

唐代的七言排律

张一南

[摘要]唐代七言排律是七言歌行分化的结果,杜甫和元白诗派在其演进过程中起到了重要的作用。唐代七言排律处于弱势的原因众多,其中重要的一点是在与其它七言诗体的竞争过程中缺乏独立的功能。酬赠是唐代七言排律的主要功能。一些体物工细、形象丰富、章法精妙的七言排律,同样具有一定文学价值。

[关键词]七言诗;形式;功能

中图分类号:I207.2

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2016)07—0165—08

基金项目:国家社会科学基金项目“晚唐齐梁诗风研究”(14CZW022)阶段性成果。

作者简介:张一南(1984—),女,北京人,北京大学中文系助理教授,文学博士,研究方向:中古诗学。北京 100081

七言排律亦即延展至五韵及以上的七律,既是七律的一种特殊形式,也是七言长诗的一种特殊形式。比照七律的规则,标准的七言排律应具有的特征包括:齐言、不换韵、纯为律句、符合粘对规则,所有中联(除首尾两联外)均对仗。考虑到七言排律一直是一种边缘文体,偶有失粘、出律而符合其它特征,特别是强调通篇对仗、不转韵的作品,亦可视为标准七言排律。如大体符合以上特征,有一两处有所变通,则视为不标准的七言排律,亦即七言排律与七言歌行的中间状态。本文讨论的七言排律,即包括了标准的七言排律与不标准的七言排律。^①

相对于七律和五言排律,七言排律一直都是一 种弱势的诗体,在唐代也不例外。在《全唐诗》中,七言排律仅 102 首,涉及 96 位诗人;其中,标准的七言排律仅 79 首,涉及 90 位诗人。这个数字可以说明唐代七言排律创作具有很大偶然性,实际传世也颇为稀少。与此相应,唐代七言排律也鲜有专门研究,目前尚未见到对唐代七言排律演进状况的整体描述,对单个作家七言排律创作的讨论则几乎仅限于杜甫。

松浦友久先生曾在《“七言排律”不盛行的原因——从对偶表现的本质说起》^[1]一文中,讨论了七言排律作为一种文体处于弱势的原因。松浦先生从文体形式的角度,将七言排律的弱点归为“对偶的过剩化”,然后将“对偶的过剩化”之所以对七言排律的影响比五言排律更为强烈的原因,归结为五七言节拍的不同。松浦先生认为,七言比五言多出一拍,更易在较少的联数中实现“自我完成机能”,从而更早地面临“过剩化”的危险。松浦先

生还在文中比较了七言古诗^②与七言排律的形式特点,认为七言古诗的转韵和骈散的自由具有优势,同时也注意到了七言古诗中的偶对现象。

松浦先生指出了七言排律为基本形式所限而产生的一些弱点,有一定见地,但这些解释似仍不足以解释七言排律的弱势地位。例如,七言句的容量虽大于五言句,但七律的句法变化也大大丰富于五律,相对于五律,七律常以对仗方式的变化多姿取胜,句法的变化可以在一定程度上克制“对偶的过剩化”带来的缺陷。因此,仅从节拍来解释七言排律相对于五言排律的劣势,似乎不能完全令人满意。

另外,松浦先生的讨论限于文体形式本身,较少提及相近文体在演进过程中相互竞争的关系,特别是在形式特质的限定下文体功能的分配。本文拟从这方面入手,进一步探讨七言排律弱势地位的成因。

为探讨这个问题,我们首先有必要对尚不明晰的唐代七言排律演进历史做出梳理,明确七言排律在唐诗各个发展阶段中扮演的角色,特别是与相近文体的关系、承担的文体功能、不同诗派的使用情况,并进行必要的具体文本分析,从而合理地把握七言排律“弱势”的程度,在此基础上,才能进一步认识七言排律的弊端与可能的发展空间。在梳理唐代七言排律相关现象的过程中,七言排律“弱势”的更多原因将会自然显现。

通过初步的整理归纳,本文认为唐代七言排律的兴盛与元白诗派有着密切的关系,从而将唐代七言排律的演进过程分为元白之前(初盛唐及中唐前期)、元白时代(中唐后期)和元白之后(晚

唐五代)三个阶段。

一、元白之前的七言排律

七律的形成远远晚于五律和歌行。五律和排律^③在宫体诗时代已基本定型,南朝后期的诗人已可以创作完全合律的五律和排律;与此同时,从永明时代开始,就出现了讲究声律的转韵体歌行,鉴于歌行体始终没有彻底律化,可以说南朝后期的歌行与唐代歌行在声律上已基本没有区别。而七律则定型于武朝,即初唐后期,且事实上直到盛唐前期,七律的文体功能还相当单一。这意味着,远在七律出现之前,五律和排律就已经承担了描绘铺陈的功能,而歌行已打开了一片声情摇曳的天地。这些空间可以留待后来居上的七律去攻占,却不再能成为七律的立身之本。

在唐代以前,我们没有见到标准的七律,也没有见到标准的七言排律。然而,在标准七律仍然极为稀少的初唐前期,却出现了一首声律颇为严整的七言排律:

青楼绮阁已含春,凝妆艳粉复如神。细细轻裙全漏影,离离薄扇讵障尘。樽中酒色恒宜满,曲里歌声不厌新。紫燕欲飞先绕栋,黄莺始啭即娇人。撩乱垂丝昏柳陌,参差浓叶暗桑津。上客莫畏斜光晚,自有西园明月轮。(谢偃《乐府新歌应教》)

除有三处失粘、尾联出句非律句外,完全符合近体诗规则,即使是在初唐的排律中,这种情况也算是声律相当严谨了。特别是中联全部对仗、纯为律句、基本讲究粘对,显然系有意为之,符合标准七言排律在形式上的追求。谢偃为隋入唐的卫县虢姓士人,曾任太宗朝弘文馆直学士,以赋见称。这首七言排律的出现,其实早于七律的定体,虽为孤例,却足以引起重视。诗题为《乐府新歌应教》,兼具乐府歌词与应制诗的身份。从不多的背景信息可以分析出早期七言排律的功能特质:这首诗直接入乐,其排比形式可能与音乐结构有关;七言排律与七律一样,一开始就承担了应制功能,后世的七言排律甚至没有像七律一样,很好地走出了应制酬赠的局限;作者来自北齐故地,并非南朝新体文学的直接继承者,反而可能深受汉儒经学及旧体文学浸润;作者以赋见称,铺陈排比可以发挥他的写作特长,七言排律可以满足博闻强记、工于辞赋的上层士人的喜好;中间的四联对句,变换多姿,将辞赋丰富的语言表现与歌行自由流动的语言节奏很好地结合在了一起,充分展示了作者的文字技巧,并无“过剩”之感;作品在写歌舞宴席时偏向女色描写,表现出南朝宫体诗的审美趣味,继承了宫体诗的体物功能。

进入武朝后,七言诗的形态分类产生了很大

变化,七言律诗的体式确立下来,与此同时,七律定体的代表人物沈宋又开始创作不拘声律、有别于永明体歌行的七言古诗。在这个时代,仍有七言排律偶尔闪现,如:

穹庐杂种乱金方,武将神兵下玉堂。天子旌旗过细柳,匈奴运数尽枯杨。关头落月横西岭,塞下凝云断北荒。漠漠边尘飞众鸟,昏昏朔气聚群羊。依稀蜀杖迷新竹,仿佛胡床识故桑。临海旧来闻骠骑,寻河本自有中郎。坐看战壁为平土,近待军营作破羌。(崔融《从军行》)

声律对仗已十分严整。《从军行》是乐府古题,赋写乐府古题、描摹边塞风光本来也是南朝宫体诗的传统,此时已被成功地“移植”到了七言排律中。作品句法丰富,体物生动,毫无板滞之感,几乎使人忘记其为典正律体,只是作为一般的歌行来欣赏。特别是这首作品为边塞题材,在宋明以降不熟悉齐梁传统的读者看来,甚至会被当成一首声调豪壮的七言古诗。由此可见,声律上的严整与内容上的自由并不矛盾。值得一提的是,作者崔融同样来自北齐故地,崔氏为山东著姓,有着儒学和旧文学的家学传统。

活动于武朝与盛唐之交的张说也有较为严整的七言排律,如:

十五红妆侍绮楼,朝承握槊夜藏钩。君臣一意金门宠,兄弟双飞玉殿游。宁知宿昔恩华乐,变作潇湘离别愁。地湿莓苔生舞袖,江声怨叹入箜篌。自怜京兆双眉妩,会待南来五马留。(《赠崔二安平公乐世词》)

这是一首脱胎于应制诗的酬赠诗,物象富丽,仅一处失粘,篇幅不长而句法灵活。张说又有咏物题材的七言排律:

清都众木总荣芬,传道孤松最出群。名接天庭长景色,气连宫阙借氛氲。悬池的的停华露,偃盖重重拂瑞云。不借流膏助仙鼎,愿将桢干捧明君。莫比冥灵楚南树,朽老江边代不闻。(《遥同蔡起居偃松篇》)

全诗声律、对仗严谨,形象具体而措辞华丽。体写物象亦为齐梁宫体诗的传统。由此可见,在杜甫之前不多的七言排律,已涉及到了女色、酬赠、边塞、咏物等宫体诗的典型主题。

七言排律的出现并不比七律更晚,七言排律、七律和七言古诗几乎是同时出现于武朝。从这个意义上可以说,三者是从同时从七言歌行的母体中分化出来的。三者代表了不同的发展方向:七言古诗向去声律化的方向发展,七言排律和七律向规整的方向发展,七律更多地吸收已经成功的四韵五律的经验,七言排律则仍保留了歌行的体量。七言歌行内部曾经对立统一的种种因素,开始由

不同的新文体分担。

进入盛唐后,七言古诗和七律都有了进一步的发展,其中七言古诗的变化要更明显一些。然而盛唐却几乎没有标准的七言排律。这可能是因为,七律和七古的功能分工在此时更加明确。在盛唐复古风气的影响下,趋于自由的七言古诗受到青睐,诗人们热衷于探索打破近体诗规则的种种可能性;而对于稳定格律的需求,则由已经定型的七律承担。即使是完全符合格律要求的七言排律,仍缺乏足够明显的区别于七言歌行的特征,很难达到七律那样的形式感。在盛唐,七言排律缺乏独立存在的理由,而不得不向着自由化的方向发展。盛唐有一些讲究声律对仗、以铺陈体物见长、却仍保留转韵特征的歌行,不妨视为向歌行回归的七言排律。

盛唐诗人中,保留了较多传统诗学元素的王维擅此体,他的很多较为著名的歌行都带有近于排律的特征,最典型的例子如其《燕支行》:

汉家天将才且雄,来时谒帝明光宫。万乘亲推双阙下,千官出饯五陵东。誓辞甲第金门里,身作长城玉塞中。卫霍才堪一骑将,朝廷不数贰师功。赵魏燕韩多劲卒,关西侠少何咆勃。报讎只是闻尝胆,饮酒不曾妨刮骨。画戟雕戈百白寒,连旗大旆黄尘没。叠鼓遥翻瀚海波,鸣笳乱动天山月。麒麟锦带佩吴钩,飒沓青骊跃紫骝。拔剑已断天骄臂,归鞍共饮月支头。汉兵大呼一当百,虏骑相看哭且愁。教战虽令赴汤火,终知上将先伐谋。

全诗讲究声律对仗,八句一转韵,转韵时首句入韵,类似歌行做法,只是每一韵比常见的歌行长一倍。因此每一韵容纳的对仗句是三组而非一组。事实上,此诗所有可以对仗的地方均为严对,甚至转韵入韵的联语也有宽对之意。比起常见的歌行,此诗削弱了自由的成分,而增加了对仗的元素,显得更为典丽厚重,体现出对七言排律的借鉴。同样的还有《老将行》:

少年十五二十时,步行夺得胡马骑。射杀中山白额虎,肯数邺下黄须儿。一身转战三千里,一剑曾当百万师。汉兵奋迅如霹雳,虏骑崩腾畏蒺藜。卫青不败由天幸,李广无功缘数奇。自从弃置便衰朽,世事蹉跎成白首。昔时飞箭无全目,今日垂杨生左肘。路傍时卖故侯瓜,门前学种先生柳。苍茫古木连穷巷,寥落寒山对虚牖。誓令疏勒出飞泉,不似颍川空使酒。贺兰山下阵如云,羽檄交驰日夕闻。节使三河募年少,诏书五道出将军。试拂铁衣如雪色,聊持宝剑动星文。愿得燕弓射天将,耻令越甲鸣吴军。莫嫌旧日云中守,犹堪一战取功勋。

同样是八句一转韵,韵脚平仄相间,转韵句首句入韵,非转韵句均作严对,讲究声律对仗,可以视为三首七言排律前四韵的叠加。这种体式不止一次地出现,往往为边塞诗,在形式上呈现出相对的稳定性,反映了王维在固有形式之外探寻七言诗格律化的其它可能性的努力。这种形式吸取了七言排律体物铺陈的特长,又以转韵体歌行的流动性打破了七言排律可能会带来的板滞与沉闷,是一种有发展前途的七言格律诗。王维的这两首作品,也成为人们乐于传诵的名篇。

李白也尝试创作过类似七言排律的作品,如《别山僧》:

何处名僧到水西,乘舟弄月宿泾溪。平明别我上山去,手携金策踏云梯。腾身转觉三天近,举足回看万岭低。谿浪肯居支遁下,风流还与远公齐。此度别离何日见,相思一夜眠猿啼。

全诗讲究声律,不换韵,有较多的对仗句,但第二联不对仗,类似律诗中的“蜂腰体”,其语态节奏仍近乎律诗,是对律诗板滞形态的变通。这样的作品,实际仍呈现出七言排律的特点,只不过稍作放达,可视为不标准的七言排律。

“安史之乱”后,杜甫开始比较多地创作七言排律,可以说,杜甫是目前可见范围内第一位有较多标准七言排律的诗人。关于杜甫的七言排律,金启华《神明于规矩之中——杜甫的七言排律赏析》^[2]一文及周菲菲的博士论文《杜甫排律研究》^[3]都给予了一定关注。本文从功能的角度,再对杜甫的七言排律做一些补充论述。

杜甫的《题郑十八著作虔》被松浦先生认为存在“对偶的过剩化”问题,实际上,这首作品的艺术价值还是比较高的:

台州地阔海冥冥,云水长和岛屿青。乱后故人双别泪,春深逐客一浮萍。酒酣懒舞谁相拽,诗罢能吟不复听。第五桥东流恨水,皇陂岸北结愁亭。贾生对鵬伤王傅,苏武看羊陷贼庭。可念此翁怀直道,也沾新国用轻刑。祢衡实恐遭江夏,方朔虚传是岁星。穷巷悄然车马绝,案头干死读书萤。

六组对仗句,句法各异。“乱后故人双别泪,春深逐客一浮萍”,境界开阖,下字深情而句式洒脱。“酒酣懒舞谁相拽,诗罢能吟不复听”,句法灵活,层次丰富。这两组对句置于一般七律中,特别是作为七律的颔联,皆不失为警句,但如果一首七律中只有这两组对句,则难免显得过于繁复,虚字过多、层次过多,且对句之间缺乏对比,耽于缘情而少以物象说话,容易流于轻浮。因此,接下来的两组对句,则以质实的名词为主,相当于一般七律中的颈联。“第五”联和“贾生”联看起来没有太

多的技巧,不像前两联那样出彩,因而被视为“对偶的过剩化”的例证。但正是这两联稀释了前两联令人眼花缭乱的技巧,由叙述转为呈现,在节奏上归于沉稳。在一般的七律中,由颔联的叙述转入颈联的呈现后,作品就必须进入尾声了,但这首排律在接下来的两组对句中,又重新转入了倾向于使用虚词的叙述。“可念”一联,以虚字发端,对仗的难度较大,并且再次改变了前两联以实字为主的节奏。“祢衡”联继续用典,而虚字的作用仍很重要,处于虚实之间。这样,这首七言排律的对仗句实际上是强调了七律对句虚实相间的优势,在节奏的安排方面匠心独运,不仅在形式上更在章法上成为了延展的七律。这样的效果,实际是以老杜出神入化的七律技巧为基础的。第一位有较多标准七言排律的诗人是为七律的发展做出巨大贡献的杜甫,当非偶然。或许可以理解为,七言排律的创作本身是杜甫进行七律艺术探索的一部分。这首作品提示了七言排律艺术发展的可能性。

从功能上看,杜甫的七言排律仍多与酬赠有关,这是初唐七言排律的应制功能留下的痕迹。但杜甫的七言排律已经与宫廷无关,也摆脱了珠光宝气的齐梁意象,而开创了士大夫间以七言排律相互酬赠的先河。除酬赠外,杜甫七言排律有咏物者如《寒雨朝行视园树》:

柴门杂树向千株,丹橘黄甘此地无。江上今朝寒雨歇,篱中秀色画屏纡。桃蹊李径年虽故,栀子红椒艳复殊。锁石藤稍元自落,倚天松骨见来枯。林香出实垂将尽,叶蒂辞枝不重苏。爱日恩光蒙借贷,清霜杀气得忧虞。衰颜更觅藜床坐,缓步仍须竹杖扶。散骑未知云阁处,啼猿僻在楚山隅。

这首诗在杜诗中算不上精品,但可以看出,诗人试图从各个角度来体写“园树”,借鉴了赋的笔法。杜甫的七言排律又有描绘山水宫观之壮丽者如:

玉泉之南麓山殊,道林林壑争盘纡。寺门高开洞庭野,殿脚插入赤沙湖。五月寒风冷佛骨,六时天乐朝香炉。地灵步步雪山草,僧宝人人沧海珠。塔劫宫墙壮丽敌,香厨松道清凉俱。莲花交响共命鸟,金榜双回三足乌。……(《岳麓山道林二寺行》)

可见杜甫的七言排律也承担了赋与排律体写物象的功能。此外,杜甫七言排律也有偏于自述者,如《清明二首(其二)》:

此身飘泊苦西东,右臂偏枯半耳聋。寂寂系舟双下泪,悠悠伏枕左书空。十年蹴踘将雏远,万里秋千习俗同。旅雁上云归紫塞,家人钻火用青枫。秦城楼阁烟花里,汉主山河锦绣中。风水春

来洞庭阔,白蘋愁杀白头翁。

让七言排律摆脱了风花雪月,承担士人言志的功能,赋予七言排律更丰富的意象和风格,无疑提高了七言排律的文体地位。

除标准七言排律外,杜甫的七言排律也在尝试种种变体。例如,《投简成、华两县诸子》一诗,押仄声韵而一韵到底,讲究声律对仗,实际是延展的仄韵七律。在《全唐诗》中,仄韵七言排律极为少见。又如《追酬故高蜀州人日见寄》一诗,有一次换韵,实际等于一首仄韵七言排律和一首平韵七言排律的叠加。再如《暮秋枉裴道州手札》一诗,共换用4个韵脚,平仄交替,第一个韵脚长达九韵,中间两个韵脚各为六韵,最后一个韵脚仅二韵,换韵处出句入韵、作宽对,不换韵处作严对,体式与王维的《老将行》等作品相似,但一韵更长,更强调对仗因素。这些变体七言排律,体现了杜甫在打破七言排律板滞体式方面的尝试。

除杜甫外,中唐前期的诗人几乎没有七言排律传世。在这个时代,七言歌行、七言古诗仍在继续发展,七律的创作更加纯熟,成为诗人最习惯使用的诗体之一。七言排律在这个时代的消失,跟邻近文体的壮大不无关系。在这个时代,七言诗不同体式之间的功能分配更加明确,旖旎之作往往被写成歌行,诗人言志抒怀可以方便地使用七言古诗,七律则承担了山水与酬赠的功能。与这几种诗体相比,七言排律没有明显的独到之处,没有不可为其它文体替代的功能,诗人在获得了成熟的诗学技巧、建立了诗学规范、几乎停止了文体试验之后,已经感觉不到写作七言排律的必要。这或许是七言排律衰落的重要原因。

二、元白时代的七言排律

中唐后期,诗人们又开始了新一轮的文体试验,与此同时,七言排律也重新出现在了诗人笔下,甚至出现得比初盛唐更为频繁。中唐后期,创作七言排律的主力是元稹和白居易,一些风格近于元白的诗人也参与到了七言排律的创作中来,而韩孟诗派似乎并未尝试七言排律。究其原因,有可能是韩孟诗派的文体试验更为激进,热衷于复古,并未在近体诗的探索上花费心力,而元白诗派则对近体诗的感情较深,在近体诗领域进行了很多有趣的探索,七言排律的创作,也可以看做近体诗的一种探索。这也可以说明,在元和诗人眼中,七言排律更多地是一种近体,而不是一种“七言古诗”。

白居易传世七言排律多达32首,而位列第二的元稹仅15首。白居易的七言排律中,体式标准的酬赠诗占了多数。白居易好以七言排律酬赠亲

友,恐与其一贯的骋才作风有关。遗憾的是,白居易的七言排律在章法和句法上都显得较为松散,如其《十年三月三十日别微之》:

泮水店头春尽日,送君上马谪通川。夷陵峡口明月夜,此处逢君是偶然。一别五年方见面,相携三宿未回船。坐从日暮唯长叹,语到天明竟未眠。齿发蹉跎将五十,关河迢递过三千。生涯共寄沧江上,乡国俱抛白日边。往事渺茫都似梦,旧游流落半归泉。醉悲泪洒春杯里,吟苦支颐晓烛前。莫问龙钟恶官职,且听清脆好文篇。别来只是成诗癖,老去何曾更酒颠。各限王程须去住,重开离宴贵留连。黄牛渡北移征棹,白狗崖东卷别筵。神女台云闲缭绕,使君滩水急潺湲。风凄暝色愁杨柳,月吊宵声哭杜鹃。万丈赤幢潭底日,一条白练峡中天。君还秦地辞炎徼,我向忠州入瘴烟。未死会应相见在,又知何地复何年。

全诗除前两联做变通处理外,均严守声律对仗,显示出白居易驱遣诗料的才华。写给元稹的长诗,应该是白居易最为认真的作品,但以此诗与杜甫《题郑十八著作廨》相较,则高下立判。白诗缺乏宏观的谋篇布局,过于关注个人经验的叙述,导致缘情过多而形象稀疏,虚字过多而质实不足,虽然也在努力通过变换虚字来带动句法的变化,终究显得轻浮而单调,从而使读者疲于应付诗人的人生经验,无法维持阅读兴趣,更容易产生繁杂的感觉。这也是白体七律普遍存在的问题,只不过七言排律与生俱来的弱点更容易彰显这样的问题。所谓“对偶的过剩化”,与其说是七言排律的问题,毋宁说是白体七律的问题。白居易的另外一些酬赠七律,往往流于敷衍,显示出很高的语言修养,却缺乏诗性,给人留下枯涩寡味的印象。

白居易为“七老会”写作的贺诗也是一首七言排律,与会的老人们也以七言排律应答,而诗作同样算不上精彩,这是白居易以七言排律与人酬赠的典型例子。在白居易的影响下,七言排律的复生似乎带上了“老人”的烙印。

与杜甫一样,白居易也有自述的七言排律,如《病中诗十五首·枕上作》:

风疾侵袭临老头,血凝筋滞不调柔。甘从此后支离卧,赖是从前烂漫游。回思往事纷如梦,转觉馀生杳若浮。浩气自能充静室,惊飙何必荡虚舟。腹空先进松花酒,膝冷重装桂布裘。若问乐天忧病否,乐天知命了无忧。

在15首的组诗中,白居易选择将这一首写成排律。此诗的风格与白居易一般的闲适七律一脉相承,追求平易而色调黯淡。

白居易的七言排律中较有价值者,还是试图引入齐梁诗风,以及改造七言排律体式的作品。

如其新乐府中的《牡丹芳》一首,以不标准的七言排律体写成,除开头使用乐府谣谚句式外,大体符合律诗要求。从题材上看,属于远师古乐府美刺传统的复古体;从形式上看,却是声律考究的近体。二者的结合是有新意的尝试。在具体的技法上,《牡丹芳》又充分借鉴了齐梁咏物诗的体物艺术,措辞华丽而描写工细,兹摘数联:

……千片赤英霞烂烂,百枝绛点灯煌煌。照地初开锦绣段,当风不结兰麝囊。仙人琪树白无色,王母桃花小不香。宿露轻盈泛紫艳,朝阳照耀生红光。红紫二色间深浅,向背万态随低昂。映叶多情隐羞面,卧丛无力含醉妆。低娇笑容疑掩口,凝思怨人如断肠。……

诗人毫不吝惜排比铺陈,直接描写物象,将牡丹比作珍宝锦绣,比作闺中女子,充分体现了齐梁式的审美。这段铺陈点染也使得此诗形象丰富,不像他用于酬赠的七言排律那样枯涩。不过,这样的铺陈终是重形轻神,难以在众多的中晚唐诗中给人留下印象。除《牡丹芳》外,白居易的《日渐长》《耳顺吟》和《忆旧游(寄刘苏州)》等作也是结合乐府语体与七言排律形式的尝试。另外,《江南遇天宝乐叟》一诗,有较强的叙事性,一波三折,近歌行体,而在形式方面则不换韵,中联大多对仗、粘对,事实上更接近七言排律,是结合歌行体与七言排律的有益尝试。

白居易的七言排律,也偶有涉及女性的风情之作,如《追欢偶作》:

追欢逐乐少闲时,补贴平生得事迟。何处花开曾后看,谁家酒熟不先知。石楼月下吹芦管,金谷风前舞柳枝。十听春啼变莺舌,三嫌老丑换蛾眉。乐天一过难知分,犹自咨嗟两鬓丝。

铺陈贵游享乐的经历,也是将齐梁题材引入七言排律创作的一种尝试。

白居易还有数首七言排律体的咏物诗,如《新制绫袄成感而有咏》:

水波纹袄造新成,绫软绵匀温复轻。晨兴好拥向阳坐,晚出宜披蹋雪行。鹤氅毳疏无实事,木棉花冷得虚名。宴安往往欢侵夜,卧稳昏昏睡到明。百姓多寒无可救,一身独暖亦何情。心中为念农桑苦,耳里如闻饥冻声。争得大裘长万丈,与君都盖洛阳城。

因立意落于忧民,很容易让人错觉这是一首像《茅屋为秋风所破歌》或《卖炭翁》一样的七言古诗,事实上,这是一首标准的七言排律,不但中联完全合律对仗、讲究粘对,而且以铺陈体物为主。此诗借鉴赋法,每一联都转换视角,从不同角度赋写新绫袄的温暖。后三联想到百姓的寒冷,也可以理解为衬托新绫袄温暖、曲终奏雅的一种

角度。在写法上,此诗也是很标准的七言排律。此诗由于立意正确,句法节奏得到了适当的控制,形象也相对丰富,因而还是获得了一定声誉,是白居易七言排律中比较成功的作品。然而,人们却不甚注意到此诗作为七言排律的形式。

受到白居易的影响,元稹的七言排律也以完全合律的酬赠之作为多,这些作品同样乏善可陈。元稹七言排律的成就,同样在于引入齐梁诗风和打破排律定体等方面。

《哀病骢呈致用》一诗,虽有寄托,而审美已见出晚唐齐梁诗风对绮丽与病态的崇尚:

枥上病骢啼袅袅,江边废宅路迢迢。自经梅雨长垂耳,乍食菰蒋欲折腰。金络头衔光未灭,玉花衫色瘦来焦。曾听禁漏惊衙鼓,惯蹋康衢怕小桥。半夜雄嘶心不死,日高饥卧尾还摇。龙媒薄地天池远,何事牵牛在碧霄。

用字奢华,追求新异,与杜甫和白居易的七言排律都有较大的风格差异。元稹在七言排律中,还会赋写山水的怪奇之态,如:

……洞主参承惊鸟角,岛夷安集慕霜威。黄家贼用锋刀利,白水郎行旱地稀。蜃吐朝光楼隐隐,鳌吹细浪雨霏霏。毒龙蛻骨轰雷鼓,野象埋牙劓石矶。火布垢尘须火浣,木绵温软当绵衣。桄榔面砑槟榔涩,海气常昏海日微。……(《送岭南崔侍御》)

……胜凌岂但河宫溢,块轧浑忧地轴摧。疑是阴兵致昏黑,果闻灵鼓借喧豨。龙归窟穴深潭漩,蜃作波涛古岸颓。水客暗游烧野火,枫人夜长吼春雷。浸淫沙市儿童乱,汨没汀洲雁鹭哀。……(《遭风二十韵》)

以声律对仗的形式,写异乡的新奇风物,审美上更接近韩愈、李贺的七古歌行,仿佛是柳宗元贬谪期间写下的七律的延展。

元稹的《和李校书新题乐府十二首》有5首接近七言排律,作品描写乐舞,而对仗工整,如:

……蓬断霜根羊角疾,竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星,虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笮波海,回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始,四座安能分背面。……(《胡旋女》)

此诗是乐府题材与七言排律形式结合的尝试,物象丰富,采色相宣。虽讲究格律,但飞动之状并不亚于歌行七古。这种对七言排律诗体的改进,是比较成功的。

元稹的咏物之作《山枇杷》,也是一首不标准的七言排律,其体物之句如:

……压枝凝艳已全开,映叶香苞才半裂。紧搏红袖欲支颐,慢解绛囊初破结。金线丛飘繁蕊乱,珊瑚朵重纤茎折。因风旋落裙片飞,带日斜看

目精热。亚水依岩半倾侧,笼云隐雾多愁绝。绿珠语尽身欲投,汉武眼穿神渐灭。……

仿佛已是延展了的李商隐七律,而入声韵脚又增添了几分李贺歌行般的凄恻意味。

在元白周围,一些诗人也会偶尔尝试七言排律写作,如杨巨源有《和杜中丞西禅院看花》:

一林堆锦映千灯,照眼牵情欲不胜。知倚晴明娇自足,解将颜色醉相仍。好风轻引香烟入,甘露才和粉艳凝。深处最怜莺蹂践,懒时先被蝶侵凌。对持真境应无取,分付空门又未能。迎日似翻红烧断,临流疑映绮霞层。幽含晚态怜丹桂,盛续春光识紫藤。每到花枝独惆怅,山东惟有杜中丞。

注重体物,物象美丽,借鉴了齐梁审美。

又如王建有数首标准七言排律体的酬赠诗,与元白酬赠诗风格相近。姚合有《和李十二舍人裴四二舍人两阁老酬白少傅见寄》,明显是出于与元白酬赠的需要而创作的七言排律。另外,同时代的鲍防、鲍溶、唐扶、李谅、沈传师、王铎等人,也有七言排律传世,其作品各有特色,可见七言排律的创作在中唐后期有一定的普遍性。

三、元白之后的七言排律

比元白低一辈的温李等人,在诗学方面,特别是齐梁体的复兴方面,对元白的尝试多有继承。然而目前并未见到温李这一代人的七言排律。元白在七言排律方面的探索,似乎被温李扬弃了。这可能是因为,温李的青少年时代与白居易的晚年有重合,这使得他们的创作既脱胎于元白体,又面临着元白体的压力,对于元白体的不成功之处,他们格外敏感而有着“反抗”^④的愿望。元白的七言排律在艺术上没有取得足够的成就,一些作品甚至会显得烦冗,因而很容易成为年轻一代扬弃的对象。或许正是因此,在温李时代这样一个并不缺乏创造力的历史阶段,七言排律错失了得到进一步发展的机会。

与李商隐年龄相仿而登上诗坛稍晚的李群玉、李郢,各有一首七言排律传世。不同于盛唐以来的风气,这两首七言排律均非酬赠,而是齐梁色彩浓郁的咏物之作。

李群玉的《人日梅花病中作》,以描绘梅花的形象为主:

去年今日湘南寺,独把寒梅愁断肠。今年此日江边宅,卧见琼枝低压墙。半落半开临野岸,团情团思醉韶光。玉鳞寂寂飞斜月,素艳亭亭对夕阳。已被儿童苦攀折,更遭风雨损馨香。洛阳桃李渐撩乱,回首行宫春景长。

除了前两联对仗方式有所变通外,全诗基本上体式严整。中间三组对仗句集中描写梅花的形

象,分别使用了当句对、叠字、虚字等典型的晚唐句法。

李郢的《冬至后西湖泛舟看断冰偶成长句》也是一首七言排律:

一阳生后阴飙竭,湖上层冰看折时。云母扇摇当殿色,珊瑚树碎满盘枝。斜汀藻动鱼应觉,极浦波生雁未知。山影浅中留瓦砾,日光寒外送涟漪。崖崩苇岸纵横散,篙蹙兰舟片段随。曾向黄河望冲激,大鹏飞起雪风吹。

着意体写断冰的形象,且写得珠光宝气,在齐梁所无的文体中运用了齐梁的写法。这种纯粹的物象体写多少显得有些无聊,却不失为晚唐人的兴味所在。

比温李又低一辈的韩偓,有数首七言排律传世。如其《妒媒》:

洞房深闭不曾开,横卧乌龙作妒媒。好鸟岂劳兼比翼,异华何必更重台。难留旋逐惊飙去,暂见如随急电来。多为过防成后悔,偶因翻语得深猜。已嫌刻蜡春宵短,最恨鸣珂晓鼓催。应笑楚襄仙分薄,日中长是独裴回。

以女性为主要体写对象,甚至褪去了乐府和歌筵的色彩,专注描写女性的爱情心理,这在唐代的七言排律中是极为罕见的。此诗声律严谨,刻画工细,借鉴了排律和歌行描写女性的技巧。此诗偏重缘情,在章法上略嫌单调随意,但其在题材上关注女性,在技巧上试图向齐梁学习的努力,在唐代的七言排律创作中显得新鲜。此诗将七言排律运用于描写欢情,可能受到白居易《追欢偶作》的影响,但并非只将女性作为玩赏对象,而是更多体现出对女性内心的关注,在文学价值上胜于白作。

韩偓又有两首七言排律体的公宴诗,其中,《锡宴日作》写得较为庄重雅正:

玉衔花马蹋香街,诏遣追欢绮席开。中使押从天上去,外人知自日边来。臣心净比漪涟水,圣泽深于潋滟杯。才有异恩颁稷契,已将优礼及邹枚。清商适向梨园降,妙妓新行峡雨回。不敢通宵离禁直,晚乘残醉入银台。

而《御制春游长句》虽也是陪侍帝王的应制诗,但因是春游主题,所以写得较为活泼,写到了很多美好的自然景物:

天意分明道已光,春游嘉景胜仙乡。玉炉烟直风初静,银汉云消日正长。柳带似眉全展绿,杏苞如脸半开香。黄莺历历啼红树,紫燕关关语画梁。低槛晚晴笼翡翠,小池波暖浴鸳鸯。马嘶广陌贪新草,人醉花堤怕夕阳。比屋管弦呈妙曲,连营罗绮斗时妆。全吴霸越千年后,独此升平显万方。

公宴诗是七言排律最初的功能,韩偓的七言

排律接续了这一传统,并努力使作品中的描写丰富、生动。

又如其描写围猎场景的七言排律《边上看猎赠元戎》:

绣帘临晓觉新霜,便遣移厨较猎场。燕卒铁衣围汉相,鲁儒戎服从梁王。搜山闪闪旗头远,出树斑斑豹尾长。赞获一声连朔漠,贺杯环骑舞优倡。军回野静秋天白,角怨城遥晚照黄。红袖拥门持烛炬,解劳今夜宴华堂。

以七言排律写戎猎题材,是继承了初盛唐以七言排律写边塞诗的传统,同时也体现了齐梁题材与七言排律的融合。此诗笔调华丽,似一首拉长了的七律;同时略具叙事性,则又似一首一韵到底、通篇排比的歌行。与温庭筠的边塞歌行相似,此诗以景语作结,且不以立意见长。白居易也有类似题材的七言排律如《河阳石尚书破回鹘迎贵主过上党射》,但在体物质实、色彩绚丽方面不及韩作。此诗体现出齐梁诗风影响下诗人对华丽事物的偏好。

韩偓的七言排律,在题材方面都可在白居易的七言排律中找到渊源,但在物象丰富、措辞优美、体物工细等方面,往往佳于白居易的同类作品。

年辈低于温李的晚唐诗人会创作七言排律,且目前可见的三位创作者都是晚唐齐梁诗风的重要诗人,他们的七言排律色彩斑斓、体物工细,看不出太多白体的特点,却明显表现出融合齐梁诗风的努力。

进入五代及主要生活于五代的诗人也有一些七言排律创作。徐夔是一位创作七言排律较多的五代诗人,他的整体创作表现出较为明显的白体风格,其七言排律也不例外。如其《自咏十韵》,即呈现出较为明显的白体风格:

只合沧洲钓与耕,忽依萤烛愧功成。未游宦路叨卑宦,才到名场得大名。梁苑二年陪众客,温陵十载佐双旌。钱财尽是侯王惠,骨肉偕承里巷荣。拙赋偏闻镌印卖,恶诗亲见画图呈。多栽桃李期春色,阔凿池塘许月明。寒益轻裘饶美寝,出乘车马免徒行。粗支菽粟防饥歉,薄有杯盘备送迎。僧俗共邻栖隐乐,妻孥同爱水云清。如今便死还甘分,莫更嫌他白发生。

自叙生平,语言疏淡,志意萧散,有乐天遗意。他的另外两首七言排律则为咏物之作,在白体的基调上体现出一定的齐梁色彩,如《尚书会仙亭咏蔷薇夤坐中联四韵晚归补缀所联因成一篇》:

结绿根株翡翠茎,句芒中夜刺猩猩。景阳妆赴严钟出,楚峡神教暮雨晴。踟躅岂能同日语,玫瑰方可一时呈。风吹嫩带香苞展,露洒啼思泪点轻。阿母蕊宫期索去,昭君榆塞阙赍行。丛高恐

碍含泥燕,架隐宜栖报曙莺。斗日只忧烧密叶,映阶疑欲让双旌。含烟散缣佳人惜,落地遗钿少妓争。丹渥不因输绣段,钱圆谁把买花声。

艳丽严整,映带女色,体物纤细,人工化的比喻贯穿始终,呈现出齐梁风格。又如其《和尚书咏泉山瀑布十二韵》,以瀑布为描写对象,既可以做山水诗,也不妨看做一首咏瀑布的咏物诗。其中不乏艳丽词句,今摘数句:

……喷石似烟轻漠漠,溅崖如雨冷潇潇。水中蚕绪缠苍壁,日里虹精挂绛霄。寒漱绿阴仙桂老,碎流红艳野桃夭。千寻练写长年在,六出花开夏日消。急恐划分青嶂骨,久应绷裂翠微腰。……

对瀑布的形态极尽赞美,有赋化倾向。但七言对句的排比显得骨力柔弱,纯用体物则近乎排调,并未取得很好的艺术效果。

除徐夔外,有七言排律传世的五代诗人还包括黄滔、翁洮、裴廷裕、殷文圭、徐铉等。他们的作品均为标准七言排律体的酬赠诗,风格继承元白酬赠诗,可视为中唐后期风气的余脉。韦蟾所作《岳麓道林寺》,以七言排律写山水宫观之美,承袭老杜《岳麓山道林二寺行》成例而略见清新。张昭《汉宗庙乐舞辞》以格律体学李贺歌行,华美浪漫,作风与元稹的部分七言排律相似。

四、七言排律的“弱势”地位及其成因再探讨

在梳理唐代七言排律现象的过程中,我们已经可以大致窥见唐代七言排律的地位、发展轨迹及其处于边缘的原因,在此做一简单归纳。

七言排律在初唐即已存在,几乎是与七古、七律同时从七言歌行中分化出来的。在盛唐的复古潮流中,诗人更关心对七言排律体式的打破而非维护。杜甫为七言排律的发展做出了多方面的贡献。在中唐前期七言长诗的功能分配中,七言排律没有获得自己的位置。元白试图复活七言排律,但因元白诗派的缺点会放大七言排律的弱点而显得不太成功,同时这使得温李对七言排律失去了兴趣,错过了七言排律在唐代最后的一次发展机会。从元白到韩偓之间,融合齐梁诗风与七言排律的尝试获得了一定成果,产生了一些较好的作品,但这些作品很快被人视为歌行或七言古诗,七言排律始终没有形成一个互相效法的传统。

在这个过程中可以看到,七言排律始终以赋法见长,涉及到了齐梁宫体的几个主要题材领域,在功能和技法上始终模拟五言排律。也就是说,七言排律的竞争对手并非五言排律,而是与之相近的几种七言诗。七言比五言更适应歌行体的摇曳声情,因而七言歌行明显比五言歌行体强势得

多。这进一步导致,五言歌行体为五言排律留出了更多的生存空间,七言排律则缺乏这个空间。七言排律这一先天弱势是相对的,并不致命,但七言排律屡次错过发展的机会,却可能与这一相对的弱势有关。

从唐代七言排律的发展历程来看,七言排律的先天弱势主要包括:体式近赋,易流于板滞;生存于七言歌行、七言古诗和七律的夹缝中,缺乏独立的功能;必须以七律章法和句法的纯熟为基础,对诗人的要求很高;不适宜白体诗人的风格,在中晚唐诗学氛围中亦流于平易琐碎;人们对七言排律存在偏见,较为优秀的七言排律作品,如立意较高,或形容较生动,则很容易被混同于歌行七古,忽略其文体特征,不利于后来的七言排律创作者积累学习。七言排律可能的发展方向则包括:借鉴赋的写法,发挥排比铺陈的优势,并适当节制篇幅;以杜甫的作品为榜样,精心经营章法与句法,充分发挥七律千变万化的艺术特点;以王维及元白的部分作品为榜样,糅合乐府歌行与七言排律的句法,并多使用女性、边塞、咏物等典型的齐梁题材,少作酬赠;以元稹和晚唐诗人的部分作品为榜样,糅合七言古诗的奇险与七言排律的形式,提高体物艺术的水平。

七言排律是唐代七言长诗格律化的方向之一,这一文体不甚成功的演进经历,促使我们思考相近文体间的竞争对其各自地位的影响,从而对唐诗系统的形成得出更为完善的认识。

注释:

①按照这一标准,杜甫共有8首七言排律,其篇目恰与清人浦起龙在《读杜心解》中认定的“七言排律”范围重合,可证这一标准有一定合理性,可能为一部分清人所认可。参阅(清)浦起龙著:《读杜心解》,北京:中华书局,1961年版。

②松浦先生并未区分讲究声律对仗而换韵的七言歌行与不甚讲求声律对仗的七言古诗,而将非排律体的七言长诗统称为七言古诗。

③由于五言排律远比七言排律常见,习惯上所说的“排律”往往指五言排律,本文以“排律”特指五言排律,七言排律则称“七言排律”。

④以“反抗”形容温李对元白的感情,系袭用宇文所安的说法。见[美]宇文所安著,贾晋华、钱彦译《晚唐——九世纪中叶的中国诗歌》,北京:生活·读书·新知三联书店,2011年版第41页。

参考文献:

- [1][日]松浦友久. “七言排律”不盛行的原因——从对偶表现的本质说起[J]. 黄仁生译. 中国文学研究, 2002(6).
- [2]金启华. 神明于规矩之中——杜甫的七言排律赏析[J]. 名作欣赏, 1998(12).
- [3]周菲菲. 杜甫排律研究[D]. 吉林大学, 2013.

收稿日期 2016-02-25 责任编辑 申燕