

〔目〕古田敬一 著 李森 譯

中國文學的
藝術對句

言林文史出版社

〔目〕古田敬一著 李淼譯

中國文學的
藝術對句

zhōngguó Wénxué De Duijù Yìshù

中国文学的对句艺术

(日)古田敬一 著
李 森 译

责任编辑：俞慈韵

封面设计 王 潇

吉林文史出版社出版
(长春市斯大林大街102号)
长春科技印刷厂印刷
吉林省新华书店发行

850×1168毫米32开本10.875印张5插页263千字
1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷
印数：1—1 580册 定价：5.90元
ISBN 7—80528—132—7/H·10

写在中译本出版之前

一九八四年十一月，复旦大学主办的‘中日学者《文心雕龙》学术讨论会’，一连六天，于上海龙柏饭店举行。日本方面，以学士院会员目加田诚博士为团长，率领团员伊藤正文、小尾郊一、户田浩晓、冈村繁、竹田晃、兴膳宏、安东谅等诸教授，前往参加；笔者亦为团员之一。中国方面，以周谷城、王元化、王季思、杨明照、王运熙、章培恒、徐中玉、周振甫、牟世金等诸教授为首，尚有来自各地的六十位学者与会。出席者都是《文心雕龙》的专家，或有关分野的研究者。这次会议，发表的内容既甚为丰富，讨论也十分热烈。会议期间，伊藤教授与笔者被推为日方代表，加入主席团，协助推进会务。会议的情况，连日在中国的报章、电视上出现，受到各方的注目。其后，日本学者的论文概要，刊载在《中华文史论丛·一九八五年第二辑》中。

在这个学会中，笔者初次会晤了本书的译者李森先生。一夕，李先生特地来下榻处找我，建议把拙作译成中文，在中国样行。说实话，对于我来说，这是出于意图之外的。日本的学术著作，中译后在中国出版的例子，过去也略有所闻，可是像拙作那样专门性的书籍，在中国出版，究竟成本能否取回，大有疑问。然而，一部研究外国文学的书，能译成该外国的文字而出版，对于原著来说，是无上光荣的。难得有那样的美意，笔者就欣然允诺了。这以后，李先生即积极进行翻译，其中一部份译稿，业已发表在《日本学者中国文学研究译丛·第二辑》（吉林教育出版社）中。去年全书译竟，由吉林文史出版社出版，装潢讲究，特

此志谢。

名诗人、学者公木教授特为拙作撰写序文，实在感激。其实一九八〇年公木教授访问广岛时，曾经见过面。当时以巴金先生为团长的中国作家代表团，带领团员谢冰心、林林等诸先生访问广岛，代表团的秘书长便是公木教授。在县知事主持的晚宴中，笔者也被邀列席，留下深刻的印象。现在再一次感到人生的遇合是不可思议的。

原著获得文部省的资助，一九八二年由东京风间书房出版。侥幸得到学术界的好评，尽管是一部专门性的学术书，却能迅速销售一空。因此，中译本的出版，也许可以聊补原著断货的不足。在此，笔者要向同意拙作中译出版的风间书房，表示谢意。

原著序文中也曾经说过：对偶表现，乃中国文学表现上一大特色，基本上在中国人的世界观中已牢牢扎根，可以说是中国文学中最重要的研究课题之一。关于对偶的理论，断片地散见于各种古籍中，笔者将先人的对偶理论，加以系统化的整理，并企图从现代的观点上，探讨对偶的本质。由于才疏学浅，本书中可能存在着不少问题，尚请中国学者们不吝赐教为幸。

古田敬一

一九八九年二月

序

公 木

诗文中的对句，既是修辞表现，又是审美要求。它使整齐律和对称律，在诗文中得到广泛的普遍的运用，成为重要的原则。之所以然，乃是由于宇宙万象，无一不由相对的比较的关系而显现，离开了相对的比较的关系，事物便无由观察，无由说明，甚至亦无由发生。古代哲人老聃说：“万物负阴而抱阳，冲气以为和”（《老子》42章），《周易大传》亦云：“一阴一阳之谓道”（《系辞》上）。这就是说，事物总是一分为二，二又共处于一中。矛盾着的两个方面，一阴一阳，互相依存，互相转化，是谓恒道。从而就决定了：“有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈，音声相和，前后相随，恒也”。（《老子》2章）。对于自然现象，社会生活，万事万物，一切一切，这是永恒不易的规律呀。这一规律反映到作为现实之反映的诗文中，便形成为诗文评论家所说的对句艺术。这现象于古今中外的诗文是广泛的普遍的存在着的。当然在不同民族不同国度中，其表现形态，也自有其不同的特征，而且就是同一民族同一国度，在其不同历史时期不同发展阶段，也会有其不同的变化。一切富有生命力的具体事象，都必然是动态的而不会是僵化的结构。这道理在中国诗文的对句艺术中体现得再明显不过了。

中国诗文中的对句艺术是怎样形成和怎样发展的呢？

文学的第一个要素是语言。如果一般说，文学是语言的艺术，则诗歌尤其是语言的艺术。语言是文学尤其是诗歌的民族形式所赖以形成的主要因素。文学语言以至诗歌语言，乃是在普通

语言基础上加以提炼和加工的语言，反转来又丰富和提高普通语言。一个民族成熟的文艺作品和诗篇，是有了高度成熟的语言以后的产物，反转来这些作品和诗篇又丰富和提高其民族语言。有着悠久传统的中国古典诗文，在汉语发展史上的贡献是无可计量的；而这里我们所要论证的则是作为中国诗文基础的汉语的特点，以及这特点对于中国诗文定型的影响。同时，还必须涉及到作为汉语记录符号的汉字的特点，因为成熟的诗文，决不能停留在口头创作的阶段，它必须还要形诸文字，才能传远垂后，文字的特点对于诗文创作自然也会起着一定的作用，是不容忽视的。中国古典诗文正是以汉字记录下的汉语作为主要因素而形成而发展的，中国古典诗文的语言正是在中国古代书面语言的基础上加以提炼和加工的语言，所以中国古典诗文的格律形式，离开汉语与汉字的特点，是很难加以解释的。

汉语在几千年来始终保持着它的统一体，不曾分化为几种语言，如同拉丁语分化为法兰西语、意大利语、西班牙语、葡萄牙语、罗马尼亚语那样，这个统一语言经常把汉族人民团结在一起，成为今天占人类1/4的中华民族的核心。汉语的主要特点是怎样的呢？它表现在：（一）声调作为音位的组成因素，一般不分长短音，古今声调虽然也发生着缓慢的变化，但是始终具有着声调，并起着辨义的作用。（二）构词的词素以单音词根为基础，有些语言学家以此说汉语是单音节语，这是不正确的，虽然汉语中确有不少词是单音节的，但复音词从古就有，而且随着社会生活的演进而日益发展，不过它们绝大多数都是由单音词素构成的合成词，用来构词的词素不只代表一个音节，还往往具有一定的意义。上述特点，再加上方块汉字的特点，它的单体与合体的结构规则，虽有表形与表音的成分，而原则上以表意为主，没有走上拼音化，一个复音词总是由两个以上的单字来构成。汉语虽然不

是单音节语，汉字却是单音独体的。可以设想，如果没有上述这些特点，单凭文人的讲求，怎么也不能硬造出四六体骈文与五七言律诗来的，那样整齐划一的句型和平仄递用的节奏，实非汉语汉字则莫堪承当，至于在诗文中讲究对仗，固然如前所述，乃源于客观现实中普遍存在着成双作对的现象，可是如果不是汉语本身具有声调，构词以单音词根为基础，又加以用单音独体的方块汉字作为书写符号，则对仗决难定为文体与诗律，更不能象在中国历史上那样广泛发展，普遍应用，从室联、堂联、楹联、门联到喜联、寿联、輓联，以至会场布置和室内装饰，无不使用联语，这是可以断言的。对“对子”，已成为检验敏捷呈现才学的一种方式。总之，由于汉语汉字的特点，给诗文创 作从形义到音节上的“高下相须”、“低昂互节”，造成了特殊的有利条件，严整的格律才得通过这些环节建立起来。中国诗文中的对句艺术，在很大程度上，正是通过这种途径而完成的。

骈文律诗，讲求极谨严极工整的格律，诸如平仄递用的节奏，间行回应的韵法，整齐划一的句型，骈骊对仗的句式，等等等等。诚如前述，一定的型范格式，乃是作为现实之反映的诗文本 身所固有的属性，而汉语汉字的特点又给它造成了极为有利的条件。而所谓固有属性既中外一律，所谓有利条件又古今相同，为什么骈文律诗独盛于六朝隋唐呢？这说明，诗文的定型，它的和活生生的实在的内容紧相联系着的不可分的形式，归根结底，还是由内容所决定的。中国古典诗文的形式，主要还是中国封建社会的意识形态、礼俗习尚与审美观念的显现。作为自给自足的自然经济形态和等级统治的专制政治形态之集中反映的封建文化，其特性必然表现为停滞于固定的、规范化的、很少变动的形式中，正如毛泽东同志所指出：“所谓‘天不变、道亦不变’的形而上学的思想，曾经长期地为腐朽了的封建统治阶级

所拥护”(《矛盾论》)。中国封建统治阶级制礼作乐，以乐合礼，礼就是办事的样子，乐就是唱诗的规则，也就是把封建社会中的君臣、父子、兄弟、夫妻等关系，定为一套典章制度，行为规范，贵贱有等，上下有序，繁文缛节，呆板机械，把所谓整齐律与对称律在封建主义的审美观念中发挥到极端，发挥到绝对化的程度。其实，这不过是封建统治者讲排场、摆威风的表现而已。这种时尚与风气，在汉赋中已有所折射；魏晋以降，随着佛经梵语的引进，音韵之学的兴起，无论为文作诗，都更加讲究声律。这当然有深刻的社会根源：六朝时代，阶级分化进一步尖锐，封建压迫进一步加强，九品中正的门阀制度，流品评题的道德模式，反映于思想，便成为浮华迂诞，玄学清谈；在文艺上，玄理、游仙、山水、艳情以至所谓宫体诗，空虚轻薄，日趋华丽；降及齐梁，兴愈浮而志愈弱。颜之推在《颜氏家训》中记载：“梁世士大夫，皆尚褒衣博带，大冠高屐，出则车舆，入则扶侍；郊郭之内，无乘马者。……建康令王复，性既儒雅，未尝乘骑，见马嘶歔陆梁，莫不震慑，乃谓人曰：‘正是虎，何故名为马乎？’其风俗至此。”“江南朝士，因晋中兴而渡江，本为羁旅。至今八九世，未有力田，悉资奉禄而食耳。假令有者，皆信童仆为之，未尝目睹起一拨土，耘一株田，不知几月当下，几月当收，安识世间馀务乎？故治官则不了，营家则不办，皆优闲之过也。”(《涉务篇》)又记载：“梁朝全盛之时，贵游子弟，多无学术。至于谚云：‘上车不落则著作，体中何如则秘书。’无不熏衣剃面，傅粉施朱，驾长檐车，跟高齿屐，坐碁子方褥，凭斑丝隐囊，列器玩于左右，从容出入，望若神仙。明经求第，则顾人答策；三九公燕，则假手赋诗；当尔之时，亦快士也。”(《勉学篇》)在这种生活环境与文化氛围中，诗文走上形式主义，岂不是很自然吗？所以四声八病，诸说腾起，贵公子孙沈约等人，并自炫为“妙达此旨，始可言文”。

虽然当时也曾有人起而非议，如钟嵘便认为这样过求声律，“使文多拘忌，伤其真美”，而主张：“但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能，蜂腰鹤膝，闾里已具。”（《诗品序》）但风气已成，时尚难改，贵公子孙倡于上，士流文人扬其波，“于是天下向风，人自藻饰，雕虫之艺，盛于时矣。”（裴子野《雕虫论序》）上面讲的只是从东晋开始的南朝情况，北朝社会则是另一种景象。所谓“艳曲兴于南朝，胡音生于北俗”。北朝从鲜卑拓跋氏建立北魏才开始汉化而习用汉语，后经北齐、北周，经历了近二百年的战乱，从西晋末年迁移到黄河流域中原地区的诸族匈奴、鲜卑、羯、氐、羌，至此都先后与汉族融化成一体，野蛮的征服者总是被他们征服了的民族的较高的文明所征服，正是在这种历史规律支配下，北朝社会从制度、文化到语言，都处在新鲜开始的阶段，具有强烈的吸收力和可塑性，推动着一切飞速地发展着。同时游牧生活所带来的豪爽单纯的性格，也必然促成诗歌语言清新刚健的风格，这点于北朝民歌中便可见一斑。于是到隋朝统一，南北文化交流，便吸取了新的血液，而为诗歌语言的健康成熟准备好了社会条件。魏徵《隋书·文学传序》说：“然彼此好尚，互有异同，江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。理深者便于时用，文华者宜于咏歌。此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽善尽美矣。”这种语言的合流，并不是简单的合二而一，而是在新的历史关头，对前人成就的批判继承与创造发扬。唐诗的高度发展，除有其一定的社会的、即经济的政治的原因以外，这种语言的合流，在封建社会达于全盛的基础上，待以完美的实现，也是一个有利的条件。这就是说古代汉语（书面语言）的诗化过程，到隋唐时期才算最后完成了。虽然如此，唐朝五、七言律诗（包括绝句、律诗、排

律) 严整的格律形式, 也还只能是封建主义美学观点的具体体现, 实由于“唐代的科举制度来抬举它”, 才得以确立并流行的。就单拿骈骊对仗来说, 在审美观念上, 那岂不正是从“驷马”、“仪仗”等仪礼转化来的吗? 尔后历宋元而明清, 依风波荡, 不知底止, 八股文, 试帖诗, 都是在科举制度推导下演化出来的, 这算是达到古典诗文中封建形式的极致了。不过, 骈文律诗, 作为形式一旦形成, 便又具有相对的独立性, 人民掌握了它, 也不是绝对不能用以表达自己的思想情感, 它反过来也可以影响人民的审美感觉; 何况整齐律与对称律原本源于自然, 合乎天性, 这就是为什么骈文虽然久已式微, 而封建形式的律诗直到今天仍然具有生机, 仍能唤起美感的缘故。但是任何形式都不是固定的, 它总是随着时代内容的变化而变化着。对句艺术在骈文律诗中达到高潮, 在相继而起的古文与词曲中, 便显露出舍整趋散, 去偶尚奇的走向, 直到“五四”新文化运动, 白话文自由诗, 探索口语诗化的途径, 努力从大众口头语中提炼文学语言, 对句艺术虽然未云废止, 也永远不能废止, 但是已经再无须作为修辞表现与审美要求而特别加以讲求了, 定为文体诗律的时代已一去不复返了。

中国诗文中的对句艺术, 是个饶有趣趣, 又非常重要的课题。上面说的只是个人一时兴会的看法, 粗枝大叶, 实难尽意。于此我们现代文艺理论界, 虽然在有关著作中偶尔涉及, 亦不离直观感性, 没有人进行全面精深的研究, 这或者也是建国以来, 在频繁的政治运动中, 学术上批判有餘, 建设不足的一种表现吧。幸亏我们的东邻日本, 有饱学之士古田敬一教授, 纵览今古, 横较东西, 竭精殚智, 钩沉发微, 写出了这样一部含英咀华的《中国文学的对句艺术》, 才算填补了这个空白, 消弭了这项憾事, 这是值得我们庆幸和感激的。现在又经李森同志在与作者反复研讨, 交流切磋中把它翻译过来, 并由吉林文史出版社出版以

繪同人，实在是令人鼓舞的事情。诚然，而今已经是这样一个时代：“由许多民族的和地方的文学形成了一个世界文学”，人间行看均凉热，我辈矧为同种文。在过去漫长的两千年间，中日两国的文化确实保持着密切的联系，这也决定了我们两国在文学研究上加强交流，是需要的，而且也还存在着广阔的餘地。但是，在这里我愿意引用两位日本学者的话来做为结束语。丸山昇先生说：

“我们这些日本人的中国文学研究，尽管在对中国文学的见解上无法与中国相比，但如果能对中国读者有些作用的话，那就在于我们是通过具有不同的历史和文化的日本人的眼光，用不同于中国人的眼光来看中国文学。”（《寄语〈日本学者中国文学研究译丛〉》）；冈村繁先生说：“在我看来，不能不承认两国的研究在对问题的把握方式及研究方法等方面，或多或少地存在着各种不同的差别。我殷切希望今后中日两国学者间的友好讨论会更加活跃，两国学者互相协作，取得实事求是的研究成效。”（《祝贺〈日本学者中国文学研究译丛〉创刊》）。对于这两段话，我衷心地赞赏。那么，就让我们从古田敬一教授这部《中国文学的对句艺术》予以力践躬行吧。对于文学艺术，学术理论问题，见仁见智，存在不同理解是当然的和自然的；正因如此，两国文学研究才有交流的必要和可能。在我这篇简短的序言里，同古田敬一教授的宏篇鉅著，在某些具体问题的论断上，不无鉅锤鑿枘。这也是和而不同，犹如丸山昇先生所期待的“这种交流愈发活跃，将会促进两国的中国文学研究进一步发展”。且亦是增进和加深我们两国学人相互理解的直接途径，想必会得到古田敬一教授的应和吧。

一九八七年十二月五日

原 序

古田敬一

小时候，上小学唱歌，有一节歌词永远难忘：“在那山林里追兔，在那小河里钓鱼。”即使是今天，当我低声哼唱时，这支歌也还在我心中引起深深的乡愁。这种心情究竟是怎样引起的？为什么眼前仿佛出现了天真无邪的孩子们在故乡奔忙的景象呢？当然，不能忽视歌的内容触发情绪的作用。但是，并不只于此，还要看到这二行歌词，无论是韵律，还是诗意，其中整齐的对句所起的重大作用。“うさぎ追いし”和“小ぶな釣りし”都是六音，“かの山”与“かの川”都是四音。还有，“追いし”和“釣りし”，句末的“し”音，起着脚韵的作用，“かの山”和“かの川”，句首的“かの”音，完成了首韵的任务。只有具备了这样整齐的韵律条件，才有这诗的韵律美。更进一步，不仅是韵律，即使是诗的意思，也是整齐的对句。“兔”和“小鲇”都是可爱的小动物，“山”与“川”成对称的地势，很相称地象征着故乡的风景，由于景观景色的鲜明对比，才塑造了令人难忘的故乡的形象。

由对句构成的韵律美，并不限于现代的小学歌曲。在古老的《万叶集》中就频频出现。而且，也不限于歌谣，在散文中也可常见到。例如，只要想起《平家物语》开头有名的一节：“祇園精舎の鐘の的声 诸行无常の响あり / 沙罗双樹の花の色 盛者必衰の理を顯す”就会颌首同意。在旧中学学习的《太平记》中也有这样一节：“落花の雪に踏迷う 交野の春の桜狩 / 紅葉の錦を著て帰る 嵐の山の秋の暮。”这一段的好听的语调，不用说是因

为配有舒适的五七调的节奏，另一方面，也是由于对句的美。“落花——红叶”、“交野——嵐山”“春——秋”，整整齐齐，形成为美的对句。至于俚谚和格言，由对句构成的更不遑枚举。日本的如“花は桜木 人は武士”、“人は一代 名は末代”和中国的“言者不知，知者不言”、“长袖善舞 多钱善贾”，西洋的 *Vita brevis, ars longa*（人生短，艺术长）*Out of sight, out of mind*（眼不见，心不想）等都是。

对句的基本原理，不须说是二个事物的对照。去年，某报的俳句栏载有这样的句子：“雪原の遠くに紅の鳥居立つ”（茫茫的雪原上立着鲜红的牌坊），一看就是个很美的句子，洁白的雪原和作为点缀的鲜红的牌坊，成为鲜明的对照。白与红的对照，是此句成功的根本原因。德川中期的俳人井上士郎有俳句“わが庵は东莺西月夜”，句中的东与西，是以方位的对比为基础。无论是色彩，还是方位，使二者对比以描绘一个画面这一点是共同的。象这些作品，也是由和对句相同的原理而构成的。本书在第一章探究对句的原理。从阴阳二元论的世界观去把握对句的根本，并以此世界观为基础，去考察作为文学表现的对句的成立。而且，构成对句的二项，如果恰象阴与阳的融合，是二者融合为一，而不是绝对的对立，那么，据此而融合的对句，就可以起到创造二者之和以上的新东西的作用，就可以加深文学作品的内容，使其更具丰富的意义。这一点斯波六郎先生早已指出。

在中国文学中，最早的集中的对句理论的文献是《文心雕龙》的《丽辞篇》，该篇所论深得精要，对后代的对句论影响极大。在中国文献中，关于对句的论述，最多的当首推诗话，把历代大量诗话中有关对句的论说找出来，分类加以整理，对有问题的对句努力说明其旨趣，是本书第二、第三章的内容。

本书从原理与现象两个方面探讨对句，涉及到各个时代和各

个领域。在中国，最古的文章金文就能见到对句，以后在周汉的诗文中，更是频繁可见，但这些对句都是自然出现的。到六朝，不仅是骈丽文的世界，也是诗的世界，对句表现得到极大发展。到唐代的律诗，则可以是对句发展到了极致。作为骈文的反动的唐代的古文也还有对句表现，这证明对句在中国文学中是如何根深蒂固。对诗、散文、骈文各个领域的实际作品的探讨，是本书第四章、第五章、第六章的内容。第七章为余论，考察与对句关系密切的骈文与典故的问题。

当今在日本，修辞学的研究已成为热门，对古典修辞学的再评价尤为盛行。本书作为资料，如能不仅为中国文学研究者，而且也为日本文学与西欧文学研究者所利用，就是笔者最大的欣慰。

本书原稿的执笔写作经过相当长的时间。其间，不时得到小尾郊一博士的鼓励；本书的出版，得到池田末利博士的支持，接受了昭和五十六年（1981年）度文部省科学研究补助金（研究成果刊行费），兹对二位博士表示深切谢意。又烦藤原尚、森野繁夫二先生校阅原稿，也深致谢忱。在出版过程中，一直得到出版社的关照，谨对风间书房的风间务社长和本书的负责人堀江惠治先生表示深切谢意。

昭和五十七年（1982年）二月

目 录

序.....	公 木
原序.....	古田敬一
第一章 对句的原理	1
第一节 存在和对称	1
第二节 日本、西欧文学的对句.....	5
第三节 中国人关于对句的思想.....	17
第四节 节奏、对称、平衡	19
第五节 正对与反对的比较	29
第二章 对句的分类	34
第一节 分类的标准	34
第二节 形式的分类	36
第三节 内容的分类	61
第四节 虚实对	77
一 虚实对的定义	77
二 虚实的组合	79
三 对虚实对否定的意见	84
四 对虚实对肯定的意见	91
五 情景融合	94

第三章 对句的评价	100
第一节 的对、切对	100
一 的对	100
二 切对	108
三 对偶精切	113
四 自然对	115
第二节 奇对、工对、佳对	122
一 奇对	124
二 工对	130
三 佳对	138
第四章 诗的对句	149
第一节 谢灵运的对句	149
一 对句的集大成	149
二 俯仰对	150
三 朝夕对	153
四 合掌对	158
五 视听对	160
六 色彩对	164
第二节 谢朓诗歌的对句	167
一 与谢灵运的比较	167
二 风景与情感的融合	170
三 与谢灵运相异的原因	184
第三节 唐诗对句的象征性	185
一 象征的意义	185
二 山与水的对照	186
三 方位的对照	190
四 立体的对照	193