

古典詩詞欣賞入門



第一輯 詩經

卷一 詩經

卷二 詩經

卷三 詩經

卷四 詩經

卷五 詩經

卷六 詩經

卷七 詩經

卷八 詩經

卷九 詩經

卷十 詩經

卷十一 詩經

卷十二 詩經

卷十三 詩經

卷十四 詩經

卷十五 詩經

卷十六 詩經

卷十七 詩經

卷十八 詩經

卷十九 詩經

卷二十 詩經

卷二十一 詩經

卷二十二 詩經

卷二十三 詩經

卷二十四 詩經

卷二十五 詩經

卷二十六 詩經

卷二十七 詩經

卷二十八 詩經

卷二十九 詩經

卷三十 詩經

卷三十一 詩經

卷三十二 詩經

卷三十三 詩經

卷三十四 詩經

卷三十五 詩經

目 录

由景见情·····	1
由形见神·····	7
由态见心·····	13
由物见志·····	20
由象见理·····	28
由喻见义·····	33
由典见意·····	42
由实见虚·····	48
由虚见实·····	53
由反见正·····	58
由人见己·····	64
由此见彼·····	70
由点见面·····	78
由小见大·····	85
由动见静·····	90
由平见奇·····	97
由淡见浓·····	102
由朴见色·····	107
由数见美·····	111
由古见今·····	119

由影见竿·····	126
由梦见思·····	133
由痴见真·····	141
由幻见妙·····	147
由喜见悲·····	154
由谐见庄·····	159
由隐见明·····	165
由褒见贬·····	172
由贬见褒·····	178
由扬见抑·····	184
由抑见扬·····	187
由疏见密·····	193
由曲见深·····	200
由逆见挽·····	207
由拙见工·····	213
由极见赞·····	219
由问见怀·····	225
由散见聚·····	233
由叠见胜·····	239
由环见巧·····	247
由巧见趣·····	254
由比见异·····	261
由改见佳·····	271
后 记·····	278

由景见情

诗人笔下的景，不是自然风景的翻版，而是经过诗人眼睛的观察、头脑的思考的结果，这景都带上了诗人的主观色彩。我们阅读欣赏古典诗词时，不能仅仅停留于观光赏景，还要善于由景见情。

由于不同的诗人对自然景色观赏的角度不同，各自的心境不同，感受也就不同。例如同是庐山香炉峰的瀑布，于不同诗人笔下则出现相异的意象。先看唐代张九龄的《湖口望庐山瀑布水》：

万丈红泉落，迢迢半紫氛。
奔流下杂树，洒落出重云。
日照虹霓似，天清风雨闻。
灵山多秀色，空水共氤氲。

张九龄是唐玄宗时的宰相，他盛赞“灵山多秀色”，写瀑布从万丈高空的重云之间洒落下来：在日光下成了“红泉”，冒出紫烟，灿如彩虹。诗人处于国势强盛之时，位极人臣，抒发出的也就是雍容华贵之气。而狂放不羁的李白，他不愿“摧眉折腰事权

贵”，“一生好入名山游”，他就着眼于瀑布的云端飞泻，力猛气壮：

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。

宋代的苏轼对它极为推崇，赞叹说：“帝遣银河一派垂，古来唯有谪仙词。”（《戏徐凝瀑布诗》）有时诗人借景寄寓自己的情志，《庚溪诗话》记述了这一事：唐宣宗微时，以武宗忌之，遁迹为僧。一日游方，遇黄檗禅师（按《佛祖统纪》应为香严闲禅师。因宣宗上庐山时黄檗在海昌）同行，因观瀑布。黄檗曰：“我咏得‘千岩万壑不辞劳，远看方知出处高。’一联，而下韵不接。”宣宗曰：“当为续成之，‘溪涧岂能留得住，终归大海作波涛。’”《诗话》并说：“其后宣宗竟践位，志先于此诗矣。”他们都是在借景述意。禅师的意思是：你身分高贵，不辞劳苦地奔波，不知意在何为？宣宗也在借景明志：我岂是山间溪涧能留得住，终归要到我施展才智的地方干一番惊天动地的大事业。后来他确实在“灭佛”的高潮中登上了帝位。

从上述可见，同一客观的景和诗人各自不同的意相结合，创作出各具风姿的作品，我们就要联系作者的身世，体察诗中包含的情。一般地说，可从以下几方面入手。

细味景中含的情 诗人的情渗透进景中，这就

要从这景上扣及诗人的脉搏。例如唐代王昌龄的《采莲曲》：

荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。
乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。

这首诗写采莲姑娘的劳动情景，绘出一幅色彩明丽、格调清新的采莲图：采莲女的衣裙碧绿，就象那青翠的荷叶；脸蛋鲜红，就如那红艳的荷花。采莲女荡舟在荷花丛中，分不清哪是花哪是人。忽然一声采莲曲，歌声冲出荷丛，使人“闻歌始觉有人来”。先写静景，境界开阔；再写动态，有声有色。从所写的景物上完全可以体味到诗人那热爱自然、热爱生活的欢快感情。从景物的色彩上也可见诗人的感情色彩。诗中描写的景物优美动人，绿叶红花，绿裙红脸，人如荷，荷似人，色彩鲜明夺目，意境清新怡人。采莲少女，穿行于茂密的荷花丛中，充满了丰收的喜悦。我们从这赏心悦目的景物上，可以想象到采莲姑娘欢快的心情，也可以想见诗人写诗时的喜悦之情。

体察借景抒情 借景抒情，是依托景来抒情，这不象含情于景的作品那么不露痕迹。中唐诗人白居易有首《白云泉》：

天平山上白云泉，云自无心水自闲。

何必奔冲山下去，更添波浪向人间。

天平山在苏州市西二十里，山腰有亭，“亭侧清泉，泠泠不竭，听谓白云泉也。”（《吴郡图经续记》）白居易于唐敬宗宝历元年（825年）至二年，任苏州刺史，于繁忙冗杂的政务之隙，游天平山，观白云泉。诗人巧取“白云”与“泉”二义，信笔拈出“云自无心水自闲”，泉水清明澄澈，平如明镜；白云趺跏，徜徉天宇，倒映水中，写出了个和平宁静的境界。接着就此而发感慨：“何必奔冲山下去，更添波浪向人间！”言下之意是就这么自由自在地生活多好，何必参与世事的争斗，反而搞得不安宁。白云泉的景色，寄寓着诗人的感情，实际上是诗人心境的写照，也是诗人世界观的反映。白居易自从元和十年（815年）被贬为江州司马后，也就逐渐消退了早年写《新乐府》、《秦中吟》等诗时的锐气，萌生了退隐山林的想法。这首《白云泉》，正是诗人这种思想感情的投影。

分辩与景相对的情 一般地说，诗中的景与情多为一致的，但也有情与景相悖的现象。我们看杜甫的《绝句》：

江碧鸟逾白，山青花欲燃。
今春看又过，何日是归年？

诗的一、二两句写春末的美好景色：江水碧绿，飞鸟雪白，青山巍巍，红花灼灼。江上有飞鸟翱翔，山上有红花点缀，从江上到山上，碧、白、青、红，色彩明丽，有静有动，景象优美，令人欣喜。可是诗人笔锋一转，反而发出了慨叹：今年的春天眼看又过去了，不知道哪一天才是回故乡的日子！乐景反而生出了悲情。这是因为诗人长期漂泊在外，内心一直怀着回乡的念头，如今见到美好的春景，不由想到一年又过去了，更加思念起故乡来。这比写成鸟在悲鸣、花在流泪艺术效果更好。再如宋代李清照的《偶成》：“十五年前花月底，相从曾赋赏花诗。今看花月浑相似，安得情怀似往时。”天上明月高照，地上鲜花怒放，月使花更媚，花令月更明，这是良辰美景。花好月圆人团圆，夫妇双双同赋诗，他们争奇句夺巧韵，比思捷竞才高，这又是赏心乐事。“今看花月浑相似”，美景如昨，良宵依旧，可是已无人“相从”了，她的丈夫赵明诚已于宋高宗建炎三年（1129年）病故了，怎不叫她感到“物是人非事事休，欲语泪先流”。（李清照《武陵春》）由今日美景勾起往日美景的回忆，由往日美景联及往日夫妇的“相从”，从而对比出今日的“孤栖”。上两例是以乐景写哀情的，有时也可以以哀景衬乐情。《诗经》中的《郑风·风雨》：“风雨如晦，鸡鸣不已。既见君子，云胡不喜！”风在刮，雨在下，鸡在啼，色彩灰暗，声音嘶长，颇能叫人断肠。就在这样的气氛

中，远征的丈夫回来了，喜从天降。喜情在阴风暗雨、鸡声长鸣反衬下，显得分外强烈。景和情完全相反，这就如王夫之所说的，“以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”（《姜斋诗话》）

从上述可见，“作诗不过情、景二端”（胡应麟《诗薮》），同时也如近代王国维所说的：“昔人论词有景语情语之别，不知一切景语皆情语也。词家多以景寓情。”（《人间词话》）景和情既各自独立，又相互统一，二者的结合又呈复杂状态。对于情景交融的作品，要看其如何相辅相成；对于情景相背的诗词，则要体会其如何相反相成。由景见情，在弄清景和情的性质与关系的基础上，体味景中的情与景外的情，从而得到感染，获取精神营养，并欣赏其高尚的情操与诚挚的情思。

由形见神

诗不仅要描摹客观事物的形象，使人如见其形，而且还要赋予形象以神采，才能精神焕发，气韵生动。我国古代的文学理论特别重视“传神写照”、“钻貌求神”。优秀作品一定是神形兼备的，阅读欣赏时，如果只停留于表面的形而遗其精神，那就如苏轼所说的“论画以形似，见与儿童邻。”（《书鄢陵王主簿所画折枝》）欣赏古典诗词，比阅读其他文学作品更要求由形见神，这才能领悟其高妙的艺术创造和诗美的奥秘。

欣赏诗词由形见神，要注意到如下几方面。

由形象的组合上见出其神 诗中的形象如孤立地看，往往生气不足，而多种有内在联系的形象一经组合，便神气外溢，光华四射了。唐代王维的《少年行》有四首，其中一首是：

新丰美酒斗十千，咸阳游侠多少年。
相逢意气为君饮，系马高楼垂柳边。

这首诗写北方游侠少年意气风发、豪情满怀的风

采。一方面写他们相聚，喝的是新丰产的美酒，十千钱一斗，价值昂贵。以酒的名贵，显示他们意气为重，轻掷千金，表现了他们狂放不羁的性格。另一方面写楼外，垂柳旁系着他们的马。这帮游侠的饮酒者，原来是驱马驰骋的健儿，今天相会，特别高兴，也就到高楼上畅饮一番了。如果只写他们饮酒，或单写系马柳边，那只是写了形，两者结合，则神形兼备了。

由这形中透出的神，是他们驰骋边疆，努力杀敌的精神。因为他们不是游手好闲的流浪儿，不是无所事事的贵公子，而是艺高力强的杀敌英雄：“一身能擘两雕弧，虏骑千重只似无。偏坐金鞍调白羽，纷纷射杀五单于。”一人能拉两张硬弓，偏着身子坐在马上，调玩着白色的箭羽，敌人就是围上一千重也只当着没这回事，立下了“射杀五单于”的战功。他们有为国捐躯的精神：“出身仕汉羽林郎，初随骠骑战渔阳。孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香。”这些少年原是皇家禁卫军中的人员，第一次跟随骠骑将军参加渔阳（今河北蓟县一带）大战，明明知道到边疆是艰苦的，可是却认为即使牺牲了，还留有“侠骨香”，留下为国献身的美名。联系《少年行》其他几首读，更能看出游侠少年的“意气”、“豪情”，也更加觉得“系马高楼垂柳边”的情致、神韵。

由典型的细节上见出其神 晋代大画家顾恺之为裴楷画像时，在其颊上加了“三毛”，也使“精彩殊

胜”。这是因为裴楷颊上的三毛，是他别具的特征，又是表情时传神的地方，这一细节就非同一般了。欣赏诗词时，也要善于抓住诗人着意描写的细节。杜甫也有一首《少年行》：

马上谁家薄媚郎，临阶下马坐人床。
不通姓氏粗豪甚，指点银瓶索酒尝。

这里写的少年，和上举的王维诗中所写则不完全相同。这里则有刺贵介子弟之意。诗人称他们“薄媚郎”，是轻薄放肆的年轻人。他们等行到“临阶”才下马，一下马就“坐人床”。他不是“系马门外垂柳边”，而是一直闯到酒家门前的阶沿才翻身下马，下马后也没等主人的迎接，不打招呼，毫不谦让地就“坐人床”。一屁股坐下来，与主人“不通姓氏”，不议价钱，不挑品种，就“指点银瓶索酒尝”，一个“索”字，活画出他们的骄恣无礼。仇兆鳌《杜诗详注》说：“此摹少年意气，色色逼真，下马坐床，指瓶索酒，有旁若无人之状，其写生之妙，尤在‘不通姓氏’一句。”这分析是贴合诗意的。读了这首诗，粗豪少年的神气如在面前，就是因了“临阶下马坐人床”、“指点银瓶索酒尝”的细节，尽传了人物神情。把握住典型细节，细细地体会，也就能得其精神。

由环境气氛见出其神 传神的动作、细节是在一定的环境气氛的烘托下显示其神采的。否则，那

些动作细节也会显得平凡无奇。且看中唐元稹的《行宫》：

寥落古行宫，宫花寂寞红。

白头宫女在，闲坐说玄宗。

短短二十字的一首小诗，其中重复用了三个“宫”字，可是过去诗评家却认为它敌得上白居易的《长恨歌》、《上阳宫人诗》等长篇，认为它“语少意足，有无穷之味”。诗中白头宫女的形象，含无穷神韵，关键就在于诗人巧设环境，妙造气氛。否则宫女闲话，无精彩可言。宫女已白头，可见她历尽沧桑，阅世已深。她坐的地方是“古行宫”，因其“古”，已无帝王在内，变得很是“寥落”。她坐的周围有着“宫花”，因宫已寥落，再无人流如潮，歌声如沸，红花也变得很冷落。宫女如今可以在此“闲坐”了，不再去侍奉后妃，不再去轻歌曼舞，可以随便谈说，不再是“鹦鹉前头不敢言”了。近人刘永济在《唐人绝句精华》中说：“首句宫之寥落，次句花之寂寞，已将白头宫女所在环境景象之可伤描绘出来，则末句所说之事，虽未明说，亦必为可伤之事。二十字中，于开元、天宝间由盛而衰之经过，悉包含在内矣。”也就是说，“玄宗旧事出于白发宫人之口，白发宫人又坐宫花乱红之中，行宫真不堪回首矣。”（徐增《而庵说唐诗》）诗中渲染的气氛，从宫女的口中透出了神韵，

因而能使人觉得哀情弥至，惕然深省。

由作者的巧思中见出其神 诗人为了笔墨传神，往往构思时煞费匠心，或巧合，或双关，或善譬，使作品中形象生动感人。苏轼于元符二年(1099年)六十岁时，被贬到儋州(今海南岛)，写有三首《纵笔》诗，第一首是：

寂寞东坡一病翁，白须萧散满霜风。

小儿误喜朱颜在，一笑那知是酒红。

诗的一、二句自述年老多病，处境寂寞。“寂寞”已写出孤独。苏轼被贬至儋州，已是两眼昏花，左手麻痺，痔疮严重，过着“食无肉，居无室，病无药，出无友”(苏轼《与程秀才书》)的生活，加上地处蛮荒，语言不通，自己成了一个“病翁”，使他更觉得环境冷寂，内心空寂。“白须萧散满霜风”是“病翁”的肖像画。白须，只表明他年老体衰；萧散，则显得疏散不羁；“满霜风”，不仅“霜”应“白”，“风”应“散”，而且寓有严寒侵逼之意，犹如白菊遭霜打、受风欺。

这首诗的传神全在后两句：“小儿误喜朱颜在，一笑那知是酒红。”在写了衰病老迈形象后，忽然小孩子天真地指着老人说：你的脸多么红润，精神多好哇！诗情由衰颓顿成谐谑。诗人对小儿的误会进出“一笑”。这笑，既幽默风趣，又辛酸苦涩，以喜剧

镜头表现了悲剧感情。诗人就是以“酒红”误会为“朱颜”，使诗情摇曳生姿。白居易的《醉中对红叶》也有近似描写：“临风杪秋树，对酒长年人。醉貌如霜叶，虽红不是春。”也是饮酒，同为叹老，可是“醉貌如霜叶，虽红不是春”的构思不及苏诗精巧，也就不及苏诗神采洋洋、妙趣勃勃。从诗人构思上可见传神之处，也能体味到传神的妙处。

诗词中的形和神是相互联系的，神依附形，形包藏着神。形无神则无活气，神无形则空洞。好作品，必然神形兼俱。阅读欣赏时，一定要留心于那些传神之笔，深入体味，很好地领会诗意，欣赏诗美。

由 态 见 心

情动于中而形于外，古典诗词除了常见的以形写神外，还有的把笔触集中到人物的形态上，以显示人物的内心世界。这类作品往往采取第三人称写法，即在作品中写客观的人物，不同于常见的主观抒情方式。以描绘人物情态为诗的主体内容，在古代诗词中别具一格，它犹如不加衬景的人物画。下面看看几种颇富情趣的人物形态。

由稚态见童心 写童心不从儿童心理落墨，而着笔于儿童的天真稚气的形态，叫人观其态而见其心。例如唐代施肩吾的《幼女词》：

幼女才六岁，未知巧与拙。
向夜在堂前，学人拜新月。

才六岁的小女孩，还不知道什么叫“巧”和“拙”，当然也没有其他什么杂念，只是看着大人的样子学着做。姐姐、姑姑等大女孩在那里“拜新月”，意在“乞巧”。她看了好玩，也模仿着对月下拜。她这动作很“拙”，拙态和乞巧相对照，也就显得幽默风趣。诗人

正是抓住这一矛盾现象，白描出一幅天真烂漫的少女画轴。明代毛铉也写了一首五绝《幼女词》：

下床着新衣，初学小姑拜。
低头羞见人，双手结裙带。

这里的“幼女”，看来已不止六岁了。她不是学那些大姐、小姑拜新月，而是学着小姑成婚时的拜堂。她知道“着新衣”，还知道“羞见人”，甚至懂得掩饰自己的羞态，去“双手结裙带”，要结上裙带也就得低下头，同时以这很自然的动作，使人不发觉她不自然的心理。这个幼女情窦初开，但毕竟稚气未尽。如果她完全没有了那股孩子气，那也做不出“学小姑拜”的动作了。又要学拜，又知害羞，把这个特定年龄和环境中的少女写得维妙维肖。

由娇态见情心 娇态是少女的表情状态，和幼儿的稚态不仅有年龄上的差异，更有心理上的不同。例如唐代李端的《拜新月》：

开帘见新月，即便下阶拜。
细语人不闻，北风吹罗带。

初看这首诗和施肩吾的《幼女词》、毛铉的《幼女词》极相似，而实际上其态其情都有很大的差异。这里拜新月的已不是幼女，而是长大成人的少女了。她