

# 论元嘉七言古诗诗体的成熟

## ——兼论七古艺术形式的演进

戴建业

本文不同意学界将七古艺术形式的成熟期定在南朝梁代或初唐的论断,认为七言古诗成熟于刘宋元嘉时期。首先,元嘉七古打破了柏梁体整饬的齐言句式和句句押韵且只押平声韵的格局,创造了一种声调和句式都较为灵活自如的新型七言诗体,七古的韵式和句式在元嘉已经基本定型;其次,元嘉七古极大地丰富了七言古诗的表现手法,扩展了这种诗体的艺术潜力,开拓了这一诗体的表现题材,形成了最适合于这一诗体的文体风格。因而元嘉七言古诗不仅在艺术形式上已臻于成熟,并为后来七古的繁荣与艺术形式的演进奠定了基础。

胡应麟在论述七言古诗的发展时说:“七言古乐府外,歌行可法者,汉《四愁》,魏《燕歌》,晋《白纈》。宋、齐诸子,大演五言,殊寡七字。至梁乃有长篇,陈、隋浸盛,婉丽相矜。”这一判断并不符合历史的真实。我从《先秦汉魏晋南北朝诗》中粗略统计,南朝齐诗坛上的确“殊寡七字”,七言诗加上断句也不过四五首,可是刘宋现存完整的七言歌行已有 51 首之多(包括七言杂诗),除少于梁代的 86 首之外,远远超过陈代的 43 首和隋代的 18 首。即使六朝七古数量较多的梁代也没有产生像鲍照这样的七言歌行名家,除鲍照外,宋代诗坛名家如谢灵运、谢庄、谢惠连、汤惠休等都或多或少创作过七言歌行,七言诗与五言诗的比例宋代也绝对高于梁代。在整个南北朝七古的创作中,既不能说“陈、隋浸盛”,更不能说刘宋“殊寡七字”,相反宋元嘉时期是七言古诗创作的一个高峰,在诗歌发展史上具有里程碑的意义——从文体本身讲,七言古诗艺术形式至元嘉才臻于成熟;从诗歌发展史讲,元嘉七言古诗更是前无古人,后启来者。诚如王夫之在《古诗评选》中所说:“七言之制,断以明远为祖何?前虽有作者,正荒忽中鸟径耳。柞械初拔,即开夷庚,明远于此,实已范围千古。故七言不自明远来,皆莫稗而已。”

本文为教育部社科基金项目(01JA75011-44054)《元嘉诗歌研究》的阶段  
性成果

### 一、从单一韵式到因情转韵

《世说新语·排调》刘孝标注云:“《东方朔别传》曰:‘汉武帝在柏梁台上,使群臣作七言

胡应麟:《诗薮》,上海古籍出版社 1979 年版,第 42 页。  
王夫之:《古诗评选》,文化艺术出版社 1997 年版,第 45 页。

诗。‘七言诗自此始也。’七言诗是否始于这首《柏梁诗》尚存争议,而且这首由武帝和大臣们七嘴八舌拼凑而成的 26 句七言诗,从艺术上看也“殊不成章”,连惟古是尚的胡应麟也嫌它“兴寄无存”。但它在形式上满足了七言诗的条件,每句都由七言构成,句句押韵且一韵到底,在节奏上也都是上四下三,后来人们将这种艺术形式的诗歌称为“柏梁体”。从西汉的《柏梁诗》至东晋末近六百年时间,七言的用韵和表现手法没有根本的突破,尽管产生了像曹丕《燕歌行》那样出自一人之手的“纯粹七言古诗”,尽管它达到了“倾情、倾度、倾色、倾声”的艺术效果,但在体式上《燕歌行》二首还是典型的“柏梁体”,和《柏梁诗》一样每句用韵,押平声韵并一韵到底。由于全诗每句用韵,所以诗歌无须凑成偶数句子,《燕歌行》其一共 15 句,其二共 13 句。这种韵式使它的用韵受到很多限制,也容易造成声韵的重复单调。诗人们虽偶尔写作七言诗,但并没有自觉的文体意识,也没有发现七言诗艺术上的表现潜力,比起五言诗的成熟与繁荣来,七言诗的用韵和表现手法都比较幼稚单调,七言诗的诗人与诗作更显得寂寥。连仿作七言诗的诗人也轻视七言诗,如西晋傅玄在《拟四愁诗》的小序中说:“昔张平子作《四愁诗》,体小而俗,七言类也,聊拟而作之。”将七言诗看成“小而俗”的东西,恐怕不是傅玄一个人的私见而是当时文人的公论。直至东晋上流社会的文人还不知道七言诗为何物,《世说新语·排调》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。’”王子猷回答的这两句出自楚辞《卜居》中的成句,无论是句型还是节奏,都不能说是七言诗。虽然是调侃一类的“排调”,由此也可看出东晋文人对七言诗的隔膜与生疏。对什么是七言诗尚且说不出子丑寅卯,自然就不会有兴趣去写七言诗,更不会写出好的七言诗来。

元嘉诗人登上诗坛后,七言诗表现手法的种种局限才得以克服,这一诗体在艺术形式上才逐渐走向成熟。元嘉诗人对七言诗的主要贡献,首先就表现在打破了柏梁体严格整齐的齐言句式,和句句押韵且只押平声韵的格局,创造了一种声调和句式都较为灵活自如的新型七言诗体。

七言诗产生的时间与五言诗同时甚至略早,可汉代五言乐府诗在艺术上很快走向成熟,并产生了像《孔雀东南飞》的这样的长篇巨制,东汉后期文人就写出了被誉为“一字千金”的五言杰作《古诗十九首》,而直到东晋许多文人还不知道“何为七言诗”。为什么七言诗的“发育”如此迟缓呢?其中的原因自然很多也很复杂,可能是“七言节奏的生成原理”致使早期七言难以意脉连贯,可能是七言诗在当时不像五言乐府诗那样便于入乐歌唱,可能是这种诗体比五言诗更难于掌握,也可能是此时文人对这一诗体心存“小而俗”的审美偏见,在诸多“可能”中王力先生又增加了另一种“可能”的说法:“原来韵文的要素不在于‘句’,而在于‘韵’。有了韵脚,韵文的节奏就算有了一个安顿;没有韵脚,虽然成句,诗的节奏还是没有完。依照这个说法,咱们研究诗句的时候,应该以有韵脚的地方为一句的终结……汉代的七言诗句句为韵,就只有七个字一句,比隔句为韵的五言诗倒反显得短了。这种七言诗即使出于五言诗以前,也毫不足怪。”

如果“以有韵脚的地方为一句的终结”,隔句为韵的五言诗一句便是十字,而句句为韵的七言诗一句只有七字,在叙事、抒情和写意上,一句七言就显得单调而又局促,而以一逗隔开的两个五字句反倒委婉从容,可见打破句句用韵对七言诗发展是何等重要。这一任务主要是由鲍照和汤惠休来完成的,正是由于他们这一贡献才将七言诗的发展,从“荒忽中鸟径”引入康庄通衢,在诗歌发展史上具有极其重要的意义。

鲍照《拟行路难》十八首及其他七言歌行,一反汉魏晋以来七言诗用韵的陈规,变原来的逐

余嘉锡:《世说新语笺疏》,中华书局 1983 年版,第 811 页,第 811 页。《柏梁诗》产生的时间,学界迄无定论。从此诗艺术上的稚拙和用韵看,虽不敢断定它为西汉作品,但出现的时间不会迟于东汉末,肯定早于艺术上相当成熟的曹丕《燕歌行》。本文仍尊重历史记载,假定它为汉武帝与群臣的联句。

引自许学夷《诗源辩体》,人民文学出版社 1987 年版,第 65 页。

王夫之:《古诗评选》,第 19 页。

逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》,中华书局 1983 年版,第 573 页。

参见葛晓音《早期七言的体式特征和生成原理》,载《中国社会科学》2007 年第 3 期。

王力:《汉语诗律学》,上海教育出版社 2002 年版,第 16—17 页。

句押韵为隔句押韵,除有些诗歌在奇数句上起韵外,大多数诗歌的韵脚都在偶句,这样两个七言才是一句的终结,它使七言诗抒情表意的功能大大增强,如《拟行路难》其三(“璇闺玉墀上椒阁”)只有首句在奇数句上起韵,其他每句韵脚都在偶句,“阁”、“幕”、“藿”、“爵”、“乐”、“鹤”,都以入声韵一韵到底。其十(“君不见薤华不终朝”)则换韵两次,从“朝”、“销”平声萧韵换为“浮”、“头”平声尤韵,最后换为“词”、“基”、“时”、“怡”平声支韵。全诗都用平声韵,换韵韵头的奇数句有的用韵,有的不用韵。

另一位与鲍照齐名的宋代诗人汤惠休也突破了七言诗句句用韵的限制,如他的《秋思引》:“秋寒依依风过河,白露萧萧洞庭波。思君末光光已灭,眇眇悲望如思何。”晋代张翰的《秋风歌》虽然也是七言四句,但中间每句都有一个“兮”字,句式仍是骚体,韵调还是句句押韵。汤惠休这首诗按惯例起句的奇数句入韵,接着便是隔句押韵,如果不是平仄和粘对尚不合律,这首七言诗句型和韵式已近于七绝了。

鲍照、汤惠休在突破句句入韵这一限制的同时,也有意打破了七言诗只押平声韵的惯例,有时全篇押平声韵,有时又全篇押仄声韵。胡应麟在《诗薮》内编卷三中说,汉魏诸歌行“纯用七字而无杂言,全取平声而无仄韵”。自《柏梁诗》后无论七言乐府还是七言骚体诗全押平韵,魏晋七言乐府《燕歌行》、《白紵舞歌诗》如此,汉代犹带楚歌余韵的《四愁诗》也莫不如此,它们即使转韵也是平转平。胡应麟在同卷中又说:“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。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。”赵昌平也认为:“晋、宋以前的歌行,用韵是没有什么规律的,且多一韵到底。如曹丕《燕歌行》的一、三节。鲍照《行路难》十八首,时用转韵,但往往平转平,仄转仄。齐、梁以后歌行逐渐形成平、仄韵相间,或四句、或六句、或八句一转的体式,而诗意的转折一般都在转韵之处。”其实通首以仄声为韵的韵式并非始于初唐,而是始于鲍照,如《拟行路难》其三就通体押仄韵,从晋至初唐的《白紵舞歌诗》全押平韵,鲍照是这一七言乐府中第一个以仄声押韵的诗人,如《代白紵舞歌辞四首》之三:“三星参差露沾湿,弦悲管清月将入,寒光萧条候虫急。荆王流叹楚妃泣,红颜难长时易戢。凝华结藻久延立,非君之故岂安集?”韵尾“湿”、“入”、“急”、“泣”、“戢”、“立”、“集”都为入声缉韵。“平仄互换”也不是“齐、梁以后歌行逐渐形成”,更不必等到初唐的“王、杨诸子”来实现,元嘉诗人汤惠休的七言诗中就已开始平仄转韵了,如他的《白紵歌三首》之一:

琴瑟未调心已悲,任罗胜绮强自持。忍思一舞望所思,将转未转恒如疑。桃花水上春风出,舞袖逶迤鸾照日。徘徊鹤转情艳逸,君为迎歌心如一。

诗的前四句押平韵,后四句换仄韵。当然在诗中“平仄互换”用得最多最娴熟的要数鲍照,如《拟行路难》:

君不见河边草,冬时枯死春满道;君不见城上日,今暝没尽去,明朝复更出。今我何时当得然?一去永灭入黄泉。人生苦多欢乐少,意气敷腴在盛年。且愿得志数相就,床头恒有沽酒钱。功名竹帛非我事,存亡贵贱付皇天。(其五)

中庭五桃树,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,纤腰瘦削发蓬乱。人生不得恒称意,惆怅徙倚至夜半。(其八)

胡应麟:《诗薮》,第41页,第46页。

赵昌平:《赵昌平自选集》,广西师范大学出版社1997年版,第19页。

前首诗头二句逐句用韵,“草”、“道”押上声皓韵,接下来三句隔句用韵,“日”、“出”转为入声质韵,最后八句“然”、“泉”、“年”、“钱”、“天”又转为平声先韵,只换头的奇数句入韵,其余诗句仍旧隔句用韵。全诗连续转韵三次,由仄转仄又由仄转平。草冬枯而春再荣,日暮落而朝复出,人生却年老无再少,诗人用四个仄声韵表现自然的周而复始生生不息,再用五个平声韵意味深长地抒写人生苦短而功业难成的喟叹。后首开头四句以“花”、“家”平韵描写桃花缤纷阳春妖冶,后半以“惋”、“叹”、“换”、“乱”、“半”仄韵表现思妇心绪的骚动不平。清人陈仅在《竹林问答》中说:“转韵以意为主,意转则韵换,有意转而不换韵,未有韵换而意不转者。故多寡缓急,皆意之所为,不可勉强。”鲍照的七言诗完全根据诗情来选择诗韵,自由地使诗韵随诗情的发展而变化,真正做到了古人所谓“韵随情转”。他在七言歌行转韵上的许多创意令人叫绝,如《梅花落》:

中庭杂树多,偏为梅咨嗟。问君何独然?念其霜中能作花,露中能作实。摇荡春风媚春日,念尔零落逐寒风,徒有霜华无霜质。

以杂树的“徒有霜华无霜质”反衬梅花的坚贞卓绝,与之相应用韵便是一气陡转,前半“多”、“嗟”、“花”系悠长的歌、麻合韵,后半“实”、“日”、“质”押短促的入声质韵,在声调上形成斗折拗峭的特点。尤其是“念其霜中能作花,露中能作实”,意脉一贯而用韵分承,语意足上而用韵启下,“霜中”、“露中”两句,“花”与上“多”、“嗟”成韵,“实”与下“日”、“质”成韵,这种用韵方式大胆奇横,沈德潜对这种“格法甚奇”的用韵方式赞不绝口。

## 二、句型的丰富变化与章法的跌宕创新

元嘉诗人在七言古诗韵式上的突破较易被人发现,尚且只为极少古人所知晓和称道,他们创新七古的表现手法本不易被人们认识,自然就少有人系统地阐述其艺术价值,更少有人将它放在七古艺术演进中来分析其意义。其实,从七古艺术发展史的角度看,元嘉诗人在后一方面贡献的意义和价值与前者同样重要。他们对七言古诗艺术手法的创新体现在诗歌句型的丰富变化、诗歌章法的跌宕创新等方面。

鲍照在七古的语言上作了不少的探索和创新,就像他确立了后世七古的韵式一样,七古的基本句式也是在他手中大致定型,后来七古语言只是在其基础上的变化发展。此前的七言古诗句式有三种类型:乐府歌谣中的杂体,如陈琳的《饮马长城窟行》;汉以后形成的柏梁体,如曹丕的《燕歌行》;受楚辞影响的齐言或杂言,如傅玄的《吴楚歌》。鲍照七言古诗句式的创新自然是在前人基础上进行的。不过,鲍之前的七言诗正如王夫之所说的那样“正荒忽中鸟径耳”,艺术上仍处朴质稚拙的阶段,如曹植的《当墙欲高行》中三句四言、二句五言、一句六言、三句七言,体式上很难说它是七言歌行。又如陈琳著名的《饮马长城窟行》全诗由多数五言和少数七言构成,内容是筑城卒与长城吏的问答以及筑城卒与家乡妻子的书信对话,深得汉乐府质朴的古趣。鲍照广泛地吸收前人的艺术成果,最终创造出一种新兴的七古体式:用韵以隔句押韵为主,或平韵通押或仄韵通押,或平韵与仄韵互转,句式以七言句为主,时杂以三言或五言。仍以《梅花落》为例,一起笔是三个五言句,其中“问君何独然”为一独句,接着以“念其”两个领字领起一对偶句“霜中能作花,露中能作实”,然后三个七言句中又有一个独句“摇荡春风媚春日”,再用两个领字领起两个单句。音调前缓后促,句式骈散相间,既得一张一弛之趣,又极奇偶相生之妙。再如

陈仅:《竹林问答》,《清诗话续编》,上海古籍出版社 1983 年版,第 2236 页。

沈德潜:《古诗源》,中华书局 1963 年版,第 257 页。

《拟行路难》其十四：“君不见少壮从军去，白首流离不得还。故乡窅窅日夜隔，音尘断绝阻河关。朔风萧条北云飞，胡笳哀极边气寒，听此愁人兮奈何，登山望远得留颜。将死胡马迹，能见妻子难。男儿生世轹轹欲何道？绵忧摧抑起长叹。”它不像早期杂诗那样在“杂言”中偶尔点缀两句七言，而是在以七言为主的同时，间以五言短句和九言长句，这使它既比汉魏杂言体警策，又较柏梁齐言体灵动，惟有这种句式才能表现诗人那种摧抑郁闷而又慷慨悲壮的情怀。

鲍照的七言诗即使齐言也比他此前的同类作品更富于变化，这种变化不再表现为句子的长短结合，而在于七言句式的精心锤炼和诗中意象的巧妙组合，如《拟行路难》十八首之一：

奉君金巵之美酒，玳瑁玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帐，九华蒲萄之锦衾。红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沉。愿君裁悲且减思，听我抵节《行路》吟。不见柏梁铜雀上，宁闻古时清吹音？

一起笔就用“奉君”二字领起四个排比句奔腾而来，美酒盛以金巵，雕琴藏于玉匣，羽帐饰以七彩芙蓉，锦衾印上九华蒲萄，语言整密而意象华丽。最后四句又全为散句，“不见”、“宁闻”也是一气直下。诗人不仅在排偶之后运以散行单句，又在四个排比句子中都引进古文虚词，使得诗歌语言整饬而又不失其疏宕，密辞丽藻之中又富于排荡的气势，难怪张玉穀称它“气达而词丽”了。

鲍照在七古章法上的创造真可谓横绝一世，流惠万年。他之前汉魏晋七言诗的章法以两种类型为主：一是张衡《四愁诗》那种借鉴《诗经》重章叠句的方式，后面几节是第一节结构的重复，它的好处是能加深读者对诗中情感的印象，并造成一种回环往复的艺术效果，其不足是不断重复容易给人以单调的审美感受，更重要的是不能表现急遽骚动复杂多变的诗情；二是曹丕《燕歌行》那种以诗中情感发展的时空顺序来展开诗歌的结构，章法特点是没有中断没有反复的直线抽绎，这种章法善于委婉地抒写情感的发展，善于倾诉细腻幽微的意绪，但难以表现飘逸起落的诗兴，难以表现波澜壮阔的情怀，其末流则失于气缓势孱、平衍无力。鲍照七古章法上的突出特点是陡起陡落，起则如黄河落天破空而来，壁立万仞，结则如悬崖勒马突然而止，斩绝有力；意脉气势的转折更是跳脱跌宕，陡折拗峭，既有驰骤排荡的气势，又有顿挫劲健的骨力。我们先分析他七古结构的陡起陡落，仍以代表作《拟行路难》十八首为例：

泻水置平地，各自东西南北流；人生亦有命，安能行叹复坐愁？酌酒以自宽，举杯断绝歌路难。心非木石岂无感？吞声踯躅不敢言！（其四）

君不见枯箨走街庭，何时复青著故茎？君不见亡灵蒙享祀，何时倾杯竭壶罍？君当见此起忧思，宁及得与时人争？人生倏忽如绝电，华年盛德几时见？但令纵意存高尚，旨酒佳肴相胥宴。持此从朝竟夕暮，差得亡忧消愁怖。胡为惆怅不能已？难尽此曲令君忤。（其十一）

上首前二句“泻水置平地，各自东西南北流”亦兴亦比——对全诗的内容而言它是生动的起兴，对后二句来说它又是形象的比喻。如此发端突兀奔放，沈德潜在《古诗源》中评这几句说：“起手无端而下，如黄河落天走东海也。若移在中间，犹是恒调。”“人生”二句与上二句在似对非对之间，表面看诗人表现的是认命和旷达。正如水泄在地，各自东西南北流一样，人生在世各有其穷通贵贱，既然这一切都是命中注定，何必自寻烦恼长吁短叹呢？诗从慷慨淋漓的发端转入了“酌酒以自宽”的掩抑低沉。可是水向东西南北流是自然本性，而人的穷通贵贱却是社会造成，于是

张玉穀：《古诗赏析》，上海古籍出版社 2000 年版，第 389 页。

沈德潜：《古诗源》，第 255 页。

“心非木石岂无感”一句陡然振起,强抑的愤怒又像火山一样要喷发而出,“吞声踯躅不敢言”又突然反跌,诗情再一次跌进深渊,诗人强咽下自己的巨大的愤激和深沉的悲哀,“不敢言”三字中包含着多少屈辱,多少无奈。诗人以大开大合的结构抒写大起大落的情怀。下一首的发端同样奇峭耸动,以两个“君不见”领起两对排偶句奔腾直下,加之“茎”、“罍”、“争”连续三个平声韵,音调上亢音亮节,气势更是莽莽滔滔。煞尾部分诗情愤闷甚至绝望,与发端形成强烈的反差,收尾以“怖”、“忤”两个急促的仄声字戛然而止。

《拟行路难》十八首的振响发端大气磅礴,落笔也往往陡峭斩绝。这种起结方式在后世影响深远,成了许多诗人有意无意取法的对象,如李白《宣州谢朓楼饯别校书叔云》起笔“弃我去者”四句,在句式上就酷似“泻水置平地”四句。《将进酒》也同样以两个“君不见”排比句发端,又酷似“君不见枯箨走街庭”一诗开头的两个“君不见”排比句。清人说“鲍明远在宋定为好手,李太白全学此人”,信然。

鲍照七言诗的意脉转折顿挫跌宕,其转折或疾转或逆转,很少有平接顺转的现象,这使得他的七言诗显得棱角峥嵘。《拟行路难》即使写爱情的诗歌也是如此:

洛阳名工铸为金博山,千斫复万镂,上刻秦女携手仙。承君清夜之欢娱,列置帟里明烛前。外发龙鳞之丹彩,内含麝芬之紫烟。如今君心一朝异,对此长叹终百年。(其二)

此诗从博山的香炉着笔表现被遗弃女子的沉痛与悲哀。前七句先铺陈博山香炉千斫万镂极尽精巧,香炉上“秦女携手仙”更象征爱情的美好幸福。“承君”四句写“金博山”是他们甜蜜爱情的见证,金博山曾置于床帟间陪伴两位有情人共度良宵,香炉上的龙鳞纹与烛光相互辉映光彩照人,炉内轻烟的香气沁人心脾,他们的爱情是那样叫人沉醉与销魂,诗人将爱情的甜美推向顶峰。读者以为这是一曲爱情的颂歌,不料最后两句陡然勒转:“如今君心一朝异,对此长叹终百年。”昔日爱情幸福的见证成了今日爱情悲剧的嘲讽,当年的沉醉换来了今日的辛酸,过去的两情缱绻突然变成了如今的恩爱断绝,前后形成巨大的情感落差。鲍照这种顿挫跌宕的意脉转折使他善于以健笔写柔情,如《拟行路难》其九(“剡谿染黄丝”)以奇警耸动的比喻发端,写被弃女子心绪的痛苦与烦乱。中间六句再以逆笔抚昔感今,“今日见我颜色衰,意中索寞与先异”,将被弃弱女子写得凄楚、哀伤而又柔婉。不料诗歌以健句煞尾,“还君金钗玳瑁簪”比上首诗尾句“对此长叹终百年”更为斩钉截铁。沈德潜称此诗“悲凉跌宕,曼声促节,体自明远独创”。

叙事与抒情的有机结合,也体现了鲍照等人七言诗艺术表现手法创新。鲍照之前的七言诗都是抒情诗,他本人的七言诗也大多为短峭的抒情体,这可能与七言乐府诗中的音乐有关,即曹丕《燕歌行》中所说的“短歌微吟不能长”。这种情况至鲍照和谢庄开始有了变化,结束了七言抒情短诗独领风骚的局面。鲍照和谢庄都是辞赋高手,《芜城赋》和《月赋》都是赋中的名篇,这样他们可能无意中以赋笔抒情。鲍照《拟行路难》其十三(“春禽喈喈旦暮鸣”)第一次出现了长达26句叙事兼抒情的七言长诗。此诗以“春禽喈喈旦暮鸣”的春时春景,兴起征人的“忧思”之情,再以第一人称的角度开始叙事和对话。又从“我初辞家从军侨,荣志溢气干云霄”的过去,说到“客思”凄楚的眼前:“流浪渐冉经三龄,忽有白发素髭生。今暮临水拔已尽,明日对镜复已盈。但恐羁死为鬼客,客思寄灭生空精。每怀旧乡野,念我旧人多悲声。”原原本本地交待了前面“忧思情”的原因。接下来通过与“过客”的问答,引出征人“忧思情”的对象——“闺中嫖居独宿有贞名”的妻子,借“过客”的答话述说征人的心事:“亦云朝悲泣闲房,又闻暮思泪沾裳。形容憔悴非昔悦,蓬鬓衰颜不复妆。见此令人有余悲,当愿君怀不暂忘。”此诗在鲍照的七言诗中可说是一例“变体”,基本上是一首富于浓郁抒情韵味的叙事诗。在诗风上不像鲍照其他七言诗那

李愿相:《小澥草堂杂论诗》,《清诗话续编》,第917页。

沈德潜:《古诗源》,第256页。

样纵横驰骋,顿挫跳荡,它叙事委曲而又详明,音节纤徐而又和婉。这首诗的艺术成就,尤其是它在七言古诗发展史上的意义,一直被学术界所忽视。将叙事、铺展和描摹等手法引入七言诗中,它因而成了七古长篇的先声,直接影响了梁代七古的创作,如王筠的《行路难》就自称“拟鲍照”,也深刻地影响了后来中唐“长庆体”七古,如“我初辞家从军侨,荣志溢气干云霄”的述说,很容易让人想起白居易《琵琶行》中“我从去年辞帝京,谪居卧病浔阳城”的倾诉。

谢庄借鉴骚赋铺陈描写等手法写诗的时间与鲍照同时,而且作得和鲍照同样出色,甚至在某些方面比鲍照更加出色些。鲍、谢二人生前有过交谊,他们还曾在一起作联句诗,《鲍参军集》中还存有《与谢尚书庄三联句》。谢庄现存长篇七言杂诗3首,《怀园引》凡48句,《山夜忧》43句,《瑞雪咏》45句。三诗共同的特点是其表现手法和诗歌句式熔诗、赋、骚于一炉,它们是亦诗亦赋的七言杂诗。如《瑞雪咏》以赋的铺张手法,对瑞雪展开穷形尽相的描摹,全诗完全用的赋句和赋笔,辞赋、骈文与诗歌的相互影响和彼此越界,最终在南北朝后期产生七言化的骈赋,并在初唐出现的骈赋化的七言歌行。《怀园引》句式上以七言和五言为主,是六朝写得最早也最成功骈赋化的歌行。诗中有三言、五言、六言而以七言为多,有骈赋句式、楚风歌吟而以古诗句型为主,融诗歌、骈赋和楚辞于一体,语言自由错落中有和谐对称,极尽锤炼却又灵动自然,而且全诗转韵也是“平仄互换”。当然此诗最成功处还在于它以赋笔抒情的表现手法。诗开始以北雁南飞比喻中原陈郡阳夏这一谢氏望族的离乡南渡,再用两个长排比句写南渡时的旅程和心境,由前四句的仄韵转为平韵,并采用重章叠句的形式,表现去国离乡的凄楚缠绵之情。接着用十个整饬的七言句表现自己“临堂独坐”思念故乡的怅惘与悲伤,将无形的思乡之情融入可见的四季之景,描写生动而又富于层次。“试托意”八句进一步由前面对故园的思念变为对故乡的神游,诗人以化虚为实的手法将想象中的故乡写成了人间天堂:这儿绿蘋冒沼,幽兰盈园,此时桃花缤纷,春莺夕鸣。梦想中的故乡越是美好,诗人当下的心情就越是沉重。最后几句用带有骈赋韵味的句式,并大量运用典故来表现自己回乡无望的悲凉。诗人的思乡之情由想望、无望而至于绝望,之所以能将这种感情细腻地铺展开来抒写,主要在于成功地借鉴了辞赋的表现手法。诗人以阔大幽深的境界,巨大的时空跨度,表现悲怆而又凝重的情怀。东晋中期以至于整个南朝,门阀士族早已“误将他乡作故乡”,难得谢庄还对中原故土有如此深沉的思念!无论是诗情,还是诗境,抑或诗艺,此诗在整个六朝堪称一篇七言杂诗的不朽杰作。

鲍照和谢庄的七言歌行和七言杂诗清楚地表明,七古这种诗体在艺术形式上至元嘉已臻成熟。

### 三、七古题材的拓展与文体风格的形成

陈允吉《中古七言诗体的发展与佛偈翻译》一文认为梁元帝萧绎所作的《燕歌行》和王筠的《行路难》:“这两首乐府诗均为篇制完整的通体七言,而两句两句衔接转递的结构又始终如一地贯穿在全诗之中,上述两个形式特点成功的结合,即我国七言诗发展到梁代而臻于成熟的核心标志。”我很难同意陈先生关于衡量七言诗是否成熟的这两个标准,自然也难以认同陈先生关于“我国七言诗发展到梁代而臻于成熟”的论断。我们断定元嘉七古在艺术上已经臻于成熟,其依据就是它们已满足了如下几个基本条件:(一)韵式和句式已经基本定型;(二)表现手法丰富多样;(三)这一诗体能够表现各种丰富的精神生活,能够表现各种复杂的社会题材;(四)已经形成了最适合于这一诗体的文体风格,同时已有代表诗人通过这一诗体形成了最能体现自己气质个性的风格。

第一、二点,本文一、二节已有论述,这里我们再阐释上面所说的第三个条件。从汉武帝时七言《柏梁诗》产生算起直到东晋末的五百多年时间里,七言诗创作的数量既少,题材更窄。《柏梁

陈允吉:《古典文学佛教渊源十论》,复旦大学出版社2002年版,第35页。

诗》属于七言文字游戏可以不论,东汉的《四愁诗》从字面上看是不折不扣的情诗,也许袭用楚骚美人君子的手法别有所托,但其深层涵义至今旨意难明。建安前后的《燕歌行》二首写思妇的思君之情,晋代七言乐府《白纈舞歌诗》三首也是写舞女的舞姿与媚态。元嘉诗人鲍照、谢庄等人登上诗坛后,极大地开拓了七言诗的表现题材,他们的七言诗已涉及社会和精神生活的各个层面,仅就谢庄的杂言诗而言,有的表现自己深沉的故国之思,如《怀园引》;有的表现贵族身处政治漩涡中如履薄冰的忧惧,如《山夜忧》;有的描摹大自然的美景,如《瑞雪咏》。

鲍照七言诗反映生活的广度与深度更是前无古人,尤其是《行路难》十八首表现了各种人物人生道路的曲折与艰难,抒写了他们各自的不幸与哀伤:这里有弃妇的眼泪悲叹,如第二首的“如今君心一朝异,对此长叹终百年”;有闺秀中少妇的幽怨孤独,如第三首的“宁作野中之双凫,不愿云间之别鹤”;有飘泊游子剪不断的乡思,如第十三首的“每怀旧乡野,念我旧人多悲声”;有志士流年似箭而壮志难酬的苦闷,如第五首中的“功名竹帛非我事,存亡贵贱委皇天”;有对帝王被废遇害的悲怆,如第七首中的“中有一鸟名杜鹃,言是古时蜀帝魂,声音哀苦鸣不息,羽毛憔悴似人髭”;有对人生命运坎坷的喟叹,如第十四首中的“男儿生世轹轹欲何道?绵忧摧抑起长叹”;更有对门阀制度压抑和摧残英才的愤怒,如著名的第六首:“对案不能食,拔剑击柱长叹息。丈夫生世能几时?安能蹀躞垂羽翼?弃置罢官去,还家自休息。朝出与亲辞,暮还在亲侧。弄儿床前戏,看妇机中织。自古圣贤尽贫贱,何况我辈孤且直!”《拟行路难》之外,《代白纈曲二首》还反映了“秦吹卢女”“千金顾笑”的卖笑生涯,《代淮南王》讽刺王侯“服食炼气”以求长生的荒唐,乐府《梅花落》通过对梅花的咏叹歌颂了坚贞不屈的品格。

从皇帝的宫廷政变到平民百姓的生活艰辛,从身处政治漩涡的忧惧到独守空闺的哀怨,从军国大事到儿女相思,现实生活的方方面面都被“采入”元嘉七言歌行之中,它们真实地反映了社会各阶层的生活与情感。可以说元嘉七言诗已成为一种“无事不可入,无意不可言”的成熟诗体。

元嘉七言古诗艺术上走向成熟的另一标志,是它已经形成了最适合于这一诗体的文体风格,同时已有代表诗人通过这一诗体形成了最能体现自己气质个性的个人风格。这二者往往是通过一个代表诗人来实现的,就是说某一诗体的文体风格,刚好吻合某一诗人的气质个性并因而形成了他的个人风格。

任何一种成熟的文体都有其文体风格。如王国维在《人间词话》中论词说:“词之为体,要眇宜修。”最适合词这种文体的风格特征是“要眇宜修”,细腻婉约,因而即使高才如苏轼创造了豪放词,也被时人甚至门人视为“别调”,陈师道在《后山诗话》中就毫不客气地说苏轼词:“虽极天下之工,要非本色。”那么,最适合七古这一诗体的文体风格其突出特点是什么呢?前人对此多有论述,毛先舒说七古当以“气势”为主,庞垲说“七言古要须一气开阔”,贺贻孙说“七言古须具轰雷掣电之才,排山倒海之气,乃克为之”,刘熙载说得更加透彻:“五言尚安恬,七言尚挥霍。安恬者,前莫如陶靖节,后莫于韦左司;挥霍者,前莫如鲍明远,后莫如李太白。”总之,对七古文体风格的特点早已形成了共识:它宜于豪迈奔放的激情,顿挫跌宕的骨力,刚健劲挺的语言。

鲍照的为人个性又是怎样的呢?《南史》本传中的一则记载很能表现他的个性:“(照)欲贡诗言志,人止之曰:‘郎位尚卑,不可轻忤大王。’照勃然曰:‘千载上有英才异士沉没而不闻者,安可数哉。大丈夫岂可遂蕴智能,使兰艾不辨,终日碌碌,与燕雀相随乎。’”由此可见鲍照为人

王国维:《人间词话》,《蕙风词话·人间词话》合订本,人民文学出版社1960年版,第226页。

陈师道:《后山诗话》,《历代诗话》,中华书局1981年版,第309页。

毛先舒:《诗辩坻》,《清诗话续编》,第46页。

庞垲:《诗义固说》,《清诗话续编》,第729页。

贺贻孙:《诗筏》,《清诗话续编》,第188页。

刘熙载:《艺概·诗概》,上海古籍出版社1978年版,第70页。

《南史》,中华书局1975年版,第360页。

的豪迈进取,自信刚强。《代贫贱苦愁行》直率地袒露他的人生态度:“运圯津途塞,遂转死沟洫,以此穷百年,不如还窀穸。”由此又可见他为人情感的激烈。诗人的气质个性决定了他的艺术个性。明陆时雍对他诗歌艺术个性曾有精彩的评论:“鲍照材力标举,凌厉当年,如五丁凿山,开人世之所未有。当其得意时,直前挥霍,目无坚壁矣。骏马轻貂,雕弓短剑,秋风落日,驰骋平冈,可以想此君意气所在。”

鲍照诗歌的主导风格是豪迈、遒劲、壮丽,他的七古更是“此君意气”和诗歌风格的最佳体现。许颢《彦周诗话》说:“明远《行路难》,壮丽豪放,若决江河,诗中不可比拟,大似贾谊《过秦论》。”由于七古的文体风格与他诗歌的艺术风格在很大程度上是重合的,所以他七古中那种气势的奔涌驰骋、章法的峭折跌宕、语言的遒劲有力,既标志着他诗歌主导风格的成熟,同时也凸显了七古文体风格的形成。王士禛在《带经堂诗话》中说:“六朝惟鲍明远最为遒宕,七言法备矣。”“七言法备”于鲍照或“七言成于鲍照”基本上是清人的公论。

#### 四、从“尚风容”到“尚筋骨”

刘宋元嘉七言古诗的成熟具有里程碑的意义,不仅由于它突破了这一体式原先的种种局限,取得了极高的艺术成就,并使这一诗体在艺术形式上臻于成熟,而且还在于它对后来七古的创作产生了深远的影响。

元嘉之后齐代七言诗创作陷入了低谷,到梁代才出现七言诗创作的又一个高潮。梁、陈和北周的七言诗创作有如下特点:首先,韵式紧承元嘉鲍照等人七言诗隔句用韵的方式,节奏也和元嘉七言诗一样多为上四下三,从这个意义上说没有元嘉诗人在七言诗韵式上的革新创造,梁代七言诗创作也许是另一番风貌。其次,此时七言诗句式更加整饬,鲍照七言歌行中仅有一部分是通体七言,大部分还是以七言为主而参以杂言,而这三个朝代的七言诗则大部分是通体七言。当然,通体七言只有说是梁陈时期七言诗的特点,但决不能说这是它的优点,更不能说这是七言诗“臻于成熟的核心标志”之一,因为七古这一诗体本身是允许杂言存在的,盛唐诗人七古名篇中就有很多杂言,代表唐代七言歌行最高成就的李白,七古中杂言的比重尤其大。李白的七古名篇如《蜀道难》、《将进酒》、《行路难》、《宣州谢朓楼饯别校书叔云》、《梦游天姥吟留别》、《梁甫吟》等全是七言杂诗,杜甫的七古名篇《茅屋为秋风所破歌》、《奉先刘少府新画山水障歌》、《醉时歌》、《兵车行》等也都是七言杂诗。胡应麟甚至将句式“三五错综”作为“七言之体大备”的一种标志。再次,这一历史时期七言诗中偶句和律句明显增加,七言古诗的律化与五言古诗的律化是同步的。最后,七言古诗骈赋化的倾向越来越明显,而骈赋与七言古诗也越来越相互靠近,七言古诗越来越像骈赋,同时骈赋也越来越像七言古诗,如庾信《春赋》、《对烛赋》中就有大量的七言句式。七古骈赋化的突出特点是章法的铺张排比,这样七古在篇幅上就不断拉长。由于此时七古辞藻的过分丽密,使七言诗失去了鲍照七言歌行那种疏宕之气;句式的越来越律化,又使此时七言诗逐渐“格调卑弱”;而章法上毫无波澜的铺叙,又使此时七言诗变得平衍而无气势,所以古人常说梁陈七言诗“气孱力馁”。

元嘉七古对唐代七言古诗创作产生了巨大的影响。初唐七言歌行某些方面仍承续着梁陈七言诗的流风余韵:章法上还是节节铺陈,辞藻仍旧浓艳华丽,句式越来越骈偶化。初唐七言歌行超越了梁陈的地方是它能以气行辞,从那些宏大场面的铺排和“生龙活虎般腾踔的节奏”中,我

陆时雍:《诗镜总论》,《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第1407页。

许颢:《彦周诗话》,《历代诗话》,第383页。

王士禛:《带经堂诗话》,人民文学出版社1963年版,第94页。

李重华:《贞一斋诗说》,《清诗话》,上海古籍出版社1978年版,第923页。

胡应麟:《诗薮》,第46页。

闻一多:《唐诗杂论》,《闻一多全集》卷三,三联书店1982年版,第14页。

们不难感受到初唐士人那种开阔的胸襟,那种昂扬向上的精神风貌。

刘熙载在《艺概·诗概》中说:“七古可命为古近二体:近体曰骈、曰谐、曰丽、曰绵,古体曰单、曰拗、曰瘦、曰劲。一尚风容,一尚筋骨。此齐梁、汉魏之分,即初、盛之所以别也。”初唐诗人似乎还没有认识到拗峭与筋骨对于七言古诗的重要性,一直要到李、杜等盛唐诗人登上诗坛,才可能完成七言古诗从“尚风容”到“尚筋骨”的艺术转变,只有他们才能真正体认到鲍照七言歌行“精金粹玉”般的艺术价值。

人们总是强调李白与鲍照的承继关系,“太白七古短篇,贺季真称其为精金粹玉,是真知太白者。然不读鲍明远乐府,其佳处从何处识来?”然而首先在诗中推崇鲍照长句的还是杜甫,从理性上认识到鲍照艺术价值的也可能首推杜甫:“明远长句,慷慨任气,磊落使才,在当时不可无一,不能有二。杜少陵《简薛华醉歌》(杜诗原题为《苏端薛复筵简薛华醉歌》——引者)云:‘近来海内为长句,汝与山东李白好。何刘沈谢力未工,才兼鲍照愁绝倒。’此虽意重推薛,然亦见鲍之长句,何、刘、沈、谢均莫及也。”李、杜的七古代表了这一诗体已经达到的最高成就,李白七古固然如长江奔涌、纵横排宕,杜甫的七古同样也是“浏漓顿挫,豪荡感激”,二人都臻于七古艺术至境。清人早已发现李、杜七古在艺术上渊源于鲍照的七言歌行,“且七言成于鲍照,而李、杜才力廓而大之,终为正宗”。章法的顿挫跌宕,气势的豪荡感激,语言的矫健峭劲,二人七古的风神与鲍照一脉相承。杜甫将鲍照视为唐前七古第一人,且将李白与鲍照的长句并称,这凸显了元嘉七古在诗歌发展史上的地位与意义。

(作者单位 华中师范大学文学院)

责任编辑 元亮

刘熙载:《艺概·诗概》,第72页,第56页。

厉志:《白华山人诗说》,《清诗话续编》,第2275页。

杜甫:《观公孙大娘弟子舞剑器行序》,《杜诗镜铨》,上海古籍出版社1980年版,第882—883页。

李重华:《贞一斋诗说》,《清诗话》,第923页。