

絕句多元說

方師鐸

就普通常識而言，「絕句」是指五言四句和七言四句詩。「截句」則有新舊二說：舊說認為絕句是「截取」律詩之半而形成的；律詩在前，絕句在後。新說認為絕句出現在律詩之前，是「截取」漢魏六朝樂府歌辭之一「解」、或「截取」齊梁文人「聯句詩」中的一小段（五言四句）所形成的。

舊說相沿已久，影響力也很大：從元朝傅與礪的《詩法源流》起，便提出此一主張。傅氏云：

「絕句」者，「截句」也。後兩句對者是「截」律詩前四句，前兩句對者是「截」後四句，皆對者是「截」中四句，皆不對是「截」前後各兩句；故唐人稱「絕句」為「律詩」，觀李漢編《昌黎集》，凡絕句皆收入律詩內，是也。

傅氏之說為明人吳訥的《文章辨體》所轉錄。明人徐師曾的《文體明辨》、清人施補華的《峴傭說詩》，以及《帶經堂詩話》所載漁洋山人論絕句，內容皆與傅氏之說相同。

舊說的最大缺點，是忽略了南朝齊梁時代，已有題目上寫明「絕句」的五言四句詩出現，而八句的律詩卻晚至唐朝才完全「合律」，宣告成熟。絕句早於律詩是無可爭辯的事實——這就使得後代學者另立新說，認為絕句是「截取」樂府中之「一解」、或「聯句詩」中之一段所形成的。「聯句說」出自羅根澤 1945 年的「絕句三源」一文中（現收入五十年代出版的《中國古典文學論集》）。「樂府撷取說」出自 1947 年孫楷第的「絕句是怎麼起來的」一文（文見 1965 年北京中華書局出版的《滄州集》下冊）。現在先把「絕出於律說」介紹如下：

一、傳統的「絕截律半」說

元明清以來，很多討論古典詩文的專著和詩話中，都支持「絕截律半」之說，把絕句「截律」之法，分為四式：

⊖ 截取八句律詩中的前半。這前半的四個句子裡，前兩句散行，後兩句對仗。例如孟浩然的「宿建德江」：

移舟泊湮渚 日暮客愁新

野曠天低樹 江清月近人

陳陶的「隴西行」：

誓掃匈奴不顧身 五千貂錦喪胡塵
可憐無定河邊骨 猶是春閨夢裡人

㊸截取八句律詩中的後半。這後半的四個句子裡，前兩句對仗，後兩句散行。如張祜的「宮詞」：

故國三千里 深宮二十年
一聲何滿子 雙淚落君前

李益的「夜上受降城聞笛」：

迴樂峰前沙似雪 受降城外月如霜
不知何處吹蘆管 一夜征人盡望鄉

㊹截取八句律詩中的「前兩句」和「後兩句」，這「四句詩」全為散行，無對仗句。例如王維的「相思子」：

紅豆生南國 春來發幾枝
願君多採擷 此物最相思

李白的「下江陵」：

朝辭白帝彩雲間 千里江陵一日還
兩岸猿聲啼不住 輕舟已過萬重山

㊺截取八句律詩中的當中四句。這四句詩全都是對仗句。例如杜甫的「即事」：

百寶裝腰帶 眞珠絡臂鞵
笑時花近眼 舞罷錦纏頭

柳中庸的「征人怨」：

歲歲金河復玉關 朝朝馬策與刀環
三春白雪歸青塚 萬里黃河繞黑山

這種說法不但很具體，而且還「有詩爲証」，不由你不信。但是這個說法卻有個很大的漏洞，就是無法「向歷史交代」。那是因爲：把八句體的詩稱爲「律詩」（包含「五律」和「七律」）是唐朝人的說法。唐以前，雖有八句詩，卻沒有「律詩」之名；甚至連「双平、双仄」交替相配，平仄相反謂之「對」，平仄相同謂之「粘」的觀念也還沒有建立起來。既然沒有「律詩」，又從何「截取」律詩之半來製造四句體的絕句呢？而且把五言四句詩稱爲「絕句」，早在南朝宋、齊、梁、陳時代便已如此，並非肇始於唐人。最明顯的例証是：「陳太子少傅東海徐陵」所編的《玉臺新詠集》裡便收有無名氏的「古絕句」四首和吳均的「雜絕句」四首。題目上就標明「絕句」了。可見當時之人已直謂此種五言四句詩爲「絕句」了。先看「古絕句」四首：

〔第一首〕

藁砧今何在 山上復有山
何當大刀頭 破鏡飛上天

〔第二首〕

日暮秋雲陰 江水清且深
何用通音信 蓮花瑤唱簪

〔第三首〕

菟絲從長風 根莖無斷絕
無情尚不離 有情安可別

〔第四首〕

南山一桂樹 上有雙鴛鴦
千年長交頸 歡愛不相忘

再看吳均的「雜絕句」四首：

〔第一首〕

晝蟬已傷念 夜露復霑衣
惜別曾何道 今夕螢火飛

〔第二首〕

錦腰連枝理 繡領合歡斜
夢中難言見 終成亂眼花

〔第三首〕

蜘蛛簷下掛 絡緯井邊啼
何當得見子 照鏡窗東西

〔第四首〕

泣聽離夕歌 悲銜別時酒
自從今夕去 當復相思否

「古絕句」四首的作者是誰，不可考。《玉臺新詠》將之列為五言四句詩之首；所有宋、齊、梁、陳的詩作，都列在它的後面，來源想必很「古」。馮惟訥的《古詩紀》和丁福保的《全漢三國晉南北朝詩》都把它訂為漢代作品，也許訂得太早一點；稍微謹慎一點的看法；它可能產生於漢魏之間，與「爾汝歌」同時。

吳均生於南朝宋明帝泰始五年（西元 469 年），歿於梁武帝普通元年（西元 520 年），時代相當清楚。他也是第一個在五言四句詩上，加上「絕句」之名的人。至於《玉臺新詠》稱之為「古絕句」的四首五言四句詩，這「絕句」二字，恐怕是齊、梁時代文人後加上去的。

；那是因爲：很多漢魏時代流行於民間的歌謠，原本都沒有題目，文人嫌它們不便指稱，就隨便取個名字，像「大風歌」、「北方有佳人」、「城上烏」、「臨高臺」等，就摘取歌詞中的頭幾個字爲名（《詩經》中的「關雎」、「桃夭」；《論語》中的「學而」、「述而」；《孟子》中的「梁惠王」、「公孫丑」等，都是如此立名的）；有的含糊其詞，給它罩上一個籠統的名字，像那首最長的「孔雀東南飛」就以「焦仲卿妻」爲名，「行行重行行」等十九篇，就乾脆稱之爲「古詩十九首」。《玉臺新詠》把「藁砧今何在」等四首稱爲「古絕句」，當亦與「古詩十九首」之例同，只不過「絕句」一詞是後人所加而已。這一點，和吳均把自己的作品稱爲「絕句」者不同；因爲吳均時已有「絕句」之名，而魏晉時可能無「絕句」之名也。

還有一點值得一提的：「古絕句」四首中還沒有明顯的、刻意塑造的「對仗句」出現。吳均已進入了六朝駢偶風氣盛行的時代，他的四首「雜絕句」中，每一首的前兩句均屬對仗句。我們能說南梁時代吳均所作的「絕句」，是截取唐人律詩之半而來的嗎？此外，梁元帝蕭繹（西元 508 — 554）有「幽逼四絕」，庾信（西元 513 — 581）有「和侃法師三絕」，我們就不再一一列舉了。

二、孫楷第的樂府「撈取」說

孫楷第在那篇「絕句是怎麼起來的」文章裡，認爲「絕句」可能就是「截句」；只不過這個「截句」不是截取律詩之半而來，而是截取樂府歌辭中的一「解」而來的。要說明孫氏的主張，得先說明三件事：一是樂府歌辭中的「解」。二是五言四句詩，究竟起源於何時？三是它跟唐朝的五言四句和七言四句的絕句，又有甚麼關係？關於這三個問題，孫氏都有很詳盡的考証，現在我們扼要說明如下：

⊖何謂「解」

從《詩經》以來，民間歌謠在吟唱時，往往在同一旋律之中，略改幾個字，就可以變成第二、第三……若干首歌曲；也有一字不改，將同一首歌重覆吟唱的。這種情形，一直延伸到漢魏時代的民間樂府還是如此。在《詩經》裡，把這種同一主題、旋律、連續若干節的歌謠，稱爲「一篇」；每一篇中，可能分成好幾「章」；每一章中的句數並不一定一樣：可能第一章四句、第二章八句。每一句的字數有長有短，也不一定。漢魏樂府也是如此，不過每句字數更爲零落，有每句三字的、四字的、五字的、六字、七字、八字的，這就是所謂「雜言」。每一篇歌謠可以連續若干章，從兩章到二十章不等；只不過它們不叫「章」，卻稱之爲「解」。漢魏樂府中各解的句數雖然多寡不等，但以四句一解的佔絕大多數。從漢末三國時起，五言四句的歌辭便很流行，這使得漢末的樂府歌辭以每句五字，四句一解的形式最爲衆多。曹植的「七哀詩」（一作「怨婦行」），可作爲這一類歌辭的代表。茲將曹詩照錄如

下：

〔第一解〕

明月照高樓 流光正徘徊
 上有愁思婦 悲歎有餘哀

〔第二解〕

借問歎者誰 自云蕩子妻
 夫行踰十載 賤妾常獨棲

〔第三解〕

念君過於渴 思君劇於飢
 君作高山柏 妾爲濁水泥

〔第四解〕

北風行蕭蕭 烈烈入吾耳
 心中念故人 淚墮不能止

〔第五解〕

浮沈各異路 會合當何諧
 願作東北風 吹我入君懷

〔第六解〕

君懷常不開 賤妾當何依
 恩情中道絕 流止任東西

〔第七解〕

我欲竟此曲 此曲悲且長
 今日樂相樂 別後莫相忘

⊖五言四句二十字詩的起源

在三國時，南方沿江區域興起了五言四句二十字的「爾汝歌」。《世說新語》「排調篇」載有吳主孫皓降晉後，所作的「爾汝歌」：

昔與汝爲鄰 今與汝爲臣
 上汝一杯酒 令汝壽萬春

後來，南朝宋代的王歆之也仿孫皓的「爾汝歌」作二十字詩，送給劉邕。就在這個時候，南朝的民間，崛起了「吳歌」和「西曲」。根據《樂府詩集》所登錄的吳歌、西曲，百分之八十以上都是五言四句體，和孫皓的「爾汝歌」如出一轍。

⊖擷取

漢魏以來，把民間流行的歌曲搬入宮廷中的官方樂隊演唱。這就是所謂「樂府」（「樂

府」本是官署之名)。到了魏主齊王芳的時候，單是由女子演唱的「清商」樂隊，就有二千餘人。她們所演唱的，大部份是都可在《樂府詩集》中找得到的五言四句二十字詩歌。

在宮廷中演唱「清商」、「相和」和「雜舞曲」的時候，並不是把一首歌辭從頭到尾全都演唱，多半只唱其中的一「解」而已。這叫作「撾取」，也叫作「撾遍」。(「撾」字的意思是敲打，打鼓就叫作「撾鼓」。「撾取」大概是敲鼓或敲打其他打擊樂器的意思)。這可能是在演唱某一首歌曲之前，樂工先吹吹打打的來一段前奏曲，再由歌手唱出某一小段(也就是一解)歌辭。孫楷第根據《南齊書》「樂志」的資料考証出：當時樂工「撾取」的歌辭，多半是通首詩歌中的第一解。孫氏的說法是可以採信的。這我們可以從唐人薛用弱《集異記》「旗亭畫壁」中看出：唐開元年間，有伶官十數人和妙妓四人在旗亭中飲酒，演唱詩人王昌齡、高適、王之渙三人的詩篇。他們所唱的都是七言絕句，只有一首高適的「開篋淚霑臆」是五言四句二十字。這二十字正是高適五言古風「哭單父梁九少府」的前二十字(高適原詩共二十四句，一百二十字)。當時的妓女和伶官演唱高適的詩時，何以不唱全詩，只唱前四句，當然也是一種「撾取」。

④「斷句」和「短句」

「絕句」亦作「斷句」，《南史》卷十四，宋廢帝劉昶傳：昶於奔魏途中，作「斷句」一首：

白雲滿鄣來 黃塵半天起
關山四面絕 故鄉幾千里

這首詩前後兩聯都是對仗，是南朝文人最喜歡作的排偶體。

「斷句」亦作「短句」。《南齊書》卷三十五昭王劉曄傳：劉曄與諸王子共作「短句」詩，學謝靈運體，以呈。帝報曰：「見汝二十字……。」可知「短句」就是「斷句」，也就是「絕句」，全詩為五言四句二十字。

按：「短」與「斷」同音，《廣韻》皆作「都管切」。「斷」與「絕」同意，《說文》：「絕，斷絲也。斷，截也。」所以我們說：「短句」就是「斷句」，也就是「絕句」，而「絕句」也就是「截句」。齊梁文人為何把同一類的詩，分別叫成「短句」、「斷句」、「絕句」三種不同的名稱呢？那是任何事物草創之初，都難免有的現象，就如同我們今日把「腳踏車」叫作「單車」、「自行車」一樣，等到一件事通行既久以後，名稱自然逐漸統一，而「絕句」之名也就因此代替了「短句」和「斷句」了。

⑤唐代五絕、七絕的由來

綜括起來看，南朝宮廷中，樂工演唱樂府歌辭時，往往截取多「解」中的一「解」來演唱，謂之「撾遍」或「撾取」。如果把話說得更齊全一點，就是：那時所演唱的歌曲，是從原辭中的某一篇、某一解裡頭截取而來的。他們不提原詩某篇、某解或原歌曲之名，只簡單

的說作「絕句」或「斷句」。再後來，文人模仿樂府中某首歌辭某一解，而作五言四句二十字詩時，也同樣略去了樂府原辭的主題、篇名、連第幾解都不提，只簡單的寫作「絕句」或「斷句」。傳到後來，大家都不知道其中被省略的過程，誤認為齊梁古詩中本有五言四句二十字的一體，而逕稱此體為「絕句」。到了唐朝，不但五言四句的五絕大為流行，並且更進一步，把五言增長為七言，變成七言四句二十八字體的「七絕」。而「絕」的意思究竟為何，也就弄不清楚了。

〔附錄〕高適：哭單父梁九少府（五言古風）

開篋淚霑臆 見君前日書 夜台今寂寞 猶是子雲居
 疇昔貪靈奇 登臨賦山水 同舟南浦下 望月西江裡
 契闊多別離 綢繆到生死 九原即何處 萬事皆如此
 晉山徒嵯峨 斯人已冥冥 常時祿且薄 歿後家復貧
 妻子在遠道 弟兄無一人 十上多苦辛 一官常自哂
 青雲將可致 白日忽先盡 唯有身後名 空留無遠近

三、羅根澤的「連」「絕」對稱說

羅根澤把絕句的起源歸之於五言「聯句」詩；但他所謂的「聯句」，卻不同於後代一人一句，大家合力寫成的一首詩，也不同於「柏梁體」七言詩那種「聯句」。他在「絕句三源」那篇文章裡，給絕句找出了三個源頭：一名稱之源出於「聯句」。二體裁之源出於歌謠。三格律之源出於「調聲術」和「對偶說」。羅文的「格律」部分有點問題，我們不擬置論；而「名稱」之源和「體裁」之源，卻有密不可分的关系；茲綜合說明如下。

羅氏認為：漢以前的詩歌，很少有四句一首的；五言四句詩就更難見到了。魏晉以來的歌謠，不但四句一首者居多，而且以五言四句為主。就拿《樂府詩集》所錄，因入樂而保存至今的歌謠來說：北朝的「鼓角橫吹曲」今存 66 首，其中五言四句者有 44 首，七言四句者有 18 首。南朝的「江南吳歌」今存 329 首，其中五言四句者有 275 首，非五言四句者只有 54 首。同屬南朝的「荆楚西聲」，今存 146 首，其中五言四句者有 105 首，非五言四句者只有 41 首。單就上列統計數字而言，已可看出南北朝時五言四句歌謠數量之多；若再就「大子夜歌」所稱「歌謠數百種，子夜最可憐」來看，則現存的南北朝民間歌謠，恐尚不及原有的十分之一、二。

南北朝時，民間流行和樂府演奏的歌辭既以五言四句為主，文人做作的樂府自亦以五言四句者為範本；更進一步，文人製作新詞或相互聯吟時，也就自然而然的以五言四句為依歸，而創出五言四句的新詩體了。

這種新詩體，最初並沒有甚麼特別名稱；後來在兩種情形之下，產生了兩個對立的新名

稱：一是「連句」（也就是「聯句」），另一是「絕句」。「連」（或「聯」）和「絕」是相對的：「連」是「聯貫」，「絕」是「分開」——一首聯貫在一起的長詩，合在一起時就叫作「聯句」，分成一段一段就叫做「絕句」。

羅氏根據《全漢三國晉南北朝詩》所輯錄，統計出現存七言聯句詩只有六首。除北魏孝武帝聯句是人各二句外，其餘都是每人作一句。現存的五言聯句詩多到好幾十首；其中只有兩首是人各二句，另一首是人各八句，其餘都是人各四句；也有一輪完了之後，再來四句的。總而言之，南朝文人作聯句詩時，是以五言四句詩為基底。某甲作完四句後，某乙某丙再跟著作四句；而且甲、乙、丙也不必在同一現場，甲作完了以後，可以轉寄給乙，乙又轉寄給丙。這不但與漢代七言聯句的人各一句不同，也和後代聯句時必須在同一現場、每人作一句者不同。

這種五言四句的聯吟詩，與其叫作「聯句」，還不如叫作「連章詩」更為切合實際。羅氏又引《南史》「文學傳」、「檀超傳」載宋明帝批評吳邁遠的話說：

此人「連」、「絕」之外，無所復有。

羅氏認為「連」與「絕」對稱：「連」就是「聯吟」，「絕」則是還沒有參加「聯吟」，或是從「聯吟」中再分裂出來的五言四句詩。不管是「連」還是「絕」，它們基本上都同樣是五言四句體；只因當時之人對這種五言四句的詩體，尚無固定的指稱之詞，就借用聯吟詩中「四句為一單位」的「絕句」之名來稱呼它；雖然不甚周延，卻也勉強可以應急。等到大家把它叫成習慣，就誤以為「絕句」本是詩體之名了。

四、絕句多元說

羅、孫二氏的取材對象完全相同，都以《樂府詩集》中所載的六朝民間歌謠為對象，只不過二氏對「絕句」名稱的來源各有主張：孫氏認為「絕句」是截取多「解」樂府歌辭之一解而成，所以叫作「絕句」（「絕」就是「截」的意思）。羅氏認為「絕句」和「聯句」對稱，在聯句詩中，單獨的一個五言四句單元，叫作「絕句」，聯合兩個以上的五言四句單元就叫作「聯句」；因此「絕句」是從聯句詩中分裂出來的。這種聯句詩是齊梁文人，受了五言四句的民間樂府歌辭之影響而仿作的。

羅、孫二氏之說各有理由、各有證明，基本上並不衝突，只不過解釋上略有不同而已。近人黃盛雄曾撰有「樂府小詩與五絕」一文（民國七十四年，台中師專學報第五期），對羅、孫二氏之說皆持異議。他認為唐人五絕是從六朝的「樂府小詩」直接演變而來；因為唐人五絕是五言四句，有平韻、有仄韻、有粘對、有不粘對，而樂府小詩正是五言四句，也有平韻、有仄韻（那時還沒有粘對的觀念）。形式上看來，兩者幾乎一模一樣，又何必兜個大圈子，把「絕句」解釋為截取多解樂府歌辭之一解，或聯吟詩中的一小段呢？黃氏之說似乎

直接了當，比羅、孫二氏之說痛快得多，但羅、孫二氏也是以樂府歌辭為對象，只不過他們要說明「絕句」一詞的來源，所以才迂迴曲折的多方考證，考訂出「絕句」一詞的含義，而黃氏則對於絕句名稱的來源未作交代，只是單純的用樂府歌詞和唐人絕句作一番形式上的對照，雖然振振有詞，卻並不能推翻羅、孫二氏之說。

就我國詩歌發展的總體現象而言，有大宗資料可供查對的詩歌，約可分為「偶字句」的詩歌和「奇字句」的詩歌兩大類：《詩經》中收錄的詩篇以「四言」的偶字句為多；《楚辭》中收錄的詩篇以「六言」的偶字句為多；這正好和漢代興起的奇字句「七言詩」「五言詩」成一強烈的對照。我們現在所討論的「絕句」屬於奇字句的範圍，不在偶字句範圍之內。《詩經》《離騷》裡，偶爾也有一兩句五言句或七言句出現，那只是極少數的現象，沒有從頭到尾，接連十幾句都是五言、七言的。《詩經》中五言句和七言句之例，如：

靜女其姝 「俟我于城隅」
 愛而不見 搔首踟躕
 ☆ ☆ ☆
 自牧歸夷 洵美且異
 「匪女之為美」 美人之貽（詩、邶風、靜女）
 ☆ ☆ ☆
 「二之日鑿冰冲冲」
 「三之日納于淩陰」
 「四之日其蚤」 獻羔祭韭（詩、豳風、七月）

再看《楚辭》「離騷」中的七言句：

「朝飲木蘭之墜露」兮
 「夕餐秋菊之落英」
 「謠諑謂余以善淫」
 「夫孰異道而相安」

《詩經》《楚辭》中的五言句、七言句，和漢代及漢以後的五、七言詩句，「句式」有很顯著的不同。王力在《古代漢語》的《古漢語通論》之二十九、「詩律上」那一小段裡，把漢代興起的五、七言詩稱為「真正的」五言詩和七言詩，以別於《詩經》《楚辭》中偶而冒出一、兩句的五言句和七言句。那麼，「真正的」五、七言詩的「句式」和《詩經》《楚辭》「離騷」中偶爾出現的五、七言句的「句式」又有何不同呢？王力認為：「真正的」五言詩句是「上二下三」，「真正的」七言詩句式是「上四下三」。換句話說：「真正的」五、七言詩句，結構上都可以分為前後兩截：前半是「兩個字」或「四個字」，後半一律是「三個字」。用這個標準來衡量漢代和漢以後的五、七言詩句，大致都可通得過；對於《

詩經》《楚辭》「離騷」中的五、七言句就行不通了，像上引詩例中的：

「俟我」于「城隅」
「匪」「女之爲美」
「二之日」「鑿冰冲冲」
「三之日」「納于淩陰」
「謠詠」「謂余以善淫」
「夫」「孰異道而不相安」

都不能把它們分割成「上二下三」或「上四下三」。漢代興起的「奇字句」，隔句壓韻的五言詩，早於句句壓韻的七言詩；而句句壓韻的七言詩，又早於隔句壓韻的七言詩；至於五言四句詩則又晚於多句的五言詩；七言四句詩又更晚於五言四句詩。以前大家把句句壓韻的七言詩，叫作「柏梁體」是不妥當的：因為南北朝以前的七言詩，幾乎是句句壓韻的，根本沒有第二種形式。現存最整齊的七言詩，恐怕要數曹丕（AD 187 - 226）的「燕歌行」。全詩十五句，句句壓韻。每一句都可分爲「上四下三」。茲錄全詩如下：

秋風蕭瑟 — 天氣涼
草木搖落 — 露爲霜
群燕辭歸 — 雁南翔
念君客遊 — 思斷腸
慊慊思歸 — 念故鄉
君何淹留 — 寄他方
賤妾莞莞 — 守空房
憂來思君 — 不敢忘
不覺淚下 — 沾衣裳
援琴鳴絃 — 發清商
短歌微吟 — 不能長
明月皎皎 — 照我牀
星漢西流 — 夜未央
牽牛織女 — 遙相望
爾獨何辜 — 限河梁

漢高祖劉邦的「大風歌」雖然出現得很早，但各句的字數並不整齊；如果把有音無義的「兮」字除去不算，那將是：

大風起（兮） 雲飛揚
威加海內（兮） 歸故鄉

安得猛士（兮） 守四方

不能算是字數「整齊的」七言詩。隔句壓韻的七言詩，要晚到南朝宋代鮑照（AD. 321-465年）的「擬行路難」其一其二，才正式出現。茲亦將鮑照詩第一首的前四句摘錄如下（全詩共五韻十句）：

奉君金卮之美酒 瑤瑁玉匣之雕琴
七綵芙蓉之羽帳 九華蒲萄之錦衾

隔句押韻的五言詩，比鮑照的這首隔句壓韻的七言詩早得太多了：它肇始於西漢的民謠，而為東漢的文人所做效，至於隔句壓韻的五言四句詩（也就是唐人五言絕句的最早源頭），大概出自魏末晉初吳主孫皓的「爾汝歌」（詳見本文第二節所引）。

就在這個時候，南北兩地同時興起了五言四句的民歌。這些民歌被採入宮廷樂府而流傳至今者，南朝有「江南吳歌」「荆楚西聲」，北朝有「鼓角橫吹曲」；羅根澤對之曾作了詳細的統計，本文第三節中已經摘要介紹過。現在仍按：⊖前兩句對，⊖後兩句對，⊖四句皆對，⊖四句皆不對的四種形式，將南朝民歌中的五言四句小詩，各舉一例如下：

⊖前兩句皆對者：「子夜春歌」（吳歌）

鮮雲媚朱景 茅風散林花
佳人步春苑 繡帶飛紛葩

⊖後兩句對者：「西烏夜飛」（西曲）

暫請半日給 徙倚娘店前
目作宴瑣飽 腹作宛惱飢

⊖四句皆對者：「青陽度」（西曲）

青荷蓋淥水 芙蓉披紅鮮
下有並根藕 上有同心蓮

⊖四句皆不對者：「子夜歌」（吳歌）

宿昔不梳頭 絲髮披兩肩
婉伸郎膝上 何處不可憐

再把南朝文人依倣民歌而作的五言四句小詩，亦按上例排列如下：

⊖前兩句對者：鮑令暉（5th.南朝宋）「錢塘蘇小歌」

妾乘油碧車 郎騎青驄馬
何處結同心 西陵松柏下

⊖後兩句對者：鮑令暉「楊叛兒」

暫出白門前 楊柳可藏烏
郎作沈水香 儂作博山鑪

③四句皆對者：何遜（？—527年）「映水曲」

輕鬢學浮雲 雙蛾擬秋月
水落正落釵 萍開理垂髮

④四句全不對者：謝朓（464—499年）「玉階怨」

夕殿下珠簾 流螢飛復息
長夜縫羅衣 思君此何極

上舉「吳歌」、「西曲」和齊梁文人所作的五言四句小詩，都遠比唐代的律詩為早，我們當然不能說它們是「截取律詩之半」而形成的，但從形式上看來，卻不能不承認它們與唐人絕句有一脈相承的關係。至於七字句的南北朝民歌以及齊梁文人依倣民歌而作的七言四句詩，則顯然和唐人絕句有著一小段的距離，不能硬說它們有直接繼承的關係。那是因為：無論是南北朝的民歌或南朝文人依倣民歌而作的七言四句詩，它們都未能完全擺脫漢代七言詩的傳統，多半是句句壓韻，或兩句一轉韻；和五言四句詩的跳出傳統，逐漸趨向人為的格律，隔句壓韻，並以對仗句取勝的格局不同。不信可拿北朝的「捉搦（ㄉㄨㄛˋㄉㄨㄛˋ）歌」和上引曹丕的「燕歌行」作一對照。捉搦歌：

〔第一曲〕

粟穀難舂付石臼 弊衣難護付巧婦
男兒千凶飽人手 老女不嫁只生口

〔第二曲〕

誰家女子能行步 反著袂禪後裙露
天生男女共一處 願得兩個成翁媪

〔第三曲〕

華陰山頭百丈井 下有流水徹骨冷
可憐女子能照影 不見其餘見斜領

〔第四曲〕

黃桑柘屐蒲子履 中央有系兩頭繫
小時憐母大憐婿 何不早嫁論家計

「捉搦歌」每曲四句，句句壓韻；每四句自成一個單元。在每句都是整齊的七言，並且句句都押韻這兩個條件上，它和漢代的七言詩（如上舉的「燕歌行」）是完全一致的；但在四句自成一個單元這一點上，便又和漢代的七言詩不同，反而與漢代的五言詩，四句一「解」的情況相似（如本文第二節所引曹植的「七哀詩」）。漢樂府「相和歌辭」中也有五字一句，二句一轉韻，自成「一解」的，「飲馬長城窟行」便是如此，共十解，如下：

青青河邊草 綿綿思遠道

遠道不可思	夙昔夢見之
夢見在我旁	忽覺在他鄉
他鄉各異縣	輾轉不相見
枯桑知天風	海水知天寒
入門各自媚	誰肯相爲言
客從遠方來	遺我雙鯉魚
呼童烹鯉魚	中有尺素書
長跪讀素書	書中竟何如
上言加餐飯	下言長相憶

「西曲」中的「青驄白馬歌」八曲，雖然是每句七字，卻採取了「飲馬長城窟」句句壓韻，兩句一轉韻的路線。茲將全歌轉錄如下：

〔第一曲〕

青驄白馬繫絲韁 可憐石橋根柏梁

〔第二曲〕

汝忽千里去無常 願得到頭還故鄉

〔第三曲〕

繫馬可憐著長松 遊戲徘徊五湖中

〔第四曲〕

借問湖中採菱婦 蓮子青荷可得否

〔第五曲〕

可憐白馬高纏轡 著地躑躅多徘徊

〔第六曲〕

問君可憐六萌車 迎取窈窕西曲娘

〔第七曲〕

問君可憐下都去 何得見君復西歸

〔第八曲〕

齊唱可憐使人惑 晝夜懷歡何時忘

齊梁文人依倣民間七言歌辭而作的七言四句詩，卻出現了三種形式：⊖是每句壓韻，四句成一單元，⊕每句壓韻，兩句一轉韻，也是四句成一單元，⊗隔句壓韻（首句或壓韻或不壓韻；這已很接近唐人七言絕句的形式了）。

⊖每句壓韻，四句成一單元的七言四句詩：

沈約（441—513）秋日白紵曲

白露欲凝草已黃 金綰玉柱響洞房
雙心一影俱迴翔 吐情寄君君莫忘

蕭子顯（489—537）春別曲

江南大道日華春 垂楊掛柳掃清塵
淇水昨送淚沾巾 紅粧宿昔已應新

㊦每句壓韻，兩句一轉韻的七言四句詩：

梁元帝蕭繹（508—554）：烏棲曲

交龍成錦鬪風紋 芙蓉爲帶石榴裙
日下城南兩相望 月沒參橫掩羅帳

沈約（441—513）春日白紵曲

蘭葉參差桃半紅 飛花舞縠戲春風
翡翠群飛飛不息 願在雲間長比翼

㊧隔句壓韻（多半是第三句不壓韻）的七言四句詩：

庾信（513—581）代人傷往

雜樹本唯金谷苑 諸花舊滿洛陽城
正是古來歌舞處 今日相看無地行

蕭子雲（486—549）玉笥山詩

千載雲霞一逕通 暖烟遲日鎖溶溶
烏啼春晝桃花坼 獨步溪頭採碧茸

這最後一類的隔句壓韻，並且是壓平聲韻的七言四句詩，在平仄和粘對方面已非常接近唐人的近體七絕；只不過並非每一首詩都是如此「合律」。在漫長的七絕發展路途上，經過無數文人不斷的摸索，終於在傳統的舊基礎上，孕育出完美的新品種。董文煥在《聲調四譜》裡特別強調：七絕詩是唐人特有的代表作，無論初唐、盛唐、中唐、晚唐，每一代都有無數的優美七絕，這是唐人其它詩體所趕不上的。宋人洪邁輯有《唐人萬首絕句選》^④，清人王士禛又加以補充修訂，大家對於唐人的絕句都贊不絕口，我們似乎也不必堅持一偏之見，把唐人絕句定位在某一點上，不妨承認它的來源是多元的，而它的發展也是多方面的。