

# 汉魏六朝七言古诗的几种用韵方式 ——兼谈歌行体的“两调”“两体”问题

时宇骅<sup>1\*</sup>

(<sup>1</sup> 广西师范大学 文学院, 广西 桂林 541006)

**摘要:** 汉魏六朝七言古诗的用韵范式主要呈现为两种形态: 一为句句押韵式, 一为换韵式。考辨文献可知, “柏梁体”实非严格意义上的句句押韵体, 而“燕歌行体”则为句句押韵之典型范式。就换韵体七言古诗而言, 其韵部转换与内容变化相对应, 且随时代演进呈现出换韵频率与跨度的演变, 其中“行路难”诗系在此演变过程中具有关键性意义, 亦成为明代诗论家探讨歌行“体”“调”问题的重要切入点。明代诗论将“柏梁体”与“燕歌行体”所代表的不换韵七言古诗(此处“不换韵”特指观念层面的认知, 非文本实际用韵)界定为“常调”, 而将以“行路难”诗系为代表的换韵七言古诗则归为“别调”。值得注意的是, “别调”系统可进一步依据换韵机制与体式特征区分为二: 其一为六朝至初唐作家所创制的“正体”歌行, 其二则为承鲍照体式、经李杜发展演变的“变体”歌行。

**关键词:** 汉魏六朝; 七言古诗; 用韵方式; 歌行体; 体调问题

**DOI:** <https://doi.org/10.71411/zgwxxk.2026.v1i1.689>

## Several Rhyming Patterns in Seven-Syllable Classical Poetry from the Han, Wei, and Six Dynasties : With a Discussion on the "Two Tunes" and "Two Forms" of the Gexing Genre

Shi Yuhua<sup>1\*</sup>

(<sup>1</sup> Guangxi Normal University, School of Literature, Guilin, Guangxi, 541006, China)

**Abstract:** The rhyming paradigms of seven-syllable classical poetry from the Han, Wei, and Six Dynasties primarily manifest in two forms: continuous rhyme and shifting rhyme. Textual analysis reveals that the so-called *Boliang* Style is not, in a strict sense, a continuous rhyme form, whereas the *Yange Xing* Style exemplifies the canonical model of continuous rhyme. In shifting rhyme seven-syllable poetry, changes in rhyme sections correspond closely to shifts in thematic or narrative content. Moreover, such poetry underwent a historical evolution in both the frequency and scope of rhyme shifts; the *Xinglu Nan* corpus played a pivotal role in this development and later became a central reference point for Ming dynasty poetic theorists when addressing the issues of "form" and "tune" in the gexing genre. Ming critics categorized nonrhyme shifting seven syllable poetry specifically that represented by the *Boliang* and *Yange*

---

基金项目: 广西研究生教育创新计划项目《金元乐府诗学研究》(项目编号: YCBZ2025081)

作者简介: 时宇骅(1999-), 男, 山西太原, 硕士, 研究方向: 乐府学

通讯作者: 时宇骅, 通讯邮箱: SHIYUHUA@STU.GXNU.EDU.CN

*Xing* styles as the "common tune". However, this designation reflects a conceptual understanding rather than strict adherence to consistent rhyming in the actual texts. In contrast, rhyme shifting seven syllable poetry, exemplified by the *Xinglu Nan* lineage, was classified as the "variant tune". Notably, this "variant tune" system can be further subdivided into two types based on rhyme shifting mechanisms and formal characteristics: (1) the "orthodox form" of *gexing* developed by poets from the Six Dynasties through the early Tang, and (2) the "modified form" rooted in Bao Zhao 's model and further developed by Li Bai and Du Fu.

**Keywords:** Han, Wei, and Six Dynasties; Seven syllable classical poetry; Rhyming patterns; *Gexing* genre; Issues of form and tune

## 引言

《四库全书总目提要》在评述《大复集》时指出：“其实七言肇自汉氏，率乏长篇。魏文帝《燕歌行》以后，始自为音节。鲍照《行路难》始别成变调。继而作者实不多逢。至永明以还，蝉联换韵，宛转抑扬，规模始就。故初唐以至长庆，多从其格。”<sup>[1]4466</sup>在《古诗选》提要中云：“至七言歌行，惟鲍照先为别调。其余六朝诸作大抵皆转韵抑扬。故初唐诸人多转韵，而李白以下始遥追鲍照之体。终唐之世，两派并行。”<sup>[1]5331</sup>从上述文献可知，七言古诗自汉至初唐，其用韵方式呈现出清晰的阶段性特征：七言古诗自汉代发端，起于汉武帝《柏梁诗》<sup>[2]23</sup>，至曹丕《燕歌行》确立了句句押韵的“常调”范式；而鲍照《拟行路难》则以转韵之法另辟蹊径，被称为“别调”。值得注意的是，鲍照之“别调”具有双重指向性：相较于曹丕《燕歌行》的一韵到底，其转韵之法构成“别调”；而相较于六朝诸家“蝉联换韵”的歌行体，其用韵方式仍属“别调”。那么，“别调”的确切内涵究竟是什么？“常调”范式经历过什么变化？

另外，明代郎廷槐《师友诗传论》载张笃庆“初唐七古，转韵流丽，动合风雅，固正体也。工部以下，一气奔放，弘肆绝尘，乃变体也”<sup>[3]130</sup>之说结合《提要》“初唐以至长庆，多从其格”的论断，可知初唐七言歌行承袭六朝转韵传统，形成“正体”；而杜甫虽同用转韵，却归为“变体”。由此引发的问题是：“正体”与“变体”的划分标准是什么？二者与“常调”“别调”之间存在怎样的逻辑关联？

本文以汉魏六朝七言古诗用韵方式为切入点，第一，辨析“柏梁体”诗与《燕歌行》句句押韵的区别，厘清两者之间的关系；第二，分析汉魏六朝七言古诗换韵方式的演变；第三，结合以上两个问题，探究明代诗论中歌行“常调”与“别调”，“正体”与“变体”的理论内涵。

## 1 “柏梁体”诗与“燕歌行体”诗“句句押韵”的区别

传统观点认为歌行起于“柏梁体”。《夏道存诗序》说：“自汉柏梁秋风词，驯至唐李、杜为一家，称为歌行。”<sup>[4]</sup>《艺苑卮言》说：“柏梁为七言歌行创体，要以拙胜。”<sup>[5]</sup>《诗人玉屑》说：“七言起于汉武柏梁。”<sup>[2]23</sup>《燕歌行》是“柏梁体”至歌行体生成与发展路径上的重要环节。故而研究七言歌行体，必要将“柏梁体”与《燕歌行》及其拟作纳入学术视野范围内。

### 1.1 “柏梁体”诗非严格的“句句押韵”

自古以来关于“柏梁体”诗的用韵方式已形成一定共识，即其句式以句句押韵为主要特征。宋代程大昌《雍录》中说：“汉武作台，诏群臣二千石能为七言者，乃得上。七言者，诗也。句各七言，句末皆谐声，仍各述所职。……后世诗体，句为一韵者，自此而始，名柏梁体。”<sup>[6]</sup>南宋严羽《沧浪诗话·诗体》中说：“汉武帝与群臣共赋，其言每句用韵，后人谓此体为柏梁体。”<sup>[7]</sup>明代宋绪在《元诗体要》中说：“（柏梁）台成，诏群臣能为诗者得上座，及各赋诗，不以对

偶，而每句用韵，后人遂名为柏梁体。”<sup>[8]43</sup>明代费经虞《雅伦》中说：“汉孝武帝元封三年作柏梁台，诏群臣二千石能为七言诗，乃得上座。其诗人各一句，句皆押韵，各述其事，无平仄粘对。后世效之，谓之柏梁体。”<sup>[9]664-665</sup>清代陈启源在《毛诗稽古编》中说：“今号句句协韵者为柏梁体。”<sup>[10]</sup>此处的“协韵”并非是“叶韵”，陈启源在前后文解释所谓的“协韵”指的也是“句末皆韵”。清代叶燮在《原诗》中认为：“《燕歌行》学柏梁体，七言句句叶韵不转。”<sup>[11]72</sup>清代吴伟业在《吴诗集览》中说：“汉武帝元封三年，作柏梁台，诏群臣二千石有能为七言诗，乃得上坐。世传日月星辰和四时为帝首唱，自梁孝王以下，人各一句，句皆用韵，后人遂以每句用韵者为柏梁体，然祇可以名联句之每句用韵者耳。”<sup>[12]652-653</sup>以上诗论家皆以“句句押韵”作为“柏梁体”诗的用韵方式。

然而，通过对汉武帝时期《柏梁诗》的用韵考察，笔者发现该作品并非严格遵循句句押韵的规范，而是呈现出通韵现象。明代都穆《南濠诗话》说：“汉《柏梁台诗》，武帝与群臣各咏其职为句，同出一韵，句仅二十有六，而韵之重复者十有四，其间不重复者唯十二句。然通篇质直雄健，真可为七言诗祖。”<sup>[13]</sup>根据于安澜《汉魏六朝韵谱》<sup>[14]41-42,71-73</sup>和罗常培、周祖谟《汉魏晋南北朝韵部演变研究》<sup>[15]25-29</sup>中提供的西汉韵部系统可知，《柏梁诗》押之部，而“三辅盗贼天下危”押脂部。王力推测支脂之三部在汉代的音值已渐渐接近，可以勉强同用<sup>[16]</sup>。罗常培、周祖谟统计西汉时期存在之脂合韵的案例<sup>[15]46</sup>。

根据于安澜《汉魏六朝韵谱》和周祖谟《魏晋南北朝韵部之演变》<sup>[17]716-717,724</sup>考察梁武帝萧衍《清暑殿效柏梁体》和萧绎《宴清言殿作柏梁体诗》可以得出相同结论。前者采用质、物和脂三个韵部，其中质部属入声韵第六，物部属入声韵第七，二者属于邻韵可能存在通押的情况，但脂部属于阴声韵第一，与质部和物部不存在通押的情况。后者采用了脂、微两个韵部，脂部属于阴声韵第一，微部属于阴声韵第二，二者可能存在通押的关系。以上案例表明，汉魏六朝的柏梁诗并非是严格的“句句押韵”。

这种情况也出现在了唐代的柏梁体诗中，笔者根据《切韵音系》<sup>[18]</sup>提供的韵部表，分别考察唐太宗《两仪殿赋柏梁体》和唐高宗《咸亨殿宴近臣诸亲柏梁体》后发现：前者押庚部和青部，这两个韵部在魏晋南北朝时期同属耕部，在隋唐时期分化为两部。王力认为，耕部的四等字和二、三等字的元音发音有区别，在语音的发展过程中，二、三等字发展为庚部，四等字发展为青部<sup>[19]214</sup>；后者押真部和元部，真部属于臻摄，元部属于山摄（按：异韵同音为摄），两者在唐代发音不同。这两篇“柏梁诗”也未严格遵循句句押韵的规则。

基于上述韵部分析，可观察到“柏梁诗”并非句句押韵，而是大部分情况下押韵，个别句子存在出韵情况。实为观念上的句句押韵，在实践中并不十分严谨。

## 1.2 《燕歌行》非“柏梁体”诗

曹丕《燕歌行》效仿《柏梁诗》而带有“柏梁体”属性已为历代学者公认，《诗薮》说：“燕歌初起魏文，实祖柏梁体。”<sup>[20]46</sup>《元诗体要》称：“（柏梁）台成，诏群臣能为诗者得上座，及各赋诗，不以对偶，而每句用韵，后人遂名为柏梁体。曹丕效之为《燕歌行》。”<sup>[8]152</sup>《原诗》中说：“《燕歌行》学柏梁体，七言句句叶韵不转。”<sup>[11]72</sup>但重新考察发现，《燕歌行》与“柏梁体”诗在生成和用韵方式上存在明显差异，不应简单将《燕歌行》理解为“柏梁体”诗，费经虞在《雅伦》中说：“魏文燕歌行，乃后世句句用韵诗体，与柏梁有异。”<sup>[9]665</sup>吴伟业在《吴诗集览》中说：“至乌孙公主悲愁歌，与柏梁同在元封时，魏文帝燕歌行，宋书白紵舞歌在元封以后，皆句句用韵，而不闻以柏梁体目之也。”<sup>[12]653</sup>从生成方式角度来说，“柏梁体”诗实际上是联句，而《燕歌行》为文人独自创作。清代吴伟业《吴诗集览》中说：“汉武帝元封三年，作柏梁台，诏群臣二千石有能为七言诗，乃得上坐。世传日月星辰和四时为帝首唱，自梁孝王以下，人各一句，句皆用韵，后人遂以每句用韵者为柏梁体，然祇可以名联句之每句用韵者耳。此体柏

梁以前往往有之。……盖联句而皆用韵者，始自《柏梁》，谓之柏梁体可也。非联句而皆用韵者，不始自柏梁，仍谓之古体可也。”<sup>[12]652-653</sup>吴伟业对句句用韵的诗分类是十分准确的，他认为“柏梁体”诗实际上是“联句而皆用韵者”。清代赵翼《陔余丛考》中说：“汉武宴柏梁台赋诗，人各一句，句皆用韵，后人遂以每句用韵者为柏梁体。然柏梁以前，如汉高大风歌、荆卿易水歌，又如灵宝谣云：‘吴王出游观震湖，龙威丈人山隐居。北上包山入灵墟，乃入洞庭窃禹书。天地大文不可舒，此文长传百六初，若强取之丧国庐。’可见此体已久有之，不自《柏梁》始也。但联句之每句用韵者，乃为柏梁体耳。”<sup>[21]</sup>赵翼也明确将句句用韵的诗分为联句和文人独作，“柏梁体”实际上是“每句用韵”的联句。叶燮在《原诗》中亦提到：“柏梁体是众手攒为之耳，出于一手，岂亦如各人之自写一句乎？”<sup>[11]72</sup>要之，根据清代学者的观点，“句句押韵”的诗可分为联句和文人独立创作的诗。“句句押韵”的联句自《柏梁诗》始，后世模仿此体者可称为“柏梁体”诗（按：“句句押韵”条已在上文反驳，此处重点是区分联句和文人独立创作）；“句句押韵”的文人独立创作的是自古有之，其源头应追溯至先秦时期。

从用韵方式角度来说，“柏梁体”诗并未做到严格的“句句押韵”，而曹丕《燕歌行》则有意识地实现“句句押韵”。现根据魏晋南北朝时期的韵部表考察曹丕《燕歌行》用韵特征可知，曹丕《燕歌行》（其一）全篇采用阳部韵，严格遵循句句押韵的规范；《燕歌行》（其二）只有最后一句“留连顾怀不能存”用了真部，其余皆是寒部，而周祖谟认为，三国时期沛国地区的作家在发音上存在大量寒部与真部通押的情况<sup>[17]53</sup>；曹叡、谢灵运和谢惠连《燕歌行》则全篇押庚韵。以上《燕歌行》展现了比汉代《柏梁诗》更为整齐的用韵方式，显示出对一韵到底的诗歌形式美学的自觉追求，共同形成了一种“句句押韵”的七言古体范式，姑且可以称为“燕歌行体”诗。汉魏六朝还有萧子显，萧绎，王褒和庾信也创作过《燕歌行》，但他们对传统的“燕歌行体”句句押韵的范式进行了创新，形成了有规律的换韵体式。

关于曹丕《燕歌行》并非“柏梁体”诗这一观点，费经虞《雅伦》说：“扈子穷劫之曲，勾践渡河之歌，魏文燕歌行，乃后世句句用韵诗体，与柏梁有异。”<sup>[9]665</sup>事实上，“柏梁体”诗最多算是曹丕《燕歌行》的学习对象之一，上文提到，“句句押韵”的传统早在先秦时期就有了。根据王力《汉语语音史》<sup>[19]51-53</sup>提供的先秦韵部表可以分析先秦时期《获麟歌》《灵宝谣》等七言歌谣皆为“句句押韵”体。司马相如的《琴歌》二首应早于汉武帝《柏梁诗》，其亦展现出工整的“句句押韵”的用韵特征。除以上这些，还有汉武帝《西极天马歌》，枚乘《歌》（麦秀薪兮雉朝飞）等均为“句句押韵”的文人独立七言古歌辞。最早出现的以“诗”名的“句句押韵”的七言古诗出现在东汉时期，有班固《宝鼎诗》，崔骃《七言诗》等。相比于联句属性的“柏梁体”诗，这些以独立形态出现的，结构和叙事完整的“句句押韵”的民歌谣谚、古体诗歌在亲缘关系上显然与《燕歌行》更近。

综上，“柏梁体”诗并不能算作工整的“句句押韵”的七言古诗，其与曹丕《燕歌行》的亲缘关系也并未体现出远超先秦民歌与司马相如《琴歌》的相关特征。并且，在形成方式上，“柏梁体”诗的联句属性与文人独立创作诗歌具有明显的隔阂。可以说，曹丕《燕歌行》是最早的，由文人独立创作的，工整的“句句押韵”的诗。后世模仿此体所做的诗可称为“燕歌行体”诗。

## 2 汉魏六朝七言古诗的换韵方式

换韵的七言古诗自先秦便有，民间歌谣和文人创作比比皆是。据统计，先秦时期有5篇，秦汉时期有23篇，魏晋南北朝时期有155篇，隋代有10篇，共计193篇（按：这里统计的是七言或以七言为主的古诗，含有“3,3,7”句式的诗属于特殊的用韵情况，暂不记入）。其中大部分对于韵部的使用是比较随意的，尤其是先秦两汉时期的民歌谣谚。至魏晋南北朝时期，换韵开始逐渐变得有规律可循，其中诞生了三类拟作较多的作品，分别是《四愁诗》《白紵舞辞》和《拟行路难》，可以姑且将其称作“四愁诗”诗系、“白紵舞辞”诗系和“行路难”诗系。

## 2.1 内容决定换韵时机

上文提到的是先秦汉魏六朝存在转韵现象的民歌谣谚、宫廷乐辞及文人诗作，我们把有一定规模的拟作及转韵有规律可循的三类提取出来观察转韵的发生机制，这三类分别是：“四愁诗”诗系、“白紵舞辞”诗系及“行路难”诗系。首先是“四愁诗”诗系，这一类中有张衡《四愁诗》，傅玄《拟四愁诗》四首及张载《拟四愁诗》四首。张衡《四愁诗》共四章，每章七句，前三句写欲赠美人而道阻，后四句写美人赠我信物而已不得报，内容分层清晰，韵部随之转换。傅玄《拟四愁诗》四首和张载《拟四愁诗》四首在内容结构上大体延续张衡《四愁诗》，可以看出，在“四愁诗”系统内部，内容决定着韵部的变化。

再看“白紵舞”诗系，分析《晋白紵舞歌诗》二首，《宋白紵舞歌诗》，梁武帝《梁白紵辞》，汤惠休《白紵歌》，隋炀帝《四时白紵歌》《白紵篇大雅》等篇目可知，“白紵舞辞”系统的诗作同样遵循的依内容变换韵部的用韵方式。综上，“四愁诗”和“白紵舞辞”两个系统均在保持主体规范基础上，基于内容变化进行了有限度、整齐规范的转韵。

## 2.2 “行路难”系统与歌行“别调”

“行路难”系统比“四愁诗”和“白紵舞辞”的换韵次数更多，鲍照《拟行路难》中有10首呈现出规律性换韵特征，其中4首两韵部，6首三韵部，此举实为七言古诗换韵方式的创新。以魏晋南北朝的韵部表考察鲍照的《拟行路难》中10首的换韵情况，以及对比释宝月、吴均、费昶、王筠等人的《行路难》七言拟作可知，六朝诸家在转韵实践中呈现出韵部转换频率高、跨越幅度大且多次使用入声韵等特征，这种转韵模式形成了更为强烈的声调对比效果；相较而言，鲍照《拟行路难》则表现出转韵频率较低、韵部跨度保守且不用入声字等特点，这种克制的转韵策略造就了气脉连贯、声调舒徐的审美特质。故《四库全书总目提要》中谈到的“至七言歌行，惟鲍照先为别调。其余六朝诸作大抵皆转韵抑扬”和“至永明以还，蝉联换韵，宛转抑扬，规模始就”<sup>[1]5331</sup>的实质，在于六朝诸作通过阴阳入三声韵部的交替转换，从而产生抑扬顿挫的听觉效果；而鲍照相对稳定的韵部选择则形成声气舒缓的线性听感。

综上，从诗体演进视角考察，这种差异反映了七言歌行从汉代“柏梁体”的不完全、不严整的句句押韵，到“燕歌行体”句句押韵的严格化，再到“四愁诗”与“白紵舞辞”诗系在保持主体规范基础上，基于内容变化进行有限度、整齐规范的转韵，最终发展为“行路难”诗系“蝉联换韵”成熟模式的历时进程。明代学者将鲍照《拟行路难》视为“别调”，正是基于对其转韵实践过渡性特征的历史认知，即既不同于早期单一韵律，又区别于后期成熟模式，体现出六朝转韵发展中的特殊形态。

## 3 歌行“常”“别”调的分类标准与“正”“变”体的派别分野

关于歌行“正变”的相关论述兹录如下：

材料一：燕歌初起魏文，实祖柏梁体，白紵词因之，皆平韵也。至梁元帝燕赵佳人本多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄兔城头月似娥，音调始协。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，傅以神情，宏以风藻，七言之体，至是大备。要惟长篇巨什，叙述为宜，用之短歌，纡缓寡态。于是高、岑、王、李出，而格又一变矣。（《诗薮》）<sup>[20]46</sup>

材料二：其实七言肇自汉氏，率乏长篇。魏文帝《燕歌行》以后，始自为音节。鲍照《行路难》始别成变调。继而作者实不多逢。至永明以还，蝉联换韵，宛转抑扬，

规模始就。故初唐以至长庆，多从其格。即杜甫诸歌行，鱼龙百变，不可端倪，而《洗兵马》《高都护》《弊马行》等篇，亦不废此一体。（《四库全书总目提要·大复集》）

[1]4466

材料三：夫五言肇于汉氏，历代沿流，晋、宋、齐、梁业已递变其体格。何以武德之后，不容共音响少殊。使生于隋者，如侯夫人《怨词》之类，以正调而得存。生于唐者，如杜甫之流，亦以变声而见废。且王粲《七哀》，何异杜甫之《三别》？乃以生有先后，使诗有去留。揆以公心，亦何异李攀龙唐无五言古诗而有其古诗之说乎？至七言歌行，惟鲍照先为别调。其余六朝诸作大抵皆转韵抑扬。故初唐诸人多转韵，而李白以下始遥追鲍照之体。终唐之世，两派并行。（《四库全书总目提要·古诗选》）

[1]5331

材料四：世无印板诗格，前与后原不必其尽相袭也。历下（李攀龙）之诗，五古全仿选体，不肯规摹唐人；七古则专学初唐，不涉工部，所以有“唐无五言古诗”之说也。究竟唐人五言古，皆各成一家，正以不依傍古人为妙，亦何尝无五言古诗也。初唐七古，转韵流丽，动合风雅，固正体也。工部以下，一气奔放，弘肆绝尘，乃变体也。至如昌谷、温、李、卢仝、马异，则纯乎鬼魅世界矣。若以绝句言，则中晚正不减盛唐人，非可一槩论。（《师友诗传录》）<sup>[3]130</sup>

材料一中讲到，梁代萧子显、王褒等人的歌行作品存在换韵的现象，通篇尚用平韵，故而读起来不够酣畅。至初唐王勃、杨炯等人在继承六朝歌行换韵体式的基础上，在句式上三言与五言交错结合，又融入神情表达和宏阔的风格，至此，七言歌行体制大备。以高适、岑参、王维、李白等为代表的盛唐诗人对七言歌行的体制做出更加创新性的改变，故而胡应麟评价其为“格又一变”。这与后面三条材料相对应。

《四库全书总目提要》对《大复集》的评述中提出“魏文帝《燕歌行》以后，始自为音节，鲍照《行路难》（即《拟行路难》）始别成变调”这一论断。从文本的互文关系来看，后半句对鲍照《拟行路难》的评价与前文一样，都是从诗歌音节（用韵）的角度进行评判的。《提要》随后指出“继而作者实不多逢”，与后文“规模始就”实际上形成转折关系，这一转折的关键在于“规模”二字，但实质上都是针对诗歌转韵这一形式特征而言。后文所谓“至永明以还，蝉联换韵，宛转抑扬，规模始就”，表明转韵这一艺术手法在鲍照《拟行路难》中已见端倪，至永明之后才开始形成规模。这种转韵形式从此时起一直延续到“初唐以至长庆”时期，即所谓“多从其格”。然而《提要》又指出，即便是杜甫歌行体虽“鱼龙百变，不可端倪”，但其《洗兵马》《高都护》《弊马行》等作品“亦不废此一体”，这就产生了一个需要深入辨析的问题：此处“鱼龙百变，不可端倪”指的是什么？

上文证明，杜甫的歌行与初唐时期的歌行皆为换韵体制，那为何张笃庆会说：“初唐七古，转韵流丽，动合风雅，固正体也。工部以下，一气奔放，弘肆绝尘，乃变体也”呢？这一现象实际上反映了传统诗论术语使用中的概念含混性特征。。《四库全书总目提要》对《大复集》的提要中说杜甫的歌行是“鱼龙百变，不可端倪”，这是从杜甫歌行的体式特征来说的，不单单是讲杜甫歌行的用韵情况。但是他在前面把“调”和用韵联系起来说，这一段说的都是用韵情况，而不是体式特征，说明“调”与用韵密切相关，“体”则与体式特征相对应。事实上，根据以上四则材料来看，“体”和“调”存在混用的情况。就如第三则材料所说的“夫五言肇于汉氏，历代沿流，晋、宋、齐、梁业已递变其体格。何以武德之后，不容共音响少殊。使生于隋者，如侯夫人《怨词》之类，以正调而得存。生于唐者，如杜甫之流，亦以变声而见废。且王粲《七哀》，何异杜甫之《三别》”中“体格”对应后面的“音响”，又联系后文“正调”“变声”。那么，在这种情况下，我们就需要辨别他们所说的“体”和“调”分别指向什么。

《四库全书总目提要》对《古诗选》的提要说：“至七言歌行，惟鲍照先为别调。其余六朝诸作大抵皆转韵抑扬。”这里的“调”指向后面的“韵”，意思是鲍照与前面的七言歌行相比，在用韵方面做出了一些变化，故把鲍照的七言歌行称为“别调”。根据上文对《柏梁诗》和曹丕《燕歌行》的用韵考察可以知道，《柏梁诗》和《燕歌行》是句句押韵的（观念上的句句押韵）。那么我们就明白鲍照的“别调”指的是鲍照的七言歌行是换韵的，这一点在上文已有论述。

根据以上证明，可以得出：鲍照所谓“别调”就是指七言歌行的换韵特征。那么重新审视最开始的四则材料，《提要》在说明“至七言歌行，惟鲍照先为别调”之后又说“其余六朝诸作大抵皆转韵抑扬。故初唐诸人多转韵，而李白以下始遥追鲍照之体。终唐之世，两派并行”，意思是六朝其他的七言歌行也都是转韵的，到初唐诸人直至李白都是转韵的，那完全就是“一派”，又何以分出“终唐之世，两派并行”呢？所谓“两派”的划分标准与代表人物亟待澄清。

材料四写：“初唐七古，转韵流丽，动合风雅，固正体也。工部以下，一气奔放，弘肆绝尘，乃变体也。”在这句中，前后也是一一对应的关系。后半句形容杜甫歌行“一气奔放，弘肆绝尘”说的是体式风格的问题，完全没有谈及用韵的问题，那么前面形容初唐七言歌行的“转韵流丽，动合风雅”之言，我们也不能轻易从用韵方面去理解。《南齐书·文学传论》对此有一段话可作旁证：

今之文章，作者虽众，总而言之，略有三体：一则启心闲绎，托辞华旷，虽存巧绮，终致迂回。宜登公宴，本凡准的，而疏慢阐缓，膏肓之病，典正可采，酷不入情。此体之源，出灵运而成也；次则缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制。或全借古语，用申今情，崎岖牵引，直为偶说，唯睹事例，顿失清采。此则傅咸五经，应璩指事，虽不全似，可以类从；次则发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂。亦犹五色之有红紫，八音之有郑卫，斯鲍照之遗烈也。<sup>[22]</sup>

这句话说诗歌一共有三种体式（风格）。第一种是“启心闲绎，托辞华旷，虽存巧绮，终致迂回。宜登公宴，本凡准的，而疏慢阐缓，膏肓之病，典正可采，酷不入情”，这种风格出自谢灵运，也可以看作是六朝的整体风格，也就是“六朝——初唐”一派；第二种是“缉事比类，非对不发，博物可嘉，职成拘制。或全借古语，用申今情，崎岖牵引，直为偶说，唯睹事例，顿失清采”，这种说的是汉代“质木无文”的古诗一派，此处不展开说；第三种是“发唱惊挺，操调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂。亦犹五色之有红紫，八音之有郑卫”，原文说这是“鲍照之遗烈也”，也就是“鲍照——李白”一派。那么就解决了上面提出的问题，所谓的“两派并行”的分类依据并不是单单是用韵，而是在都换韵的基础上，区别两派具体的换韵方式和整体的体式风格之间的差异。

那么回到第四则材料就说得通了，所谓“初唐七古，转韵流丽，动合风雅，固正体也。工部以下，一气奔放，弘肆绝尘，乃变体也”中的“正”和“变”说的并不专指二者在换韵上面的区别，而是在都换韵的基础上，按照风格把“正体”歌行概括为“转韵流丽，动合风雅”，把“变体”歌行概括为“一气奔放，弘肆绝尘”。

综上所述，“别调”和“常调”是从是否换韵的角度来看的，“常调”是不换韵的七言歌行，以《柏梁诗》和曹丕的《燕歌行》为代表；“别调”是换韵的七言歌行，以鲍照《拟行路难》、六朝、初唐和李杜七言歌行为代表。在别调中又按照体式风格区分出了“正体”和“变体”，“正体”歌行以“六朝——初唐”为一派；“变体”歌行以“鲍照——李杜”为一派。

继续深入考察，我们可以发现“正体”与“变体”歌行在转韵艺术上也存在显著差异。这一论断在清代诗学文献中可以得到明确印证。《师友诗传录续录》中刘大勤问王士禛：“古诗换韵之法应何如？”王士禛答：“七古则初唐王、杨、卢、骆是一体，杜子美又是一体。若仿初唐体，

则用排偶律句不妨也。”<sup>[3]</sup>这说明在换韵方式这个角度上来说，初唐歌行与杜甫歌行还是有区别的，且初唐歌行的换韵特点与排偶律句相似。

## 4 结语

胡应麟《诗薮》提出“七言古诗，概曰歌行”<sup>[20][41]</sup>，这是最宽泛的歌行概念，是有一定科学性的。排除民歌谣谚，七言古体实肇于汉武帝《柏梁诗》，故以《柏梁诗》为起点考察歌行用韵之嬗变，具有历时性研究价值。传统观点视《柏梁诗》为“句句押韵”之联句诗，然本文通过重新考辨其用韵特征，对此说予以修正，指出《柏梁诗》及其仿作在文本实际中并未严格遵循“句句押韵”原则，此一用韵范式直至曹丕《燕歌行》方正式确立。《燕歌行》作为现存较完整且可考的由文人独立创作且严格遵循句句押韵的七言古诗，其生成机制与用韵形式均与“柏梁体”迥异。因此，与其将《燕歌行》归入“柏梁体”谱系，毋宁另立新类，称其及其拟作为“燕歌行体”。二者共同构成七言歌行体的源头，影响深远。

除“句句押韵”之体外，换韵体制在先秦至隋代的七言古诗中占据主导地位，其换韵方式可分为无规律换韵与依内容规律换韵两类。后者尤以“四愁诗”“白紵舞辞”及“行路难”三系最具代表性。“四愁诗”与“白紵舞辞”产生较早，换韵方式相对保守规整；而“行路难”系统则突破传统，成为七言古诗“别调”典范。

明代诗论家以“常调”“别调”二分法概括七言歌行体式：“柏梁体”与“燕歌行体”所代表的不换韵（按：此指观念上的不换韵）七言古诗属“常调”，而“行路难”系统所代表的换韵七言古诗则为“别调”。进一步细分，“别调”系统可析为二类：一为六朝至初唐作家所创之“正体”歌行，二为承鲍照体式、经李杜发展演变之“变体”歌行。

### 参考文献：

- [1] 纪昀总纂. 四库全书总目提要：第四册[M]. 石家庄：河北人民出版社，2000：4466+5331.
- [2] 魏庆之. 诗人玉屑[M]. 上海：上海古籍出版社，1959：23.
- [3] 王士禛等撰. 师友诗传录//丁福保辑. 清诗话：上册[M]. 上海：上海古籍出版社，1963：130.
- [4] 刘诜撰. 夏道存诗序//李修生主编. 全元文：第22册[M]. 南京：凤凰出版社，2004：65.
- [5] 王世贞. 艺苑卮言[M]. 陆洁栋，周明初，批注. 南京：凤凰出版社，2009：27.
- [6] 程大昌. 雍录[M]. 黄永年，点校. 北京：中华书局，2002：46.
- [7] 严羽. 沧浪诗话[M]. 北京：中华书局，1985：14.
- [8] 宋绪. 元诗体要[M]. 明正德十四年辽藩朱宠浸刻本，43+152.
- [9] 费经虞. 雅伦[M]. 清康熙四十九年刻本，664-665.
- [10] 陈启源. 毛诗稽古编//儒臧(精华编)：第二九册[M]. 北京：北京大学出版社，2011：876.
- [11] 叶燮. 原诗[M]. 霍松林，校注. 北京：人民文学出版社，1979：72.
- [12] 吴伟业. 吴诗集览[M]. 靳荣藩，注. 清乾隆四十年靳氏凌云亭刻增补后印本，652-653.
- [13] 都穆. 南濠诗话[M]. 清乾隆三十七年至道光三年长塘鲍氏刻知不足斋丛书本，23.
- [14] 于安澜. 汉魏六朝韵谱[M]. 郑州：河南大学出版社，2015：41-42+71-73.
- [15] 罗常培，周祖谟. 汉魏晋南北朝韵部演变研究[M]. 北京：科学出版社，1958：25-29+46.
- [16] 王力. 汉语诗律学//王力全集：第十七卷[M]. 北京：中华书局，2015：14.
- [17] 周祖谟. 魏晋南北朝韵部之演变[M]. 台北：东大图书公司，1996：53+716-717+724.
- [18] 李荣. 切韵音系[M]. 北京：科学出版社，1956：80-81.
- [19] 王力. 汉语语音史//王力全集：第二册[M]. 北京：中华书局，2014：51-53+214.
- [20] 胡应麟. 诗薮[M]. 上海：上海古籍出版社，1979：41+46.

[21] 赵翼著, 栾保群, 吕宗力. 陔余丛考[M]. 石家庄: 河北人民出版社, 2007: 438.

[22] 萧子显. 南齐书[M]. 北京: 中华书局, 1972: 908.