

序

中国古典诗歌历史悠久，源远流长。如果从《诗经》的时代（西周初年至春秋中叶）算起，到清代已有三千余年。而在《诗经》之前，还有上古歌谣。这浩如烟海的诗篇，用艺术的方式记录着中华民族的历史，其中回响着中华民族的心声，凝聚着中华民族对真善美的追求，可说具有千古不朽的价值和历久弥新的魅力。而在漫长的发展历程中，中国古典诗歌仍形成了多样的诗体形式，也积累了丰富的艺术经验。

我国诗体形式虽然纷繁复杂，大略言之，可以划分为诗、词、曲（这里的诗包括四言诗、骚体诗、五七言诗）三类。它们在社会历史文化的一定背景及文学发展的一定阶段上应运而生，并曾在不同的历史时期达到过自己辉煌的顶峰，涌现出灿若群星的杰出作家和脍炙人口的精妙作品，从而引起后人的仰慕与赞叹。明人茅一相说：“夫一代之兴，必

生妙才；一代之才，必有绝艺：春秋之辞命，战国之纵横，以至汉之文，晋之字，唐之诗，宋之词，元之曲，是皆独擅其美而不得相兼，垂之千古而不可泯灭者。”（《题词评曲藻后》）他以唐诗、宋词、元曲作为一代之“绝艺”。清人焦循说：“词之体尽于南宋，而金元乃变为曲，继楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲以立一门户，王国维说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”（《宋元戏曲史》）。

虽然，诗歌要随着时代的变化而变化，关键的问题是诗中仍要有“我”，不能陈陈相因，抄袭古人。古人也说过：“自有诗以来，经几千万人，出几千万语，而不能穷。是物之理无穷，而诗之为道亦无穷也。”（李东阳《怀麓堂诗话》）“诗以道性情，人各有性情，则亦人各有诗耳。（吴雷发《说诗管蒯》）故诗、词、曲不仅在形式上有因袭，有变革，在艺术上也有继承，有发展。从《诗经》以来，历代诗人积累了丰富的艺术经验，包括抒情艺术，写景艺术，叙事艺术，以及这些艺术的综合运用，等等，其中尤以赋、比、兴的概括最为精当，所产生的影响也最为深远。

按照朱熹《诗集传》的说法，“赋者，敷陈其事而直言之也”；“比者，以彼物比此物也”；“兴者，先言他物以引起所咏之辞也”。诗词创作至其中的“赋”，也是不能离开艺术形象的描绘的。刘勰《文心雕龙·诠赋》说赋是“铺采摘文，体物写志”，钟嵘《诗品》说赋是“直书其事，寓言写物”，宋李仲蒙说赋是“叙物以言情”（胡寅《斐然集·与

李叔易书》引)。他们所说的“体物”、“写物”、“叙物”，应当理解为对形象的描绘。而且另一方面，他们也都强调了描绘事物与抒发感情的关系，“体物”是为了“写志”，“写物”是为了“寓言”，“叙物”是为了“言情”。至在朱熹对比、兴的概括，是就《诗经》的实际情况而言。这种比、兴区别比较明显的情况，在后世乃至今日的民歌中，是一直沿用下来的。但在文人的诗歌创作中，可能从屈原“依《诗》制《骚》，讽兼比、兴”（《文心雕龙·比兴》）开始，比和兴便更多地相互渗透、相互补充，以致于后来常常二者连用，称为“比兴”。

近代学者朱自清先生并在《诗言志辨》中，将比体诗概括为四大类：（一）咏史，以古比今，创始于左思。（二）游仙，以仙比俗，创始于郭璞。（三）艳情，以男女比主臣，所谓遇不遇之感。如中唐张籍《节妇吟》、王建《新嫁娘》、朱庆余《近试上张水部》（一题《闺意献张水部》），都是众口传诵的。李商隐有些无题诗，也属此类。（四）咏物，以物比人，起于六朝。而这四体的源头，都可以在《楚辞》里找到。^①

诗、词、曲三种诗体形式中，赋、比、兴的运用也是不尽相同的。大体说来，诗中赋、比、兴兼用，词中比、兴多于赋，曲中赋、比多于兴。这些差别，与诗、词、曲不同文体风格的形成都是密切相关的。

至古代诗歌创作论中，则存在许多相对的用辞，例如

① 《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社1981年版，第269页。

虚实、情理、形神、言意等等。这里说说虚实与形神。

虚与实(有时说空与实)包含着不同层次的内涵。其一,实指现实,虚指想象;实指真实,虚指虚构;实指实境,虚指幻境。其二,实指对具体事物的描绘,写景叙事;虚指通过写景、叙事来抒情(有时是阐明某种哲理,但主要是抒情)。其三,实指艺术形象塑造中实的部分,有形的描写,笔墨之中的部分;虚指艺术形象塑造中虚的部分,无形的描写,笔墨之外的部分,留待读者用自己的经验、想象、联想去补充、去丰富它。这一部分特别需要欣赏者调动想象,驰骋想象,或者说神游。其四,后来进一步发展成为两种不同的写作风格,“实”的一种风格,景语比较多,写具体的东西比较多,用典比较多,藻采比较浓,抒情的线索常常不那么明显(与“密”相联系);“空”的一派,情语比较多,用典比较少,藻采比较淡,抒情的线索比较容易看出来(与“疏”相联系)。在两种不同风格的基础上,又进而发展成为两个不同的创作流派。虚与实又可称为空与实、清空与质实、空灵与结实。例如,宋词中就有姜夔、张炎为代表的清空,以及吴文英为代表的质实。

实中有虚,虚中有实,虚实结合,虚实相生,是中国古代美学思想的一个重要命题,而在诗歌创作中这一点表现得尤为明显。讲诗,则言“不以虚为虚,而以实为虚,化景物为情思,从首至尾,自然如行云流水”(宋·范唏文《对床夜语》),或云“诗有虚,有实,有虚虚,有实实,有虚而实,有实而虚,并行错出,何可端倪”(《唐诗训解》引屠隆语)。讲词,则云“初学词求空,空则灵气往来;既成

格调求实，实则精力弥满”（周济《介存斋论词杂著》），“词尚清空妥溜，昔人已言之矣。唯须妥溜中有奇创，清空中有沉厚，才见本领”（刘熙载《艺概，词曲概》），“词中不外人事风景：熔人事入风景，则实处皆空；熔风景入人事，则空处皆实”（陈洵《海绡说词》），阐明的都是虚、实的关系。

古代诗歌名家在创作中常能正确地处理写实和想象的关系，写景、写事与抒情都要留有读者想象空间的关系。由这些也启发我们辩证地看待“空”与“实”这两种风格和两种流派的问题。例如古人说诗要“情在词外”（刘勰《文心雕龙·隐秀》佚文），“但见情性，不睹文字”（皎然《诗式》），“不着一字，尽得风流”（司空图《诗品》），“含不尽之意，见于言外”（《六一诗话》引梅尧臣语），总之如《茗溪渔隐丛话》引《迂斋诗话》所云：“古人为诗，贵于意在言外，使人思而得之。”在词当中，前人也说过：“词之妙莫妙于以不言言之”（刘熙载《艺概，词曲概》），“词当于空处起步，闲处着想。空则不占实位，而实意自笼住；闲则不犯正位，而正意自显出。若开口便实，便正，神味索然矣。”（沈祥龙《论词随笔》）还有人以更概括的语言说：“天以空而高，水以空而明，性以空而悟。”（孙麟趾《词迳》）这里，使情在词外，意在词外，留下“空”，正是为了启发读者去“思”，去“悟”，发挥自己的理解力和想象力，填补这些空白，从而感受到审美的愉悦。古人有时主张诗应当空灵一些，给读者的想象余地多一些，但这并不意味着应当一味求“空”，而忽视“实”这一方面。实际上，“空”与“实”是相互联系，相互依存的。无所谓“实”，也就无所谓“空”。在这方面，

刘熙载《艺概》有不少精辟的见解。比如他说好的文学作品“结实处何尝不空灵，空灵处何尝不结实”，又说词能于“清空中有沉厚，才见本领”，又说“词之大要，不外厚而清。厚，包诸所有；清，空诸所有也。”综观古今诗歌作品，似乎可以说，有不少作品显得过“实”，不够空灵，给读者想象、回味的余地也就不多。而一首好的作品给读者的感受便大不相同。优秀的作者能够自觉地避免艺术形象塑造中的枯燥、贫弱、缺乏韵味、缺乏魅力、缺乏想象余地等等弊病，他们写出来的成功之作是经得起读者反复低吟，涵咏不尽，可以引起许多遐想的。

形与神的关系也值得注意。形神兼备，以神似为主，这是我国古代美学中一个十分重要的论点。绘画强调“传神写照，正在阿堵（眼睛）中”（顾恺之语，见《世说新语·巧艺》），诗论中关于形神关系的论述也极多，而且常与画论打通。司空图提出“离形得似”（《诗晶》），“不知所以神而自神”（《与李生论诗书》）。苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》）而严羽则以“入神”为“诗之极致”，说“诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣！”（《沧浪诗话》）当然，以神似为高的境界并不意味着可以否定形似，因为神似是不能离开形似的。张九龄提出“意得神传，笔精形似”（《宋使君写真图赞并序》），指出神似与形似两个方面都是不可忽视的。王若虚说：“论妙于形似之外，而非遗其形似；不窘于题，而要不失其题。”（《滹南诗话》）这一“形似”、“神似”的关系问题，在咏物诗词中尤为突

出，格外受到人们的重视。宋魏庆之说：“咏物诗不待分明说尽，只仿佛形容，便见妙处。（《诗人玉屑》）明胡应麟说，咏物诗不应“单欲其切”，而应追求“不切而切，切而不觉其切”（《诗薮》）。清邹祗谟说：“咏物固不可不似，尤忌刻意太似，取形不如取神，用事不若用意。”（《远志斋词衷》）刘熙载更借用苏轼《水龙吟·次韵章质夫杨花词》中“似花还似非花”一句，认为咏物诗词应当以“不即不离”为妙境。综观古典诗词中的咏物佳作，诸如楚辞中的《桔颂》，杜甫、李贺的咏马诗，苏轼的咏杨花词、咏孤鸿词，姜夔的咏梅词，等等，无不是形神兼备，妙能传神，因而具有独特的艺术魅力。

如上所述，前人对于诗、词、曲的艺术，已经进行过不少探索，为我们今天的研究奠定了坚实的基础。但古代诗歌的遗产是如此丰富，以至于要全面认识它们的价值，深入揭示它们的奥秘，不得不经过一代又一代学人的努力，或者也可以说，一代又一代学人阅读古代诗歌，都会有新的不完全同于前人的感受。大澄先生的这本书，就是他多年研读古代诗歌的心得的一部分，也是为实现这一宏伟目标而奉献的一份力量。

关于古代文学的研究方法，程千帆先生曾经说过：“我们认为：从理论角度去研究古代文学，应当用两条腿走路。一是研究‘古代的文学理论’，二是研究‘古代文学的理论’。前者是今人所着重从事的，其研究对象主要是古代理论家的研究成果；后者则是古人所着重从事的，主要是研究作品，从作品中抽象出文学规律和艺术方法来。这两种方法都是

需要的。但在今天，古代理论家从过去的及同时代的作家作品中抽象出理论以丰富理论宝库并指导当时及后来创作的传统做法，似乎被忽略了。”^①这是一位前辈学者针对现实情况，向我们传授的宝贵的治学经验。我个人觉得，大澄先生的这本书，正是在反复涵咏古代诗人佳作的基础之上，对诗歌的意蕴进行了发掘，对诗歌的艺术魅力进行了探究，同时在“古代文学的理论”研究的某些方面也进行了有益的思考。他在自作的“代序”中写道：“多多咏读欣赏旧时的好诗词，不特加深认识我国文化之精髓，在平日生活中功；可藉以悦情养性。此亦所谓古调自爱，鄙人不忍放弃自弹之由也。”这是说得很有道理，也很有感情的。

大澄先生为文苑耆宿，有《屈赋新读》等研究著作，所著《唐诗三百首欣赏》流行亦广。浅薄如我，何敢言序，仅以一名古代诗歌爱好者的身份，聊述所感而已。不当之处，深望大澄先生及广大读者不吝赐教。

赵山林

华东师范大学中文系教授、博士生导师

2008年3月写于上海

① 《古典诗歌描写与结构中的一与多》，见《古诗考索》，上海古籍出版社1984年版第25页。

泠泠七弦上，静听松风寒

(代序)

我写了几篇漫谈旧诗词的文字后，想把它们汇编在一起并拟另外予以名称，因此想起唐人刘长卿这首《听弹琴》的诗：

泠泠七弦上，静听松风寒。

古调虽自爱，今人多不弹。

我认为“古调虽自爱，今人多不弹。”两句倒蛮切合我这几篇抱残守缺、未合时宜的文字。不过我略嫌这两句说得太直接了，因此就把诗前面的两句删节合并，用了“泠泠松风寒”五个字（松风寒在此代表琴曲名）。但又恐读者未明其由，特在多篇文字之前，为这首诗稍作介绍。

这首诗是唐人刘长卿的一首五言诗。除这篇之外，他还写了几篇给朋友的八首诗，其中的首篇《幽琴》：“月色满轩白，琴声宜夜阑，飏飏青丝上，静听松风寒，古调虽

自爱，今人多不弹。向君投此曲，所贵知音难。”其中三句和我上面所引的《听弹琴》诗相同。“泠泠”音零，是形容声音的清越。在晋人罗含《湘中记》中有：“衡山有悬泉滴沥岩间，声泠泠如弦音。”又晋人陆机《文赋》：“文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。”因此一般诗中常用泠泠两字来形容弦音。至“松风寒”，古琴曲中有《松入风》的曲名，《乐府歌曲》把它列入于“琴曲歌辞”中。在《松入风》歌题下注有“琴集”二字，并曰：“晋稽康所作也”。但在刘长卿这首诗中，虽当做琴曲解，也可兼指松林中风声。至稽康（字叔夜）则是魏晋时期极有名的诗人，为“竹林七贤”之一。本人亦善鼓琴，曾以善弹《广陵散》一曲著名于世。另作有《琴赋》一长文，对琴之弹奏和表达情思有深切精细之分析。其结句：“愔愔琴德不可测兮，体清心远邈难极兮。良质美手遇今世兮，纷纶翕响冠众艺兮。识音者希孰能珍兮，能尽雅琴唯至人兮。”又作有四言诗：“琴诗自乐，远游可珍。舍道独往，弃智遗身，寂乎无累，何求于人。长寄灵岳，怡志养神。”此外唐朝李白和宋朝苏东坡都有一首描写琴音的诗或词：李白诗是《夜听卢子顺弹琴》“闲坐夜明月，幽人弹素琴，忽闻悲风调，宛若寒松吟。白雪乱纤手，绿水清虚心。锺期久已没，世上无知音。”苏东坡词是《减字木兰花》：“神闲意定，万籁收声天地静，玉指冰弦，未动官商意已传。悲风流水，写出寥寥千古意。归去无眠，一夜余音在身边。”与本诗同读当更有情趣。

在我国文化传统中，琴是最被重视的乐器。所谓琴棋书画，四者为早年所谓书香门第之家所必备。琴本身为一

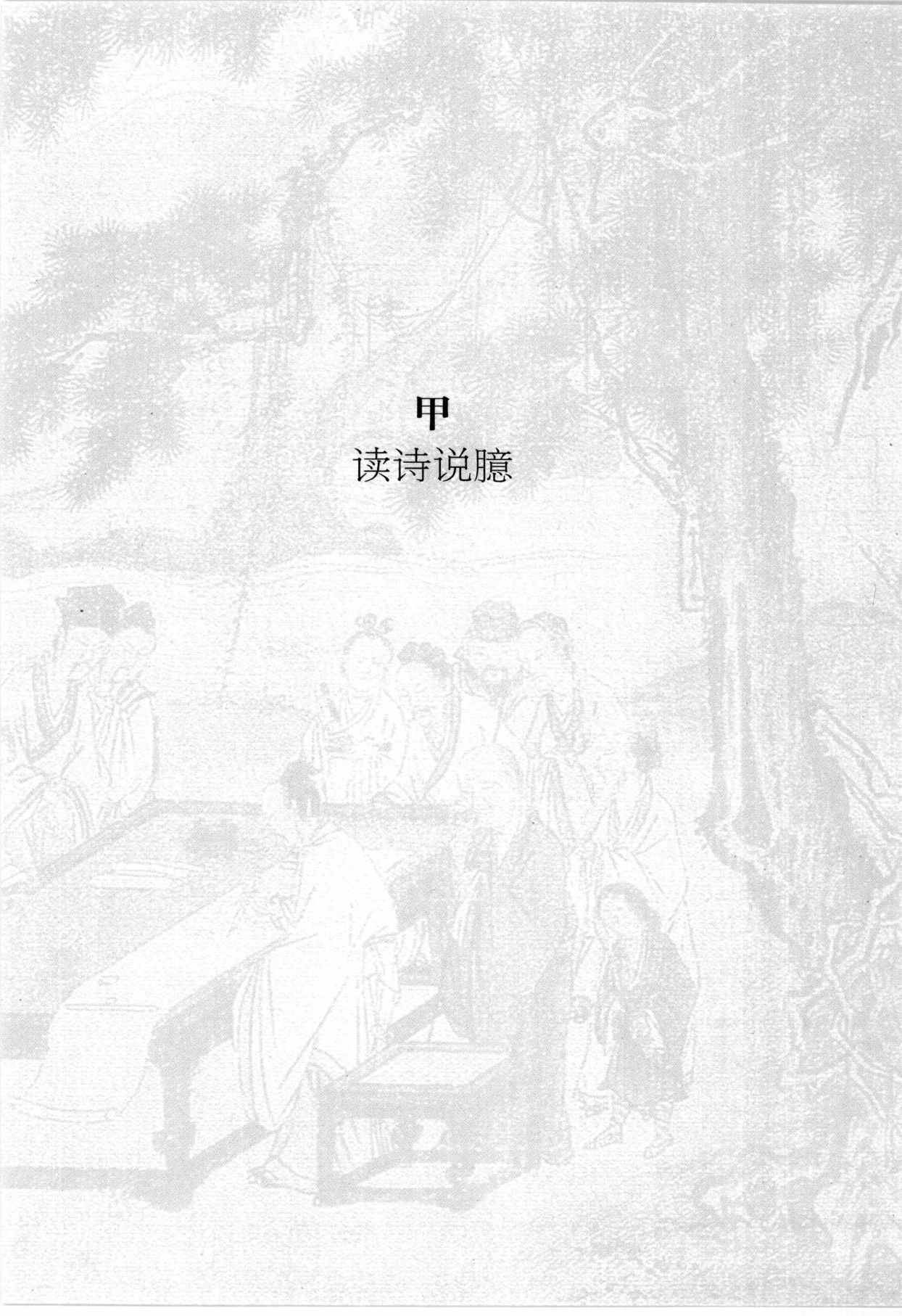
种拨弦乐器，亦称七弦琴，俗称古琴。周代就已有了，而定型于汉代。魏晋以降，其形制与现代所见大致相同。面板为桐木所制成（旧诗词中即有以“桐”代琴者，如贺方回词《六州歌头》：“手寄七弦桐，目送归鸿”），底板则用梓木。琴面有弦七根，弹时左手按弦，右手弹弦，音域宽而音色变化丰富。在汉魏六朝时为伴奏相和歌主要乐器。由于长时期历史发展而形成了独特的演奏艺术。旧时乐曲赖琴保存者极为丰富；自南北朝以迄清末，琴曲谱集现存者据说有一百五十余种，代表了我国传统文化中另一璀璨的成就。

这首诗首二句系借景抒情，泠泠见琴声之清越，静听指心灵之宁定。松风为曲名，伴以林间松风轻拂，寒意悄袭，则静穆中带有凄清之感（旧诗所指松风多指傍晚山间所起之风。王勃诗“日落山水静，为君起风声”故有寒意。又李颀《琴歌》即以“霜寒万树风入衣”形容琴声），后二句“古调自爱”则有孤芳自赏之意。按，隋唐之际，“燕乐”（由域外传来之声调繁促的胡乐及汉人民间音乐之统称，初起于边城军营。）盛行；各项乐器如琵琶（有龟兹琵琶、五弦、忽雷多种）、月琴、羯鼓等，新声迭出。所谓“琵琶起舞换新声”（王昌龄诗《从军行》）及“辽东少妇年十五，惯弹琵琶解歌舞”（李颀诗《古意》），以满足当时宫廷宴饮，世俗娱乐之需。以致庙堂阊闾所奏，悉为声音繁变之胡乐，（唯清商一部，尚属华夏正声），琴音反被视为“古调”了。唐时白居易就有一首《废琴》诗：“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废

弃来已久，遗音尚泠泠。不辞为君弹，纵弹人不听，何物使之然？羌笛与秦箏。”晚唐诗僧齐己更有《赠琴客》诗：“曾携五老峰前过，几向松间石上弹。此声此间谁更爱，掀天羯鼓满长安。”因而肇致“雅声寢微，溺音腾沸”，犹今日爵士、摇滚音乐的流行与古典或艺术歌曲之和寡同一情形。至本诗作者刘长卿虽才思清敏，唯秉性刚直，两遭迁谪，故仕途多舛，其诗常凄婉清切，而多羁人怨士之思，本诗古调自爱句，亦自有身世蹭蹬、怀才不遇之托意。

我国白话文学之倡行，迨将百年，其于散文及小说部分，已完全取代文言文。至白话诗词之创作，则成就还不算多，欲其普及化及求绝世佳作出现恐尚有待。早年写白话诗之名诗人如宗白华，梁宗岱，闻一多，陈梦家，林庚等，未至晚年即已搁笔，改为从事古典文学之研究；至过去以写白话文学作品为主之名作家，如郭沫若，朱自清，郁达夫，方东美诸人，其平日酬应写诗，仍依循传统。或七言或五言，或律或绝，均多袭旧日成规。盖小说重在叙事，散文偏于说理，文字仅为单纯之工具，改变较易。而诗作为抒写心声，创造意境，纯属个己性格之表现。沉吟铺陈，须辞共体并。其传达（制作）方式亦不能不受其所处社会习俗与民族特性之影响，一时改变不易。吾人今日对传统诗词之制作固无需刻意倡行或鼓励，但亦无排斥之必要。而多多咏读欣赏旧时的好诗词，不特加深认识我国文化之精髓，在平日生活中亦可藉以悦情养性。此亦所谓古调自爱，鄙人不忍放弃自弹之由也。

甲
读诗说臆



楼前芳草接天涯

年青的时候，颇爱读李清照写的词；老来兴趣转移，对李清照词，大都少读。只有她的一首《浣溪沙》和一首《如梦令》还时时想起。这里但讲《浣溪沙》：

楼上晴天碧四垂，楼前芳草接天涯，劝君莫上最高梯。
新笋已成堂下竹，落花都入燕巢泥，忍听林表杜鹃啼。

因为很短，有时我还能把它背出来。这首词不着声色，语句平淡，但在白描中却含有不尽之意，表达了她的哀伤。尤其“楼前芳草接天涯”一句，咏读起来，更令人低徊无已。因为高楼远眺，但见一片绿草芊绵，遥接天际，最易使人启动远怀。所怀念的，也许只是天涯咫尺，也许山重水复。然而极目千里，看到的仅是残阳草色，杳杳茫茫，反而益增伤痛，所以它的下句紧接“劝君莫上最高梯”句。至过片的三句，则点明了目前已是春残花谢的时节，盛景难再，却益显见其无可奈何的心情。



李清照像 · 崔错

画中的李清照淡妆素服，斜倚奇石而坐，右手托腮，左手抚膝，默默无声作沉思状。

和这首词相似但另有含蓄的，是在李清照之前的范仲淹的一首《苏幕遮词》。它的上阕：“碧云天，红叶地，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”。虽只单写景色，但言简意远，隐约抒志，也饶人深思。这两首词，同样是借登高远望，一则写春怀，一则写秋思；用词均婉约自然，令人有同样感受。只是可惜的，李清照那首词，明人卓人月所编《古今词统》认为它实系周邦彦（清真）作品；《全宋词》也把它编入周词集中，未免使我有失望，我宁愿相信它是李清照写的，因为周邦彦用词重视工练，另有他的风格；这首词却清约平淡。何况《诗词杂俎》《漱玉词》《古今词综》《历代诗余》均视为李易安所作；且谓此作神态非似清真。“林表杜鹃”之思，清真亦无此怀抱。不过无论这首词作者是谁，并不影响我对它的欣赏。此外，和李清照、范仲淹词情相似的，还有姜白石《翠楼吟》词中“玉梯凝望久，叹芳草萋萋，天涯情味”句，以及欧阳修的《踏莎行》词中“楼高莫近危栏倚，平芜尽处是春山，行人更在春山外”句，也颇深远有致，但对我来说，总觉得不如李范两词的语句平浅，寄意深刻。又辛弃疾（稼轩）在他的《摸鱼儿》词结句之“闲愁最苦，休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处”被批为仿易安高楼句义，但嫌辞赘，远不及易安词句之轻畅。本来中国诗词向多重在点到为止，目的全在“寓意言外”。作者得之于心，读者会之以意，咏味再三，彼此相契，才能充分发挥诗的功能。

至于“草”或“芳草”之常为我国诗人借以抒发离情；固然是因为它绵绵一片，远接天际，触目可见，最易启人离情。如早在《楚辞·招隐士》的“王孙游兮不归，春草生兮萋萋”以及蔡邕《饮马长城窟行》的“青青河畔草，绵绵思远道”等。可是怀人寄愁用“草”起兴，却并不尽然是全缘于此。另外还是因为写“草”