出本文的主要观点，随后在讲稿的基础上撰写了此文。门下张晓慧同学根据演讲录音对讲稿进行了初步的整理，而陈婧同学帮助查核了文中的引文。特此鸣谢。]

(责任编辑：张曦)

New Reflections on the Rhythms, Syntax, and Structures of Heptasyllabic Regulated Verse

Cai Zongqi

Abstract: In the studies of Chinese poetry, the art of heptasyllabic regulated verse is typically explored through comparisons with pentasyllabic poetry. What differences in aesthetic effect have resulted from the addition of two characters to each line? This is the question that has consumed both traditional and modern critics over one millennium. Applying the methods of close reading and linguistic analysis, this paper examines how the addition of two characters has yielded significant changes in rhythms, syntax, and structures and consequently produced a new vision of poetry, marked by its graceful language and its profundity of meaning.

Key word: difference between pentasyllabic and heptasyllabic poetry, the rhythm of heptasyllabic regulated verse, the subject-predicate sentences and topic+comment sentences, “beginning-continuation-turning-conclusion” and the binary structure, “beginning-continuation-turning-conclusion” and the aggregate structure