

王之詩論

高水作署



王 力 诗 论

# 王 力 诗论

张 谷 编

☆

广西人民出版社出版

(南宁市河堤路14号)

广西新华书店发行 广西新华印刷厂印刷

\*

开本 787×1092 1/32 10.625印张 插页2 235千字

1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷

印 数 1—2,030册

ISBN 7—219—01310—8 / I · 376 定价：3.65元

## 读王了一先生的《诗论》和遗诗

王季思

我怀着崇敬和悼念的心情，在中山大学马岗顶的一座小楼上，阅读了王了一先生的《诗论》和遗诗，想起了他的为学和为人，有不少共同的感受。

了一先生是我国杰出的语言学家，有些鸿编巨制，早已传播中外。《诗论》里收的是他历年在报刊发表的论诗歌语言美的文章，以及部分赏析古今词篇的散论。这些文章篇幅大都不长，而内容包涵深广，说理透闡明快，而论述平易近人，它在诗词格律方面给读者以可靠的有用的知识，同时在治学态度和科研方法上给读者以有益的启示。“理义之悦我心，如刍豢之悦我口，”（语见《孟子·告子篇》）生活在文明时代的人们，在身体上心灵上都需要增进营养。了一先生的《诗论》和遗诗在语言学及诗词欣赏方面为我们提供了精美的精神营养品。

诗歌要不要讲对偶、讲平仄？要不要押韵？我们今天写诗还要不要协声律，对对子？这是多年来诗人们争论不休的问题。了一先生从先秦经传、诸子，下及唐宋名家的古近体诗、宋词元曲，直至当代人的新体诗，旁及六朝骈体，八家

散文，作抽样的调查分析，最后得出结论：诗歌要讲声律是为了整齐的美、抑扬的美、回环的美。不但旧体诗词，新的格律诗也应该具有高度音乐的美；不但诗歌，散文也要求节奏分明，声调铿锵，朗诵时动听，记起来好记。

近现代一些通晓外国文学的学者还企图借鉴欧洲各国的诗律学创造我国现代的格律诗。了一先生研究了希腊、拉丁的诗律和17世纪以来英语、法语、德语、俄语的诗歌节奏，从而得出结论：语言具有民族特点，诗的节奏也具有民族特点。汉语的特点不容许有跟西洋语言一样的节奏。

我们说这些知识是可靠的，因为有大量经过分析、比较、概括的有关诗歌创作实践和理论总结的历史事实作根据。它跟历次过“左”思潮中出现的搬拾马列主义的片言只语作令箭，到处贴标签喊口号的作法截然不同。我们说这些知识是有用的，因为它全面考察诗歌格律发展的踪迹，归结于今天如何借鉴古人，创造有我们民族特点的诗歌，引导读者向前看。不象少数枯守书房、脱离现实的学者，在乾嘉学者，同光诗人的老路上徘徊不进，固步自封。我们说它在治学态度和科研方法上给读者以有益的启示，因为这些文章的字里行间不时闪耀着历史唯物主义的精神和实事求是的科学态度。在《诗律余论》中，了一先生全面总结了诗律的三种情况为正格、变格、例外。进而认为“讲诗律必须区别一般和特殊，正格和变格”，“必须把正格和变格同时讲透，例外可以少讲”。在《诗的语言》中，针对当时有人说格律对诗歌创作是一种障碍又有人说格律对诗歌创作是一种帮助，各执一端，相持不下的现象，了一先生批评了这两种说法的片面性说：“当你成为格律的奴隶的时候，格律简直是枷锁，岂但障碍而已。当你成为格律主人的时候，你就能驾驭格

律，如鱼得水，格律的确就是一种帮助了。”这些论述，在诗词创作的实践和理论上都给人以有益的启发。对其他文艺创作也有触类旁通之处。

以这样的态度做学问，才能是非分明，不为浮言流议所迷惑。借一句老话来说是“智者不惑”。以这样的态度对人生，才能爱憎分明，既热情争取正义的力量，又敢于正视人生道路上出现的邪恶势力。借一句老话来说是“勇者不惧”。以这样的态度做学问，对人生，在他探索前进的时候往往会遇到人所难以想象的挫折，甚至群众的围攻，然而经一暂，长一智，总结经验，继续探索前进，正确的学术结论必将逐步得到有识学者的认同，正义的人生态度必将愈来愈多地赢得人们的同情和支持，无须过多的顾虑，更不要怨天尤人，忧心忡忡。借一句老话来说是“仁者不忧”。这并不是说，真有什么天生的圣哲和仁人，而是在漫长的人生征途上，经历过无数次的疑虑、挫折之后所达到的明智和坚强，获得的信心和愉悦。从了一先生的著作中我多少体会到这一点。

回忆五十年代末期，各高等院校发动青年教师和本科生批判老教授的旧教材，接着他们自己动手编，编来编去，没有编出一本真正可用的教材。当时有种论调：“老教师编的教材不如新教师编的，新教师编的教材不如本科生编的，高年级本科生编的教材又不如低年级本科生编的。”了一先生当时就说：“依此推论，只有让幼儿园里的幼儿来编，才能编出水平最高的教材来。”这对当时在高等院校掀起的“左”倾幼稚作风是多么有力的回击啊！

现在该谈谈了一先生的遗诗了。

了一先生是学者，他必须把主要精力放在学术上，诗歌创作对他来说只能是余事。他不大写诗，更少在报刊发表诗

是可以理解的。然而决定于他关心国计民生的阔大胸怀，爱憎分明的人生态度，追求真理、历劫弥坚的韧劲和乐观，他诗歌所表达的思想感情，就远非向来所谓“学人之诗”所能企及。加之他对诗词格律的长期钻研，对诗意境和诗声律的辩证认识，他诗歌创作所达到的艺术境界，也非时下有些到处留题、名噪一时的诗人所能及。他“文革”前的诗词，已勇于探索新路，但在意境、声律的结合上，尚有未尽圆融之处。“四人帮”粉碎后，新的时代风云，激发了他前所未有的豪情壮志，创作上也达到了自由挥洒，左右逢源的新境界，正象他所自述的“情景交融神韵在，不须修饰自风流”（见集中《题中国历代诗话选》诗），那更是同代诗人中所少见的。

建国后我和了一先生三度共事。五十年代初期，我们同在中山大学任教。他住在马岗顶一座楼房上，我曾多次就语文教学问题向他请教。六十年代初期，我们同在北京大学主编文科教材，又曾就古汉语和中国文学史的篇章体制交换意见。八十年代初期我们又同在京西宾馆参加国务院学科评议委员会中国语言文学组的讨论。在这些共事过程中，既增进彼此的交谊，更倾慕先生为人的品格和治学的精神。现在先生当年在马岗顶著书的楼房就在我小楼的左近，先生手稿的清样就在我的手边，而音容永隔，风采难追，把笔至此，不禁感慨系之！

1989年3月5日

于中山大学之玉轮轩

# 目 录

序	( 1 )
中国格律诗的传统和现代格律诗的问题	( 1 )
诗律余论	( 23 )
中国古典文论中谈到的语言形式美	( 41 )
略论语言形式美	( 46 )
语言与文学	( 71 )
古词二首赏析	( 82 )
学习毛主席词四首	( 88 )
诗律	(101)
词律	(131)
附：词谱举要	(179)
韵部	(197)
四声	(217)
附录：	
王力诗词	(237)
中秋步月	(237)



哭静安师	(238)
《恶之花》译者序	(241)
粤秀中学校歌歌词	(244)
莫浪游	(246)
无题	(248)
吊和儿	(250)
赠朱光	(252)
咏绿珠	(254)
读陈毅副总理对中外记者谈话有感	(256)
附：陈毅同志致作者书	(259)
周总理逝世一周年感赋	(261)
春日未名湖散步	(262)
飞行	(263)
登长城最高处	(264)
毛主席逝世两周年	(265)
广西壮族自治区成立二十周年	(266)
怀一多	(267)
挽田汉	(269)
观舞剧《丝路花雨》	(270)
庚申元旦遣兴	(273)
赠内	(274)
题蒲松龄故居	(275)
端午怀台湾故旧	(276)
水龙吟(和叶圣陶先生祝寿词用原韵)	(278)
附：叶圣陶先生原词《水龙吟·祝了一先生八十寿》	(279)
调寄浣溪沙(学术活动五十周年座谈会	

谢词)	(283)
游七星岩	(284)
中国共产党成立六十周年	(285)
五哀诗	(286)
访日偶吟	(289)
赠藤堂明保	(291)
自题诗集	(292)
忆佩弦	(293)
咏蟹爪兰	(295)
哭元任师	(297)
观工程兵四折式舟桥表演	(298)
观火箭布雷与爆破汇报表演	(299)
题《神州吟——海峡两岸唱和诗选》	(300)
庆祝党的十二大召开	(301)
题桂林月牙山长联	(302)
题桂林叠彩山对联	(304)
我为什么这样欢笑	(305)
庐山八咏	(307)
登黄山七绝四首	(311)
百丈泉	(313)
黄山	(314)
赠曾世英先生	(315)
赠侯宝林	(316)
《壮哉中华》征文	(317)
缅怀西南联合大学	(318)
游石林	(319)
题《中国历代诗话选》	(320)

在中文系师生联欢会上·····	(322)
游镜泊湖·····	(323)
题戴震纪念馆·····	(324)
赠缉志·····	(326)
赠李赋宁教授·····	(327)
后记·····	(328)

## 中国格律诗的传统和 现代格律诗的问题

—

对于什么是格律诗，大家的见解可能有分歧。我这里所谈的格律诗是广义的；自由诗的反面就是格律诗。只要是依照一定的规则写出来的诗，不管是什么诗体，都是格律诗。举例来说，古代的词和散曲可以认为是格律诗，因为既然要按谱填词或作曲，那就是不自由的，也就是格律诗的一种。韵脚应该认为是格律诗最基本的东西。有了韵脚，就构成了格律诗；仅有韵脚而没有其他规则的诗，可以认为是最简单的格律诗。在西洋，有人以为有韵的诗如果不合音步的规则应该看成是自由诗（例如法国象征派诗人的诗）；又有人把那些只合音步规则但是没有韵脚的诗叫做素诗（歌剧常有此体）。我觉得在讨论中国的格律诗的时候，没有这样详细区别的的必要。

人们对格律诗容易有一种误解，以为格律诗既然是有规则的，“不自由”的，一定是诗人们主观制定的东西。从这一个推理出发，还可以得出结论说，自由诗是原始的诗体，而格律诗则是后起的，不自然的。但是，诗歌发展的历史和现代各民族诗歌的事实都证明这种见解是错误的。

诗是音乐性的语言。可以说还在文字产生以前，也就产生了诗。劳动人民在休息的时候，吟诗（唱歌）是他们的一种娱乐。节奏是诗的要素；最原始的诗就是具有节奏的。当然，由于时代的不同和民族的不同，诗的节奏是多种多样的。但是，只要是节奏，就有一种回环的美，即旋律的美。诗的艺术形式，首先表现在这种旋律的美上。相传帝尧的时代有老人击壤而歌，击壤也就是在耕地上打拍子。《书经》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”大意是说诗是歌唱的，而这种歌唱又是配合着音乐的，乐谱里的声音高低是要依照着歌词的原音的高低的。既然是依词定谱，这就要求原诗有整齐匀称的节奏。当然，我们要详细知道几千年以前的诗的节奏是困难的，但是，上古的诗从开始就有了相当整齐的节奏，那是无可怀疑的。

韵脚是诗的另一要素。可以这样说：从汉代到“五四”运动以前，中国的诗没有无韵的。《诗经》的国风、小雅、大雅也都有韵，只有周颂里面有几章不用韵，也可以认为是上古的自由诗吧。正是由于上古自由诗是那样的少，战国时代到“五四”时代又没有自由诗，可见格律诗是中国诗的传统。

韵不一定用在句子的最后一个字上。《诗经》中的“江之广矣，不可泳思，江之永矣，不可方思”，这四句诗的韵是用在倒数第二个字上的。《诗经》里这样的例子很不少。

《楚辞》也有相似的情况。到了后代，在词里也偶然还有这种押韵法。

中古以后，平仄和四声的规则成为中国诗的格律的重要组成部分。平仄和四声也不是诗人们制造出来的，而是人民的语言里本来存在着的。古人说沈约“发明”四声，那是和事实不符的。沈约、周颙等人意识到当时的汉语存在着四种声调，沈约并且写了一部“四声谱”。但是，平仄的格律也并不是沈约一个人所能规定的。直到唐代有了律诗，才有了严格的平仄规则。沈约自己的诗里面并没有按照律诗的平仄。从第五世纪到第八世纪，经过三百年的诗人们的长期摸索，才积累了足够的经验，形成了完备的律诗。从第五世纪中叶到第七世纪初期，大约一百五十年中间，是从古诗到律诗的过渡时期。这个时期的诗叫做“齐梁体”。齐梁体已经具备了律诗的雏形，但是句子的数目还不一定，平仄也还没有十分固定，特别是上下句的平仄关系（专门术语叫做“对”和“粘”）还没有标准。初唐的时候，律诗逐渐形成，但是格律还不太严。景龙年间（八世纪初期），律诗才算成了定式。但是，即使在盛唐时代，各个诗人也还不一致。王维比杜甫早不了许多，但是王维的律诗的格律就比杜甫宽些。这一个历史事实证明了一个最重要的原理：诗的格律是历代诗人们艺术经验的总结。诗律不是任何个人的创造，而是艺术的积累。这样的格律才能使社会乐于接受，这样的格律才能使诗具有真正的形式的美，即声调的美。

依照律诗的平仄而且用平韵的“绝句”是律诗产生以后才产生的。在此以前，虽然也有五言四句的诗，但是没有依照律诗的平仄。特别是七言绝句，更显得是律诗以后的产物，因为鲍照以前的七言诗都是句句押韵的，而绝句则是第

三句不押韵，象律诗的第三句、第五句或第七句。关于“绝句”的历史，诗论家们意见很不一致。有人把它分为古绝、律绝二种。古绝是不依照律诗的平仄的。

律诗以后，平仄的因素在中国诗的格律上占着非常重要的地位。甚至号称“古风”的诗有些也是用绝句凑成的，所谓“元和体”就是这一种。词用的是长短句，和字数匀称的律诗大不相同了，但是大多数教的五字句和七字句都用的是“律句”（平仄和律诗的句子一样），甚至三字句和四字句也往往用的是七言“律句”的一半。词学家们认为词的平仄比诗更严，因为诗句可以“一三五不论”（第一第三第五字平仄不拘），而词往往三五不能不论；诗的“拗句”（例如五言句第三四字的平仄互换）只是有时用来代替正句的，而词则有些规定用拗句的地方不能用正句。有些词句的平仄是和律句不同的，但也要照填，不能改变。散曲除衬字外，也要和词一样讲究平仄。仄声包括上去入三声，在诗句里规定仄声的地方可以任意选用这三声；至于词曲的某些场合就不同了，该用去声的不能用上，该用上声的不能用去。周德清和万树等人都讲过这个道理。这也不能说是“作茧自缚”；词曲是为了给人歌唱的，要使每一个字的声调高低和曲谱配得上，平仄就不得不严。

曲的产生，在中国格律诗的历史上算是一次革命。语言是发展的；汉语由唐代到宋代（从七世纪到十三世纪）已经五六百年，语言已经发生了很大的变化，律诗所依据的韵类和平仄已经和口语发生分歧了。举例来说，北方话的“车遮”和“家麻”已经不是同韵的字，入声已经转为平上去声。部分上声也已经转为去声，这些都在北曲中得到了反映。但是，这种革命只是改变了不适应时代的韵脚和平仄，

至于中国诗的格律，则还没有发生大的变化。曲中的杂剧由于构成戏剧的内容，不可能不以口语为依据。诗词仍然在士大夫中间流行，仍然运用着不适应时代的韵脚和平仄。

对仗在中国格律诗中也占着相当重要的地位。律诗规定中间四句用对仗，这是大家都知道的。词也有规定用对仗的地方。例如《西江月》前后阙头两句就必须用对仗。曲虽然比较自由，但是，有些地方照例还是非用对仗不可。例如《越调斗鹤鹑》头四句就是照例要用对仗的。

“五四”运动带来了中国诗的空前的巨大变革。原来的格律被彻底推翻了，代替它的不是一种新的格律，而是绝对自由的自由诗。这是中国诗的一种进步，是文学史上的一个重要的转折点，因为当时的中国诗不但内容不能反映时代，连形式也是一千多年以前的旧形式。当时作为诗的正宗的仍然是所谓“近体诗”，即律诗和绝句，以及所谓“古体诗”，即“古风”。上文说过，这些诗所押的韵脚是以一千多年以前所定的韵类为依据的，这些韵类已经在很大程度上和口语分歧，就律诗和绝句来说，平仄和四声也和现代语言不相符合。如果说格律词束缚思想的话，这种旧式格律诗给诗人们双重枷锁；它不但本身带着许多清规戒律（如平仄粘对），而且人们还不能以当代的语音为标准，差不多每用一个字都要查字典看它是属于什么声调，每押一个韵脚都要查韵书看它是属于什么韵类。当然对于老练的秀才、举人们并不完全是这种情况，但是对于当时的新青年来说，说旧诗的格律是双重枷锁，一点儿也不夸大。因此，我们无论提倡或不提倡现代格律诗，都应该肯定“五四”时代推翻旧格律的功绩。如果我们现在提倡格律诗，也决不是回到“五四”以前的老路，不是复古，而是追求新的发展。



## 二

上面叙述了中国格律诗的传统，目的在于通过历史的事实来看现代诗的发展前途。我们研究历史，是为了向前看，不是为了向后看。我们要看清楚现代诗是经过什么样的道路形成的，同时也就可以根据这个历史发展过程来推断中国诗将来大概会变成什么样子。如果推断有错误，常常是由于缺乏正确的历史主义观点。我自己还没有足够的马列主义修养来保证我的历史观点是正确的，因此我所引出的结论就不一定可靠，只是提出来以供参考。

诗歌起源于劳动人民的创造，这是不容怀疑的事实。《诗经》的国风不管经过文人怎样的加工，其中总有一部分是以劳动人民的口头创作作为基础的。历代的诗人，比较有成就的都常常从民间文艺中吸取滋养。有些诗歌的体裁显然在最初是来自民间的。例如招子庸的《粤讴》，郑板桥和徐灵胎的《道情》，都是民间先有了这种东西，然后诗人们来加以提炼和提高。

民歌的起源很古。现在流行的七字句的民歌，可能是起源于所谓《竹枝词》。据说《竹枝词》是配合着简单的乐器（“吹短笛击鼓”），可以是两句，也可以是四句。后来也有一种经过诗人加工的民歌。刘禹锡、白居易等人都是竹枝词的能手。万树在《词律》中注意到“白乐天、刘梦等作本七言绝句”，但又说“平仄可不拘，若唐人拗体绝句者”。其实民歌何尝是仿照什么“拗体”？劳动人民自己创作的民