

汉语诗歌“拗救”说辨伪

龚祖培

摘要:清人阐述的汉语诗歌“拗救”理论,是没有依据的伪科学。今天的全部相关著述,包括学术性很强的权威性著述,仍然沿用清人旧说,甚至犯常识性的低级错误。唐代有完整的诗歌声律理论及规则,却没有“拗救”条文。宋人说“拗”,是说语言风格、用字艺术等,有“拗”的概念而无“救”的内容。所谓“救孤平”、“特定的平仄格式”等句型,是因“仿古修辞”得来;沈约所举曹植、王粲等人诗句的论说,对此产生了重大影响,最终使古体句式融入律体之中。赵执信出于特殊的治学原因,最终确立了完备的“拗救”知识体系。《声调谱》中新说很多,但“大拗双救”是典型的欺人之说。综合分析,现在可以得出结论:“拗救”这一知识体系,因新说之多而建立,也因伪说之多而瓦解。

关键词:拗;仿古修辞;《声调谱》;拗救;伪说

今天大量的书籍,如研究性专著、普及专门知识的读本、高校汉语言文学专业的教科书,以及众多的“唐诗辞典”等,都讲汉语格律诗的“拗救”理论及规则。有些阐述深入细微,非常严格。但是,今天的全部相关著述,依据的是后世创立的伪科学知识体系,是应该清理而抛弃的诗学理论。

一、今人“拗救”理论知识的来源

完整表达律体诗歌“拗”和“救”的概念,出现在清初。《四库全书总目提要》卷一九五范晔文《对床夜语》下云:“论杜甫律诗拗字,谓执以为例则尽成死法。不知唐律双拗、单拗平仄相救,实有定规,非以意为出入。”^①这里“拗”和“救”虽没有连文为语,但表达“拗救”的概念和字眼是显而易见的,还使用了“单拗”、“双拗”等专门术语。四库馆臣说范氏“不知”唐诗律体有拗救的“定规”。看看《对床夜语》原文怎么说:

五言律诗,固要贴妥,然贴妥太过,必流于衰。苟时能出奇,于第三字中下一拗字,则贴妥中隐然有峻直之风。老杜有全篇如此者,试举其一云:“带甲满天地,胡为君远行?亲朋尽一哭,鞍马去孤城。草木岁月晚,关河霜雪清。别离已昨日,因见古人情。”散句如“乾坤万里眼,时序百年心”,“梅花万里外,雪片一冬深”,“一径野花落,孤村春水生”,“虫书玉佩藓,燕舞翠帷尘”,“村春雨外急,邻火夜深明”,“山县早休市,江桥春聚船”,“老马夜知道,苍鹰饥著人”,用实字而拗也。“行色递隐见,人烟时有无”,“蝉声集古寺,鸟影度寒塘”,“檐雨乱淋幔,山雪低度墙”,“飞星过水白,落月动沙虚”,用虚字而拗也。其他变态不一,却在临时斡旋之何如耳。苟执以为例,则尽成死法矣。^②

范氏《对床夜语》共五卷,只有此处论及诗歌拗字,与《四库提要》的批评有关。然而范氏所举之例的平仄句式并不统一。只言拗字、拗句之佳,有韵律之赞美而无声律之论述;只说“拗”而无关

作者简介:龚祖培,成都师范学院中文系教授(四川成都 610041)。

① 永瑤等撰:《四库全书总目》下册,北京:中华书局,1965年影印本,第1790页。

② 范晔文:《对床夜语》卷二,丁福保辑:《历代诗话续编》上册,北京:中华书局,2006年,第418页。

“救”。细读其文,此“拗”涉及诗歌的创作构思、语言风格、用字艺术等内容。四库馆臣强加“拗救”之说于彼,是不在一个焦点的捆绑而论。范氏是南宋人,尚且不知“拗救”,《四库提要》又从何处得知唐诗律体的“单拗”、“双拗”之“定规”?

《四库提要》卷一九六赵执信《声调谱》下云:“执信尝问声调于王士禛,士禛靳不肯言。执信乃发唐人诸集排比钩稽,竟得其法,因著为此书……律诗以本句平仄相救为单拗,出句如杜甫之‘清新庾开府’,对句如王维之‘暮禽相与还’是也;两句平仄相救为双拗,如许浑之‘溪云初起日沉阁,山雨欲来风满楼’是也……其说颇为精密。”^①“精密”之说有渊源。

康熙时举人查为仁《莲坡诗话》云:“秋谷诗法二冯,格律甚细,有《蠡海》、《葑溪》二集。”^②“二冯”于格律的见解如冯班所说:“《瀛奎律髓》有仄韵律诗。严沧浪云:‘有古律诗。’则古、律之分,今人亦不能全别矣。《才调集》卷前题云:古律杂歌诗一百首。古者,五言古也;律者,五七言律也;杂者,杂体也;歌者,歌行也。此是五代时书,故所题如此,最得之,今亦鲜知者矣。”^③“不能全别”、“鲜知”的今人,当然也包括冯班自己。他们只能从唐人诗作中去分析揣摩,并不知晓唐人的声律理论,或者说知之甚少。赵氏清初人,也不可能知晓唐人的重要的声律理论。王士禛《律诗定体》与赵氏《声调谱》同时,或者稍早。二作的知识内容同者少,异者多。还有更早的说法,《贞一斋诗说》云:“或谓:唐人音律,于鳞始得其传,至阮亭尤极精细。”^④如果说王士禛讨论声律的著述能称“精细”,那么可以推知李攀龙以下的明人论说不成体系,有些零散之语一定纳入了王、赵等人的观点之中,因为今存的王氏《律诗定体》也还很单薄,对“拗救”的“单拗”、“双拗”、“孤平”等有所言及,有些论述清楚,有些语焉不详,关键问题还没有涉及,仍然不成体系。赵执信之说内容复杂,条文甚多,因而为《提要》所本,致有“颇为精密”之评。

《声调谱》对清人,尤其是乾隆以后的清人的影响,梁章钜有一个概括:“自渔洋、秋谷之书行,此说几于家喻户晓矣。”^⑤他本人更是对王士禛《古诗平仄论》、赵执信《声调谱》迷信之至,并且连篇累牍地翻版细说,坚信古诗“别有一定之平仄,不可移易”^⑥。对古体的论说尚且如此,对律体的论说更是居之不疑。当然,除了像梁章钜一类人之外,还有不少有识见者并不相信《声调谱》中古体部分的论说。乔亿云:“赵饴山赞善所撰《声调谱》,列唐、宋人诗数十篇,篇中拗字拗句,分区平仄,注明其下。用此施之近体,可裨于初学,古诗则难口授,何况笔谭?乃并李、杜歌行,如《扶风豪士》、《梦游天姥》、《美陂行》、《丹青引》,亦字字准以律调谱之,是以伶工节拍按钧天广乐也。窃见诗人伫兴,变动无方,音节亦从之,正昌黎所谓‘声之高下皆宜’。饴山乃桎梏名篇,桁杨声律,使人尽效尤,皆诗囚矣。”^⑦袁枚也批评说:“近有《声调谱》之传,以为得自阮亭,作七古者,奉为秘本,余览之,不觉失笑。夫诗为天地元音,有定而无定,到恰好处,自成音节。此中微妙,口不能言。试观《国风》、《雅》、《颂》、《离骚》、乐府,各有声调,无谱可填。杜甫、王维七古中,平仄均调,竟有如七律者;韩文公七字皆平,七字皆仄;阮亭不能以四仄三平之例缚之也。倘必照曲谱排填,则四始、六义之风扫地矣。此阮亭之七古所以如杞国伯姬,不敢挪移半步。”^⑧二人都没有批评《声调谱》中有关律体部分的论说,乔氏还认为这一部分“可裨于初学”。然而如同那些把《声调谱》的七古之说“奉为秘本”的糊涂者一样,很多人也上了《声调谱》律体之说的当。

① 永瑤等撰:《四库全书总目》下册,第1794页。

② 查为仁:《莲坡诗话》,王夫之等撰:《清诗话》上册,上海:上海古籍出版社,1978年,第487页。

③ 冯班:《钝吟杂录》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第38页。

④ 李重华:《贞一斋诗说》,王夫之等撰:《清诗话》下册,第935页。

⑤ 梁章钜:《退庵随笔》,郭绍虞编选,富寿荪校点:《清诗话续编》下册,上海:上海古籍出版社,1983年,第1966页。

⑥ 梁章钜:《退庵随笔》,郭绍虞编选,富寿荪校点:《清诗话续编》下册,第1965页。

⑦ 乔亿:《剑谿说诗》,郭绍虞编选,富寿荪校点:《清诗话续编》上册,第1132页。

⑧ 袁枚著,王英志校点:《随园诗话》,南京:凤凰出版社,2000年,第92页。

赵执信的《声调谱》使“拗救”之说成了完备的知识体系。此后尽管有称谓的不同,但没有再产生新说。这一知识体系对学术的影响,尽管四库馆臣对古体部分存有疑惑,认为“不可解”,但律体部分却全部接受,还加以褒扬,于是形成了《提要》的评价理论体系。

又因其评价理论的学术权威导向,再成为后人乃至今人传播的知识体系,源流很清楚。遗憾的是今人仍然依据钱谦益、王士禛、赵执信等人之说,尤其是以赵氏错误的论说为说,完全没有引入新材料,事实上仍然停留在没有唐人理论支持的非科学研究阶段。

王、赵等人没有引用任何前人的理论为说,没有看到唐诗与先唐诗句的形式继承的联系,截然分开古体与律体,仅在唐人诗作中找寻“规则”,又是在不完全归纳的前提下,以个别群体、以偶然为必然的不科学结论就在所难免。有的又受特殊的动机驱使,特别是《声调谱》,“颇为精密”的背后隐藏着故意创立伪说的秘密。

就今天已经得知的唐人声律理论及规则的知识体系看,很多内容宋人已不能知晓,遑论明清时李攀龙、钱谦益、冯班、王士禛、赵执信等人。重要的诗歌声律理论著作,如初唐元兢的《诗髓脑》、盛唐王昌龄的《诗格》等,直到清末才为赴日学者所知,然后国内学人逐渐知晓。那些论述才是真正的唐诗律体的“定规”。可惜与明清人无缘。因此,明清以降创建的“拗救”之说,很多条文皆为无源之水。

清代已有学者对律体“拗救”之说作了具体批评,然而却没有产生什么影响。乾隆时翟翬撰《声调谱拾遗》,有“世人所以不信《赵谱》”之语^①,很有代表性。“世人”一语可见并非个别,不过主要是指不信其论古体之说。翟氏同样受历史条件限制,没有理论作为依据,也只是以唐人作品为研究对象,而且仍然受赵氏之说迷惑,得出的结论却多有不合。仅以论五律声调略举几例:杜甫《奉答岑参补阙见赠》尾联出句“故人得佳句”下,翟氏曰:“《赵谱》云:第三字仄,第四字平,则第一字必平。观此似不必拘。”^②又杜甫《夜雨》第三联“通籍恨多病,为郎忝薄游”下,因“忝”字并未救上句“恨”字,二字皆为仄声字,翟氏在诗后说:“然唐人亦有不用拗救者。赵云:‘不救便落调。’恐未必然。”^③又于杜甫《空囊》次联出句“世人共卤莽”下说:“《赵谱》谓中唐后无此调,亦非。”^④又于李白《南阳送客》首联“斗酒勿为薄,寸心贵不忘”下云:“《赵谱》云:‘下句第二字平,第一字及第三字用仄为落调。’观此似不可信。”^⑤

为什么仅在李、杜二人的有限篇章之中作分析归纳,竟然有如此大的差异?很明显,就是所依据的材料的多寡和存在主观偏见的影响。稍作研究,就会发现翟氏所举之反证,并非孤立的个别现象,而是有不少的论据支持。

二、宋元人有无“拗救”之说

汉语诗歌的格律是唐代才最后定型的。“拗救”之说肯定是唐代或之后才出现的。从逻辑上讲,其产生的时间不会上溯到先唐时期。

与唐人的声律论比较,可以发现宋人对唐人的论说并不清楚。举一个典型的例子可以证明。北宋诗人李之仪与友人论诗歌形式,对如何区别古体、律体,说过这样的话:“此管中之见,妄以为同异。恐古人自有佳处,既无所传,亦不可概知,姑以其妄意者区处为献……”^⑥因为“无所传”,所以“不可概知”。因此,宋人的诗歌,也只是唐人诗作的形式仿效,是非理论指导的写作实践。就这一点来说,宋

① 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第363页。

② 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第361页。

③ 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第361—362页。

④ 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第362页。

⑤ 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第363页。

⑥ 李之仪:《姑溪居士前集》卷十六,《影印文渊阁四库全书》第1120册,台北:商务印书馆,1986年,第463页。

人的论说与明清时人的论说局限相同,都没有理论来源。然而宋人论“拗”,却与后者之说大有不同,其诗学理论的价值远超声律形式论。

宋人的著述之中出现了大量的“拗”、“字拗”、“拗句”概念。很显然,与黄庭坚提出的“宁律不谐,不使句弱”创作理念密切相关。不过黄氏的理论和诗作实践却与声律论之“救”毫不相关。《诗人玉屑》卷三有“眼用拗字”一目,下举例句都是上句为仄仄仄平仄,或平仄仄平仄句式^①,即赵执信立新说之例。此处完全没有“救”的内容。所述之“眼”,即宋人诗学理论所说的“句眼”、“诗眼”。还有关联密切的“响字”。其说颇多。《诗话总龟》后集卷二十四引《吕氏童蒙训》:“潘邠老云:七言诗第五字要响。如‘返照入江翻石壁,归云拥树失山村’,‘翻’字、‘失’字是响字。五言诗第三字要响,‘圆荷浮小叶,细麦落轻花’,‘浮’字、‘落’字是响字也。所谓‘响’者,致力处也。”^②潘邠老即潘大临,与黄庭坚过从甚密。这一说法在陆游《老学庵笔记》中得到了印证,该书卷五云:“李虚己侍郎,字公受,少从江南先达学作诗,后与曾致尧倡酬。曾每曰:‘公受之诗虽工,恨哑耳。’虚己初未悟,久乃造入。以其法授晏元献,元献以授二宋,自是遂不传。然江西诸人,每谓五言第三字、七言第五字要响,亦此意也。”^③“江西诸人”,指向甚明。潘大临之说后来被多书转引。《竹庄诗话》、《诗人玉屑》引述相同,前者还引用《漫斋语录》,表达了另外一个概念:“五字诗,以第三字为句眼;七字诗,以第五字为句眼。古人炼字,只于句眼上炼。”^④“响字”或“句眼”只是从不同的角度论说炼字修辞,因此所举诗句的用字不一定跟平仄相关。《诗人玉屑》卷三有“眼用活字”一目,下有小字注明“五言以第三字为眼,七言以第五字为眼”。所举例诗有郑世翼《巫山高》一联:“危峰入鸟道,深谷富猿声。”“入”、“富”皆仄声。紧接着又有“眼用响字”一目。所举例诗有岑参《送郑少府赴滏阳》一联:“青山入官舍,黄鸟出官墙。”又权德舆《九日宴》一联:“烟芜敛暝色,霜菊发寒姿。”^⑤上下句第三字都是仄声。由此可知这些讨论都与“拗救”无关。还可以举出证据证明宋人只重“拗”之韵律而无关“救”之声律。吴可《藏海诗话》云:“苏州常熟县破头山有唐常建诗刻,乃是‘一径遇幽处’。盖唐人作拗句,上句既拗,下句亦拗,所以对‘禅房花木深’。‘遇’与‘花’皆拗故也。”^⑥说的都是“拗”,完全没有“救”的概念。由于五言诗第三字,七言诗第五字的句式规则本来就是平仄自然相反,因此若有变化,则因变化而相反,也无关乎“救”。《古今事文类聚》别集卷十引《禁齋》有一个概念表述,与声律说相关联:“七言第五字反其平侧,欲其气挺然,如‘田中谁问不纳履,坐上适来何处蝇’,‘负盐出井此溪女,打鼓发船何郡郎’。今俗谓之换字拗句。”^⑦不过较早引用《禁齋》这一说法的是胡仔《苕溪渔隐丛话》,没有“七言第五字”的字眼,内容比《古今事文类聚》丰富。其中的例句值得分析。文字如下:

鲁直换字对句法如“只今满坐且尊酒,后夜此堂空月明”,“清谈落笔一万字,白眼举觞三百杯”,“田中谁问不纳履,坐上适来何处蝇”,“鞦韆门巷火新改,桑柘田园春向分”,“忽乘舟去值花雨,寄得书来应麦秋”,其法当于下平字处以仄字易之,欲其气挺然不群,前此未有人作此体,独鲁直变之。^⑧

于此胡仔提出不同看法,认为“此体”不始于黄庭坚,而是杜甫,并举出“宠光蕙叶与多碧,点注桃花舒小红”等诗句为证。稍后的王楙《野客丛书》卷十九“拗句格”进一步论说举证:“仆谓此体非出于老杜。与杜同时如王摩诘,亦多是句。如云:‘雨中草色绿堪染,水上桃花红欲燃。’曰:‘劝君更尽一杯’

① 魏庆之著,王仲闻点校:《诗人玉屑》上册,北京:中华书局,2007年,第107—108页。

② 阮阅:《诗话总龟》后集,《影印文渊阁四库全书》第1478册,第776页。

③ 陆游撰,李剑雄、刘德全点校:《老学庵笔记》,北京:中华书局,1979年,第69页。

④ 何汶撰,常振国、绛云点校:《竹庄诗话》,北京:中华书局,1984年,第8—9页。

⑤ 魏庆之著,王仲闻点校:《诗人玉屑》上册,第105—106页。

⑥ 吴可:《藏海诗话》,丁福保辑:《历代诗话续编》上册,第329页。

⑦ 祝穆:《古今事文类聚》别集卷十,《影印文渊阁四库全书》第927册,第664页。

⑧ 胡仔:《苕溪渔隐丛话》前集卷四十七,《影印文渊阁四库全书》第1480册,第306页。

酒，西出阳关无故人。’疑亦久矣。张说诗曰：‘山接夏空险，台留春日迟。’此亦拗句格也。”王楙只顾讨源，所举诗句“台留春日迟”与七言的对句句式有别^①。

宋末元初人方回编选《瀛奎律髓》，杜甫、黄庭坚的“拗律”入选不少，且多有评注之语。可以这样说，方氏对“拗律”的看法，最集中又全面地代表了宋元时人关于诗歌“拗”的观点。仅引几段于下：

《瀛奎律髓》卷二十五杜甫《已上人茅斋》：“已公茅屋下，可以赋新诗。枕簟入林僻，茶瓜留客迟。江莲摇白羽，天棘蔓青丝。空忝许询辈，难酬支遁辞。”方回曰：“‘入’字当平而仄，‘留’字当仄而平，‘许’、‘支’二字亦然。间或出此，诗更峭健。又‘入’字、‘留’字乃诗句之眼，与‘摇’字、‘蔓’字同。如必不可依平仄，则拗用之尤佳耳。如‘云散灌坛雨，春青彭泽田’亦是。”^②

又同卷“拗字类”云：“拗字诗老杜集七言律诗中谓之‘吴体’。老杜七言律一百五十九首，而此体凡十九出。不止句中拗一字，往往神出鬼没，虽拗字甚多而骨骼愈峻峭。今江湖学诗者，喜许浑诗‘水声东去市朝变，山势北来宫殿高’，‘湘潭云尽暮山出，巴蜀雪消春水来’，以为‘丁卯句法’。不知始于老杜，如‘负盐出井此溪女，打鼓发船何处郎’，‘宠光蕙叶与多碧，点注桃花舒小红’之类是也。又赵嘏‘残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼’亦是也。唐诗多此类。独老杜吴体之所谓拗，则才小者不能为之矣。五言律亦有拗者，止为语句要浑成，气势要顿挫，则换易一两字平仄，无害也，但不如七言吴体之全拗尔。”^③

又同卷杜甫《暮雨题瀼西新赁草屋》首联“欲陈济世策，已老尚书郎”，方回云：“‘济世策’三字皆仄，‘尚书郎’三字皆平，乃更觉入律。”^④

同卷贾岛《早春题湖上友人新居》：“前篇‘客’字、‘僧’字拗对，诗家甚多。后篇‘收诗’前句不拗，只‘扫床移卧衣’拗一字，‘扫’字既仄，即‘移’字处合平，亦诗家通例也。”^⑤

概观宋元人的论说，可以得出清晰的结论：只说用字“拗”，无关“救”；只说炼字劲峭好，无关字声平仄“救”。虽无唐人理论引述，却与“拗救”之说有本质的不同。宋元人论说是文学审美的，“拗救”之说是语言格式的；前者重语言风格变化，后者重平仄字声规范。最重要的是前者的意图在于打破律体板滞的整齐，改变平衡，意在用字创新，只着眼于“拗”，有追求古朴劲直的美学思想倾向；而后者之意在“救变”，旨在保持平衡，恢复整齐划一的形式。有时候宋人没有涉及“拗”一类字眼，然而论说的实质就是欣赏“拗”。《艇斋诗话》云：“李义山诗雕镌，惟《咏平淮西碑》一篇诗极雄健，不类常日作。如‘点窜《尧典》《舜典》字，塗改《清庙》《生民》诗’及‘帝得圣相相曰度，贼斫不死神扶持’等语，甚雄健。”^⑥这首诗虽然是古体，但论者赞美欣赏之处正是仄声字多，构成“拗句”的韵律特点。“帝得”一句七个仄声字，其他句子仄声字也多，而与之协调的又有“三平”变化，以成抑扬高低韵调，所以论者觉得“甚雄健”。其实，欣赏“拗”，唐人早已开先河，杜甫律诗何其多，还有故意“戏为吴体”等作，多在字句的“拗”上下功夫。即使如许浑那样一生只写律体的诗人，也有被宋人盛赞的“野蚕成茧桑柘尽，溪鸟引雏蒲稗深”拗句^⑦。正与《禁齋》所举黄庭坚“清谈落笔一万字，白眼举觞三百杯”，“田中谁问不纳履，坐上适来何处蝇”句式相同，都是上下句第六字平仄“拗”。都没有“救”，也无关乎“救”。

黄庭坚正是欣赏“拗”，才有诗句的变化。“鞦韆门巷火新改，桑柘田园春向分”，“忽乘舟去值花雨，寄得书来应麦秋”两联，尽管与前面的例句不同，上下句第五字平仄互换，那也是变化之后的再变化，依然有“拗”后之美。概括地说，不管是前两联还是后两联，都是求变的创造。初论者和引论者都

① 王楙撰，王文锦点校：《野客丛书》卷十九，北京：中华书局，1987年，第219页。

② 方回：《瀛奎律髓》，《影印文渊阁四库全书》第1366册，第345页。

③ 方回：《瀛奎律髓》，《影印文渊阁四库全书》第1366册，第344页。

④ 方回：《瀛奎律髓》，《影印文渊阁四库全书》第1366册，第345页。

⑤ 方回：《瀛奎律髓》，《影印文渊阁四库全书》第1366册，第345页。

⑥ 曾季狸：《艇斋诗话》，丁福保辑：《历代诗话续编》上册，第305页。

⑦ 范晔文：《对床夜语》卷二，丁福保辑：《历代诗话续编》上册，第422页。

是以欣赏的审美体验来笼统地表达“拗”。黄庭坚那样写,如果他真是有意安排用字于“拗”和“救”,那么前两联为什么不施“救”?胡仔《苕溪渔隐丛话》引《禁齋》涉及两种句式,无法证明存在“救”这一规则。这是一个简单的逻辑问题。

当然,不能不说“句眼”、“响字”、“五言第三字”、“七言第五字”等字眼对后世“拗救”之说确定的字序有启发作用,只是赵执信等人走了偏锋,发明了伪说。至于方回所说的“诗家通例”与“拗救”规则的“救孤平”,虽立论不同,但多少有些联系。但是,方氏多次使用“拗句”、“拗字”、“字拗”等,主要是欣赏“拗”的“健峭”,是“间或出此”,不是规则如此;还有进一步论说,认为“拗”之手段“大家”才能掌握,才能“神出鬼没”,不是“才小者”所能为。这些都与“拗救”之说无关。他所说的“‘济世策’三字皆仄,‘尚书郎’三字皆平,乃更觉入律”,其实是违背唐人理论规则的,但他“乃更觉入律”,说明其欣赏心理只是上下句形成的声律协调的自然相反,这也无关“拗救”之说。

因此,宋元人的著述之中可以附会“拗救”之说的内容仍然是单薄而贫弱的,没有清楚的论断,更谈不上详细而完备成体系。究其主要原因,宋人论说重心根本不在此。

三、理论原则、规则与仿古修辞的不同影响

如果割断唐诗与“永明体”的联系,无视“永明体”以前的古体诗歌的“韵律”对“声律”理论及规则形成的影响,那么所谓“拗救”之说就永远处于神秘的浑沌之中。如果将声律理论原则、规则与古体诗歌的“韵律”对“声律”理论及规则与诗歌创作的影响作立体考察,综合分析,就完全可以得出有关“拗救”之说合理的解释结论,从而弄清“拗救”说的真相。

众所周知,汉语诗歌讲求声律,是从“永明体”开始的。沈约自称发现汉语有平上去入的声调不同,从而提出诗文创作杂用四声的理论。他创建此说,或许受佛经翻译的启发,而其声律学理论的依据,有两个主要来源:一是从言语谈话中的审音辨析中来,二是受古体诗歌的“韵律”高低抑扬的审美启发。最明显的证据是沈约夫子自道。《宋书·谢灵运传论》说:“至于先士茂制,讽高历赏,子建‘函京’之作,仲宣‘霸岸’之篇,子荆‘零雨’之章,正长‘朔风’之句,并直举胸情,非傍诗史,正以音律调韵,取高前式。”^①沈氏称颂的名句,正是紧接其四声交替运用的创作理论之后。这是其理论来源的重要论据。关键词“音律调韵”说明,这些诗句“音韵天成,皆闇与理合,匪由思至”,具有声律美。杂用四声的理论由此而发。研究者多注意到了沈氏举证“音律调韵”的指向,依此对曹植、王粲等人诗句的“律句”特征进行分析。启功说:“非常清楚,每例的下句都是律句,因此可以了解,沈约所谓‘音律调韵’,无疑即指这类律调而言。”^②管雄说:“从上面这几个例子看,每首诗都是平起仄应,‘从军’‘南登’等为平起,而以‘驱马’‘回首’等仄声字应之。即韵脚亦然,‘谷’‘岸’‘草’等字为仄,而‘京’‘安’‘心’等平声字应之(只有第三例不同)。”^③刘跃进认为:“就沈约所称引的四联诗句来看,其平仄调配颇有规律可循……每联下句都是入律句,可谓‘音律调韵’,所以得到沈约的高度赞赏。”^④日本学者也看法相同,还进一步从声病方面分析。兴膳宏说这些诗句“都没有与沈约所倡‘八病’中的‘上尾’即第五字与第十字使用同声字的禁忌相抵触,除孙楚的第二句外,也没有犯第二字与第五字声调相同的所谓‘蜂腰’之病。沈约从这八句中各取二字,组成了‘函京之作、灞岸之篇’、‘零雨之章、朔风之句’四句,正好隔着‘之’字构成了‘平平仄、仄仄平’、‘平仄平、仄平仄’的对偶表现”^⑤。诸人论说很有道理,准确地抓住了沈约的真实用意。这四联诗句的确是沈约按照“永明律体”的标准选出来的,

① 沈约:《宋书》卷六十七《谢灵运传论》,北京:中华书局,1974年,第1779页。

② 启功:《诗声律论稿》,北京:中华书局,2009年,第94页。

③ 管雄:《声律论的发生和发展及其在中国文学史上的影响》,古代文学理论研究编委会编:《古代文学理论研究》第3辑,上海:上海古籍出版社,1981年。转引自[日]遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》第1册,北京:中华书局,2006年,第240页。

④ 刘跃进:《四声八病二题》,《门阀士族与永明文学》下编附录,北京:三联书店,1996年,第358页。

⑤ [日]兴膳宏:《〈宋书·谢灵运传论〉综说》,转引自[日]遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》第1册,第241页。

不是随意的兴之所至的引用。它们与唐诗律句在形式上有密切的关联。只是诸位学者分析时仅注意了一半,即“下句”的“合律”,却没有人注意“上句”的“不合律”句式是否对律体句式也有影响。换句话说,这些“不合律”的句式,是否可以融入唐诗律体之中,成为“合律”的句式。所谓“拗救”之说的秘密,就隐藏其中。

以五言诗论,从“古诗十九首”以下,至“永明体”以前的古体诗歌,虽无四声理论,却受到汉语四声“自然声律”的影响,加上很多诗人艺术构思的主体性介入,有意识地进行声调高低的组合搭配,形成诗句的节奏、韵调的抑扬之美,这是普遍存在的现象。千万不能忽略其间包含有诗人对诗歌韵律的“创作”成分,即与后世所讨论的“声律”密切相关的内容。简单地说,古体、律体一体相连。“永明体”乃至唐诗律体都与古体有“形式”上相沿袭的重要联系。从沈约到唐代的声律学著述,其讨论的诗作例句,涉及“永明体”以前的甚多,并没有将古体同律体截然断开。还可以这样说,律体中讲求平仄的律句,全部来自于古体句式,只是唐人将它们集中一体化,按照“规则”作了搭配,形成了一些固定句型而已。就诗歌句式的历史变化看,的确是律中有古,古中有律。曹、王等人的“古”句形式,直接就成了唐人的“律”句形式。

关于诗歌“拗救”的诸多说法和条文从何而来,其实可以概括为三个方面的影响:一是声律理论的原则影响,二是声律理论的规则影响,三是仿古修辞相沿成习,自然而然形成“惯例”,即方回所说的“诗家通例”。三者既有独立的影响,也有相互作用,综合而成的影响。

南齐永明年间沈约等人关于诗文四声运用的理论,当时只有一个原则,即“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……”^①。就这一段文字的表达来看,确定了平声与上去入声两分的声调交替使用原则。前人曾对沈约之言究竟是四声分用,还是四声平仄二元化运用疑惑难断,现在应该说已经有大致趋同的结论。日僧遍照金刚《文镜秘府论》天卷引元兢《诗髓脑》云:“声有五声,角徵宫商羽也。分于文字四声,平上去入也。宫商为平声,徵为上声,羽为去声,角为入声。”^②又卢盛江引安然《悉坛藏》云:“宫商为平,以徵为上,以羽为去,以角为入。”^③二者都是针对沈约之言所作的解释。

凭此可以大略区分沈约所说的“宫羽相变”,或者“宫徵相变”,事实上就是“平仄相变”,尽管当时没有用“平仄”的字眼。由此还可以揣摩“低昂”,“浮声”与“切响”,乃至“轻重”等的内涵,都意指相反的两分二元化,事实上隐含了平仄的概念。当然,“轻重”一语或者是就字音清浊而言。另外,从沈约等诗人的诗歌创作实践趋势看,也可以看出将平声与上去入一分为二使用的明显轨迹。再如《梁书》卷三十三《王筠传》云:“(沈)约制《郊居赋》,构思积时,犹未都毕,乃要筠视其草,筠读至‘雌霓五激反连蹇’,约抚掌欣抃曰:‘仆尝恐人呼为霓五鸡反。’次至‘坠石砸星’,及‘冰悬培而带坻’,筠皆击节称赞。约曰:‘知音者希,真赏殆绝,所以相要,政在此数句耳。’”^④《南史》卷二十二《王筠传》“霓”字反切之音一为“五的反”,一为“五兮反”^⑤,都是平与入声之分,亦可见平声与非平声的二分界限。还有《文心雕龙·声律》所说的“声有飞沉……沉则响发而断,飞则声飏不还”,也是描述平入两分之特征。黄侃解释说:“飞谓平清,沉谓仄浊……一句纯用仄浊,或一句纯用平清,则读时亦不便,所谓沉则响发而断,飞则声扬不还也。”^⑥

但是,即使沈约等人的理论是讲求将字声平仄两分运用,在一句和两句诗中前后互易,交替相反,也不清楚是怎样的具体规则。以五言诗为例,是指第一字与第二字平仄相反,以此类推,还是第

① 沈约:《宋书》卷六十七《谢灵运传论》,第1779页。

② [日]遍照金刚撰,周维德校点:《文镜秘府论》,北京:人民文学出版社,1980年,第13页。

③ [日]遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》第1册,第158页。

④ 姚思廉:《梁书》卷三十三《王筠传》,北京:中华书局,1973年,第485页。

⑤ 李延寿:《南史》卷二十二《王筠传》,北京:中华书局,1975年,第609页。

⑥ 黄侃著,吴方点校:《文心雕龙札记》,北京:中国人民大学出版社,2004年,第117页。

一字、第二字与第三字、第四字,以双数的节奏(音步)为标准的平仄相反,还有第五字如何定声等等,都不甚明。当然,除了此处的理论原则之外,还有“平头”、“上尾”等病犯的讲求,可以配合理解当时的声律规则。如“平头”确定了一联之中上下句的前二字应平仄相反,“上尾”确定了一联之中上下句的尾字不能同声等规则。根据《文镜秘府论》天卷引王昌龄《诗格》所说“诗上句第二字重中轻,不与下句第二字同声为一管”^①,又《诗髓脑》特别重视的“若上句第二字与下句第二字同声,无问平上去入,皆是巨病”等清楚论说^②,再以沈约等人的多数诗句为准,可以知道平仄相反关键在诗句的第二字声处。除此之外,沈约所处的齐梁时期已经讨论“蜂腰”、“鹤膝”等。其理论纠缠不清,甚至相互矛盾,尚不能确定其规则。这两种声病,就现有的定义看,唐人诗作普遍不避忌,事实上用于诗歌创作实践的声律讨论已经没有意义。至于五言诗的第三字、第四字,七言诗的第五字、第六字应该如何运用四声交替相反等规则,永明时代尚属空白。沈约所举曹、王等人诗句句式,还没有涉及唐诗律体的仄仄平平仄、平平仄仄平句型。因此,齐梁时期沈约等人的理论确定了诗句平仄相反的原则,而具体的规则却有限。这也可以明白,用唐诗律体的规则检测,为什么当时诗人群体的作品或合律,或不合律的不统一之因。

唐人的著述之中有清楚的诗歌平仄运用的理论及规则,涉及了律体的每一个字声,可谓详细而完备,但是,在详细而完备的知识体系之中,连“拗”和“救”的字眼都没有。《四库提要》所说的“拗救”为唐人“定规”,完全不靠谱。为什么可以肯定地说唐人没有“拗救”的理论及规则?一是以历代至今的文献记载和考古资料为证,没有;二是根据《文镜秘府论》的丰富的声律论内容对照,其书的性质为“教科书”^③,为日本人学习汉语诗歌如何遵守格律,如何修辞写作而作,应该是全面没有遗漏的,也没有;三是根据诗歌声律论分析,“拗救”之说违背其理论原则,不可能有。

初唐时期有关诗歌声律规则的理论相当详细。有些可能是对“永明体”而下的理论及规则的总结,有些可能是新的讲求,不能逐一辨清其产生时代。特别是下面讨论的两条规则,可以肯定初唐已有。

五言诗一联的第三字、第四字,与第八字、第九字,七言诗同位类推,可以由平仄前后互易的原则推衍,得到依次相反的指向,只是初唐时期才将其落实为条文,实现了从原则到规则的进步。《文镜秘府论》西卷《文二十八种病》云:

第九又,木枯病,谓第三与第八之犯也。即假作《秋诗》曰:“金风晨泛菊,玉露宵沾兰。”一本“宵悬珠”。又曰:“玉轮夜进辙,金车昼灭途。”

释曰:“宵”为第八,言“夜”已精;“夜”处第三,论“宵”乃妙。自余优劣,改变皆然,聊著二门,用开多趣。

第十又,金缺病,谓第四与第九之犯也。夫金生兑位,应命秋律于西,上句向终,下句欲末,因数命之,故生斯号。即假作《寒诗》曰:“兽炭陵晨送,鱼灯彻宵燃。”又曰:“狐裘朝除冷,裘褥夜排寒。”

释曰:“宵”文处九,言“夜”便佳;“除”字在四,云“却”为妙。自余致病,例成此规,告往知来,自然多悟。^④

这些引述出自何种经典,日本学者小西甚一认为“可能引自《文笔式》”^⑤。《文笔式》的作者不详,作年亦不确定,但不会早于隋朝,也不会晚及盛唐。从众多的讨论之中可以窥见大概,尤其是近年来

① [日]遍照金刚撰,周维德校点:《文镜秘府论》,第8页。

② [日]遍照金刚撰,周维德校点:《文镜秘府论》,第181页。

③ “教科书”之说,参见拙作《“齐梁调”探秘》一文,周勋初、陆建德主编:《文学评论丛刊》第15卷第2期,南京:南京大学出版社,2014年,第137-139页。

④ [日]遍照金刚撰,周维德校点:《文镜秘府论》,第199-200页。

⑤ [日]小西甚一:《文镜秘府论考·考文篇》,转引自[日]遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》第2册,第1103页。

的研究结论值得参考。张伯伟云：“又《日本国见在书目》大致按作者先后分类排列，《文笔式》乃在杜正伦《文笔要诀》之下，元兢《诗髓脑》之前……综上所述，我认为《文笔式》的产生时代当稍后于《笔札华梁》，即武后时期。”^①卢盛江说：“《文笔式》的年代，东卷‘第一的名对’引例‘云光鬓里薄，月影扇中新。年华与妆面，共作一芳春’，出李百药（五六五—六四八）《戏赠潘徐城门迎两新妇》。从文笔风格考察，此例当出《文笔式》，若然，则《文笔式》当作于此后，而在盛唐之前。”^②根据初唐后期的诗作实践，也可印证上引两条规则出自初唐时期。

尽管这两条规则涉及五行相配的命名，还有用字修辞的成分，但指向清楚，对引导诗人的写作有明显的戒条约束意义。有了这两条规则，加上永明时期的“平头”、“上尾”避犯，元兢所说的“换头”调声，可以说唐诗律体的每一条规则都明确了。以五言律诗论，完全落实到了每一个字。一联之中，“平头”解决了第一、第二字与第六、第七字，“上尾”解决了第五、第十字，“木枯”解决了第三、第八字，“金缺”解决了第四、第九字。“换头”确定了一首律体诗中上联与下联之间的平仄字声配合规则。

另外，唐人还有律诗平仄字声的某些论述，其性质可以视为规则。《文镜秘府论》天卷引《诗髓脑》，除了“换头”之外，还有如下两条：

二，护腰者，腰，谓五字之中第三字也；护者，上句之腰不宜与下句之腰同声。然同去上入则不可用，平声无妨也。

庾信诗曰：

谁言气盖代，晨起帐中歌。

“气”是第三字，上句之腰也；“帐”亦第三字，是下句之腰；此为不调。宜护其腰，慎勿如此。

三，相承者，若上句五字之内，去上入字则多，而平声极少者，则下句用三平承之。用三平之术，向上向下二途，其归道一也。

三平向上承者，如谢康乐诗云：

溪壑敛暝色，云霞收夕霏。

上句唯有“溪”一字是平，四字是去上入，故下句之上用“云霞收”三平承之，故曰上承也。

三平向下承者，如王中书诗曰：

待君竟不至，秋雁双双飞。

上句唯有一字是平，四去上入，故下句末“双双飞”三平承之，故曰三平向下承也。^③

“护腰”论第三字和第八字，与“木枯病”所指关联，涉及“三仄”、“三平”的规则；而“相承”却与之龃龉，又否定了犯“三仄”、“三平”的规则。这样直接导致了唐人诗作实践不能与其相合的后果。也就是说，唐人写诗，既不遵守“护腰”，也不遵守“相承”，不过有些诗人也常用，如上句仄声多了，下句往往就会是平平平仄平句式。

既然唐人的全部诗歌声律理论及规则之中，没有一条讲“拗救”，那就只能寻求其他途径去解决。简单推论，最有可能的成因，就是不成文的写作习惯。从这一角度切入，的确能够得到合理的解释。

四、对“拗救”之说的逐一清理

今天讲律体诗歌“拗救”的著述，如果要论对学人影响之广泛，那么莫过于教科书和唐诗辞典类书籍。为了更有针对性地集中论说，在此各选一种最有影响、学术性最强的作为讨论对象。至于其

① 张伯伟，《全唐五代诗格汇考》，南京：江苏古籍出版社，2002年，第69页。

② [日]遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》第3册，第1201页。

③ [日]遍照金刚撰，周维德校点：《文镜秘府论》，第14—16页。

他转相陈述,以讹传讹者,则可一概而论。

概括而言,有关“拗救”之说的主要内容,不超过以下条文:

(一)“双拗”,即“对句相救”。顾易生、汪涌豪称为“大拗”,其说云:

律诗拗句之一种。指出句为平仄脚(“仄仄平平仄”或“平平仄仄平平仄”)之句式,五言第四字或七言第六字应平而改仄。其对句五言第三字、七言第五字须用平补救,所谓对句相救。如白居易《赋得古原草送别》中“野火烧不尽,春风吹又生”一联,出句第四字应为平声,而“不”为仄声,为大拗,对句第三字用平声“吹”字补救。^①

有人将这种句型称为“a型句的拗救”：“如果这种句型五律的第四字或七律的第六字用了仄声(有时是三四或五六都用了仄声),那就必须在对句相救。例如白居易《赋得古原草送别》:‘野火烧不尽,春风吹又生。’‘不’字拗,‘吹’字救。又如陆游《夜泊水村》:‘一身报国有万死,双鬓向人无再青。’‘有万’拗,‘无’字救。同时还和B型句的拗救相结合,‘无’字还救本句的‘向’字。”^②这就是有名的“一字双救”说。

这些相同的论断出自赵执信《声调谱》。赵氏举杜牧五律《句溪夏日送卢霁秀才归王屋山将欲赴举》“冉冉迹始去,悠悠心所期”一联,在“心”字下说:“此字必平,救上句。”于“期”字后说:“此必不可不救,因上句第三第四字皆当平而反仄,必以此第三字平声救之,否则落调矣。上句仄仄平平仄亦同。”^③又于杜甫七律《所思》次联“九江日落醒何处,一柱观头眠几回”下云:“‘观’字仄,‘眠’字必平,此字救上句,亦救本句。”^④

赵氏之说本无据,今人却讲得如此纠缠复杂,如此精微玄妙,实则漏洞百出,大多是强古人从己。

首先,今人反复讨论的白居易“野火烧不尽,春风吹又生”一联,根本不存在不合平仄的拗字,这一联完全合律。今人的疏略在于将可平仄两用的关键字“不”弄错了。《广韵》下平声十八“尤”韵下清楚标明:“不,弗也……甫鳩切,又甫九、甫救二切。”^⑤上声四十四“有”韵下“不”亦有“弗也”释义,并注明“又甫鳩、甫救二切”^⑥。入声“物”韵下:“与‘弗’同。又府鳩、方久二切。”^⑦可见“不”字使用这三个声调都可以表示“否定”、“非”等概念意义,平声与仄声相同。此处不能判定白居易一定用的是仄声,相反,如果用的是平声,那么“野火烧不尽”即仄仄平平仄,实为标准律句。从符合律体字声规则的角度看,白氏此“不”字应该用的是平声,因为此诗通体合律。此字不“拗”,又何来“救”?

其次,所谓“一字双救”之说的确是谬论。前面已经论及宋人曾有论七言诗第五字平仄换用,目的是使语言风格峭劲,但绝无“救”之说。可能这就是启发赵氏立其新说的源头。初看其说,“眠”字“救上句”就让人纳闷,究竟救上句的哪一个字呢?看了所标注平仄的“谱”之后,才知道赵氏将上句的“醒”字定为仄声,使其成为拗字,好让下句的平声“眠”字“救”它,以成其“双救”之说。其实,“醒”是唐人乃至宋人用得最为频繁的,可平亦可仄而意义不变的字。杜甫五律《陪郑广文游何将军山林十首》其六颌联:“酒醒思卧簟,衣冷欲装绵。”七律《即事》颈联:“多病马卿无日起,穷途阮籍几时醒。”^⑧“醒”字都只能是平声。《广韵》讲得很清楚,下平声十五“青”韵下:“醒,酒醒。又思挺、先定二切。”^⑨去声四十六“径”韵下:“醒,酒醒。又苏丁、先顶二切。”^⑩杜甫此诗首句即云“苦忆荆州醉司

① 周勋初主编:《唐诗大辞典》,南京:江苏古籍出版社,1990年,第923页。

② 王力主编:《古代汉语》(校订重排本)第4册,北京:中华书局,2013年,第1530—1531页。

③ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第327页。

④ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第343页。

⑤ 《宋本广韵》,北京:北京市中国书店,1982年影印张氏泽存堂本,第188页。

⑥ 《宋本广韵》,第303页。

⑦ 《宋本广韵》,第455页。

⑧ 本文所举杜甫诗例,均据浦起龙《读杜心解》(北京:中华书局,1981年)本。因涉及诗篇较多,恕不一一注明页码。

⑨ 《宋本广韵》,第175页。

⑩ 《宋本广韵》,第412页。

马”，表意甚明。此处不能肯定其为仄声。定“醒”字为平声完全可以，定为平声这一句就完全合律。“醒”字合律，“眠”字“救上句”之说则成为空谈。深入研究之后，才发现赵氏立说时强行同化的心理机制在作怪，即使技穷也要拉郎配。“此字救上句，亦救本句”之说，杜甫一百五十多首七律中就找不到用例，于是他才将“醒”字强定为仄声。这就是赵氏无证据也要立说的真相。似乎扯起杜甫七律的大旗，就能唬住人。其手段还真行，后人都谨依其说了。这里仅举杜甫七律几例反证：如《十二月一日三首》其一颌联“一声何处送书雁，百丈谁家上濂船”，《暮春》颌联“楚天不断四时雨，巫峡长吹万里风”。上句第五字都是仄声，下句第五字也是仄声，为何不救？又《昼梦》颌联“桃花气暖眼自醉，春渚日落梦相牵”，上句第五、第六字皆仄，下句第五字“梦”还是仄，为何不救？杜甫诗无例，就可以证明当时没有“一字双救”规则。至于方回所说的“丁卯句法”，即论者乐道的“水声东去市朝变，山势北来宫殿高”等诗句，则是许浑“个体”玩的平仄字声，除了刻意学他者之外，没有“群体”效应，绝不可能是声律规则。更为重要的是“丁卯句法”遵守了前后、上下依次对位平仄交替的声律原则。对句第五字的“宫”是第三字“北”的交替相反，不存在救上句“市”的问题；上句第五字“市”也是第三字“东”的交替相反的结果。“丁卯句法”的例句，往往是每一句的平仄单字即相反，上下句则同位字相反。“水声”一句为仄平平仄仄平仄，“山势”一句为平仄仄平平仄平，一目了然。如果依照“拗救”之说分析，那么完全可以确立这样的说法：下句每一个字都是对上句的同位字的“救”。这显然是荒唐的。再者“丁卯句法”绝对没有下句第三字或第五字，救上句第四字或第六字之例。换句话说，许浑不懂得什么叫“拗救”。因此，即使受其句法影响的晚唐五代诗作，也有大量的例证证明没有“拗救”。从理论的角度看，赵氏此说也讲不通。“永明体”而下的声律学论著，有一个原则，就是句与联之间的字都是前后、上下整齐对位，或相反，或相同的平仄交替。哪有如赵氏所说的下句的第三字救上句的第四字，下句第五字救上句第六字，甚至同时救上句两字的道理。仅凭这一点，就可以推定任何时代都不可能错位相救的诗歌理论及规则。这一类拗句本来不多，其实都是诗人创作需要的偶然为之，是取其意义而不论其格律的行为。有时顺势上下协调，虽违犯声律规则却符合其理论原则；有时还可能是诗人无意识于声律平仄组合的行为。这种平仄变化的句式，往往有高低抑扬变化的自然声律之美。杜甫常用的拗句完全可以说明这一问题。七律《题省中壁》，一诗之中三处用了“三平调”，还有其他拗句、拗字，却有“落花游丝白日静，鸣鸠乳燕青春深”，“袞职曾无一字补，许身愧比双南金”等声韵自然和谐的名句。仔细检查，这两联都犯律体规则，尽管如此，却有前“三仄”与后“三平”上下对应的变化之美。以“拗救”之说论，这两联的上句第五字都仄而“拗”，下句的第五字都平而“救”，是诗人的有意识“拗”和“救”，那么此“拗救”却犯彼规则。诗人杜甫不至于傻到如此程度。人所熟知的《江雨有怀郑典设》、《白帝城最高楼》等作，如果不是拗句妙用，那么就难以成为杜诗名作，而这些诗是任何歪理邪说的“拗救”条文都无法讲清楚是怎么“拗”怎么“救”的。

第三，这种五言句式，上句第三字，或者第四字用了仄声，赵氏断言下句第三字“必平”，“否则落调”，也是伪说。清人已表示怀疑，翟翬《声调谱拾遗》云：“杜律凡五字全仄及仄仄平仄仄、平仄仄仄仄等句，皆用拗救。《赵谱》所论，直与符合。然唐人亦有不用拗救者。赵云：‘不救便落调。’恐未必然。”^①虽无举证说明，但与事理合。随便举例，可证赵说之谬。孟浩然《寻天台山》：“吾友太乙子，餐霞卧赤城。”^②李白《别储邕之剡中》：“竹色溪下绿，荷花镜里香。”又《张相公出镇荆州寻除太子詹事余时流夜郎行至江夏与张公去千里公因太府丞王昔使车寄罗衣二事及五月五日赠余诗余答以此诗》：“鸿鹄复矫翼，凤凰忆故池。”王昌龄《送谭八之桂林》：“别意猿鸟外，天寒桂水长。”岑参《初至犍为作》：“山色轩槛内，滩声枕席间。”高适《酬司空璩少府》：“吾见风雅作，人知德业尊。”丘为《湘中寄王侍御》：“每有南浦信，仍期后月游。”李嘉祐《送评事十九叔入秦》：“白露沾蕙草，王孙转忆归。”韦应物

① 翟翬：《声调谱拾遗》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第361—362页。

② 此例及以下引用的唐诗，未注明版本者，均为中华书局1961年排印本《全唐诗》。因涉及诗篇较多，恕不一一注明页码。

《始夏南园思旧里》：“夏首云物变，雨余草木繁。”刘昫《寄阎防》：“应以修往业，亦唯立此身。”下句第三字、第四字都是仄声，没有所谓“救”。还有相同平仄句型的不同平仄句式，祖咏《寄王长史》：“汝颖俱宿好，往来托层峦。”常建《闲斋卧病行药至山馆稍次湖亭二首》其二：“行药至石壁，东风变萌芽。”刘长卿《关门望华山》：“雷雨飞半腹，太阳在其巅。”李白《送张舍人归江东》：“白日行欲暮，沧波杳难期。”贾至《寓言二首》其一：“春草纷碧色，佳人旷无期。”韦应物《玉真仙人词》：“弄电不辍手，行云本无踪。”再如这样的平仄句式，王维《终南别业》：“中岁颇好道，晚家南山陲。”常建《仙谷遇毛女意知是秦宫人》：“垂岭枝嫋嫋，翳泉花濛濛。”刘长卿《送裴四判官赴河西军试》：“万里看一鸟，旷然烟霞收。”刘昫《江南曲》：“玉手欲有赠，裴回双明珰。”下句第二字平声，第三字仄声，第四字又平声，又下句除首字外都是平声。是否可以视为又一种或又两种“拗救”句式？是否可以确立新的“拗救”条文：下句第四字“必平”，救上句第三字、第四字？如果可以确立，那么又可以得出上句第三字平，下句第三字“必仄”的条文；或者下句除首字外，其他四个字都“必平”的条文；或者还可以说“首字亦可平”；或者“上句五字皆仄，下句五字皆平”，如刘昫一联。如此等等，将本来简明清晰的唐诗律体理论规则，纠缠到无以复加难以索解的混乱境地，可以确立很多荒唐条文。一旦不能自圆其说，就以“亦可不救”了之。其实上举例句除了违犯“永明体”阐述的“若前有浮声，则后须切响”，“一简之内，音韵殊殊”的声律理论原则之外，“平头”、“上尾”以及其他理论规则都不违犯。它们都是诗人偶一为之的声律变化之后的自然协调，都没有理论规则可依，也与“拗救”无涉。

如果一定要讨论这种平仄句型的各种平仄句式与声律理论规则的联系，那么《诗髓脑》所说的“相承”最适合，无论是“向上”还是“向下”相承的“三平”，都可以为据，只是彼处所举之例与此处讨论的句型不同。“相承”论者实际只是告诫作诗者注意上下句的平仄协调，不要失衡的原则。上句仄声字用得太多，下句本就需要多用一点平声字。以上各类平仄句式的诗作，都证明这样一个问题：唐人在声律理论原则及规则的约束之下，根据创作需要，有运用平仄句式的相对自由，因此存在很多不同的字声句式。

(二)有人称为“小拗”的条文，王士禛称之为“双拗”，也是所谓“对句相救”中一种。顾易生、汪涌豪云：

律诗拗句之一种。指出句为平仄脚(“仄仄平平仄”或“平平仄仄平平仄”)之句式，五言第三字、七言第五字应平而改仄。律诗出现小拗，其对句五言第三字、七言第五字可以平声补救，亦可不救。如唐李白《送友人》“此地一为别”一句，第三字应平而改仄(“一”为仄声)，是为小拗，其对句“孤蓬万里征”第三字仍用仄(“万”为仄声)，并未补救；最后一联出句“挥手自兹去”第三字应平而改仄(“自”为仄声)，对句“萧萧班马鸣”中第三字改用平声字“班”，是对出句小拗之补救。^①

这种所谓的“a型句的拗救”，有人讲得更为精细，还特别说明：“这种拗救常常和B型句的拗救结合起来。例如李商隐《蝉》：“薄宦梗犹泛，故园芜已平。”“梗”是a型句的拗，“故”是B型句的拗，“芜”字两救。又如苏轼《新城道中》：“野桃含笑竹篱短，溪柳自摇沙水清。”“竹”“自”都拗，“沙”字两救。这种a型拗句也可以不救，如王维《辋川闲居赠裴秀才迪》：“复值接舆醉，狂歌五柳前。”又如李白的《送友人》，同一首诗中颌联“此地一为别，孤蓬万里征”，也是拗而不救；尾联“挥手自兹去，萧萧班马鸣”，有拗有救。”^②

此说本王士禛。王氏举明人金幼孜五律《夏日喜雨写怀》首联“粉署依丹禁，城虚爽气多”为例说：“如单句‘依’字拗用仄，则双句‘爽’字必拗用平。”^③王氏过于自信，其实未必然。论者所说李白同

① 周勋初主编：《唐诗大辞典》，第923页。

② 王力主编：《古代汉语》(校订重排本)第4册，第1530—1531页。

③ 王士禛：《律诗定体》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第113页。

一首诗中有拗有救，又可救不救，王氏所说的“必平”就不攻自破。今人所谓“也可以不救”，亦为赵执信发明。赵氏在杜牧《句溪夏日送卢霁秀才归王屋山将欲赴举》首联“野店正分泊，茧蚕初引丝”后说：“第三字救上句，亦可不救。”^①这是存在思维逻辑问题的说法，居然一直危害到今天，真让人困惑。这个句式，与《诗髓脑》所说的“护腰”，字位有关联，但与王氏、赵氏所举不是同样的句型，不能轻易混同为说。明白了“大拗”之说为无中生有之后，“小拗”又是“亦可不救”，事实上其说已无意义。再举一点例证，证明“小拗”之说乃皮之不存之毛。柳宗元《省试观庆云图诗》首联“设色既成象，卿云示国都”，“既”、“示”都是仄声。又张籍《省试行不由径》有两联“田里有微径，贤人不复行……从易众所欲，安邪患亦生”，前一联“不”字应该用的是仄声，才符合平平仄仄平句式，是仄声就与上句“有”同为仄声；后一联“众”、“患”都是仄声。可见应试之作也如此，无须“救”。晚唐人的诗作也很多，如杜牧《不饮赠官妓》“芳草正得意，汀州日欲西”，《逢故人》“教我泪如霰，嗟君发似丝”；许浑《题官舍》“叠鼓吏初散，疏钟鸟独归”，《卜居招书侣》“忆昨未知道，临川每羡鱼”；方干《送郭太祝归江东》“未得解羁旅，无劳问是非”，《冬日》“烧火掩关坐，穷居客访稀”，《赠江南僧》“唯有半庭竹，能生尽日风”。这些都是长于律体的诗人作品，所举诗联涉及面广，首联、颔联、颈联、尾联都有。他们的作品普遍“拗”而不“救”，又哪有什么“拗救”存在？

(三)最让人纠结的所谓“拗救”条文，即今人所说“也可以认为不是拗句，而是一种特定的平仄格式”。论者还郑重告诫学人：“注意：这样拗救的句子，五言第一字、七言第三字必须是平声。”^②这种句式被解说为“b型句的拗救”：

五律的平平仄仄仄改为平平仄仄平。如王维《辋川闲居赠裴秀才迪》的“寒山转苍翠”，李白《赠孟浩然》的“红颜弃轩冕”，杜甫《天末怀李白》的“凉风起天末”，又《别房太尉墓》的“他乡复行役”等。七律的仄仄平平仄仄仄改为仄仄平平仄仄平。如杜甫《咏怀古迹》(其四)的“蜀主窥吴幸三峡”，又《咏怀古迹》(其五)的“伯仲之间见伊吕”等。这就是说，五律的第三字拗，第四字救；七律的第五字拗，第六字救。诗人们最喜欢把这种拗句用在尾联的出句，即第七句。^③

此说分别来自王士禛和赵执信。王氏《律诗定体》在明人金幼孜五律《夏日喜雨写怀》颔联出句“好风天上至”下说：“如‘上’字拗用平，则第三字必用仄救之。”^④又以已作七律《登金山二首》其一为说，在尾联出句“我醉吟诗最高顶”之“最高”二字下说：“二字本宜平仄，而‘最高’二字系仄平，所谓单句第六字拗用平，则第五字必用仄以救之，与五言三四一例。”^⑤此说的顺序是颠倒相救。赵氏《声调谱》语气也十分肯定。在杜甫七律《小寒食舟中作》尾联出句“云白山青万余里”之“万”字下特别强调：“此字可仄。第五字仄，上二字必平，若第三字仄，则落调矣，五言亦然。”^⑥王氏在律体中发现这种平仄句式，是有诗学理论价值的，而以“拗救”解释却是错误的。《律诗定体》没有“第三字必须是平声”的警告，在表谱中的标注却清楚地表达了这一论断。今人用文字表达“必平”之说还是来自《声调谱》。

清人早已举出杜甫五律《奉答岑参补阙见赠》尾联出句“故人得佳句”之证，否定了赵氏的武断。同样是五律尾联出句，杜甫还有《怀旧》“自从失词伯”，《谒真谛寺禅师》“未能割妻子”，都不是“上二字必平”。其他诗人尾联出句的反证也不少。如钱起《月下洗药》“寄言养生客”，高适《酬司空璩少府》“此时与君别”，贾岛《送朱兵曹回越》“会稽半侵海”，赵嘏《赠越客》“定知钓鱼处”，崔道融《长安春》“忽闻半天语”，唐求《客行》“世人重金玉”，刘崇龟《寄桂帅》“莫恋此时好风景”等。值得注意的是，杜甫的五言古体平声一韵到底之作，也在尾联出句使用前两字平平或仄平的句式。《送高三十五

① 赵执信：《声调谱》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第327页。

② 王力主编：《古代汉语》(校订重排本)第4册，第1530页。

③ 王力主编：《古代汉语》(校订重排本)第4册，第1529页。

④ 王士禛：《律诗定体》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第113页。

⑤ 王士禛：《律诗定体》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第114页。

⑥ 赵执信：《声调谱》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第343页。

书记十五韵“边城有余力”，《雨》“冥冥翠龙驾”，《赠左仆射郑国严公武》“空余老宾客”；《溪涨》“乃知久行客”，《赠李十五丈别》“丈夫贵知己”，《暇日小园散病将种秋菜督勒耕牛兼书触目》“杖藜俯沙渚”。可见这样的平仄句式不是律体专用，古体亦可。

不过分析唐人诗作之中律体尾联出句这一平仄句型之后，必须承认这样一个事实：平平仄仄仄句式占有绝对优势，数量远在仄仄仄仄仄之上。仅以杜甫诗为例，即可窥斑见豹。129首五律之中，平平仄仄仄的就有125句。还须说明的是，有些涉及不能轻易判断诗人是用的平声字还是仄声字的句子不在129首统计之内，如“不”、“那”、“看”、“听”等。如此高的比例，其实已经可以视为“规则”所造成。不仅如此，有关唐人的应试之作尾联出句也多次出现平平仄仄仄句式。如白居易《宣州试窗中列远岫》“宣城郡斋在”，马戴《府试观开元皇帝东封图》“年年复东幸”，李衢《都堂试贡士日庆春雪》“因歌大君德”；只有王贞白《宫池产瑞莲》“愿同指佞草”为仄仄仄仄仄句式。由此可证这种特殊句式得到了官方认可，实际已经成为违犯“金缺病”的“合格句式”，已经与五言律体的其他律句句式组合融为一体。

这种句型成为唐人群体用字的“惯例”，虽无声律规则可依，却有来源可寻，与沈约的声律论密切相关。它是经典的文学批评与仿古修辞的诗歌创作相结合的产物。它事实上已经成为“永明体”“钦定”的近体诗句型，最后再顺流进入唐诗律体之中。

《宋书·谢灵运传论》所举古人“音律调韵，取高前式”的名句，曹植、王粲等人的四联之中，有三联与此句型有关，而曹、王的“从军度函谷”、“南登霸陵岸”两句，正是平平仄仄仄句式，王瓚的“朔风动秋草”即仄仄仄仄仄句式。巧合的是它们都是一联中的出句。有的用于开头，有的用于结尾。这正是唐人律体之作平仄字声变化最多的地方。从创作和继承的关系看，显然曹、王的诗句影响更大，尤其是王粲“南登霸陵岸”一联。这一联处于诗歌结尾之处，其平仄句式与唐人惯用于尾联的两句十分吻合。由于其影响很大，包括声韵形式与思想内涵，以及情感、风格等，因此可以说对后世诗人是刻入骨髓般深刻。《晋书》卷九十二《郭澄之传》载：“刘裕引为相国参军。从裕北伐，既克长安，裕意更欲西伐，集僚属议之，多不同。次问澄之，澄之不答，西向诵王粲诗曰：‘南登霸陵岸，回首望长安。’裕便意定，谓澄之曰：‘当与卿共登霸陵岸耳。’因还。”^①《南史》卷十九《谢晦传》：“（武帝）于是登城北望，慨然不悦，乃命群僚诵诗，晦咏王粲诗曰：‘南登霸陵岸，回首望长安，悟彼下泉人，喟然伤心肝。’帝流涕不自胜。”^②吟诵之间，王粲诗句竟有如此强大的艺术震撼力，诗句字声抑扬的自然韵律在其间的作用显然不应低估。所谓“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”，内容意义即使懵懵懂懂，但韵律却刻印在脑海中难忘。王粲的诗句即可如是理解。至于文学评论对王粲诗句的赞美，不用考察也可以推论一定不少。

很多名家都留下了模仿王粲诗句的痕迹。庾信《和刘仪同臻诗》：“南登广陵岸，回首落星城。”^③陈子昂《燕昭王》：“南登碣石坂，遥望黄金台。”宋之问《送李侍御》：“南登指吴服，北走出秦畿。”李白《杜陵绝句》：“南登杜陵上，北望五陵间。”尽管各自内容不同，字声平仄的句式却相同。加上曹植“从军度函谷，驱马过西京”等相同句联的合力，形成唐人群体的仿古修辞之风，移用于不同内容的相同平仄句式之中，甚至可以在无理性之下完成。这样，理性和非理性的创作推动，便成了“诗家通例”，成为“定式”。所谓“拗救”句式也就附会而生。

这一结果，沈约声律论的激赏，起到了催生的重大作用。换句话说，事实上是沈约之论决定了“永明体”及唐诗律体的特殊律句的命运。

纵观诗歌创作的历史，事实很清楚。从魏晋而下，这样的句型就层出不穷。比较有名的如陶渊

① 房玄龄等撰：《晋书》卷九十二《郭澄之传》，北京：中华书局，1974年，第2406页。

② 李延寿：《南史》卷十九《谢晦传》，第522页。

③ 本文所引汉魏六朝诗作，均据逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》（北京：中华书局，1983年）。

明《饮酒》“此中有真意，欲辩已忘言”，谢灵运《登池上楼》“寄言摄生客，试用此道推”。齐梁以后，有明显的增加趋势。一首诗押平声不换韵的律体，几乎每一个诗人都用这种句型。庾信用得最多。开头用，中联用，尾联出句用，平平仄仄仄和仄仄仄仄仄的句式都很多。徐陵《长安道》“喧喧拥车骑”等五首诗尾联出句，全是平平仄仄仄句式。沈佺期、宋之问、杜甫等人更是致力于此。沈、宋多达数十句，除了偶尔在首联、颔联、颈联的出句用仄仄仄仄仄句式之外，尾联出句几乎全为平平仄仄仄句式。

因此可以作结：唐诗律体所惯用的合于“南登霸陵岸，回首望长安”一联平仄字声的句型，是仿古修辞所成，平平仄仄仄句式是“古句”成为“律句”的典范。

视野再放开一点，就会发现不只是这种句型如此。其他没有理论、没有规则而因仿古修辞形成的诗歌格式还不少。如“建安七子”之一徐幹创作《室思》，中有“自君之出矣……思君如……”格式，之后形成“自君之出矣”体。又如鲍照写了许多七言歌行，其中多有“君不见……”句式，或在开头、或在结尾处。唐人大量模仿，也在开头结尾处用，都没有任何理论和规则的影响。律体也如此，从来没有谁颁布或指定律诗应以二韵、四韵为准，但后世称为五绝、七绝、五律、七律的诗作却成了主流，一直影响至今，其实就是习惯使然。钱钟书《谈艺录》一八举出历代大量的诗歌句式“仿制”运用虚词的例子^①，也没有谁制定什么规则让诗人“仿制”。一言以蔽之，影响和继承二位一体，如影随形。学习前人，仿古修辞，这本是文学创作的常识。唐代诗人概莫能外。《文镜秘府论》南卷《论文意》引述王昌龄《诗格》云：“凡作诗之人，皆自抄古今诗语精妙之处，名为随身卷子，以防苦思。作文兴若不来，即须看随身卷子，以发兴也。”^②又：“凡作文，必须看古人及当时高手用意处，有新奇调学之。”^③这里的“精妙之处”、“新奇调”、“发兴”等语，道出了唐代诗人学习和创作过程的某些秘诀：“模仿”前人诗句以引起灵感，学习前人的诗句以激发创作欲望。这一创作过程，就留下了前人诗句的印记，或淡或浓，内容风格的，形式声音的，都包含其中。

(四)最后一条“拗救”规则即所谓“救孤平”。顾易生、汪涌豪释“孤平”云：

近体诗平仄规则中一重要禁忌。即在五言单平脚(平平仄仄平)句型中，第一字必须用平；七言单平脚(仄仄平平仄仄平)句型中，第三字必须用平。倘此二处用仄声，则使整句除韵脚外仅剩下一平声字，此即谓之孤平。孤平于唐代被视为近体诗创作之大忌，作诗时极少犯此忌，偶有如郎士元《盖屋县郑碓宅送钱大》，诗中“暮蝉不可听，落叶岂堪闻”一联，出句第一字“暮”用仄声，即成孤平。宋以后，于此已不如唐人般严格避忌。^④

这又是误举“不”字为说。前面已经论及“不”字可为平声的问题。唐诗中“不”字用为平声之例很多，如杜甫《白水明府舅宅喜雨》：“精祷既不昧，欢娱将谓何。”又《陪郑广文游何将军山林十首》其九：“幽意忽不惬，归期无奈何。”李端《秋日旅舍别司空文明》：“吏隐俱不就，此心仍别君。”郎士元《赠万生下第还吴》：“直道多不偶，美才应息机。”戴叔伦《潭州使院书情寄江夏贺兰副端》：“楚水去不尽，秋风今又过。”周繇《咏萤》：“微雨洒不灭，轻风吹欲燃。”方干《东溪别业寄吉州段郎中》：“尽日人不到，一尊谁与同。”李商隐《乐游原》：“向晚意不适，驱车登古原。”例子难以尽举。这些“不”都是整首诗完全合律的用字，只可能是平声。

郎士元诗句完全合律，没有犯任何声病。此外，论者还犯了常识性的低级错误，将根本不是讨论“孤平”的句型作了论据。“暮蝉不可听”是第一字不论平仄的平平平仄仄句型。“听”不是首句入韵的韵脚字，而是首句尾用的仄声字。此诗押的是“文”韵，“听”是去声“径”韵的字，风马牛不相及。即使将此处的“听”视为平声，也在“青”韵之部，与“文”韵相去甚远，绝无通押之理。这是一首律诗，通

① 钱钟书：《谈艺录》，北京：三联书店，2008年，第174—184页。

② [日]遍照金刚撰，周维德校点：《文镜秘府论》，第132页。

③ [日]遍照金刚撰，周维德校点：《文镜秘府论》，第137页。

④ 周勋初主编：《唐诗大辞典》，第938页。

体合律,绝不可能出错。

“孤平”之说,明人已有言及者,不过从专论的角度看,王士禛《律诗定体》说得最为清楚。王氏云:“五律,凡双句二四应平仄者,第一字必用平,断不可杂以仄声,以平平止有二字相连,不可令单也。”^①结合其表谱中八首律诗,五言、七言各四首看,没有一例是仄平平仄平或仄仄仄平平仄平的句式。也就是说,王氏只强调了不能“犯”孤平,没有论说如何“救”孤平。赵执信《声调谱》进了一步,在杜牧五律“蚕蚕初引丝”句“初”字下注:“宜仄而平。第一字仄,第三字必平。”^②又在李商隐五律“小园花乱飞”句“花”下注:“此字拗救。”^③此后还有一段论说:“律诗平平仄仄平,第二句之正格。若仄平平仄平,变而仍律者也。即是拗句。仄平仄仄平则古诗句矣。此格人多不知者,由一三五不论一语误之也。”^④由此“孤平”拗救的理论才完备了。

律体押平韵句,五言第一字仄,第三字平,七言第三字仄,第五字平的确是唐诗中很普遍的句型,然而“救孤平”却没有理论依据。

既然是唐人诗作的普遍现象,那就值得探讨其何以产生,何以形成的原因。其实,循着诗人“仿古修辞”而成“惯例”的路径,辅以其他助力,同样可以得出合理解释的结论。这里不妨作更为全面的分析。

首先,“永明体”以前就多有这种自然声律的对句句式。如王粲诗句“此愁当告谁”、“一言犹败秦”,曹植“杀身诚独难”、“忽亡而复存”,张华“手中双莫邪”、“杀人租市旁”,陶渊明“慨然知已秋”、“请从余所之”,谢灵运“入舟阳已微”、“爱深忧在情”。这些句子都是第一字仄声,第三字平声,而且很多都与上句组成了自然和谐的平仄相反的句式。“永明体”而下,谢朓的《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》“大江流日夜,客心悲未央”,王籍的《入若耶溪》“蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽”等,其名句影响的效应更为显著。“鸟鸣山更幽”,几乎像天籁一样的仄平平仄平句式,当时已经脍炙人口。《梁书》卷五十《王籍传》云:“至若邪溪赋诗,其略云:‘蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽。’当时以为文外独绝。”^⑤《南史》卷二十一《王籍传》说刘孺读到这两句后“击节不能已已”^⑥。《颜氏家训·文章篇》:“王籍《入若耶溪》诗云:‘蝉噪林逾静,鸟鸣山更幽。’江南以为文外断绝,物无异议。简文吟咏,不能忘之,孝元讽味,以为不可复得。”^⑦当时竟有那么多的文人醉心般赏爱,自然也是从内容风格到声韵形式的影响。后代的赞美评论也很多,至今仍然不衰。另外,王籍这首诗句式全合唐诗律体,平仄相反交替,抑扬高低的韵律十分优美,只是联与联之间少了一点黏合。五律体式对后世的影响也不可小视。谢朓的声名比王籍更甚。《颜氏家训》同篇还记载:“刘孝绰当时既有重名,无所与让;唯服谢朓,常以谢诗置几案间,动静辄讽味。”^⑧唐人之赏爱谢朓诗句,代不乏人,前有元兢、刘祎之、范履冰诸学士,后有李白、杜甫等大诗人。谢朓本人又是“永明体”作手,后人完全可能从声律的角度学习模仿其句式。然后诗人与诗人之间,群团与群团之间相互影响,最终使这种句式成为“惯例”,亦可称“没有规则的律体句式”。诗歌创作史上的很多现象表明,有时习惯的影响大于理论和规则。

其次,这种句型,五言诗第一字用了仄声,居前,第三字用平声,居后,平仄交替使用。七言诗依次类推。这符合沈约的“前有浮声,后须切响”字声交替相反的理论原则。早期可以视为诗人创作时有意或无意识地自然协调。

① 王士禛:《律诗定体》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第113页。

② 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第327页。

③ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第327页。

④ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第328页。

⑤ 姚思廉:《梁书》卷五十《王籍传》,北京:中华书局,1973年,第713页。

⑥ 李延寿:《南史》卷二十一《王籍传》,第581页。

⑦ 颜之推撰,王利器集解:《颜氏家训集解》,上海:上海古籍出版社,1980年,第273页。

⑧ 颜之推撰,王利器集解:《颜氏家训集解》,第276页。

第三,这种句式被诗人群体遵守,唐代某些著名诗人的创作产生了重要的影响。沈佺期、杜甫、许浑最为突出。沈佺期共有7句涉及这种句型,都是第一字仄,第三字平,无一例外。沈氏是律体定型的重要人物,后来多有效仿者自不待言。但是,可以肯定不仅“永明体”没有这种句型的理论规则,就是初唐时期也没有。例如沈德潜赞美王绩的《野望》诗说:“五言律前此失严者多,应以此章为首。”^①似乎以功勋论,王绩为五律初唐第一人。王绩的诗律有3句涉及这一句型,结果都是仄平仄仄平,也就是所谓“犯”孤平。宋之问诗中有5例为仄平仄仄平句式。其他犯者也不少。可见当时还没有成为群体遵守的“惯例”。沈佺期之后,杜甫是一个关键人物。杜甫的律诗中有很多仄平仄仄平句式,只有“臂悬两角弓”、“夜深露气清”、“应门亦有儿”3句可议。杜甫学沈佺期,前人早已指出。蔡梦弼《杜工部草堂诗话》卷一引《诗眼》说:“古人学问,必有师友渊源。汉杨恽一书,迥出当时流辈,则司马迁外甥(按,“甥”当为“孙”,——引者)故也。自杜审言已自工诗,当时沈佺期、宋之问等同在儒馆为交游,故杜甫律诗布置法度,全学沈佺期,更推广集大成耳。”^②这里说的“律诗布置法度”,句式仄平仄自然在其中。中唐时元、白将杜甫推为第一人,杜牧以领袖地位并举“杜诗韩笔”,晚唐作者望风而拜者甚多。许浑对这种句式的继承和发展,可为其中代表。陈师道曾以讽刺的口吻批评说:“并世无高学,举俗爱许浑。”其实就是针对许浑过于雕琢诗歌的形式而言。但唐人并不这样评价。同时的杜牧就连连写诗称道许浑,还将之比作“庾信”、“司马相如”等高雅之人^③。晚唐诗人韦庄更有“江南才子许浑诗,字字清新句句奇”的美誉^④。宋人也并不在意陈师道之说,南宋时还有“李杜之后,当学者许浑而已”的论说^⑤。不论批评还是赞美,都可以得出许浑的诗歌对其他诗人创作产生了比较大的影响的结论。许浑的五律仄平仄平句式很多,已经没有仄平仄仄平句式。他上承沈佺期、杜甫;同时又将其大量运用于七律句式之中,是其对律体形式的发展。所谓“丁卯句法”,其实就是仄平仄平平句式字字交替平仄的七言组合。这一点应注意,他的前面有杜甫,“丁卯句法”的继承基因很突出,不是崭新的开创。还应该注意,无论是谁,无论是五言还是七言,这种句型都是渐渐趋于认同的。

第四,在“惯例”形成的过程之中,师承关系、交往还等研磨的促进,也是影响广泛的原因之一。

除此之外,某些声律理论对这种句式的形成可能产生侧面影响,如平声相同不为病,上去入相同则为病,无形之中强调了平声的重要。又如论“平头”规则时刘善经引沈氏云:“第一、第二字不宜与第六、第七同声。若能参差用之,则可矣。”^⑥举证即为“秋月”、“白云”,这就是字声平仄、仄平的前后、上下交替相反运用。所举齐梁或更早的无名氏诗联“秋月照绿波,白云隐星汉”,后一句即仄平仄平仄,字字交替相反。对唐人或许有引导启发的作用。

诸多成因之中,仿古修辞应该是主要的。

五、赘论

汉语诗歌“拗救”理论及规则是诗学理论中的独立的知识体系,确立于清初。其传播影响直到今天。事实上这是一个非科学的知识体系。合理的解释可将其一分为二:一是因理论原则和仿古修辞等因素影响形成的唐人“惯例”,无关“拗救”之说;二是子虚乌有的“拗救”理论及规则。前者如“救孤平”之说、出句平平仄平仄等特殊句型;后者如“单拗”、“双拗”,从而产生的“大拗”、“小拗”等概念。今人所说的“小拗”,王士禛却称为“双拗”,混淆无理,其实都无存在价值。出句平平仄平仄的非理论规则句式为王士禛发现,这是值得肯定的,但以“拗救”理论解释,同一句中竟有第三字仄声救第四字

① 沈德潜:《唐诗别裁集》,北京:中华书局,1975年影印本,第130页。

② 蔡梦弼:《杜工部草堂诗话》卷一,丁福保辑:《历代诗话续编》上册,第195页。

③ 计有功:《唐诗纪事》卷五十六,上海:上海古籍出版社,1987年,第852—853页。

④ 计有功:《唐诗纪事》卷五十六,第853页。

⑤ 范晔文:《对床夜语》卷二,丁福保辑:《历代诗话续编》上册,第422页。

⑥ [日]遍照金刚撰,周维德校点:《文镜秘府论》,第181页。

平声之说,违背同位相应,前后、上下相反相合的声律学理论原则。究其实,他也没有找到这种句式为什么被唐人广为应用的根源所在,反而使这种错位相救的说法产生了不良影响。赵执信因而提出了对句错位相救,一字双救等谬说;又因不能自圆其说,提出了“亦可不救”的自相矛盾之说,事实上其自身已经否定了“拗救”规则的存在。

此外,《声调谱》中还有不少非客观、不科学的武断之说。赵执信由其特殊心理动机的影响,存在措辞肯定又近乎神秘的论断,加强了后人不加考证而迷信其说的影响力。恰恰是这些论断成为构建这一知识体系的重要成分。不妨再举几例,既可见其为人学之情状,也可为清理其说提高警惕。例如赵氏说:“平平仄仄仄,下句仄仄仄平平,律诗常用;若仄仄仄仄仄则为落调矣。盖下有三仄,上必有二平也。”^①在杜甫五律《送远》尾联出句“别离已昨日”下说:“拗句。中唐后无。”^②中唐之后“三仄”的句式很多,首字为仄声者也不少。翟翬已有批评,并云:“证例在韩愈、裴说诗。”^③举出韩愈五律《独钓》次联出句“露排四岸草”,裴说五律《道林寺》次联出句“寺分一派水”为证,并注明“同杜诗‘世人共卤莽’句”^④,这些句子都只有一个平声。唐人张为《诗人主客图》中有几个用例,文字应更可靠,也可证其说之非。刘禹锡一首五律,《全唐诗》卷三五五标为“缺题”,首联为“故人日已远,窗下尘满琴”,其他三联全合律。杨巨源一首五律,《全唐诗》卷三三三标为“失题”,尾联为“向风一点泪,塞晚暮江平”。皇甫松一首五绝《劝僧酒诗》“盲然万象灭,不动心即闲”,卢休一联“自然草木性,谁祝元化功”^⑤,出句都是仄仄仄仄仄。贾岛《原上秋居》颌联名句“鸟从井口出,人自洛阳来”,有“经年方得偶句”之苦^⑥,推敲了一年,恐怕不会弄出一句违犯规则的句子。

又如赵氏论断曰:“起句仄仄仄平仄或平仄仄平仄,唐人亦有此调,但下句必须用三平或四平。如仄平平仄平、平平平仄平是也。”^⑦这样起句的平仄句式本来就是合规则的律句,第二字仄声,第四字平声,尾字仄声,没有犯什么声病。可赵氏偏要立一新说,一定要在“谱”中标注第三字为平声,成为平平平仄平的句式。如杜甫《春宿左省》首联“花隐掖垣暮,啾啾栖鸟过”,赵氏于“掖”下标注“拗字”,“栖”下标注“平”。又杜甫《送远》首联“带甲满天地,胡为君远行”,赵氏于首句后标注“拗句”,“君”下标注“平”^⑧。其用意很清楚,下句第三字必须要用平声字。这真是让人啼笑皆非。这两个对句的第三字用为仄声也完全可以,还是标准句式,即平平仄仄平。唐诗中有很多用例,五律如孟浩然《行至汝坟寄卢征君》首联“行乏憩予驾,依然见汝坟”,又颈联“曳曳半空里,明明五色分”。《送张子容进士赴举》颌联“惆怅野中别,殷勤醉后言”,又尾联“无使谷风消,须令友道存”。都是一首诗中两用。杜甫也不乏其例,如《范二员外邈吴十侍御郁特枉驾阙展待聊寄此作》首联“暂往比邻去,空闻二妙归”,又《台上得凉字》颈联“老去一杯足,谁怜屡舞长”,又《自灊西荆扉且移居东屯茅屋四首》其一颌联“平地一川稳,高山四面同”。中晚唐也很多。刘长卿《淮上送梁二恩命追赴上都》颌联“拜手卷黄纸,回身谢白云”,刘禹锡《八月十五夜玩月》颌联“暑退九霄净,秋澄万景清”,李山甫《别墅》首联“此地可求息,开门足野情”。无论对句用哪一种平仄句式,都是合格的律句,哪里还需要什么发现、发明的蛇足之说。

再如赵氏让人困惑的“妙”语,不知与诗歌声律如何关联。在李商隐五律《落花》颈联对句“眼穿仍欲归”之“眼”字下云:“此字仄,妙。”^⑨在杜牧《句溪夏日送卢需秀才归王屋山将欲赴举》颈联出句

① 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第328页。

② 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第341页。

③ 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第362页。

④ 翟翬:《声调谱拾遗》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第364页。

⑤ 张为:《诗人主客图》,丁福保辑:《历代诗话续编》上册,第99、88、76、87页。

⑥ 黄彻:《碧溪诗话》卷三,丁福保辑:《历代诗话续编》上册,第359页。

⑦ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第328页。

⑧ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第341页。

⑨ 赵执信:《声调谱》,王夫之等撰:《清诗话》上册,第327页。

“苒苒迹始去”下云：“五字俱仄。中有入声字，妙。”又于对句“悠悠心所期”后说：“上句仄仄平仄仄亦同。”^①又在杜甫《送远》“草木岁月晚”句下云：“五字仄。‘木’‘月’二字入声，妙。五仄无一入声字在内，依然无调也。”^②“眼”字怎么见其妙处，赵氏没有任何说明；入声字如何见其妙，赵氏也没有任何说明，竟说不用入声字就“失调”，让人不解。如果说是赵氏忘情于阅读欣赏之中，那是读诗的感受，属于文学欣赏、文学批评的内容。自得其“妙”，不可言传，无可厚非。可是赵氏分明又将其与“失调”关联，说的正是诗歌的声律规则，不是欣赏感受。其实正是这“妙”字的不可言传，才有迷惑人心的作用，大概就是赵氏著述的用意所在。赵氏选择数量很少的四仄、五仄句为说，而入声的常用字在仄声中又很多，从概率上讲，即使诗人无意也会用上。随意翻检材料，便会发现四仄、五仄句中果然多有人声字，不过这并不是什么规则要求使用。赵氏常用“落调”、“无调”以唬人，其意即“不合格”，“违犯声律规则”。此处果然收到效果。对赵氏批评很多的《声调谱拾遗》作者翟翬，大概就被这神秘的一喝唬住了，也失去了独立性。没有作认真思考，全面考察，就在杜甫《去蜀》“五载客蜀郡”句下留下了赞美之词：“《赵谱》云：‘五仄及四仄句中须有入声字。’其说甚妙，细参之。”^③他也说“妙”，但是，妙在何处？作为诗人写作共同遵守的声律规则，为什么必须用入声字？用多少？用在句中什么位置？与其他仄声声调的字如何搭配？如此等等，都是难以进入的玄关。赵氏不作任何说明，恐怕正是其狡狴之处。“中有入声字”一语，似乎说只要有入声字就行。这样说其本身就有反规则的逻辑关联，因为规则最起码的要求不仅要说明入声字的数量、位置，还要说明与其他声调的字如何配合等，而赵氏只字不提。事实是赵氏之说为无稽之谈，因为根本不存在这样的“调”。随便举一点五律中没有入声字的四仄、五仄出句为例，不用论说即可证明其说之伪。李白《游秋浦白筍陂二首》其一“但恐佳锦晚”，岑参《送蜀郡李掾》“饮酒俱未醉”，这是仄仄仄仄仄句式；方干《送喻坦之下第还江东》“文战偶未胜”，又《途中逢进士许巢》“声望去已远”，这是平仄仄仄仄句式；许棠《登高》“信步上鸟道”，方干《赠许牍秀才》“理论与妙用”，这是仄仄仄仄仄句式。所谓出句四仄、五仄句，只有这三种句式可讨论。

赵氏英雄欺人之说难以尽举。其故弄玄虚以神秘其说，所以至此，有两个重要的原因。赵氏自云：“新城王阮亭司寇，余妻党舅氏也，方以诗震动天下，天下士莫不趋风，余独不执弟子之礼。闻古诗别有律调，往请问，司寇靳焉。余宛转窃得之，司寇大惊异；更睹所为诗，遂厚相知赏，为之延誉。然余终不肯背冯氏，且以其学绳人，人多不堪，间亦与司寇有同异。既家居，久之，或搆诸司寇，浸见疏薄。”^④又云：“阮翁律调，盖有所受之。而终身不言所自；其以授人，又不肯尽也。有始从之学者，既得名，转以其说骄人，而不知己之有失调也。余既窃得之，阮翁曰：‘子毋妄语人。’余以为不知是者，固未为能诗；仅无失调而已，谓之能诗可乎？故辄以语人无隐，然罕见信者。”^⑤看来首先是王士禛神秘其说，奇货自宝，不肯尽授他人，蒙上一层神秘色彩，才引发了赵氏的负气发奋。不过赵说未尽实。王应奎《柳南续笔》卷三有“王赵交恶”一条：“益都赵宫赞秋谷，自少负异才，以工诗鸣山左，视一时流辈，罕有当其意者。迨识新城先生，乃敛衽慑服，于是嚙不作诗者四五年。新城知之，特肆筵设席，醉之以酒，请弛其禁。宫赞乃稍稍复作，作则就正新城，以定是非。厥后两公议论偶不相合，谗人从而交搆之，而彼此嫌隙生矣。吾邑冯定远为宫赞所私淑，新城顾谓其所批《才调集》‘卑之无甚高论’，即平日警誓王、李，亦不过拾某宗伯牙后慧耳！而世乃有皈依顶礼，不啻铸金呼佛者。此盖隐指宫赞而言，未尝明言其人也。而宫赞《谈龙录》之作，傲睨前辈，显为诋斥，以视微文刺讥者何如。此亦足以

① 赵执信：《声调谱》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第327页。

② 赵执信：《声调谱》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第341页。

③ 翟翬：《声调谱拾遗》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第362页。

④ 赵执信：《谈龙录自序》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第309页。

⑤ 赵执信：《谈龙录》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第310页。

征两公之为人矣。”^①王、赵交恶，王士禛固然不能免责，然毕竟为赵氏“妻党舅氏”，且长赵氏三十余岁。赵氏却“傲睨前辈，显为诋斥”，有悖于伦常之理，不过可能是性情使然。朱庭珍曾指出赵氏“诋刺”王士禛，吴乔对钱谦益“深文巧诋，指责不遗余力”，“盖因性情谿刻，笔锋犀利，伸臆说以乱公论，阿私好以排异己，二人同病，所以投契如是”^②。赵氏恃才负气，反认为“阮翁素狭”^③，于是有诋毁之语。最不应忽略的是王氏神秘其说的原因是什么，其间对赵氏心传授受究竟有怎样的影响，没有材料，无从臆断。然而清楚的是王氏为诗坛前辈，声名远在赵氏之上。赵氏的著述，极可能为推倒偶像，超胜以求荣耀之心理驱使。于是古体、律体一起用力，在他人不易考证之处故意标新立异。如此，就不能谨守科学研究的基本原则，以冷静、客观、平允的态度，用事实论据说话。根据《声调谱》中的论据和论点看，多有强行同化之偏见。最为典型的就是不顾众目睽睽，不顾常识，不加任何辩说，竟将杜诗“九江日落醒何处”的“醒”字定为仄声，以满足其“大拗双救”之新说。其实，稍加推理，就可以得出赵氏于此不是知识缺乏，而是心态问题。与他同时的金埴还对他有“称诗，海内推为宗匠”之美誉^④。凭其诗学素养，又是撰写声律学性质的著述，不可能不知道“醒”是平仄两用而意义不变的字，也不可能不清楚杜甫的七律之中没有“一字双救”的用例。然而竟敢以欺蒙行武断，其著述的真伪成分就可想而知。

其二，明清之际，多有对唐诗声律，尤其是杜诗声律神秘其说者，王士禛为一，朱彝尊亦为一。朱氏《寄查德尹编修书》称得之于李因笃秘说：“凡五七言近体，唐贤落韵共一纽者不连用，夫人而然。至于一三五七用仄字上去入三声，少陵必隔别用之，莫有叠出者；他人不尔也。”朱彝尊和李氏曾于旅途住宿时“挑灯拥被，互诵少陵七律，中惟八首与天生所言不符”。后来依据“宋元旧雕本暨《文苑英华》证之”，“合之天生所云，八诗无一犯者”，再加上自己对诗句文字的推测，最后结论是：“天生之独见，善不可没也。”^⑤朱氏硕学鸿儒，诗名也与王士禛并列，有“南朱北王”之称，竟然被李氏之神说迷昏了头，让人牵着鼻子走。其实此说就是五言诗“鹤膝”病的七言诗说，一点儿也不新鲜，且完全不正确。杜甫七律单句尾字连用同声调者岂止八首，再举出十首也不难。如普及程度很高的名作《客至》，首句尾字“水”，第三句“扫”，即同为上声连用，即使辩说“扫”字为去声，那么又与第五句尾字去声“味”相同，无论如何都是连用同声调的字。朱氏所说的与“宋元旧雕本暨《文苑英华》证之”八首，其实多有错误，用不着一一细辩。唐人七律单句尾字大多不连用同声。这是上去入三声字多随机形成的，不是什么规则，也不是杜甫发明的什么“诗律”。

在性情心理与这样的文化背景之下，赵氏要故弄玄虚以售其说的原因，似乎主客观的影响都有。

了解当时的学术风气，研究赵氏的性情、行事及著述动机之后，才能清醒地对待《声调谱》的论说条文，才能弄清“拗救”之说的全部真相。如果只是阅读《声调谱》条文，那么聪明人也会被赵氏自负而肯定的论断控制，难以自主而误信。

现在完全可以得出这样的结论：构成知识体系的汉语诗歌“拗救”之说，因赵执信《声调谱》新说之多而成立，同时，也因其伪说之多而瓦解。

[责任编辑 渭 卿]

① 王应奎撰，王彬、严英杰点校：《柳南续笔》卷三，北京：中华书局，1983年，第183页。

② 朱庭珍：《筱园诗话》，郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》下册，第2409页。

③ 赵执信：《谈龙录》，王夫之等撰：《清诗话》上册，第312页。

④ 金埴撰，王澐华点校：《不下带编》，北京：中华书局，1982年，第3页。

⑤ 朱彝尊：《曝书亭集》卷三十三，《影印文渊阁四库全书》第1318册，第27—29页。