

高等学校 **通识** 课程系列教材

中国诗歌艺术

王 红 谢 谦 主 编

 高等教育出版社

高等学校通识课程系列教材

中国诗歌艺术

王红 谢谦 主编

高等教育出版社

内容简介

诗歌在表达中国人的精神生活方面有无可比拟的优长。本书立足于中国诗歌传统,融会从《诗经》到现代的中国各类型、各体诗作,并以西方诗歌为参照系,深入浅出地谈论中国诗歌艺术的诸多话题,内容涉及诗歌观念、中国诗的构成要素、诗歌与相邻艺术的关系、诗的表现艺术、诗学常识、阅读态度等。每一话题均提供阅读篇目与思考题。各部分相对独立又彼此照应,结构精致独特,适宜课堂教学;行文活泼雅洁,重启发,信息量大,可读性强。本书既可供大专院校的文化素质课教学使用,又为当代大学生及诗歌爱好者提供了一个简洁精当的诗歌艺术读本。

本书配有多媒体教学辅助软件,使用方法参见书后所附教学支持说明。

图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌艺术 / 王红, 谢谦主编. —北京: 高等教育出版社, 2004. 3

(高等学校通识课程系列教材)

ISBN 7-04-013854-9

I. 中... II. ①王... ②谢... III. 诗歌-文学欣赏-中国-高等学校-教材 IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 001602 号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-82028899		http://www.hep.com.cn
经 销	新华书店北京发行所		
印 刷	潮河印业有限公司		
开 本	787×960 1/16	版 次	2004 年 3 月第 1 版
印 张	19.75	印 次	2004 年 3 月第 1 次印刷
字 数	360 000	定 价	24.60 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

目 录

引言.....	1
第一讲 语言、节奏与格律	5
第二讲 抒情诗	24
第三讲 叙事诗	40
第四讲 哲理诗	58
第五讲 诗与戏剧	78
第六讲 诗与音乐	86
第七讲 诗与画.....	100
第八讲 意象.....	113
第九讲 意境.....	127
第十讲 想象与联想.....	143
第十一讲 时间与空间.....	161
第十二讲 象征与隐喻.....	177
第十三讲 古典与今典.....	192
第十四讲 色彩.....	204
第十五讲 神韵.....	215
第十六讲 博喻与通感.....	231
第十七讲 风格与流派.....	243
第十八讲 雅与俗.....	253
第十九讲 豪放与婉约.....	264
第二十讲 绮丽与平淡.....	277
第二十一讲 讽刺与幽默.....	287
后记.....	303

引 言

古今凡能被称为“诗”者,无不是用一种特殊的方式和语言,表达着诗人对人生与自然的所思所感所悟。它也许让你喜悦,也许让你痛苦;也许让你宁静,也许让你震撼;也许让你沉思,也许让你愤激。总之,这是一种心灵与心灵之间的碰撞,生命与生命之间的交流,是一种精神生活的方式。我们所面对的现实世界,既有阳光鲜花,也有风雨雷电;人生有春风得意,也有痛苦烦恼。诗歌虽然并非人类生存所必需,但人活在这个世界上,追求的不仅是肉体的温饱,还需要精神有所寄托,心灵有所安顿,而诗歌艺术正是人类精神寄托、心灵安顿的方式之一。人不听贝多芬的音乐照样活着,但听贝多芬音乐的人活在这个世界上的感觉,与前者相比就可能大不相同;同理,人要培养起一颗诗心,他的生活与生命也会更加有声有色。他的生命将与古今诗人的生命交流,与大千世界的生命交流,他的人生将因此而变得更加富丽。他将从单调的日常生活中解脱出来,从人生的种种算计、烦恼中超脱出来,去发现、感受人生与自然的诗情画意,哪怕是一片绿叶一朵白云一点星光一声鸟鸣,都会引起他心灵的震颤和共鸣。这是一种非常美妙的感觉,人能活在这样的感觉之中,就是一种升华与超越。但是,选择这样一种精神生活方式,并非人人皆愿人人皆能,它不仅取决于你的人生追求,还需要一定的文化底蕴(非指学历),更需要情趣与心境。

我们并非要将诗歌描绘成一种不食人间烟火的贵族艺术,但诗歌艺术的确不可能成为一种普遍的大众消费。精神生活的方式有多种选择,以文学艺术而言,小说、影视、流行歌曲等就是最流行的选择。能将诗歌艺术作为精神生活方式者,无疑是人类中的“精神贵族”。所谓“精神贵族”,并非指学历、职业、官爵、财富而言,而是指一种人生境界。追求心灵自由的主观感觉,追求超凡脱俗的诗意栖居,总之,精神世界超过物质世界,这样的人才可能将诗歌艺术作为精神生活的方式。

但是,并非所有称为诗歌的东西都能成为艺术,都能成为人类精神生活的方式。应酬、应景之作,假话空话套话古今皆有。那不过是假诗歌之名而炮制的文字垃圾,而非真正的艺术。我们所说的诗歌艺术,是古人所谓“真诗”,今人所谓“纯诗”。也许它们的语言风格、表现手法与价值取向都各不相同,但有一点是共同的:真与美。它们以真动人心弦,以美给人享受。不过,何为“真”,何为“美”,古今从来没有统一的标准。至于艺术风格与艺术手法,那更是各异其趣。须知诗歌创作是非常个性化的精神活动,诗歌欣赏也是非常个性化的精神体验,

难以强求一律。不同的人有不同的审美趣味,西谚曰:“趣味无争辩。”古今各种诗歌流派,各种艺术风格,主要都是由于审美趣味不同而形成的。

那么,作为一种艺术的诗歌,又是什么呢?古今诗学家有不同的回答。现今流行的定义是:诗歌是语言的艺术,语言具有抒情性、音乐性、形象性。也有人从诗歌的形式因素,如分行、押韵等,来描述诗歌不同于小说、散文等文体的特征。但只要稍具阅读经历,就会对这种描述性定义产生质疑。首先,诗歌不一定分行。中国古典诗歌就从来不分行,甚至连标点符号也没有。古典诗词的分行、标点,是我们按照现代阅读习惯加上去的。其次,诗歌不一定押韵,这在现代白话新诗中表现得尤为突出。有人说,正因为如此,新诗才不能像古典诗词那样广泛流传。这种观点不能成立。因为现代新诗也有不少是押韵的,它们还是未能广泛流传。其中的原因很复杂,并非仅仅取决于它们押韵与否。再次,所谓语言的“音乐性”,也就是抑扬顿挫的节奏感,也主要是基于古典诗歌的形式总结出来的特点。而在“诗”与“歌”日渐分离的现代,这种语言特征已经比较模糊。古典诗词读起来抑扬顿挫,琅琅上口,所谓“节奏感”是很容易感受到的,因为其中有不少名篇当时就是人乐可唱的声诗或依照曲谱填写的歌词;而读现代新诗,尤其是句式复杂、散文化的无韵诗,我们就很难把握所谓语言的“节奏感”。现代诗人艾青曾说,现代诗歌的节奏,是由口头语言的流动形成的。他甚至声称,他的诗歌追求的是“散文美”。这其实就是消解传统所谓“节奏感”的观念。再次,就是所谓“抒情性”,这被认为是古今诗歌的共同特征。中国古人已有“诗言志”和“诗缘情”之说,“志”与“情”有所不同,但诗人言志非同哲学家论理,他要带着个人的情感色彩。一般而言,这是不错的。但世界上的事情总有例外,诗歌既不言志也不抒情的例子俯拾皆是。古今诗歌中有不少名篇,如果简单套用“言志”、“抒情”的观念来欣赏的话,就可能大煞风景:

你站在桥上看风景,
看风景人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子,
你装饰了别人的梦。

(卞之琳 《断章》)

诗人想表现的也许是对平常人生的观照与联想,他在这里发现或感觉到某种趣味或诗意,于是传达出来与读者共享。这是一首写得很美也很有韵味的诗,但它言什么志,缘什么情呢?

鸟儿在疾风中
迅速转向

少年去捡拾

一枚分币

葡萄藤因幻想
而延伸的触丝

海浪因退缩
而耸起的背脊

(顾城 《弧线》)

这首诗由四个画面构成,给人以一种难以言传的阅读快感。所谓的“思想”几乎淡化到了零状态,而情感因素也朦胧得很,但它毫无疑问是一首绝妙好诗。其实,这类既非“言志”也非“缘情”的诗歌,古已有之:

日照香炉生紫烟,遥看瀑布挂前川。

飞流直下三千尺,疑是银河落九天。(李白 《望庐山瀑布》)

泉眼无声惜细流,树阴照水爱晴柔。

小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头。

(杨万里 《小池》)

这些当然非“言志”之诗,也很难说是“缘情”之词,只不过是诗人面对大自然的一时兴会。也许有人会说,它们蕴含着诗人对自然、人生的热爱之情,这难道不是一种情感?这实际上是“滥情主义”的解释。好像诗人随时都处在神经兮兮的状态中,闻鸟惊心,见花垂泪,这种情感也真是太廉价了。

总而言之,诗歌也许是不可定义的。至少,它不能像科学名词那样,能有一个古今通用人皆认同的定义。文学教科书或文学词典上的诗歌定义,乃诗学家不得已而为之的权宜之计。事实上,不同时代不同流派不同风格的诗人,他们对诗歌的理解也许南辕北辙、大相径庭。即使从形式上说,也难以归纳出诗人普遍认同的法则。例如,我们今日名为广义诗歌的诗词曲,在古人那里,就有明显的分别,诗不能为词,词亦不能为曲。而在当代尤其是“先锋派”那里,诗人们不断在创造试验新的艺术形式,不但颠覆着古典诗歌传统,也正在解构现代正统的艺术观念,诗与非诗的界定,更不可能有标准化的答案。因此,我们只能作一个概括性的模糊描述:所谓诗歌艺术,是一种运用比散文语言更凝练、更富于想象与联想的语言,表现人类心灵感受或感悟的方式。但要真正理解诗歌是什么,并不是靠定义或诗学理论,而是靠我们对古今诗歌的广泛阅读与欣赏。

阅读与欣赏诗歌艺术,当然有一些要求,也有一些方法。从诗艺的角度讲,古今诗歌艺术的要素,例如语言、文体、格律以及各种表现手法,是首先应该必备的常识。这如同欣赏音乐、绘画、书法等艺术一样,如果不具备这些方面的常识,所谓审美欣赏、艺术鉴赏就是一句空话。其次,应该有一种超功利的心态。艺术欣赏不是技能学习,它给人以精神享受,而不是追求实用价值。这就要求我们超

越物质世界的种种欲求,让心灵自由遨游于艺术世界,并从中得到升华。

关于诗歌的阅读与欣赏,中国人曾总结出“知人论世”、“以意逆志”、“以史证诗”、“讽诵玩味”等方法,这对我们或多或少会有一些启示。但如上所述,诗歌创作是非常个性化的精神活动,诗歌欣赏同样也是非常个性化的审美体验。诗人总是生活在特定的时空世界,如果不了解其人其世,我们如何能体会他们所表现的思想情感?这就需要“知人论世”、“以史证诗”。但是,诗人心中的时空世界与现实的时空世界,并非完全等同,事实上,诗人呈现给我们的常常是他自己所感觉到的世界,而非现实世界的复印本。这里有巨大的想象空间,不是靠历史知识或语文知识就可以填补的。这就需要我们“以意逆志”、“以心会心”。但人与人、心与心不能完全相同,所感所悟之意亦不可能存在惟一的结果。所以古人曾有“诗无达诂”的说法。这涉及阐释学的诸多问题。按照现代接受美学的观念,文本原意也许并不重要,重要的是读者反应各不相同,所谓“一千个读者有一千个哈姆雷特”。所以,尽管诗歌欣赏离不开“文本细读”,离不开“知人论世”,但更重要的是读者自己的感觉与理解。“误读”是难以避免的。也许,正是历代有意或无意的“误读”,才赋予古典诗歌以经久不衰的艺术生命。从这个意义上说,诗歌欣赏也是创造性的精神活动。总之,诗歌欣赏不是学术研究,在这里,知识并不十分重要,它更需要读者有开放的心灵与自由的想象,更需要直觉感悟而不是理性思维。

我们这部书,纵横中国古今诗歌艺术,既不是建构诗学的知识体系,也不是总结中国诗歌发展演变的历史。这里没有高深的理论,也没有抽象玄虚的引申,更没有繁琐的考证,而只是以若干趣味话题为线索,引导非中文专业的读者去领悟中国诗歌艺术的魅力,去体验一种超凡脱俗的精神生活方式。所以,我们注重的不是知识和理论的讲解,而是阅读欣赏,是艺术感觉的激发与诗心的培养。这也是我们所理解的大学生文化素质教育的基本精神。高等教育今天虽然不再是少数人享受的“精英教育”,但它培养造就的还是未来的“精英”和各行各业的人才。现代精英和人才的概念,不仅指专业技能,也指综合素质。具有一定人文素质与艺术修养的理工专家或医学家,他们的世界将更加宽阔,更为丰富。这是不言而喻的。目前,中国高等教育正由“精英教育”向“大众教育”转型,大学生的文化素质教育事实上还处于探索之中。我们为非中文专业学生开设的中国诗歌艺术课程,就是我们近年来进行探索的成果之一。

第一讲 语言、节奏与格律

无论对诗歌如何定义,诗歌是语言的艺术,这是无可争议的。因此,阅读欣赏诗歌,首先就应熟悉诗人所运用的语言,对词语的音调、色彩、修辞以及联想效果有一种敏感,这也就是我们常说的语感。而这种语感,又必须在一定的语境中含英咀华、潜移默化而来。也许你掌握了上万单词,能阅读翻译英文原典,但读英文诗歌,哪怕是一首意义明朗的小诗,也不一定能读出诗的感觉。原因很简单:你缺乏语感,对原文的词采、声音及其联想效果没有感觉。而这些恰恰是诗歌语言的“神韵”,一经翻译便丧失泰半。所以,有人认为,诗歌是不能翻译的。诗人何其芳曾谈到他读莎士比亚、雪莱、拜伦原文的感受,说翻译过来的英文诗如同走了气的葡萄酒。其实,岂止外国语,我们今人读古典诗词,也常苦于找不到感觉。因为,古代诗人多采用文言写作,而文言是一种精致典雅的书面语言,需长期浸润其中方能领悟其遣词造句之妙与声调抑扬之美。也就是说,必须首先培养一种语感,才可能欣赏古典诗词。而我们为应试而学习的文言,注重的是解读词语,忽略的正是语感。而古典诗词的节奏韵律之美与修辞之妙,非具有这种相应的语感不能体会。相反,我们读中国当代诗歌,就很容易产生共鸣,其中一个重要原因,就是我们熟悉诗人所运用的语言。

但是,诗歌语言又不等同于日常语言,也与小说、散文等文体的语言有别。它是一种特殊的艺术语言。特殊在什么地方,却很不容易回答。古今中外的诗学家曾经概括出诗歌语言的特点,如抒情性、形象性、音乐性等等。一般而言,这没错。关键问题是,古今诗歌的语言风格千姿百态,我们很难归纳出古今通用的标准。如果说它是抒情的,我们可以举出很多并不抒情的反证;如果说它是形象的,我们也可以举出很多并不形象的反证;如果说它富有音乐性,我们又可以举出很多并不富有音乐性的反证。诗学家的概括,其实也是不得已而勉力为之,稍加追问,便不能自圆其说。但是,有一点是可以肯定的:诗歌语言是一种特殊的语言,一种非同寻常叙事的艺术语言,即使是民歌或现代口语化的自由诗,也与日常口语有相当的距离。近代黄遵宪倡导“诗界革命”,主张“我手写我口”,现代胡适等人提倡白话文学,主张“言文一致”,但读他们的诗作,就很容易发现,这是不可能的。如果诗人写诗如同说话,何用诗为?事实上,古今诗人总是在苦心孤诣地寻找、试验或创造着风格独特的语言,一种源于生活而又高于生活的艺术语言。

我曾正步走过广场

剃光脑袋
为了更好地寻找太阳
却在疯狂的季节
转了向,隔着栅栏
会见那些表情冷漠的山羊
直到从盐碱地的
白纸上看见理想
我弓起了脊背
自以为找到表达真理的
惟一方式,如同
烘烤着的鱼梦见海洋
万岁!我只他妈喊了一声
胡子就长出来
纠缠着,像无数个世纪
我不得和历史作战
并用刀子与偶像们
结成亲眷,倒不是为了应付
那从蝇眼中分裂的世界
在争吵不休的书堆里
我们安然平分
倒卖每一颗星星的小钱
一夜之间,我赌输了
腰带,又赤条条地回到世上
点着无声的烟卷
是给这午夜致命的一枪
当地地翻转过来
我被倒挂在
一棵墩布似的老树上
眺望

(北岛 《履历》)

这是当代著名诗人北岛对“文化大革命”的反思。诗人叙述“文化大革命”十年的经历,疯狂与觉醒,尽管采用的是非常口语化的语言,但充满象征、隐喻、反讽,意义深沉含蓄,有时还很晦涩,令人匪夷所思。这就是诗歌语言。日常生活中人们一般不可能采用这样的表达方式,小说散文等文体也不可能采用这样的表现方式。当然,并非所有诗歌都采用北岛式的语言,这种语言也绝非诗歌语言的惟一范例,我们是想说明,诗歌语言本质上是一种非同寻常的表达方式。

也就是说,诗歌之所以为诗歌,而不是小说或散文,并非在于它是否抒情、叙事或议论,而在于它的语言。事实上,作为一种文体,诗歌既能抒情,也能叙事与议论,关键在于它抒情、叙事、议论所采用的语言非常独特。这当然是我们现代的观念。按照通常的观念,也是基于古典诗歌艺术的观念,诗歌语言不同于日常口语或散文式语言的一个显著特点,就是吟诵或朗读诗歌,你会有一种抑扬顿挫的感觉,即所谓“节奏感”。这种节奏效果是由语音的顿挫与抑扬产生的。在古典诗词中,节奏的单位是“顿”,这种节奏的形成有一定的规律,即所谓句式。例如在四言诗中,一般是一句两顿,二二句式:

伐木——丁丁,鸟鸣——嚶嚶。

出自——幽谷,迁于——乔木。 (《诗经·伐木》)

树木——丛生,百草——丰茂。

秋风——萧瑟,洪波——涌起。 (曹操《观沧海》)

在五言诗中,一般是一句三顿,二二一或二一二句式:

迢迢——牵牛——星,皎皎——河汉——女。

纤纤——擢——素手,札札——弄——机杼。 (《古诗十九首》)

采菊——东篱——下,悠然——见——南山。

山气——日夕——佳,飞鸟——相与——还。(陶渊明《饮酒》)

而在七言诗中,一般是四顿,二二二一或二二一二句式:

秋风——萧瑟——天气——凉,草木——摇落——露——为霜,

群燕——辞归——雁——南翔。念君——客游——思——断肠,

慊慊——思归——恋——故乡,君何——淹留——寄——他方?

(曹丕《燕歌行》)

以上是自先秦至汉魏六朝古诗节奏句式的一般特点。南朝齐梁之后,随着汉字四声的发现,诗人注意到平上去入按照一定的规律交错互用,会产生一种特别悦耳的音调效果,于是反复试验,结果就形成了字数、句式、音韵等皆有严格要求的近体诗——格律诗。常见的格律诗有五言律诗、七言律诗、五言绝句与七言绝句等。这里的关键是平仄。所谓平仄,是古人对汉字四声的归纳,与现代汉语的四声不尽相同。一般而言,平声相当于现代汉语的一声和二声,仄声是上、去、入三声的总称,其中上声相当于三声,去声相当于四声,而入声字在现代汉语(普通话)中已经消失,转入到其他各声调中去了。再加上古今语音的演变,古四声与今四声并不能一一对应,平仄交错互用产生的音韵之美,我们不一定能有古人的那种美妙感觉。

五言或七言格律诗的句式与古体诗节奏句式基本相同,如:

君自——故乡——来，应知——故乡——事。
来日——绮窗——前，寒梅——著花——未？（王维《杂诗》）

昔人——已乘——黄鹤——去，此地——空余——黄鹤——楼。
黄鹤——一去——不复——返，白云——千载——空——悠悠。
晴川——历历——汉阳——树，芳草——萋萋——鹦鹉——洲。
日暮——乡关——何处——是，烟波——江上——使人——愁。
（崔颢《黄鹤楼》）

但为保持意义单位的完整，句式不一定这样细分，而可以采取比较粗略的方式，即五言为二三句式，七言为四三或二五句式，如：

嫁得——瞿塘贾，朝朝——误妾期。
早知——潮有信，嫁与——弄潮儿。（李益《江南曲》）

回乐峰前——沙似雪，受降城下——月如霜。
不知——何处吹芦管，一夜——征人尽望乡。
（李益《夜上受降城闻笛》）

昨夜星辰——昨夜风，画楼西畔——桂堂东。
身无——彩凤双飞翼，心有——灵犀一点通。
隔座送钩——春酒暖，分曹射覆——蜡灯红。
嗟余——听鼓应官去，走马兰台——类转蓬。（李商隐《无题》）

格律诗与古体诗的最大区别，是要求词语平仄交错，以造成音调抑扬顿挫之美。所以，格律诗的节奏不仅来自顿数的安排，更来自平仄的交替互用。简言之，平仄格式是格律诗的要素。五言律诗和平仄格式有四种基本句型：

第一句型：仄仄仄平平；
第二句型：仄仄平平仄；
第三句型：平平仄仄平；
第四句型：平平平仄仄。

七言律诗不过是五言律诗的扩展，它也有四种基本句型：

第一句型：平平仄仄仄平平；
第二句型：平平仄仄平平仄；
第三句型：仄仄平平仄仄平；
第四句型：仄仄平平平仄仄。

诗人创作五言或七言格律诗，就是以上句型的交替互用。这种平仄交替互用的基本原则是：在本句中交错，在对句中对立。例如陆游《书愤》的三、四

两句：

楼船夜雪瓜洲渡，
铁马秋风大散关。

这两句的平仄是：

平平/仄仄/平平/仄，
仄仄/平平/仄仄/平。

如果是五律或七律，还要求中间两联即“颔联”和“颈联”用对仗，押韵也有诸多限制。这很类似英语中的“十四行诗”。在今人看来，格律无疑限制了诗人表达的自由，闻一多曾喻为“戴着镣铐跳舞”。但在古人那里，这是一种语言艺术的竞技，也是一种挑战，所以唐宋以来不甘示弱的诗人们，无不以格律诗来展示他们炉火纯青的诗艺，而读者往往也是由吟咏节奏入手而逐渐领略诗意的。

词与曲也是一种格律诗。词曲原来是配乐可唱的歌曲，不过是先有固定的曲调，而后依声填词。一个词牌或曲牌就是一个曲调，不同的词牌或曲牌不仅音调唱法不同，而且平仄句式韵律也不同。后来音乐失传，而词曲之歌词却作为文本形式流传下来。人们根据这些歌词文本总结出词曲的平仄、句式、韵律，也就是所谓“词律”与“曲律”，然后再根据这些格律去填词作曲。在这种意义上，词曲实际上就是“长短不葺之新体格律诗”。词曲因句式长短参差，少则一字，多则十字以上，所以更具抑扬顿挫之美。但词曲的句式与格律比五七言格律诗要复杂得多，五七言格律诗只有四种基本的平仄句式，而一个词牌或曲牌就有一种平仄句式。如宋词：

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。
渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。
是处红衰翠减，苒苒物华休。
惟有长江水，无语东流。

不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。
叹年来踪迹，何事苦淹留？
想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。
争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

（柳永 《八声甘州》）

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。
稻花香里说丰年，听取蛙声一片。

七八个星天外，两三点雨山前。
旧时茅店社林边，路转溪桥忽见。

（辛弃疾 《西江月》）

两首词，词牌一为“八声甘州”，一为“西江月”，这就决定了它们的字数、句式、平仄、韵律等各不相同。又如元曲：

峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。
望西都，意踌躇，伤心秦汉经行处，宫阙万间都做了土。
兴，百姓苦；亡，百姓苦。（张养浩《山坡羊·潼关怀古》）

美人自刎乌江岸，战火曾烧赤壁山，将军空老玉门关。
伤心秦汉，生民涂炭，读书人一声长叹。
（张可久《卖花声·怀古》）

这样句式参差的诗歌形式，并非始于词曲，而是古已有之，称为“杂言体”。这类句式参差的杂言体，不讲究所谓平仄格律，形式上比较自由，如：

有所思，乃在大海南。
何用问遗君？双珠玳瑁簪。
闻君有他心，拉杂摧烧之。
摧烧之，当风扬其灰。
从今以往，勿复相思！相思与君绝。
鸡鸣狗吠，兄嫂当知之。
妃呼豨，秋风肃肃晨风飏，东方须臾高知之。

（无名氏《有所思》）

尽管如此，它的句式还是有一定规律，是三言、四言、五言、七言的混合体。这些格律或非格律诗，都遵循汉语音节与音调的特点，形成抑扬顿挫的节奏与句式。

值得注意的是，中国古典诗歌中的诗、词、曲不仅在语言、节奏、格律等外在条件上有不同的规定，而且在语感、情调等较内在的因素上也有不同的要求。古人常说的当行本色，就是要求词要写得像词，而不能让人感到像诗；曲则既不能像诗，也不能类似词，它的情调一定要一读就是“曲”才行。

关于诗、词的区别，古人已多有探讨，如“诗庄词媚”，如词“别是一家”（李清照《词论》）。王国维论词体特征时说：“词之为体，要眇（美好之意）宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言；诗之境阔，词之言长。”（《人间词话》）诗的取材范围广，表现生活与情感的功能强，也就是说诗的天地较为阔大，所以词“不能尽言诗之所能言”。而词原是为了歌唱的需要而产生，演唱者多为年少歌女，内容多男女间闲情幽怨，风格绮丽蕴藉，天然具有一种女性美。由于音节谐美，音乐性强，言简意长，浑融蕴藉，词可向境界幽深细密处开拓，独具悠长的韵味，这些诗却不易做到。因此词“能言诗之所不能言”。前人论词，往往以婉约为正宗。苏轼、辛弃疾等人虽尽力开拓词境，扩展题材，但因作词不宜浅露、粗犷，故二人于豪放之中，仍不失深美蕴藉之特点。比之于诗，还是“要眇宜

修”的。

当代学者缪钺认为，词之所言为人生情思意境之尤细美者，故其表现方法，如命篇、造境、选声、配色，亦必求精美细致，始能与内容相称。缪钺在《诗词散论·论词》一文中精譬地归纳词的特质为四：其文小，其质轻，其径狭，其境隐。该文对此作了十分精彩的析论，阅读此文，十分有益于我们对诗词的欣赏：

一曰其文小。诗词贵用比兴，以具体之法表现情思，故不得不铸景于天地山川，借资于鸟兽草木，而词中所用，尤必取其轻灵细巧者。是以言天象，则“微雨”“断云”，“疏星”“淡月”；言地理，则“远峰”“曲岸”，“烟渚”“渔汀”；言鸟兽，则“海燕”“流萤”，“凉蝉”“新雁”；言草木，则“残红”“飞絮”，“芳草”“垂杨”；言居室，则“藻井”“画堂”，“绮疏”“雕槛”；言器物，则“银缸（疑为“缸”）”“金鸭”，“凤屏”“玉钟”；言衣饰，则“彩袖”“罗衣”，“瑶簪”“翠钿”；言情绪，则“闲愁”“芳思”，“俊赏”“幽怀”。即形况之词，亦取精美细巧者，譬如亭榭，恒物也，而曰“风亭月榭”（柳永词），则有一种清美之境界矣；花柳，恒物也，而曰“柳昏花暝”（史达祖词），则有一种幽约之景象矣。此种铸辞炼句之法，非但在文中不宜，即在诗中多用之，犹嫌纤巧，而在词中则为出色当行，体各有所宜也。因此，词中言悲壮雄伟之情，亦取资于微物。姜夔过扬州，感金主亮南侵之祸，作《扬州慢》曰：“自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。”又曰：“二十四桥仍在，波心荡，冷月无声。”“废池乔木”、“波心”、“冷月”，均微物也。姜夔痛南宋国势之日衰，曰：“最可惜一片江山，总付与啼鴂。”（《八归》）“啼鴂”亦微物也……盖词取资微物，造成一种特殊之境，借以表达情思，言近旨远，以小喻大，使读者骤遇之如在耳目之前，久诵之而得隽永之趣也。

二曰其质轻……所谓质轻者，非谓其意浮浅也，极沉挚之思，表达于词，亦出之以轻灵，盖其体然也……杜甫《羌村》诗叙乱后归家之情曰：“妻孥怪我在，惊定还拭泪。世乱遭飘荡，生还偶然遂。邻人满墙头，感叹亦歔歔。”结句云：“夜阑更秉烛，相对如梦寐。”意沉痛而量极重，读之如危石下坠。至如晏几道《鹧鸪天》词，叙与所欢女子久别重逢，则曰：“从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银缸（疑为“缸”）照，犹恐相逢是梦中。”其情与杜甫《羌村》诗中所写者相似，而表达于词，较杜之诗，质量轻灵多矣。惟其轻灵，故回环宕折，如蜻蜓点水，空际回翔，如平湖受风，微波荡漾，反更多妍美之致，此又词之特长。故凝重有力，词不如诗；而摇曳生姿，则诗不如词。

三曰其径狭。文能说理叙事，言情写景；诗则言情写景多，有时仍可说理叙事；至于词，则惟能言情写景，而说理叙事绝非所宜……盖词为中国文学体裁中之最精美者，幽约怨悱之思，非此不能达，然亦有許多材料及辞句不宜入词。其体精，故其径狭，王国维所谓词能言诗之所不能言而不能尽言

诗之所能言也。

四曰其境隐。周济谓吴文英词如“天光云影，摇荡绿波，抚玩无斁，追寻已远。”言其境界之隐约凄迷也。实则不但吴文英词如是，凡佳词无不如是。若论“寄兴深微”，在中国文学体制中，殆以词为极则。诗虽贵比兴，多寄托，然其意绪犹可寻绎……若夫词人，率皆灵心善感，酒边花下，一往情深，其感触于中者，往往凄迷怅惘，哀乐交融，于是借此要眇宜修之体，发其幽约难言之思，临渊窥鱼，若隐若显，泛海望山，时远时近，作者既非专为一事一人而发，读者又安能凿实以求，亦惟有就已见之所能及者，高下深浅，各有体会……故词境如雾中之山，月下之花，妙处正在迷离隐约，必求明显，反伤浅露，非词体之所宜也。

而盛于元代的“曲”，与诗词相比，除了形式上更自由些（如押韵平仄通用，不忌重韵，可加衬字等），在情调韵味上也有极大的差异。若将诗词的情调概括为“诗庄词媚”，那曲就称得上一个“放”字。所谓“放”，指的是“曲”要写得豪辣、宏放、直露。一事一情，一定要表达得淋漓尽致，不留余地。因此，诙谐、俚俗，正话反说，嬉笑怒骂，皆可成曲中佳作。王季思、洪柏昭在《元散曲选注·前言》中以几首作品作了一个有意思的比较：同样咏闺情，唐金昌绪《春怨》诗说：

打起黄莺儿，莫教枝上啼。

啼时惊妾梦，不得到辽西。

宋晏殊《采桑子》词说：

时光只解催人老，

不信多情，长恨离亭。

泪滴春衫酒易醒。

梧桐昨夜西风急，

淡月胧明，好梦频惊。

何处高楼雁一声。

元张可久《山坡羊·闺思》曲则这样写：

云松螺髻，香温鸳被，掩春闺一觉伤春睡。

柳花飞，小琼姬，

一声“雪下呈祥瑞”，团圆梦儿生唤起。

谁，不做美？

呸，却是你！

王、洪二先生据此总结：“同是好梦惊回，在诗则含情脉脉，留有余地；在词则低回婉转，情余言外；在曲则穷形尽相，刻露无余。”我们从中也可大略体会诗、词、曲的差异。

当我们大致懂得了诗、词、曲这种情调、韵味不同以后，在阅读时便可凭语感判断某种诗体的“像”与“不像”。晏殊的名句“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”曾分别被作者用于他的诗和词中（见【阅读】）。同样的语言，用于词中显得细腻、轻灵，引人遐想，而用于诗中则难以给读者留下印象。正因为这种轻细、隐约的情调是属于词的，秦观的词《浣溪沙》中“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”，取材运意极尽幽细精美之能事，是堪称典范的婉约词杰作，但他的诗如“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晚枝”（《春日五首》其二）之类却被人们认为“诗似小词”，是“女郎诗”，原因也正在其语感像词而不像诗。

古典诗歌不分行，也没有标点符号，它主要靠有规律的句式与抑扬顿挫的节奏来显示与散文的区别。但在现代诗歌中，这一语言特点被彻底淡化了。现代白话新诗是古典诗体的彻底解放，是一种没有格律限制的自由诗。“自由诗”的观念来自欧美，最早创作“自由诗”的是美国19世纪诗人惠特曼。当这种观念被移植到中国后，中国数千年的诗歌传统为之一变，变为一种更难界定的艺术形式。传统的形式，如节奏、韵律等，已经不能成为诗歌语言的要素。如艾青的名作《雪落在中国的土地上》：

雪落在中国的土地上，
寒冷在封锁着中国呀……

风，
像一个太悲哀了的老妇，
紧紧地跟随着
伸出寒冷的指爪
拉扯着行人的衣襟，
用着像土地一样古老的话
一刻也不停地絮聒着……

那丛林间出现的
赶着马车的
你中国的农夫
戴着皮帽
冒着大雪
你要到哪儿去呢？

又如当代诗人于坚的《四月之城》：

四月之城在高蓝的天空下嚼着黄黄嫩嫩的阳光
四月之城裸露古铜色的手臂打着阳伞在暖风中散步