

論《詩經》的「加詞」

周錫章

(一)

1.1 中國是詩之國，詩歌藝術的傳統源遠流長。而《詩經》更是我國第一部詩歌集，對後世詩歌的發展，從內容到形式，都有極其深廣的影響。要弄清我國詩歌的特點，《詩經》研究是一把很好的鑰匙。前人在這方面做了不少工作，但主要側重於內容和藝術手法的探討，至於對語言特點，特別是句法特點作專門研究的，則甚寥寥。①怎樣把《詩經》和後世詩歌的句法有機地聯繫起來，整體考察，以弄清我國詩歌句法總的特點及其成因，這方面，基本還是個空白。本文擬就這一問題進行初步的探討。

1.2 《詩經》三百零五篇詩都是入樂的，它們就是我國最早一批歌曲的歌辭。《書·堯典》云：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」，節奏鮮明，悅耳動聽，是對詩和歌的共同要求。但除此之外，作為「言志」的詩，還要求精煉、濃縮，用最經濟、最集中的語言手段，在有限的形式中抒發強烈的情感，表達雋永、深刻的內容；而作為「詠言」的歌（無論是宗教頌歌、宮廷樂歌或是一般民歌），又要求令人聽起來感到清楚了。這樣，簡約與明晰兩個方面，便構成了一對矛盾，它們和別的因素一起，互相制約，互相依存，形成了《詩經》有別於散文的一整套語法特點。其具體表現有下面幾點：

- 一、句子任何地方都可以插進語氣助詞。
- 二、各種成分都可以複疊。
- 三、句子任何部分都可以省略。
- 四、詞序、語序可以靈活變換，適當調整。
- 五、音句重於義句，當聲律和語義發生矛盾的時候，往往首先照顧聲律的要求。

(二)

2.1 在《詩經》裏，只要需要，幾乎任何位置都可以插進語氣助詞。這種靈活的句法結構，是一般散文所沒有的，我們稱之為「加詞」。這是《詩經》句法最顯著的特點之一。例如：

擊鼓其鐙，踴躍用兵。（《邶風·擊鼓》）

綠兮衣兮，綠衣黃裏……綠兮絲兮，汝所治兮。（《邶風·綠衣》）

哀我人斯，亦孔之嘉！（《豳風·破斧》）

第一例「其」插在補語之前。第二例「兮」插在形容詞定詞與中心詞之間。在散文中，這裏不加助詞，充其量也只能加結構助詞「之」。第三例的「孔」是程度副詞（即很、甚）作狀語，後面不能帶結構助詞「之」；句中的「之」是語氣助詞。試比較：「其新孔嘉，其舊如之何？」（《幽風·東山》）「孔嘉元成，用盤飲酒。」（金文《沈兒鐘》）「九江孔殷。」（《尚書·禹貢》）末句《史記·夏本紀》對譯為「九江甚中」。均無「之」字。

以上是語助詞插進偏正結構中。以下是插進聯合結構和連動結構中：

絺兮綌兮，淩其以風。（《邶風·綠衣》）

[比較：「當暑，衫絺綌，必表而出。」（《論語·鄉黨》）]

父兮母兮，畜我不卒。（《邶風·日月》）

[比較：「哀哀父母，生我劬勞。」（《小雅·蓼莪》）]

載笑載言。（《衛風·氓》）

弋言加之，與子宜之。（《鄭風·女曰雞鳴》）

甚至它還可以插入到結合緊密的聯綿詞、疊音詞中去。如：

優哉游哉，亦是戾矣。（《小雅·采芣》）

[比較：「伴俛爾游矣，優游爾休矣。」（《大雅·卷阿》）朱注：「伴俛，優游，閑暇之意。」按：優游，古同屬幽部，疊韻聯綿詞。]

悠哉悠哉，輾轉反側。（《周南·關雎》）

[比較：「青青子衿，悠悠我心。」（《鄭風·子衿》）]

簡兮簡兮，方將萬舞。（《邶風·簡兮》）

[比較：「奏鼓簡簡。」（《商頌·那》）鄭箋：「其聲和大簡簡然。」]

2.2 《詩經》裏還有一種「實詞虛用」的特殊語法現象，那「虛用」的詞也是插到偏正或連動結構中去。如：

為謀為慮，亂況斯削。（《大雅·桑柔》）

慮：謹慎。為謀謹慎，即慎於為謀。第二個「為」字是助詞，置於補語之前。

匪安匪游，淮夷來求。（《大雅·江漢》）

匪：即非。非安然出游。此例已經前人指出。②楊伯峻先生稱後一個「匪」為

襯字，甚確。③

匪載匪來，憂心孔疚。（《小雅·杕杜》）

〔朱注：「言征夫不裝載而來歸。」〕後一「匪」字也是語氣助詞。

此外介詞虛用的一例也附在這裏：

有命自天，命此文王，于周于京。（《大雅·大明》）

〔鄭箋：「于周京之地。」朱注：「言天既命文王于周之京矣。」後一個「于」作助詞。〕

這些例子主要見於《大雅》（僅一例見於《小雅》），可見這是一種比較古老的語言現象。這種「虛用」的詞容易引起誤解，所以後來在《國風》裏已經絕跡。這反映了漢語語法正不斷趨於完善。

2.3 《詩經》的「加詞」包括置於句首、句中和句末的語氣助詞，以及一般稱為詞頭、詞尾或前綴、後綴的附加成分（如「其」、「有」、「于」、「思」、「斯」）等。這種附加成分，潘允中先生形象地稱之為「詞嵌」。並指出：它們是一種「頗為空靈的語助詞」，「不是詞的組成部分，而是句的足成部分」，其主要作用「是足成這個句子的音節」。^④我完全贊同這一看法。但還須再作補充：在《詩經》裏，所有那些「加詞」，它們除了補足音節，使得節奏鮮明、聲調諧美，從而增強詩句的音樂性之外，還有另外一些特殊的作用：

一、作為引子（表示歌曲的開始）、「換頭」（表明新樂段的開始）或者簡短的「過渡」（帶出新的樂句），以引起聽眾的注意。那些句首的語氣詞大都起着這樣的作用。例如《大雅·生民》共八章，從第二章到第七章，每章開頭都用上一個「誕」字，便是配合音樂，表示「換頭」的。

二、傳達各種微妙細致、豐富複雜的感情。比如同是提及父母的幾首詩，《邶風·柏舟》：「母也天只，不諒人只！」感情是何等的激切憤懣；而《邶風·日月》：「父兮母兮，畜我不卒！」更是一片怨怒之聲；可是在《小雅·蓼莪》中：「父兮生我，母兮鞠我，拊我畜我，長我育我……」卻充滿了感人至深的痛悼之情。可以想象，在歌唱的時候，這些截然不同的感情色彩，一定是通過置於句中、句末的「也」、「只」、「兮」等語氣助詞委曲盡情地吐露出來的。這些字眼大致相當於一種「拖腔」，我們今天在一些藝術歌曲和地方戲曲中，仍可以看到它們充分發展了的各種形態。聞一多先生分析得好：我們先民那些「啊」、「哦」、「嗚呼」、「噫嘻」一類的聲音，「是音樂的萌芽，也是孕而未化的語言，聲音可以拉得很長，在聲調上也有相當的變化，所以是音樂的萌芽。那不是一個詞句，甚至不是一個字，然而代表一種頗複雜的涵義，所以是孕

而未化的語言」。⑤

三、在表達語氣、渲染氣氛的同時，做成意念上的「停頓」，讓人可以從容品味詞句的含義，充分領略其中的佳趣。

上述三點，再加上「上下五百年，縱橫幾千里」的時間和地域因素的影響，所有這些，便是《詩經》中語助詞特別多，出現頻率特別高，而有些用法亦分外顯得與眾不同的緣故。

除上面提到的之外，還有如下面一些語助詞（或其用法）是罕見甚至不見於其他典籍的：

- 采采芣苢，薄言采之。（《周南·芣苢》）
- 不念昔者，伊予來墜。（《邶風·谷風》）
- 縵衣綦巾，聊樂我員。（《鄭風·出其東門》）
- 叔善射忌，又良御忌。（《鄭風·大叔于田》）
- 日居月諸，照臨下土。（《邶風·日月》）
- 其虛其邪，既亟只且！（《邶風·北風》）
- 俟我于著乎而。（《齊風·著》）
- 朋酒斯饗。（《豳風·七月》）
- 思皇多土。（《大雅·文王》）
- 居子樂胥。（《小雅·桑扈》）

2.4 《詩經》這種隨處可以嵌入助詞的特點，是繼承口語而來的，不但為散文所無，便是後世的詩詞一般也是沒有的。只有樂府詩、曲和民歌能加「襯字」這一點和它比較相像。如：

鸛之鸛之，公出辱之……鸛鸛鸛鸛，往歌來哭。（《左傳》引魯國童謠《鸛鸛歌》）

[嵌入聯綿詞中。]

謾撫銀箏，暫也那消停。（李唐賓《望遠行》）

[嵌入偏正結構中。]

聽了些晨鐘的這暮鼓。（王實甫《西廂記》）

[嵌入聯合結構中。]

我可便躡也波躡。（元·無名氏《漁樵記》）

[嵌入聯綿詞中。]

雞蛋殼殼點燈半啲半炕明。（近代陝北民歌《拿上個死命和你交》）

[嵌入偏正結構中，兼複疊。]

提起了那哥哥呀走西呀口，止不住小妹妹泪蛋蛋流。一把把哪拉住那哥哥的手，說下個日子呀你再走。你要那個走來我不叫你走，扭住你胳膊呀拉住你手。扯爛你的袖口呀我給你縫，這一遭口外你走不成！（山西民歌《提起哥哥走西口》）

[分別嵌入動賓結構、主謂結構、偏正結構、聯合結構和複合詞中。]

這正是口語文學，特別是歌唱性口語文學的特色。

①研究《詩經》句法的文章主要有：黎錦熙《三百篇「主」「述」倒文句例》，載《師大月刊》第二期，1933年；楊伯峻《詩經句法偶談》，載《中國語文》1978年一期。

②見楊伯峻《詩經句法偶談》引黃以周說。黃說中尚有「匪安匪舒」（《江漢》），「匪紹匪游」（《常武》）兩例，亦與此同。另有「爰始爰謀」（《綿》），「迺宣迺啟」（同上），「是剝是菹」（《小雅·信南山》）三例則非是。蓋「始」有「謀」義（馬瑞辰說）。「宣」謂「導其溝洫」（朱熹說），與「啟」（整治田畝）是平列字。末句兩「是」字均指示代詞，作前置賓語。這三例皆與「實詞虛用」的句式不同。

③楊文中還補充了「匪居匪康」與「何斯違斯」兩例。按：「居」釋為「安」，與「康」同義，兩字平列，「匪」仍作「不」解。「何斯」之「斯」確為助詞，但「斯」字常作助詞，故不算實詞虛用。而語助詞插入疑問代詞狀語與動詞謂語之間，這種現象亦見於散文，（如《國語·越語》：「如寡人者，安與知恥？」）故本文不列入這方面的例子。《小雅·伐木》：「神之聽之，終和且平。」情況亦與此相類。

④見潘允中師《漢語語法史概要》（打印本）第四章第二節。關於「有」、「其」、「思」、「斯」等的詞性，筆者有另文專門論述，這裏不詳加討論。

⑤聞一多《歌與詩》，載於全集選刊之一《神話與詩》。古籍出版社，1956年。