

《渔洋诗则》及其在诗律学方面的贡献

刘永平

王世禛的《渔洋诗则》一书，是一部有关诗歌“声调谱”和阐明诗律学说发展的著作，系粉碎“四人帮”之后，武晋煊同志在零乱的残书堆中发现的。

这部《渔洋诗则》，字为仿宋体，乃清乾隆年间(1755年)尘定轩刊本(见第69页)。卷首有商邱陈淮的序言。在序页的右下方加盖“善补过斋”的钤记。书的开端有“新城王士正著”，“商邱陈淮望之校订”等字样。书长25厘米，宽17厘米，每面框长18厘米，宽14厘米。单边黑口，中缝标有“渔洋诗则”及页码。每面十行，每行22字，字体工整清晰。此书刊印至今，约历二百余年，保存完好，无损坏之处。

作者王士禛的名字，刊为王士正。他的原名叫士禛，因避雍正胤禛讳，而改为士正。此书系乾隆乙亥(1755年)初刊本，但长期以来研究诗律学者均未引用，各种书目也未见著录。即使是专门研究“声调谱”的名家，如写《声调谱拾遗》的翟翬，《声调谱阐说》的郑光朴，《声调四谱》的董文涣，亦均未提及，可以说是长时期淹没了的诗律学珍本。

王士禛(1634—1711年)，字子真，一字貽上，号阮亭，又号渔洋山人，济南新城(今山东桓台县)人，是清初大诗人。作诗主张以“神韵”为宗，其诗多抒个人情怀，七绝较盛，亦工

词，有《带经堂集》。渔洋尝从吴梅村学习，得到声调真传。因而渔洋不仅从事吟咏，而且研究诗法声调，经常回答门人提出的问题。例如，张涛于光绪乙未（1895年）纂辑的《渔洋诗法》，共分三卷，上卷是《律诗定体》，中卷是《答长山刘大勤诗法四十一则》（亦见于《师友诗传续录》），下卷是《口授新城何世璠诗法二十一则》（亦见于《燃铎记闻》）。又如郎廷槐曾辑有《师友诗传录》，是渔洋和张历友等专门回答门人所提出的有关诗歌理论及古诗声调问题的。渔洋和门徒在一起切磋琢磨，循循善诱，诲人不倦。尤其动人的是渔洋在1711年弃世之前，把一生研究诗歌声调图谱及阐明诗律学说的结晶《渔洋诗则》，亲自交给他的门人——陈淮的父亲，表现出渔洋不把学术奥秘吝不告人，而是耳提面命，耐心传授。这种真诚无私的精神，令人肃然起敬。陈淮在《渔洋诗则序言》中写道：“《渔洋诗则》一编，阮亭先生手授家严，藏诸笥篋，迄四十载。先生为诗家宗匠，著作不下数十种，是编见称艺林，而流布绝少，小子淮谨奉庭训，付剞劂以广其传。”这就是陈淮刊行《渔洋诗则》的经过。

《渔洋诗则》不分卷，有两个部分：第一部分是《声调谱》，又分《前谱》、《后谱》、《续谱》。在《前谱》中，首列《引言》，后列五言古诗声调二例，六言古诗声调八例，五言律诗二例；在《后谱》中，列五言古诗五例，七言古诗八例，齐梁体二例，半格诗九例，七言律诗四例，五言绝句二例，七言绝句五例；在《续谱》中，列七言歌行三例，柏梁体一例。对于各种诗体的声调规律，阐发得明确、详尽。

第二部分：首列冯班《古今乐府论》，概述乐府的演变及其发展；后列《杂论》，这是一篇阐明诗律学说发展的总结性的重要著作；又列《渔洋论诗》，着重探讨诗歌与声调的关系以及诗歌声律变化的重要规律。

拿赵氏秋谷《声调谱》和《渔洋诗则》相比，二者真有天壤之别。赵氏之书，仅有《声调谱》，而无《古今乐府论》、《杂

乾隆乙亥年梓

漢洋詩則

塵定軒藏板

聲調前譜

博山 趙執信 秋谷 篁

五言古詩

秦越人洞中詠于鵲

扁鵲得仙處傳是西南峰三平年年山下人。
是律上句第五字必平。長見騎白龍上註言凡
第三字平亦非謂此以別律。句洞門黑無底同律日夜惟雷
而此句亦非律也。平清齋將入時戴星兼抱松第一字仄第三
風三清齋將入時戴星兼抱松第一字仄第三
字石徑陰且寒平地響知遠鐘句似行山林平外

聲調前譜

前譜

五言古詩

秦越人洞中詠于鵲

扁鵲得仙處傳是西南峰三平年年山下人上句是律下
平長見騎白龍洞門黑無底同律日夜惟雷風三清齋將
入時戴星兼抱松律石徑陰且寒平初地响知遠鐘古
似行山林平外聞葉履聲重下句可律低碍更俯身平聲
漸遠晝夜四同時時白蝙蝠律飛入茅衣中三行久路轉
窄初靜聞平水淙淙但願逢一人平自得朝天宮三
間有律句即以古句救之總之兩句一聯中不得全與律

论》和《渔洋论诗》，也就是说，赵氏之书，只有王氏书的第一部分，而重要的第二部分，却付阙如。亦即只有声调举例，而无诗律学说的阐发。则赵氏之书，虽因袭王氏之书，但经过篡改，已非完璧，且赵氏之评解，尚有错误。由于这本《渔洋诗则》的发现，不仅可以肯定《声调谱》的首创者是王渔洋，而不是赵秋谷，并且在内容方面，还可以弥补赵氏缺漏和纠正若干谬误之处。

新见的《渔洋诗则》，在诗律学方面有什么价值呢？兹就以下几个方面来加以论述：

一、渔洋在《杂论》中系统地总结了沈约以来对诗律学说研究的成果，并立下了承前启后的殊勋。

渔洋在《杂论》中写道：“沈约、谢朓、王融，创为声病，如时文体，不可增减，谓之齐梁体，异乎汉魏晋宋之古体也。虽略避双声迭韵，然文不粘缀，取韵不论双只，首句不破题，平侧亦不相儷。沈佺期、宋之问，因之变为律诗。自二韵至百韵，率以四句一绝，不用五韵、七韵、九韵、十一韵、十三韵，唐人集中，或不拘此，说见李赞皇《穷愁志》。首联先破题目，谓之破题，第二字相粘，平侧侧平为偏格，侧平平侧为正格，见沈存中《笔谈》。平侧宫商，体势稳协，视齐梁体为优矣。”从这段话中可以看出，渔洋对古代诗歌声律，从沈约到沈佺期、宋之问，做了初步总结。从诗律学说发展的历史来看，沈约首先提出：

“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂舛节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”（见《四部丛刊》影宋本六臣注《文选》）沈约所谓宫和羽，低和昂，浮声与切响，轻与重，都是相对的两个方面，既是扬与抑，实际上就是平仄四声。到了唐代，出现了“八病”之说，如唐初王通《中说·天地》有“分四声八病”的话。中唐僧皎然《诗式·明四声》说：“沈休文酷裁八病，碎用四声。”又封演《封氏闻见

记·声韵》说：“永明中沈约文辞精拔，盛解音律，遂撰四声谱，文章八病，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。”到了宋朝，例如南宋魏庆之的《诗人玉屑》卷十一的《诗有八病》条，也全载八病说，通行易见。宋人书中所载，都题上了沈约的名字。现在看来，沈约诗律学说，虽未解决律诗的全部问题，但已提出了五言句和联的律化法则，又经陆续发展，到唐初沈佺期、宋之问，五、七言律体才算定型稳固。所以说：“沈佺期、宋之问，因之变为律诗。”

渔洋进一步论述唐诗的体裁，有古诗和律诗两种。渔洋在《杂论》中又谈到“古诗之视律诗体，非但声律相诡，筋骨气格，文字作用迥然不同，然亦人自有法，无定体也。陈子昂上效阮公感兴之文，千古绝唱，格调不用沈、宋新法，谓之古诗。唐诗自此有古律二体云”。按渔洋这个创见是符合客观实际的。正由于这个客观存在，才能够归纳出古诗和律诗的变化规律，王氏的《律诗定体》和《声调谱》，前者着重解决律诗声调问题，后者着重解决古诗声调问题，至此古代诗歌声律才算齐备。沈约创立“四声八病”，只能找出句、联的声律关系，到了《渔洋诗则》的出现，则由句、联而分析到篇章，为诗律学说开辟出了一个新天地，所以渔洋的贡献在于系统地总结了中国诗歌声律的演变法则，继承了自沈约以来研究诗律学说的优良传统。

《渔洋诗则》为中国诗律学树立了新的里程碑，不仅继承了优良传统，同时也启发了后来的诗律学家董文焕、郑光朴和张涛等人。他们都有不同的造诣，现在分别缕述如下：

先说董文焕的《声调四谱》（刊行于同治三年，即1864年）。他不仅探索出由四言变为五言、由五言变为七言的声调规律，同时还根据诗篇列出全篇的声调图谱，以便于按图索骥，并详尽阐明了诗中平仄承转、黏对、拗救等法，使古诗声调变化了若指掌。现摘录《声调流源表》以平起为例：

四言平起图 (○表示平 ●表示仄)

○○平起●●

●●仄对○○ (二句正联)

●●仄黏○○

○○平对●○ (二句拗联)

如变为五言，应把平仄加入为第三字。

五言古诗平起图

○○仄加●●

●●平加○○

●●仄加○○

○○平加●○

五言律诗平起图

○○平加●●

●●仄加○○

●●平加○○

○○仄加●○

从五言变为七言，每句各加两个字。

七言古诗正体正加图

仄仄加○○●○○

平平加●●○○○

平平加●●●○○

仄仄加○○○●○

七言律诗平起图

仄仄加○○○●●

平平加●●●○○

平平加●●○○●

仄仄加○○●●○

其他仄起、仄韵各体声调变化规律很多，不再一一详述了。

其次，郑光朴的《声调阐说》（刊于光绪十年，即1884年），对于《声调谱》中提出的声调变化原理，作了进一步探讨。尤其是他列出了五、七言句式图和五、七言律诗的句式图，用排列组合的方法，探索出各体声调变化的规律。例如，在《七言句图》中，以下三字为主，排列为八部，每部十六调，共有一百二十八调，极尽各种句调的变化。现举乾部“三平连”的句式图如下：

乾部 三

平 仄	仄仄仄平平平	古
平 仄	平平仄平平平	古
平 仄	平仄仄平平平	拗 古
平 仄	平平仄平平平	拗 古
平 仄	仄仄平平平平	柏梁调
平 仄	仄平平平平平	柏梁调
平 仄	平仄平平平平	柏梁调
平 仄	平平平平平平	古

郑氏除列出七言句式图外，还列出五言句式图三十二调。郑氏把渔洋的声调学说，通过古诗句调、律诗句调以及拗体句调，都已条分缕析，能掌握这些句式图录，便能收到举一反三的效果。

再其次，谈谈张涛的《渔洋诗法》（刊于光绪二十一年，即1895年）。他在第三卷《诗法浅说》中，把渔洋古诗声调的变化法则用歌诀概括出来，更便于领会。现把张氏歌诀转述如下：

五言古诗平仄歌

若诗五言古，三平上一仄。
若是第二平，第四用一仄。（此句是论平字落脚之字）
三仄上二平，一平隔一仄。
一仄下四平，一平下四仄。
或二两头挑，或一中间隔。
不必用粘联，长短自成格。
律句时或用，上下须奏拍。
若不熟古诗，机调必生涩。

七言古诗平仄歌

七言诗用五言古，上加平平与仄仄。
五六七字连三平，第四个字必用仄。
五六七字连三仄，上用二平方为则。
或是六仄一字平，或是六平一字仄。
七平七仄是偶然，也有一平隔一仄。

张氏概括的歌诀，简单明确，使古诗声调，更加有规律可以遵循了。

《渔洋诗则》在诗律学发展史上既继承了从沈约以至沈佺期、宋之问的声调变化原理的精髓，又为董文焕、郑光朴和张涛等深入探讨铺平了道路，王氏在诗律学方面承前启后之功已历历在目、跃然纸上了。

二、新见的《渔洋诗则》，强调内容和形式的密切关系，反对单纯地重视声调的形式主义的倾向。

渔洋虽主“神韵说”，但是，他的诗论是从现实主义出发的。在王氏《声调谱》的《引言》中，强调“古乐府须知其意旨，明其比兴，使气味、音节，皆得古人之致，可矣。”渔洋主张诗歌须具备“意旨”、“比兴”、“气味”和“音节”四个要素。而“音节”即声律，只能居于第四位，却把“意旨”摆在第

一位。这是以内容决定形式的进步的文艺观点。《渔洋论诗》中说：“诗以意为主，以辞辅之，不可先辞后意。”更不可抛弃“意旨”，而局泥于声调。翟翬在《声调谱拾遗自序》中说得好：“夫诗之有声调，犹乐之有律吕也，工之有规矩也。乐有殊号，律吕之制则同；工有殊才，规矩之用则一。是故诗之道，声调所不能尽也。泥于声调者，不可以为诗；不娴声调者，亦不可以言诗。”这就是更进一步阐明声调不过是诗歌的要素之一。渔洋在《声调谱》中开宗明义，申述“知其意旨，明其比兴，”便抓住了诗歌的精髓。他在《论诗》中又说：“今日作诗，写意兴而已，宁使音律不叶，不使词意不工。”这也是把诗歌的意兴摆在第一位，而把声调放在第二位的。渔洋论诗以内容为主，而不以形式为主，这种诗歌创作理论是具有进步意义的。

三、新见的《渔洋诗则》归纳出各种诗体声调变化的普遍规律，使诗律学说更臻系统完备。

第一，渔洋严肃认真地对待“一三五不论”的问题。

关于“一三五不论，二四六分明”的口号，不知起于何时，但最早见于《切韵指南》。在1927年出版的《诗学初范》中说：“古人常谓‘一三五不论，二四六分明’。‘一三五不论’者，谓诗句中第一字、第三字、第五字，或当用平而用仄亦可，或当用仄而用平亦可，不必拘泥也；‘二四六分明’者，谓诗句中第二字、第四字、第六字，当用平者一定用平，当用仄者一定用仄，不可移易也。如五言律只论第二字、第四字耳！”

究竟这个口号来自何时？根据清末学者王轩说：“俗有‘一三五不论，二四六分明’之语，莫知自来，意即沈、宋之遗。夫一三五则拗救是也，二四六则黏对是也。古语简括，当时家喻户晓，无烦别论，中晚专工近体，其法寢失。”（见王轩《声调四谱序言》）王轩认为这个口号，来自初唐，虽系悬揣之辞，但不无道理。一般来说，“一三五不论”，在律诗中某些情况下可以不论，但某些情况下，必须分明，这样才不会产生流弊。因此，

律诗的“一三五不论”，也是有条件的，不是没条件的。如果抛开条件的限制，而任意对诗句中第一字、第三字、第五字不论，则会给律诗带来麻烦，便会出现痼疾——“孤平”之症。

律诗如犯“孤平”，便为失调。可是古诗却不忌“孤平”。例如，佚名《息舟荆溪入阳羨南山游善权寺呈李功曹》：“献岁冰雪尽，细泉在路旁（渔洋注：仄在律诗，则为失调）。”渔洋评李商隐《落花诗》云：“律诗平平仄仄平，第二句的正格。若仄平平仄平，则变而仍律者也。仄平仄平平，则古句矣。此格人多不知者，由‘一三五不论’之说误之也。”（见《渔洋诗则·声调谱》）

渔洋是坚决反对“一三五不论”之说的。他在《论诗》中说：“律诗正要辨一三五，俗云‘一三五不论’，怪诞之极，决其终身，必无通理”。又说：“俗云‘一三五不论’，不可以言近体，更不可以言古体，古诗不拘平仄而任意用字，尤属不可”。

（见《渔洋论诗》）在《渔洋诗则》中，彻底纠正这个“一三五不论”之说的偏差，使声调变化更加规范化了。

关于调整声调的手段，就是通过“拗救”，来辨明一三五的。这就是反对“一三五不论”的有效方法。“拗救”有两种：一种是“单拗”，是本句救本句；一种是《双拗》，是下句救上句。例如，杜甫《所思》：“九江日落醒何处，一柱观头眠几回。”渔洋注云：“观字仄，眠字必平，救上句亦救本句。”所谓“救本句”，即是“单拗”；救上句，即是“双拗”；这都是调整声调使之和谐的必要手段。

第二，关于诗歌音节抑扬顿挫规律的运用。

渔洋创造性地发展了沈约以来的诗律学说，先给律诗定体，再为古诗理出声调法则，并从诗歌整篇着眼，而控制其音节抑扬顿挫的基本规律。这就是《渔洋诗则》在诗律学方面做出的突出贡献。

渔洋根据沈约的“前有浮声，后须切响”的调整声律原理，

而提出了“以音节为顿挫”的重要论点。他在《渔洋论诗》中说：“古诗以音节为顿挫，须要神会，勿以粗迹求之。”又说：“诗中清浊，如通、同、清、情四字，通、清为‘清’，同、情为‘浊’，仄中如入声，有近平、近上、近去等，须相间用之，乃有抑扬亢坠之妙，古人所谓一片宫商也。”渔洋所提出的“古诗以音节为顿挫”为探索古诗声调的基本原理，在其《声调谱》中已得到充分运用。现举例如下：

1、古诗一韵到底，宜多用“三平连”。《渔洋论诗》云：“古诗一韵到底者，第五字须平，盖恐句弱似律句也。”意思是说，古诗一韵到底者，宜多用“三平连”。例如，韩愈《雪后寄崔二十六丞公》全诗二十二句，用“三平连”的句子有“我兴南望愁群山”、“君乃寄命于其间”、“岂有肉食开容颜”、“岂念幽桂遗榛菅”、“心之纷乱谁能删”、“大弨挂壁无由弯”、“独于数子怀偏慳”等七句。（见《声调谱》）下三字都是“三平连”。

2、七古平韵诗，音节抑扬，均有规律可循。《渔洋论诗》云：“七古平韵诗，上句第五字，宜用仄字以抑之，下句第五字宜用平字以扬之也；仄韵，上句第五字，宜用平字以扬之，下句第五字，宜用仄字以抑之也。七言古，大约以第五字为关捩，犹五言古以第三字为关捩。”

例如，七古平韵：

李白《扶风豪士歌》表示抑扬的句子：

梧桐杨柳拂金井，来醉扶风豪士家。
雕盘绮食会众客，吴歌楚舞香风吹。
原尝春陵六国时，开心写意君所知。
张良未随赤松去，桥边黄石知我心。

又如，七古仄韵：

李白《同族弟金城尉叔卿烛照山水画壁歌》：

洪波汹涌山峥嵘，皎若丹邱隔海望赤城。
却顾海客扬云帆，我欲因之向溟渤。

3、关于七言古诗换韵的规律。《渔洋论诗》说：“六言古平仄相间换韵者，多用对仗，间似律句不妨。若平韵到底者，断不可杂以律句。”

例如：杜甫《乐游园歌》：

拂水低徊舞袖翻，缘云清切歌声上。（二句律）
却忆年年人醉时，只今未醉已先悲。
数茎白发那抛得，百罚深杯亦不辞。（纯用律调）

按律句能否在古诗中出现？也要看具体条件。如果是平韵到底者，断不可使用律句。只有在平仄换韵诗中才许可运用。

总之，渔洋潜心研究诗歌声律的变化，而这种变化和音节的抑扬顿挫有着密切的关系。《渔洋论诗》中又说：“诗以音节为顿挫者，为第三第五等句而言也。盖字有抑有扬，如平声为扬，入声为抑；去声为扬，上声为抑。（“去”疑为“上”，“上”疑为“去”。——引者）凡单句住脚字，必错综用之，方有音节。如以入声为韵，第三句或用平声，第五句或用上声，第七句或用去声，大约用平声者多，然亦不可泥。须相其音节变换用之。但不可于入声单句中，再用入声字住脚耳。”这是进一步从全篇着眼，单句住脚字，也应注意音节抑扬，四声间用。渔洋论诗律变化，达到了极其精微的程度。渔洋对沈约以来的诗律学说已阐发得淋漓尽致了。

三、从《渔洋诗则》可以看到赵氏《声调谱》的错误，以及赵氏之书破坏了王氏之书的完整性。

赵氏《声调谱》无可讳言是从王氏之书因袭来的，由于抄错了两个字，被弄得不能自圆其说。例如，赵氏《声调谱》于鹄《秦越人洞中咏》（见前第68页右书影）：

年年山下人（下句是律，上句每五字必平。第三字平亦拗，以别

律)，长见骑白龙（上注言凡下句是律之调如此，非谓此句，而此句亦非律也）。

按下句是律，当然是指“长见骑白龙”，可是却是古句，而非律句。只好又说：“上注言凡下句是律之调如此，非谓此句，而此句亦非律也。”如果是赵氏自己写的注释的话，明明不对，为什么还加以保留，而为错误之处辩解呢？现在把王氏的《声调谱》此条来对勘一下，便知王氏之书未误，而赵氏抄错了两个字。

王氏《声调谱》引于鹄《秦越人洞中咏》（见第70页左书影）：

年年山下人（上句是律，下句第五字平），长见骑白龙。

通过两书对比，显而易见，赵氏的注解是错的，王氏的注解是对的。错在什么地方呢？赵氏把“上句是律”的“上”，误抄成“下”；把“下句第五字平”的“下”，误抄成“上”。因而不能自圆其说。

《渔洋诗则》是一部完整的科学的诗律学。有“总论”，有“各论”。“总论”包括《渔洋论诗》、《杂论》和《古今乐府论》。“各论”包括《声调谱》的《前谱》、《后谱》、《续谱》。王氏之书，体大思精，既有抽象的理论，又有具体的例证。既有声律变化的原理，而又有各种体裁表示抑扬顿挫的音节以及普遍的和特殊的声律法则。《渔洋诗则》前后两部分已构成了有机的整体，是不能任意分割的。可惜赵氏只在《渔洋诗则》中抄袭了《声调谱》部分，而抛弃了阐明韵律变化法则的诗律学说，实则是十分遗憾的。幸而被淹没二百余年的明珠又照耀于世间，从而可以弥补赵氏之书的错误和不足。我对渔洋在诗律学方面的贡献，了解不多，还有待于进一步钻研，此文不过是引玉之砖而已。