

梅翁 诗论

徐景波◎著

——中国古代诗歌体裁概览

黑龙江人民出版社

梅翁诗论

——中国古代诗歌体裁概览

徐景波 著

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

梅翁诗论:中国古代诗歌体裁概览/徐景波著. —哈尔滨:
黑龙江人民出版社, 2008. 4
ISBN 978 - 7 - 207 - 07780 - 6

I. 梅... II. 徐... III. 古典诗歌—文学研究—
中国 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 055953 号

责任编辑:刘海滨

封面设计:于克广

梅翁诗论

Meiweng Shilun

徐景波 著

出版发行	黑龙江人民出版社
通讯地址	哈尔滨市南岗区宣庆小区 1 号楼(150008)
网 址	www. longpress. com
电子邮箱	hljrmcbs@ yeah. net
印 刷	黑龙江省教育厅印刷厂
开 本	880 × 1230 毫米 1/32
印 张	12. 75
字 数	280 000
版 次	2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 207 - 07780 - 6/I · 1024
定 价	36. 00 元

(如发现本书有印制质量问题,印刷厂负责调换)

本社常年法律顾问:北京市大成律师事务所哈尔滨分所律师赵学利、赵景波

删繁就简三秋树 领异标新二月花

——徐景波《梅翁诗论》、《梅翁诗韵》序

景波所著的《塞北梅花》，戊子正月出版问世，时隔不足百日，他所整理完成的新著《梅翁诗论》、《梅翁诗韵》，又相继付梓，复索序于我。我为他的治学精神、勤奋不已、才华横溢、成果卓著而深受感动。在不由发出“青取之于蓝而青于蓝”的慨叹之余，不顾老朽愚钝，乐为之序，再做一席唠叨。

《塞北梅花》和《梅翁诗论》、《梅翁诗韵》，虽然都和中国古代诗歌相关，但这是两种不同性质的著作。前者为运用古代诗歌题材形式写就的文学作品，属于创作实践；后两者是对古代诗歌体裁形式的文学评论，属于理论著述。理论乃是从实践经验中总结得出，它反过来又会作用于实践。就景波的文学活动而言，既有实践，又有理论，形成互补，相得益彰。这正如一个人是两条腿走路，不是单腿跛足，方能站得稳、走得快、行得远、攀得高。难怪前文化部长王蒙曾经倡导作家学者化和学者作家化。如鲁迅、郭沫若、闻一多、朱自清、李广田、何其芳等大家，便是全才。景波望尘追随前贤，跻身于文学行列，也成了学者型诗人或

者诗人型学者,实属难能,可喜可贺。

我读《梅翁诗论》最突出的印象是其立论的视角新颖,迭出新见,“领异标新二月花”,给人耳目一新之感。本书探讨的对象,正像自书名副题所标,为“中国古代诗歌体裁概览”,可见是有关古代诗体的专题或专项研究。这选题和内容并非景波的独创和发明。众所周知,中国是个泱泱的诗歌大国,有“诗国”之誉,有着五千多年的光辉诗史,诗人辈出,著作如林。从打最原始的口头歌谣创作诞生起,便相应地随之产生诗歌理论。而且历代的诗论,诸如“诗话”和“词话”等著述还特别发达。例如上古典籍《尚书·尧典》所载的“诗言志”说,便被朱自清先生称为中国古代诗论“开山的纲领”。以后历经各朝,直到清代,诗论蜂起,蔚为大观。例如具有代表性的王渔洋的“神韵说”、翁方纲的“肌理说”、沈德潜的“格调说”和袁枚的“性灵说”等。但这些均属论述古代诗歌思想内容风格流派以及创作方法的著作,并非专门旨在探讨诗歌体裁。

景波所论述的诗歌体裁,即指诗歌的体制或样式。诗歌也同其他文学作品一样,是现实生活生活的反映,是表达诗人心路历程和思想感情的语言艺术。因此,诗人在创作构思时,必然要有所选择,采取恰当适中的语言形式和篇章结构等。这样,诗歌便有了不同的类别,随着“时运转移、质文代变”,更呈现出了各种具有特征的诗歌体裁。可见它们是在诗人的艺术实践中,逐渐形成并发展演变出来的。我国古代的诗歌种类纷繁丰富,形式也十分多样。研究了解古代诗歌众多体裁的特点,掌握熟悉它们发生、发展和演变的历史,以及它们彼此渗透、相互影响等艺术规律,对于我们更好地阅读和理解古代诗歌作品,掌握其民族形式的传统特点,以至借鉴前人,“古为今用”,“推陈出新”,

使之服务于当今的诗歌创作,都是大有裨益的。

中国单是诗体论,始发于魏晋,而盛于齐梁之后,自古迄今,不胜枚举。不过最初并没有专门的诗体论,而是文体论。刘勰《文心雕龙》曾将古之文体划分为两大类,即有韵为“文”,无韵为“笔”,前者指韵文,后者指散文。最早提出文体问题的是曹丕的《典论·论文》,其中谈到了“诗赋欲丽”的韵文特征。继之陆机的文论专著《文赋》,也用“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”,具体指明了诗赋的特征。梁代肖统的《昭明文选》,是一部按文体编选的文学总集,全书将诗文作品分为三十九类,而将“赋”、“诗”、“骚”三种韵文列在了前三类。明代吴讷的《文章辨体》,将文体分为五十九类,收有古体诗文、骈体、律诗和词。于“古诗”类下划分出四体,即四言、五言、七言和歌行;对“近体诗”下则划分为律诗、排律和绝句等。其所论中国古代诗体几近完备。稍后徐师曾著有《文体明辨》,其中所收的诗体,可谓空前完备,竟达一百二十一种,各种诗体,收罗殆尽,不愧为集诗体之大成之作。时至今天,由于文学研究的分工细化,有关古代文学体裁的著作也就日渐繁多起来。比如王力的《汉语诗律学》,启功的《诗文声律类稿》,以及坊间所见的有关诗、词、曲、赋等体裁或格律的专著就是证明。

景波诗论的可贵之处,就在于他不但能够追本溯源,继承和吸取了前人和今人的研究成果,并不抛弃传统常规;但更重要的是他不囿于成说、不拘泥名家,能独立思考,另辟蹊径。正像黄侃大师论到古代文体时曾经说过的:“详夫文体多名,难可拘滞。有沿古以为号,有随宜以立称,有因旧名而质与古异,有创新号而实与古同。此惟推迹其本原,诊求其旨趣,然后不为名实玄纽所惑,而以简驭繁之功。”(《〈文心雕龙〉札记》)。景波的

诗体概览,也可作如是观,他对诗体做了重新整理、分类标名。

广义“诗论”,实际是包含了诗、词、曲等韵文,本书论述诗歌体裁这个中心论题时,构架实为三大板块,即《体裁论》、《格律论》、《流变论》。景波以传统理论为依据,以优秀作品为例证,以独出己见为新意,系统地阐述了传统的民族诗体问题。

在《体裁论》中,景波一反常规,将诗歌一分为二,成为两大部分,即“诗”和“歌”的区别。标志是看其是否与音乐有关,“诗”为可诵的徒歌,“歌”为可唱的乐歌。就诗体来说,一般皆分为古体诗和今体诗(近体诗)两大类,景波则别出心裁,区分为“自由诗”、“半自由诗”和“格律诗”三大类。就“歌”体来说,也是如黄侃所言“有因旧名”和“有创新号”。一般皆指汉代乐府、宋词和元曲等类,而景波则以“格律歌——曲子词和南北曲”分类标以新号。他对“词牌”的分类,也采用了与众不同的两种新方法:一是按照词作中句子特征分为四类,二是按照“词牌”的使用频率划分为五类。如此“推迹其本原,诊求其旨趣”经过明辨异说,精心考释,条分缕析,抉隐发微,便使读者豁然开朗,一目了然。此其“领异标新”一也。

有意思的是,景波在诗体分类的编排体系、设定纲目时,并没有采用阿拉伯数字“1、2、3”等,没有采用英文字母“A、B、C”等,而是“以太极、日月星分部,以八卦序编名,以干支序卷名”,“意在使读者重温民族文化中阴阳五行、八卦九曜等概念,以不忘民族文化根基。”越是民族的越是世界的,其标新立异之举,亦可谓用心良苦。此其“领异标新”二也。

在《格律论》中,景波自称:“笔者主张,对于诗歌的格律,应当既有所遵循又有所突破。当然这种突破不单是为了艺术形式上的标新立异,而是服务于思想感情表达的需要,使传统形式服

务于内容。”此话甚是。他言出行随,无论谈论《语音与诗韵》、《节奏与平仄》、《对偶及对仗》等格律特征,都决不墨守成规,常能独出己见,有所突破。例如韵律问题,近些年来,随着作诗填词的复兴,许多人都主张运用古音古调描写出古色古香的格律诗词,要求作诗要以“平水韵”为规矩,填词则以“词林正韵”为楷模,作曲则以“中原音韵”为典范,其结果是“诗律伤严近寡恩”,把一些作者特别是青年初学写作者,弄得蒙头转向,束手却步。而景波则主张现代人写格律诗,要与时俱进,有现代精神;应从古音古调中解放出来,采取适应时代需要的宽容态度,作者只要遵循普遍通用的“十三辙”即可。不过对“十三辙”,他也有个新的主张。他把诗韵的韵部分为十五部,即把“衣欺辙”详细分为“荸荠部”、“梔子部”、“菊芋部”,但其中有的可以作为“邻韵”通押。此亦足备一说,可供参考。他的诗歌选集《塞北梅花》,就是以此为标准的创作实践并受到了读者的好评。此其“领异标新”三也。

在讲格律问题时,景波对诗韵的作用,与音乐作了精彩的比较:“诗歌中的韵,能够表现作品的音韵美,诗句末尾一个相同或相似的音反复出现,就有一种语音上的整体性、统一性、和谐性,产生音乐性的回环美,读起来上口,听起来悦耳,记起来方便,就象音乐中一首乐曲的主音。”

景波还能视角开阔,采用了比较文学的研究方法。例如他讲词韵的运用方式,便以苏轼《定风波·道中遇雨》为例,与欧洲的“十四行诗”作了比较:“欧洲‘十四行诗’的用韵格律……其特点是,平行的双韵或三韵是同出同入同转的,只有先后,没有主次,象音乐中的二部轮唱。与‘十四行诗’不同的是,《定风波》这种双韵并行是有主有次的,象音乐中的二重唱,一个声部

是主旋,另一个声部是副旋。”此说不但具体细微,特别有助于理解诗歌形式的民族特点,令人感到新鲜精彩。

《流变论》为本书的重点,是诗论内容三个层面架构的最高层。景波不仅讲述了诗歌体裁的规范和格律的要素,而且下大力气,阐明了诗体“流变”带有规律性的问题。他从“客观规律”和“主观思想”两扇窗口探入,贯穿各个时代,从历史的、文化的、思想的原因,精辟地分析论证了中国古代的诗体发生、发展和源流演变的艺术规律,考察了中国古代艺术思想的历史上“维实与维美、继承与创新、通俗与典雅、循规与突破”等彼此前因后果,来龙去脉,传承递嬗,对立统一的密切关系。我非常欣赏他的下列论断:

“一切新形式的出现,最初都是由多样化的趋向所决定的,而这种多样化的新形式在被普遍模仿以后,就成了典型化的新形式。整个诗歌形式的发展过程,就是这样一个典型化与多样化对立运动的过程,从而形成了典型的多样化、多样的典型化交错发展的中国古代诗歌形式大千世界。”

“在诗歌形式发展历史上,出现的循环往复的主导地位体裁相互取而代之的否定之否定,使诗歌形式的典型化、格律化与多样化、自由化相互作用、相互渗透、相互对立又相互统一。时过境迁,回头看这个历史,就象佛家所说的“众生平等,六道轮回”那样,不再有哪种是正统、哪种是非正统、哪种是主要的、哪种是次要的区别。他们不仅以各具特色的典型形式共同成为民族文化的宝贵遗产,而且以对传统继承中有发展、肯定中有否定、延续与创新相结合的精神,为今天乃至未来诗歌的继续发展树立了榜样。这种精神,是比具体的典型形式更为宝贵的精神遗产。”

“对于诗歌形式的探索与模仿,是诗歌形式发展的两个相互对立又相互统一的因素。没有探索就没有多样化,没有普遍的模仿就没有典型化。探索往往发生在民间,对于民间艺术形式的模仿,往往成为新的诗歌体裁被典型化的主要因素。探索也发生在历代有成就的文人诗人手下,如五言律诗的形成、七言近体诗的形成、曲子词、南北曲格律化的实现。而这种探索是基于模仿的,没有模仿的纯粹探索是不存在的。完全脱离传统的“探索”,绝对的自由是不会给历史留下财富的。在中国诗歌诸多典型化艺术遗产的形成中,不但探索具有重要的意义,模仿也同样具有重要的意义——它使一种诗歌体裁在既定的模式下从幼稚实现成熟,从粗浅实现精深。

“但是,在儒家思想的支配下,自唐代以来就对于诗歌用韵采取脱离实际的保守态度。硬是把语言实践中已经发生了变化的汉字读音禁锢在不变的韵书之内,使作诗用韵玄秘化,阻碍了诗歌创作的发展。特别是明清以来的多数学者,主张对于以往传统的典型模式采取完全循规蹈矩的保守态度,把既定模式“法律化”,出现了诸多的《词谱》、《曲谱》,把它们奉为不可逾越的律令,凡是与之不完全吻合的,就批评为异类,使诗歌成为少数人形式主义的文字游戏,限制了广大人民群众的诗歌艺术表现形式上的自由发挥,使诗歌艺术形式停留在元代以前的水平。这种状态是令人遗憾的。

“五四”以来提倡自由诗,反对传统格律,在许多年中一直被作为诗歌体裁革命的主张。但是为什么在自由诗创作中没有产生思想性和艺术性都特别隽永的作品和能够与古代一流诗人相媲美的诗人呢?因为它对诗歌体裁的传统采取了完全否定的态度,违背了在继承中求发展的客观规律。今人要超过古人,首

先要做古人的学生，站在古人的肩膀上求发展。无视优秀民族文化传统，撇开诗歌形式历史遗产另起炉灶，只能事倍功半甚至南辕北辙。

“应当采取的正确态度，还是那句老话：‘古为今用，推陈出新’。汉乐府、唐诗、宋词、元曲所体现的精神就是这样的。我们不必完全学习汉乐府、唐诗、宋词、元曲所留下来的具体诗歌模式而抱残守缺，却不可丢掉汉乐府、唐诗、宋词、元曲所包含的继承与发展相结合的精神实质。这才是最宝贵的民族文化遗产啊！”

“继承民族历史传统，并不排斥吸收外民族的优秀成果，但它必须与本民族的历史传统相结合，必须与时代发展要求相适应，必须与大众欣赏趣味相协调。简单排斥或者机械照搬外来文化，都是错误的。汉代的乐府和唐代的十部乐，都曾经广泛吸纳了外民族的艺术形式，但它们并没有取代民族传统，而是丰富了民族传统。只有民族的，才是世界的。保持了民族历史传统的优秀本色，才能保持本民族文化在世界上的独特地位。”

“明代学者如林，而作品有不朽成就的诗人却寥若晨星。是复古主义、形式主义扼杀了 300 年间的天才。明人以“无一字无来历”为荣耀，乐考证不疲，牵强地诠释杜甫的诗歌字句出典，似乎不如此不足以称之为诗圣。其实，杜甫大半生穷愁潦倒，往往为生计写诗乞讨，他的着眼点在于思想感情，哪有闲情逸致故意用典？他作诗虽追求“语不惊人死不休”，但去是在突出表达的准确性、形象性、生动性、深刻性，即使用了一些典故，那也是他的功底、修养的自然发挥，与掉书袋毫不相干。明代学者们把杜甫捧上了圣坛顶礼膜拜，用这尊并非杜甫实际活生生的偶像，来吓唬别人，也吓唬自己，害的不止是 300 年间的书生，

至今余毒也未尽。

“在文化程度普遍提高的今天,再片面强调通俗,当然也是不合适的。民族历史传统形式,这个概念本身就包含着典雅的成分。毫无典雅,意味着脱离了对民族历史传统形式的继承;片面追求典雅,就会死气沉沉,失去生活的新鲜感,失去诗歌创作的根本意义。片面追求通俗,就会变得油腔滑调、低级下贱。所谓雅俗共赏,始终是中华民族历史文化传统形式的主流。典雅而不晦涩,通俗而不下流,寓典雅于通俗,见通俗于典雅,正是一切有成就的名家先贤们所留给我们的光辉榜样。”

“明清以来,正统的诗歌体裁停滞了600多年,但在此期间,各种地方戏曲、曲艺艺术,却得到了空前的发展。它们在篇章组合、句式安排、用韵等方面,都在传统诗歌形式的基础上有不同的发展。学习借鉴吸收这些民间的新形式,将成为在继承民族历史传统的同时实现新的突破、新的发展的动力和源泉。在现代歌剧、歌词创作中,一些人已经取得了可观的成就,它启示我们,诗歌要走出象牙之塔,回到民间,与音乐结合起来,才能实现新的发展。诗歌本来就是与音乐一体的,诗歌的每次革命性的发展也都是与音乐相结合才得以实现的。继承传统,有所遵循;突破传统,有所不循;在诸多典型化的传统模式中,取其优秀者加以遵循,取其过时者加以突破,遵循中体现突破,突破中包含遵循,不拘泥于传统固定模式,也不脱离传统优秀风格,一定会使诗歌形式有所创造,有所前进。清代诗人赵翼说的好:“李杜诗篇万口传,至今已觉不新鲜。江山代有才人出,各领风骚数百年。”他这么说了,他那一代人却没有实现。历史期待着,人民期待着,世界期待着,今人、后人要超过古人,今人、后人一定能够超过古人。”

至于他运用儒家崇尚的礼乐与仁义、倡导忠恕和中庸、佛家的众生平等、六道轮回以及道家的信仰天道、自然为主要思想理念,来阐明对“探索与模仿的质量互变”、“体裁变化的否定之否定”,以及“自由与格律的对立统一”等流变规律的影响作用,虽然未必尽如人意,似有可商榷之处,但其见解新颖,且能言之成理,持之有故,也当是一家之言,可立此存照。此其“领异标新”四也。

由上可见,《梅翁诗论》比较全面系统地论述了中国古代诗歌体裁民族形式的艺术特点和规范作法。运用大量文献资料和历代诗作,总结了传统的诗、词、曲等的创作经验和艺术规律,同时也倾心尽力注入了景波自己创作实践的心得体会。应当说,这是一部不但具有知识性,而且具有学术性和可接受性的理论专著。它深入浅出,雅俗共赏。不仅告诉了人们什么是正宗的中国古典诗歌(文言文的旧体诗词),其各种体裁形式、语言韵律等民族特点都是什么样子?而且给读者指明了什么是好诗?其标准和条件为何?这样,它即给爱好中国古典诗歌遗产的人们,提供了初学入门甚至登堂入室的一把钥匙。具体些说,它可以作为索引指南,课程教材,给广大的知识青年,大中专学生,乃至中小学语文教师,以及家庭早期教育的母亲等等,提供帮助和参考。换句话说,本书不仅能给意在继承中国古典诗歌遗产的人们,提高古诗的鉴赏水平,识别能力和审美素质;而且能给人们学习经典、借鉴前人、“古为今用”、“推陈出新”、为发展和繁荣现代旧体诗词的创作服务。

今日的诗歌创作,当然是以白话的新诗为主流,但传统体裁亦即旧体诗词的创作,在绵远悠长的诗歌源流中,也从未断流过。正如毛泽东所说:“旧体诗源远流长,不仅像我这样的老年

人喜欢,而且……中年人也喜欢。我冒叫一声,旧体诗词要发展,要改革,一万年也打不倒。”(梅白《要发展,要改革,打不倒》)他自己和其他老一辈无产阶级革命家,诸如周恩来、朱德、董必武、叶剑英、陈毅等的诗词创作,就是我们学习的光荣榜样。而且在“旧体诗词要发展、要改革”的呼声中,近几年来还呈现出旧诗复兴的趋势和景象。光是专门发表旧诗的园地,诸如全国性的《中华诗词》、《当代诗词》和《诗词》等报刊杂志,就发行有多种。且不说原本就以写新诗著称的现代诗人,如已故著有《红烛》和《死水》的闻一多先生,就曾说过“勒马回缰作旧诗”。而这又并非个别现象,又如已故著有《烙印》和《运河》的臧克家先生也写旧诗,特别是晚年更精于此道。就我所熟识的同辈诗人,诸如流沙河、邵燕祥、梁上泉、王绶青和贾漫等,也都曾纷纷“移情别恋”、乐此不疲,由作新诗而改作旧诗了。更有众多旧诗的初学写作者,主要是一些喜欢旧诗的青年朋友,他们不顾“这种体裁束缚思想,又不易学”(毛泽东语),很有“初生牛犊不怕虎”的无畏精神,经常作诗填词,借以反映生活,抒情言志,这表明传统诗词的香火不断,后继有人,更是可喜可贺的现象。

但也勿庸讳言,当今满眼所见的一些旧体诗词,诸如逢年过节,婚庆寿诞,升迁致富,参观访问,游山玩水,酬唱赠答等,便会用文字发表,短信发送等方式,制造出一些“感言”、“咏怀”等之类的诗词作品,并赫然标榜为“五律”、“七绝”或“浪淘沙”、“满江红”等体裁名称。但究其实呢?它们既不讲求“平仄”和“对仗”等格律,也不符合“单调”或“双调”等词牌。纯属“赝品”或“谬种”,常常陷于被人认为不伦不类,假冒伪劣的尴尬境地。原因何在?这不仅因为官场或商场的喧嚣浮华,瘴气浊流,淹没了真情和诗意;而且还在于写旧诗的人们,知识浅薄、不懂装懂,

底气不足和缺乏基本功的训练所致,此即所谓“不以规矩,不成方圆”是也。那么,景波恰应需要,将这部“中国古代诗歌体裁概览”,奉献给热爱旧诗和从事研究的人们,特别是对初学的作者们,能够起到追本溯源,纠谬正误,引导入门,通向正道的积极作用,岂不是功德无量值得赞许的好事?

《梅翁诗韵》是景波根据现代汉语读音创制的韵部,把《广韵》、《平水韵》、《词林正韵》、《中原音韵》等过时的声韵体系加以归并,“删繁就简三秋树”,使最让初学者头疼的用韵问题极大地简化了,可以使读者节省大量的时间,既遵循传统格律理论的根本宗旨,又不受死亡的读音束缚。

在《梅翁诗论·经卷 语音与诗韵·少阳 韵的产生和演变》中,景波在总结叙述了古代诗韵产生演变过程后,有一段精彩的论述,可以视为《梅翁诗韵》宗旨:

“从我国古代诗韵的五个发展阶段不难看出,诗歌的用韵经历了由简到繁、再由繁到简的演变过程。理论的产生,一度甚至几度成为实践的羁绊。但是,实践毕竟是第一性的,过时的理论必然被适应实践的新理论所取代,从而更好地为实践服务。

“值得引起重视的是,近些年来,随着作诗填词的复兴,随着古代韵书的重新出版发行,又有许多人开始采用古韵,作诗则以平水韵为规矩,填词则以词林正韵为楷模,填曲则以中原音韵为典范。他们不但自己乐此不疲,而且用来准约他人诗歌创作,结果把一些青年搞得蒙头转向,莫衷一是,以为不懂古韵、不按古韵创作就像犯法了一样可耻。这种风气真是荒谬。按这个“道理”,作古风就要用六朝韵、作四言诗或者骚体诗就要用先秦韵了,看来教育部需要建立一所音韵大学并在全民普及《古韵》、《唐韵》、《平水韵》、《词林正韵》和《中原音韵》了,否则他

们写的诗给谁读呢？

“笔者主张，现代人学作传统体裁的诗歌，当然要继承传统的艺术精华，应当遵守或者基本遵守几千年实践中总结出来的优秀格律的基本精神，而不是泥古。用韵的基本精神是什么？是句子末尾音节的和谐统一性。现代人作诗是给现代人读的，不可能送到陵墓里去给古人读，所以面对的是现代人，要现代人通用的现代汉语普通话标准音才好。否则用古音，绝大多数现代人还是得用现代汉语普通话标准音来读，由于古今语音变化，反而会觉得不和谐，实在是削足适履、抱残守缺、画蛇添足，完全没有必要。”

景波在他的最近的博客文章中，还有一段论述：

“我注意到了一个征文，要求近体诗必须用《平水》，词必须用《正韵》，古风必须用《广韵》，这不明明是复古吗？想把大多数人拒之门外，或者一同倒退到死人坟墓里去。我非常愤慨。所以我决定不参加。

“厚今薄古，以今为主；今之不足，以古来补。这是我的原则。

“他们也就是拿死人吓唬活人，拿出大作来比试比试，真不一定好。比如入声，他们会读吗？现在能读入声的人没有几个。这不是存心和大众作对吗？和大众作对永远不会有前途。

“历史要发展，所以词不用平水，曲不用正韵。我们今天的语言不是古代，怎么可以还用古音作标准？与时俱进，是社会发展规律。谁违背规律，历史就淘汰谁。与时俱进，是社会发展规律。谁违背规律，历史就淘汰谁。

“有些人也就拿古韵作招牌，把自己摆在圣坛上，象泥胎一样，其实可笑。用大量时间背广韵、平水、正韵，简直是杀人。人

的生命是由时间构成的呀！

“有点古音韵学修养是必要的，但是不能钻进坟墓，更不能把青年领进坟墓。那些自称大师的人，想干什么？为了他们的戏法，在毒害青年。

“还是那句老话：‘学我者生，似我者死’。独立自主才有作为，不唯书，不唯师，只唯实。”

这简直是对诗坛保守派的《宣战书》。

《梅翁诗韵》是景波从大量诗歌作品实践中总结出的新体系，它有语音学的深刻理论基础，是理论与实践相结合的力作。景波以植物的叠韵名词命名的十五韵部，比之《诗韵新编》简化、比“十三辙”略详细规范，与旧韵书相区别，名称形象化，兼顾了记忆方便。

景波还深入将韵与表达色彩的关系进行了研究，颇为有益：

“把音长和音高结合起来，就构成了音节的高低顺序，以现代汉语音节为例，从高到低依次是：香樟、冬青、橄榄、人参、茶花、芍药、海菜、菠萝、玫瑰、绣球、血竭、荸荠、栀子、芦竹、菊芋。以此为参考，不难看出，用韵确实有表达色彩的区别。”

景波又进行了艰苦的统计工作，把现代诗韵的宽窄列出了顺序：

“现代汉语韵部的宽窄，依次为：橄榄、冬青、人参、香樟、茶花、芍药、菠萝、荸荠、绣球、海菜、芦竹、玫瑰、血竭、栀子、菊芋。”

《梅翁诗韵》把复杂的问题简单化，实在是解放生产力的大好事。然而景波也兼顾了读古代作品的需要，在《梅翁诗韵》后边附录了《佩文诗韵》和《词林正韵》的常用字。另外，他花费心血所编辑的《连绵词》，对于喜欢作诗的朋友来说，也是个极大