

诗词曲艺术论

赵山林 著

浙江教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

诗词曲艺术论/赵山林著.—杭州:浙江教育出版社,
1998.6(2001.11重印)

ISBN 7-5338-2936-0

诗... 赵... . 诗词-文学研究-中国
散曲-文学研究-中国 .I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 080091 号

诗词曲艺术论

赵山林 著

浙江教育出版社出版发行(杭州市体育场路 347 号 邮编 310006)

杭州兴邦电子印务有限公司排版(文三西路金都花园)

杭州富春印务有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 13 插页 2 字数 299000

印数 1201—3770

1998 年 6 月第 1 版 2001 年 11 月第 2 次印刷

ISBN 7-5338-2936-0/G·2913 定价:18.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

引 言	1
第一章 诗词曲的艺术形式	5
一、齐言与杂言的辩证发展	5
二、诗歌与音乐的相互作用	14
三、南与北的交流融合	25
第二章 诗词曲的历史演变	33
一、诗的历史演变	34
二、诗向词的演变	53
三、词向曲的演变	67
第三章 诗词曲的赋比兴	87
一、作为艺术表现方法的赋、比、兴	87
二、诗中的赋、比、兴	89
三、词中的赋、比、兴	98
四、曲中的赋、比、兴	106
第四章 诗词曲的意象结构	120
一、意象说的发展脉络	120
二、意象结构的组合方式	123

三、意象结构的交叉与空白	138
第五章 诗词曲的心理时空	141
一、诗词曲的心理时间	141
二、诗词曲的心理空间	158
三、诗词曲的时空转换	168
第六章 诗词曲的抒情艺术	176
一、情与景	176
二、悲与喜	200
三、梦与真	216
第七章 诗词曲的艺术辩证法	235
一、虚与实	235
二、大与细	253
三、浓与淡	262
第八章 诗词曲的艺术风格	275
一、诗的艺术风格	275
二、词的艺术风格	287
三、曲的艺术风格	300
第九章 诗词曲的接受美学	314
一、诗的接受美学	314
二、词的接受美学	329
三、曲的接受美学	346
附 录	382
李清照词与词论的评价问题	382
陈子龙的词和词论	395
后 记	409

引 言

中国古典诗歌的历史十分悠久。如果从《诗经》的时代(西周初年至春秋中叶)算起,到清代已有三千余年。其实《诗经》之前,还有上古歌谣。这浩如烟海的诗篇,记录着中华民族的历史,回响着中华民族的心声,凝聚着中华民族对真善美的追求,具有千古不朽的价值和历久弥新的魅力。

在漫长的发展历程中,中国古典诗歌形成了多样的诗体形式,也积累了丰富的艺术经验。

诗体形式纷繁复杂,大略言之,可以划分为诗、词、曲(这里的诗包括四言诗、骚体诗、五七言诗)。它们在社会历史文化的一定背景及文学发展的一定阶段上应运而生,并曾在不同的历史时期达到过自己辉煌的顶峰,涌现出灿若群星的杰出作家和脍炙人口的精妙作品,从而引起后人的仰慕与赞叹。明人茅一相说:“夫一代之兴,必生妙才;一代之才,必有绝艺:春秋之辞命,战国之纵横,以至汉之文,晋之字,唐之诗,宋之词,元之曲,是皆独擅其美而不得相兼,垂之千古而不可泯灭者。”他在这

《题词评曲藻后》,《中国古典戏曲论著集成》四,中国戏剧出版社 1959 年版第 38 页。

里以唐诗、宋词、元曲作为一代之“绝艺”。清人焦循说：“词之体尽于南宋，而金元乃变为曲，关汉卿、乔梦符、马东篱、张小山等为一代巨手。乃谈者不取其曲，仍论其诗，失之矣！有明二百七十年，镂心刻骨于八股，如胡思泉、归熙父、金正希、章大力数十家，洵可继楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲以立一门户，而李、何、王、李之流乃沾沾于诗，自命复古，殊可不必者矣！夫一代有一代之所胜，舍其所胜以就其所不胜，皆寄人篱下者耳！”他在这里称楚骚、唐诗、宋词、元曲为“一代之所胜”。当然人们更熟悉的还是王国维的这一段话：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”他在这里推楚骚、唐诗、宋词、元曲为“一代之文学”。至于诗体嬗变的原因，前人已经认识到是由于时移势异，诗歌要有生命力，就不得不变。如王国维就说：“四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。”总之，无论从社会环境的变革还是从文学本身的发展说，无论从作家创造才能的发挥还是从接受者审美趣味的变化说，诗体形式的嬗变终究是不可避免的。“若无新变，不能代雄”，这是一条普遍的规律。但其中嬗变的具体规律如何，需要我们用心加以探究。

《易余籥录》卷一六。

《宋元戏曲史》序。

《人间词话》。

萧子显《南齐书·文学传论》。

诗、词、曲不仅在形式上有因袭,有变革,在艺术上也有继承,有发展。从《诗经》以来,历代诗人积累了丰富的艺术经验,包括抒情艺术,写景艺术,叙事艺术,以及这些艺术的结合运用,等等,其中尤以赋、比、兴的概括最为精当,所产生的影响也最为深远。当然,对于《诗经》的赋、比、兴,后人不可能原封不动地照样搬用,势必也要有所变化和发展。如大诗人屈原便是“依《诗》制《骚》,讽兼比、兴”,从而创立了一种包含整体象征意义的美人香草的比兴传统,同样对后代产生了深远的影响。又如诗、词、曲三种诗体形式中,赋、比、兴的运用也是不尽相同的。大体说来,诗中赋、比、兴兼用,词中比、兴多于赋,曲中赋、比多于兴。这些差别,与诗、词、曲不同文体风格的形成都是密切相关的。明人王骥德说:“词之异于诗也,曲之异于词也,道迥不侔也。诗人而以诗为曲也,文人而以词为曲也,误矣,必不可言曲也。”诗词曲虽然有着密切的关系,但从艺术来说,它们仍然各有各的个性特征,各有各的本色当行,否则它们便失去了独立存在的理由和价值。此等细微处,也需要我们用心加以探究。

前人对于诗、词、曲的艺术,已经进行过不少研究,为我们今天的研究奠定了坚实的基础。但诗、词、曲的遗产是如此丰富,以至于要全面认识它们的价值,深入揭示它们的奥秘,不得不经过一代又一代学者的努力。本书的写作,就是想为实现这一宏伟目标,奉献一点微薄的力量。在酝酿和写作过程中,我要求自己视野开阔一点,思考全面一点,研究深入一点,尽量避免以偏概全或浅尝辄止。例如古典诗歌形式的发展,既表现为齐言与杂言的辩证运动,又表现为音乐与诗歌的不同配合;既依赖于民

《文心雕龙·比兴》。

《曲律》卷四。

间与文人的共同努力,又得益于南与北的交流融合;既体现了内容与形式的矛盾与适应,也反映出文学与艺术的分合与变化。凡此种种,我都尽量予以考察,尽可能地揭示它们之间的内在联系和内在规律。又如讨论诗、词、曲的艺术,以往多着眼于作家、作品这一方面,我觉得读者、听众这一方面也是不可忽视的,因为审美对象离不开审美主体,二者之间的影响是双向的、互动的,于是我在本书中写进了“诗词曲的接受美学”这一章,以期更全面地探讨诗、词、曲的不同美学风貌形成的原因。当然,这样的做法只是初步的尝试,成功与否,是要接受实践的检验的。

关于古代文学的研究方法,程千帆先生曾经说过:“我们认为:从理论角度去研究古代文学,应当用两条腿走路。一是研究‘古代的文学理论’,二是研究‘古代文学的理论’。前者是今人所着重从事的,其研究对象主要是古代理论家的研究成果;后者则是古人所着重从事的,主要是研究作品,从作品中抽象出文学规律和艺术方法来。这两种方法都是需要的。但在今天,古代理论家从过去的及同时代的作家作品中抽象出理论以丰富理论宝库并指导当时及后来创作的传统做法,似乎被忽略了。”这是一位前辈学者针对现实情况,向我们传授的宝贵的治学经验。实际上,不少前辈学者也正是这样做的。在本书酝酿和写作的过程中,我也要求自己循着这个方向去努力尝试。当然,限于见识和水平,这样的尝试也可能是肤浅的,为此我热切地期待着专家和读者们的匡正与指导。

《古典诗歌描写与结构中的一与多》,见《古诗考索》,上海古籍出版社 1984 年版第 25 页。

第一章 诗词曲的形式

我们要研究诗词曲的艺术,首先必须研究诗词曲的形式。因为在各种文学体裁中,诗歌是最注重形式美的,也是最富有民族特色的。由于汉字具有以表意为主,一字一音,通常也一字一义等特点,所以中国古典诗歌形成了自己在形式上的鲜明特色,而这一特色又是在长期的历史发展过程中不断变化、不断丰富的。追溯这一历史发展过程,我们可以发现一些基本的规律。

一、杂言与齐言的辩证发展

中国古典诗歌的形式发展,大体上可以划分为五个阶段。

第一阶段是上古歌谣。上古歌谣不仅是最早产生的诗歌形式,也是各种文学形式中最早产生的。它起源于上古人类的生产劳动。《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。”这里的“邪许”就是上古人在集体劳动时,用以协调动作、减轻疲劳的唱和之声。这种创作,也就

是鲁迅所说的“ 杭育杭育派 ” 。

此类上古歌谣,前人称之为“ 古逸 ”。这是因为上古歌谣大多散佚,现在所见,都是后人加以辑录的。清人沈德潜编选的《古诗源》,其卷一便是“ 古逸 ”。其中有些据说是尧舜时代的歌谣,如《击壤歌》、《卿云歌》、《南风歌》等,其真实程度已很难考定。比较可信的是汉人赵晔所著《吴越春秋》卷九所载的《弹歌》:

断竹, 续竹。

飞土, 逐 。

这首歌谣描写了上古人用竹制造狩猎工具,然后用弹丸去追逐猎物的劳动过程。“ 竹 ”与“ ”(古肉字)押韵,已经有了韵律美。明人杨慎称这首歌谣为“ 二言之始 ”,是有道理的。

《周易》中也保留了一些上古歌谣。如《明夷·上六》:

不明, 晦。

初登于天, 后入于地。

描写太阳,起初升上了天空,后来又落到了地平线以下,光线也变得暗淡起来。状物颇为生动。

又如《归妹·上六》:

女承筐, 无实。

士 羊, 无血。

一群青年男女在牧场劳动,男的在割羊皮,可是不见有血;女的承筐待装,可是没有重量。这是男女双方的戏谑之辞。虽然短

《且介亭杂文·门外文谈》,《鲁迅全集》第六卷,人民文学出版社 1958 年版。

《升庵诗话》卷一。

小,却洋溢着生活的情趣。

由以上几例可以看出,上古歌谣浑朴自然,节奏简单,以二言句为主,或者略作增减。句式总的来看是参差不齐的。

第二阶段是四言诗。其代表是《诗经》。《诗经》作品产生的时代大体上从西周初年到春秋中叶,前后大约六百年时间。《诗经》的句式间或有二、三、五、六、七言句,但主要是四言句,其音节一般是“二——二”。四言句中又有几种情况:

第一种,可以视为两个完全相同的二言句的复叠。如“归哉归哉”(《召南·殷其雷》)、“式微式微”(《邶风·式微》)、“其雨其雨”(《卫风·伯兮》)、“采薇采薇”(《小雅·采薇》)等等。

第二种,可以视为两个结构相同的二字句的结合。如“勿剪勿伐”(《召南·甘棠》)、“莫往莫来”(《邶风·终风》)、“采葑采菲”、“方之舟之”、“泳之游之”、“有 有溃”(《邶风·谷风》)、“如山如河”(《睽风·君子偕老》)、“如切如磋,如琢如磨”(《卫风·淇奥》)、“螭首蛾眉”(《卫风·硕人》)、“尔卜尔筮”(《卫风·氓》)等等。

第三种,从音节上讲是“二——二”,但从句意上讲,已经是一个完整的四言句。如《邶风·凯风》:

凯风自南, 吹彼棘心。

棘心夭夭, 母氏劬劳。

这里的四句,每句都是一个完整的意思。这样的内容是上古歌谣阶段的二言句无法容纳的。从这点上看,四言诗比起上古歌谣,容量扩大了。特别是像“夭夭”这样的双音词,在二言句中是没有见到过的,对于拟声状貌,起了很好的作用。其他如《周南·桃夭》中的“灼灼其华”,《小雅·采薇》中的“杨柳依依”,《卫风·伯兮》中的“杲杲日出”,《小雅·角弓》的“雨雪𦏧𦏧”,《周南·葛覃》的“其鸣喈喈”,《召南·草虫》的“𦏧𦏧草虫”,南朝梁刘勰《文心雕

龙·物色》说：“‘灼灼’状桃花之鲜，‘依依’尽杨柳之貌，‘杲杲’为出日之容，‘𦵑𦵑’拟雨雪之状，‘喈喈’逐黄鸟之声，‘𦵑𦵑’学草虫之韵。……并以少总多，情貌无遗矣。”这些双音词的运用，都与四言句式有关。此外，像参差、玄黄、踟蹰、栗烈、拮据等双声词，窈窕、辗转、崔嵬、沃若、绸缪、逍遥等叠韵词，在《诗经》中也大量运用，这也与四言句式扩大了容量有关。

第三阶段是楚辞，又称骚体诗。这是在南方流行的楚歌的基础上，经文人加工创造而成的一种新诗体。屈原的作品特别是《离骚》为其杰出的代表。骚体诗从战国后期到汉代，流行了好几百年。骚体诗的句式大体是五、六、七言句（“兮”字不计入其内）。以屈原的作品为例，五言句如：

屈心而抑志兮，忍尤而攘垢。（《离骚》）

女之婵媛兮，申申其詈予。（《离骚》）

鸟飞反故乡兮，狐死必首丘。（《哀郢》）

这里的音节均为“二——三”。

六言句如：

日月忽其不淹兮，春与秋其代序。

惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。（《离骚》）

二句的音节均为“三——三”。

不抚壮而弃秽兮，何不改乎此度？（《离骚》）

前一句的音节为“三——三”，后一句的音节为“二——二——二”。

七言句如：

朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英。（《离骚》）

虽不周于今之人兮，愿依彭咸之遗则。（《离骚》）

众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫。（《离骚》）

这里的音节均为“二——二——三”。

由上可以看出骚体诗的句式与四言诗相比，不仅加长了，而且也灵活了。它的句式包括多种，总体上说属于杂言。这里特别值得注意的是三字一音节的出现，在四言诗“二——二”句型的基础上又增加了“二——三”（五言）、“二——二——三”（七言）的句型，这种“三字尾”的出现，为后来五七言诗的出现创造了条件。

第四阶段是五七言诗。

五言诗的产生与汉乐府民歌有着密切的关系。西汉的民间歌谣与乐府民歌，虽然多为杂言体，但其中已经有不少的五言句。如收入《汉书·吕后传》的《戚夫人怨歌》：

子为王， 母为虏。
终日舂薄暮， 常与死为伍。
相离三千里， 当谁使告女？

除开头两句为三言以外，其余四句均为五言。其后则有收入《汉书·外戚传》的李延年歌：

北方有佳人， 绝世而独立。
一顾倾人城， 再顾倾人国。
宁不知倾城与倾国， 佳人难再得。

“宁不知”三字可以视为歌唱时的衬字，则全篇的基本句型也是五言句。

东汉时代的乐府民歌仍以杂言为主，但完整的五言诗已有不少，其中如《陌上桑》、《上山采蘼芜》、《十五从军征》、《江南》、《艳歌行》、《长歌行》、《陇西行》、《古诗为焦仲卿妻作》等等都是

乐府中的名篇。这些东汉时代的乐府民歌中,五言的形式已经相当成熟。

文人五言诗,过去认为汉武帝时苏武、李陵的赠答诗是最早的,其次便是汉成帝时班婕妤的《怨歌行》。所以钟嵘《诗品序》说:“逮汉李陵,始著五言之目矣。……从李都尉迄班婕妤,将百年间,有妇人焉,一人而已。”这些作品,梁萧统《昭明文选》均予以收录。但这些诗是否可靠,从古到今都是有争论的。

比较可靠的最早的文人五言诗是东汉班固的《咏史》,但其艺术性不高,钟嵘《诗品序》称其“质木无文”。创作于东汉末年的《古诗十九首》,借鉴乐府诗歌的艺术经验,提高了文人五言诗的艺术水准,成为文人五言诗成熟的标志。明人陆时雍说:“《十九首》谓之风余,谓之诗母。”这里的“风”,指的是民间歌谣。这里的“诗”,指的是文人五言诗。这一段话比较恰当地说明了《古诗十九首》在五言诗发展中的地位。

七言诗的起源,有多种说法。宋人严羽认为“七言起于汉武帝《柏梁》”,明人许学夷认为“张衡乐府七言《四愁诗》兼本《风》、《骚》,而其体浑沦,其语隐约,有天成之妙,当为七言之祖,下流至曹子桓《燕歌行》”。现存的《柏梁诗》出于《东方朔别传》,据说是汉武帝建筑柏梁台之后,与群臣联句而成。全诗共二十六句,句句协韵,一韵到底,这种诗体后世称为“柏梁体”。但对于其作者,古今学者尚有争论;《四愁诗》实际上是骚体诗,因此除去一些汉代七言民间歌谣以外,讲到文人七言诗,人们总是要提到曹丕的《燕歌行》。《燕歌行》共十五句,每句用韵,仍属于“柏

《古诗镜总论》。

《沧浪诗话·诗体》。

《诗源辨体》卷三。

梁体”。到刘宋,鲍照致力于七言诗的创作,他的《拟行路难》十八首,或以七言为主,或通篇七言,并将“柏梁体”的句句用韵改为隔句用韵,进一步扩大了七言诗的容量。鲍照以后,文人写作七言诗的多起来了。萧衍、萧纲、萧绎父子以及萧子显、吴均、沈约等人,均有数量不等的七言诗作。当然七言诗的进一步发展要到唐代。清人施补华《岷佣说诗》云:“七言古虽肇自《柏梁》,在唐以前,具体而已。魏文《燕歌行》已见音节,鲍明远(照)诸篇已见魄力。然开合变化,波澜壮阔,必至盛唐而后大昌。”这段话可以说是很简要地概括了七言诗发展的历史。

以上我们所谈的五、七言诗都是古体诗,它是与近体诗(或今体诗)相对而言的。所谓近体诗,是一种在篇章、句式、对偶、音律方面都有严格规定的格律诗,它成熟于唐代,故自唐人眼中观之,它是近体(或今体),其中包括律诗和绝句。

律诗的成立,有两个主要的条件:一是对偶,二是声律。

对偶之法由来已久,但成为一种风气,却是魏晋以后的事。明人胡应麟《诗薮》在谈到魏晋以后的诗风时说:“陈王(曹植)精金粹璧,无施不可”,“安仁(潘岳)、士衡(陆机),实曰冢嫡,而俳偶渐开。康乐(谢灵运)风神华畅,似得天授,而骈俪已极”,“谢、陆之增而华也,唐律之先兆也”。这是说,从曹植到潘岳、陆机再到谢灵运,对偶逐渐发展,到谢灵运的创作中已经十分引人注目。我们看谢诗,确有不少对偶之句,如:

野旷沙岸净, 天高秋月明。(《初去郡》)
池塘生春草, 园柳变鸣禽。(《登池上楼》)
白云抱幽石, 绿筱媚清涟。(《过始宁墅》)
云日相晖映, 空水共澄鲜。(《登江中孤屿》)
林壑敛暝色, 云霞收夕霏。(《石壁精舍还湖中作》)
春晚绿野秀, 岩高白云屯。(《入彭蠡湖口》)

有的以平易见长,有的以刻炼取胜。其后经过谢朓、庾信等人的努力,对偶之法更臻纯熟,为律诗的产生创造了条件。

把声律研究的成果运用于诗歌的创作,是齐梁作家沈约等人的贡献。他们这方面的活动,开始于齐武帝永明(483—493)年间。封演《封氏闻见记》说:“永明中,沈约文字精拔,感解音律,遂撰《四声谱》,时王融、刘绘、范云之徒慕而扇之。由是远近文学转相祖述,而声韵之道大行。”《南史·陆厥传》说:“约等文皆用宫调,将平上去入四声,以此制韵,有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中,音韵悉异;两句之内,角徵不同,不可增减。世呼为永明体。”至于诗歌声律方面的基本要求,沈约在《宋书·谢灵运传论》中说:“夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂舛节,若前有浮声,则后须切响,一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异,妙达此旨,始可言文。”他认为诗歌声律的要点是要讲究“浮声”、“切响”、低昂、轻重的协调与变化,其道理与绘画要讲究色彩的衬托、音乐要讲究音调的搭配是一样的。简单地讲,也就是五言诗的一句之内,平仄要相间;一联之内,平仄要相对。这样就能于协调中见变化,又于变化中见协调,产生一种声律上的美感。

沈约同时或其后,谢朓、王融、何逊、阴铿、吴均等诗人逐渐自觉运用声律来写诗。经过众多诗人的尝试与探索,到唐代,律诗终于走向全面成熟。当然,律诗中的各种体裁,其成熟的早晚是不一样的,如五言律诗在初唐沈约、宋之问的时代就已成熟,而七言律诗的成熟却要到杜甫的时代。但无论如何,唐代是五七言古体、近体全面发展、空前繁荣的时代,这是没有疑问的。

第五阶段是词曲,或称长短句。

五七言诗的全面成熟是好事,但同时也带来了一些问题。就节奏与音节而言,四言诗(也包括很少见的六言诗)基本上是

两字一音节,如在句尾,则可称为“两字尾”;五七言诗则是“三字尾”。“三字尾”比“两字尾”灵活,但不能容纳“两字尾”,却也不能不说是一种缺憾。于是,弥补这种缺陷,便成了推动诗歌形式进一步发展的动力。正如明胡应麟所言:“诗至于唐而格备,至于绝而体穷,故宋人不得不变而为之词,元人不得不变而为之曲。”

我们来看一看词的句式,它主要是两种:一种是五七言的句式,就是五七言诗的句式;另一种是四六言的句式,就是四言诗、六言诗乃至骈文的句式。

使用五七言句式的如《菩萨蛮》,试看李白所作:

平林漠漠烟如织,寒山一带伤心碧。冥色入高楼,
有人楼上愁。玉阶空伫立,宿鸟归飞急。何处是
归程?长亭更短亭。

又如《卜算子》,试看苏轼所作:

缺月挂疏桐,漏断人初静。谁见幽人独往来?缥
缈孤鸿影。惊起却回头,有恨无人省。拣尽寒枝
不肯栖,寂寞沙洲冷。

以四六言句式为主的如《清平乐》,试看晏殊所作:

金风细细,叶叶梧桐坠。绿酒初尝人易醉,一枕小
窗浓睡。紫薇朱槿花残,斜阳却照阑干。双燕归
来时节,银屏昨夜微寒。

除上片二、三两句外,均为四言或六言。又如《西江月》,试看苏轼所作: