

LUO HAN CHAO

SHI XUE

WEN JI

骆 寒 超 诗 学 文 集

汉语诗体论·语言篇

2

人 民 文 学 出 版 社

I207.22
L990

骆 寒 超 诗 学 文 集

汉语诗体论·语言篇

2

人 民 文 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

汉语诗体论. 语言篇/骆寒超著. —北京:人民文学出版社, 2009

(骆寒超诗学文集; 2)

ISBN 978-7-02-006941-5

I. 汉… II. 骆… III. 诗歌—文学研究—中国
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 005288 号

责任编辑:李明生 装帧设计:柳 泉

责任校对:朱美凤 责任印制:董文权

目 录

上篇 旧诗的点面感发类隐喻语言

第一章 旧诗语言理论的历史回顾	3
第一节 先秦至南北朝诗歌语言理论	3
第二节 隋唐五代诗歌语言理论	13
第三节 两宋诗歌语言理论	26
第四节 元明清诗歌语言理论	48
第二章 旧诗的词法	69
第一节 词语的积聚与新构	69
第二节 典故词语	83
第三节 实字与虚字	99
第三章 旧诗的句法	114
第一节 反修辞逻辑组句	117
第二节 反语法规范组句	132
第三节 对等原则与对句	156

中篇 新诗的线性陈述类逻辑语言

第四章 新诗基本用语确立的历史回顾	181
第一节 新诗基本用语的确立过程	181

第二节	向民歌语言吸收养分·····	218
第三节	向旧诗语言吸收养分·····	234
第五章	新诗语言的意象化·····	256
第一节	语法规范与新诗语言的意象化困境·····	257
第二节	新诗的词法·····	270
第三节	新诗的句法(一)·····	293
第四节	新诗的句法(二)·····	303
第六章	新诗意象的语言化·····	315
第一节	语音触发经验联想的意象呈示·····	316
第二节	反语法规范的意象呈示·····	322
第三节	遵语法规范的意象呈示·····	330
第四节	遵语法反修辞规范的意象呈示·····	339

下篇 新诗未来的语言建设

第七章	诗歌语言观的调整·····	356
第一节	老一代的新诗语言观·····	357
第二节	叶维廉的新诗语言观·····	361
第三节	郑敏的新诗语言观·····	367
第八章	两大语言体系的汇通·····	378
第一节	词法与对等原则·····	381
第二节	句法与对等原则·····	399
第三节	连续性句法与对等原则·····	413
第九章	几个要点备忘·····	435
第一节	化用旧诗词语须受制于组合关系·····	435
第二节	句法选择须受制于抒情方式·····	450
第三节	建立旧诗新译的实验基地·····	475
结束语	·····	487

上 篇

旧诗的点面感发类隐喻语言

旧诗有其本体构成的独特性。从生态学角度看,也即从旧诗存在的文化语境看,这种独特性首先得益于我们民族十分注重让个体生命与宇宙(自然)共融的“天人合一”感应形态;同时还得益于我们民族爱从“兴象环生”的生存境界中去寻求至美,享受人生,穷通事理。因此,我们的先人在审美心理活动中,对意象、意境和感兴体验有一种出于本能的亲和感,这使得传统诗人在审美创造中,会潜意识地让直觉感应和印象记忆叠合在一起,以致不论以物观物、以我观物或者物我两忘、物着我色,抒情主体在寻求诗情诗意中总会和“物”绞在一起,从对象世界中获得直觉印象,激发情绪想象,摄取意象,感发意境,从而品尝出情味意趣,而这也决定了中国传统诗人在使用语言写诗时,总会不自禁地采用一种独特的语言体系,那是主体对直觉印象作心灵综合时,直接拿那些由外物感发而得且按对等原则选择出来、摆脱邻接序列关系的词语在组合轴上组合成的一种点面感发类隐喻语言体系。这一个负有感兴意象载体使命、以文言为标志的诗性语言,并不等同于作为一般社会交际手段的文言,它不仅在词法上词性不稳、人称缺失、时态含混,句法上也语序错综、成分省略、关联断隔。正是这些,使旧诗整个语言体系显示出形态奇特、结构破碎、意指朦胧等反常现象。然而,反常却合常道,破碎方显完整,朦胧更具多义。易而言之,这种种语言表现策略特别有利于形成点面感发类语言,并以其特具之

功能来刺激接受者外在的感觉跳跃与内在的心灵综合,使之加大力度来应合特定的感应形态,使接受者能通过这样的语言策略来获得灵思妙悟。^①

为此,我们将首先对旧诗的语言理论作出历史回顾,然后再通过词法、句法等方面来深入考察旧诗的语言体系及其表现策略。

① 参阅叶维廉《语言的策略与历史的关联——五四到现代文学前夕》、《中国现代诗的语言问题——〈中国现代诗选〉英译本绪言》二文,见《中国诗学》第209—272页,三联书店1992年版。

第一章 旧诗语言理论的历史回顾

由于“天人合一”观在我们民族文化心理结构中一直是个超稳定的存在,这就不仅影响到中国传统诗人立足于神话思维来把握真实世界始终不变的特性,更决定了旧诗始终奉点面感发类隐喻性功能为艺术追求目标,并以此来确立自身之诗性语言体系。这样一个语言体系的存在实际我们可以从先秦两汉到宋元明清历来有关旧诗的语言理论见解中得到证实。同时也可以说:历来的旧诗语言理论共同显示为围绕这一语言体系、对这一体系进行多方面阐释、深入探索并使之更丰富、更完整的特色。当然,诗歌语言理论必然会随着时代思潮的变迁、审美趣味的调整和诗歌历史的发展而日趋科学化、系统化,并最终促成一种诗性语言体系之确立,因此,我们对旧诗的语言理论作历史回顾,有必要分如下几个阶段来进行,那就是:一、宋以前旧诗语言理论;二、两宋旧诗语言理论;三、金元明清旧诗语言理论。

第一节 先秦至南北朝诗歌语言理论

包括先秦两汉、魏晋南北朝在内的这一个阶段,是中国诗学的草创期。就诗歌创作而言,这阶段从《诗经》、《楚辞》起,经过两汉的乐府歌行发展到魏晋南北朝而有五言体诗之大盛,这可说已把中国传统诗歌从破土而出到茁壮成长的过程整个包括进去了。创作实践提供出许多有关汉语诗歌构成规律性的经验,而诗性语言

适应直觉感应地把握诗歌世界的探求所取得的经验尤多,值得珍视。可惜令人深感遗憾的是:这些来自实践的诗性语言构成策略和运作方式,当年鲜有作理论提纯而保存下来的,有的只是一些现象上零碎经验的记录。不过,倒也还是有人提出了一些精辟而足以发后人深思的见解,为日后旧诗语言体系的确立铺设了畅通之路。

理论来自于实践,且总是落后于实践的。先秦两汉的诗创作就提供了不少用以构筑点面感发类隐喻语言体系的实践经验。就以楚辞语言为例来看看。楚辞对诗性语言的追求有相当程度的自觉性,在如下这些词法、句法的习惯性运作中,已为点面感发类隐喻语言的体系构成提供了可贵的经验,那就是:一、在词语的选用上,不取通俗平凡,而采用语殊义奥能给人以新奇神秘感的词语,并在陌生化效果的驱动下使这些词语具有感兴意象的隐喻、象征功能。如“高阳”、“重华”、“彭咸”、“哲王”、“灵氛”、“女媭”、“简狄”、“宓妃”、“羲和”、“望舒”、“飞廉”、“山鬼”、“河伯”、“大司命”、“湘夫人”、“帝子”、“宿莽”、“长洲”、“菱衣”、“荷裳”、“桂棹”、“山皋”、“方林”、“九天”、“飘风”、“玄云”、“冻雨”、“九嶷”、“江湘”、“四海”、“苍鸟”、“鹈鴂”、“凤凰”、“青虬”、“辛夷”、“幽兰”、“萧艾”、“女萝”、“杜若”、“薜荔”、“洞庭波”、“目眇眇”、“回风之摇蕙”等等。二、复合词的感觉化构成,不仅可感甚至能通感。如“流沙”、“旷宇”、“飞雪”、“明烛”、“雷渊”、“紫贝”、“木叶”、“翠帐”、“芳椒”、“荷屋”、“玄玉梁”、“辛夷楣”、“白霓裳”、“芳菲菲”、“烂昭昭”、“石磊磊”、“独茕茕”、“邈浸浸”等等。三、对偶句的使用。如“屈心而抑志兮,忍尤而攘垢”(《离骚》)、“采薜荔兮水中,搴芙蓉兮木末”(《湘君》)、“悲莫悲兮生别离,乐莫乐兮新相知”(《少司命》)、“青云衣兮白霓裳,举长矢兮射天狼”(《东君》)等等。四、打破词序规范,句式错综。如“国无人莫我知兮”(《离骚》)、“淼南渡之焉如”(《哀郢》)、“蹇将憺兮寿宫”(《云中君》)、“何变易之可为”(《思美人》)等等。

除此以外还大量起用虚词、用诘语、设问句、反问句等等。总之,如刘勰在《文心雕龙·辨骚》中所说的“朗丽”、“绮靡”、“瑰诡”、“耀艳”、“惊采绝艳”的诗性语言追求早在进行了。然而,先秦两汉对旧诗语言的理论提纯却几乎没有。勉强说《左传·襄公二十五年》所记孔子的那一句“言之无文,行而不远”,算是第一次涉及诗性语言理论的问题。但也有学者认为此语“并不是在宣称文辞的修饰美化是文学的极致,而只是将修饰美化作为一种使言得以‘行远’或者说使之有更大效果的手段去加以强调”,因此“言之无文,行而不远”说是建立在“达到某种实用的目的”^①上的,但这毕竟是第一次提出了文辞修饰美化之重要性。可以这样说:在文学——尤其是其中的诗歌之存在价值已开始受到重视的先秦,这样的言说已显示出语言审美在某种程度上的意识觉醒。所谓值得珍视,也就在这个意义上。当然,这以后相当长一段时间里,也就是说在诗歌尚未彻底获得审美独立性的两汉,要求能出现诗性语言追求的自觉,并进而能概括成一种理论意识见诸文字,是不现实的。局面的改观要到东汉末年《古诗十九首》的产生,这个组诗影响之所及,使诗歌开始摆脱政教工具的阴影而走向真正意义上的人性抒情之路,以致促成建安诗歌时代的出现。这也是一个向抒情个性化、词采华美化方向发展的诗歌时代——如同楚辞时代相似。不同于后者的是:从建安时代开始,中国才有围绕诗之为诗的诗学理论著作出现,其中堪称典型文本的是曹丕的《典论·论文》,该文不仅指出“文以气为主”的主张,还以“诗赋欲丽”说为诗歌语言特具的审美功能独立价值作了标榜。他这样说:

夫文本同而末异。盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。此四科不同,故能之者偏也,唯通才能备其体。

① 刘若愚《中国的文学理论》,田守真、饶曙光中译本,第157页,四川人民出版社1987年版。

显然,曹丕已把诗赋从其他应用性文体中分离了出来。在这种文体自觉意识的观照下,曹丕竟能以“丽”作为诗赋的主要特征,反映着在他的观念里,“诗赋在很大程度上是以审美为目的”^①。理论学说毕竟是实践经验的提纯,曹丕这一说法,也正是从他所处的“建安诗歌”本身追求语言藻饰之华美绚丽中得出来的。钟嵘《诗品》中称誉曹植的诗“骨气奇高,词采华茂”、“体被文质”、“粲溢今古,卓尔不群”,称王粲的诗“文秀而质羸”,都表明这批“建安派”对语言形式的追求已十分自觉,所取得的成就甚高。值得庆幸的是:曹植、王粲等比屈原、宋玉等“楚辞派”要幸运,不仅曹丕在他们的诗歌实践中感悟出“诗赋欲丽”来,他们自己也把创作实践中得到的经验作了记录,成为中国诗学史上一份财富留传了下来。如创作中已多用对偶,且能讲究文辞色泽的曹植就留下不少重视诗性语言的言说。在《前录序》中,他提出优秀的诗歌作品应该“质素也如秋莲,擒藻也如春葩”;在《与吴季重书》中,更强调诗歌的“文采委曲,晔若春荣,浏若清风”。不过,以创作取胜的曹植这些有关诗歌语言的点滴主张毕竟不及曹丕的“诗赋欲丽”影响大。能够超越曹丕这一言说的,是西晋太康时代的陆机。这位诗人在钟嵘《诗品》中被称为“太康之英”。他在《文赋》中提出“诗缘情而绮靡”说,从内容和形式两方面为诗的质的规定性定下了标准尺度。所谓“缘情”即指诗歌因情感激动而创作,这情虽也包括“大我”之社会情感,但更偏于“小我”的生存感受,如羁旅之苦,怀乡之愁,人生苍凉之叹,儿女相思之哀等等;所谓“绮靡”,指语言形式上的华美,在陆机看来,对于诗歌要求“其会意也尚巧,其遣言也贵妍。暨音声之迭代,若五色之相宜。虽逝止之无常,固崎嶇而难便”——声音象征之美,也要求“藻思绮合,清丽芊眠,炳若缃绣,凄若繁弦”——

① 陈伯海、蒋哲伦主编《中国诗学史·魏晋南北朝卷》(归青、曹旭著),第55页,鹭江出版社2002年版。

色彩意象之美。因此,“诗缘情而绮靡”不仅显示出中国诗学中句法意识的觉醒,更为以审美为核心的诗学观念的形成发出了先声。当然,无论是曹丕的“欲丽”说,或者陆机的“绮靡”说,还只是泛论诗歌语言的重要性而已,它们在初步确立旧诗语言体系上还解决不了实际问题,也没有提出具体思路。魏晋南北朝阶段,能对这具体思路起开通作用的,是沈约和刘勰。

在考察沈约和刘勰具体的诗性语言理论之前,我们还须为他们的具体化追求找一找渊源,这就是《易传》的“言象意”说。此说出自《易传·系辞上》,其问世时间约在战国中后期。《系辞上》中有这样的话:“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则圣人之意其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言。变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。’”崔憬这样阐释:“伏羲仰观俯察,而立八卦之象,以尽其意。……文王作卦爻之辞,以系伏羲立卦之象,象既尽意,故辞亦尽言也。”^①可以猜度《系辞》的作者无非说:人的有些意思——特别是包括灵思、智悟、情味、理趣等微妙的心理觉识是只可意会不可言传的,须采用“象”来作比兴提示。“言象意”说的基本内容也就是如此。其实《老子》首章中早就提出“道可道,非常道”,《系辞上》进一步提出了“非常道”的具体方案,即言以明象、立象尽意。“言象意”说就建立在这样一层递进关系中。这对诗歌创作很有启发,它表现为两个方面:首先,“立象尽意”启发了诗歌创作中比兴的运用,章学诚在《文史通义·易教》中说:“《易》之象也,《诗》之兴也,变化而不可方物矣。”“《易》象虽包括立艺,与《诗》之比兴,尤为表里。”钱钟书《管锥编》中也说:“‘象’也者,大似维果所谓以想象体示概念”,“盖与诗歌之托物寓旨,理有相通”。^②这表明“立象尽意”用在诗歌中就是通过“象”来象征

① 孙星衍《周易集解》(下),第605页,上海书店1993年版。

② 钱钟书《管锥编》第1册,第11页,中华书局1996年版。

内心的“意”。其次，“言以明象”意示着诗歌创作对语言的本质性要求是“明象”。这是因为“象”及其比兴提示最终也还是要通过“言”，所以“言”虽不能直接尽意，但可协助“象”间接尽意，其作用不可或缺。王弼在《周易略例·明象》中说：“尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意，意以象尽，象以言著。”^① 钱钟书将此移到诗歌上，说：“诗也者，有象之言，依象以成言。”^② 那么“象”到底包括哪些方面呢？《文史通义·易教》中说：“象之所包广矣，非徒《易》而已……睢鸠之于好逑，樛木之于贞淑，甚而熊蛇之于男女，象之通于《诗》也。”这是就能起比兴作用的物象、事象而言的。其实，还可包括景象、史迹等等，关键是能对“意”起比兴作用。由此说来这“象”在诗歌中其实就是意象，“立象以尽意”就是意象借兴发感动而发挥其审美功能，而“言以明象”则意味着诗性语言乃是意象化语言，说具体点：诗性语言是意象的具体形态。由此说来，诗既以意象抒情，意象又须以语言而具现，或者说显示意象之抒情，要靠言语活动中的兴发感动功能，那么语言在诗歌活动中作用之重大当不言而喻。所以，“言象意”说之提出并被应用于诗歌创作中，为这一阶段的诗学理论家提供了一条思路：诗歌中关于语言的问题是极重要的，它具有具现意象和展开意象之兴发感动活动的职能，而这样的职能又是不可替代的。那么这个职能完成好坏的标准又是什么呢？是要达到“得象而忘言”的程度。王弼在《周易略例·明象》中说：“故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象……”^③ 我们把这话逆向地说那就是，立象尽意而象可忘，以言明象而言可忘。这可是很难达到的境界，因为要让“言象意”浑然一体、天衣无缝，内容成为向内容转化的形式，形式成为向形式转化的内容。所以，在诗歌

① 《王弼集校释》(下)，第609页，中华书局1960年版。

② 钱钟书《管锥编》第1册，第12页。

③ 同①。

的“言象意”的辩证关系中,“得象忘言”并非“是无诗”^①的,而是得到高格之诗的。由此看来,诗性语言要达到语言就是“意”——内容、情感,就是有意味的语言。认识诗性语言已具有这样的思路,也就潜在地影响着并启发了沈约与刘勰的语言探求。

沈约借助四声的发现对诗歌语言的声音构成提出了具体规定,在《宋书·谢灵运传》中说:

若夫敷衽论心,商榷前藻,工拙之数,如有可言。夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。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。妙达此旨,始可言文。

这里所谓“宫羽”就是指四声,“浮声”、“切响”相当于《文心雕龙·声律》中的“声有飞沉”,指声调中的平声、仄声。所以沈约声律说的核心内涵是重视诗歌语言中如何调配四声以求得音律上抑扬顿挫的美感。沈约对此说颇自负,说“自骚人以来,多历年代,虽文体稍精,而此秘未睹”。甚至认为“张蔡曹王,曾无先觉;潘陆颜谢,去之弥远。世之知音者,有以得之,知此言之非谬。如曰不然,请待来哲”。这话并不过分,因为正是沈约最早对造句之法在声音上进行了阐述,强调了“法”在诗歌语言——具体说在句中和句与句之间的运用。今天我们对此说从传统诗歌语言理论上而不是从形式上予以介绍,原因在于它正是上述“言象意”说的具现。为什么这样说呢?这就要提到对“象”的界定。一般说“象”指的是景象、物象与事象。除了事象,前二类“象”之具现来自于视觉,但难道就不可以有来自于听觉吗?当然也可以,只不过来自听觉的“象”是一种“声音的象征”。这意味着,诗性语言中以声律来显示“声音的象征”的那个被象征对象,也是意象,只不过只有听觉能把握到它,而

^① 钱钟书《管锥编》第1册,第12页。

它在“言象意”的辩证发展过程中,同样能显出言以明象、立象尽意的审美功能。声律的追求导致对诗歌中音乐美效果的获得。苏珊·朗格在《情感与形式》中说:“音乐的作用不是情感刺激,而是情感表现”,展现的是“主体的情感想象而不是他自身的情感状态”,即“表现着他对于所谓‘内在生命’的理解”。^① 因此,音乐美是一种“有意味的形式”之美,而这意味就是“高度综合的感觉对象”^②。苏珊·朗格又逆向地从意象美出发论析了诗歌中声律对于意象创造以及立象尽意的特异功能,认为必须充分估价声律及其与“高度综合的感觉对象”之间的重要性,甚至说“这种语言的韵律节奏”具有“一种神秘品格”,因为,“赋予语言以节奏的强调性发音,发音中元音的长短,汉语或其他难得了解的语种的发音音高,都可以使某种叙述方式比起别的方式来显得更为欢愉,或显得倍加哀伤”,“往往会影响人们关于词汇原意的情感”。^③ 这些说法足以证实:沈约所倡导的声律说所达到的“声音的象征”意象所特具的那种对情思的兴发感动作用,且颇合乎“言象意”之间的内在规律,或者说:声律说是对中国传统诗歌“言象意”关系中有关“言”最早作出的具体而系统的理论探求。因此,说沈约是中国传统诗歌语言理论的开山祖师也并不过分。

沈约的声律说虽也属于诗性语言范畴,但毕竟和作为思维物质外壳的语言本体意义并不具有很贴切的关系,而更重在形式本体方面的价值,这是我们以后探讨旧诗的形式系统时还要深入论析的。从本体论角度率先明确而具体地提出一套汉诗语言理论主张来的,无论是本阶段或者整个中国传统诗学建设时期,应推刘勰。这位诗学理论大家把自己对诗性语言的多方面思考,综合成

① 苏珊·朗格《情感与形式》,第38页,中国社会科学出版社1986年版。

② 同①,第42页。

③ 同①,第299页。

一个系统,写进了《文心雕龙》中。当然,刘勰承袭了沈约的声律说。在《文心雕龙·声律》中他说了这么一大段话:“凡声有飞沉,响有双叠。双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽;沉则响发而断,飞则声随不还。并辘轳交往,逆鳞相比;违其际会,则往蹇来连,其为疾病,亦文家之吃也。……左碍而寻右,末滞而讨前,则声转于吻,玲玲如振玉;辞靡于耳,累累如贯珠矣。是以声画妍蚩,寄在吟咏,滋味流于下句,气力穷于和韵。异音相从谓之和,同声相应谓之韵。韵气一定,故余声易遣;和体抑扬,故遗响难契。属笔易巧,选和至难;缀文难精,而作韵甚易。虽纤意曲变,非可缕言,然振其大纲,不出兹论。”这就是说,他和沈约一样,主张诗性语言要讲究声调之美,平仄交替,飞沉结合,如同“辘轳交往,逆鳞相比”,而正是凭这些,才使他把握到一种抑扬顿挫的音乐美。当然刘勰是既接受又发展了沈约的声律说的,他那“异音相从谓之和”的观点是接受了沈约的低昂互节、轻重悉异的说法;但他对韵提出“同声相应”的要求,沈约没论及。所以刘勰对沈约的声律说的发展不在于“和”而在于“韵”。但在传统汉诗语言理论上,声律说对沈约来说是终点,对刘勰来说却是起点。他越过以声律显示的“声音的象征”,而进入了对诗性语言本体的探讨。他特别强调诗歌中的藻采之美,且认为这才是诗性语言形态的本体要求。至于如何体现藻采之美,他提出了两个方面的具体主张,一方面是属于词法的,另一方面则属于句法。刘勰在词法上提出两点。一点是在《事类》中专论了用典,以为“明理引乎成辞,征义举乎人事”,要求使事用典,“不啻自其口出”,即在“事类”化成特定的词语时要贴切自然。因此,提倡用典其实是一场扩大诗性词语的事。用典的“典”、使事的“事”,就统称为典故。“典故”是一种含蓄的或间接的指称,它既与现实问题相关,又与历史事件相联,二者在相互比较中显示相似之处,借此提供机会以使诗人来描述或评论现实问题。值得指出:“由于环境、动机、人物关系等背景材料都隐含于典故之中,详细的解释就

被简略的暗示所取代了。当提到某个历史人物或地点时,所有与之相关的意义和事件都会随之俱出;而当典故运用于现实的题材之中时,就为道德行为提供了活动的环境。”因此,用典可说是“速写式历史的运用”^①,这就使用典涉及扩大诗性词语的两个问题,一个是:用典构成的词语乃是历史事件的速写或浓缩,这使得在构成这类词语中必须埋下一个借类比联想达到暗示功能的机制,因此,刘勰此举还启发人去探求词语之诗情蕴涵如何强化的途径。另一个是:用典构成的词语出现于诗中时,其指涉不仅是与之相似的过去或现在的事件,而且是永恒的原型,因此,刘勰此举也启发人在诗性语言探索中去寻求和构筑一些具有象征意象定位的词语。可以说,旧诗词语中有关典故词语一直受到诗学理论界的关注,和刘勰的率先提倡之功是分不开的。刘勰在词法上提出的另一点是正式提出了词汇可分虚实而虚词自有其重要性的问题。在《章句》篇中,他说:“诗人以‘兮’字入于句限,《楚辞》用之,字出句外。寻‘兮’字成句,乃语助余声。舜咏‘南风’,用之久矣,而魏武弗好,岂不以无益文义耶!至于夫、惟、盖、故者,发端之首唱;之、而、于、以者,乃札句之旧体;乎、哉、矣、也者,亦送末之常科。据事似闲,在用实切。巧者回运、弥缝文体,将令数句之外,得一字之助矣。”这就是说虚词虽无意义,但绝非可有可无,用之得当可取得良好效果,能使句子、句群组织得更严密。当然,强调虚词是分析推论关系向诗性语言渗透的标志,故掌握其使用之“度”是十分重要的,刘勰还未充分意识到这一点,但他率先看到虚词对调整实词之间关系的价值,是很值得重视的,为日后的诗学理论家对旧诗词法上虚实词的进一步探讨起了很好的铺垫作用。刘勰对句法方面的理论贡献是充分肯定了骈偶对仗的功能作用。他是从本体论的角度来论述对偶在句法上存在之必然性的。在《丽辞》篇中他这样

^① 高友工、梅祖麟《唐诗的魅力》中译本,第163页,上海古籍出版社1989年版。