



高等院校“十二五”规划教材

大学语文

王 钢 杨同军 林敬华 主编



湖南师范大学出版社

大学语文

主 编：王 钢 杨同军 林敬华

副主编：马 艳 应永恒

编 者：王 钢 杨同军 林敬华 马 艳 应永恒 谢展智



湖南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

大学语文 / 王钢, 杨同军, 林敬华主编. -长沙: 湖南师范大学出版社,

2015.8

ISBN 978-7-5648-2210-1

I. ①大… II. ①王… ②杨… ③林… III. ①大学语文课—高等学校—教材 IV. ①H19

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第183760号

大学语文

王 钢 杨同军 林敬华 主编

◇策划统筹: 宋璐璐

◇责任编辑: 李 楠 李培超

◇责任校对: 赵晓磊

◇装帧设计: 马海宁

◇出版发行: 湖南师范大学出版社

地址/长沙市岳麓山 邮编/410081

电话/0731.88873070 88873071

◇经销: 各地新华书店

◇印刷: 三河市鑫鑫科达彩色印刷包装有限公司

◇开本: 787mm×1092mm 1/16

◇印张: 15

◇字数: 350千字

◇版次: 2015年8月第1版 2015年8月第1次印刷

◇书号: ISBN 978-7-5648-2210-1

◇定价: 35.80元

前 言

《大学语文》是一门文化素质教育课程,它以培养学生汉语语言文学的阅读、欣赏、理解和表达能力为目的,同时注重对大学生人文精神与品德素养的培养,是对大学生进行文化素质教育的一个重要手段。对于人类精神文化的传承、大学生人文素质的培养、健全人格的形成、审美能力的提高,大学语文课的作用是无法替代的。所以,学好大学语文会使学生终生受益。

近年来,国家加强了对学生的语文教育,引起了人们的普遍关注,取得了良好的社会效益。本教材针对大学语文的教学特点,结合教学实践,从目前大学生的实际需要出发,在广泛征求教师、学生意见的基础上编写而成。

为了更好地适应我国高等教育发展的要求,在语文教学实践中产生新理念、新经验,构建新模式,我们在编写过程中以大学生为主体,以大学生活为起点,引出一个自然的、自主的、循序渐进的表达训练过程,这是我们对《大学语文》基本的理解;创设学生自主表达的情境,为学生人文素质的养成开发语文资源,让学生在人文表达的实践中认识人文并成长为“人”,这是我们努力的方向。

本教材人文性与实用性兼备、广度与深度结合、审美与趣味并重。我们选文范围广博,中国古代文类、中国现代文类和外国文类的选文构成三足鼎立态势。选文中既有文辞优美的文学作品,又有实用性很强的应用文;既有名篇,又有新作;既重道又重文,文道结合,文道兼丰。

全书包括五个单元,第一至四单元分别为诗歌篇、散文篇、小说篇、戏剧篇,按文学作品的体裁分类,精心遴选古今中外优秀名篇供学生阅读,并配有相应的练习,以帮助学生了解文学史的有关知识,这样编写不仅注重了个体知识的学习,而且突出“线性”内容的介绍,把学生对作家作品的评析鉴赏,放在文学史的坐标上予以定位,使学生对我国古代、现代文学发展的轨迹有一个“相对”完整的了解,对各种文体的产生与流变有个清晰的印象,使学生能够用历史的眼光、历史的角度去认识人和人、人与社会、人与自然的关系,并从中汲取智慧。

我们对文章的遴选涵盖历史、思想、艺术和文明等方面，旨在文化传承和人格陶养。学生阅读古今中外人文的经典名作，接受讲气节、明廉耻、重道德、懂事理、爱艺术的教育。这种“求真”“求善”“求美”的人文意识成为全书的主导。这四个单元的学习内容贴近学生的应用实际，编排体例由浅入深，与“应用写作”的相关部分前后呼应，适用于在校大学生的实际水平。

我们的思考是不周密的，教材五个单元提出五个问题，这些问题是否有充分的代表性，对问题的把握是否准确，围绕问题的思考设计是否合理、有序，都需要进一步验证。此外，这本为大学生语文学习设计的教材，是否真正做到以学生为本位，能否足够有力地支持可持续性学习，这也需要得到实践的检验。我们期待来自教师、学生与读者的意见和建议，并在这里向广大读者表示由衷的感谢！

编 者

2015年4月

目 录

诗歌篇	1
第一章 诗歌概述	1
第一节 诗歌的含义、特点与种类	1
第二节 中外诗歌发展史略	9
第三节 诗歌的欣赏	25
第二章 中国诗歌名篇鉴赏	27
短歌行	[东汉] 曹操 27
行行重行行	《古诗十九首》 29
蒹葭	《诗经》 30
春江花月夜	[唐] 张若虚 32
八声甘州	[北宋] 柳永 33
饮中八仙歌	[唐] 杜甫 34
西洲曲	《南朝乐府》 35
新诗三首	卞之琳等 37
光的赞歌(节选)	艾青 39
第三章 外国诗歌名篇鉴赏	42
西风颂	[英] 珀西·比希·雪莱 42
疯狂的石榴树	[希腊] 奥德修斯·埃里蒂斯 46

吉檀迦利(节选)	[印度] 拉宾德拉纳特·泰戈尔48
我愿是一条急流	[匈牙利] 裴多菲·山陀尔49
哀希腊	[英] 乔治·戈登·拜伦51
散文篇	56
第一章 散文概述	56
第一节 散文的含义、特点与种类	56
第二节 中外散文发展史略	63
第三节 散文的欣赏	91
第二章 中国散文名篇鉴赏	94
《论语》《大学》《孟子》《中庸》节选	孔子等94
谏逐客书	[秦] 李斯100
兰亭集序	[东晋] 王羲之103
雅舍	梁实秋105
邵公谏厉王弭谤	《国语》107
丰乐亭记	[北宋] 欧阳修110
原过	[北宋] 王安石112
文与可画筼筻谷偃竹记	[北宋] 苏轼113
秋水(节选)	[战国] 庄子116
读书的意义	俞平伯119
纪念傅雷	施蛰存121
听听那冷雨	余光中124
桨声灯影里的秦淮河	朱自清128
泰山日出	徐志摩132
第三章 外国散文名篇鉴赏	134
瓦尔登湖(节选)	[美] 亨利·戴维·梭罗134
像山那样思考	[美] 奥尔多·利奥波德138

小说篇 141

第一章 小说概述 141

第一节 小说的含义、特点与种类 141

第二节 中外小说发展概述 144

第三节 小说的欣赏 146

第二章 中国小说名篇鉴赏 149

苏武传 [东汉]班固149

世说新语(二则) [南朝宋]刘义庆153

王子安 [清]蒲松龄154

第三章 外国小说名篇鉴赏 157

老人与海(节选) [美]欧内斯特·米勒尔·海明威157

麦琪的礼物 [美]欧·亨利160

苦恼 [俄]安东·契诃夫164

戏剧篇 169

第一章 戏剧概述 169

第一节 戏剧的含义、特点与种类 169

第二节 中外戏剧发展史略 176

第三节 戏剧的欣赏 187

第二章 中国戏剧名篇鉴赏 189

牡丹亭·惊梦 [明]汤显祖189

日出(节选) 曹禺191

茶馆(节选) 老舍196

赵氏孤儿 [元]纪君祥210

第三章 外国戏剧名篇鉴赏 214

哈姆莱特(第三幕) [英]威廉·莎士比亚214

技能篇	219
第一章 口语表达技巧	219
第二章 计划撰写技巧	221
第三章 总结撰写技巧	223
第四章 市场调查报告撰写技巧	224
第五章 求职信撰写技巧	226
第六章 毕业论文撰写技巧	227
参考文献	232

诗歌篇

第一章 诗歌概述

第一节 诗歌的含义、特点与种类

一、诗歌的含义

诗歌是最古老的一种文学样式,各民族文学发展的历史几乎都是从诗歌开始的。最早的诗歌,可追溯到原始人为协调劳动动作、交流感情而发出的劳动呼声。《淮南子·道应训》中说:“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之,此举重劝力之歌也。”鲁迅在《门外文谈》中也说过同样意思的话。严格地说,这种简单的劳动呼声还不能算作诗,但包含了诗的本质特点,亦即它的抒情性和韵律性。随着人类社会的发展,随着人类思维能力的提高和语言的产生,才出现了含有一定内容,又具有韵律节奏的原始歌谣;这些歌谣,大都存在于劳动过程和劳动前后的祝祷与庆典活动中,最初与音乐、舞蹈合为一体。在一个相当长的历史时期内,诗歌只是活在劳动人民的口头创作之中,并由人们“口耳相传”,以后才出现文人创作的诗。

诗歌自产生以来,经历了不同的历史形态,产生了众多的体制品类,人们对诗歌涵义的解释也不下千百种,在运用诗歌这个概念时也就有了广义狭义之分。20世纪30年代,杨鸿烈在《中国诗学大纲》中曾一口气列出中国文论中关于诗的40条定义加以评析,美国现代诗人卡尔·桑德堡在《诗的定义(初型)试拟》中也曾拟出38条诗歌定义。

我国古代的诗,有合乐的,也有不合乐的“徒歌”,合称诗歌。诗的范围,有的定得窄,仅指古体诗、近体诗等;有的定得较宽,把楚辞、词、散曲都包括在内。它们共同的特点是具有抒情性和一定的韵律。到现代,随着文学的发展,除格律诗外,还有自由诗、散文诗等。

在西方的文学观念中,“诗”也有广义狭义之分。“诗”最初用来指一切创造性的作品,包括文学、绘画、雕刻等艺术形式。后来,各门类艺术逐渐分离,“诗”专指文学作品,像亚里士多德《诗学》中的“诗”,就兼指史诗、悲剧与喜剧。19世纪,在别林斯基等人的批评论著中,“诗”也常常用来指包括小说在内的各种文学样式,所谓“诗的”,也就是“文学的”。狭义的“诗”,则指具体的文学样式,如抒情诗、叙事诗。

这里所说的诗,就中国传统解释取其广义,就西方解释取其狭义,所谓诗歌,指的是与小说、戏剧、散文、影视文学相并列的,一种高度凝练集中,重在抒情,饱含着丰富的想象与情感,讲究节奏和韵律的文学样式。

二、诗歌的特点

关于诗歌的特征,古今中外的诗人、评论家都发表过不少精彩的意见,概括起来,其特征有以下几点。

1. 浓郁的抒情性

诗歌是最重要的抒情文体,抒情是诗歌最基本的本质特征,这为历代诗人、文论家所公认,并贯穿于古今中外一切伟大的诗篇中。

我国历来就有“诗国”之称,在我国第一部诗歌总集《诗经》里,古人就发出了“心之忧矣,我歌且谣”的歌声。在先秦,“诗言志”是人们对诗歌本质最普遍的认识。所谓“志”,亦即诗人的思想和情感。魏晋时期,陆机在《文赋》中第一次提出了“诗缘情而绮靡”的主张,对后世诗坛产生了深远的影响。唐代诗人白居易则明确把“情”视为诗的根本,认为“感人心者,莫先于情,莫始于言,莫切于声,莫深于义。诗者:根情,苗言,华声,实义。”到现当代,人们仍持同样的见解。鲁迅说:“诗歌是本以抒发自己的感情的。”郭沫若说:“诗的本质专在抒情。”当代诗人郭小川认为:“没有感情,就没有诗歌。”

诗的抒情性在西方同样也受到重视。古罗马演说家西赛罗说,古希腊哲学家德谟克利特就“不承认有某人可以不充满热情而成为大诗人”。黑格尔在《美学》中也指出:“抒情诗主要地表现内心的情绪。”英国诗人华兹华斯说:“诗是强烈感情的流露。”

诗最本质的特点便是抒情。如果没有诗人情感的渗透和熔铸,就不可能产生诗。如传统蒙学《声律启蒙》中的句子:云对雨,雪对风。晚照对晴空。来鸿对去燕,宿鸟对鸣虫。三尺剑,六钧弓,岭北对江东;人间清暑殿,天上广寒宫。两岸晓烟杨柳绿,一园春雨杏花红。两鬓风霜,途次早行之客;一蓑烟雨,溪边晚钓之翁。

这些句子,有对仗、有平仄、有景物,也押了韵,念起来声音和谐,节奏响亮,但它不是诗。

押韵不一定是诗,《百家姓》《三字经》《千字文》不是诗,华丽的词藻不一定是诗,生活现象的罗列也不一定是诗,用形象图解某一意念不是诗,将句子分行排列也不一定是诗。诗必须有情感在。如果没有诗人主观情感的渗透,就不具备诗的审美特质。

诗的抒情性不仅体现在抒情诗上,也体现在叙事诗上,吕进在《新诗的创作与欣赏》中说,“我们可以在叙事诗或略带情节的抒情诗中发现,凡是叙事的地方,诗就出现快镜头,凡是抒情的地方,诗就出现慢镜头。”

强调诗歌的抒情本质,并不是说其他文学就没有或不需要抒情,只是它们都不像诗歌那样把感情作为自己主要的表现对象,并且在情感的强烈、集中和表达方面有着那么严那么高的要求。

强调抒情是诗歌的本质,并不是说一切情感的流露都能成为好诗。情感有真伪、高

下、美丑、强弱之分。真正的诗,首先具有真情实感,它来自生活,出自肺腑,那些浮泛的矫饰,无病的呻吟,假大空的豪言壮语,不可能成为诗。其次,诗的情感还要求健康、高尚。罗斯金说:“一个少女可以歌唱她失去的爱情,但是一个守财奴却不能歌唱他所失去的钱财。”普列汉诺夫指出,因为前者感情高尚,可以感动善良的人们,而后者感情卑下,不能引起人们的共鸣。人类的一切情感,特别是与人民、与生活、与时代息息相关血肉相通的情感,都是诗情的源泉,而一切病态的、格调低下的、颓废粗俗的情感,都不是诗歌的对象。

由于诗歌以抒情为主,带来了诗人强烈的主观色彩。和其他文学样式一样,诗歌也是社会生活的反映,但它对社会生活的反映主要不是通过对客观生活内容的描摹,而是要把社会生活心灵化,即把它溶铸内化为诗人的主观情感加以表现。所以,真正的诗,永远是心灵的诗,灵魂的歌。

生活的心灵化,情感化,也就决定了诗人个性在诗歌创作中的地位。郭沫若说:“诗的主要成分总要是‘自我表现’了。”诗人公木也曾说:“凡诗中或明或暗都有个‘我’,需要描写‘自我’。”如果没有“我”的独特情感,没有“我”的审美发现,就不会有诗的抒情个性。

但是,“表现自我”并不等于“个人主义”,也不意味着与社会生活的隔绝。诗歌“表现自我”,表现的应该是“我”对于生活、时代、社会的独特情感体验,是诗人的个性、人格和灵魂;同时,诗人通过“自我”表现出来的情感内容,应既是个人的,独特的,同时又具有普遍意义。正如别林斯基所说:“伟大的诗人谈着他自己,谈着他的‘我’的时候,也就是谈着大家,谈着全人类。”

诗歌是激情的产物。古罗马贺拉斯有句名言:“愤怒出诗人。”但也有人认为,情绪过于激烈时不宜作诗。如鲁迅就说过:“我以为情感正烈时候,不宜做诗,否则锋芒太露,能将‘诗美’杀掉。”狄德罗也说过:“你是否趁你的朋友或爱人死的时候就做诗哀悼呢?不,谁趁这种时候去发挥诗才,谁就会倒霉。”这两种意见究竟孰是孰非呢?实际上,不同的情感状态,不同的情感内容,就有不同的抒情方式。激情如炽,固然可以抒发为诗;痛定思痛,也可以长歌当哭,这样的诗,或激情奔放,或深沉含蓄。

大体说来,诗歌的抒情方式有两大类:或直抒胸臆,或以物传情。当诗人在现实生活中感受到的情感如潮水一般在胸中激荡时,诗人往往在歌唱与呐喊中把自己的激情不加掩饰地倾泻出来;有时,诗人也将情感与人生哲理、信念熔为一炉,以直陈的方式来表达,如陈子昂的《登幽州台歌》、裴多菲的《自由颂》、普希金的《假如生活欺骗了你》,都是直抒胸臆的名篇。但诗人更多时候是借物抒情。诗人涌动于胸中的情感,既是具体的,又是无形的,无法让人直接感知。因此,诗人在抒发情感时,往往力求情与境谐,情与景合,把情感凝结成有声有色有形有态的具象,以让读者去体验和感受。例如,“情谊”是无形的,但“桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情”的诗句却让读者感受到了别情的深长;“忧愁”是抽象的,但“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”的诗句却让读者体会到了忧愁的绵绵不绝。

2. 高度集中地反映社会生活

诗是一种高度凝练高度集中的语言艺术。它要像凸透镜一样,把生活中的光和热都集中到足以引起燃烧的焦点上来,万取一收,一以见万,以有限的篇幅反映无限宽广的内容。

诗歌一般不对事件过程作冗长的铺垫和交代,它总是把笔力集中到诗人感情的抒发上,通过抒情的方式,高度集中地反映社会生活。

诗歌在形象的刻画上也不同于散文、小说。散文、小说对形象的刻画一般是全面展开的,甚至是精雕细刻的,诗歌对形象的刻画往往采取写意的手法,只是抓住事物感人至深的特征来写。如元稹的《古行宫》:“寥落古行宫,宫花寂寞红。白头宫女在,闲坐说玄宗。”诗人这里写宫花和宫女,并没有全面铺开来写,只是抓住宫花灿烂的色彩与宫女婆婆的白发来写,短短几句,就抒发了作者对历史盛衰的感慨,可谓高度精练。

诗歌总是以有限的篇幅,最少、最精美的文字,来反映无限广阔的内容。旧诗中的许多作品,均能以少胜多,做到“字少而意丰”“以片言明百义”。如温庭筠的《早行》:“鸡声茅店月,人迹板桥霜。”通过寥寥数字,便将凄清冷落的意境和游子在旅途中的辛劳、孤寂抒写得淋漓尽致。新诗用白话来表现现实生活,不像旧诗那样对字句有严格限制,篇幅可长可短,每行的字数可多可少,但对生活的反映同样是高度集中的,如诗人韩翰的《重量》:“她把带血的头颅/放在生命的天平上/让所有的苟活者/都失去了——重量。”全诗短短几句,既没有铺陈张志新烈士临刑的场面,也没有大篇幅的抒情,只是寥寥数语,深刻地表现了对烈士的敬仰,也对所有苟活者进行了鞭挞。

3. 丰富的想象

一切文学创作都离不开想象,诗歌创作特别需要想象。艾青说:“没有想象就没有诗。”赫兹利特说:“诗歌是幻想和感情的白热化。”波德莱尔说:“只有想象里才有诗。”

诗歌的情感抒发需要借助于形象,诗歌创造形象有其特殊性,一般情况下,它不会对事物作详细、具体的描写,也不会对事物过程作一一铺叙。它只是抓住最便于抒情的事物,以抒发自己的感情。它对事物的描写,往往是写意性的,它通过“意象”的创造来构筑自己的形象体系和艺术世界。

所谓“意象”,它不是纯客观的描摹,而是诗人主观情感作用于客观物象,并在融合转化中生成的具有特定情感内容的艺术形象,它是“客观物象”与“主观情感”的有机统一。

“意象”是诗歌形象构成的重要元素。一首诗可以有一个单一的意象,也可以有多个意象组成的复合意象。

诗人创造意象有两种类型:一是以心写物,一是缘心造物。所谓“以心写物”,它直接缘于作者的感官印象,是对生活场景的诗意刻画。例如杜甫的《绝句》:“迟日江山丽,春风花草香。泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯。”这首诗一句一个意象,四个意象组成了初春美丽的图画,表现了诗人面对一派春光的喜悦之情,其意象与客观事物有着某种对应。所谓“缘心造物”,其意象不是来自现实的生活场景,而是由诗人主观臆造的。例如舒婷的《祖国啊,我亲爱的祖国》中的句子:“我是你簇新的理想,刚从神话的蛛网里挣脱;我是你雪被下古莲的胚芽;我是你挂着眼泪的笑涡;我是新刷出的雪白的起跑线;是绯红的黎明/正在

喷薄!——祖国啊!”这些诗句的意象,是诗人主观臆造的,诗人根据情感抒发的需要,在平日积淀的感官印象基础上,通过大胆的创造性想象,将其整合为新颖独到的“意象”,这些“意象”虽然离生活实景较远,但依然是诗人主观情感的真实表达。

诗人通过意象抒发情感,其意象可以在情感的弥漫下奔向多极,呈现交叉、重叠、多元;也可融合而奔向整一,构成一个整体的、令人回味无穷的艺术境界,在后者,也就构成了诗的意境。意境是情、理、形、神高度融合而成的一个引人联想想象的艺术世界,是由诸多意象融合而成的含蓄而又蕴藉的完整画面。意境是中国古代诗学一个重要的审美范畴。不仅诗歌创作追求意境,小说、散文、戏剧、影视文学创作有时也追求诗的意境。

由于诗歌形象的独特性,诗歌的形象创造和情感表现特别需要奇特而丰富的想象。诗歌创作,必须不为客观事物所囿,在情感的驱动下,展开想象的翅膀,去捕捉、开拓、创造奇特而新颖的意象。为此,诗人常常运用夸张、比喻、变形、通感、拟人等艺术手法。

别林斯基说:“在诗中,想象是主要的活动力量,创作过程只有通过想象才能够得到完成。”在诗歌创作中,诗人只有展开想象的翅膀,摆脱现实的拘泥,才能充分调动形象思维,营造新颖独创的意象,创造优美蕴藉的意境。如果缺乏想象力,想象不能腾飞,诗歌的感情表达,作品的审美价值就会大打折扣,写得太直太露,如白开水一般,无滋无味。即使不是太直太露,单靠技术上的刻板操作,也只能使诗歌“意”“象”脱节,“意”“境”混乱。

4. 精美而具有韵律的语言

诗的语言是最为精美的语言,它的精美表现在它字字珠玑并富于音乐美。

诗自产生之日起,就与音乐结下了不解之缘,每首原始的诗歌,既是诗,同时也是音乐作品。文学独立之后,诗歌仍在很长一段时期内保留着合乐、能唱的特点。诗歌之所以具有音乐性,与它的抒情性紧密相关。感情的起伏跌宕、波动流走,构成了诗歌内在的音乐美。将诗歌内在的音乐美传达出来,也就构成了诗歌语言上的音乐美。

诗歌语言作为文学中最精练的抒情语言,它着重强化了语言的音乐性,最充分地发挥了语言音响的特殊功能。所以,英国诗人柯勒律治说:“心灵里没有音乐,决不可能成为一个真正的诗人。”英国作家爱伦·坡也说:“文学的诗可以简单说为美的有韵律的创造。”

诗歌语言的音乐美,主要表现为节奏和押韵。

郭沫若说:“节奏之于诗,是她的外形,也是她的生命,我们可以说没有诗是没有节奏的,没有节奏的便不是诗。”

所谓节奏,是指诗歌语言轻重、缓急、强弱、高低、长短所带给人的一种张弛交错的特殊美感。它实质上是宇宙节奏、生活节奏、情感节奏的诗化。专家们研究,中国诗歌语言上的节奏,主要是通过“平仄”和“顿”来完成的。

在古代汉语里,汉字有平、上、去、入四声,平声除外,其他都是仄声(在现代汉语中,平声分为阴平和阳平,入声则分别归入阴平、阳平、去声)。平声音长而平稳,仄声音短而有升降,古代诗人运用平仄的对立,在长期的诗歌创作实践中形成了一些稳定的平仄格式,如王之涣的《登鹳雀楼》:

白日依山尽，仄仄平平仄
 黄河入海流。平平仄仄平
 欲穷千里目，平平平仄仄
 更上一层楼。仄仄仄平平

这首诗，每句平仄相间，单句与双句之间相间位置的字音，特别是二、四两字，上句用平声字，下句一定用仄声字，这种平仄有规律地组合，也就造成了语音上的错落有致，变化和谐，也就形成了诗歌语言的节奏。

所谓“顿”，是指读一行诗时可以略为停顿一下的音节上的基本单位。如徐志摩《再别康桥》中的第一节：

轻轻地/我/走了，
 正如我/轻轻地/来，
 我/轻轻地/招手，
 作别/西天的/云彩。

诗中长短不一，相互交错的“顿”，也就构成了诗歌语言上的节奏。专家们研究，中国古代的七言诗，一般每句分四顿，五言诗每句分三顿。如：“故人/西辞/黄鹤/楼，烟花/三月/下扬/州。孤帆/远影/碧空/尽，唯见/长江/天际/流。”如：“千山/鸟飞/绝，万径/人踪/灭。孤舟/蓑笠/翁，独钓/寒江/雪。”现在的新诗，由于诗无定节，节无定行，行无定字，“分顿并不一定像我国古典诗歌一样固定以两个字或收尾的一个字为一顿，而可以从一个字多到三四个字为一顿”（何其芳《关于诗歌形式问题的争论》）。

构成诗歌语言上的音乐美，除了节奏，还有押韵。诗歌有头韵、腰韵、脚韵，中国诗歌一般押脚韵。中国汉字的读音由声母和韵母组成，这就为诗歌的押韵提供了条件。所谓押韵，就是指同韵母的字在诗行中有规律地重复出现。押韵可以给读者提供一种听觉上的美感，有利于感情的强调和意义的集中，可以使全篇具有整体感。黑格尔曾指出：“音节和韵是诗的原始的唯一愉悦感官的芬芳气息。”中国古代的格律诗对押韵要求相当严，不仅规定了韵的位置，还规定了韵的平仄。而自由诗的押韵，就比较灵活、自由，可疏可密，可一韵到底，也可中途换韵。尽管现代诗坛出现了一些不押韵的诗，但从整体上说，如果不是因韵害意，不是玩文字游戏，押韵对诗歌艺术仍然是很重要的，因为它能构成诗歌的回环之美、听觉之美，有利于情感的抒发，便于记忆传诵。

由于诗歌要强化感情，突出意象，也由于诗歌有音韵和节奏上的要求，也就带来诗歌语言上的一些特殊之处。

诗歌的语言是最精炼、最形象、最优美的语言，它要像水晶一样通体透明。草率、啰嗦是诗的致命伤。写诗歌，要字字必争，句句必争，炼字炼句，精心推敲，尽可能做到精炼、形象、优美，不多一字，也不少一字。

诗歌的语言要内蕴丰富、含蓄。中国古代的诗论，就特别强调这一点，要求诗歌要有“象外之象”“景外之景”“弦外之响”“韵外之致”。古人认为，诗歌如果没有韵外之致，也就如同嚼蜡。

诗歌的语言常常打破常规的语法规范,出现成分残缺或词序倒置。如杜甫《秋兴八首》中的名句:“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”,按照一般文法,根本读不通。这种见解是极精到的。这种情况在现代诗歌中也大量存在。

诗的语句跳动性极大,它不像散文的语言强调意思的完整性,它往往只呈现最重要的词语或意象,而将一些关联性的词语省略掉,让读者凭想象去连缀补充,如马致远的《天净沙·秋思》:“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。”开头句,由九个偏正词组组成,作者就把关联词语省略掉了。诗句的跨度极大。大量的省略不仅没有破坏意义的传达,相反还大大地拓展了诗的联想空间。

诗歌特殊的语言结构还表现在诗行的排列上。现代诗歌的一个重要外部标志,就是诗的分行排列,闻一多曾把它视为“建筑的美”。在大多数的情况下,散文语言的排列有很大的随意性,没有多少独立的意义。而诗的分行排列却是诗人精心安排的结果,直接影响到诗的功能和价值的实现,并具有独立的审美价值。把一篇散文分行排列,不能算诗。而把一首现代诗排成散文样式,却将大大削弱诗的艺术魅力。中外格律诗有固定的句式、行数,具有整齐的形式外观。而自由诗的分行则相当灵活:可以一句一行,也可把一句排成几行,可以一个字排一行,可以把几十个字排成一行。诗的分行既要服从表现情感、构造意象的内在需要,又要适应诗歌音乐美、建筑美的外在需要。例如,马雅可夫斯基的长篇政治抒情诗,大多采用了一种“楼梯式”的分行,造成了一种独特的情感节奏和语言节奏,有如激流飞泻,层层浪涌;惠特曼的《草叶集》则采用了大量近乎散文的长长诗行以歌颂大自然、劳动和创造,读起来显得汪洋恣肆、雄浑豪迈。他们在诗行的排列上,都独具匠心。

三、诗歌的种类

诗歌在不同民族不同时代的发展中产生了多种不同的形态,现将一些基本的形态介绍如下。

1. 叙事诗和抒情诗

这是依据诗歌的内容而划分的。凡侧重于抒发诗人思想感情的诗称抒情诗;即用抒情的方式“歌唱一个故事”的称叙事诗。

抒情诗一般没有完整的故事情节,也不详尽地叙述事件的过程,它一般将客观事物的描写融到作者强烈的情感抒发之中,其写景状物,或写生活中某一事件的片断,都是为了抒情。

和抒情诗比较起来,叙事诗一般都有比较完整的故事情节和比较具体的人物描写,但它不像小说那样侧重于客观事物的叙述和描写,它通常是以抒情的方式叙事,把丰富的感情融注在人物形象和故事情节之中。它不是讲述一个故事,而是歌唱一个故事。

抒情诗和叙事诗并不是截然分开的,抒情诗也可以有许多叙事因素,叙事诗因其是抒情的叙事,也离不开抒情的成分。二者的划分,主要是就其主导倾向而言的。

2. 旧诗与新诗

这是依据诗歌的语言划分的。旧诗指以用古汉语为基础写成的诗歌。“五四”新文化运动前的诗均为旧诗,包括古体诗、近代诗、文人词等形态。当代人用文言写的诗,我们习

惯上也称之为旧体诗。

新诗是以现代汉语为基础写成的诗歌,它不受声韵格律的约束,篇无定句,句无定字,不受格调和韵的限制。新诗的主要形式是自由诗,它的音节、句数、段式没有固定的格式,语言表达自由,有一定的节奏,可押韵或不押韵,抒写思想感情较为自由。

3. 格律诗和自由诗

这是依据诗歌语言的格式来划分的,与前面讲的旧诗新诗略有交叉。

格律诗指有一定格式的詩,它要求相当严,篇有定句,句有定字,讲究对仗、平仄、押韵。行、节、字数、声调、用韵都有严格规定。我国古代的绝句、律诗,词、曲,欧洲的十四行诗等,都属格律诗。“五四”以来,诗人们虽然对现代汉诗的格律作了不懈的探索,但真正意义上的,大家所公认的现代格律诗并没有出现,我们基本上把新诗看作自由诗。

格律诗是人们在诗歌创作中,通过长期的探索逐渐成熟定型的,中外的格律诗一般都有和谐统一、寓变化于严整的特点,代表了古典诗歌形式的最高成就。其局限是,由于受格律严格限制,使许多东西难以表现,有限的格律也容易导致风格的雷同。

所谓自由诗,也就是写法比较自由的诗。它没有固定的格式,诗节的划分,篇幅的长短,诗行的字数以及节奏、韵律都没有严格的规定。诗句诗节的长度随诗意的变化而变化,韵律灵活,靠短语、句子、段落的参差变化来形成诗歌的韵律和节奏。自由诗是现代广为流传的一种诗体。

一般认为,现代意义上的自由诗,是由美国诗人惠特曼所创造的。事实上,人类创造诗歌之始,仅求声韵的和谐和感情的抒发,是没有“格律诗”的概念的,像我国古代的四言古诗,五言古诗,杂言体诗,歌行体诗,在格律上并没有严格规定,都可以看作自由诗。

4. 散文诗

散文诗通常被视为自由诗的一种,但它有别于一般的自由诗,是介于散文和诗之间的一种新兴诗体。它不分行排列,篇幅短小,语言精炼,抒情色彩强,富于诗的激情和意境。它一般从小处着笔,多用象征、暗示,比一般抒情散文更集中,更凝练,更注意语言的流畅优美。散文诗脱去了诗的外壳,却始终没有抛却诗的内核。它不押韵,但诗的精炼却保留下来了,它追求的是一种内在的韵律。散文诗兴起于19世纪的欧美,20世纪移植于我国。像高尔基的《海燕之歌》,鲁迅《野草》中的《雪》《好的故事》等,都是著名的散文诗。

5. 民歌

民歌是劳动人民口头创造的诗歌,包括山歌、渔歌、盘歌、夯歌、道情、小调、花儿、童谣、灯歌、秧歌、信天游、爬山调、伐木号子、拉纤号子等。它体现了集体的智慧和感情,具有浓郁的地方色彩,积淀了丰富的民俗民情,具有独特的审美意味。它的生活气息浓厚,风格刚健清新,曲调朴实、自然,语言生动形象,表现手法丰富多样,真实地反映了人民的生活、情绪、思想、意志、理想。民歌是各民族文化的一个重要的组成部分,它如同一个瑰丽的宝山,孕育了各个时代的优秀诗人,为他们的创作提供了丰富的营养;历代都有诗人采用民歌体进行创作。如李季的《王贵与李香香》、阮章竞的《漳河水》、贺敬之的《回延安》,都是有名的成功之作。