

陈一舟 著

怎样写旧体诗词

文学金钥匙小丛书

怎样写旧体诗词

陈 一 舟

海峡文艺出版社

主 编 林正让

副主编 林秀平 汪文顶

编 委 (以姓名笔划为序)

王光明 卢 和 林正让

林秀平 汪文顶 阙国虬

怎样写旧体诗词 怎样写杂文 怎样写小说 怎样写散文 怎样写新诗 怎样写影视剧本 怎样写文学批评 怎样写报告文学

(闽) 新登字05号

内 容 提 要

全书共九章。前五章侧重介绍近体诗和词的“硬件”——押韵规则、平仄格式、对仗要求并语法特点等，力求把规律性问题讲清讲透而又避免枝蔓繁琐，使初学者能尽快解决“怎样写得像”；后四章集中谈述诗词写作的“软件”——技巧手法、结构章法以及情景、意象、意境等，希望作者渐入佳境，写得更好些；此外，还附录了诗韵、词韵和常用词谱。

此书献给爱好旧体诗词的青年朋友，学究气淡而实践性强，内含丰盈而笔致轻灵。

怎样写旧体诗词 ——文学金钥匙小丛书 陈一舟

•
**海峡文艺出版社出版发行
(福州得贵巷27号)
福建省新华书店经销
福建新华印刷厂印刷**

开本787×1092毫米 1/32 4.75印张 2插页 107千字

1992年11月第1版

1992年11月第1次印刷

印数：1—10000

ISBN 7—80534—546—5

I·446

定价：2.65元

目 录

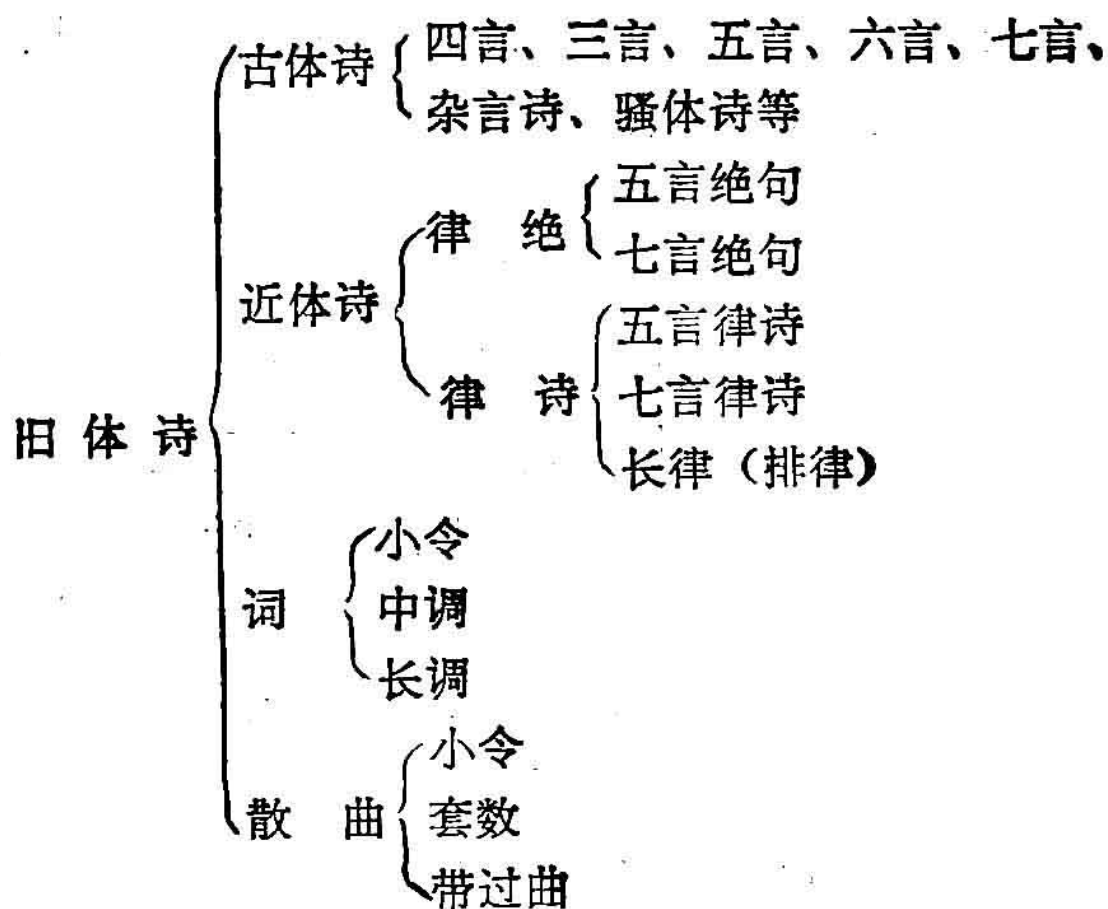
第一章 诗词的基本体制·····	(1)
1.1 古代诗歌的类别·····	(1)
1.2 律绝·律诗·····	(2)
1.3 词牌·词调·词谱·····	(5)
第二章 诗词的押韵规则·····	(10)
2.1 什么叫“韵”·····	(10)
2.2 诗的押韵·····	(11)
2.3 词的押韵·····	(15)
第三章 诗词的平仄格式·····	(20)
3.1 什么是“平仄”·····	(20)
3.2 诗的平仄规则与格式·····	(21)
3.3 诗中平仄句型的避忌与“拗救”·····	(29)
3.4 词的平仄·····	(34)
第四章 诗词的对仗要求·····	(41)
4.1 对仗的基本常识·····	(41)
4.2 律诗的对仗·····	(43)
4.3 词的对仗·····	(45)
第五章 诗词的语法特点·····	(49)
5.1 语序的置换·····	(49)
5.2 成分的省略·····	(52)

5.3 词类的活用·····	(56)
第六章 诗词的技巧手法 (一) ·····	(58)
6.1 炼字·····	(58)
6.2 互文·····	(64)
6.3 夸张·····	(66)
6.4 用典·····	(68)
6.5 叠字·····	(70)
第七章 诗词的技巧手法 (二) ·····	(73)
7.1 比兴·····	(73)
7.2 通感·····	(76)
7.3 衬托·····	(79)
7.4 对比·····	(81)
7.5 点染·····	(83)
第八章 诗词的内在结构与章法·····	(86)
8.1 近体诗的内结构·····	(86)
8.2 词的内结构·····	(88)
8.3 诗词结构的“变法”·····	(91)
8.4 诗词的起与结·····	(93)
第九章 情景·意象·意境·····	(96)
9.1 诗词中的情与景·····	(96)
9.2 意象：诗词的“细胞”·····	(98)
9.3 诗词的意境·····	(102)
9.4 诗词境界的不同特性·····	(105)
附录〔一〕近体诗韵举要·····	(108)
附录〔二〕词韵举要·····	(113)
附录〔三〕常用词谱·····	(121)

第一章 诗词的基本体制

1.1 古代诗歌的类别

中国的古代诗歌是一种范围广泛、类别繁多的文学形式，我们把它通称为“旧体诗”，以区别于现代用白话写作的新诗。因此，广义的“旧体诗”应当包括各类体式的古体诗、近体诗、词和散曲。更细致一些，可以下表分类：



这里，识别古体诗与近体诗的大致标准是：一、就诗歌

形式发展史看，从中国最早的《诗经》一直到六朝，几乎所有作品都算是古体诗，唐以后才正式形成规范化的近体诗；二、就诗体韵律看，古体诗只讲究押韵，而近体诗则不仅要押韵，还要受到种种格律的严格限制，如字数、句数、平仄、对仗等等。可以说，近体诗是诗歌形式走向精化美化的结晶，因此千百年来受到无数诗人的垂青，直到今天，写作旧体诗的人们对它仍然情有所钟。

生命力旺盛的还有词，它同样得到了后代诗人的喜爱。词源于隋代并经过数百年的发育而在两宋达到极盛。词与近体诗有种种不同的形式特点，这一点将在后文不时述及，共同的地方则是二者都有严谨的格律，所以后代人习惯于把它们并称为“旧体”诗词。显然，这里的“旧体”并未涵盖上表所列的古体诗，但无疑，这一狭义的指称显示出近体诗与词在古代诗歌史以及读者心目中的重要地位。

当然还有散曲。作为中国古代诗歌的另一种形式，散曲兴于金代而盛于元代，元之后仍有相当数量的作品涌现。但是由于种种原因，——比如散曲吸收了大量的蒙族语言和当时的方言，这些语言今人已难以掌握使用；散曲的格律特别是“衬字”有较大的随意性，这种随意性却也增加了写作的难度等等，——这一诗体的生命力到了现代已经趋向衰微。换句话说，喜欢它并且能够熟练运用它的当代诗人已不多见。

看来，并尊诗坛的还是近体诗和词。正是因此，本书将要介绍的“怎样写旧体诗词”，也就仅仅围绕着这两类诗体展开。

1.2 律绝·律诗

近体诗包括律绝与律诗两类，律绝再分为五绝和七绝，

律诗则主要有五律、七律和长律三种，下面分别作简要的介绍并各举一例说明：

一、律绝

通常人们把律绝叫做“绝句”，其实绝句还包括不受格律限制的古绝，也按字数分为“五言古绝”和“七言古绝”两种。律绝中的五绝只有四句，每句五字，共二十个字；七绝也是四句，每句七字，共二十八个字。五绝如：

塞下曲

〔唐〕卢纶

林暗草惊风，将军夜引弓。
平明寻白羽，没在石棱中。

七绝如：

凉州词

〔唐〕王之涣

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。
羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

二、律诗

五言律诗和七言律诗每首都是八句，不同只在于前者是每句五字，后者是每句七字。诗中每两句合为一联，共四联。头两句叫“首联”，三、四两句叫“颔联”，五、六两句叫“颈联”，最后两句叫“尾联”。五律如：

春望

〔唐〕杜甫

国破山河在，城春草木深。
感时花溅泪，恨别鸟惊心。
烽火连三月，家书抵万金。
白头搔更短，浑欲不胜簪。

七律如：

山园小梅

〔宋〕林逋

众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。

疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。

霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。

幸有微吟可相狎，不须檀板共金樽。

三、七律之外，再就是长律了。长律又称排律，以五言为多，也有少量七言的，句数在十行以上，实际上也可以看作五、七律的扩展延伸，因为长律除首尾两联外，句数多少没有限制，只要求中间各联对仗并符合其他格律规则就行了。但是相对说，这种体式较难运用，尤其初学者，既要能够抒情达意，又要做到对仗工整浑然一体，确实不易。这里各举一例以备一格，五言长律如：

酬乐天咏老见示

〔唐〕刘禹锡

人谁不顾老，老去有谁怜？

身瘦带频减，发稀冠自偏。

废书缘惜眼，多灸为随年。

经事还谙事，阅人如阅川。

细思毕幸矣，下此便翛然。

莫道桑榆晚，为霞尚满天。

七言长律如：

寒雨朝行视园树

〔唐〕杜甫

柴门杂树向千株，丹桔黄柑北地无。

江上今朝寒雨歇，篱边秀色画屏纡。

桃蹊李径年虽古，栀子红椒艳复殊。

锁石藤梢元自落，倚天松骨见来枯。

林香出实垂将尽，叶蒂辞枝不重苏。

爱日恩光蒙借贷，清霜杀气得忧虞。

衰颜初觅藜床坐，缓步仍须竹杖扶。

散骑未知云阁处，啼猿僻在楚山隅。

1.3 词牌·词调·词谱

词，又有“曲子词”、“诗余”、“乐府”、“长短句”等等别名，其中“曲子词”可以说是最确切的指称，它清楚地表明了词的性质和特点。词最初是配乐歌唱的歌词，隋唐时代曾有西域音乐传入中国，这种胡乐与本土民间音乐交融为新乐普遍流行，因经常被用于宴会，所以被称为“燕乐”（“燕”通“宴”）。由于这种“燕乐”旋律、结构比较参差复杂，所以绝大多数依照乐曲带拍填写的歌词也必须采用“长短句”的形式。总之，词从一问世就与音乐结下了深厚缘分，直到南宋时期，才逐渐与音乐脱离，获得独立的艺术生命。

明白了词与音乐的密切关系，也就比较容易理解词牌、词调和词谱等等常识了。

一、关于词牌

词是配乐的，先有曲后有词，所谓词牌也就是词调的名称。现存词牌名称多达一、两千个，其主要来源是：

①根据词作内容而定。如《渔歌子》咏打鱼，《虞美人》写虞姬，《更漏子》咏夜色等。

②沿用古乐府诗题。如《六州歌头》、《兰陵王》、《子夜歌》等。

③袭用唐代教坊曲名。如《拾麦子》、《念奴娇》、《破阵子》等。

④摘取他人诗句、词句。如《金错刀》摘自汉张衡诗句“美人赠我金错刀”；《蝶恋花》摘自梁元帝萧绎诗句“翻阶蛱蝶恋花情”；又如《如梦令》原名《忆仙姿》，后

因唐庄宗所作《忆仙姿》中有“如梦，如梦，残月落花烟重”之句而改名。

⑤ 根据史事传说定名。如《沁园春》，因汉代沁水公主的园林被人夺取，前人有诗歌咏此事，词也取为调名；又如《凤凰台上忆吹箫》，牌名取自萧史与弄玉吹箫引凤的故事。

⑥ 采用人名，地名。前者如《祝英台近》、《谢秋娘》，后者如《燕山亭》、《轮台子》。

⑦ 根据全词字数或句式定名。如《十六字令》整首只有十六个字，《三字令》每句都是三个字。

⑧ 增减某词的字数或段落，用所谓“摊破”、“促拍”、“减字”、“偷声”、“叠韵”等方法重新构造另一种词调，如《木兰花》五十六字，《减字木兰花》四十四字，《偷声木兰花》五十字。

还有其它一些来源，这里不一一介绍。初学者在选用词牌时当然有一定的自由，但这种自由往往带来某种盲目性，这里有两点值得注意：a，因为词原来与音乐相配，所以许多词牌表现的声情与曲调是同构的，也就是说曲与词的情调是和谐一致的；即使后来脱离了音乐，词牌和词谱本身也相对地积淀为某种“有意味的形式”，所以选用的词牌应当大致上与自己要抒发的情感相统一，如《满江红》、《水龙吟》、《六州歌头》等等，一般适宜表现悲壮情怀；《声声慢》、《雨霖铃》等多用于抒写哀婉心绪；《贺新郎》、《佳人醉》适用于喜庆；《孤鸾》、《六丑》可寄托伤悼。而对于大部分仅从名称看不出情感范型的中性词牌，写作者一般可以自由选择。但不论哪一类，都可以在词牌之外再加上一个标题。b，在尚未娴熟掌握写作技巧之前，一般不宜选用那

些长调的词牌。

二、关于词调

词调就是词的调式，原先指的是乐曲的调式。关于古代音乐的宫调是一个很复杂的问题，非专门学者已没有多大必要了解，简单说，宫调类似于今天乐曲的音阶和“调门”。由于宋以后词与音乐的脱离，也由于原有词调的失传，后代词人不再能够按调式填词了，而只能从前人的作品中归纳、总结出字数、句式、平仄、用韵、对仗等方面的规律，然后“依样画葫芦”。这种样式就是后面还要谈的“词谱”。

前面说过，词有小令、中调、长调之分，过去有人认为五十八字以内为小令，五十九字至九十字为中调，九十字以上就是长调。大致上按字数多寡划分是可以的，但也不必过于机械拘泥。此外，从词的段落结构上区分，词又有单调、双调、三叠、四叠四种调式。单调就是单段词，如：

捣练子 〔南唐〕李煜

深院静，小庭空。断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数声和月到帘栊。

双调的词最多，都是分为前后两阕。阕，是乐曲演奏终了的意思，通常也称为“片”，意思相当于音乐结构的“遍”，所以前、后阕就是上、下片。如：

鹊桥仙 〔宋〕秦观

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路？两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮？

这是上、下片句式结构和字数平仄完全相同的，也有不完全相同的情况，多数采取“换头”的形式，也就是说下片的头两三句有所变化，如：

满江红

〔宋〕岳飞

怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切！靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭？驾长车踏破，贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

当然还有一些词调的上、下片结构很不相同的，读者将在本书的附录〔三〕中看到。另外，三叠词是三个段落，如《西河》、《兰陵王》；四叠词是四个段落，只有《莺啼序》一种，这两类词调都少见，这里就不举例了，可以参阅附录〔三〕。

除了上述按字数和按段落的分法，词调还可以按音乐节拍分为令、引、近、慢四类，这常常在词牌上体现出来，如《调笑令》、《千秋岁引》、《诉衷情近》、《浪淘沙慢》等。不过今天学习填词的人尽可不管这些音乐因素，只须大致上了解：一般地，令词字数较少，近词和引词长于小令而短于慢词，相当于中调，慢词则大多是长调。

关于词调，还有一点需要说明，即所谓“同调异体”。多数词调只有一个体式，但由于音乐和词的格律本身有一定的灵活性，加上一些词人有意识进行变革创新，所以就有了一调多体的情形，即“正体”之外还有一个或若干个“别体”。如《满江红》，正体押仄韵，也有押平韵的别体；又如《江城子》，正体为单调，也有双调的别体。也因此，词体要远远多于词调，有人统计，现存词调约一千个，而词体却多达两千多个。

那么，一个初学者如何辨识词调本身的种种要求规则呢？这就要借助词谱了。

三、关于词谱

词谱，就是填词用的样品，也可以说是一种相对规范化的谱式。早先的词谱是和乐谱并录在一起的，但现在我们可以见到的只有唐五代以及南宋姜夔的零星资料，而且因年代久远，难以全部破译。不过这无碍于我们填词，一旦音谱与歌法失传而词趋向诗律化，我们所需要的也就是字句、声韵方面的格律规则了。从明代张诞编的《诗余图谱》开始，不少人都编有词谱，直至清代的万树，他编的《词律》共收入六百六十调，一千一百八十多体，是一部比较完备的词谱著作。当然，一般人填词用不了这么多调体，常用的也不过几十调，近人王力先生《汉语诗律学》附有词谱二百零六调，二百五十余体；龙榆生《唐宋词格律》也列有一百五十三调，近二百体。为了方便初学者，本书也附录了部分常见词谱以供选择。

第二章 诗词的押韵规则

2.1 什么叫“韵”

从小学到中学，青年朋友们虽未必都尝试过写诗，但读过的古诗和新诗并不算少，想必大家能记得下面这样一首古诗——

锄禾日当午， 汗滴禾下土。
谁知盘中餐， 粒粒皆辛苦。

也还记得现代诗人郭沫若的《天上的街市》，其末节：

我想他们此刻，
定然在天街闲游。
不信，请看那朵流星，
是他们提着灯笼在走。

甚至，早在孩提时代我们就会吟诵这样一首儿歌了——

弯弯的月儿小小的船，
小小的船儿两头尖。
我坐在船上抬头望，
只看见闪闪的星星蓝蓝的天。

上述这些诗歌，有古诗也有新诗，它们的格式语言并不一样，但有一点是共同的，那就是：读起来琅琅上口，悦耳

动听。这是为什么呢？

一个重要的原因就是诗中押了韵（上引诗歌均用“△”号标出）。可以说，押韵是诗歌形式构成的重要因素之一，除了当代一些新诗人有意放弃外在的韵脚转而追求内在的韵律外，绝大多数诗歌都有韵，尤其是中国的古诗。押韵，也叫“压韵”、“叶韵”，它把同韵母的字用于部分诗句的末尾（这些字称“韵脚”），使诗歌产生一种协调和谐、回环往复的美感。比如上面所引那首李绅的《悯农》，其中第一句末尾的“午”、第二句末尾的“土”和第四句末尾的“苦”，韵母都是u；又比如那首儿歌，第一句末尾的“船”（chuán）、第二句末尾的“尖”（jiān）和最后一句末尾的“天”（tiān），韵母分别是uān、iān、iān，其韵头u与i不尽相同，但主要元音a和韵尾则是一致的，这也构成了同韵的条件，同样可以获得和谐的艺术效果。

明白了什么是“韵”和怎样才算押韵，我们就可以分别来说近体诗和词的押韵规则了。

2.2 诗的押韵

近体诗的用韵很严格。首先，诗人必须严格依照韵书来押韵。大约从隋唐时代起就有了官颁的韵书，以后或增或减几经衍变，最后定型为一百零六韵，称为“平水韵”，为后代所沿用。我们通常所说的诗韵，指的就是这一百零六韵。其中平声字多，又分为上平声和下平声，各十五韵，它们是：

上平声：一东 二冬 三江 四支 五微
六鱼 七虞 八齐 九佳 十灰

十	真	十二	文	十三	元	十四	寒	十五	删
下平声：	一先	二萧	三肴	四豪	五歌				
	六麻	七阳	八庚	九青	十蒸				
	十一尤	十二侵	十三覃	十四盐	十五咸				

这三十韵中，如“东”、“冬”、“先”、“萧”等代表一类韵母。有些字如“东”与“冬”，“萧”、“肴”与“豪”在今天看来属于同韵母，但在古代的近体诗中却被严格区别开来，不允许混用。今天我们要写旧体诗，可以不必受如此严格的束缚，但应该知道这一点，以便正确理解古代的近体诗用韵。

三十韵中，各韵的字数不等，通常把字数很多的称为宽韵，如东、支、先等；字数较少的称为窄韵，如文、删、青等；字数更少的，则称为险韵，如佳、咸等。初学者最好先使用宽韵，可供选择的韵多些，以免因过多考虑迁就韵脚而损害了内容的表达，等到功力较深时自然也可以使用窄韵、险韵。使用险韵意味着某种冒险，但战胜了险阻也可能辟出新奇的艺术天地！

说近体诗的押韵很严格，还因为诗人必须遵循以下一些规则：

一，近体诗只押平声韵，不押仄声韵^①。例如：

示	儿	〔宋〕陆游
死去元知万事空，	但悲不见九州同。	
王师北定中原日，	家祭无忘告乃翁。	

^① 有些学者认为近体诗以押平声韵为正体，但不排除个别押仄声韵的特例。我们认为既然押仄声韵的极为罕见，不如索性把它们视为古体诗，充其量也只是“入律的古风”。