

論《詩經》的藝術美

徐志嘯

(復旦大學中文系)

《詩經》，從它產生的時代看，在中國詩歌史上無疑屬於前期階段，因而無論體制、形態等，較之後世作品，都要顯得古樸、稚拙得多。然而，《詩經》有其自身獨特的藝術特色與魅力，在它古樸、原始的表面形態下，蘊藏著多種藝術美，曾給予後世詩歌創作以極大的影響，對此，歷代詩論家都曾予以高度評價。

本文我們擬從多種角度與側面窺探《詩經》所具有的藝術美，以發掘《詩經》內在的藝術瑰寶，引發我們對這一詩歌史上早期產品以更多的注意與重視。

一、抒情美

《詩經》305篇作品，若按其內容分類，大致可分為記事、言志、抒情三大類^[1]，其中抒情類較多地集中于《國風》與《小雅》，以《國風》居多。這一類抒情詩，雖所抒之情或歡或怨、或歡怨雜糅，卻大多較集中地體現了詩作者或詩篇主人公豐富複雜的感情，字裏行間流露出一股抒情美，讀之令人有情牽柔腸之感，頗具情趣。

例如抒情味甚濃的《秦風·蒹葭》一詩，詩面上寫男女戀情，而實際上留給讀者的卻是柔婉纏綿的情意與渺遠空靈的想像，這種抒情美感，是一般愛情詩作所不能比擬的。詩章中那可望而不可及的情境，那撲朔迷離的傷感，蘊含了不可窮盡又不可言傳的意韻，使人嚼之覺深、回味無窮。

這裏，我們不妨抄錄全詩如下：

蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。

溯洄從之，道阻且長；溯游從之，宛在中央。

蒹葭淒淒，白露未晞。所謂伊人，在水之湄。

溯洄從之，道阻且躋；溯游從之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所謂伊人，在水之涘。

溯洄從之，道阻且右；溯游從之，宛在水中沚。

與《詩經》中其他寫愛情詩章不一樣的是，此詩首先不明確詩中的“伊人”是男子還是女子，這就留給了讀者以充分想像的餘地；而“伊人”的不確定性本身，又使詩章蒙上了一層薄紗，讓本來就“在水一方”、可望不可及的意想中人，成了虛渺空幻的想像——這就倍增了詩的意趣與情趣。尤為奇妙的是，既可望不可及，又真的“溯洄”“溯游”之，也不可能到達（更不可能見到）——多麼撲朔迷離，多麼撩人心房！三章的重複，更增加了這種“撲朔”感和“撩人”感。“感情的性狀既如此純粹虛泛，感情的表達又接近象徵，這首表現渺茫追尋的情詩遂具有引發不同聯想的多重意蘊：一般讀者固然可以從詩中所描繪的情景中喚起相似的愛情體驗，具有較高藝術素養的讀者則可從詩中所描繪的象徵性境界裏產生更豐富、更深遠的聯想，並進而喚起某種更廣泛的人生體驗。”^[2]

毫無疑問，像《秦風·蒹葭》這樣的詩篇，是體現《詩經》抒情美的典範之作。

與《秦風·蒹葭》相較，《陳風·月出》似從另一個角度展示了抒情美——它更直接、更坦露，卻又不失迷人情致。詩也是三章，只是篇幅稍短些：

月出皎兮，佼人僚兮。舒窈糾兮，勞心悄兮。

月出皓兮，佼人憫兮。舒憂受兮，勞心慍兮。

月出照兮，佼人燎兮。舒夭紹兮，勞心慘兮。

“詩寫美人只從幻想虛神著筆。……但覺其僂姿搖曳，若隱若現，不可端倪。即此已活描出一月下美人之形象。”^[3]陳子展先生的這一評語可謂中的之語。詩章旨在描畫一意中美人，卻讓其置身於月輝下的朦朧意境之中，美則美矣，卻倍增了朦朧感、虛幻感，這就使詩章的抒情披上了如夢幻般的輕紗，給人一種朦朧美，這種美，與《秦風·蒹葭》有著異曲同工之妙，只是它所描畫的人物是月下女子，比《蒹葭》要明朗些。

具有抒情美的詩篇中，所抒之情，不光有男女之間的愛情與戀情，也有表現其他方面的感情，它們雖則有時是一種悲情或傷感之情，卻也同樣能使人產生美感——一種情感之美。

例如表現戍役士兵對戍役的厭倦、對戰爭的反感，渴望返回家鄉與親人團聚，遇上安定日子的《小雅·采薇》篇，即是典型之一。詩篇以“采薇”起興。薇是一種豌豆苗，以它“作止”——新生、“柔止”——柔嫩、“剛止”——枯硬的變化過程，比喻戍役——與獯豸戰爭的時間之長，從而說明雖口頭上常言“日歸日歸”，而實際上仍是“不遑啓處”，以至“憂心孔疚，我行不來”。整首詩強烈地抒發了士兵們厭戰思歸心理，字裏行間充斥了“靡室靡家，玁狁之故”，“不遑啓居，玁狁之故”，“憂心烈烈，載飢載渴”，令人讀之頗動惻隱之心。情感的集中爆發點，在全詩的末章，詩篇以極為鮮明的反襯，強烈表現了士兵們的感情，給人一種巨大的衝擊力：

昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏。

行道遲遲，載渴載飢。我心傷悲，莫知我哀！

按常理，終於盼到了返歸的日子，人的喜悅自不待言，然而士兵們卻是“我心傷悲”；又按常理，人在喜悅的時候，即使天氣不是“晴空萬里”，然在喜悅者眼裏，也會“雲開日出，霞光萬道”——這不是喜悅者本人有多少呼風喚雨的能耐，而是由於其心情好，似乎眼中的一切也都會隨之增色或變佳。然而，此時此境下的士兵們卻不，他們的心境完全被“雨雪霏霏”籠罩了，怎麼也不能同昔日離開家鄉時的“楊柳依依”相比了——這是多麼扣動心弦的悲涼心境！又是多麼令人吃驚的反襯對比！清人王夫之以為，《采薇》詩的這一表現手法，是一種“反襯”——以悲襯喜，倍增其喜，即所謂“以樂景寫哀”、“以哀景寫樂”，“一倍增其哀樂”。（《薑齋詩話》卷一）這話不無道理。《采薇》詩的此末章之表現，毫無疑問是作者展示抒情美的一個極好手法，它讓詩篇主人公的濃烈情感在“楊柳依依”與“雨雪霏霏”的強烈反差中得到了充分剖露，從而給讀者一種情感美——雖然這情感中滲入了悲的成分。

這首詩的末章的藝術表現，對後世文人創作產生了深刻影響：“首四句‘興寄深微’（《香祖筆記》），‘善於寫物態，慰人情’（《宋景文筆記》），自是‘詩三百’中最佳之句（謝玄）。范晞文《對床夜話》云：‘《詩》云：昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏。東坡謂退之始去杏花峰，及歸柳嘶蛩，與《詩》意同。子建云，昔我初遷，朱華未希。今我旋止，素雪雲飛。又，始出嚴霜結，今來白露晞。王元長云，昔往倉庚鳴，今來蟋蟀吟。顏延年云，昔辭秋未素，今也歲載華。退之又居其後也。’愚謂此《詩》句，歷漢、魏、南朝至唐，屢見詩人追摹，而終有弗逮。”^[4]

抒情美還表現於一些描述與刻畫人物的篇章中。如比較典型的描寫女子美貌的《衛風·碩人》，詩中形象之動人、傳神，堪稱絕世佳人，而這其中，作者所傾注的，以及詩篇所展露的，無疑有著抒情美的成分，給人以充分的美的享受。試看這位“碩人”，不僅有靜態的身上各部位的生動描畫，

更有動態的顧盼傳神，可謂惟妙惟肖、躍然紙上，彷彿呼之欲出，詩篇畫出的美人圖，成了後世歷代文人描畫美女的楷模與範本，曹植《洛神賦》所描述的洛神，無疑是青出於藍的典範。

抒情美有時也以想像的方法展示，雖然這種想像表現的並不是喜悅或歡快，更多的是思念或離情別緒，但由於抒寫真摯、深切，也頗能觸動人的情懷。如《魏風·陟岵》，寫一位在遠方長期服役的征人，如何想像父母兄弟叮嚀自己及早回家的情景，給人以如泣如訴、宛若目前之感：

陟彼岵兮，瞻望父兮。父曰：“嗟！予子行役，夙夜無已。上慎旃哉！猶來無止！”

陟彼屺兮，瞻望母兮。母曰：“嗟！予季行役，夙夜無寐，上慎旃哉！猶來無棄！”

陟彼岡兮，瞻望兄兮。兄曰：“嗟！予弟行役，夙夜必偕。上慎旃哉！猶來無死！”

這首詩在寫法上可謂“三百篇”中的獨具一格之作：明明是自己思念父母兄弟，卻讓父母兄弟代自己言，道出自己心中想說而未說的話；明明是自己想結束遠方服役，早日返歸家鄉與父母兄弟團聚，卻一次次讓父母兄弟呼喚“猶來無止！”“猶來無棄！”“猶來無死！”；最妙的是，每一章的開頭都是登高望遠，而每一次的望遠又分別是“瞻望”父、母、兄，極形象，極真切，又極富想像力——既合情合理，又恰如其分，真令人讚歎詩人天才的想像力與絕妙的構思。這是一篇極好的表現抒情美的佳作，也是一篇具有獨特藝術風格的力作，在“三百篇”中堪稱一流。

二、修辭美

《詩經》雖說是我國詩歌早期階段的產物，卻已充分運用了多種修辭手法，為詩的藝術美創造了條件。據張西堂《詩經六論》介紹，《詩經》中體現修辭手法的，有20種之多（或謂有20種修辭格）。這裏，我們擬擇取其中比較有代表性的幾種作些闡述，以瞭解《詩經》的修辭美在“三百篇”中的具體表現。

（一）比興——比喻與起興。

《詩經》中最突出也最典型的修辭手法，是比興。從修辭角度言，比興其實包括兩個成份：比和興。按一般公認的朱熹的講法，比是比喻，“以彼物比此物也”；興是起興，“先言他物以引起所詠之詞也”。從《詩經》來看，比興在具體作品中的表現，既有獨立的比和興——比喻和起興，也有比興兩者融合運用的。我們這裏擬兼而述之。

先看“興”。這是最具有《詩經》個性特色的修辭手法，後代詩歌創作中雖也有表現者（如屈原詩歌），但無論如何沒有《詩經》體現得那麼集中、那麼有典型性。最能顯示“興”修辭手法的，要數“三百篇”開首篇《關雎》了，它是最典型的“興”手法的表現與運用者。詩篇題名《關雎》，是“關關雎鳩”的縮寫，而“關關雎鳩”即是“興”。試看詩中所寫：

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

詩的本意是寫君子求淑女——思戀窈窕的淑女，試圖得到她，而詩句的開頭卻用“在河之洲”的雎鳩之關關叫鳴“起興”，此即“先言他物”——雎鳩之“關關”，而後“引起所詠之詞”——君子之“好逑”。毫無疑問，“起興”在這裏至少起了啓導作用，或者說，它不是直截了當地抒發或敘述詩旨所要表達的內容，而是借用了“他者”作為引導或開端，這在藝術效果上無論如何要比直接表述要有味道得多。自然，這裏要牽涉到一個問題，即作為“起興”者的“關關雎鳩”，與求偶是否有關係，或者說，雎鳩之“關關”，是否即求偶之鳴叫。對此，學界迄今無定論，因為雎鳩究竟是何種水鳥，也還在爭議中，人們便無法斷言，它的“關關”叫鳴是否一定與求偶有關。不過，不管怎麼說，《關雎》一詩這一“起興”手法的運用，無論如何是具有一定藝術效用的。

說到此，我們有必要指出，作為“興”的修辭手法，它在《詩經》中的表現與運用，有兩種情況：其一，是借句“起興”，即興句與原詩沒有意義上的關聯，這種情況，即如《關雎》一詩中的“關關雎鳩”與

求偶沒有內在聯繫，而雉鳩也不論它是何種動物；其二，借物“起興”，因景(物)生情，這種情況，所興之物與原詩有著一定的內在關聯，即如《關雎》中的“關關雉鳩”所表現的乃是求偶，它同“君子好逑”有著內在聯繫。^[5]

具體從詩篇來看，上述第一種情況在《詩經》中表現不多，如《小雅·采菽》：“采菽采菽，筐之筥之。君子來朝，何錫予之。”采菽本身與後面所述內容沒有什麼關係。“采菽采菽”，純粹是開頭或起韻功能。而上述第二種情況在《詩經》中表現就較多了，它帶有某種發生學的意蘊，所興的物象中具備了詩篇所要吟詠的內涵或意象，如《周南·桃夭》、《鄭風·野有蔓草》等詩即是典型表現。且看《周南·桃夭》，詩篇寫民間嫁娶之事，謂出嫁的女子適宜於她所嫁的夫家，而詩的每章開首都以“桃之夭夭”起興，這裏，桃枝的嫩夭，顯然與女子的出嫁有著內在關聯，而“灼灼其華”“有黃有實”“其葉蓁蓁”又均具有美豔或祝願的成分，說明“起興”之物與詩的本意是有關聯的。再如《鄭風·野有蔓草》：

野有蔓草，零露漙兮。有美一人，清揚婉兮。邂逅相遇，適我願兮。

詩以清晨野外的青草露有露珠起興，帶出詩篇主人公偶遇美女的歡愉心情，這兩者之間顯然有著可以聯繫的內涵，所興物象中包含了詩篇的內容——露珠與清揚宛轉的美人體態，乃至歡愉心情，都是可以相關聯的。

“興”的上述第二種表現，毫無疑問，表明了《詩經》在藝術技巧上已達到了相當高的水準，《詩經》作者已懂得從文藝發生學的角度來創造意象或意境，儘管這種創造還說不上是完全自覺的藝術追求，卻在客觀上讓人們看到了這一點，這無疑是十分難能可貴的。

再看“比”。比即比喻，這個修辭手法在“詩三百”中運用的情況可說是比比皆是。以詩篇而言，如《王風·兔爰》、《魏風·碩鼠》等；以詩句而言，那簡直是不勝枚舉了。《王風·兔爰》，全詩寫“我生之後，逢此百罹(憂、凶)”，而均以“有兔爰爰，雉離于羅(罟、置)”作譬。這就是說，“兔”在詩中，實在是“我”的比喻物件，“兔”比喻“我”，“我”乃“兔”的所喻物件。同樣，《魏風·碩鼠》也是如此，“碩鼠”在詩中是詩章所咒罵物件的比喻物。至於具體詩句中的比喻，那可舉出一大串，有明喻，有借喻，有隱喻。這些比喻中，有的用了比喻詞“如”，有的沒有用比喻詞；有的喻體與被喻體關係緊密，有的則關係鬆弛。不管如何，它們作為修辭手法的表現，在詩篇中都起到了一定的藝術效果，為修辭美增添了色彩。

(二) 誇張與對比

誇張手法在《詩經》中運用得不是很多，但凡運用處，對刻畫詩中人物感情都起了極好的作用。如《王風·采葛》，全詩短短三章，每一章是一個誇張，三章易字而重複，極形象地突出了人物欲相見之情切：

彼采葛兮，一日不見，如三月兮！

彼采蕭兮，一日不見，如三秋兮！

彼采艾兮，一日不見，如三歲兮！

詩句中所易者僅被采之物——葛、蕭、艾，而不變者，乃相思之情，故作者不憚重複地反復陳說“一日不見，如……”而“如”字後的內容，則明顯誇大其詞了，詩篇正由於這“誇大”，才顯示了思念者的所思之切，否則，所說的感情平平而已。誇張手法在這裏起了極好的烘托作用——看上去似乎不合情理，實際上完全合情理，或者說，貌似悖理而實合情理。同樣的例子，《鄭風·子衿》也有出現，該詩中第三段(章)謂：“一日不見，如三月兮！”作用如上述一樣。

對比手法在《詩經》中的運用那就十分廣泛了，這裏不妨引錄《詩經述論》中有關這方面的內

容^[6]，以作說明：

有兩件“物”的對比：

投我以木瓜，報之以瓊琚。匪報也，永以為好也。（《衛風·木瓜》）

有兩幅“景”的對比：

昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。（《小雅·采薇》）

有兩種“情”的對比：

不見復關，泣涕漣漣；既見復關，載笑載言。（《衛風·氓》）

有兩類“人”的對比：

東人之子，職勞不來，西人之子，粲粲衣服。（《小雅·大東》）

有兩種生活現狀的對比：

或燕燕居息，或盡瘁事國。或息偃在牀，或不已于行。（《小雅·北山》）

有“今”與“昔”的對比：

昔先王受命，有如召公，日辟國百里。

今也日蹙國百里，於乎哀哉！（《大雅·召旻》）

對比的如此廣泛使用，對於《詩經》的表情述志，無疑起了很好的作用，它增強了句式的對比度與感情色彩，給人留下了十分鮮明、深刻的印象。

三、韻律美

《詩經》的韻律美，表現於幾個方面。首先是二節拍的節奏。《詩經》大多係四言詩，而四言詩實際由二言體擴展而成，也就是說，從詩的節奏言，最基本的節奏單位是二言，二言的節奏成了一個節拍，於是，四言也就很自然地形成了二節拍的節奏韻律。這種二節拍的節奏韻律，無論如何較之單節拍，要豐富多了，既增加了韻律感，也使感情的表達更為複雜，擴大了詩的包容度，使誦讀者或吟唱者都更感有味了。

當然，《詩經》的 305 篇詩，並非劃一的全是四言體，除主要為四言外，其中還夾雜著一言、三言、五言等多言，這參差不齊的多言，從節奏上說，無疑增加了豐富多變性，使得原本二節拍為主的韻律，變為了多節拍——從單節拍到四節拍，甚而五節拍，大大增加了節拍數，呈現了以二節拍為主的多變節奏，從而增添了韻律美。

《詩經》韻律美的第二方面表現，是詩篇的用韻。《詩經》作為早期的詩歌產品，雖然在詩的格律上尚未形成像後代詩歌那樣嚴格的規矩與約束，卻也形成了自己大致有規律的用韻特點，這種用韻特點為《詩經》在通讀與吟唱上增加了美感。

從“詩三百”看，它的詩句構成一般是兩句為一個意義上的單元，因而往往偶句（雙句）末是節奏強點，奇句（單句）末是節奏次強點。一般來說，押韻的字都在句末，並形成隔句押韻、句句押韻與交錯押韻三大基本形式。

隔句押韻的形式一般較多見，且有首句入韻與不入韻之分。首句入韻的隔句押韻形式如：

蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。（《秦風·蒹葭》）

這裏，“霜”“方”為隔句押韻字，“蒼”為首句入韻字。首句不入韻的隔句押韻形式如：

桃之夭夭，灼灼其華。之子于歸，宜其室家。（《周南·桃夭》）

這裏，“華”“家”為隔句押韻字，“夭”為首句不入韻字。

句句押韻的，也有兩種形式，一種是一韻到底的，一種是中間換韻的。一韻到底的句句押韻者有：

碩鼠碩鼠，無食我黍！三歲貫女，莫我肯顧。

逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所。（《魏風·碩鼠》）

這裏，“鼠”、“黍”、“女”（讀爲“汝”）、“顧”、“女”、“土”、“土”、“所”爲一韻到底的韻字。這種一韻到底手法，令人讀上去有一氣呵成之感，從感情上看，它無疑大大增強了色彩，給人一種壓抑不住的“一吐爲快”之感。

中間換韻的句句押韻者有：

式微式微，胡不歸？微君之躬，胡爲乎中露？（《邶風·式微》）

這裏，“微”“歸”是同韻，“故”“露”是同韻，中間顯然換了韻。偶而也有因句子較多而中間不止換一次韻的，如《豳風·七月》，但這類例子不多見。

交錯押韻的情況較之隔句押韻與句句押韻要複雜些了，但它基本上是奇句與奇句押韻、偶句與偶句押韻，如：

彼黍離離，彼稷之苗。行邁靡靡，中心搖搖。（《王風·黍離》）^[7]

這裏，“離”與“靡”押同韻，“苗”與“搖”押同韻。這種交錯押韻，造成的藝術效果是錯落參差美，讀上去有一種抑揚頓挫感。

由於《詩經》產生的時代早，創作者對於格律尚未形成一套完整的設想與規矩，因而具體表現於“三百篇”中的用韻情況，比較複雜多變，並不簡單劃一。^[8]這種情況本身，爲《詩經》的韻律美增添了姿彩，使得《詩經》的韻律，呈現出豐富多彩的特點。（上述三種用韻情況——隔句押韻、句句押韻、交錯押韻，有時在一些詩中會交叉出現，這便造成了多樣式的韻律）《詩經》的用韻，毫無疑問，爲後世的詩歌創作提供了先例，可以說，後世的詩歌用韻規律中多少有著《詩經》的影子，故而顧炎武說：“古詩用韻之法，大約有三：首句次句連用韻，隔第三句而於第四句用韻者，《關雎》之首章是也，凡漢以下詩及唐人律詩之首句用韻者源於此；一起即隔句用韻者，《卷耳》之首章是也，凡漢以下詩及唐人律詩之首句不用韻者源於此；自首至末，句句用韻，若《考槃》、《清人》、《還》……凡漢以下詩若魏文帝《燕歌行》之類源於此。”（《日知錄·古詩用韻之法》）

《詩經》韻律美的第三方面表現，是十分典型而又集中的重章疊句（或謂重章復唱形式）手法的運用。所謂重章疊句，即詩篇中對所詠唱之內容反復出現，而其基本章法與句式不變，僅變動其中少數動詞或形容詞，以適應口誦或吟唱。用現代觀念來說，它有些像現代歌曲中的副歌，只是副歌僅起反復強調作用，一般並不改換字詞，而《詩經》的重章疊句，往往要更換其中一兩個字（詞）。

爲什麼重章疊句在《詩經》中會有集中而又典型的表現？（這種手法漢以後詩歌中不多見）這因爲《詩經》作爲早期詩歌，主要適用於歌唱與口誦，它的書面功能尚不顯著，因而簡單的重復便成了重要的結構形式，它既便於記憶，又便於傳唱^[9]。從藝術效果上看，這種重章疊句其實也並不僅僅是簡單的重復，而是起了感情強化、氣氛渲染和對所描摹事物強調等作用；另外，從敘述者或歌唱者本身來說，相對固定的結構（章法與句式）便於記憶，也便於陳說某一類內容，讓聽衆易於接受和理解，久而久之，重章疊句也就成了《詩經》的一大特色。

《詩經》中運用重章疊句手法的地方，可以說比比皆是，絕大部分詩篇或重章、或疊句，我們不必贅舉縷述，^[10]這裏，僅引一例《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，薄言捋之。

采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言負之。

這首《芣苢》是比較典型的運用重章疊句手法的代表作，全詩表現采芣苢的勞動過程，用反復出現同一類型句式的章法，表現勞動者的不同動作與勞動過程，其中個別動詞的變換，說明勞動動作的變

化與過程的進展，從中反映勞動者的感情，達到敘事抒情的目的。

重章疊句從音樂上說，有一種回環往復的效果，它可以使整支歌的節奏顯得舒緩，適於吟唱，也適於伴唱。有人認為，重章疊句的運用更多是為適應合樂的需要；^[11]也有人認為，重章疊句的出現，是上古時代詩、樂、舞合一的表現痕迹；^[12]兩種觀點應該說都有道理。從時代上說，《詩經》時代無論音樂、舞蹈，都與詩有著密不可分的關係，因為其時文學尚未獨立為一個單獨的形式，它與哲學、歷史、音樂、舞蹈等均融合於一，難以分辨彼此。於是，從內容上說，往往文學中有著哲學與史學的成分，從形式上看，往往詩歌中有著音樂與舞蹈的因素。

這裏，我們有必要引述一下近人楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》中從音樂角度對《詩經》風、雅、頌曲式的研究觀點，以一窺重章疊句的表現形式及其與音樂的密切關係：^[13]

《詩經》中的重復曲式(即重章疊句)，大致有以下幾種：

一個曲調的重復，如《周南·桃夭》；

一個重復曲調的後面用相同的副歌，如《召南·殷其雷》；

一個重復曲調的前面用相同的副歌，如《邶風·東山》；

在一個曲調的重復中間，對某幾節音樂的開始部分，作一些局部的變化(換頭)，如《小雅·荝之華》；

在一個曲調的幾次重復之前，用一個總的引子，如《召南·行露》；

在一個曲調的幾次重復之後，用一個總的尾聲，如《召南·野有死麋》；

在一個曲調的幾次重復之前，用一個總的引子，在其後又用一個總的尾聲，如《邶風·九罭》；

兩個曲調各自重復，聯接起來，構成一歌曲，如《小雅·魚麗》；

兩個重復的曲調有規則地交互輪流，聯成一歌曲，如《大雅·大明》；

兩個重復的曲調不規則地交互輪流，聯成一歌曲，如《大雅·瞻印》；

……

這些多變的重章疊句，雖然不免簡單的形式重復伴之以辭意重復，但畢竟它在音樂美學上有著特殊意義，它使曲調顯出呈示、展開、再現的形態規律，而不僅僅是連續不斷的重復，這就導致了樂曲(詩篇)主題的不斷再現與加強。當然，這中間還有具體區別，《風》、《雅》、《頌》三者之間也有所不同。^[14]

總之，重章疊句作為一種藝術手法，雖顯得簡單稚拙，卻不失為《詩經》的一個特色，且其為《詩經》韻律美添了一道色彩。

最後，《詩經》中大量運用的雙聲疊韻與重言，也是表現《詩經》語言特色的一個組成部分，它同時豐富了《詩經》的韻律美。

對於《詩經》運用雙聲疊韻與重言，劉勰在《文心雕龍·物色》中早已有所指出，他說：

是以詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。故“灼灼”狀桃花之鮮，“依依”盡楊柳之貌，“杲杲”為日出之容，“濛濛”擬雨雪之狀，“喑喑”逐黃鳥之聲，“嚶嚶”學草蟲之韻。“皎日”“嚶星”，一言窮理；“參差”“沃若”，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。

這裏所引詞例都出自《詩經》，“灼灼”、“依依”、“杲杲”等為重言，“參差”為雙聲，“沃若”為疊韻。毫無疑問，這些雙聲疊韻與重言在《詩經》中的巧妙運用，對於“寫氣圖貌”、“屬采附聲”，起了極好的作用，它們確能“以少總多”，從而使“情貌無遺”。

《詩經》中的雙聲疊韻與重言，自然都是形容詞，它們在詩篇句式中的具體表現是描摹事物的聲音與形貌。由於詩作者對這些形容詞的恰到好處運用，使它們產生了極好的藝術效果，既逼真酷肖

地摹畫出了景物的情狀、色彩或蟲魚禽獸的聲情音貌，又構成了字音的和諧動聽，產生了音樂感，從而豐富了韻律美。這裏特別要指出的是，這些雙聲疊韻與重言的運用，能具體切合所描述物件的特點，導致產生事半功倍的效果。例如，狀駟馬是“旁旁”（《鄭風·清人》），如馬蹄聲聲疾促鏗鏘；狀河水是“洋洋”（《衛風·碩人》），似流水聲聲圓轉輕滑；還有如“粼粼”形容水的清澈，“遲遲”形容路的長遠，“猗猗”形容竹的修態，“習習”形容風的和暢，等等，無不逼真貼切，使所狀之貌躍然紙上。

雙聲疊韻與重言，有的同時出現於一首詩中，如《周南·關雎》中“雎鳩”、“參差”是雙聲，“窈窕”、“輾轉”是疊韻（“輾轉”同時也是雙聲），“關關”是重言；有的一首詩中接連出現多個重言，如《周南·兔置》中“肅肅”、“丁丁”、“赳赳”；特別集中的如《衛風·碩人》，重言多達六個：“河水洋洋，北流活活。施罟濊濊，鱸鮪發發，葭葢揭揭。庶姜孽孽，庶士有暵。”這種現象，構成了《詩經》獨特的語言風格，為後世所罕見^[15]，這自然使得《詩經》的韻律具備了特有的美。清人李重華有謂：“疊韻如兩玉相扣，取其鏗鏘；雙聲如貫珠相連，取其宛轉。”（《貞一齋詩說》）這話道出了雙聲疊韻在音樂上的效果。其實，無論雙聲疊韻還是重言，都在很大程度上是出於節奏、韻律或音樂考慮的，它們與音樂美有著密切關係。由此，我們可以看到，《詩經》的韻律美實際也即音樂美，詩歌與音樂，在上古時代本來就是合二為一的東西。

四、含蓄美^[16]

《詩經》雖屬中國早期階段詩歌創作的產物，但也已或多或少具備了中國詩歌的傳統特色，其中之一，即是含蓄美。所謂含蓄美，是指詩歌作者在創作中有意將所欲言之意蘊藏不露，以引發讀者的想像與聯想，從而獲得意在言外的審美效果，這便是人們通常所說的“不著一字，盡得風流”（司空圖語），“含不盡之意，見於言外”（梅堯臣語）。自然，具備這種含蓄美特點的詩篇，並非“詩三百”全部，而是主要體現於“國風”部分。

含蓄美的主要表現形式，自然是含而不露——所欲表達的意思不在言辭中流露，而讓讀者自己去猜度與想像。“國風”部分這種表現較為多見。例如《周南·卷耳》，寫女子懷念遠行的丈夫，全詩共四章，卻只有首章是寫實，說女子采卷耳而筐總不滿，表明她是“心不在焉”——表面上在采卷耳，實際上卻是在懷念遠行的丈夫，盼他早日返歸；後三章便都是女子想像丈夫遠行中的情景。女子如何轉到想像丈夫，詩中沒有明說，完全要靠讀者設身處地地去領會、想像，也即，詩中第二至第四共三章的“我”，其實是想像中遠行的丈夫，而不是女子本人，但這個角色轉換，詩篇沒有任何交待，這便是含蓄表現的一種手法。陳子展先生在《詩經直解》中於此下案語說：“作者設為所懷之行人，隨所馳驅而懷家。想象入妙。”“作者之懷人更不自道一語，卻遠較自道者意味深長。於此可悟懷人作詩之一法。”類似手法在《魏風·陟岵》中也有表現，詩中每章前二句均先寫實，說遠行服役者因思念家人而登上山崗遠望，而後三章內容中，均轉換了筆法，成了遠方親人對他這位遠行服役者的叮嚀與祝願。這種轉換，詩中並無交待，須憑讀者自己想像，這便是含蓄美的一種手法體現——以虛代實，如完全如實交待清楚了，詩味就全無了。又如《鄭風·豐》也是如此，前二章寫實，女子反復訴說自己悔恨的心情，到後二章，筆鋒一轉，成了想像中的詞了——幻想自己盛妝以待迎者之來，而結果如何，未置一詞，整首詩實在也是虛實相間，沒有說得完全直露，也沒有交待整個過程與結果，讓讀者去設想與補充——詩味全在不言之中。《檜風·隰有萋楚》是一首觸物生情的詩篇，詩中由作者看到野外長得生機勃勃、花果累累的萋楚（羊桃），而觸發他念及知識、家室。這其實是一首悲觀厭世之作，卻不言一句厭世，而只是以觸物生情、羨慕羊桃言之，這就倍增了含蓄的詩味，讓人有體會不盡之感。郭沫若說得好：詩人“自己這樣有知識慮慮，倒不如無知的草木！自己這樣有妻兒牽連，倒不如無家室的草木！做人的羨慕起草木的自由來，這懷疑厭世的程度真有點樣子了”^[17]。

當然，相比之下，最能體現含蓄美的詩篇，莫如那些表現朦朧美的詩章了，它們“妙在含蓄無垠，其寄託在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會”（葉燮：《原詩》）。一般以為，最能稱得上朦朧美的風詩，莫如《秦風·蒹葭》、《陳風·月出》了。《秦風·蒹葭》一詩詩旨謂何？衆說不一：有曰求賢者，有曰懷友者，有曰追尋戀人者，難於統一；“伊人”謂誰？無確指，男士？女性？又，“在水一方”，也非確指之地，虛無飄渺，無定所。總之，全詩只是表現一種朦朧的情感——懷戀、追求、尋覓，卻不明言究竟懷誰、追誰、覓誰。這就大大增加了詩的魅力，給人無窮的想像餘地，具有充分的朦朧美感。同樣，《陳風·月出》也是如此，雖然，它的懷人與《秦風·蒹葭》不同，它很明確是懷戀月下之美人，此美人至少詞面上是指美女。但話說回來，誰又能說，這美人不是一種借代或象徵呢？或許作者這裏是借美女抒懷，實際乃追懷友人呢？大約正由於此，才倍添了此詩的朦朧美，何況詩又寫得撲朔迷離、朦朧朦朧，有一種薄紗籠蓋、不可捉摸之感，詩情畫意全在那月光流瀉的夢幻景致中畢現，令人讀之，浮生無窮想像，完全沈浸於忘乎所以的境界之中。

應該承認，《詩經》中含蓄美的表現並不是十分典型的——至少相對於漢以後的詩歌而言；但是，由上所述，我們也不得不承認，它確實已具備了含蓄美的成份，且在一些篇什中表現得較為充分。這就告訴我們，含蓄美在中國詩歌的早期階段即已存在，《詩經》中並非僅有早期詩歌的古樸原始美。後世詩歌中的含蓄美，多少受到過《詩經·國風》的影響，尤其受到像《秦風·蒹葭》、《陳風·月出》這樣佳作的影響，只是我們這裏難以作展開性引述。

當然，風詩中具有含蓄美特點的，更多的是一些運用比興手法的詩篇，或者，更明確地說，是運用比擬手法的詩章。這些詩章，由於運用了比擬手法，使喻意豐富，言此即彼，因而增加了含蓄意味，達到了含蓄美的效果，而不似那些直率表露出的詩篇，往往言此即此，缺少咀嚼餘味。例如《周南·蠡斯》與《魏風·碩鼠》即是兩個較典型的例子，後者比喻直觀，喻體——碩鼠與喻意——斥責剝削者，基本是一比一的對應關係，從藝術效果上說，它是大膽直率，乾脆利落，痛快淋漓；而前者則不然，通篇歌詠的是蝗蟲（即蠡斯）的多子歡樂，喻體與喻意並不一致，喻體——蠡斯（蝗蟲）多子，而喻意則是借物擬人，頌禱多子多福，興旺歡樂，這就具有了曲折含蓄美，讓人在品味、思索中悟得詩旨，留下的感受較之直率的表露更豐富、更深刻。

含蓄美的表現形式還有一種是“欲言又止”，即似乎要說出，實際卻並不說出，點到即止，欲言又止，惹人費猜，引人思索，其效果是“味道好極了”——這種手法今日俗稱“賣關子”。如《鄘風·牆有茨》諷刺衛宣公之子頑與庶母姜婁私通，詩中並不明言，而是反復說道：“中冓之言，不可道（詳、讀）也。所可道（詳、讀）也，言之醜（長、辱）也。”不可道的內容是什麼？具體情節如何？作者均“欲言又止”了，而讀者諸君實際上仔細想想應該知曉——詩篇就是如此故意不道其“不可道”的內容，僅點了一下它屬醜的範疇，餘下的，盡讓讀者去體會，這種故弄玄虛的手法，確能一定程度上起到藏而不露、含蓄有味的作用，給人一種含蓄美的感覺。

自然，應該實事求是地說，《詩經》中表現含蓄美的手法比起後世詩歌，畢竟要淺嫩、稚拙多了，有些詩篇只是比興手法運用得較好，而本身的含蓄味並不十分濃，費猜的程度也相對較淺，但是，它終究還是應當劃歸含蓄風格特徵的範疇，其實際效果也在一定程度上有類於含蓄美，因而我們這兒有必要特列一類予以闡發，以作為《詩經》藝術美的一個組成部分。

五、典雅美

如果說，《詩經》對後世詩歌所產生的影響，主要是《國風》與《小雅》的話，那麼，可以說，標誌《詩經》特殊風格而又在後世抒情、敘事詩歌中罕見的，則是它的《大雅》與“三頌”部分。這《大雅》、“三頌”部分詩歌，雖說抒情味不濃（甚至很少），缺乏人們常說的現實主義風格特色^[18]，極少《國風》那

樣的民間氣息，卻另具一種風格。細究起來，它所具有的美學特質，應該是典雅莊重的美，簡稱為典雅美。這種美，似乎惟有《大雅》、“三頌”（或許還包括部分《小雅》作品）才具備，這是由其特定內容所決定的。

由於《大雅》和“三頌”部分的詩篇主要係由祭祀和朝廷頌歌等產生，故而其內容本身即決定了它的形式和風格——只能是嚴肅的、莊重的，而不能是抒情的、活潑的（或喜或悲）。於是，典雅自然成了它的代表性風格色彩。我們看《大雅》、“三頌”中的作品，它們大多句式整飭（多為四言句式）、押韻嚴格、用詞雕飾、章法細密，好似莊嚴的宮殿、威嚴的朝廷、正統的祭禮，令人讀上去似有畢恭畢敬之感。這些詩篇運用比興手法較少，而大部分以鋪陳見長，不同于《國風》《小雅》。

試看《大雅》首篇《文王》，共七章，每章各八句，整齊劃一的四言句式（個別句五言），經嚴格雕飾的用詞，無不顯示出周朝的威嚴、周文王的威嚴，給人肅然起敬之感，而整首詩的雍容典雅也于此畢現。詩被認為是周史詩之一，它篇幅宏大，氣氛肅穆，充溢了莊嚴的歷史感與神聖感。作為對周朝君主之一文王的歌頌與讚美，它既有深沈感，又有教諭性，深厚的內容和莊重的情調，構成了典雅的詩章篇什，可以“用在宗祀明堂，用在天子諸侯朝會，用在諸侯兩君相見，隱然為周之國歌”^[19]。

像《文王》這樣莊嚴肅穆而具典雅美的詩章，在《大雅》及“三頌”中可謂比比皆是，它們中一部分堪稱“史詩”，一部分則可稱英雄與君主的讚歌，以及祖先頌歌，還有一部分作為祭歌，專用於朝廷與宗廟祭祀。^[20]自然，由於《大雅》和“三頌”過分追求典雅、古奧，詩作不免敘事空泛，缺少真摯情感，這是這類作品的缺憾，也因此影響了它們的藝術傳播度。但是，作為《詩經》中特別具有的風格特色，它畢竟構成了《詩經》藝術美中的一個成分——典雅美，從而使《詩經》藝術美呈現出多姿多彩的特色。

註釋：

[1]與風、雅、頌的分法既有區別，又有交叉疊合。

[2]周嘯天主編《詩經楚辭鑒賞辭典》，325頁，四川辭書出版社，1990年。

[3]陳子展：《詩經直解》，429頁，復旦大學出版社，1983年。

[4]陳子展：《詩經直解》，542—543頁。

[5]此處所言兩種情況均為假設。

[6]洗焜虹：《詩經述論》，224頁，山西人民出版社，1986年。

[7]此詩後半段押韻情況有變化，這裏僅引述此段。

[8]王力：《詩經韻讀》，上海古籍出版社，1980年。

[9]重章疊句本身，自然也是《詩經》原始、古樸性的一種體現。

[10]具體不同曲式（體式）見後述。

[11]顧頡剛：《從〈詩經〉中整理出歌謠的意見》，載《古史辨》第三冊下編，850頁，上海古籍出版社，1982年。

[12]朱光潛：《詩論》，12頁，三聯書店，1984年。

[13][新加坡]龔道運：《〈詩經〉的音樂性及其美學意義》，載《詩經國際學術研討會論文集》，381—395頁，河北大學出版社，1994年。

[14]龔道運：《〈詩經〉的音樂性及其美學意義》，381—395頁。

[15]後世如南宋李清照《聲聲慢》詞，堪稱運用重言之典範之作，但畢竟類似例子較少。

[16]本節內容參考蔣立甫《風詩含蓄美論析》，載《詩經國際學術研討會論文集》，河北大學出版社，1994年。

