

西部作家文丛
XIBUZUOJIAWENCONG

四川省作家协会创作联络部 编

蒋德均 著

跳舞的 语言

大众文艺出版社

西部作家文丛

四川省作家协会创作扶持项目

蒋德均 著

跳舞的 语言



图书在版编目(CIP)数据

跳舞的语言/蒋德均著. —北京:大众文艺出版社, 2005. 2
(西部作家文丛)

ISBN 7 - 80171 - 590 - X

I. 跳... II. 蒋... III. 诗歌理论 - 作品集 - 中国 - 当代
IV. I 227

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 006066 号

大众文艺出版社出版发行

(北京市东城区府学胡同甲 1 号 邮编:100007)

四川西南建筑印务有限公司印刷 新华书店经销

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:12.5 字数:350 千字

2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月成都第 1 次印刷

ISBN 7 - 80171 - 590 - X/I·390

定价:138.00 元(全套)

版权所有,翻版必究

自序：诗歌，跳舞的语言

一

钟嵘在《诗品》中说：“动天地，感鬼神，莫近乎诗。”诗歌之所以有如此威力，其主要原因就在于它是人类心灵的颤动和抒写。据惠能《六祖坛经》记载，六祖惠能在广州法性寺见风吹幡动而悟出千古妙谛：不是幡动，不是风动，而是心动。天下万物，以此为喻，自然可解。那么，何谓诗歌？这看似一个十分简单但又始终无法讲清楚，说明白的问题，可以说它是诗歌史上的司芬克斯之谜。自有文字记录以来，古今中外的诗人和诗评家都在尝试着给诗歌下定义，作界定，但都没有一个可以公认的结论。我以为这正是诗歌的神秘之处，也使我们今天有讨论之必要。在我看来，我们似乎可以这样说，每一个人都有他自己的诗歌定义，有多少人就有多少条关于诗歌的定义。仁者见仁，智者见智。而每一条诗歌定义都是对诗歌内涵和外延的无限接近和揭示，不断发展和丰富。因此，我以为有必要对较为流行、影响较大的诗歌定义或界说作一个列举性的概介。

1、言志说：这是一个影响极大，流布极广的诗歌定义。如《尚书·舜典》有“诗言志”说；《诗大序》有“诗者，心之所之也。在心为志，发言为诗”。《庄子·天下篇》有“诗以道志”。

2、缘情说：这是与言志说有着同样影响力的一种观点。如

陆机《文赋》有“诗缘情而绮靡”。严羽《沧浪诗话》有“诗者，吟咏性情也。”钟嵘《诗品》有“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”。英国诗人华兹华斯在《抒情歌谣集序》中说“诗是强烈情感的自然流露”。

3、摹仿说：古希腊哲学家亚理斯多德在《诗学》中认为：摹仿是人的本能，“人同兽的分别之一就在于人善于摹仿。……人对于摹仿的作品总是产生快感。”柏拉图在《文艺对话集》中认为，艺术是对现实的摹仿，现实又是对理念的摹仿，因此，艺术是“摹本的摹本，”“和真理隔着三层。”艺术是对摹仿的摹仿。

4、想象说：陆机、刘勰都认为，诗歌等艺术都是想象的产物。英国诗人雪莱在《诗辨》中说：诗歌可以界定为“想象的表现”。赫兹利物在《泛论诗歌》中说：“诗歌是想象和激情的语言”。艾青在《和诗歌爱好者谈诗》一文中说：“没有想象就没有诗，诗人最重要的才能就是运用想象。”

5、韵律说：朱光潜在《诗论》中说：“诗是具有音律的纯文学。”祝实明在《新诗的理论基础》中说：“诗者，抒情的韵律文字”。20世纪中国现代文学史上一个重要的诗歌流派新月派就主张诗歌要格律化。

6、灵感说：他们认为诗歌是诗人灵感的产物，认为没有灵感就没有诗歌，其代表人物有古希腊的柏拉图，德国哲学家康德等。古今中外很多诗人在谈到他们的诗歌创作时都谈到了灵感的作用。这种观点与直觉说、性灵说、妙悟说等都有相似或相通之处。

7、诗画说：刘勰在《文心雕龙·明诗》说：“诗为乐心，声为乐体”。张舜民《画墁集》卷一“诗是无形画，画是有形诗”。苏轼在《书摩诘蓝田烟雨图》曰“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”

8、神韵说：又叫意象说。王士禛在《渔洋诗话》中说，诗

求意象和神韵，要求诗歌要自然神到，浑然天成，不著一字，尽得风流。

9、意境说：王国维在《人间词话》中说：“词以境界为上，有境界则自成高格，自有名句”。“能写真景物，真感情者，谓之有境界”。李泽厚在《意境杂谈》中说，意境包含着生活形象的客观反映和艺术家情感理想的创造。吴开晋在《现代诗歌艺术与欣赏·诗的意境》中说：“意境实际是诗人的主观感情与客观景物的融合”。

10、发愤说：又称“郁结说”，“不平则鸣说”，“穷而后工说”，如司马迁在《报任少卿书》中说：“盖西伯拘而演《周易》，仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，《兵法》乃修；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》《孤愤》。诗三百篇，大抵圣贤发愤之所作也。此人皆意有郁结，不得通其道，故述往事，思来者。”国外如弗洛伊德的“升华说”与此相似。

关于诗歌特征界定，我们还可以列举许多，鉴于篇幅所限，暂不再列。下面我们从形式特征方面来谈一谈我们对诗歌特征的认识和理解。

二

我们认为，前人对诗歌定义或界说理论的探索给我们提供了可资参考和借鉴的丰富材料，他们或从诗歌内容（如言志说、言情说等）或从诗歌形式（如格律说、法度说、语言结构说等）或从诗歌起源（如摹仿说）或从诗歌创作主体（如发愤说、灵感说、想象说、直觉说等）或从诗歌创作思维及手段（如想象说、灵感说、直觉说等）等不同方面对诗歌本质进行了无限接近和探索。我们这里试图从诗歌的形式特征来对诗歌下界定，从而窥视

诗歌的基本特征。

所谓定义，根据《现代汉语词典》的解释，定义是“对于一种事物的本质特征或一个概念的内涵和外延的确切而简要的说明”。根据这个要求，在我看来，要给诗歌下定义，也就是要把诗歌的本质特征或诗歌的内涵和外延揭示出来，把诗歌与其他文学体裁如小说、散文、戏剧文学、影视文学等的本质特征或内涵和外延区别开来。因此，我们认为，既要讲清楚诗歌与其他文学体裁的共性，更应讲清楚诗歌与其他文学体裁的区别，即诗歌的个性。

首先，就共性而言，诗歌同其他文学体裁一样都是社会生活的反映和表现，也就是说社会生活是诗歌取之不尽，用之不竭的源泉，是诗歌表现的对象和内容。当然，具体到每一位诗人创作时，必然会因人而异，因时而别，因事而别。或者直接反映社会生活，或者间接反映社会生活，或者以常态形式反映社会生活，或者以变形形式反映社会生活，或者近距离反映社会生活，或者远距离反映社会生活。但是，其根源仍然是社会生活。

其次，就个性而言，诗歌同其他文学体裁有着质的差异。我们认为这是诗歌区别于其他文学体裁最显著的特征和问题的关键所在。正如辜正坤先生在《世界诗歌鉴赏五法门》一文中所言：“从纯文学的角度看，应以形式判断为依据”来讨论某种文学体裁的特征。著名学者章太炎曾在《答曹聚仁论白话诗》中说：“诗之有韵，古无所变。……以广义言，凡有韵者皆诗之流……胪列事物，比而成诗；编排各句，合而成韵。《百家姓》然，医方歌诀亦然。以工拙论，诗人或不为，以体裁论，亦不得谓非诗之流也”。因此，我们认为，只要是押韵和分行的文字便可以算是诗歌，只不过诗歌有工拙优劣之分，诗歌有广义与狭义之别。我们这里讲的诗歌应该是狭义的优秀文学或艺术意义上的诗歌。基于此，我们可以将诗歌界定为：诗歌是一种押韵而且分行

的有意义（有意味）的文字。这里，音韵与分行是诗歌在形式上的两大基本特征，有意义（有意味）主要指诗歌思想内容和情感。

音韵：主要指诗歌的节奏和韵律。诗歌，无论是古体诗，还是近体诗或现代诗，它都有严格的韵式和格律。比如五言绝句、五言律诗、七言绝句和七言律诗以及五排、七排等诗体，它都有极为严格的格律要求，它的押韵体现在平仄、音韵和对仗三个方面，如果不符合格律，就必须采取补救措施，古人有所谓拗句与拗救之说。它要求诗人充分利用汉字在音节上的特点，运用双音、双声、叠韵、同音、近义等来形成回旋效果，读之朗朗上口，听之悦耳动听，思之意味悠长，从而显示出易于记忆传诵的音乐美，韵味盎然的意境美。

关于近体诗格律的要点，黄润苏在《古典诗词教学与写作》中将它编成了歌诀：

格律诗，有规定，主要内容要记清。
四句为绝八句律，更长就叫排律名。
首句入韵可自由，双句末尾定押韵。
中间各联要对仗，词类力求对工整。
讲平仄，不含混，不讲平仄不好听。
一联平仄要对立，一句平仄交替行。
出句对句定要粘，各句不能犯孤平。
规矩严，不要怕，功夫一到自然成。^①

现代自由体诗尽管在格律上获得了更多的自由，但它仍然要求押韵，追求韵律的和美。而且这种要求是在一种更高的层次上

① 黄润苏著《古典诗词教学与写作》，复旦大学出版社，1991年版第13页。

提出的——在打破形式层面上的押韵、平仄与对仗，追求情绪与心理，感觉与理性的节奏。虽然现代自由体诗在外在形式、语言组织的语音文字层面上不要求对仗、平仄、押韵，但是，倘使诗人在创作诗歌时能够更多更好地注意到诗歌对仗、格律、词藻等形式美，这有助于诗歌艺术品味的提升，也有助于诗歌本身的流播。比如 20 世纪中国诗人戴望舒的《雨巷》，徐志摩的《再别康桥》、《雪花的快乐》等名篇之所以广为传诵，韵律的完美是它们成功的要素之一。又如意大利诗人蒙塔莱的《英国圆号》、《生活之恶》，夸齐莫多《海涛》、《消逝的笛音》等名诗，既有丰富的意蕴，又有精美的形式，而且这种精美的形式对丰富的诗歌意蕴有一种恰到好处的完美承载，真正做到了“文质彬彬，然后君子。”比如徐志摩的《再别康桥》这首诗除了描绘出一幅迷人的意境，抒发一种无声无泪的依依惜别之情外，还在于它吟咏出了悦耳动听，怡人心魂的音乐美。首先，它表现为韵脚的和谐与变化。全诗各节大体上偶句押韵，但又不是一韵到底。其中，首尾两节押韵相同，起到了首呼后应的回环作用。中间各节独自押韵，形成了整体的和谐与局部的变化，回荡着一种韵律美。其次，它表现于音节的响亮与情绪的变化和谐协调。首尾两节，字音轻柔，表现了诗人对康桥的依恋。中间各节字音或响亮或急促，恰当地表达了诗人即将离别康桥时的激动与矛盾的复杂心情。最后，它的音乐美还表现在一些特殊句式的运用。如“轻轻的我走了”，“悄悄的我走了”，将状语提在主语之前，既突出了感情的重心，强化了情绪的阴影感、依恋感，又提高了诗句的动听程度，使我们朗诵起来感到节奏强烈，铿锵悦耳。又如意大利诗人蒙塔莱的《英国圆号》这首诗强烈的乐感和跳跃的意象结合渗透，既似以诗写乐，又似以乐咏诗，形成了一首奇妙的“诗乐”。全诗分段自由，字数不限，每一段都以感情的一个基调为中心，在感情变化时则另起一段进入新的音阶，恰似音乐中一个

个相对独立的乐章。而且诗段之间，第一段词语简洁，音调短促，形成一种铿锵有力，气势迅猛的声势；每二段转向舒缓平和，形成带有浓郁的梦幻色彩的乐章；第三段变幻深沉低昂，仿佛有一种内在的不安在暗中涌动；第四段则在更加低沉的调子中趋于平静。

分行：就现代自由体诗而言，分行排列比押韵甚至更为重要。分行排列是古今中外诗歌外在形式的最为重要标志。所以，有人讽刺今天写诗的人比读诗的人多，因为将文字分行排列便可以谓之诗。我以为此言不假，确实道出了诗歌某些重要的本质特征。但是，要真正创作出优秀诗作，仅仅懂得将文字分行排列是不行的。在我看来，诗歌分行神秘而玄乎，似乎没有多少规律可觅，它需要诗人具有天才式的悟性，创作时达到一种随心所欲的灵智活动境界，它同时具有诗人创作的个体性和不可言达性等特点。有人认为诗歌的分行纯粹是一种文字游戏。我认为此言差矣。我们认为诗歌的分行是一种形式，一种提示，一种引领，一种导向，一种暗示，一种象征，一种寓意，一种指向，一种隐喻，一种积淀。它可以引导读者的审美意向，也可以调整读者的欣赏心态，将读者带进一个特定的欣赏视野和欣赏天地。比如，当我们一眼看到长长的密密麻麻的一篇文章，我们的直觉立即判断：这不是诗歌！或者说这是一篇散文、小说或其他什么文章。但当我们一眼看到分行排列的一篇文章时，直觉告诉我们这是一首诗歌。至于是否是一首优秀的诗作，就有待于欣赏者进一步阅读、品赏，然后鉴别，作出评判。而且不同时代的读者或同一时代的不同读者或同一读者在不同的年龄、环境下阅读同一首诗作都可能作出不同的评价，也许这就是诗歌分行的神秘和魅力。比如：

平躺的流水

—

旦
站
立
起
便成为奇观

——倪长录《瀑布》

此诗意韵悠长，极富哲理，诗人写出了瀑布的本质，并以此象征人生。同时，诗行的排列，极其形象化，给人以视觉冲击力。

基于上述认识，我们认为关于诗歌的界定可以从两个层面上去理解，首先，诗歌是押韵的而且是分行排列的，这是诗歌最显著的特征和标志。其次，诗歌应反映特定的社会生活，抒发诗人特有的情志，表达诗人特有的思想，也就是说诗歌反映的内容必须是有意味的。这两者是否完美融合，也就是说，这种押韵和分行的诗歌形式是否恰到好处地表达和承载了诗歌的思想内容，是判断一首诗歌优劣工拙的唯一标准。

三

但是，所有的这些都必须建立在语言媒介之上，所以，多年来，我一直结合自己的诗歌创作经历和体会，想动笔写一部既有一定学理性，更带有浓郁的个体色彩的诗歌创作和诗歌欣赏的书，与广大诗歌爱好者和同仁分享我的思考、悲欢以及莫名其妙的感受。在我看来，无论是创作还是欣赏诗歌，我们都必须从语言出发，然后又回到语言。在诗歌语言里，诗人和读者的本质力量得到确证。所以，我总是默默地、不停地向语言发出疑问：在语言文字的后面，到底隐藏着什么？在诗人的言语过程中，他创造了什么？又遗失了什么？在我感性的大脑里，我总是强烈的感

觉到诗歌语言的与众不同，它是感性的，总是叫着、唱着、笑着、哭着，也思考着，以它自己独特的方式。它总是年轻的，充满青春的气息，以它自己的魅力，吸引着、陪伴着在时间上孤独行进的灵魂。因此，在写作过程中，我总是想起关于原始诗乐歌舞情况的文字记载：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰逐草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。

——《吕氏春秋·古乐篇》

诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐气从之。

——《礼记·乐记·乐象》

故歌之为言也，长言之也。说之故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。

——《礼记·乐记·师乙》

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。

——《诗大序》

想起这些文字，我便想起诗歌和它的语言，它在我的心中应和着节奏而舞姿翩翩，含情脉脉。于是，我决定将这本关于诗歌语言艺术思考的书取名为《跳舞的语言》。

目 录

自 序：诗歌，跳舞的语言	(1)
--------------------	-------

第一章 迷人的精灵

——诗歌语言的变异性

概述	(1)
一、语音变异	(2)
二、词义变异	(5)
三、词性变异	(12)
四、词语组合变异	(24)
五、词语色彩变异	(28)

第二章 叛逆的天性

——诗歌语言的言语特点

概述	(38)
一、关于语言与言语的基本理论	(39)
二、对语法规则的偏离性	(44)
三、言内与言外的差异性	(51)
四、语境与词义的生成性	(61)
五、对形式逻辑的悖逆性	(81)

第三章 独行的舞蹈

——诗歌语言的精神品质

概述	(95)
一、诗歌语言精神品质之检讨	(96)
二、诗歌语言的独立性品质	(111)
三、诗歌语言的弹性与张力	(126)
四、诗歌语言的节奏和韵律	(158)

第四章 神秘的王国

——诗歌语言的思维特性

概述	(187)
一、思维的原始性与神秘性	(188)
二、思维的直觉性与灵感性	(200)
三、思维的情感性与形象性	(232)
四、思维的梦幻性与迷狂性	(278)

第五章 永远的魅力

——诗歌语言的接受特性

概述	(288)
一、诗歌语言接受及其主体条件	(293)
二、诗歌语言接受的客体条件	(300)
三、接受的对应性与差异性	(304)
四、接受的还原性与体验性	(311)
五、二度创造与共鸣现象	(317)
六、接受的具体方法和示例	(325)

主要参考文献	(376)
--------------	-------

后 记：永恒的追求和永远的感谢	(380)
-----------------------	-------

第一章 迷人的精灵

——诗歌语言的变异性

概 述

（诗歌语言，是一种典型的变异艺术语言。从语言的组合和结构形式上来看，诗歌语言是对常规语言的超脱和违背，同时也是一种创造和发展。所以，我们有时也把它叫做对语法偏离的语言，或者把它叫做破格的语言。）

（诗歌语言表现思想和感情往往通过各种语项或义项的超常设置来实现。这种超常设置在语言的各种单位，如音节、语素、词、词组、短语、句子、语段，大至篇章都可能出现。）常见的如词的活用，词与词的组合和搭配不合语法，句子不完整，辞面意义不合情理，词语运用不合习惯等等。这些超常设置的目的在于使诗歌语言拉大辞面表层和深层的距离，超越它的常态，使诗歌语言迸出生气和活力，展示出诗歌语言的神秘和魅力。它表面上是悖理、病句、用词不当、句子不完整，甚至有些出格。但它深层却深藏着更特殊的含义和绵长的意蕴。它往往不以语法规范为据，而追求的却是更高的创新规范，表达的是难以言说之义。所以，我们讲的诗歌语言就是艺术化的语言或曰诗化的语言。艺术化的、诗化的语言就是一种变异的语言。

从诗歌语言的语言形式来看，它的变异可以分为词语的语音变异、词语的词义变异、词语的词性类属变异，词语的组合搭配

变异以及词语色彩变异等。

一、语音变异

语言是声音与意义结合的符号系统，因此，我们在探讨诗歌艺术语言组织时，不能不了解它的语音层面。

什么是语言层面呢？我们认为，语音层面，是文学语言（当然包括诗歌语言）组织的基本层面之一，它是艺术语言组织的语音组合系统，主要包括节奏和韵律两种形态。关于节奏和韵律我们将在第四章“诗歌语言的精神品质”中给予论述。这里主要介绍词语语音层面的作用和语音变异的形式。

语言的意义是通过一定的语音形式才能起到交际或交流效能的。语音层面在文学自然包括诗歌中具有重要作用，这是不言而喻的。不过，对诗歌、散文和小说而言，语音层面的作用有着各自的不同。在诗歌这种抒情性艺术中，声韵具有极其重要的作用，甚至可以说它本身就构成了诗歌抒情形象和诗歌意境的必不可少的组成部分。

明代李东阳在《麓堂诗话》中主张诗应讲求声韵，认为“诗……无声韵，是不过为排偶之文而已”。诗歌应有和谐的声律美，如不讲究这一点必然会同“文”没有两样。不同诗体或不同时代的诗人对诗歌的声律各有不同的要求，但真正优秀的诗歌往往注重声律，他推崇杜甫的诗在声律方面造诣最高：“惟杜子美顿挫起伏，变化不测，可骇可愕，盖其音响与格律正相称。”清代沈德潜在《说诗晬语》中指出：“诗以声为用者也。其微妙在抑扬抗坠之间，读者静气按节，密咏恬吟，觉前人声中难写，响外别传之外，一齐俱出。朱子云‘讽咏以倡之，涵濡以体之’，真得读诗趣味。”在他看来，诗正是凭借汉语特殊的语音效果而创造出艺术形象的，它的“微妙”正在于语音的“抑扬抗坠之间”。

现代作家林语堂也注意到，中国文学的特性在很大程度上“源自汉语的单音节性。”^①他进而就汉语的语音层面在诗歌中的重要性作了具体阐明：“汉语与诗歌之间也有关联……汉语具有分明的四声，且缺乏末尾辅音，读起来声调铿锵，洪亮可唱，殊非那些缺乏四声的语言可比拟……中国人要自己的耳朵训练有素，使之有节奏感，能够辨别平仄的交替。”^②当代小说家汪曾祺就把语言的“声音美”看作小说的语言美乃至整个小说美的关键因素，我们认为作为诗歌语言更应自觉追求语言的声韵美。因此，汪曾祺的见解值得诗人重视。他说：

声音美是语言美的很重要的因素。一个有文学修养的人，对文字训练有素的人，是会直接从字上“看”出它的声音的。中国语言因为有“调”，即“四声”，所以特别富于音乐性……写小说不比写诗词，不能有那样严格的格律，但不能不追求语言的声音美，要训练自己的耳朵。一个写小说的人，如果学写一点旧诗、曲艺、戏曲的唱词，是有好处的。^③

语音变异的形式：在诗歌创作中语音形式变异主要表现为谐音飞白和谐音双关的运用。这在诗歌作品中大量存在。比如：

杨柳青青江水平，闻郎江上踏歌声。

东边日出西边雨，道是无晴却有晴。

——刘禹锡的《竹枝词》

① 林语堂《中国人》，郝志东、沈益洪译，学林出版社1994年版第218页。

② 林语堂《中国人》，郝志东、沈益洪译，学林出版社1994年版第242页。

③ 汪曾祺《汪曾祺文集·文论卷》，江苏人民出版社1993年版第10—11页。