

2007.22
316

中国诗学

第一部

形式论

骆寒超 陈玉兰◎著

浙江师范大学中国诗学研究丛书

中国社会科学出版社

浙江师范大学中国诗学研究丛书

中国诗学

第一部

形式论

骆寒超 陈玉兰◎著

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国诗学 (第一部 形式论) / 骆寒超、陈玉兰著. —北京:

中国社会科学出版社, 2009. 5

ISBN 978-7-5004-7749-5

I. 中… II. ①骆…②陈… 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 081003 号

责任编辑 郭晓鸿(guoxiaohong149@163.com)

特邀编辑 张 剑

责任校对 王兰馨

封面设计 李尘工作室

技术编辑 戴 宽

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010—84029453 传 真 010—84017153

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 新魏印刷厂 装 订 广增装订厂

版 次 2009 年 5 月第 1 版 印 次 2009 年 5 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/16

印 张 47.25

字 数 1090 千字

定 价 99.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

前言

诗学有广义与狭义之分。前者研究的对象是文学，后者则研究诗本身。它们同属于文学学范畴。

东西方“诗学”这个术语都出现得较早，西方古希腊时代“诗学”一词就广泛使用了。亚里士多德《诗学》一书，就率先用它命名。该书的内容表明：诗学研究文学是生活的模仿这个大问题，同时还探讨了戏剧文学中的悲剧模式。在东方印度“吠陀”时代，就以“诗庄严”（诗修辞）命名提出了诗学的概念，到11世纪正式以“诗学”一词取代，研究的是诗性（特殊性）、诗图、功用、诗因、诗型、灵魂、诗德和诗病，还致力于探求创作中的形式技巧，词语意义的构成，鉴赏中的审美经验、审美意识。到现代，诗学这个术语更成了作家创作、文本构成、读者接受等方面的美学原则和规则的总称，在文学领域中广泛地使用着。赫鲁肖夫斯基在《诗学·批评·科学》中认为：诗学就是“把文学作为文学的系统研究”，他还这样具体地说：

……它要解决“什么是文学”这个问题，以及由这个问题引起的其他一切可能产生的问题，诸如：什么是语言的艺术？文学有哪些形式和种类？某一文学流派或文学思潮的本质是什么？某一特定诗人的“艺术”或“语言”系统是什么？故事是如何构成的？文学作品有哪些具体的方面？这些方面是如何组成的？文学作品文本中如何表现“非文学的现象”？等等。^①

从这种对诗学所作的理解中让人感到：诗学和文学理论没有多大的差别，可以互用。著名的文学理论研究家韦勒克就是这样做的，不过，从传统诗学沿袭下来的内涵看，作为以文学研究为对象的诗学，更偏重于文学的内部研究。俄国形式主义者托马舍夫斯基在《诗学的定义》中说：“诗学的任务是研究文学作品的结构方式。”托多洛夫在《结构主义诗学》中更明确地说：

诗学与个别作品的释义相反，它的目的并不在于道破作品的意义，而在于辨认每部作品所赖以产生的总的法则。它与心理学、社会学等等这些学科不同。它

^① 王先霭、王又平主编：《文学批评术语词典》，上海新文艺出版社1999年版，第133—134页。

致力于从文学内部探求这些法则。因此诗学是一种既抽象又内在地理解掌握文学的学科。诗学的课题并不是文学作品本身。它所考察的是一种特殊的语言——文学话语的属性。于是任何作品都被认作是一种抽象结构的展现，是这结构具体铺展过程中各种可能性中的一种可能性的体现。因此，这门科学所关注的不是实在的文学而是可能的文学，换句话说，它所关注的是文学之所以为文学的抽象属性，亦即文学性。^①

这是一番很有分量的话，不仅论述了诗学偏于文学的内部研究，并且还具体地提出这场内部研究属于对文学存在方式的抽象概括。

以上种种有关诗学的见解，定位于文学上，所以这些全是广义的诗学的见解。

狭义的诗学则定位于诗歌自身，它只对诗歌作探求。由于广义的与狭义的诗学都属于文学学范畴，所以狭义的诗学对诗歌规律的探求是可以和广义的诗学对文学规律的探求相对应的，它的侧重点是对诗歌的内部研究。

对体现为存在方式的这场诗歌的内部研究，韦勒克、沃伦在《文学理论》中这样认为：这不是探索“一个包含标准的体系，而要把它看成是由几个层面构成的体系”，而“每个层面隐含了它自己所属的组合”^②。根据这样的说法，他们采纳了波兰学者英伽登的意见，把内部研究分作几个层面。综合一下，大致可分为四个：一、声音层面；二、语言层面；三、意象层面；四、形而上层面。这里的“声音层面”，在韦勒克、沃伦看来是“包括谐音、节奏和格律的”^③，属于节奏体式，也就是形式层面。对于研究诗歌自身的、狭义的诗学来说，强调内部研究这四个层面，中西方的侧重又有所不同。大致说，西方以语言形式的实体分析为主，而中国则以意象空间的隐喻分析为主。当然，“为主”不等于“唯一”。西方诗学在强调语言形式的实体分析中，也关注意象空间的隐喻分析；中国诗学在强调意象空间的隐喻分析中，也关注语言形式的实体分析。由于这种侧重点的不同，使中西诗学呈现出不同的风格。西方诗学在着重对语言体式进行诗体分析中，呈现出概念准确、推断明晰的特色；中国诗学则重在对意象空间进行非语言的意会中呈现出类似性感受和浑然性妙悟作探究。

为中国诗学所侧重的意象层面和形而上层面，在韦勒克、沃伦的《文学理论》中还有些具体解释。有关意象层面，他们还这样说：“意象和隐喻即所有文体风格中可表明诗的最核心的部分需要特别探讨”，这是因为它们常会“难以觉察地转换成存在于象征和象征系统中的诗的特殊世界”，而“我们称这些象征和象征系统为诗的神话”^④。有关形而上层面，他们谈到“通过这一层面艺术可以引人深思”。此外，他们还把形而上层面和意象层面结合起来说：“这两个层面都可以包括在‘世界’这一层面之中。”^⑤由此说来，中国诗学之所以侧重这两个方面，实在意味着它是以神话思维为本的，强调

① 王先霈、王又平主编：《文学批评术语词典》，上海文艺出版社1999年版，第134页。

② 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等中译本，江苏教育出版社2006年版，第168页。

③ 同上书，第174页。

④ 韦勒克、沃伦：《文学理论》，第174页。

⑤ 同上书，第168页。

对引人深思的形而上象征境界作追求。

中国诗学的哲学基础是“天人合一”观。刘熙载在《艺概》中就说过“诗为天人合”的话，这个观念派生出齐物论：物即是我，我即是物，在“神会于物”（王昌龄《诗格》）中达到物我两忘则成了它的最高的境界。由“神会于物”进而作“神与物游”（刘勰《文心雕龙·神思》）的齐物感应，则使继此而来的一场意象空间的构筑，显示为在浑然一体的自然中截取一段，而仍以自然的面目而不是人为的面目出现，以使它更有利于纯任自然延伸的想象活动和具有更多“兴”的因素，让天机自张、妙契自然的兴发感动功能机制埋藏其中，把意象空间推向“超以象外”的境地，而求取“象外之象”。这一种突破有限的“象”、从有限到无限的意象空间，也就体现出通向宇宙本体和生命本源的“道”。这样一场递进关系反映着：中国诗学是站在诗的本质特征的制高点上，来为自己定位的。

中国诗学站在这样一个制高点上来观照诗歌，无疑会对诗本体，特别是汉诗，提出一套属于自己的价值判断。大致说这种价值判断从如下三方面显示出来：

其一，对语言形式作价值判断。中国诗学把语言形式看成诗歌本体构成中不可或缺的要素。白居易《与元九书》中提出：诗乃是“根情、苗言、华声、实义”这四个要素的综合，这个说法中属于语言形式的“苗言”与“华声”就占了一半，足以见出中国诗学对语言形式建设的强调。特定的诗歌语言形式对意象空间构筑是具有决定性意义的。没有特定语言形式来具现意象空间，也就不可能有意象空间的存在。这就是语言形式在诗歌本体中的价值。不过中国诗学同样也看到了另一面，如同《文心雕龙·物色》中所说的：“情以物迁，辞以情发。”可见没有和意象空间相适应的具现，也就没有这种语言形式的真正价值。但中国诗学又提出：诗须超越特定的语言形式而去追求一种“言有尽而意无穷”的境界。这样提是可以理解的，因为语言形式既然是意象空间的具现，那么，当司空图在《二十四诗品》中提出“超以象外”，去追求“象外之象”后，相应也该有对“言外之意”的意会。从现象上看，这是中国诗学对语言形式与意象空间的关系具有辩证的认识，但从更深处看，这实是“天人合一”观派生的那个“神会于物”“神与物游”的齐物境界在语言形式观上的深刻体现。

其二，对意象空间作价值判断。中国诗学可以认为是一种体验诗学，或者感兴诗学。直觉体验也就是兴发感动。说体验诗学也好，感兴诗学也好，凸显的是意象空间构筑中“兴”的因素的增加。甚至可以进一步说，这里凸显的是把构筑意象空间变为构筑兴象空间。所以，中国诗学特别强调意象空间构筑中要设置兴发感动的功能机制。尤其令人惊异的是中国诗学把诗与非诗的区别也归根于有没有兴发感动的功能。王夫之在《姜斋诗话》中就这样说：“诗言志，歌咏言。非志即为诗，言即为歌也。或可以兴，或不可以兴，其枢机在此。”这里需要解释一下“兴”与“兴象”两个术语。“兴”有多种说法，我们不妨说“兴”就是主体面对天然时空的存在引起的一种无我的直觉体验。如果这一说法可以认可，那么，如下一段有关“兴象”的说法也很可取：“如果意象的产生是‘物’对于‘心’的一种自然的触发，意象结构中‘意’、‘象’融化一体，‘自我’沉沦到‘世界’之中，只呈现世界的‘自相’，这种意象就称之为‘兴象’。”由此说来，一方面，“‘兴象’是主体的某种忘我状态所达到的无我之境，没有

明确的预在情绪，没有清楚的意念，没有‘搜求于像’这样有意为之的搜求活动，似乎是纯任自然，缘境而发。”而另一方面，“它仍以自然的面目出现，而不是以人为的面目出现”^①。综合以上所说，可以看出：中国诗学对兴发感动功能的如此重视，对意象空间的兴象化，对纯任自然的无我之境价值判断如此高，也是“天人合一”观派生的那个使主体“神会于物”“神与物游”的直觉境界在意象抒情上的深刻体现。

其三，对诗本体作价值判断。中国诗学把“诗”看成诗人与宇宙相沟通的桥梁，通过与天相通的“人”——诗人，可以把握到宇宙的“道”。这实是通过对诗性智慧的探秘对诗作出一场十分崇高的价值判断。这里所说的诗性智慧是一种初人所特有的感性和幻象的玄学。从这种诗性智慧中可以看到独特和永恒性的人类特性，它表现为创造各种神话和以隐喻方式使用语言的能力。在《庄子·天下》中，庄子有“独与天地精神往来而不敖倪于万物”的说法。如何做得到这一点呢？王夫之在《庄子解》中概括为“即物以物物”五个字，意即“接近（‘切中’）事物，以事物本身的存在方式去接近（‘切中’）事物”^②。由此看来，作为中国诗性智慧的最生动的体现者，庄子是以齐物的态度、直观的方式去对待自我与众生万物间的关系的。所以诗性智慧其实也可以说是一种精神生活的方式。中国诗学承接了这一份诗性文化传统是必然的，因为最能表示人类生活本质的方式是诗，惟其如此，也才有“诗者，天地之心”之说。值得指出，作为语言文学之一的诗，要能真正具有这种诗性智慧，关键是写诗的人要有一颗“天地之心”。这“天地之心”，即宇宙的基本法则。中国诗学强调诗人要有这样一颗能够把握宇宙基本法则的诗心，强调诗要能够体现出宇宙的基本法则，这和西方强调理性，强调逻辑推理去把握世界，显然大异其趣。所以说到头来，外在的一切若与内在的“人心”相值而相取——如同王夫之在《诗广传》中所说的，也就成为诗了。这种诗显示为“诗心”所关注的每一项意识内容都具有相应的客观对应物，而诗本体也就成为对世界意义作象征性的表现了。凡此种种实系诗心对宇宙的直觉感应。所以中国诗学对诗本体作出能使人与宇宙相沟通的价值判断，实在也是“天人合一”观派生的那个使主体“神会于物”“神与物游”的直觉境界在诗本体理解上的深刻体现。

综合以上三点，可以证实：中国诗学之所以和西方诗学的侧重点不同，偏于对意象层面和形而上层面的探讨，的确意味着中国诗学是以神话思维为本的，因为神话思维是以神话为内容与形式的思维方式，它本身就是“天人合一”观和“齐物论”的直接派生物，而它所具有的直觉性、整体性、自发性、象征性和情感性的特点，也正是“神会于物”“神与物游”等感性体验活动的必然结果。

这种受神话思维方式所支配的中国诗学，对具有几千年历史的中国诗歌的特性是具有某种决定性意义的。大致说这种特性显示在三个方面：一、形体格式上，结构的圆美化，语言的隐喻化，体式的回环化；二、意象空间上，外象的如实化，内质的原型化，功能的感兴化；三、真实世界上，外层的本体化，中层的意境化，底层的象征化。这三个方面的风格特征，其实也就是中国诗歌存在方式的三个层面，这存在方式

① 乐黛云等主编：《世界诗学大辞典》，春风文艺出版社1993年版，第624页。

② 刘士林：《中国诗哲学》，济南出版社1992年版，第48页。

的三个层面，以它们的互补共存构成了中国诗歌的内部特征。

诗学是以对诗作为内部研究为主的工程。我们对中国诗学的研究也因此分以下三部展开：

第一部：以形体格式构建为核心展开的《形式论》；

第二部：以兴寄意象感发为核心展开的《抒情论》；

第三部：以本体象征表现为核心展开的《真意论》。

目 录

绪 论	(1)
-----------	-----

第一卷 结构论

上篇 旧诗的圆美流转类结构	(12)
---------------------	------

第一章 通意脉途径	(12)
-----------------	------

第一节 立情意重想象	(12)
------------------	------

第二节 抓切入角度	(16)
-----------------	------

第三节 定主导意象	(19)
-----------------	------

第二章 情景建构	(23)
----------------	------

第一节 情景辩证法	(24)
-----------------	------

第二节 情景互映	(25)
----------------	------

第三节 景因情设	(29)
----------------	------

第四节 情随景生	(34)
----------------	------

第五节 情景浑成	(41)
----------------	------

第三章 布局措施	(51)
----------------	------

第一节 布局的法度	(52)
-----------------	------

第二节 布局操作原则(一)	(58)
---------------------	------

第三节 布局操作原则(二)	(61)
---------------------	------

第四节 布局操作原则(三)	(66)
---------------------	------

中篇 新诗的方美直向类结构	(70)
---------------------	------

第四章 通意脉新径	(73)
-----------------	------

第五章 心象建构	(87)
----------------	------

第一节 生理综合	(88)
----------------	------

第二节 心灵综合	(93)
----------------	------

第三节 智慧综合	(106)
----------------	-------

第六章 布局新措施	(125)
第一节 布局的新法度	(125)
第二节 层层展开式	(129)
第三节 逻辑依附式	(133)
第四节 虚实交融式	(141)
下篇 未来新诗结构的思考	(149)
第七章 两大结构体系的诗学认同	(149)
第八章 圆美与方美结构偏至的负效应	(154)
第一节 圆美偏至的负效应	(154)
第二节 方美偏至的负效应	(161)
第九章 圆美与方美辩证统一的结构新径	(169)
第二卷 语言论	
上篇 旧诗的点面感发类隐喻语言	(172)
第一章 旧诗语言理论的历史回顾	(173)
第一节 先秦至南北朝的诗歌语言理论	(173)
第二节 隋唐五代的诗歌语言理论	(179)
第三节 两宋诗歌语言理论	(187)
第四节 元明清诗歌语言理论	(200)
第二章 旧诗的词法	(212)
第一节 词语的积聚与新构	(212)
第二节 典故词语	(220)
第三节 实字与虚字	(230)
第三章 旧诗的句法	(238)
第一节 反修辞逻辑组句	(240)
第二节 反语法规范组句	(249)
第三节 对等原则与对句	(264)
中篇 新诗的线性陈述类语言	(278)
第四章 新诗基本用语确立的历史回顾	(279)
第一节 新诗基本用语的确立过程	(279)
第二节 向民歌语言吸收养分	(302)
第三节 向旧诗语言吸取养分	(307)
第五章 新诗语言的意象化	(316)
第一节 语法规范与新诗语言的意象化困境	(317)

第二节 新诗的词法	(325)
第三节 新诗的句法 (一)	(338)
第四节 新诗的句法 (二)	(344)
第六章 新诗意象的语言化	(351)
第一节 语音触发经验联想的意象呈示	(352)
第二节 反语法规范意象呈示	(356)
第三节 遵语法规范的意象呈示	(361)
第四节 遵语法反修辞规范的意象呈示	(367)
下篇 新诗未来的语言建设	(377)
第七章 诗歌语言观的调整	(377)
第一节 老一代的新诗语言观	(378)
第二节 叶维廉的新诗语言观	(381)
第三节 郑敏的新诗语言观	(385)
第八章 两大语言体系的汇通	(391)
第一节 词法与对等原则	(393)
第二节 句法与对等原则	(403)
第三节 连续性句法与对等原则	(412)
第九章 几个要点备忘	(425)
第一节 化用旧诗词语须受制于组合关系	(425)
第二节 句法选择须受制于抒情方式	(435)
第三节 建立旧诗新译的实验基地	(451)
小 结	(458)

第三卷 体式论

上篇 旧诗的回环节奏类形式	(465)
第一章 回环节奏构成的回顾	(465)
第一节 上古歌谣阶段的探求	(465)
第二节 《诗经》阶段的探求	(468)
第三节 “楚辞”阶段的探求	(472)
第四节 古体诗阶段的探求	(479)
第二章 近体诗的回环节奏类体式	(486)
第一节 音组律与平仄律	(488)
第二节 押韵与对仗	(494)
第三节 近体诗的体式	(500)
第三章 词曲的节奏形式	(506)

第一节 词曲语言与音组	(506)
第二节 词曲音组的组合与诗行节奏的确立	(519)
第三节 词曲典型节奏诗行的诗行群组接	(537)
第四节 词曲的节奏形态及其体式构成策略	(551)
小 结	(569)
中篇 新诗的推进节奏类形式	(570)
第四章 新诗形式探求的回顾	(570)
第一节 1920 年代的探求	(570)
第二节 1930—1940 年代的探求	(576)
第三节 1950 年代至世纪末的探求	(585)
第五章 新诗的推进式节奏形态	(595)
第一节 音组与建行	(595)
第二节 典型诗行	(600)
第三节 诗行组合的规范要求	(611)
第六章 两大体式	(620)
第一节 自由体诗及其规范特征	(620)
第二节 格律体诗及其规范特征	(635)
下篇 未来新诗体式的思考	(653)
第七章 体式的二元对立状态	(653)
第一节 二元对立的体式观	(654)
第二节 新诗体式的现状（一）：自由诗体	(662)
第三节 新诗体式的现状（二）：格律诗体	(673)
第八章 语言与节奏体式之关系	(691)
第一节 句法与声律间的辩证法	(692)
第二节 自由诗体与新诗句法	(701)
第三节 句法与格律体新诗的节奏表现	(717)
第九章 呼唤新体式	(730)
第一节 格律化自由体	(731)
第二节 自由化格律体	(734)
第三节 浑成体	(739)
小 结	(740)

绪 论

从形式论的将研究《中国诗学》中的形体格式，也就是诗体。

诗体是文体的一种，是文体在体格和风度上的一种展现。不过也正是在体格和风度上，“诗文各有体”——如同陈师道在《后山诗话》中所引黄庭坚的这句话那样。胡应麟也因此《诗薮·内编卷一》中说：“文章自有体裁，凡为某体务须寻其本色。”《诗薮·外编卷一》中进一步说：“诗与文，体迥不类。文贵典实，诗贵清空；诗立风神，文先理道。”那么，诗体的这种“清空”、“风神”、“本色”具体指的是什么呢？胡应麟还作了深入的探求。在《诗薮·外编卷一》中说：“盖作诗大法，不过兴象风神、格律音调。”在《内编卷五》中说：“作诗大要不过二端，体格声调、兴象风神而已。”这里“体格”主要指诗歌结构类型，即体裁、体制和格局，“声调”指诗歌节奏、韵律。“兴象”指含情感的形象，“风神”指形象所传达的意致、神韵和理趣；“兴象风神”指诗歌的精神内涵。在这位诗学理论家看来，“体格声调有则可循，兴象风神无方可执”，但二者之间有内在关系：“作者但求体正格高，声雄调鬯，积习之久，矜持尽化，形迹俱融，兴象风神，自尔超迈。”但如果“格律卑陋，音调乖舛”，则“风神兴象无一可观”了。这是颇显辩证的说法，把体格和风度在一个新高度上统一起来，这就是风格。所谓“风格”，马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》中也说过：就是构成“作家的”精神个体性的形式，是作家的精神的“存在形式”，是作家在作品中表露出来的“自己的精神面貌”。这和胡应麟的说法可谓不谋而合。由此说来，对汉语诗体作研究，实是对与主体的精神性紧紧联系在一起的诗歌艺术风格的考察。

那么诗歌艺术风格包括哪些方面呢？

中国古典诗学理论家认为，汉语诗歌的艺术风格包括结构、语言和节奏三个方面。《王直方诗话》载：“谢朓尝语沈约曰：‘好诗圆美流转如弹丸。’故东坡答王巩云：‘新诗如弹丸’，及《送欧阳弼》云：‘中有清圆句，铜丸飞柘弹’。盖谓诗贵圆熟也。”对这番话，有学者这样作阐释：“所谓圆熟，指诗的文气畅达，语句浅近而不生涩，而且珠圆玉润，琅琅上口。这样的诗歌历来受到人们的赞赏。”^①这是可信的。我们循此深入下去，当可以这样说：“文气畅达”是结构的问题；“语句浅近而不生涩”是语言的问题；“琅琅上口”是节奏的问题。唯其如此，才使一代又一代中国古典诗学探

^① 张葆全主编：《中国古代诗话词话辞典》，广西师范大学出版社1992年版，第128页。

求者对结构、语言与节奏体式作出了深入的思考与探求，显出他们对诗体风格的重视。

先看结构。古典诗学中有过许多有关构思、布局的见解。宋韩驹在《陵阳室中语》中说：“作诗必先命意，意正则思生，然后择韵而用，如驱奴隶；此乃以韵承意，故首尾有序。今人非。次韵诗，则迁意就韵，因韵求事，至于搜求小说佛书殆尽，使读之者惘然不知其所以，良有以也。”清贺贻孙《诗筏》中说：“古诗之妙在首尾一意而转折处多，前后一气而变换处多，或意转而句不转，或句转而意不转；或气换而句不换，或句换而气不换。不转而转，故愈转而意愈不穷；不换而换，故愈换而气愈不竭。善作诗者，能留不穷之意，蓄不竭之气，则几于化。”朱庭珍在《筱园诗话》中则说：“诗人构思之功，用心最苦。始则于熟中求生，继则于生中求熟。”他还对此作出阐释：构思之初是审题立意，然后“沉思独往，选意炼词”，选择他人未写过的来写，寻求他人未发现的角度切入，故是“熟中求生”。但完成此过程后，就进入“烹炼”、“剪裁”而“振笔疾书”阶段，又须“于生中求熟”了。可见古典诗学理论家对结构的问题考虑得十分深入。

再说语言，中国古典诗学对此最为重视，杜甫曾有“语不惊人死不休”的话，足可作这一态度的代表性言论，并且还流传下来许多重视诗歌语言的典故，如《苕溪渔隐丛话》载贾岛的选择“推敲”，《诗人玉屑》载郑谷的“一字师”，宋吴开《优古堂诗话》载张先的获得雅号“张三影”，明李日华《恬致堂诗话》载意象化词语“粘天”的“一字之妙，递相祖述”，宋洪迈《容斋诗话》载王安石的改定“春风又绿江南岸”中的“绿”，等等，皆可见出“语不惊人死不休”之精神。旧诗中强调炼字、炼句，追求警句。刘体仁《七颂堂词绎》中说：“唯片言而居要，乃一篇之警策。词有警句，则全首俱动。”吕本中《童蒙诗训》中对陆机《文赋》中的话作了这样的发挥说：“陆士衡《文赋》云：‘立片言以居要，乃一篇之警策。’此要论也。文章无警策则不足以传世，盖不能竦动世人。如老杜及其他唐人诸诗，无不如此。但晋宋间人，专致力于此，故失于绮靡而无高古气味。”提出诗歌语言须警策但又不能太过，足见其对“语不惊人死不休”的辩证认识。这种认识还深化到整体诗歌语言在主体潜意识感应中对表现事物底蕴的功能探求。清潘德舆在《养一斋诗话》中说了如下一段话：“‘辞达而已矣’，千古文章之大法也。东坡尝拈此示人，然以东坡诗文观之，其所谓达，第取气之滔滔流行，能畅其意而已。孔子之所谓达，不止如是也。盖达者，理义心术，人事物状，深微难见，而辞能阐之，斯谓之达。达则天地万物之性情可见矣。此岂容易事，而徒以滔滔流行之气当之乎？以其细者论之，‘杨柳依依’，能达杨柳之性情者也。‘蒹葭苍苍’，能达蒹葭之性情者也。任举一境一物，皆能曲肖神理，托出豪素，百世之下，如在目前，此达之妙也。《三百篇》以后之诗，到此境者，陶乎？杜乎？坡未尽逮也。”此处“辞达”，已深化到对任何事物做到“曲肖神理”，“托出豪素”；对诗中“深微难见”之义能阐明曲中。这就要求诗歌语言须展示对象世界的深层意蕴。

最后再说节奏形式。古典诗学中对体现节奏形式的声韵音律谈论得最多。沈德潜在《说诗晬语》中提出“古人意中有不得不言之隐，借有韵语以传之”的说法。这里

很值得注意的是“借有韵语以传之”，说明他已感觉到潜隐之情的传达靠音韵声律的声音的象征最奏效，因此他接着说：“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，见前人声中难写、响外别传之妙，一齐俱出……”又说：“诗中韵脚，如大厦之有柱石，此处不牢，倾折立见。”陆时雍在《诗镜总论》中说：“凡情无奇而自佳，景不丽而自妙者，韵使之也。”甚至还说：“有韵则生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗。”他们把声韵音律在诗体中的地位提得何等高。谢榛在《四溟诗话》中提出“诗文以气格为主”，而气格在他看来主要指音韵格律。所以说，“诗法妙在平仄四声，而有清浊抑扬之分”，“夫四声抑扬，不失疾徐之节，唯歌诗者能之”。诗既如此，那么词呢？也一样。清孙麟趾在《词迳》中说：“阅词者不独赏其词意，尤须审其节奏。节奏与词意俱佳，最为上品。”沈祥龙在《论词随笔》中说：“词贵协律与审韵，律欲细，依其平仄，守其上去，毋强改也。韵欲纯，限以古通，谐以今响，毋混叶也。律不协则声音乖，韵不审则宫商乱。虽有佳词，奚取哉？”这种种都表明古典诗学中，对节奏形式相当重视。

对以结构、语言、节奏形式为实质内容的诗体的极度重视，何尝只是在古典诗学中，新诗中也同样如此。艾青在《诗论》中的一些见解值得一提。他说：“由于不同的声音的高低、快慢、扬抑，我们分别着：百灵的歌，夜莺的歌，杜鹃的歌……和人类的歌。”这意味着形式风格是区别不同文学形态的标志，因此他进一层明确地说：“诗是诗，不是歌，不是小说，不是报告文学。”^①可见，在艾青看来，作为文体的一种，诗体自有其表现特征。从这一点出发，他重视对诗的结构、语言和节奏形式的探求。在结构上，他提出：“一首诗必须具有一种造型美，一首诗是一个心灵的活的雕塑。”^②还认为：“连草鞋虫都要求着自己的形态，每种存在物都具有一种自己独立的而又完整的形态。”^③因此，他要求诗人“应该有如画一样的掺合着自己情感的构图”^④。在语言上，他认识到“语言是诗的原素，诗是语言的艺术”，因此“诗的创作上的问题，语言是最重要的问题之一：诗人必须为创造语言而有所冒险——如采珠者为了采摘珍珠而挣扎在海藻的纠缠里，深沉到万丈的海底”^⑤。他认识到诗的语言应该是一种“不受单一的事物所限制的语言”，是“艺术的语言”，“最纯粹的语言”，因此诗歌语言“必须含有思想与情感”，“必须富有暗示性和启示性”^⑥。至于诗人，则对“字与字、词与词、句子与句子”必须“具有衡量它们的轻重的能力”，“知道它们之间的比重”，以“使它们在一个重心里运动，而且前进”^⑦。在节奏形式上，他认为“不要把形式当作魔术的外衣——一切的魔术都是假的”，也“不要把形式看作绝对的东西——它是依照变动的生活内容而变动的”^⑧。在此基础上他亮出了一个诗歌形式观念：“宁愿裸体，却决

① 艾青：《诗论》，新新出版社1946年版，第29页。

② 同上书，第33页。

③ 同上书，第10页。

④ 同上书，第35页。

⑤ 同上书，第48页。

⑥ 同上书，第48—50页。

⑦ 同上书，第52页。

⑧ 同上书，第28页。

不要让不合身材的衣服来窒息你的呼吸。”^①“目前新诗的主流，是以自由诗的崇高的、素朴的散文，扬弃了脚韵与格律的封建羁绊，作为形式。”^②且不管这种种言说不免缺乏点功能性探求，但他对诗体能从结构、语言和节奏形式三方面出发加以重视与探求，是值得珍视的。

由此看来，把诗体风格概括为由结构、语言和节奏形式三部分组成，这在汉诗中还是合于实际情况的。其实，域外诗歌也大致如此。托多洛夫在《语言科学百科辞典》中说“文体是一种结构特性”；斯坦伯格在《作为人文学科的文体学》中认为，文体也就是文学作品中的“词语模式”；而阿伯拉姆斯在《文学学术语汇编》中则把文体的第一个特征定为“音位的（语音的形式、音步或韵律）”^③。

西方诗学中对诗体确也集中在结构、语言与节奏形式这三方面发表过不少中肯的意见。布瓦洛在《诗的艺术》中说：“你写作之前先要学构思清楚”，“尤其要注意的是那语言的法程”^④，并且在第一章的一开头就说：“不管写什么主题，或庄严或谐谑，都要情理和音韵永远配合。”^⑤这位“对于文艺体裁作了比较细致的区分”的诗学理论家就是如此地看重诗体风格中结构、语言和节奏形式这三大特征的。20世纪的文学批评大师、加拿大学者诺思罗普·弗莱在《批评的解剖》中对诗体的三大特征也作了考察与充分论析。在结构上，他把诗歌文本看成是一个隐喻，而对隐喻表达的构思特征，他十分看重，说：“在任何时代的诗歌中，具体与抽象的融合，思想的空间方面与观念方面的融合，始终是每一种体裁中诗意形象的主要特征。”因此，他推崇17世纪“玄学派”追求的“理智化的形象”的结构特征，认为“它具有典型的巴克罗风格，足以表达一种丰满的构思之感”，而且肯定了在“一种富于机智和矛盾之感”的布局中产生的“重力和张力”是“这种构思之基础”最佳的选择。这位善于作系统性思考的学者，还从结构出发联系到语言与节奏形式作进一步论述。他认为“创作过程中”的第一步是“用言辞为构思打个最初的十分粗略的草稿”，接着是第一个诗节“‘突如其来’闯入脑海”后，“就得构想同样形式的其他诗节与之相配”，并“运用弗洛伊德从睡梦中追溯到的所有微妙心机”来选择词语，“把词语纳入定式”，而此时的创作主体须“努力使词语尽可能接近更富反复、更有力的音乐节奏”。而这是造成“联想的节奏”的韵律表现，这样的韵律具有“催人入眠”的独特的“魅力”，能“通过自身搏动着的舞蹈节奏，诉诸人们不由自主的肉体反应”，因此，这“十分接近魔术”的功能，能和“那种潜在的玄奥或梦幻般的定式”——以语言充实了的结构相呼应。^⑥从这些引述中可以看出这位文学批评大师对诗体三大特征作系统性思考与整体性论析的深刻性。这些也进一步证实，诗体风格具体地显示在结构、语言与节奏形式三方面。

值得指出：西方诗学中对诗体三大特征虽作了如弗莱这样系统性的思考，却对诗

① 艾青：《诗论》，第32页。

② 艾青：《诗与时代》，见《诗论》，第90页。

③ 王先霈、王又平主编：《文学批评术语词典》，上海文艺出版社1999年版，第217—221页。

④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海译文出版社1979年版，第294页。

⑤ 同上书，第289页。

⑥ 诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，陈慧等中译本，百花文艺出版社2006年版，第399—418页。

体形式产生之源的探求不如中国诗学中深远。当然，此项工作西方诗学家也还是在做的，如爱伦·坡在《诗的原理》中对声韵音律在诗体中的存在及其作用，曾作过这样具体而深入的论析：

……我确信以下几点，而且感到心安理得：音乐通过它的格律、节奏和韵的种种方式，成为诗中的如此重大的契机，以致拒绝了它，便不明智——音乐是如此重要的一个附属物，谁要谢绝它的帮助，谁就简直是愚蠢；所以我现在毫不犹豫地坚持它的重要性。也许正是在音乐中，诗的感情才被激动，从而使灵魂的斗争最最逼近那个巨大目标——神圣美的创造……从人间的一张竖琴，也能弹奏出天使们不可能不熟悉的曲子，这就使我们时常感到惊人的愉快。因此，毫无怀疑，我们将在诗与通常意义的音乐相结合中，寻到了发展诗的最最广阔的领域……可是，还须解释几句。我认为，那个最纯洁、最升华而又最强烈的快乐，导源于对美的静观、冥想。在对美的观照中，我们各自发现，有可能去达到予人快乐的升华或灵魂的激动；我们把这种升华或激动看作诗的感情，并且很容易把它区别于真理，因为真理是理智的满足；或者区别于热情，因为热情是心的激动。^①

这一番语言节奏激发情感的言说是很深刻的，也有利于我们加深对诗体风格一个方面的认识，但爱伦·坡并没有论及作为激发独特情感的语言节奏方式本身由何而来的问题。这正像斯威夫特在《语言学 and 文体》中说的，在西方诗学家看来文体是“在不同的表达方式中的选择”^②，至于为什么作这样的选择而不是那样的选择，却鲜见有考虑。托多洛夫在《语言科学百科辞典》中干脆说：“文体体现在语言中而不是表现在使用者的精神上。”^③看来诗体风格的三大特征是不必同创作主体的精神意向挂钩的。但中国古典诗学理论家却不这样认为。刘勰在《文心雕龙·物色》中说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉……岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发。”钟嵘在《诗品·序》中说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏，照烛三才，晖丽万有；灵祇待之以致飨，幽微借之以昭告，动天地，感鬼神，莫近于诗。”由此可见，这些古典诗学理论家认为：情生于外物而有对内心之触动，而“辞以情发”——这“辞”即诗体的三大特征。这意思无非是：独特之情发，才有对三大特征之选择和充分的运用。这也意味着情气乃声词之源，由情气而声词，才是诗之源。有鉴于此，明徐祯卿在《谈艺录》中才说了这么一番话：

情者，心之精也。情无定位，触感而兴，既动于中，必形于声……然引而成音，气实为佐；引音成词，文实与功。盖因情以发气，因气以成声，因声而绘词，

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》下卷，第500—501页。

② 王先霭、王又平主编：《文学批评术语词典》，第217页。

③ 同上。