

神州诗年

何丹峰 著

贮立山涯若梦惊，
翻云泼雾细无声；
岩头欲把僧靴踢，
忽透阴霾一镜晴。



学林出版社

神州诗草

胡也频



周退密吟长
正

丹峰敬赠



何丹峰 著
学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

神州诗草/何丹峰著. —上海:学林出版社,2004.5

ISBN 7-80668-726-2

I.神... II.何... III.诗词—作品集—中国—当代
IV. I227

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 029160 号

神州诗草



- 作 者——何丹峰
责任编辑——李晓梅
封面设计——胡晓峰
出 版——上海世纪出版集团
学林出版社(上海钦州南路81号)
电话:64515005 传真:64515005
发 行——新华书店上海发行所
学林图书发行部(钦州南路81号1楼)
电话:64515012 传真:64844088
印 刷——上海港东印刷厂
开 本——850×1092 1/32
印 张——5.75
字 数——10.8万
版 次——2004年5月第1版
2004年5月第1次印刷
印 数——1000册
书 号——ISBN 7-80668-726-2/I·205
定 价——15.00元



一九九九年十一月六日，丹峰摄于苏州虎丘。



一九八五年，丹峰摄于上海复旦居室。



一九八九年国庆，丹峰合家留影。

昔賢論韻語謂古今體詩若詞曲亦微哉
志高每皆所以自怡悅或與同嗜之解人
通於懷散舊陶述人事而共悲歡者必三
古為以降代有高士不啻為人景仰而流
古今人待詞珍數百家情都尚友垂老猶以
今得讀

何丹峰先生神州詩草卷之三篇真寫古
之士也待不在多而在真時人誤謂之真心者
譬壞肉雖皆其例也其待有真時人異者即
純尚少而待待多如其用力不為所以自娛真
而不為可為於式演竟勝以為誠教後以歸之
癸未未夏丹徒胡邦彦時年八十有九



蘇小齋



黄山·排云亭（丹峰诗句，黄宝昌作画）

自序

(一)

中华诗词是以汉语言文字为载体的传统文学样式之一,不仅其发端早于其他文学样式,所谓“康衢击壤,肇开诗声”,而且贯穿数千年华夏文化脉络,以至于今日之洋洋洒洒,流布于华人所到之世界各地。为何?皆因诗词能集中体现汉语言文字特异的优点;能以最简炼的词语,蕴含着华夏民族的思维方式和民族精神;能以千百年的艺术积淀,体现出文学艺术的审美追求。所以成功的诗词,具有不可估量的艺术魅力,成为凝聚华夏人民智慧、情感、风采的语言艺术的珠玑,可永久赢得世人的喜爱,而“不废江河万古流”。

我是中华诗词的喜好者。童年在山乡里度过,放牛之外,读过两年私塾,要求背诵如流的《诗经》、《千家诗》、《声律启蒙》,就成了我喜欢诗词的起点。但真正动笔习作,那是在参军后患病而短期疗养的日子。读大学时试写过新诗,在教学中亦开设过《中国新诗研究》的课程,对闻一多、徐志摩、冰心、戴望舒、卞之琳等人的新诗体式也充分肯定,然而自己始终写不下去,还是因为古体诗词的魔力太大了,很自然地欣赏闻一多“勒马回缰作旧诗”的

态度。

喜欢诗词,首先是喜欢读,其次才是写,由读产生必须写,不能不写的欲望。重点读过《古诗源》、《诗经》、《楚辞》、《古诗十九首》;在唐诗中较喜欢的诗人是王维、李白、杜甫、李商隐、杜牧;宋代苏东坡、陆游、辛弃疾、李清照,南唐李璟、李煜等是较为熟悉的。近现代的苏曼殊、柳亚子、鲁迅、郁达夫、毛泽东等人的诗词作品,都给自己很深刻印象。在写作方面,因了工作任务、社会风云、柴米油盐的应酬,以及自己缺少才情与勤奋,的确欲多写而又写得不多。检点诗囊,不足 500 首,剔抉而得此 300 余首,勉强成编,就数量与质量都不为自己满意。然而除了敝帚自珍的意味,在现当代人如何写传统诗词的层面上,未尝不可为读者大众提供一份切磋的试卷。就个人在读和写中的诸多心得,也想就教于当代诗家,以期共勉。

(二)

中华诗词具有一部源远流长、蜿蜒苍莽、瑰丽丰富的发展史,虽有多体的流变,但万变不离其宗。这就是基于汉语言文字这个母体,她多单音词,依四声说读,象形构字,一字多义,这些都有益于形成诗词的特征和功能。诗词之音韵格律也由此而生。无论谣谚、诗骚、五言七言古诗、乐府、近体诗、词、曲、以及杂体诗,大都有韵律节奏,可朗朗上口。韵律,可谓诗词体式之根本。古人说:“有韵则生,无韵则死;有韵则雅,无韵则俗”(明·陆时雍《诗镜总论》),决不为过。金代王若虚说:“诗之有韵,如风中之竹,石间之泉,树上之莺,墙下之蛩,风行铎鸣,自成音响”(《滹南诗话》)。足见韵律与诗,乃天生契合,不可分

割。韵律直接制约着诗之体式、字句、节奏、韵足,乃至整首诗的韵味,章法、气势、情致也都应与韵律协调。在各体式流变中,唐代兴起的近体绝、律和唐、宋词,更把韵律严格化、完美化,最有效地保持了汉语言文字的音韵美、旋律美,以及字句的精炼美、体式美,达到“气因律而生,节假律而明,才得律而清”(唐·殷璠《河岳英灵集·集论》),从而导致诗与词相继出现一个发展的高峰。千余年来,绝句、律诗及词的体式和韵律,成为典范,深入人心,辉煌诗史,促成了诗词至高的艺术成就。这是当代诗词爱好者所最乐意接受和发扬的传统诗式,也是我个人最喜爱、最痴迷而不能割舍的东西。中国现当代诗歌,虽应取多元化发展前景,但作为民族文化精华,绝句、律诗、词、曲的体式和韵律,乃当今需要继承、巩固、发扬之首务。有人会说,格律太严,束缚思路,掣肘词语,太难掌握。其实,既成文学艺术之精致,哪有不难之理?既攻文学,就需要才能,需要勤奋,需要执著,才可望艺术上的收获与成功。当今许多科技成果,谁又不是凭千百次实验才取得?试观绘画、书法,莫不是以半生心血而完成其修炼,才获得成熟的创作。诗词又何尝例外?“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”,能达此境界,方说得上爱好。相反,越图捷径,越求简单,欲不费力而成功,也许会离艺术越远。对于一部分完全抛弃韵律的新诗,观其发展前景,真不敢抱什么奢望。

汉民族语言文字,既是诗词最基本的表达工具和构建材料,确乎直接关系着诗词的继承和发展。当今诗词,面对新的时代和广阔社会,其成功或失败,很大程度上正在于处理好语言文字的古今关系。要正视语言随生产力的发展和时代变迁而必然的演化。既要传承与固本,又

要创新和丰富；既要有古典韵味，又该合乎今人语感。这期间自然有难度，可是最根本的一点是古今汉语的词汇和句法构造是基本一致的。所不同的在于一部分文言字汇，今人难以理解，失掉了表达力；而现当代却出现了相当一部分能表现新生活、新文化的词汇。对于前者，毫无疑问，自当排除于诗词写作，不致让读者大众感到诘屈聱牙或根本看不懂；对于后者，那就是大胆纳新，承认现当代语言亦可以写出好的古体格律诗来，并非只有古语才能写出古体诗。当然，现当代语言入诗，也必须经过诗人的拣选和提炼。诗的语言总非口语，“街谈巷语皆可入诗，但要人融化耳”（宋·周紫芝《竹坡诗话》引语）。这“融化”即求由俗入雅，由粗化精，由浅露到含蓄，更需符合格律和音韵。这“融化”也包括将古典词语与现当代词语自然融汇，天衣无缝，达到最理想的诗词语言。事实上不少古代诗人，也是以其当代语言为基础，将先代词语与现实生活词语统一，达到诗词语言的精炼、丰赡、明白、易懂。孟浩然《春晓》、李白《静夜思》、王之涣《登鹳雀楼》、杜牧《清明》等诗，都是从生活语言中熔炼出诗的语言，能雅俗共赏，故千百年脍炙人口。杜甫的诗句：“黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低；留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼”（《江畔独步寻花》）。这是多么生动的生活语言，连今天的人都轻易读懂。即使如《秋兴八首》中的“波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红”，“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”等，仍是现实生活情景中提炼而得。所以，时代生活永远蕴藏着诗的语言，问题在于我们要去搜寻，去提炼，要有艺术的匠心。那种认为今天是科技时代，所以现当代语言不适合古体诗词的看法也是极端的。因为少数科技词汇本不必入诗，只要运用汉语言文字的新、旧基本

词汇,够我们叙事、描写、抒情,能达成音律美、意境美,足矣。也就是说,不管什么时代,只要运用汉语言文字,就可以作古体诗词。未来的历史将会证明,古体诗词当与汉民族语言文字千秋万代共存亡。

(三)

中华古体诗词在今天的承传和发展,究竟写什么?怎么写?面对现实生活,写新时代的诗,这无疑是顺理成章的要求,也是作者们自觉的需要。古典的文字材料和艺术成果,或古代的人和事,那是源;而我们要开拓的是流,是当今和未来。同时,就古体诗词体裁形式的短小灵活而言,凡天地万物和人类内心世界,没有什么是不能写的。因此新时代需要诗词,诗词在当今文坛上大有发展的余地。如今诗词作者队伍和创作规模,也呈现出黄金时代的前奏,迫切需要的是更多的好作品,更多的优秀诗人。也同样需要新的创作经验和理论,以资引导。“写什么?”“怎么写?”正牵涉到一系列的诗词艺术的理论和经验,有待于诗家的潜心研究和广开喉舌。在这里,只略谈自己在读和写过程中的一点体验和认识。

中国传统的诗词理论,很早就提出过“诗言志”,“诗缘情而绮靡”之说,这实际上已告知我们,诗词的本质就在于,通过审美形象达到“言志”和“缘情”。本乎此,我们在写作过程中就必须强调诗人的主观情愫,和主体对素材的转化作用。不错,现实生活和历史素材都可以入诗,但并非将客观事物叙述、描摹出来就算诗。诗人面对生活素材,应当起到两重转化作用。第一重作用正是强调诗人的主体感觉和思考,强调主观感情对客观事物的观

照,即所谓“登山则情满于山,观海则意溢于海”(刘勰《文心雕龙·神思》)。这样,所选取素材必为诗人有突出感觉者,触景而能生情者,可判明其是非曲折者,对其有强烈爱憎者。对诗人来说,题材并无大小之分,大小皆可成诗,因为大小皆可蕴藉深情厚理。古代诗人写过不少风花雪月诗,都很含蓄,都包藏着情和理。亲情、友情、爱情自不必说,都在传达着不同时代条件下的人性和人情,所以成永久不灭的题材。描写高山大川和名胜古迹,本是诗词重复写作的传统题材,但因打上诗人审美的主观色彩,能借景抒情或注情于景,从而避免了千人一腔,千首一调。总之,诗词的作者,只有强化主体的感觉、性情、心灵、个性、人格,只有将客观万物和人世纷争都打上主观的烙印,透过主观的熏陶,才可写出好诗来。

这里还值得一说的,是重性情和重性灵。中华诗词的开山诗论,即《尚书·尧典》中说的“诗言志”一段话,其中的“志”其实包含思想和感情两者。所以在《毛诗序》(汉代毛萇作)里阐发为“在心为志,发言为诗。情动于中而形于言”,“吟咏性情,以风其上”,“发乎情,民之性也”。到陆机提出“诗缘情而绮靡”后,性情说日趋明显。刘勰说:“诗者,持也,持人性情。”(《文心雕龙·明诗》)钟嵘说:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”(《诗品序》)足见在唐代以前就有人力主“性情说”。唐人皎然《诗式》云:“但见性情,不睹文字,盖诗道之极也。”明人焦竑云:“诗非他,人之性灵之所寄也”(《澹园集》)。明代公安派的袁宏道,则提倡“独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔”(《叙小修诗》)。到了清代的袁枚,便发展为“性灵说”,并以“性灵派”自居,称“自《三百篇》至今日,凡诗之传者,都是性灵,不关堆垛”,“须知有性情便

有格律，格律不在性情外”（《随园诗话》）。所以，从重性情到重性灵，形成了传统诗词创作论的一个中心论点。所谓“性情”或“性灵”，在含意层次上有差异，但都在强调要从诗人的自我真实感情出发，抒写出内心的体验和由衷的爱憎。要作诗，靠的是“神与物游”而产生的才情和灵感，是透过诗人自我的性情或性灵来表现社会生活和人生。袁枚说：“诗者人之性情也，近取诸身而足矣，其言动心，其色夺目，其味适口，其音悦耳，便是佳诗”（《随园诗话》）。一切外在事物，都要溶解于诗人的感官和内心，才可流泻出诗句来。为道真性情，有人提倡诗人应具有童心。明代李贽：“天下之至文，未有不出于童心焉者也”，“童心者，真心也”（《焚书·童心说》）。重性情和性灵的诗，便能诗如其人，所谓“诗本性情者系真诗，则一读其诗，其人性情人眼便见”（明·江盈科《雪涛诗评》）。

也许有人会说，强调抒写性情或性灵的诗，会排斥社会内容，尤其容易回避政治题材。我以为，这不可一概而论，其实生活在现当代的民众，谁都难以脱离社会政治生活，诗人也不例外。若要视而不见，充耳不闻，感而不发，就不合乎人之性情。当然，你可以不写诗，可以不写直接的政治题材；但要完全回避政治内容，那是消极的，是片面的人生。更多的人会感到政治题材的诗很难写好，容易概念化、标语口号化。其实问题正在于，政治题材必须经过诗人自我亲身感受和消化，辨清是非真伪，参入自己的爱憎，融为自我性情的一部分；同时还要求用诗的语言、诗的情景来抒写，力求政治题材的诗词，给予读者的也不是说教，而是感化，是薰染，是愉悦的美感享受。就是说，政治题材也要在保持自我真性情的状态下写作。“诗是心声，不可违心而出，亦不能违心而出”（清·叶燮

《原诗》)。诗人不能以虚假的情感和思理去欺骗读者,首先就不可自我欺骗。袁枚称赞“千古文章,传真不传伪”(《答蕺园论诗书》),的确。

诗人面对生活素材,应该起到的第二重转化作用则是用艺术审美眼光去感触和赏鉴,去淘洗和提炼,当其“观古今于须臾,抚四海于一瞬”,“悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春”(陆机《文赋》)之时,能生成和谐、绚丽的意象或意境,随之诉诸词语和音韵。数千年的诗词传统,已形成固有的审美标准,诗人在取材与写作过程中,应始终保持审美意识,遵从创作规律,力求实现格式美、音韵美、意境美、情思美、词彩美。其中意境美对于诗词的艺术质量,更具有举足轻重的意义,但亦常被我们忽略。何谓“意境”?《易传》里最早提出的“立象尽意”,刘勰说的“神与物游”,司空图曰“思与境谐”,王昌龄则说“心入于境,神会于物”,直至王国维说“能写真景物、真感情者谓之有境界。否则谓之无境界”,“一切景语,皆情语也”(《人间词话》)……这一系列的概念都在强调,情和景的交融谓之意境,或曰境界。情和景的交融,又常表现为不同的程度。较初级的或较局部的交融视为“意象”,如司空图说的“意象欲出,造化已奇”,王昌龄说的“久用精思,未契意象”,都提出了“意象”这一审美词语。较深程度的总体性的情和景交融,那就应当是司空图的《二十四诗品》中说的“超以象外,得其环中”。其间,景为“象外之象,景外之景”,意则为“韵外之致”、“味外之旨”。这就是说,获得如此高级的意境,诗词作品在作者和读者心目中,已经脱离了客观事物的实体形象,并显得“不著一字,尽得风流”。皎然说:“采奇于象外,状飞动之趣,写真奥之思”(《评论》);刘禹锡说:“境生于象外,故精而寡和”(《董氏武陵

集纪》)。这些都说的是实体物象之外的造境和神思。严羽在《沧浪诗话》中评说盛唐诗人作品时说：“故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”正描绘出“象外之象”、“不著一字”的高级意境。如此，我们用现今的语言来表达：诗词意境是一个艺术想象空间，它是通过情景交融的形象描写，在作者和读者脑中升华而出的。这个艺术想象空间的美学内涵，既是无形的、虚拟的，又是可以凭灵智感受的；是不可言传的，又是可以意会的。读者凭着情景交融而升华的艺术想象，获得浑融的情感、精微的哲理，以及心灵与感官的美感享受。意境，就这样成了历来衡量一首诗词艺术上是否成功的最重要标志。可谓传统诗词鉴赏论的一个中心论点。明人胡应麟说“古诗之妙，专求意象”（《诗藪·内篇》）；朱存爵说“作诗之妙，全在意境融彻”（《存余堂诗话》）。清人王国维说：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句”（《人间词话》）。林纾说：“意境者，文之母也……不讲意境，是自塞其途”（《春觉斋论文》）。所以我们本着审美目光去赏鉴事物，去选材和构思，吐纳珠玉之声，舒卷风云之色，着眼点应在意象或意境的创造上下功夫。尤其是前面所提到的政治性题材，若能以意象和意境出之，则仍能写出好诗。

以上所谈有关性情和性灵、意象和意境的重要性，便是我以为当今诗词写作中切不可忽视的艺术素质，优美诗词当从这里迈步。唐诗、宋词中无数诗篇，千百年来脍炙人口，被视为高格，珍之为艺术珠玑，原因正在于讲究性灵和意境。随便举一首，如李白《赠汪伦》，本是写离别送行的平凡题材，但诗人却依据当场景象，凭性灵突发，倾心而吐。以“岸上踏歌”、“桃花潭水”同深挚的激情相

契合，情与景格外融彻谐和，顿生高古、清醇而又美艳、生动的意境，令人读之迷醉。唐诗和宋词永远是我的楷范。

(四)

诗词既严格要求格律、音韵，亦必讲究章法和技巧。其间，章法往往被今人忽视。所谓章法，是指在构思、剪裁、层次、结构，以及开头和结尾上的既合乎常规，又别出心裁。首先是遵从常规，古人说“不以规矩，不能成方圆”（《孟子·离娄》），世间一切事物皆如此。清代沈德潜说得最当：“诗贵性情，亦须论法。乱杂而无章，非诗也。然所谓法者，行所不得不行，止所不得不止，而起伏照应，承接转换，自神明变化于其中”（《说诗晬语》）。在实际写作过程中，的确首先要有法必依，然后才说得上变化自如。谓“字有字法，句有句法，章有章法……总不出顿挫与起承转合诸法耳。”（清·徐增《而菴诗话》）在绝句、律诗中的起承转合和律诗中的对仗句，是时时不敢马虎的。构思完整，剪裁得体，句意清顺，层次严谨而又具波澜起伏，起句高远而有惊起振作之势，结句自然天成而留有余情，这些都成为自己的勉励。至于“前疏者后必密，半阔者必半细，一实者必一虚，叠景者意必二”（明·李梦阳《再与何氏书》）；“章法贵浑成又贵变化，句法贵精炼又贵洒脱，字法贵新隽又贵自然”（清·沈祥龙《论词随笔》）。这些前人的经验与评论，都值得细细揣摩。不讲对仗，本不能称之为律诗，对偶句每见作者的匠心。古人律诗中的精华名句，往往从对偶句中出，如李商隐的“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”等，正可显示古体诗词的光辉灿烂。对偶句可严可宽，但至少