



面向21世纪课程教材
Textbook Series for 21st Century

中国文学史

(第三版)

第一卷

袁行霈 主编

聂石樵 李炳海 本卷主编

高等教育出版社

第三节 《诗经》的艺术特点

赋、比、兴的手法 句式和章法 风、雅、颂不同的语言风格

《诗经》关注现实，抒发现实生活触发的真情实感，这种创作态度，使其具有强烈深厚的艺术魅力。无论是在形式体裁、语言技巧，还是在艺术形象和表现手法上，都显示出我国最早的诗歌作品在艺术上的巨大成就。

赋、比、兴的运用，既是《诗经》艺术特征的重要标志，也开启了我国古代诗歌创作的基本手法。关于赋、比、兴的意义，历来说法众多^{〔29〕}。简言之，赋就是铺陈直叙，即诗人把思想感情及其有关的事物平铺直叙地表达出来。比就是比方，以彼物比此物，诗人有本事或情感，借一个事物来做比喻。兴则是触物兴词，客观事物触发了诗人的情感，引起诗人歌唱，所以大多在诗歌的发端。赋、比、兴三种手法，在诗歌创作中，往往交相使用，共同创造了诗歌的艺术形象，抒发了诗人的情感。赋运用得十分广泛普遍，能够很好地叙述事物，抒写感情。如《七月》叙述农夫在一年十二个月中的生活，就是用赋法。赋是一种基本的表现手法，赋中用比，或者起兴后再用赋，在《诗经》中是很常见的。赋可以叙事描写，也可以议论抒情，比兴都是为表达本事和抒发情感服务的，在赋、比、兴三者中，赋是基础。

《诗经》中比的运用也很广泛，比较好理解。其中整首都以拟物手法表达感情的比体诗，如《豳风·鸛鸣》《魏风·硕鼠》《小雅·鹤鸣》，独具特色；而一首诗中部分运用比的手法，更是丰富多彩。《卫风·硕人》描绘庄姜之美，用了一连串的比：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉。”分别以柔嫩的白茅芽、冻结的油脂、白色长身的蝤蛴、白而整齐的瓠子、宽额的螭虫、蚕蛾的触须来比喻美人的手指、肌肤、脖颈、牙齿、额头、眉毛，形象细致。“巧笑倩兮，美目盼兮”，两句动态描写，又把这幅美人图变得生动鲜活。《召南·野有死麕》则不从局部比喻，而以“有女如玉”作比，使人由少女的美貌温柔联想到美玉的洁白、温润。以具体的动作和事物来比拟难言的情感和独具特征的事物，在《诗经》中也很常见。“中心如醉”“中心如噎”（《王风·黍离》），以“醉”“噎”比喻难以形容的忧思；“巧言如簧”（《小雅·巧言》）、“其甘如荠”（《邶风·谷风》），将“巧言”“甘”这些不易描摹的情态，表现为形象具体的“簧”“荠”。总之，《诗经》中大量用比，表明诗人具有丰富的联想和想象，能够以具体形象的诗歌语言来表达思想感情，再现异彩纷呈的物象。

《诗经》中“兴”的运用情况比较复杂，有的只是在开头起调节韵律、唤起情绪的作用，兴句与下文在内容上的联系并不明显。如《小雅·鸳鸯》第二章：“鸳鸯在梁，戢其左翼，君子万年，宜其遐福。”兴句和后面两句的祝福语，并无意义上的联系。《小雅·白华》第七章以同样的句子起兴，抒发的却是怨刺之情：“鸳鸯在梁，戢其左翼。之子无良，二三其德。”这种与本意无关，只在诗歌开头协调音韵，引起下文的起兴，是《诗经》兴句中较简单的一种。《诗经》中更多的兴句，与下文有着委婉隐约的内在联系。或烘托渲染环境气氛，或比附象征中心题旨，构成诗歌艺术境界不可或缺的部分。《郑风·野有蔓草》第一章写情人在郊野“邂逅相遇”：

野有蔓草，零露漙漙。有美一人，清扬婉兮。邂逅相遇，适我愿兮。

清秀妩媚的少女，就像滴着点点露珠的绿草一样清新可爱。而绿意浓浓、生趣盎然的景色，和诗人邂逅相遇的喜悦心情，正好交相辉映。再如《周南·桃夭》以“桃之夭夭，灼灼其华”起兴，茂盛的桃枝、艳丽的桃花，和新娘的青春美貌、婚礼的热闹喜庆互相映衬。而桃树开花（“灼灼其华”）、结实（“有其实”）、枝繁叶茂（“其叶蓁蓁”），也可以理解为对新娘出嫁后多子多孙、家庭幸福昌盛的良好祝愿。诗人触物起兴，兴句与所咏之词通过艺术联想前后相承，是一种象征暗示的关系。《诗经》中的兴，很多都是这种含有

喻义、引起联想的画面。比和兴都是以间接的形象表达感情的方式，后世往往比兴合称，用来指《诗经》中通过联想、想象寄寓思想感情于形象之中的创作手法。

《诗经》中有些作品已达到了情景交融、物我相谐的艺术境界，对后世诗歌意境的创造，有直接的启发。如《秦风·蒹葭》：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。
溯游从之，宛在水中央。

蒹葭凄凄，白露未晞。所谓伊人，在水之湄。溯洄从之，道阻且跻。
溯游从之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之涘。溯洄从之，道阻且右。
溯游从之，宛在水中沚。

“毛传”认为是兴，朱熹《诗集传》则认为是赋，实际二者并不矛盾，是起兴后再以赋法叙写。河滨芦苇的露水凝结为霜，触动了诗人思念“伊人”之情，而三章兴句写景物的细微变化，不仅点出了诗人追求“伊人”的时间地点，渲染出三幅深秋清晨河滨的图景，而且烘托了诗人由于时间的推移，越来越迫切地怀想“伊人”的心情。在铺叙中，诗人反复咏叹由于河水的阻隔，意中人可望而不可即、可求而不可得的凄凉伤感心情，凄清的秋景与感伤的情绪浑然一体，构成了凄迷恍惚、耐人寻味的艺术境界。

《诗经》的句式，以四言为主，四句独立成章，其间杂有二言至八言不等。二节拍的四言句带有很强的节奏感，是构成《诗经》整齐韵律的基本单位。四字句节奏鲜明而略显短促，重章叠句和双声叠韵读来又显得回环往复，节奏舒卷徐缓。《诗经》重章叠句的复沓结构，不仅便于围绕同一旋律反复咏唱，而且在意义表达和修辞上也具有很好的效果。

《诗经》中的重章，许多都是整篇中同一诗章重叠，只变换少数几个词，来表现动作的进程或情感的变化。如《周南·芣苢》：

采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。
采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言将之。
采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言负之。

三章里只换了六个动词，就描述了采芣苢的整个过程。复沓回环的结构，灵活多样的用词，把采芣苢的不同环节分置于三章中，三章互为补充，在意义上形

成了一个整体，一唱三叹，曼妙非常。方玉润《诗经原始》卷一云：“读者试平心静气，涵泳此诗，恍听田家妇女，三三五五，于平原绣野、风和日丽中，群歌互答，余音袅袅，若远若近，若断若续，不知其情之何以移而神之何以旷。则此诗可不必细绎而自得其妙焉。”

除同一诗章重叠外，《诗经》中也有一篇之中有两种叠章，如《郑风·丰》共四章，由两种叠章组成，前两章为一叠章，后两章为一叠章；或是一篇之中，既有重章，也有非重章，如《周南·卷耳》四章，首章不叠，后三章是重章。

《诗经》的叠句，有的在不同诗章里叠用相同的诗句，如《豳风·东山》四章都用“我徂东山，慆慆不归。我来自东，零雨其濛”开头，《周南·汉广》三章都以“汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思”结尾。有的是在同一诗章中，叠用相同或相近的诗句，如《召南·江有汜》，既是重章，又是叠句。三章在倒数第二、三句分别叠用“不我以”“不我与”“不我过”。

《诗经》中的叠字，又称为重言。“伐木丁丁，鸟鸣嚶嚶”（《小雅·伐木》），以“丁丁”“嚶嚶”摹伐木、鸟鸣之声。“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”以“依依”“霏霏”，状柳、雪之态。这类例子，不胜枚举。和重言一样，双声叠韵也使诗歌在演唱或吟咏时，音节舒缓悠扬，语言具有音乐美。《诗经》中双声叠韵运用很多，双声如“参差”“踊跃”“黽勉”“栗烈”等，叠韵如“委蛇”“差池”“绸缪”“栖迟”等，还有些双声叠韵用在诗句的第一字第三字或第二字第四字上。如“婉兮变兮”（《齐风·甫田》）、“炮之燔之”（《小雅·瓠叶》）、“如切如磋”（《卫风·淇奥》）、“爰居爰处”（《邶风·击鼓》）等等。

《诗经》的押韵方式多种多样，常见的是一章之中只用一个韵部，隔句押韵，韵脚在偶句上，这是我国后世诗歌最常见的押韵方式。还有后世诗歌中不常见的句句用韵。《诗经》中也有不是一韵到底的，也有一诗之中换用两韵以上的，甚至还有极少数无韵之作。

《诗经》的语言不仅具有音乐美，而且在表意和修辞上也具有很好的效果。《诗经》时代，汉语已有丰富的词汇和修辞手段，为诗人创作提供了很好的条件。《诗经》中数量丰富的名词，显示出诗人对客观事物有充分的认识。《诗经》对动作描绘的具体准确，表明诗人具体细致的观察力和驾驭语言的能力^[29]。如《采芣苢》，将采芣苢的动作分解开来，以六个动词分别加以表示：“采，始求之也。有，既得之也。”“掇，拾也。捋，取其子也。”“袺，以衣贮之而执其衽也。襁，以衣贮之而扱其衽于带间也。”（朱熹《诗集传》卷一）六个动词，鲜明生动地描绘出采芣苢不同动作的图景。后世常用的修辞手段在

《诗经》中几乎都能找到：夸张如“谁谓河广，曾不容刀”（《卫风·河广》），对比如“女也不爽，士贰其行”（《卫风·氓》），对偶如“穀则异室，死则同穴”（《王风·大车》）等，不一而足。

总之，《诗经》的语言形式形象生动，丰富多彩，往往能“以少总多”，“情貌无遗”（《文心雕龙·物色》）。但雅、颂与国风在语言风格上有所不同。雅、颂多数篇章运用严整的四言句，极少杂言，国风中杂言比较多。小雅和国风中，重章叠句运用得比较多，在大雅和颂中则比较少见。国风中用了许多语气词，如“兮”“之”“止”“思”“乎”“而”“矣”“也”等，这些语气词在雅、颂中也出现过，但不如国风中数量众多，富于变化。国风中对语气词的驱遣妙用，增强了诗歌的形象性和生动性，达到了传神的境地。雅、颂与国风在语言上这种不同的特点，反映了时代社会的变化，也反映出创作主体身份的差异。雅、颂多为西周时期的作品，出自贵族之手，体现了“雅乐”的威仪典重，国风多为春秋时期的作品，有许多采自民间，更多地体现了新声的自由奔放，比较接近当时口语。