

中国古代文体丛书

诗

叶君远 著

人民文学出版社

中国古代文体丛书

诗

叶君远 著

人民文学出版社

一九九四年·北京

(京)新登字002号

图书在版编目(CIP)数据

诗/叶君远著。-北京:人民文学出版社,
1994.7

(中国古代文体丛书)

ISBN 7-02-001843-2

I.诗… II.叶… III.①古典诗歌-文学研究
-中国②文学研究-古典诗歌-中国 IV.I207.22
中国版本图书馆CIP数据核字(94)第00053号

责任编辑:管士光

封面设计:了之

封面题字:林东海

人民文学出版社出版

(100705 北京朝内大街166号)

北京市人民文学印刷厂印刷 新华书店发行

字数120,000 开本787×960毫米 1/32 印张6.5 插页2

1994年7月北京第1版

1994年7月北京第1次印刷

印数 00,001—20,030

定价 3.90元

目 录

引言	1
第一章 《诗经》和四言诗	3
一 最古老的诗体	3
二 四言体的出现	6
三 《诗经》作品的体制特征	8
四 四言诗的馀波	23
第二章 战国后期蔚然而兴的新诗体	
——楚辞	27
一 屈原与楚辞的崛起	27
二 楚辞与《诗经》作品的体制差异	29
三 楚辞形成的客观因素及屈原的贡献	36
四 楚辞体的流变	45
五 《成相》与战国时民间歌谣体制	48
第三章 别开生面的汉乐府诗	51
一 从“乐府”本义谈起	51
二 贵族乐章的体制新变	54
三 民间乐歌的新鲜体制	60
四 汉乐府诗的音乐性特征	64
五 汉乐府诗对诗体发展的影响	66
第四章 汉末至隋诗体形式的演进	68
一 乐府体的确立及其变化	68
二 东晋南北朝乐府诗	75

三	五言古诗的勃兴	80
四	七言古诗的成熟	97
五	新体诗的出现	106
第五章	初盛唐时期古、近体诗和乐府 诗形式的全面发展	119
一	近体诗的确立和初步发展	119
二	七言古诗的新貌	147
三	古题乐府的创造性突破	155
第六章	中国古代诗体发展的全面总结 与全面革新 ——杜甫对诗体发展的巨大贡献	160
一	避熟就生 另辟蹊径 ——杜甫对古诗体和乐府诗的变革	162
二	锤炼提高 开拓创新 ——杜甫对近体诗的建设	167
第七章	中晚唐诗体形式的衍变	175
一	韩愈的“以文为诗”	175
二	元白的新乐府及其长庆体	182
三	李商隐对近体诗形式的进一步研炼	187
第八章	古代诗体衍变的最后进程	192
一	旧曲新唱 ——宋人对旧诗体的革新	192
二	“梅村体”——七言歌行的新貌	196
三	“诗界革命”派对旧诗体的大胆改造	198
	结束语	202

引言

诗

体形式是诗歌存在和表现的方式。

闻一多先生曾经幽默地把诗体形式比做“脚镣”，说“诗歌是戴着脚镣跳舞”。戴着脚镣，自然是一种限制，可是如果丢掉“脚镣”，诗歌也便不再是诗歌了。

我国古代(自上古至五四运动)曾经产生过形形色色的诗体形式：四言体、楚辞体、乐府体、古体诗、近体诗……它们为作家们提供了抒情言志、驰骋才思的有力手段。可以说，一部古代诗歌史正是在这些迭经变化的诗体形式中演进的。

要想全面地认识我国古代诗歌的发展历程和发展规律，准确地把握大至一个时代、小至一位诗人一首诗歌的艺术特征，就不能不对我国古代各种诗体形式的特点及其演变过程有所了解。这本小册子讲述的正是这方面的知识。

不过，这里先要作两点说明。

第一，按照今天的观点，词和散曲也都属于诗体的一种，但在古人心目中，“词别是一家”，散曲更与诗歌不同，因此这本小册子就不再论及，它所讲述的只是狭义上的诗的体制形式。

第二，因为这本小册子讲的仅仅是有关诗体的知识，而不是要对诗人创作做出全面的评价，所以凡

是对诗体发展作出重要贡献者,即便是二、三流诗人,也将详加介绍,否则,哪怕是一代大家,也摒而不论。

第一章

《诗经》和四言诗

一 最古老的诗体

要 想了解我国古代诗体的演变，自然应当追根溯源，首先从诗歌的产生说起。

众所周知，人类是在劳动中开始自己的歌唱的。最初的歌唱可能只是一种简单的劳动呼声，高低和间歇，完全依照劳动的节奏，为的是协调动作，振奋情绪，并没有更多、更确定的含义。但是，正是这种有节奏的呼声打破了洪荒年代的沉寂，成为人类源远流长的音乐史的滥觞，诗歌史的开端。

当这种有节奏的声音一旦和语言结合，就产生了原始形态的诗歌，于是，本来有声无义的呼声便获得了表情达意的功能，语言则不再无拘无束，长短由之，而必须服从一定的歌唱形式了。

因此，诗歌从产生的那一天起，就和音乐发生了至为密切的关系。可以说，人类原始时代的诗歌都是唱的，而不是“诵”的。那时，没有单纯的文学作品独立存在，没有纯粹的诗（即所谓“徒诗”）出现。《尚书·舜典》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”《乐记·乐象篇》说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动

其容也；三者本乎心，然后乐气从之。”这些古老的记载清楚地说明了原始时代诗歌与音乐及其舞蹈的密切关系，反映出上古文化混沌一体的面貌。

原始歌谣的音乐形式虽然起初是由劳动的节奏派生的，是和劳动的动作相联系的，但是，当这种音乐形式形成以后，便获得了独立的性格，在此后的劳动伴唱中，在与生产劳动紧密联系的祝祷活动、游戏活动中不断发展强化，并逐渐固定下来，成为一种相对稳定的存在了。有了这种相对稳定的音乐形式，只要配上歌辞，就可以自由地反映生活、抒发感情，而不必再和劳动动作发生直接联系。

这种相对稳定的音乐形式决定了当时诗歌的体制。

所以，原始社会中的生产、音乐、诗体这三者的关系可以简单地表述如下：

劳动节奏——音乐形式——诗体

一般说来，音乐的节奏总是十分精确地适应于生产动作的节奏的，而诗歌语言的自然节奏必须迁就音乐的节奏，在原始歌谣中，“音”是重于“义”的。

我们知道，原始人类的生产劳动非常简单，往往只是同一个劳动动作的连续反复：打击石器时手臂的一起一落，扛抬重物时脚步的一左一右，划动木舟时船桨的一送一收……这便造成了当时音乐的单调：只有节奏而没有旋律，鼓成为最重要的乐器。因之，原始诗歌在节奏上便是鼓的音节：短促而鲜明，或一拍一顿（每一拍的轻重都一样），或二拍一顿（一轻一重）。而每一个诗句自然也就十分短小了。

还是让我们看看具体的例子吧。

可以想象得出，在我国漫长的原始社会中，一定曾经产生过相当丰富的歌谣，遗憾的是，当时还没有文字，全凭口耳相传，由于年代久远，到今天绝大多数都已经湮没无闻了。我国古书中记录了一些据说是尧、舜时的歌谣，如《击壤歌》、《尧戒》等等，多出于后人伪托。只有极少数，从它们所表现的社会生活和稚拙的手法来看，还多多少少保存着原始的形态。我们只能通过这弥足珍贵的吉光片羽来窥探原始诗歌的体制特征了。

见于东汉人赵晔《吴越春秋》的那首著名的《弹歌》就是这样一篇作品：

断竹，续竹；

飞土，逐宍（古“肉”字）。

这首歌以极其古朴的语言述说了原始人狩猎的整个过程，“断竹，续竹”是写砍下竹子，制作弓箭，“飞土，逐宍”是写用泥土撮成的弹丸射杀禽兽。全诗仅仅八个字，每句两个字，作一拍。

还有一首有趣的牧歌也当是原始之作：

女承筐，无实，

士刲羊，无血。（刲：音 kuī，割。）

——《易·归妹上六》

诗中用一种戏谑的语调唱道：女人双手捧着筐，可是不见有份量；男子似乎在宰羊，可是不见血流淌（其实是在拾羊毛和剪羊毛）。全诗同样非常简短，两个三言句，两个二言句，每句作一拍。

以上两首诗都反映了原始人的劳动生活，还有

些诗歌反映了当时的宗教观念和宗教活动。例如下面的这一首：

土，反其宅；水，归其壑；
昆虫，勿作；草木，归其泽！

——《礼记·郊特牲》

这首歌谣据说是上古帝王伊耆氏时代的《蜡(zhà)辞》，那时，每年的十二月都要举行一种祭祀万物的宗教仪式，叫“蜡祭”，蜡祭时的歌辞便称作《蜡辞》。歌中以一种断然决然的口气指令土、水、昆虫、草木各自回到它们本来应该在的地方去，也就是说不要发生地震、水患、虫害，野草杂树也不要疯长蔓延，一切必须顺遂人意。上面的《蜡辞》实际就是作为驱使自然力的“咒语”来使用的。它也十分短小，一、二、三言错杂，每句一拍（如果每两句连读，也可看作是由四言与五言句组成，每句二拍），短促的节奏传达出决断的语气。

由以上例子可见，原始歌谣的体制非常简单，篇章和句式都很短小，每句节奏一拍或二拍，而且，大体都有韵，押尾韵，用韵很密。这种朴素的体制同当时思维、语言和音乐的低下水平显然是相适应的，不过，后世纷繁多样的诗体却正是由此发源的。

二 四言体的出现

随着社会的进步，原始歌谣简朴的体制形式越来越暴露出它的局限性，而不能不发生变化了。

语言的发展、文字的产生是促使原始歌谣的古

老体制发生变化的重要因素。最古老的汉语基本上都是单音词,可是进入奴隶社会以后,由于社会生活的日益复杂化,汉语词汇逐渐增加,双音词开始出现了。夏、商两朝出现过多少双音词,由于缺少文字材料,我们还难以了解。不过,到西周以后,双音词确实已经有相当一批了。就名词来说,“国家”“天子”“君王”“大夫”“黎民”……都已成为单词。而在形容词和动词中,因为叠音词和连绵词的缘故,双音词的数量就更多,如“关关”、“夭夭”、“翩翩”、“萋萋”、“窈窕”、“逍遥”、“绸缪”、“参差”、“匍匐”、“辗转”、“踟蹰”、“邂逅”……都已经成为使用率很高的词汇了。对于这样一些双音词,原始的二言句式和三言句式显得过分局促,几乎无法容纳。相形之下,在原始歌谣中即已零星存在的四言句则显示了较大的优越性。四言句不仅可以“恢恢乎游刃有馀”地容纳上面那些双音词,而且句子的语法结构要灵活得多,声韵也更显得悠扬顿挫。而二言句和三言句又很容易变成四言句,这样,以二言、三言为主的原始诗体便自然而然地要让位于以四言为主的新诗体了。当然,这一过程是个渐进过程,经过了漫长的岁月。但至晚在殷商后期,这一过程便大体上完成了。文字的产生则更加速了这一转变过程。我国究竟何时开始有了文字尚难以断定。从出土的文物看,迄今却还没有发见商代以前成系统的文字。文字的产生估计是在进入奴隶社会之后。有了文字以后,“唱”的东西可以书写下来,变为“看”的东西。这样一来,句式的整齐与否就容易被注意到了。人们普遍具有一种

追求整齐美匀称美的审美心理,于是当四言句在诗歌中出现较多以后,即使用二言或三言便可以将意思表达完整的,人们也往往喜欢添加虚字或运用叠字,使之变成四言句了。

音乐的发展是促使原始歌谣的古老体制发生变化的又一重要因素。前面说过,原始社会的音乐十分简单,其基本因素是节奏,这从当时的乐器只有鼓和石磬一类的打击乐器便可看出。而到夏、商两朝,音乐获得了长足的发展,一些规模较大的乐舞已然出现,乐器中增加了许多管乐器。至西周,音乐的发展更是突飞猛进,十二律的音律体系已大体完成,宫廷“雅乐”体系已经建立。乐器中编钟、编磬等打击乐器虽然仍然举足轻重,但不可忽视的是,箫、笙、琴、瑟等一些简单的吹奏乐器、弹弦乐器已经崭露头角(见杨荫浏《中国古代音乐史稿》)。乐曲曲调更加丰富,演唱演奏方法更加多样化。在诗歌和音乐结合的时代,诗歌是随着音乐变化的。音乐的日益丰富多样,使得诗歌体制也一改过去的简朴面貌,变得复杂多了,篇幅上突破了数句一章的框框,可以长达几百字,多至十几章,结构方式上也变得多采多姿。

待到这种以四言为定格,篇章结构多所变化的新体诗大量涌现的时候,《诗经》的时代便到来了。

三 《诗经》作品的体制特征

《诗经》是我国第一部诗歌总集,收集了从西周初年至春秋中叶(公元前十一世纪——公元前六世

纪)的四言诗三百〇五篇。产生于四言诗鼎盛时期的这批作品,多数具有很高的艺术水平,至今仍让人低徊咏叹,玩味不已。

《诗经》作品的体制和原始歌谣比较虽然有了很大不同,但是在诗乐合一这一点上,却没有什么两样。《诗经》三百篇,无一不是“徒诗”,都是可入乐的,可歌唱的,可扮舞的,也就是说,它们尚未从早期的文化混合体中独立出来。这一点,从很多古籍的记载都可以得到证实,如《墨子·公孟篇》就说:“弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”再如《左传》襄公二十九年的记事中就曾很详细地描写了吴国公子季札到鲁国去,鲁国乐工为他演奏演唱《诗经》作品的情况。还有,司马迁也说过:“诗三百五篇,孔子皆弦歌之。”(《史记·孔子世家》)孔子晚年曾经整理《诗经》,而他整理的重点,正是“礼崩乐坏”之后已经紊乱的音乐。

《诗经》作品的分类便是以音乐作为依据的,它分为风、雅、颂三个部分。风是带有地方色彩的音乐。包括十五“国风”,十五“国风”就是十五个地方的土风歌谣。雅指周王朝王畿地区的音乐。雅又有大、小雅之分,大、小雅之分也同音乐有关,小雅受国风影响,曲调起了变化,已经不同于正统的大雅了。颂是一种宗庙祭祀的乐歌,它分为周、鲁、商三颂。从产生的时间上看,周颂和大雅最早,产生于西周初年,小雅和国风较晚,大部分产生于西周末年和春秋时期。鲁颂和商颂全部是春秋时的作品,它们在体制上是模仿周颂的。

严格说来,由于国风、小雅同周颂、大雅产生的

时间相距很远,音乐曲调也不相同。因而它们在诗体形式上已有所差异。但是它们毕竟同属四言诗的范畴,相同之处是主要的。下面,就让我们着重谈谈《诗经》作品体制上的共同特征,同时附带着说明其间的某些变化。

(一) 句 法

有人做过一个统计,《诗经》中共有诗句七千二百八十四句,其中四言句有六千七百二十四句,占92%强(见夏传才《诗经语言艺术》)。还有人做过另外一个统计:《诗经》三百〇五篇,纯用四言的达一四三篇。有些诗虽然不是通篇纯用四言,但只不过夹杂了一两句其他句式,例如《豳风·东山》凡四十八句,只有一句是五言,《大雅·桑柔》凡一百一十二句,只有一句是六言,《邶风·谷风》凡四十八句,也仅有两句用了五言。像这样的诗篇还有四十七篇。同前者相加,共得一百九十篇,占《诗经》总篇数的三分之二(见夏传才《诗经语言艺术》)。由此可见,《诗经》的句法是以四言为主的。

四言句在节奏上是一顿二拍,以两个字为一拍。一般说来,又是两个四言句构成一个意思完整的句子,如:

关关 | 雉鸣, || 在河 | 之洲。

窈窕 | 淑女, || 君子 | 好逑。

这种句式的优点是节奏感强,读来朗朗上口。它对后世影响很大,在四言诗衰微以后,它还在辞赋、骈文以及颂、赞、碑、诔、箴、铭等韵文中大量存在。在

成语中，也以四字的为最多。直到今天，如果文章中较多地使用了四个字的词汇，语言就显得典雅高古。这些现象，追究其原因，恐怕都要追溯到《诗经》。

《诗经》虽然以四言为常格，但是并不强求一律，它也兼用三、五、六、七言句，甚至长到八、九言的句子，短到一、二言的句子，也偶尔用之。该用怎样的句式，要看表情达意的需要。《诗经》的句式，可以说既整齐和谐，又参差变化。《魏风·伐檀》便是一首错落有致的杂言诗，请看其第一章：

坎坎伐檀兮，
寘之河之干兮，
河水清且涟猗。
不稼不穡，
胡取禾三百廛兮？
不狩不猎，
胡瞻尔庭有县貆兮？
彼君子兮，
不素餐兮！

诗中写一群奴隶一边在河旁伐木，一边你一言我一语，含讥带讽地谴责奴隶主贵族们的不劳而获。其句式充分保持了口语的自然节奏，四、五、六、七、八言交错使用，具有很强烈的生活气息，有效地传达出奴隶们愤激的情绪，而在音调上也很悦耳动听。

对于《诗经》整齐而又灵活的句式，唐朝成伯屿《毛诗指说》做了如下的评价：

三百篇造句大抵四言，而时杂二、三、五、六、七、八言，意已明则不嫌其短，旨未畅则不嫌于长，短非蹇也，长非冗也。

也就是说,《诗经》的句式“裯纡得衷,修短合度”,虽未经绳削,却恰到好处。

如果做个认真的统计,你会发现,《国风》和《小雅》所使用的四言以外的句式比颂诗和《大雅》要多得多,因而更显得自然活泼。从《周颂》、《大雅》到《国风》、《小雅》,句式在缓慢地发生着变化。

(二) 章 法

所谓“章”,本意指音乐曲调的一个段落,后来,和这个音乐段落配合的歌词也称为“章”。《诗经》中,除了《周颂》大部分和《商颂》中的三篇不分章外,其余诗篇都是分章的,最少的两章,最多的十六章。大、小雅各篇的章数一般都比较多。《国风》则以每篇两章或三章的最为多见,每篇两章的有三十九篇,每篇三章的有九十一篇,二者相加,占《国风》总篇数(一百六十篇)的绝大多数。

至于每章的句数,也很不平衡,最少的只有两句,如《周南·螽斯》,最多的达到三十一句,如《周颂·载芟》。一章四句的最为普遍,一章八句的也相当多。这说明《诗经》在章法上是以每章四句或八句为基本形式的。这两种章法对后世绝句和律诗的篇章定型发生过一定的影响。

在分章的诗篇中,各章句数相等的又占绝大多数,这一特点同音乐曲调有关。一般说来,一首歌曲的各章,多喜欢采用同一旋律,作反复咏唱(今天的歌曲同样如此),因而各章歌词的句数,自然就要趋于整齐划一了。