

上 编

汉字思维与汉语诗歌

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》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，就以笔划代替线条，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，尤其是笔划化了的形声字，就不再是表意的图像的并置结合，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’作音符的字就有‘胎、治、苔、始、贻’等等，以‘女’作义符的字有‘奸、妄、嫉、妒、妖’等等，都表示贬义。还有一些字，音符和义符都相同，但字音和字义并不同，如‘桌、棹’，‘架、枷’，‘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）已不再把汉字当做用‘形象’来表词的东西，而当做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划化的记号，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又有区别。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。为了便于作纵的比较，每一阶段大体都分三方面说明：诗所表现的内容、诗的语义系统（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。”（见《尚书·尧典》）。“百兽”是人化装而成的动物图腾。据说写于汉代的《毛诗序》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。”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，都体现了字思维的特点，有“象”；“象象并置”。而且这种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，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么？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，逐穴。”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。

《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，《毛诗序》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《毛诗序》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《毛诗序》出现之后。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（象性），比兴都是两种东西的比附和映衬（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。如果说双声词、叠韵词的运用还是无意间显示了汉语的声音美，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，既随物以宛转，属采附声，亦与心而徘徊”的结果。（见《文心雕龙·物色》）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、淼、晶、卅”等字，这也可看做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 仅用于写悲痛词语就有“悲、伤、哀、怀、忼、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。由于屈原能用想像渗透真实 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，但整个儿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“、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“雝雝”、“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）屈原更做到了“其称文小而其指极大 举类迥而见义远”这已超出了造字的明确性要求（至于书法艺术的要求是另一码事）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大体一致的。

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’是也。就是说古人的情是依附于、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。钱钟书先生指出，《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”（见《管锥编》），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，堵塞了读者的想像。我们不妨把这种诗的内容叫做“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。陆机说是“绮靡”（华美艳丽），刘勰说是“丽采百字之偶，争价一字之奇”。谢灵运是这方面杰出的代表（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划化，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”，可见这时的诗思维已与字思维有较大差距。上文说到，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 谢灵运在当时清谈玄理的风气熏陶下 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和在一起，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 难怪钱钟书在《谈艺录》中说‘钟嵘评诗 眼力原不甚高’。

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、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 它是从佛教的‘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’显得最富有意味的时候 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”。最纯净的意境诗 意与境

情与景是浑然合一的。“木末芙蓉花 山中发红萼 ;润户寂无人 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,唐诗的写“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“不着一字尽得风流”(司空图),一句是“着一字境界全出”(王国维),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、余韵都是同义语,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”。

我们只要细品唐诗中的对偶就可看出唐代诗人炼句的工夫。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”就名词化了(鸟的飞影)了。第四句的“钓”通常看作动词 可是如果把三、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 同一词根做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。

二是在对偶中运用超常的省略句法。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 危樯独夜舟”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像空间。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 但在整体之中 其情调、意味又是不会搞错的。据此,后来的诗论家提出了“诗无达诂”,诗有可解、不可解、不必解”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这样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丝毫不减少这些诗句的弹性、多义性 这正是诗人所需要的 意境作为一种只可意会不可言传的东西

不是正适于用这种方式来表现、渲染吗？

三是在对偶中大胆使用超常的错位句法 即主、谓、宾、定、状、补不在通常的位置上，而移到了别处。这种情况在散文和日常语言中也有 唐诗把它推向了极端。例如“石漂窥洞彻 沙岸历纡徐。”（孟浩然）“弄珠见游女 醉酒怀山公。”（李白）“雪生衰鬓久 秋入病心初。”（白居易）最有名的是杜甫的联语“绿垂风折笋 红绽雨肥梅。”“香稻啄馀鹦鹉粒 碧梧栖老凤凰枝。”都可留给后人做多种读解。宋代的王安石、杨万里把这种错位句法赞为“诗家语”、“诗家妙法”。直到清代孔尚任的《桃花扇》中还有“横白玉八根柱倒 堕红泥半堵墙高”的错位名句。像这样的错位在英语中是根本不可能的。但是习惯了汉语句法灵活性的中国读者不但不感到荒谬，反而乐于在赞赏的同时去反复体味。

唐诗的格律化也达到了峰巅。南北朝时期，佛经的翻译和梵音的输入促进了中国学者对汉字字音的研究 周颙、沈约都有声韵学专著 沈约还就诗歌创作提出了“四声八病”之说 包括“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”等要求。关于沈约提出的声律规则 后代褒贬不一 但就唐诗的声律系统看 不能不肯定沈约等对汉字声韵、音律的深细研究之功。唐诗五绝、七绝、五律、七律的格律都已完备。杰出的唐代诗人们不仅能熟练自如地运用格律 而且能把格律作为一种表现手段 或正或拗 或宽或严 视内容需要而定。李白才气豪迈 既可驾驭各种格律体 又最喜古风体 他的《蜀道难》在节奏、音韵上错杂而又和谐 且能做到音义相谐 以复杂的声音系统映衬出蜀道之难和诗人豪迈气概之间的反差。王维精通声律 他最爱采用五绝五律 因为五言诗节奏平缓 更适于表现他“唯好静”的心情。杜甫在古、近体诗各种诗体上都有独到成就 尤擅五律、七律 在节奏、韵脚、对仗等方面都提供了丰富的创作经验。在平仄的安排上，他开始注意发挥音型的衬托和暗示作用 如七律《登高》 节奏的具体型式 字

音的轻重清浊 都能随内容而定 工整的格律不但不妨碍 反而有助于渲染意境 以致被胡应麟推为‘古今七律第一’。

南朝梁代天才的文艺理论家刘勰说过：“至于思表纤旨 文外曲致 言所不追 笔固知止。”（《文心雕龙·神思》）就是说那些无法用文字表达的微妙意味就别用文字直接去表达。他的理想在唐诗中得到了实现。《诗经》时代及更早的祖先大概还没有多少‘妙不可言’的感觉吧 他们解决‘言之不足’的办法是嗟叹之、咏歌之 谢灵运也不追求‘文外曲致’ 他硬是用‘穷形尽相’的办法自以为解决了‘言之不足’的问题 唐代诗人在追求不可言传的意境时重新又面临着‘言之不足’的困窘 他们解决的办法似可归结为‘乃暗示之’。为了达到暗示的效果 他们对当时汉语、汉字的特点、功能的发掘和运用 让我们后代不能不有‘高山仰止’之叹。他们运用了字思维中的象象并置方法，却实现了跟字思维所要求的明确性截然相反的追求：朦胧性和多义性。看来写诗和造字在性质上毕竟是不可混同的两种创造。

唐代以后 尽管诗评家和诗人异口同声地推崇意境 但就创作实践来看 宋代诗词 尤其是元朝散曲 注重意境的越来越少 追求“趣味”的却越来越多。追求趣味是日益壮大的市民阶层的审美取向 它首先反映在平话小说和戏曲上 也不能不影响诗歌领域。

宋代大诗人苏轼公开提倡‘诗以奇趣为宗’。他的名篇《题西林寺壁》（“横看成岭侧成峰……”）和《饮湖上初晴后雨》（“湖光潋滟晴方好……”）突出的已不是意境而是理趣和情趣。杨万里更是专门写‘趣’的高手。“莫言下山便无难 赚得行人错喜欢。正入万山圈子里 一山放出一山拦。”（《过松源晨炊漆公店》之五）“乌桕平生老染工，错把铁皂作猩红。小枫一夜偷天酒，却倩孤松掩醉容。”（《秋山》）不都是趣味盎然吗？宋词中 且不说欧阳修、柳永、晏殊、黄庭坚都有不少调情之作 请看清丽婉约的李清照的《如梦

令》：“常记溪亭日暮 沈醉不知归路。兴尽晚回舟 误入藕花深处。争渡 争渡 惊起一滩鸥鹭。”再看豪放雄壮的辛弃疾的《木兰花》：“可怜今夕月 向何处去悠悠 是别有人间 那边才见 光景东头？是天外空汗漫，但长风浩送中秋？飞镜无根谁系？姮娥不嫁谁留？”这些传诵的词章 其效果不也是引起读者的莞尔一笑吗 至于元明散曲 趣味性的追求几乎成了主流。白朴的散曲《渔夫》要算雅致的了：“棹不过黄芦岸白蘋渡口，且湾在那绿杨堤红蓼滩头。虽无那刎颈交 却有几个忘机友 点秋江白鹭沙鸥。傲杀人间万户侯 我是个不识字的烟波钓叟。”有意地把渔夫以苦为乐的心态加以夸张 跟柳宗元那首写渔夫的《江雪》比较一下 意味何其不同 王磐的《咏喇叭》本来是针对着宦官擅权到处作威作福鱼肉百姓的恶行而作 作者不正面揭露和控拆 而是抓住官船吹奏的喇叭号角来落笔加以嘲讽，就产生了喜剧效果。冯惟敏是明代的散曲大家 竟有《僧尼共犯》（写通奸 那样近乎恶趣的作品 恐怕要出乎读者的意料了。

“境”是平常人难以把握的 因此写“境”的语言应是文雅、甚至陌生化的；“趣”却是平常人可以领会的 因此写“趣”的语言应是生活化、俚俗化的。写“境”的语言要求含蓄朦胧 有暗示性多义性，耐人反复揣摩 写“趣”的语言则要求明快活泼 灵巧俏皮 引人微笑或大笑。因此 在宋诗中 除了赋比兴 拟人、佯谬、陡转等容易逗趣的手法大量出现了 在宋词中 酣畅的铺叙代替了唐诗中惜墨如金的点染。高度精炼、时空重组的对偶是律诗必不可少的 词章则由于曲谱的关系很少对偶 句与句间增强了连贯性 散曲却又反过来把两句相对的对仗扩展为三句或四句的排比 如“密匝匝蚁排兵 乱纷纷蜂酿蜜 闹嚷嚷蝇争血”（马致远）这就不再以凝练取胜而以淋漓尽致取胜了。俚俗化的倾向在宋代诗词中已经显露，元明散曲则更甚 不但有“上眼皮欺负下眼皮”、“屎壳螂推车”、“摩登”、“时髦”等词语 而且有“了也”、“兀的……也么哥”等语气词，

语气的变化比诗词显得活泼多了。

诗词曲都讲究声律，但也有所变化。如果说律诗绝句注重的是音节上的整齐对称美；词章的长短句组合则构成了错落而有序的音律美。散曲中句子的长短悬殊更大，每句短到一、二字，长到二十多字。又由于允许加上“衬字”，音律上就更富有跌宕起伏的变化。那些三句或四句一组的排比，字音的平仄安排都是入律的，在散曲作家手中却显得易如反掌。“冬前冬后几村庄，溪北溪南两履霜，树头树底孤山上。”（乔吉）“淡茫茫水镜推窗晓，疏点点渔灯夜候潮，暗昏昏鸠雨过平皋，白微微鹭雪销残照。”（施绍莘）三个句子之间在字义字音上的对仗既工整又轻松活泼，让人不能不佩服作者们掌握汉字的技巧。宋代诗人“大半喜欢文字游戏”（朱光潜语），后来此风愈演愈盛。苏轼既有七言八句的回文诗：“潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明……”又有不止一首几乎全用同音字写的七言八句的“吃语诗”：“故居剑客隔锦官，柑果姜桂交荆菅……”散曲作者大都喜欢用文字的颠倒、重叠、回环搞出各种文字游戏的花样，如“瘦伶仃、伶仃瘦，消磨尽一捻儿腰肢，捱凄凉、凄凉捱憔悴，我一团娇样子。恨难酬、难酬恨、恨重叠，不遂风流志，害因他、因他害、害相同和他一处死……”（元代刘庭信）“哥哥大大娟娟，风风韵韵般般，刻刻时时盼盼，心心愿愿，双双对对鹣鹣。”（明代杨慎的妻子黄夫人）把诗歌搞成文字游戏固不足取，但不能不承认，他们把一字一音却往往多义多能，词性不定，韵的汉字特点，把汉语句法的高度灵活性，主、谓、宾、定、状、补可以变换多端，真是捉摸到家了。苏轼等古代诗人如此喜欢摆弄和玩味汉字以至入迷，这精神还是有可取之处的。如果当代诗人以各种文字游戏做为写作的基本工训练，我看还是既有趣又有效的。

汉诗在内容上从追求意境到追求趣味，在形式上从古、近体诗到词和散曲，是一个不小的变化，但这期间的汉字无论在字体上还是在结构上并没有什么变化。宋以后印刷术的发展更加强了汉字