从“不名诗”到“全美”

——七言体诗化进程及其原理再探

叶汝骏

（宁波财经学院 人文学院，浙江 宁波 315175）

摘　要：早期七言体存在“不名诗”的现象，一方面其内容取向上的通俗性与应用性获得了秦汉社会各阶层的共识，而异于四言、五言等正宗诗体；另一方面早期七言体在篇制形式上（包括句式、联式和篇式）尚未完全诗化。七言体从内容到形式的诗化进程复刻了五言体的进路，但过程更为漫长曲折：七言体内容的诗化在汉末至魏晋之际实现，表现为从应用性韵文转为抒情言志之体；句式的诗化始于战国后期而成于东汉，表现为上四下三节奏的建立；联式的诗化迟至晋宋之际完成，表现为二句一联结构模式的形成；篇式的诗化则从南北朝持续至初唐后期，表现为“约句准篇”的实现——以七言八句体的完型为标志。七言体在完成诗化进程后实现了文体地位的反转，逐渐成为最受诗人青睐的“全美”之体。

关键词：七言诗；诗化；诗歌体式；原理；篇制

中图分类号：I206.2　　**文献标识码：**A　　**文章编号：**1672-1217（2025）04-0080-11

收稿日期：2025-05-08

基金项目：浙江省社科联研究课题（2025N116）：七言体诗化进程及其诗学原理再论；
国家社会科学基金青年项目（24CZW030）：律诗篇制形成过程及其原理研究。

作者简介：叶汝骏（1989-），男，浙江景宁人，宁波财经学院人文学院讲师，文学博士。

DOI:10.16284/j.cnki.cn37-1401/c.2025.04.001

近人吴承仕在《绲斋读书记》第27条“七言不名诗”中指出了早期七言体不被目为诗之一体的现象①，惜吴氏引而未发。余冠英指出这背后的原因在于汉人只将七言视为俗体；② 赵敏俐进一步分析了七言在汉代何以被视为俗体的原因，认为这与七言体在汉代未进入歌的系统存在直接关联——其无法借助音乐这一重要的传播手段；③ 葛晓音则从语言原理的角度探寻了七言体式自身的局限，亦即七言由四言和三言词组粘合生成的原理决定了其体单行散句、意脉不能连属的特性，使得其体不适宜于意脉连贯、节奏流畅的叙述和抒情，由此造成了早期七言发展的滞后。④ 上述研究成果承传有序，极大推进了七言诗体式的研究，然上述研究不约而同地将问题意识聚焦于七言的起源问题上，本文拟进一步从七言体诗化的角度进行探讨，揭显七言体从“不名诗”到获得诗之文体身份，进而被推为“全美”之体的过程及其诗学原理。

一、早期“七言不名诗”之现象

七言作为诗之一体是人尽皆知的常识。然而，事实上七言体在早期并不被认可为诗之一体，七言体从“不名诗”到获得了诗的文体身份，其实历经了一个异常艰难且漫长的过程。传世文献中最早出现“七言”者为《汉书·东方朔传》：“朔之文辞，此二篇最善。其余《封泰山》《责和氏璧》及《皇太子生禖》《屏风》《殿上柏柱》《平乐观赋猎》，八言、七言上下，《从公孙弘借车》，凡刘向所录朔书具是矣。世所传他事皆非也。”⑤ 从中可见，七言（包括八言）被单独列出，这透露出此体相较正统的诗体存在质性上的不同，或曰“别是一

①吴承仕：《绲斋读书记》，《国学丛编》第1卷第3期，1931年5月，第13-17页。

②余冠英：《汉魏六朝诗论丛》，北京：商务印书馆，2010年，第103页。

③赵敏俐：《论七言诗的起源及其在汉代的发展》，《文史哲》2010年第3期。

④葛晓音：《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》，《中国社会科学》2007年第3期。

⑤[汉]班固撰，[清]王先谦补注：《汉书补注》卷六十五，上海：上海古籍出版社，2012年，第11册，第4544页。

体”。又《东方朔别传》载：“孝武元封三年，作《柏梁台》。诏群臣二千石有能为七言者，乃得上座。”[①]《汉书·东方朔传》为删削《东方朔别传》而成。此条文献指出能为七言者可得“上座”，这从侧面反映出七言是一种写作难度高的小众文体——显然与作为上层文人普遍掌握的四言、骚体等文体不可同日而语。东方朔所著“七言上下”无完篇传世，尽管李善注《文选》时曾引东方朔“折羽翼兮摩苍天”之句，但这种骚体句式是否能依汉人的观念定性为“七言诗句”（亦即“兮”字是否能计入言数）仍有待商榷，倒是《东方朔传》所载其所作的一则“射覆语”更接近当时所谓的七言体：“臣以为龙又无角，谓之为蛇又有足，跂跂脉脉善缘壁，是非守宫即蜥蜴。”[②] 此则射覆语风格近于委巷谣谚的俚词俗语，其实也透露出了“七言”在当时“别是一体”的文体特质。

嗣后值得注意的是《后汉书》，范晔在叙述各传主的文学成就时，“七言”已被明确单列出来作为诗歌之外的一种文体，这在《后汉书》中成为一种论述的固定体例。如《东平宪王苍传》云：“苍自建武以来章奏及所作书、记、赋、颂、七言、别字、歌诗，并集览焉。”[③]《崔瑗传》：“瑗高于文辞……《南阳文学官志》《叹辞》《移社文》《悔祈》《草书执》、七言，凡五十七篇。”[④]《崔寔传》：“所著碑、论、箴、铭、答、七言、祠、文、表、记、书凡十五篇。”[⑤]《张衡传》：“所著诗、赋、铭、七言、《灵宪》《应闲》《七辩》《巡诰》《悬图》凡三十二篇。”[⑥]《马融传》：“所著赋、颂、碑、诔、书、记、表、奏、七言、琴歌、对策、遗令，凡二十一篇。”[⑦]《文苑列传》：“女弟适扶风马氏……所著赋、诔、吊、书、赞、七言、女诫及杂文，凡十八篇。”[⑧]《崔琦传》：“所著赋、颂、铭、诔、箴、吊、论、九咨、七言，凡十五篇。”[⑨]《后汉书》之成书曾广泛辑采、借鉴甚至袭用诸如汉代官修史籍《东观汉记》以及华峤、司马彪等人对后汉历史的论述，[⑩] 至于前述这种叙述后汉人物文学成就的体例——对文体的分类和作品数量的统计——也并非刘宋时期范晔的首创，而是抄录西晋挚虞《文章流别论》等其他既有文献的结果，[⑪] 如清人章学诚在《和州志前志列传序例中》所述：“晋挚虞创为《文章志》，叙文士之生平，论辞章之端委；范史《文苑列传》所由仿也。”[⑫] 考虑到上述文献去汉不远，故应视为早期“七言不名诗”的反映，特别是在刘苍和张衡的传记中，“七言”已明确与“诗”或“歌诗”并列，这充分显示出早期“七言”别是一家的现象。可见，七言至后汉仍未被认可为是诗之一体，汉人的这种区隔观念对七言体的发展影响深远。

七言在早期“不名诗”的现象，不仅能在正史中寻得确证，而且还可以从文人对七言的态度及创作实践中得以反映。首先就文人对七言体的态度而言，汉乐府只收五言而七言一首不收的现象，已充分说明七言被排除在歌诗的传统之外；西晋傅玄在《拟四愁诗》序中谈到：“张平子作《四愁诗》，体小而俗，七言类也。”[⑬] 所谓“体小而俗”，“小”即主要指七言文体地位的卑下，而“俗”主要是说七言体多用于民间通俗的场合。这一点可进一步从西晋挚虞的《文章流别论》见出：“七言者，‘交交黄鸟止于桑’之属是也，于俳谐倡乐世用之。”[⑭] 挚氏揭出七言多用于鄙俗的“俳谐倡乐”，而“世用”二字更点出此体演至晋代已积淀形成一个稳定的运用传统，这种传统造成人们对七言体作出“体小而俗”的文体价值判定。此种观念影响深远，直至盛

---

①[唐]欧阳询编：《艺文类聚》卷五六，上海：上海古籍出版社，1965年，下册，第1003页。

②[汉]班固撰，[清]王先谦补注：《汉书补注》卷六十五，上海：上海古籍出版社，2012年，第11册，第4507页。

③[南朝宋]范晔：《后汉书》卷四十二，北京：中华书局，1965年，第5册，第1441页。

④[南朝宋]范晔：《后汉书》卷五十二，北京：中华书局，1965年，第6册，第1724页。

⑤[南朝宋]范晔：《后汉书》卷五十二，北京：中华书局，1965年，第6册，第1731页。

⑥[南朝宋]范晔：《后汉书》卷五十九，北京：中华书局，1965年，第7册，第1940页。

⑦[南朝宋]范晔：《后汉书》卷六十，北京：中华书局，1965年，第7册，第1972页。

⑧[南朝宋]范晔：《后汉书》卷八十，北京：中华书局，1965年，第9册，第2609页。

⑨[南朝宋]范晔：《后汉书》卷八十，北京：中华书局，1965年，第9册，第2623页。

⑩参见周天游：《八家后汉书辑注》，上海：上海古籍出版社，1986年，第1-14页。

⑪参见苗壮：《〈后汉书·文苑传〉的成立》，《文学遗产》2018年第2期，第31-43页。

⑫[清]章学诚撰，叶瑛校注：《文史通义校注》卷六，北京：中华书局，2014年，中册，第795页。

⑬逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》晋诗卷一，北京：中华书局，2017年，第1册，第573页。

⑭[唐]欧阳询编：《艺文类聚》卷五六，上海：上海古籍出版社，1965年，下册，第1018页。

唐的李白仍在强调:“兴寄深微,五言不如四言,七言又其靡也,况使束于声调俳优哉!”[①] 稍后的高仲武在《中兴间气集》序中谈到:“诗总一百三十四首。分为两卷,七言附之。”[②] “七言附之”一语,正表明此体在大历年间的文体地位仍然卑下。

再就创作实践来说,七言虽与五言同时产生,但其发展却远为滞后,明人胡应麟曾概括六朝时期七言的发展状况云:“建安自曹氏外,殊寡七言……晋、宋、齐间,七言歌行寥寥无几……元亮、延之,绝无七言。康乐仅一二首,亦非合作……齐一代,遂无七言。以宣城材具,而篇什寥寥,他可知已。”[③] 可见七言的发展相当迟缓。事实上,不仅七言在早期“不名诗”,六言、八言、九言等亦复如是,譬如《文章流别论》说六言多用于俚俗的乐府,九言因为“不入歌谣”故“世希为之”,至于八言更弃而不谈;又如《诗品》止谈五言,《文心雕龙》于四言、五言外也几乎不谈七言等诗体。文学批评是文学现象的反映,文学批评中的这些情形也从侧面印证了七言文体地位卑下及其发展迟滞之事实。可见,七言体在早期确实存在一个“不名诗”的阶段,这种文体地位和价值的判定,乃是造成早期七言体发展迟滞的重要原因。

那么,七言体何以在早期“不名诗”而文体地位卑下?余冠英认为个中原因“全在形式而不在内容”——盖向来所谓诗之正体形式只是四言、骚体和五言,而七言在当时只被视为俗体。[④] 这是考察汉代诗体发展之全局而得出的结论。本文进一步认为,从七言体自身来看,其在早期不仅在形式上——包括句式、联式和篇式——尚未完全诗化,而且在内容上也多异于四言等正宗诗体,这些原因共同造成了早期七言体“不名诗”而文体地位卑下的现象。换言之,早期七言体与后世成熟的七言体相比,尚有较大差距——成熟的七言体在篇制上采用上四下三的句式节奏、一联双句(隔句用韵)的联式(韵式)、通篇齐言偶句的篇式,内容上则多属抒情言志之体。七言体的上述文体特质是长期演化累积的结果,其诗化过程大抵依照内容、句式、联式、篇式的渐进演化而形成。

二、七言体内容之诗化:从应用性韵文到抒情言志之体

余冠英认为早期七言“不名诗”的原因“全在形式而不在内容”,形式的方面诚为最大的原因,然内容方面亦须负一定责任。现存的早期七言体在内容上显然有别于四言、五言及骚体:早期七言体多见于镜铭、谣谚、字书、道书、石刻等——显然是一种具有鲜明应用性质的韵文;而四言、五言及骚体的共同特征则是多被文人用作抒情言志之体。这种题材内容上的分野,显然是造成早期七言体“不名诗”的重要原因。

早期的七言体多见于镜铭、谣谚、字书、道书、石刻中。其一,七言体被广泛用于汉代镜铭。镜铭是铸刻于铜镜背面的韵文,由于铜镜是日常的生活用具——其使用群体覆盖至社会各阶层,这种使用功能与用户群体特征,意味着镜铭的文辞内容多为寓意吉祥或禳灾辟邪的通俗话语,且普遍为具有相似写作程式的套语。如宋人姚宽《西溪丛语》卷上《李晦之镜》记载一则汉代镜铭云:“尚方佳贡大毋伤,左龙右虎辟牛羊,朱鸟玄武顺阴阳,子孙备具居中央,长保二亲乐富昌。”[⑤] 又如扬州出土的汉代“规矩宜孙镜”铭文云:“令名之纪七言止,湅治铜华去无宰,铸成错刀天下喜。安汉保□世毋有,长□日进宜孙子。”[⑥] 此则镜铭不仅造语祥瑞,起首“令名之纪七言止”一句更道出汉代镜铭好用七言体结撰的现象,类似的套语如“七(泰)言之纪从镜始”[⑦] 等在汉代镜铭中颇为常见。

其二,早期七言多见于汉代委巷歌谣中。委巷歌谣即流行于民间的谣谚歌辞,汉代以前已零星出现七言谣谚,如见于《礼记·檀弓》的《成人歌》、荀子的《成相辞》等,尽管句式仍较杂乱,但七言多已成为其中

---

①[唐]孟启著,李学颖标点:《本事诗》,上海:上海古籍出版社,1991年,第17页。

②傅璇琮、陈尚君、徐俊编:《唐人选唐诗新编(增订本)》,北京:中华书局,2014年,第451页。

③[明]胡应麟:《诗薮》,上海:上海古籍出版社,1979年,第43-46页。

④余冠英:《汉魏六朝诗论丛》,北京:商务印书馆,2010年,第103页。

⑤[宋]姚宽:《西溪丛语》,北京:中华书局,1993年,第38页。

⑥王勤金、李久海、徐良玉:《扬州出土的汉代铭文铜镜》,《文物》1985年第10期。

⑦容庚:《金文编正续合集·汉器铭文》,香港:香港南天书业公司,1971年,第27页。

的主体句式。汉代开始出现大量的七言歌谣，据逯钦立编《先秦汉魏六朝南北朝诗》，现存汉代七言歌谣凡四十五首，占总数的四分之一强[①]。譬如《汉书·冯野王传》所载《上郡吏民为冯氏兄弟歌》云："大冯君，小冯君，兄弟继踵相因循。聪明贤知惠吏民，政如鲁卫德化均，周公康叔犹二君。"[②] 这种三三七的句式结构，自战国后期开始即衍为七言歌谣的常用句式。完整的七言歌谣在东汉年间蜂出，如光武帝时的《郭乔卿歌》《董宣歌》、安帝时的《黎阳令张公颂》《陈临歌》、桓帝时的《二郡谣》《范史云歌》、献帝时的《建安初荆州童谣》《阎君谣》等。这些歌谣的特点是皆具有民间的俚俗特征。

其三，汉代字书常使用七言体编撰口诀。字书最基本的现实功用在于童蒙教育，因而编撰者倾向使用浅显的韵文编撰口诀，以助初学者记诵。譬如司马相如曾编有字书《凡将篇》，从留存的残句可见其多用七言编撰口诀（如"黄润纤美宜禅制"）；又如史游《急就章》亦以三、四或七言韵语结撰（其中介绍名物类者以七言体行文）。其四，汉代道书中也多见七言。道书的基本使命是传道、布道，因而朗朗上口、浅显通俗的七言体被《太平经》《灵枢经》等道书选为了适任体式。又如山西出土的一件东汉后期陶瓶上所镌之七言体韵文云："崧石八两在东方，金日从革成积刚。□上去害纯厚高，五行相制天之常。青龙不鸣利墓皇，白虎不威两不伤。王氏富贵歌作倡。如律令！"[③] 从"如律令"可见，这是一则具有奉道意味的韵语。此外，汉代的神道碑、医书等应用性的文献中也多见七言体。从上述早期七言体的内容取向可见，应用性、通俗性乃是其基本特征。

七言体不仅在汉代民间社会中承载着特定的应用功能，在宫廷文人群体中，七言体的内容取向以至文体功能同样有其特定的应用性质——其在宫廷贵游活动中发挥一种游戏娱乐的作用。譬如前引东方朔所著七言射覆语，正是配合宫廷游戏的衍生物。不过最显著的例证当为汉武帝君臣联句而作的《柏梁诗》，尽管此诗的真伪受到了古今学人的质疑，然近年的研究成果已倾向认同《柏梁诗》的可靠性[④]。《柏梁诗》在内容上的主要特征是罗列名物、炫博逞才，这一方面使人联想起西汉宫廷文学的首要体裁大赋亦采用铺陈罗列的结体方式，其作用乃与贵族阶层的游戏娱乐有关；另一方面，此亦能与七言体在民间的运用情形（如字书的罗列名物等）形成呼应和联结，这意味着七言体在汉代社会中已演化形成了一个获得各阶层共识的内容取向。正由于七言体在内容上与主流诗体存在明显的分野——其被认为是一种应用性的韵文，由此造成七言体在早期"不名诗"的现象。

七言体要向四言、五言或骚体等正宗的诗体靠近——完成诗化，其在内容方面即是要从一种应用性韵文转变为抒情言志之体。如上所述，西汉时期的七言体多见于镜铭、谣谚、字书、道书、石刻等应用性的场合中，至于文人的七言体作品在西汉则几不可见——个人化的写作这此际尚未自觉。这种情形在东汉开始发生变化，一方面在委巷歌谣中开始出现一些较具思想艺术水准的七言体抒情言志之作，其中值得注意的是赵晔《吴越春秋》保存的三首七言诗——《穷劫曲》《采葛妇歌》《河梁歌》。如《河梁歌》曰："渡河梁兮渡河梁。举兵所伐攻秦王。孟冬十月多雪霜。隆寒道路诚难当。陈兵未济秦师降。诸侯怖惧皆恐惶。声传海内威远邦。称霸穆桓齐楚庄。天下安宁寿考长。悲去归兮河无梁。"[⑤] 从首末句来看，这首七言歌谣承继的是楚歌一系的骚体咏叹调，颇具抒情意味。另一方面，与先秦、西汉的群体化写作不同，东汉时期出现大量的具名作者——个体化的写作在东汉兴起，从前引《后汉书》可见，诸如刘苍、崔瑗、崔寔、崔琦、杜笃、马融、张衡等不少具名的作者皆著有包括七言体在内的各种文体的作品。

在现存东汉文人的七言体作品中，张衡的《四愁诗》与以往的七言体在内容取向上存在显著不同。从诗前小序可见，此诗系因张衡为河间王相时感于天下渐弊，郁郁不得志，故效仿屈原而作。尽管据近人考订此序为后人所撰，然结合诗作来看，诗人写作这组七言体的动机显然有其个人化动因——抒发胸中郁结。《四愁诗》所试图承接或师法的正是"诗骚"的抒情传统：一方面，全篇四章采用相同的句法结构，这种重章

---

①据逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》统计，汉代的歌谣谚语现存共267首，其中七言占四分之一强。

②[汉]班固撰，[清]王先谦补注：《汉书补注》卷七十九，上海：上海古籍出版社，2012年，第12册，第5060页。

③[日]中村不折：《三代秦汉遗物的文字》，东京：岩波书店，1934年，第105页。

④参见赵敏俐：《论七言诗的起源及其在汉代的发展》，《文史哲》2010年第3期。

⑤周生春撰：《吴越春秋辑校汇考》卷第十，上海：上海古籍出版社，1997年，第177页。

叠句的篇制源自《诗经》，四章回环往复、一唱三叹，极大增强了诗歌的抒情效果；另一方面，《四愁诗》也明显受到骚体的影响，试看第四章：“四思曰：我所思兮在雁门。欲往从之雪雰雰。侧身北望涕沾巾。美人赠我锦绣段。何以报之青玉案。路远莫致倚增叹。何为怀忧心烦惋。”① 骚体起句、比兴手法、美人意象以及忧愁幽思的强烈情绪，无不透露出《离骚》的影响。不过，出现于东汉后期的《四愁诗》的特别之处，更在于它是骚体七言体与成熟七言体过渡转化阶段的产物，形式的表现诚为最突出的面向，但就本节所讨论的内容取向而言，《四愁诗》亦意义非凡：张衡以个体写作的姿态——试图用七言体承接诗歌的抒情言志传统，这便为七言体这种应用性韵文打开了全新的发展路径——七言体在内容取向上开启了实质性的诗化进程。然而，像《四愁诗》这样的新型七言体在当时毕竟颇为罕见，这说明七言体的质变在东汉只是初露头角，并未引起系统性的诗体变革。七言体在内容取向上真正与其他正宗诗体靠近并同化——完成从“不名诗”到诗的转变，实迟至魏晋时期。其中曹丕的《燕歌行》是一个标志，七言体至此开始受到文人的认可，随后经由两晋南北朝诗人的探索运用，七言体最终跻身为用以抒情言志的诗之一体。

三、七言体篇制系统形成过程之一：句式之诗化

七言体要成为真正的诗之一体，更重要的是要在形式上完成彻底的诗化。中国古典诗歌的形式系统，以声音（包括节律、韵律、声律）、篇制、对偶为最基本的构成要素。根据上述三大基本形式要素，诗歌可以进一步细分为各种体裁，如四言、五言、七言的区分，所依据的是篇制的标准。所谓篇制，是指诗歌章句组织形成的外在可视化结构。② 由诗体名称可见，七言体乃是一种以篇制立体的诗型。中国古典诗歌篇制的构件体系可以分为“句→联→篇”三个套叠结构的层级。后世成熟七言体的篇制系统具有如下特征：句式上采用上四下三的节奏，联式上二句一联，篇式上通篇偶句、齐言。准此，七言体要完成诗化，即是要在篇制形式上完成上述转变。七言体篇制系统的诗化过程实与后来南朝至初唐诗歌的律化进程存在近似的机制：诗歌的律化是渐进形成的——其先完成单句的律化，进而探索句间（联内）的对应衔接方式，最后确立各联粘缀成篇的法则；七言体篇制系统的诗化过程其实也经历了从句式、联式、篇式的诗化的渐进过程。本文将这一过程拆解分析，有助于更为全面地呈现七言体篇制系统诗化的内在原理。

七言体篇制系统形成的第一步是完成句式的诗化，而这一诗化进程与汉语诗歌节律系统在汉代的转变休戚相关。七言体形式之诗化也主要是指其篇制的诗化，而篇制问题又与节律等其他形式要素存在复杂的关系。郭沫若在《论节奏》中谈到：“本来宇宙间的事物没有一样是没有节奏的。”③ 诗歌作为人类语言艺术的结晶，节奏是诗之为诗的根本因素。陈本益即谈到：“汉语诗歌具有一种基本的或者说主要的节奏因素，它一以贯之，存在古今各体诗歌中，只是在不同诗体中有不同的表现形态罢了。”④ 中国古典诗歌的各种以言数立体的诗型，皆演化形成了固定的节律，同时节律又是安顿声律、韵律等其他声音规范的基础，对此袁行霈云：“四言二二，五言二三，七言四三，这是构成诗句的基本格律。符合了这条格律，就好像为一作建筑物树起了柱子。至于其他格律，如平仄、对仗，不过是在这柱子上增加的装饰而已。中国诗歌的格律似乎很复杂，说穿了就这么简单。”⑤ 就成熟的七言体来说，上四下三为其固定化的节奏，也即刘熙载所谓“七言讲音节者”⑥。循此，所谓早期七言体句式的诗化，即是将散乱不葺的散文句式节奏统整为上四下三的固定节奏。前贤对七言句式节奏的形成过程与生成原理已做了切实深入的研究，大体采用音乐与语言两种研究径路。前者如余冠英认为“诗体盛衰并不系于入乐早迟，但五言诗之盛所以早于七言诗，却是因为

---

①逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷六，北京：中华书局，2017年，第1册，第177页。

②参见叶汝骏：《篇制——汉语诗律研究的新视角》，《光明日报·文学遗产》，2025年3月24日。

③郭沫若：《论节奏》，《郭沫若全集·文学编》，北京：人民文学出版社，1982年，第353页。

④陈本益：《汉语诗歌的节奏》，重庆：重庆大学出版社，2013年，第11页。

⑤袁行霈：《中国古典诗歌语言的音乐美》，《中国诗歌艺术研究》，北京：北京大学出版社，2015年，第105页。

⑥[清]刘熙载：《艺概·诗概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第71页。

它入乐早于七言诗”①，然音乐的视角尚未能有效解释其背后的生成原理问题；近年来，学界渐进从语言角度切入七言体句式节奏生成原理的研究，葛晓音的《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》是这方面研究的代表，其认为“七言节奏的形成以四言词组和三言词组的相对独立和组合为前提，战国后期的楚辞和民间谣谚的节奏随着语言的进化而同步发展，提供了形成七言节奏的条件”②，亦即汉语诗歌的节奏在汉代渐进发生了从《诗经》式的偶言系统到奇偶言组合系统的嬗变，语言学的进路为七言体句式节奏生成原理这一学术难题提供了新的解决思路。本文在七言体句式节奏的形成过程的议题上不作赘论，而拟对既有关于七言体句式节奏的两种切分方式作进一步讨论。赵敏俐在分析七言体节奏时谈到：“葛晓音认为七言诗的基本节奏是‘四三’式的，即由一个四言和一个三言组成。而我们认为更准确的说法应该是‘二二三’式的。”③那么，七言诗句式节奏的“四三”和“二二三”两种切分方式究竟孰是孰非？

七言诗句式的“四三”节奏切分实际是传统汉语诗律学的观点，如《文镜秘府论》云五言“上二字为一句，下三字为一句”、七言“上四字为一句，下三字为一句”④；又胡震亨《唐音癸签》云：“五字句以上二下三为脉，七字句以上四下三为脉，其恒也。”⑤这种观点也得到了现代语言学的验证。根据汉语韵律诗体学的原理，韵律节奏的形成需满足“二分枝”原则，“汉语的诗歌以最基本、最小的单位为最佳形式”，亦即“两个音节组成一个音步；两个音步组成一个诗行；两个诗行组成一个诗联；两组诗联组成一首绝句，两个绝句组成一首律诗”，反过来说，汉语诗歌结构的标准诗法是“单音不成步、单步不成行、单行不成诗”⑥。那么，七言诗句式为何又有“二二三”的节奏切分方式呢？从汉语韵律构词学来看，“音步”是构成“韵律词”的基础，两个音节构成一个音步，这个双音节词就构成一个“标准音步”，三个音节则构成“超音步”，汉语诗歌的节奏是两个标准音步或一个标准音步和超音步的组合，如四言为两个标准音步的组合，五言为一个标准音步和一个超音步的组合，而七言则为两个标准音步和一个超音步的组合⑦。既然两种切分方式各有其语言学理据，这种现象又应作何解释？

实际上，弥合七言诗句式节奏的二分法和三分法的前提是建立起汉语诗歌节律的层级性认知。亦即一个诗句的内部实际存在着不同层级的节奏体系。节律是关于诗歌声音之间关系的规律，声音之间的边界是由“停延”确立的，所谓“停延”是指“说话或朗读时语流中声音的中断和延连，主要由音长、音空等成素构成，它起到言语在语流中的分合作用”⑧。由于汉语是单音独体的语言，音节之间自然形成了鲜明的语音间隔，而所谓诗歌的节奏，则是在自然语言所形成的等值的停延的基础上，进一步归并音节——形成音步（标准音步或超音步），从而确立起固定的、具有层级性的节奏体系，这些不同层级的节奏层次所依据的划分标准即为时值不等的停延。简言之，在一个语音序列（诗句）中，实际存在多个时值不等的停延。吴洁敏认为“汉语内部停延时值级差是节律层次的标志”⑨，就七言来看，七个音节之间的停延原本是等值的，但如果按照等值的停延诵读，则这七个音节只是一个平常的没有感情的七言而已，这便需要对这些音节按一定的审美标准作进一步的组合。

根据节奏“二分枝”的原则，诗句需被切分为时值大抵相等的两个节奏单元，传统汉语诗律学对七言诗句“四三”的切分的科学性正基于此，亦即这确立了七言第一层级的节奏体系——第四音节后的停延时值在句中是最大的。在第二层级中，“上四”“下三”这两个节奏单元根据停延的时值完成进一步切分：“上四”可以分为两个标准音步——第二音节后的停延时值大于第一、三音节但小于第四音节；至于“下三”是一个超

---

①余冠英：《汉魏六朝诗论丛》，北京：商务印书馆，2010年，第122页。

②葛晓音：《早期七言的体式特征和生成原理——兼论汉魏七言诗发展滞后的原因》，《中国社会科学》2007年第3期。

③赵敏俐：《论七言诗的起源及其在汉代的发展》，《文史哲》2010年第3期。

④[日]遍照金刚撰，卢盛江校笺：《文镜秘府论校笺》天卷，北京：中华书局，2019年，第46页。

⑤[明]胡震亨：《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981年，第31页。

⑥冯胜利：《汉语韵律诗体学论稿》，北京：商务印书馆，2015年，第64页。

⑦冯胜利：《汉语的韵律、词法与句法》，北京：北京大学出版社，1997年，第3页。

⑧吴洁敏、朱宏达：《汉语节律学》，北京：语文出版社，2001年，第35页。

⑨吴洁敏、朱宏达：《汉语节律学》，北京：语文出版社，2001年，第58页。

音步——一个比上四结合得更为紧密的“超韵律词”，在第二层的节奏上不宜再行细分，简言之，节奏的切分最小可切到韵律词为止。可见，在语音与语法关系的紧密程度上，七言的“上四”显然要比“下三”结合得更为松散（即更具可拆解性）：“上四”可以被进一步切分为两个标准音步——如同四言的“二二”节奏，“下三”在同一层级上则不能再行切分，此即七言节奏的三分法（即“二二三”）具有合法性的基本原理。而七言“下三”的进一步切分，应在更小的第三层级中才具有合法性。在第三层级的节奏中，“上四”的“二二”不能继续切分，这是由于标准韵律词再往下切分则是两个等值的音节，既无意义且不合法；但对“下三”这个超韵律词来说却是有意义的，因为“1＋2”与“2＋1”的切分各有其不同的语法功能——前者具有构词功能而后者只能形成短语；同时二者在诗歌中亦有不同的审美功能，如唐代“诗格”中即有所谓规范下三字节奏的“长撷腰”和“长解蹬”之术。

综上，韵律词之间时值不等的停延造成了七言诗句内部节奏体系的层级性，而汉语节律的层级性正是弥合七言诗句节奏二分法和三分法之合法性的前提。换言之，“四三”和“二二三”两种节奏切分方法在各自的节奏层级中才具有合法性，而层级越高者则可以向下延展其合法性。循此亦可知，七言体篇制系统在句式层面上的表现，并非是表象上的七个汉字的排列，而是具有固定节奏的有意味的语言序列，其原理则根植于汉语节律系统在汉代的嬗变。

四、七言体篇制系统形成过程之二：联式之诗化

在中国古典诗歌的篇制构件体系中，联是居于核心地位的基本篇制构件——其扮演着诗歌的艺术与意义组织之基础单位的关键作用。联可谓中国古代盛行的对偶思维的产物，“二句一联”是中国古典诗歌的主流构联模式，高友工即指出“联以二句并立为其本义”①。这符合绝大多数中国古典诗体的发展情形，如就四言来说，《诗经》中的四言往往二句一义，连类相属，不能分拆理解；又如五言在兴起的汉代即确立了二句一联的构联模式，这又与隔句用韵的韵式结构相表里。但七言的情形却与此迥然不同——早期七言以单行散句为特征，与这一篇制特征相表里——早期七言体亦采句句用韵之韵式。因此，七言体要在联式上完成诗化，必须将这种单行散句（句句用韵）的联式（韵式）转变为一联双句（隔句用韵）的联式（韵式）。

早期七言体多单行散句，句句用韵。如作于新莽时期的“尚方博局四神纹镜”铭文云：“上方作镜真大巧。上有仙人不知老。渴饮玉泉饥食枣。浮由天下敖四海佳兮。”② 又如载《诗纪》卷三的吴国《灵宝谣》云：“吴王出游观震湖。龙威丈人名隐居。北上包山人灵墟。乃造洞庭窃禹书。天帝大文不可舒。此文长传六百初。今强取出丧国庐。”③ 然最显著的例子则当属《柏梁诗》，这种句句用韵的七言体在后世凝为一格，被称为“柏梁体”。早期七言体在联式中表现出的共同特征，其实也从侧面印证了《柏梁诗》在汉代出现的可能性。至于早期七言体多单行散句、句句用韵的原因，正在于七言句式节奏的形成乃是由四言词组和三言词组的渐趋独立与组合。

从汉语诗歌的节律来看，七言诗句的“上四”和“下三”之间存在一个时值较大的停延，这进一步造成了一种现象：早期七言句通常被当作一个四言句和一个三言句的进一步组合。实际上，这两个句子成分在此际仍在探索连缀组合为一个更加紧密的韵律构造的方式，因而七言诗句中“上四”和“下三”的联结在早期表现得较为松散，二者的关系其实相当于两个诗句的组合。而且，由于七言每句言数更多，使得韵脚的距离不至于太近，反之则可以说，汉人在已经习惯了四言、五言这种七至九字的韵距的情形下，七言若句句用韵，则六字的韵距在可接受的范围内，若采用隔句用韵，则韵距将长达十三字，这种剧变在当时可能并不容易被迅速接受。早期七言句内部联结较松散的现象，最极端的表现是七言句出现了句内用韵的情形——即第四字与第七字押韵，如清赵翼《陔余丛考》云：“汉人谚语多七字成句，大率以第四字与第七字叶韵，此

①［美］高友工：《中国抒情美学》，见柯庆明编：《中国抒情传统的再发现》，台北：台大出版中心，2009年，第617页。

②朱剑心：《金石学》，北京：文物出版社，1981年，第215页。

③逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》先秦诗卷三，北京：中华书局，2017年，第1册，第43页。

亦一体也……宫中语曰：‘枯容碎躯有都肤，折爪落发有接骨。’《后汉书》，贾逵博学，诸儒为之语曰：‘问事不休贾长头。’”[①] 另外早期七言体歌谣常见的“三三七”句式组合中，前面两个三言也通常与后面的七言押韵，如《荀子·成相》：“请牧基，贤者思，尧在万世如见之。”[②] 这也从侧面说明了早期七言句“下三”这一节奏单元具有较强的独立性。七言句“上四”和“下三”结合得较为松散的情形，至魏晋南北朝时期仍然能见其踪迹，如魏人缪袭的《旧邦》实为七言诗，但《宋书·乐志》却将其按“四三”节奏拆成两句，并注云：“右《旧邦曲》凡十二句，其六句句三字，六句句四字。”[③] 此外韦昭的七言诗《克皖城曲》亦被《宋书》作如是拆分。

由于单行散句、句句用韵的七言体只适合堆砌字词、罗列名物，其要完成诗化，仅仅建立固定的句式节奏是不够的，七言体必须找到连缀诗句、贯通意脉的方式——以适用于抒情言志。连缀诗句、贯通意脉的第一步，就是要建立一个比“句”更大的意义和艺术单元。职是之故，既有的四言、五言二句一联的审美经验显然提供了最佳借鉴，七言体的诗化也正是复刻了四言、五言的这种造篇策略。

七言二句一联的连缀模式，最早见于秦人李斯的散文《谏逐客书》：“江南金锡不为用，西蜀丹青不为采。”[④] 而在诗歌的脉络中，萧涤非指出汉初《汉安世房中歌》第六章中“大海荡荡水所归，高贤愉愉民所怀”之句当为纯粹七言的嚆矢。[⑤] 其实这两句的意义不仅在于创制了两个七言句连用的情形，更重要的意义或许是，其在意脉的连接上也呈现出类似《诗经》“兴句”和“应句”的关系，亦即两个七言句在意义上具有类比的关联，而不似前引《谏逐客书》的单纯平行罗列。然而这样的尝试在汉代并不多见，即便有连用，也多为句句用韵的情形，故实质上仍为单行散句，如西汉《郊祀歌·景星》的后半部分：“空桑琴瑟结信成。四兴迭代八风生。殷殷钟石羽籥鸣。河龙供鲤醇牺牲。百末旨酒布兰生。泰尊柘浆析朝酲。微感心攸通修名。周流常羊思所并。穰穰复正直往宁。冯蠵切和疏写平。上天布施后土成。穰穰丰年四时荣。”[⑥] 此外《柏梁诗》的情形亦复如是。东汉时期七言联式的进展仍然颇为缓慢，张衡七言作品《四愁诗》及《思玄赋》的末尾系辞仍是单行散句，句间不相连属。杜笃《京师上巳篇》今存残句“窈窕淑女美胜艳，妃戴翡翠珥明珠”[⑦]，两句未押韵似已类后世七言的联式，然由于非完篇，故不能草率判定。到了魏晋时期，曹丕、曹叡的七言诗《燕歌行》，傅玄的《拟四愁诗》《车遥遥》等仍是句句用韵。直到刘宋以后，二句一联的隔句用韵模式才真正在七言体中确立，如鲍照《拟行路难十八首·其一》、王融《回向门诗》、萧衍《河中之水歌》、萧纲《乌夜啼》等。

实际上，七言体联式的诗化——二句一联的形成——是以隔句用韵之韵式的确立为标志的。但这一演化过程却颇为缓慢——迟至南朝时期才出现质变，然而联式的诗化对于七言体的真正成熟而言却至关重要——它决定了七言体是否能够最终找到连缀诗句、贯通意脉的有效方式。至于刘宋成为七言联式（韵式）质变节点的原因，五言诗既有审美经验的长期浸润是一个重要方面，然更重要的原因则是对偶风气在此际的大盛。南朝的七言诗颇为注重对偶的建构，像萧纲的《乌夜啼》：“绿草庭中望明月，碧玉堂里对金铺。鸣弦捣捩发初异，挑琴欲吹众曲殊。不疑三足朝含影，直言九子夜相呼。羞言独眠枕下泪，托道单栖城上乌。”[⑧] 一联上下两句语意相接、文辞连属，形成了紧密的句际连接关系。

综上，直至南朝，诗人们终于为七言体找到了篇制、押韵、对偶这三种诗歌形式要素结合的有效方式，二句一联的篇制、隔句用韵的韵式以及对偶句结构实现了一体共构。尽管七言诗句式节奏的定型已在事实上宣告了七言成为了诗之一体，但七言联式在南朝的确立更进一步缩短了七言与四言、五言等正宗诗体的距离，从而使七言“更像诗”，七言的诗化进程至此又向前迈进一大步。事实上，传世文献中首次提出“七言

---

①[清]赵翼撰，曹光甫校点：《陔余丛考》卷二十二，上海：上海古籍出版社，2011年，上册，第391页。

②[战国]荀子撰，[清]王先谦集解，沈啸寰、王星贤点校：《荀子集解》卷十八，北京：中华书局，1988年，下册，第459页。

③[南朝梁]沈约：《宋书》卷十六，北京：中华书局，2018年，第2册，第701页。

④[清]严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》全秦文卷一，上海：上海古籍出版社，1985年，第1册，第222页。

⑤萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1983年，第41-42页。

⑥逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷四，北京：中华书局，2017年，第1册，第152页。

⑦逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷五，北京：中华书局，2017年，第1册，第165页。

⑧逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》梁诗卷二十，北京：中华书局，2017年，第3册，第1922页。

诗”的概念，也正见于刘宋刘义庆的《世说新语·排调》：“王子猷诣谢公，谢曰：‘云何七言诗？’子猷承问，答曰：‘昂昂若千里之驹，泛泛若水中之凫。’”① 七言之后加一“诗”字，透露出南朝人观念中的七言体已具有诗之身份。

五、七言体篇制系统形成过程之三：篇式之诗化

构建二句一联的基本篇制架构以作为诗歌意义与艺术组织的基本单位，这是七言体因应身句式节奏生成特点以克服体式局限的第一步。进一步的问题，则是探索如何将这些意义与艺术组织的基本单位进一步连缀成篇，从而真正将七言体打造为意脉贯通的抒情言志之体。成熟的七言体篇式的外在特点表现为：言数上，严格齐言（通篇七言，不能杂入其他句式）；句数上，总句数为偶数，不能出现畸零句。至于其内在特点，则表现为这种严格齐言且为偶数句的七言体篇制具有流畅贯通的内在意脉。

早期七言体同时满足上述条件者几不可寻，更多的情况可谓“顾此失彼”。如前引《郊祀歌·景星》，尽管总句数为偶数，但前半十二句则为四言，仅有后半部分为十二句为七言的连缀，且这些七言皆为铺排场景的单行散句，遑论建立流畅的内在意脉；又如前引《上郡吏民为冯氏兄弟歌》虽有四句七言相连，但第一个七言句显然与前面两个三言句构成更为紧密的意群，这种“三三七”的句式组配自战国后期以来即已成型；又如东汉角王巨虚镜的铭文虽通篇七言，然却是五句成章，且各句不相连属，如其中一则：“角王巨虚辟不祥，仓龙白虎神而明，赤鸟玄武之阴阳。国实受福家富昌，长宜子孙乐未央。”② 再如张衡《四愁诗》每章正文虽为六句七言的连属，但其特异的形式——每章之前有一参差的起句，如“一思曰：我所思兮在太山”，这使其和成熟的七言体篇制形成区隔（亦有学者将“我所思兮在太山”归入正文，若依此则正文为奇数句），不过此诗在意脉上却是基本连贯的；此外，东汉戴良的寻人启事《失父零丁》是此际罕见的篇幅较长的严格齐言的七言体：“敬白诸君行路者，敢告重罪自为祸。积恶致灾天困我。今月七日失阿爹，念此酷毒可痛伤。当以重币用相偿，请为诸君说事状。我父躯体与众异，脊背伛偻卷如胾。唇吻参差不相值，此其庶形何能备。请复重陈其面目，鸱头鹄颈獦狗啄，眼泪鼻涕相追逐，吻中含纳无齿牙，食不能嚼左右蹉，□似西域□骆驼。请复重陈其形骸，为人虽长甚细材，面目芒苍如死灰，眼眶臼陷如羹杯。”③ 以形式标准衡之，此诗虽通篇齐言，但总句数是奇数（二十一句），若进一步分析其联式（韵式）构成，可以发现其间的联式（韵式）颇为芜杂，有一句、二句、三句作为一个意义单元（换韵）的情形，且无规律可言，但该篇的价值在于提供了七言体形成连贯叙述脉络的可贵经验。从上可见，先秦两汉的七言体尚未形成成熟的篇式。造成这种情形的内在原因，在于早期七言本身尚未找到连缀成篇的方式，故多以短篇歌谣的形式出现，事实上它们更多用以表达一个没有完整语境的意义片段，尚不具备成篇的意识。

七言体篇式在魏晋时期的进展亦颇为缓慢，至南北朝后期才出现较稳定的篇式。七言体篇式在魏晋时期的进展主要表现为全篇的严格齐言化，早期七言体中多“以参差语间之”④ 的现象开始减少。然而，由于二句一联的联式尚未成型，故此际的七言体仍以句句用韵为主，这使得总的句数仍然奇偶无定。在稍后的南北朝时期，七言体篇式的新进展表现为偶数句数规则的确立。由于二句一联（隔句押韵）的联式（韵式）在晋宋之际的建立，七言体获得了确保全篇句数固定为偶数的内在机制。据《先秦魏晋南北朝诗》对南北朝时期的七言徒诗（不含乐府）进行统计：刘宋存七言三首，其中隔句韵一首；萧齐存一首，为隔句韵；萧梁三十一首，隔句韵二十三首；陈代存二十首，皆为隔句韵；北齐存一首，为隔句韵；北周五首，亦悉为隔句韵。由此可见，七言体句数趋偶的现象在南北朝时期越往后表现得越明显，到末期的陈代、北齐、北周，现

---

①[南朝宋]刘义庆撰，[南朝梁]刘孝标注，余嘉锡笺疏：《世说新语笺疏·排调第二十五》，北京：中华书局，2015年，下册，第895页。

②罗振玉著，罗继祖主编：《汉两京以来镜铭集录（外十四种）》，《罗振玉学术论著集》，上海：上海古籍出版社，2013年，第六集，第15页。

③[清]严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》全后汉文卷六十八，上海：上海古籍出版社，1985年，第4册，第702页。

④[明]谢榛撰，宛平校点：《四溟诗话》，北京：人民文学出版社，1961年，第10页。

存的七言诗已基本不见句句韵的情形，二句一联、隔句用韵的机制在南北朝时期的建立与稳定，意味着七言体在通篇总的句数上不再奇偶无定，而必须固定为偶数。而且南北朝后期的七言篇式已具较流畅的意脉，如庾信的《乌夜啼》："促柱繁弦非子夜，歌声舞态异前溪。御史府中何处宿，洛阳城头那得栖。弹琴蜀郡卓家女，织锦秦川窦氏妻。讵不自惊长泪落，到头啼乌恒夜啼。"① 首二点题，写乌鸦夜啼；三、四写啼乌的现实处境；四、五由鸦及人，以卓文君、窦涛妻苏若兰等历史上的思妇类比、渲染愁情怨思；七、八照应主题，将啼乌、思妇与作者个人的愁思交织融合。全诗意脉贯通、情感流畅，已近唐人七律，故刘熙载《艺概·诗概》云："《乌夜啼》开唐七律。"② 庾信《乌夜啼》等作品完美复刻了五言的成篇理路，成为了以七言句造篇的典型范式。至于七言体篇式在南北朝取得关键进展的原因，乃在于七言体在汉代以后逐步与音乐分离，七言徒诗开始转从语言本身寻求韵律感的建构方式，其方向是效法五言徒诗的句间连缀模式，从而探索形成一种契合七言体特质的篇式。

七言体形式诗化进程的最终完型，以初唐后期七律体制的建立为标志。设若节律在七言体句式的形成中起到了决定作用，而对偶又在七言体联式（韵式）的定型中发挥了关键作用，那么，七言体篇式的最终完型，声律当为最重要的推毂者。兴起于南朝永明年间的声律论至初唐后期基本完型，其率先在五言体中实践和推广，诗人们逐渐在多种句式组合方案中发现了八句体的美学优势。八句体的篇制逐渐成为律诗形式系统中的必备要素，这一过程被称为"约句准篇"。随着五言律诗的定型，七言体也再次复刻了五言体的律化进路，迅速转变为采用八句篇制的七言律体，七言体"约句准篇"的工作也至此最终完成。那么，为何是八句而不是其他？这背后的原理乃是由声律的运行机制所决定的——构成一个最小的完整的声律轮回单元正好需要四句，清人冯班云："联绝粘缀，至于八句，虽百韵亦止如此矣。如正格二联，平平相粘也；中二绝，侧侧相粘也。音韵轻重，一绝四句，自然悉异。"③ 从这个意义上来说，一首诗总的句数只要为四的倍数即符合声律的运行机制。至于律体诗要重复一次这种语音轮回的原因，冯班云："至于二转，变有所穷，于文首尾胸腹已具足，得成篇矣。"④ 葛兆光进一步解释："这四组八句乃是'语音序列'和'意义结构'可以选择的一个'最小公倍数'。"⑤ 质言之，声律的运行机制决定了承载它的篇制必须固定化——二者形成一体共构的关系。这种八句体的篇制符合汉民族的审美理想，具有一种"中和"之美⑥。以七律体制的建立为标志，七言体在形式上彻底完成了诗化——跻身为与五言般的正宗诗体。

结　语

七言体在早期并不被认可为诗之一体，而主要作为一种应用性韵文而存在。潜藏于七言体"不名诗"现象背后的乃是七言文体地位卑下的事实，此为造成七言体发展迟滞的重要原因。若进一步追索早期七言体"不名诗"的原因，可以发现七言与四言、五言等正宗的诗体实存在着从内容到形式的全面分野。职是，七言要完成从应用性韵文到诗体的身份转变，必须在内容和形式上完成全面、彻底的诗化改造，而七言体在这一诗化进程中则持续向业已成熟的五言体效法。

在内容方面，七言体要从一种应用于谣谚、镜铭、字书等通俗场合的韵文转变为文人的抒情言志之体，这一转变在汉末至魏晋之际实现。在形式方面，七言体作为以"篇制"这种形式要素立体的文体，其诗化过程具体表现为句式、联式、篇式的诗化。首先，七言体句式节奏的诗化表现为上四下三节奏的建立，此一过程始于战国后期而成于东汉；其次，七言体联式的诗化表现为二句一联结构模式的建立，这一过程迟至

---

①逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》北周诗卷二，北京：中华书局，2017年，第3册，第2352页。

②[清]刘熙载：《艺概·诗概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第57页。

③[清]冯班撰，李鹏点校：《钝吟杂录》，北京：中华书局，2013年，第43-44页。

④[清]冯班撰，李鹏点校：《钝吟杂录》，北京：中华书局，2013年，第44页。

⑤葛兆光：《汉字的魔方：中国古典诗歌语言学札记》，上海：复旦大学出版社，2016年，第109页。

⑥叶汝骏：《五言律诗美学特质探论——兼论"中和"审美理想与古典诗歌之关系》，《聊城大学学报（社会科学版）》2017年第1期。

晋宋之际完成；最后，七言体篇式的诗化表现为“约句准篇”的实现，第一阶段表现为建立起通篇严格齐言、句数固定为偶数之规范，第二阶段则以七律篇制的形成——七言八句体的完型为标志，这一过程从南北朝持续至初唐后期。

七言体的诗化历程虽然复刻的是五言体的进路，但从上述七言体诗化的时间节点可见，与五言体早在汉代即跻身为正宗诗体迥别，七言体从“不名诗”到获得诗之文体身份历经了相当漫长的过程。七言体在初唐后期彻底完成诗化之后，便进入了快速崛起的发展周期。至唐代中后期，七言近体已表现出超越五言近体之势，在宋代以后更一跃成为最受诗人青睐的诗体，如胡应麟《诗薮》内编卷五即赞扬七言律诗为“全美”之体①。最终，中国古代的诗歌体裁系统形成了五、七言体并盛而又以七言体为主导的基本架构。从“不名诗”到“全美”的地位反转，透露出七言体极不平凡的演化历程。

From Non-poetry to Perfect Poetic Genre

——Further Exploration of the Process and Principles of Seven-Character Verses

YE Ru-jun

(School of Humanities, Ningbo University of Finance and Economics, Ningbo 315175, China)

Abstract: Seven character verses existed as an applied verse in the early days and was not recognized as a unity of poetry. The poetic process of seven character verses replicated the path of five character verses, but it went through a longer and more tortuous process. The poetic expression of the seven character verses in terms of content shifted from applied verse to a lyrical and expressive form, which was achieved from the end of the Han Dynasty to the Wei and Jin dynasties; The poetic transformation of sentence rhythm began in the late Warring States period and evolved into the Eastern Han Dynasty, manifested as the establishment of four-three rhythm; The poetic transformation of couplets was not completed until the Jin and Song dynasties, manifested as the establishment of a system of using rhymes in one couplet, two sentences, and separated sentences; The poetic style of discourse continued from the Southern and Northern Dynasties to the late Early Tang Dynasty, marked by the completion of seven words and eight sentences. After completing the process of poetic transformation, seven character verses achieved a reversal of its literary status and quickly became the most favored most perfect poetic genre.

Key words: seven character verses; the process of poetic transformation; poetry style and genre; principle; the external structure of poem

[责任编辑　唐音]

①[明]胡应麟:《诗薮》，上海:上海古籍出版社，1979年，第82页。