

文艺理论研究丛书

王有亮◎著

孙铭有◎主编

刘青海◎副主编

下

汉语美学

大众文艺出版社



文艺理论研究丛书

汉语美学

王有亮 著

下

大众文艺出版社

· 北 京 ·

目 录

前 言	(1)
导 论	(1)
第一章 汉语语音及其审美功能	(7)
第一节 汉语声母及其审美功能	(8)
第二节 汉语韵母及其审美功能	(26)
第三节 汉语声调及其审美功能	(54)
第四节 语音修辞与汉语节奏	(72)
第二章 汉字形态及其审美功能	(100)
第一节 汉字形体特征对汉语艺术的意义	(101)

第二节 汉字与修辞	(132)
第三章 汉语文法及其审美功能	(154)
第一节 汉语的文法特征	(155)
第二节 汉语文法的文体功能	(172)
第四章 诗性汉语与汉语诗歌	(199)
第一节 汉语语音与汉语诗歌	(200)
第二节 汉字与汉诗意象	(214)
第三节 汉语文法与汉诗意境	(230)
第四节 汉语修辞与汉语诗歌	(244)
第五节 中国新诗发展的历史经验	(282)
参考文献	(301)
附 录	(306)
附 1 论汉语对汉语文学鉴赏的重要意义	(306)
附 2 语音教学:中学语文教学的重要一环	(327)
附 3 汉语影视剧中的语音形象	(351)
后 记	(375)

第四章

诗性汉语与汉语诗歌

诗歌是语言的艺术，而汉语诗歌是汉语语言文字的艺术。汉语汉字是汉语诗歌产生的物质媒介和审美基础，汉语汉字本身的特性制约或玉成了汉语诗歌特有的艺术境界。

对于汉语的特性，鲁迅先生在其《汉文学史纲》中指出：“诵习一字，当识形音义三，口诵耳闻其音，目察其形，心通其义，三识并用，一字之功乃全。其在文章，则写山曰峻嶒嵯峨，状水曰汪洋澎湃，蔽芾葱茏，恍逢丰木，鱗魴鰻鲤，如见多鱼。故其所涵，遂具三美：意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。”汉语是一种富于审美特质的艺术型语言。下面，我们从汉语

语音、汉字形体、汉语文法、汉语修辞等四个方面，谈谈汉语特性与汉语诗歌的关系；为了问题的深化，我们再附带总结一下中国新诗发展的历史经验。

第一节 汉语语音与汉语诗歌

诗歌是语言的艺术，又是抒情的艺术。诗情诗意的抒发，离不开语言的特性，以及诸多特性的发挥。中国诗人拥有汉语汉字这一传意媒介。任何文字，都包括音、形、义三个方面。美国著名语言学家爱德华·萨丕尔说：“艺术家必须利用自己本土语言的美的资源。如果这块调色板上的颜色很丰富，如果这块调色板是轻灵的，他会觉得很幸运。”^①那么，我们汉语中“美的资源”有哪些呢？单拿语音这一层来说，可供诗人利用的审美因素就

^① 爱德华·萨丕尔《语言论》，商务印书馆1985年版，第202页。

很多。汉语是独有声、韵、调体系的语言。它的音节，元音即韵母占优势，又没有复辅音。其乐音较多，容易合辙押韵。汉语又分声调平仄，容易形成抑扬顿挫的韵律美。汉字的一字一音，双音节词多，单音节词少，容易搭配成音节和谐的四字格词组；（四字格的成语数以万计）也容易组成对偶、排比的语句。

上述汉语声音层的审美因素，就决定了它对汉诗创造具有至关重要的功能，即以声传情的审美功能。

一、声情即诗情

汉语诗歌是以声传情的语言艺术。诗的抒情语体必须把语言的声音的作用凸现出来。语言声音的高低、快慢、长短、平仄、韵调等本身就直接获得了意义。一首表现轻快情绪的诗和一首表现悲哀的诗，我们不必了解其语词的意义，单从词语的声音就可以辨别出来。所以说，诗歌文体，万万离不开声情并茂的音韵节律，否则，其诗情诗意的传达大受影响。应该说，古代诗人深谙个中规律。

例如，曹操《步出厦门行》诗第四章：

神龟虽寿，犹有竟时；腾蛇乘雾，终
为土灰。老骥伏枥，志在千里；烈士暮

年，壮心不已。盈缩之期，不但在天，养
 怡之福，可得永年。

其中，“老骥伏枥”四句，壮怀激烈，慷慨激昂。

《世说新语·赏鉴》载：王敦每酒后，辄咏此四句，“以如意击唾壶，壶口尽缺”。将“老骥伏枥”四句与前后几句进行对照可知：《步出夏门行》第四章，大部分用平声韵，唯独这四句变为仄声韵，而且这四句16字中，就有13个仄声字，仅有“千、里、心”三个平声字，加上四言诗句式节奏上的固有特点，使这四句诗的音型短促有力，沉郁顿挫，艺术地唱出了诗人的情怀。如果改变了这首诗的音韵节律，将繁音促节的四言改为音情较为舒缓的七言，中间四句也由仄声韵改为平声韵，并改其中大部分仄声字为平声字，那么，曹操那种“壮怀激烈、慷慨悲昂”的情怀，必将受损。可见，改变一首诗的声韵节奏，不只是一个语言形式问题，更是一个诗情诗意问题。朱光潜先生说得好、“文字传神，大半要靠声音节奏。”音与义不能强分，更动了声音就连带地更动了意义”。^① 这里，朱先生是就一般文学作品而言的，我觉得，对于诗歌尤其

① 朱光潜《谈文学》，安徽教育出版社1996年9月版。

是汉诗尤其如此。

作为反例，戴望舒的《我的记忆》可谓典型之极。戴望舒写成《雨巷》（此诗优美的音乐节奏为他赢得很大声誉）后不久，就走向了先前追求音乐性的反面，进入新的创作期，即反“音乐高于一切”的《我的记忆》时期（1927—1932）。为了反音乐性，戴望舒不避同字，用韵单调随意。如《我的记忆》第二诗节：

它生存在燃着的烟卷上，
 它生存在绘着百合花的笔杆上，
 它生存在破旧的粉盒上，
 它生存在颓垣的木莓上，
 它生存在喝了一半的酒瓶上，
 在撕碎的往日的诗稿上，在压干的花
 片上，
 在凄暗的灯上，在平静的水上，
 在一切有灵魂没有灵魂的东西上，
 它在到处生存着，像我在这世界一样。

九行诗句里，以“在……上”为句型的叠句共有10处，形成十重。原本为强调音乐节奏而使用的叠句由于过于重复而将音乐性推向反面，

成为一种单调的回旋。以“上”同一个字作诗韵脚的情形在一向重视讲究用韵的望舒诗作中也为罕见。另一极例为《路上的小语》，几乎用“的”字作全诗的韵脚。在这一反音乐性的时期，诗人将关于诗歌音乐性问题的思考集中起来，即《诗论零札》。他提出：“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分。”^①所谓“去音乐的成分”指的是去掉诗韵和整齐的字句，而重诗情的节奏。因为，“韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。”^②这里，戴望舒将诗情与字句（即文字）对立起来，文字成为表现诗情的障碍。

事实上，在诗的文字上尤其在文字的声音层面做诗的探求，实则就是对诗情的探求。诗人在文字上的探求，不是为表述已有的诗情，而是探求诗情本身，探求诗情的不可言喻性。文字及其声音不是工具，而是诗歌创造本身。

二、汉语诗“诵读”传统

对于诗歌，中国古代有悠久的“诵读”传统。

① 《中国现代文论选》第一册，贵州人民出版社，1984年2月版。

② 《中国现代文论选》第一册，贵州人民出版社，1984年2月版。

刘勰说：“吟咏滋味，流于字句。”^① 杜甫诗云：“新诗改罢自长吟”。^② 明代李梦阳《沧州诗集序》里说：“诗之体与文异，……盖其所谓有异于文者，以其有声律讽咏，能使人反复讽咏，以畅达情思，感发志气。”直到清代，桐城派散文家仍十分强调对文章声韵节奏的把握和欣赏，认为，文章贵在“自家读时微会之”，“学者求神气而得之于音节，求音节而得之于字句，则思过半矣”，“合而读之，音节见矣；歌而咏之，神气出矣”^③ 古人如此重视诗文的吟咏朗读，强调诗文作品的声气音节，的确极有见地。因为：诗文创作与欣赏中的“诵读”过程，正是体认与把握诗文作品音乐性的过程。诗之声与乐之声相似，也同人的情感息息相关。诗歌是语言艺术，是语言艺术中以声传情的艺术。在我们古典诗文作品中，不仅四声各有其情调，如平声之悠扬、上声之曲折、去声之有力、入声之决绝；诸音也各有其特性，如齿舌音的清脆、喉音的浑厚、鼻音的重浊和唇音的模糊，而如悲哀、悠悠、辛酸、激烈、萧瑟、亭亭、缠绵、寻寻觅觅、冷冷清

① 《文心雕龙》。

② 《解闷》其四。

③ 均见刘大櫟《论文偶记》。

清、凄凄惨惨戚戚等等双声、叠韵、连绵、叠字（音）之类的词，其声韵与内含的情调正相契合，而且，由抑扬顿挫、声情并茂的词汇声韵构成的语流，也如音乐旋律般传情写意、美妙动听。可见，汉语诗歌中，作者不仅可以通过文字表达志意，也可以通过音、韵、调抒写情思，并可以在作品声韵上产生类似音乐旋律般的美妙效果。因此，对于诗人而言，创作过程中的吟咏，正是探求、锻造诗情诗意的过程，目的在以声传情；对于读者来说，欣赏过程中的诵读，正是体认、把握诗情诗意的过程，目的在以声会情。朱光潜先生说得妙：“从前人研究古文，特别着重朗读。……读有读的道理，就是从字句中抓住声音节奏，从声音节奏中抓住作者的情趣，‘气势’或‘神韵’。”^①

可惜，古诗歌之声调节奏，不传久矣。大概有感于新诗忽视古诗中优秀传统文化的不良倾向，周作人在《〈扬鞭集〉序》中说：“我不是传统主义的信徒，但相信传统之力是不可轻侮的；坏的传统思想自然很多，我们应该想法除去它，超越善恶而又无可排除的传统也未必少，如因了汉字而生的种种修辞手法，在我们用了汉字写东西的时候总是摆脱不

① 朱光潜《谈文学》，安徽教育出版社1996年9月版。

掉的。……自由之中自有节制，豪华之中实含清涩，把中国文学固有的特质，因了外来影响而益美化，不可只披一件呢外套了事。……向来是新诗怕有点太浪费了”。^① 陆志韦针对新诗“把口语的天籁作为诗的基础”，把日常口语当做诗以及“废韵”的散文化倾向明确指出：“节奏千万不可少，押韵不是可怕的罪恶”^②（《我的诗的躯壳》）。

三、艾青、郭沫若：由抑韵到扬韵

令人欣喜的是，有些著名诗人在诗歌创作和诗歌理论上，先是抑韵扬散，倡导“散文美”，后来则扬韵抑散，并自觉追求诗的“格律美”，走上了健康的诗美发展之路。艾青，可谓典型之及。

艾青在进入延安之前，曾经大力倡导过诗的散文美，到了延安后，为了文学的民族化、大众化，开始作格律化的新诗，新中国成立后，他的诗已有一部分转向了“格律美”，并抛弃了专门讲述散文美的理论。在《诗的形式问题》一文中，艾青指

① 《中国现代文论选》第一册，贵州人民出版社，1984年2月版。

② 《中国现代文论选》第一册，贵州人民出版社，1984年2月版。

出：“一个诗人不理解语言的性能，是不会写出好诗的。……我们要求诗的语言比散文的语言更纯粹、更集中，因而概括力更高，表现力更强、更能感动人。”^①《一个黑人姑娘的歌唱》就体现了艾青的重大转折。诗中通过对比手法，从看管孩子的一件小事上，表现了白色人种对黑色人种的剥削，流淌着黑色人种内心的悲哀；而这内心的悲哀，却以欢乐的歌声唱出，更显悲哀深沉。这首诗共分五节，不妨照录如下：

在那楼梯的边上，
有一个黑人姑娘，
她长得十分美丽，
一边走一边歌唱……

她心里有什么欢乐？
她唱的可是情歌？
她抱着一个婴儿，
唱的是催眠的歌。

这不是她的儿子，

① 《人民文学》，1954年第3期。

也不是她的弟弟、
这是她的小主人，
她给人看管孩子、

一个是那么黑，
黑得像紫檀木；
一个是那么白，
白的像棉絮；

一个多么舒服，
却在不住地哭、
一个多么可怜，
却要唱欢乐的歌。

诗人把对种族压迫的仇恨、对黑人姑娘的同情蕴蓄于字里行间，正所谓“不着一字，尽得风流”。艾青诗作中的借物抒情、含蓄蕴藉、大致整齐的韵律，都与他自觉地继承古代诗歌传统，充分发挥和利用汉语的音乐性资源有关。

类似情况，还有郭沫若。二十年代初，郭沫若也是扬散抑韵的，在《论诗三札》一文中说：“诗之精神在其内在的韵”，而那些“什么平上去入，高下抑扬，强弱长短，宫商羽徵……什么双声叠

韵，什么押在句中的韵文！这些都是外在的韵律或有形律。”“诗应该是纯粹的内在律，表现它的工具用外在律也可，便不用外在律，也正是裸体的美人。”^① 其观点与胡适所谓“自然的音节”如出一辙，这大概是时代使然吧！从三十年代中期开始，郭沫若一改过去的观点：“诗歌还是应该让它和音乐结合起来”，“凡诗必有韵”。^② 四十年代初，郭沫若又认识到“语言除意义之外，应该要追求它的色彩、声调，感触。”“诗的语言恐怕是最难的，不管有脚韵无脚韵，韵律的推敲总应该放在第一位。”“古诗爱用双声、叠韵，或非双声叠韵的连绵字，这种方法在新诗里也是应该遵守的，”“自己写出的东西要读得上口，多读几遍，多改几遍。”^③ 五十年代后期，郭沫若进一步发展了自己的观点，在《就当前诗歌中的主要问题答〈诗刊〉社问》一文中指出：“五四以来的新诗人应该很好的学习新民歌，同时把旧诗词琢磨一番，使自己的诗更合乎中国的

① 《郭沫若全集》第15卷，人民文学出版社1990年版。

② 《关于诗的问题》，见《中国现代文论选》第一册，贵州人民出版社1984年2月版。

③ 《怎样运用文学语言》，见《郭沫若全集》第19卷，人民文学出版社1992年版。

习惯和更适合中国语言的性质”。^①（民歌中保留了中国诗美传统，发挥了汉语诗性特质）这里，郭沫若的观点既体现了时代性（主张学习民歌是那个时代的潮流），又超越了一般人的认识水平，他看到了中国语言的性质对新诗的深刻影响。

在 20 世纪中国诗歌史上，除艾青、郭沫若外，也还有许多诗人都有类似经历；1976 年“四·五”天安门革命诗歌运动中涌现的悼念周总理、怒斥“四人帮”的诗文中，追求音乐美的诗词占了绝大部分；当前汉诗创作中，追求音乐美的诗人也不在少数。这些都说明音乐性对于汉语诗歌何等重要！

四、音乐性：汉语诗的生命

对于汉诗的音乐性问题，特别是汉诗为什么必须要用韵？以艾青、郭沫若为代表的一些老诗人为什么从开始的扬散走向了后来的扬韵？受西方自由体诗影响较大的白话诗能否废韵？朱光潜先生在《论中国诗的韵》一文中，做出了令人信服的回答。朱先生指出：“诗宜否用韵，与语言的个性也很密切相关。比如拿英法诗相较，韵对于法文诗比对于英文诗较重要得多。”因为，“法文音的轻重分别没有

① 《郭沫若全集》第 17 卷。人民文学出版社 1990 年版。