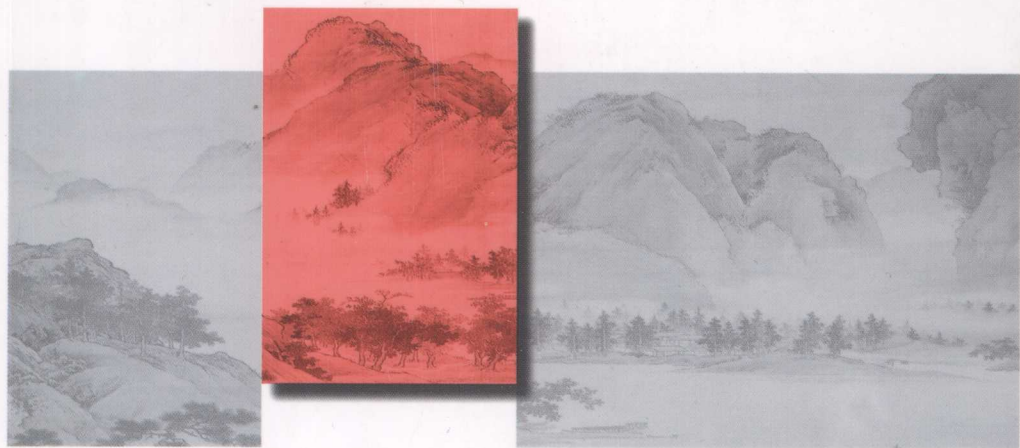


门里门外谈诗词

——古诗词读写 14 法则



刘汉杰 著



昆仑出版社



门里门外 谈诗词

——古诗词读写14法则

刘汉杰
著



昆仑出版社

图书在版编目(CIP)数据

门里门外谈诗词——古诗词读写 14 法则/刘汉杰著 —北京:昆仑出版社,2007

ISBN 978-7-80040-904-2

I.门… II.刘… 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(2007)第 162539 号

门里门外谈诗词——古诗词读写 14 法则

作 者:刘汉杰

责任编辑:郭米克

封面设计:李 戎

责任校对:刘岩梅

出版发行:昆仑出版社

社 址:北京地安门西大街 40 号 邮编:100035

电 话:(010)66531659

E-mail: jfjwycbs@public.bta.net.cn

经 销:全国新华书店

印 刷:三河市灵山红旗印刷厂

开 本:A5

字 数:150 千字

印 张:6.375

印 数:1-5000 册

版 次:2008 年 1 月第 1 版

印 次:2008 年 1 月北京第 1 次印刷

ISBN 978-7-80040-904-2

定 价:15.00 元

(如有印刷、装订错误,请寄本社发行部调换)

说格律诗(代序)

叶文福

格律诗首先是诗。

说起格律诗,先想起格律而不是先想起诗,某种意义上是件悲哀的事。如果懂诗而不懂格律,那不要紧,可以慢慢讨论;如果只懂格律而不懂诗,就真是无法与之交谈了。

所谓格律,其实是汉字独特的特点的自然和必然形成的语言和文字的规律。某种意义上说,是汉字的天然与人工的精妙结合形成的语言和文字的必然规律。它既是人为的,又是汉字语言本身规律之所为,是一代一代汉语诗人沿着汉语诗的音韵规律探索的必然结果。

我理解格律诗的格律,也就是关于平仄的几种模式,应该是汉语诗在其发展的过程中,用文字自然表现出来的音乐节奏,诗通过格律强化文字的音乐性,强化诗和诗意在音乐中进



行和展开,通过抑扬顿挫表现音乐性。音乐性其实是格律诗作为一种形式存在的本质。所以说——

诗乃文字的音乐,没有音乐性就没有格律诗。

没有音乐性就没有汉语诗。

没有音乐性就没有诗。

有些外语诗翻译成中文缺乏音乐性,不能误导成诗“进步”到没了音乐性。不管是什么语言的诗都应该是那种语言的音乐,这是不可以改变的。当今有些诗人,反对诗的音乐性。我不知是该为这些诗人悲哀,还是为诗悲哀。

有一首所谓“朦胧诗”:《生活》,全诗只有一个字:网。这里就全没了诗的基本素质,没有了诗的特有的风韵,没有了情绪的催生和调动,没有了吟唱的功能,没有了视觉点燃的丰富的想像的铺张,没有丰富的想像引起的灵魂深处的潜意识的震撼,把诗庸俗化了,说它是条谜语也并不合格。有的诗确有谜语的感觉和味道,有的谜语也可能有诗的因素,但诗是雅文化中之精品,而谜语是俗文化,是大路货,二者在本质上是不可同日而语的。

有一则笑话说,在化学家的眼里,所有的生命都是碳水化合物。从化学的角度看,这也许是对的。但从文学、生命学的角度看,就十分荒唐。假如我们用所谓“朦胧诗”的写法写一首《生命》:碳水化合物。诗如果脱离了音乐性,堕落到如此地步,则肯定是走火入魔了。

汉语诗中的格律诗，其实就是音乐性的集中表现。

从《诗经》的四言诗、五言诗、六言诗，到楚辞，到汉赋，到乐府，到唐诗，到宋词，到元曲，到“五四”以来的现代诗，不管形式上如何变化，都是诗在音乐性上的变奏。所谓大珠小珠落玉盘，正是由于汉语的平仄在诗中的错落跌宕，形成汉语诗特有的格律，读起来直如人在山中踏歌而行，高高低低，节奏紧凑又松弛，松弛又紧凑。无穷诗意之外，平添无限的音乐生机，诗意与格律相辅相成，如同美人浓妆淡抹，如同宝马雕鞍，形式与内容天然地结合在一起，天衣无缝。

但是我们在谈格律的时候，首先必须想到诗，必须谨记格律是为诗服务的。没有诗意，格律就成一纸空谈。

格律诗讲究的所谓押韵，所谓平仄，说到底，就是诗的语言的音乐性的多种说法里的一种说法。

讲求押韵，讲求平仄，这些都是手段，这些手段要达到的目的其实就是铺排语言的音乐性，要千方百计地造成一种诗歌特有的和谐的、优美的文字气场，以形成语言本身以及语言之外的强大的张力，达到奇妙的感通效果，最终辐射出神奇的诗意。

讲求押韵，讲求平仄，并没有谁能够做到强求一致。各个的感觉不同，处理出来的效果和味道也都不一样。唐诗中如《春江花月夜》四句一转韵，一种浅显如歌的语言感觉，与同时盛行的七绝、七律的端严、肃正的语感和通感就完全不一样。



新乐府就更走得远些，但应该说这些都是诗的语言的音乐性的多种形式里的一种释放形式。现代诗中有不少诗不押韵，不死板地讲求格律诗中平仄，但只要是很好地调动了诗的语言的音乐性，同样能出好诗。

我读唐诗，读来读去，忽然有一个奇特的感觉：几乎没有一首唐诗是百分之百地合乎格律要求的。就我所读到的唐诗，只有陈子昂的《登幽州台歌》不存在格律上的问题。可是这首诗并不是格律诗，是明显地受楚辞影响而来的。当然，格律是在唐诗不断的演化过程中慢慢形成的。也就是说，格律在唐代、在唐诗中还并不严谨，还没有到后来“平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平”的完美地步。如果用格律去要求唐诗，如果用不合平仄便不是好诗的原则去评品唐诗，唐诗则只有很少一部分是合格的。

我们来举一个最明显的例子：崔颢的七律《黄鹤楼》历来被称为唐诗中七律之首。可是如果用严格的格律去要求这首七律的前四句，这首诗岂止是不好，简直可以说完全不合格。前四句，“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。”平仄的毛病大了且不说，前三句一连三个“黄鹤”，这真是打死我也不敢用。可是人家用了，用得李白到黄鹤楼都不敢再题诗了，这就绝非一般意义上的好。好在哪里呢？好就好在亲切，自然，既口语又文气十足，毫不做作，毫不雕饰，诗意盎然。这颌联应该是对仗的，可是这里的“不复

返”与“空悠悠”则完全没对上。同样好在亲切，自然，既口语又文气十足，毫不做作，毫无雕饰，诗意盎然。颈联“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲”是脍炙人口的名句，可是按格律的严格要求，“汉”字处应该是平声字，“鹦”字处应该是仄声字，亦不合平仄。幸亏有个“一、三、五不论，二、四、六分明”的原则，“汉”字和“鹦”字都在“不论”位置上，可以不必计较。崔颢懂格律，更懂诗，懂得诗与格律之间的微妙关系，在诗与格律发生冲突的时候，以诗为重——他是大家。唐人把《黄鹤楼》评为七律第一，实在是懂诗的，是凡诗意与格律相矛盾时，以诗意为重的。

还有一首诗，也挺有趣。七绝高手王昌龄的《采莲曲》(之二)出现了令格律完全不能容忍的现象。请看：

荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。

乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。

按照格律，这首诗是仄起，前两句应该是：“仄仄平平仄仄平，平平仄仄仄平平”。是符合平仄要求的；可是第三、四句，按格律要求应该是：“平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平”。而王昌龄反过来了，变成了平起诗的第三、四句的格律。也就是说，在这首诗里，三、四句与一、二句的平仄是一样的，都是：“仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平”。这在只讲格律不讲诗意的情况下，简直成了笑料。一些不懂诗的所谓专家、学者可以洋洋



得意地把这种现象挖苦得一无是处。可是，没有人敢挖苦王昌龄，没有人敢说他不晓格律，因为唯有这样处理，这首诗才如此出奇的美。

中唐早期的韦应物，在滁州任滁州刺史时写的《滁州西涧》，无论是内容还是形式，历来有颇多争议。我们先看诗：

独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。

春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。

我们这里只讨论格律。这首诗的平仄如下是：仄平平仄仄平平，仄仄平平平仄平。平平仄仄仄平平，仄仄平平平仄平。按照七绝平仄关系的要求，这首诗的第三、第四句应该是：仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。对只懂格律而不懂诗的人来说，这首诗是无法接受的。但韦应物不但这样写了，还写得异乎寻常的美。

我有一首写扬州二十四桥的七律，第三、第四句是：

水过桥时桥梳水，月临水后月也流。

按照格律要求，“梳”字处必须是仄声字，“也”字处必须是平声字。但如果改掉这两个字，句子就索然无味，于是我只得以诗意为重。

说了以上关于格律的一些变化，举了几种不合格律而有诗味的例子，我觉得不能给人以误解，以为不按照格律也能写

好格律诗。恰恰相反,要坚决地坚持格律,只有在坚决地坚持格律的基础上,进行娴熟的变化,这个变化的原则就是看有没有诗意。

因此,我在对待格律诗的格律问题的态度,是在唐人的基础上,找出自己认为正确的方法:

1.既是写格律诗,就必须坚决地、无条件地按照格律诗的要求写。汉诗格律是有汉诗以来,经过几千年的探索、变化、改革,已经是一种相对十分成熟的模式。这中间已经没有什么改革可言,只有根据诗情的需要灵活运用的问题,绝不能穿着唐服跳迪斯科。有不少人格律诗的修养不深,胡乱写些打油诗,就说自己是改革派,其实远不是那么回事。

2.格律就是格律,一般情况下,必得先十分熟悉格律才能按格律写诗。闻一多说,格律诗与白话诗的区别是格律诗先有形式后有诗,白话诗是先有诗后有形式。这话在一定意义上,在表层意义上是对的,在深层意义上并不全对。我觉得不管用什么形式,首先是要有诗。如同生孩子,首先要有孩子。先有了孩子,才有讨论孩子的性别的可能性。或男,或女。或格律诗,或白话诗。我觉得格律诗与现代诗的区别如同在跑道上的百米跑与越野跑,两种赛跑的形式完全不一样,但它们的本质是一样的,都是跑。你要在跑道上进行百米比赛,就必得严格按照场地比赛的种种苛刻的要求去做,必须严格按照裁判的指令一一执行。不能提前起跑,手不能越线,跑的过程中脚不能



踩线，等等。这就如同写格律诗。你不可能说我改革一下，提前跑一秒钟又何妨？如果这样，就没法比赛了。而写现代诗，则如同越野跑。只要确定了终点，在一定范围内，允许你有一定的自由，你可以自己选择路线，条件宽松多了，但本质不变，那就是：你必须跑，必须严格遵守比赛的规则跑。这是两种既有区别又有联系的比赛形式，你大可不必去斤斤计较形式，而应该把精力放在如何根据自己的特长、爱好去选择形式，在形式的制约下，最充分地发挥自己的优势，去取得胜利。

格律是为诗服务的。凡遇到格律对诗意的表达有着无法克服的障碍，就必须破格。但这是极个别的情形，一定要十分小心。有一位著名足球裁判说，足球裁判的最高境界是，整个足球场上没有人感觉到裁判的存在，而其实裁判无时不在。写格律诗，格律与诗的感觉也应该是这样。一首好的格律诗，使人感觉不到格律的存在，而给人的直感和联想都应该是——也只应该是——诗的必然。

什么时候该严格按格律写诗，什么时候又必得破格呢？这也可以用生孩子来打比方。本来只准备生一个孩子，没想一下子生了俩，或者生了仨，或者生了四、五、六，等等。这就叫特殊情况。总不能说我只准备要一个的，多的我不要。孩子是一定要的，只是还须使出更好的抚养方案来。常规的格律于此处是非破不可的，修养的深厚要表现在：

——要破在非破不可处；

——要破在破不经心处；

——要破在非破不妙处。

3.格律就是格律，格律就是一种规则，这没有什么可将就的。如同交通规则，行人必须靠右走。你硬要在左边走，那就要撞人或撞车。我觉得，对格律的认识还不能只停留在形式上，它的更深层的意义还在于，没有格律的制约，就没有诗意可言。格律是严防大白话入诗的坚强卫士。它用格律制约白话。你即使是白话，也必得押韵，必得按平仄入诗。你即使是白话，也必得按照平仄说得跌宕起伏，铿锵悦耳，说得文气十足，说得诗意盎然。如：“红军不怕远征难”、“百万雄师过大江”、“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”，它既是白话，又是最简约的白话，又是依着平仄说得跌宕起伏、铿锵悦耳、文气十足、诗意盎然的白话，没有深厚的文学修养是决不能为的。

4.严格地按照格律写格律诗和破格（在个别地方不按照格律的一般规律），其实是一对相反相成也相辅相成的矛盾。在我的观念里，它们其实一点也不矛盾。任何事物都有其一般规律和特殊规律，格律诗的格律便是格律诗的一般规律。当一般规律无法涵盖特殊规律时，事物便以特殊规律结构成的形象出现。设若格律是一条路，而破格则是路上的桥。“逢山开路，遇水架桥”，从大的意义上说，桥也是路，是路的另一种形式，是路遇到河流或阻隔之后特殊处理的特殊的路。桥也罢，



路也罢，都是为通车服务的。所谓车，也就是诗意。要是破格破得好，就等于架了一座好桥，不但可以通车，本身也是一道亮丽的风景。这样的例子几乎比比皆是，毛泽东的《蝶恋花》（答李淑一）下半阕没法押韵了，作者按真情实感和诗意的需要处理，那种凄迷的壮美，或者更令人心潮难平。甚至可以说，恰是这种随诗意调度的高层次的破格，方能够最准确地把握诗与诗人之间那种物我两忘诗意的朦胧的美学感觉。反之，如果只知道格律而不懂得诗，硬要削足适履，硬要为了服从格律而宁可破坏诗意，那就等于路遇到水也不架桥，不架桥而只知道继续在水上修路，那就无异是傻子干的事，是定要以失败告终的。宋诗为什么大多味同嚼蜡，有一部分原因也在这里。宋人写诗不如唐人潇洒，以理入诗而不是以情入诗，写来写去，终于写不下去了。前面说格律是护卫诗意的卫士，其实也只是一个方面。不以情入诗，只见格律而不见诗，便随时可能走进宋人的尴尬。

5. 格律诗不仅要在形式上严格按照格律诗的基本要求精雕细刻，而且更重要的在于，格律诗对文字的要求是苛刻得有许多即使是诗家也是无法理解和实践的。格律诗的文字要求必须端严庄重，华而不艳，丽而不妖，深而不奥，浅而不浮。字与词都必须用得十分有张力，弹性极强，而且具有多重词义，使读者产生立体、多重的和丰富的想像。字与字在经作者巧妙的组合之后，必须能产生极大的文字气场，以达到诗无达诂的

朦胧奇效。正是这种文字结构和由这种文字结构所产生的意象,使格律诗很容易区别于民歌或打油诗。

清代诗评家袁枚在其《随园诗话》里专门谈及诗与格律的关系问题,十分精辟。不妨引用:“杨诚斋曰:‘从来天分低拙之人,好谈格调,而不解风趣。何也?格调是空格子,有腔口易描;风趣专写性灵,非天才不办。’余深爱其言。须知有性情,便有格律,格律不在性情外。《三百篇》半是劳人思妇率意言情之事;谁谓之格?谁谓之律?而今之谈格调者,能出其范围否?况皋、禹之歌不同乎《三百篇》;《国风》之格,不同乎《雅》、《颂》:格岂有一定哉?许浑云:‘吟诗好似成仙骨,骨里无诗莫浪吟。’诗在骨不在格放也。”这段话译成现代语言是:“杨诚斋说:‘古往今来,天分低拙的人,都在诗歌上大谈格调,而不懂得风趣。为什么?因为格调是空架子,只要有嘴都能讲得出来;而风趣专门描写性灵,不是天才就办不到。’我十分喜欢这句话。要知道有性情,便有了格律;格律逃不脱性情的圈子。《诗经》三百篇多半是劳动者及怀春少妇直率言情的,有谁为他们定过格式呢?又有谁为他们定过音律呢?而现在谈格调的,能超出这个范围吗?大禹时代的歌谣不同于《三百篇》,《国风》的格调不同于《雅》、《颂》,格式怎么有一定之规呢?许浑讲:‘吟诗就好比成仙骨,骨子里没有这种‘仙气’,就不要胡乱吟咏。’可见诗歌贵在风骨而不在格式。”

我也十分喜欢这段话,我觉得杨诚斋与袁枚将格律与诗



的关系说得再明白不过了。有性情，便有了格律；格律逃不脱性情的圈子——这就是格律与诗的根本关系。如果没有性情，在那里照格律填空，硬凑出来只会是味同嚼蜡。

莫在门外兴叹

(前言)

我 1953 年底高级工程兵学校毕业,分配到军委工程兵机关人民工兵杂志社任编辑。业余喜爱读诗品词,写诗填词却未敢一试。1991 年 11 月 60 岁生日试作一首古诗后,坚持读诗写诗自娱,也有一些心得体会。现将这些体会略加梳理,目的是指导今后的读诗写诗,提高自己的读写水平。

中国古诗词的缘起、盛行,毕竟离我们太远了,特别是发展到登峰造极的唐宋近体诗词,有严格的平仄和音韵要求,难免有种神秘感,望而生畏。因此,我深深体会到:要读写古诗词,首先就要破除神秘感和畏难情绪,要有入门的勇气,用我们的自主意识,读诗写诗。这里讲几位诗人的例子,或许有助于消解畏难情绪。

2004 年春夏之交有一部电视连续剧《青岛的天空》,反映



人间故事的电视剧为什么取名《青鸟的天空》呢？剧中讲的一个童话，可以引申为剧中主人公是为别人寻找幸福的天使。青鸟作为天使的代名词，其源出于《山海经》的神话传说：青鸟是西王母的信使，西王母到哪里，青鸟就飞到哪里：探路或报信。后遂以“青鸟”喻指仙使或信使，是给人带来喜讯的。“青鸟”入诗，唐人中已多见。李商隐有一首著名的《无题》七律诗，很多同志都能背诵其颌联：“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。”但很少有人记住最后两句（尾联）：“蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。”其实这最后两句才是全诗的主旨所在：蓬山万里，青鸟难凭，能否得到“他”的信，那是终生的期盼。李商隐还有一首七绝《汉宫词》：“青雀西飞竟未回，君王长在集灵台。侍臣最有相如渴，不赐金茎露一杯。”青雀即青鸟。这是一首揭露和讽刺汉武帝迷恋神仙的诗。头两句是说，向西方求神的使者竟然一去未回，汉武帝却依然长久地死死守候在望仙宫（即集灵台）上，足见其痴迷成仙之深；后两句是说汉武帝为了自己长生不老，连一杯止渴的“金茎露”（即汉武帝建立的金铜仙人承露盘接贮的“云表之露”），都不肯赐给患有消渴病（即糖尿病）的文学侍臣司马相如，入木三分地揭露了汉武帝好神仙甚于爱人才的极端自私的灵魂。作为自然界的青鸟，是非常美丽的，入诗却不多见。《唐诗鉴赏辞典》收有一首署名捧剑仆、题为《诗》的五言绝句：