

附 录

回忆毛泽东论诗

梅白

一九五六年夏的一个夜晚，毛泽东在武昌东湖甲舍住。他躺在藤椅上仰望太空，吟道：“天街月色凉如水，卧看牵牛织女星”。

他问我：这是哪个朝代的诗，作者是谁？我回答了。他说，这位作者死了一千一百多年。有人说这是“旧诗”，可直到今夜，我还感受到此诗的新意。把诗分成新、旧，是不科学的。把从外国引进的诗，象马雅可夫斯基的“楼梯”、莎士比亚的十四行，叫新诗，其实这都是洋人的，何新之有？你的朋友郭小川是学马雅可夫斯基的，但他昨天写的诗，到今天就成了“旧”的了？把格律诗叫“旧诗”，含有贬义。就我个人兴趣说，我则偏爱格律诗。但这“格”与“律”是历史发展的产物，是约定成俗的，不能任意打破，否则，就成了顺口溜。格律诗之所以打不倒，是因为它从《诗经》以来有几千年的发展历史，至今还有人喜欢。我不劝青年人学它，是因为格律不好掌握，青年人要学的，比格律诗重要的东西多得很；但我不喜欢“新诗”，也不反对人家写新诗。“豆腐炒青菜，各人心爱嘛！”，格律诗和新诗，都应在发展中改造。“新诗”的作者，要学格律诗的含蓄凝炼，哀而不伤，怨而不怒，还有可以兴、观、群、怨。格律诗要学民歌的时代色彩、乡土气息和人民情感。我不反对借鉴洋诗，中外的文化要交流发展。外国的文学家喜欢格律诗，同我们中国的诗人喜欢洋诗一样，都不是偶然的。格律诗是打不倒的，除非有更好的东西代替它。至于新诗也打不倒，青年人喜欢嘛！郭老的《女神》、闻一多的《红烛》，就打动过许多人。凡是对人民有好处的东西，人民不会打倒它的。“新诗”、格律诗、民歌、会不会取长补短，发展成为中国式的真正的新诗，我希望有那么一天！但我是看不到的，也许后代人可以看到。

接着，毛泽东说，鲁迅说过，好诗已被唐人写尽，后人要超过唐诗，除非有能翻过如来佛手心的本领。其实，鲁迅自己就有这个本领。他引杂文入诗，比许多唐人诗更高，更耐人寻味。毛泽东举了一个例子：就是“无情未必真豪杰”这一首。他说，据周建人先生讲：鲁迅反对一些人把共产党人看成是毫无感情的洪水猛兽。毛泽东长叹一声，接着念“怜子如何不丈夫”，并说，我对岸英的死就“怜”过，难道我是“妇人之仁”吗？好象一当了革命者，就六亲不认，就板起面孔才算是百分之百的“布尔什维克”吗？王明正是这种人，所以他搞残酷斗争，无情打击那一套。

原载《东坡赤壁诗词》一九八六年第三期

用韵随谈

周任寰

三十年代中，北京有几位老先生办了一个文言刊物《学衡》，对当时崛兴的新文学颇有微词。鲁迅先生写了《估〈学衡〉》一文加以批判，其中也评及《学衡》中一首咏伍员的诗。那诗的开句是：“楚王无道杀伍奢，覆巢之下无完。”

鲁迅先生评曰：只听见说过覆巢之下无全卵，没听说过无完家的。能把家也砸破了的覆巢，大概是“大鹏金翅鸟”的巢了罢！如果说巢便是家，则这句岂非床上安床了？如果说那是为了押韵，“则我敢说这是挂脚韵！押韵而可以如此的话，那么，翻开诗韵‘六麻’，写道：‘无完叉’、‘无完瓜’、‘无完蛇’也是不无不可的。”

把不相干的字凑韵脚，弄得诗句不通，或虽非不通，而词意久妥的，都属挂脚韵。倒押韵如于词意无碍，那是允许的，如“黄昏”，作“昏黄”，“雄雌”作“雌雄”之类。但“英雄”不可以作“雄英”，因为不合使用习惯，“冰轮”更不能作“轮冰”，因为不通。如果用于押韵，也是挂脚韵。

传说清朝乾隆时候，有一位翰林，侍宴做诗，囿于韵脚，把“翁仲”（陵墓前的石人）倒押做“仲翁”，成了挂脚韵。乾隆看了，也用了挂脚韵来做批语道：“翁仲如何作仲翁？十年窗下欠夫功。而今不许为林翰，罚去江南作判通！”

这传说大概是好事者编造出来的滑稽诗话吧。但也可见人们之于挂脚韵，是以笑话视之的。

做诗押到险韵，人们每为所困。但有些爱炫耀才华的人，却专喜以险韵取胜，唐朝的贾岛就是最有名的一位。以偏僻或字面逼窄的字眼入韵，固属险韵；而字非偏僻，字面亦宽，但与所咏事物，如油附水，极难融合者，则更为险韵之尤。

南朝梁的大将曹景宗，大破魏军归来梁武帝举行宴会庆贺。席间令沈约分派诗韵给众人赋诗，以纪其事。派到曹景宗时只剩下“竞”“病”两字。咏出征凯

旋，那个“竞”字还好办，那“病”字就非常之难用了。梁武帝以为曹非文士，叫他不做算了。但他居然没有被难倒，到底把诗做成了，曰：“去时儿女悲，归来笳鼓竞。借问行路人，何如霍去病！”梁武帝和众人看了，无不称绝。后人称之为“竞病之才”以此诗为押险韵的典范。宋苏轼曾借之称赞当时有文才的将军梁交，说：“将军竞病自诗鸣。”

做诗的好手，对同一题材，不论限什么韵，做起来都可以得心应手。宋朝吴曾的《能改斋漫录》有一则琴操变换秦观词韵的故事，可资谈助。

秦观有一首传唱甚广的《满庭芳》，词云：

山抹微云，天粘衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村。

销魂，当此际，香囊暗解，罗带轻分。漫赢得，青楼薄幸名存。此去何时见也？襟袖上，空染啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。

杭州西湖，有某副官唱此词，把“画角声断谯门”误为“画角声断斜阳”，著名歌女琴操在旁，纠正他说：“错了。山抹微云，天粘衰草，画角声断谯门，不是画角声断斜阳。”那副官说：“你能否把这词改用别韵？”这位沦落风尘的才女，当即将错就错，把词改作“阳”字韵：

山抹微云，天连衰草，画角声断斜阳。暂停征辔，聊共饮离觞。多少蓬莱旧侣，频回首，烟霭茫茫。孤村里，寒鸦万点，流水绕空墙。

魂伤，当此际，轻分罗带，暗解香囊。漫赢得，秦楼薄幸名狂。此去何时见也？襟袖上，空有余香。伤心处，长城望断，灯火已昏黄。

把此词与原词比较，有些地方是要逊色了。但所改却天衣无缝，看那因改韵而调动的少数字句，更觉其善于取巧。

附带说一说，秦观此词，在当时可谓风行天下，不知有多少人为之倾倒。秦观的女婿范温，有一次赴贵家宴，席间有歌姬唱着此词侑酒。大概是由于范温衣

着寒素罢，那歌姬连正眼也不瞧他一眼。到酒酣耳热，才问：“这位郎君是谁？”范温回答道：“我就是山抹微云的女婿！”一座为之欢然。但是一些情趣高尚之士，却认为此词气格卑下，并不赞赏。宋黄升《花庵词选注》附记说到，其时秦观从会稽到汴京，见了苏轼，苏轼说：“许久不见，你作文想必大有进步了。现今京都的人都在唱你那首‘山抹微云’呢。”秦观逊谢。苏轼却忽然口气一变，说：“想不到分别之后，你作词倒学起柳七（柳永）来了。”秦观不解苏轼所指，分辩说：“我虽然才识浅陋，但还不至于这样。先生的话，不太过分了吗？”苏轼说：“销魂，当此际……不是柳词的句法么？”秦观惭服。但早已流传开去，再也无法修改了。

（原载《桂海诗刊》第七集）

唐近体诗本来有多种的韵律

——诗路探索拟议之一

蒲 丛

我国五、七言律诗是在初唐形成盛唐成熟的。现在一般人认为下面这些句式是唐五、七言律诗的“正格”。

五言律诗句式：	七言律诗句式：
仄仄平平仄，	平平仄仄平平仄，
平平仄仄平。	仄仄平平仄仄平。
平平平仄仄，	仄仄平平平仄仄，
仄仄仄平平。	平平仄仄仄平平。
仄仄平平仄，	平平仄仄平平仄，
平平平仄仄，	仄仄平平平仄仄，
仄仄仄平平。	平平仄仄仄平平。

注：有·者可平可仄。

其实，这些句式不是唐人明文传下来的，而是宋元明清等朝代类如元代的范德机、清代的王渔洋、董文焕、赵执信……等“专家们”为了突出文人在社会上的地位，订出来作为衡量写格律诗是否合于格律的标准的。故名之为“正格”。这从王渔洋在《律诗定体》中关于五、七言律诗所作的论述可以知道。他说：“五律凡双句二四应平仄者，第一字必用平，断不可杂以仄声。以平平止有二字相连，不可令单也。其二四应仄平者，第一字平仄皆可用，以仄仄仄三字相连，换以平字无妨也。”“若单句第一字可勿论”。又说：“凡七言第一字俱勿论，第三字与五言第一字同例，几双句第三字应仄声者可拗平声，应平声者不可拗仄声。”故五、七言律诗句式被订为上面所列的格式。

王渔洋所讲，当然是祖述宋元明以来很多专家们都讲过的原则，他可能讲得更明确些，同时他是康熙盛世的诗坛领袖，故而成为“定式”。

本来，唐律诗的格律是比较宽的，除部份诗句的格律基本与这些“定式”句式格律相同外，也还有很多诗句的格律与这些“定式”句子的格律不相同。如：

春宿左省

杜 甫

花隐掖垣暮，	啾啾栖鸟过。
平仄仄平仄	平平平仄平
星临万户动，	月傍九霄多。
平平仄仄仄	仄仄仄平平
不寝听金钥，	因风想玉珂。
仄仄平平仄	平平仄仄平
明朝有封事，	数问夜如何？
平平仄平仄	仄仄仄平平

这首律诗八句中，只有四句与上面“定式”所讲的平仄句式相同，其余四句就不相同了。杜甫是千多年来有名的“声律细”的“诗圣”，难道他对这种“定式”的格律不懂？不是的，主要是唐代律诗句子的格律，不仅是“定式”所定的这样，此外还有很多。而这些格律，自宋元明清以来，都被用种种清规和名目列为“拗救”，以表现其奥秘和特殊，以显示能运用来写诗者的高超和不凡。

所以自宋而后，诗人写律诗都被限制在这种“正格”里，如果想要有多一些的变化，就得讲求种种清规用“拗救”了。如王安石的《岁晚》：“月映林塘淡，风含笑语凉。俯窥怜绿净，小立伫幽香。携幼寻新药，扶衰上野航。延缘久未已，岁晚惜时光。”这首诗的第七句第三字本应用平声字，但却用了仄声字“久”，因而与“正格”句子的平仄不同。于是尾联句子的平仄就成为“平平仄仄仄、仄仄仄平平”了。这是从“平平平仄仄，仄仄仄平平”变来的。它符合第三字用仄，第一字必须用平的规定。王维《送梓州李使君》颌联：“山中一夜雨，树杪百重泉。”就是用这个平仄句式。

宋是这样，元明宗唐，写律诗用的格律句式，自然是沿着宋的脚步走。到了清朝，不仅仍是这样，而且比宋元明有过之而无不及。如黄遵宪是晚清“诗界革命派”的佼佼者，写了不少爱国主义诗篇，但写律诗，也和清代其他各诗人如吴伟业、施闰章、吴嘉纪、屈大均、翁方纲……等人一样，都是在“正格”格律中打转转。所以流传至今的“旧瓶装新酒”的“美名”就是从他们“诗界革命派”“不废学古”的诗风得来的。

律诗的这种“正格”格律，五言、由于每个句子有五分之四以上的字，七言，由于每个句子有七分之五以上的字被固定在不是平就是仄的声调中，使作者遣词造句的范围很小，路子很窄；如果想遣词造句的路子宽一点，就得按种种清规从奥秘的“拗救”中去找；同时字的平仄还得使用脱离现代汉语的一千三百多年前以洛阳音为中心的有入四声声调，使得现在有百分之八十以上的中青年对诗词感到高深莫测，不敢学和不愿学。因此有必要把盛唐而后，唐代诗人写律诗使用过的平仄句式从“拗救”中亮出来，以恢复它们的本来面目与人们见面，突破所谓“正格”的律诗格律框框，让有志创新的人们借鉴，让学写格律诗的中青年们有更多遣词造句的自由，以减少学习上的困难和恐惧。唐五言律诗平仄格式(一)

一、原格式：

仄仄平平仄， 平平仄仄平。

二、可变成格式：

1、仄仄仄平仄，平平平仄平。

虎气必腾上，龙身宁久藏！（杜甫《蕃剑》）

2、仄仄仄平仄，仄平平仄平。

久客得无泪，故妻难及晨。（杜甫《促织》）

3、仄仄平仄仄，平平平仄平。

落日风雨至，秋天鸿雁初。（高适《途中寄徐录事》寄徐录事）

4、仄仄仄仄仄，平平平仄平。

暮木岁月晚，关河霜雪清。（杜甫《送远》）

5、仄仄平仄仄，仄平平仄平。

本欲云雨化，却随波浪翻。（吕温《及后答潼关主人》）

6、仄仄平平仄，仄平平仄平。

乱山为四邻。（储嗣宗《赠隐者》）

7、仄仄平仄平，平平平仄平。

二月湖水清，家家春鸟鸣。（孟浩然《晚春》）

8 仄仄仄平仄，平平仄仄平。

明月隐高树，（陈子昂《春夜别友人》）

9、仄仄平平仄，平平仄平平。

坐阁独成闷，行塘阅清辉。（韦应物《社日寄崔都水》）

10、仄仄仄仄仄，仄平平仄平。

高阁客竟去，小园花乱飞。（李商隐《落花》）

11、仄仄仄仄仄，仄平平平平。

中岁颇好道，晚家南山陲。（王维《终南别业》）

12、仄仄平仄仄，平平平仄平。

远送从此别，青山空复情。（杜甫《秦济驿重送严公四韵》）

13、仄平平仄仄，平仄仄平平。

飘飘何所似，天地一沙鸥。（杜甫《旅夜书怀》）

14、仄仄仄平仄，平平平仄平。

鸿雁几时到？江湖秋水多。（杜甫《天末怀李白》）

15、仄平平平仄，平仄仄平平。

何当重相见，尊酒慰离颜。（温庭筠《送人东游》）

16、仄仄仄仄仄，平平平仄平。

孤雁不饮啄，飞鸣声念群。（杜甫《孤雁》）

17、仄仄仄仄仄，平平仄平平。

幽映每白月，清辉照衣裳。（刘慎虚《阙题》）

唐五言律诗平仄格品式（二）

一、原格式：

平平平仄仄，仄仄仄平平。

二、可变成格式：

1、平平仄仄仄，仄仄仄平平。

檐飞宛溪水，窗落敬亭云。（李白《过崔八丈水亭》）

2、平平仄仄仄，仄仄平平平

萧萧古塞冷，漠漠秋云低。

3、平平平平仄，仄仄仄平平。

离堂恩琴瑟，别路绕山川。（陈子昂《春夜别友人》）

4、平平平平仄，仄仄平平平。

郑公经纶日，隋氏风尘昏。（高适《三君咏》）

5、平平仄仄仄，仄仄仄平平。

山中一夜雨，树杪百重泉。（王维《送梓州李使君》）

6、平平仄仄仄，仄仄仄平平。

他乡复行役，驻马别孤坟。（杜甫《别房太尉墓》）

7、仄平仄仄仄，仄仄仄仄平。

兴来每独往，胜事空自知。（王维《终南别业》）

8、仄平仄仄仄，平仄平平平。

偶然值林叟，谈笑无还期。（王维《终南别业》）

9、平平仄平仄，仄仄仄平平。

闭门向山路，深柳读书堂。（刘慎虚《阙题》）

注：有·者是平仄变换。

我们看看这些多种韵律诗句所用的平仄，就可以知道唐诗人写律诗，是真正在用韵律，让韵律来为自己所写的诗的内容服务；而不是削足就履，让内容为韵律所驱使，使适合于韵律的要求。唐诗人的这种诗风和精神，是很值得我们学习的。

七言律诗和平仄句式（见文章开始），按“七言出于五言”的规律，是在五言律句头节）（诗句的第一、二字）前面加两个与头节平仄相反的字（名叫顶节）而来。第一字可平可仄（用加·表示）。句子的各种平仄变化，都在五言部分进行并与五言律句相同，这里不再一一列举。

五、七言律绝的平仄句式，是取五、七言律诗句子的前半或者后半，或者首尾两联，或者中间两联而成，在此也不一一列举。

我觉得，要继承和发展祖国传统诗词的优良传统（如诗句凝炼、流畅、清新，诗意含蓄，有意境，押韵，诗篇内容鲜明完整等）首先就得突破前面所讲的“正格”律句的狭窄框框，让更多的人来学习诗，研究诗，创新诗，继承它的精华，扬弃它的糟粕，使它的优良传统得以随着时代的发展而不断地发展下去。现在我把唐人写律诗所用的各种句式在“拗救”中就自己了解到的在这里介绍出来（限于水平，可能还有不少被遗漏掉），供学习五、七言律诗的中青年参考。从某种意义上来说，这也许可算是诗的新路之一吧。如果在学写中，能凝炼地运用现代语言，巧妙地运用这些多样化的格律句式，并以现代汉语第一、二声作平声，第三、四声作仄声，可能就不会感到困难了。

（原载《桂海诗刊》（合刊）第三期）

真情缘自曲中生

——漫话诗词教学

程家玉

诗词教学，目前在中等学校尚属薄弱环节。究其原因有二：从客观方面讲，诗词的体裁形式，例如音韵格律、平仄对仗、语言技巧、艺术风格等要求太高，从学者到教者堂奥难窥；从主观方面看，按大纲规定诗词内容占的比例小，课时少，升学考试很少涉及，导致教师、学生都重视不够。故诗词教学每况愈下。

然而，作为中华民族引以自豪的文学瑰宝的诗词——几千年来辉映艺术史册的千古绝唱，在社会上影响很深，在课堂上魅力甚大。如何适应学生要求，完成教学任务，是一个“兴灭继绝”值得探讨的重要课题。

为了使学生在宏观上能驾驭住，在微观上能领略到，笔者积四十余年的舌耕体会，认为在诗词教学时，应从赏析它的形式艺术着手，从挖掘它的内在意境去探幽，才能高屋建瓴，不失分寸。为了言之有物，特摘杜甫的一首绝句，以供探讨：

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。

窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。

首先，让我们来赏析它的形式艺术特点：全诗四句，上下两联皆是对仗，而且每一联都对得非常工稳。具体表现在：一、每组上下句的词性、词类、词组互对，非常妥贴。如数量词：“两个”对“一行”、“千秋”对“万里”；方位词：“西”对“东”；动词“鸣”对“上”、“含”对“泊”；色彩性的形容词：“黄”对“白”、“翠”对“青”；词组：“黄鹂”对“白鹭”；“翠柳”对“青天”。二、每联对仗的上下句间，意境也粘连有趣，有机地组合成一幅天然的风光画。这在几万首全唐诗中也是鲜见的。

那么，诗人在四句共二十八个字的绝句中，为什么这样追求对仗呢？原因就是它体现出了诗中词语结构的整齐美，韵律协调的节奏美，色彩鲜明的景物

美，情感舒适的恬静美。展现在读者面前的是一幅诗情画意很浓的自然画面。从而进一步体现了作者的开阔胸襟和热爱祖国大好河山的真情实感，成为千百年来脍炙人口的上乘之作。

只要我们几度蜜咏甜吟，不难理解到诗人在历经安史之乱和蜀中动荡，两度颠沛流离之后，仍能重回草堂庆幸暂安的一种舒适之情。我们可以想象得出当时诗人坐在窗下，伸着脖子悠闲自得地欣赏草堂外面春色的情景：

首先扑入诗人眼帘的，是那草堂四周生机勃勃的柳树，低垂着青绿色的细长柔枝。凝眸一望，那绿荫深处柔柳枝头成双的黄鹂正在亮开嗓子得意地婉转嚶鸣。再将视线缓缓向上伸延，那浣花溪上的一群白鹭，正展开翅膀排成一字冲向蔚蓝色的万里晴空。好一派生意盎然的仲春物候，有声有色地呈现在诗人面前，怎不叫人吟诗的兴致油然而生。于是诗人再凭窗远眺，那巍巍峨嵋西边岭上终年不化的皑皑白雪，在晴空下闪着清光，好象是嵌在窗框中的一方玉镜。低头下望，那锦江渚畔又停泊着不远万里（夸张手法）而来的东吴船只。这些衬托出了蜀中几经变乱后交通恢复、生活安定的大好形势。

总的说来，这首小诗既有静态的描写，又有动态的描写；既有平面的描写，又有上下四方、远近高低的立体描写。其映衬手法极为高明：“白鹭”点缀在“青天”里，“黄鹂”深藏在“翠柳”间。两句中一连用了“黄”、“翠”、“白”、“青”四种暖寒色调，辉映成趣。再加上“鸣”、“上”、“含”、“泊”四个动作就将这幅静态图景，渲染得有静有动，有声有色、热闹非凡。作者把他赏心悦目的激情，全部倾注在这“草堂春色”之中，叫人读后乐不可支。这是此诗形式艺术美所表现的外部意境。

现在让我们再来探讨一下诗的内在意境，也即是诗人触景生情的内在感受。全诗分看是一句一景，是四幅独立的图景。而综合在一起看，又是一幅“草堂春色”的绝妙图画。于是便构成一个统一的意境，这就是诗人的内在感受。乍看全是喜悦的感情色彩，好象是正衬手法，用“以乐景写乐”，表现出诗人对“草堂

春色”的喜悦。其实这是二种表面现象。只要稍一涉猎杜甫的身世经历，就可以探索到诗人怀才不遇、流落他乡的痛苦心情。杜甫年青时曾两次至京城长安应试，均未中，不仅政治抱负难酬，反而生活无着。四十四岁始任右卫率府胄曹参军的微职。安史乱起，举家颠沛流离。至德二年（公元775年），才任左拾遗，复因直言进谏，触怒了肃宗，贬为华州司功参军。后寄寓蜀中，由严武推荐，被任为节度参军，检校工部员外郎。旋不久严武死去，杜亦被排挤出川，贫病交加，十分潦倒，死于长沙去岳阳的舟中。

从而我们可以看出诗人这首晚年的作品其写景的意图是“反衬法”，即“以乐景写哀”，倍增其哀，这是古典诗词中常见的手法。我们只要稍一留意，也可以从诗的字里行间捉摸得出。按清人王晓衢的笺注是：“黄鹂和鸣翠柳，有出谷迁乔嚶鸣求友之意，反衬着诗人独抱羁愁；白鹭尚能飞上青天，殆有人不如鹭之叹；西岭积雪千年不化，喻诗人怀抱长才终身不展，门泊东吴万里之舟，寓叛乱已平，交通无阻，自己却客寓蜀中，不能实现‘便下襄阳向洛阳’之愿，其愁苦之情可知。”王为了阐明标题，又笺注道：“此诗系子美寓夔府时作。盖因家室未宁，君国未定，不即明言，故云绝句。”

其实，即使未睹王氏笺注，明眼人一见标题，也能理解一二。诗人之所以以“绝句”名题，即培示另有所指。“绝句”是诗体的一种形式，不含任何题义，它与李义山的“无题”有异曲同工之妙。并非时人所云：“此诗兴到笔随，事先既未拟题，诗成后也不打算拟题，干脆以‘绝句’为题云耳。”这是肤浅之见。其实，再从末句视线的游移、景物的转换，船泊门前，人羁堂内，多情善感的诗圣，难道说未触动归乡之情吗？

如果我们在诗词教学时，能从诗的字面上去品味内容，从诗的意境中去探索题旨，定能舌绽莲花，拨动学生的心弦，使其与作品发生共鸣，收到好的效果。

（原载《东坡赤壁诗词》一九九三年第三期）