

Cong Jiu Ti Shi

Dao Xin Shi



从旧体诗到新诗

吕家乡 / 著

山东人民出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

从旧体诗到新诗

Cong Jiu Ti Shi Dao Xin Shi

吕家乡 / 著

山东人民出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

从旧体诗到新诗/吕家乡著. —济南:山东人民出版社, 2014. 11

ISBN 978 - 7 - 209 - 08785 - 8

I. ①从… II. ①吕… III. ①诗歌评论 - 中国 - 文集 IV. ①I207. 22 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 260947 号

责任编辑:李怀德

从旧体诗到新诗

吕家乡 著

山东出版传媒股份有限公司

山东人民出版社出版发行

社 址:济南市经九路胜利大街 39 号 邮 编:250001

网 址:<http://www.sd-book.com.cn>

发行部:(0531)82098027 82098028

新华书店经销

山东省东营市新华印刷厂印装

规 格 16 开(169mm × 239mm)

印 张 16. 25

字 数 230 千字

版 次 2014 年 11 月第 1 版

印 次 2014 年 11 月第 1 次

ISBN 978 - 7 - 209 - 08785 - 8

定 价 38. 00 元

如有质量问题,请与印刷单位调换。电话:(0546)6441693

目 录

第一辑 综 论

字思维·旧诗·新诗	3
汉诗是用汉字写出的艺术品	26
中国山水诗语言符号的演变	31
意境诗的形成、演变和解体	
——兼论新诗不是意境诗	68
中国新诗的诞生和艺术成就	
——兼论近人旧体诗不宜纳入现代诗歌史	87
新诗研究的历史和现状	118

第二辑 诗人诗作论

重读毛泽东诗词	149
田间在建国前的诗歌创作道路	163
艾青:灵感是诗的受孕	
——艾青诗读记	179
政治热情和理性的失衡	
——臧克家在建国后	191

从旧体诗到新诗

塞风：“晚熟的庄稼格外殷实”	202
吴开晋：诗歌也属于老年	204
诗人孙国章的“转换”和“减法”	206
郭廓诗风的演进和坚守	209
人文视角下的都市景观 ——读朱多锦的都市诗	211
尹延斌：品味冬季的诗情	216
骆英：传统的和现代的	218
洞明澄澈的诗人情怀 ——读耿建华的诗词	221
林之云：“事”的诗化和“说”的诗化	224
内容的诗化和表达的诗化 ——以几首事态诗为例	229
讲坛上绽放的诗歌花朵 ——读段升群的课文咏唱	239

第三辑 其他

就这样摆脱失语状态 ——序罗振亚的《朦胧诗后先锋诗歌研究》	249
可贵的现代诗学眼光 ——序张林杰的《都市环境中的 1930 年代诗歌》	253
后 记	257

第

一

輯

综 论

字思维·旧诗·新诗

我在旅美期间认识了一位教文学的美国教授兼诗人，他表示喜欢中国的唐诗，但不懂中文；说起新诗来，他连艾青也不知道。为了准备跟他交谈，我向留学生借了一本英译唐诗选，英译者们多是国内著名的学者、翻译家、诗人，所译的主要是绝句、律诗。我吃惊地发现，译文和唐诗原貌差距如此之大：韵式变了（几乎都成了AA、BB式）；每句字数的相等看不到了；平仄、叠音、双声、叠韵、严格的对仗更是荡然无存；原诗中的省略句、错置句都变成了正常的完整句，原有的弹性、多义性变成了明确的单一性。杜甫的“细草微风岸，危檣独夜舟”，本来既可理解为“细草、微风、岸，危檣、独夜、舟”，又可理解为“细草微风之岸，危檣独夜之舟”，等等，英译是“The breezes stroke along the grassy strands; /The junk - mast tall and lone in the darkness stands.”大意是“微风吹拂过青草萋萋的江岸，高高的孤独的船桅竖立在黑夜中”。我试着把杜诗译成现代汉语，也感到力不从心。汉语古诗真是无法译成外文也很难译成现代汉语的啊！回国后读了讨论字思维与汉诗关系的一些文章，颇受启发，引起了我进一步学习钻研的兴趣，有些体会，说一说请大家指教。

所谓“字思维”是指造字过程中的思维，汉字的字思维即凝结于汉字之中，体现于汉字之中。石虎先生在《论字思维》（见《诗探索》1996年第2辑）中说：“汉字有道，以道生象，象生音义，象象并置，万物寓于其间，这就是字思维的全部含义。”在讨论中，大家比较注重的是字思维的“象性”原则和“并置”原则及其对诗思维的渗透、影响，我觉得这是恰当的思路。要注意的是，字思维是不断发展演变的，汉字的“象性”和“并置”的具体形态也是不断演变的。拿“象性”来说，从殷代的甲骨文到秦代的小篆，汉字是由线条构成的，有一定的图像性；汉代以后，广泛使用的隶书和楷书，就

从旧体诗到新诗

以笔画代替线条，成为不象形的方块字了。拿“并置”来说，线条化汉字中的“指事”字，是两个或更多表意的图像的并置和组合；而形声字，尤其是笔画了的形声字，就不再是表意的图像的并置组合，而变成了两个符号即义符和音符的并置组合，而且所谓义符和音符也渐渐地失去了真正的表义作用和表音作用。例如以“台”做音符的字就有“胎、冶、治、答、始、怡”等等；以“女”做义符的字有“奸、妄、嫉、妒、妖”等等，都表示贬义。还有一些字之间，音符相同，义符也相同，但字音和字义并不同，如“桌、棹”，“愚、恨”，“忘、忙”等等。这表示字思维已发生了重大的变化，人们（包括造字者和认字者）已不再把汉字当作用“形象”来表词的东西，而当作一种约定俗成的写词的“记号”了；学认字的人已不再是通过形象来认字，而是按照社会的规定来认字了。

文字的发展演变是由社会条件及文字本身的性质功能决定的。汉字大约萌生于新石器时代，那时社会分工出现，社会生活趋于复杂，氏族、部落间的联系和冲突增多，人们产生了异时异地进行交际的要求，口耳相传的语言已不敷应用了。为了克服口头语言在时间和空间上的局限，于是产生了文字。文字作为一种社会交际工具，它要求既有表达性，又有不容混淆的明确性，同时又要尽量便于书写。除了“象性”、“并置性”原则（属于造字的方法）之外，“明确性”、“方便性”（属于造字的方向）也是字思维中的重要原则。正是基于“明确性”原则，容易混淆的同音通假字逐渐被形声字取代；正是基于“方便性”原则，线条化的图像变成了笔画化的记号，现代还形成了“汉字要简化”的字思维，甚至一部分人产生了“汉字要拼音化”的字思维。

诗思维和字思维既有联系也有区别。诗思维也是不断发展演变的。总的趋势是字思维和诗思维的距离越来越大。但不论二者的距离是小是大，一代又一代的汉语诗人都很注意发掘、运用汉字的特点和功能。下面我们看看诗思维的发展线索以及与此相应的诗人运用汉字技巧的发展变化。为了便于做纵的比较，每一阶段大体都分三方面说明：诗所表现的内容；诗的语意系统（字义的组合技巧）；诗的声律系统（字音的组合技巧）。

在远古，诗、乐、舞是合一的。这有古书的记载为证：“诗言志，歌永

言，声依永，律和声……击石拊石，百兽率舞。”^①（“百兽”是人化妆而成的动物图腾。）据说写于汉代的《诗大序》有更清楚的说明：“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，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”^②诗所表达的情志，有群体共同性的，也有个人独有的。比如大家都想求雨，获取了猎物都高兴，于是一块唱歌跳舞。个人的情感如爱情方面的悲欢需要表达时，也是诗、歌、舞合一，自个儿又哼又唱又手舞足蹈。诗的出现早于文字；文字出现后，最初只掌握在极少数人手里，民歌作者都不识字。奇怪的是，不论是识字的人还是不识字的人所作的早期诗歌，都体现了汉字思维的特点：有“象”，“象象并置”。而且诗中的“象性”和“并置性”是在双重意义上的。首先是歌词（诗）与表情、歌唱、舞蹈动作合一，这多么形象？这不是“象象并置”吗？这是最重要的，因为先民并不指望单靠“言”（歌词）就能把情感充分（“足”）地表达出来，总要配上嗟叹、咏歌、手舞足蹈才行。其次，歌词本身也是有“象”的，也是“象象并置”。例如最早的求雨歌：“今日雨。其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？”四个排比句就是四象并置。这是识字的卜者写的。最早的情歌据说是大禹的妻子——不识字的涂山女怀念大禹的歌：“候人兮猗！”（等候我那个人呀啊！）说等候不说思念不是较有形象性吗？歌词一定是反复重叠的，记录时省略了，重叠不就是并置吗？最早的描写劳动的歌词据说是黄帝时期的《弹歌》：“断竹，续竹，飞土，逐肉。”（大意是：砍断竹竿，连起竹棍，射出弹丸，追杀猎物。）不也是既有“象”，又有“象象并置”吗？远古诗歌的“象性”并非刻意追求的结果，而是因为先民还处在神话思维、形象思维的历史阶段，抽象思维还不发达；至于“并置”，则主要是由于歌词要符合咏唱和舞蹈的需要，要有节奏和复沓。可见字思维的“象性”、“并置性”代表了远古祖先的共同思维特点，不论识字的人、不识字的人概莫能外。

① 《尚书·尧典》，见陈良运主编：《中国历代诗学论著选》，百花洲文艺出版社1995年版，第24页。

② 《诗大序》，见陈良运主编：《中国历代诗学论著选》，百花洲文艺出版社1995年版，第72页。

从旧体诗到新诗

《诗经》是我国第一部“言志”的经典性诗集，收入的作品上自西周下至春秋中期（公元前11世纪至公元前6世纪），正是汉字的钟鼎文时期。其中多数是民歌，经文人加工写定。《诗经》的内容涉及生活的方方面面，从国家大事到男女私情，从劳动场面到征役境况，从祈祷祝贺到劝告警戒，从感谢赞颂到控诉讽刺，应有尽有。前面引用的“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗”，这概括是很到位的，译成白话就是：诗就是说你心里最想说的话，把你心里最想说的话说出来就是诗。无所限制的“志之所之”既造成了《诗经》内容的广泛性，又造成了《诗经》内容的情感性。

《诗经》包括的作品跨时500多年，水平高低不齐，但都比涂山女的“候人”歌细致得多了。关于《诗经》的表现手法，《诗大序》提出了“赋、比、兴”三种，后代研究者都赞同这个总结，并进一步加以阐释，比较一致的看法是：“赋”是直书其事，体物写志；“比”是以彼物比此物；“兴”是先言他物以引起所咏之辞，往往兼有发端和比喻的作用。值得一提的是，据文字学家研究，西汉初年就出现了造字的“六书”说，西汉末年已有具体记载，或曰“象形、象事、象意、象声、转注、假借”，或曰“象形、会意、转注、处事、假借、谐声”，这可能是在《诗大序》出现之前；东汉末年许慎在《说文解字·叙》中把“六书”确定为“指事、象形、形声、会意、转注、假借”，并一一作了举例解释，这已是在《诗大序》出现之后。作诗的“赋比兴”和造字的“六书”这两套总结都有权威性，千余年来基本上是在两个领域平行使用，偶尔也有交叉。如果放在一块比较一下，似乎可以说，“赋”与“指事”、“象形”相通，“比”、“兴”与“会意”、“转注”相通。至于“形声”、“假借”都很强调字音的作用，似乎与“赋比兴”无关，而要联系到诗的音律问题了。联系到当前大家对字思维的“象性”和“并置性”的强调，可以说“赋比兴”都是对情志的形象化表现（即“象性”），“比兴”都是两种东西之间的比附和映衬（即“并置性”），看来《诗经》时代的字思维与诗思维是颇有相通之处的。

《诗经》中的作品是与音乐、舞蹈相配合的（叠句和叠章是明显的痕迹），富有节奏感和旋律感。句式以四言为主，采用“二——二”型节奏。韵式多种多样，灵活多变，为后代诗人提供了多种选择的示范，可惜后来大都受到了冷淡，韵式趋于单调。如果说《诗经》对双声词、叠韵词的运用还是

无意间显示了汉语的声音美，那么叠音词（如“关关”、“夭夭”、“依依”、“霏霏”）的大量运用则似乎已是有意为之了。刘勰曾对此大加赞赏，认为这是诗人“写气图貌，既随物以婉转；属采附声，亦与心而徘徊”的结果。^①从叠言、叠句到叠章，这让我们联想到汉字中的同象叠加（如“林、森、炎、焱、森、晶、卅”等字），这也可以看作那时诗思维与字思维相通之一例。

《诗经》编定二三百年之后，出现了我国第一个用文字写诗的大诗人屈原。正如司马迁所说，屈原是由于在政治活动中遭到迫害，为“忧愁幽思”所驱才欲罢不能地做了“专业性”诗人的。他的代表作《天问》和《离骚》正好代表了“忧愁幽思”的两个趋向。《天问》是把“忧愁幽思”提升为理性探索精神，对固有的神话传说世界及其秩序表示怀疑，《离骚》是把“忧愁幽思”升华为痴迷的想象，把九曲回肠转化为乘龙御凤上下幻游的历程。不知屈原是有意还是无意，他把诗的内容集中到了精神活动领域。这从用词上也可以看得出来。《诗经》写具体事物和动作的词较丰富，表示手的动作的词就有数十个，而《离骚》着重写内心，仅用于写悲痛的词语就有“悲、伤、哀、怀、恹、屈心、抑志、忍尤、攘诟、太息、掩涕、郁邑、侘傺”等等。如果说《诗经》的内容广泛性给人以“诗可以无所不包”的印象，正如汉字可以表达一切词意一样，那么屈原诗的内容的缩小则标出了诗所擅长的特殊对象领域，这就与汉字的无所不包的涵盖面有了区别。

屈原的诗篇从多方面显示了文人诗歌的优势。像《天问》《离骚》那样长篇的、又没有情节的诗，如果不是用文字写下来反复斟酌修改，全凭作者心口交流，是不可思议的。赋比兴的手法在屈原笔下都有了提高。《天问》主要是用“赋”的方法写的，在材料的丰富、时空的宏阔、感情深度和理性深度的统一上，是《诗经》中任何一篇作品都赶不上的。《离骚》更多地运用了比兴手法。《诗经》中的比喻还比较零碎，《离骚》的比喻（如以香草美女比喻贤人）则有了贯穿全篇的系统性；屈原还发挥文人的知识优势，创造性地运用了“典故”这种借古喻今的方式。《诗经》的“兴”多限于引发和渲染气氛的作用，屈原则把“兴”提高为象征手法。由于屈原能够用想象渗透真实，他的“赋比兴”也融成一体，无法分解。《天问》虽是直赋其事，而

^① 刘勰：《文心雕龙·物色》，见杨明照校注：《文心雕龙校注》，中华书局1959年版，第294页。

从旧体诗到新诗

作者对神话传说的质疑又是在烘托着（比兴）他对现实世界的抨击（虽然对后者直接着笔很少）。《离骚》关于幻游的描写也可以说是直赋的写法，但整个又构成了一个象征境界。

屈原的长诗已脱离音乐舞蹈而独立。这意味着诗篇需要加强自身的节奏感和音韵美。屈原作了一些开创性探索。他抛开了叠句和叠章的方式，成功地用波浪式推进代替了回环往复的滚动。《离骚》的句子较长，每句字数也不等，他能做到参差而有序。为了构成吟诵的调子，他总是用两个分句构成一个大句，在上一个分句之后用“兮”字，表示拖腔，又形成对下一个分句的期待；大句与大句之间用尾韵相呼应，韵式为AA、BB，换韵很方便，而且上一个分句与下一个分句之间已较多地出现了对偶。他还大量地使用了一些表示关联或调节音节的虚字，如“既、又、苟、以、而、其、羌”等，既标明了语句的逻辑关系，使语意畅达，又可增强语感，如“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”，如果简约为“余心所善，九死未悔”，吟咏的调子就没了。不过这种散文式的句法，也影响了语言的精炼。这里顺便说说，屈原诗较之《诗经》更多地使用了双音节词。《诗经》中的双音节词主要是叠音词以及不可分割的联绵词（如“睢鸠”、“窈窕”、“辗转”），屈原又创造性地使用了一些复合的双音节词，其中小部分是偏正性的合成词，如“美人”、“捷径”、“迟暮”，大部分是由两个同义或近义的单音节词联合而成的，如“年岁”、“规矩”、“草木”（以上为名词），“追逐”、“求索”、“奔走”（以上为动词），“纯粹”、“幽昧”、“清白”（以上为形容词），这些联合性的双音节词，有的产生了大于两个词根之和的新意，但大部分并没有增加多少新意，未必符合“文约义丰”的提炼要求，似乎主要是为了节奏的需要。

从《诗经》到屈原诗，已经逐渐弥补了“言之不足”的缺陷，不但做到了“言之充足”，而且做到了言之动人。《诗经》已做到了“主文而谲谏”（不直言而诡谲其词，使闻者自悟）^①，屈原更做到了“其称文小而其指极大，举类迳而见义远”^②，这已超出了造字的明确性要求（至于书法艺术的要求是

① 《诗大序》，见陈良运主编：《中国历代诗学论著选》，百花洲文艺出版社1995年版，第73页。

② 司马迁：《屈原贾生列传》，见陈良运主编：《中国历代诗学论著选》，百花洲文艺出版社1995年版，第59页。

另一码事)。不过,《诗经》和屈原诗毕竟是以含义明确为本而不追求朦胧性的,就这个重要特征来说,这时诗思维和字思维的要求仍是基本一致的。

魏晋南北朝进入了“文”的自觉的时代,诗人和诗论家开始自觉地探求诗在内容上和表现形式上不同于其他文体的特点。意境诗开始酝酿,到唐代趋于成熟。此前对“诗言志”的解释总是把情和志混在一起,晋代的陆机提出了“诗缘情而绮靡”的命题。由情志混合到独标“缘情”意味着对于“情”的注重。可惜的是,由于“儒道互补”的影响,屈原那种抗天拒俗、天马行空的艺术精神并没有得到继承和发扬,后代诗人的情感并没有像屈原那样得到无拘无束的释放。千余年来,古诗中的所谓“情”既不同于屈原的精神翱翔,更不同于现当代诗人对“情”的理解,现代诗更多地突出心理内容,而古诗中所谓“情”突出的则是对于自然、社会的感受内容,即“应物斯感”^①是也。就是说古人的情是、渗透于外物的。在山水诗里,情是依附于山水景色的;在田园诗里,情是依附于田园风光的;在咏史诗里,情是依附于历史人物和历史事件的;在咏事诗里,情是依附于故事场景的。诗中的“情”实际上是以“景”(包括物、事)为基础的情景交融状态。钱锺书先生指出,《诗经》只写了大自然里分散的“物色”,尚不能写出完整的景色,《楚辞》“更上一关,由状物进而写景”。^②南北朝时期又进了一步,诗人对景色的感受不满足于常人所见所感的范围,而要有更深更新的发现,即得其神韵,悟其玄理。例如陶渊明在田园里看到“山气日夕佳,飞鸟相与还”的景象,乃有“此中有真意,欲辨已忘言”的感受。谢灵运在山水中捕捉到了“近涧涓密石,远山映疏木。空翠难强名,渔钓易为曲”的景象,乃有“荣悴迭去来……万事恒抱朴”的体会。这都不是一般人面对风景可以轻易领略到的东西。可惜他们(尤其是谢灵运)还是把自己的体会“言”了出来,这就减损了言外之意,堵塞了读者的想象。我们不妨把这种诗的内容叫作“准意境”。

与这种“准意境”相应,这一时期的诗人们都很注意雕琢和锤炼语言,

① 刘勰:《文心雕龙·明诗》,见杨明照校注:《文心雕龙校注》,中华书局1959年版,第34页。

② 钱锺书:《写景》,见《钱锺书论学文选》第4卷,花城出版社1990年版,第19页。

从旧体诗到新诗

陆机说是“绮靡”（华美艳丽），刘勰说是“俪采百字之偶，争价一字之奇”。谢灵运是这方面杰出的代表（请参看本书《中国山水诗语言符号的演变》第一节）。

在谢灵运的时代，汉字不但早已由线条化变为笔画化，而且已由隶书变为更便于书写的楷书，方便性原则已很突出。而谢灵运写诗不但不图方便，反而挖空心思追求“绮靡”，可见这时的诗思维与字思维已有较大差距。谢灵运的诗句不仅能够“穷形尽相”，且有某种弹性和多义性，这和字思维的明确性要求也是不同的。不过，谢灵运在当时清淡玄理的风气熏陶下，喜欢给山水诗加上一个说理的尾巴，以致后代的诗评家送给他“有句无篇”的评语。这也许是字思维的明确性要求带给谢灵运的影响吧？这种影响对于诗歌创作来说已经是不利的了。把谢灵运的诗歌和字思维联系起来，我们既可以看到字思维和诗思维在血脉上的联系，又可以看到诗思维挣脱字思维的趋势。

比谢灵运晚生 101 年的钟嵘在《诗品序》中给了谢灵运“才高词盛，富艳难踪”、“五言之冠冕”的极高赞誉。更值得玩味的是，钟嵘在谈到五言诗优于四言诗时有这样的几句话：“岂不以指事造形，穷情写物，最为详切者耶！故诗有三义焉，一曰兴，二曰比，三曰赋……”“指事造形”的措词简直是从造字法的“指事、象形”搬来的。像这样把造字法和写诗的赋比兴手法搅合在一起，在历代诗话中并不多见。他把“穷情写物，最为详切”作为诗的优点来提倡，并不高明。他对诗的理解，不但远逊于后世的司空图、严羽诸人，连在他之前的刘勰也赶不上，难怪钱锺书在《谈艺录》里说钟嵘评诗，“眼力初不甚高”^①。

唐代统一中国之后，按照字思维的明确性原则，汉字楷体进一步规范化、齐一化，而诗歌领域却与明确性、齐一化的要求相反，进入了以“意境”为核心的百花争妍的黄金时代。作为古典诗学范畴，“意境”和“境界”是同义语，“意境”是从佛教的“境”借来的。“意境”并非“意加境”，而是“有意味之境”。它有味外之旨，象外之韵，往往只可意会不可言传。古人把分散的“物”合成完整的“景”来欣赏固然是一大进步；由可见的“景”中

^① 钱锺书：《谈艺录》，中华书局 1984 年版，第 93 页。

能把握到不可见的“境”更是一大进步。这种把握要有两个条件：一是要在客体“景”显得最意味的时候；二是要在主体诗人有相应的心境时候，主客相契才能把握到象外之境，所以王国维说意境是“须臾之物”^①。最纯净的意境诗中，意与境、情与景是浑然合一的。“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”（王维：《辛夷坞》）“日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺，疑是银河落九天。”（李白：《望庐山瀑布》）“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”（杜甫：《绝句四首·之三》）的确分不出诗中哪是情语哪是景语。这种诗最擅长的是写宁静、和谐、清幽之境，其中渗透的情绪是“乐而不淫，哀而不伤”。如果要表现跟激烈悲愤之情相对应的粗厉凶险之境，往往难以做到情景浑融，连杜甫著名的悲慨之作《登高》也有分为两截之痕（前四句偏于写景，后四句偏于写情）。当然《登高》仍属优秀的意境诗，其内涵之深厚，是那些纯净之作比不上的。

因为“意境”是只可意会不可言传的东西，唐诗的抒写这种“意境”的文字也就不再追求“绮靡”和“穷形尽相”，而是注重含蓄暗示了，表面的字义系统是为了让读者体会到言外之意，那不可言传的意味。这要依靠全篇的整体效应。诗篇写出了“境”，诗中每个句子就都有了言外之意，前引的几首诗都是例子，不然孤立的句子再华丽也缺乏余味。但是整体效应又是由一字一句合成的，因此一字一句都要锤炼，尤其是关键性的字眼（即“诗眼”）更要精心锤炼。关于写“境”，有流行很广的两句话，一句是“不著一字，尽得风流”（司空图）^②，一句是“著一字而境界全出”（王国维）^③，似乎相互抵触，其实是从两个侧面说的。前者讲的是“意境”（“风流”、“余韵”都是同义词）是不能用语言文字直接说出的，后者讲的是关键性的字眼用得有助于把“意境”烘托出来（王国维的说法也曾受到批评，因为意境寓于诗篇整体，并不决定于某一字眼）。唐代诗人既重炼字、炼句，更重炼意、炼篇，“在句中炼字，在篇中炼句”。

① 王国维：《人间词话附录·一六》，见《蕙风词话 人间词话》，人民文学出版社1960年版，第251页。

② 司空图：《诗品·含蓄》，见《中国古代文论选注》，陕西人民出版社1983年版，第306页。

③ 王国维：《人间词话·七》，见《蕙风词话 人间词话》，人民文学出版社1960年版，第193页。

从旧体诗到新诗

我们只要细品唐诗中的对偶就可看出唐代诗人炼句的功夫。唐代诗人的对偶不但更加工整，更加纯熟，花样繁多（有句内对、流水对、假平行、互文对、借对），而且普遍自觉地用对偶造成诗句的多义性。

一是用对偶造成词性的转换。“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”（柳宗元：《江雪》）如果不考虑对偶规则，第一句中的“飞”总要看作动词，可是跟第二句对仗起来，“鸟飞”对“人踪”，“飞”就名词化（鸟的飞影）了。第四句的“钓”通常看作动词，可是如果把第三、四句看成对仗，“孤舟”对“独钓”，“钓”也要看成名词（钓竿）了。两种理解可以共存。许多汉字可以兼作名词、动词、形容词，不像英文那样，同一词根作不同的词类时要加不同的词缀，唐代诗人正是利用了汉字的这一特点。

二是在对偶中用超常的省略法。对偶的诗句不但省略了语气词、关联词，而且看不出主语、谓语，只有名词或名词性词组。“高鸟长淮水，平芜故郢城。”（王维）“浮云游子意，落日故人情。”（李白）“渭北春天树，江东日暮云。”（杜甫）“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”（温庭筠）“深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。”（杜牧）“雨中黄叶树，灯下白头人。”（司空曙）这都是广为传诵的名句，开头提到的“细草微风岸，危檣独夜舟”也属于这一类。在句子内部是“象象并置”，在对偶的两句之间是又一层次的“象象并置”。但诗人并不是像造字那样力求意思明确，恰恰相反，是要给读者留下广阔的想象空间。每一句的各种成分之间的关系，以及两句之间的联系，都可作多种领会。汉代的董仲舒在《春秋繁露·精华篇》里已经提出了“诗无达诂”的见解，他所期待的还是“达诂”的出现，而并不是肯定诗的多义性。唐代意境诗的大量出现，则促使后来的诗论家对于诗的本性有了进一步的理解，提出了“诗有可解、不可解、不必解”^①之类的见解。可见唐诗中的“象象并置”既说明了诗思维与字思维的联系，更说明了诗思维对字思维的突破。为什么唐诗中较多地出现了这种超常省略句呢？研究者多从格律的限制上来解释，这当然是原因之一，我想这还与对偶的习惯有关，也与意境的追求有关。这种省略句几乎都是对偶中出现的，早已见惯了对偶的读者很容易来补足为完整的句子结构：“一方面是……另一方面是……”当然这样补足之后仍然不

^① 谢榛：《四溟诗话》第1卷，《四溟诗话 姜斋诗话》，人民文学出版社1962年版，第3页。