

中国古典诗歌平仄律的形成与嬗变

李飞跃

摘要：作为中国古典诗歌最重要的格律形式，平仄律的形成经过了语句内的音声对立、二四异声、四声二元化，以及篇句间的声对、粘缀与定体等历史过程。前者以一平对三仄的确立为标志，后者以律绝排体式的定型为标志。平仄规范的形成，体现为诗人群体的创新与共识、多种律诗体式的成熟与定型以及诗律概念的明晰与理论自觉。“开元十五年后”，以杜甫诗歌为标志，律体定型；“律诗”“诗律”“平侧”等概念亦相继出现。随着不同时代语言形态与声律观念的变化，律体定型后出现了拗体，词曲兴起后出现了平仄通叶，新诗创立后基本废弃了平仄律。我们应从平仄律的历史性和相对性出发，重新认识当代新诗体的建构问题。

关键词：平仄律 四声二元化 对粘法则 律体定型

作者李飞跃，中国艺术研究院研究生院艺术学系助理研究员（北京 100029）。

“文学通变不穷，声律实其关键。”^① 对近体诗而言，声律主要是指平仄，字词的相连、相对、相生，篇句的押韵、换头、拗救等皆以平仄为基础，以致有人认为诗律就是“平仄之学”。^② 平仄律是六朝及隋唐诗人根据当时的语言形态和审美观念不断探索而形成的诗体规范。这种规范的形成，不仅是一人一诗之合律，更是群体的共识与自觉；不仅是句、联、篇的合律程度，更是多种体式的成熟与定型；不是诗歌与声律的偶合、暗合，而是自觉的理论探索与体式创新。平仄律的形成是历代诗人不断探索的结果，是造成中古诗坛“新制造出、词章改革”的重要原因，标志着古、近体诗歌之分野。但是关于平仄律演进的确切过程，各种律体定型与概念术语提出的具体时间，不同人物所起的历史作用，以及平仄律的兴替原因与影响，能否以平仄为基础建构新诗体等，目前学术界尚有不少争议和待发未明之处，有必要结合历代诗人的理论探索与创作实践予以重新考述、辨正。

① 刘勰撰，范文澜注：《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1958年，第556页。

② 吴可：《藏海诗话》，丁福保辑：《历代诗话续编》，北京：中华书局，2006年，第341页。

一、从音声对立到四声二元化

平仄律的实质是诗歌语句内与篇句间的平仄字声的排列组合规律。六朝时期，四声初被发明，平仄尚未分立，诗歌创作与理论探索主要致力于诗歌语句内的音声协调。当时诗歌语句中出现的从音声对立到四声二元化的变化，是平仄律形成的第一阶段。所谓“音声对立”是指诗歌语句中对于字声差异规律的自觉追求，不一定是平仄对立，既可能是五音中的音声差异，也可能是声、韵、调中的二元对立。“四声二元化”则指在四声范畴内的音声对立，既可能是四声的一分为二，也可能是任意一声与其他三声的对立。将“音声对立”“四声二元化”等同于平仄，是造成后人论诗经常套用平仄律来解析六朝诗歌的重要原因。诗句中的音声对立与二四异声现象出现较早，东汉文人五言诗已开始注意到每个单句的字声对立与二四字异声现象。班固《咏史》、辛延年《羽林郎》、赵壹《疾邪诗》、孔融《临终诗》等文人诗，多处单句的第二字与第四字声调不同。古诗十九首中已有多处语句暗合平仄规则。东汉末年，曹植诗中已多处出现对仗工整、平仄交替的诗句，范文澜认为曹植诗平仄调谐，“故谓作文始用声律，实当推原于陈王也”。^①但当时尚未有平仄观念，不能指证其为平仄律句。曹诗部分篇句“多直语，少切对，或五字并侧，或十字俱平”，^②整体上与律体形态差别较大。

当时虽有探求诗歌音声差异规律的意识，但与近体诗平仄律并不相同。如陆机《文赋》提出诗歌创作须“音声之迭代，若五色之相宣”，^③兴膳宏以为用平仄来分析，便是主要的文字平仄整齐对应：音声迭代——平平仄仄；五色相宣——仄仄平平。^④“音声迭代、五色相宣”实指五音，是大体的音声异代而非四声或平仄范畴内的相对相生。谢灵运、鲍照等南朝宋代诗人的作品已出现合格的律联，尤其谢灵运诗句语尽雕刻，“其平仄皆于掩映顾盼出之”，^⑤以致有人认为“诗至于宋，古之终而律之始也”。^⑥一些诗人的作品与近体声律暗合、偶合，这种现象并不普遍，亦非刻意为之，不能据以为古、近体之分野。

人们还往往将“音声对立”误解为平仄律，如沈约提出诗歌应“宫羽相变，低

① 刘勰撰，范文澜注：《文心雕龙注》，第555页。

② 王克让：《河岳英灵集注》，成都：巴蜀书社，2006年，第1页。

③ 陆机撰，张少康集释：《文赋集释》，上海：上海古籍出版社，1984年，第94页。

④ 兴膳宏：《文镜秘府论译注》，遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，北京：中华书局，2006年，第205页。

⑤ 翁方纲：《五言诗平仄举隅》，丁福保辑：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第266页。

⑥ 陆时雍：《诗镜总论》，周维德集校：《全明诗话》，济南：齐鲁书社，2005年，第5110页。

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任学良认为浮声即平声，切响即侧声，^②兴膳宏也认为“这已经奠定了作为唐以后作为近体诗基础的平仄交替的理论”。^③实则“音韵尽殊”、“轻重悉异”是指在创作中避免一句内使用同声或同韵的字，音步停顿间错开声调的高低轻重，使诗句具有较强节奏感。两声相比，必有一强一弱。音声对立是四声二元化与平仄律形成的基础，沈约所谓“宫羽”“低昂”“浮声”“切响”等只是音声相对，非指四声二分或平仄对立。首先，无论声、韵、调都有二元对立，不仅有四声的二元化，还有音韵和声纽的二元化。其次，沈约谈声律时从未直接讲过“平上去入”，而是用宫商、宫羽、角徵等指代，包括声、韵、调等要素而不仅指平上去入等声调。其三，即便以四声言之，这种对立既可理解为平声与上去入三声的对立，也可理解为上去入三声之间的对立。其四，“前有浮声，后须切响”可以推导出多种声律格式，何处是前、后，如何尽殊、悉异，不易判定。五言诗一句内分前后，结构或许会是“平仄平仄平，仄平仄平仄”；两句间分前后，上句全平，下句全仄，也可说“前有浮声，后须切响”。^④此外，沈约等人提出的“四声八病”说，与后来律诗的实际样式并不相同，前四病在近体诗中多数已演变为正常句式。沈约诗中屡有与八病抵牾之处，回避声病亦草率行事。其诗虽能做到一句内平仄相对，但对句平仄相对仅有一首，对联平仄相粘则无。虽然沈约等人的作品没有做到完全回避八病，其诗律理论也不同于近体诗声律，但正是有了这种音声异对思想，才有后来更为简明易行的四声二元化与平仄律的形成。

刘勰《文心雕龙》声律论是在沈约声律理论基础上的补充与发展，但仍未完成四声二元化。他提出：“凡声有飞沈，响有双叠；双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽；沈则响发而断，飞则声飏不还。”^⑤刘勰未从“四声八病”具体规定上详加论述，只是谈到了调声、押韵和双声叠韵诸问题，强调声律的规整与声、韵、调之和美。与沈约相比，刘勰的四声二元化意识已较明显。异音相从，避免“双声隔字”与“叠韵杂句”，都是沈约声律论所未提及。但刘勰的论述只是对声字组合变化的一种描述，远未达到平仄组合交替、对粘地步，甚至“飞沈”也不一定与四声相关，

① 《宋书》卷67，北京：中华书局，1974年，第1779页。

② 遍照金刚撰，王利器校注：《文镜秘府论校注》，北京：中国社会科学出版社，1983年，第55页。

③ 兴膳宏：《〈文镜秘府论〉解说》，《异域之眼——兴膳宏中国古典论集》，上海：复旦大学出版社，2006年，第308页。

④ 参见卢盛江：《文镜秘府论研究》，北京：人民文学出版社，2013年，第478页。

⑤ 刘勰撰，范文澜注：《文心雕龙注》，第552—553页。据此，黄侃认为“飞沈”或指平仄：“飞谓平清，沈谓仄浊。”黄侃：《文心雕龙札记》，上海：上海古籍出版社，2000年，第120页。

遑论与平仄对应了。

四声二元化问题，到梁代刘滔时才有了进一步发展。空海《文镜秘府论》曾引刘滔语云：“四声之中，入声最少，余声有两，总归一入，如征整政只、遮者柘只是也。平声赊缓，有用处最多，参彼三声，殆为太半。”^①说明他已注意到四声量的区别，这是将平声与其他三声相对的最早记载。四声二元化实质就是突出、强调平声的过程，平声之所以被特殊看待，一是字数接近四声中大半，二是赊缓。平声字最多，用得最多，不是说使用过程中一定要平与上去入相对。永明以来，作诗讲究二五字异声，刘滔首次提出二四字不应同声相犯的调声之法：“凡用声，用平声最多。五言内非两则三，此其常也。亦得用一用四。若四，平声无居第四；若一，平声多在第二，此谓居其要也。”^②五言中用四个平声字时，平声无居第四，即第四字为仄声；用一个平声字时，平声多在第二，和第四字的仄声不同。他提出了五言诗二四字应避免同声相犯的问题，从句中字声的对立到二四字位上的平声与上去入三声的对立，已开始走向平仄二分。如果五言诗各句都贯彻这项原则，一个崭新的五律声谱系列就可以建立起来。但是，刘滔只是注意到平声的特殊性，接近还不等于把四声分为平仄两大声类。

以沈约、谢朓、王融等为代表的文人，在创作中较早探索了句内四声协调的声律理论，促进了律句、律体的形成。律句在他们五言四句、八句及十句诗的总句数中所占比例分别是47%、48%和41%。^③在永明体中，已出现基本合律的诗联，每句的二四字不同声，且上下句二四字的平仄相反。这种诗联在谢灵运诗中已肇其端，在沈约诗中占27%，庾肩吾诗中占60%，庾信诗中占75%，^④越来越占优势。在南朝宫体诗中，严格律句在各自作品总句数中所占比例分别是萧纲59%、庾肩吾56%、萧绎65%、庾信70%、陈后主63%、徐陵69%、江总46%，他们诗句中严格的律句1396句，占总句数2313句的60%。^⑤句内平仄组合日趋规范，律诗雏形开始显现。庾肩吾接近五律的诗作21首，句联多数合律，被胡应麟称为“洞合唐规”。^⑥庾信《拟咏怀》二十六、《重别周尚书》等近于规范的五律，被誉为“竟是唐人近体佳手”。^⑦阴铿有16首作品接近五律，其《安乐宫》诗“格调鸿整”，被称

① 遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，第956页。

② 遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，第1234页。

③ 刘跃进：《门阀士族与永明文学》，北京：三联书店，1996年，第116页。

④ 高木正一著，郑清茂译：《六朝律诗之形成》，《大陆杂志》1956年第13卷第9期。

⑤ 归青：《南朝宫体诗研究》，上海：上海古籍出版社，2006年，第206页。

⑥ 胡应麟：《诗薮》外编，上海：上海古籍出版社，1979年，第152页。

⑦ 贺贻孙：《诗筏》，郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第161页。

为“百代近体之祖”。^①

虽然永明体、徐庾体等在两句之内的声律探索上有较大进步,但对于前后两句的关系,乃至全篇的声律调配,还没很好地兼顾,因而会造成五言诗以两句为单位在声调上的重复。如谢朓《铜雀悲》诗前后两联平仄格式基本相同,庾信完全做到一句平仄相对和对句平仄相对的诗仅占三分之一,对联平仄相粘的完全符合近体格律的仅占十分之一。五言八句诗25首,只有3首完全合律。永明体句式常出现后三字“平仄平”或“仄平仄”现象,如谢朓诗中的“散成绮”“静如练”“辨江树”等,都是“仄平仄”。如果第二字与第三字相反,就成了“平仄平仄”句式。谢朓《临高台》《芳树》《离夜》,王融《巫山高》《有所思》等,句内平仄既不谐调又无规律,联内对偶不工稳,篇内上下句平仄亦无定式。各联皆粘之诗,齐梁时期总共只有30首左右,其中四联诗25首。^②当时诗人们专注于诗歌的节奏、音律与技巧上的探索,促进了四声朝着二元化方向发展,但还未最终确立为一平对三仄关系。

律诗是建立在平仄律基础上的诗体,如果平仄二分法未确立,平仄律未形成,便不能将永明体、齐梁体或其他合律程度较高的六朝诗歌视为律诗。隋朝刘善经著有《四声指归》一卷,其《诗章中用声法式》通过系统地标举平声,把含平声而又能体现“居其要”法则的诗句的平仄格式尽数排比出来,进一步解决了平仄在五言诗句中的应用问题。但标举平声不等于最终的平仄二分,上去入三声作为同一声类尚未确立。唐初元兢开始将“去上入”合为一类,与平相对,使四声简化为平仄两类的事实进一步明朗化。以其《于蓬州野望》诗为例:“第一句头两字平,次句头两字去上入。次句头两字去上入,次句头两字平。次句头两字又平,次句头两字去上入。次句头两字又去上入,次句头两字又平。如此轮转,自初以终篇。”^③元兢这段话虽无平仄之名,但平与去上入相对,体现了平仄二分观念,四声二元化至此完成。一平对三仄,异音相从,通过变化和对立以求得整体的平衡与协调,为平仄的相生、相对与相粘等律诗法则的形成奠定了基础。随着诗歌语句内音声组合规律的探索完成,一旦人们掌握了篇句结构方面的规则要领,将会促进诗体形式的极大改变。

二、对粘法则的确立与平仄律的完备

对粘法则的确立是平仄律形成的第二个阶段。六朝以来尤其初唐时期,诗人们持续探索诗体声律规范,“声谱之论郁起,病犯之名争兴,家制格式,人谈疾累”,^④涌现了诸多声律论著。它们多集中探讨以平仄为中心的声韵、病犯、对仗、粘缀等

① 胡应麟:《诗薮》内编,第62页。

② 高木正一著,郑清茂译:《六朝律诗之形成》,《大陆杂志》1956年第13卷第9期。

③ 遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,第159页。

④ 遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,第887页。

诗体规范，致力于探索建立和完善以篇句规范为中心的新诗体。

平仄相对是古典诗律的重要特征，有助于两句间句式结构的稳定。初唐上官仪把六朝以来的对仗技巧程式化，提出了“六对”“八对”等。《文镜秘府论》“二十九种对”前列十一对，八对袭自上官仪的《笔札华梁》。其中“双声对”“叠韵对”将诗歌中词义词性的相对扩展到声韵相对，首次提出声律在对偶中的运用。对仗规则作为平仄律完备的要件，在上官仪手中基本完成，到元兢和崔融手中又创立了诸多新奇模式。崔融在总结诗歌声律技巧的基础上，又补充了切侧对、双声侧对、叠韵侧对等。如果说上官仪的“六对”“八对”还拘泥于对仗的字面意义的话，那么，元、崔二人在对仗类型与方式上又加以灵活变化，更加注重形式和声律的对应。

元兢《诗髓脑》承袭上官仪的诗学理论，将宫商角徵羽五音分于文字四声，强调诗句中应注意平仄相协、音韵错落。他提出诗歌头两个字的声调应平仄轮转，尤其注意句中第二字的换头，即其所谓“拈二”：“平声为一字，上去入为一字，安第一句第二字，若上去入声，与第二第三句第二字，皆须平声，第四第五句第二字还须上去入声，第六第七句第二字安平声，以次避之。”^①句中第二字作为音节点，将其从句头两个字中抽离出来，事实上相当于第二字的“对”和“粘”。“换头”名义上只拈第二字，实质上又拈第四字，即二四双拈。“换头”变成“拈二”（实即“粘二”），^②将上联对句和下联起句并提，因以第二三句、四五句、六七句各为一组，表明联与联衔接处存在平仄粘合关系。后来近体诗把粘、对确立为两项重要的调声法则，正是受“换头”术启发。

“换头”术突破了律句的两句局限，句数的扩大又使整首诗成为统一的整体。元兢之前，四声二元化已将五言诗律句的声谱系列建构起来，包括十六种二四字平仄对立句式，并最终确立四种平仄分布匀整的基本句式：仄仄平平仄、平平仄仄平、仄仄仄平平、平平平仄仄。^③元兢《于蓬州野望》一诗利用粘对把每句都连接起来，平仄相对使声律产生抑扬错落之美，平仄相粘又使句子上下钩连。通过一粘一对、循环往复的句式呼应，使全篇组成既浑然一体又富于变化的整体。他还提出了“护腰”“相承”等调声之术，从理论上界定了诗歌联与联之间“粘”的规则，解决了律诗定型中最为关键的问题。^④护腰、相承规定在特定句式平声不为病，既对诗歌

① 空海：《文笔眼心抄》，遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，第1984页。

② 兴膳宏：《从四声八病到四声二元化》，《唐代文学研究》第3辑，桂林：广西师范大学出版社，1992年，第495—496页。

③ “平平仄仄平”，在实际运用中可作为“平平平仄仄”的代用式。（何伟棠：《永明体向律体衍变过程中的四声二元化问题（续）》，《韩山师专学报》1987年第1期）

④ 腰，是指五言句的第三字，护腰就是指上句之腰与下句之腰不能同声，“同去上入则不可，用平声无妨”。相承是指“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”。（遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，第165、167页）

中两句间的平仄做了限定,又放宽了声律要求。北朝及陈、隋新体诗中,符合联间相粘的不到五分之一。齐梁时期四句或四句以上的诗,第二联的平仄经常重复第一联的样式,机械单调,有句无篇。元兢等人实现了对粘法则从实践到理论的确立,为平仄律的完备奠定了基础。

对粘法则的归纳与建构,具体限定了五言诗的起承协调、平仄互换、粘对勾连等创作规范,突出了平仄相间、回环往复,体现了律诗所特有的节奏美和韵律美,标志着诗体的律化已有轨可循。对粘使声调多样化、规律化,又避免了句联雷同。在诗篇句数上,永明体或齐梁体尚未统一为四句、八句,还有六句、十句、十二句等。唐代试律诗一般要求五言六韵,而定型后的五律是四韵八句,这与对粘法则的确立不无关系。“联绝黏缀,至于八句,首尾胸腹,俱已具足;如正格二联,平平相黏也,中二联仄仄相黏也,至二转而变有所穷,则已成篇矣。”^①粘对将两联四句或四联八句诗作为一个整体,使其内部相对独立又紧密地联结成一个整体,同中有异,异中有同,变化丰富而又秩序井然,最终成为律诗正体。元兢曾自豪地说:“只如此体,词合宫商,又复流美,此为佳妙。”^②

元兢的诗学理论在调声“相承”部分还存在以三平调补救上句仄声过多的现象,况且他提出的“换头”术没有马上被时人认可、采用,对当时新体诗的创作也没有立即发生影响。^③直到武周后期,“换头”理论才对诗人群体产生了明显影响。特别是上官婉儿重振祖风,“换头”术和上官体一起大行于世,粘式律诗数量激增。杜审言时,五言诗中对、粘的联数比率均在90%以上,“拈二”已成为创作中的不易法则。唐初君臣右文,在创作实践上对五言律诗及对粘法则的确立有不小的促进作用。唐太宗、虞世南、杨师道等都有合律的诗作,尤其王绩五言诗56首,近半数合律,其五言诗《野望》被杨慎称为“王杨卢骆之滥觞,陈杜沈宋之先鞭”。^④

“文章四友”和“初唐四杰”以其丰富的创作经验将对粘法则运用于多种诗体,丰富和发展了律诗体式,促进了平仄律的推广。一是在促进五言律绝体成熟的同时,完善了五言诗的平仄律。杜审言五言诗28首,仅一首失粘。其《和晋陵陆丞早春游望》诗,联与联之间已实现了平与平、仄与仄相粘,被胡应麟誉为“初唐五言律第一”,并称“五言律,杜审言为冠”。^⑤李峤五言四韵诗144首,五言绝句2首,几乎全都合律。《全唐诗》中崔融存诗18首,11首合律,其《新定诗格》是对新的诗

① 钱木庵:《唐音审体》,丁福保辑:《清诗话》,第782页。

② 元兢:《诗髓脑》,张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:凤凰出版社,2002年,第115页。

③ 杜晓勤:《从永明体到沈宋体——五言律体形成过程之考察》,《唐研究》第2卷,北京:北京大学出版社,1996年,第141页。

④ 杨慎撰,王大厚笺证:《升庵诗话新笺证》,北京:中华书局,2008年,第351页。

⑤ 胡应麟:《诗薮》内编,第66、77页。

体规范的一种总结，客观上促进了新诗体的定型。杨炯五言四韵诗 14 首皆合律，骆宾王五言四韵诗 67 首中 23 首合律。正是他们对新的诗体规范的不断探索与实践，讲求联内平仄相对，注意上下联之间相粘，多数平仄和谐、音韵铿锵、属对工切、律谐调雅，为初学者提供了便于效仿的创作范式，促进了五律的定型。

二是在促进七言律绝体形成的同时，使平仄律在七言律绝中得到较为频繁地运用。杜审言有七言律绝各 3 首，基本合律，故胡应麟称：“初唐无七言律，五言亦未超然，二体之妙，杜审言实为首倡。”^① 景龙三年（709）八月，唐中宗幸太平公主南庄，李峤等 9 人同作七律《奉和初春幸太平公主南庄应制》，7 首通篇合律。多位诗人按照同一格式写作，体现了明确的七律规范意识。“四杰”虽在七律方面建树不多，但七言歌行成就斐然，而七律正是平仄律与七言歌行结合的产物。他们的歌行多用合律联句，尤其赋写部分用对句，声调多合律。七律的产生是将粘对规则用于七言歌行，而非在五言基础上增添两个字。即使有从五律添字成七律者，也是从“换头”术推导而来。因此，先有平仄律之应用，后有七律的产生与定型。

三是开始排律体探索的同时，将平仄律的运用范围又进一步拓展。他们发扬了前人诗作中出现的粘联趋势，同时让同一律联叠构成律的方式渐趋淘汰。杜审言有排律 7 首，6 首合律，特别是《和李大夫嗣真奉使存抚河东》四十韵，除末联外，均对仗工巧，基本符合换头规则。李峤排律 16 首，12 首合律。崔融五言长排《哭蒋詹事俨》二十韵和《和梁王众传张光禄是王子晋后身》十韵，已合换头规则。七言排律《从军行》七韵，一韵到底，完全符合粘对规则。杨炯排律 14 首，除一首末句失粘及一例用字外，都合平仄格律，包括二十五韵五言长排《和刘长史答十九兄》。骆宾王排律 43 首，19 首合律。《久戍边城有怀京邑》长达 380 字，句句合律；《夕次旧吴》十二韵，全合换头规则。排律中“换头”术的运用，说明当时诗人已熟练掌握了对粘法则，而复杂的长篇诗体的合律，说明平仄律在诗歌中的应用已趋成熟。

但是与“四友”“四杰”同时或之前的诗人，所作五言四韵诗多不合律，这说明初唐时对平仄律的遵循还没达到严如法律的地步。他们的诗歌中虽已具有明确的写作规范，但完全谐律的作品依然较少，如“四杰”有五言四韵诗 156 首，谐律 50 首，^② 王勃与卢照邻的五言四韵诗和排律都是仅有数首合律。他们的早期作品如骆宾王《早发诸暨》《晚泊江镇》等，多不合换头规则，直到后来受诗歌声律理论的影响才发生了变化。因此，胡应麟说：“唐初四子，靡孑相矜，时或拗涩，未堪正始。”^③ “拗涩”指诗歌在声律上还不够通顺流畅，他们的五言律诗虽已基本合律，但还不成熟；七言律诗数量不多，合律程度更低。偶对有余、谐声不足、古近不分

① 胡应麟：《诗薮》内编，第 67 页。

② 邓中龙：《唐代诗歌演变》，长沙：岳麓书社，2005 年，第 21 页。

③ 胡应麟：《诗薮》内编，第 58 页。

等现象较为普遍,体现了过渡阶段的特征。总体而言,初唐诗歌的律体形式较为单一,合律程度普遍较低,虽然对粘法则的确立为平仄律的基本完备奠定了基础,但尚未达到律体定型和平仄律自觉的地步。

三、平仄律的自觉与律诗的形成

平仄律的完备与律诗形成有极大关系,但并不是说平仄律的完备就意味着平仄律的自觉和律诗形成。只有从创作实践到概念理论都实现了平仄律的自觉,律诗才能作为一种新的诗歌类型而最终独立成体。平仄律的自觉,律诗的形成与独立,主要体现在两个方面:一是当时主要诗人的诗作基本符合平仄规范,五七言律、绝、排等诗体基本定型;二是“律诗”“诗律”“平侧”等与平仄律密切相关的概念术语的提出,体现出人们对于这种诗体类型形成了新的认识与理论自觉。

一方面,律诗形成是初唐以后诗人们积极完善与严格运用平仄律的结果,只有大多数诗人约定俗成地将平仄律当做诗歌创作的基本法则时,各种律诗才会定型。以往多是考察主要诗人作品的合律情况,将诗作合律程度高者作为律诗形成的标志,而较少关注各种律诗体式的成熟与定型。根据前一种标准,一般将“沈宋体”作为平仄律确立与律诗形成的标志。“沈宋体”在二四异声、对仗、粘缀、押韵等方面更加严格、细密,由原来只讲求一句一联的音节协调,发展到中间二联上下属对,以及全篇平仄的粘对,形成了一种可以推而广之的声律法则。沈佺期、宋之问都有较为规范的五言排律,他们还将“换头”术推广到四韵以上的诗体,沈佺期甚至将五言律法移植到了七言新体诗中,促进了七律的产生。^① 沈佺期长于七言之作,《全唐诗》收其七律16首,多数合律,数量为初唐诗人之冠。沈宋对七言排律以外各种律体都作了尝试,超越了同时代的诗人,故王世贞说:“五言至沈、宋,始可称律。律为音律法律,天下无严于是者。知虚实平仄,不得任情而度明矣。”^② “沈宋体”对诗坛产生了广泛而深远的影响,获得了人们的高度认可。论及律诗,从元稹《唐检校工部员外郎杜君墓系铭》到《旧唐书·文苑传》《新唐书·文艺传》《唐诗纪事》《唐才子传》等,都举沈、宋为代表。严羽《沧浪诗话》首次明确提出“沈宋体”这一概念,并将“沈宋体”与律诗合而为一,称为“沈宋律诗”。^③ 以“沈宋体”为近体之始,这种观点一直影响至今。但是,平仄律的确立和律诗体式的最终形成尚不能以沈、宋为标志,其原由有两端。

① 杜晓勤:《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》上编,北京:北京大学出版社,2009年,第79页。

② 王世贞著,罗仲鼎校注:《艺苑卮言校注》,济南:齐鲁书社,1992年,第160页。

③ 严羽著,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》,北京:人民文学出版社,1961年,第48页。

其一,“沈宋体”还带有齐梁调、徐庾体等过渡时期的诗体特征,尤其七律基本是应制之作,数量较少,质量不高。沈、宋创作多是五言律诗,七律相对较少。沈佺期诗 159 首,七律 16 首;宋之问诗 193 首,七律 4 首,仅 2 首完全合律。七律和七排是律诗最高技艺的代表,这两种诗体数量较少,合律程度偏低,可见尚未成熟。沈宋诗完全合律的比例不高,失粘、失对现象屡见不鲜。宋人陈振孙曾指出:唐初沈、宋以来律诗“未以平仄失粘为忌”。^① 沈佺期 126 首近体诗,完全合律的只有 48 首。宋之问诗句联粘对不合格处较多,五律中还经常出现二四字同仄声的句型。

其二,沈宋与“四友”“四杰”大体同时,同时代诗人的诗作尚未普遍合律,律诗尤其七律数量相对较少。初唐一百多年间,七律总共才 100 余首。据《全唐诗》对初盛唐较有代表性诗人的作品统计可见:高适诗 241 首,七律 7 首;岑参诗 397 首,七律 11 首;李白诗 994 首,七律 8 首;王维诗 479 首,七律 20 首。此外,李颀有七律 6 首,孟浩然 4 首,崔颢 3 首,王昌龄 2 首,崔曙、祖咏、储光羲各 1 首。^② 七律诗数量远少于五律,如杜审言五律 28 首,七律只有 3 首;且合律程度不高,体式普遍不成熟,如高适、岑参等人的七律,虽然对仗工整流丽,但句法平板,对偶拘泥。王维七律中常见通篇用偶句以及重复用字和重复用意现象,被王世贞评为“虽不妨白璧,能无少损连城?”^③ 初盛唐诗人一般不顾失粘,陈子昂、杜审言、王维等人的诗歌普遍有失粘现象。盛唐以后,粘的规则才逐渐严格起来。

判断诗体是否成熟,不能只以一两家作品合律的程度为标准。事实上,从来没有全部诗歌都合律的时代,即使律诗定型以后也是如此。同一时代,局部的、较少的不合律现象不影响诗体定型,多人的、大量的作品不合格律,应是律体尚未定型。况且五律酝酿始自齐梁,七律则兴自初唐,时间差了近二百年,成熟程度自然不同。五律因为实践早,探索时间长,故较为成熟;七律探索时间短,初唐尚未成熟、纯美。沈、宋的主要贡献在于进一步巩固了五言律体,到杜甫及其以后的盛中唐时期,七言律诗的创作才蔚为大观,各体律诗才真正成熟、定型。

与初盛唐其他诗人相比,杜甫创作律诗最多,且各体兼备兼善,数量质量明显跃升,为平仄律的定型巩固作了不可替代的贡献。据《读杜心解》统计可见,杜甫律诗 916 首,其中五律 630 首、七律 151 首(严格七律 113 首)、五言排律 127 首、七言排律 8 首,律诗数量占其诗总量 1458 首的 62.14%。^④ 杜甫律诗数量几为盛唐诗人的总和,七律数量比盛唐七律总数还多。初唐七律处于初创阶段,普遍存在用

① 陈振孙:《直斋书录解題》,上海:上海古籍出版社,1987年,第557页。

② 张传峰:《论王维的七律》,《湖州师专学报》1994年第3期。

③ 王世贞著,罗仲鼎校注:《艺苑卮言校注》,第170页。

④ 葛景春:《李杜律诗之变及其原因》,《唐代文学研究》第12辑,桂林:广西师范大学出版社,2008年,第414页。

意重复、句法平板、对偶拘泥等弊病。王维、孟浩然、高适、岑参、李白等人的七律都还未成熟，声律还不十分固定，常有失粘和以古人律现象。王维、李颀“颇臻其妙，然颀仅存七首，王亦止二十余首，而折腰叠字之病时时见之”。^①杜甫七律不但篇制多、一题数首不尽，而且“益尽其变，不惟写景，兼复言情，不惟言情，兼复使典。七律之蹊径，至是益大开”。^②七律在杜甫手中真正确立了粘对规范，成为像五律一样律法严谨的格律诗，故胡震亨说：“开、天以还，喆匠迭兴，研揣备至，于是后调弥纯，前美益畅，字虚实互用，体正拗毕摄，七言能事始尽。”^③

杜甫大力写作七律，带动其后七律数量剧增，中晚唐时期代表性诗人的七律一般都会超过一百首，如刘禹锡有七律 181 首，白居易 597 首，元稹 114 首，杜牧 110 首，李商隐 118 首，温庭筠 93 首，许浑 212 首，皮日休 140 首，陆龟蒙 138 首，韩偓 148 首，罗隐 273 首，韦庄 145 首。^④可见，七律的繁荣是与他们效法杜甫自觉娴熟运用平仄律分不开的。七律在杜甫手中成了最高艺术典范，充分展现了这一体裁应有的形式规范与美学意蕴。正是杜甫率先垂范，唐中期以后，七律创作逐渐增多，与五律数量大致相当，唐以后甚至超过五律而成为律诗的主要体式。

杜甫还促进了排律平仄规范的确立与运用。关于排律的发展历程，沈德潜曾有概括，“长律所尚，在气局严整，属对工切，段落分明，而其要在开阖相生，不露铺叙、转折、过接之迹，使语排而忘其为排，斯能事矣。唐初应制、赠送诸篇，王、杨、卢、骆，陈、杜、沈、宋，燕、许、曲江，并皆佳妙。少陵出而瑰奇鸿丽，一变故方，后此无能为役”，并认为“七言长律，少陵开出”。^⑤杜甫排律，一是篇幅加长，多在三十韵以上，有的长达百韵，影响到中唐以后历代都有一百韵乃至一百五十韵的长律；二是格律严谨，中规中矩，较少失粘、失对；三是章法丰富多变，摇曳生姿，避免了排律的板滞之病。因此，王世贞说“七言排律创自老杜”，^⑥胡应麟也认为“排律近体，前人未备，伐山导源，为百世师”。^⑦

杜甫“从容声律间”，“晚节渐于诗律细”，平仄律的运用与律诗创作在其手中才真正达到纯熟与自觉。杜甫之后律诗蔚然大国，是与杜氏于平仄律的实践与示范分不开的。据李铎《全唐诗电子检索系统》统计，《全唐诗》52119 首，其中五律和七律有 20406 首，占总数的 39%。存诗一卷以上者，中晚唐共有 26524 首诗，律诗

① 谢肇淛：《小草斋诗话》，周维德集校：《全明诗话》，第 3506 页。

② 赵翼：《瓯北诗话》，北京：人民文学出版社，1963 年，第 175 页。

③ 胡震亨：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 93 页。

④ 据孙琴安：《唐七律诗精评》，上海：上海社会科学院出版社，1989 年；陈静：《形式的力量——论形式在律诗诗体建立中的作用》，《首都师范大学学报》2007 年第 4 期。

⑤ 沈德潜撰，王宏林笺注：《说诗晬语笺注》，北京：人民文学出版社，2013 年，第 248 页。

⑥ 王世贞著，罗仲鼎校注：《艺苑卮言校注》，第 182 页。

⑦ 胡应麟：《诗薮》内编，第 91 页。

22317 首，律诗数量占 84%。有人曾就《全唐诗》中存诗一卷以上的诗人作品加以统计，制成下表。^①

	初 唐	盛 唐	中 唐	晚 唐
五 古	663	1795	2447	561
七 古	58	521	1006	193
五 律	823	1651	3233	3864
七 律	72	300	1848	3683
五 排	188	329	807	610
七 排		8	36	26
五 绝	172	279	1015	674
七 绝	77	472	2930	3591

由此可见，盛唐与中唐是近体诗创作趋向繁荣的转折时期，数量激增，各体兼备：中晚唐律诗总数是初盛唐律诗的 5 倍，中晚唐五律诗总数是初盛唐诗 3 倍，七律 15 倍，五排 3 倍，七排 8 倍，五绝 4 倍，七绝 12 倍，而五古与七古分别是 1.2 倍与 2 倍。盛中唐是古、近体分野的转折时期，各种律体形成后，被广泛应用，特别是七言律绝排的创作有了质和量的飞跃。在杜甫七律的示范带动下，中晚唐七律的创作呈现出繁荣之势，以至“中唐以后，诗人皆求工于七律，而古体不甚精诣；故阅者多喜律体，不喜古体”。^②

杜甫使律诗各体确立，完善了平仄律规范，从此诗人只须循规蹈矩地依法规作诗，平仄律的实践也至此达到完美境界。胡应麟说学五言律“归宿杜陵，究竟绝轨，极深研几，穷神知化，五言律法尽矣”。^③ 清人钱良择也说：“少陵崛起，集汉、魏、六朝之大成，而融为今体，实千古律诗之极则。同时诸家所作，既不甚多，或对偶不能整齐，或平仄不相粘缀；上下百余年，止少陵一人独步而已。”^④ 以杜甫为古近诗体演变的分水岭，因其兼擅各体，尤其对诗法相对复杂的七律及排律的定型作了突出贡献。七律和排律是律诗的最高形式，它们的定型是律诗形成的重要标志。

另一方面，当时人们关于律诗的理论认识与把握，在平仄律之外，还体现在对律诗及其构成要素的命名与界定上。概念术语是人们在认识过程中对事物共同本质特征的抽象概括，是从感性认识到理性认识的上升，也是构成批评理论的核心要素。与平仄律相关的重要概念术语的出现或提出，反映了人们对这种诗体类型的新认识与理论自觉，表明律诗与古诗、齐梁体分道扬镳，自成一体，真正成了一个独立种类。只有明确这些概念术语的提出时代或过程，有关平仄律问题才算基本厘清。

① 施子愉：《唐代科举制度与五言诗的关系》，《东方杂志》1944 年第 40 卷第 8 号。
② 赵翼：《瓯北诗话》，第 37 页。
③ 胡应麟：《诗薮》内编，第 59 页。
④ 钱木庵：《唐音审体》，丁福保辑：《清诗话》，第 783 页。

律诗形成虽然是理论与实践探索同步进行,但对这种诗体规范的核心要素的界定,尤其是诗体命名晚于律诗的定型。这说明律诗作为一种诗体种类的独立,以及人们对运用平仄律进行创作的此类诗体的认识与接受,都有一个从量变到质变的过程。作为“文章四友”之一,崔融存诗不多,但对律诗的形成作了独特贡献。《文镜秘府论》地卷十体下注云:“崔氏《新定诗体》,开十种体,具列如后出右。”^①是知地卷十体全出自《新定诗体》。崔融已注意到这种新的诗体不同以往的特质,并尝试作出新的命名。徐隐秦《开元诗格》、王起《大中新行诗格》、郑谷等人《新定诗格》等,或标年号,或冠以“新”名,说明诗体尚未统一定型,反映了时人对诗律的探索及对这种新诗体的界定与命名。沈佺期《和元舍人万顷临池玩月戏为新体》一诗,约作于元万顷任凤阁舍人的垂拱元年(685)。^②诗题中的“新体”即指律体,又云“戏作”,可知是元、沈二人在有意尝试一种新的诗体。沈、宋的贡献在于他们不仅将平仄规则付诸实践,身体力行,还通过自己的号召力与影响力推广律诗创作。公元702年,沈佺期主持进士考试,将“诗”纳入应试范围,并规定了声律、修辞准则及应试诗的字数和句数。六年之后,宋之问主持进士考试,继续推广律诗。对这种建立在平仄律基础上的新诗体,元稹最早作了界定,提出了“律诗”概念:“沈、宋之流,研练精切,稳顺声势,谓之为律诗。”^③刘熙载解释云:“律诗取律吕之义,为其和也;取律令之义,为其严也。”^④“律诗”不同以往其他诗体的本质特征在于其声律,而这种声律主要就是平仄律。

对律、绝、排等律诗体式的命名与认识,也说明律诗各体逐渐形成与独立,反映了人们对律诗认识的深化。唐人已有“律诗”之说,元稹和白居易诗集中,有的卷下注明“律诗”,既有律诗,也有绝句、排律,以与古体、乐府、格诗等相区分。但律诗内涵尚未确定,元稹所言“十体”中,有律诗而无绝句,其律诗中包含绝句。韩愈诗的分类亦是如此,其弟子李汉编《昌黎集》,“凡绝句皆收入律诗内”。^⑤杜牧诗题多处标明“××绝句”,也包括在律诗之内。但时人已有意将绝句与律诗区分,绝句比一般的律诗短,又称为“小律诗”。如白居易《江上吟元八绝句》云:“大江深处月明时,一夜吟君小律诗。”^⑥诗题称“绝句”,诗中称“小律诗”,说明绝句诗体意识的自觉。排律本属律诗,唐人往往在诗题上标明“若干韵”,以别于律、绝之体,如杜甫《投赠哥舒开府翰二十韵》。钱木庵《唐音审体》云:“自二韵以至百韵,

① 遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,第434页。

② 陶敏、易淑琼校注:《沈佺期宋之问集校注》,北京:中华书局,2001年,第16页。

③ 冀勤点校:《元稹集》,北京:中华书局,2010年,第691页。

④ 刘熙载撰,袁津琥校注:《艺概注稿·诗概》,北京:中华书局,2009年,第348页。

⑤ 吴讷:《文章辨体序说》,北京:人民文学出版社,1962年,第57页。

⑥ 谢思炜:《白居易诗集校注》,北京:中华书局,2006年,第1218页。

皆律诗也。二韵谓之绝句，六韵以上谓之长韵。”^①

在元兢“换头”术的基础上，盛唐诗人王昌龄《诗格》开始提出轻重相间、落韵和转韵等调声问题，总结粘对之法，并将其界定为“诗律”：“上句平声，下句上去入；上句上去入，下句平声。以次平声，以次又上去入；以次上去入，以次又平声。如此轮回用之，直至于尾。两头管上去入相近，是诗律也。”王昌龄是否著《诗格》虽有争议，但《文镜秘府论》征引这部分当出于王氏无疑。^②以两句异声相对为一个意义单位，就是“一管”。“上句平声，下句上去入”是一对句；前句粘上，下句对上，以次又是一粘一对，再又一粘一对。四对八句，正好是一首五言八句律诗粘对之法的完整表述。将平上去入二分为平仄，只以二声交替配合进行创作，不仅使四声的区别变得清晰简洁，也更具可操作性。王昌龄将其命名为“诗律”，反映了对这种创作规范的正视与把握，体现了诗律意识的自觉。

相对于“律诗”及其各体概念的提出，“平仄”的提出及命名较晚，说明人们对于构成律诗的核心要素的认识，也经历了一个逐渐自觉的过程。国内传世文献中，作为文字声律的“平侧”的最早记载，始见于唐殷璠《河岳英灵集叙》：“或五字并侧，或十字俱平。”^③《河岳英灵集》选录了唐开元二年至天宝十二年（714—753）24位诗人的诗歌，编选时间在天宝后期，说明当时已有平侧之名。之后，寒山诗有“云不识蜂腰，仍不会鹤膝。平侧不解压，凡言取次出”之句，^④提到了“平侧”。寒山子的生活年代，主要有“贞观”“先天”“大历”三种说法，“平侧”称谓的出现当早于中唐。空海《文笔眼心抄》已将“上去入”与“侧”置换。元兢论换头自引其诗《于蓬州野望》后说：“此篇第一句头两字平，次句头两字去上入。次句头两字去上入，次句头两字平。次句头两字又平，次句头两字去上入。次句头两字又去上入，次句头两字又平。”《文笔眼心抄》征引了这一段，但“去上入”皆作“侧”。^⑤《文笔眼心抄》为《文镜秘府论》简编本，或是空海在重新编写《文镜秘府论》时，将“去上入”换成了“侧”。空海于唐德宗贞元二十年（804）随遣唐使来华，唐宪宗元和元年（806）回国。^⑥至迟在空海所处的唐宪宗时期，“侧”已取代“去上入”成为当时较流行的概念。作为律体主要构成要素，平侧概念的提出是平仄律自觉的一个重要标志。“平仄”是“平侧”一词的简化，目前可见最早记载是南宋陈鹄的笔记

① 钱木庵：《唐音审体》，丁福保辑：《清诗话》，第782页。元代杨士弘编《唐音》，卷4标目为“五言排律附”，卷5标目为“七言排律”，“排律”之名由此确立。

② 王昌龄：《诗格》，张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，第149、147页。

③ 王克让：《河岳英灵集注》，第1页。

④ 《全唐诗》卷806，北京：中华书局，1960年，第9099页。

⑤ 遍照金刚撰，卢盛江校考：《文镜秘府论汇校汇考》，第159、1984页。

⑥ 遍照金刚：《文镜秘府论》，北京：人民文学出版社，1975年，周维德“校点后记”，第263页。

小说《西塘集耆旧续闻》：“近代声律尤严，或乖平仄，则谓之失粘。”^① 在平仄之前，通行的是“平侧”概念。平仄其名虽晚出，但“平侧”的出现表明人们对律诗本质特征及其构成要素的认识进一步深化。

概念既是在一种新的事物或现象出现后对其本质特征的抽象概括与界定，也是人们实践经验的理论总结与提升。律体定型之后，“新体”“律诗”“诗律”“平侧”等概念的出现或提出，说明当时人们已注意到这种按照平仄律创作的新诗体不同以往之处，进而尝试对其作出新的把握与表述。至此，律诗从事实与名义上都与以往其他诗体作了区分，标志着以平仄律为主导的律诗至此完全独立。

盛、中唐时期是杜甫诗歌创作日趋活跃，声律技法渐臻纯熟之时；也是各种律诗概念术语提出或出现，理论自觉之时。殷璠《河岳英灵集叙》云：“开元十五年后，声律风骨始备矣。”^② 高棅《唐诗品汇》也说“诗至开元、天宝间，神秀声律，粲然大备”，^③ 认为盛中唐是律诗发展的成熟期。从律诗的写作规范与普及程度来看，这一时期律诗的体式才真正得以丰富和完善，达到了形式与内容的完美契合。中唐以后，几乎再没有新的诗格著作与调声理论出现，律诗概念进一步明晰，平仄律已成普遍共识与基本创作规范。

平仄律不是某位诗人或理论家的天才发现，而是一代代诗人不懈努力，理论与实践探索相结合的产物。关于律诗形成的原因有多种说法，但是从平仄规范形成角度的探讨较少，故须详言。一方面，初唐君臣学士们的宴集赋诗促进了平仄律的应用与成型。唐初应制诗发达，宴集缘由五花八门，节日、出游、游览宫苑、生日、满月、看戏、迎来送往等，“帝有所感即赋诗，学士皆属和”。^④ 这些宴会诗内容乏善可陈，形式上一般采用限韵、联句、骈偶等，对诗体的篇章结构和句式用韵都有明确规定，客观上促进了平仄的规范与律体定型，因此杨慎说：“唐自贞观至景龙，诗人之作，尽是应制。命题既同，体制复一。”^⑤ 文章四友、初唐四杰、沈宋等，他们或切磋探索，或应制唱和，在实践中不断扬弃提纯，同时又有一定的扩散效应，最终促使平仄律从一种风尚到一种文体规范的演变。武后与中宗开设修文馆，李峤、宋之问、沈佺期等学士的应制唱和之作，虽然内容空洞、情感贫乏，但在对偶、声律等方面进步较大。如久视元年（700）五月，武后与太子及狄仁杰、李峤、苏味道等16人唱和诗《石淙》17首，超过了此前七律诗的总和。此后中宗朝七律唱和蔚成风气，促进了平仄律在不同诗体中的运用。声律体制成为评价诗歌好坏的基本标准，律诗体式也就在这种风习中逐步确立。

① 陈鹤：《西塘集耆旧续闻》，北京：中华书局，1985年，第25页。

② 王克让：《河岳英灵集注》，第1页。

③ 高棅：《唐诗品汇》之《五言古诗叙目》，上海：上海古籍出版社，2012年，第47页。

④ 《新唐书》卷202，北京：中华书局，1986年，第5748页。

⑤ 杨慎撰，王大厚笺证：《升庵诗话新笺证》，第518页。

另一方面,面对创作中的声律问题,六朝隋唐时期的诗歌理论家与音韵学家积极探索。南朝宋王斌有《五格四声论》,北魏常景有《四声赞》,北齐阳休之有《韵略》、李概有《音韵决疑》等。自古以来,不同地域音韵差异较大,而平仄律之所以能超越时代、地域等因素影响,在全国范围内实现统一,离不开音韵类专书的推广应用。《切韵》等韵书的编纂,“因论南北是非,古今通塞”,^①包举多种方言,却不局限于任何一种方言,最大程度上规范统一了诗韵及平仄。尤其《切韵》成书之后,韵书编纂大都以其为蓝本,撰诗作赋也采取这一类书作标准。开元年间,孙愐又在《切韵》基础上撰为《唐韵》一书。之后,唐人作诗及审音用字大都以《唐韵》为标准,格律逐渐严格、统一。

此外,一些诗律类规范性著作大量涌现,客观上促进了平仄律的推广。唐太宗贞观后期到武后长安末年约六十余年间,出现了诸如《笔札华梁》《文笔式》《诗格》《评诗格》《诗式》《诗髓脑》《新定诗格》等多部以诗歌体式为研究对象的论著。^②诗格是作诗的规范,大都集中于近体诗的声韵、病犯、对偶、粘缀及篇体探讨,致力于在永明体基础上建构和完善律诗体式。崔融《新定诗格》是一部适应这种需要的代表性著作,既称“新定”诗体,则有最新制定的通行规则之意。此书写作年代与沈佺期的新体诗同时或稍晚,据傅璇琮先生考证作于681年以后。^③此后以诗赋为进士试常例,《新定诗格》或是为官方制定的律诗法则。同时期涌现的大量诗式、诗格类著作,主要是为科考服务,促进了后来诗歌创作中声字、句法、对粘、篇体等方面的规范,呈现了与古诗乃至初唐诗截然不同的形态与风貌。故赵执信说:“开元、天宝之间,巨公大手,颇尚不循沈宋之格。至中唐以后,诗赋试帖日严,古近体遂判不相入。”^④随着新诗体的定型,平仄的排列及组合规律成了展示诗歌声律音调抑扬法则的通用形式。一千多年来,律诗始终在诗坛上保持着正体正格地位。

四、平仄律的嬗变

平仄律不是一成不变,而是随着语言形态与审美观念的变化逐步调整。在中古汉语向近古汉语、近古汉语向现代汉语演变过程中,随着诗体中的“互律体”“背律体”“讎调体”,词曲中的“三声通叶”“平仄通押”和现代诗中的“仄声平化”与轻声现象等出现,平仄律渐次被打破,最终不可避免地失去了对诗体建构的主导作用。

① 陆法言:《切韵序》,陈彭年:《覆宋本重修广韵》,北京:中华书局,1985年,第5页。

② 唐代的诗格(包括部分文格和赋格)虽然颇有散佚,但通考存佚之作有六十多种,且多为初盛唐时期撰作。(参见王梦鸥:《初唐诗学著述考》,台北:台湾商务印书馆,1977年;张伯伟:《全唐五代诗格汇考》)

③ 傅璇琮:《唐五代文学编年史》,沈阳:辽海出版社,1998年,第274页。

④ 赵执信:《声调后谱》,丁福保辑:《清诗话》,第331页。

首先,中晚唐及宋代,拗体诗开始突破平仄律的限制。拗体通过改变平仄定式,以营造一种拗峭生硬或激越不平的音响效果,传达独特的情韵风味。杜甫已有意突破平仄律限制,其拗体诗兼有律诗各体,既有通篇之拗,亦有散句之拗,且数量较多,如七律 151 首,拗体就有 28 首。杜甫拗体诗大多作于到夔州之后,是有意突破平仄律和进行诗体创新。^①多数拗体诗只拗不救或少救,说明其对拗体诗的探索还处于起步阶段。拗体诗创作,到中晚唐时期才有较多其他诗人参与。许浑大量创作七律拗体,凡拗处必救,并用三五相救式的“许丁卯句法”矫正了七言诗平易滑俗之疲病。杜牧多作拗体,其诗“律中常寓少拗峭,以矫时弊”。^②赵嘏、李商隐也曾创立以句中第三、五字平仄互易的新拗体。唐末王叟《炙毂子诗格》更列有三种拗体:一是或上四字全用侧声或平声,或全平全侧的互律体;二是“第五句第二字合用侧声带起,却用平声”的背律体;三是“合用平而用侧”的讪调体。^③平仄相对是近体声律的基本要求,宋代江西派诗人则视对偶太切为“格卑”,多作拗体以矫之。黄庭坚七律 311 首,拗体 150 多首,约占总数的一半。他创造了多种句法,如换字对句法,“其法于当下平字处,以仄字易之,欲其气挺然不群”。^④后起江西派诗人竞相仿效,总结出诸如“单拗”“双拗”等体式。苏东坡、陈师道、陈与义、陆游等也有意创作拗体。宋元诗话笔记多有标举拗体,方回《瀛奎律髓》甚至以“拗字类”作为其选诗的重要类目。

拗体是相对律体正格而言,不宜以律体形成前之齐梁体、古诗等为拗体,亦不宜以今之不守格律者为拗体。它实际上是人们对一种约定俗成的诗歌创作规则的纠偏或改版,反映了人们对平仄律的严遵与反抗,体现了平仄律的对立统一性。宋人拗体诗用韵上求僻求难,平仄上有意破坏,以探求一种新的反声律模式,可谓与声韵和美流畅的唐诗分途异趋。宋人陈岩肖认为“本朝诗人与唐世相亢”而自有妙处,“不拘声律”正是其重要原因,甚至有后学者“每有所作,必使声韵拗掇,词语艰涩”。^⑤后来,甚至有人批评平仄律束缚内容,本末倒置,将元明诗学的式微归罪于平仄律。如许印芳认为这是一种根柢浅薄的齐梁陋习,“将使学者日惟斤斤于平仄相粘,俳偶相配,古学荒废”。^⑥

其次,宋代以来,四声体系的更迭促使了平仄律的演变。随着字声的演变,四声别义现象增加,审音用字常会遇到古音新声、一字多音或异读现象,直接影响到

① 杜甫在拗体诗《愁》题下自注:“强戏为吴体。”(仇兆鳌:《杜诗详注》,北京:中华书局,1979年,第1599页)可见是有意为之。

② 马端临:《文献通考》引刘克庄语,北京:中华书局,1986年,第1921页。

③ 王叟:《炙毂子诗格》,张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,第388—389页。

④ 魏庆之:《诗人玉屑》引《禁齋》语,北京:中华书局,2007年,第48页。

⑤ 陈岩肖:《庚溪诗话》,丁福保辑:《历代诗话续编》,第182页。

⑥ 严羽撰,郭绍虞校释:《沧浪诗话校释》引许印芳《诗法萃编》语,第131页。

平仄的划分。古代有两种或以上读音的字很多,有时两字连用也会产生声调替换,如两个上声字相连,前一字会变作阳平。因此,对待这些异读字词不能只根据韵书中的正音标准来决定取舍,还应结合语音的实际变化来判定平仄。

随着中古汉语向近古汉语演变,双音节词、多音节词涌现,字声读音及四声分类体系不断嬗变,逐渐打破了一平对三仄的对应关系。“古平上为一类,去入为一类”,魏晋之际,“上入声多转而为去声,平声多转为仄声”。^①到了唐代中叶,上声字(全浊声母)的一部分已转变为去声。近古汉语中,平声又分为阴阳两个调类,入声派入其他三声。现代汉语中,国家教委和语委公布的3500个常用字中有596个是古入声字,其中289字在普通话中读作平声,约占常用入声字总数的48%。字声读音与四声分类的变化,造成了平仄划分的不确定性。入声短促,与平声的可延长形成鲜明对比,有无入声直接影响到平仄间主要矛盾的对立。如果按平上去入四声来划分平仄,最明显的是平声与入声的对立,呈现为长短之别。如果按照阴阳上去的“新四声”划分,最明显的是上去声与平声的对立,呈现为高低或轻重之别。在现代汉语中又分出了轻声,发音短暂,一般作仄声,有时也会平声化。因字声高低不同而将平声字分阴阳,调形不一,改变了平声的本质,标志着旧时平声一类的破坏;入派三声,促收的入声字变为舒收,改变了仄声的本质,标志着旧时仄声一类的破坏。不顾语音发展演变的实际,仍按中古时期形成的四声体系和一平对三仄来划分平仄,就会造成平仄律与实际语言的错位。为解决这种矛盾,有人就总结提出了“阳上作去”“三声通叶”“平仄通押”等理论以维护平仄律。词曲虽然参照诗律归纳建构了各自的文本格律,但实践中经常采用“上去通押”“上入作平”“阳上作去”“三声统叶”“平仄兼叶”等方式。顾炎武提出作诗要根据字音的实际变化而灵活运用,《广韵》中有一字而收三四声的现象,正为提示作者“随其迟疾轻重而用之”。以音随文,音文一体,“或平或仄,时措之宜,而无所窒碍”。^②这些主张在维护平仄律的前提下,协调了传统读音尤其韵书与现实语音之间的矛盾,兼顾了官韵正音与方言变音,但也反映了建立在中古四声分类基础上的平仄律在词曲中已经失范。

四声律与平仄律是根据一定历史时期的语言特征和创作经验的归纳总结,它们应该反映语言的实际变化,而非成为创作、吟诵或歌唱等实践活动的桎梏。鉴于古今音差别较大,顾炎武提出四声可以并用,因为诗歌中“上或转为平,去或转为平上,入或转为平上去,则在歌者之抑扬高下而已”。^③这种主张虽有抹煞四声、平仄区别之嫌,但也说明在实践中应以音乐、词义、语气、情感等为参照,由歌者根据

① 段玉裁:《六书音均表·古四声说》,许慎撰,段玉裁注:《说文解字注》,上海:上海古籍出版社,1988年,第815页。

② 顾炎武:《音学五书》上册《音论》,上海:上海古籍出版社,2012年,第61页。

③ 顾炎武:《音学五书》上册《音论》,第59页。

实际情况自由掌握。况且,平仄、四声间的转换与通押,在读音上并不难办。段玉裁说:“平稍扬之,则为上;入稍重之,则为去。”^①王鸣盛也说:“其实同一声也,以舌头言之为平,以舌腹言之即为上,急气言之即为去,闭口言之即为入。”^②若以四声、平仄为既定规矩,一成不变,则不免胶柱鼓瑟,反受束缚了。

其三,现代汉语尤其现代诗中,平仄律基本失去了对新诗体建构的规范作用。平仄律形成时的语言形态是以单音节词为主的中古汉语,既不同于以双音节词为主的近古汉语,更不同于复音词(双音节与多音节词)占85%的现代汉语。在现代汉语中,尤其随着白话文的兴起,新诗体采用了建行与顿逗模式,打乱了语气节奏与逻辑节奏的统一,平仄律几乎被废弃。那么,缘何沿用了一千多年的正格不适用于新诗体了呢?

一是现代汉语的声调系统发生了较大改变。中古汉语的“旧四声”、近古汉语的“新四声”与现代汉语的四声不完全对应,普通话的四声虽由古汉语四声演变而来,但两者的调类与调值差异较大。源于古平声的普通话一二声和源于古仄声的三四声无法构成明显的平仄对立,尤其在方言和白话中难以践行平仄律。何其芳曾指出:“平仄在汉语很多方言中的确不明显,有的区别也不大;白话中仄声字太多,难于作有规律的安排,利用它形成节奏是有困难的。”^③按五度调值划分,现代汉语四声的二元对立并不明显。因此,有人认为不能用平仄来说明现代汉语的声调关系,甚至断定现代汉语不便分平仄。^④

再是仄声平化与轻声现象直接影响平仄的划分。在现代汉语中,常见的仄声平化现象有四种:第三声(214)在非三声前读作低平调(211或11),属平声;重叠形容词后加“的”,或后一字儿化加“的”,后面字调一律变作第一声(55),属高平调;在三个音节词或词组ABC中,A是第一或第二声,B是第三声,C是轻声以外的任何声调,在一般会话中,B会变成第一声,即高平调;轻声由于强调作用会拉长时值,变为平调。^⑤普通话虽无入声,但有轻声,与其他声类形成鲜明对比。轻声调值受前一个音节的影响会发生变调,此时便不能脱离语句而以单个字音为标准来区分平仄。

三是平仄律与虚词、语气词相冲突。平仄律在齐言诗或骈赋中作用明显,但在杂言诗、词曲和新诗中,虚词、语气词在一定程度上打乱了平仄律的整齐协调功能。音声之抑扬顿挫,可通过虚词、语气词来表现。平仄在齐言诗中具有勾连字句、建

① 段玉裁:《经韵楼集》,上海:上海古籍出版社,2008年,第132页。

② 王鸣盛:《十七史商榷》,上海:商务印书馆,1937年,第75页。

③ 《文学评论》记者:《诗歌格律问题的讨论》,《文学评论》1959年第5期。

④ 参见张树铮:《论普通话声韵调的可接受性变体》,《语文建设通讯》(香港)2000年第62期。

⑤ 邓国栋:《“平仄”今说》,《咸阳师专学报》1997年第5期。

构诗型等功能，而在现代诗中，这种功能已让位于建行与顿逗。诗型规整时，一字一声念诵，平仄律的作用就容易显现；句式参差时，一字多声，甚至多字一声（如配快曲时一字半声），平仄律的作用就不甚明显。

此外，新诗中起主导作用的是节奏律而非平仄律，新诗节奏较律诗更为丰富多样。平仄律主要是音步内前后音节的差别，而音步间由逗、顿形成顿歇，产生节奏。在新诗中，音步是节奏的基础，诗歌只要进行音乐性的朗诵，四声抑扬顿挫，就会产生节奏与音乐美，平仄律的作用并不明显。林庚先生曾举例说明构成新诗的基础是节奏律而非平仄律，如“这电灯多亮，他瞧了半天”和“国破山河在，城春草木深”的平仄律一致，都是“仄仄平平仄，平平仄仄平”，但前者读起来丝毫没有诗歌的节奏感和音乐美。^① 两者音步划分不同，前者是“一二二”，后者是“二二一”。音乐的节奏、语言的节奏与意义的节奏，是汉语诗歌节奏演变的三个历史阶段。以现代汉语为基础的新诗处在意义的节奏阶段，其节奏平衡有赖于其整体意义，包括逻辑、意义、情感等不同形式的节奏广泛存在，使相对单调的平仄律对当下新诗型的建构已难再发挥主导作用。总之，在现代汉语中，平仄分别的基础可以说已不复存在，建立在平仄基础上的平仄律亦失其时代性而不得不变更。

五、余 论

平仄律是中国古典诗歌独具特色的重要因素，通过考镜源流及其成变，有助于我们更好地认识平仄律的历史形态与本质功能。平仄律在古典诗歌中的形成与嬗变，是从打破四声八病到建立平仄律新法，由烦琐难遵到简明实用，从打破旧规矩到建立新规矩以及又进行变法的过程。平仄律的形成，既基于单音节词与双音节词为主的中古汉语形态，并与节奏明快的中古乐舞形态相适应，又与不同时期诗人及诗论家的创造性发展、上层文人群体的影响与推广密切相关。看似简明稳定的诗律，其实蕴含着诸多相对性与不确定性，这就需要我们用一种通变观念重新审视已经定型的律体，从历史发展的角度来提出基于我们这个时代的新认识与新观念。因此，探讨这一问题有着多方面的意义。

从中国古典诗歌发展演变的历史进程与整体特征来看，平仄律促进了古典诗歌发展路径的转变，从之前侧重诗乐关系等外部谐调转向更为关注诗体文本内部的声律平衡。从五音四声到平仄律，古典诗歌从一种综合的音乐文学演变成了一种纯粹的语言文学，也就是说中国古典诗歌由以音乐歌唱为主导的歌诗时代，进入了以文字声律为主导的律诗时代。相对而言，五音四声的实质是音节与旋律问题，而平仄组合的实质是音步与节奏问题。四声的组合变化较为丰富，可形成不同旋律与五音

^① 《文学评论》记者：《诗歌格律问题的讨论》，《文学评论》1959年第5期。

相配,更适宜歌唱要求。平仄是一种相对粗略的划分,虽然音节规整,简便易行,但在歌唱中变化较少,相对单调。因此,律诗的演唱一般需采用衬字、虚声、和声、叠唱等,实际打破了平仄律的制约,以适应更为丰富多变的曲调旋律的要求。相对于错综多变的五音四声主导下的歌诗,以平仄律为主导的律诗形式感虽然增强了,但显得机械单调,规整有余而变化不足,一定程度上削弱了其美感韵味。人们对律诗的接受,一般更注重对意义修辞的体验,如用典、对仗、句法、字眼等。律诗的写作也更注重文字方面的规律与技巧,意随文生,会出现一些意想不到的新奇瘦硬的词句组合,使人更易关注诗形特点与修辞技巧,而忽略声音乃至音乐的流动美感。

可以说,平仄律促进了诗体形式的规整化,标志着中国古典诗歌乃至韵文进入了格律自觉的时代。歌诗在发展到一定阶段之后,纷纷摒弃了衬字、虚声、和声、叠唱等歌唱因素,句式与体形趋向规整,先后形成了自己独特的文本形式和诗体特征,最后甚至以这种形式作为诗体的本质特征。诗、词、曲等体式的发展与演变,从口头到案头,逐渐文本化、格律化,最后都在不同程度上定型为以平仄为基础的律体形式。启功先生曾形容平仄律是一种“竹竿律”,辘轳交往,逆鳞相比,只要按照平仄律的相生、相对、相粘等句式规则往下写,就可以结构成诗。因此,一些人仍在寻求将新诗建构成以平仄为基础的现代格律诗,但与其用“阳上作去”“三声通协”“平仄通押”等变通性理论来修补和维护平仄律,不如如实地将平仄律看成是以字声为基础并受语句关系影响的节律模式。因为在不同时代和地域的创作、吟诵与歌唱实践中,一般会打破这种理论预设,呈现出更为复杂多变的情形。如七言律句吟唱起来,有的是“二四六分明”,也有的是重音放在一三五字上;节奏可以是“二二二一”,也可以是“二二一二”。改变了重音与节奏,这时平仄律还能起多大作用,如何起作用,就需要结合具体诗句分析,不能一概而论。

诗律相对于语言和诗体的演变具有一定的滞后性,这种滞后性造成固定的诗律与变化发展的语言、诗体之间的矛盾:在诗律形成之前,会将一些偶然暗合声律的诗作认定为律诗,甚至认为就是在诗律观念指导下的自觉创作;诗律失范之后,为维护其正统与权威,会采用一些新的理论或方法进行修补。平仄律的语言基础虽然发生了较大改变,四声系统及平仄组合也都发生了演变,甚至平仄区分已不甚明显,但有人仍一如既往地坚持认为平仄律就是诗体的根本法则,舍四声平仄无以辨诗体。如王士禛《古诗平仄论》、赵执信《声调谱》和《声调后谱》、翁方纲《王文简古诗平仄论》和《平仄举隅》、翟翬《声调谱拾遗》、董文涣《声调四谱图说》等,根据部分诗作的平仄加以总结,得出一些规律。这些现象,或者体现了平仄律观念固化,一字一声凌然不可逾矩;或者无限扩大了平仄律的内涵及律诗的范围,认为古诗有平仄别律,以不合律者为拗字、拗句、拗对、拗联、转粘等,凡不合正格者均以拗体释之,甚至五平五仄也可作“平仄平仄平”或“仄平仄平仄”式之拗体,视为“拗之极变”。

平仄可称为律者，主要是就律诗而言，词曲尤其赋文之律与诗歌平仄律性质不同，不具有普遍性与规律性。如果说词曲尚有部分作品可做到平仄完全一致的话，那么，赋与骈文之中极少两篇作品平仄律完全一致且平仄字声组合有规律可循。因此，词曲尤其赋、文之平仄律，更多是基于文本相似性之归纳摹拟，是一种审美规范，而非严格意义上的声律规范。^① 各种诗格、诗律、词谱、词律、曲谱、曲律出现之后，归纳和建构以平仄为基础的格律成了古典诗体最突出的特征。王力《诗词格律》和《汉语诗律学》、龙榆生《唐宋词格律》、唐圭璋《元人小令格律》等著作出版之后，影响尤为巨大，诗词曲不守平仄即不为当行成了相当一部分人根深蒂固的观念。词曲等诗歌体式与生活语言联系密切，口语化特征较强，而格律化实质是去口语、衬词，逐渐案头化、文本化的过程。因此，口头与案头、本色与当行之争，贯穿了这些歌诗演进的整个历史进程。一些学者虽尝试为词特别是散曲、戏文等建构以平仄为基础的格律，但始终未能如诗律那样被广泛接受和推广。

在新的历史时期，语言基础与诗体形式已发生了较大改变，但仍有一些诗论家与古典诗歌爱好者，或以粘对法则套解古体诗，或裁制新韵以合今律，名义上使平仄律成了所有古典诗体的本质特征，事实上反而消解了平仄律，解构了律体。与此同时，在语言学与音乐学界，以刘复、赵元任、罗常培、周法高、丘琼荪、杨荫浏、阴法鲁等先生为代表的学者结合诗歌吟诵与歌唱实践，采用科学实验和历史文献分析等方法，对四声与平仄、语言与音乐等关系进行了深入探究，使我们对平仄律的本质与功能有了新的认识与反思。^② 与字音声调及平仄律相比，有时押韵和词句间的节奏关系显得更为重要。一种声音形态的重复出现也能构成节奏，不一定非要两种不同声音交替出现。字声（字调）差异能产生节奏，读音（语调）不同也能产生节奏。只要声字和谐，句式稳顺，情感充沛，诗体结构并非一定要借助于平仄律。而一旦平仄成了一种节奏符号，平仄律成了一种节奏模式，也就无须追究字声的固有念法了。我们应认识到平仄律与律诗的历史性与相对性，不宜再盲目崇信或推广平仄律，尤其对那种以平仄律为中国古典诗歌的本质特征，坚持在现代诗中推行平仄律以建构新诗体的主张，应有清醒的认识。

〔责任编辑：李琳 责任编辑：王兆胜〕

① 律诗之外，词的格律相对较为严格，但其构成与形成是一定历史时期基于文本归纳与建构的产物，与诗律有着本质的不同。（李飞跃：《律词辨正》，《北京大学学报》2014年第2期）

② 关于平仄的本质是长短、轻重、高低、升降、曲直、舒促、清浊，还是不限于一种或任何一种都不是；平仄律在诗体建构中是处于主导地位，还是只是节奏的修饰；平仄律在吟诵与歌唱中到底起了什么作用，以及它与节律、音律、四声律究竟有何关系等问题，笔者另有《中国古典诗歌平仄律的本质、功能与反思》一文论述。

economic development and technological innovation, and national security and international development. Professor Zhang Xianliang, of Zhejiang Normal University, holds that new-type urbanization is an important national strategy and a necessity for national development. It offers a broad new stage for the development of citizens' language capacity, while language capacity is the basis and the driver of new-type urbanization and is of great importance to its construction. Starting from language capacity is an effective means of solving the tough problem in new-type urbanization, and new-type urbanization makes it possible to improve townspeople's language capacity. Peking University's Professor Yu Shiwen, of the School of Electronic Engineering and Computer Sciences and Associate Professor Zhu Xuefeng, of the Laboratory of Computational Linguistics (a key unit under the Ministry of Education), together with Geng Libo, Lecturer at the Jiangsu Higher Education Collaborative Innovation Center for Language Ability, jointly put forward the proposition that a linguistic knowledge base is of key importance to boosting computers' language capacity. In terms of "understanding," machine language capacity is still a long way behind man's, and we need to put more effort into finding ways of upgrading it. In natural language processing, computational linguistics offers an indispensable perspective. At present, semantic computing is at the heart of linguistic computing. Faced with the major demands of language information processing on the scale of the Internet, language computing, especially deep linguistic computing, has plenty of room to develop.

(7) Formation of and Changes in the Level and Non-Level Tones in Classical Chinese Poetry

Li Feiyue • 136 •

As the most important prosodic form in classical Chinese poetry, the level and non-level tone evolved through the opposition of tone and voice (音声对立), differentiation of the second and fourth tones (二四异声), division of the fourth tone into two (四声二元化), and the historical evolution of contrasting tones (声对), *nianzhui* (粘缀) and definition of poetic form (定体). The evolution of the former was marked by establishment of the pattern of one level tone to three non-level tones (一平对三仄) and that of latter by the *lüjuepai tishi* (律绝排体式) style. The formation of the standard for level and non-level tones represents the creativity and shared understanding of the poetic community as well as the maturation and final form of many prosodic forms and the clarification and theoretical awareness of the concept of prosody. "After the 15th year of Kaiyuan," taking Du Fu's poetry as a marker, the form of regulated verse was standardized. The concepts of "regulated verse," "metrics," and "level/non-level tones" (平侧) appeared one after another. As language forms and ideas of rhythm changed over time, the final form of regulated verse was succeeded by irregular poems (拗体), the rise of the *ci* and the *qu* were

followed by level tone/non-level tone variable rhyming schemes (平仄通叶), and the creation of new poetry was basically followed by the abandonment of the tonal scheme outlined above. We need to look again at the contemporary forms of new poetry in terms of the history and relativity of the level and non-level tonal scheme.

(8) Newly Setup Enterprises and Government Investment in China during 1928-1937

Du Xuncheng • 158 •

Between 1928 and 1937, enterprise development in China saw some progress. As it passed through several economic crises, China's capitalist economy already showed several characteristics of the early industrial transformation: the adjustment of traditional industries, development of new industries, and initial formation of industries relating to the urban economy. Government investment statistics show that there was a change in the pattern of investment in new enterprises even before the total resistance against Japanese aggression; that is, investment had gone from being market-led to being government-led. As well, the government increased investment in infrastructure. In the short term, the economic pattern of government-led investment and administrative control helped the Chinese economy, then in dire straits, to escape the effects of the world economic crisis and drove economic recovery. In the long term, however, the pattern of government dominance resulted in "financial repression," which not only harmed the development of private business but also grew into rent-seeking bureaucratic capitalism untrammelled by restrictions on its power.

(9) Cultural Selection and Ethnic Identity in the Hellenistic Age

Xu Xiaoxu • 180 •

Scholars have used cultural assimilation, segregation, acculturation, antinomy, and transfer to explain the relationship between Greek and non-Greek culture in the Hellenistic age. It would seem that a new model of "cultural selection" should be put forward. We use ethnicity to explore identity in the Hellenistic world, with particular reference to the relationship between the construction of ethnic identity and cultural interaction. This model sees culture as a database: in constructing an identity, the subject can call on various cultural resources—whether his own or external—in accordance with the demands of given social settings, and can process these resources as his motivation, desires or claims suggest. The methods of "little history" are best suited to exhibiting the complexity of cultural selection and the construction of identity. Writing a "little history" of the ethnic identity of the Greeks and non-Greeks in Egypt and Palestine in the Hellenistic age shows the reasonableness of the "cultural selection" model.