

唐诗语汇意象论

(日) 松浦友久 著



中 华 书 局

唐诗语汇意象论

〔日〕 松浦友久 著
陈植锽 王晓平 译

中 华 书 局

唐诗语汇意象论

〔日〕 松浦友久著

陈植得 王晓平译

*

中华书局出版

(北京王府井大街 36 号)

新华书店北京发行所发行

北京新兴印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 1/32 6 $\frac{5}{8}$ 印张 147 千字
1992 年 5 月第一版 1992 年 5 月北京第一次印刷

印数:1—2200册 定价:5.30 元

ISBN 7-101-00820-8/I·144

致中国读者

——中译本序

拙著《诗语研究——唐诗札记》中文版问世，能够通过中国古典诗歌，与中国读者直接沟通，作为原著者，我异常喜悦，而且深感荣幸与感激。

中国的古典诗歌，特别是唐诗，就是从世界文学史来看，也是极为卓越的。因而，在日本有许多人爱读，研究者也不少。对许多日本人来说，“春眠不觉晓”、“国破山河在”、“故人西辞黄鹤楼”等作品，可以说与《万叶集》、《百人一首》等书中的日语短歌一样，都是最使人感到亲切的诗篇。

我本人从在高中日语教科书上读到唐诗以来，一直为其魅力所吸引。研究院毕业后，便主要从事唐诗的教学与研究。数十年间，一边吟读唐诗，一边撰写研究唐诗的论文，不仅乐此不疲，而且兴趣日浓。

正如日文版《跋》所说，本书是就见于唐诗主要作品的“诗语”诸现象考察其用法和特色的论文集。通过对一词一句的考察，探讨其广阔的文化、文明的背景，这就是本书所采用的研究方法。

客观地看，本书作为外国人完成的研究唐诗的专著，长处与短处都是一目了然的。衷心期待着中国读者能够坦率地提出批评。

最后，谨向担任本书翻译的陈植锽先生（第一部分）、王晓平先

生(第二部分)、负责中译本出版工作的中华书局傅璇琮、许逸民先生,以及慨允中译本出版的研文出版社山本实先生,致以诚挚的谢意。

松浦友久

一九八九年七月,于南开大学谊园

目 录

一、中国诗歌的特点

——诗与语言…………… (1)

二、“猿声”考

——诗语与歌语之一 …… (14)

三、“蛾眉”考

——诗语与歌语之二 …… (33)

四、“断肠”考

——诗语与歌语之三 …… (50)

五、作为诗语的“怨”和“恨”

——以闺怨诗为中心 …… (78)

六、耶娘妻子走相送

——唐诗里的白话表达和厌战诗的立意 …… (97)

[附] 再谈“耶娘妻子走相送”…………… (118)

七、长安一片月

——“一片”的用法及其意象…………… (125)

八、烽火连三月

——关于数词的声调…………… (140)

[附] “沙场”考…………… (148)

九、却话巴山夜雨时

——诗语及其条件·····	(152)
十、忆君遥在潇湘月	
——离别诗里时间的表达方式·····	(161)
十一、一水中分白鹭洲	
——作为诗歌素材的山川风土·····	(176)
十二、儿女共沾巾	
——名词副词化意义·····	(186)
日文版跋·····	松浦友久 (198)
译者跋·····	陈植锽 (200)

一、中国诗歌的特点

——诗与语言

有两个“shì”的世界，十分显著地矗立在中国文学史上，一个是读平声的“诗 shī”的世界，另一个是读上声的“史 shǐ”的世界。对以五万首唐诗为代表的诗歌的爱好，和对以浩博的《二十四史》为象征的历史的珍视，这两点不仅在文学史上，即使从中国文明的广阔背景上考虑，也是非常重要的。

关于对“史”的重视留待后述，这里首先从对“诗”的关心进入论题。

“诗是什么？”这个问题很难用一句简单的话加以回答，因而迄今为止仍然是一个悬案。不过从客观的立场上考虑，至少可以把“抒情性”^①和“韵律性”作为它的两个基本表现^②。因为所谓写景诗

① 这里说的“抒情”，当然不仅仅指感伤和感伤主义，正如“写景”是指“描绘风景”，“叙事”是指“记叙事情”，“说理”是指“讲述道理”的意义一样，“抒情”也即“抒发感情”的总体之意。如果再就汉字的本来用法理解“抒(舒)shū”与“叙 xù”的异同，前者如“舒放、舒展、舒畅、舒散”等等是“(将郁结的东西)疏导排解”的意思；与此相对，后者如“叙用、叙论、叙述、叙录、叙位、叙勋”等等是“按(事情的)顺序依次记述”的意思。对感

也好,叙事诗也好,其创作的根本目的,仍然不外是通过写景来抒情,或在叙事中表露作者的情感。即使是所谓不入律的古体诗,以及白话诗,显然也不可缺少非格式化的内在韵律。特别是从没有它就不成其为诗的不可缺少性这一点上来说,抒情与韵律,正是必须具备的两大要素^⑧。正如中国诗歌的韵律构成与中国语言的特性有着异常密切的关系一样,与前者息息相关的抒情的表现,恐怕也受到后者深刻的影响。

下文拟从这一观点出发,主要以中国古典诗歌为中心,探讨一下中国诗歌的特点。从表现特征的典型性的意义上看,首先从韵律这一方面下笔无疑是比较恰当的。

情和意念的表现制定“顺序次第”的尺度,那只是在特殊的情况下才有的。这么考虑的话,把“抒(舒)shū 情”写作“叙 xù 情”的不自然性,不言自明。不过,作为特指按照感情的顺序叙述的情况的特殊用语,“叙情”的例子是存在的。

② 关于“诗”的定义、概念的界定,由于种种因由,是一个困难而又有兴味的问题。历来的尝试,大抵都是主观的或者片面的。出于对此的疑问,我个人将“诗”的总体,看作立足于客观性的事实关系的主观性的价值体验:“所谓诗,是在客观上以抒情性和韵律性为核心的语言表现,在主观上,作为对这一语言表现的共鸣而被体验的自己确认的感动。”参照《李白研究——抒情的结构》第一章《关于抒情的结构性》。(日本:三省堂,1975年)

③ 近年来的所谓主知派的诗论,认为抒情和韵律在诗歌中是次要的或者不必要的存在,只有意象才是重要而不可缺少的。然而,在诗歌里面,“意象的不可缺性”和“抒情与韵律的不可缺性”是没有矛盾的。同时,这里所主张和论证(排除抒情和韵律)的诗的意象的效果,实际上可以视为由这一意象和音感而生成的“心象性抒情作用”和“内在韵律作用”的效果。

二

在各国的文学史上，“诗”真是一种普遍性的存在，其韵律构成之要素，大致以如下三分法的意见为恰当^①：

(一)音数律——五七调、七五调、四六调、散文调、四言诗、五言诗、七言诗、杂言诗、四行诗、八行诗、十四行诗、不分行诗等等与诗句的字数(音节数)和行数有关的韵律要素。

(二)押韵律——头韵、脚韵、句中韵、每句韵、隔句韵、交替韵、拥抱韵等等，与这些押韵形式有关的韵律要素。

(三)音调律——高低、强弱、长短等等，与音调和语调有关的韵律要素。

按：三者之中，第一项是最根本、最带普遍性的，第二项其次，第三项又其次。

从这一观点来看中国诗歌，(一)四言、五言、七言、杂言，四句、八句、十二句……即所谓音数律。(二)以每句韵、隔句韵为形式的押“脚韵”的押韵律。(三)由二四不同、二六对，反(对)法，粘法，下三连，孤平等必要条件和禁止条件而表现的音调律。如上所述的三种要素全部具有。这一点，不只限于近体诗，即使是古体诗——约束力的强弱另当别论——原则上也是相同的。此外，连在韵律性方面看起来似乎完全自由的现代白话诗，至少第一要素音数律，作为自由律、散文律等新的韵律，还是潜在着的。

中国诗这种韵律结构的发达，与中国语(汉语)的语言构造之

^① 下文所表述的“韵律三要素”中，(二)与(三)，我在以前的短论中称作“音位律”、“音性律”，但考虑到名称的一般性、通行性这一点，改作“押韵律”、“音调律”。

联系最直接。另外,作为中国诗歌独特的重要因素,记录这一语言的文字(汉字)的特性,也需要同时指出。

在上文提到的各种条件中,可以断定为与韵律之关系特别深的,大抵有以下四点:

(1)句中节奏(节奏性、音节性)的明确性。

(2)各音节声调(顿、轻重音)的存在。

(3)汉字一字一音节的原则。

(4)词汇中同音异义词(字)、近音异义词(字)之多。

按:这里提到的(1)、(2)作为语言的特点,(3)作为文字的特点,(4)作为语言及文字的特点,从更根本的意义上,可以总结概括为“语言的节奏性和声调性”。

这里想确认一下中国诗韵律的三要素与上述四点的关系如何。可以表述如下:

(一)音数律(五言、七言、杂言,四句、八句……)主要以(1)与(2)为基础。

(二)押韵律(隔句韵、每句韵,一韵到底格、换韵格……)主要以(2)与(4)为基础。

(三)音调律(二四不同、二六对,粘法、孤平……)主要以(2)与(3)为基础。

如众所周知,五言律诗、七言绝句、杂言古诗等唐诗诸诗型,即由这韵律的三要素的种种组合所形成。从比较韵文学的立场上看,在这种情况下,音调律不能不视为最表层的韵律要素,即便是中国古典诗歌中韵律性的制约比较松的古体的领域,与“作为音调律的平仄式”全无关系的诗型是不存在的(即所谓古体平仄论的存在)。语言——文字——韵律——诗格之联系的紧密性,中国诗,特别是以唐诗为中心的狭义的古典诗歌,可以看作一个典型。

与中国古典诗歌韵律三要素具备的状况相对,以和歌、俳句、新体诗为代表的日本语定型诗,只有音数律(音节数、拍节数)被有效地使用。奈良时代后期的《歌经标式》^①,江户时代中期的“假名诗”(和诗)^②,二十世纪四十年代的“マチネポエテイク”^③(白天上演的吟诗会)等等特殊的尝试除外,押韵律和音调律差不多没有成为日本诗人关注的对象。正因为对音数律的绝对依存,日本诗歌对这一方面的微妙的韵律变化显示出极其敏感的反应,也便是很自然的了。

① 是研究和歌韵律的书,一卷,藤原浜成撰,宝龟三年(772)成书。全书由两部分组成:(一)“歌病略有七种”; (二)“凡歌体有三”。在中国诗学影响下,讨论字数、句数、押韵(用同字或同母音字)、歌境(按题材的新老配置)等修辞问题。如:

三者、腰尾。他句尾字者、本韵不得同声。他句者、言除本韵余三句。

失者、……“夜摩等爾呂、和礼婆古非牟非、纪能俱爾能、佐比可能宇美能、於岐都
シマノト
旨麻能吐”(・为松浦标记,以下同)

得者、……“伊母我比母、等俱等牟须婢吕、他都他夜麻、美和他须能靡能、母美知
ケテクバ
计罗俱婆”

(七种歌病之第三“腰尾”)

(《日本歌学大系》第一卷)

由于短歌以第三句、第五句为“本韵”,前者第四句也是“能”,犯重而“失”;后者因按通则押韵(第三句“麻”、第五句“婆”)。故而“得”。

② 此为芭蕉的弟子各务支考의《本朝文鉴》(享保二年(1717)刊)和《和汉文操》(享保十二年(1727)刊)所提倡。基于日本人的诗意的心灵由假名文字才得以自在表现的看法,仿照五言诗而尝试假名诗形式的定型诗:

和汉赏花 五言律 桃花仙

花はれ花ながら 見る人おなじからず
ぼたんには蝶ねむり さくらには鳥あそぶ
たのしさを鼓にさき きびしさを鐘にちる
唐にいさ芳野あらば 詩をつくり歌よまむ

《本朝文鑑》诗类)

鸞 拟古诗 渡白狂

宿のうき名の梅に飽きてや
 竹を一夜^{てとよ}のしのび妻とや
 梅こひしとて籠^{かこ}に鳴く日も
 竹にはくちぬちぎりあればや

《和汉文操》卷之二)

③ 从1942年到1947年,由福永武彦、中村真一郎、加藤周一、窪田启作、原条秋子等人提出主张并加以实践。主张回复文学的音乐性,而以仿商鞅体(十四行诗)的押韵定型诗为创作实践的中心。其例如:

诞生 福永武彦

夜のはてから訪れるあらし(・α为松浦标记,下同)

悲しみの母と世界とを吹く
 誇りさへ先のさだめにそむく
 地におちる星の暗いまなざし
 その日は春の水際に暮し

棕櫚の葉はつつむ終^{つひ}の幸福
 今は知る天のいのちはうすく
 未知の謎にくだる輪廻の桥

証しを待ちのぞむ未来の影
 歴数のゆらめく怒りを投げ
 地平はただ海のきはみの青

神神はとざす祖^{ひと}ひの囚獄
 宿命のひらく響のなかを
 ひと筋のあかつきの光の矢

——《夜》第一歌

《マチネポエティク诗集》(真善美社,1948年)

日本诗歌的韵律所表现出来的这一特点,不外是由重视拍数和以开音节为原则的日本语的音韵组织所产生的。而且,正因为这里属于植根于语言特色的本质方面的东西,即使有摹拟中国诗病论的歌病论和模仿绝句、律诗、十四行诗等的诗型和押韵法,最终当然也就不出试验的范围。这和西欧诗史上已经揭示过的,在以音节数为基础的法兰西诗的韵律中引进以语音的长短为基础的希腊、罗马诗的韵律的尝试全然归于失败,可以说基本相似^①。可见语言与韵律的结合是多么地牢固,使我们不得不重新加以确认。

三

在中国诗歌中,与语言、文字的关系之深,以韵律与诗型为骨架,也及于抒情一面。

中国语,特别是其文言(文语文)所表现出来的孤立语的性质之强,使诗语与诗语、诗句与诗句之间的关联,与其说是逻辑性的,倒不如说是感觉和情绪性的。它们是一种中心部明确、周边互相渗透的意象的连锁存在,因而留给读者一种很大的根据自身体验去作主体性解释的可能。诗的客观基因之一是抒情,而抒情的主体总是自我之主观,假如这是事实的话,由节奏性与声调性所支撑的相互渗透的意象的连环组合,作为诗的语言的条件,恐怕能说是最令人向往的状态。

再说,汉字不只是表音文字和表意文字,而是形、音、义兼具的表语文字。诗语一旦形成,便容易作为稳定的表现形式而为后世所

^① 参照皮埃尔·吉洛《法兰西诗法》(窪田般弥译)第一章Ⅱ《韵律的类型》(日本:白水社文库本,1971年)。

继承。譬如某一诗语的采用,作为或浓或淡的记忆,在它先前的诸多用例中所表达的意象和感情,也便积淀于其中——这一诗的运作过程,由汉字的表语性得到更好的保证。《诗经》、《楚辞》以来众多的诗歌语汇,持续保有各种各样的基本形象,使诗歌的表现世界,显著地具有了深度。

中国的诗歌,可以说在作为它母胎的语言与文字阶段,已经具备了适合成为抒情之工具的有利条件。假若将来由各国文学史家通力合作,构想一部世界文学史的话,中国恐怕要被断定为诗歌(包括质量上)最盛行的地区之一。至少不能不说,无视中国诗史的实绩,要想正确把握人类的诗歌史是困难的。

从这一点出发概观前此诗歌研究的一般做法,有一个大问题值得注意。即现今通行的许多文学辞典和美学辞典等等关于诗的分类,所谓抒情诗、叙事诗、戏剧诗的三分法和中国诗歌实际情况的关系。众所周知,这一分类是后人把古希腊以来欧美文学史上三个各具特色的历史上形成的作品群,原封不动地追认为诗歌分类的三种体裁的结果。因而,它就欧美诸语言以及以此为基础的欧美诗史的状态而言是适用的,但就其他语言圈、文化圈在内的“一般性诗”而论,则是很难说一定适用的了。

这一分类所存在的根本问题,是“抒情诗”和“叙事诗”两者主要根据内容和形式两方面进行分类,“戏剧诗”则主要只是依照形式而划分,而表现出分类标准的不一致。个人的抒情诗起源于配合竖琴的弹唱,集体创作的叙事诗起初多由游吟诗人来歌咏,也就是说,这只是与诗歌表现内容和传播方式有关的特殊历史背景下的有效分类,将它应用于和这一背景无关的其他文学史,当然是非常勉强而难以通行的了。

因此,以这一特殊的分类为标准,奢论中国和日本缺少叙事诗

啦,没有像戏剧诗的诗啦等等,当然是无效的空谈^①。反过来,在欧美文学史上一般被划到抒情诗名下的写景诗,在中国自六朝以来占有很大的比重,我们将它作为单独的一类来对待也便是很自然的了。

假如不问地域与时代,姑且从内容出发来统一分类标准,将人们创作的“诗”的总体加以区分的话——如前所述,确认诗在内容方面以抒情为核心的前提上——以下意见可能是最恰当的:

(1)抒情的要素成为表现中心者(即所谓抒情诗、纯粹诗等);

(2)写景的要素成为表现中心者(即所谓写景诗、风景诗、山水诗、自然诗等);

(3)叙事的要素成为表现中心者(即所谓叙事诗、物语诗等);

(4)说理的要素成为表现中心者(即所谓说理诗、形而上诗、宗教诗、教训诗、讽刺诗、思想诗、哲学诗等)。

按:试以这一标准进行分类,个别作品可能成为中间或两属(交叉)的特例,但这和分类标准自身的明确性并无逻辑上的矛盾。

现在依照这四种类型观察大多数中国诗,属于(1)的特别多,(2)与(4)其次,(3)大抵最少。只是,各自所占比重的大小,由于分类者的所见不同,会有较大的差异。另外,与其他文学史在这方面的比较,尚待专家们所作的比较诗学、比较韵文学方面的共同研究。然而,从中国诗歌的主流讲,抒情性的作品最多,叙事性的作品

① 因为这一观点被普遍采纳,产生出不同于三分法的见解十分困难。例如刘若愚《汉诗鉴赏新法》(佐藤保译,大修馆,1972年)的《结语》章等等,著者不愧学贯欧美诗史、中国诗史,但仍以三分法的前提来立论,殊为可惜。

最少,大致没有异议吧。

这里特别值得注意的是叙事性作品之少。《诗经》以来漫长的历史上,《陌上桑》、《木兰辞》、《孔雀东南飞》、《长恨歌》、《琵琶行》等若干重视叙事性要素的长篇诗,仅就著名的而论,也已经达到相当的数目。但是,如果将它同被细分为离别、怀乡、闺怨、怀古、哀伤等等类别的大量短篇抒情诗相比,仍然不能不说是一股明显浅窄的支流。

事实既然如此,那么在中国为什么这样的长篇叙事诗为数不多呢?一般来说,中国人的思维和感性,重视具体的、个别的事物^①。汉字所具有的直观(即视觉性)的特征,语言表现方面量词(类别词、形态词)的发达,再加上具体记述个别事象的史书的盛行等等,都与这一倾向有深刻的联系。在这一总体性的普遍倾向之中,个别地记述具体事象的叙事长篇诗的不发达,乍看也许能说是难以理解的现象。

恐怕应当考虑到,在中国文化的大背景中,对这类叙事诗的关心,由对散文写作的史书的关心得到了满足,自然中国语(汉语)的节奏性和声调性,实际上也贯串到这方面的创作之中。散文有散文的韵律,这一点在所有言语中是当然的现象。但是在中国语里面,多以二音节、四音节为核心的散文音数律,与散文的声调效果互相作用,确实产生一种应该称作散文诗的韵律效果。所谓四六骈文且不待言,即便是讲究锤炼字句的古文,差不多毫无例外地具有这样的情趣。

这样,各种各样个别而具体地记述充满感情色彩的事象的历

^① 此与后文“典型爱好”问题,请参照本书第十二篇《儿女共沾巾——名词副词化的意义》。