

论
文

中国诗歌文化的语言条件

提要 中国古来之所以存在蔚为壮观的诗歌文化，作为物质材料手段的汉语的独特性是个起很大作用的因素。汉语词汇的单字性，语法的利索性、灵活性以及音节的乐音性等特点，使传统诗歌尤其是长期占据主体地位的近体诗，得以形成小巧玲珑、富于音韵美、又便于表义丰厚而含蓄的最佳体制特色。由此揭示了汉语对于中国诗歌形意优美这一特点的形成乃至整个诗歌文化所起的条件作用。文章认为，诗歌文化语言条件的研究可给旧体诗词改革和新诗的改进提供合理正确的路向，促进中国诗歌文化的复兴和发展，同时也可推动汉语文化功能的研究。

关键词 诗歌文化 单音语素 近体诗 诗律 绝句 乐音性

—

诗歌在中国历来是最发达的、最有群众性的文学形式。从周代起各地民间就有蓬勃的诗歌创作活动。编成于春秋中期的《诗经》，其十五国风的一百五十篇诗章，是从采集到的大量民间诗歌当中精选出的部分佳作。可以推见远在 3100—2500 年前，中国各地民间不断涌现的诗歌作品会是何等丰富。《诗经》所辑 74 篇小雅、31 篇大

雅和 40 篇颂，又表明该时期的知识阶层和贵族官吏崇尚赋诗，以之作为表达政治态度和社会观感的重要手段。这样，在普通百姓和上层阶级作诗风尚的土壤里，萌发出战国后期的艺术奇葩——楚辞，从而矗立起中国文人诗的第一个艺术高峰。尔后，民间诗歌创作又进一步兴盛，以致两汉中央政府设置世界罕见的负责采集和整理民间诗歌的乐府机构。而文人诗的创作则接连涌现一个又一个的艺术高峰，其相应时期主要诗体的创作因而随之上升到辉煌、繁盛的极致程度。唐诗不仅使律诗和古风的艺术性登峰造极，其作者和作品之多也是惊人的。并未收录全的《全唐诗》录诗 48000 多首，作者 2200 余人。宋代诗词作品在数量和质量上，都可与唐诗相伯仲。至明清，诗词的创作不仅未衰，实际上比唐宋还要普遍。清诗数量之多，更是大大超过唐诗，而且其中的精品占相当大的比例。

在广袤的中华大地，诗歌一代比一代愈益广泛地深入社会生活的诸多领域。从春秋时期诗歌充作基础教育的一种必要内容，发展到后来成为殿试取士的依据和条件；从国家礼乐中的唱赞，发展到文人仕女的雅集；从个人抒发感情的吟哦，扩大到用于酬唱和题咏；从活跃于变文、骈体文等文艺形式，进一步扩展到用于戏曲和小说。不仅文人普遍会赋诗作曲，皇帝、朝官和高级地方官员也莫不能诗，甚至不少僧人和闺中小姐都懂得吟风弄月。在书文上，在戏棚、酒楼、庙宇、亭榭、回廊和名胜山石间，随处可见写得坏的诗作和词曲。整个华夏社会，可说沐浴在诗歌海洋之中。

可以见得，就“文化”最严格的意义而言，中国古来确实存在着个性鲜明的“诗歌文化”。它是那样丰厚而多彩，那样雄浑有力而蔚为壮观，这在一些文学发达的国家中也是罕见的、非常突出和特殊的。正由于此，中国被称为诗的国度。

何以独在中国存在如此灿烂的诗歌文化？除去社会历史、民族

心理素质等方面的原因，作为物质材料手段的汉语的独特性，是个起很大作用的因素。前几方面要由社会学和民族学去探讨，本文只考察汉语是怎样成为中国诗歌文化赖以形成和恒久存在的重要条件的。

语言是文学的第一要素，诗歌是特殊地、高度精巧地运用语言的艺术。一个国家和民族的语言体制特点，自然成了其诗歌构建形式的基础，也成为其诗歌表现形式的制约因素。那么，挖掘汉语特点与中国诗歌的特殊关联，显然是必要的。揭示汉语对中国诗歌形意优美和体制优越性的保证作用，揭示汉语对于整个中国的诗歌文化所起的条件作用，可给旧体诗词改革和新诗的改进提供合理正确的路向，促进中国诗歌文化的复兴和发展，同时也可推动汉语文化功能的研究。

二

汉语在整个古代发展时期里，单音词都占优势。尤其在上古，几乎所有普通的词（不计地名、人名等）都只具单音节形式。到中古和近古，双音词才逐渐增多，超过两个音节的词则仍极为稀罕。现代汉语里，虽然双音词跃居数量首位，又涌现出相当数量的三音词，还有一些四个音节或五六个音节的词，但是单音词仍很活跃，是构词的基础单位，而且数量上仍然不少。这形成汉语词汇的一种突出现象：统指单音词和词内单音带义成分的单音语素——即一些学者所说的“字”，自古至今都是主体的部件或表意单位。虽然近代以来，汉语多数独立的表意单位不再是字而是双音词，因而不能说汉语仍是单音节语或字本位语，但是它始终以单音语素为组句、组词的重要分子，即具有单字性的特点，则是无可否认的事实。

汉语单音语素在文字上的表现既恰好是个方块汉字，人们谈论

诗句用字情况或由多少个字组建成时，所说的“字”应能理解为兼指汉字单位和单音语素，而且含义上恰是这两种单位概念的和谐合并与高度统一。不难看到，传统诗歌通常句子短小轻盈、句句字数有限，这种基本表现，与单音语素在汉语中的显著地位有着密切的关系。

组合两个单音词，即可造成一个短语甚至独立的句子，表示完整的、比单个词的意义复杂些的意思。因此并非偶然，在有的词调如“诉衷情”、“河传”、“荷叶杯”、“上行杯”、“定风波”等之中，可以安排上几个二字句。如果组合的词不限于单音节的而用上了双音词，那么，同样表现二字句所能表现的完整、复杂意思的诗句，也只是短短的三字句或四字句。而如若只组合单音词，三字句和四字句就可表现内蕴丰富的、比较复杂的意思。三字句可出现在古风诗特别是歌行体中，又广泛地为大量词调所采用，正是有着表意能量方面的依据的。词中的三字句，还往往成为作品里最活泼而精警传神的诗句。如：

转朱阁，
低绮户，
照无眠。
不应有恨，
何事长向别时圆？

……

（苏轼《水调歌头》下阕）

春如旧，
人空瘦，
泪痕红浥鲛绡透。
桃花落，闲池阁。

山盟虽在，锦书难托。

（陆游《钗头凤》下阕）

四字句在《诗经》时期就盛行，直到魏晋仍是古体诗的一种主要句式，尔后在词中还被广泛采用。这充分表明了它有相当强的表意能力。

随着五言诗和七言诗在汉代的诞生，五字句和七字句逐渐取代了四字句在诗歌中的优势。隋唐时起直到近代，五七言句就在中国诗歌里成为主体句式。这与五七言句可表达曲折多层的、更丰富复杂的意思密切相关；也与两种句式分别比三四言句增加一个两个音步，导致语气较为舒缓而利于吟诵有关。

从只用单单词的情况看，五字句是组合起五个词的意义，七字句则组合起七个词的意义。不论这组合是单层次还是多层次，组合成的整个语句的意思自然足够丰厚或非常丰厚。如：

海日生残夜，江春入旧年。（王湾《次北固山下》）

野旷天低树，江清月近人。（孟浩然《宿建德江》）

感时花溅泪，恨别鸟惊心。（杜甫《春望》）

羁旅长堪醉，相留畏晓钟。（戴叔伦《江乡故人偶集客舍》）

鸡声茅店月，人迹板桥霜。（温庭筠《商山早行》）

万里悲秋常作客，百年多病独登台。（杜甫《登高》）

春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。（韦应物《滁州西涧》）

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。（张继《枫桥夜泊》）

冰簟银床梦不成，碧天如水夜云轻。（温庭筠《瑶瑟怨》）

即使从多用双音词或在句子允许范围内便采用双音词的情况看，五字句表意充实自如；七字句能用到四个词，表意自然更为完满。如：

浮云游子意，落日 故人情。（李白《送友人》）

凉风起天末，君子意如何？（杜甫《天末怀李白》）

可惜终南色，临行仔细看。（司马光《别长安》）

声色与臭味，颠倒眩小儿。（苏轼《泛颖》）

夕阳无限好，只是近黄昏。（李商隐《登乐游原》）

诸葛大名垂宇宙，宗臣遗像肃清高。（杜甫《咏怀古迹》五首之一）

五更鼓角声悲壮，三峡星河影动摇。（杜甫《阁夜》）

岁岁 金河复玉关，朝朝马策与刀环。（柳中庸《和人怨》）

客子光阴诗卷里，杏花消息雨声中。（陈与义《怀天经智老因访之》）

诗歌语句讲求凝练而富于内蕴，同时要求便于朗诵和记忆，因而简短是形式上的第一需要。在表意完满自如的前提下，五字句是非常简短的了，七字句也相当短小。传统诗歌诗句的简短，导致整个诗篇的小巧玲珑，同其他民族的诗歌比照来看，是十分明显而突出的。试比较阮籍《咏怀诗》第一首与它的英译^①：

夜中不能寐， Midnight, and I can't sleep.

起坐弹鸣琴。 Sitting up, I play upon my harp.

薄帷鉴明月， My gauze curtains mirror the moonlight,

清风吹我衿。 Fresh breeze, fluttering my sleeves.

孤鸿号外野， Listen, the lone swan cries, crossing the
milderness,

甚而至今不衰。在句数和总字数上，虽然律诗和绝句远不平衡，但是律诗却以建立在诗句单字性及字数等同基础上的两联对仗，平添一种巧妙比衬的美感和意趣。这种牵联对照的精巧方式，是所有其他语言的诗歌所没有的，在增益诗歌艺术美的效应上，弥补了句数和总字数倍于绝句而审美作用方面却难于媲美的缺欠。而五绝、七绝分别只有 4 句 20 字和 4 句 28 字，并且句句字数和音步都相同，确实达到了诗体小巧精美的极致。句数字数如此之少，形式如此整齐而富于节律性，却又正好能最充分地表现含蓄和节律之美，这在全世界的诗歌体式上是独一无二的。没有哪个国家的诗歌体式可以在短小而整齐并极富表现力上与绝句相比。只有日本的俳句和短歌在诗体的长度上与绝句约略相近。俳句含 3 句 17 个音节，虽比五绝还短，但是诗句的音节数并不一致：第一、三句 5 音，第二句却 7 音。节律性难以企及绝句，表现力也因只有三个短句而较逊色。短歌含 5 句 31 音，两个五音句，三个七音句，句数和音节数都多于七绝；表现力是不差，却难见绝句短小而整齐的优美。俳句之所以要编插一个七音句，短歌之所以不全用五音句而要把七音句与五音句掺合来用，以致节律的匀称整齐受到一定程度的影响，一个主要的原因，是日语由于几乎全部音节都简单地由一个辅音与一个元音加合构成，因而绝大部分的词是双音节和多音节形式的，单音词很少，甚至语素也很少是单音节形式的。在诗的句数很有限的情况下，诗句若都只是短短的五音句，全诗能用上的音义结合的语言单位——词和语素——必然很少，特别是会出现没有一个诗句可自由地容下略多一些词的情形，这样诗歌欲想表现丰厚的意蕴内容是无法做到的。

近体诗在句数很少的情况下如绝句，做到诗句音节数的一致，在句数较少的情况下如律诗，则充分发挥诗句音节数一致的优势，增添以对仗对应美的谐配，从而无论绝句还是律诗，都能成为极适

于含蓄地优美地表现丰厚思想感情的短小诗体。近体诗具有这种恰到好处优秀品质，主要不是律绝体创造者们得天独厚的心慧所致然，而是由于作为诗体物质材料的汉语存在单字性，客观地给短小诗句提供能用上尽可能多的单音词或单音语素，从而保证表意自如并造成句与句之间在词、字及音步上一一整齐对应的充足条件。

可知，近体诗之普遍受到文人和人民群众的喜爱，千百年来被广泛采用，具有顽强的生命力，绝不是偶然的，而是有着坚实的物质基础，支持它这种特质和力量的恒久存在，就是汉语单字性的词汇。而从隋唐至近代，中国诗歌文化一直是以近体诗为主要支柱的。可以说，没有近体诗延续不断的创作上的繁荣，就不会存在壮观的中国诗歌文化。因此，汉语词汇的单字性任何时期都为中国诗歌文化的构建提供了一个重要前提和条件。

三

还有另两个语言条件，也相当重要。那就是汉语语法的利索性、灵活性和音节的乐音性。

汉语没有印欧语那种繁复累赘的屈折形态，也不像日语、韩语那样有许多表示某种语法意义的黏附成分。为构成语句而被组合的词，一般仅以自身“词汇意义+一定音节形式”的形体——即根词或干词的状态进入语句，个别或少数情况下也只是带有原词形的重叠成分。它们彼此靠联一起，通常只凭着一定的次序排列位置，间或加上或单凭着连词、介词等媒介，就直接表明它们的语法组合关系。汉语这种几乎可以省去词法、甚至连句法手段也相当精简的语句组合方式，与许多语言拖泥带水、机械刻板的表现相反，显得直截了当、轻便利落。语法的这种利索性，使得语句中通常不出现或只出现极少量音节形式的语法成分，从而给诗歌构建只含实词的、

可把音节控制在很有限且规整的数目上的诗句，提供极为有利的条件。比如李白的《静夜思》：

床前明月光，
疑是地上霜。
举头望明月，
低头思故乡。

通首诗仅在第二句出现一个虚词（“是”）；第一、三、四句完全组合含概念意义的实词，第二句组合的也多是实词，各句得以都在 5 字小范围内自如地即景抒情，饱满而深刻地传达出生动的情景和感染人的情绪。可是换了用英语来表达同样的意思内容，由于英语语法不够利落，竟需在 11 处用上虚词，在第三句用上构形法形态——单音节词尾 -en，并在 5 处以代词标明第一人称主语，1 处标明从句主语，从而大大助长了诗句长度的扩增。见笔者对《静夜思》试作的英译：

There is the light of bright moon before the bed,
I suspect, and think it may be the frost on the ground.
After I have risen my head to look bright moon
I bow my head and think native land.

汉语语法的利索性还给它的灵活性奠下了基础。灵活性就是弹性：语法规则并不到处一成不变，而是随时可作变通，甚至有时可不遵循。汉语音素或音节形式的语法成分很少，词语通常按某种排列顺序放在一起即可确立彼此间的语法关系和语义关系，这样没有具体的物质形式来固定和标明的词语组合，自然不十分稳固，在很大程度上是随意的、松散的加连。而将汉语不同的词语放在一起，只要不违反逻辑和常理，通常也可看出相互间的意义关联来。因而语句当中作为黏合剂的语序较易被改变，即它本身提供了可因需要而变

动或省略的可能。这种可能性在诗人的笔下，相当普遍地在诗句中成为现实。语序的临时改变或颠倒，有利于诗句叶韵和黏对妥贴，还可以使意思表现得迷离惝恍而有助于意境的营造，并使诗句显得与普通语句不大相同而饶有特色。因此，语法灵活性在语序方面的表现事实上成了诗句高度艺术表现力和境界、形式美的积极因素和方便条件。例如，下列诗句意象朦胧动人、格调婉曲别致，同时符合对仗和韵律的要求而形式优美，是同语序的特殊变动分不开的：

残影郡楼月，一声关树鸡。（刘沧《早行》）

灯影秋江寺，篷声夜雨船。（温庭筠《送僧》）

衰眼高堂泪，寒砧少妇悲。（俞安期《忆家》）

絮飞度屋何许柳，花落填沟无数桃。（王安石《晚春·其二》）

离骚屈子幽兰怨，风度元戎海水量。（柳亚子《呈寄毛主席一首》）

（以上：中心成分改置前）

独行潭底影，数息树边身。（贾岛《送无可上人》）

羁心霜下草，生态水中萍。（刘基《望孤山作》）

无可奈何花落去，似曾相识燕归来。（晏殊《浣溪沙》）

（以上：主语改置后）

寒树鸟初动，霸桥人未行。（刘禹锡《途中早发》）

江山九秋后，风月六朝余。（杜牧《企望》）

秋草独寻人去后，寒林空见日斜时。（刘长卿《长沙过贾谊宅》）

白发天涯叹流荏，今宵听雨在宣州。（张宛丘《雨中题壁》）

（以上：宾语改置前）

广泛使用于近体诗中的意合法，也体现着语序灵活性的效用。

它大多是某种语序的改造——使表现特殊的、非寻常搭配的句法成分进入一定语序中，从而导致该语序表现得模糊、不一般，作用隐晦，但形式上仍然大体可归为不同的类型，具有定型性和稳定性，因而是一种类语法现象^②。极少部分来自少量习用语的意合法（如“千钧一发”“杯水车薪”之类）则完全撇开语法，不利用一定语序，只是使不同的词语靠联一起而产生语义上的关联。显然，具有语法性的和完全无语法性的意合法，都能使诗句在字数有限而又长短划一的情况下，灵活地表现较复杂的意义关系和丰富多彩的意义内涵，而且表意的含糊隐约，诱导出想象的广阔空间。这也就是给短小整齐的诗句能具有极强的艺术表现力和特殊的美学功能，提供了保证条件。这种保证条件作用上的可贵和奇特，从下面诗句实例即可略窥一斑：

秋草灵光殿，寒云 曲阜城。（韩翃《送故人归鲁》）

冻雪寒梅双履蜡，澄江明月 一竿丝。（王从周《觅诗》）

草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。（王维《送宇文太守赴宣城》）

百年地僻柴门迥，五月江深草阁寒。（杜甫《严公仲夏枉驾草堂兼携酒饌》）

楼看沧海日，门 听浙江潮。（宋之问《天竺寺》）

春水船如天上坐，老年花似雾中看。（杜甫《小寒食舟中作》）

山昏函谷雨，木落洞庭波。（许浑《送人南游》）

孤舟夜泊东游客，恨杀长江不向西。（李梦阳《夏口夜泊别友人》）

汉语语法的灵活性，还常表现在词的词性可临时改变上。这能给诗句带来强烈的新鲜感和生动性，是使句式短小整齐的同时不仅不生板滞、而且表意活泼有力的积极因素。王安石的“春风又绿江南岸，明月何时照我还”（《泊船瓜洲》）因改变“绿”的词性而活

了四肢百节，成为历来传诵不衰的佳句，是众所周知的。像这样无须更动或增加任何成分，临时改变一个词的词性而使诗句抒情表意新鲜有力的情形，在传统诗歌作品是相当多见的。举几个实例：

春水满四潭，夏云多奇峰，

秋月扬明辉，冬岭秀寒松。（顾恺之《神情诗》）

三分开霸业，万里宅神州。（虞世南《赋得吴都》）

云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前。（韩愈《左迁至蓝关示侄孙湘》）

野旷天低树，江清月近人。（孟浩然《宿建德江》）

山光悦鸟性，潭影空人心。（常建《破山寺后禅院》）

犹为齐梁旧时殿，尘昏金角雨昏碑。（王安石《古寺》）

久客新丰惟命酒，长遥故国一登楼。（黄姬水《与友人共饮》）

汉语音节在结构上的特点，使它具有明显的、丰厚的乐音，从而特别有利于营造诗句的铿锵音韵。特别之一是带有声调。声调是乐音音高的定型展现形式；由几个带声调的“字”（单音节语素或单音词）串联而成的诗句，其整个声音形式就必然成为有高低起伏的乐音音流，近似于音乐旋律的乐句。近体诗还利用“字”的声调特性，在一句之内使平仄两大类声调与音步相结合地交替排列，在句与句之间又使它们形成“黏”、“对”的规律对应，从而导致诗句的乐音音流铿锵动听，兼具旋律感和节奏性。这样近体诗吟诵起来就像歌唱一般，极富音乐性的、浓郁的音韵美。近体诗之所以长久被人们喜爱，具有如许强的生命力，一个关键的因素便是这异常突出的音韵美。凭借声调的巧妙编织，把诗歌音流形式和节律的美学作用提升到近似于音乐的高度，在世界诗歌中是独一无二的。

汉语音节构造的另一个特点，是乐音因素占绝对优势，既无复辅音，韵尾在上古、中古也主要是乐音性的元音和鼻辅音，近古、

近代以来甚至仅有的三个噪音尾 -p. -t. -k 也已消失。而近体诗是规定了韵脚必须用平声韵，即归入仄声韵的所有噪音尾入声字都不可作韵脚的。因此，汉语音节进入诗句本身，就大大增强诗句的乐音性，使句末韵脚有可能悦耳、响亮而余音袅袅，特别导致近体诗韵脚铿锵，句句音韵亮丽入耳。

对于诗来说，音韵美是异常重要的。诗歌具备了它，不仅易于上口、便于记忆，而且可形成诗所特有的艺术品质和魅力——韵味^③。汉语音节乐音性很强的特性，赋予中国诗歌特别是近体诗异常突出的音韵美。中国诗歌在很大程度上，正是借助其音律的高度艺术魅力征服和感染读者，广泛地为人们所喜爱和记诵，并在各个历史时期拥有为数众多的创作者。

四

从上述可以看出，汉语词汇、语法、语音的独特处形成中国诗歌文化的一根巨大支柱。认识这一点，对复兴和发展中国诗歌文化是有重大意义的。

五四运动后，随着白话文的提倡和推广，新诗兴起，成为主要诗体，旧体诗词消沉下来，走向式微。但是八十年间，新诗虽然涌出过一些佳作，取得一定的成绩，却由于体制无定，过于自由，既少音韵铿锵而难以记诵，复欠含蓄隽永而吟咏乏味，始终不能在民间广大群众中大规模流行，甚至也无法得到多数知识分子的喜爱。因此，在现代中国，诗歌的发展遇到巨大障碍，陷入前所未有的危机。诗歌文化已遭到很大损害，颇有大厦将倾之虞。尽管改革开放以来，旧体诗词创作重回生机，诗家蜂起，各地结社，有一些诗词集子出版，但是距离古代那种蔚然成气候的局面，还是非常远的。

要重新振兴中国诗歌文化，切实的办法应是使新诗和旧体诗词

都移植到现代汉语利于诗歌的各种特点的土壤上。这样，新诗惟有走格律化的道路来作改进。做到格律化，就是要限定诗句的长度，充分发挥汉语单字性和乐音性的作用，结合这两方面确立起音步节律和押韵体制。而旧体诗词的改革，则主要是语言材料的改换——由古代汉语转为以现代汉语为主体材料——和韵律规则的相应改变。旧体诗词一旦做到用词以现代词语为主，平仄押韵以现代音系为依据，同时声调节律的基本原则仍一样保持，那就可以使它适于表现现代社会生活和现代人的思想情调，易于为广大群众所掌握，又充分保留它把汉语特别利用得极好的长处。

新诗和旧体诗词都按照尽量发挥汉语特点条件作用的原则而变革，必将彼此逐渐靠拢，共同深入民间，为社会各阶层所接受和欢迎。而这样的结果，就必定是重现中国诗歌文化的繁荣兴旺。

附 注

该诗英译引自吴伏生、格林鹿山《英汉对照阮籍咏怀诗》，辽宁大学出版社，1998年。

②参见拙文《汉语诗句习用语中的意合法》，载《吕叔湘先生九十华诞纪念文集》商务印书馆，1995年。

参见拙著《韵缕——亚欧吟草》“自序”所论：“韵味者，由二要素充填其内涵，即俗说之诗味与韵律铿锵之美”；“诗须有铿锵韵律相配，使人回环品赏，同获境界、韵律之美感，始可形成韵味”（天津古籍出版社，1999年，第2页）。

（载《南开学报》哲学社会科学版 1999年第5期，八十周年校庆专刊录入《21世纪理论与发展优秀论坛经典》（论文卷），中国人民大学书报资料中心编辑部等编，2004年出版）