

# 跬步集

谢孟 著



中央广播电视大学出版社

# 跬步集

· 三 ·



湖南人民出版社

# 跬步集

谢孟著

中央广播电视大学出版社

**(京)新登字 163 号**

**图书在版编目(CIP)数据**

跬步集/谢孟著. -北京:中央广播电视大学出版社,  
1995. 5

ISBN 7-304-01198-X

I. 跬… II. 谢… III. ①文学评论-中国-文集②文学  
研究-中国-文集 IV. I 206

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 09425 号

**跬 步 集**

谢 孟 著

---

**中央广播电视大学出版社出版**

社址:北京市复兴门内大街 160 号 邮编:100031

北京密云胶印厂印刷. 新华书店北京发行所发行

开本 850×1168 1/32 印张 6.5 千字 166

1995 年 5 月第 1 版 1995 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—1500

定价 8.80 元

ISBN 7-304-01198-X/I·52

## 作者小传



谢孟，1940年生。1963年毕业于北京大学中文系。现任中央广播电视大学副教授、中文系文学教研室主任、远距离高等教育学会常务理事。北京市语言学会会员。

著有《现代教育论》、《中国古代文学作品讲析》、《中国古代文学作品选》、《中国古代文学学习指导》、《中国文学史纲要》（参编）、《青年文科知识问答》（合著）等，主编有《艺术赏析概要》（副主编）、《古典文学赏析集》等。

## 序

谢孟同志五十年代末就读于北京大学中文系文学专业，在校五年间，深受北大学风熏陶。他勤奋好学，视野开扩，思想敏快，长于思考。后在中央广播电视大学任教。自电大创建至今，十五年来，他的工作负担一直很重，特别前些年，在社会风气不鼓励读书，不重视民族文化遗产的继承和发展的情况下，他挤出时间，挑灯夜读，孜孜不倦。有所得，则写成文章，日积月累，陆续发表了不少文章。他把1994年以前的文章加以筛选，选出近40篇，集为第一本文集《跬步集》。这本文集以古代文学的研究为主，兼及其他。

谢孟同志有深厚的文史知识、理论修养。对文学研究中的若干领域均有较深入的探讨，每每提出有价值的论点和富有启发性的见解。如在对古代诗歌形式流变的综合分析之后，他认为：“一种诗体出现，往往包含着民族文化发展的多方面的因素，……而最根本的是诗歌音乐性质方面的变革。”在《诗经·秦风·无衣》的赏析中，作者对“无衣”的“衣”有新解，而且通过诗三章的分析，以及地理、历史诸方面资料的引用，引导读者一步步地进入诗中，感受到在这首诗里“民族精神得到充分的发扬，民族性格得到完善的显示”，认识到“我们民族自古便有保家卫国的光荣传统”。这些文章不仅表现了他善于整体把握问题的实质，进行细致具体分析，而且可以感受到他对宏扬民族文化传统、激励爱国精神的热情和责任感。

一个伟大的民族，必然有深厚的文化根基。爱自己的民族，爱祖国的人都会十分尊重自己的历史，十分重视本民族的文化传统。我们中华民族不仅创造了博大精深的传统文化，也在长期的共同

社会实践中形成了我们的民族精神。千百年的历史证明民族文化传统、民族精神是民族团结、国家昌盛的巨大精神力量。中国社会主义的精神文明建设要深深植根于自己民族土壤中，才会根深叶茂，才能有我们民族特点。真正做到这一点，不是件容易的事，需要更多人的切实工作。

希望不久能看到谢孟同志第二本文集。

冯钟芸于北京

1994年岁暮

## 目 录

### • 文学评论与研究 •

|                                      |       |
|--------------------------------------|-------|
| 中国古典诗歌形式的流变 .....                    | (1)   |
| 李白的地位和影响 .....                       | (10)  |
| 李白诗歌中的意象 .....                       | (13)  |
| 王维山水诗的画意 .....                       | (15)  |
| 杜甫在华州的“诗兴”<br>——兼评郭沫若同志《李白与杜甫》 ..... | (17)  |
| 杜诗的艺术概括力 .....                       | (36)  |
| 略论杜诗的抒情特点 .....                      | (46)  |
| 政治功利与白居易新乐府 .....                    | (59)  |
| 唐人传奇浅论 .....                         | (64)  |
| 说敦煌变文 .....                          | (75)  |
| 苏轼的词风 .....                          | (80)  |
| 《窦娥冤》悲剧的成因 .....                     | (82)  |
| 《窦娥冤》的结构艺术 .....                     | (89)  |
| 《聊斋志异》中的女性形象 .....                   | (94)  |
| 读《笨人王老大》所想到的 .....                   | (102) |
| 评《天涯诗草》 .....                        | (106) |

### • 诗文赏析 •

#### 军歌高唱爱国情

|                      |       |
|----------------------|-------|
| ——《诗经·秦风·无衣》赏析 ..... | (121) |
|----------------------|-------|

嬉戏采莲时

- 古乐府《江南》赏析…………… (125)

委婉动人的情愫

- 曹丕《燕歌行》(其一)赏析…………… (128)

忧怨与甜美的汇流

- 曹丕《燕歌行》(其二)赏析…………… (131)

声画相映 思乡情深

- 曹丕《杂诗》(其一)赏析…………… (134)

浮云的诉说

- 曹丕《杂诗》(其二)赏析…………… (137)

众宾皆醉我独醒

- 曹丕《善哉行》赏析…………… (139)

美女慕高义 遗恨无绝期

- 曹植《美女篇》赏析…………… (142)

无本之草的艺术典型

- 曹植《吁嗟篇》赏析…………… (148)

抒情与写实的完美结合

- 蔡琰《悲愤诗》赏析…………… (150)

诗在其中 画在其中

- 王羲之《兰亭集序》赏析…………… (155)

云天外的忧思

- 李白《古风》(其十九)赏析…………… (167)

一个具有崇高美的女性形象

- 杜甫《佳人》赏析…………… (170)

由清醇至清雅的轨迹

- 白居易《长相思》(汴水流)赏析…………… (174)

可贵的自我剖析

- 白居易《新制布裘》赏析…………… (177)

实在、真切、热烈、执著

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| ——李清照《一剪梅》(红藕香残玉簟秋)赏析 … | (183) |
| 一幅充满生活气息的风俗画            |       |
| ——范成大《照田蚕行》赏析……………      | (188) |
| 一幅渗透着理想美的写实画            |       |
| ——朱自清《荷塘月色》赏析……………      | (191) |
| 后记……………                 | (196) |

## 中国古典诗歌形式的流变

在我国古代文苑里，诗歌的历史最为悠久。数千年来，诗歌的形式在不停地发展着，这些多采的形式本身，也是我国一种值得珍视的古代文化遗产。

我们在考究中国古典诗歌的形式流变之前，必须了解诗歌的特点。何其芳说：“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱含着丰富的想象和情感，常常以直接抒情的方式来表现，而且在凝练与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。”这段话兼论了诗歌的内容与形式。如果仅就形式而言，诗歌最重要的特征应是语言高度凝练并具有强烈的音乐性。诗和歌几乎总是相依为命、融为一体的。在远古，二者简直难解难分。《吕氏春秋·古乐篇》中曾记载道：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙……”十分明显，他们所唱的八段歌词，即是具有踏步节拍的诗。再如，“乐府”本是汉代音乐机关的名称，而六朝人用它来代称能歌唱的诗，宋、元人又用它来称呼词、曲。这些都反映出歌与诗的密切关系。当然，古代有许多诗并不能入乐歌唱，可是却不能否认它们仍旧具有强烈的音乐性。

所谓诗的音乐性，指的是诗所独具的节奏和韵律。凡诗，几乎都有一定的韵律，并借韵律突出节奏。古诗形式上的千变万化（包括句子结构、声律要求、篇章组织等）说到底，都是它音乐性方面的变化。

下面，我们姑且将古诗形式归纳为基本整齐句式与长短句式两大类。对它们的流变规律加以阐述。

## 基本整齐句式

基本整齐句式的诗体可分为偶数字句同奇数字句两大支流。

偶数字句诗体尽管到后来并未被广泛采用，但它对我国诗体的发展有着某种先驱的作用。《吴越春秋》里所载的《弹歌》：

断竹，续竹；飞土，逐宍（肉）。

是一首二字句诗歌，它反映了远古时代人们狩猎的过程，颇具踏步而歌的节奏。这首诗首句入韵，偶数句押韵，几乎为后来大多数诗体所遵从。如把二字句加倍，便可组成四言诗体，相传的《帝载歌》等都属于这一类。四言诗体不仅基本上隔句押韵，并可换韵。此种形式，在我国最早的诗歌总集《诗经》（时约西周初年至春秋中叶）中，已相对稳定下来。《诗经》还增添了章节的结构形式，各章的句数大体相当，并常常自用一韵。如《周南·桃夭》：

桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。

桃之夭夭，有蕢其实。之子于归，宜其家室。

桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。

《诗经》充分运用了双声（如“参差”、“踟蹰”）、叠韵（如“辗转”、“窈窕”、“崔嵬”）、叠字（如“迟迟”、“采采”、“忡忡”）等汉语音韵配合手段，来增强诗歌的节奏感及音乐效果。这已被后代的各种诗体所汲取。

偶数字句诗体由二言的“一、一”节奏变为四言的“二、二”节奏后，就更便于入乐歌唱了。司马迁曾说孔子弦歌 305 篇，所谓弦歌，即是用琴瑟伴奏而歌。以四言诗体为主的《诗经》，是

我国偶数字句诗体的全盛时期。但四言体有节奏不够灵便的明显局限。一般说来，四个字不易把一句话表达周全，常需两句以上才能讲完，如《王风·采葛》：

彼采葛兮，一日不见，如三月兮！

若不将语尾助词“兮”计入字数，实际成了三、七言；添个“兮”字，可谓一种巧妙的补救。《诗经》以后，四言体仅为少数诗人所仿作。汉代的四言多为长篇，格调开始有了变化。到了唐代，“学诗者日以声律为尚，而四言益鲜矣”。

偶数字句诗体发展到汉末，孔融曾创六言体，魏晋间诗人相继仿效，但不甚流传。此外，还有二、八言，多见于杂言诗体，并未独立成格。偶数字句诗体之所以步入末路，除了它的音韵节奏较为单调、呆板等原因外，还同汉语词汇的特点有关。汉语里的实词有许多是双音词，而虚词则绝大部分为单音词，它们在偶数字句诗体中是难以配搭自如的；要想凑成诗句，连缀为章，就必须寻找若干补救之法，而这样做又往往会给意义上的节奏带来某种不协调。这些，也许就是偶数字句诗体终未成为我国古典诗歌的主要形式的缘由吧！

奇数字句诗体与偶数字句诗体相比较，在我国古典诗歌中，其生命力就旺盛得多了。远在传说中的黄帝时代，便已出现过三言、五言、七言的歌谣，只是尚未独立为体。其后，《诗经》的作者们常采摘奇数字句，特别是五言句入四言诗体。但奇数字句诗体的成熟，则以汉乐府中出现完整的五言诗体为标志。汉乐府均能入乐歌唱，并依乐定类。如相和歌辞即为一种民间音乐，以楚声为主；鼓吹曲辞则是汉初由北方民族传入的北狄乐，因用短箫与铙伴奏，故又名短箫铙歌。汉乐府又按乐调反复的情况而分作若干“解”，颇似《诗经》篇中的“章”；另又有歌、行、引、曲、吟、谣等名称，都同乐调的性质、声情有关。乐府民歌中的五言体形

式为当时及后代文人所继承。后来，虽然许多文人仿作的乐府诗已不再入乐，甚至自创新题，但五言诗体的音韵节奏却被发扬光大，最终成为我国古典诗歌的主要形式之一。

五言诗体是对四言诗体束缚的重大突破。它以富于变化的“二、三”节奏取代了古拙的“二、二”节奏，给传情写意及句中意义节奏的调整开拓了一个新天地。如乐府诗《江南》：

江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间：鱼戏莲叶东，鱼  
戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

不仅每句诗表达了一个完整的意思；而且其意义节奏由头两句的“二、三”，变换到后几句的“一、四”，读来自然流畅，这是四言体难以达到的。齐梁以后，由于讲究对仗和声律，诗歌的发展开始进入近体诗时期。至唐，近体诗达到了全盛阶段。五言近体诗的节奏一般为“二、二、一”，显得更加错落有致。如李白《独坐敬亭山》：

众鸟高飞尽，孤云独去闲。  
相看两不厌，只有敬亭山。

其音韵节奏与意义节奏穿插交错，相映成趣。

七言诗体经历了和五言诗体大致相同的演变过程。建安时代曹丕的《燕歌行》，是现存最早的完整的七言诗，但它是逐句押韵的；南北朝诗人鲍照，大胆将汉乐府杂曲歌谣中北方牧童歌曲《行路难》加以改造，隔句用韵，并可自由换韵，使七言诗体略具雏形。此后，七言体逐渐发展成为我国古典诗歌中最常见的一种形式。七言体其实是在五言体的基础上每句的首或尾再添两字。因此，七言诗体的节奏分为两种：古体为“二、二、三”与“二、三、二”；近体为“二、二、二、一”与“二、二、一、二”。自然，七

言体较之五言体更易表现出音韵上的抑扬顿挫，以及复杂的内容和丰富的情绪。如杜甫的七律《闻官军收河南河北》：

剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。  
却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。  
白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。  
即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

跳动的音节与激荡的情怀巧妙融合。当七言律诗盛行的时候，七言的歌行、山歌、民歌、俚曲亦十分流传，并为文人所仿作。如巴渝一带的民歌“竹枝词”，用短笛和鼓点伴奏，颇有节拍感，刘禹锡曾改作新词多首，成为传诵名篇，如《竹枝词二首》其一：

杨柳青青江水平，闻郎江上踏歌声。  
东边日出西边雨，道是无晴却有晴。

能使人感觉出鲜明而轻快的节奏。正是由于奇数字句更适于诗的音韵节奏的缘故，以七言为主的杂体诗也多杂以五言和三言，而很少杂以六言或四言。敦煌变文中的韵文部分，几乎全以七言为主而间杂以三言；即或有极少数杂以六言，而其全体仍是以七言来组织的。

## 长 短 句 式

然而，从总体上说，我国古典诗歌中的长短句式要比整齐句式更能体现出音韵节奏的缓急变化，也更能反映出作者思想感情的自由驰骋。

长短句式在我国远古的歌谣中每每可见，后又见于《诗经》里的《伐檀》等篇，但都未形成一种诗体。直到战国时代，出现了

楚辞，才开了我国长短句诗体的先河。楚辞是以屈原为代表的楚国人的诗歌创作的统称，它的产生深受楚地民歌和风俗的影响。楚辞以六字句为主，兼含四、五、七、八、九等字句，参差错落；诗中的“兮”，既用以表情，又用以调整节奏，兼代替各类虚词。楚辞还常用之、其、而、也、以、曰、虽、夫、惟、乎等虚词显示节奏或语气上的变化；它的篇幅不限，长的如《离骚》竟达 370 余句。由于楚辞的形式极其灵活，因此无论言情叙事，都显得得心应手，遂成为先秦文学中的辉煌一页。

赋是在楚辞和诸子散文的影响下，于战国时出现的一种介于诗歌和散文之间的文体，到汉代甚是发达。《汉书·艺文志》说：“不歌而诵谓之赋。”既然能诵，那便有类似于诗歌的节奏和韵律。汉赋除首尾多用散文外，中间部分均以韵文为主，一般是隔句押韵。句式以四、六言为主，杂以三、五、七言，乃至更长的句子。四、六字句的音韵节奏常是“二、二”及“二、二、二”，而其意义上的节奏则十分灵活。只是段与段间多用散文性质的连词相衔，这点有别于诗歌。到了六朝，汉赋演变成骈赋，多用“四六”体，讲究字句对仗，或四字对，或六字对，其节奏更加鲜明。如鲍照《芜城赋》：

……稊稊霜气，蔌蔌风威。孤蓬自振，惊砂坐飞。灌莽沓而无际，丛薄纷其相依。

名词、形容词、动词、虚词均两两相对，十分精巧，甚至平仄也大体相对，读上去颇有起伏。六朝后期一部分抒情小赋，首尾都用五、七言诗起结，显出其节奏上的变化。待至唐宋，骈赋演变为律赋，不仅要求俳偶及声律平仄，而且限韵、限字，使赋体趋于僵化。为了反对六朝以来的骈偶文风，提倡散体，韩愈、柳宗元发起了古文运动。在这种倾向的影响下，产生了句式、用韵都比较灵活自由的文赋，恢复了汉赋所具有的许多特点。

长短句诗体发展到唐五代，产生了一种协乐诗体——词（又称长短句或诗余）。最初，从西域大量传入中原的胡乐，与中原音乐融合成为曲调繁多、优美动听的“新声”，后来，民间艺人依照它创制出可供演唱的长短句歌词，即词的前身——曲子词。从现存的160余首敦煌曲子词中可以窥其端倪。如《望江南》：

天上月，遥望似（一）团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云，照见负心人。

朴素自然，但也显得粗糙。之后，曲子词经文人加工、补充，成为固定的若干词调，才真正成为词的形式。词调不再允许有民间词中可以任意增添的衬字。要求“调有定句，句有定字，字有定声”，人们须按规定的句数、字数和声韵来填词。词根据乐调的长短分为小令、中调、长调三类，又按段落情况有单调、双调、三叠、四叠之分。词的句式长短不齐，韵脚疏密相间，平仄兼押，并可换韵。因此它的节奏张弛并举，丰富多变，宜于诵、唱和表现细腻、跌宕的情绪。如辛弃疾《菩萨蛮·书江西造口壁》：

郁孤台下清江水，中间多少行人泪。西北望长安，可怜无数山。青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁余，山深闻鹧鸪。

在统一中显见出变化、层次和起伏。然而，由于词的节奏变化必须在比律诗还严格的格式里进行，其音韵美是以牺牲长短句诗体的充分自由才得以实现的；故到了南宋后期，词的地位便被新的长短句诗体“散曲”所代替。

散曲是一种可以歌唱和演奏的乐曲，渊源于唐宋大曲、宋词和民间曲调。由于流传地域有别，而有南、北之分。南曲融合南方曲调，用五声音阶，声调柔缓宛转，以箫笛伴奏；北曲则融合