

欣托居鉴赏四书

周啸天 著

先秦八代 诗赋鉴赏



四川人民出版社

欣托居鉴赏四书

先秦八代 诗赋鉴赏

周啸天 著

四川人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

先秦八代诗赋鉴赏/周啸天著. —成都:四川人民出版社, 2003.2

(欣托居鉴赏四书)

ISBN 7-220-06146-3

I. 先… II. 周… III. ①古典诗歌—文学欣赏—中国—先秦时代 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 095813 号

欣托居鉴赏四书

XIANQINBADAI SHIFU JIANSHANG

先秦八代诗赋鉴赏

周啸天 著

责任编辑
封面设计
技术设计

谢茗香
任兆祥
杨 潮

出版发行
网 址

四川人民出版社(成都盐道街3号)
<http://www.bookss.com>
E-mail: scrmcbsf @ mail.sc.cninfo.net

防盗版举报电话

(028)86679239

印 刷

四川锦祝印务所

开 本

787mm×1092mm 1/16

印 张

21.125

插 页

4

字 数

360 千

版 次

2003 年 2 月第 1 版

印 次

2003 年 2 月第 1 次印刷

印 数

1—4000 册

书 号

ISBN 7-220-06146-3/I·918

定 价

29.00 元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

耕辭友歸去
志長勁復見
吾苗逢喜雨
偶
聞時多變所
聲 其二

讀先生臨詩絕句

鍾其忠書

月朗星稀光
景黑雲飛風
起感懷同橫
柳賦詩真墨
世于悲憫露
見沈雄
四海蒼雲貴力

欣托居論詩絕句（錢來忠書）



出版说明

《欣托居鉴赏四书》(以下简称《鉴赏四书》)是周啸天先生个人撰著的鉴赏中国古代韵文即诗、赋、词、曲,并介绍鉴赏方法的丛书,共四册,分别是:1、《先秦八代诗赋鉴赏》,2、《隋唐五代诗词鉴赏》,3、《宋元明清诗词曲鉴赏》,4、《古典诗词鉴赏方法》。

周啸天号欣托,四川大学教授,长期从事传统诗词研究及创作,所作析文“有话即长,无话即短”,绝无千篇一律之感。吉明周先生曾在《澳门日报》撰文介绍道:“大凡读过《唐诗鉴赏辞典》(上海辞书出版社1983)的人,总会发现这样一个事实,周啸天是其中鉴赏稿写得最多的一位,他对唐诗的鉴赏有灵气,有妙悟,有见地,每每给神游唐诗、希图从中寻幽探胜的人一种艺术美感的点拨和教益。”该书责编汤高才先生著文说:“周啸天为文言简意赅,思路开阔,颇多精辟独到之见,给人印象最深。”(《书林》1984年4期)南京师大词学研究中心钟振振教授,在应邀审读上海辞书出版社《唐宋词鉴赏辞典》全稿后说:“周啸天不但是写得最多的,也是写得最好的。别人看不懂的,他看得懂;别人指不出好处的,他指得出;别人指出好处讲不出所以然的,他讲得出,讲得具体,讲到位。所以,他的文字水准是第一流的。”

“先秦八代”是古代韵文的发生和发展的时期,诗歌以五言和古体为主,辞赋则经历了从骚体、大赋到抒情小赋的发展过程;“隋唐五代”是诗歌的繁荣期,诗体大备,无美不臻,同时词体也产生并开始流行;“宋元明清”是诗歌的衍变期,词曲创作,尤具新意。《鉴赏四书》的前三种,即循此分为三编,赏析名篇。后一种则专门介绍诗词鉴赏方法,并附赏析示例。

《鉴赏四书》各书皆有导言或概说,详细介绍中国各体韵文及诗学的基本范畴,以其发生、发展、繁荣及衍变的过程;书中附有韵文作家小传,置于每位作家入选的第一篇作品之前。因此,全书实熔诗史、诗学、名篇、鉴赏、方法于一





炉，一编在手，读者可从中得到关于中国韵文的系统知识和鉴赏方法。

《鉴赏四书》附有作家人名及作品篇名的笔画索引和音序索引，置于丛书第一种《先秦八代诗赋鉴赏》书末。书中名篇文本皆据通行本，有异文者择善而从，不一一注明。另附主要参考书目，置于丛书第四种《古典诗词鉴赏方法》书末，以便读者检索和参考。

编 者

2002年1月





概 说

诗是中国文学史上最为源远流长，而又得到长足发展的文学样式之一。

从原始歌谣起，中国诗体之句式由二言、三言、四言、杂言，而五言、七言，体制由古体而近体，经过了长期的演变，一些诗体兴盛了，一些诗体式微了，经过历史的选择，确定了五七言古近体（细分为：五古、七古、五绝、七绝、五律、七律以及排律），诗为百代不易之体。

从先秦到八代，即新体诗运动完成以前，是中国诗歌体裁逐渐形成而尚未定型时代。

中国古代诗史的长河，向上可以追溯到原始歌谣。马克思主义经典作家认为，语言和语言艺术，起源于人类最早的实践活动，首先是劳动。一般的情况是，由劳动节奏而产生了音乐，由音乐产生了歌词。《广雅》说：“声比于琴瑟曰歌。”《尔雅》说：“徒歌谓之谣。”歌谣一词，也反映了诗与乐同源的关系。

古代劳动者即有“举重劝力之歌”（《淮南子·道应训》），用来协调节奏，统一步调，减轻劳动强度，这就是较早的歌谣。鲁迅在《且介亭杂文·门外文谈》称之为“杭育杭育派”。

诗歌的构成因素之一是节奏。“杭育杭育派”的歌谣，其节奏来源于劳动的动作步调以及劳动工具所发出的声音，所以简洁明快，大体上两音一顿或一音一顿。这可以用来说明最早的诗歌句式何以是二言、三言的原故。

原始宗教活动也是人类较早的实践活动。原始人渴望通过语言的力量来克服自然灾害和敌害，有一些歌谣即出自原始人的咒语：“土反其宅！水归其壑！昆虫毋作！草木归其泽！”（《礼记·郊特牲》）这首歌谣就是一位叫伊耆氏的部落长举行蜡（zhà）祭的祝辞。诗与原始宗教的渊源关系，在《诗经》如《大雅·生民》、





《商颂·玄鸟》一类反映先民部族远祖崇拜的作品中，也有一定程度的反映。

《诗经》以前的原始歌谣，大都收集在杨慎《风雅逸篇》、冯惟讷《风雅广逸》及《诗纪》前集10卷《古逸》里，此外，还有学者指出《易经》每卦的爻辞都引用了几句古歌的歌辞。以上文献中，载有一些以二言或二言为主的句式构成的歌谣，如“断竹，续竹，飞土，逐穴”。（《吴越春秋·弹歌》）《吴越春秋》虽成书于东汉，但它引用的这首《弹歌》，从语言和内容上看，很可能是从原始时代流传下来，文本是由后人写定的。诗中反映了原始社会的狩猎生活。至于《易经》，其中征引的古歌谣如：“屯如，遭如。乘马，班如。匪寇，婚媾。”（《易经·屯卦·六二》）“乘马，班如。泣血，涟如。”（《易经·屯卦·上六》）二言句更多。《屯》卦爻辞引用的歌谣，其生活内容当是原始部落“抢婚”的古老风俗。以上原始歌谣，大体二言一句，句自为顿，音调短促，节奏明快。以后，歌谣句式以二言为基础，发展成每句两顿，即四言句式，乃是一种自然的趋势。

三言句式，在古歌谣中也很习见，从逻辑上讲，它的产生当后于二言句式。如：“不克讼，归而逋。其邑人，三百户。”（《易经·讼卦·九二》）“不克讼，复即命。”（《易经·讼卦·九四》）《讼》卦爻辞引用的歌谣当出自一首古老的诉讼之歌。这里值得注意的是，三言句式虽然只多出一字，其韵味与二言句式却完全不同。因为它不但每句由两顿构成，形成上二下一或上一下二的节奏，即派生出一个单音的顿，其时值却与双音的顿相当，所以读来较为抑扬顿挫。总之，二言、三言句式是韵味不同的两种简单句式，因为太简单，单由这两种句式构成的诗体，未能为后世普遍采用，然而它们却是四言句式和汉语诗歌更为重要的五、七言句式的基础。五、七言句式分别是由二三或二二三的节奏构成的，它们都兼容了二言、三言这两种简单句式的韵味，从而更为悦耳。

诗歌产生之初，与音乐和舞蹈密切结合。“帝（舜）曰：‘夔，命女典乐，教胄子。……诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於，予击石拊石，百兽率舞。’”（《尚书·尧典》）“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”（《吕氏春秋·古乐》）而将诗、舞、乐这三种古老艺术紧密结合在一起的纽带，便是节奏。诗、舞、乐因节奏而协调，而互补。

从《尚书·尧典》可知，诗与乐很早就发挥着抒情言志和教育人的作用。在尚未发明文字的时代，诗依靠乐而得到广泛传播，那时，诗就是歌，即声诗。产生于民间的声诗，不但合乐演唱，而且配合舞蹈，以集体歌唱为主。为了易唱易记，一般篇幅较短，以反复歌唱为常。于是形成了中国古代诗歌相对古希腊史诗，以短篇为主、以抒情为主的民族特色。

在中国古代，从原始歌谣、《诗经》、汉乐府，直到词曲，声诗的发展源远流





长。而随着文字的发明，诗可以被记录，供识字者阅读，便逐渐发展出脱离音乐而独成部类的诗。诗与乐的主要区别在于，后者重在以声为用，前者重在以义为用。诗与声诗的主要区别在于，后者更属于听觉，而前者更偏重意味，它的容量更大，也更深沉。

总而言之，在中国古代，诗与乐的关系有分有合，从诗到词曲，分的时候固然多，合的时候也不少。当一种诗体产生民间时，最初与音乐都有密切关系，随后由于文人参与创作，使之得到发展和定型，其创作逐渐与音乐分离，产生纯诗。纯诗与声诗并行而不悖，此起彼伏，贯穿着整个中国诗史。

二

关于原始歌谣，限于材料，具体的创作情况已不甚了了。然而，到了周代，随着音乐的发展，诗歌创作出现了勃兴局面，其时诗人遍及于朝野，并有了献诗（《国语·周语》：“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞽赋，朦诵，百工谏，庶人传语，近臣尽规……”）、采诗（《汉书·食货志》：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”）等制度，中国文学史上第一种诗体——四言诗，也完全成熟，并由此产生了我国最早的一部诗歌总集——《诗经》。

《诗经》是一部周代诗选，它收录了西周初年至春秋中叶约五个世纪 305 篇诗歌，原只称“诗”，或举其成数，称“诗三百”。因为孔子特别的推重，用它作为教学的课本，训示学生道：“小子何莫学乎诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）到汉代独尊儒术时，遂尊为经典，始称“诗经”。

汉代传习《诗经》的有四家，称鲁诗、齐诗、韩诗、毛诗。鲁诗因鲁人申培而得名，齐诗出于齐人轅固生，韩诗出于燕人韩婴，毛诗的传授者是大小毛公即毛亨、毛萇。鲁、齐、韩三家诗出现较早，西汉时已立于学官。毛诗晚出，东汉时方立于学官，而后来居上，逐渐普及，余书尽废。据最新整理出的战国竹简表明，在秦汉以前，诗的篇目、顺序以至用字，都与毛诗不尽相同。但从东汉至今，通行的《诗经》，即是毛诗。所以本编所述，仍以毛诗为据。

在毛诗中，诗篇是按风、雅、颂三大类编排的。这种分类原则及风、雅、颂的本义，自古学者说法不一。后世渐趋一致，普遍认同的意见是：这种编排和分类的依据是音乐。

周王朝重礼治，为了以伦理道德规范来维持巩固现存秩序和宣扬王朝声威，





同时为了满足贵族声色享乐的需要，举凡祭祀、朝会、征伐、狩猎、宴请等活动，都要举行一定的仪式，这些仪式需要用音乐来制造气氛，故制礼和作乐的联系是十分紧密的。周王朝设有专职的乐官——太师，相当于汉代乐府机关中的协律都尉，太师同时也是贵族学校的音乐教授，其职务就是专门负责编写乐曲，指导乐队，培养学生。太师在编写乐章的时候，须利用和参考现成各地的民乐，因而收集整理民间音乐的曲词，也是他们经常性的工作。国风的采集和整理，主要依靠他们。

《周礼·春官》有“太师教六诗”、“以乐语教国子”之说。乐语即歌词，国子乃当时到朝廷来学习的贵族子弟。《诗经》就很可能是太师出于教学需要，为国子们选定的一种课本。风诗大多是民间无名氏的作品，雅诗中较多文人之作，但其中绝大部分诗篇作者已不可考。可以认定的知名作者，仅有许穆夫人、嘉父、寺人孟子、芮伯、尹吉甫等屈指可数的几个人。

《诗经》是一部声诗，宋代学者郑樵在《通志》序中提出：风土之音曰“风”，朝廷之音曰“雅”，宗庙之音曰“颂”。这种说法可以采信。

风，又称国风（汉以前称“邦风”），国既指诸侯国，也指方域，国风是京都外各地地方音乐。诗经一共有 15 国风：周南、召南、邶风、鄘风、卫风、王风、郑风、齐风、魏风、唐风、秦风、陈风、桧风、曹风、豳风。国风的名称，多是当时诸侯国名，如郑、齐、魏等；有的是地域名称，如二南，所收乃南方汝、汉流域一带乐曲，邠是周人发祥地（今属陕西），王指平王东迁后的国都地区即洛邑（今属洛阳）。国风共 160 篇，大部分是民歌，收集的途径是采诗。

雅，是正的意思，雅乐就是正乐，是相对于地方乐调而言。周天子建都的王城，是全国的政治文化中心，把王畿之乐称为正乐，是出于当时尊王的观念。雅分大雅、小雅，大约与产生它们的时代相关。小雅中的诗在时代上比大雅晚，风格上比较接近国风，可能是受到国风影响的缘故。小雅中还有六篇“笙诗”即“南陔”、“白华”、“华黍”、“由庚”、“崇丘”、“由仪”，有目无辞，当是未配歌词的乐曲。雅诗多是贵族文人所作，收集的途径是献诗。雅诗中也有一部分民歌。雅诗共 105 篇，其中大雅 31 篇，小雅 74 篇。

颂，据阮元考证，颂即容，也就是舞容的意思，颂诗是祭神祭祖时用的歌舞曲辞。颂诗篇章较小，多数不押韵，而且不重叠。颂诗分周颂、鲁颂、商颂。周颂是周王朝祭祀宗庙的舞曲，鲁颂和商颂是春秋前期鲁国和宋国用于朝廷、宗庙的乐章。颂诗共 40 篇，其中周颂 31 篇，鲁颂 4 篇，商颂 5 篇。

汉语诗歌有齐言和杂言的区别，而一向以齐言为主。所谓齐言体，就是每句字相等的诗体；杂言体，就是长短其句的诗体。从形式上讲，齐言体诗美在整





饬，感觉是堂堂正正；杂言体诗美在错综，感觉是摇曳多姿。齐言体在汉语诗歌中的优势，有深刻的原因。简单地说，诗起源于歌，原本是唱的。而歌唱艺术是呼吸的艺术，一呼一吸，形成自然的节奏。呼吸作为一个生理过程，是通过呼和吸的交替和反复完成的。呼吸节奏，自然均匀，这是导致歌句大体整齐的自然生理原因。此外，汉语一字一音，也容易体现整饬之美。

《诗经》成就了一种新的以齐言为主的诗体，那就是四言诗。四言诗是一种古体诗。古体诗的主要特点是每篇句数不拘，句式不求完全整齐。四言诗就是每句四字或以四字句为主的古体诗。《诗经》中大量诗篇通篇每句皆为四言，相当整饬；大体偶句用韵，奇句为出句，偶句为对句，自成唱叹，是严格意义上的四言诗，如《周南·关雎》。少数诗篇也间用杂言（除四言以外，从一言至九言）点缀其中，运用杂言的地方，或奇句为韵，或偶句为韵，较为灵活多变，如《邶风·桑中》在以四言为主的句式中又插进五、七言句，在整饬中有错落，显出一种参差变化的美。

在原始歌谣中，二言、三言曾经是主要的句式，由此发展到《诗经》的四言句式，这一方面是由于汉语语言的发展由简单渐趋复杂，产生出更多的双音词，二言、三言句式已不能完全适应组词成句的需要，而四言句式适应了语言发展的自然趋势，遂成为当时诗歌的主要句式；另一方面，四言句式从二言句式发展而来，二言句短促，只有一个音步（每句一顿），随着语言和音乐的发展，诗歌由每句一个音步，发展到每句两个音步，诗句由每句二言增加到四言，也是一种必然的趋势。从二言到四言，看起来只有一步之遥，但实际上却有一个相当长的发展过程。

诗三百篇，大体配乐歌唱，一篇诗往往由数章组成，每章句数或同或异。特别是在《国风》和《小雅》中，由数章组成一篇的重章叠咏，非常普遍，可看作是《诗经》结构上的一种基本程式。所谓重章叠咏，是指诗的基本内容在前章中已得到表现，而以后各章只在前章的基础上适当改变一些字句，由此构成以章为单位的重章叠咏。

重章叠咏的方式，主要有三种。一是易辞申意，即每章歌词大体相同，只在某些地方更换了一两个字，略寓变化而已。如《陈风·月出》主要的意思在第一章已经说完，后两章几乎是第一章的重复，其句数、字数和句法结构都完全相同，只是每句改换一二字面，易辞申意而已。二是循序推进，即在易辞申意时，改换的字在程度上有推进，使诗意逐渐加深。如《王风·黍离》其首章兴语“彼稷之苗”，在第二、三章中分别变为“彼稷之穗”、“彼稷之实”，就有递进诗意，深化抒情作用。三是加“副歌”的叠咏。也就是诗篇在作部分叠咏变化时，各





章有几句的歌词完全相同，相当于当代歌曲中的“副歌”。这相同的几句歌词，有的放在末尾，如《周南·汉广》共三章，各章后四句完全相同。也有的诗篇将这种类似于“副歌”形式的几句相同的歌词放在开头，如《邶风·东山》共四章，各章开头都重复出现“我徂东山，滔滔不归。我来自东，零雨其蒙”四句。

《诗经》中的重章叠咏，有的较规范，有的不甚规范。规范的叠咏，是指一篇中的各章全都叠咏，这是叠咏的主要形式，最常见的是三章叠咏，如《周南·桃夭》、《邶风·相鼠》、《卫风·木瓜》、《王风·黍离》、《郑风·风雨》、《魏风·伐檀》、《秦风·蒹葭》、《陈风·月出》、《小雅·黄鸟》等；或两章叠咏，如《邶风·柏舟》、《王风·君子于役》、《郑风·出其东门》、《郑风·溱洧》等。不甚规范的叠咏，是指同一篇中，只有部分诗章叠咏。如《周南·关雎》共五章，其第二、四、五章叠咏；《周南·卷耳》共四章，后三章叠咏；《邶风·北门》共三章，第二、三章叠咏。

重章叠咏的产生，当与音乐和集体歌唱这一事实相关。为了尽兴，一首歌曲常须反复演奏多次；为了便于记忆，歌辞必须简单易记。乐曲反复演奏，每遍配合的歌词却不用新填，因为歌词的主要内容只要一段就已表达清楚，简单的作法是将已唱过的歌词加以反复，为了避免完全雷同，只需在某些部位约略改变一些字面以示变化。

要之，《诗经》中的叠咏方式相当丰富，读起来一唱三叹，大有助于抒情。叠咏形式提醒读者，这些诗原本是写来唱的，而不是写来看的。当诗写来看时，叠咏的形式也就自然消失了。

三

《诗经》的内容极为丰富，称得上周代社会生活的一面镜子，或周代社会生活的百科全书。

我们的祖先很早就黄河流域定居生息，至西周已发展了相当成熟的农业文明。社会财富的增殖，使中原的城市和商业也有相当规模的发展。“三河为天下之都会，卫都河内，郑都河南……据天下之中，河山之会。商旅集则货财盛，货财盛则声色饒”（魏源《诗古微》），诗歌音乐文化因此得到蓬勃发展。诗三百篇既广泛反映了周人农牧渔猎、婚恋风俗、建筑娱乐、徭役战争等各方面的生活状况，又生动表现了他们的七情六欲及宇宙人生、伦理道德、历史文化与宗教民俗等各种观念。诗中活动的从天子贵族到农奴贱隶等形形色色的人物，展示了极为丰富的历史场面，从而成为周代社会生活的一面镜子。





《大雅》中《生民》、《公刘》、《緜》、《皇矣》、《大明》是一组堪称周民族史诗的重要作品。这五篇史诗从对后稷稼穡功业的歌咏，写到公刘的历史性迁邠；从古公亶父建设周原的热烈场景，写到武王的灭殷壮举；这些诗形象地反映了周部族的发祥、迁徙、发展、壮大，基本上属于颂歌。其中保存有一些神话传说，是研究古代社会的珍贵资料。

《诗经》还描绘了周人参与生产斗争的极为恢宏的画卷，和农牧渔猎极其真切的情景。如《周颂·噫嘻》赞美成王重视农业生产，劝农力耕：“噫嘻成王！既昭假尔，率时农夫，播厥百谷。骏发尔私，终三十里。亦服尔耕，十千维耦。”《小雅·无羊》中描写放牧牛羊：“谁谓尔无羊？三百维群。谁谓尔无牛？九十其牯。尔羊来思，其角戢戢。尔牛来思，其耳湿湿。”《鲁颂·驹》中描写马匹繁盛：“驹牡牡马，在坰之野。薄言驹者；有驪有皇，有骝有黄。以车彭彭，思无疆，思马斯臧。”都形象地反映了当时生产力发展状况。《豳风·七月》是国风中最长的诗篇，基本上按季节月份先后，杂叙农时农事，包括每月的虫鸟的更迭、草木的荣实、作物的生长和奴隶的作息，“天时、人事、政令、教养之道，无所不赅”（吴闿生《诗义会通》一），就像奴隶主庄园一年生活的纪事长篇。

虽然在周代未发生急风暴雨的阶级斗争，但在沉重的徭役和战争负担下，“夙夜在公”、“王事靡盬”一类发自社会下层的抱怨，风、雅诗中屡有所闻。战争和徭役造成“内有思妇，外有旷夫”的社会问题，当时就成为诗歌的重要题材。《王风·君子于役》写女子思念长期在外服役未归的丈夫，竟开后来“闺怨”诗的先河。

还有的作品直接反映了阶级对立的社会现实，如《魏风·伐檀》写伐木者把砍下来的木材运到河边，面对泛着涟漪的河水，想到那些有钱有闲、不劳而获的大人先生们，心里感到愤愤不平，于是你一言我一语，对所谓“君子”冷嘲热讽，提出质问。

《秦风·黄鸟》控诉以活人殉葬这一奴隶制社会的野蛮习俗。关于子车氏三位大夫为秦穆公殉葬的事，《左传·文公六年》和《史记·秦世家》均有记载。诗以黄鸟可以自由自在地飞翔或栖息，从反面起兴。诗人对天呼号，要求还我三良，“如可赎兮，人百其身”，紧扣前文“百夫之特”，对三良之死深表痛惜，也是对野蛮的殉葬制度提出的抗议。

边塞、战争之作，既写戍边的战士长久回不了家乡的怨情，又写其保家卫国的责任感，至今读来令人感奋。《秦风·无衣》表现出很强的国家民族意识，强调着一个共同的目标，强调着精诚团结步调一致——而这正是胜利的保证。语言单纯明快而有力，表现出军歌的本色。《小雅·采薇》也是一首较早的边塞诗，第六章





完整地展现了征人由久戍不归，以及归途痛定思痛的思想感情。

涉及婚恋题材的诗篇，在《诗经》中占有很大的比重，约占总数的三分之一以上。爱情诗的产生，源于男女间的相思之情。远古文化史表明，原始人群居杂处，性欲易于满足，而涉及爱情的诗歌绝少。随着文明的发展，出现了性禁忌，通过社会自我调节机制而逐渐形成制度。到诗经时代，人们在政令许可的范围内仍享有有限的性爱自由，平时实行两性隔离。婚姻、家庭、私有制已经产生，“取妻如之何，必告父母”、“取妻如之何，匪媒不得”（《齐风·南山》）。礼教已通过婚俗和舆论干预生活，这时，爱情诗的大量产生，便不是偶然的了。

由于周人所受约束较后来封建时代为少，诗人们可以放歌那刺人心肠的爱的痛苦与欢乐，故诗经情歌在总体上表现出自由、坦率、淳朴的风貌。其间也有直率狂热的表白，如“求我庶士，殆其谓之”（《召南·摽有梅》）、“岂不尔思，畏子不奔”（《王风·大车》），但总体上却是昵而不亵，谑而不虐，乐而不淫，洋溢着健康的审美情趣。其中部分篇章，达到纯情的高度，且富有象征意蕴，成为爱情诗的绝唱。《秦风·蒹葭》意境特别空灵，它超越写实，而运用了象征手法。“溯洄从之”、“在水一方”云云，乃是追求执著、希望渺茫的象征。开篇展现出秋波渺渺，芦苇苍苍，露珠盈盈，一片清空旷远的河上秋色，对诗中所写的执著追求、若即若离的爱情，也是很好的烘托。

反映婚姻不幸与失恋痛苦的诗篇，构成《诗经》情歌的一个专题。由于社会及生理原因，不幸婚姻造成的痛苦，其承受者一般是女性。《卫风·氓》是一首反映婚恋问题的诗，用女子控诉口吻写成。诗中写出了女主人公从婚前到婚后的生活变化，通过个案反映了被压迫妇女的勤劳善良和不幸遭遇。恩格斯说：“历史上出现的最初的阶级对立，是同个体婚制下的夫妻间的对抗的发展同时发生的，最初的阶级压迫是同男性对女性的奴役同时发生的。”（《家庭、私有制和国家的起源》）此诗就提供了一个形象的实例。

礼教产生之初，作为一种道德力量，开始干预社会生活。礼教规范着两性行为，使青年男女逐渐丧失了恋爱自由，也有负面的影响，在《诗经》中也有反映。《郑风·将仲子》写一位热恋中的少女慑于舆论，劝心中人不要再跳墙幽会，内心充满痛苦与矛盾。“人言可畏”一语，即出本篇，可见舆论压力之大。

西周后期王政衰微，周天子的权力遭到削弱，诸侯各自为政，兼并无已，礼崩乐坏。“烨烨震电，不宁不令。百川沸腾，山冢碎崩。高岸为谷，深谷为陵。”（《小雅·十月之交》）便是当时社会动乱、阶级升沉的形象写照。统治阶级中一些头脑清醒的人，超出了一己的休戚，而为王朝敲起警钟，谱写了一曲又一曲的哀歌。政治讽谕诗这样一个古代诗歌的重要品种诞生了，它们从不同角度干预政





治，讽刺矛头直指执政大臣乃至天子，单刀直入，绝不顾忌。像雅诗中一些忧心君国、鼠思泣血之作，当是屈原的先声。《小雅·北山》将统治阶级中两种人作对比：一方面是尽瘁于国事，一方面是赤裸裸的荒淫无耻，“是可忍，孰不可忍”之意，溢于言表。后十二句构成六组排比，达到了赋法的极致。

雅、颂诗中有一些诗篇用于祭祀与宴会，有的由盛赞美酒佳肴，而推广到赞美物产的丰富，有一定的认识意义。“鱼丽于罍，魴鱮。君子有酒，多且旨。物其多矣，维其嘉矣。”（《小雅·鱼丽》）用于祭祀的诗，多祈求福佑、歌功颂德、宣扬天命、粉饰太平，虽不可一概抹煞，然而“颂诗早已拍马”（鲁迅），也是一个事实。

《诗经》在艺术上有很高的造诣，有许多创造发明，成为后代作家学习和借鉴的典范，其影响于后世最大的莫过于赋、比、兴的表现手法。最早提出赋、比、兴概念的是《周礼·春官》：“太师教六诗，曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。”在这“六义”之中，风、雅、颂是诗的音乐分类，赋、比、兴则是诗的不同表现手法。关于赋、比、兴，前人有不同的概括。而以宋代李仲蒙之说为善：“叙物以言情，谓之赋，情物尽也；索物以托情，谓之比，情附物者也；触物以起情，谓之兴，物动情者也。”（胡寅《斐然集》一八《致李叔易》引）

赋之“叙物以言情”，主要是指直接叙述、抒情、写景、状物等手法。《诗经》多叙事之作，而抒情诗中也往往有叙事成分。所以，赋法的运用相当广泛。如《召南·野有死麋》写猎人和姑娘的幽会，《邶风·静女》写青年与牧女的密约，《卫风·硕人》写庄姜的出嫁，《卫风·氓》叙女主人公恋爱及婚变的经过，《邶风·七月》叙述农奴一年到头的劳动等等，或直叙其事，或直抒胸臆，无不以赋为主，层次清楚，详略得宜，并擅长描写，妙于形容。至于《小雅·北山》使用六组排比句，以揭露上层的腐朽，社会的不公，可以说达到了赋法的极致。

《诗经》中没有纯粹的写景之作，但诗中的抒情往往与写景相结合，做到了情景的交融。如《周南·葛覃》开篇写景：“葛之覃兮，施于中谷，维叶萋萋。黄鸟于飞，集于灌木，其鸣啾啾”，用一片富于生机的景色，烘托出女子归宁的愉快心情；还有前文所引《小雅·采薇》末章“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”，以景衬情；都是诗经中的千古绝唱。

《诗经》多对话描写。用第一人称叙事的诗，如《邶风·静女》、《卫风·氓》等诗，多属代言。用第三人称的叙事的诗，也往往夹有对话的描写。诗中的对话颇肖人物性格，合于特定情景，如《召南·野有死麋》、《郑风·溱洧》。还有全篇由对话构成的“对话体诗”，如《齐风·鸡鸣》、《郑风·女曰鸡鸣》。这种夫妻问答，大约是当时民歌的一种程式。





比之“索物以托情”，即譬喻。对于诗歌，比喻的重要性超出一般的修辞手法，一个好的比喻往往能照亮一首诗。在《诗经》中，比有两种情况：一是通篇由譬喻构成，即“比体诗”，如《周南·螽斯》、《魏风·硕鼠》、《豳风·鸛巢》、《小雅·鹤鸣》等篇。更常见的情况，是作为修辞的、在局部上运用的比喻。《诗经》中的比喻已具明喻、暗喻和借喻等多种不同的形式。《卫风·硕人》运用五个新颖、生动的比喻，再加上两句形容，给人以鲜明深刻的印象，被誉为“美人赋”。值得注意的还有博喻，即用一连串的形象比喻来渲染和描写被比的事象，以取得更为形象化和淋漓尽致的效果。如《小雅·斯干》以一连串比喻，生动地描绘出建筑的气势感和运动感：“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翬斯飞。”《小雅·大东》用天上一连串星宿的徒有虚名，来影射人间有名无实，或欺世盗名的现象：“跂彼织女，终日七襄；虽则七襄，不成报章。皖彼牵牛，不可以服箱。……维南有箕，不可以簸扬。维北有斗，不可以挹酒浆。”

兴之“触物以起情”，是民间创造的一种诗歌开篇程式。兴语的作用，主要表现在发端和限韵上。有时除了限韵，还与下文略有映带，或兴而赋，或兴而比。如《王风·黍离》的兴语就不单有发端和限韵的作用，同时也是诗中人所处的空间和场景，《魏风·伐檀》的起兴，《郑风·风雨》的起兴，也有交待背景、渲染气氛的作用，这些都是兴而赋。《周南·桃夭》以桃花起兴，因桃花色最艳，故以取喻女子，《邶风·谷风》用狂风呼啸起兴，借喻前夫的暴躁和反复无常，绘声绘色，形象备极生动，这些都是兴而比。

《诗经》中的兴法的运用是相当灵活多变的，不仅用在一篇的开头，有时也用在篇中，往往是意义上另起一段的开头。如《卫风·氓》从开篇起一直用赋法，而第三章、四章则各以桑之落与未落起兴，兼有比义，分别隐喻新婚之初小日子的滋润和男子变心后处境的黯淡，前后呼应，手法高明。

朱熹《诗集传》标明兴的，有 265 章，其中《国风》就占了 138 章。可见，兴已成为《诗经》开篇的一种程式，这对后世影响极大，从汉乐府直到现代，各地民歌仍普遍采用这一方法。

综上所述，赋、比、兴手法有不同的作用，但在具体写作中，这三种手法的运用又是彼此结合，互相渗透的。“宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”（钟嵘《诗品》）

《诗经》的语言，是富于形象性、音乐性和表现力的。此时诗人懂得调声，双声、叠韵和叠字得到普遍运用。“叠韵如两玉相扣，取其铿锵；双声如贯珠相联，取其宛转。”（清李重华《贞一斋诗话》）不仅使得诗歌诵读起来音韵和谐，朗朗上口，而且妙于形容。“写气图貌，既随物以宛转；属彩附声，亦与心而徘徊”

