

诗词曲格律与欣赏

蓝少成 陈振寰 主编

桂林市文学艺术界联合会

诗词曲格律与欣赏

蓝少成 陈振寰 刘英

党玉敏 毛毓松 刘克嘉

编 著

桂林市文学艺术界联合会

一九八〇年四月·桂林

前 言

在我们伟大祖国光辉灿烂的历史篇章的头几页里，就熠熠着《诗》、《辞》的光焰。诗歌可以说是紧伴着中华民族而诞生、成长壮大的。

今天，我们要繁荣社会主义诗歌创作，更好地适应四个现代化建设的需要，就不能不了解诗歌发展的历史和借鉴古代诗歌，并发展诗歌的优良传统。

这本书分格律（包括诗史）和欣赏两部分。我们的想法是：单纯谈诗词格律的书现已不难找到，但仅仅懂得诗词的表面格式还不能算是真正掌握了诗词的艺术，没有任何一种形式（格式）不是为了表达一定的内容，不是伴随着一定的内容而存在的。因此，重要的不仅在于了解诗词的外在形式，更在于懂得如何更好地运用这些形式表达内容。

有鉴于此，我们便首先择要介绍了中国诗歌的发展过程，以使青年同志对各种形式之间的发展关系有个粗略的了解，懂得任何新形式的创造都离不开对传统的继承。接着，便对各种诗体的格式作了介绍。重点放在唐以后的古近体诗和词、曲，但也谈了唐以前的各种体式。介绍格律时，我们尽可能同时注意知识性和实用性两个方面，注意与现行同类书籍有所区别。最后，我们以如何欣赏诗词为主而兼及如何写诗，谈了有关诗词的立意、意境、情与理、表现手法、诗体的选择，以及如何开头、过渡、结尾和诗的语言等方面的问题。我们知道，这一部分所涉及的大多数问题较难总结出规律性的东西，这里略陈一得之见，仅供参考而已。

本书主要是为爱好文学艺术的青年同志们学习、欣赏中国古典诗歌而编写的，限于水平，错漏在所难免，恳切欢迎读者批评指正。

书名承蒙我国著名语文学家、北京大学教授王力亲笔题写，特此致以深切感谢！

目 录

书名题字..... 王 力

上 篇——词 诗 曲 格 律

第一章 中国诗歌发展概述..... (1)

第二章 诗律..... (27)

第一节 唐以前诗歌格律简介..... (27)

一、四言诗以及《楚辞》的格律..... (27)

(一)四言诗的最早代表作《诗经》..... (27)

(二)《楚辞》..... (33)

二、汉魏六朝五言诗的格律..... (35)

三、汉魏六朝杂言诗的格律..... (37)

四、四声的发现及其对诗歌发展的影响..... (39)

第二节 近体诗和古体诗的格律..... (44)

一、概说..... (44)

二、近体诗的格律..... (45)

(一)唐宋以来诗的分类..... (45)

(二)韵部的分合与诗的用韵情况..... (48)

(三) 平仄..... (58)

1.近体诗句子和全篇的平仄格式..... (58)

2.古人调平仄常注意的几个问题 (66)

(1) 注意律句中各节平仄宽严的划分 (66)

(2) 注意篇式中句与句之间的粘、对关系,
竭力避免句与句之间的失粘和失对 (68)

(3) 避免犯孤平 (70)

(4) 拗救句的使用 (71)

(5) 其他..... (75)

(四) 对仗..... (77)

1.对仗的含义和种类 (77)

2.对仗的规则 (80)

3.古人用对仗时常注意的几个问题 (82)

(五) 诗句意义的节奏..... (89)

三、古体诗的格律..... (90)

(一) 古体诗的押韵..... (92)

(二) 古体诗的平仄..... (94)

(三) 古体诗的对仗..... (95)

第三章 词律..... (103)

一、概说..... (103)

二、词调和词牌..... (104)

(一) 词调的来源..... (104)

(二) 词调的名称——词牌..... (107)

(三) 同调异名和异调同名..... (109)

(四) 词调跟词文长短的关系..... (113)

(五) 单调、双调和三叠、四叠·····	(121)
(六) 词调与宫调·····	(122)
三、词的用韵·····	(129)
(一) 词韵分部情况·····	(129)
(二) 押韵的方式·····	(131)
四、词的句式和平仄·····	(136)
五、词的对仗·····	(142)
〔附〕 常用词谱选释(六十谱)·····	(145)

第四章 曲律····· (180)

一、概说·····	(180)
二、曲调与宫调·····	(183)
(一) 元曲的宫调·····	(183)
(二) 宫调与曲牌·····	(184)
(三) 曲牌与词牌·····	(187)
三、曲的体制·····	(190)
(一) 曲的分类·····	(190)
(二) 各种曲体与宫调曲牌的关系·····	(196)
四、曲的用韵·····	(202)
(一) 韵部的划分·····	(202)
(二) 用韵的方式·····	(203)
五、曲字的四声问题·····	(205)
六、曲的衬字与增损·····	(210)
七、曲的对仗·····	(214)
〔附〕 常用曲谱选释(四十谱)·····	(217)

下篇——诗词曲欣赏

第一章 立意、境界、情与理…………… (235)

一、立意…………… (235)

二、境界…………… (242)

三、情与理…………… (248)

第二章 择式、择调和择曲…………… (256)

一、诗的择式…………… (256)

二、词的择调…………… (259)

三、曲的择曲…………… (262)

四、择诗、择词还是择曲…………… (262)

第三章 赋、比、兴——诗、词、曲 的表现手法…………… (264)

第四章 开头、承转(过片)、结尾…………… (291)

一、开头…………… (292)

二、承转(词叫过片)…………… (295)

三、结尾…………… (299)

第五章 古代诗词的语言…………… (302)

上篇——诗词曲格律

第一章 中国诗歌发展概述

具有六千年悠久历史的伟大中华是诗的国土，从击壤而歌的奴隶到中流击水的伟人，诗人灿若星汉，诗作浩如江海，各种诗体也象仲春的鲜花争辉斗艳，竞吐芬芳。

诗起源于劳动。鲁迅说的好：先民在劳动中，为了协调动作，消解疲劳，“其中一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作”，“倘若用什么记号留存了下来，这就是文学。”（《门外文谈》）从集体劳作的节奏中直接孕育降生的初民文学可以看作是最原始的诗歌。

早期诗歌还总是伴随着歌舞的。“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”（《吕氏春秋·古乐》），这种配乐而歌的传统一直贯穿在我国古典诗歌的发展史中。

可惜，由于没有文字的记录，早期劳动者的歌诗都湮没无存了。相传黄帝时代的《弹歌》，帝尧时代的《击壤歌》，帝舜时代的《卿云歌》、《南风歌》等多是后人的伪托或根据传闻的追摹，不大可靠。中国确凿的诗史滥觞于《诗》三百篇。从周代以四言为主体的“诗三百”，继而五六言加以“兮”字的楚骚，继而汉魏杂言的乐府和五言的文人诗，继而隋唐以七言为主的歌行和唐代的五七言律、绝，又继而配燕乐而歌唱的、起于唐兴于宋的长短句

——词，更继而或弦歌或富戏剧性，可以活泼生动地演出的元曲……真可谓源远流长，恰如黄河长江，从涓涓细流，荟萃支派，逐渐汇聚成奔腾浩瀚之势；看两岸，珠珀连缀，望前方，浪卷波回。今天的新诗歌，正是这诗史长河的继续，也只有涵容吮吸这无尽的乳汁，才能不断发展壮大起来。

“诗三百”汉以后被尊为《诗经》，它是我国最早的一部入乐的诗歌选集，共三百〇五篇，大约包括着公元前十一世纪（西周初）到公元前六世纪（春秋中叶）的各地民歌和王室乐词。按音乐性质，它分为风、雅、颂三类。风，就是土风，民乐，包括当时十五个属国的地方乐曲的歌词，故亦称国风、十五国风。雅，是音乐的名称，它是西周王畿的乐曲。其中，小雅较近于民间，大雅则出于庙堂，它们多半是贵族燕飨时所奏的乐歌。颂，就是赞美诗，它是配合舞乐的唱词，是宗庙祭祀时用来娱乐神祇，颂扬祖先的舞歌。可见，“诗三百”都是入乐的，是可以歌唱的诗。

从内容上说，十五国风是《诗经》的主体部分，它反映了比较广阔的社会生活面：其中有的揭露剥削阶级的残酷压迫，嘲讽他们的贪得无厌、不劳而获，《伐檀》、《硕鼠》为代表作；有的反映劳动者辛劳终年的痛苦生活，《七月》可为代表；有的描述征人戍边之苦，如《击鼓》、《鸛羽》；有的表现了男女恋情和对自由生活的追求，如《关雎》、《蒹葭》是其中的佳作。“小雅”中也有一部分民间歌谣，反映了戍卒贫民的生活如《东山》、《蓼之华》等；还有一些下层士人小吏的作品，对王室的

腐朽进行了讥刺抨击，如《大东》、《北山》等。大雅则基本上是为周王朝歌功颂德的。至于周颂、鲁颂、商颂，则大多是宗教性的颂歌。

《诗经》的形式，基本上是四言体，其韵律是四言两拍的节奏。《诗经》中虽也有五言、六言、七言乃至八言，但为数极少，而且大多是散文句子的味道，艺术上还不很成熟，与后世五、七言诗流畅熟练的韵律大为不同。

《诗经》的用韵比较自由，形式多样，富于变化，不拘守定格。《诗经》的语言颇有特色，所用语词亦甚丰富。其中有很多富有表现力的双声迭韵词。双声如：唐棣、踟蹰、参差；迭韵如：委蛇、绸缪、婆娑、逍遥。还有很多富有音乐性的迭音词，如中心摇摇、悠悠我心、维叶萋萋、杨柳依依，读起来音铿节锵、琅琅上口。《诗经》中还运用了各种不同的句式。有感叹的句式，如“三岁为妇，靡室劳矣！”有设问的句式，如“子不我思，岂无他人？”有对偶的句式，如“以尔车来，以我贿迁。”有排比的句式，如“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀”。这说明作者已熟练地掌握了四言诗的句式，并能用不同的句式表达丰富的思想感情。《诗经》在表现手法上也日趋成熟，按传统的说法，有所谓“赋”“比”“兴”。大雅和颂多用“赋”，国风、小雅多用“比”“兴”。

《诗经》对后世诗歌的影响很大，后来的文人诗歌和民间歌谣，不但继承了《诗经》的现实主义传统，同时，在赋、比、兴等表现手法以及语言艺术上，都吸取了丰富的营养，为我国诗歌的发展奠定了坚实的基础。

继《诗经》而崛起的又一新诗体是楚辞。它产生于公元前四世纪战国时代的楚国，代表人物是屈原和宋玉。宋·黄伯思说：“屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之楚辞”。从形式上看，这评语大抵是恰当的。楚辞植根于楚地民歌，《论语·微子》篇记载楚狂接舆歌唱的“凤兮”歌，可说是见于文献的楚辞的雏形。大量运用和创造、发展了这一诗歌形式的是楚大夫屈原，他创作的《离骚》《九章》，他整理加工的《九歌》是这一诗体的主要代表作品。楚辞大量采用楚国的方言、声韵，借助神话传说的内容来反映现实，具有浓厚的地方色彩和积极浪漫主义的特色。

楚辞的代表作者屈原，是中国历史上第一个伟大的爱国诗人。他忠于楚国，关心人民的疾苦，长时期来获得人民的同情和尊敬。

《九歌》是屈原早期的作品，是根据楚国祭神民歌而改写成的一组想象丰富，语言优美的诗歌。《九歌》共十一篇，都是祭神歌曲，但诗中所写的神多与楚国的生产或人事活动有关，反映出人民追求幸福美好生活的愿望和要求。如《湘君》《湘夫人》二篇，是根据湘水二神的神话传说故事写成的，诗人借湘君、湘夫人互相爱恋、深切思念的具体描绘，不但展现了楚国的山川风俗，而且也寄托了作者自己对美好生活的向往和追求。

《离骚》是屈原最主要的代表作，是屈原五十岁前后被流放到江南时期创作的，这是屈原作品中最伟大的一首抒情诗，在中国诗歌史上有着独特的地位。全诗共三百七十三句，两千四百九十字，两千多年前，有这样的鸿篇巨

制，确是我国诗歌史上的骄傲。

《离骚》这个题目，据汉朝的班固解释：“离，犹遭也；骚，忧也，明己遭忧作辞也。”题目本身表明这是屈原遭遇忧患而作的诗篇。

屈原在这首伟大作品中，尽情地抒发了自己的政治理想，表现了坚贞不渝的品德和强烈的爱国主义精神。“世溷浊而不分兮，好蔽美而嫉妒”，社会政治是这样黑暗，世俗小人是如此丑恶，然而诗人始终坚信自己的信念，不同流合污，不随波逐流。“路曼曼其修远兮，吾将上下而求索”。诗人为追求理想而献身的精神一直鼓舞着后世的爱国志士。

屈原的作品在艺术手法和诗律方面，有独创性的成就。他突破了以四言为主体的《诗经》的格局，不但篇幅容量增大，而且句法与韵律更富变化。他运用和吸收楚国民间的语言和南方歌谣中的形式与韵律，创造出独具一格的新诗体，给后世诗歌的发展开辟了一条新路。屈原还创造性地发展了《诗经》赋、比、兴的手法，用东汉王逸的话来说，就是“善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞”，使诗歌大大增强了艺术的感染力。

屈原的作品，如同《诗经》一样，对后世文学产生过巨大影响，中国文学史、诗歌史上没有一个有成就的作家没受过屈原的影响，这不仅因为屈原是中国第一个伟大的诗人，而且因为他的作品的确如鲁迅所评论的“逸响伟辞，卓绝一世”。（见《汉文学史纲要》）

楚辞作者，除屈原之外，还有宋玉、唐勒、景差等人，其中以宋玉的成就较高。汉代的淮南小山、枚乘、王

逸等人也写过一些模仿楚辞形式的作品，但无论在内容或形式上又都远远比不上屈原了。

中国诗歌发展到了汉魏之际，又出现了一个新的时期。这个时期的诗歌主要是乐（yuè）府诗和民间歌辞以及文人五言诗。

关于乐府，首先得弄清这一名称的涵义。乐府，原是汉武帝时所设立的一个音乐机关，它的任务是制定乐谱，搜集歌辞和训练乐员；到了魏晋六朝，乐府则主要指带有音乐性的诗体，即从两汉时的音乐机关逐渐转变成为指一种新的诗体的名称了。唐朝时，所谓乐府，相对于近体诗和一般五七言古诗而言的另一种比较朴质活泼的诗体，唐朝人把一些继承古乐府如“感于衷乐，缘事而发”的现实主义传统形式上比较灵活自由的诗歌，不管它是否合乐，都叫“乐府”。宋元以后，凡是合乐的诗，如词、散曲等也都可以叫作“乐府”了。

汉乐府诗包括四类作品：郊庙歌辞、相和歌辞，鼓吹曲辞和杂曲歌辞。郊庙歌辞主要是贵族的乐章，只有少数篇章有一定价值；相和歌辞来自民间乐曲，清新动人；鼓吹曲辞又叫短箫铙歌，它吸收了北方羌胡等少数民族的乐声，当时主要用作军乐；杂曲歌辞则是一些失散了乐调的杂曲，也大都来自民间。汉乐府的菁华主要保存在相和、鼓吹、杂曲之中。

乐府民歌是在《诗经》的基础上发展起来的，它与《诗经》有共同之处。可以这样说，《诗经》本是汉以前的乐府，乐府就是周以后的《诗经》。但乐府诗比《诗经》又向前发展了。从内容上看，乐府诗所反映的社会面

更为广阔，有些作品揭露阶级社会的矛盾也更为深刻。在乐府诗中，出现了老兵、流浪汉、农民、一般小百姓、孤儿、病妇、城市贫民、劳动妇女、卖酒姑娘等下层劳动人民的形象，对他们的不幸遭遇都表示同情，对他们的反抗精神给予了赞扬。在乐府诗中，也写到地主、少爷、豪强、奴才，对他们欺压百姓的行为进行了讽刺和嘲笑。当然，乐府诗中也有消极的东西，如一些作品宣扬了及时行乐、悲观厌世等思想。

乐府诗的艺术风格和表现方法是丰富多采的，象《陌上桑》《羽林郎》等作品，不但有丰富活泼的艺术夸张，而且有较完整的情节。乐府诗在句法上虽不完全一致，但五字一句的形式较为常见，并逐渐稳定，象上举两首作品，都是五字一句，整齐骈列，是比较成熟的五言诗了。如“青丝为笼系，桂枝为笼钩。头上倭坠髻，耳中明月珠。细绮为下裙，紫绮为上襦……”（《陌上桑》）从这些句法上可以看出，五言诗比四言诗已迈进一大步。五言比四言虽只多一个字，但已构成了三拍子的节奏，其表现力要强得多。钟嵘《诗品》说：“五言居文词之要……岂不以指事造形、穷情写物为最详切者耶！”由此可见，五言诗的出现，不但提高了民歌的表现能力，而且为文人五言诗的创作准备了有利条件。

文人五言诗，是在民间五言歌谣和乐府诗的基础上逐步发展起来的。文人有意识的摹仿民间乐府所写成的诗歌也叫文人乐府，象辛延年的《羽林郎》、陈琳的《饮马长城窟行》、王粲的《七哀》都属于文人乐府。著名的《古诗十九首》基本上也应属于文人乐府。由于《古诗十九

首》的艺术成就很高，五言的形式已经定型，因此拿它作为东汉末期五言诗成熟时期的代表作品是当之无愧的。在汉末魏初，又产生了《孔雀东南飞》这样长达三百五十多句的长篇五言叙事诗，更显出五言诗的成熟。

汉朝以后，五言诗成为中国诗歌的主要形式之一。七言诗也在汉末魏初之际产生。

魏晋南北朝时期，是五言诗蓬勃发展的全盛时期，而且开始形成了不同时期和不同风格的诗体，以时而论，有建安体（建安，是汉献帝年号），以曹操父子和“建安七子”（即孔融、陈琳、王粲、徐干、阮瑀、应瑒、刘桢）为代表，这个时期诗歌的特点，是运用新起的五言形式，从汉乐府民歌中吸取营养，抒写怀抱，对社会现实有较深的感受和一定程度的反映，其诗如《文心雕龙·时序》所云“梗概而多气”，在文学史上有“建安风骨”之誉。有正始体（正始，是魏废帝年号），正始体的主要代表人物是“竹林七贤”中的阮籍和嵇康（此外，还有山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶）。他们的诗大多忧时伤怀，阮籍八十二首《咏怀诗》表现了诗人一生的抱负、反抗和苦闷，揭露了统治者的腐朽和世情的险恶，可作为代表。有太康体（太康，晋武帝年号），主要代表是陆机、潘岳等人。太康诗风已逐渐脱离现实，偏重修炼词藻，其诗绮靡妍冶，失去了“建安风骨”，在追求形式美方面，对南朝的骈骊文风起了很大影响。唯有左思，笔力矫健，情调高亢，充满反抗精神，他的《咏史》是太康时期诗歌的精英。又有永嘉体（永嘉，晋怀帝年号），其代表是刘琨、郭璞。由于当时玄言诗弥漫诗坛，刘、郭的诗能变永嘉平

淡之体，含有清拔艳逸之气。此外，尚有永明体、齐梁体，追求声韵形式之美，对后世格律诗的形成起了很大作用，但其内容多不足观。以人而论，曹氏父子和“建安七子”自成一种风格，即所谓“建安风骨”。东晋著名诗人陶渊明的诗称为“陶体”，其诗质朴自然，清峻平淡，其特征是能以工力造平淡，于精炼处见自然，在中国五言古典诗歌中达到了很高的境界，对后世影响很大。南朝诗人谢灵运、谢朓，致力于山水景物的描写，为了逃避现实而钟情于山水。其诗被称为山水诗，其体被称为谢体，在中国诗史上形成了一个流派。此外，如庾信、鲍照等也都自具一格，杜甫曾赞誉他们说“清新庾开府，俊逸鲍参军”。

南北朝时期，除了乐府民歌和少数诗人的作品之外，在诗歌内容和形式上，都受着齐梁时唯美主义和形式主义诗风的严重影响。但就形式而言，这个时期产生了各种新格律，这种新格律虽然还不成熟，但对唐代近体诗的形成却起了重要的桥梁作用。

新格律的出现，首先在于声韵之学的兴起。汉末魏晋之时，受翻译佛经的影响，人们从梵语那里得到启发，开始注意分析研究汉语声韵上的特点，声韵之学逐渐兴起。孙炎知反语（反切注音法），李登作《声类》，吕静著《韵集》，周颙撰《四声切韵》，沈约为《四声谱》，区分清浊（声母的带不带音），辨识四声（平、上、去、入四种声调），周沈等更创立“四声八病”之说（八病是作五言诗时在字的四声搭配上应尽量避免的八种毛病，即平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽），这一切都对新诗体的产生起了巨大的作用。自南北朝起，诗

人们开始自觉地讲究起平仄韵律，所谓“五字之中，音韵悉异；两句之内，角徵不同，不可增减，世呼为永明体”

（《南史·陆厥传》）。作诗如此讲求声律，这在诗歌的音乐美上自然有其作用，但由于片面强调音律，追求形式，就大大助长了南北朝形式主义诗风的蔓延。

魏晋南北朝的诗体有了新的发展。五言体已经稳定，七言体开始兴起。七言古诗完成于曹丕的《燕歌行》。其后，沈约等人写有七言古诗。到了南朝，又出现了一种三句七言、四句三言的长短体，沈约和萧衍的《江南弄》即其代表。如：“游戏五湖采莲归，发花田叶袭人衣，为君艳歌世所希。世所希，有如玉。江南弄，采莲曲”。（萧衍）这种诗体当时已成为一种定格，并非偶然杂用，而且是按乐谱制作出来的，因此后人曾把这些长短体的作品，看作是词体的雏形。

在这个时期，唐诗的两种重要形式——律诗和绝句也处在探求、准备和接近完成之中。

“绝句”之名，始于南朝的宋国时期，不过，这种五言或七言，四句一首的“绝句”体式的产生当在它之前。如南朝徐陵《玉台新咏》已将这种体裁的诗别成一卷，大约就是汉末魏晋间的作品。当然，这种绝句跟唐代盛行的绝句还不相同，格律上还不完全具备后世绝句的特点。但不妨说唐代绝句的种子在此时确已埋入沃土，甚至枝叶初展了。

四声被自觉地运用于诗和六朝骈赋文的兴盛又为律诗的诞生创造了条件。检查一下梁、陈、隋代的某些诗作，就可以发现那种八句一首，双句押韵，讲究平仄对仗的律