

传统诗词要论解析

张德良 著

陕西出版集团
三秦出版社

《陌上桑》《孔雀东南飞》《白头吟》《江南》《长歌》
《十五从军征》《上邪》
《七步诗》《观沧海》《龟虽寿》《燕歌行》《白马篇》
《子夜秋歌》《木兰诗》《石壕吏》
《游子吟》《春江花月夜》《枫桥夜泊》
《九月九日忆山东兄弟》
《望庐山瀑布》
《琵琶行》
《梦游天姥吟留别》
《夜宿山寺》
《水调歌头》《题西林壁》
《登飞来峰》
《饮湖上初晴后雨》
《过零丁洋》
《示儿》
《如梦令》
《醉花阴》
《永遇乐》
《赤壁怀古》
《摸鱼儿》
《论诗三十首》
《台山杂吟》
《回心院》
《春从天上来》
《秋思》
《绝句》
《梅花》
《墨梅》
《水龙吟》
《咏煤炭》
《咏石灰》
《北风吹》
《精卫》
《牧牛词》
《花下酌酒歌》
《清平乐》
《舟夜书所见》
《咏史》
《己亥杂诗》
《题寒江钓雪图》
《为亡友题照》
《自嘲》
《自题小像》
《就义诗》
《春日偶成》
《绝笔诗》
《本事诗》



作者简介

张德良（得良），男，北京顺义人，1960年毕业于北京师范大学。长期从事哲学、心理学和文艺理论的研究和教学工作。1988年被评为中专高级讲师，长期致力于传统诗词理论研究和创作，北京诗词学会会员。有《野草吟》《游三峡大坝感怀》等多篇诗作发表在《北京师苑》等刊物上；也有《诗得意象自生光》等文章被多家网站转载，入选《中等学校名师大典》。



序

巴陵 李谷虚

几度折腾之后，中国社会终于步入了拨乱反正的和谐时代。人民群众的喜悦之情无不溢于言表，更欲形诸笔墨在亲友间互相传递。于是中华传统诗词遂应运而复苏。

初起时，这些诗词创作大都是举笔速成的“四言八句”，但情真意切，语意明快，有韵有辙，琅琅上口，作者不计报酬，传者义务劳累（古时创作原本如此）。这种发自群众内心的文化活动，很快就演化为一种自发的文学春潮，并以不可阻挡之势漫卷神州：各地诗社崛起，诗刊林立，诗旌迎风摇曳，诗人万万千千。其情、其义、其气、其势，远胜于从前单调的万岁声。尤其是曾经背诵过《唐诗三百首》和《千家诗》的老同志，更是一发不收，欲把多年积压心头的喜怒哀乐，尽情倾吐，自费印刷、互相交流的诗集，如雨后春笋般破土而出，漫山遍野，百态千姿，层出不穷，令人目不暇接。人民文学的春天就这样伴随改革开放的步伐“飞入寻常百姓家”，绽放出千红万紫……

但是，作为一种文学事业，种了树就须要培植、除害。有根深才有叶茂，有繁花才有硕果。光有普及而没有提高，就会昙花一现，连已有的成果也会冰消云散的。试看大跃进歌谣，昔日何其荣耀！而今残余几许？我们要使传统诗词这株代表中华民族文化精华的参天大树能再度枯木逢春，重放异彩，甚至比肩唐宋、继踵风骚，就必须作深层研究，壮其根、强其干、茂其叶、艳其花，从而使行家戏谑的“老干体”再上层楼，成为更加完整的、成熟的文学作品，能多层次多侧面地深刻地反映社会生活全貌。

这是一项艰巨的研究工作。不仅要求研究专家有深厚的理论功底，而且要求有丰富的实践体验。张德良先生的《传统诗词要论解析》一书，正是在这种背景下动笔撰写的。

德良先生向来好学如痴，理论功底深厚，喜文学又爱哲学，长期教哲学、心理学，也研究文学。当新时期文学春潮涌动之际，他也是弄潮儿之一，以传统诗词的形式创作了不少通俗易懂而又含义深刻的诗词，并且在北京当地诗社中为诗词爱好者作过多次诗词理论辅导，为学诗新手解答各种疑难。其中，就对中华传统诗词的源流及其理论要义进行了系统的研究。旁征博引，鉴古析今，并于众说纷纭的各家学说中去伪存真，力排杂议，旗帜鲜明地阐述自己的观点，让人有所依从。诸如“诗言志”、“诗缘情”、“诗三训”，诗在教民化俗中的作用以及汉字的独特形体对中华传统诗词的形式建构美和音乐韵律美的特殊影响等等，都有详细的论述，能使人们对传统诗词的“传统”渊源有较全面而深刻的认识。

研究传统,当然意在指导创作。要使传统诗词既写得中规中矩,符合格律音韵要求,又要在意象营造和意境创设方面有所建树,这是当前格律诗词作者面临的艰难问题,是提高当代诗词质量的关键问题。时下一些报刊上发表的好些诗词,标名“七律”、“五绝”、“浪淘沙”等等,初看像是格律诗词,其实不是格律诗词,而是评论家常说的“似诗非诗”。之所以被批评为“非诗”,是因为用一些陈词滥调拼合而成的东西,不是真正的诗词。没有形象、意境、个性、创造,千篇一律,千人一面,套用旧框,滥用陈词,不能给人以启迪,更不能给人以美的享受。这就失去了诗的灵魂,当然也就不成其为诗了。

德良先生的《传统诗词要论解析》一书问世,正好是雪中送炭。此书对于诗词的韵律、意象营造和意境创设等问题,既有一般常识的介绍,也有许多深层性问题的阐释,有浅有深,由浅入深,因诗析理,雅俗皆宜,无论对初学诗词写作的作者还是进行深层研究的学者,都会大有裨益。对于传统诗词理论的研究也会有推动作用。

2010年11月11日

慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文

——《传统诗词要论解析》读后感

黄永庆

张德良先生是我就读大学时期的班主任，1970年奉调回梓北京。2005年，他携带家眷度假厦门，阔别35年后的重逢，彼此都兴奋不已。在叙旧话新中，得知他在研究传统诗词，并已撰写了几篇有关文章在网上发表。我虽为风骚雅韵所燃情，但终究尚属临渊羡鱼而唏嘘者。当我知道老师所长，实在喜出望外，思想的土壤里，萌动着求学的胚芽。2009年，张老师应邀出席诏安同学会，在浓烈的情谊氛围中，我以《奉酒敬张德良老师》的吟哦，叩开了求教的大门。兹此，我俩在现代通讯的电子邮箱中出现了“请教”与“赐教”的往来邮件。

兴许就是这种机缘，张老夫子将他即将出版的《传统诗词要论解析》下发到我的邮箱垂询。我唯恐懈怠，于是一遍遍读去，心里掠过一片喜悦，留下一片仰叹！

“夫夷以近，则游者众；险以远，则至者少。而世之奇伟、瑰怪，非常之观，常在于险远，而人之所罕至焉。”王荆公游褒禅山的感悟，实在是超级巨型的逻辑空筐。游览山水风光是这样，探求学问又何尝不是这样！《传统诗词要论解析》，行旅于千里诗词路径，上溯卜辞爻文、风骚雅颂，下探乐府民歌、俚曲俗谣，洋洋洒洒，内容宏博，极具“非常之观”。盖其追溯之远，求思之深所然。尤为可贵者，把所探“险以远”之得，以较为浅近的形式，展现于无缘达远涉险之普通诗词爱好者，使之能一览诗词之“奇伟”、“瑰怪”。顺举几例以兹说明。

观乎谈诗论词者，很少不涉猎于极具特色的传统诗词的艺术表现特点——意境建构和形式建构。对这一问题，书中论述颇多，仅以《传统诗词是汉语文化特有的瑰宝》一篇而论。此篇远溯开启华夏文明的造字法，为诗词所生发的意境找到了“遗传基因”，突显出两者在思维方式上的因果逻辑关系，接着又以汉字的特点阐述了传统诗词表现形式的必然。这是传统诗词的根本特点，从而使我们真正理解了传统诗词之所以是中华民族的瑰宝，一万年也打不倒的道理。

当其“求思之深而无不在”的精神用之于诗歌内容的研究时，我们更清晰地看到：诗歌内容的变化，取决于人们对客观世界的认识所引起的“性、情、志、理”的内心世界的变化。由于时间动态性的推移，王朝走马似的兴亡更迭，客观世界日新月异，五光十色。人们的认识不可能永远停滞于某一时代的某一层面。于是，折射缤纷世界的“性、情、志、理”，产生了不可避免的争辩。相互的论争，碰撞出色彩斑斓，摇曳多姿的诗歌文化。这就是“诗言志”、“诗缘情”、“诗三

训”所倾其辞力而高度关注的“性、情、志、理”如何左右诗歌变化发展的走向问题。关于这个问题,该书不仅系统地介绍了来龙去脉,而且穷其目力,锲而不舍,将论证从不同的角度推向“人之所罕至焉”的“险以远”之处,着力于从诗歌的地位与功能方面为我们解读了诗歌在教化中具有影响“性、情、志、理”的反作用问题。如此由古及今的系统性与正反两面论述的完整性,深刻地揭示出“性情志理”与诗歌的内蕴、外显相互和谐的统一性与相互作用的互补性。整个论证闪耀着辩证法的辉光。

由于诗歌是“发乎情”的产物,而情又为心旌所摇动。于是文中引入了“心理需求”与“情感体验”等现代心理学知识进行多角度的论证。现代心理学的介入,为传统诗词理论的研究开辟了一个崭新的领域,带来了新的论题与新的理念。

作为理论书籍,除了理论的突破与开拓新的领域外,强而有力的思辨性则是该书的又一显著特点。例如诗本论中一个重要的命题“诗言志”,对于这个诗学中的“开山的纲领”的产生,很多人(包括一些学者)根据《尚书·尧典》所载文字,做出错误的判断。为澄清真相,还历史以本来面目,作者广泛阅读了相关研究文章,吸取了有关成果,对此做了三个层次的论证:一是帝尧时代的历史为传说,不可靠;二是《尚书》为汉人所传,难以为据;三是最早的殷商时代的甲骨文尚无“诗”字与“志”字,表达方式极简单,不可能有《尧典》那样的叙述方式,殷商时代比帝尧时代要晚得多。从而给“诗言志”“绝非出自尧舜时代”以令人信服的证明。尔后,又以《左传》《国语》《荀子》《庄子》《乐记》及出土书简等有据可考的大量史料文献,明确指出:“诗言志出现在春秋战国时期。”正是这种理性的思考和求真精神,才能于众家学说中,识辨真伪,取其精华。这种既取之于众家学说又不囿于他人之言而独抒己见的精神,使本书具有解惑释疑的价值。书中这种思辨求真的地方,几乎遍布于各章节论题之枢要处,这里不复赘述。

此外,探索传统诗词理论,自然离不开千年传统的经典古籍,因而在论点的论证中,作者循古今学者之风,旁征博引,史料极其翔实,积淀着厚重的诗歌历史文化,极具史料价值。

还有一点不容忽视的是该书的可读性和可操作性问题。书中不仅介绍了大量普通读者不很熟悉的诗词知识,而且做了较为详细的诠释,使多数读者能懂。对韵律中的平仄、对仗等问题,也抓住要领,细分详解,从而使初学者容易掌握。本书有些地方虽稍显冗赘,但这对初学者,或许还是必要的。总之,读《传统诗词要论解析》无疑是享受一席丰富多彩的诗词理论文化的盛宴。

书前赘语

——关于继承和发扬传统诗词之我见

传统诗词是中华民族文化的瑰宝,也是世界诗坛上一朵奇葩,应该继承它,发扬它,使它在新时期更加鲜艳夺目。

怎样才能更好地发扬光大它呢?这里先讲两点,作为引论。

一、普及诗词理论的必要性

繁荣诗词要有一支庞大的诗词队伍,要靠广大诗词爱好者的积极参与。这是个基础,没有这个基础,诗词是很难繁荣起来的。就目前情况看,形势还好。自上个世纪八九十年代起,我国就掀起一个诗词热潮。参与人数之多,作品数量之大,都是空前的。有人称之为“诗词复兴”、“文化回归”。尤其可喜的是,卷入这个热潮的,不仅有专业诗人,更多的是业余爱好者,从而使这个“诗词复兴”有了广大的群众基础。诗词创作开始由少数人向多数人转变。

但也要看到,在这个令人可喜的形势背后,也有令人担忧的地方。其中较为重要的有两点。

一个是作品的质量问题。由于参加诗词创作的人,相当大的一部分,都缺乏诗词方面的基本功,表现为欣赏不得要领,创作难以入门;所以出现了“诗多好少”的状况。不少作品水平不高,公式化、概念化,共性多、个性少,套话多、真情少,雅颂多、风骚少,重格律、轻意境,甚至连格律也不懂,以为只要凑齐八句就可以叫“五律”、“七律”,只要字数对,就可以标以《念奴娇》《水调歌头》之类。如此等等。对于这些,有人呼之为“老干体”,有人呼之为“诗八股”。

另一个是诗词队伍的年龄老化问题。目前这批诗词爱好者的队伍中,老年人居多,中青年的比例相对比较小。有人统计 2007 年中华诗词学会编辑出版的《吟苑英华》,入选作者的年龄,60 岁以上的占总人数的 87%;60—40 岁的占 11.4%;40 岁以下的,仅占总人数的 1.5%。就我所接触的几个诗词组织来说,参加者绝大多数都是离退休的老年人。

这两个问题都关系到传统诗词发展的前途。前一个问题不解决,传统诗词就不能健康地发展,也不能持久下去。后一个问题不解决,传统诗词就会后继乏人甚至可能断代。这两个问题的存在,原因固然多种,其中对传统诗词存有误解以及缺乏必要的诗词理论知识的指导,却

不能不说是个重要方面。

青年人爱好诗词和创作诗词的所以很少,一个重要的原因是传统诗词“束缚思想,又不易学”,“不宜在青年中提倡”等提法的片面理解。

传统诗词确实有“不易学”的一面。其实何止传统诗词如此。任何一门学问、技能、艺术都有“不易学”的一面,就是新诗不是也如此吗?不过“不易学”只是一面,另一面则是也“不难学”。关键是想不想学,爱不爱学。想学、爱学,“不易学”就转化为“不难学”。

传统诗词特别是其中的格律诗也确实有束缚思想的一面,被人称之为“带着镣铐的舞蹈”,这同样也只是一面,另一面则是“优美绝伦的舞蹈”。关键是懂不懂,熟练不熟练。懂了,熟练了,也就不会感到“束缚思想”,“带着镣铐的舞蹈”就转化为“优美绝伦的舞蹈”,创作诗词也就由“束缚思想”转化为“精神享受”。

要让人们爱它、学它,就要宣传它、提倡它。使人们明白传统诗词过去是个宝,今天依然是个宝,无论对于繁荣社会文化还是陶冶个人情操、丰富个人生活,都是十分有益的。不仅中老年人可以学可以写,青年人也可以学可以写。要想让人们学会它进而比较熟练地掌握它,就要让人们懂得它,把握它。这些都需要宣传,需要正确理论的指导。因此普及有关的诗词理论知识,对于继承发展传统诗词是十分必要的。

我国关于诗词理论知识并不缺乏,但适合广大群众阅读的诗词理论知识读物并不多。比如,古代诗论家给我们留下的诗词理论很多,诸如大量的“诗话”“词话”之类。这是古人对诗词实践经验的总结。掌握这些理论对于我们继承和发展传统诗词无疑是非常必要的。不过,古人留下的诗词理论是长期积淀下来的,总体上看比较分散,缺乏系统性。再有,不同时期,不同作者,由于面对的外部条件不同,内心的感受和观念不同,提出的主张也自然会有不同。此外,由于文字方面的障碍,也很难为一般人所把握。又如,现代诗论家们对于传统诗词理论的研究,虽然已经取得了巨大的成果,但多数学术味太浓,不适合一般读者的口味,而且许多观点也还没有取得共识。再如,普及性的小册子诸如《诗词格律》之类的读物虽然不少,却又多偏重于“如何”而很少谈及“为何”,使人只能“依葫芦画瓢”。还有,大量的“诗词鉴赏”之类,如各种“诗选”、“词选”、“诗词鉴赏辞典”等,又多是对具体篇章的解读而缺乏系统理论的阐述。

鉴于以上情况,我在准备这个集子所收的各个专题时,就尽可能弥补上述各种不足,令其能使广大诗词爱好者既明确掌握传统诗词的必要性,又得到较为系统的理论知识,并且努力使多数人能懂、能用,从而把传统诗学真正能转化为促进当代诗词发展的理论工具。

我的做法是,根据时代发展的特点,吸收古代诗学的合理成分,参考现代诗论家的研究成果,结合大量诗篇,以理带诗,以诗论理。在诗词创作上既讲方法、原则,又讲原理,使人能知其然,又知所以然。

我所做的其实就是诗词理论的普及工作。这些专题,从性质上说,都是普及性的,不是学术论文,尽管其中有些带有学术气,但总的看还是“普及型”。也正是这个“普及性”,使我更为慎重,力求做到有根有据又有理,以免造成误导。对于每个专题我都要先看几十篇相关的文章,在别人文章的启发下,根据实际需要,形成自己的思路,组织自己的文章或讲稿。对于其中分歧较大的问题,还要去查阅更多的资料,通过考证、比较,决定取舍或另出新论。可以这样说,我的这些东西既取百家之长,为我所用,又进行独立思考广泛查证并揉进自己的观点体会。不过,由于水平和所见资料的限制,不妥之处或许还不少。希望读者指正。

二、继承和发扬传统诗词的几个要点

我国古典诗词有哪些优良传统特别值得发扬光大呢?笔者认为以下几点尤为重要。

(一)要坚持“诗言志”

“诗言志”是中国诗论的开山纲领。所谓言志,也应该包括言情、言理、达美。这是写诗填词的目的性问题,也可说是立意问题。人为什么要写诗填词,总的说是言志、抒情、说理、达美。志、情、理、美,其实也就是意。你可以写人、写山水风景、花鸟鱼虫、写历史和现在,但归根到底还是写情志、写思想。没有思想感情,就等于没有灵魂。这样的作品,辞藻再美,音律再和谐,也只是诗的躯壳而不是诗。

正因为写诗填词的根本目的是表达思想感情,也会存在诗歌的功能问题、价值问题。诗歌的功能或价值总是双重的。从个人角度看,人之所以要作诗,一方面是为了满足自我宣泄、自我肯定、自我实现的心理需求;具有调节人的心理状态、维持人的心理平衡的功能。这是诗歌的个人价值。另一方面,任何一个人都不是生活在“象牙之塔”内,而是生活在复杂的社会中。他的思想情感也由社会而发,并且要发向社会。这就又存在着诗歌的社会价值问题。我国自古以来,就十分重视诗歌的社会功能。自从孔子提出“兴、观、群、怨”以后,优秀的诗词家都把积极地干预社会、顺美匡恶、教育人民、鼓舞正气,作为自己的责任。这一点应该是更优良的传统。

诗歌既然要言志言情,就要讲真情,不能讲伪情,不能矫情。诗歌既然要顺美匡恶、教育人

民、鼓舞人民,就不能不讲正情、正气。这又涉及到“诗贵情真”与“诗贵高洁”的辩证关系问题。我国诗歌史上的“言志”与“缘情”之辩,“载道”与“抒情”之争,温柔敦厚与否等,都与这个问题有关。我们今天继承发展传统诗词同样面临着类似的问题。只有处理好诗词双重职能的关系,使要表达的思想情感既真又洁,才能更好地发挥诗词在繁荣文化、弘扬正气、抨击邪恶、促进文明建设中的作用,也才能真正起到陶冶自己的情感,达到真正心理平衡的作用。这是诗歌创作的本质问题、方向问题。

(二)要坚持赋、比、兴

赋比兴是我国诗词的传统表现手法。“赋”是直陈,“比”和“兴”都要借助于物象。这就出现了直言其意、以象表意和二者结合的表现方式。由于以象表意需要借助于“物象”,而表“意”的“物象”也就是意象,因此也就形成了以营造意象为基础的意境创设的特殊手法。意境是具有民族特色的中国古典艺术的核心范畴,也是传统诗词所追求的最高艺术标准。它具有情景交融、虚实结合与言外有意的特征。所谓的“明晰性”与“隐喻性”,“隐”与“秀”,“内意”与“外意”,“含蓄”与“直露”等,都与这个问题相联系。也可把这些相互对立的双方概括为“直”与“曲”。“直”就是直白,“曲”就是含蓄。

传统诗词是比较重视含蓄的,历来有“诗贵含蓄”之说。清人施补华更有“诗犹文也,忌直贵曲”(《岷佣说诗》)的说法。这是因为,含蓄的作品耐人寻味,给人留下想象空间,“使人思而得之”(司马光:《迂叟诗话》),而且富有情趣也更容易形成意境。所以古人很推崇诗词的含蓄性。我们要继承和发扬这种手法。所谓“含蓄”手法,一般说,就是营造意象。具体说来多种多样,诸如,比喻象征、婉转曲折、借景达情、以景衬情、借史喻今、借题发挥、指桑道槐、借物喻人、借物喻理、托物言志以及对比反说、奇妙想象、虚实结合等等都是。不过也要注意,“含蓄”不是隐晦。周振甫先生在《诗词例话》中说:“含蓄同隐晦不同,诗里不明白说出的意思,人家看了自然懂得是含蓄;人家看不懂,要费很大劲去猜还猜不透,是隐晦。”过于含蓄就容易引起晦涩。所以我们提倡要含蓄而不晦涩。

“含蓄”是诗词的一种表现手法,但不是唯一的表现手法,与之并行的还有“直白”。“含蓄”与“直白”没有贵贱高低之分,更不是水火不容。因而,不要以“曲”贬“直”。岳飞的《满江红·怒发冲冠》用的就是直白表现手法,真实地表达了作者的亡国恨和爱国情。谁又能说这首词不好呢?

含蓄也好,直白也好,都是为言志、抒情、表意服务的,至于使用哪种方法更好,要看具体情

况。有时候不能直说、不便直说,就含蓄地说,有时候觉得直白效果更好,如更能为别人接受,更能表达自己的情感,就用直白。“直”和“曲”是对立的,也是互补的。所以诗人们常常兼用这两种手法来表情达意。它们也可以“同熔于一炉,在同一首诗中共处互补,从而使诗意至善至美”。

(三)要正确处理雅和俗的关系

“雅”和“俗”,也是文艺理论中的重要话题。在中国文化发展史上,它既是评价文艺的价值尺度和审美标准之一,也是影响中国文化进程和文学发展走向的巨大力量,所以继承和弘扬传统诗词就不能不谈这个问题。

在我国历史上曾经有过“尊雅鄙俗”“崇雅黜俗”“褒雅贬俗”乃至“宁僻勿俗”的观念,也有过“重俗抑雅”“以俗为雅”和“愈俗愈雅”的主张。但总趋势却是“援俗入雅”“以雅化俗”“雅俗相补”的。这是我国主体诗歌《诗经》、楚辞、唐诗、宋词、元曲所走过的路。

我国最早的诗歌总集《诗经》中的作品,大部分都来源于民歌,尤其是国风部分,原来都是民歌民谣,经文人加工润色而成为经典的。如果说《诗经》所加工的主要是北方的民歌,那么楚辞则是屈原等效仿南方的民歌而创造的,所以它有别于诗经,被称为“骚体”。诗经和楚辞都是援俗入雅、由俗变雅的。

秦代时间太短,实行的又是极端的文化专制政策;汉代崇文重“赋”,文人诗歌成就都不大。但两汉及其后的南北朝时期,都注意采收“乐府民歌”。正是这些被视为俗文学的乐府民歌促进了魏晋诗坛的活跃,也促进了唐诗的繁荣。五言体赖它以定型,七言体也与它有密切关系。唐代盛行的歌行体和近体诗也都深受它的影响。许多诗人包括李白、杜甫等,都写过不少优秀的乐府诗。白居易、元稹等更倡导了新乐府运动。其特点除以新乐府的形式反映社会问题外,在艺术表现上,倡导率真、通俗、质朴的诗风,努力以平易浅近的语言、自然流畅的意脉来增加诗歌的可读性。可以这样说,乐府民歌这个“新俗”促使诗经、楚辞式的“旧雅”变成了唐诗式的“新雅”。

词的兴起与隋唐时流行的一种叫“曲子”的音乐密切相连,词就是曲子的歌辞。曲子词首先盛行于民间,后来也进入上层社会和宫廷,一些文人也有意识地模仿曲子的节奏写了一些曲子词,并运用了有关近体诗的韵律,从而产生一种新的文学形式一词。于是曲子词这种俗文学也就变成雅文学。不过词在晚唐五代,大多是风格柔婉的艳词,只能算是“小雅”或者说还是小道。后来经宋代词家的努力,题材范围逐渐扩展,几乎达到了与五七言诗同样广阔的程度。咏

物词、咏史词、田园词、爱情词、赠答词、送别词、谐谑词，应有尽有。艺术风格上，也是争奇斗艳，婉约与豪放并存，清新与秾丽相竞。于是词与诗一样，具有了充分表现社会生活和现实人生的功能，从而堂堂正正地登上“大雅”之堂。

元曲的前身，也是流传于民间的俗谣俚曲，当这些俗谣俚曲经过文人的加工，并与唐、宋、金、元时期流行的曲调、词调结合在一起时，就形成了一种新的诗体——元曲中的散曲。散曲是传统诗歌中的一支新秀，它和唐诗、宋词一起，被称为我国传统诗歌的三座高峰。散曲的出现和发展也促进了戏曲特别是元明清杂剧的发展。被奉为杂剧精华的《窦娥冤》《西厢记》《汉宫秋》《牡丹亭》《长生殿》《桃花扇》等，都使用了大量的散曲。从体裁上说，这些都是戏剧，但其中的唱词，却多是诗歌，并且不少都可以称得上是优秀之作。明末清初的戏曲作家孟称舜在《古今名剧合选》中就有这样的说法：“曲体（剧中的唱词）似诗、似词，而白（剧中的念白）可与小说、演义同视之”。由于词曲大量入剧，也自然提高了大众对传统诗歌的欣赏水平。

综上所述，似乎可以这样说，传统诗词发展的道路是：俗——雅——新俗——新雅——更新的俗——更新的雅。这应当也是我国诗词的一个优良传统，我们应当继承弘扬这个传统。

就我国当前诗词创作的状况来看，依然是雅俗并存的，这不仅表现在诗词作品中既有正统的诗、词、曲，也有非正统的打油诗、顺口溜之类，也就是既有所谓的“阳春白雪”，也有所谓的“下里巴人”；同时还表现在一些被视为高雅的作品中，也含有不雅的成分，而被视为浅俗的作品中，也含有雅的成分。试分析之。

以语言来说，诗词应该使用的是雅言，孔子说过，“诗、书、执礼，皆雅言也”（《论语·述而》）。雅言就是“官话”，就是“共同语”。不同时代，“共同语”是不同的，在今天来说，也就是普通话。纵观现在的诗词作品，不少被视为“雅”的作品，使用的却是古代语言，如古声古韵以及现代语言中已很少用的古代词汇，这就是“雅中之不雅”；而一些被视为“俗”的作品中，用的却又是今声今韵和现代词汇，这就是“俗中之雅”。以表现方式说，那些含蓄的作品属雅，但其中也有不少过于含蓄因而晦涩的，就不属雅。那些直白的作品，看来有点俗，但直白的作品也有不少清新、鲜活、质朴乃至妙趣横生的，则属于不俗。再从情调来说，有高尚的，也有低级的，有健康的，也有不健康的。高尚的、健康的可以谓之雅，低级的、不健康的可以谓之俗，甚至可以说是庸俗、鄙俗。总之就当前诗词状况看，确实是雅俗共存。既然如此，也就需要雅俗互补，雅俗融合，进而使“雅”达到一个新的高度。标准是能够雅俗共赏。这方面需要做的很多，只讲两点。

先说语言。现代人写诗填词，要用现代的语言，即现代汉语，包括音、韵和词汇。在词汇方

面要尽可能使用大众化的词汇,少用生僻的字词。否则就会有很多人看不懂,就会失去读者。没有读者,诗词就会衰落。这方面古人已经给我们提供了先例。词在宋代,达到高峰,但到南宋后期却出现衰落现象。原因之一是当时有不少词人刻意追求高远,讲究词法,琢磨字句,排斥俗语、大众语。他们中的沈义父在《乐府指迷》里就说过这样的话:“炼句下语最为紧要。如说桃,不可直说破桃,须用‘红雨’‘刘郎’等字。如咏柳,不可直说破柳,须用‘章台’‘灞岸’等字”。这样就使词成为少数人玩弄技艺手段,填词成为一种高深的专门学问,非一般人所能染指,当然很难为大众所接受。

现在不少人提倡口语入诗,提倡明白如话,要“以我手写我口”。大方向是对的,但也要注意,诗词是语言艺术,口语词汇入诗,不等于完全口语化。不能像写小说那样。诗词的语言有自己的特点,那就是意象性、精炼性、音乐性。诗词的语言也叫诗家语。诗家语的语法和生活语法是有区别的,诸如省略句子中的某些成分,颠倒词序等。丢掉了诗家语,就失去了诗词的特色。还有,我们提倡的是通俗,不是粗俗、低俗。诗词的语言还是以文雅为好,那些不文雅的“屁”类词汇还是少用或不用为妙。

第二是情调要健康,要高尚,要克服那些庸俗的低级的情调,也不可搞媚俗,更不可搞恶俗。

此外,还有一点要说及,不少作品缺乏个性、缺乏新意、人云亦云、空话连篇、口号堆积,无真情实感等也是“俗不可耐”的表现,应在克服之列。

雅俗互补,雅俗融合总的目的是提高而不是降低,不可以俗伤雅。要能够做到由俗到雅,再由新俗到新雅,不断地螺旋式上升,前提当然是大多数人能够懂。要做到这样,很重要的工作是解决普及和提高的关系。首先是普及,普及的目的是为了提高,提高又是在普及的基础之上。提高了还要再进行新的普及,借以达到新的提高。这样,普及——提高——再普及——再提高,也就会实现由俗到雅,再由新的俗到新的雅,不断上升。对于广大诗词爱好者来说,则是一个不断学习,不断提高自己理论水平、思想水平、技术水平和情感水平的问题。

(四)坚持两条腿走路

这里所说的“两条腿”是指格律体和非格律体。传统诗歌按格律可以分为格律体和非格律体两类。所谓格律指的是韵文所依照的格式和韵律。其中包括声韵、对仗、结构、以至字数等。凡是在这些方面有严格限制的就是格律体,没有严格限制的就是非格律体。诗歌的格律体成熟于唐代,当时形成了一种对格式和韵律都有严格限制的新体诗,为了区别以往的诗体,管它

叫“近体诗”或“今体诗”，而把对格律方面没有严格限制的诗（包括唐以前和唐人自己写的古风、乐府等）称为古体诗。后人也延续了这个称呼。近体诗和古体诗的称谓都是带有时代色彩的，今天不一定还这么叫。现在有个比较通行的叫法，格律诗和和非格律诗。本文也跟着这么叫。其实和近体诗相对的古体诗，也不是完全不讲格律，只是相对来说比较自由而已。也许把它们分别叫做格律体和自由体更恰当。

既然要划分为格律体和非格律体，就要有个比较具体的界定。

最典型的格律体是近体诗中的正体。其特点是“篇有定句”（四句为绝，八句为律，十句以上为排律）；“句有定字”（五言绝、律，必须都是五字句，七言绝、律，就都是七字句）；“字有定声”（每个字的平仄都要依其在句中的位置而定）；“韵有定位”（双句必押韵，首句可押可不押）；“律有定对”（律诗除首尾两联外都要求对仗）；“句有定序”（讲究粘对）。具体请看本集正文第三辑之《近体诗的平仄律》。其中最重要的是“字有定声”和“句有定序”。前者构成律句，后者要求粘对。本人认为这两点，尤其是第一点，是划分格律体和非格律体的最主要标准。除近体诗的正体外，其他诗体中只要符合这两条，也都可以纳入格律体内，如乐府诗、竹枝词乃至打油诗等，虽然对格律没有明确的规定，但唐人和唐以后诗人写的这类诗歌，也有不少符合格律的作品。这些合律的作品，也应视为格律诗。

词和曲在字数、句式、字声、押韵等方面也有一定的要求，而且不同的词牌、曲牌都有不同的要求，它们虽不要求一定粘对，但都具备“字有定声”这个特点，所以亦属于格律体。

其他凡不具备“字有定声”和“句有定序”的，都可视为非格律体。

格律体和非格律体各有千秋，不能厚此薄彼。

由于格律体对格律有严格的规定，熟练地掌握它和应用它都有一定难度，因而也在某种程度上束缚人的思想，所以有人主张废除它。这是完全错误的。格律诗把传统诗词的音乐美发展到极致，是中华传统诗词中最灿烂的明珠，也是世界少有的瑰宝。只能弘扬，绝不可抛弃。有人提出，抛弃固然不可，改造还是必要的。这有道理。但要改造它，必须先掌握它。马凯先生（国务委员兼国务院秘书长、诗人）提出的“求正容变”说，值得我们重视。所谓“求正容变”就是“尽可能地遵循‘正体’——严格的诗词格律规则，同时又允许有‘变格’”。说得更明确些，就是必须在熟练地掌握格律体的基础上，才能谈到改造。所谓掌握，包括明白为什么要有那样的格律规定，其中哪些可改，怎样改，那些不可改。拿五七言格律诗来说，在声韵方面，古人用的主要是平水韵，现代也有不少人如此，但平水韵是隋唐时代的音系，早已脱离现代的实际用语了，必须改。现代人写诗要用现代的声韵。还有，近体诗要求押平声韵，对于一些押仄声韵的，

只要符合字有定声和句有定序这两点，也应属于格律体。

字有定声是表现诗音乐性的最重要的成分，它使诗歌的音乐美达到十分完美的程度，不能轻易改。不过，在平仄方面，古人也有“变通”和“词不害意”之说。今人也有“基本合律”的提法。也就是说，允许某些地方破格，而不一定全规全矩。特别要注意不能因为追求格律而伤害情思的表达。古人的律诗中，拗句也不少，但多为小拗。不过，这在一首诗中只能是个别的，不能多。

关于对仗问题。对仗除去能给人以较强的匀称美，音乐美之外，还具有很高的修辞效果。它通过相互对立、相互映衬、相互补充，能把思想情感表达得更为完美。所以不能不要对仗，但不一定都那么工整，也可使用宽对、流水对，甚至也可半对半不对。律诗除首尾两联外，中间各联原则上都要求对仗，但亦可放宽，古人也有这么做的。

在体有定句方面，原则是四句为绝，八句为律。如果由于表达的需要，绝句可否多至六句，五律、七律可否多至十句，可以探索。因为只要成对增加而又符合粘对原则，是不会影响诗篇的音乐性的。至于六句是否还叫“绝”或“小律”，十句是否叫“排律”则不是原则问题。不标明就是了。

此外，有一种被称为“入律”的古风，全用律句或基本上用律句，可以换韵，类似多首绝句的组合。如王勃的《滕王阁》：“滕王高阁临江渚，佩玉鸣銮罢歌舞。画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠，物换星移几度秋。阁中帝子今何在？槛外长江空自流！”前四句是仄韵的绝句，后四句是平韵的绝句。像这样的诗，属于格律体还是非格律体呢。我认为，只要都是律句，又符合粘对原则的，就是格律体，或准格律体。

非格律体（或者说自由体）的队伍比较庞大，它不仅指唐人所谓的古体诗，也包括五四以后的新诗以及各种诗体中不合格律的作品，甚至还包括拗体律诗。总之无论什么时代的，什么体裁的诗歌，只要是不具备“句有定声”和“句有定序”的作品，都应叫非格律诗。

这里说一下拗体律诗。拗体律诗是专用拗句写成的律诗体式，也叫拗体诗。一般多把它视为格律诗的一种变体。本人认为，这种诗如果整首诗中拗句是个别的，还属于格律诗，如果整首诗多数是拗句，就是非格律体。试看杜甫的《白帝城最高楼》：“城尖径昃旌旄愁，独立缥缈之飞楼。峡坼云霾龙虎卧，江清日抱鼉鼉游。扶桑西枝对断石，弱水东影随长流。杖藜叹世者谁子？泣血迸空回白头！”

这首，被认为是杜甫成熟拗律的代表作品。其中除第三句外，都是拗句。应属于非格律体。

非格律诗最大的特点是格律相对自由(像杜甫上首那样拗律,当属例外,因为故意写拗律更不容易,无自由可言)。表现为句数、字数等不限;押韵自由,可平可仄,可一韵到底,亦可转韵,长篇作品,还不避重押;平仄方面没有任何死的规定。尽管如此,许多优秀的非格律诗吟诵起来依然能给人抑扬顿挫的感觉,这是为什么呢?清人王渔洋说过:“毋论古、律、正体、拗体皆有其天然音节,所谓天籁也”。所以“唐、宋、元、明诸大家,无一字不谐。”(转引自林正三《诗学概论》)正因它有“吐言天拔,出于自然”的优点,诗人可以无拘无束地,直抒胸臆;还有,非格律体篇幅可长可短,容量可大可小,既能长篇叙事,又可容纳情感奔放驰骋。

因为非格律体有这些特点,所以一直长盛不衰。我们也不能放弃这条腿,要根据所写题材内容、抒发情感的需要以及个人的能力,适于用格律体表达的就用格律体,适合用非格律体表达的就用非格律体。总之,要用两条腿走路,这样诗路才会宽。当然,关键是作品的思想性和艺术性。空洞无物或思想感情不健康,缺乏诗味儿的作品,格律再好,也是不可取的。

有了非格律诗这条腿,诗歌创作的路就宽松多了。我们也可以在此基础上创作新的诗体,如已经出现的“新古体”、“仿古体”、“自由曲”等。至于这些名称是否合适,那是另一个问题。

以上各点,本集中都有涉及,但愿能对读者有所启发和帮助。

作者 2010 年 11 月

序	1
慨投篇而援笔,聊宣之乎斯文	3
书前赘语	5

第一辑

中国是诗歌的国度	3
传统诗词是汉语文化特有的瑰宝	8
“诗”在儒家治国教民思想体系中的地位和作用	12
一、儒家治国教民思想体系的形成	12
二、心、性、情、志的关系	15
三、《诗》在儒家教化环节中的作用	17
“诗言志”与“诗缘情”之一	20
一、“言志观”的产生	20
二、《毛诗序》所体现的“言志观”	24
三、汉代文人的屈原情节	29
“诗言志”与“诗缘情”之二	33
四、“诗缘情”的提出	33
五、两宋和明清的情理之辩	37
六、情志论辩之我见	44
关于“温柔敦厚”和“诗三训”	49
一、“温柔敦厚”和“诗三训”产生的历史背景	49
二、如何认识汉儒提出的“温柔敦厚”	53

目 录