



春华秋实集

◎ 王永宽 著



春华秋实集

◎ 王永宽 著

无

I227
W433

大象出版社

图书在版编目(CIP)数据

春华秋实集 /王永宽著. —郑州: 大象出版社, 2009.9
ISBN 978-7-5347-5731-0

I. 春… II. 王… III. 诗词—作品集—中国—当代
IV. 1227

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第163040号

责任编辑 王晓宁

封面设计 蔓乐盎

出 版 大象出版社 (郑州市经七路25号 邮政编码450002)

网 址 www.daxiang.cn

发 行 河南省新华书店

制 版 蔓乐盎

印 刷 郑州市毛庄印刷厂

版 次 2009年10月第1版 2009年10月第1次印刷

开 本 640mm×960mm 1/16

印 张 18

字 数 200千字

定 价 20.00元

序 一

中国社会科学院荣誉学部委员

中国社会科学院文学研究所研究员

中国社会科学院研究生院博士生导师

刘世德

我和永宽有师生之谊。1978年中国社会科学院成立研究生院并开始招生，永宽是第一届入学的文学系的研究生，专业是元明清文学，研究方向是明清戏曲。从此，我们结下师生之谊。

毕业后，永宽回到了河南省社会科学院文学研究所工作。他的专业方向的主流仍然在中国古代戏曲方面。在此期间，他还参加了吴晓铃先生主持的全国古籍整理规划重点项目《古本戏曲丛刊五集》的编辑工作，参加了中国社会科学院文学所主持的《中华文学通史》（十卷本）中的清代戏曲部分的撰写工作，参加了中国社会科学院文学研究所的重点项目《中国文学通典》中的《戏剧通典》的编撰工作；他还做了《清代杂剧选》校注和一些明清传奇作品的点校工作等。

他和王钢先生合作完成的《中国戏曲史编年（元明卷）》，在确定选题时曾征求过我的意见，成书时由我撰写了一篇序言。

在这些科研项目完成的过程中，他的专业知识不断地得到丰富和发展，研究能力也不断地提高。近几年，永宽又在原来《中国戏曲史编年（元明卷）》的基础上，主持完成了国家社科规划课题《中国戏曲通鉴》并正式出版，这是他在中国古代戏曲研究方面的新成果，也是对中国古代戏曲研究界的重要的贡献。

说永宽专业方向的主流是明清戏曲，意思是说他的研究工作还有支流的方面。那就是对中国古代历史和传统文化的研究。其实，在中国学术界，从来是“文史不分家”，研究古代文学的工作常常并不是单一的，而是和其他历史文化方面的研究相兼顾的。中国古代的学者如此，“五四”以来的现当代许多学者也同样如此。

永宽这些年的专业研究工作，已从中国古代文学的研究扩展到古代文化研究方面，对中原的历史文化有所关注，参加了河南省一些历史文化资源研究开发一类的会议与活动，发表了不少这方面内容的研究论文，也承担了一些这方面的选题。他撰写的《河图洛书探秘》一书就是在这样的背景之下产生的。他还有《扭曲的人性——中国古代酷刑》等著作，在社会上也有一定的反响。

这些年来，我为永宽取得的工作成绩感到欣喜。但是，我却没有想到他竟然还写了这么多的旧体诗词作品。我似乎记得若干年前的《光明日报》上曾经发表过永宽的几首诗，大体是小而短的，当时没有引起我更多的注意。

现在看到他寄来的结集的诗词作品，竟有四百三十首之多，洋洋大观。诗集取名曰《春华秋实集》，我理解其意大概就是说经过春的播种，夏的耕耘，现在到了秋天成熟结果而收获的时候。这是他的专业研究工作之外的副产品，也是令人高兴的。

永宽诗集中的作品，从内容来看，选材相当广泛，感事、咏物、抒情、怀古、赠答、唱和等等都有；从形式来看，五言、七言、律诗、散体、长调、短歌以及词和散曲，品种多样。德国的海涅曾说：“诗人有权把他的手放到任何他认为创作需要的素材上。”永宽就是这样

做的。他在给我的信中说：“几十年的光阴中，兴趣所至，皆可成歌。”尽管如此，但我感到他的不少作品仍然是和他从事的专业研究有密切的关系。

永宽的主要专业工作是中国古代戏曲研究及古代文学研究，他的诗作也有不少以这方面的内容为题材。

《戏曲人物谱》20首，就是很典型的与古代戏曲研究有关的作品。其中对于古代戏曲名著中的许多著名人物形象分别予以歌咏，如《西厢记》的崔莺莺、红娘，《牡丹亭》的春香，包公戏中的包公，《窦娥冤》的窦娥，《汉宫秋》的王昭君，《雷峰塔》的白娘子，以及京剧《女起解》的苏三，《打渔杀家》的萧恩等。这些诗对于戏曲原作内容的高度概括，对于戏曲人物精神的高度提炼，都反映了永宽在研究这些作品方面所持有的认识和观点。

《套曲·得郭英德教授新增大著〈明清传奇史〉》中，除了表达对好友的新成果表示祝贺和敬慕的意思之外，还用一组曲子概括明清传奇的发展历程，简洁而中肯。同样，在《套曲·得徐子方教授新增大著〈明杂剧史〉》中，用一组曲子概括明杂剧的成就和发展过程，也同样非常简洁而中肯。《水调歌头·得华玮博士新增戏曲研究论著二种》这首词中，对华玮研究成果的评论也很恰当。从这三篇作品中，可以看出，永宽对于中国古代戏曲发展史以及古代戏曲研究的现状非常熟悉，并且有自己独立的思考；这样，他方能对同道的古代戏曲研究成果有如此深入的理解，并能够作出如此简洁、中肯的评鹭。

《我笑——读中国古代五大小说名著有感》一组五篇，也同古代戏曲研究有一定的关系。因为这五大名著都曾经被改编为多种戏曲作品，小说中的人物形象也都

成为后来的戏曲作品中的人物形象。诗中所“笑”的对象，分别是五大名著中的主要人物，即宋江、曹操、孙悟空、西门庆和贾宝玉，诗中概括了这五个人物的主要事迹，也由此对五大小说名著的主题及主要思想倾向表述了评议。这里的概括和评议，是用诗歌的形式来表现的，使用的是一种轻松的、感悟式的笔调，语言风格充满着调侃、诙谐与幽默的味道。但是，其中对于人物命运的体悟，却分明表现出永宽对古代小说名著的思想内容的认识与理解，表现出一位古代文学研究者对于古典文学作品及其人物精神的深入思考。因此，《我笑》组诗也就具有了古代文学研究的一些特征，是研究的诗化或诗化的研究。

永宽诗集中大量的是关于参观、游览历史文化古迹之后记游或咏怀的作品。他所歌咏的古迹或景点，有遍布于全国各地的，但大多数是永宽所在的河南。

河南地处中原，是中华民族和中华文化的主要发祥地，历史悠久，文化积淀深厚，古迹遗存特别丰富。司马迁《史记·封禅书》说“三代之居，皆在河洛之间”，因此，中原河洛地区夏、商、周三代的文化遗存尤其丰富。

对于这一点，我也有深刻的体会。“文革”期间，中国科学院哲学社会科学部（即中国社会科学院前身）文学研究所选择的“五七干校”地点，先在河南省的罗山，后搬到息县，再后又转移到明港，我也随着在这几个地方生活过一段时间。

所到之处，都可以看到或听说不少历史文化古迹及历史人物故事。例如，息县即古息国所在地，也就是那位息国灭亡之后又成为楚文王之妃、楚成王之母的著名

美女息夫人的故乡。

永宽是河南人，又长期在河南工作，去过省内许多地方，对河南的历史文化古迹遗存有更多的亲身经历和了解。这些，都成为他的诗歌写作的重要题材来源。

可以看出，永宽对于所观看过的古迹都有不少感慨，也总想写一篇诗来表达自己的认识与心情。《中原文史古迹咏怀》四十首，以及不少五言律诗就是这样写出来的。而且，他在观看这些古迹遗存时很认真地记录了有关情况，在写此类题材的诗歌时又特别认真地查阅了许多有关的历史文献资料，针对历史事件和人物发表议论，遣词命意也特别费了一番思考。

这些诗作，显然和他对于历史文化的研究工作密切相关。比如，他有专著《河图洛书探秘》，对于河图洛书传说的来龙去脉作了系统而全面的考察，对历代关于河图洛书研究的状况与成果作了详细的梳理，对于河图洛书的文化内涵及其在当代的科学价值作了比较深入的解析，是当代河洛文化研究的一部重要著作。我注意到，在他的诗作中，也有两首是写河图洛书的。先看《中原文史古咏怀之四（遗址篇）》中的《孟津·河出图处》：

上古黄河故道旁，飞腾神马似龙翔。
经文明载昭书史，图讖精推起汉唐。
一画开天传爻象，九州分地定封疆。
孟津旧寺新修建，民众千秋敬伏皇。

再看《洛宁·洛出书处》：

洛水奔流西复东，神龟跃出古精灵。

列分多寡九宫数，变幻方圆八卦形。
玄沪河存仓颉字，檀山坪记禹皇功。
张公题碑今犹在，乡老争谈倍有情。

不难看出，这两首诗的内容和《河图洛书探秘》是完全一致的。诗作是专著的主要观点的浓缩，是对于河图洛书文化精神的提炼。诗中关于河图洛书的认识与议论，是建立在他对于河图洛书的全面研究的基础之上的，并反映着他的研究成果和研究深度。

永宽的诗集中，有一部分作品是对于前代名家名作的和作或仿作，如《秋柳》（和王士禛作四首）、《仿白居易〈放言〉》（十首）、《惜花十律》（仿鲁迅《惜花四律》十首）、《西江月·半歌新编》（五首）等。我想，永宽一定是对前人这些作品非常喜爱，并受到它们的内容的影响而产生了共鸣，于是才产生和作与仿作的冲动，并形之于笔下。从它们的内容看，永宽的和作与仿作并不是简单地亦步亦趋，而是借用原作的思路与形式表现出新的内容，显示出在新的历史条件下对于社会与人生的一些重要问题的思考。

《放言》的仿作体现了白居易原作的感悟特征，但是感悟的内容则扩大了思维范围，显示出具有当代特点的哲理性。

《秋柳》的和作四首，由对秋色秋景的遐思而在广阔的历史与人生空间中驰骋想象，体现了原作的旨趣，但和作却有明显的创新点。前三首扣住秋意生发情怀，固然是常规做法，而第四首扣住历史上的柳姓人物（或名字中带有柳字）进行议论，实为别开生面。且看这第四首：

晓风残月有谁怜，《望海潮》余一缕烟。
乐与柳州同唱和，难随展季共缠绵。
神弓结偶扶南国，龙女传书仪凤年。
犹忆钱家如是妾，芳魂梦断绛云边。

诗中第一、二句写的是柳永，第三句是柳宗元，第四句是柳下惠（名展禽，居于柳下，谥曰惠），第五句是柳叶（名中有柳而非姓柳），第六句是柳毅，第七、八句是柳如是。这六位人物的命运都是颇有传奇性并足以引发后人感慨的。

王士禛的《秋柳》在清代康熙时就有众多的和作。据说，当时的和者有数百人之多。今人仍有不少的和作。这说明，《秋柳》诗本身具有引起文人注意的价值与魅力。但是，在我所看到的《秋柳》诗的和作中，没有人从“柳”字着眼、扣住柳姓历史人物来发挥的。而永宽却独辟蹊径，颇有创意。

他能这样做，和他的专业特点有着直接的关联。作为一位文史研究者，不仅需要具有比较宽广的知识面，而且在观察问题时也需要常有独特的视角，创新的思考。永宽在和作《秋柳》诗时看到“柳”字即引发联想，脑海中立即跳跃出一连串的柳姓人物，引此入诗，诗中即显出更丰富的文化的与情感的容量。

再看《惜花十律》。鲁迅的《惜花四律》写于1901年，是鲁迅二十岁时的作品。这四首诗意境高远，文采华茂，更有深刻的思想蕴含于其中，显示出青年鲁迅的非同凡响的才华和古典诗歌的高深造诣。永宽的《惜花十律》写作于2000年，时光整整过去了一个世纪，再来

写同样题目同样形式的诗，自然会表现出新的时代背景下的新的思想与情感。永宽自谓喜爱鲁迅并学习鲁迅，他的《惜花十律》在接受鲁迅影响的同时，也力求表达自己的新意。鲁迅的《惜花四律》是把花卉作为整体对象予以歌咏并抒发情感，而永宽的《十律》组诗，则是选取我国最著名和最有代表性的十种花——牡丹、梅花、菊花、莲花、兰花、玫瑰、桂花、水仙、昙花和桃花，分别冠以“惜”字。这样的区别花卉品种予以歌咏的做法已和鲁迅原作不同，在表现惜花的思想情感时，也比原作增加了许多新的内容。如《惜菊花》中说“今将菊瓣烹调饌，色味醇浓不忍尝”，《惜玫瑰》中说“当代工商真暴虐，芳容毁弃炼油精”。这里，作者对于当代生活中人们把菊花瓣炒菜作为美餐，对于当代工业用玫瑰花作原料炼制玫瑰油精的做法予以批评。当然，这不是从社会实践的角度去反对当代人的饮食享受和工业化的玫瑰油生产，而是从花卉审美的角度批评那种摧残美、破坏美的行为，由此来表达惜花的主题。这样的认识与情感是鲁迅原作中没有的，体现了当代的时代精神。

再如《惜桃花》诗云：

符旧更新又到门，满园天灼早迎春。
腮边脂粉含樱口，鼻下芙蓉点绛唇。
根叶凄凉桃姊妹，炉烟寂寞息夫人。
栖霞何处香君扇？再访武陵难问津。

诗中所惜桃花的内涵已远远超越了作为植物的桃花本身，由写桃花而写人，由惜桃花而惜人。首句用王安

石《元日》中“千门万户曈曈日，总把新桃换旧符”诗意，第二句用《诗经·国风·桃夭》中“桃之夭夭，灼灼其华”诗意，所表现的都是与桃花相关的具有人文意义的内容。第三、四句写桃腮与樱桃小口，是借桃花的隐喻意象以表现美人之容貌。以下四句，则是直接写了五位与桃花相关的人物：王献之的爱妾桃叶、桃根姊妹，被称为桃花夫人的楚国息夫人息妫，持有侯方域定情之物桃花扇的李香君，写出《桃花源记》奇文的陶渊明。我很高兴在这里看到了息夫人，并联想起我曾经在河南省的息县生活过的一段时光。息夫人曾在后世被立庙祭祀，并引起后世许多文人题咏，唐代杜牧曾作《题桃花夫人庙诗》只是一例。息夫人等五位历史人物成为四段典故，其故事都足以引人感慨并发人深思。永宽的《惜桃花》之诗把他们列举出来，自有超出惜花本身的深刻寓意。高尔基曾说“文学是人学”，这其实是一句直白的实话，各种题材的文学作品不管描写什么对象，归根结底总是在写人。这首诗和前边提到的那首《秋柳》和诗之四中罗列柳姓人物的立意相同，在历史人物的命运展示与比较中，表现出深层的文化内涵。

以上我所举出这几首诗为例，意在说明永宽的这一类诗作的特点。不论是怀古还是咏物，常常要涉及较广的历史领域，包含较多的文化内容，在感慨与咏叹中传递出较多的知识信息，并表现出能够启人思考的丰富余地。对于一般读者来说，会有人认为这些诗作过多地征引资料，堆砌典故，甚至会招来“掉书袋”的批评。但是，这正是永宽的诗作同他的文史专业研究工作关系密切的表现。这一类诗作不是一般的旧体诗词爱好者的即兴或应景之作，而是在掌握较多资料的基础上，经过深

入思考并进行细致的文字推敲与雕琢的作品，是文人之诗，更是学者之诗。

当然，永宽诗集中的作品并不都是如此。其中那些俚俗的歌体诗，就非常明白晓畅，很少涉及历史人物或典故，如《明日歌》、《气球歌》、《忙闲歌》、《难易歌》、《生命歌》、《电脑歌》等。说它俚俗，说它明晓，是指它们的文字特征，并不是说它们内容浅薄。这些诗同《红楼梦》中的《好了歌》有些相似，读起来浅显，细想起来其内容仍然是很厚重的。这些作品是永宽诗集中的另类，反映了他的诗作风格的多样性。

此外，诗集也有不少针对眼前时事即景抒情或发表感想的作品，如庆祝香港回归和澳门回归，庆祝国庆和党的生日等，这些作品具有鲜明的政治倾向，反映着当代时代精神，从诗体艺术性来看，也基本上都是深思熟虑之作，各具特色。

人们常说“诗如其人”，我读了永宽的诗歌作品，看到了他的心路的历程，看到了他的人生剪影，看到了我所熟悉的永宽的一些我所不熟悉的方面。比如，他的《西江月·象棋杂咏》和《西江月·围棋杂咏》，写得那么投入，那么专业，这是我以前对他不够了解的地方。诗歌内容和形式的丰富性，反映出作者的思想与生活的丰富性，也反映出作者内心世界与情感的丰富性。

读永宽的诗集，使我想起人们经常提起的两个话题。

第一个问题是：当代还要不要提倡写旧体诗词？还能不能写出好的旧体诗词作品？

从二十世纪“五四”时期的新文化运动开始，就有学者主张不要再写旧体诗词。鲁迅就发表过类似的观点。他在1934年致杨霁云的信中说：“我以为一切好诗，到唐已被做完，此后倘非能翻出如来掌心之齐天大圣，大可不必动手。”他虽然这么说，但是他自己对于写作旧诗仍然是“动手”了的，而且他的格律诗写得相当严谨老练、深沉精警。前面所提到的曾被永宽仿作的早年作品《惜花四律》，以及他中年以后写的《无题》（万家墨面没蒿莱）、《自嘲》、《惯于长夜》、《秋夜有感》等，都是佳作。鲁迅国学功力深厚，思想又极其尖锐深刻，对于格律诗不动手则已，既然动手便落笔不凡。尽管如此，鲁迅毕竟没有多写旧体诗，这大概和他对旧体诗的基本看法有一定的关系。

毛泽东对于旧体诗词的传统形式却不提倡，甚至是否定的。他于1957年1月致臧克家等人的信中说，他的旧诗词作品，“这些东西，我历来不愿意正式发表，因为是旧体，怕谬种流传，贻误青年；再者诗味不多，没有什么特色。”又说：“诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易学。”琢磨这几句话的意思，似乎其中反映着毛泽东对旧体诗词形式的基本看法。使用“谬种”一词，恐怕并不只是自谦已作，而是说旧体诗词这种形式在今天看来已是“谬种”了。“不宜在青年中提倡”则是明确地表示了对于旧体诗词不提倡的态度。其实，毛泽东和鲁迅一样，一方面说不提倡，一方面又自己在写作旧体诗词，而且，毛泽东的诗词已被公认为当代写作旧体诗的难以逾越的高峰。

尽管有鲁迅、毛泽东这样的伟人不提倡当代人写旧

体诗词，可是当代人对于旧体诗词的写作不仅一直没有停止，而且迄今为止，可以说，仍然相当繁荣。当代人的此类作品中也不乏佳作，今观永宽诗集中有些作品也可圈可点，又证明了这一点。

因此，从这些客观存在的事实来看，我以为对于当代人写作旧体诗词，虽然不能大力提倡，但是也没有必要去硬性禁止。应当以一种宽松的态度对待，顺其自然，百花齐放，爱写就写，不写亦可。

同时应当看到，当代人写作旧体诗词，是绝对禁止不住的。应当相信，当代人也是能够不断地写出好作品的。古典诗歌在长期的发展过程中形成了格律，已经表现出被历代人们所认可的艺术魅力。格律诗的字句排列表现出整齐美，格律要求的对仗表现出对称美，词的规律性的长短句式和抑扬顿挫的律动则表现了错综美，古典诗词的这些美学特征不会因时过境迁而完全衰亡。

况且，历史上一切事物的发展都是与时俱进的，诗歌的发展同样如此。随着岁月的变迁，时代风尚、思想观念、社会生活不断出现新的内容。文学是社会现实的反映，它必然会与时俱进地反映不断变化的现实。诗歌虽然采用的是传统的旧体，但是旧瓶可以装新酒，旧体诗的形式在新的历史时期完全可以反映新时代的新事物。新事物层出不穷，新的旧体诗作品也会层出不穷。

在这个问题上，新时期人们的创造性永远不会完结。别林斯基的《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》一文中谈到独创性问题时说：“几乎同样的话也可以应用到独创性上面：正像民族性一样，它也是真正才能的必备条件。两个人可能在一件指定的工作上面不谋而合，但在创作中绝不可能如此。因为，如果一个灵感

不会在一个人身上发生两次，那么，同一个灵感更不会在两个人身上发生。这便是创作世界为什么这样无边无际、永无穷竭的缘故。诗人从来不会说：‘我写什么好呢？都被人写完了。’或者说：‘天啊，我生也何迟！’”这样的认识应该具有普遍的意义，中国当代的及以后的诗人永远也不会说“我写什么好呢，都被人写完了”。时代日新月异，人的创造性也日新月异，诗是永远写不完的，旧体诗也是写不完的。

第二个问题是，当代人写作旧体诗词，还要不要严守格律？

旧体诗要保持字句的整齐，要押韵；律诗也要保持中间两联对仗的特征；词要保持词牌对于字数和用韵的要求。——这似乎已成为大家的共识。但是在平仄方面仍存在着不同的认识。

一种意见认为，对格律诗和词，一句的尾字符合平仄即可，中间的每个字不必都讲究平仄，有不少人实行这种做法。然而这没有获得大多数写旧体诗词者的赞成。

另一种意见认为，当代写作旧体诗词，可以遵守古代定型的格律，但是对于每个字的平仄的确定应按照当代汉语普通话的四声为准，即把普通话的阴平阳平作为平声，把上声去声作为仄声。大多数写旧体诗者也不赞成这种意见。

古代汉语中的入声字都是仄声，后来由于“平分阴阳，入派三声”，入声字就被分散到平、上、去三声之中；而分到平声之中的入声字，在现代汉语中就被分散到阴平、阳平两种声调之中。如果按当代的四声确定平仄，把散入阴平、阳平中的入声字作平声，就必然和

古代的成规产生很大的不一致，造成格律规则的错乱，而且也将严重影响到对古代格律诗已有韵味的欣赏和理解。

还有一种意见认为，可以创造新的格律，创造新的词牌。其理由是，旧诗格律是古人创造的，今天随着时代的发展，古人能做的事情今人也能做到，古人能创造旧格律，今人也完全可创造新格律。古代的词牌，古人可以创造出来那么多，今人当然也可以根据已经变化了的新形势而创造出新的词牌。于是，在当代兴起了“度词”，就是作者可以仿照古代词和长短句形式随意安排每句的字数和用韵规律，并能够大体表现出古代词的韵味。

实际上，古代已有“自度词”或“自度曲”的形式，但是今天一些人提出的“度词”又有特定的含义，不太等同于古代“自度词”的概念。新的格律诗，赞成者不多，也未见新的格律产生。而对于“度词”，不赞成者和持观望态度者尚占多数。总之，这个问题的争议还正在发展中，已经引起人们广泛的关注。

中国古代诗歌的发展到唐代形成了格律，到宋代形成规范化的词牌，至今已经有了千余年的历史。旧诗词的格律形式经过了漫长时间的检验，并有大量的优秀作品展示了它们的美感和魅力，在历代人们的心目中已经形成了相当固定的艺术观念和相当系统的审美经验，在今天仍然有它继续存在的合理性和必然性，也仍然有它继续发展的广阔空间。对于这样的文学艺术遗产，今天加以继承与维护是应该的和必要的。

当代写作旧体诗词，原则上应当遵守原来已经被历代公认的格律，遵守原来已经形成的对于句式、音韵与平仄的要求。也就是说，今天既然称之为写作旧体诗词，那就要按照旧的“游戏规则”进行游戏，否则只管去写