

责任编辑：刘玉平

文史知识文库

中国古代诗体简论

杨仲义 著

•

中 华 书 局 出 版

(北京丰台区太平桥西里38号)

新华书店北京发行所发行

北京市白帆印刷厂印刷

•

787×1092毫米1/32·7⁵/₈印张·2插页·147千字

1987年12月第1版 1987年12月北京第1次印刷

印数 1-8000 册 定价：9.00 元

ISBN 7-101-01539-5/G·61

前 言

关于古代汉语诗歌的诗体,中华古人虽然早有论述,而且论著颇丰,但还远未能建构起一门完整的、科学的诗体学体系。近代专家、学者虽说在古典诗歌的整理、研究方面,已经取得了超越古人的辉煌成就,出版了大量诗歌评注和诗歌理论方面的著作,但唯独自成体系的诗体学专著却十分罕见。而诗体学方面的知识又是学习和研究古典诗歌所必须掌握的。为了给古代文学研究生开设一门“中国诗体学”课,笔者不得不在广泛涉猎、研读的基础上,探究这个专题应该涉及到的方方面面,并试图建构出一个完整、系统的诗体学体系。

文学文体学在当代西方特别兴盛。它对我构建汉语诗体学自然具有参考价值。不过西方学者虽然正确地指出了“文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身”(美国韦勒克·沃论《文学理论》),但大多数人却把文学作品理解为一种单纯的语言实体,即语言文本的存在,只着眼于对作品文本的语言学分析,而忽视了作品的思想内涵和社会文化意义。这当然不会被盲目认同。事实上,文学作品(包括诗歌)这个语言实体,是一种特殊的思想感情和语言文字的审美合一。文学文体学(包括诗体学)作为一种介于语言学和文学之间的学科,应该在着重进行语言学分析的同时,自觉把社会文化意义的研究融进语言学分析之中。这就决定了我心目中的所谓“诗体

学”，既不同于人们熟知的诗歌史，也不同于诗歌艺术论、诗词格律学和诗体流变，而是在总结诗歌这种特殊语言实体的文学学特征的基础上，重点对诗歌内部现存体式的语言运作特征进行兼顾语言与情志、分体与总体、作者与读者的全面研究。它至少应包括以下三方面的内容：

第一，宏观角度的研究，即从语言运作及其与思想蕴涵的结合上探讨诗歌这种文学文体的文学学特质。

第二，体式角度的研究，即从体式构成入手，考察各种诗体的语言运作特点及其形成、流变和不同效用。

第三，读解角度的研究，即在上述两点的基础上提出各种诗体的读解方法，引导读者有的放矢地读解不同体裁的诗歌。

本书分总论、流变论、读解论三大部分依次论述，并使思路不时往返于描述语言运作特点和阐释整首诗的情意之间，就是按照上述认识的构架展开的。为了强调本书所论不包括我国古代少数民族非汉语诗歌及诗体，所以我简称为“古汉诗歌”及“古汉诗体”希望得到读者的认可。

当然，由于本人学识水平有限，书中肯定会有不少立论欠妥和论证疏浅之处，恳请读者不吝指正。

著 者

1994年8月于湘潭大学岳松居

古汉诗体的文体学特色

鲁迅在《汉文学史纲要》中曾对文学从一般文体中独立出来的过程,作过这样的描述:“初始之文,殆本与语言稍异,当有藻韵,以便传诵,‘直言曰言,论难曰语’,区以别矣。然汉时已并称凡著于竹帛者为文章(《汉书·艺文志》);后或更拓其封域,举一切可以图写,接于目睛者皆属之。梁之刘勰,至谓‘人文之无,肇自太极’(《文心雕龙·原道》),三才所显,并由道妙,‘形立则章成矣,声发则文生矣’,故凡虎斑霞绮,林籁泉韵,俱为文章。其说汗漫,不可审理。……《说文解字》曰:‘文,错画也。’可知凡所谓文,必相错综,错而不乱,亦近丽尔之象。至刘熙云:‘文者,会集众彩以成锦绣,会集众字以成辞义,如文绣然也。’(《释名》)则确然以文章之事,当具辞义,且有华饰,如文绣矣。《说文》又有𠄎字,云:‘𠄎也’;‘𠄎,𠄎彰也’。盖即此义。然后来不用,但书文章,今通称文学。”这段论述为我们总结出了文学文体(自然包括诗体)的一般特征:不仅有辞义,而且有华饰,有韵味,文句错落有致。如果加上传统的诗言志道情、语意两工、语序变异、用典修辞等论述,则我国古代汉语诗歌这种独特的文学文体的文体学特色,至少应该包括充满激情、讲究韵律、词采华茂、语序变异、注重修辞、富有意境六个方面。它们互相制约,互相促进,共同构成了古汉诗歌的

基本美学特征：均齐美、音韵美、词采美、抒情美、意境美，使其成为世界上少有的美文学。

下面我们分别来看。

一 激 情

文学作品有抒情和叙事两种功能。但在明清小说、戏剧兴盛前，文学的叙事功能主要由历史著述承担，作为文学主体的诗歌则主要用来抒情。这就决定了古汉诗歌以抒情为主的基本美学特征。我国最早的诗论“诗言志”：“诗言志，歌永言，声依永，律和声”（《尚书·尧典》），就道出了这一点。尽管这个“志”主要还是指志意、志向、怀抱，但也包括作者的哀乐感情和人生体验。同一时期的《礼记·乐记》就提出了“情”的问题：“情动于中，故形于声。”汉代的《诗大序》则情、志并举，明确指出：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言也。”到了西晋，陆机《文赋》更加侧重讲诗歌的抒情特点，进一步明确指出“诗缘情”，说作者在观察外界事物时，情思受到激发：“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心慊慊以怀霜，志眇眇而临云”，然后才进入创作过程：“慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文”。如果“六情底滞”，感情枯竭，即使想进行创作，也会因“志往神留”而难以成篇。刘勰《文心雕龙》“本陆机氏说而昌论文心”，不论是论作家、作品，还是论文体、文变，无不紧扣一个“情”字，认为“情以物兴”，“情动而辞发”，主张“因情立体，即体成势”，“为情而造文”，不“为文而造情”。钟嵘《诗品》也认为“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”。他品评诗人，

主要就是从“指事造形”和“穷情写物”两个角度区分高下优劣的。唐以后更有诸如“哀怨起骚人”(李白)、不平则鸣者“其歌也有思,其哭也有怀”(韩愈)、“诗者,根情,苗言,华声,实义”(白居易)、“诗缘情境发”(皎然)、“缘情体物”(叶梦得)、“吟咏情性之谓诗”(元好问)、“景乃诗之媒,情乃诗之胚”(谢榛)、“独抒性灵(袁宏道)、“情生诗歌”(汤显祖)、“诗写性情”(袁枚)、“真诗者,精神所为也”(钟惺、谭元春)、“诗以道情”(王夫之)、“诗歌者,感情的产物也”(王国维)等等精辟议论,对古汉诗歌的感于哀乐,长歌骋情,作了一次又一次出于蓝而胜于蓝的说明。所有这些论说,都基本符合我国古汉诗歌以抒情为主的创作实际。

“十五国风大半皆发于情”(何良俊《四友斋丛说》),确系“饥者歌其食,劳者歌其事”,恋者歌其情,失志者抒其怨。不堪忍受残酷剥削而直斥剥削者为贪食黍麦、丧尽人性的“硕鼠”;一面被迫从事着繁重的“伐檀”劳动,一面将心头怒火凝结成连珠炮式的揭发质问和尖刻辛辣的反语讥讽;看到“河之洲”上的“雝雝”鸟“关关”唱和,就触景起情,昼夜思念一见钟情的“窈窕淑女”,“辗转反侧”,想入非非;役满生还,值得庆幸,但却思前想后,悲喜交集,反复抒写“东山”服役给自己带来的辛酸和苦难;“赫赫宗周,褒姒灭之”,小人得志,人民蒙难,身为王朝官吏,遭受谗毁,孤立无援,回天无力,怎能不有如置身“正月繁霜”,“忧心愈愈”!均可谓“情动于中而形于言也”!

“屈原作《离骚》,自哀其志穷,愤世嫉邪意,寄在草木虫”(梅尧臣《答韩三子华、韩五持国、韩六玉汝见赠述诗》),更可说是古汉抒情诗的杰作。那“饨郁邑余侘傺兮,吾独穷困乎此

时也”的哀鸣，那对群小朋比为奸、嫉贤妒能的斥责，那“独立不迁”、“伏清白而死直”的品格，那上下寻访、不懈求索的精神和蜷局不行、欲离不忍的眷恋之情，无一不强烈、浓烈到感天地、泣鬼神的程度，以致有人说读《离骚》须读到“歌之抑扬，涕泪满襟”，方算真正“识《离骚》”（严羽《沧浪诗话》）。

宋玉的长篇抒情诗《九辩》，主要抒发“贫士失职而志不平”的悲叹。全诗起首即因秋兴感，抒写秋愁，虽句句写景，但句句关情，正所谓“举物态而觉哀怨之伤人；叙人事而见萧条之感候”（陆时雍《读楚辞语》）。以后各段除继续抒发情景交融的悲秋之叹外，更是直接地抒发失意的苦闷，也流露了一些对小人的痛斥和对楚王的不满。所以杜甫曾说“摇落深知宋玉悲”。鲁迅亦有“凄怨之情，实为独绝”之誉（《汉文学史纲要》）。

建安文学风骨遒劲的第一要义，就是内容、感情的充实、充沛。曹操的《短歌行》“一榻口中饮酒，一榻耳中听歌，一榻心中凭空作想”，“曲曲折折，絮絮叨叨”，“纯是一片怜才意思”（吴淇《六朝选诗定论》），充分表达了渴望招纳贤才以建立功业的急切心情。曹植“愤而成篇”的《赠白马王彪》，行文以行程为序，辗转相承，层层推进；情调以悲苦为主，时而低沉，时而激愤。既淋漓尽致地抒写了与曹彪的惜别之悲，也发泄了对皇帝哥哥的积愤，感情异常真挚而感人。王粲的三首《七哀诗》，篇篇都以“悲”字贯穿始终，“哀”情层层加浓，题意步步深入，十分感人肺腑。其中“西京乱无象”中饥妇弃子一段，不仅作者“不忍听此言”，今人读之亦常不得不为之落泪。

陶渊明田园诗直写、白描人们习见熟知的农村景物，但“句雅淡而味深长”（杨万里《诚斋诗话》）。对污浊官场的厌恶，

对淳和田园的爱恋,对政治、人生的忧叹,对高洁人格的追求,全都凝聚在“草屋”、“南野”、“松菊”、“飞鸟”之中,简直让人“不知何者为我,何者为物”(王国维《人间词话》)。

李白、杜甫一写“自我”,一是“诗史”;一祖庄屈,一“亲风雅”。诗的风格虽不同,题材内容也有异,但都以抒情为主,以情为诗的生命。李白“言出天地外,思出鬼神表”,是为了纵情抒发强烈的喜怒爱憎,寄托自己的向往、追求。他的“行路难!行路难!多歧路,今安在?长风破浪会有时,直挂云帆济沧海”,自然而奔放,洋溢的就是一种积极向上,豪迈奋发的激情。杜甫“穷极笔力,如太史公记传”,流露的都是伤时忧国的情思和兼善难得的感慨。叶燮曾说:“随举其一篇,篇举其一句,无处不可见其忧国爱君,悯时伤乱,遭颠沛而不苟,处穷约而不滥,崎岖兵戈盗贼之地,而以山川景物、友朋杯酒抒愤陶情,此杜甫之面目也。”(《已畦文集》卷八《南游集序》)

南唐后主李煜被俘虏到汴京后,过着“日夕只以眼泪洗面”的生活。他的后期词作都是一些充满着斑斑血泪的亡国之音。著名的《虞美人》:“春花秋月何时了?往事知多少!小楼昨夜又东风,故国不堪回首月明中。雕阑玉砌应犹在,只是朱颜改。问君能有几多愁?恰似一江春水向东流。”说他面对春花秋月、小楼东风,无限情伤,感慨万端;想起宫苑仍在,人事已非,愁如春水,悲不堪言。全是“情动于衷,而发于言”,“真可谓以血书者也”(王国维《人间词话》)!

“积愤有时歌易水,孤忠无路哭昭陵。”陆游诗歌的感人之处、美之所在,正是那饱和在他整个生命里的爱国激情,洋溢在“言恢复”诗中热情奔涌、流走激荡的爱国气概。有名的《十

一月四日风雨大作》虽写得凄凉愁绝，但那并不是顾影自怜，而是“忧国复忧民”：“僵卧荒村不自哀，尚思为国戍轮台”；“壮气复有余”：“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”。

苏轼和李清照的词，一多豪放，一多婉约；一“不喜欢裁剪以就声律”，一认为词是“歌词”，须协音律。但豪放、自由是为了抒情；婉约、协律也是为了抒情。有名的《念奴娇·赤壁怀古》之所以“须关西大汉”执“铁绰板”来唱，就是因为它具有一种雄壮豪迈的美学风貌，于沉郁悲愤中洋溢着苏轼追求功业的豪情壮志。《声声慢》（“寻寻觅觅”）开头连下十四叠字，然后连续用景物描写深化感情，最后逼出一个“愁”字，词人的空虚、寂寞、孤独、愁苦，便得到了细腻而充分的揭示。所以前人评论说：东坡词纯以情胜；李清照词造语平淡而情味无穷。

被人称为“元人第一”的“曲状元”马致远，本有“佐国心，拿国手”，也曾在官场宦海风光过一时，但终因“恨无上天梯”、“老了栋梁材”而看破红尘，带着彻悟和义愤，过起了“归去来”的隐士生活。他的代表作《双调·夜行船·秋思》，就全面反映了他的这些思想感情。“重回首往事堪嗟”的无穷悲叹，“密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，闹攘攘蝇争血”的争逐丑态，“红尘不向门前惹”，只“爱”“和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶”的生活情趣，都浸透着曲作者的人生体验和强烈爱憎，向来被视为词妙情浓的散曲佳品。

从上述所举看，诗歌确实是以抒情为己任，以抒情为能事的。感情之有无，对于诗歌来说，实在是一个生命攸关的大问题。有强烈的感情，艺术形象就有旺盛的生命力，就会产生惊心动魄的感染力。没有感情，艺术形象就是概念化的、干瘪的、

僵死的，就不可能打动人心，而使人感到味同嚼蜡，兴味索然。在这方面，我国古代也不乏反面例证。

汉代班固曾经写过一首《咏史》，形式上是诗，实际上只一味叙事，“质木无文”（钟嵘《诗品序》），既缺乏艺术的形象性，也较少感情的抒发，因而被人视为“但叙事而不出己意，则史也，非诗也”（吴乔《围炉诗话》）。

元代有两个散曲大家的两首《天净沙》：

枯藤老树昏鸦，
小桥流水人家，
古道西风瘦马。
夕阳西下，
断肠人在天涯。

——马致远

孤村落日残霞，
轻烟老树寒鸦，
一点飞鸿影下。
青山绿水，
白草红叶黄花。

——白朴

两首所写景物几乎完全相同，境界也都萧瑟凄清。但马致远的《天净沙》，景与人关，物物含情，情景交融，物我合一。而白朴《天净沙》中的各个景物，并没有用感情的彩绳贯串起来，只是一些散金碎玉、断线珍珠；全诗虽有画意，但终因缺乏“情”，而大大逊色于马致远的《天净沙》。

至于明代不少专事模仿唐诗的人所写的诗，因为缺乏真

情实感，有如土牛、木偶，向来就被讥为“瞎盛唐”、“优孟衣冠”。

总之，诗有“缘景，缘事，缘以往，缘未来”（王夫之《古诗评选》）而起者。但无论那种情况，都不能没有情，都必须是为了抒情。“诗之所至，情无不至；情之所至，诗以之至”（同上）。情可以说是诗的第一要素，是诗的生命。无情之诗，算不得诗；少情之诗，即使写得文采斐然，诗中有画，也算不上好诗。这是谈论诗歌首先必须注意到的。当然，感情既有一个真假有无的问题，也有一个健康与否的问题。我们所说的诗歌表现感情，充满激情，自然是以积极、健康、有进步意义为上品的。这是不言而喻，不应引起误解的。这里需要特别予以说明的是，我在这一章里是将抒情为主、充满激情，作为古汉诗体的特点和优长来论的，但是事实上这只是问题的一个方面。从另一角度看，这个长处同时也正是古汉诗体的短处和局限，因为它大大限制了诗歌的再现功能和认识价值，从而也就从根本上影响了古汉诗体后来的前途命运。

二 韵 律

文学是语言的艺术。任何文学文体都是一种独特的语言存在体。它们对人类情绪、体验的感性叙说，是有赖于语言的审美化运作的。而所谓审美化运作，就诗歌而言，是指在总体上遵循一般语言规律的前提下，创造性地改变一些普通语言的组构程式，并将这些在语音、词汇、句法、修辞等方面的变异组构，逐步形成一种诗歌特有的运作规范，用以对诗中的情

意蕴涵、人生体验进行审美化的描述。这是古代汉语诗歌又一重要的文体学特色。

我们先看语音方面的运作规范。

按照普通语音学的构成体系，语音应包括各种声音的构成、音与音的结合和相互间所发生的变化，以及声调、语调、轻重音等现象。但是对古代汉语诗歌来说，至关重要的是由声音、声调的变化、搭配所形成的节奏和韵律。因为诗歌就其本身来讲，是一种用讲节奏和有韵律的语言来抒情言志的文学文体。具体来说，所谓节奏，是指由语音的高低、断续所形成的有规律的音调拍节（而非意义上的节奏）；所谓韵律，是指同一韵母的声音按照一定规律在诗中的反复回应。这两种东西，对于诗歌来说是绝对不可少的。少了它们，诗歌也就不成其为诗歌了。

比如，曹植的五言古诗《赠白马王彪》，全诗七段80句，每句音调节奏为二、二、一；每段偶数句基本押韵，多数一韵到底，有的中途换韵。读起来顺口悦耳，节奏感很强。试请大声朗读首段10句：

谒帝——承明——庐，

逝将——归旧——疆。

清晨——高皇——邑，

日夕——过首——阳。

伊洛——广且——深，

欲济——川无——梁。

泛舟——越洪——涛，

怨彼——东路——长。

顾瞻——恋城——阙，

引领——情内——伤。

再如王昌龄的七言绝句《出塞》(第一)：

秦时——明月——汉时——关，

万里——长征——人未——还。

但使——龙城——飞将——在，

不教——胡马——度阴——山。

如果按照散文的语音停顿，“但使龙城飞将在，不教胡马度阴山”，必须读成“但使——龙城飞将在，不教——胡马度阴山”。但是，在这首格律诗里，却宜读二、二、二、一顿；散文根本不允許读断的“龙城飞将”、“胡马度阴山”却被拆开放在两顿里。也正是这种异乎散文常规的音调节奏和四句中三句叶韵，使这首诗具有了一种散文所没有的节奏感和音韵美。诗中所蕴含的忧患、不满、向往、期望之情，也因这种整齐划一、循环往复的节奏和韵律而显得更饱满强烈，更耐人寻味。

这里自然就提出一个问题：诗歌为什么要讲究节奏和韵律？不讲行不行？这得从诗歌的最初起源、具体的诗体萌生及诗歌的唱、诵功能说起。

《淮南子·道应训》说：

今夫举大木者，前呼“邪许”，后亦应之，此举重劝力之歌也。

对此，鲁迅先生也有过一段生动、形象的描述：

我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发

表,其中有一个叫道“杭育杭育”;那么,这就是创作;大家也要佩服,应用的,这就等于出版;倘若用什么记号留存了下来,这就是文学;他当然就是作家,也是文学家,是“杭育杭育派”。(《且介亭杂文·门外文谈》)

“邪许”、“杭育”,看起来只是一种劳动呼声,实际上是人类诗歌创作的前奏。劳动者在劳动中前呼后应,一唱一和,诗歌便从生产劳动中产生了;诗歌所特有的节奏和韵律,也因因袭劳动时肢体动作的快慢节奏和劳动呼声本身的顺口易呼、抑扬顿挫,而同诗歌一同产生,成为诗歌从娘肚里带来的先天特征。所以鲁迅先生说:“诗歌起于劳动和宗教。”“因劳动时,一面工作,一面唱歌,可以忘却劳苦,所以从单纯的呼叫发展开去,直到发挥自己的心意和感情,并偕有自然的韵调。”“诗歌是韵文,从劳动时发生的。”(《中国小说历史的变迁》)

据俄国普列汉诺夫讲:“在原始部落里,每种劳动都有自己的歌,歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产劳动的节奏。”(《没有地址的信》)可惜的是,这些直接出现在生产劳动过程中的原始诗歌,我们今天已经很难看到。我们有幸从古籍记载中零星看到的上古歌谣,则多是在一定仪式场合作为劳动的模拟或预演的咒语和祭歌。比如相传是黄帝时产生的《弹歌》:

断竹,

续竹,

飞土,

逐肉。

一句两顿,一反一复;两字一句,句句押韵。唱起来是很顺口悦

耳的。

再如《礼记·郊特牲》记载的《蜡祭》词：

土反其宅！

水归其壑！

昆虫毋作！

草木归其泽！

后二句读作“昆虫——毋作！草木——归其泽！”与散文句式的主谓停顿正好相合。但前两句则不宜像散文那样读成“土——反其宅！水——归其壑！”而应读作二、二顿。这看来都好像是人为的，其实是与演唱时所再现的劳动节奏相适应的。

但更多的记载，却只言歌舞而未见歌词。

《尚书·尧典》载：

击石拊石，百兽率舞。

《吕氏春秋·古乐篇》载：

昔者葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：

一曰载凡，二曰玄鸟，三曰逐草木，四曰奋五谷，五曰

敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。

它们虽然无法使我们看到当时那具有一定节奏和韵律的古谣歌词，但却告诉后人：在诗歌与劳动同在及诗歌脱离劳动过程而成为咒语或祭歌的漫长时期内，诗歌并未取得独立的文体资格，而是同音乐、舞蹈三位一体的。正是这种复合状态，决定了节奏和韵律的天然性。因为既然是依附于乐舞，供人演唱，就不能不讲顺口易唱，悦耳动听，节奏感和音韵美就是自然而然的了。这一点我们从后世一些诗歌体式的萌生中，也可得到有力的印证。

“诗三百篇”本是乐歌。其被编成集子原本是“为燕、享、祀之时用以歌，而非用以说义也”（郑樵《通志·乐略》）。出自乡间山野的“里谚童谣”，本就“矢口成韵”，再经乐官“太师”“比其音律”，加工整理，其节奏和韵律就更显得和谐优美了。

“楚辞”就是楚地歌词的意思。它是由以屈原为代表的楚国诗人，吸取民歌、巫歌的形式和声韵创造出来的一种可以歌唱的新诗体。《离骚》、《九章》是否曾被于管弦，供人歌唱，虽难于考定；但屈原《九歌》、宋玉《九辩》在当时都是歌诗，当是没有问题的。如《湘夫人》第一段：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。登白蘋兮骋望，与佳期兮夕张。鸟何萃兮蘋中，罾何为兮木上？”其句中置“兮”，一句两顿，后半部大体押韵，就完全保持着楚国特有的祭神巫歌的风味。

汉乐府本是汉代乐府机关采摭、演唱的一些时兴俗乐歌词，在汉代的名称就叫“歌诗”。它们中大多数篇章虽然是先有诗后入乐的，但一到采集、整理的乐工之手，一入专唱、专奏的“讴员”、“鼓员”之口，就必然变得更符合音乐的要求，具有声乐艺术必备的节奏和韵律了。

宋词是一种能配合音乐歌唱的新诗体。它的前身就是燕乐盛行的隋唐时代按燕乐曲调填写的音乐文学“曲子词”。宋金时仍因有着既属音乐又属文学的双重属性而被称为“歌词”，由文人依曲填写，供人歌唱。所谓“街巷鄙人多歌番曲”，“一时士大夫亦皆可歌之”（曾敏行《独醒杂志》）。只是南宋后期以后，才逐渐开始由入乐变为不入乐，成为士大夫们吟诵的诗歌体裁，但每一词调的节奏和韵律要求并没有改变。

散曲是继宋词之后，再一次“杂用胡夷里巷之曲”（《旧唐

书·音乐志》)的新乐曲。明徐渭说它是“流入中原”的“北鄙杀伐之音”、“武夫马上之歌”(《南词叙录》)。因宋词此时不能被于管弦,文人们便更为新曲,但所作仍为歌诗,或供独立歌唱,或作元杂剧剧曲演唱,讲求节奏和韵律亦是题中应有之义。

总之,音乐是声音的艺术,它是以丰富多样的音响和优美动听的旋律,直接诉诸人的耳朵的。生自民歌、乐歌的诗体——诗经、楚辞、汉乐府、宋词、元散曲,要配乐、入乐,所谓“诗为乐心,声为乐体”(刘勰《文心雕龙》),“乐以诗为本,诗以声为用”(郑樵《通志·乐略》),就不可能不适应音乐的需要而讲求节奏的优美、音韵的和谐。

古代还有一些诗歌,当初虽然并不是为了供歌唱而创作的,但因本身具有适于歌唱的节奏和韵律,也被人们谱上曲歌唱。唐代薛用弱的传奇小说集《集异记》中记有一段唐代歌妓唱唐诗的故事:

开元中,诗人王昌龄、高适、王之涣齐名,共诣旗亭
貰酒。忽有伶官十数人会宴,三人因私约曰:我辈各擅诗
名,今观诸伶讴,若诗入歌辞多者为优。俄一伶唱“寒雨连
江夜入吴”,昌龄引手画壁曰:“一绝句”。又一伶讴“开
筵泪沾臆”,适引手画壁曰:“一绝句”。寻又一伶讴“奉
帚平明金殿开”,昌龄又画壁曰:“二绝句”。之涣因指诸
妓中最
佳者曰:“此子所唱,如非我诗,终身不敢与争衡矣。”须
臾双环发声,则“黄河远上白云间”。之涣揶揄二子曰:“田
舍
奴!我岂妄哉?”因大谐笑,饮酒竟日。

故事虽未必是其人真有之事,但却生动说明唐诗有一部分(主要是绝句)是被谱曲歌唱的。《唐诗纪事》和《全唐诗话》中都有