

从汉语的特征看近体诗的审美

罗姝芳

(湖北师范学院 语言学研究中心 湖北 黄石 435002)

摘要 汉语音节的结构特征决定了近体诗的节奏美,汉语特有的声调特征决定了近体诗的抑扬美,汉语音节中元音占优势的特征决定了近体诗押韵的和谐美。节奏美、抑扬美与和谐美共同组成了近体诗的音乐美。汉字的形体特征、修辞特征决定了近体诗的整齐美和对称美。汉语语法具有极强的灵活性,这种特征也就使汉语的表达尤其是近体诗的语言更加凝练峭拔而又蕴意无穷,从而构成了深邃广阔的意象美。

关键词 汉语 近体诗 特征 审美

中图分类号: I207.22 文献标识码: A 文章编号: 1003-8477(2009)12-0134-03

近体诗肇始于齐梁小乐府,得益于永明“四声”,至初唐渐趋完善,及盛唐臻于大成。近体诗以其严格的格律而区别于古体诗、现代的新诗与外国诗歌。千百年来,近体诗像一朵永不凋谢的奇葩盛开在世界诗苑,放射出璀璨的光辉。近体诗何以具有如此永恒的魅力呢?且不说它所反映的思想内容是如何广博,仅仅从表现形式上看,它就具有音乐美、整齐美、对称美和意象美等审美特征。近体诗具有的种种形式美学品质是与汉语言本身的特征紧密相联的。

一、近体诗的音乐美

音乐美是诗歌艺术的本质特征的重要体现。近体诗的音乐律与汉语文字律的关系比较复杂,不仅仅由平仄和句逗(或“顿”)决定,也与四声有着极大的关联。虽然韵律作为一种相对普遍的现象存在于中西方诗歌中,但四声、平仄和句逗,则是汉语诗歌所特有的语言形式。它的建立与发展,将诗歌语言成功纳入一种音乐结构之中。音乐最基本的要素是节奏和旋律,其中节奏的形成是具有某种音高、音色的音响如期而至,旋律最初产生的原因是声调有规律的变化。那么近体诗中音节的节奏、四声的抑扬、脚韵的和谐等正是顺应了节奏和旋律的基本要求。

(一)汉语音节的结构特征决定了近体诗的节奏美。一般情况下汉语的一个音节即为一个单字,音节与音节之间听觉上界线十分清晰。而古汉语中的单音词占优势,这样就大致形成了“字=词=音节”的格局。近体诗中的诗句组合是以字为单位的,每句固定的是字数而非词数,上下句字数相同则宏观上易于形成整齐的节奏。而后汉语中的词由单音词占优势逐步发展为以双音词为主,但这种双音词或短语不仅很

适于形成两字一顿的更为舒缓的节拍,而且也适于调节句中的“顿”的排列组合,形成奇与偶的变化。这样一来,整齐的大节奏中每一“顿”之间又显示出起伏的韵律感,使之读起来上口,听起来悦耳。“顿”即相对的停滞,是决定诗歌节奏的重要形式,也是中国古典诗词的传统的叫法,在近现代又被称为“逗”。闻一多先生在《律诗底研究》一文中从理论上将汉语诗的节奏与英语诗的节奏作了清楚的比较,^{[1]p154}“中诗里,音尺实是逗”,“合逗而成句,犹如尺而成行也。逗中一字当重读,是谓‘拍’。”“逗”或“顿”就是节奏的基本单位。

(二)汉语特有的声调特征决定了近体诗的抑扬美。沈约等创制的平上去入“四声”收到了“动合宫商,韵谐金石”^{[2]p226}的效果,成为人们进行诗歌创作的重要规范。学界一个很有代表性的观点就是认为四声发明的目的旨在增进诗歌内在的音乐美,以宫商五音的变化从听觉上强化语言本身的美感。^{[3]p200}

汉语近体诗中一个非常值得关注的现象就是存在有专门配合四声的诗乐,这某种程度上体现了汉语近体诗与音乐之间天生的默契,严谨的语言艺术与音乐水乳交融,雅致、严整而华丽,这种境界恐怕是任何其他类型的诗歌所无法企及的。据任半塘先生的统计,唐代可歌诗乐凡百五十四调,^{[4]p65}遗憾的是乐谱留存下来的太少,可确认的仅有几支存于《敦煌琵琶谱》^[5]和《唐五弦谱》^[6]中。前者中有“伊州”和“水鼓子”两支,后者中有“三台”、“饮酒乐”、“圣明乐”、“王昭君”、“秦王破阵乐”五支。如在“伊州歌”中就存《全唐诗》中的三首,一为王维“清风明月若相思”(卷128);二为白居易“老去将何散老愁”(卷448);三是金昌绪《春怨》“打起黄莺儿”(卷768),皆为近体。关于歌唱的记载,如尤袤在《全唐诗话》中有

作者简介:罗姝芳(1968—),女,湖北师范学院语言学研究中心讲师、硕士。

云：“禄山之乱，李龟年奔放江潭，曾于湘中采访使筵上唱云‘红豆生南国，春来发几枝。愿君多采撷，此物最相思。’又‘秋风明月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。’此皆王维所制，而梨园唱焉。”^{[6]p78}对于唐代诗入乐的情况，任半塘先生的《唐声诗》和吴相洲先生的《唐代歌诗与诗歌》^[7]都有比较全面的介绍。可见，唐代近体诗的一个重要特点就是可入乐歌唱，即便是不入乐的文人诗，后来被以管弦的也不少，王维的《送元二使安西》被称为《渭城曲》和《阳关三叠》就是一例。

关于近体诗歌对四声讲究的具体要求，喻守真《唐诗三百首详析》^{[8]p3,133-134,212}和王力《汉语诗律学》^{[9]p120}均引用了清代董文涣《声调四声图谱》关于“四声递用法”的描述，一方面每句之中的四声是轮换使用的，不能出现上上、去去、入入的情况，另一方面奇句的尾字（不包括首句入韵者）上、去、入三声也须交替使用。初盛唐时期的近体诗大多符合这一规范，十分讲究四声而不仅仅是平仄，显然四声体现出来的韵律肯定比单纯的平仄关系更为细腻丰富。只是中唐以后，近体诗创作遵守四声规范的越来越少，逐渐淡化而只重平仄了。主要原因是依四声的音韵调配要求较为繁琐细密，有些甚至扩大到与字面、字义的搭配，实难严守，再加上写诗的目的逐渐较多地用于应付科举，故慢慢演变成仅以平仄来限制调节格律。

平与仄的区别主要体现在音长方面，但与音高（调值）的关系也是明显的。中古汉语调类“平、上、去、入”中“上、去、入”为仄声。有学者言平声为长音步所在，仄声为短音步所在。平仄将语音的轻、重、浮、切等变化置于句逗之间，产生出“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”听觉美感。所谓“平仄相间”，主要是指一句之中二、四、六字的平仄交替排列，因为偶数字被认为是每一“顿”的重心所在。谢灵运对平仄相间的声音效果描述十分精微：“欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响，一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”（《宋书·谢灵运传》）。不同音响效果对于接受者所起的心理影响自然也不同：“平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促。”（处忠《元和韵谱》）。如果说“顿”是节奏的要素，“四声”、“平仄”则为调节节奏的手段。英语格律诗是由尺（meter）或音步（foot）成行（line），而音步大多由重轻格来表现，由于英语没有固定声调，所以虽然同样也具有轻重抑扬变化，但远不及汉语近体诗鲜明。

（三）汉语音节中元音占优势的特征决定了近体诗押韵的和谐美。英语中允许音节首尾有各种各样的辅音丛，一个音节的末尾甚至可以有二个至五个的辅音连缀。汉语则不然，声母是辅音，韵母则由元音或元音加辅音组成，往往一个辅音之后就紧跟着多个元音，音节末尾最多也只能有一个辅音。所以汉语音节中，元音占绝对优势，韵腹是音节的主体和灵魂。元音即乐音，其音波线振动的形式是规则的，这也是导致汉语音节响亮圆润和谐的重要原因。同时，汉字中存在着大量的同韵字，将其汇集起来编成部类即为韵部。韵部就是押韵的根据，近体诗中每个韵脚都具有相对固定的语音形式，要求在固定的位置（偶句句末）运用同韵的字来押韵，这样就易于从整体上形成一种语音上回环往复的和谐美，从而使得诗歌悦耳动听，便于朗诵、歌咏、记忆和流传。

二、近体诗的整齐美和对称美

汉字的形体特征和汉语的修辞特征形成了近体诗的整

齐美和对称美。

（一）汉字的形体特征决定了近体诗的整齐美。除排律之外，近体诗皆有固定的字句，律诗每首限定八句，七律共五十六字，五律共四十字，绝句每首限定四句，七绝共二十八字，五绝共二十字。汉字是呈方块形的，大都具有一定的象形特征。字无论笔画多少，无论书写难易，它们所占的空间都是相等的。因此不管是律诗还是绝句，每首排列出来，从视觉上均能给人一种整齐匀称的美感；而英语每个单词音节数不等，长短差异较大，所占空间是不一样的，因此无论怎样限定句数和单词数，它也无法呈现出跟汉语近体诗一样的整齐度。

（二）汉语的修辞特征决定了近体诗的对称美。对仗是近体诗格律中的要素之一，也是汉语所特有的句式，西诗中是没有对仗句式的。近体诗的对仗是从汉语特有的一种修辞手段——对偶发展而来的。而作为近体诗格律的一个要素，对仗比一般意义上的对偶要求更为严整。从句法结构和词语搭配方面来看，对仗要求句法结构相同、词类相同、义类相同；从对仗的类别方面来看，对仗可分为工对、邻对、宽对、借对、流水对、隔句对、当句对、错综对等；从声调方面看，要求平仄相对甚至调类相对；从对仗的位置方面来看，一般情况下，律诗的颔联和颈联是必须对仗的，首联和尾联则可对可不对。如此等等。

相对于律诗而言，绝句的要求要宽松一些，但很多文人创作的绝句亦十分工整。如杜甫《绝句》中的一联：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。”从词类和义类方面来看：“一”对“两”是数词对数词，“行”对“个”是量词对量词，“白鹭”对“黄鹂”是名词对名词、动物词对动物词，其中“白”对“黄”又是颜色词对颜色词，“上”对“鸣”是动词对动词，“青天”对“翠柳”是名词对名词，其中的“翠”对“青”又是颜色词对颜色词。从句法结构和对仗的类别等方面来看：“一行”对“两个”是偏正对偏正，“一行白鹭”对“两个黄鹂”是偏正对偏正，“鸣翠柳”对“上青天”是述宾对述宾。“一行白鹭上青天”对“两个黄鹂鸣翠柳”是主谓句对主谓句。故该联的对仗属于工对。

对仗所体现出的最基本的也是最突出的美学特征就在于它的对称性。它所要求的句法结构相同、词类相同、平仄相对、意义相对或相反等，无不处处体现了对称的美感。而这种对称性同时亦与汉民族语言的语音特征紧密相联。传统音韵学把的平、上、去、入四声归纳为平与仄对立的两个概念，并且把平仄的对立引入到近体诗中，要求一句之中平仄相间，一联之中平仄相对。一句之中平仄相间，则可以使句子产生出抑扬顿挫的节奏美；一联之中平仄相对，则可以造成句与句之间的对称美。无论是平仄相间还是平仄相对，都是要避免句子形成一色的平声或一色的仄声这种单调的格局，在平仄的对立、呼应之中显现出均衡与和谐态势，从而在听觉的接收上形成对称美。

古人在对仗方面尽管限制很严，但也没有达到不可越雷池一步的程度，还是可以做一些变通的。在创作时可以按平仄要求，采用“意对”形式。如陆游《春雨初霁》：“小楼一夜听春雨，深巷明朝买杏花”，贾岛《病起》：“身事岂能遂，兰花又盛开”，虽有小越规则之嫌，但仍不失为音合意投的佳句。

三、近体诗深邃广阔的意象美

关于汉语语法的特征，季羨林先生曾指出：“西方印欧语系的语言，特别是那一类最古老的如吠陀语和梵文等等，形

态变化异常复杂,只看一个词儿,就能判定它的含义。汉语没有形态变化,只看单独一个词儿,你就不敢判定它的含义。必须把它放在一个词组中或句子中,它的含义才能判定。使用惯了这种语言的中国人,特别是汉族,在潜意识里就习惯于普遍联系,习惯于整体观念。”^{[10]p27}这就揭示了汉语在语法形式和功能方面的显著特征:第一,汉语属于孤立语,没有形态变化;第二,汉语词表意具有相当的灵活性,必须整体思维和普遍联系,将其放在一个具体的语言环境中,词的含义才能确立。第三,基于以上两点,汉语的句法结构也相对宽松。

汉语词语的表意的灵活性特征是与汉民族的思维方式紧密相联的。尽管人们早已懂得精确的描述或逻辑推理也许能够带来确切的结果,但是重整体、写意式的模糊思维方式往往更符合中国人的思维习惯,事实上这种思维方式也是不可替代的。蒙培元先生认为:“如果说,传统思维方式有一个最基本的特征,那么在我看来,这就是经验综合型的主体意向性思维。就其基本模式及其方法而言,它是经验综合型的整体思维和辩证思维,就其基本程序和定势而言,则是意向性直觉、意象思维和主体内向思维,二者结合起来,就是传统思维方式的基本特征。其他种种特点,都是在这一基本特征的基础上形成的。就经验综合性特征而言,它和西方的所谓理性分析思维是对立的,它倾向于对感性经验作抽象的整体把握,而不是对经验事实作具体概念分析,它重视对感性经验的直接超越,却又同经验事实保持着直接联系,即缺乏必要的中间环节和中介,它主张在主客体的统一中把握整体系统及其动态平衡,却忽视了主客体的对立及概念系统的逻辑化和形式化,因而缺乏概念的确定性和明晰性。”^{[11]p183}蒙先生所说的“经验综合型的主体意向性思维”、“经验综合型的整体思维和辩证思维”、“意向性直觉、意象思维和主体内向思维”等,究其实质,就是模糊性思维。这种模糊思维也就使得汉语具有重意象、重整体、重联系的意合特征。因此,在语言表达上,汉语不严格追求句子的完整性,甚至有时一个句子压根儿就没有什么主谓宾之分,往往就是几个名词的排列而已。汉语语法强制性规则数量也不多,从某种意义上讲是一种语义性的语言。词具有多功能性,词类和句子成分的关系亦勿须攀绳索藤,一一对应。这些特点在汉语近体诗歌中表现尤为突出:在兼顾和谐的音韵效果的同时,将语言与思维的交叉点切合到最精密状态,以最凝练的笔墨,展现出最宏大深远的意境。我们从常见的语序错位、词语省略、词语活用等现象中可见一斑。

- 1)竹喧归浣女,莲动下渔舟。(王维《山居秋暝》)
- 2)石泉流暗壁,草露滴秋根。(杜甫《日暮》)
- 3)一家千里外,白舌五更头。(顾况《洛阳早春》)
- 4)树树皆秋色,山山惟落晖。(王绩《野望》)
- 5)鸡声茅店月,人迹板桥霜。(温庭筠《商山早行》)
- 6)细草微风岸,危樯独夜舟。(杜甫《旅夜书怀》)
- 7)子能渠细石,吾亦沼清泉。(杜甫《自襄西荆扉且移居东屯草堂》)
- 8)涧花轻粉色,山月少灯光。(王维《从岐王夜宴卫家山池应教》)

按通常的语法逻辑,例1应为“竹喧浣女归,莲动渔舟下”,主语“浣女”和“渔舟”与谓语“归”和“下”错位。同样,例2应理解为“暗泉流石壁,秋露滴草根。”例3、4都省去了谓

语,如把省略的加上,例3可为“一家流落千里外,白舌鸣叫五更头。”例4可为“树树皆是秋色,山山惟有落晖。”5、6两例,皆各用两三个名词或名词性短语组成,无主谓宾之分,它像画一样呈现在读者面前,也像电影中的蒙太奇。各词之间语义上没有必然联系,仅仅是几个意象的排列而已。例5可理解为“鸡鸣声声,唤醒了在茅店投宿的旅人,起身上路,一轮明月高挂天空,披洒着清辉,清晨,板桥上凝着寒霜,印着早行人清晰的脚印。例6的大意是:在旅途的夜晚,我处在孤舟之上,听微风吹打桅樯的声音,看岸上的细草在微风中起伏。这两句诗,省掉的东西颇多,可谁也道不清究竟省掉了哪些词语,且无论怎样解释,似乎也无法穷尽诗中包含的深长意蕴,甚至觉得苍白的解释反会破坏诗的意境。彼情彼景,读者只能根据几个名词性词组片断去充分拓展想象的空间。例7、8体现了汉语词的多功能性:例7中的“渠”、“沼”是名词使动用法,意为“你能在沙石地上开渠引水,我也能使清泉蓄为池沼”;例8中的“轻”、“少”是形容词的使动用法,意为“涧中鲜花使妇女头饰的粉花黯然失色,山中的明月使灯光不再明亮”。

在此,语法是一个较宽松的概念,作为声音与意义的整体,诗歌的实现过程不仅是句逗之间的声音形式的联系,也是由汉语词表意的特殊性而产生的语义联系,而所有的联系皆是同一“意向主体”在同一“意向性”之下的“意向对象”。无论省略、错位、活用还是别的什么形式,均在汉语语法的特殊性之下极其合理地存在着,同时也能更最大限度地兼顾语音的和谐、视觉的整齐对称和词语的锤炼。

可见,汉语语法具有较强的不确定性特征,这种特征导致汉语的词本身功能更强大、更活跃、更独立。寥寥数语往往可展现出一个无穷深邃广阔的意象空间,使人精骛八极,心游万仞,汉语语言表达尤其是近体诗的语言也因其凝练峭拔、蕴意无穷而更具个性魅力。

参考文献:

- [1]闻一多.闻一多集外集[M].北京:教育科学出版社,1989.
- [2]隋刘善经.四声论.郭绍虞.中国历代文论选(第1册)[C].上海:上海古籍出版社,1979.
- [3]朱光潜.朱光潜美学文集(第2卷)[M].上海:上海文艺出版社,1982.
- [4]任半塘.唐声诗(上卷)[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- [5]现存于东京都阳明文库.
- [6]清何文焕辑.历代诗话(上册)[M].北京:中华书局,1981.
- [7]吴相洲.唐代歌诗与诗歌[M].北京:北京大学出版社,2000.
- [8]喻守真.唐诗三百首详析[M].北京:中华书局,1957.
- [9]王力.汉语诗律学[M].上海:上海教育出版社,1979.
- [10]季羨林.神州文化集成丛书序[M].北京:新华出版社,1991.
- [11]蒙培元.中国哲学主体思维[M].北京:人民出版社,1993.

责任编辑 邓年