

目 录

- 开头的話 1
 一代文学与文体代变 中国诗史的六大时段 唐宋诗的异同
- 第一讲 说声律（上） 7
 寓变化于整齐的近体诗 唐代诗歌的体式 音节和节奏 韵和韵部 调
 与平仄 近体诗从齐梁向唐代演进的三大趋势
- 第二讲 说声律（下） 17
 对立统一的五七言格律诗 几点规则 and 变化 唐律与齐梁诗之异同 格
 律诗的内蕴及艺术精神 对仗
- 第三讲 说立意（上） 31
 意的作用 立意重深、新、奇、巧 力翻旧案的眼光 独出机杼的见解
 几首同中见异的早春诗作
- 第四讲 说立意（下） 47
 独特的观察视角 立意与练笔 在构思上下工夫 借抑扬以见意

第五讲 说结构（上）

57

诗歌的布局 起承转合与布局原则 开篇之法 结尾之法 中篇之法
起承转合结构之法度与变通

第六讲 说结构（下）

72

诗歌的章法 章法新变 句法新变 结构变化对诗意的改变 宛曲其意、
一波三折

第七讲 说语言（上）

87

含蓄与明快 诗歌语言的颠倒与重组 汉字的视觉性与自足性 唐诗中
的用字 唐诗中的颜色字

第八讲 说语言（中）

102

炼句 超脱语法 事物原态的自由呈现 佳句与活句 唐代著名诗人的
佳句 营造佳句之法 佳句的标准

第九讲 说语言（下）

114

打破节奏，以文为诗 贴近生活，以俗语入诗 韩诗的赋化倾向和险怪
特点 李贺诗的语言创新 陌生化效果的得与失

第十讲 说比兴

125

切至和非类 本体和喻体 明喻、隐喻、借喻、曲喻、博喻 借物起兴
与兴寄 几首比兴寄托的佳作 比兴与诗歌的多义性

第十一讲 说剪裁

139

剪裁的意义 剪裁以突出重点 剪裁与诗歌风格 寓问于答与剪裁妙用
无字处皆其意与诗歌的缺省美

- 第十二讲 说情景 152
主观之情与客观之景 移情于景与情景融合 情景互藏其宅，哀乐正反为用 哀景托哀情 丽景衬哀情 以景结情、情寓景中
- 第十三讲 说言意（上） 167
言、意、象的关系 意象与物象 意象的类别划分 意象的传承性与象征性特点 特定象征 言外之意与象外之意
- 第十四讲 说言意（下） 179
言意的模糊性与朦胧性 二李诗的模糊性特点 言意与情理的关系 无理之妙
- 第十五讲 说技巧（上） 188
技巧法则与至法无法 定法与活法 收缩聚焦式 发散扩张式 步步推进式
- 第十六讲 说技巧（下） 199
视角挪移与时空切换 避实击虚，从对面写来 杜诗的经典意义
- 第十七讲 说时空（上） 208
中国古人的时空观 仰观俯察的观照方式 平和静谧的观照氛围 唐诗的阔大空间 流水与时间的象喻
- 第十八讲 说时空（下） 217
落花与时间的象喻 悲秋意识的深层内涵 唐诗中的时空交融与转换 格律偶对促成的时空相伴 远望与登高模式 登高佳作解析

第十九讲 说诗画（上） 232

诗画一律 形似与神似 “诗画”的另一层含义 诗中有画与王维的诗画 线条与构图的应用 王诗的另一画境 渲淡之法与禅宗的影响

第二十讲 说诗画（中） 241

王、谢山水诗的对照 构图布局与设色的差异 王诗之静态美与动态美 王诗的视角变换 以物观物的独特宾主关系

第二十一讲 说诗画（下） 250

诗画之别 历时性与共时性 诗画优劣论 王维诗对画的超越与固守 诗中有画与宛然在目

附 录 259

- 一、治学感言：术有专攻与无用之用.....259
- 二、主要著作.....262
- 三、主要论文.....263
- 四、主要学术著作简介.....269

后 记 275

开头的话

一代文学与文体代变 中国诗史的六大时段 唐宋诗的异同

同学们，大家好！

这个学期我来给大家讲唐诗艺术。虽然讲唐诗已有多年，但还没有专门就唐诗艺术及其表现开过课程，所以对我来说，这门课也是新课。我想，在讲唐诗艺术之前，还是先来了解一下中国诗歌及其发展概况吧。

中国是一个诗的国度，诗歌到了唐代则发展到了顶峰。在中国诗史上，唐代可以说是诗歌艺术最辉煌的时期。所以王国维在《宋元戏曲考·序》里说了这么一段话：“凡一代有一代之文学。楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓‘一代之文学’，而后世莫能继焉者也。”一代有一代之文学，一代有一代之盛，这个道理应该是很明显的。当然最近也有一些学者对王国维这样一个判断提出了批评，认为他只注重了一代文学之盛，而忽视了一代之中其他的文学样式，这就对其他文学样式形成了遮蔽。这种说法虽也有一定道理，但是，如果站在静安先生的角度，着眼于不同时期文学的代表样式及其历史作用，以“一代之文学”予以概括，则是没有问

题的。

在文学的这样一个发展过程里，突出的景观是文体代变，而且每一种旧文体的衰落和新文体的产生，其间都是有规律可循的。所以静安先生在《人间词话》里又提出了这样一个观点：“四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。”这一点非常重要。任何一种文体，任何一种文化，发展的时间长了，都会形成它的弊端。这种弊端就是模式化、套路化，一旦陷于其中，就很难超拔出来。所以静安先生说：“豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。”这里，他指出了新、旧文学样式这样一种更替、兴变的规律。当然细细讲起来，还有一些其他的规律，因与我们的论题关系不大，这里就不多谈了。

随着文体的代变，收益肯定是很多的。但也有丧失，有些东西就失去了。失去了什么呢？很重要的一点恐怕就是把前人那种古朴厚重的风格、韵味失去了。因为任何事情都有一个由简单到复杂的过程。艺术也是这样，它由简单的低级的形式，逐渐地向高处发展，艺术技巧必然越来越受重视。艺术技巧受重视之后，人工的痕迹必然越来越多。那么，古人所吟唱的那样一种原始、淳朴、发自内心的东西，就逐渐地丧失了。所以苏轼就有了一段话，他在《书黄子思诗集后》这样说，“苏、李之天成，曹、刘之自得，陶、谢之超然，盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿，凌跨百代，古今诗人尽废。然魏、晋以来，高风绝尘亦少衰矣”，讲的就是这个道理。现在如果读一下汉代的古诗，你看“行行重行行，与君生别离”，写的真是发自肺腑的一种感觉，就好像脱口而出。“行行重行行”五个字，连用了五个平声字，这在唐代近体诗中是不允许的。这五个平声中有四个字都是相同的、重复的，但用在这里，却极自然、贴切。你仔细读啊，“行行——重——行行”，走呵走呵，一直送君到很远的地方，然后才硬生生地、活生生地分别，君之行远矣，一在天之涯，一在地之角，日后何时再相会呢？体味到这些，一种感慨的味道就出来了。好像不用这个“行行重行行”，用其他任何话来代替，都表达不出这样一种韵味。但是到了唐宋以后，由于更注重技巧，虽然诗写得很精美，但是这种味道也就没有了，或者是逐渐地减弱了。所以从这个角度来讲，诗歌在不断的发展变化中，有它的进步，同时也有它的失落。

当然，到了唐代，诗歌就非常昌盛了；而到了宋代，承接前朝，诗歌的发展又进入一个新的时期。如果对整个中国诗史作一个大致的概括，我以为其间有六个重要的时段。哪六个时段呢？

首先是上古的《诗经》时代，这是第一个时段，是四言诗的时代。这个时期诗歌的特点是，诗风淳朴厚重，诗与音乐紧密结合。

第二个时段，就到了战国的楚辞时代。战国时期，屈原崛起，楚辞勃兴，诗的体式扩大了，包容量大大增加了，诗风也由质到文，由《诗经》时代的淳朴厚重走向了哀婉典丽。《楚辞》中多数句子加上“兮”是七言，去掉“兮”是六言。“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名。名余曰正则兮，字余曰灵均。”句式加长了，诗味更足了，但诗和乐却逐渐分离了。在《楚辞》里，能够演唱的大概只有《九歌》了。《九歌》被认为是经由屈原修订的原始楚国的一种乐舞。其他的呢，基本上是不可歌了。

第三个时段是两汉魏晋时期，汉代乐府勃兴，汉乐府的主要体式是五言，特别是到了东汉后期，五言诗定型。那么这个时期的诗歌有什么特点呢？那就是诗风由文返质，诗与乐重新结合。如果套用黑格尔的否定之否定规律，就是诗乐从结合到分离，再结合，诗风由质到文，再由文返质，就是一个正反合的过程。关于这一点，可参看陈伯海先生《中国文学史之宏观》中的相关论述。当然，这种正反合在其他方面也有表现，但在诗歌发展过程中体现得更为鲜明。汉代以后，五言诗大行其道，四言诗就逐渐退出了历史舞台。此后虽然也还有些四言诗作品，比如曹操曹孟德，就有不错的四言诗，嵇康有送其兄嵇喜从军的四言之作，陶渊明也有四言诗，但总体上看，这已经是四言诗的尾声了。而五言诗则成为主流，从汉代一直到唐以前，基本上是五言诗的天下。当然，从汉末开始，完整的七言诗也出现了，但比起五言诗来，它的影响力，它的创作量，都要小得多，少得多。

第四个时段是南朝。具体来说，是在齐永明年间，诗歌出现了一个大的变化。这个变化大家都很熟悉，就是永明体的出现。从这时开始，诗歌创作开始讲声律了。以前的诗歌是纯任自然的，除了押韵和简单的对仗，你想怎么写就怎么写，可以是齐言诗，也可以是杂言诗；可以用平声韵，也可以用仄声韵，还可以平仄交替。但是到了齐永明年间，诗就开始向格律化的方向

发展了，要讲平仄、讲四声了。对中国诗歌来说，这是一个非常大的变化，也是一个非常大的贡献。从这个时期开始，人工美就开始代替了自然美，朝着另一个方向迈进了。永明体的创立对唐代的近体诗有着至关重要的影响。但是，永明体在不少方面还有欠完备，特别是它的声律艺术显得粗糙。所以，就必须要有唐诗在它的基础上进一步发展。

到了唐代就进入了第五个时段。唐代可以说是近体诗蓬勃发展的一个时期。唐代历时 289 年，如果加上五代的 50 多年，总共 342 年。在这 300 多年里，各体诗歌都得到了全面的发展，尤其是近体诗也就是格律诗，达到了极为昌盛的地步。关于这点，我有几本小书如《唐代诗学》等都谈到过，这里就不去多谈了。但是大家都非常清楚这样一个事实，那就是唐诗发展到了一种极致，后人很难超越它。但是如果不超越，就又形成了一种套路，就是静安先生所讲的“豪杰之士，亦难于其中自出新意”，就会因循守旧，亦步亦趋。

于是到了宋代，开始新变，所以宋代是中国诗歌发展的第六个时段。宋人要超越唐人，花费的气力非常之大。清代蒋士铨——写诗也写戏曲的一个作家——曾经说过一句话，叫“宋人生唐后，开辟真难为”。宋人生在唐人之后啊，那是宋人的不幸。好言语、好词句、好体式，都被唐人用尽了，你想再彰显自家面目，非常之困难。但是，宋人走出了这一步。宋人在唐人的基础上又有了一个新的变化。这种变化呢，从欧阳修、梅尧臣的创作就开始了，到了王安石已初具规模，而到了苏东坡、黄庭坚，可以说宋人诗风得到了正式确立。于是，江西诗派、中兴四大诗人，沿此途继续前进，宋诗便有了与唐诗不同并足以傲视唐人的特点和资本。

以上六个时段，就这样后先承接，顺序发展，形成了中国诗史嬗变的轨迹。宋代以后，诗歌创作就很难再超出前人了。所以，元明清几代虽也有一些值得称道的作者和作品，但总体来看，基本上就是在前人这样一个模式里讨生活了。那它是不是没有变化了呢？仍然有变化。其变化就是向词、曲这个方向发展。而在诗的领域里，则时而宗唐，时而崇宋，形成了历时甚久的唐宋诗派之争，却较少自身的特点了。所以，中国诗歌的发展，我想大致就是上面说的这六个时段。而在这六个时段里，最值得我们关注的，也是了解唐诗最有帮助的是什么呢？是宋诗。唐诗和它之前朝代的诗的分别是显而

易见的，与宋诗则是你中有我，我中有你，虽然相同处不少，但也各具独自的风貌。所以就有必要了解一下唐宋诗的差别。关于唐宋诗的异同，我最近主编了一部国家规划教材《唐宋诗分类选讲》，由高等教育出版社出版，前边有一个导论，有一两万字，专门论述这个问题，这里就不多说了。我只择其要者，引前辈学者的看法作几点说明。

首先是缪钺先生。他在《论宋诗》里这样讲：“唐诗以韵胜，故浑雅，而贵蕴藉空灵；宋诗以意胜，故精能，而贵深折透辟。唐诗之美在情辞，故丰腴；宋诗之美在气骨，故瘦劲。”一个重韵，一个重意；一个重情辞，一个重气骨。形成的外在水貌呢，一个是比较丰腴，另一个则比较瘦劲。这恐怕是唐宋诗的一个大的区别。缪钺先生有一部很薄的书，大概只有百余页的厚度，当年买的时候也只是几毛钱吧，书名叫《诗词散论》，不知道各位读过没有？书虽很薄，但我认为它在我读过的书里却是经典著作之一。这篇《论宋诗》就收在里面。我建议，咱们各位同学如果读过的，可以再读一遍，没有读过的，一定要认真地读一遍。书写得真好，缪先生那个文笔，带一点古雅，而又颇具文采，读来引人入胜。而且他的艺术感悟力非常之强。他是从事历史研究的，是历史学家，但是他又极富文才和识力，在新中国成立前写的这样一些文字，到现在读起来，都没有过时。我1985年到成都，去拜访缪先生。后由缪先生介绍去拜访正与他合著《灵溪词说》的叶嘉莹先生，聊了两个多小时，受益良多。现在缪先生已经作古，叶先生也已是80多岁了，但身体还好。叶嘉莹先生的诗词赏析，也是一流的。但是她和缪先生是两种风格。缪先生呢，有些事情点到为止，言有尽而意无穷；叶先生则是把她想说的话，不厌其详地、非常细微地给你讲出来。她的表达能力非常之好，她的《迦陵论诗丛稿》、《迦陵论词丛稿》，都是非常好的著作，不妨也找来读一下。

另一位论宋诗而有卓见的大家，就是钱鍾书先生。钱先生在缪先生论宋诗的基础上又往前走了一步。他在《谈艺录》中指出：“唐诗、宋诗，亦非仅朝代之别，乃体格性分之殊。天下有两种人，斯分两种诗。唐诗多以丰神情韵见长，宋诗多以筋骨思理见胜”，“且又一集之内，一生之中，少年才气发扬，遂为唐体，晚节思虑深沉，乃染宋调。”钱先生说的是有道理的。以前论唐宋诗，多是此疆彼界，唐诗就是唐代人的诗，宋诗就是宋代人的诗。钱先生说不尽然，唐人可以作出宋诗，宋人也可以写出唐作。唐诗和宋诗不仅仅

是朝代之别，它们的区别还在于体格性分上的差异。年少的宋人意气风发的时候，生命力旺盛，开拓进取精神强，他写出来的诗就较近唐人的味道。而唐代的诗人到了年老的时候，进取心减退，思虑越来越周到，越来越详尽，这时写出来的作品，也就有了宋人的风调。所以，这和一个人一生的早晚、处境以及他的性分——这个人是比较好思虑的呢，还是比较好张扬的，是内向的呢，还是外向的，是热血型的呢，还是沉思型的——都是有关系的。如果完全从朝代的分别来论唐宋诗，恐怕也就有问题了。

再下来，就是启功先生。启功先生诗书画都非常擅长，而在对诗的研究上，尤有独到的见解。他作的《启功韵语》，大家读过，那真是别出一格。他讲过这样几句话：“唐以前诗是长出来的，唐人诗是嚷出来的，宋人诗是想出来的，宋以后诗是仿出来的。嚷者，理直气壮，出以无心。想者，熟虑深思，行以有意耳。”（《启功韵语》所收墨迹）这几句话中的长、嚷、想、仿，很押韵，也说得非常到位。仔细想来，唐人诗似乎就是嚷出来的，不过多地思考，完全根据自己的内心体验和情感激发，诗句就冲口而出。到了宋人，就没有了这样一种气魄，或者说，诗学改变了方向。宋人非常重视想，重视深思熟虑。所以，一个是出以无心，一个是行以有意，这大概就是唐宋诗的一个重要差别。

把这些方面概括起来，根据我的理解，也对唐宋诗的区别作了四点界说：一是唐诗重理想而宋诗重实际；二是唐诗重情韵而宋诗重理趣；三是唐诗重自然而宋诗重技巧；四是唐诗重风骨而宋诗重禅境。关于这几点，我在《唐宋诗分类选讲》的那篇导论里都有详细的解说，因为时间关系，这里就不谈了，大家作一个粗略的了解就可以了。

下面，我们从不同的角度，重点来谈唐代诗歌的创作特点和艺术表现。

第一讲

说声律（上）

寓变化于整齐的近体诗 唐代诗歌的体式 音节和节奏 韵
和韵部 调与平仄 近体诗从齐梁向唐代演进的三大趋势

今天这节课，我想重点跟各位谈一谈唐诗的声律艺术。这对了解唐诗是一个关键。关于声律，我掌握的也不是太多，仅就所知谈一些看法，不对的地方请各位批评。同时，通过对声律的学习，希望不会作诗或是不了解声律的同学，能够尽快补上这一课。要能够写诗，能够写近体诗，也就是格律诗。每位同学都要写，要在这方面有所提高。中文系的学生，特别是学古代文学的，出去不会写诗，会被人笑话的。我们学校的校报上，也常登载诗作，有些还标明是七律，可是仔细一看，令人大摇其头。那怎么是七律呢？既不讲平仄，又不讲粘对，更不讲对仗，那只是七八五十六个字而已。我们的同学不能出现这样的问题，所以，有必要先来谈一下声律。

声律是作近体诗的一个基础，一个关键。我先引朱光潜先生的一段话来说明。这是朱先生在《诗论·诗的音律本身的价值》中谈到的。他说：“艺术

的基本原则是‘寓变化于整齐’。诗的音律好处之一，就在给你一个整齐的东西做基础，可以让你去变化。”他又讲：“就作者说，牵（迁）就已成规律是一种困难，但是战胜技术的困难是艺术创造的乐事，读诗的快乐也常起于难能可贵的纯熟与巧妙。许多词律分析起来多么复杂，但是在大词人手里运用起来，又多么自然！把极勉强的东西化成极自然，这是最能使我们惊赞的。”这里讲了这样两层意思。首先，诗歌是“寓变化于整齐”的。唐诗，特别是近体诗，非常整齐。以前我们读汉魏的诗，其中有不少杂言体的作品。比如“有所思，乃在大海南”，有三言，有五言，甚至七言，往往夹杂在一起。到了唐代的近体诗，就把它整齐化了。其次，它有了规则。不仅整齐，还设置了若干的规则，让你去遵从。任何游戏，都应该有规则。这种规则，要求越高，难度越大，你一旦掌握了之后，所获得的成就感也就越大。大家都玩过游戏，你在电脑上打那个游戏，如果三下五除二就打到终点了，那就没意思了。游戏难度越高，你的积分越高，你的成就感就越大。就是这么回事儿。唐诗给你制订了这样一些规则，让你去掌握它，最后呢，超越它。这样的话，你就成了大诗人。唐代的一流大诗人就是在这样一种规则中带着镣铐跳舞，跳得是那么自如，甚至根本感觉不到这个诗有什么规则在限制自己，这就是本事。所以，朱先生说这是最能使我们惊赞的。格律、声律，就是作诗的规则。这些规则，主要体现在以下几个方面。

第一点是体式。诗歌的体式，到了唐代大致可以分为两大部类。一类是古体诗，另一类就是近体诗。所谓近体，是相对古体而言的，指的就是在时间上距唐人最为切近的格律诗。如何判断这两类呢？先要搞清楚近体诗的基本规则，近体诗清楚了，便可采用排除法，凡不是近体诗的，都是古体诗。那么，什么是近体诗呢？简单来说，近体诗有这样几条要求。一是用韵，要求一韵到底，除首句以外，只在偶句押韵。这点和古体诗大致相同。二是字的声调安排分平仄，仄声有三个调，即上、去、入，这三调总称仄声，与平声相对，写作时一般不再细分。平仄两大声类在具体运用时，有这样一个规则：一句之内，平仄相间；两句之间，是平仄相对；而两联之间，则是平仄相粘。三是中间两联要求对仗，这是近体诗的一个基本要求，这里不详讲，待会儿我还要具体分析。四是篇制，有律诗、排律、绝句之别。律诗又分五言律和七言律，各八句，五言律四十字，七言律五十六字。凡用律诗的写法

作诗，超过八句的，均称排律，这样就有了五言排律与七言排律；若仅四句的，则称为绝句，较多见的是五言绝和七言绝，唐人也有少量的六言绝句。

第二点，就是音节和节奏。音节，是汉字的一个基本特点，一个汉字就是一个音节。在中国诗歌里大体上是两个音节组成一个音组。一个音组，习惯上要顿一下。比如，四言诗，应该是两顿。“关关——雉鸣，在河——之洲。窈窕——淑女，君子——好逑”，两字一顿。有时诗意不该顿，但因形成了阅读习惯，也是两字一顿。也就是说，就意义而言，它可能是一字一顿的，但就阅读而言，却不由自主地要在第二个音节处顿一下。“自伯之东，首如飞蓬。岂无膏沐，谁适为容”，自、伯、之、东，这四个字本身没有太多意义关联，顶多是“之东”可以连贯起来，“自伯”是不连贯的。但是，读习惯了，还是两个音节要顿一下。五言诗呢，一般是三顿，“国破——山河——在，城春——草木——深”。七言诗呢，七言诗几顿呀？举一个例子：“万里——悲秋——常——作客，百年——多病——独——登台”，四顿。这就是中国诗歌的一种基本节奏。你掌握了这种节奏，就读出了诗味儿。当然，这是一种比较细的分法。如果粗一点的话，那么上述某些顿还可以合并，组成一个更长一点的顿。刚才我们是把几个顿平分分了，实际上其中还有一个停留时间比较长的顿，一般又把它称为“逗”（古人写作“读”）。如果把这个“逗”给加进去，那么五言诗基本上就由两组音节组合而成。比如“国破——山河在，城春——草木深”，中间这个时间稍长一点的顿，便是一逗。七言诗也是如此。七言诗一般是在第四个字那个地方逗一下。“万里悲秋——常作客，百年多病——独登台”，前边是四个字，后边是三个字。五言诗前边是两个字，后边是三个字。这样读起来就比较顺口，这是中国语言的一个特定的习惯，中间没有太多道理可讲。如果要讲道理，那就是说，一句诗上二下三或上四下三，较能压得住，较易形成韵味；如果是上三下二或上三下四，就压不住了，就成了文的写法了。诗和文的分别，就在这一点上。所以，林庚先生曾把这个“逗”称为“半逗律”。林庚先生是新诗人，他对古诗有非常精深的了解。他在把握古诗的基础上，对新诗的创作作规律性的探寻。“半逗律”就是其中的一个发明。如果你不这样写，行不行呢？也行。五言，用上三下二，七言，用上三下四，也是可以的。但那就是变体，读起来就不顺畅、不舒服了。这里可用朱光潜先生举的几个例子来说明：“似梅花——落地，如柳絮——因

风”，读起来畅快不畅快呢？不畅快。再看五言诗“送终时——有雪，归葬处——无云”，七言诗“静爱竹——时来野寺，独寻春——偶过溪桥”，就有点散文味道了。当年，韩愈老先生以文为诗，走的就是这条路子。打破固有的结构模式，该顺畅的地方我偏偏不让你顺畅，这样一来就有了拗峭不平的感觉。这以后我们在讲到诗歌之陌生化的时候，会进一步谈到。当然了，上述诗句，因阅读习惯的作用，往往会被人读成“似梅——花落地，如柳——絮因风”，“送终——时有雪，归葬——处无云”。但这样一来，就使得音节和顿逗，与文字、诗句的意义分离开来了，虽然阅读没问题，但听起来就有些不知所云，影响了内容的表达。所以，这不是中国诗歌的正体。

节奏是诗歌的要素。有了这样一个节奏，诗味就出来了，美感就产生了，音乐性也就在这个过程中体现出来了。所以节奏在中国诗里，作用太大了，它除了在顿、逗这些基本点上表现出来以外，在韵上也有着明显的体现。中国诗歌的一个基本特点就是押韵，无韵不成诗。如果没有那个韵的话，作者写起来就会找不到感觉，分不清诗和文的界限，读者读起来也会觉得非常的不顺耳。因为中国人长期接受这样一种诗韵的熏陶，所以养成了一种独特的审美期待，无论是七言诗还是五言诗，阅读时总希望能在它该押韵的那个地方押上韵，如果不押上韵就感觉不舒服。所以，朱先生在《诗论》里对韵有一个解释，“韵是去而复返、奇偶相错、前后相呼应的。韵在一篇声音平直的文章里生出节奏”，就像“京戏、鼓书的鼓板在固定的时间段落中敲打，不但点明板眼，还可以加强唱歌的节奏”。他举的这个例子很好，大家听京戏，听越剧，听花鼓戏，都有这样一种感觉。那个板点打到那个地方，演员的唱念做打刚好就和那个板点相一致，由此产生美感。诗里没有韵，就等于没有板点。韵的主要作用是什么呢？一是形成节奏，一是前后呼应，使一篇浑然成为一个整体。唐人作古体诗常换韵，有的换得好，有的换得不好，换得不好的时候，你读到那个地方就感觉不舒服了。换韵的规则是什么呢？一般而言，韵是押在偶句的，但作者若要换韵，提前在奇句就开始用欲换之韵了。这样就使你先有了一个心理预期，到了这个韵的韵脚的时候，才不显得突兀。由此看来，韵在诗中的作用是非常大的。所以，下边第三点，我们就来谈一下韵和韵部。

韵是诗歌最基本的要素，同一音系的字在若干诗句的相同处所反复出现，

便形成韵律。西方人也非常重视韵，重视声音。西方的诗我读不太懂，比如那个十四行诗。朱光潜先生在《诗论》里引了不少英法的诗作，我也试着读过，但是读起来和中国诗的感觉还是有所不同。西方人认为一首诗歌首先是一个声音系列，从这个声音的系列再生出意义。黑格尔在《美学》中讲过这样的话：“至于诗则绝对要有音节或韵，因为音节和韵是诗的原始的唯一愉悦感官的芬芳气息，甚至比所谓富于意象的富丽辞藻还重要。”这就是说，诗首先灌输给你的是声音。诗不只是让你来看的，诗还是让你来吟诵、来听的。中国古人也格外重视声韵，比如《尚书·尧典》里大家很熟悉的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，讲的就是这样一个道理。杜甫说他作诗时是“新诗改罢自长吟”。他是吟，吟的时候看哪个地方不合适，然后就改动那个地方。他更多的是注意声音层面的东西。可见，东西方人都给予声音、韵以高度的关注，对诗歌的这个特点给予了突出的强调。

因为重视，所以中国古代很早就有了关于声、韵的专门著作。比如曹魏时的李登就著有《声类》十卷，吕静有《韵集》五卷。然后到了隋朝，有了陆法言著的《切韵》。《切韵》非常重要，它对后来唐人作诗和唐人韵集的编纂有着直接的启迪功用。唐宋人的那些韵书，从基础层面来讲，就是从陆法言的《切韵》这个系列下来的。那么陆法言编《切韵》的主要目的何在呢？在于统一当时南北的异音，供人作诗作文时使用。它起着一种标准化、统一化的作用。到了唐代，孙愐著有《唐韵》。到了北宋，陈彭年、丘雍这样一些人就写了《大宋重修广韵》——这个读起来长，简称《广韵》。《广韵》也是非常重要的一部韵书。

这些韵呀，主要是为了统一不同地方那些音韵的差异而形成的，就好比今天的《新华字典》。中国国土辽阔，地有南北，音有异同，很多地方是十里不同俗五里不同音，特别是南方，语音差别就更大了。单说湖北人，鄂西北的人恐怕就听不懂鄂东南的口音。我到了黄石，特别是大冶、咸宁，就听不懂当地的话了。不知道你们在座的湖北同学能不能听得懂。听不懂怎么办？就要有一个东西规范它、统一它。统一了之后，大家都依据这样一个共同音也就是普通音来写诗，才可以相互明白，才不至于形成过分杂乱的情形。但是你此时规范了，过了一段时间语音又发展了怎么办？于是就要修新的韵书。新的韵书修不出来怎么办？只好依据原来所修的韵书，用原来的韵书来统一

大家作诗的标准和规范。所以韵书就对诗歌的创作起到了一个规范和指导的作用。

《广韵》所分韵部共 206 部。接着往下，就逐渐简化了。到了丁度修《礼部韵略》的时候，就规定了同用和独用的法则：独用，就是说这个韵部不能和其他韵部混淆，它只能就这个韵部来使用；同用呢，就是若干韵部的韵字可以交互使用。这种同用或通用，使得原来的韵部减少了，省汰了一些必要性不大的韵部。于是，到了宋祁等人修《集韵》的时候，又把它简化成了 108 部。到了南宋淳祐十二年（1252），平水人刘渊编纂了《壬子新刊礼部韵略》，把原来的 108 部合并成了 107 部。其中有两个字还可以再合——还是可以通用的。于是，稍后又把它减为 106 韵——这就是平水韵。平水韵是宋元明清几代人共同使用的一部韵书。我们今天作诗，还在使用平水韵。平水韵是在唐人之后修的，那么唐人作诗，是不是也使用平水韵呢？肯定不是，因为唐人还没见到平水韵。但是，平水韵是在唐人创作的基础上编纂的，唐人的创作基本上是和平水韵吻合的，所以用平水韵又大致可以去观照、理解唐代诗人用韵的情况。所以，我们无论读唐诗还是自己作诗，首先都要了解韵。现在有了新韵新编，在平水韵的基础上又进行了一种整合。这就使创作得到了很大的简化。

唐人作诗和宋人作诗有所不同。宋人作诗，非常守规范。由于律诗此时已完全定型，所以宋人极少失对、失粘或出韵的作品。唐人不一样，唐人毕竟处在更注重自由创造的一个时代，同时，近体诗的相关法则在初、盛唐的时候还不是特别的精密，所以一些失粘和出韵的情况还是有的。像王维的《辋川闲居赠裴秀才迪》：“寒山转苍翠，秋水日潺湲。倚杖柴门外，临风听暮蝉。渡头余落日，墟里上孤烟。复值接舆醉，狂歌五柳前。”这里“湲”属十三元，“蝉”“烟”“前”属一仙，分属不同的韵部，这就是出韵。今天看起来，这个问题已经不大了，因为这两个韵部中的韵字在日常生活中已无什么差别了。我想，各位作诗的时候要了解韵部的情况，平声有多少韵部，仄声——上声、去声、入声各有多少，你要有所了解。但是真正创作的时候，不要过于拘泥，不然的话会非常束缚手脚。再比如李商隐的《茂陵》：“汉家天马出蒲梢，苜蓿榴花遍近郊。内苑只知含凤觜，属车无复插鸡翘。玉桃偷得怜方朔，金屋修成贮阿娇。谁料苏卿老归国，茂陵松柏雨萧萧。”这里的

“梢”“郊”属于三肴，“翘”“娇”“萧”属于二萧，也都是邻韵通押。由此看来，唐人作品中多有邻韵通押的情况。唐人诗里还有一个特殊的情形，首句可以入韵——可以用本韵也可以用邻韵，这样自由度就比较高。特别在七言诗里，其首句入韵颇为普遍。如果首句用韵了，而且用的是邻韵，就被称为“孤雁出群”，这是律诗创作中的一个术语。

与用韵相比，下边这个问题——调与平仄——就更为重要了。中国诗是讲声调的，这点与其他国家的语言有所不同。比如日语，日语里没有四声这样的分别，英语里也没有这样鲜明的几个声调。所以外国人在学习中文的时候，感到最麻烦的就是那个调。你看现在有很多外国人讲汉语，字音没大的问题，你也可以理解，但是那个调就走样了，他掌握不了。所以不少相声里经常学外国人说话，就是模仿他那个调，就在他那个调子上面搞笑。调是中国语言的一个固有特征，这个特征不是人为安排的，而是在生活习惯里长期形成的。也就是说，早在人们对声调具有自觉意识之前，中国的语言里就有了这些声调。

到了后来，人们对语音的认识逐渐自觉化了，意识到了调的存在。比如在魏晋时期，大概就已经有人注意到声调的问题了，而且注意到了不同调之间的区别以及异调之间的搭配。大家读曹植的诗，曹植有些诗已经是有意无意暗合了后来唐诗的某些创作规则，但还没有十足的材料说明曹植已经意识到这个问题。在《世说新语·排调》里记载了这样一件事情：西晋荀隐（字鸣鹤）、陆云（字士龙）两个人，原先不认识，但是声闻已久，他们都到大名士张华（字茂先）那儿去做客。做客的时候呢，茂先先生就跟他们一块儿闲谈，说，你们都是大才子啊，介绍时不要说平常的话，争取把你们的话说得精练一些。于是陆云就举手自报家门：“云间（松江）陆士龙”。大家看，“云间”是平平，“陆士”是仄仄，“龙”又是平，平平仄仄平。接着荀隐回答：“日下（洛阳）荀鸣鹤”。“日下”是仄仄，“荀鸣”是平平，“鹤”则是仄，仄仄平平仄，在声调上与陆云的五个字正相反对。你能说他们对声调没有意识吗？我想，他们对声调以及不同声调的对法已经有了相当的注意，所以在自报家门的时候各用五言句式表述，结果呢，既把家门报出了，同时又在平仄上非常吻合，两两相对。这个时期还有类似事例，我们不多举。由此可以说明，古人在魏晋时期已经开始注意到调的问题了。