

中国古代 名诗 三百首

辜正坤 胡双宝 主编

北京出版社

主 注 评	编 释 论	辜正坤	胡双宝	
		辜正坤	赵宏	
		辜正坤	杨合林	杨祥林
		马少杰	张玲霞	张玲琦
		谢伟民	赵宏	张晏晓平
		梦遥	张洪波	刘学儒
		吴怀东	唐建新	辛申
		龙祖生	刘雪宁	齐淦和
		杜宇森		

《中国古代名诗三百首》编选评注说明

1. 本书与《外国名诗三百首》、《中国现代名诗三百首》为姊妹篇，精选中国三千年来历代名诗中的名篇共 300 余首。中国诗词曲源远流长，佳章迭出，一般读者以遍窥为难。历代选本虽多，如《唐诗三百首》、《宋词三百首》、《元曲三百首》、《清诗三百首》之类，不可胜计，选本加上选本，仍不下于数千首之多，故于希图以短时间便能纵观中华三千年诗歌精髓的读者来说，急需有一个更精粹的选本。此编即应此需而出。编中所选，俱是名诗中的名诗，一编在手，可日夕讽诵，终生受用。

2. 选诗有选诗的标准。本编所遵循的标准与《外国名诗三百首》遵循的标准相同，即以诗歌鉴赏五象美为统摄全书的关键。它们是：1) 视象美，指诗歌的具体内容借助审美主体的呈象能力而显示为想象世界中看得见的具体物象及诗歌的外部形式如诗行排列、特殊的字、词书写等所唤起的美感；2) 音象美，指诗歌中的韵律、节奏等在审美主体中唤起的特定的音美快感；3) 义象美，指诗歌的单词、诗行或整首诗所传达的含义结构表现出的美感；4) 事象美，指诗行中表述的种种关系、情节、背景、尤其是典故等错综感应出的诗美及词法、句法的灵活安排而产生的诗美；5) 味象美，指诗歌在审美主体身上唤起的一种整体情味风格、氛围或境界等美感。当然，这五象是互相渗透的，不能截然分开，但它们之间存在着明显的区别却又是毋庸置疑的。选诗时力求每首诗都能在五个方面达到标准，但也有的诗主要以某一两方面特别突出，对此我们也酌选以彰其长。

3. 本书的注释重在帮助读者扫除阅读障碍，对关键的难字难

词难典等做了简洁的注解，务使一目了然，一般不作烦琐考证。

4. 本书的评论文字亦重在挖掘每首诗的艺术独特处及思想主题。追求点睛之笔，不作面面俱到的阐发。要言不繁，中肯贴切，为评论之首务。

5. 本书编选评注过程中，蒙本书责任编辑韦月珍先生多方襄助，字斟句酌，使得书中若干疏漏处得以纠正。北京出版社曲仲先生首萌编选此书的念头，筹划奔走，雅意甚殷。编选者于此均特致谢忱。

编选者

1993. 4

汉诗鉴赏五象美论

——《中国古代名诗三百首》序

辜 正 坤

一切诗歌的妙蒂总根于特定的语言形式。

汉诗（包括词曲）的妙蒂在乎汉语言文字本身。

三千年汉诗的主流是汉抒情诗（例如《中国古代名诗三百首》）。

所以，汉抒情诗绝妙无伦的关键的因素，在于汉语本身无可替代的视象、音象、义象、事象、味象等存在方式。

一、汉诗视象美：举世无双 的汉字具象潜力

所谓视象，指诗歌的具体内容借助审美主体的呈象能力而显示为想象世界中看得见的具体物象及诗歌本身的外部形式如诗行排列、特殊的字、词书写等物象。我把视象划分为两大类。一类是诗的字词语意呈现于想象世界、即主体心灵世界中的物象，称为语意视象；一类是客体世界，即诗歌本身外部形式物象，称为语形视象。语意视象往往具有模糊性，其具象清晰度取决于审美主体（诗人、读者）的呈象能力；语形视象较清晰，但其审美效果却又取决于审美主体的知解能力。前者含较多感性成分，后者则含较多理性成分。在大多数的情况下，可以把视象理解为一种图画性的东西，只是要记住这种图画有时是具体的，有时是抽象

的。

1. 1 语意视象美

中国诗中的语意视象美非常突出，这可以说是内在地受惠于其语形视象美。从互构语言学的原理出发，这是汉字的先天性象形暗示效应导致汉诗中相对突出的图画视象美。汉诗中的语意视象多为景物描写。但并非一切被忠实地描画出的景象都是美的。恰恰相反，只有当景物被诗人在特定的艺术观照角度、用特定的语词、按特定的时序状态描写下来时，才能作用于人们审美习惯心理感受机制，从而产生强烈的审美效果。

汉诗语意视象蒙太奇手法

汉诗语意视象之所以妙绝绝伦决定于汉诗媒介——汉语本身的特殊存在方式，即：汉字是规则的单音节字，无性、数、格、时态之类的词尾变化，其语法极富弹性，因而用于句子组合时，具有极大的灵活性，可以由诗人随心所欲地排列、嵌镶，而生出无穷无尽的视象、音象、义象、事象、味象等。也正因为这个原因，中国诗人们才可以得心应手地运用语意视象蒙太奇手法，像变魔术般驱使汉字而创造出气象万千的美丽的汉诗语意视象。

所谓蒙太奇手法（德文 *Zusammenstellung*，法文 *Montage*）即电影剪辑，意谓把已经摄影、录音、显像的电影胶片片段根据分镜头剧本进行组接，通过剪辑创造出和现实有别的电影时空关系，并以主观意图为基础，组建出各种画面，表现各种各样的想法，从而产生层出不穷的审美效果。即使是同一个素材，只要改变剪辑的切断和接触顺序，就会产生在本质上完全不同的作品。众所周知，这种风行全球的艺术手法理论正是爱森斯坦受中国诗的启发而系统创建起来的！

难怪中国诗中的语意视象画面如此酷似电影蒙太奇镜头，一行诗往往由一幅或若干幅画面组建而成。我们在欣赏一首诗中的

语意视象时，宛如觉得一个个电影镜头牵动我们的视线上下左右、忽远忽近、流动不居地扫视各种景象。比起中国画的散点透视手法来，中国诗中的语意视象透视手法更要不拘一格、变换无端。诗歌中的视象排列亦不同于照相；照相是平面的，若干景物一下全收进视野。而诗中的语意视象却是经过诗人的艺术选择，或故意将某些画面前置，或故意将某些画面后置，或通过某种修辞手段（如对仗形式之类）将画面并置而产生互相对立但又互相补充的张力审美效果。由于诗人可以巧妙地打破客观世界物象的时空关系和存在方式，将它们切割、修改、或放大、或缩小、或夸张、或突出、或交叉、或融合、或伴之以音、或敷之以采，然后以某种别出心裁的时空顺序组合起来，最后在审美主体的头脑中产生意想不到的视象审美效果。

我们来简单举例说明。

“山随平野尽，江入大荒流。”（李白：《荆门送别》）这二行诗至少包含了四个景点：山、平野、江、大荒（说至少包含四个景点，是因为对心理呈象能力强的读者来说，还可以从别的字眼如“随”、“尽”、“入”、“流”等玄想出其它动态型三维画面）。处理这四个景点时，诗人原可以把镜头先对准江，或先对准大荒，或先对准平野，这都取决于诗人的视象蒙太奇技巧。（此外，我们知道，在组建画面时，对某些诗体，诗人还须特别留心韵律、平仄或对仗等因素的制约。这些因素有可能干扰视象组建，但也可能因难见巧，使视象构思更为美妙。）第一行诗中的两个景点，山视象抢先进入镜头，突兀峥嵘，抓住我们的想象；平野视象殿后，缓解由山视象触发的紧张感，一张一弛，镜头是由高处往低处推，以“尽”字收住，让人的目光从高耸的雄峰慢慢滑向无垠的平野，这就突出了山势的高峻宏伟和平野的低平远旷，高低两种视象完全对立而又互补互彰，所谓“高下相倾”（老子语）是也；缀以“随”、“尽”字眼，让高低两种视象有机地连成一体而又渐渐消逝在远方，使人顿生苍茫无际的视象美感。第二行诗推出第二组画

面。镜头先对准大江，继用一“入”字，描绘其以磅礴万钧之势、直欲劈开大荒抢道前行之状。“江入”二字产生纵向长远的视象，大荒的“大”则产生横向空阔无垠的视象。细味“大荒”二字，声韵响亮，开口度亦最大，其音象造成洪大广远的感觉，与大荒二字的本义正相契合。同理，“山随平野尽”中除“山”字外，余四字声韵皆沉闷，开口度亦都很小（参见后文2.2音义同构现象与汉诗音象美），相形之下，山与平野两种视象的高低感便极微妙地衬托了出来。（太白在组建音象、视象技巧方面确堪称圣手。）高山平野之比照已见倾侧之势，则江水劈地而开沛然前行之状已是必然之理，故“流”字承“尽”、“入”二字，借山峦、大荒之静象而使诗中四景象产生动态感，大自然之生机顿郁勃诗行，读者俯仰吟诵之际，必生宇宙人生洪荒万古之慨。

四景点实为四幅画面，高低远近，动静相衬，剪辑组合技巧高妙无逮。如以照相来表现，绝难产生此种艺术效果。照相囊括一切，似乎什么也不缺，但却难以突出重点，反不如两行诗，只取四个镜头，却能使我们更生动、更丰富地感受到大自然的宏伟奇拔，壮丽多姿。由此即可见出视象蒙太奇手法的奥妙了。

用蒙太奇手法营造组合出的语意视象种类繁多，此处略举一二。

蘂生簇状型视象

所谓蘂生簇状型视象指的是由诗句语意代表的一组具有相关性的簇状视象群。此簇状型视象的形成是由于其中的引导视象（即第一个出现的视象）引发出了若干相关视象。

例如，“枯藤、老树、昏鸦”一句中，藤引发出其可攀缘之树，由树而联想到绕树或栖树的昏鸦。藤、树、鸦三物象有机贯穿起来呈簇状型视象。又如“人迹板桥霜”句，共含三个物象“人迹”、“板桥”、“霜”。从人的正常观察顺序来看，三物象中占空间最大的是“霜”，因为霜覆盖面广，铺天盖地，当然应被首先看到。其次是板桥，具有规则的平面，在自然界千姿百态的物象中，也

较引人注目。最小的物象是人迹，即人的脚印。然而，诗人的取景框偏偏对准最小的物象，来了一个特写镜头。之后由脚印联系到脚印所在之桥板，由桥板再注意到板上之霜。取象顺序与正常的观察顺序刚好相反。三种视象逐步迭加在读者的审美感知想象中，呈蘖生簇状型视象。由于物象的逆序安排，鲜明地突出了人迹，使之成为中心视象，于是，在雄鸡啼晓的霜晨，早行人的形象虽未直接见于取景框，却呼之欲出。

通感互根型视象

所谓通感互根型视象指的是色声香味触诸种感觉互相贯通的视象。例如用颜色来描绘声音，或用听觉来表达触觉。例，贾岛《客思》：“促织声声尖似针”。这是以视觉（针）来表达听觉（声）。王维《过清溪水作》：“色静深松里”。这是以听觉（静）来表达视觉（色）。又，李世熊《寒支初集》卷一《剑浦陆发次林守一》：“月凉梦破鸡声白，枫霁烟醒鸟话红。”视觉（白）表达听觉（鸡声）；视觉（红）表达听觉（鸟话）。又，李贺《天上谣》：“天河夜转漂回星，银浦流云学水声。”听觉（水声）表达视觉（流云）。

时空杂糅型视象

所谓时空杂糅型视象指的是时间和空间错杂交织而产生的特殊的艺术视象效果。例如吴文英的《齐天乐·与冯深居登禹陵》：“三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。”“三千年事”虚指远古历史陈迹，而重心放在“三千年”这一时间概念上；继言“残鸦外”，谓长空鸦影消逝之处，此为空间概念。三千年历史陈迹固不可能在长空鸦影消逝之处，而在诗人笔下，却偏能时间空间错杂交织，远古苍茫接踪于鸦影渺然之天宇尽头。诗人浩茫心事驰骛八极、无所寄托而生惘然若失之慨，溢乎言表。所以只好“无言倦凭秋树”了。

阴阳对称型视象

所谓阴阳对称型视象指的是将两种相斥相异或相关的事物加

以并列对称地建构而产生的视象。中国诗中所有的对仗（对偶）句都属于此类视象。世界上没有一种别的语言能像汉语这样工整、简洁、精致、美妙到无以复加地营造出此类视象。如王维《使至塞上》：“大漠孤烟直，长河落日圆。”“大漠”对“长河”，一阔一狭，惟“漠”之阔大，更显“河”之狭长；烟孤且直，见蛮荒之地风静声消，寥落无人；日落犹圆，写胡天边塞山渺云稀，残照如染。孤烟一线，落日一圆，长河婉转，大漠成片，则直、圆、曲、方，诸形皆备，酷似规写矩画而出，此类对称型视象之构建技巧，可谓奇绝妙绝。至于阴阳划分，则宜灵活取象。若前句为阴，后句自为阳，反之亦然：若落日为阳，则孤烟为阴；若直为阴，则圆为阳。以此类推即可。但对称视象宜相斥相异，不属同类。如以山对峰、光对明、饭对食之类，即不妥。阴阳对称型视象在汉诗中可能是用得最多的视象，兹更举数例，供读者自行赏鉴：李璟《浣溪沙》：“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。”韦应物《滁州西涧》：“春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。”晏几道《临江仙》：“落花人独立，微雨燕双飞。”杜甫《登高》：“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。”

点铁成金型视象

所谓点铁成金型视象指的是利用古人用过的语意视象（字、词、句）在新的语境中产生新的更美的语意视象。黄庭坚云：“古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之成言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。”（黄庭坚《答洪驹父书》）莎士比亚也说过：“用旧词出新意是我无上的诀窍。”（莎士比亚《十四行诗集》第76首）按西方现代文论家的说法，则“任何作品的本文都是由许多引文镶嵌而成的；任何作品的本文都是别的产品本文的吸收和转化。”（J. 克里斯特娃《符号学：符号分析研究》，巴黎，法文版，1969，第146页。）如此看来，借用或引用别人的成句似乎天经地义地合理合法。但我们当然不赞成在此种理论的支持下到处抄袭。借用引用应有一定的限度，超过限度就是盗用。

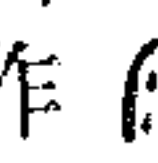
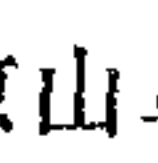
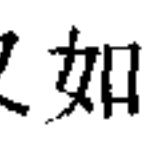
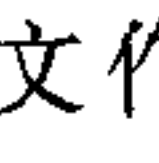
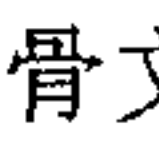
前人在使用点铁成金法取得成功的例子不计其数。李日华《紫桃轩杂缀》江为诗：“竹影横斜水清浅，桂香浮动月黄昏。”林逋稍加改动为“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”遂成千古名句。味“竹影”、“桂香”，虽为丽句，然终嫌用语过实，不若改后视象“疏影”、“暗香”所显示的朦胧美，所谓“妙在含糊，方见作手”（谢榛《四溟诗话》卷三）是也。“疏影”与“清浅”意趣相通；“暗香”与“黄昏”情味绾合。故其境界之蕴藉空灵实远胜原诗。杜甫《宿江边阁》“薄云岩际宿，孤月浪中翻”实来自何逊《入西塞示南府同僚》：“薄云岩际出，初月波中上。”改“出”为“宿”，意在写“薄云”驻留岩际依依不舍之状，舍动象为静象，遂与“翻”字相呼应，前静后动，阴阳互补。一“孤”字极写凄冷，一“翻”字令人立见波光粼粼。而何诗虽亦清新朴直，然“出”、“上”均为动象，缺变化；“出”、“初”又同音相犯。故改后视象确有点铁成金之妙。王勃《滕王阁序》“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”实自庾信《马射赋》“落花与芝盖齐飞，杨柳共青旗一色”夺胎换骨而来。王句视象比之庾句境界大开，霞举鹜飞，天水一色，确属千古丽句。王实甫《西厢记》第四本第三折〔正宫〕〔端正好〕“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉……”亦明显来自范仲淹的《苏幕遮》：“碧云天，黄叶地。秋色连波，波上寒烟翠。”王句虽有袭用处，而情调之渲染借落花飞雁、西风霜林之视象架构铺排，更令人心荡神迷。李白之《静夜思》“床前明月光”亦沾溉前人意象。萧注引古诗“明月何皎皎”，再引魏文帝诗“仰看明月光”，示其化用之痕。又，晋《清商曲辞·子夜四时歌·秋歌》：“仰头看明月，寄情千里光”似亦为白诗所祖。晏几道《临江仙》名句“落花人独立，微雨燕双飞”全袭用五代时翁宏《春残》一诗：“又是春残也，如何出翠帏。落花人独立，微雨燕双飞。寓目魂将断，经年梦亦非。那堪向愁夕，萧飒暮蝉辉。”比之晏词，翁全诗视象营构之美逊色甚远，故此联名句反为小晏延誉而不以翁传，实为点铁成金之又一证据。建

安时代以前，全盘袭用前人成句蔚为风气。后来人变本加厉，干脆将前人的诗句直接重新排列组合，集为新诗，谓之集句。如王安石《虞美人》一词单用白居易《长恨歌》中的诗句即达三处。刘克庄《后村诗话》云：“美成颇偷古句。”其《满庭芳·夏日溧水无想小作》全篇化用前人诗达八处之多，而开头三句就有三处。汤显祖《牡丹亭》、洪昇《长生殿》中的每一出的下场诗全集唐人句。至于黄之隽《香屑集》（八卷），朱彝尊《蕃锦集》，则可谓集句诗集大成之作。西人 T. S. 艾略特作长诗《荒原》四百三十余行，袭用三十五位诗人作家之成句，在西方诗坛引起轰动，殊不知此法在我国一千多年前就已是司空见惯的手法。此种手法用得滥，必流弊丛生。诗人营构视象美、义象美、音象美之类，有多种途径，不当泥于此法。方东树《昭昧詹言》卷二十一云：“大抵质用不如借用，明用不如暗用，正用不如翻用，整用不如拆用……”可为借鉴。若作者真有点铁成金之术，用之或无愧色；然若手段低劣，反有点金成铁之虞。如宋僧惠崇作《书杨云卿别业》：“河分冈势断，春入烧痕青。”上句取自司空曙诗，下句取自刘长卿诗。强为凑合，连其弟子亦嫌其做作，“……吟赠其师曰：‘河分冈势司空曙，春入烧痕刘长卿。不是师偷古人句，古人诗句似兄诗。’”诗界传为笑谈。

1. 2 语形视象美

诗歌的语形视象包括；1) 文字本身的图画视象；2) 诗句的建行形式视象；3) 由字、词本身的书写、排列巧妙嵌合拆离而产生的特殊的视象。语形视象是实实在在的可以为读者的肉眼捕捉到的视象。

世界各国一切文字最初都是图画文字。历史上最原始最古老的文字类型如古埃及的圣书字、中美洲玛雅人的文字、汉字、美洲印第安人的文字等都是图画文字。又如古美索不达米亚地区（今伊拉克一带）的契型文字也是从图画文字演变而来的。不同的

是，世界上现存的文字大都走上了表音道路，而汉字却走上了以表意为主的道路，其图画特点数千年来一直起着很大的作用。在中国古诗产生的时代，如《诗经》产生的时代，虽然汉字中纯粹的象形字比例已比远古时代大大减少，但由于汉字中明显地存在许多图画味甚浓的象形字，故传统中国人的深层审美心理结构中已积淀了相当牢固的象形审美观念。因此，即便是在现代汉语中象形文字的象形特点已远不如古代明显，但仍存在不少象形意味鲜明的文字，它们一方面维持中国人对汉语传统的图画视象感，另一方面诱发中国人对别的象形味不浓或象形味已消失的汉字仍以图画心理去感受。由于中国几千年的诗歌基本上是以此种文字构成的，因此，可以毫不夸张地说，中国诗歌是迄今为止世界上图画视象特点最强的诗歌。就汉诗而言，“诗如画”，不仅意味着诗的内容具有画意，还意味着诗的文字本身就呈现画面感。如“细雨鱼儿出”（杜甫《水槛遣心》）中的“鱼”（甲骨文作，金文作，篆文作）、“雨”（甲骨文作，金文作，篆文作）就给予我们以强烈的图象感。又如“月出惊山鸟”（王维《鸟鸣涧》）中的“月”（甲骨文作，金文作，篆文作）、“山”（甲骨文作，金文作，篆文作）、“鸟”（甲骨文作，金文作，篆文作）可谓字字如画。“出”字如写作甲骨文式的，则一弯明月挂重山的画面历历如在眼前。又如“孤帆一片日边来”（李白《望天门山》）中的“一”、“片”、“日”三字，“抽刀断水水更流”中的“刀”、“水”、“流”三字，都因其象形味甚浓而足可使人望字见义。汉字中此类象形字在现代汉语常用字中颇不少。如：林、火、门、中、车、树、舟、羊、目、牛等。象形特点强的汉字诱导我们去对其余的汉字不知不觉地作象形感受，久之，成为习惯，使我们感到汉字中的每一个字似乎本来就应该如此。当然，这种审美心理到一定的时候或在一定的条件下也会凝固或中断：如果我们目不转睛地长久观看一个汉字，久之，有时会觉得汉字本身仿佛变得陌生起来，使我

们不能把握住它，连它的意义都似乎要逃离我们的知解力似的。此谓之习焉不察，看得太久，反会失掉对汉字的图像感。但如果换一个人，比如一个初学汉字的外国人，他往往能极强烈地感受到汉字的图画性。美国的大诗人庞德就是一例。

庞德本来对汉字一窍不通，由于一个偶然的机会有幸获得日本文学研究者费洛罗萨死后留下的 150 册笔记，其中有对汉诗和汉字的注释与解说。庞德极兴奋地发现汉字都是些蕴藏着种种意象的图画文字，这种文字本身就充满了诗意，这使他在 1920 年发表了《论中国书面文字》一文，他把中国文字统统视为象形文字，说中国字都是些组合的图画，情不自禁的是诗的。他不明白汉字的构成途径除了纯粹的象形之外，还有会意、形声、指事、转注、假借之类。但他比一般中国人更能敏感地觉察到汉字的图画特点却是事实，这个事实之所以能产生，一个关键的原因就在于他不仅是一个敏于想象的做诗能手，还在于他是一个外国人，一个耳濡目染于蚯蚓形印欧语系文字的外国人，因此，汉字本身显示出的空间视象特点才会特别引起他的注意。

庞德的这种发现，意味着中西诗媒介的巨大审美差异，即：印欧语系的语言主要是听觉语言，易于产生音象美；而汉字则不仅是听觉语言，也是视觉语言，在易于产生音象美的同时还非常易于产生视象美。因此，我们可以说，作为诗歌媒介，汉字几乎先天地就优越于西方文字。明白了这个道理，则中国抒情诗在情景交融方面能在世界诗苑中技压群芳、成为人类诗歌史上不可逾越的艺术高峰，实在是一种历史的必然。

同时，庞德及其同时代人对汉字作为诗歌媒介的特殊的具象潜力的认识也标志着西方诗坛面临着划时代的转变。传统的史诗形式不再是西方诗人们追求的完美形式。不管在理论上，还是实践上，西方诗人们的创作都有意或无意地追踪着东方诗人尤其是中国古典诗人的创作轨迹。庞德鼓吹中国诗“是一个宝库，今后一个世纪人们将从中寻找动力，正如文艺复兴从希腊人那里寻找

推动力一样。”(Poetry, v-v, Feb. 1959, P. 227.)这实在是一种天才的洞察。只要看看当时震撼西方诗坛的名诗人 T. S. 艾略特的代表作《荒原》，就可以发现其轰动一时的艺术手法，如大量用典、意象迭加、时空非序、阴阳并置等，都是中国古典诗人用滥了的手法。就艺术技巧而论，艾略特顶多达到了中国古典诗人中二、三流诗人的水平。

饶有兴味者，当 20 世纪西方诗坛的诗人们朝圣者般兴致勃勃地走向东方诗坛之际，同期中国诗坛的拓荒者们却反其道而行之，率领着浩浩荡荡的白话大军以剿灭传统中国诗为荣而向西方诗坛呐喊挺进。以浅白直露、欧化做作为特点的标语口号式白话诗甚嚣尘上。不仅如此，欧化派主将们还进而呼吁“以政治力量来推动”汉字拉丁拼音化，以便最终彻底废除汉字！激进派之主张在当时颇具激进的政治目的，囿于特定之历史条件，或情有可原。然而一种新政经体制的产生不必一定要以传统文学艺术的消亡为前提条件。日本、马来西亚、新加坡的现代化似乎都不以摧毁整个传统文化为必要代价。而传统中国诗的脊梁却成功地被大无畏之革命者们致命地砍断于二十年代，随着后来简化字的持续推行，更伴之以史无前例的无产阶级文化大革命，传统中国诗乃至整个传统文化终于被胜利地革了命！八十年代，百废俱兴，中国人毕竟又可以来自由谈论传统中国诗了。这预示着某种死灰复燃式的文艺复兴吗？对此，笔者尚无奉告。

汉字本身的图画视象特点为审美主体观照、进入客观世界的物象提供了直接相通的契机与桥梁。汉字笔形结构时时刻刻把我们的想象拉近现实世界，使我们心中浑然不觉地产生物我交融的境界。因此，“一切景语皆情语”（王国维语）的现象会成为汉诗词曲的主要特点之一，也就不足为奇了。

汉诗的建行形式视象美是汉诗外视象美的另一重要方面。

诗一旦依据不同的内容采取了相应恰当的诗行形式，就会具有建行视象美。在旧式刻板中，汉古典诗词曲虽未分行，但其押

韵规律起了断句作用。凡断句处即停顿处，一个停顿就意味着一个诗行，故而押韵在客观上起了分行作用。但因古时取连排形式，其建行视象美多少受到了削弱。自从五四时的白话新诗人将西洋诗的分行排列法引入到汉诗创作中来之后，中国的古典诗词曲这才多半以分行的形式排印，这不能不说是一个进步。可见西诗亦有可借鉴处。分行排列形式把中国古典诗词曲隐含的建行形式美一览无余地显示了出来，使人能明白无误地看见它们，宛如在某种程度上看见了蕴藏在诗行中的情绪模型。

诗歌建行的审美作用是多方面的。首先，它使诗人的情绪宣泄程式化或规范化。这主要表现在早期古典诗歌中。例如《诗经》中的诗就几乎都是四言，排列起来十分整饬严谨。后来的五言、七言，其排列形式均十分整齐，是典型的豆腐干体。西方早期诗体也一样，一首诗中每行诗的音步大都较一致，如十四行诗体、八行诗体等。从外形上看，是大体整齐的。当然，和汉诗的建行形式比起来，未免略逊一筹。因为，印欧语单词中往往有些字母不发音，一些单词（尤其是法语单词）看起来一长串，念起来其发音却很短；同时，单词的音节构成很不规范，一个音节可以由一、两个字母构成，也可以由三个、四个，甚至五个字母构成。词音不长，词形却可以是一大堆，与汉诗一个音节对应一个汉字的情形有相当大的差别。由于西诗的音步是以发音为依据的，结果，就造成其建行形式产生长短不均的现象，不像汉诗的建行形式那样可以随心所欲地百分之百地整齐划一。勿庸说，统一的建行形式意味着统一的节奏模式。在特定的时代，诗人的情绪无论多么复杂，也被迫服从这种枷锁式的建行规则。这种形式对诗人的创作才华或许是一种束缚，因为诗人的情绪并非如此整齐划一。但另一方面，这也是一种挑战，诗人必须带着枷锁跳舞。正是这种限制为众多的诗人提供了各呈诗才的机会和判断标准，从而将诗歌的艺术水平推向高峰。

但是，并不是所有的诗人都愿意永远负轭于这规范的形式之

下，也并不是所有的读者都乐意永远欣赏这种程式化框框。由于人类审美天性中的既满足又不满足这种循环性的审美心理，对固有形式的扬弃、革新与反叛一定会到来。同时，一种建行形式一旦被应用得过多、过久，就势必产生变异。这样一来，一种规范形式将必然为另一种规范形式所取代或为另一种规范形式所补充。以汉诗而言，秦以前流行的四言诗后来被五言诗所取代，五言诗又进而演化出七言诗、八言诗，乃至九言诗。此外还存在一言诗、二言诗、三言诗。遵循着某种形式演变的必然律，中国诗人注定至少要尝试完十以内的自然数所代表的诗行长度模式 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9……经过长期的无序淘汰过程，汉诗似乎找到了一种比较稳定的诗行长度核心模式，这就是五言和七言形式。将这两种形式运用到登峰造极境界的是唐朝。唐朝的诗人们似乎将五、七言形式潜在的一切审美创造能力都挖掘尽了，此后的诗人们要想继续用这种形式写出超越唐人最佳诗作的诗已不大可能。一种诗歌形式被发挥到极致意味着该种形式将很快僵化，但诗人们的创造才能却不愿僵化，它势必要寻找别的形式来加以表现。这种别的形式就是长短句交错的词。词的产生无疑标志着中国诗在建行方面的一场极其伟大的革命。这场革命虽然早在隋朝的时候便已初见端倪，但还要通过晚唐、五代，直至宋朝才结出最丰硕的成果。五、七言形式和长短句形式都遵循着盛极必衰的原则互补互生、互根互替。从某种意义上来看，不妨说中国诗人找到了一种迄今为止表达情绪的最佳建行模式，因为这种建行形式更能有效的模仿诗人内在情绪的自然律动状态。任何诗人创作时的情绪流都有强弱、起伏、参差、疏密的变化，这种变化是规整的豆腐干体所难以容纳的。如强行绳之以五、七言体，势必产生削足适履的情形，所以长短句相间的建行形式即便没有中国音乐的客观需求也是非产生不可的。明白这一点，将有助于人们明白，艺术形式一方面会受到各种外部因素的影响，另一方面也具有自身的内在的必然演化趋势。于是，一言、二言、三言、四