

中国古代诗歌结构演进史

孙绿江 孙 婷 著

Sun Lüjiang Sun Ting

ZHONGGUO
GUDAI SHIGE JIEGOU
YANJINSHI

诗歌是心灵的歌唱，

中国恰是一个诗歌的国度。

诗歌对中华民族心灵的陶冶无与伦比，

对中国古代诗歌结构演进史的研究

正是对民族心灵的一次回顾与阐释，

这是一个温馨而多彩的历程。



甘肃人民出版社

孙绿江 孙 婷 著

Sun Lujiang Sun Ting

中国古代诗歌结构演进史

ZHONGGUO
GUDAI SHIGE JIEGOU
YANJINSHI



甘肃人民出版社

图书在版编目（C I P）数据

中国古代诗歌结构演进史 / 孙绿江, 孙婷著. -- 兰州 : 甘肃人民出版社, 2011. 5
ISBN 978-7-226-03803-1

I. ①中… II. ①孙… ②孙… III. ①古典诗歌—诗歌史—研究—中国 IV. ①I207. 209

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第072919号

责任编辑: 宋学娟

封面设计: 黑 月

中国古代诗歌结构演进史

孙绿江 孙 婷 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市南滨河东路 520 号)

甘肃新华印刷厂印刷

开本880毫米×1230毫米 1/32 印张7.875 插页2 字数205千
2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷

印数: 1~1,000

ISBN 978-7-226-03803-1

定价: 25.00元

序 言

诗歌是心灵的歌唱,中国恰是一个诗歌的国度。诗歌对中华民族心灵的陶冶无与伦比,对中国古代诗歌结构演进史的研究正是对民族心灵的一次回顾与阐释,这是一个温馨而多彩的历程。

结构是文学作品的内在逻辑与审美观念的组织形式与外化形态。从这个意义上来说,文学作品(尤其是诗歌)的信息不仅仅存在于作品的语义之中,而且也非常普遍地存在于作品的结构之中,尤其是审美信息大量而普遍地存在于作者有意无意间建立起来的作品结构之中。从直观的、一般的语言形式来看,不同的语言形式往往具有不同的“韵味”,例如四言不同于五言,五言不同于七言,杂言又不同于“齐言”。这种不同,首先就表现在语言的结构不同,不仅表现在节奏的不同,更表现在表现能力与表现功能的不同,表现在风格特征与审美内涵的不同。另外,用同样的词语来进行不同的搭配,即建造不同的语词结构,审美效果往往也会极为不同,这正是为什么中国人那么重视炼字炼句的原因。例如同为五言诗,“大江流日夜”与“大江日夜流”;“黄河入海流”与“黄河流入海”;“明月松间照,清泉石上流”与“明月照松间,清泉流石上”相比,每一组中语词的意义都没有发生变化,而前句的审美信息却远远大于后句。

再从诗歌的内在结构来看,不同的结构同样会形成、创造出

不同的审美风格与内涵。例如《诗经》中民歌的重唱复沓,圆环往复;汉魏古诗中的四句一转,层层递进;歌行体中的一气贯注,挥洒自如;律诗中的起承转合,丝丝入扣,所有这些结构上的不同都直接导致了审美风格的不同,而在诗词曲的对比中更是有着太多的差异与不同。即使是同一体裁、同一题材、同一内容、同一形式的作品,也会因为作品内在结构的不同而产生不同的“韵味”。

造成这种种不同的原因除了人们通常所强调的文化的、语义的、修辞的等等因素之外,在更深的层次上说就是作品结构(这里所说的结构包括从最深层的语言结构直到最表层的体裁结构)的不同。这正印证了结构主义的一个基本原理:结构不是一个简单的集合体,结构的各组成部分不会以它们在结构中存在的同样形式真正独立地存在于结构之外。也就是说,只有在如此的结构中,结构的组织成分才会产生如此的意义,离开了这个特定的结构,这些组织成分也就会失去在结构关系中所获得的“独特”意义。最简单的例子就是:大眼睛漂亮还是小眼睛漂亮?回答只能是:这要看它们长在什么样子的脸上。是否漂亮,除了眼睛本身的特征之外,还取决于结构(脸部)的组织方式(包括其他组织成分的特征)。在不同的结构中,这双眼睛便会拥有不同程度的漂亮,甚至会由美转变为丑。这又印证了格式塔心理学的一个经典定义:“整体大于部分之和。”在一个良好的结构中,它的各种组织成分都会因为结构的良好而获得更佳的效果。正是因为在不同的结构中形成了不同的内涵,而对结构的改变又必然会改变原有结构中已有的内涵,这就使翻译成为一项尴尬的工作,因为任何翻译都必然要破坏原有的结构,尤其是在对诗歌的翻译中。这才是人们常说的“翻译意味着背叛”的真正原因。

结构主义基本上是一种思维方式,它最为关注的不是事物本

身的特质而是事物间的结构关系,或者说是组成事物的各种成分之间的关系。这与自然科学以及大多数社会科学门类的思维有极大的不同。在数学中,不论如何运算,最终的结果都应该是一致的,但从心理学、文艺学的角度来研究艺术,不同的运算方式往往会得出不同的运算结果,整体既有可能大于部分之和,也有可能小于部分之和。而这恰恰是结构主义合理与有价值的地方。

虽然结构主义的思维方式具有明显的局限性,但运用这种思维方式来思考中国诗歌的特质却具有格外的意义,因为汉语言的以单音单字为元素的组合方式,以及在“以形象论道”的思维模式与比兴手法影响下进行的诗歌创作,是最适合于用结构主义的原则来进行解释的了。只要从“结构”与“关系”的角度对中国古代诗歌的音节、声律、句型、对偶、结构单位(层次)、起承转合、组诗、诗集等方面进行分析,都会获得各种新的见解。

在中国诗歌史上,不论是体裁、形式,还是审美、内容,每一次重大的变革都必然伴随着诗歌结构的变革,而且只有在完成了结构的变革之后,诗歌才会获得新的表现手段与新的表现功能,才有能力去表现、创造新的审美内容,诗歌的新的热潮才会到来。因为推动结构变革的动力源于社会对诗歌的新的期待,而这种期待往往是由审美精神与人生态度的转变所致,所以要想适应这种转变,首先需要改变的就是诗歌的表现功能。若要实现表现功能的转变必然要寻求诗歌内在结构的变革,只有实现了结构的变革,诗歌才能以新的面貌与新的精神来表现新的内容。

结构是一种隐性的存在,它无时无刻不在发挥着作用,但又始终难以让人把握,尤其是当人们并没有意识到它的作用的时候更是如此。中国古人在诗词研究中对于各种艺术手法以及修辞技巧都有极为深刻的认识与总结,但对于蕴涵在结构中的审美信息

却始终难以用理论性的语言来表述,所以在古代文艺理论中才有那么多的诸如“滋味”、“韵味”、“言有尽而意无穷”、“羚羊挂角,无迹可求”等等玄而又玄的评论。

通过对结构变革的探索来解读诗歌内在发展的轨迹应该是一条行之有效的道路。本书的目的便是对中国古代诗歌结构的演变历程进行一次较为全面的勾勒与扫描,并力图通过对结构的解析来揭示不同体裁与不同形式的中国古代诗歌的表现功能与风格特征,希望这种努力能有一定的收获。

目 录

序言 / 001

第一章 《诗经》结构 / 001

四言结构形成的原因 / 001

四言结构对汉语的影响 / 005

赋比兴的发生 / 009

赋比兴的心理机制 / 014

赋比兴特征辨析 / 018

赋比兴与作品结构 / 027

《诗经》结构对后世的影响 / 035

“四始”与《诗经》编次 / 040

第二章 楚辞结构 / 049

屈原对语言结构的贡献 / 049

《九歌》与组诗 / 056

《离骚》结构及其文化意义 / 059

第三章 五言诗结构 / 064

五言诗的语言结构 / 064

汉乐府民歌结构 / 067

曹植的贡献及其意义 / 072

第一章 《诗经》结构

四言结构形成的原因

中国诗歌形成于什么时代，恐怕是一个永远也说不清楚的问题了。原因很简单，人们对诗歌形成的标志具有不同的理解，仅就宗教学、民俗学、人类学、文学等学科来说就不大可能获得一致的认识。我认为远古时代的“断竹，续竹，飞土，遂肉”，“土反其宅，水归其壑，草木归其泽”之类的东西从本质上讲应该算是祝词与咒语，与我们今天所说的作为艺术形式的诗歌具有太大的距离。而《诗经》作为先民留下的一部具有百科全书性质的作品集，其内容虽然异常丰富，但在总体上还是与今天所说的作为艺术的诗歌具有很大的一致性，因此本书的研究从《诗经》开始。

现代人类学的研究成果表明，人类在他的幼年期或者说每个民族在自己的原始时期，在思维形式上都要经历被列维·布留尔称为“原始思维”的阶段。原始思维不可能从逻辑与概念开始，而只能从形象开始，因此原始人对自然与自身的解释也只能通过故事——叙述——来完成，这就是神话。

对原始人来说，神话的内容是非常真实而神圣的，因此也是不能被改变的，如果要对其进行改变，哪怕是一些细节的改变，都会给自己或氏族带来巨大的灾难。在没有文字的时代，要想使神话的内容、巫术的内容、历史的内容、传统与经验的内容、科学知识的内容、生产生活的内容不因为时代的久远或口耳相传而改变，就只能通过特定的形式来强化记忆，这种形式就是诗歌。因为诗歌注重节奏、音步、押韵等，并且在音乐的伴奏与舞蹈的节拍下还可以歌唱，也就是“诗乐舞三位一体”，所以它是最容易记忆的。也正是因为此，最古老的知识与传说都是通过诗歌的形式保存与流传下来的，如古希腊的《伊利亚特》、《奥德赛》，古印度的《摩柯婆罗多》，中国藏族的《格萨尔王传》等都是如此。或许更准确的说法应该是为了记住那些远古的神圣的神话与传说，人们创造了一种便于记忆的语言形式，这种形式被后人称为诗。

每一个成年人都有这样的经验，儿童时代的很多东西都早已忘记了，而那些咿咿呀呀的儿歌却始终难以忘怀。如果忘记了，也可以通过乐曲的重复与吟唱渐渐地回忆起来，如果记忆错误，也很容易在歌唱中发现，而不像背诵散文那样，错了，也很难发现。闻一多先生在《神话与诗·歌与诗》中提出诗的最初功能就是记忆与记录。“诗，志也。”志，就是记忆。因为诗的形式整齐而有韵，所以便于记忆。“诗本产生于有文字之前，当时专凭记忆以口耳相传。诗之有韵及整齐的句法，不都是为着便于记诵吗？所以诗有时又称诵。这样说来最古的诗实相当于后世的歌诀，如《百家姓》，《四言杂字》之类。”^①闻一多先生还认为记忆在无文字的时代也就是一种记录，是在人的心里对事件的记录，所以诗不仅在记忆历史，也在

^①闻一多：《神话与诗》，华东师范大学出版社，1997年，202页。

记录历史。在有了文字之后产生的散文因为诗的影响，在最初也是以韵文的形式记录历史的。闻一多先生的这种观点是值得重视的，实际上现在已经有很多学者在对早期散文的韵文形式进行了研究。

“唯殷先人，有册有典。”（《尚书·多士》）商代是现今所能确认的最早使用文字的时代。商代虽然是一个充满着鬼神的时代，如《礼记·表记》所言：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”但神话并没有在这个时代完全成熟起来——还没有形成自己的神话体系与神谱。周代则走上了一条理性的宗法制的道路。《礼记·表记》：“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之，近人而忠焉。”在宗法制的道路上，原始神话顺应着血缘尊亲与政治等级制度的需求，向着宗教与历史融合的方向——祖先崇拜——发展起来，鬼神开始退到历史舞台的后场，神话也就失去了最终成熟的机会。个体神话虽然较为丰富，但体系神话却缺失了。正是在这种背景下，《诗经》中神话的内容就非常少，更多的却是周氏族发展、壮大的氏族史诗和周代的政治、宗教（祖先崇拜）、生产、生活、思想情感等方面的内容。

如果维柯所说的“人类不可能以抽象的思维或以理性的语言开始。它必须要经过神话和诗歌的象征语言的时代”^①的判断是正确的，那么我们完全可以说，在上古时期的黄河流域与世界上其他地区一样，有着极为丰富的神话传说，例如女娲、夸父、共工、蚩尤、鲧、禹等神话人物与神话故事就是有力的证明，而且这些故事与传说也都是通过诗歌（歌唱）的形式流传的，例如屈原时代的楚国就是如此，中原亦应如此。但周人在理性精神的引导下用人性的历史，用改造后的祖先崇拜的故事淹没了那些美丽的神话与传说，所以后人所能见到的只能是这部充满现实生活内容的《诗经》。

①恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社，1985年，195页。

打开《诗经》，首先遇到的就是四言的形式。四言为偶字句，在音节上两两相对，自然显得整齐、对称、平衡，而且斩截有力。不论是和乐以歌还是吟诵朗读，两两相对的双音节奏是非常鲜明的。抛开音乐的影响不谈，仅就四言句型本身而言，因其音节对称、节奏鲜明、形式整齐而容易记忆，成语多为四言即可证明。在诗歌中再加上韵脚的回应，便更容易记忆了。这正是对闻一多先生所说诗就是记忆的证明。四言诗正因为具有简洁与对称的形式而为先民所喜爱，成为远古时期诗歌语言的典型代表。

格式塔心理学认为人天生地具有一种追求简洁、平衡与规则的心理需求，“每一个心理活动领域都趋向于一种最简单、最平衡和最规则的组织状态”^①。因为只有在简洁与对称的结构中人才会在心理上获得一种平衡感与稳定感，而这种感觉正是一种安全感。越是在人类的早期，人类越是无法认识、无力控制眼前的这个世界，这个世界也就越是显得繁杂、混乱、危险、可怕，而人类的生活与心理也就越是陷于混乱无序与焦虑不安。越是具有规则、对称、平衡，并且简洁明了的事物与环境，越是具有鲜明的可把握的节奏与有规律的动作也就越是能给人以安全感和稳定感，越是能获得一种心理的平衡。这些正是原始人所努力追求的。远古陶器对称的造型以及陶器上的规则对称、简洁明快的图案与花纹，青铜器上饕餮图纹的严整、对称都是这种心理需求的表现。而原始民族在鲜明的鼓点中的舞蹈更是以动作简捷、节奏鲜明、步履整齐而给人以震撼，正是这种人人都可以参加，都可以把握的节奏最能给人以稳定感、平衡感与安全感。

《诗经》的时代正是由原始思维向理性思维过渡的时代，也正是

^①鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社，1984年，37页。

由原始宗教向祖先崇拜发展的时代，在这个时代人们认识自然、改造自然的能力依然非常弱小，所以追求规则、简明、对称与平衡的心理需求仍然非常强烈，四言诗正是其最佳选择。相比较而言，二言与三言诗句都因为过于短小而难以描述、表达较为复杂的内容。五言诗句则因其为奇字句，无法获得四言句那种绝对的对称与平衡，也只能是偶尔用之，而且主要是在《诗经》后期的变风变雅中使用。六言诗句要么构成三三结构，要么构成二二二结构，前者就成为三言诗句，后者又会失去绝对的对称与平衡，而且在那个时代，语言自身的表现能力与人们使用语言的能力也较为低下，句子过长也难以驾驭。正因为这些原因，虽然《诗经》中也有三言、五言、六言等句形，但只有四言的形式能够成为最基本的形式。

简言之，四言诗对称、平衡的节奏与形式正是原始初民在生活中缺乏秩序与规则，缺乏稳定与平衡，也就是缺乏安全感的心理追求的结果。因为在现实生活中缺乏稳定感与安全感，所以人们就会在艺术中去追求、创造这种感觉。四言诗句体现出的秩序、规则、平衡、对称，其实质正是初民追求稳定与安全的心理需求的结果。

四言结构对汉语的影响

四言诗的形成并不是为了艺术，也不是为了追求美，但在形式成熟之后却成为那个时代最高形式的美。四言诗句在音节上两两相对，节奏鲜明，既便于歌唱也便于舞蹈，既便于掌握也便于传播，正是因为汉字单音单字的便利才能产生如此优美的原始形式。虽然在《诗经》时代，单字就是单词，但这种两两相对的对称结构与音节节奏却在《诗经》长期的传播中造成了汉语言中“双音并行”的现象——不管句子的实际逻辑结构如何（是一三结构还是三一结构），这种两两相对的音节节奏给人造成的印象总是无法摆脱的。例

如“关关雎鸠，在河之洲”。第一句中“关关”是一个词，“雎鸠”是一个词，“关关——雎鸠”，音节上两两相对，平衡而对称，读起来朗朗上口，和谐得很。但第二句则不同，“在”是一个词，“河之洲”则是一个词组，其逻辑关系当为“在——河之洲”，是一三结构，但如果以此节奏来吟诵则失去了诗歌的音乐美。而以诗句读之，必然会将其改造为二二节奏：“在河——之洲”。这就是我所说的“双音并行”。

这不仅仅是因为诗歌的音乐性使然，也不完全是四言句型在客观上的两两相对使然，更重要的还是人类追求平衡与对称的心理使然。例如在汉赋中，大量的四言句型排比而出，无论怎样诵读，两两相对都是四言句型的必然结果，这仍然是源于人类追求平衡与对称的心理动因。实际上不仅是读者在追求两两对称，作者也在积极自觉地追求这种对称与平衡。例如枚乘《七发》：“荡取南山，背击北岸。覆亏丘陵，平夷西畔。险险戏戏，崩坏陂池，决胜乃罢。”再如骈文，梁元帝《答群下劝进初令》：“孤以不德，天降之灾。枕戈饮胆，叩心泣血。风树之酷，万始莫追，霜露之哀，百忧总萃。”

即使是在普通的散文中，每当出现四言连用的时候，这种印象也是难以改变的。就以去骈求散的韩愈为例，其《进学解》：“昔者孟轲好辩，孔道以明。辙环天下，卒老于行。荀卿守正，大论是宏。逃谗于楚，废死兰陵。”同样构成这种两两相对的对称节奏。另外，在汉语中存在着的大量的四言成语也都明显地存在着双音并行的现象。如南征北战、慷慨激昂、海阔天空、朝三暮四、老马识途、如胶似漆、狐假虎威、老骥伏枥等。这些成语俯拾皆是，而且大都源于文章与诗歌，双音并行正是形成成语的关键之一，成语对汉语的影响之巨大更是毋庸置疑。

四言的结构形式对中国文化的贡献更主要地还表现在对双音词的组合上。在殷商甲骨文与金文中见不到固定的双音节词，在《诗

《经》之前的《尚书》中亦如此，而在《诗经》的《小雅》与《国风》中则出现了大量的较为稳定的双音节词（前人多称其为複音词）。双音词的形成是中国文化史上的一件大事，也是汉字发展到一定时期的历史必然。单音、单字、单词的汉字不可能无限制地被制造，人对汉字数量的接受终有一个极限，《诗经》的四言句式因其结构的对称而形成的两两相对的语音节奏渐渐地使很多单字之间的关系稳固起来，并且最终凝结成为双音词。这是一个并不很短但也并不很长的过程。自《诗经》开始，经过《论语》、《左传》，再到《易经》、《庄子》、《孟子》、《韩非子》、《荀子》，最终到《史记》，双音词之凝结虽然还有不够稳定的现象，但大势已定。

双音词的出现不仅极大地减省了原有文字的使用，很多文字开始消逝，使对文字的学习变得简单，而且在修辞学上也产生了重大影响。这种影响首先就表现在追求语气的“圆足”，也就是寻求双音并行的对称与平衡，典型的表现就是“连类而及”，亦即《韩非子·难言》所谓之“多言繁称，比物连类”。此种修辞的特征在于原本一字即可表达清楚的意思，但为了追求语气节奏的对称或整齐而有意识地追加文字，使其更加完美。如《左传·成公十三年》：“殄灭我费滑。”《疏》：“春秋之时更无费国，秦惟灭滑不灭费，知费即滑也，国都于费，国邑并举，以圆文耳。”所谓“以圆文耳”就是为了在阅读之时造成一种语气的流畅或完备。吕思勉先生认为此处“非徒辞费，以语法论之实近不通。然必如此者，言语由单音进为複音，欲以圆文，不得不然也”^①。

至迟从战国时期开始，通过双音并行的方式来结构语句，追求节奏之美与风格之美已成为时代的一大趋势，实际上已经成一种修

^①吕思勉：《文字学四种》，上海教育出版社，1985年，214页。

辞格，作品中的典型代表就是李斯的《谏逐客书》。而这种结构方式在成为修辞格之后，对赋与骈文的发展尤其重要。

四言句型虽然优点很多，但毕竟是西周至春秋时期的语言形式，它的表现功能、描写功能因文字的短少而受到极大的限制，而且两两相对的音节也过于单调，阅读时间一长，缺乏变化的节奏极易使人产生审美疲劳。《诗经》中因为两两相对的音节节奏格外强大，不论语句的实际结构如何，二二节奏已经在人的心理上造成了巨大的影响并形成了大量的双音组合词。在双音词大量出现之后，四言诗句的局限性就更为明显了，一个诗句往往也只能具有两个句子成分，如果句中皆为实词则不可避免地会造成语言的生硬与艰涩，如果加上哪怕一个虚词，一个诗句就有可能成为一个语法意义上的句子成分，要想说明问题就只能用两个诗句来组成一个语法意义上的句子。

凝固的四言形式无疑增加了诗歌叙述与描写的负担，四言诗的形式难以掌握。自《诗经》之后四言诗就很少有人写了，而能把四言诗写好的人更是凤毛麟角了。全用实词，过于拘谨，一加虚词，过于冗长，所以钟嵘在《诗品》中说：“夫四言文约意广，取效风骚，便可多得。每苦文繁意少，故世罕习焉。五言居文词之要，是众作之有滋味者也。故云会于流俗。岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者耶。”刘熙载在《艺概》中也说：“五言上二字下三字，足当四言两句，如‘终日不成章’之于‘终日七襄，不成报章’是也。”但四言的这种严格的对称与冗长、繁复的表现形式却是铺陈排比的极好手段，后世的赋与骈文极喜四六言的形式就是一个证明。

语言的进步是伴随着时代的进步与思想的进步的，从孔子开始，《诗经》一方面经孔子的宣扬而成为经典，成为学者们倾心研究的对象；另一方面也因为语言自身的进步，人们不再满足于四言的局促与绝对的对称，开始选择新的表现形式，第一个代表就是屈原的楚

辞。

赋比兴的发生

在谈《诗经》作品的结构之前应先谈赋比兴，虽然赋比兴只是后人总结出来的写作手法而不是结构形式，但它们确实与《诗经》的结构有着极为紧密的联系。因此在揭示《诗经》作品的结构之前有必要对赋比兴的特征，以及形成赋比兴的心理机制进行一番较为详细的辨析，唯有如此才能对中国古代诗歌中普遍存在的以四个诗句为一个结构单位的结构特征进行深入的说明。

自《毛诗序》提出“《诗》有六义”之后，赋比兴即成为后人研究《诗经》的核心问题之一，历两千年而不衰。在理论上，历代学者对赋比兴的解释都较为明确，但在对作品的分析中却大相径庭。究其实，主要是因为对兴的理解不同，以至于形成比兴混淆，难以廓清的局面。从后人的解释来看，赋比兴应属修辞学的范畴，但修辞是人的思维能力与语言逻辑达到一定程度之后的产物，虽然《诗经》的部分作品也具有一定的修辞技巧，但并不能说那些作者已经具备了修辞的自觉，完全从修辞的角度出发来解释赋比兴本身就与文本具有一定的距离。如果我们从发生学与心理学的角度来审视赋比兴或许会有一点新的启发。

西周至春秋中叶正是由商代“先鬼而后礼”的原始精神向周代“敬天保民”的理性文明过渡的时代，同时又是中原的理性精神与周边地区的原始精神并存的时代。《诗经》正是这个时代的产物，在它身上必然会具有理性精神与原始精神的双重影响。既然在这个时代，真正意义上的修辞学还不可能产生，赋比兴也就只能是原始思维的集体表象与理性时代的审美精神的混合体，只能是由“原始认知”方式向理性时代的艺术创造过渡的“审美认知”方式与充满着