

陈如江 著

中国 古典诗法 举要

人民文学出版社



中国
古典诗法
举要



陈如江
著

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国古典诗法举要 / 陈如江著.
—北京: 人民文学出版社, 2016
ISBN 978-7-02-011803-8

I. ①中… II. ①陈… III. ①古典诗歌-诗歌研究-
中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 141231 号

责任编辑: 甘 慧 尚 飞
装帧设计: 高静芳

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 山东德州新华印务有限责任公司
经 销 全国新华书店等

开 本 720 毫米×1000 毫米 1/16
印 张 18.25
字 数 242 千字
版 次 2016 年 10 月北京第 1 版
印 次 2016 年 10 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-011803-8
定 价 48.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

序 引



袁枚曾云：“诗者，人之性情也。近取诸身而足矣。”（《随园诗话》）此语一出，许多人便将作诗看成是一件方便事，似乎信手写便能词达，脱口说就可意宣。钱泳所谓“自太史《随园诗话》出，诗人日渐日多”（《履园谭诗》），便是针对这一误导而言的。

诗歌创作是一个取于心而注于手的过程，要完成这样一个过程并非易事，往往得心者未必就能应手，正如刘勰所说：“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始，何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。”（《文心雕龙·神思》）因此，诗歌创作手法与艺术规律的研究历来受到重视。

西晋的陆机是最早对写作方法展开探讨的。他本身是一个才思敏捷的作家，然而在创作中也常常遇到“意不称物，文不逮意”的无奈，因而他写了一篇《文赋》，“专论作文之利害所由”。在文章中，他总结并提出了一些写作的手段，如想象的展开，警句的熔铸，语言的提炼，结构的安排，等等。虽只是提纲挈领，略引端绪，但毕竟开了后世诗法之先河。

齐梁时期，文学创作初步繁荣，从而产生了两部文学理论批评著作，一是刘勰的《文心雕龙》，一是钟嵘的《诗品》。《文心雕龙》是一部诗文作法指导书。全书共分五十篇，前二十五篇为上篇，是文体论；后二十五篇为下篇，是创作论。其中《总术》篇是创作论之总和，这个“术”，也就相当于后世之所谓“法”。在刘勰看来，“才之能通，必资晓术”；“执术驭篇，似善弈之穷数；弃术委心，如博塞之邀遇”。意思是说，精通创作的人，一定懂得方法，掌握方法来

驾驭篇章，好像善于下棋的精通棋术，不懂方法任凭主观，犹如赌徒输赢全仗侥幸。可见，他对于“术”是相当重视的。也正如此，书中的《通变》《定势》《熔裁》《声律》《章句》《丽辞》《比兴》《夸饰》《事类》《练字》等篇，对诗歌的材料组织、谋篇布局、段落剪裁，一直到比喻、夸张、声律、辞藻、对偶、用典等艺术技巧都有比较深入的研讨，诗法由是大备。钟嵘的《诗品》也是一部指导人们怎样写诗、读诗和评诗之作，从创作论的角度来看，其涉及的面虽不及《文心雕龙》，但对如何直面其景、直抒其情，如何酌情运用赋、比、兴，如何避免诗中高谈哲理等，都有自己独到的见解。所以章学诚在《文史通义》中对这两部著作分别给予“体大而虑周”“思深而意远”的评价。

唐代是诗歌创作的全盛时期，然而有关诗法的著作却不多，这恐怕就是理论迟于创作的原因罢。初、盛唐时期，有元兢的《古今诗人秀句》、崔融的《唐朝新定诗格》和王昌龄的《诗格》，但均已散佚，部分内容藉日僧遍照金刚的《文镜秘府论》得以保存。这三书主要是谈对偶声律以及作诗的一些病犯。中、晚唐时期，有关诗法的著述开始增多，如李洪宣的《缘情手鉴诗格》，贾岛的《二南密旨》，白居易的《金针诗格》，齐己的《风骚旨格》，文彧的《诗格》等。这些书并没有多少新意，有的还系后人伪撰。唯皎然的《诗式》是当时一部较为系统、较有影响的论诗专著。全书共五卷，着重于诗歌作法及规律的探讨，对诗的体势、声对、用事、取境、气格、创新等提出了不少有价值的观点。

由于唐代的诗歌创作积累了许多可资借鉴的成功经验，以欧阳修的《六一诗话》为滥觞，宋代的诗话类著作盛极一时。据今人郭绍虞的考证，宋诗话完整流传至今、有佚文可辑及有名目可考见者约有一百四十余种，还有大量诗论散见于各种文集、野史、杂谈、笔记、题跋之中。宋人的诗话之作，多半是闲谈式的，但也不乏理论思考，

尤其是对于诗歌创作的内部规律诸如“篇法”“句法”“字法”，作了比较全面的探索，概括出了不少表现手法与艺术技巧。如出于陈师道《后山诗话》的“以俗为雅”法，出于惠洪《冷斋夜话》的“换骨夺胎”法，出于范温《潜溪诗眼》的“点铁成金”法，出于叶梦得《石林诗话》的“缘情体物”法，等等。宋人虽强调“守法度曰诗”（见姜夔《白石道人诗说》），但同时也提倡“活法”和“悟入”（见吕本中《夏均父集序》及《童蒙诗训》），即要求人们不要用僵死的观点对待“法”，当于字句法度之外求其自然。严羽的《沧浪诗话》是宋代最有价值的一部诗歌理论著作，全书在继承与总结前人诗法的基础上，比较系统地提出了自己对诗歌创作审美规律的认识与理解，对后世诗歌艺术理论的发展产生了很大的影响。

诗歌创作在明代处于衰微阶段。为了借助唐诗创作的强大示范作用，帮助人们树立一个崇高的美学标准，前后七子提出了“诗必盛唐”的口号。既以古人的作品为标榜，就必示人以学习的途径，因此前代诗歌创作的艺术规律和法则得到了比较详细的探讨与总结。徐祯卿的《谈艺录》，王世贞的《艺苑卮言》，谢榛的《四溟诗话》，胡应麟的《诗薮》，胡震亨的《唐音癸签》是这个时期的主要著作，内容都是以谈论诗法为主。当然，各人对于法的认识与态度还是有着很大的区别，如胡应麟以悟论法，由法求悟，倾向于神韵说；而王世贞以离合论法，以才思补充格调，便带有一些性灵说的色彩。

清代是诗话极为发达的时代，诗话数量大大超过了以往历代之总和。批评家们运用诗话的形式探讨诗艺，分析弊失，总结经验，其理论性和系统性在总体上有很大提高。王夫之、贺裳、吴乔、贺贻孙、叶燮、王士禛、赵执信、沈德潜、纪昀、赵翼、洪亮吉、翁方纲、潘德舆等人，都能以独具的慧眼，在诗法的研究中有所深入，有所发明。沈德潜所谓的“诗贵性情，亦须论法，杂乱而无章，非诗也”（《说诗晬语》），已成为清代批评家们的共识。

自清之后，由于新文化运动的兴起，传统的诗词便失去了主流文学形式的地位。对于大部分现代人来说，已成为古典文学的唐宋诗词，有审美的需要，而无摹习的需求，因而诗法的研究也日渐式微。但尽管如此，旧体诗的创作并没有戛然中断，仍然在不绝如缕地发展着，尤其是近三十年来，随着历史的前进与社会的变化而得到逐步复苏，并出现热潮。上世纪八九十年代，我应邀在香港《大公报》的“艺林”与“文采”版开设专栏，撰写有关中国古典诗词鉴赏品评的文章时，不时会收到东南亚华人读者通过报社转来的信函，希望我能介绍一些古人的写诗技巧，以供在创作中借鉴，甚至还有老先生寄来他们自印的旧体诗集请我评判。我在老年大学讲授诗词欣赏时，也有不少热衷于旧体诗创作的老年朋友对我说，他们虽能积字成句，积句成韵，积韵成篇，可作品总感缺乏诗意，不耐寻味，要求我推荐几本可借摹习、有助提升的参考书。当时的古典诗歌研究尽管很活跃，可要寻找适合的参考书确也让我为难，要么只是讲解格律与形式等基础知识的，要么就是偏于理论而缺乏指导性。这就让我萌生出撰写一本系统探讨古典诗法著作的想法，对写诗的人来说，可以借鉴前人的经验，作为自己学习提高的阶梯；对欣赏的人来说，可以在品味古诗时，不仅能知其妙，而且能知其所以妙。

对于中国古典诗词的研究，我一直有这样一种观点，即美的作品不能过分归之于其内容，而要归之于作者对这一内容的处理。长期以来，批评界为陆游“汝果欲学诗，工夫在诗外”（《示子遫》）的说法所困，将诗词创作技巧视为末流。实际上，陆游所谓的“诗外”工夫，说的是创作应以现实生活为前提，而并不是要人们在具体的写作过程中舍弃艺术规则。有许多优秀的作品，当我们沉醉于其中时，有时确实感不到技巧的存在，但这并不意味着无技巧，而是技巧的运用达到了完美的境界，即内容与形式、思想与艺术高度和谐，正如刘熙载所云：“极炼如不炼，出色而本色，人籁悉归天籁。”（《艺概·词曲概》）所以，促使我撰写本书的另一个重要原因，也就是想揭示诗歌

创作“情动于中而形于言”这之间的复杂过程。

从萌发写书的想法到如今的杀青，其间已有十多年的时间。原以为在自己已有的研究基础上，完成这样一部书稿并不难，但上手后发现，既然要论述中国古典诗法，举凡诗歌创作的主要规律与法则应该都有揭示，而这需要有宏观的视野与全盘的把握。当时我在出版社工作，业务及其繁忙，不可能有整块的时间坐下来作理论思考，就这样一搁就是十年。前几年，我调到研究所工作，终于有了可以自由支配的时间，也终于了却了完成此书的心愿。

本书的体例是将诗法按感情、意象、语言、结构、诗趣、声韵六个方面大致分类，然后分别列出细目进行论述与阐释。在研究方法上则采用理论与实例相结合的方式，既避免从理论到理论、缺乏对具体作品分析的空洞论述，亦避免只着眼于一句一词、缺乏理论上升华的琐屑之谈。需要特别指出的是，诗人操觚之时有利钝，正复同江河之浩荡千里，不免挟泥沙以俱下。我一直以为，如果能从古人不成功的诗中获得一些教训，至少能加深我们对于诗法的理解，让写诗的人避免犯类似的错误。所以，本书在剖析古人作品时，既赏其诗法精妙独到之处，亦揭其缺陷与不足。总之，希望读者能够借助这些诗歌创作的手法与技巧，真正把握诗人的艺术匠心，从而提升自己的创作水平与审美鉴赏能力。

陈如江

二〇一六年于海上鸡鸣斋

目 录



序 引

第一章 感情的表达

诗法之一：就景叙情	003
诗法之二：融情入景	007
诗法之三：立意高远	011
诗法之四：自标灵采	015
诗法之五：乐景写哀	018
诗法之六：托物言志	022
诗法之七：正言若反	027
诗法之八：借人映己	030
诗法之九：因形说理	034
诗法之十：情中有思	038

第二章 意象的浮现

诗法之一：时空交织	045
诗法之二：瞻言见貌	051
诗法之三：化美为媚	056
诗法之四：体物入微	060
诗法之五：遗貌取神	066
诗法之六：以小见大	069
诗法之七：烘云托月	073
诗法之八：相题行事	078

诗法之九：非喻不醒	084
诗法之十：取类不常	089

第三章 语言的锻炼

诗法之一：颠倒词序	097
诗法之二：夺胎换骨	101
诗法之三：片言百意	106
诗法之四：淡中有味	110
诗法之五：借石他山	116
诗法之六：俗中出雅	120
诗法之七：惜墨如金	124
诗法之八：用事入妙	130
诗法之九：设眼句中	138
诗法之十：板中求活	143

第四章 结构的安排

诗法之一：先声夺人	149
诗法之二：推开作结	155
诗法之三：一字作纲	160
诗法之四：事断意贯	164
诗法之五：首尾相衔	169
诗法之六：交综呼应	173
诗法之七：盘马弯弓	177
诗法之八：龙跳虎卧	180
诗法之九：逆叙倒挽	184
诗法之十：疏密相间	188

第五章 诗趣的创造

诗法之一：反常合道	195
诗法之二：化丑为美	200
诗法之三：古意翻新	203
诗法之四：用常得奇	209
诗法之五：下语崭绝	212
诗法之六：认假作真	216
诗法之七：感觉移借	220
诗法之八：谐音双关	223
诗法之九：反覆成趣	227
诗法之十：寓庄于谐	231

第六章 声韵的和谐

诗法之一：四声参互	239
诗法之二：声义相切	243
诗法之三：随情用韵(上)	247
诗法之四：随情用韵(中)	250
诗法之五：随情用韵(下)	255
诗法之六：双声叠韵	258
诗法之七：重言摹拟	262
诗法之八：同字回互	266
诗法之九：重沓舒状	270
诗法之十：蝉联取势	274

主要征引书目

278

第一章

感情的表达





《毛诗序》云：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”诗言志，并不意味着志即是诗，两者的区别在于，一乃经过审美的加工，是诗意的情感，可以兴；一未经过审美的加工，是自然的情感，不可兴。审美的加工，就是将自然的情感上升为诗意的情感，这个过程也就是感情的表达过程。在此过程中，立意是关键。立意越是高远，感情越能深厚，所以潘德舆有“诗最争意格”（《养一斋诗话》）之说。凡耐人寻味的作品总是借助景物来表情达意的，唯其有景有物，从而使诗歌所抒发的感情具有玩之无穷、味之不厌的审美性质。这一章便着重探讨古代诗人在感情的表达方面所采用的艺术手法。

诗法之一：就景叙情

一个善感的诗人，当他面对自然景物之时，就会像陆机说的“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷，悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”（《文赋》）。不少诗歌也反映了这种应物斯感的情况，如《诗经·关雎》：“关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。”水边沙洲上雎鸠鸟的“关关”鸣叫声，引发了君子想求得淑女为配偶的情意。诗人表现这种景物对人的感应的方法，称作“就景叙情”法。刘勰所谓“情以物迁，辞以情发”（《文心雕龙·物色》），就是对这一方法的最好阐释。就景叙情之作，情景但取当前，因而触目兴感，即景会心，往往能生动而细致地表现出诗人曲折委婉的内心活动。试看孟浩然的《望洞庭

湖赠张丞相》诗：

八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情。

这是一首干谒诗，诗人希望得到当时在相位的张九龄的援手，但措辞不卑不亢，不失身份。从诗的感情线索来看，当诗人面对着浩瀚激荡、水天一色、容纳百川的洞庭湖时，不由得触景生情，因以“欲济无舟楫”转入感怀，表示自己闲居有愧于圣明之世，最后通过“坐观垂钓者，徒有羡鱼情”二句，含蓄地请求张丞相能加以引荐而不致使自己的心愿落空。很明显，此诗是诗人顺着“情”与“景”感应的脉络而写成的。

同样是写洞庭湖，杜甫的《登岳阳楼》诗也采用就景叙情的手法。诗如下：

昔闻洞庭水，今上岳阳楼。吴楚东南坼，乾坤日夜浮。亲朋无一字，老病有孤舟。戎马关山北，凭轩涕泗流。

起首写登楼，接下便描写登楼之所见景色。在诗人眼里，茫无际涯的洞庭湖宛如分开了吴国与楚国的疆界，湖水昼夜涌流，日月星辰就像漂浮于其中。其时，杜甫正以年老多病之身在湖北、湖南一带漂泊，见到如此壮阔宏伟的洞庭湖，感怀生平，唤起了心中“亲朋无一字，老病有孤舟”的感叹。这两句只要补出各藏的后二字就不难理解，即“亲朋无一字相遗，老病有孤舟相伴”。诗人虽俯仰身世，凄然欲绝，但并没有局限于一己之私情，结句一转，抒发了忧伤国事的



情怀。从整首诗可以看出，后半的所叙之情乃是凭借了前半的所写之景，而后半的所叙之情又使前半的所写之景有了韵味。全诗情景相宣，浑成一片。

就景叙情之作有一个常见的规律，那就是层次安排上先写景后说情，这是因为景物对人的感发过程，总是以景物的触引在先，情意的感发在后的。如上面所列举的两首诗，都是前四句写景，后四句说情，所叙之情完全是由所见之景触发而生。这种安排在北宋词中尤为多见，试看范仲淹《苏幕遮》词：

碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外。黯乡魂，追旅思，夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚，酒入愁肠，化作相思泪。

此词的大意是，词人在傍晚时分，高楼远望，然而注入眼中的萧瑟秋色，反而勾引起他无限的悲哀，举杯销愁愁更愁，最后禁不住声泪俱下。从全词章法看，上片写景，下片抒情。写景先由上而下，由近及远，表现出一幅令人黯然销魂的深秋暮景，再由“芳草无情，更在斜阳外”一句折进，似合似起。下片乃似转似承，尽情地倾泻景物所触引起的内心的羁旅愁思。以“楼高”“独倚”点明上片皆凭高所见，以“乡魂”“相思”点出芳草的暗喻，最后以“泪”字作结。全篇环环相扣，层层深入，深得就景叙情之法。再看一首柳永的《八声甘州》：

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人妆楼颙望，误几

回、天际识归舟。争知我倚阑干处，正恁凝愁。

这首词写思乡怀人之情。开端以自然意象“暮雨”“江天”“清秋”和动词“洒”字、“洗”字，描画出一幅满目萧瑟凄凉的景象。紧接着以“霜风”呼应“清秋”，以“关河”复现“江天”，以“残照”隐喻人生，层层递进。“是处”句写万物衰残，“惟有”句写江河永恒，于对比中见出伤感情怀。换头，因景生情，依次用“不忍”“望”“叹”字，如抽丝剥茧般地呈露自己的思想感情，抒发自己单栖的踪迹和多感情怀的苦闷。随后笔尖一转，推己及人，猜想远方深闺的爱人，最后回到目前的“凝愁”。全词写的是眼前景，抒的是心中情，景为情设，情自景生，感情的层次非常分明。夏敬观曾说柳永词“层层铺叙，情景兼融，一笔到底，始终不懈”（《手评乐章集》），实非过誉之辞。

就景叙情的前提是触景生情。触景生情，这景与情自然是交融的，而不是截分两橛。杜甫的《登岳阳楼》诗，从“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”的写景，到“亲朋无一字，老病有孤舟”的叙情，因诗境阔狭顿异，骤读之，似觉情景不称，但细细味来，就能感受到其中意脉的浑然相贯。正如浦起龙所说：“不阔则狭处不苦，能狭则阔境愈空。玩三、四，亦已暗逗辽远漂流之象。”（《读杜心解》）不过确实也有作品情与景全不相关，如寒夜以板为被，赤身而挂铁甲。试看许浑的《凌歊台》诗：

宋祖凌歊乐未回，三千歌舞宿层台。湘潭云尽暮山出，巴蜀雪消春水来。行殿有基荒荠合，寝园无主野棠开。百年便作万年计，岩畔古碑生绿苔。

凌歊台为南朝宋刘裕所造，位于现在的安徽太平。诗人写道：刘