

新经典学者丛书

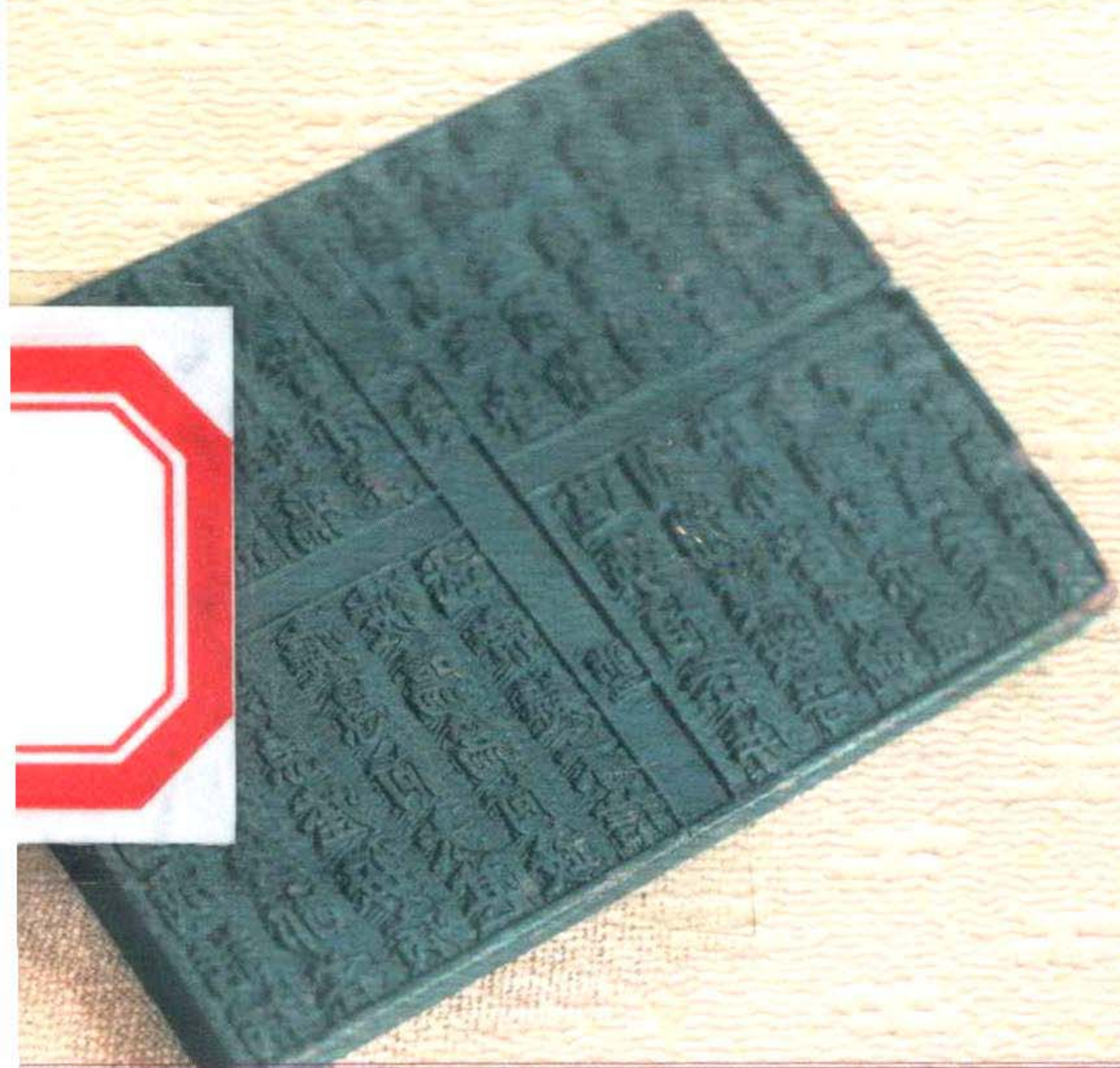
韩晓光 / 著

近體詩語式研究

韩晓光



中国 社会 出版 社



新经典学者丛书

韩晓光 / 著

近體詩語式研究

韩晓光



中国 社会 出版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

近体诗语式研究 / 韩晓光 著. —北京: 中国社会出版社, 2004.4

(新经典学者丛书 / 黄君 编)

ISBN 7-80146-720-5

I. 近… II. 韩… III. 诗歌 - 研究 - 专集 - 中国 - 现代 IV. I-H0216

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 007536 号

丛 书 名: 新经典学者丛书

书 名: 近体诗语式研究

著 者: 韩晓光

责任编辑: 张英杰

出版发行: 中国社会出版社

经 销: 各地新华书店

印刷装订: 北京振兴印务有限公司

开 本: 850 × 1168mm 1/32

印 张: 6

字 数: 165 千字

印 数: 01-1000

版 次: 2004 年 4 月第一版第一次印刷

书 号: ISBN 7-80146-720-5/H.116

定 价: 16.00 元

(凡中国社会版图书有缺漏页、残破等质量问题,本社负责调换)

引 言

中国是一个诗歌的国度。从《诗经》、《楚辞》、《汉乐府》一直到宋词元曲,源远流长,波澜迭起,蔚为壮观。尤其在唐代,中国古典诗歌达到了鼎盛时期。一个重要的标志就是随着近体诗的发展成熟,逐渐形成了一种有别于日常语言的“诗家语”。这种“诗家语”由一套特殊的词语系统与句法规则构成,精工雅致,灵动隽永,表现出一种别具一格的审美趣味,值得我们深入地领会与探讨。

诗歌是语言的艺术,因此诗歌批评与鉴赏也应该立足于语言分析的基础上。葛兆光先生在《汉字的魔方》一书中曾说过:“诗歌的语言批评必须确定语言的中心地位”。如果离开了对诗歌语式的准确把握而去一味地赏析,则有可能是雾里看花,难中肯綮。因此,运用语言分析的方法从不同角度、不同层面去探析“诗家语”的生成机制、语式特征及其审美功能是很有意义的。它将有助于深入地揭示出中国古典诗歌,尤其是近体诗语言所特有的审美特征,从而使对诗歌的批评与鉴赏落到实处。

本人在高校从事古代汉语教学多年,又从小喜欢古典诗词,也尝试着进行诗词创作。因此,对语言研究与诗词创作、鉴赏的

方法有初步的了解。近年来,在教学之余围绕着近体诗语式研究这一课题先后撰写并发表了数十篇文章,并编成了这本书稿,以期能对当前诗词教学与研究,创作与鉴赏等方面起一点借鉴作用。由于缺乏资金,也缺乏自信,这本书稿已经在书桌的抽屉里躺了五年了。是学校领导的关心支持与诸多师友的鼓励帮助才使它得以问世。在此,谨向他们表达我心中诚挚的谢意。

由于书稿曾以论文的形式先后发表于不同的学术刊物,因此有些文章论述的体例不尽一致。为保持发表时的原貌,这次出版未作大的修改。囿于水平,失误难免,敬盼方家教正。

韩晓光

2004年3月5日花朝节

目 录

近体诗语词超常嵌合及其审美功能	1
近体诗虚词的运用及其审美效应	13
近体诗中疑问句的运用探析	23
近体诗几种常见的省略现象	36
近体诗中的几种特殊倒装	46
近体诗的词类活用及其表达功能	54
近体诗中的重字运用例析	65
近体诗中的特殊名词词组及其表达功能	76
近体诗流水句的语式特征	86
近体诗对偶的句法变化例析	94
近体诗对仗中的复句运用	104
近体诗特殊动宾语义关系考辨	109

近体诗对偶表达角度的变化例析	122
近体诗中的紧缩句探微	127
流水对的句法结构例析	140
律诗对仗联之间的变化例析	144
律诗尾联的句法特征类析	154
绝句章法结构的变化例析	165
绝句中常见的句法形式	173

近体诗语词超常嵌合及其审美功能

一

诗歌是语言的艺术，它有其独特的抒情方式。这种抒情方式影响着诗人对语言形式的选择和运用。英国诗人雪莱说过：“诗使它触及的一切变形”。这种“变形”，实际上是诗人根据自己的主观审美意识，对语言符号实现其审美变异，使常规语言在他们笔下被强化、浓缩、颠倒、扭曲、断裂等，从而将普通语言符号转化为诗中的艺术符号。这种经过诗人改造、变异的语言符号往往具有独特的审美功能。

汉语是一种重神摄、重意合的人文性语言，其“用词组句，偏重心理，略于形式”。^①在这种语言基础上形成的中国古典诗歌，尤其是近体诗，由于审美的需要对常规语言的“变异”就更为突出了。近体诗格律谨严，在字数、平仄等方面都有一定的限制，要在这么严格的规范中表达美的情韵，创造美的意境，就不得不突破语言常规的樊篱，在语词组合、语序变换等方面作审美变异，以别开蹊径，标新出奇。近体诗中常常出现的倒装、省略、紧缩、转品等特殊表达方式，实际上都是语言变异。

^① 黎锦熙语，引自徐静茜《汉语意合特点与汉人的思维习惯》《语文导报》1987年第6期；

的具体运用。在这种种变异手段中，语词超常嵌合显得格外突出。在近体诗中，常常可以看到一些语词被“不合常理”地嵌合在一起，虽然看起来不“规范”，也不“和谐”，但却能给人带来一种生新奇特的审美愉悦，为诗句增添了不少情味韵致，具有很高的审美价值。下面，从感知方式、结构形式及审美功能等方面对这一问题作些探讨。

二

钱钟书先生说过：“诗人对事物往往突破了一般经验的感受，有更深细的体会，因此，也需要推敲出一些新奇的字法。”^①这段话精辟地阐明了诗歌的语言变异手段（“推敲出一些新奇的字法”）与诗人特殊的感知方式（“突破一般经验的感受”）之间有着密切的联系。这种特殊的感知方式在近体诗中大致表现为以下几种类型：

（一）虚实相济

诗人在创作过程中，有时一反常规的逻辑，借助奇特的想象与联想，将一些具象与抽象的概念直接嵌合在一起，虚实相济，构成特殊的语义场。这种看似不近情理、不合常规的表达方式虽然不符合现实的逻辑，但却往往正是诗人对生活进行审美观照所产生的独特感受的结晶，符合情感的逻辑，想象的逻辑。这种虚实嵌合的变异方式为诗句增添不少情韵。如：

1、孤灯燃客梦，寒杵捣乡愁。

岑参《客舍》

“燃”、“捣”是表示具体行为动作的词，后面与之搭配的

^① 钱钟书《七缀集》上海古籍出版社 1985 年版 P59；

一般也是具体的事物，如“燃烛”、“捣衣”等，但诗人在此却有意将“客梦”、“乡愁”这些抽象的概念与之嵌合，虚与实被别开生面的糅合在一起，产生一种特殊的情味。

2、寒塘度鹤影，冷月葬诗魂。

《红楼梦·凹晶馆联句》

“诗魂”本是无形的，诗中却用表实际意义的动词“葬”与之搭配、笔致空灵幽婉。

3、天公支与穷诗客，只买清愁不买田。

杨万里《戏笔》

诗中“买田”是常规语言表达形式，而“买清愁”则显然是虚与实的超常组合了。

4、一曲高歌一樽酒，一人独钓一江秋。

王士禛《秋江独钓图》

“钓”是具体实在的动作，而“一江秋”则是空明无际的景观，按正常的逻辑是无法搭配组合在一起的。但这里却无理得妙，颇为耐人寻味。抽象的概念与具体的概念在诗中直接嵌合，虚实之间互生互济，往往能造成意象间的错位碰撞，产生一种特殊的美感效应。

(二) 错觉示现

错觉，是人的感觉器官集中注意时引起的感知误差。有时诗人在特定的心理形态下对客观事物产生的错觉往往具有一种审美的意义。如“槛外低秦岭，窗中小渭川”（岑参《登总持寺》）、“野旷天低树，江清月近人”（孟浩然《宿建德江》）等，其中蕴含着诗人独特的审美体验。在近体诗作品中，常常可以看诗人们借助语词超常嵌合这一变异手段，将种种新奇微妙的审美错觉予以艺术的示现。如：

1、雁引愁心去，山衔好月来。

李白《与夏十二登岳阳楼》

一轮“好月”挂在峰尖，可在诗人眼中，却仿佛是多情的山峰将“好月”衔来的。

2、舟移城入树，岸阔水浮村。

岑参《与鄂县群官泛汉陂》

诗人坐在舟中，随舟移行，似乎感觉到城郭正渐渐隐入树林之中；由于岸阔，远远望去，好象村庄就飘浮在水面上一样。

3、一水护田将绿绕，两山排闥送青来。

王安石《书湖阴先生壁》

在诗人感觉中，门外两边的山峰仿佛急匆匆地冲开大门，扑入庭院，送来满眼青翠。“山”与“排闥”搭配虽不合常理，但却情趣盎然。

4、疏雨残虹影，回云背雁行。

马戴《雨霁》

雁行贴着云头飞，可诗人却觉得是云正背着雁行悠悠远去。

错觉产生是无意识的，但将错觉予以艺术地示现却是诗人的匠心独运。这种示现，能表达诗人新奇微妙的审美感受，也容易与读者的审美心理引起共鸣。正如《红楼梦》中的香菱在“学咏”时所感叹的那样：“似乎是无理的，想去竟有理有情的。”诗人方中通在谈诗词之“理”时也说过：“诗词有理外之理”。这种看似无理无情，实则情理别具的审美错觉在近体诗常常是通过语词超常嵌合这一变异手段来表现的。

（三）通感交融

通感，在心理学上称之为联觉，即把视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉等感觉相互沟通起来，彼此交融转换，以表现某种特殊的心理感受。这种不同常理的感觉沟通转换，也必须借助语词超常嵌合这一语言变异方式来表达。如：

1、月凉梦破鸡声白，枫霁烟醒鸟语红。

李世熊《剑浦陆发次林守一》

“鸡声”、“鸟语”属听觉形象，诗中却用颜色词“白”“红”来与之搭配，无理而有趣。鸡声起时天色渐白，鸟语啼处霞色正红，因此诗人对此产生一种特殊的感受。

2、雨过树头云气湿，风来花底鸟声香。

黎简《春游寄正夫》

“鸟声”本是听觉形象，但因微风从花底吹来，仿佛这鸟声也染上了花的香气，变成了嗅觉形象。

3、乱飘僧舍茶烟湿，密洒歌楼酒力微。

郑谷《雪中偶题》

“茶烟”是视觉形象，诗人却用表触觉的语词“湿”与之嵌合，传达出雪中赏景时的一种特殊的心理感受。

4、疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。

林逋《山园小梅》

“暗香”与“浮动”，是嗅觉形象与视觉形象嵌合在一起，而将无形的香气赋予有形的动态形式。

“在描写自然景物的时候，诗歌赋予感官印象以幻想的形式，使它们与激情的最强烈活动以及自然的最突出的表现融合起来”。^① 语词间的超常嵌合为通感这一诗歌的“幻想的形式”提供了理想的表达手段。

三

有的学者将语言分为两种类型：科学型与技巧型。^② 前者的语言结构手段是理性的逻辑推演，如哲学，科学论著等；后者的语言结构手段是感性的形象描绘，如艺术作品，其中主要是诗歌。诗人写作往往是为了表达内心强烈的主观情绪。在这

① [英] 威廉·赫士列特《泛论诗歌》；

② 郑华勇《诗歌作品的结构及其审美转换》《遵义师专学报》1989年第2期；

种情绪的挤压冲击下，创作时往往偏离日常语言的常轨，有意识地造成句子成分之间的反常搭配，即错配。这种错配在近体诗中主要有以下几种结构形式：

(一) 主谓错配 即主语部分与谓语部分搭配不合常规，如：

1、远峰带雨色，落日摇川光。

岑参《村卧》

2、冷露滴梦破，峭风梳骨寒。

孟郊《秋怀》

3、一夜绿荷霜剪破，赚他秋雨不成珠。

来鹄《偶题二首》

4、泉声咽危石，日色冷青松。

王维《过香积寺》

以上各例中，主语与谓语的搭配都明显不合常情，是诗人有意为之的错配。

(二) 述宾错配 即述语与宾语部分超常搭配，如：

1、药杵声中捣残梦，茶铛影里煮孤灯。

李洞《赠曹郎中崇贤新居》

2、瘦蝉有得许多气，吟落斜阳未肯休。

杨万里《暮热游荷池上》

3、天公支与穷诗客，只买清愁不买田。

杨万里《戏笔》

4、返照入江翻石壁，归云拥树失山村。

杜甫《返照》

以上各例中的述语与宾语按常规逻辑和语法都构不成正常的支配关系，是诗人的错配。

(三) 定中错配 即修饰成分与中心语超常搭配，如：

1、最爱东山晴后雪，(软)红光里涌银山。

杨万里《雪后晚晴》

2、不留夙孽累儿孙，不向(情)田种(爱)根。

林纾《答谢蝶仙》

3、玉颜不及（寒）鸦色，犹带昭阳日影来。

王昌龄《长信秋词》

4、半榻暮云推枕卧，（一犁）春雨挟书耕。

徐焘《过荆屿访族兄文统村居》

以上各例中的修饰语与中心语也明显搭配不当，是诗人有意进行的常规变异。

四

法国文学大师巴尔扎克说过：“艺术家的使命在于能找出两件最不相干的事物之间的关系，在于能从两件最平凡的事物的对比中引出令人惊奇的效果。这就不能不使艺术家给人的印象经常是一个不合情理的人”。这段话说得十分精辟。诗歌是语言的艺术，它的艺术使命在于不断地创造出新的具有生命力的语言形式。因此，诗人们在创作过程常常以语词超常嵌合为手段，有意识地将“两件最不相干的事物”“不合情理”地嵌合在一起，造成语言形式的变异，从中催化出“令人惊奇的效果”来。这种变异是一种匠心独运的艺术创造，它具有独特的审美功能。对这种审美功能，前文的例析中已有所论及，下面再从几个方面略作讨论。

（一）能形成诗歌语言“陌生化”的审美机制

什克洛夫斯基、雅各布森等俄国形式主义美学家认为，艺术的技巧就是在于使对象陌生化，使感知过程具有“阻拒性”，从而增加感知的困难程度，延长感知的时间，从中获得艺术的

美感。^①对于诗歌来说，就是要通过特定的方式把人们已经习以为常的语言改造变形，让人们摆脱习惯形成的钝化感应，重新感知审视客观现实，从惊奇愕然中深深感受到一种新奇脱俗的审美愉悦。近体诗的语词超常嵌合正体现出这种陌生化的审美机制，如“孤灯燃客梦，寒杵捣乡愁”（岑参《客舍》）一联中，由“捣”与“乡愁”这两个语词构成的意象在句中似乎接不上茬，合不上榫，显得不太和谐，使人产生一种陌生的感觉。但正是这种陌生感会使你对诗句细细品味咀嚼，领略到其中蕴含着凄清悠远的情味。“乡愁”是空灵的意绪，本无法“捣”，但诗人离家漂泊在外，寒夜独坐旅舍，面对着孤灯只影，已倍觉凄清。这时耳边传来一阵阵捣衣之声（捣衣声在古代诗文中已积淀为思亲怀远的审美意象），更引发诗人满腹的乡愁羁思。这杵声仿佛不是回响在夜空，而是声声敲在离人的心坎上。这种在特定情境中产生的心理体验是用常规语言难以表达的。诗人借助语词的超常嵌合，以“不合情理”语言形式表达出来。这种表达方式虽反常却合道，似无理而倍有情。杜甫的“晨钟云外湿”（《船下夔州郭宿，雨湿不得上岸别王十二判官》）也与此有异曲同工之妙。诗人泊舟夔州江边，行前很想上岸与朋友告别，但大雨倾盆，不得上岸。心中正为雨所苦，意绪惶惶。这时连岸上传来的钟声听起来也仿佛是湿漉漉的，添人愁绪。这种独特微妙的心理感受正是由“钟声”与“湿”超常嵌合表达出来的。这种变异的语言形式能给读者带来一种既陌生又奇妙的审美体验，读后使人回味无穷，久久难忘。

（二）能增强语言的弹性张力，拓展表达空间

^① 朱徽《中英诗歌中的“变异”与“突出”》《四川大学学报》1991年第3期；

苏珊·朗格在《艺术问题》中曾指出：诗人“创造的诗句并不单纯是为了告诉人们一种什么事情，而是想用某种特殊的方式去谈论这种事情。”^①这种特殊的方式“借助于构成成分之间的作用力的紧张和松弛，借助这些成分之间的平衡和非平衡”。^②近体诗语词超常嵌合正是诗人在创作中有意选择的“特殊的方式”。这种非常规的组合方式容易造成诗歌意象间的张弛、顿宕、跳跃、转接等种种“非平衡”状态，形成一种内在的张力，以增强诗歌语言的弹性美感。如“冷露滴梦破、峭风梳骨寒”（孟郊《秋怀》）、“不向情田种爱根”（林纾《答谢蝶仙》）、“茶铛影里煮孤灯”（李洞《赠曹郎中崇贤新居》）等诗句，由于受近体诗声律的调节，声调抑扬流转，纤徐有致；又由于受诗人强烈的主观情绪的冲击，引起语言结构的浮动，语势也显得顿宕开合、新奇灵动，充满着近体诗语言特有的弹性和韵律。

诗词超常嵌合还能够丰富诗的语义蕴涵，扩大诗的表达空间，深化诗的意境。如“远峰带雨色、落日摇川光”（岑参《村卧》），句中“摇”与“川光”超常嵌合在一起。读者欣赏时既可理解为：落日下，水光在微风中轻轻荡漾；也可理解为：映入江中的落日余辉在轻轻摇着粼粼的水波。前者是客观的景物描写，后者是主观的审美错觉。诗的语义朦胧闪烁，可让读者从不同的角度去品味欣赏。这样一来，诗义的表达空间就得到了拓展，诗的意境也显得更为空灵蕴藉。而且这种多义的表达方式能有效地激活读者的想象力，使他们也积极愉悦地参与到审美创造的活动中来。

^{①②} [美] 苏珊·朗格《艺术问题》中国社会科学出版社 1986 年版 P131, P133;

(三) 能增添诗歌的情感魅力

诗歌的语言常常浸染着诗人强烈的感情色彩，“当一位抒情诗人与物相接触时，常予物以内在的生命和人格形态，从而使天地有情化。”^① 这是一种移情现象。诗人在审美观照中，常常以强烈的主观情感移置、投射到审美对象身上，从而产生一种物我相映，情景交融的审美体验。而渗透在诗歌中的这种情感渲泻往往会造成对常规语言的偏离和变异，从而引起语言形式的重新建构。近体诗中的语词超常嵌合就是这种变异与重构的具体体现。反过来可以这样认为，语词超常嵌合这一变异手段为诗人寄感于物，融情于景的情感渲泻提供了别致而又畅通的渠道，大大增添了诗歌语言的情感魅力。如“雁引愁心去，山衔好月来”（李白《与夏十二登岳阳楼》），经过变异的诗句蕴含着诗人深深的喜悦之情；而“冷露滴梦破、峭风梳骨寒”（孟郊《秋怀》），则浸染着诗人浓浓的凄凉意绪。这不同情感的表达，正是由诗中的“雁”与“愁心”，“冷露”与“梦”等语词构成的意象超常嵌合来实现的，变异的语言形式中饱蕴着诗人浓郁深沉的审美情感。又如《红楼梦》中的凹晶馆联句，当黛玉脱口吟出“冷月葬诗魂”一句，史湘云忙拍手道：“果然好极”，是“新奇”而又“凄清奇谲之语”。黛玉也深自感叹：“用工在这一句”。^② 诗中那“凄凄奇谲”的情感魅力正是通过“冷月”、“葬”、“诗魂”之间的错配来体现的，黛玉“用工”也正是用在诗词超常嵌合这一变异手段上。

黑格尔认为，诗歌“是一个独特的领域，为着要和日常语言有别，诗的表达方式就须比日常语言有较高的价值”。^③ 近体诗中的语词超常嵌合这一特殊表达方式能有效地实现诗歌语言

① [德] E·卡西勒《人论》第九章；

② 《红楼梦》第七十六回 人民文学出版社 1981 年出版 P1997；

③ [德] 黑格尔《美学》第三卷下册 商务印书馆 1979 年版 P22；

这种“较高的价值”。

五

与古代散文相比，古典诗歌，尤其是近体诗中变异手段的运用显得更为常见。这是由于诗歌在语言形式上比散文受拘限，而近体诗在字句、声律上受到的限制更严。变异手段的运用能够为近体诗的创作提供较大的审美自由。正象钱钟书先生所指出的：“声律愈严，则文律不得不愈宽。”^①“诗之情味与敷藻立喻之合乎事理成反比例。”^②“敷藻立喻”在这里指的是诗歌语言的表达方式，它愈是不“合乎事理”，则“诗之情味”愈浓郁深永。语词超常嵌合这一变异方式正是这一艺术辩证法的实际运用，诗歌的语言艺术也正是在这一辩证的过程中得到丰富和发展。在现当代诗歌创作中，语词超常嵌合作为一种审美手段得到了更为广泛的运用。如“一痕的新月爪破了黄昏”（郭沫若《瓶》），“我已从蔚蓝的水中的钓着诗趣了”（冰心《春水》），“幽幽的钟声在枝头颤栗”（江河《祖国啊祖国》），“我的歌滴着我的爱”（傅天琳《我是果树一条河》），“我是你河边上破旧的老水车，数百年来纺着疲惫的歌”（舒婷《祖国啊，我亲爱的祖国》）等。其中变异的语词组合象一颗颗珍珠镶嵌在诗行中，熠熠生辉。新诗的创作实践充分表明，语词超常嵌合这一变异手段已逐渐成为诗人们偏爱的审美表达方式。因为这种表达方式具有独特的审美功能，它能使诗歌语言更为新奇灵动，情味更为浓郁隽永，意境更为幽邃深远。

① 钱钟书《管锥篇·毛诗正义·雨无正》中华书局 1979 年版；

② 钱钟书《管锥篇》第一卷 中华书局 1979 年版 P74；

六

诗歌语言固然必须不断地推陈出新，创奇立异，正如古人所云：“意常则造语贵新，语常则倒换须奇”；^①但是，我们应当注意到，这种出新、创奇必须符合诗歌情感表达的需要。语词超常嵌合等变异手段的运用应当遵循这个原则。“琢句炼字，虽贵新奇，亦须新而妥，奇而确，总不越一‘理’字。”^②这一“理”字便是诗歌的思想情感。如果内心缺乏真情实感，而一味醉心于雕词琢句，追新骇奇，则很可能滑到形式主义的泥淖中去，这一点是值得我们注意的。

① 王骥德《曲律·论句法》；

② 李渔《笠翁余集》；

近体诗虚词的运用及其审美效应

诗歌篇幅短小，语言要求精粹凝练，尤其是近体诗，受字数、声律的严格限定，这种要求就显得更为突出。正如前人在评述五律时所说的：“五言如四十个贤人，着一个屠沽不得”，^①必须句句精心斟酌，字字反复推敲。同时，诗歌语言又要求有鲜明的形象性，要做到“叫人读了仿佛有许多影象跃跃欲出的样子”。^②因此，在近体诗中名词、动词、形容词等带有具象意味的实词占有较大的比例；诗人在“炼句”、“炼字”时也往往更注重这些实词。有些近体诗句甚至仅仅由名词或名词性短语构成，如“渭北春天树，江东日暮云”（杜甫《春日怀李白》），“桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯”（黄庭坚《寄黄几复》）等，都是只“提掇出紧关物色字样”^③连缀而成的“实装句”。^④相对来说，近体诗中虚词比实词出现的频率要低得多，有些学者便由此而论定省略虚词是诗歌语言的重要特征，认为

① 刘昭禹《郡阁闲谈》；

② 朱自清《短诗与长诗》；

③ 李东阳《麓堂诗话》；

④ 黄生《杜诗说》；

虚词会影响诗歌语言的弹性美。闻一多先生就曾经说过：“本来‘诗的语言’之异于散文，在其弹性的获得，而弹性的获得，端在虚字的节省。”^① 这话虽不无道理，但却似乎有点绝对化。虚词虽不像实词那样具有叙事状物、写景摹态等比较实在的意义和功能，但它在诗歌中决不是可有可无的。恰当地运用虚词不仅不会影响诗歌语言的弹性，妨害诗歌的审美特征，反而会有效地增添诗歌语言的审美效应。这一点早已为历代诗人的创作实践所证明。宋代诗论家罗大经曾明确指出：“作诗要健字撑拄，要活字斡旋……撑拄如屋之有柱，斡旋如车之有轴”。^② 这里所说的“健字”即实词；“活字”即指虚词。在近体诗中恰到好处地运用虚词能细腻准确地表现出诗歌的气势、神韵、声情，传达出种种含蓄委婉的言外之旨，产生实词难以达到的审美效应。

二

近体诗中虽然虚词出现的频率不是很高，但门类却很齐全。除了叹词由于受近体诗句式限制（近体诗为五七言句，而叹词一般独立成句）而极少出现以外，其他各类虚词在近体诗中都能见到。下面试举例分析。

（一）副词

副词虽属虚词，但由于它具有表情态、程度、时间等方面的功能，因此在近体诗中经常运用。常见的有；惟、亦、皆、

^① 闻一多《怎样读九歌》；

^② 罗大经《鹤林玉露》；

且、犹、俱、空、自、更、岂、必等，如：

1、卷帘惟白水，隐几亦青山。

杜甫《闷》

2、万象皆春气，孤星自客槎。

杜甫《宿白沙驿》

3、诗书遂墙壁，奴仆且旌旄。

杜甫《避地》

4、故国犹兵马，他乡亦鼓鼙。

杜甫《出郭》

5、江山故宅空文藻，云雨荒台岂梦思。

杜甫《咏怀古迹》

(二) 介词

常见的有：从、于、与、被、教、因、以、为等，如：

1、地与山根裂，江从月窟来。

杜甫《瞿塘怀古》

2、于身色有用，与道气伤和。

杜甫《梔子》

3、每被老元偷格律，常教短李服歌行。

白居易《編集拙诗成十五卷，因题赠元李》

4、良马足因无主踠，旧交心为绝弦哀。

崔珣《哭李商隐》

5、苟利国家生死以，岂因祸福避趋之。

林则徐《赴戍登程、口占示家人》

(三) 连词

常见的有：若、虽、纵、缘、而、以、与等，如：

1、江山如有待，花柳更无私。

杜甫《后游》

2、地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花。

李商隐《隋宫》

3、柳陌虽愁风袅袅，葱河犹自雪漫漫。

章碣《春别》

4、人生莫遣头如雪，纵得春风也不消。

高蟾《春》

5、得意醉而非醉候，游身材与不材间。

胡诗庐《遣怀》

(四) 语气词

常见的有：也、焉、矣、哉、耶、(邪)、尔等，如：

1、昨日紫姑神去也，今朝青鸟使来赊。

李商隐《昨日》

2、白也诗无敌，飘然思不群。

杜甫《春日怀李白》

3、高义终焉在，斯文去矣休。

杜甫《奉送王信州崋北归》

4、去矣英雄事，荒哉割据心。

杜甫《峡口二首》

5、诗称国手徒为尔，命压人头不奈何。

白居易《醉赠刘二十八使君》

这些语气词或用在句中，或用在句末，或单用，或连用，或表疑问，或表感慨，用法多样，语气灵活，有很强的表达作用。

三

刘淇在《助字辨略》中说过：“构文之道，不过实字、虚字两端。实字其体骨，而虚字其性情也。”文如此，诗亦如此。在近体诗中，虚词与实词巧妙配合，彼此映衬，能使诗句形神俱足，声情并茂，其独特的审美效应从以下几个方面可以体现

出来。

(一) 有助于诗句的灵动健练、悠扬流畅

近体诗格律严谨，遣词造句力求简练，如果是律诗还要求对仗工整，这样就使诗句呈现出一种紧凑整饬的美感。但是如果一味追求这种紧凑整饬之美，则有可能使诗句流于板滞，影响表情达意的灵活性。近体诗中如果适当地运用虚词，能使某些诗句产生一定程度的散文化倾向，即成为诗中的“文句”。这种“文句”与诗中其他的句子相互比衬映照，能够使全篇产生一种张弛顿宕的美感，“诗中有文，词调流畅”，^①从而化板滞为流动。如杜甫的拗体律诗《白帝城最高楼》：

城尖径仄旌旆愁，独立缥缈之飞楼。

峡坼云霾龙虎卧，江清日抱鼉鼉游。

扶桑西枝对断石，弱水东影随长流。

杖藜叹世者谁子，泣血迸空回白头。

这首诗的头尾两句与中间四句都是紧凑整饬的“诗家语”，而第二句“独立缥缈之飞楼”与第七句“杖藜叹世者谁子”，由于有虚词“之”、“者”嵌于其间因而具有明显的“文句”意味。这样两种句法交叉错落，使诗句显得流畅健练，悠扬流转，充满弹性。另外，有了虚词之后，这两句诗的节奏也与其他各句形成鲜明的比照：“独立/缥缈之飞楼”是“2/5”节奏，“杖藜叹世者/谁子”是“5/2”节奏，而其他六句都是“2/2/3”节奏。这不同的节奏在诗中张弛顿挫，相映成趣，使诗歌词调流畅，句法灵动，悠扬开合，自成奇响。正如李因笃所评价的那样“浑古之极，不可名言，律不难于工而难于宕，律中古意

^① 陈善《扞虱新话》；

不难于宕而难于劲。此首句着一‘之’字，其力万钧”。^①邵长蘅也极力赞叹此诗：“奇气冪兀，此种七律，少陵独步。”^②这种奇妙的审美效应与诗中的虚词运用是密切相关的。

又如被浦起龙称为杜甫“生平第一首快诗”^③的《闻官军收河南河北》：“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”这首诗之所以能“一气旋转，”^④“有如长江放溜，骏马注坡，真是一往奔腾，不可收拾，”^⑤这也与其中的虚词运用有很大关系。诗中句句都有虚词斡旋其中，如“忽”、“初”、“却”、“漫”、“好”、“即”、“便”等贯串全篇，一气挥洒，转宕有神，其激情快意，溢于言表。无怪乎被人称为“七律绝顶之篇”，^⑥“神来之作”。^⑦

（二）有助于表现诗句中的声情韵致

“虚字者，所以传其声，声传而情见焉。”^⑧近体诗中实词有具象摹状之功，虚词则有传声达意之效。虚实相生，情韵尽出。在近体诗中画龙点睛地运用虚词，能细腻准确地表达诗中婉曲绵邈的声情，增添诗句摇曳流转的韵致。如杜甫七律《野人送朱樱》：“西蜀樱桃也自红，野人相赠满筠笼。数回细写愁仍破，万颗匀圆讶许同。忆昨赐沾门下省，退朝擎出大明宫。金盘玉筋无消息，此日尝新任转蓬。”诗人从西蜀农民赠送的樱

① 李因笃《杜诗集评》；

② 邵长蘅《五色批本杜工部集》；

③ 浦起龙《读杜心解》；

④ 孙洙《唐诗三百首》；

⑤⑫ 黄周星《唐诗快》；

⑥ 李因笃《杜诗集评》；

⑦ 孙洙《唐诗三百首》；

⑧ 袁仁琳《虚字说》；

桃引发联想，首句用“也”、“自”两个虚词暗暗点出异地之重逢，从而很自然地引出“忆昨赐沾门下省，退朝擎出大明宫”的难忘往事。其转蓬飘泊之思、抚今追昔之感笼罩全篇，这种氛围的营造主要从“也”、“自”二字生发而来。又如他的《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》：“东阁官梅动诗兴，还如何逊在扬州。此日对雪遥相忆。送客逢春可自由？幸不折来伤岁暮，若为看去乱乡愁。江边一树垂垂发，朝夕催人自白头。”诗中运用一连串的虚词：“还”、“相”、“可”、“幸不”、“若为”、“自”等，纡徐深婉，韵致悠长，宛如对面娓娓诉来，声情毕现，被谢榛赞为：“句法老健，意味深长，非巨笔不能到。”^①再如“高义终焉在，斯文去矣休”（杜甫《奉送王信州崋北归》），“去矣英雄事，荒哉割据心”（杜甫《峡口二首》）等，句中通过“矣”、“焉”、“哉”等虚词传达出一种极为深沉强烈的感叹语气。同时，这些诗句由此在语序上也有所变化：或将语气词嵌在句中以显顿挫，如“高义终焉在”一联；或将主谓倒装以示强调，如“去矣英雄事”一联。诗人凭古吊今之情思，人世沧桑之慨叹，尽蕴含于字里行间，情致显得格外凝重深远。

（三）有助于传达出诗句的言外之旨

“古人为诗，贵在意在言外。”^②“句中有余味，篇中有余意，善之善者也。”^③要达到这一审美高度，除了内容方面的精心营构之外，还要借助语言形式方面的表达功能，而虚词的运用就是一种重要的语法手段。在近体诗句中诗人常常会有意识地省略一些充当谓语的实词，从而形成语言表层的断裂与跳脱；

① 谢榛《四溟诗话》；

② 司马光《续诗话》；

③ 姜夔《白石诗说》；

同时，又精心选择一些恰当的虚词（主要是副词）嵌于句中，以虚为实，斡旋流转，使诗句产生一种峰断云连的审美效应，从而含蓄巧妙地表达出诗句的言外之旨，韵外之致。如杜甫《蜀相》中的“映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音”一联。句中省略了动词，而以“自”、“空”两个虚词绾接主语和宾语：

映阶碧草自[] 春色 隔叶黄鹂空[] 好音

这种语法变异会在一定程度上形成诗歌语言的“陌生感”，延长读者感知诗句意蕴的心理过程，让读者不得不通过一种推断品玩的心理重建来细细体验诗人观照客观世界的独特感受，从而很自然地介入共同的审美创造，这种审美创造能有效地拓展诗句的表达空间。另外诗句中“自”、“空”这一类虚词具有一种拟人化的功能，能把大自然中无情的芳草禽鸟有情化，从而使诗句染上诗人浓烈的主观情绪：芳草年年绿，斯人长久矣；黄鹂空自啼，伟业已无踪。那字句之外的吊古伤今之情令人品味无穷。正因为这种以虚为实的表达方式能丰富诗句的意蕴，增加诗句的“空间玩味”，所以在近体诗中十分常见，仅以杜甫诗作为例就可以举出很多。诸如：“卷帘惟白水，隐几亦青山（《闷》）：“江山故宅空文藻，云雨荒台岂梦思”（《咏怀古迹》）；“江山有巴蜀，栋宇自齐梁”（《上兜率寺》）：“粉墙犹竹色，虚阁自松声”（《滕王亭子》）等。可见这种运用虚词来取代实词的方法已成为杜诗炼句炼字的一种重要手段，因此也一直为后人所激赏。尤其是后两联，数百年来始终为后代诗论家所津津乐道。宋代叶梦得曾赞道：“诗人以一字为工，世固知之。惟老杜开阖变化，出奇无穷，殆不可以形迹捕。如‘江山有巴蜀，栋宇自齐梁’，远近数千里，上下数百年，只在‘有’与‘自’两字间。而吞纳山川之气，俯仰古今之怀，皆见于言外。《滕王亭子》‘粉墙犹竹色，虚阁自松声’，若不用‘犹’与‘自’两字，则余八言，凡亭子皆可用，不必滕王也。此皆

工妙至到，人力不可及……”^①“江山”一联之所以“工妙至到”，也正在于诗中用了“犹”、“自”这两个虚词来暗示了滕王亭子的年代悠久，历尽风雨。诗句气韵生动，意蕴丰富，显露出一种深沉的历史感。这种“含不尽之意于言外”的审美效应与虚词的运用之妙显然是分不开的。

（四）有助于揭示诗句中蕴含的逻辑关系

近体诗言简意丰，有时在有限的语言形式中会蕴含着较为复杂的逻辑关系。诗人往往通过虚词的运用来揭示这种关系，显示出诗句内在的语义脉络，使全篇生气贯注，转宕有神。如杜甫《又呈吴郎》一律的中二联：“不为困贫宁有此，只缘恐惧转须亲。即防远客虽多事，便插棘篱却甚真。”短短四句诗中隐含着种种不同的逻辑关系，如因果、转折、假设等，从而使诗句显得情辞恳切，语意深婉。而这些逻辑关系正是通过诗句中“宁”、“缘”、“转”、“虽”、“便”、“却”、“甚”等一系列虚词的穿插呼应来体现的。借助这些虚词的表达功能，诗人那“慈祥恺悌之衷，往往溢于言表，”^②千载之后仍令人吁唏慨叹。类似的例子在近体诗中还可以找出很多，例如：

1、江山如有待，花柳更无私。

杜甫《后游》

2、柳陌虽愁风袅袅，葱河犹自雪漫漫。

章碣《春别》

3、人生莫遣头如雪，纵得春风也不消。

高蟾《春》

4、刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重。

李商隐《无题》

① 叶梦得《石林诗话》；

② 卢世准《读杜私言》；

以上数例中，例1表达的是假设关系；例2表达的是转折关系；例3表达的让步关系；例4表达的是递进关系。这些诗句借助虚词的斡旋呼应之力，既准确显示出诗句之间细致曲折的逻辑关系，又充分体现了近体诗语言的弹性与力度，气韵流转，圆熟劲健，别有一番审美情趣。

四

从以上的分析大致可以看出，近体诗中恰到好处地运用虚词，不仅不会妨害诗歌的审美特征，反而能使诗歌词调流畅健练，情韵生动深婉，变板滞为流转，化质实为空灵，有效地拓展诗歌的表达空间，丰富诗歌的表达手段，增添诗歌的审美情趣。但是，运用的关键在于必须“恰到好处”。这是需要识见与功力的。前人早就指出过：“炼实字有力易，炼虚字有力难”。^①“用之不善，则柔弱缓散，不复可振。”^②这其中的妙谛值得我们去认真地领会，深入地探讨。

① 施补华《岷佣说诗》；

② 谢榛《四溟诗话》引李西涯语；

近体诗中疑问句的运用探析

句子按语气可分为陈述、疑问、祈使、感叹四种类型，在近体诗中由于受到格律的限制，疑问句的运用不象在散文或古体诗中那样随意自如，但却自有其独特的语言形式与表达功能。历代近体诗中许多脍炙人口的佳句，都与疑问句的巧妙运用有关。如“日暮乡关何处是？烟波江上使人愁”（崔颢《黄鹤楼》）；“丞相祠堂何处寻？锦官城外柏森森”（杜甫《蜀相》）；“晚来天欲雪，能饮一杯无”（白居易《问刘十九》）；“问渠哪得清如许？为有源头活水来”（朱熹《观书有感》）等。如果离开了疑问句的运用，那么近体诗语言那种张弛开合的弹性美感将大大减色，因此它在近体诗中的审美功能是不可忽视的。我国传统诗歌理论研究一贯偏重于诗歌艺术风格等方面的审美观照，而略于诗歌语言形式方面的具体分析。对这一问题，历代诗论家关注甚少。为了从不同的角度和侧面来探析近体诗中语言的审美特征，本文拟从几方面对近体诗中疑问句的运用作初步的探析。

二

(一) 句法结构

“句”在近体诗中有两种不同的含义：一是格律句，即按格律限定的节奏形成的句。或为五言，或为七言。二是意义句，即按语义表达的节奏形成的句，亦称之为“语义句”。这两种“句”在诗中有时重合：即一个格律句正好是一个意义句，如“故人西辞黄鹤楼”；但有时并不重合，或是一个格律句包含两个意义句，如“天若有情天亦老”，或是两个格律句才构成一个意义句，如“年年越溪女，相忆采芙蓉。”由于这个原因，近体诗中的疑问句也表现出几种不同的结构形式：

(1) 一句一问

一个格律句构成一个疑问句，如：

1、自是不归归便得，五湖烟景有谁争？

崔涂《春夕旅怀》

2、明年此日知谁健？醉把茱萸仔细看。

杜甫《九日蓝田崔氏庄》

3、山泉吾所爱，声到夜台无？

袁陟《临终作》

(2) 一联一问

一联的上下两个格律句构成一个疑问句，如：

A. 上下两句语义相承

1、梅花昨夜将春色，开到江南第几桥？

周述《踏雪》

2、谁将碎雨零烟恨，说与风流小庾知？

陈维崧《小秦淮曲》

3、何人知道诚斋叟，独著驼裘破雨行？

杨万里《刘村渡》

以上各例中的上下句语义紧密相承，如流水般一气呵成，两句共同构成一个疑问句。

B. 上句为问话时的情状、对象，下句为所问的内容：

1、妆罢低声问夫婿：“画眉深浅入时无？”

朱庆余《近试上张水部》

2、停车试问来游女：“谁似天河欲渡人？”

朱谋玮《元夕曲》

3、笑指桃花问春色：“武陵得似此间无？”

薛蕙《一溪》

以上数例中，上句表询问时的情状，如“低声”、“笑指”、“停车”等，以及询问的对象，如“夫婿”、“游女”等。下句则为所问的内容。

(3) 一联两问

一联的上下句连续设问，构成两个并列的疑问句。如：

1、几处吹笳明月夜？何人倚剑白云天？

李益《盐州过胡儿饮马泉》

2、家在梦中何日到？春来江上几人还？

卢纶《长安春望》

3、急风吹雁还家未？新雨生涛到海无？

文天祥《觉海院》

这种连续问句大都出现在律诗的对仗联中，有的诗人似乎偏爱这种句式，如白居易就曾多次运用：“几处早莺争暖树？谁家新燕啄春泥？”“谁家红树花先发？何处春楼有酒酤？”“谁人陇外久征战？何处庭前新别离”等。这些诗句画面生动，语气

灵活，自有一番妙趣。

还有的诗句在一句中连续设问，如：

1、来何容易去何迟？半在心头半在眉。

石象之《咏愁》

2、尽日问花花不语？为谁零落为谁开？

无名氏《杂诗》

(4) 一问一答

一联中上句设问，下句作答。如：

1、扁舟日暮停何处？且过石桥杨柳溪。

沈金台《舟次口占》

2、何物关心归思急？孤山开遍早梅花。

陈锡嘏《送汤西崖归西泠》

3、谁伴主人一潇洒？滩边钓石石边鸥。

戚继光《江楼》

(二) 语气变化

近体诗中的疑问句可表询问语气、反诘语气和感叹语气。

(1) 询问语气

询问是有疑而问，如是非问、特指问等如：

1、一自蒯生流涕后，几人曾读报燕书？

汤显祖《黄金台》

2、十载重来值摇落，天涯归计欲如何？

张乔《河中鹤雀楼》

3、别后刚逢寒食节，共谁携手上东田？

韩翃《送冷朝阳还上元》

(2) 反诘语气

反诘是无疑而问，或明知故问；以疑问的形式加强肯定的语气。如：

1、有恨岂因燕凤去？无言宁为息侯亡？

钱惟演《无题三首》

2、对月那无酒？登楼况有江。

杜甫《季秋江楼夜宴》

3、今夜故人江上宿，如何禁得打篷声？

项安世《夜雨》

以上数例都是无疑而问，用反诘语气来强化所表达的情感。

(3) 感叹语气

借用疑问句式来表达某种深沉的感慨。如：

1、重对寒窗梦也耶？萍踪回首不须嗟。

韩子曦《感遇》

诗人历尽坎坷，“重对寒窗”，似梦而又非梦，心中那种难以言喻的感叹通过疑问句式表达出来，显得格外凝重深沉。

2、此地曾经翠辇过，浮云流水竟如何？

刘沧《经炀帝行宫》

诗人途经当年隋炀帝的行宫，一种富贵若浮云，荣华逐流水的感慨油然而生，于是在诗的开篇情不自禁地以设问语气“唱叹而起”，^①使深沉的人世沧桑之感笼罩全篇。

(三) 语式特征

近体诗的疑问句式与散文相比，两者既有联系又有区别。由于诗歌句法、节奏等方面的因素，一些在散文中常用的疑问语式，如：“不亦……乎？”“奈（如、若）……何？”“何以……为？”等在近体诗中一般不会出现。一些在散文中常用的疑

^① 黄叔灿《唐诗笺注》；

问语气词，如“乎”、“欤”、“哉”等也难以见到。在语言形式方面，近体诗疑问句有其自身的一些特征。下面分句首、句中、句末三部分试作例析。

A. 句首部分

(1) 多用“试问、为问、借问、欲问”等设问：

- 1、试问春风何处好？辛夷如雪柘冈西。
王安石《乌塘》
- 2、试问酒旗歌板地，今朝谁是插花人？
李贺《酬客》
- 3、为问青青河畔草，几回经雨复经霜？
张仲素《秋夜曲》
- 4、为问西风竟何著？轻轻吹上雁来红。
谭嗣同《秋日七绝》
- 5、借问生涯在何许？孤舟风雨伴渔灯。
陆游《赠道友》
- 6、借问路旁名利客，何如此地学长生？
崔颢《行经华阴》
- 7、欲问浮生何所似？试来风处看杨花。
汪本《舟中有成》

(2) 多用“如何、何事、何当”等设问：

- 1、如何一枕黄粱后，不见先生再度人？
何绍基《邯郸》
- 2、如何一片彭城月，只照张家燕子楼？
瞿佑《盼盼》
- 3、何事西湖林处士，年来不寄一枝春？
郑本忠《题画梅》
- 4、何事脊令偏傲我，时随帆顶过长天？
鲁迅《别诸弟》
- 5、何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时？

李商隐《夜雨寄北》

6、何当快饮黄羊血，一上青天雪打围？

纪昀《题番骑射猎图》

(3) 多用“安得、不知”等设问：

1、安得扁舟吹短笛，梅花香里一经过？

秦旭《题梅花庵》

2、安得满船都是酒，船中更载浣纱人？

张昱《过柳湖》

3、不知后夜相思梦，得及今朝醉里无？

冯琦《送魏忠懋》

4、不知画舫琵琶月，载得南湖几度春？

怀悦《春兴》

B. 句中部分

(1) 用“底”设问：

1、若问吴侬忙底事？前溪斫荻月明回。

茅维《答宋季子》

2、陶冶性灵存底物？新诗改罢自长吟。

杜甫《解闷十二首》

3、孤标傲世偕谁隐？一样开花为底迟？

曹雪芹《问菊》

(2) 用“作么”设问。如：

1、生身便在乱离间，遇柳寻花作么看？

李咸用《依韵修睦上人山居》

2、岁前问讯翟园梅，不知作么不肯开？

杨万里《岁之二日欲游翟园》

(3) 用“若个”设问

1、满目芊芊野渡头，不知若个解忘忧？

俞紫芝《咏草》

2、长安若个伴？犹想映貂金？

杜甫《哭李常侍峰》

3、醉坐藏钩红烛前，不知钩在若个边？

岑参《敦煌太守后庭歌》

C. 句末部分

用语气词“未”、“无”、“耶”、“么”等表示疑问，如：

1、此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门。

陆游《剑门道中遇雨》

2、春染万花知了未？云偷千嶂欲何之？

杨万里《三月三日雨作遣闷》

3、北窗雨过凉如水，消得先生一醉无？

陆游《秋日郊居》

4、格天阁上人凝望，曾有飞鸿系帛无？

刘忠《宋故宫》

5、重对寒窗梦也耶？萍踪回首不须嗟。

韩子曦《感遇》

6、不知万里黔中地，还有山阴道士么？

董越《送邵文敬》

(四) 审美功能

苏珊·朗格说过：“当一个诗人创造一首诗的时候，他创造的诗句并不单纯是为了告诉人们一种什么事情，而是想用某种特殊的方式去谈论这种事情。”^① 近体诗中疑问句的灵活运用正是诗人们藉以表达自己内心审美感受的“一种特殊的语言方式。”^② 它的审美功能大致体现在以下几个方面：

(1) 先声夺人，振起全篇

① 苏珊·朗格《艺术问题》；

② 苏珊·朗格《艺术问题》；

近体诗讲究起承转合，“起”要起得警策有力。为达到这种审美效应，有些诗人便以疑问句开头，振起全篇。如：

1、丞相祠堂何处寻？锦官城外柏森森。

杜甫《蜀相》

这是诗的首联。诗人起笔不凡，以设问开篇，先声夺人，开头两句一引一发，其“追慕结想之思，”人世沧桑之感，尽蕴含在这一问一答之中；同时，这也为后面拓展了抒情空间。

2、猎猎风吹雨气醒，谁翻碧海蹋天倾？

王令《和束熙之雨后》

这也是七律的首联。诗句描绘了一幅夏日风雨交加的生动画面：劲风猎猎，骤雨滂霏。是“谁”在翻动碧海，倾泻天河呢？诗人以设问振起全篇、气势磅礴，“如狂风卷浪，势欲滔天。”^① 充满着一种浪漫的色彩。

(2) 语气灵活，情致幽渺

“艺术的基本原则是寓变化于整齐。”^② 这种变化体现在近体诗中，既有情感方面的、手法方面的、语式方面的，同时也有语气方面的。一首诗的四句或四联如果都用一种语气来表达，则难免会产生单调平板的感觉。近体诗篇幅短小，格律谨严，因此必须在高度的限制中发挥灵活性，力求“单纯与丰富的统一，严整与灵活的统一。”^③ 相对来说，疑问语气要比陈述语气灵活一些，更容易表现出诗人心灵轻微的悸动。因此，诗人在创作时往往喜欢将疑问语气与其它语气结合起来运用。如：

1、京口瓜州一水间，钟山只隔数重山。

春风又绿江南岸，明月何时照我还？

① 杨载《诗法家数》；

② 朱光潜《谈文学》；

③ 孙绍振《美的结构》 人民文学出版社 1988 年 P266；

王安石《泊船瓜州》

这首绝句前三句都是陈述语气，第四句以疑问作结。这一方面使诗的语气显得灵动，另一方面，也有助于表达出诗人内心幽渺的情致。吴汝煜先生在赏析这一句时说：“他相信自己投老山林，终将有日，故结尾以设问句式，表达了这一想法。”^①又如：

2、两株桃杏映篱斜，妆点商州副使家。

何事春风容不得？和莺吹折数枝花。

王禹偁《春居杂兴》

这首诗也是三句陈述，一句设问，信疑错综，开合变化，避免了平板单调之弊。同时，诗中的疑问句也十分微妙地表现出诗人心灵中那种细腻幽渺的情感活动。春风是无知的，诗人却责问它何事不能相容，竟然吹飞了莺，吹折了花？这看似无理，而实则有情。这一“问”极为传神地抒发了诗人心头的恼恨，也极为委婉地表达了诗人对“莺”、“花”的怜爱以及内心深处难以排遣的孤寂凄凉……，其内蕴是十分丰富的。“用疑问句能把处于宁静客观世界中主观心灵轻微的震颤表现得细致。这样就使本来不是直接抒发的诗句带上更浓郁的抒情超越性色彩。”^②在这里，疑问句所表达的委婉、含蓄的情味是肯定句所不能企及的。

(3) 一问一答，风神摇曳

近体诗中的疑问句常常是以问答的形式出现。一联中的上下句一问一答，顿宕开合，风神摇曳，别有一番情趣。如：

1、飘飘何所似？天地一沙鸥。

杜甫《旅夜书怀》

① 《宋诗鉴赏辞典》上海辞书出版社 1987 年 P209；

② 孙绍振《美的结构》人民文学出版社 1988 年 P268；

2、借问乡愁何处切？千山明月子规啼。

边贡《送顾侍御出守马湖》

3、清晓长歌何处去？武林溪上看桃花。

陆游《小艇》

4、别恨转深何处写？前程惟有一登楼。

李端《宿淮浦忆司空文明》

5、不知细叶谁裁出？二月春风似剪刀。

贺知章《咏柳》

以上各例都是通过问与答的形式来表情达意的。或托物言志，如1；或营构意境，如2；或点明行踪，如3；或抒写离情，如4；或引发妙思，如5。上下两句一起一伏，舒卷自如；张弛有致，充满一种活泼灵动的美感。

有时诗中还会出现“似答非答”、“答非所问”的情况。如：

1、草堂高卧人何在？开遍秋篱野菊花。

沈金台《挽张史亭先生》

这是一首哀悼友人的挽诗。上句设问，下句却似乎答非所问，转换了话题。实际上诗人所要表达的深意是：友人并没有离去，篱边那朴实、芳洁的野菊花正是他的精神品格的化身。这种问答形式“以实为虚，化景物为情思”^①，十分空灵蕴藉，巧妙传神。又如：

2、欲问浮生何所似？试来风处看杨花。

汪本《舟中有成》

上句设问：“浮生何所似？”而下句并没有正面回答，只是提出一个请求：“试来风处看杨花。”看来似偏离话题，实则巧妙合榫：那“浮生”不就像那风中飘荡不定的杨花吗？诗句似答非答，风神摇曳，显得格外含蓄深沉。

^① 范晞文《对床夜语》；

(4) 意在言外，言近旨远

近体诗字句有限，要表达丰富的情感内容，要创造深远的审美意境，除了精心锤炼字句之外，还必须尽力拓展诗句的审美空间，意寄言外，虚处传神。清人汤贻汾论画时说：“人但知有画处是画，不知无画处皆画。画之空处全局所关，即虚实相生法。”^①诗与画的艺术原理是相通的，诗之无字处也同样是诗，也同样是“全局所关”之处。许多高明的诗人为达到这种审美境界，往往将疑问句用在诗的结尾处，问而不答，使诗句言已尽而意无穷，在读者心中留下无尽的回味。如李商隐的两首咏史诗：

1、紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。
玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。
于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。
地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花？

——《隋宫》

这是一首咏史名篇，诗的尾联活用杨广与陈叔宝梦中相遇的故实，以反诘的语气，十分含蓄而又深刻地揭示出荒淫误国这一主题。诗人所设之问，杨广当然已不可能回答了，但当时的、今后的统治者是应该作出回答的。无怪乎后人赞叹这一联“言外有无限感叹，无限警醒。”^②令人涵咏再三，回味无穷。

2、海外徒闻更九州，他生未卜此生休。
空闻虎旅传宵柝，无复鸡人报晓筹。
此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛。
如何四纪为天子，不及卢家有莫愁？

——《马嵬》

在这首诗中，诗人同样以问作结，言近而旨远：如何当了

① 汤贻汾《画筌析览》；

② 李瑛《诗法易简录》；

四十年天子的唐玄宗竟然还不如作为普遍百姓的卢家能保住自己美貌的妻子莫愁呢？清代诗论家赵臣瑗曾评价这一联说：“‘如何’二字有无限含蓄，合为人上者思之。”^①这是极为中肯的。诗中鲜明的对比，冷峻的诘问，犹如当头棒喝，令人警醒，发人深思。这种“挹之而源不穷，咀之而味愈长”^②的审美效应与诗中疑问句的运用显然是分不开的。

这种以问作结的表达方式在近体诗中十分常见，如“茫茫江汉上，日暮欲何之？”刘长卿（《送李中丞》）“此夜芭蕉雨，何人枕上闻？”（林逋《宿洞霄宫》）“十载重来值摇落，天涯归计欲如何？”（张乔《河中鹳雀楼》）等，都是意在言外，言近旨远的佳句。

三

从以上的分析我们可以看出，近体诗中的疑问句既有其特定的语言形式，又有其独具的审美功能，这两者实际上是分不开的。因为在诗歌中，语言的一切因素（包括疑问句等形式方面的因素）都能产生特殊的表达作用。如果受到的限制越多，它表达的内容就越丰富，这正体现了艺术的辩证法。近体诗语言所受到的限制最多，因此它的审美功能就更为突出。可以说，近体诗中疑问句的巧妙运用，正从一个侧面充分显示了诗人们在进行艺术创造时的“心灵妙运”，这值得我们去认真、深入地研究，以不断提高我们今天的诗歌创作和鉴赏水平。

① 赵臣瑗《山满楼笺注唐诗七言律》；

② 魏泰《临汉隐居诗话》；

近体诗几种常见的省略现象

语言精练是诗歌，尤其是古典诗歌最为显著的特征之一。言简意丰、辞约境美是诗人们苦心追求的目标。他们在创作时都力求以尽可能简洁的语言形式来表达出丰富深永的思想内容。我国传统的近体诗格律谨严，在字句、声律等方面都有一定的限制，要想在这极为有限的语言空间“从心所欲不逾矩”^①地模山范水，遣志抒怀，除了对字词作精当的选择、锤炼之外，还必须注意对诗歌语言形式作某些调整。比如运用紧缩、互文、倒装、省略等方式对常规语式进行调节整合，以构成近体诗某些特殊的语式，亦即王安石所说的“诗家语”。^②在这些方式中，“省略”的运用是较为广泛的。与散文相比，近体诗的省略有自身的特点和表达作用。由于这些省略语式在不同程度上都已偏离常规语式，阅读时如不注意则有可能会影响我们对诗歌语义的把握，因此有必要加以探讨，以帮助我们在正确理解诗句语义内容的基础上，“披文以入情”，^③领略诗歌的思想内

① 《论语·为政》；

② （宋）胡仔《苕溪渔隐丛话》引《西清诗话》语；

③ 刘勰《文心雕龙·知音》；

容与审美意蕴，达到鉴赏的目的。本文打算从三个方面对近体诗的几种省略进行分析和讨论。

二

近体诗中常见的省略形式主要有以下七种：（一）谓语动词省略；（二）兼语省略；（三）专名省略；（四）介词省略；（五）对应语省略；（六）分句谓语省略；（七）介词“为”的宾语省略。下面分别作例析。

（一）谓语动词省略

（1）省行为动词

1、旌旗朝朔气，笳吹夜边声。

杜审言《送崔融》

——旌旗朝（迎）朔气，笳吹夜（动）边声。

2、牧羊驱马虽戎服，白发丹心尽汉臣。

杜牧《河湟》

——牧羊驱马虽（著）戎服 白发丹心尽（为）汉臣。

3、请君暂上凌烟阁，若个书生万户侯。

李贺《南园十三首》

——若个书生（封）万户侯。

4、树树皆秋色，山山惟落晖。

王绩《野望》

——树树皆（凝）秋色 山山惟（染）落晖。

（2）省比况动词

1、岭上晴云披絮帽，树头初日挂铜钲。

苏轼《新城道中》

——岭上晴云（如）披絮帽 树头初日（似）挂铜钲。

2、下水轻舟弦脱箭，盘山细路线穿针。

方回《舟行青溪道中八韵》

——下水轻舟（如）弦脱箭 盘山细路（若）线穿针。

3、垂老畏闻秋，年光急水流。

施闰章《舟中立秋》

——年光（如）急水流

4、酒徒飘落风前燕，诗社凋零霜后桐。

苏舜钦《沧浪亭怀贯之》

——酒徒飘落（如）风前燕 诗社凋零（若）霜后桐。

(3) 省判断动词

1、今日江南老，他时渭北童。

杜甫《社日》

——今日江南老（是）他时渭北童。

2、舍南舍北皆春水，但见群鸥日日来。

杜甫《客至》

——舍南舍北皆（是）春水。

3、书生邹鲁客，才子洛阳人。

王维《送孙二》

——书生（是）邹鲁客 才子（是）洛阳人。

4、吾生愁俯仰，触目总艰虞。

沈德潜《夏日述感》

——触目总（是）艰虞。

(4) 省存现动词

1、盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。

杜甫《客至》

——樽酒家贫只（有）旧醅。

2、袖中吴郡新诗本，襟上杭州旧酒痕。

白居易《故衫》

——袖中（有）吴郡新诗本 襟上（有）杭州旧酒痕。

3、客路青山外，行舟绿水前。

王湾《次北固山下》

——客路（在）青山外 行舟（在）绿水前。

4、江水东流万里长，人生漂泊尚他乡。

杨基《长江万里图》

——人生漂泊尚（在）他乡。

（二）兼语省略

1、愿教青帝常为主，莫遣纷纷落翠苔。

朱淑贞《落花》

——莫遣（花）纷纷落翠苔。

2、打起黄莺儿，莫教枝上啼。

金昌绪《春怨》

——莫教（它）枝上啼。

3、世味年来薄似纱，谁令骑马客京华。

陆游《临安春雨初霁》

——谁令（我）骑马客京华。

4、莺声诱引来花下，草色勾留坐水边。

白居易《春江》

——莺声诱引（我）来花下，草色勾留（我）坐水边。

（三）专名省略

主要是人名、地名、官名的省略

1、多病马卿无日起，穷途阮籍几时休。

杜甫《即事》

——“马卿”，即“司马长卿”之省称。

2、玉桃偷得怜方朔，金屋修成贮阿娇。

李商隐《茂陵》

——“方朔”，即“东方朔”之省称，有时还被省作“东朔”，如“长年愿奉西王宴，近侍惭无东朔才”（赵彦昭《侍宴桃花园》）。

3、梦泽悲风动白茅，楚王葬尽满城娇。

李商隐《梦泽》

——“梦泽”，即“云梦泽”之省称。

4、迢迢巫峡路，柱史有明星。

彭兆荪《姚春木落解后将省亲蜀中》

——“柱史”即官名“柱下史”之省称。

（四）介词省略

1、知有前期在，难分此夜中。

司空曙《别卢秦卿》

——难分（于）此夜中。

2、养拙干戈际，全生麋鹿群。

杜甫《暮春题瀼西草堂》

——养拙（于）干戈际，全生（于）麋鹿群。

3、楚俗饶词客，何人最往还。

韦应物《答李浣》

——（与）何人最往还。意即：与何人往还最为密切。

4、天海诗情驴背得，关山秋色雨中来。

张问陶《芦沟》

——天海诗情（自）驴背得，关山秋色（从）雨中来。

（五）对应语省略

这种情况大多出现在七言诗中，诗句一般由语义和结构都相互对应的两部分构成。由于字数、节奏的限制，后部分往往省略一个与前部分对应的语词。如：

1、但经春色还秋色，便觉杨家是李家。

李商隐《隋堤柳》

——但经春色还（经）秋色。

2、左手旋乾右转坤，郡邪嫉正竟流言。

敖陶孙《哭赵汝愚》

——左手旋乾右（手）转坤。

3、淡淡著烟浓著月，深深笼水浅笼沙。

白玉蟾《早春》

——淡淡著烟浓（浓）著月 深深笼水浅（浅）笼沙。

4、莫厌潇湘人少处，水多菰米岸莓苔。

杜牧《早雁》

——水多菰米岸（多）莓苔。

（六）分句谓语省略

近体诗的句子与语法上的单句往往并不一致，它既可以由一个单句构成，如“好雨知时节”（杜甫《春夜喜雨》）；可以由二个分句构成，如“风劲角弓鸣”（王维《观猎》）。这些构成近体诗句的分句有时也省略谓语。如：

1、香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。

杜甫《月夜》

——香雾（空蒙），云鬟湿；清辉（如水），玉臂寒。

2、迟日江山丽，春风花草香。

杜甫《绝句》

——迟日（晴明），江山丽；春风（和暖），花草香。

3、丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。

杜甫《秋兴》

——丛菊两开，他日泪（尚流）；孤舟一系，故园心（愈切）。

4、春浪棹声急，夕阳花影残。

白居易《渡淮》

——春浪（高），棹声急；夕阳（淡），花影残。

（七）介词“为”的宾语省略

“为”后面省略的宾语一般是第一人称“我”。

1、蓬莱此去无多路，青鸟殷勤为探看。

李商隐《无题》

——青鸟殷勤为（我）探看。

2、羞将白发还吹帽，笑倩旁人为正冠。

杜甫《九日兰田崔氏庄》

——笑倩旁人为（我）正冠。

3、东风不为吹愁去，春日偏能惹恨长。

贾至《春思二首》

——东风不为（我）吹愁去。

另外，近体诗中还常常可以见到“为报”（或“为报……道”）这一固定结构。“为报”即“为（我）报”的省略。意思是：为我告诉……（说）。例如：

4、陇山鹦鹉能言语，为报家人数寄书。

岑参《赴北庭》

——意即：为我告诉家中人勤寄书信来。

5、为报春风汨罗道，莫将波浪枉明时。

柳宗元《汨罗阻风》

——意即：为我告诉春风和汨罗江说……。

6、为报罗浮云影道，早随明月引归舟。

高秉《得郑二宣海南手札》

——意即：为我告诉罗浮山的云影说……。

三

近体诗省略与散文的省略有许多共同之处，本文对此不打

算展开论述，这里主要讨论两者之间的区别，以显示近体诗省略的一些主要特点。

1、散文中谓语动词的省略一般都具有一定的条件或前提，或是承上文而省，如“一鼓作气，再（鼓）而衰、三（鼓）而竭”（《左传·庄公十年》）；或是探下文而省，如“躬自厚（责），而薄责于人，则远怨矣”（《论语·卫灵公》）。这类省略大都出现在一定的语言环境中，阅读时借助上下文中相关词语的提示一般都能把省略的谓语动词准确地补出来，如前例中“鼓”与“责”等，近体诗谓语动词省略与前后文并无承探关系，阅读时只能根据整个诗句“以意逆志”，悉心揣摩诗句省略部分的语义。至于省略的具体动词究竟是什么则难以断定，也没有必要断定。如“故国犹〔 〕兵马，他乡亦〔 〕鼓鼙”（杜甫《送远》）一联中，上句的〔 〕中可补上“遭”、“见”、“有”，下句的〔 〕中可补上“听”、“起”、“闻”，似乎都无不可，并不受前后文中相关语词的制约，有一定的自由度。

2、散文中的省略以省主语、宾语最为常见，这种情况在近体诗中却并不多。究其原因大概是因为散文中存在着大量的叙述性语言，句与句之间的承接、呼应比较紧密，语义连贯，逻辑性强，所以在一定的语境中省略主语、宾语并不会影响意思的完整和语气的流畅，而且还能避免过多的重复，使句式更为紧凑简洁。如“晋太元中，武陵人捕鱼为业，〔 〕缘溪行，〔 〕忘路之远近，〔 〕忽逢桃花林……”（陶潜《桃花源记》）；“若与大叔，臣请事之；若弗与〔 〕，则请除之”（《左传·隐公元年》）。而近体诗语言以抒情和描写为主，又受到格律的限制，所以句与句之间的承接关系不如散文那么紧密，即使是一联的上下句，语义与也大多相对独立。如“周公恐惧流言日，王莽谦恭未篡时”（白居易《放言五首》）；“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”（杜甫《绝句》）。因此省略主语、宾语的情况不象散文那样常见。

3、有些省略形式是近体诗特有的，如对应语的省略。这是由于近体诗句受字数的限制（或五言或七言），不得不剪词裁句以合规矩。而散文句则不受字数所限，可自由挥洒，尽情表达。假如散文中的一些语句，如“东至于海，西至于河”（《左传·僖公四年》），“迩之事父，远之事君”（《论语·阳货》），“失之东隅，收之桑榆”（《后汉书·冯异传》）等要进入近体诗，则必须同“横看成岭侧〔看〕成峰”（苏轼《题西林寺壁》）一样，被调整成“西至于河东至海”之类的省略形式才能合律，这是近体诗中对应语省略出现较多的主要原因。

4、近体诗中的省略往往出现在对偶句中，这也是与散文中省略的明显区别之一。如“九州犹〔 〕虎豹，四海未〔 〕桑麻”（刘基《古戍》）；“兴来还〔 〕杖履，目断更〔 〕云沙”（杜甫《祠南夕望》）；“山河破碎〔 〕风飘絮，身世浮沉〔 〕雨打萍”（文天祥《过零丁洋》）等。这是由于近体诗对仗的上下两句可以相互比勘，彼此发明，便于读者揣摩领会。正如叶圣陶先生所说：“因有对仗之法，乃令作者各逞其能，创为各种特殊句型。句型虽特殊，而作者克达己意，读者能会其旨。”^① 他这里说的虽是针对近体诗的语序倒装问题，但是对近体诗省略也同样是十分恰当中肯的。

四

近体诗省略的运用不仅仅是为了调整语式以适合声律，同时也是表情达意的需要。适当的省略能使诗句更为精练简洁，富有弹性。如“秋声万户竹，寒色五陵松”（李颀《望秦川》）一联，如果用散文句来表述，其意思大致是：“秋声萧瑟，万户

^① 叶圣陶致王力信 转引自王力《王力诗论》广西人民出版社 1988 年版 P67；

之竹喧响；寒色凄清，五陵之松黯淡。”经过用省略的方式调整剪裁成为一联五言诗后，显得比散文句式更为凝炼蕴藉，具有近体诗语言所独具的那种节奏和韵致。

近体诗省略的运用还能有效地扩大诗歌语言的表达空间。清人汤贻汾论画说：“人但知有画处是画，不知无画处皆画。画之空处全局所关，即虚实相生法。”^①诗与画是相通的，诗之无字处也同样皆诗，也同样是“全局所关”之处。由于语言形式的限制，诗人在创作时不可能象散文一样把要表达的内容通过字面完整、具体、周密地体现出来，而只能充分借助汉语，尤其是近体诗语言的“意合”特点，精心选取一些比较重要的语言片段来作为诗句的“意义支点”，同时省略另一些语言片段，使意象呈跳跃性。这样就自然形成一些语义上的空白。读者在阅读近体诗作品时必须借助自己的经验和联想，根据诗句提供的“意义支点”去细心地去捕捉诗句的外围语义成份，将空白之处（即省略之处）的语义补充完整，使诗义得以贯通，诗境得以完美。这样的鉴赏过程，实际上是诗人与读者共同创造的过程。“文艺作品的信息状态与读者的审美心理结构的功能状态存在着一种微妙的对应关系，这就是审美主客体的内在联系的必然性。”^②正是依靠这种内在联系，近体诗的省略才显示出独特的表达功能。如“云边雁断胡天月，陇上羊归塞草烟”（温庭筠《苏武庙》）一联中，“胡天月”与“塞草烟”是二个省略谓语的从句。读者在阅读和鉴赏时可以根据各自不同的审美经验和联想，为它们补出各自不同的谓语来，如“胡天月[冷]”、“~{小}”、“~[淡]”；“塞草烟[凝]”，“~[迷]”，“~[寒]”等等。这样就扩大了诗句本身的表达容量，拓展了诗歌的审美意境，增强了诗歌的艺术魅力。

①（清）汤贻汾《画筌析览》；

② 林兴宅《艺术魅力的探寻》四川人民出版社 1985 年版；

近体诗中的几种特殊倒装

古典诗歌，尤其是格律谨严的近体诗中存在着“比散文更多更如意”^①的倒装句式。常见的有主谓倒装，如“竹喧归浣女，莲动下渔舟”（王维《山居秋暝》）；述宾倒装，如“鬼疟朝朝避，春寒夜夜添”（李商隐《异俗二首》）；介宾倒装，如“片云天共远，永夜月同孤”（杜甫《江汉》）；定中倒装，如“欲献文（狂简），徒烦思（郁陶）”（白居易《寄献北都留守裴令公》）；状中倒装，如“饥羸未曾起，吟讽〔已〕〔稍稍〕”（陆游《秋怀十首》）等。这些倒装形式一般古汉语语法论著都有所论及，这里不再赘述。除了以上几种常见的倒装形式外，近体诗中也还存在一些其他比较特殊的倒装形式，如主宾倒装、兼语倒装等。这些倒装形式相对来说比较复杂，有关的论述也不多。假如不注意，就有可能成为我们阅读与鉴赏近体诗的语言障碍，影响对作品内容和题旨的把握。因此，对这些特殊语序的类型及其成因试作归纳和分析，还是有必要的。

^① 王力《汉语诗律学》上海教育出版社 P255；

二

本文打算讨论的近体诗特殊倒装有七类：主宾倒装、连动倒装、兼语倒装、分隔倒装、割裂倒装、复合倒装、隔句倒装。下面分别举例说明。

(一) 主宾倒装

1、别酒初醒处，苍烟下白鸥。

龚贤《晚出燕子矶东下》

“苍烟下白鸥”即“白鸥下苍烟”的倒装。

2、云气嘘青壁，江声走白沙。

杜甫《禹庙》

“云气嘘青壁”即“青壁嘘云气”的倒装，意为“长满青苔的峭壁上生发出团团云雾。”

3、绿垂风折筍，红绽雨肥梅。

杜甫《陪郑广文游何将军山林十首》

即：风折〔之〕筍垂绿，雨肥〔之〕梅绽红。句中主语、宾语相互倒置。

(二) 连动倒装

在散文中，连动句的两个动词之间必须紧密相连，既不能分开，也不能倒置。而在近体诗中，有时连动句的两个动词前后倒装，有时两个动词间被其他成分隔开，形成语序变化。如：

1、渡口唤船人独立，一簑烟雨湿黄昏。

孙覿《吴门道中》

“渡口唤船人独立”即“人〔独〕立〈渡口〉唤船”。句中“立”与“唤”这两个动词前后倒装。

2、映门淮水绿，留骑主人心。

王昌龄《送郭司仓》

“映门淮水绿”即“淮水映门绿”。句中前一表原因的动词“映”倒置于句中主语之前，与后一表结果的“绿”隔开，形成倒装句式。

(三) 兼语倒装

1、花飞莫遣随流水，怕有刘郎来问津。

谢枋得《庆全庵桃花》

“花飞莫遣随流水”即“[莫]遣花飞随流水”的倒装。句中“花”是兼语，本应在谓语“遣”之后，这里倒置于句首。

2、归闲我欲频来此，枕簟仍教到处随。

陆游《新竹》

“枕簟仍教到处随”即“[仍]教枕簟[到处]随”，兼语“枕簟”倒装于句首。

(四) 分隔倒装

句子中的定语、状语等修饰成分与中心语之间的结合应该是很紧密的，不能随意分隔。但在近体诗中，它们之间有时可以被别的成分插入而被分隔，从而形成倒装。如：

1、掷柳迁乔太有情，交交时作弄机声。

刘克庄《莺梭》

“交交时作弄机声”即“[时]作(交交)弄机声”。象声词“交交”是“弄机声”的定语，在原句中它们被“时作”分隔开来，语序产生了变化。

2、渺渺孤城白水环，舳舻人语夕霏间。

秦观《泗水东城晚望》

“渺渺孤城白水环”即“(渺渺)白水环孤城”。“渺渺”原是“白水”的定语，在原句中两者被分隔开来，形成了语序的倒装。

3、梁台歌管三更罢，犹自风摇九子铃。

李商隐《齐宫词》

“犹自风摇九子铃”即“风 [犹自] 摇九子铃”。句中的状语“犹自”倒置于句首，与中心词“摇”分隔开来。

(五) 割裂倒装

(1) 句子成分被割裂

近体诗中有时某一语法成分（如谓语、宾语）被割裂为二截，中间嵌入其他成分，形成语序倒装。如：

1、悬溜曾看走玉虹，香炉峰下驾天风。

高凤翰《石梁飞瀑》

“悬溜曾看走玉虹”即“曾看悬溜走玉虹”。“悬溜”，即“悬挂而下的急流”。句中由主谓词组“悬溜走玉虹”充当的宾语被“曾看”嵌入而割裂开，形成倒装。

2、白云回望合，青霭入看无。

王维《终南山》

“白云回望合”即“回望白云合”。在原句中宾语“白云合”被“回望”嵌入而割裂开来。

3、似青如白天浓淡，欲堕还飞絮往来。

杨万里《春晴怀故园海棠二首》

即：天似青如白 [或] 浓 [或] 淡，絮欲堕还飞 [时] 往 [时] 来。两句中谓语部分都被嵌入的主语割裂开形成倒装。

(2) 复句中分句被割裂

近体诗中，有的诗句是由复句构成的。如“水静楼阴直”（杜甫《遣怀》）是由因果复句构成的；“国破山河在”（杜甫《春望》）则是由转折复句构成的。有时候复句构成的诗句中某一分句会被另一分句嵌入其间，将其割裂开来，形成倒装。如：

1、盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。

杜甫《客至》

即：〔因〕市远〔故〕盘飧无兼味，〔因〕家贫〔故〕樽酒只旧醅。此联由两个因果复句构成。表原因的分句“市远”“家贫”分别嵌入表结果的分句“盘飧无兼味”、“樽酒只旧醅”中，将它们割裂开来，形成倒装句式。

2、岂惟见惯沙鸥熟，已觉来多钓石温。

苏轼《六年正月二十日，复出东门，仍用前韵》

即：〔既〕见惯〔则〕岂惟沙鸥熟，〔因〕来多〔故〕已觉钓石温。结构分析同例1。

（六）复合倒装

有时，同一句近体诗中还会出现几种不同类型的倒装形式，呈复合式。如：

1、永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。

李商隐《安定城楼》

“永忆江湖归白发”即“〔永〕忆〔白发〕归〈江湖〉”。意思是“心中老想着晚年能归隐江湖”。原句中“归”与“白发”系状中倒装，“江湖”与“归”又系述宾倒装。

2、秋草独寻人去后，寒林空见日斜时。

刘长卿《长沙过贾谊宅》

即：〔人去后〕独寻秋草，〔日斜时〕空见寒林。原句中“秋草”与“独寻”系述宾倒装，“独寻”与“人去后”又系状中倒装。下句结构相同。

3、可怜此地无车马，颠倒青苔落绛英。

韩愈《榴花》

“颠倒青苔落绛英”即“绛英〔颠倒〕落〈青苔〉”。意思是“红花纷乱地散落在青苔上”。原句中“颠倒”与“落”系状中分隔倒装，“青苔”与“落”系述补倒装，“落”与“绛

英”又系主谓倒装。

(七) 隔句倒装

以上分析的都属一句诗中的倒装，有时在近体诗一联的两句中，还会出现上下句隔句倒装的情况。如：

1、朝闻游子唱骊歌，昨夜微霜初渡河。

李颀《送魏万之京》

这一联如还原为常规语序则应为：“昨夜微霜，[今]朝闻游子唱骊歌，初渡河。”

2、不知临水语，能得几回来？

黄庭坚《竹下把酒》

还原为常规语序则应为：“临水语：不知能得几回来？”上下句之间语序错综以形成倒装。

三

近体诗中这些特殊倒装的形成，是有其一定原因的。初步分析，大致有以下几个方面：

(一) 适合声律的需要

近体诗讲究平仄、对偶、押韵等，为了适合这些格律的限制，各种不同于常规语序的倒装形式就产生了。以上所举各例中，有的是为了押韵而倒装，如“苍烟下白鸥”（“鸥”与诗中其他韵脚“流、收、愁”相押）；有的是为了平仄而倒装，如“渺渺孤城白水环”（该句平仄应为“仄仄平平仄仄平”）；有的是为对偶而倒装，如“映门淮水绿”（倒装后与下句“留骑主

人心”形成对偶句)。“声律愈严，则文律不得不愈宽”^① 这是近体诗中出现各种倒装形式的首要原因，也是最为明显的原因。

(二) 近体诗语言本身的审美需要

诗歌有诗歌的语言。近体诗的语言由于语法规律的限制较轻，显得更为精警灵活，挺拔劲健，有着丰富的弹性和饱满的张力，这是近体诗语言的审美特征，也是“诗味”形成的一个重要原因。假如把“犹自风摇九子铃”改为常规语序“风犹自摇九子铃”，就明显地失去了近体诗那种独特鲜明的节奏感，诗句变得平板浅滞，没有一点弹性和气势，诗味索然。可见，语序倒装能有助于形成近体诗语言那种起伏张弛的节奏感和抑扬顿挫的韵律感，能增强诗句的弹性力度。这也正是近体诗语言的审美需要。

(三) 诗句表情达意的需要

近体诗中各种特殊倒装的形成与表达的需要也是密切相关的。由于汉语意合的特点，近体诗的语序变化能使表情达意更为灵活自如，细腻生动。具体分析有以下几点：

(1) 渲染气氛，深化意境

例如“秋草独寻人去后，寒林空见日斜时”一联中，状语“人去后”、“日斜时”分别被置于句末。这种语序安排能更为突出地表现出贾谊故宅环境的凄寂空旷以及诗人郁闷怅惘的心情：“秋草独寻，已在斯人长逝之后；寒林空见，况对残阳斜照之时。”倒装后的诗句渲染出一种萧条冷落的气氛，意境更为幽远，悠长的怀古情味沁人心脾。这是常规语序难以表达的。

^① 钱钟书《管锥篇·毛诗正义·雨无正》中华书局1979年版 卷一 P74；

(2) 暗示题旨，含而不露

诗贵含蓄，忌浅露，因此题旨一般比较隐蔽。通过语序的特殊变化有时能很含蓄地暗示出诗的题旨，产生言近旨远，弦外有音的表达效果。如李商隐的“梁台歌管三更罢，犹自风摇九子铃”一联，用齐朝的废殿铃声与梁代的夜台歌管这一对审美意象作鲜明的对比，以抒发深沉的兴亡之慨。诗句中将表时间的副词“犹自”置于句首，使之处于十分醒目的位置。这样尽管诗句本身并没有对历史事件、社会现实作正面的针砭，但这样的语序倒装却十分含蓄地暗示出新王朝的“梁台歌舞”正是在步旧王朝“废殿铃声”的后尘。春秋笔法，意味深长。可见，近体诗中的特殊倒装对诗歌题旨的表达有着不可忽视的作用。

(3) 体物深细，造语新奇

有些近体诗语序倒装之后能更加准确、真切地反映出诗人对客观事物感知的动态过程。表达细腻入微，造语新奇脱俗。如“渡口唤船人独立，一簑烟雨湿黄昏”一联，就极为生动细腻地再现了诗人感知外物的具体过程：最先传来的是有人唤渡的声音，循声望去，才看见一个人在渡口站着。待走近之后再看清那人正披着簑衣，独立于茫茫的黄昏烟雨之中。画面由远而近，景物越来越清晰。这样的语序倒装既十分真切地刻划出诗人在黄昏烟雨中边走边望的特定情境，又使诗句本身显得新奇挺拔，具有一种独特的韵味，体现了诗人别开生面的艺术追求。

近体诗的词类活用及其表达功能

一

词类活用现象在古代汉语中是十分常见的。一般的语法著作在论述这一语法现象时大多以散文中的语料为分析对象，而对诗歌作品中的词类活用现象少有论及。其实，词类活用在古典诗歌作品中也同样是经常出现的。汉语重“意合”，词语的运用十分灵活，以达意为主，这就为词类活用提供了条件。汉语的这种“意合”特点在古典诗歌语言中尤为突出。研究古汉语词类活用的语法现象如果忽略了丰富的古典诗歌语言材料，就难免会失之于片面。与散文相比，古典诗歌中的词类活用不仅是一种语法现象，而且具有很浓郁的修辞意味。这一特点在格律谨严的近体诗显得格外突出。本文尝试对近体诗中词类活用的常见类型、特点及其修辞功能试作粗浅的探讨。

二

近体诗中的词类活用其常见类型有以下几种：

(一) 名词用作动词

1、愁眼看霜露，寒城菊自花。

杜甫《遣怀》

花，开花。

2、儒坑未冷骊山火，三月青烟绕翠岑。

杨仁《始皇》

火，点燃了火。

3、子能渠细石，吾亦沼清泉。

杜甫《自灊西荆扉且移居东屯草堂》

渠细石，在细石间开渠；沼清泉，引清泉蓄成池沼。

4、绿水饭香稻，青荷包紫鳞。

李颀《渔父歌》

饭香稻，煮香稻成饭。

5、射生宫女宿红妆，把得新弓各自张。

王建《宫词》

红妆，理红妆。

6、吴蜀成婚此水浔，明珠步幃幄黄金。

吕温《刘郎浦口号》

幄黄金，以黄金装饰帷幄。

(二) 使动用法

1、笔落惊风雨，诗成泣鬼神。

杜甫《忆李白》

惊风雨，使风雨惊；泣鬼神，使鬼神泣。

2、骤雨清秋夜，金波耿玉绳。

杜甫《江边星月》

清秋夜，使秋夜清；耿玉绳，使玉绳（星名）更明。

3、但用东山谢安石，为君谈笑静胡沙。

李白《永王东巡歌》

静胡沙，使胡沙平定。

4、春风又绿江南岸，明月何时照我还。

王安石《泊船瓜洲》

绿江南岸，使江南岸（染）绿。

5、山光悦鸟兴，潭影空人心。

常建《题破山寺后禅院》

空人心，使人心澄彻空明。

6、涧花轻粉色，山月少灯光。

王维《从岐王夜宴卫家池应教》

轻粉色，使（妇女）粉色显得轻；少灯光，使灯光显得淡。

（三）意动用法

1、泽国江山入画图，生民何计乐樵苏。

曹松《已亥岁》

乐樵苏，以樵苏为乐。

2、槛外低秦岭，窗中小渭川。

岑参《登总持寺》

低秦岭，以秦岭为低；小渭川，以渭川为小。意即觉得秦岭低，渭川小。

3、功名耻计禽生数，直斩楼兰报国恩。

张仲素《塞下曲》

耻计禽生数，以计禽生（俘虏敌人）数为耻。

4、南渡君臣轻社稷，中原父老望旌旗。

赵孟頫《岳鄂王墓》

轻社稷，以社稷为轻。觉得社稷不重要。

5、颜衰重喜归乡国，身贱多惭问姓名。

卢纶《至德中途中书事寄李儋》

喜归乡国，以归乡国为喜。

(四) 形容词用作动词

1、林表明霁色，城中增暮寒。

祖咏《终南望余雪》

明，显露。

2、乱云低薄暮，积雪舞回风。

杜甫《对雪》

低，低笼。

3、南望鸣钟处，楼台深翠微。

于良史《青山夜月》

深，深隐。

4、危峰入鸟道，深谷富猿声。

李白《题苑溪馆》

富，充满、有许多。

(五) 名词用作状语

1、无为在歧路，儿女共沾巾。

王勃《送杜少府之任蜀川》

儿女，象小儿女一样。

2、临上马时齐赐酒，男儿跪拜谢君王。

王建《宫词》

男儿，象男儿一样。

3、谁将一女轻天下，欲换刘郎鼎峙心。

吕温《刘郎浦口号》

鼎峙，象鼎足一样对峙。

三

与散文相比较，近体诗词类活用有以下一些特点：

(一) 常常通过对偶句式来显示词性的变化

近体诗中的对偶句要求上下句的句式、词性大致相同。这一特点能在一定程度上显示出词性的变化。如：

危峰入鸟道，深谷富猿声。

李白《题苑溪馆》

“富”是形容词，在诗句中活用作动词，意思是“充满、到处有”。它在句中带宾语“猿声”，构成述宾短语，与上句的“入鸟道”结构相同，形成工整的对仗。通过“入”的比衬，“富”的变性就更为显明了。其他如“槲叶落山路，积花明驿墙”（温庭筠《商山早行》）“绿水饭香稻，青荷包紫鳞”（李颀《渔父歌》）等，都能通过对偶句式显示出词性的变化。有时，对偶的上下两句中处于相对应位置上的词语都活用为他类词，互相映衬，显示出词性的变化。如：

槛外低秦岭，窗中小渭川。

岑参《登总持寺》

笔落惊风雨，诗成泣鬼神。

杜甫《忆李白》

“低”、“小”都是形容词意动；“惊”、“泣”都是不及物动词使动。它们在各自句中相对应的位置上互相比照，彼此映衬，显示出词的变性。这种情况在散文中出现很少，而在近体诗中则十分常见。

(二) 一般不用连词、代词等来显示词性的变化

古代散文中的词类活用常常通过代词、连词的运用来显示词的变性。如“不蚕而衣”，名词“蚕”与“衣”之间用连词“而”连接，活用为动词；“推衣衣我”，名词“衣”之后跟有代词“我”，也活用作动词，这种语法特征在近体诗的词类活用中是极为罕见的。以上所举的数十例中无一例出现这种情况。

四

词类活用体现了古汉语词汇灵活多变的句法特点，在近体诗中具有多方面的修辞效果。诗人们往往根据表达的需要，巧妙地运用词类活用这一语法手段来炼字炼句，使这些活用后的词语大都成为诗句中的“诗眼”。如王安石的名句“春风又绿江南岸”中的“绿”，从语法角度来分析，是形容词活用为动词，但它却蕴含着很浓的修辞意味。这个“绿”字赋予“春风”以生命和灵气，把江南春景写得清新活泼，生机盎然，具有极强的美感，其艺术魅力历久而不衰。

近体诗词类活用的修辞功能是多方面的，下面试作粗略的分析：

（一）言约意丰 简洁凝炼

近体诗有严格的字句限制，要在极为有限的语言空间表达丰富复杂的语义内容，就必须调动各种必要的表达手段，增强语言的弹性，使得“笔有活法而不出法度，语词肆放而不逾规矩”。^①词类活用就是增强近体诗语言弹性的重要手段之一。如：

1、子能渠细石 吾亦沼清泉。

杜甫《自灋西荆扉且移居东屯草堂》

2、吴蜀成婚此水浔 明珠步障幄黄金。

吕温《刘郎浦口号》

例1中的“渠”和“沼”都是名词活用作动词。如改用散文句法来表达，“渠细石”即为“在细石中间开渠”；“沼清泉”即为“引来清泉蓄成池沼。”这些显然是五言诗句式难以容纳

^① 杨匡汉《弹性语言》《文学评论》90年第一期；

的。活用之后，则句式简洁、诗意凝炼，并给人一种新奇脱俗的美感。例2中的“幄”也是名词活用为动词，“幄黄金”意思是“以黄金装饰帷幄”。活用之后，既能准确简洁地表达情境，又能合乎声律字句的法度。显得十分凝炼，富有弹性和张力。

(二) 描摹心态 曲尽其妙

诗人在特定的情境中观照景物和事物往往会产生一种独特的心理感受。这种感受有时也可能只是一种错觉，但是却能极为准确、细腻地表现诗人当时特殊的心理世界，在审美意义上显得更为真切动人。这种审美感受的表达则常常要借助于词类活用这一手段。如：

3、野蔬充膳甘长藿，落叶添薪仰古槐。

元稹《遣悲怀》

4、槛外低秦岭，窗中小渭川。

岑参《登总持寺》

例3中的“甘”是形容词意动，“甘长藿”即“以长藿（藿，豆叶）为甘”。贫贱夫妻，相濡以沫，恩爱情深，即使吃豆叶野菜充饥也觉得甘之如饴。这一“甘”字十分准确真切地表现出人物在特定情境中产生出来的与众不同的心理感受，极为动人。例4中的“低”与“小”活用作动词后，则表达出了诗人登上总持寺塔观赏景物时的一种新奇微妙的感觉：登上高塔，凭窗远眺，一时只觉得槛外的秦岭仿佛显得很低，窗中的渭川也似乎觉得很小的。这无疑是一种短暂时间的心理错觉，但正是这种审美主体在特定情境中对审美客体产生的瞬间错觉具有特殊的艺术魅力。正象钱钟书先生所说的，“诗之情味与敷藻立喻之合乎事理成反比例”。^① 这种情味与美感的产生同词类活

^① 钱钟书《管锥管》卷一 中华书局 1979 年版 P74；

用的修辞功能是分不开的。

(三) 调整句式 谐和声律

近体诗中（主要是律诗）存在着大量的对偶句式。上文已经谈到，利用对偶句上下两句的相互映衬、比照能显示出词的活用。“利用骈句显示词的活用是散文里许多方法之一，而在近体诗词里却变成主要的方法”。^①但这只是问题的一个方面，如果从修辞角度来分析问题，词类活用这一手段的运用也能使近体诗的句式整饬匀称、声韵谐和。这两个方面是互为表里，相辅相成的。如：

5、绿水饭香稻，青荷包紫鳞。

李颀《渔父歌》

6、朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。

刘禹锡《乌衣巷》

例5中的“绿水饭香稻”如用散文句式表达，则应为“以绿水煮香稻为饭”，无法与下句形成对仗。“饭”这个名词一经活用为动词之后，与“香稻”构成述宾结构，句式作了调整正好与下句“青荷包紫鳞”在字面上形成工稳的对仗。调整后的句式整饬匀称，造词新奇别致，别有一种审美情趣。例6的“花”是名词动用，意思是“开花”。假如诗句中仍用动词，如（“开”、“发”、“绽”等），则不仅不能准确完整地表达出“开花”的含义，而且与韵脚、平仄不谐。著一“花”字，活用为动词，便使诗句形象鲜明、表意准确，而且与诗中的其他韵脚字（如“斜、家”等）协韵。这一字之活用，可深见诗人锤炼推敲之匠心。

^① 王力《汉语诗律学》上海教育出版社1979年新2版P253；

(四) 化静为动 意足神完

近体诗词类活用大多是名词、形容词活用为动词。活用之后的词语既能保持其原来的形态与性状，又能表现出事物的动态。动静相映，形神兼备。如：

7、林表明霁色，城中增暮寒。

祖咏《终南望余雪》

8、但用东山谢安石，为君谈笑静胡沙。

李白《永王东巡歌》

例7中的“明”是形容词活用作动词，处于句中述语的位置上，这不仅能对林表霁色作静态的描写，而且还能展示出霁色由晦而渐明的动态变化过程。同时，“明”字可与下句中相应的动词述语“增”互为映衬呼应，揭示出“明霁色”与“增暮寒”之间的内在联系，诗意蕴含十分丰富。例8中的“静”是形容词使动用法。“静胡沙”既能使人联想到驰骋疆场，净扫妖氛的战斗场面；又能使人进一步想象那胡沙平定后的清朗世界。诗句动静相生，意味隽永。

(五) 敷彩设色 悦目赏心

马克思曾经说过：“色彩的感觉是美感最普及的形式”。古典诗词中常常将表示色彩的形容词活用为其他词类，以产生一种新奇的美感。如“知否知否，应是绿肥红瘦”（李清照），“红了樱桃绿了芭蕉”（蒋捷）。前者用作名词，后者用作动词。这种情况在近体诗中也常常可以看到，如：

9、千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。

杜牧《江南春绝句》

10、春青河畔草，不是望乡时。

韩琮《晚春江晴寄友人》

例9的“绿”与“红”在诗中都活用作名词，使诗句的色彩变得格外明丽绚烂。千里江南的原野上，丛丛绿树，簇簇红

花，交相辉映，妆点着烂漫的春光。诗人用多彩的画笔，描绘出莺啼草长，姹紫嫣红的骀荡春光，抒写出心中独特的体验。例10中的“青”是形容词使动，它在诗句中有两重表达功能，既具有形容词绘景摹状的静态功能，又具有动词所表现的“春风染青河畔草”的动态效果。整个画面既有明丽的色彩，又洋溢着蓬勃的生机，给人一种强烈的艺术美感。

（六）烘托气氛 营构意境

近体诗活用的词语往往是诗人苦心锤炼的“诗眼”，这些词语“常常突破概念指向和语法逻辑，被奇特地组合着，被奇崛地创造着，被奇异地改变着。”^①借助这些词语在动态过程显示出的艺术魅力能烘托出某种特殊的艺术氛围，表现出优美的意境。如：

11、山光悦鸟兴，潭影空人心。

常建《题破山寺后禅院》

12、黄尘古渡迷飞挽，白月横空冷战场。

李梦阳《秋望》

例11中的“空”是形容词活用为动词。这个极为普通的字眼一经嵌合在“潭影”与“人心”中间，用作述语动词把两者绾合起来，就产生出新奇的表达效果：一泓清冷的潭水，静静地倒映着山光云影，使诗人内心感到一片湛然澄彻，仿佛一下子超脱了人世的纷纷扰扰，整个身心溶入一个纯静空明的境界中。这种氛围和境界的形成一与“空”的活用是分不开的。例12中的“冷”也是形容词用作动词，与句中的“白月”相呼应，烘托出古战场傍晚那种凄冷萧索的气氛。那寒风冷月，白骨黄沙，都弥漫着一股“冷”意，读后使人有身临其境，不寒而栗之感。这种特殊意境的形成与“冷”的活用密切相关。

^① 杨匡汉《弹性语言》《文学评论》90年第一期；

(七) 虚实相生 空灵飘逸

诗歌语言在很大程度上是模糊含混的，尤其是近体诗语言由于字句声律的限制表现出很强的朦胧色彩。具体体现为词义的不确定和多义相容。美籍华裔学者叶维廉说过“（中国古代诗人）能以‘不决定，不细分’保持物象之多面暗示性及多元关系，乃系依赖文言之超脱语法及词性的自由，而此自由可以让诗人加强物象的独立性、视觉性及空间玩味。”^① 这段论述十分精辟。近体诗中由于词类活用产生的弹性自由就更大了，能表达的语义空间也更为宽广了。如：

13、四更山吐月，残夜水明楼。

杜甫《月》

诗句 13 中的“明”活用为动词，充当述语，这使得整句诗的语义变得模糊起来，产生出“多面暗示性”：究竟是“月”映“明”了楼呢，还是“水”光映“明”了楼呢？或者是泛在水面的月光映“明”了楼呢？语义并不十分确定，三者似乎是相容的。读者尽可以调动自己的经验想象去丰富诗的意境。这样一来，就为鉴赏者提供了审美创造的空间，有效地增强了语言的伸展性、诗境的朦胧性，拓展了诗的表达容量，深化了诗歌的意境。“文学语言越是空灵、飘逸，审美程度越高，它给人留下的审美感受的开阔地就越大，其意义就越广宽”。^② 古典诗歌，尤其是近体诗中的词类活用及其修辞功能正充分地体现了这一艺术规律。

^① 叶维廉《中国古曲诗与英美现代诗——语言、美学的汇通》《饮之太和》台湾时报出版社 70 年版 P54；

^② 李明生《论文学的语言存在和文学的超语言性》《云南教育学院学报》1988 年第 3 期；

近体诗中的重字运用例析

所谓重字，是指一首诗中重复出现的语词，也叫“复辞”^①。这在古体诗中是很常见的，如韩愈《短灯檠歌》：“长檠八尺空自长，短檠二尺便宜光。……一朝富贵还自恣，长檠高张照珠翠。吁嗟世事无不然，墙角君看短檠弃”。诗中的“长檠”、“短檠”均重复出现。但是在近体诗中情况则不然，这是因为近体诗字数、句数都有严格的限定。为使诗歌表达的语义更为精炼，营构的意象更为丰富，诗人们在写作时，一般都尽量避用重字。王力先生在分析近体诗语法时曾指出：“大致说来，诗人是颇注意避重字的；例如在杜甫的诗里，重字的情形就很少。”^②他在《汉语诗律学》一书中只举出一例，即七律《曲江》：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇……”。诗中重复出现两个“花”字。由此可见重字现象作为“近体诗的一种避忌”^③是客观存在的。但是，通过对作品作实际考察，我们也发现，近体诗中重字的

① 参见陈望道《修辞学发凡》上海教育出版社 1979 年版 P169；

② 王力《汉语诗律学》上海教育出版社 1988 年版 P290；

③ 王力《汉语诗律学》上海教育出版社 1988 年版 P287；

运用有种种不同的具体情况：有些诗中的重字是当避的，如上引《曲江》中的“花”，而有些诗中的重字则是无须避的，它们是诗人有意为之的，对此应作具体分析。当避不当避，关键在于重字的运用能否增强诗歌表情达意的效果。本文拟就近体诗中诗人“有意为之”的重字现象试作一粗略的考察，以期对这个问题作更为具体、全面的探析。

二

这里有两种情况要说明一下：（一）、本文所谓的重字，是指音形义完全相同的语词，如《曲江》中的两个“花”；如果是形同而义异的语词，则不能算作重字，只是算作同形词。如〔明〕冯景隆《云章阁别郡守》一诗中：“螺川风物此雄观，载酒宁辞竟日观。槛外烟浮千雉动，窗前涛涌万松寒……”。其中首联的起句、对句都出现了“观”。但前者是指“景观”，名词；后者是指“观赏”，动词。它们只是同形字，不属于重字的范畴。（二）、诗歌中常见的迭字，如“风含翠筱娟娟净，雨浥红蕖冉冉香”（杜甫《狂夫》），“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”（王维《积雨辋川作》）中的“娟娟”、“冉冉”、“漠漠”、“阴阴”等，虽然从表面形式上看似乎也是重字，但实际上这类迭字往往是由两个相同的音节构成的一个语词，即迭音词，而不是重复出现的两个语词，因此也不属于重字的范畴。本文限于篇幅，对此亦不作赘述。

三

下面从几个不同的语言层面来举例分析。

(一) 一句之中的重字运用

这里的“句”，指的是格律句，即五言句、七言句，而不是语义句。

(1) 用在对举句中

一句诗中，有时将几种事物作对举，或并列对举，以相互映衬；或正反对举，以相形比照；或撮合对举以相映成趣。如：

A 并列对举

1、春风举国裁宫锦，半作障泥半作帆。

李商隐《隋宫》

2、高士闲门日日开，远山如发水如苔。

瞿庄《秀野轩图》

3、水自潺湲月自明，黄昏溪上几回行。

韩永《送陈处器》

4、非琴非瑟亦非箏，拨柱推弦调未成。

白居易《云和》

例1中的“障泥”与“帆”，例2中的“远山”与“水”，例3中的“水”与“月”都是两项对举；例4中的：“琴”、“瑟”、“箏”则是三项对举。这些诗句都是借助重字来显示对举关系的。

B、正反对举

1、相见时难别亦难，东风无力百花残。

李商隐《无题》

2、斜风吹雨打船窗，一阵疏来一阵忙。

杨万里《瓦店雨作》

3、不明不暗胧胧月，不暖不寒缓缓风。

白居易《嘉陵夜有怀》

4、传语风光共流转，暂时相赏莫相违。

杜甫《曲江二首》

例1中的“见”与“别”，例2中的“疏”与“忙”，例3

中的“明”与“暗”、“暖”与“寒”，例4中的“赏”与“违”都是借助诗中的重字以正反映衬，增强对比效果。

C、撮合对举

借助重字把原来语义不相关的意象有意撮合在一起，以增添诗句的情趣。如：

1、欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。

苏轼《饮湖上初晴后雨》

2、携取旧书归旧隐，野花啼鸟一般春。

陈抟《归隐》

例1的“西湖”与“西子”，例2的“旧书”与“旧隐”等，语义原都是不相关的，诗中借助重字把它们巧妙地撮合在一起，或引发人们的某种审美联想（如把西湖比作西子），或创设某种融洽的审美情境（如携书归隐），具有独特的表达功能。

(2) 用在层递句中

一句诗中，语义呈层进之势，其中不同的语义层面也常借助重字来表达。如：

1、芳草复芳草，断肠还断肠。

杜牧《池州春送前进士蒯希逸》

2、山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？

林升《题临安邸》

3、偶向东湖更向东，数声鸡犬翠微中。

刘威《游东湖黄处士园林》

例1中的“芳草”、“断肠”通过虚词“更”、“还”连接，重复出现在一句诗中，形象地显示出诗句层层递进的语义蕴含，例2、3递进关系也都借是助于重字来体现的。

(3) 用在假设句中

诗句表达一种假设的语义关系，其虚拟的前提与可能出现

的结果有时也用重字来体现的。如：

1、天若有情天亦老，人间正道是沧桑。

毛泽东《人民解放军占领南京》

2、为人性僻耽佳句，语不惊人死不休。

杜甫《值江上水如海势》

3、黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。

王昌龄《从军行》

例1中通过“天”的重复出现，显示出前提与结果之间的同一性；例2、3则通过虚词“不”的重复来强调条件与结果之间的必然性。

(4) 用在顺承句中

诗中有时也用重字来表达一种相关相承，前后呼应的语义关系。如：

1、即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

杜甫《闻官军收河南河北》

2、二月已破三月来，渐老逢春能几回。

杜甫《绝句漫兴》

3、桃花细逐杨花落，黄鸟时兼白鸟飞。

杜甫《曲江对酒》

例1借助重字把几个相关的地名巧妙地连起来，如行云流水，把诗人那种盼归心切、情在骏奔的心情表达得淋漓尽致。例2通过“月”的重复运用形象地显示出春光的荏苒，时序的迁流，唤起人们一种强烈的怜春惜时之感。例3则借助“花”、“鸟”的重复出现，描绘出鲜花次第开落，飞鸟并翅轻翔的暮春景色，画面充满盎然的生机。

(5) 用在取舍句中

诗句在表达取舍选择的语义关系时也借助重字（主要是动词）来体现。如：

1、春花秋月冬冰雪，不听陈言只听天。

杨万里《读张文潜诗》

2、可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。

李商隐《贾生》

如果句中离开了“听”、“问”这类重字，其选择取舍关系也就难以表达清楚了。

(6) 用在顶真句中

诗句有时为表达一种深长婉曲的情貌状态，要借助顶真这一修辞手段表达，而顶真这一修辞方式构成的关键正在于重字的运用。如：

1、独上江楼思渺然，月光如水水如天。

赵嘏《江楼有感》

2、他人哭我我无知，我哭他人我则悲。

薄少君《哭夫》

3、东望望春春可怜，更逢晴日柳含烟。

苏颋《奉和春日幸望春宫》

4、行乐及时时已晚，对酒当歌歌不成。

杜牧《招李郢》

诗中的重字紧密蝉联，使诗句的语言形式历历如贯珠，圆活自如；诗的情感也显得格外纡曲婉转。重字的运用使诗句产生一种“续续相生，连跗接萼，摇曳无穷。情味愈出”^①的表达效果。

(二) 一联之中的重字运用

一联的上下句之间往往存在着语法、修辞方面的联系，有时需要借助重字来表达。

^① 沈德潜《古诗源》；

(1) 表递进

1、衡阳自古无来雁，况去衡阳又八千。

施敬《南行途中寄钱塘亲友》

2、刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重。

李商隐《无题》

3、已恨碧山相掩映，碧山还被暮云遮。

李颀《绝句》

4、五湖千万里，况复五湖西。

王维《送张五諲归宣城》

例1中的“衡阳”，例2中的“蓬山”，例3中的“碧山”。例4中的“五湖”在诗中都重复出现二次，分别构成层面不同的意象，以显示上下句之间的递进关系。

(2) 表转折

1、行到巴西觅谯秀，巴西惟是有寒芜。

李商隐《梓潼望长卿至巴西复怀谯秀》

2、袈裟未著愁多事，著了袈裟事更多。

杨万里《送德轮行者》

3、病来只盼春风到，不拟春风晓更寒。

刘基《春日杂兴》

4、算待明年方见汝，明年又识果来不？

郑珍《留湘佩内妹》

例1意思是说，行到巴西寻找谯秀，但到了巴西却只是一片寒芜，不见故人，“巴西”在上下句重复出现，有助于诗句转折关系的表达，其余几例同。

(3) 表因果

1、莫共鸳鸯斗毛羽，鸳鸯情性世间稀。

王廷相《巴人竹枝词》

2、我比杨花更飘荡，杨花只是一春忙。

石愁《绝句》

3、行云自亦伤无定，莫就行云托信归。

欧阳修《行云》

4、知君不是壶山主，只借壶山住两年。

陈献章《题天壶书屋》

例1、2是由果而溯因：如例1意谓莫共鸳鸯斗毛羽，是因为鸳鸯之美不在毛羽，而在情性。例3、4则是由因而推果：如例3意谓行云自亦伤无定，故莫就行云托信归。句中的重字对因果关系起强调作用。

(4) 表对比

1、雨前初见花间蕊，雨后全无叶底花。

王驾《雨晴》

2、年年岁岁花相似，岁岁年年人不同。

刘希夷《代悲白头翁》

3、我要寻诗定是痴，诗来寻我却难辞。

江湜《绝句》

例1中的“见花”与“无花”，例2中的“花相似”与“人不同”。例3中的“我寻诗”与“诗寻我”之间均各自构成对比关系。这种借助诗句的重字来以同显异，其效果更为显著。

(5) 表顶真

1、游山只道寻高处，高处何曾见故乡？

欧阳修《高楼》

2、野鸭唼唼一双飞，飞到依池不肯归。

王廷相《巴人竹枝词》

3、头上花枝照酒卮，酒卮中有好花枝。

邵雍《插花吟》

4、乐游原上望，望尽帝都春。

刘德仁《乐游原春望》

一联中的下句与上句通过重字首尾相连，形成一种句断意连、悠扬往复的表达效果。

(三) 一首之中的重字运用

(1) 反复示现

- 1、天有月兮地有松，可堪松月趣无穷。
松生金粉月生兔，月抱明珠松化龙。
月照长空松挂衲，松回禅定月当空。
老僧笑指松头月，松月何妨一处供。

明本《松月诗》

这首诗中句句都巧妙地嵌有“松”“月”二字，或分用，或并用，或在首尾，或在句中。虽反复出现，却不觉得累赘重复，读后使人感到变化灵动，摇曳多姿。“松”、“月”二字既是全诗之题，又是全诗之眼，传神之妙，尽在阿堵。

- 2、春日绣衣轻，春台别有情。
春烟间草色，春鸟隔花声。
春树乱无次，春山遥得名。
春风正飘荡，春瓮莫须倾。

皎然《和邢端公登台春望》

这首诗句句以春开头：春日、春台、春烟、春鸟、春树、春山、春风、春瓮，一气而下，仿佛出口皆春，触目皆春，吟诵之时，顿觉烂漫之春光充满天地，盎然之春意荡漾心田。这种独特的审美效果显然与诗中重字的运用是分不开的。

(2) 顶真回环

一首诗中既有顶真又有回环，如：

- 1、静思伊久阻归期，久阻归期忆别离。

忆别离时闻漏转，时闻漏转静思伊。

《醒世恒言·苏小妹三难新郎》

2、踏花归去马如飞，去马如飞酒力微。

酒力微醒时已暮，醒时已暮踏花归。

(同上)

以上两首诗中字字重复出现，句句顶真连珠，而且末句的结尾又与首句的开头重合，如神龙衔尾，妙合无痕。诗句间云断峰连，回环往复，构思十分别致精巧。

(3) 顶真回文

一首诗中既有顶真又有回文。如：

1、莺啼岸柳弄春晴，柳弄春晴夜月明。

明月夜晴春弄柳，晴春弄柳岸啼莺。

吴绛雪《四季回文·春》

2、秋江楚雁宿沙洲，雁宿沙洲浅水流。

流水浅洲沙宿雁，洲沙宿雁楚江秋。

吴绛雪《四季回文·秋》

这两首诗也是字字重复出现，但又有其特色：一二句之间，三四句之间构成顶真；两联之间又构成回文，顺逆可读。诗中字字玉润珠圆，句句流利婉转，这种巧妙的修辞效果主要得益于诗中重字的运用。

四

由以上的分析，我们大致可以得出以下结论：

(一) 近体诗中的重字实际上是重复出现的语词，它们在诗中或单独运用，或构成短语运用。形式灵活多样，但又表现出一定的规律性。

(二) 重字的运用有两种不同情况：有的无助于诗歌语义情感的表达，而且影响诗歌语言的凝炼，这种重字是应当尽可能避用的。有的则是诗人在创作过程中有意，甚至是刻意为之的。这种重字一般都处于特定的语境之中，并具有一定的表达功能：或用于对举、层递等句中，有助于显示诗歌意象之间丰富、灵动的逻辑联系；或用于顶真、回文等句中，有助于创设诗歌新颖、精巧的修辞情境。如果离开了这些重字的运用，这些诗歌的艺术魅力将大为失色。可以说，这种重字的运用是诗人们一种独特的审美手段。

(三) 律诗对偶联中的重字运用，一般不会单独出现在上句或下句中，多半也呈对称的形式分布，构成别致的重字联。如“芳草复芳草，断肠还断肠”、“桃花细逐杨花落，黄鸟时兼白鸟飞”等。对偶这一特殊的语言形式为重字的运用提供了特殊的审美空间，而重字的运用也为对偶增添了独特的审美趣味，两者是相辅相成的。

近体诗中的特殊名词词组及其表达功能

一

古典诗歌，尤其是格律谨严的近体诗中常常出现一些较为特殊的名词词组。这类词组一般呈偏正式结构，如“风牖”（许敬宗《奉和过慈恩寺应制》：“风牖送花来”）、“软尘”（陆游《三月二十一日作》：“软尘骑马梦京华”）、“藤萝月”（杜甫《秋兴》：“请看石上藤萝月”）等。说它特殊，是因为与散文相比较，这类名词词组的定语与中心词之间的关系显得要复杂一些。如上面列举的“藤萝月”：“藤萝”对“月”既非性状上的修饰，亦非范围上的限定，它们之间也不能简单地插入“之”字，其意义联系需要根据上下文去灵活地把握。这类名词词组在近体诗中往往具有独特的表达功能，它是形成“诗家语”^① 审美特征的一个重要因素，值得我们去进行探讨。

二

从构成方式来看，近体诗中这类特殊名词词组主要有以下几种类型：（一）名词 + 名词；（二）动词词组 + 名词；（三）

^①〔宋〕胡仔《苕溪渔隐丛话》引王安石论诗语；

形容词 + 名词；（四）数量词 + 名词。

（一）名词 + 名词

1、（客）心洗流水，遗响出霜钟。

李白《听蜀僧浚弹琴》

2、半窗（萝）月独欹枕，满院（松）风常掩关。

陆游《闲趣》

3、（云）石荧荧高叶曙，（风）江飒飒乱帆秋。

杜甫《简吴郎司徒》

4、一春（梦）雨常飘瓦，尽日（灵）风不满旗。

李商隐《重过圣女祠》

5、沾衣欲湿（杏花）雨，吹面不寒（杨柳）风。

僧志南《绝句》

6、（月）楼（风）殿静沉沉，披拂霜华访道林。

陆龟蒙《寒食同袭美访寂上人》

7、不留夙孽累儿孙，不向（情）田种（爱）根。

林纾《答谢蝶仙》

8、树深时见鹿，（溪）午不闻钟。

李白《访戴天山道士》

在一般情况下，名词充当定语主要是对中心词在领属、时间、处所等方面进行限定，意思比较直接，如“梦话”，即“梦中所说之话”，而“梦雨”则不然，其意思是指“如梦一般轻柔迷濛的细雨”，其含义比较丰富，表达也比较曲折。再试比较“请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花”一联。其中“芦荻花”即“芦荻之花”，定语与中心词的关系是直接的，表示领属；而“藤萝月”却并非“藤萝之月”，而是指“映在藤萝间的月色”，其意义显得比较空灵，要根据诗中的上下文细加揣摩。再如“风江”、“云石”、“芹泥”等，其定语与中心词之间的关系都需要作灵活的把握；不能用简单的限定、修饰关系来概括。

(二) 动词词组 + 名词

1、月明（垂叶）露，云逐（渡溪）风。

杜甫《秦州杂诗》

2、（暗飞）萤自照，（水宿）鸟相呼。

杜甫《倦夜》

3、荷尽已无（擎雨）盖，菊残犹有（傲霜）枝。

苏轼《赠刘景文》

4、栖雁已惊（沽酒）火，乱鸦高避（落帆）风。

罗隐《金陵夜泊》

5、（糝径）杨花铺白毡，（点溪）荷叶送青钱。

杜甫《绝句漫兴》

6、（暂止飞）鸟将数子，（频来语）燕定新巢。

杜甫《堂成》

以上这类动词词组修饰名词所构成的名词词组在散文中很少运用，就是在古体诗中也是很少见的。如上面的例6中，以“暂止飞”为定语修饰“鸟”，以“频来语”为定语来修饰“燕”，这种组合关系只有在近体诗中才有可能，它的形成与近体诗的特殊语法有关，这一点后文还要涉及。这种灵活的组合关系能在有限的语言空间中包含尽可能丰富的语义内容，使诗句显得辞约义丰，言简意赅。

(三) 形容词 + 名词

1、最爱东山晴后雪，（软）红光里涌银山。

杨万里《雪后晚晴》

2、鸟啼铃语梦常萦，闲立花阴盼（嫩）晴。

鲁迅《惜花四律》

3、细雨湿衣看不见，（闲）花落地听无声。

刘长卿《赠别严士元》

4、雪声偏傍竹，（寒）梦不离家。

戎昱《桂州腊夜》

5、风林（纤）月落，衣露静琴张。

杜甫《夜宴左氏庄》

6、三湘（愁）鬓逢秋色，万里归心对月明。

卢纶《晚次鄂州》

7、千条（弱）柳垂青琐，百啭流莺绕建章。

贾至《早期大明官》

8、（香）雾云鬟湿，清辉玉臂寒。

杜甫《月夜》

形容词作定语一般是从性状方面对中心词进行修饰，所揭示的大都是中心词的基本属性，如“高山”、“嫩草”、“明月”、“轻舟”等，但上面所引的例句却并非如此。其定语表达的性状似乎很难与中心词直接合榫，显得好象有点不和谐。试比较“鲜花”与“闲花”，前者以“鲜”饰“花”，意义指向直接的、确定的、意即“鲜艳的花”；而后者以“闲”饰“花”，则似乎有些别具一格。“闲”本是用来表心情的形容词，这里用来修饰“花”，这是诗人有意为之的一种表达错位，用以表现自己在特定情境中产生的审美感觉，应属于特殊的名词词组。

（四）数量词 + 名词

1、林残（数枝）月，发冷（一梳）风。

曹松《晨起》

2、深秋帘幕千家雨，落日楼台（一笛）风。

杜牧《题宣州开元寺》

3、（一窗）萝月禁春瘦，万壑松风撼昼眠。

陆游《庄器之作招隐阁项平甫诸人赋诗余亦继作》

4、（一枕）鸟声残梦里，半窗花影独吟中。

陆游《戏出燕儿》

5、（半榻）暮云推枕卧，（一犁）春雨挟书耕。

徐焯《过荆屿访族兄文统村居》

6、(半帘) 蕉雨时飘砚, (一砌) 松风静煮茶。

王彦泓《赠龚君瑞》

以上所引的例句中, 那些数量词与其所限定的中心词之间似乎也都有一种不甚规范的感觉。“风”不是一阵, 而是“一笛”; “雨”不是“一场”, 而是“一犁”; “月”不是“一轮”, 而是“数枝”, 它们大都偏离正常的表达习惯, 但却“反常而合道”, 显得格外新奇别致, 富有诗的韵味。

三

近体诗语言具有一种独特的审美魅力, 这种魅力在很大程度上来源于语言结构形式的灵活性。诸如语序的颠倒错综, 语义的跳跃紧缩, 语词的超常搭配等。这种灵活性使得近体诗语言充满了审美弹性和张力。近体诗中这种特殊语词组合也正是形成这种审美弹性和张力的重要手段之一。它的审美效应至少可以体现在以下几个方面。

(一) 丰富了诗歌意象的审美蕴含

“当一个修饰语修饰名词时, 它不仅强调一种性质, 而且也暗示了该性质所具有的物理意义。”^① 近体诗中的特殊名词词组正是这种具有复杂内涵的审美意象。其定语并不是对中心语作平面的、直接的、简单的限定或修饰, 而是试图从不同角度, 不同层面对中心词进行多维的、立体的“暗示”, 从而有效地丰富了诗歌中意象的审美蕴含, 使其显得更为新奇隽永。

这种“暗示”通常有以下几种形式:

^① [美] 高友工、梅祖麟《唐诗的魅力》1990年 上海古籍出版社 P55-56;

1、感觉相通

定语与中心词分别由表示不同感觉的语词构成。通过组合，达到感觉上的相通相融。如“霜钟”，以视觉饰听觉；“香雾”，以嗅觉饰视觉；“柔橹”，以触觉饰听觉；“一笛风”，以听觉饰触觉；“软红”，以触觉饰视觉等等，各种不同的感觉形象相互渗透沟通，从而有效地拓展了诗歌意象的审美蕴含。

2、动静相生

定语从动态方面对中心词进行修饰。如“穿花蛺蝶”、“点水蜻蜓”、“迎风燕”、“逐浪鸥”、“垂叶露”、“渡溪风”等，这类名词词组中的定语都是表动态的，通过它们的“暗示”，使中心词所表示的物象充满栩栩如生的动感，跃然纸上，呼之欲出。

3、时空相映

即或以时间饰空间，如“春浦”、“月榭”。“春”、“月”都是表时间的名词，“浦”、“榭”则都是表空间的名词。或以空间饰时间，如“溪午”，如此时空交融，构成立体的审美境界。

4、虚实相成

定语与中心词一虚一实，相生相成。如“梦雨”、“情田”、“灵风”、“爱根”等，定语都是比较抽象的事物，而中心词则是比较具体的事物，以虚饰实，化质实为空灵。而“冰心”、“一梳风”、“一枕鸟声”等，定语都是具象的，而中心词则是不具象的，以实饰虚，从而变无形为有形。这样虚而实之，实而虚之，使诗中意象空灵蕴藉，意味深永。

从以上分析可以看出，这类名词词组的定中关系大多是立

体的，多维的，这种灵活的组合关系从不同的角度丰富了诗歌的审美意象。

（二）拓展了诗歌的语义表达空间

近体诗中这类名词词组其表层结构比较松散，尤其是以名词为定语的，往往利用一种未确定的语义联系，在“物象与物象之间作若即若离的指义活动。”^①这在一定程度上造成语言的多义性与诗境的模糊性，从而能使读者在鉴赏过程中“获得一种自由观、感、解读的空间”，^②并激发他们强烈的参与意识。如“云石”（杜甫《简吴郎司徒》：“云石茺茺高叶暗”），在诗句中既可理解为“如云之石”，又可理解为“云绕之石”。“竹斋”（王禹偁《赠朱学士》：“夜棋留客竹斋寒”），即可理解为“竹林中之斋”，也可理解为“竹林畔之斋”，还可理解为“竹子修造之斋”。至于“松门”是“松掩之门”还是“松木之门”，“溪月”是“溪畔之月”还是“溪中之月”等，诗句中都没有明确指出，其定中间的关系都是不确定的，具有一种模糊性，可以任凭读者去自由联想，参与创造。还有的名词定语本身就具有比喻意味，它与中心词的关系显得更为空灵隐约，如“梦雨”，意即“梦一般的细雨”，它可以引发人们联想到雨就象梦一般的轻盈，梦一般的飘忽，梦一般的迷濛，梦一般的温馨……，其定语与中心词之间的模糊性使诗歌语义变得更为丰富而隽永。古人论诗认为“妙在含糊，方见作手”^③，诗歌应当写得迷离恍惚，构成一种“蓝田日暖玉生烟”般的迷人意境，使人通过鉴赏获得更多更美的审美愉悦。清代著名诗评家叶燮曾说过：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺。其寄托在

① 叶维康《中国诗学》1992年 三联书店 P18；

② 叶维康《中国诗学》1992年 三联书店 P18；

③ [明]谢榛《四溟诗话》；

可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也”。^① 近体诗定中之间模糊不定的组合关系能巧妙地营构出这种“含蓄无垠、思致微渺”的审美情境，从而拓展诗歌语义的表达空间。

（三）增添了诗歌语言的审美弹性

语言精警，充满弹性是近体诗语言的显著特征之一。这种弹性的形成在很大程度上须借助语词之间的超常组合。特殊的名词词组正是这种超常组合的一种表现形式。它往往偏离表达常规，但若细细咀嚼，这些偏离常规的组的确能给人一种生新脱俗的美感，如“情田”、“蕉雨”、“嫩晴”、“愁鬓”等，其定语与中心词之间大都保持一种若即若离的联系，形成一种充满弹性的语义场。试比较“情田”与“稻田”、“爱根”与“树根”、“梦雨”与“细雨”、“风叶”与“柳叶”等，就能发现，后者定中之间的关系是平面的、确定的、单义的，虽准确但缺乏美感，而前者则是立体的、模糊的、多义的，充满近体诗语言特有的弹性与张力，能充分激发读者的审美想象与情感共鸣。

在近体诗中，这种弹性的形成还表现在一个修饰语能够与许多不同的中心词组合，以构成名词词组。仅以“寒”为例，就可分别构成：

寒梦 寒梦不离家

戎昱《桂州腊夜》

寒草 祖席依寒草

王维《送孙二》

寒鸟 寒鸟数移柯

刘长卿《月下寄张秀才》

寒城 寒城菊自花

杜甫《遣怀》

^① [清] 叶燮《原诗》；

寒蛩	寒蛩四壁鸣	文天祥《夜坐》
寒灯	舟雪洒寒灯	杜甫《泊岳阳城下》
寒砧	万户寒砧催客去	严可均《秋怀》
寒鸦	寒鸦飞去日衔山	窦巩《寄南游弟兄》
寒旌	猎猎寒旌背晚风	张泌《边上》
寒云	花城极浦足寒云	皇甫冉《送李录事赴饶州》

再如“寒泉”、“寒雨”、“寒塘”、“寒柳”、“寒砌”、“寒流”、“寒沙”、“寒梅”等，其中的“寒”对中心词的修饰一般都是不确定性的，而是表达诗人一种内心的感觉，这些词组组合灵活，蕴义空灵，充分体现出近体诗语言的审美弹性。

四

近体诗中这类特殊名词性词组形成的原因是多方面的，其中最主要的原因就在于汉语重意合、重神摄的人文性特征。这一点在近体诗中尤为突出。由于篇幅与声律的拘限，近体诗的语义表达不可能象散文那样要求字面完整、具体、连贯，而是表现出一定的自由度。语词之间可以颠倒，可以跳跃，可以超常组合，可以关系模棱。“声律愈严，则文律不得不愈宽”。^①在近体诗中，格律的谨严与表达的灵活，体裁的狭小与内容的丰富构成了艺术的辩证统一。这一特征在回文诗中得到了最集中的体现。一首诗可顺读可倒读，关键在于语词间组合关系的相对自由。如著名的《龟山回文》：

潮回暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明。
桥对寺门松径小，槛当泉眼石波清。
迢迢绿树江天晓，霭霭红霞海日晴。
遥望四边云接水，碧峰千点数鸥轻。

^① 钱钟书《管锥篇·毛诗·雨无正》条；

这首诗不仅意境优美，格调清新，而且顺读倒读都流畅自然，不露斧凿痕迹。这种奇妙的表达效果与诗句中名词词组的灵活组合有很大的关系，下面试拈出几例以作比较。

中心词	顺读	倒读
浪	暗浪	雪浪
浦	远浦	渔浦
舟	渔舟	钓舟
门	寺门	松门
径	松径	小径
眼	泉眼	石眼
树	绿树	江树
霞	红霞	海霞
日	海日	晴日
边	四边	云边
峰	碧峰	千峰
鸥	数鸥	轻鸥

顺读为“暗浪”，倒读则为“雪浪”；顺读则为“松径”，倒读为“小径”等，都无不可。这种组合变化并不影响诗歌语言的流畅，也不影响诗歌意境的优美，的确十分奇妙。

既不违背严谨的诗歌格律，又能表现出丰富的审美变化，特殊名词词组的形成和运用正体现了近体诗语言艺术的辩证规律。遵循着这一艺术规律，一代代的诗人们在创作过程中才能“从心所欲不逾矩”，^①“中律而不为律所缚”，^②获得充分的审美创造的自由，一骋才情，写出不朽的名篇佳作。

① 《论语·为政》；

② 〔清〕刘熙载《艺概·诗概》；

近体诗流水句的语式特征

近体诗中常常出现这种情况，有时构成一联的两个格律句，实际上只是一个语法单句。如“谁知二十余年后，来作客曹相替人”（张籍《赠主客刘郎中》），其表层的语言形式为二个格律句，而深层的语义结构却是一个主谓结构的单句——谁知二十余年后来作客曹相替人。这种句子大多用于近体诗的末尾，它能使诗的结句显得如行云流水，自然畅达，而且韵致悠远，有独特表达功能，因此我们把它称之为流水句。它与近体诗对仗中的流水对既有联系又有区别。联系是显而易见的，兹不赘述；其区别主要表现在两个方面：（一）流水对的上下句之间必然是对仗，而流水句则不一定，上下句可对亦可不对，如上举“谁知二十余年后，来作客曹相替人”就不是对仗。（二）流水对的上下句既可由一个语法单位构成，如“不堪玄鬓影，来对白头吟”（骆宾王《在狱咏蝉》），也可由一个复句构成，如“宁为宇宙闲吟客，怕做乾坤窃禄人”（杜荀鹤《自叙》）；而流水句则只限于由单句构成。在近体诗中这种流水句常常表现出某些特定的语式特征，主要体现于句式与语词两个方面。下面试作例析。

一、句式方面

近体诗流水句常见的有以下五种句式：

(一) 主谓式；(二) 状中式；(三) 述宾式；(四) 兼语式；(五) 寄语式。

(一) 主谓式

(1) 一联中，上句为主语，下句为谓语。

1、旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。

刘禹锡《乌衣巷》

2、荒园一种瓢儿菜，独占秦淮旧日春。

蒋超《金陵旧院》

3、淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。

刘禹锡《石头城》

4、即今河畔冰开日，正是长安花落时。

张敬忠《边词》

5、年年越溪女，相忆采芙蓉。

杜荀鹤《春宫怨》

句法分析：如例 1 为：旧时王谢堂前燕 飞入寻常百姓家。
两个格律句构成一个语法单句，其他例同。

(2) 一联中，上句为主语 + 状语，下句为谓语。

1、天将今夜月，一遍洗寰瀛。

刘禹锡《八月十五夜玩月》

2、梅花昨夜将春色，开到江南第几桥？

周述《踏雪》

3、谁将碎雨零烟恨，说与风流小庾知。

陈维崧《小秦淮曲》

4、此心曾与木兰舟，直到天南潮水头。

贾岛《寄韩侍郎》

语法分析：如例 1 为：天 [将今夜月] [一遍] 洗寰瀛。

例4为：此心 [曾] [与木兰舟] 直到天南潮水头。上下两句构成一个语法单句。

(二) 状中式

一联中上句为状语，下句为中心语。

(1) 名词短语作状语。

1、今日鬓丝禅榻畔，茶烟轻飏落花风。

杜牧《醉后题僧院》

2、今日淡烟芳草里，暮蝉犹作管弦声。

刘基《过苏州》

3、向晚青山下，谁家祭水神？

张籍《江南春》

4、茫茫江汉上，日暮欲何之？

刘长卿《送李中丞》

语法分析，如例1为：[今日鬓丝禅榻畔] 茶烟轻飏落花风。其他例同。

(2) 介词词组作状语。

1、一自蒯生流涕后，几人曾读报燕书？

汤显祖《黄金台》

2、自从流落商船上，几度春风怨落花。

钱逊《琵琶仕女》

3、唯将终夜长开眼，报答平生未展眉。

元稹《遣悲怀》

4、忽与朝中旧，同为泽畔吟。

贾至《南州有赠》

语法分析：如例1为：[一自蒯生流涕后] 几人曾读报燕书。

上句为状语，下句为中心语，两个格律句合起来构成一个语法单句，他例同。

(三) 述宾式

一联中，上句为述语 + 宾语的一部分；下句为宾语的另一部分。

1、却羡舟人挟妻子，家于舟上去无愁。

江湜《舟中二绝》

2、愁见三秋水，分为二地泉。

沈佺期《泷上水》

3、莫道官忙身老大，即无年少逐春心。

韩愈《早春呈水部》

4、不及铜炉烟一缕，随风摇飏入君怀。

黄任《梦到》

5、可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。

陈陶《陇西行》

这类流水句宾语一般都比较复杂，有的由一个单句充当，为例2中“见”的宾语为“三秋水分为二地泉”；有的甚至由一个复句充当，为例3中“莫道”的宾语“官忙身老大，便无少年逐春心”便是一个因果复句。

(四) 兼语式

一联的上下两句合起来构成兼语式单句。

1、徒使词臣庾开府，咸阳终日苦思归。

刘禹锡《荆州道怀古》

2、莫使沧浪叟，长歌笑尔容。

刘禹锡《洞庭驿逢郴州使》

3、能使南人敬，修持香火缘。

李嘉祐《送弘志上人归湖州》

4、惟有门前镜湖水，春风不改旧时波。

贺知章《回乡偶书》

5、只今惟有潇湘月，万里相随照不眠。

刘著《闺情》

语法分析：例1为：[徒] 使词臣庾开府咸阳终日苦思归。

例5为：[只今] [惟] 有潇湘月万里相随照不眠。

(五) 寄语式

一联中，上句为说话人及说话时的情态或对象，下句为所说的话语。

1、宫前遗老来相问，今是开元第几孙？

韩愈《和李司勋过连昌宫》

2、君王笑向奇妃问，何似西凉打刺苏？

周宪王《元宫词》

3、东风为尔丁宁道，折断桑条莫再生。

无名氏《西湖竹枝词》

3、夹岸儿童齐笑语，嘉陵江似使君清。

陈灿《送人人蜀》

如上数例，如以散文句式来表述都是单句。如例1应为：宫前遗老来相问：“今是开元第几孙？”由于格律的限制，它们在诗中均被各自分成两个格律句。

二、语词方面

流水句的另一语式特征是通过语词来显现的，往往在一联的上句中出現某种特定的语词，主要有以下几种类型：

(1) 表感知的，如“观”“看”“见”“闻”等。

1、请观世上看花者，曾见花开不谢来？

徐渭《谢相国白鸥园》

2、请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花。

杜甫《秋兴》

3、愁见三秋水，分为二地泉。

沈佺期《陇头水》

4、只闻凉叶院，露井近寒砧

李商隐《独居有怀》

(2) 表心理活动的如“羨”“怜”“堪”（忍受）等。

1、羨君青琐里，并冕入炉烟。

李嘉祐《元日无衣冠入朝》

2、却羨舟人挟妻子，家于舟上去无愁。

江湜《舟中二绝》

3、可怜绣户侯门女，独卧青灯古佛旁。

曹雪芹《红楼梦·金陵十二钗》

4、可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。

陈陶《陇西行》

5、不堪玄鬓影，来对白头吟。

骆宾王《在狱咏蝉》

6、岂堪沧海畔，为客十年来。

刘长卿《早春》

(3) 表识记的，如“知”“记”“忆”等。

1、不知湖上菱歌女，几个春舟在若耶？

王翰《春日思归》

2、遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。

王维《九月九日忆山东兄弟》

3、记得楚江残雨后，背江人语醉初醒。

汤显祖《雨蕉》

4、略记年时春雨夜，海南新试小熏笼。

陈鹏年《绝句》

5、忆得西湖烟雨里，小园清晓独行时。

僧道灿《题水墨草虫》

6、尚忆信安祠外柳，萧条犹带汴堤烟。

瞿庄《题慧麓秋晴阁》

(4) 表言语的，如“说”、“道”、“问”等。

1、自说孤舟寒水畔，不曾逢着独醒人。

杜牧《赠渔父》

2、长说承天门上宴，百官楼下拾金钱。

张祜《退宫人》

3、莫道官忙身老大，即无年少逐春心。

韩愈《早春呈水部》

4、试问酒旗歌板地，今朝谁是插花人？

李贺《酬客》

(5) 表比较的，如“不及”、“不似”、“不如”、“输与”等。

1、不及窥帘双燕子，春来还觅旧雕梁。

黄任《恨词》

2、不如池上鸳鸯鸟，双宿双飞过一生。

无名氏《杂诗》

3、不似隋家堤岸上，乱鸦残照管兴亡。

孟宗献《柳塘》

4、输与新来双燕子，衔泥犹得带残红。

陆游《花时遍游诸家园》

5、输与桐君山下叟，一生散发醉江天。

陆游《书感》

(6) 表疑问的，如“何”、“安”、“若为”、“谁”等。

1、如何一个团圆月，半照行人半照侬？

张芬《洞庭竹枝词》

2、安得扁舟吹短笛，梅花香里一经过？

秦旭《题梅花庵》

3、何事西湖林处士，年来不寄一枝春？

郑本忠《题画梅》

4、若为化作青楼去，遍写罗虬九锡文？

舒位《夜看瓶中辛夷花有咏》

5、谁将碎雨零烟恨，说与风流小庾知？

陈维崧《小秦淮曲》

(7) 表相似的，如“如”、“似”等。

1、君心无定如明月，才绕楼东复转西。

谢榛《怨歌行》

2、忆君心似西江水，日夜东流无歇时。

鱼玄机《江陵愁望寄子安》

3、泪眼无穷似梅雨，一番匀了一番多。

苏轼《席上代人赠别》

近体诗讲求格律，在语言形式方面有较严的限制。高明的诗人往往能慧心独运，寓变化于绳墨之中。在创作时既保持近体诗语言形式的严整，又充分体现出“心灵的妙运”。流水句正是这种审美追求的具体体现。它既合乎规矩，保持了近体诗语言的整饬；又能于规矩中去求得审美自由，充分显示出一种自然流动的美感，清新活泼，有其独特的艺术魅力，所以千百年来一直受到诗人们的青睐。

近体诗对偶的句法变化例析

对偶，是近体诗的主要格律特征之一。不仅“律诗重在对偶”，^①绝句中也常常运用对偶。如“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇”（苏轼《饮湖上，初晴后雨》）；“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”（杨万里《晓出净慈寺送林子方》）等。还有的整首都用对偶，如杜甫的《绝句》。这种语言形式之所以在近体诗中有着十分重要的地位，得到如此广泛的运用。其主要原因是由于它渗透着汉民族重对称，求均齐的审美心理。“造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。”^②另一方面，充满弹性和张力的汉语言文字也为对偶的形成和运用提供了物质条件：“中国语词因有伸缩分合之弹性，故能组成匀整的句调，而同时亦便对偶。”^③因此有人把对偶看作是“汉语言文化的有意味的形式。”^④这不是没有道理的。

① 谢榛《四溟诗话》

② 刘勰《文心雕龙·丽辞》；

③ 郭绍虞《照隅室语言文字论集》第二集 上海古籍出版社 P103；

④ 童山东《对偶：汉语言文化的有意味形式》《湖南师大学报》1990年第一期；

关于对偶的基本要求，一般有关诗词的格律的论著中都有所论及，概括起来主要是以下两点：（一）词性要相同；（二）句法结构要一致。吴丈蜀先生的说法有一定的代表性，他在《读诗常识》中认为：“所谓对仗，就是两句中的词组结构和词性要相同，互相成对，”^① 这才构成工整的对偶形式。例如：

1、云泽清光满，洞庭月色深。

“云泽”与“洞庭”，地理名词相对；“清光”与“月色”，天文名词相对。“满”与“深”，形容词相对。

2、孙康映雪寒窗下，车胤收萤败帙边。

上句：孙康映雪 <寒窗下>；下句：车胤收萤 <败帙边>。两句都是“主·述·宾·补”格式。句法结构是一致的。

以上是从对偶的基本格律要求来说的；但如果仅仅追求形式的整饬工稳，一味地“规规然于媲青比白，”^② 那么就可能会妨害内容的表达。如上引“云泽清光满，洞庭月色深”一联就犯了古人所忌的“合掌”（即上下句说的是同一个意思）之病。“孙康映雪寒窗下，车胤收萤败帙边”一联也被人讥为“事非不核，对非不工，恶！是何言哉。”^③ 其原因就在于内容的重复和单调。真正的诗人总是能在限制中施展出创造才华的。他们既不脱离规范，而又能灵活地驾驭规范，使规范成为其表情达意的一种手段。宋代诗人吕本中曾说过：“学诗当识活法。所谓活法，规矩备具，而能出于规矩之外变化不测，而亦不背于规矩也”^④。古往今来，许多杰出的诗人在近体诗创作中都能灵活地运用对偶形式，于绳墨规矩之中求得腾挪变化。他们既注重对偶形式的整饬之美，又能“从心所欲不踰矩”^⑤ 地自由创造，

① 吴丈蜀《读诗常识》上海古籍出版社 1981 年版 P76；

② 葛立方《韵语阳秋》；

③ 朱承爵《存余堂诗话》；

④ 吕本中《夏均父集序》；

⑤ 《论语·为政》；

写出了许多流传千古妙联佳构，也积累了许多宝贵的创作经验。这些经验具体表现在以下三个方面：（一）在内容上避忌“合掌”，努力追求语义表达的丰富性和灵活性。以“两句意甚远，而中实潜贯者最为高作。”^①（二）在词性上作灵活把握。古人将“字”（即指今之所动词）划分为“虚字”与“实字”两大类，对偶时只要求实对实，虚对虚。必要时还可实字虚用，虚字实用，堪称“活法”。限于篇幅，以上两个问题不打算展开论述。（三）在句法结构上可“对字不对句”，即上下两句在字面上力求对得工整，但深层的句法结构却不一定要完全一致。两句似对而非对，形同而实异。这样一来，既有形式上匀称、均齐的整饬之美，又有表达上灵活跳脱的变化之妙，丰富了近体诗语言的表现力。以下就近体诗对偶的句法变化作些初步的考查和分析。

本文讨论对偶句法变化时尽可能选择上下句词性相同，字面对仗工稳的例句。这样就可以用表层之“同”来映衬深层之“异”，以便显示其句法结构方面的变化。下面试作举例分析：

二

（一）以不同结构的单句相对

1、徒令上将挥神笔，终见降王走传车。

李商隐《筹笔驿》

上句结构为：[徒] 令上将挥神笔，兼语结构；下句结构为：[终] 见降王走传车。一般动宾结构。

2、永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。

^① 王力《王力诗论》广西人民出版社1988年版P43；

李商隐《安定城楼》

上句结构为：〔永〕忆江湖归白发，一般动宾结构。意为：长想着到满头白发时退居江湖；下句结构为：〔欲〕回天地入扁舟，连动结构。意为：要干一番回转天地的大事业，然后驾扁舟归隐。

3、鱼吹塘水动，雁拂塞垣飞。

王安石《宿雨》

上句为：鱼吹塘水动，兼语结构；下句为：雁〔拂塞垣〕飞，主谓结构。“拂塞垣”是“飞”的方式状语。

(二) 以单句与紧缩复句相对

近体诗因字数句数限制，一个格律句既可由一个单句构成，也可由一个紧缩复句构成，在对偶中，有时以单句与紧缩复句相对。

1、芳草有情皆碍马，好云无处不遮楼。

罗隐《绵谷回寄蔡氏昆仲》

上句：芳草（因）有情/（故）皆碍马，因果复句紧缩式；下句：好云〔无处〕〔不〕遮楼，单句。

2、野火烧不尽，春风吹又生。

白居易《赋得古原草送别》

上句：野火烧〈不尽〉，单句；下句：春风吹/（草）又生，条件复句紧缩式。

3、因寻野渡逢渔舍，更泊前湾上酒家。

韦庄《夜雪泛舟游南溪》

上句：因寻野渡/（故）逢渔舍，因果复句紧缩式；下句：〔更〕泊前湾上酒家，连动式单句。

(三) 以不同结构的紧缩复句相对。

1、国破山河在，城春草木深。

杜甫《春望》

上句：国（虽）破/（但）山河在，转折复句紧缩式；下句：城（因）春/（故）草木深，因果复句紧缩式。

2、词客有灵应识我，霸才无主始怜君。

温庭筠《过陈琳墓》

上句：词客（若）有灵/应识我，假设复句紧缩式；下句：霸才（因）无主/（故）始怜君，因果复句紧缩式。“霸才”，诗人自况。

3、情多最恨花无语，愁破方知酒有权。

郑谷《中年》

上句：（因）情多/（故）最恨花无语，因果复句紧缩式；下句：愁破/方知酒有权，条件复句紧缩式。

有时上下句虽为同一类紧缩复句，但在结构上也有所变化。如：

4、水净楼阴直，山昏塞日斜。

杜甫《遣怀》

上句：水净/（故）楼阴直，由因而推果；下句：山昏/（因）塞日斜，由果而溯因。

（四）以倒装、省略等变异句与常规句式相对

1、万里寒光生积雪，三边曙色动危旌。

祖咏《望蓟门》

上句：（万里）寒光生<积雪>，，常规句式；下句：〔三边曙色〕动危旌。“三边曙色”是处所状语，“动危旌”即“危旌动”，主谓倒装。意为：在熹微的三边曙色中，危旌在轻轻拂动。

2、柳花惊雪浦，麦雨涨溪田。

李贺《南园十三首》

上句意思是：惊（看）柳花（成）雪浦，句中既有倒装，

又有省略；下句：麦雨涨溪田，常规句式。

3、风枝惊暗鹊，露草泣寒虫。

戴叔伦《江乡故人偶集客舍》

上句：风枝惊暗鹊，常规句式；下句：[露草]泣寒虫。“泣寒虫”即“寒虫泣”的倒装。全句意为：露草中，寒虫在低声鸣泣。

(五) 以动宾结构与动补结构相对

1、烽火连三月，家书抵万金。

杜甫《春望》

“连三月”动补结构，“三月”是“连”的时间补语；“抵万金”，是动宾结构。

2、暮霭生春树，斜阳下小楼。

杜牧《题扬州禅智寺》

“生春树”，即“生于春树”，动补结构；“下小楼”，动宾结构。

3、野哭千家闻战伐，夷歌几处起渔樵。

杜甫《阁夜》

“闻战伐”，动宾结构；“起渔樵”，即“起（自）渔樵”，动补结构。“渔樵”为处所补语。

(六) 以不同语义关系的动宾结构相对

古汉语中的动宾语义关系比较灵活，这充分体现了汉语的“意合”特征。动宾之间除了常见的支配关系之外，还有其他种种关系，如使动、意动、为动、对动……等。近年来有不少学者对此作了深入细致的研究。这一特点在近体诗中表现得尤为突出。近体诗对偶的上下句中常常以不同语义关系的动宾结构相对。

1、身多疾病思田里，邑有流亡愧俸钱。

韦应物《寄李儋元锡》

“思田里”，支配式；“愧俸钱”，对动式。意即“对俸钱而感愧”。

2、汉女输幢布，巴人讼芋田。

王维《送梓州李使君》

“输幢布”，支配式；“讼芋田”，为动式。意即“因芋田而兴讼”。

3、不眠忧战伐，无力正乾坤。

杜甫《宿江边阁》

“忧战伐”，为动式，意即“为战伐而忧心”；“正乾坤”使动式，意即“使乾坤重正”。

(七) 以主动句与被动句相对

1、客心洗流水，遗响入霜钟。

李白《听蜀僧浚弹琴》

上句：“客心洗流水”，意即“客心被流水所洗。”被动句。
下句：“遗响入霜钟”，主动句。

2、寒衣补灯下，小女戏床头。

白居易《赠内子》

上句：“寒衣补灯下”，意即“寒衣被（内子）补于灯下”，被动句。下句：“小女戏床头”，主动句。

(八) 将一个单句分为两个格律句相对

对偶的上下句一般来说犹如双峰并峙，两水分流。形式上相对并列，意念上相关或相反。但有时候近体诗对偶的上下句字面虽然相对，而在结构上都是由一个语法单句分成两个格律句构成的。在意念上如行云流水，顺承而下。

1、不知岩际寺，恰送马头钟。

朱彝尊《泰山道中晓雾》

句法结构为：[不] 知岩际寺恰送马头钟。

2、今日江南老，他时渭北童。

杜甫《社日》

句法结构为：（今日）江南老，（他时）渭北童。判断句。

3、请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花。

杜甫《秋兴》

句法结构为：请看石上藤萝月已映洲前芦荻花。

上下句由一个语法单句构成。

三

王力先生在《中国古典文论中谈到的语言形式美》一文中曾指出过：“关于对偶，我们不要光看见古人求同的方面（字数相等是同，词性相等也是同），同时还要看见古人求异的方面，后者比前者更加重要”。^①近体诗对偶的句法变化正是古代诗人于同中“求异”的具体表现。是对近体诗语言形式的积极探索和创新。它丰富了近体诗语言的表现形式，对诗歌内容的表达也有着十分积极的作用。具体体现在以下几个方面；

（一）能化板滞为跳脱

“偶句之妙在于凝重”，^②近体诗对偶句犹如车之两轮齐驱，鸟之双翼并举，能给人一种整饬凝重的美感。但如果一味强调形式的对称均齐，则必然会以辞害意，妨碍内容的灵活表达。针对这一点，有的前代诗论家甚至提出：“凡诗切对求工，必气弱。宁对不工，不可使气弱。”^③如果能在字面对偶力求工整的

① 王力《王力诗论》广西人民出版社 1988 年版 P43；

② 金兆梓《实用国文修辞学》P119；

③ 吴可《藏海诗话》；

前提下追求句法的参差变化，就可以做到整齐而不重复，匀称而不板滞。前人曾赞叹杜甫诗中的对偶“往往参伍错综以见气力，屈盘幽深，才力奇特，不尽如古人专讲死对”。^①他的“国破山河在，城春草木深”一联，字面对仗极为工整，但深层句法结构却并不一致（上句为转折复句紧缩式；下句为因果复句紧缩式）。诗句的内涵沉郁深切，而形式却显得灵活洒脱。明代诗评家胡震亨评赏这一联说：“对偶未尝不精，而纵横变幻，尽越陈规，浓淡浅深，动夺天巧。”^②这“纵横变幻”，“动夺天巧”的艺术魅力与诗人“尽越陈规”，运用“参伍错综”的对偶句式是分不开的。

（二）丰富了诗歌的语言形式

诗歌语言中限制最多的是近体诗，而近体诗中格律最严的要算对偶句。然而，正因为它受到限制越多，所能表达的内容便会越加丰富别致。这是由于“语言的一切因素（包括形式方面的因素）在诗中都能产生意义”。^③诗人们凭借“对字不对句”的方法，可以创造出许多散文中不可能出现的特殊句型。如：

人世难逢开口笑 菊花须插满头归

杜牧《九日齐山登高》

这一联字面上对得可谓十分工整，但其句法结构却不同。上句“[尘世][难]逢开口笑”，是常规句。意思是：茫茫尘世中，难得碰到开口笑的时候。下句“菊花须插满头归”，其句法则参差错综。如用散文句式表达，似应调整为“应插菊花满头归”。这样一改，虽然诗义显得明白一些，但既不能与上句

① 严羽《沧浪诗话》引陶明浚语；

② 胡震亨《唐音癸签》卷九；

③ 夏晓虹《杜甫律诗语序研究》《文学遗产》1987年第二期；

构成字面上的对偶，诗味也显得平淡索然，远不如“菊花须插满头归”来得劲健、新颖，充满着近体诗语言所特有的弹性和美感。“因有对仗之法，乃令作者各逞其能，创为各种特殊句型。句型虽特殊，而作者克达其意，读者能会其旨”。^①对偶的句法变化大大丰富了近体诗的表现形式，创造了许多生动灵活而又新奇别致的“诗家语”。

（三）拓展了诗歌的表达空间

刘勰在《文心雕龙》中提出“反对为优，正对为劣”的观点，这是很有见地的。因为比较起来，“理殊趣合”^②的反对比“事异义同”^③的正对在意义表达方面有更大的腾挪余地，如果以不同句法结构的上下句相对，无疑能更有效地拓展诗歌的表达空间，以便诗人们能一骋才情。如：

柳花惊雪浦 麦雨涨溪田

李贺《南园十三首》

这一联上句的意思是说：诗人看到柳花纷纷扬扬，漫天飘落，前边的溪滩已被柳花铺成一片雪浦，心中感到十分惊喜。这样丰富的语义内容要嵌在五言句中已很不容易了，如果还要求与下句的词性、句法结构一致则更难以措手了。“作诗有对，须要互旋，方不死于句下也。”^④诗人匠心独运，巧妙地遣词造句，构思出字面对仗极为工稳而深层句法结构却有回旋变化的一联对偶句，在整齐而又简约的语言形式中表达出丰富而又灵活的语义内容，巧妙地拓展了诗句的表达空间，这充分体现了诗人杰出的创造才能。

① 叶圣陶致王力先生信引自《王力诗论》参见⑩P67；

② 徐增《而庵诗话》；

③ 刘勰《文心雕龙·丽辞》；

④ 葛立方《韵语阳秋》；

近体诗对仗中的复句运用

一

对仗，是近体诗的主要格律特征之一。根据诗律的要求，对仗的句子在词性、句法结构等方面大致相同。同时，构成对仗联的上下句之间的语义关系有不少又是并列的，如“白日依山尽，黄河入海流”、“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”等。这种形义都并列的对仗句能充分体现一种整饬均齐的对称之美；但如果千篇一律，则又会流于单调平板。一些高明的诗人在近体诗创作中往往有意识地于整饬中求变化，于对称中求流动，在表层语言形式相对的前提下，巧妙地运用各种不同的句式来构成对仗。这样的对仗句既不失规矩却又活泼流畅，其中以复句形式构成的对仗句更显得张弛有致，摇曳多姿，大大增强了诗歌旋律的流动感。下面从语言形式与审美功能两方面对此试作例析。

二

近体诗中构成对仗的复句有多种类型，其中并列复句因为与本文的题旨无关，故不论及。以下分析的都是其它类型的复句形式。

(1) 构成对仗的上下句之间蕴含着因果关系。如：

1、以我独沉久，愧君相见频。

司空曙《喜外弟卢纶见宿》

2、烽火连三月，家书抵万金。

杜甫《春望》

以上两例都是由因而推果。有时也出现由果而溯因的，如：

3、翠黛不须留五马，皇恩只许住三年。

白居易《西湖留别》

(2) 构成对仗的上下句之间蕴含着转折关系。如：

1、身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。

李商隐《无题》

2、世上岂无千里马，人间难得九方皋。

黄庭坚《过年与怀李子先时在并州》

(3) 构成对仗的上下句之间蕴含着假设关系。如：

1、若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。

李白《清平调》

2、欲穷千里目，更上一层楼。

王之涣《登鹳雀楼》

(4) 构成对仗的上下句之间蕴含着递进关系，如：

1、岂有蛟龙愁失水，更无鹰隼击高秋。

李商隐《重有感》

2、汉文有道恩犹薄，湘水无情吊岂知。

刘长卿《长沙过贾谊宅》

(5) 构成对仗的上下句之间蕴含着顺承关系。如：

1、刚被太阳收拾去，又教明月送将来。

苏轼《花影》

2、小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花。

陆游《临安春雨初霁》

(6) 构成对仗的上下句之间蕴含着让步关系，如：

1、纵使有花兼有月，可堪无酒更无人。

李商隐《春日即事》

2、纵被浮云掩，终能永夜清。

杜甫《天河》

(7) 构成对仗的上下句之间蕴含着选择关系，如：

1、宁为宇宙闲吟客，怕作乾坤窃禄人。

杜荀鹤《自叙》

2、宁为百夫长，胜作一书生。

杨炯《从军行》

(8) 对仗的上下两句各自都由复句构成，从其语法关系考察，一联对仗实际上是由一个多重复句构成的，如：

1、词客有灵应识我，霸才无主始怜君。

温庭筠《过陈琳墓》

(若) 词客有灵// (则) 应识我/ (因) 霸才无主// (故) 始怜君

假设

并列

假设

2、不为困贫宁有此，只缘恐惧转须亲。

杜甫《又呈吴郎》

(若) 不为困贫//宁有此/只缘恐惧//转须亲

假设

并列

因果

三

从以上例析可以看出，近体诗对仗中的复句运用形式多样，

运用灵活，在很大程度上丰富了近体诗的语言形式。同时，由于诗歌是语言的艺术，在诗歌中一切语言因素都具有表达的作用，因此，复句在近体诗对仗中的运用也有其独特的审美功能。

（一）化板滞为灵动

近体诗中的对仗犹如双峰之并峙，两翼之齐飞，虽有一种整饬对称的美感，但如果没有变化，则容易流于雕琢、板滞，而且还有可能产生诗家所忌讳的“合掌”之弊（即上下句语义重复）。上述复句形式的变化，一方面在语言形式上保持了整饬对称之美，另一方面在语义表达上又具有一种活泼流畅之美。如“汉文有道恩犹薄，湘水无情吊岂知”一联中，“汉文”对“湘水”，是名词对名词；“有道”对“无情”，是动宾结构对动宾结构；“恩犹薄”对“吊岂知”，是主谓结构对主谓结构。语言形式上对得十分工稳。如果从深层语义关系来分析，这上下两句实际上是由一个递进复句构成的，意谓：（贾谊）生逢有道之君汉文帝尚且难得恩遇，何况我面对无情的湘水，凭吊之情又岂能知道？诗句如行云流水，顺势而下，给平板的节奏带来一种回旋往复的旋律，充分体现了近体诗独特的韵律之美。

（二）增强了诗歌语言的审美张力

以复句形式构成对仗不仅能使诗句具有一种流动的美感，而且在节奏上也会产生相应的变化，形成一种纡徐顿挫的张弛感。如“若非群玉山头见，会向瑶台月下逢”、“纵使有花兼有月，可堪无酒更无人”，节奏时促时舒，起伏有致，体现出一种张弛顿宕的美感。

由于近体诗字句限制较严，要在极为有限的语言形式中表达尽可能丰富的语义内容，应力求辞约而义丰；而由多重复句构成的对仗联实际上可看作是由两个紧缩复句构成的，这种对

仗能有效地增加诗歌语言的密度与张力。如卢梅坡《雪梅》中一联对仗可作如下分析：

有梅///无雪//不精神/有雪///无梅//俗了人

并列 假设 并列 并列 假设

短短的两句诗中由于巧妙地运用了多重复句，便显得结构紧凑，语意绵密，句势劲健，富有张力，充分体现了近体诗语言特有的美感。

（三）丰富了诗歌的审美意蕴

与散文相比，近体诗中复句的语言形式要简略得多，除文字简省之外，其分句也大多没有关联词语，往往是“以意会而相连的”。如“（因）千寻铁锁沉江底，（故）一片降幡出石头”（刘禹锡《西塞山怀古》）；“（若）词客有灵（则）应识我，（因）霸才无主（故）始怜君”（温庭筠《过陈琳墓》）。这种意合的诗句在一定程度上能造成语言的多义性与诗境的模糊性，从而拓展了诗的审美空间。如“曾经沧海难为水，除却巫山不是云”（元稹《遣悲怀》），这一联的上句既可理解为因果复句的紧缩式：（因）曾经沧海/（故）难为水；也似乎还可理解为假设复句的紧缩式：（若）曾经沧海/（则）难为水。按前一种理解，这句诗是诗人对自己情感经历的沉痛慨叹，挚切动人；而按后一种理解，则又可看作是诗人对人生命运的理性思考，意味深隽。这种因运用复句而形成的诗义的不确定性能有效地激活读者的经验与想象，唤起他们心中的审美体验，引导他们积极参与诗境的创造。这就拓展了诗歌的审美蕴含，使读者在阅读过程中产生丰富的审美感受，从中获得难言的审美愉悦。

近体诗特殊动宾语关系考辨

—

古汉语中的动宾语关系是错综复杂的，除了“箭与靶”之类的支配关系以外，还存在着其他许多种情况。自陈承泽先生首先提出了“致动”、“意动”关系说之后，许多学者在这方面又作了更为深入的探索，提出了一些新的动宾语关系命题，使这一课题的研究逐步向科学化、系统化的方向发展。但应当指出的是目前研究者们对这一课题的研究基本上都是以古代散文为语言材料，而对古代诗歌语言关注甚少，这也许是个疏忽。汉语的特点是重“意合”，“词语的结构不受形态成分的约束，倒是更多地受语义因素的制约”，^①“只要语义上配搭合乎事理，就可以连在一起”。^②这种“意合”特点在古典诗歌语言中尤为突出。研究古汉语动宾结构复杂灵活的语义关系如果忽略了丰富的诗歌语言材料，就难免会失之片面。古典诗歌，尤其是格律谨严的近体诗在句法结构方面比散文更具有灵活性。“声律愈

① 徐静茜《汉语的“意合”特点与汉人的思维习惯》《语言导报》1987年第6期；

② 徐静茜《汉语的“意合”特点与汉人的思维习惯》《语言导报》1987年第6期；

严，则文律不得不愈宽。”^① 这一特点使近体诗动宾之间的语义关系比散文有更大的变化余地。本文拟在前人研究成果的基础上，对近体诗中特殊动宾结构的语义关系试作初步的考辨。

二

本文所论析的特殊动宾关系与一般的动宾关系在语法形式上是一致的；但从动词与宾语之间的逻辑关系和意念表达来看，两者之间有着明显的区别。前者是动词支配宾语，如“举头望明月”（李白《静夜思》）；“举”和“头”、“望”和“明月”之间是支配与被支配的关系。后者的动词不是宾语的支配者，而是“受宾语支配或从属于宾语的”。^② 如“小树开朝径，长茸湿夜烟”。（李贺《南园十三首》）“湿夜烟”意思是“（蒙茸细草）被夜间的烟露沾湿”。“怪禽啼旷野，落日恐行人”。（贾岛《暮过山村》）“恐行人”意思是“使行人恐惧”。“不眠忧战伐，无力正乾坤”。（杜甫《宿江边阁》）“忧战伐”意即“为战伐而忧心”。这些动宾结构的语义关系都不是“箭与靶”式的支配关系，在意念上它们都是以宾语为表达中心的，动宾之间大多隐含着—个语义介词，如“为”、“被”、“因”等。因为这一点，也有的论者把其中某些类型看作省略介词“于”的动补结构。其实，从近体诗语言形式的实际出发，把它们视作特殊动宾结构更为合适一些。本文所论及的动宾结构包含这些论者所说的动补结构在内。

近体诗中的特殊动宾语义关系有以下几种类型：

① 钱钟书《管锥篇·毛诗正义·雨无正》；

② 李新魁《汉语文言语法》广东人民出版社1983年版P229；

(一) 使宾式:

使宾式动宾结构所表达的意念为: 主语使宾语怎么样。关系式为: 使 + 宾语 + 动词。

1、笔落惊风雨, 诗成泣鬼神。

杜甫《忆李白》

惊风雨, 使风雨惊; 泣鬼神, 使鬼神泣。

2、骤雨清秋夜, 金波耿玉绳。

杜甫《江边星月》

清秋夜, 使秋夜显得清凉; 耿玉绳, 使玉绳(星名)显得明亮。

3、春风又绿江南岸, 明月何时照我还。

王安石《泊船瓜州》

绿江南岸, 使江南岸呈现一片碧绿。

(二) 为宾式:

为宾式动宾结构表达的意念为: 主语为宾语施行某一动作行为。关系式为: 为 + 宾语 + 动词。

1、众中不敢分明语, 暗掷金钱卜远人。

于鹄《江南曲》

卜远人, 为远人卜。

2、人世几回伤往事, 山形依旧枕寒流。

刘禹锡《西塞山怀古》

伤往事, 为往事而伤怀。

3、闲坐悲君亦自悲, 百年都是几多时。

元稹《遣悲怀》

悲君, 为君而悲伤。

(三) 因宾式:

因宾式动宾结构表达的意念为: 主语因为宾语而施行某一

行为动作。关系式为：因 + 宾语 + 动词。

1、汉女输橐布，巴人讼芋田。

王维《送梓州李使君》

讼芋田，因芋田而讼（打官司）。

2、叹凤嗟身否，伤麟泣道穷。

李隆基《经鲁祭孔子庙而叹之》

嗟身否，因身否而叹嗟；泣道穷，因道穷而悲泣。

3、波痕新绿草青青，有约寻芳苦不晴。

仇远《湖上值雨》

苦不晴，因不晴而愁苦。

（四）视宾式：

视宾式动宾结构表达的意念为：主语把宾语看作什么或觉得宾语怎么样。关系式为：以 + 宾语 + 为 + 动词（包括形容词、名词活用为动词）。

1、野蔬充膳甘长藿，落叶添薪仰古槐。

元稹《遗悲伤》

甘长藿，以长藿为甘，觉得长藿味道甘美。

2、槛外低秦岭，窗中小渭川。

岑参《登总持寺》

低秦岭，以秦岭为低，觉得秦岭低；小渭川，以渭川为小，觉得渭川小。

3、不知天外雁，何事乐长征。

徐祜卿《在武昌作》

乐长征，以长征为乐，把长途飞行看作乐事。

（五）对宾式：

对宾式动宾结构表达的意念为：主语对宾语施行某一动作行为。关系式为：对（向） + 宾语 + 动词。

1、高山安可仰，徒此揖清芬。

李白《赠孟浩然》

揖清芬，对清芬（纯洁芳馨的品格）揖拜。

2、欲济无舟揖，端居耻圣明。

孟浩然《望洞庭湖上张丞相》

耻圣明，对圣明（的朝代）而感到羞愧。

3、谁家独夜愁灯影，何处空楼思月明。

柳中庸《听筝》

愁灯影，对灯影发愁；思月明，对明月思亲。

（六）与宾式：

与宾式动宾结构表达的意念为：主语与宾语共同施行某一动作行为。关系式为：与 + 宾语 + 动词。

1、客心争日月，来往预期程。

张说《蜀道后期》

争日月，与日月相争。

2、美人剪却鸳鸯锦，将向中流匹晚霞。

刘禹锡《浪淘沙》

匹晚霞，与晚霞相匹比。

3、西施漫道浣青纱，碧玉今时斗丽华。

万楚《五日观妓》

斗丽华，与张丽华争艳斗妍。

（七）被宾式：

被宾式动宾结构所表达的意念为：主语被宾语施行某一动作行为，宾语为施事者、主语为受事者。关系式为：被 + 宾语 + 动词。

1、谁删本纪翻迁史，误读兵书负项梁。

王晙《任谷城之明日，谨以斗酒牛膏合琵琶三十二弦侑祭于西楚霸王之

墓》

负项梁，被项梁所负。

2、客心洗流水，遗响出霜钟。

李白《听蜀僧浚弹琴》

洗流水，被流水所洗。

3、紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。

李商隐《隋宫》

锁烟霞，被烟霞笼罩。

(八) 处宾式：

处宾式动宾结构表达的意念为：主语处于宾语表示的空间或时间施行某一动作行为，关系式为：在（从）+ 宾语 + 动词。

1、海日生残夜，江春入旧年。

王湾《次北固山下》

生残夜，从残夜生出。

2、野哭千家闻战伐，夷歌数处起渔樵。

杜甫《阁夜》

起渔樵，从渔夫樵子口中响起。

3、暝虫喧暮色，默思坐西林。

无可《秋寄从兄贾岛》

喧暮色，在暮色中喧闹，下句同。

(九) 较宾式：

较宾式动宾结构表达的意念为：主语比宾语更具有动词（一般是形容词、名词活用为动词）所表达的性状。关系式为：比 + 宾语 + 动词。

1、君恩深汉帝，且莫上空虚。

王维《和尹谏议》

深汉帝，比汉帝深。

2、野旷天低树，江清月近人。

孟浩然《宿建德江》

低树，比树低。

(十) 用宾式

用宾式动宾结构表达的意念为：主语用宾语来施行某一行为动作。关系式为：用 + 宾语 + 动词（一般是名词活用为动词）

1、绿水饭香稻，青荷包紫鳞。

李颀《渔父歌》

饭香稻，用（绿水）香稻煮饭。

2、吴蜀成婚此水浔，明珠步障幄黄金。

吕温《刘郎浦口号》

幄黄金，用黄金装饰帷幄。

近体诗中的特殊动宾结构的语义关系有多种类型，以上例举的十种语义关系是从有限的语言材料中抽绎出来的，并不能概括全貌，所作的分析也是尝试性的。这一问题的研究还有待于进一步深入。

另外，还有一种情况应当指出的是，由于近体诗语序比较灵活，语法成分为适合平仄声律常常倒装。其中主谓倒装的句式在表层语序上与动宾结构有时很相似。例如：

1、江上阴云锁梦魂，江边深夜舞刘琨。

谭用之《秋宿湘江遇雨》

舞刘琨，即刘琨舞，是由于与上句的韵脚“魂”协韵而主谓倒装。

2、漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。

王维《积雨辋川庄作》

飞白鹭即“白鹭飞”，是为了合乎平仄的要求而主谓倒装；

啭黄鹂，即“黄鹂啭”，既是由于与诗中其他韵脚如“迟、葵”等协韵，也是为了与上句“飞白鹭”形成对仗而倒装。

这种情况在近体诗中颇为常见，阅读时应当从深层语义关系以及声律的角度细心揣摩，予以辨别。

三

与散文相比较，近体诗中的特殊动宾结构在以下几方面具有明显的特色：

（一）形成：有自身独特的原因。

近体诗特殊动宾语义关系的形成除受散文的影响之外，也有其自身的原因。一方面是受字句的限制。近体诗每句或五言或七言，要在这极为有限的语言空间里表达尽可能丰富的语义内容，就必须调动各种语法手段，如倒装、省略、紧缩等。特殊动宾关系的搭配也是一种常用的语法手段。用这种手段能够既不逾越近体诗语言形式的藩篱，又能灵活自如地表情达意。如“客心争日月”（张说《蜀道后期》），这句诗如用散文句法表达，则成为“客心与日月相争”，这显然是五言句式容纳不了的，若改为“争日月”，就正好以“足”适“履”了。可见近体诗特殊动宾结构的形式与句式的限制是有关的。另一方面，它的形成与近体诗的对仗也有关系。对仗要求上下句语法结构大致相同，主谓结构对主谓结构，偏正结构对偏正结构。如果一联的上句中存在着动宾结构，那么下句的相应部分也应该是动宾结构，尽管这两句各自深层的语义关系往往并不相同。例如：“汉女输橐布”（王维《送梓州李使君》）中“输橐布”是动宾结构，那么下句中就须把“因芋田而讼”的语义内容调整为“讼芋田”这一动宾结构来相对。虽然从语义关系分析，前

者是支配式，后者是因宾式，但表层的语言形式是相同的，能够构成工整的对仗。这也是近体诗中特殊动宾结构形成的一个原因。

(二) 运用：更为广泛和灵活。

在散文中，相同的语义内容既可以用动宾结构来表达，也可以用动补结构来表达。例如：

- | | | |
|---|---------------------------|-------------|
| { | 1、藉于周，以 <u>尊天子</u> 。 | 《谷梁传·哀公十三年》 |
| | 2、礼正刑一德，以 <u>尊于</u> 〈天子〉。 | 《礼记·王制》 |
| { | 3、网 <u>漏吞舟之鱼</u> 。 | 《汉书·刑法志》 |
| | 4、网 <u>漏于</u> 〈吞舟之鱼〉。 | 《史记·酷吏列传》 |

例 1、3 用的是动宾结构式，例 2、4 用的是动补结构式，但两者所表达的语义是基本相同的。这就是说，在散文中，相同的语义内容可以用两种不同的形式结构来表达，而在近体诗中，与之类似的语义内容一般只用一种形式结构，即动宾结构来表达，因为近体诗中极少出现“于”字结构作补语的情况。这样一来，特殊动宾结构在近体诗中的运用也要广泛得多。有的论者把：“狎钓翁”、“讼芋田”、“洗流水”等特殊动宾结构视作“狎（于）钓翁”、“讼（于）芋田”“洗（于）流水”的省略，这是值得商榷的。虽然我们在前文说过特殊动宾结构中常隐含有一个语义介词，但这是从理解和翻译的角度来说的；在近体诗实际语言中，这个语义介词（主要是“于”）一般是不存在的。“鉴别一个句子的成分是否省略，应该根据古人正常造句的习惯，以语法结构为主、结合语义表达去分析，而不应

该单纯从逻辑的角度去主观判断”。^①“习惯性说法本不出现某种语法结构成分，不能算省略”。^②近体诗语言实际中较少出现“于字结构”补语，这正是“古人正常造句的习惯”，是其语言表达形式的常态。因此“狎钓翁”等应该视作动宾结构才符合近体诗的语言实际。我们有理由认为，近体诗中特殊动宾语义关系的运用要比散文更为广泛，更为灵活。

（三）表达：具有浓郁的修辞意味。

特殊动宾结构在散文中主要表现为一种语法现象，而在近体诗中则具有很强的修辞性。动宾结构中的动词往往就是“诗眼”，是诗人苦心锤炼的结晶。如“春风又绿江南岸”中的“绿”和“江南岸”配搭构成使宾式，便把江南的千里春色由静态变成动态。诗中的春风也似乎有了生命和灵气、能够把“江南岸”染成一片碧绿，字里行间洋溢着勃勃的生机和浓浓的春意。再如“野旷天低树”（孟浩然《宿建德江》）中的“低”与“树”组成被宾式动宾结构，既客观地展现出日暮时分那无边旷野中的特定景物，又生动地表达出诗人在欣赏景色时的主观感受“天比树还低”，这是在特定的条件下产生的一种新奇独特的审美错觉。这种美感正是通过诗中的特殊动宾结构表达出来的。其他如“归云拥树失山村”、“窗中小渭川”、“暝虫喧暮色”等等，其中的动宾结构也往往正是诗句中的精警之处，显得清丽脱俗，凝炼生动，具有很高的审美价值。

四

英国语言学家奥斯汀曾经指出过：“言之用，在一定程度上

① 刘诚、王大年《语法学》湖南人民出版社 1986 年版 P301；

② 刘诚、王大年《语法学》湖南人民出版社 1986 年版 P302；

要从上下文里才能找到解释。”^① 动宾语义关系只有在进入句子之后才能准确表现出来。在近体诗中，由同一动词组成的动宾结构在不同的诗句中能表达不同的语义关系。如：

- | | |
|---------------------|---------------------|
| 1、江上阴云 <u>锁</u> 梦魂。 | 谭用之《秋宿湘江遇雨》 |
| | 2、紫泉宫殿 <u>锁</u> 烟霞。 |
| 3、民贫 <u>轻</u> 揖让。 | 沈德潜《夏夜述感》 |
| | 4、涧花 <u>轻</u> 粉色。 |
| 5、海上 <u>生</u> 明月。 | 张九龄《望月怀远》 |
| | 6、海日 <u>生</u> 残夜。 |

上例中，“锁梦魂”是支配式，“锁烟霞”是被宾式；“轻揖让”是视宾式，“轻粉色”是使宾式；“生明月”是支配式，“生残夜”是处宾式。要正确辨析离不开一定的语言环境。具体地说，就是离不开句子内部上下文之间的语义关系，离不开句与句之间的逻辑联系，离不开诗人与读者所共有的知识背景等等。下面结合实例试作分析：

（一）结合句子内部各语法成分之间的关系来辨析

1、我家洗砚池头树，个个花开淡墨痕。

王冕《墨梅》

2、客心洗流水，遗响出霜钟。

李白《听蜀僧浚弹琴》

从语言形式来看，“洗流水”和“洗砚”都是动宾结构，

^① [英] 奥斯汀《论言有所为》；

但从句子主语与宾语的语义关系上考察，例1中的“砚”是“洗”的对象，是受事宾语；施行“洗”这一动作的主语没有在句中出现，可见“洗砚”属于一般的支配式动宾关系。而例2中的“流水”实际上是“洗”这一动作的施事者，句中的形式主语“客心”实际上是“洗”的受事者，这种语义关系可以转换为施事作主语的句式“流水洗客心”，可见“洗流水”应属于被宾式动宾关系。二者的区别可以通过对句子中主、宾语义关系的考察来辨析。

(二) 结合句子之间的逻辑联系来辨析

3、欲济无舟楫，端居耻圣明。

孟浩然《望洞庭湖上张丞相》

4、功名耻计禽生数，直斩楼兰报国恩。

张仲素《塞下曲》

“耻”带宾语一般往往构成为宾式和视宾式。例3中的“耻圣明”究竟是“以圣明为耻”，还是“对圣明感到羞耻”呢？这要联系上句来细加辨析。“欲济无舟楫”是以比喻的表白自己希望建功立业却没有机遇，那么下句表达的内容也一定与此相关，即“端居”无所事事则愧对圣明的朝代。上下句互为表里，形成一个语义整体，“耻圣明”明显是“对圣明而感羞愧”之意，属对宾式动宾结构。再看例4中的“耻计禽生数”，它的下句“直斩楼兰报国恩”，表现了爱国将士从军的目的就是杀敌报国，而不是为了猎取功名，上下句抒发的是同样的情感内容，故“耻计禽生数”的意思应该是“把计算俘虏的数目看作羞耻”，是视宾式动宾结构。

(三) 结合诗人和读者共有的知识背景来辨析

5、虚负凌云万丈才，一生襟抱向谁开。

崔珣《哭李商隐》

6、谁删本纪翻迁史，误读兵书负项梁。

王晏《任谷城之明日，谨以……》

例5是咏李商隐，例6是咏项羽，这两位都是名垂史册的人物。依据诗人与读者所共同具有的历史知识为认识背景，可以判断出：“虚负凌云万丈才”是写李商隐宦途坎坷，怀才不遇，一生襟抱未曾开的悲剧命运，哀叹他空辜负凌云才志，故“负”与“凌云万丈才”构成的是支配式动宾结构。例6中的“负项梁”乃愤激之语，诗人把项羽的失败故意说成是由于听项梁的主张而“误读兵书”所致，这是借古人酒杯来浇自己心中之块垒，抒发一种“儒冠多误身”的感喟。“负项梁”意思是“被项梁所负”，属被宾式动宾结构。

以上三方面并不是各自孤立，在实际的阅读鉴赏过程中常常要相互结合起来作综合性的运用。如：

7、叹凤嗟身否，伤麟泣道穷。

李隆基《经鲁祭孔子庙而叹之》

8、笔落惊风雨，诗成泣鬼神。

杜甫《梦李白》

例7中的听“泣道穷”是“因道穷而泣”，因宾式；例8中的“泣鬼神”是“使鬼神泣”，使宾式。阅读时既要联系各自句中语法成分的搭配，又要考察上下句之间的逻辑关系，还要结合诗人与读者所共有的知识背景（如孔子“叹凤伤麟”的传说），才能准确地进行区别。

总之，近体诗语言由于充分地体现了汉语重意合的特点，因此存在着形式多样的特殊动宾语关系。与古代散文相比，近体诗中的特殊动宾结构在形成原因、运用范围、表达效果等方面均有其自身的特点。我们在阅读和鉴赏近体诗作品时，必须联系其特定的语言环境，细心揣摩动宾之间的语义关系，以准确地把握诗歌所表达的语义信息，从中获得审美的愉悦。

近体诗对偶表达角度的变化例析

对偶句是近体诗中常见的句法形式，尤其在律诗中运用得很广。这种语言形式积淀着汉民族长期以来形成的重对称、尚均齐的审美心理，节奏匀称、句式整饬，犹如两轮之齐驱，双翼之并举，有其独特的表达功能。但是如果仅一味地追求形式的均齐，势必会影响诗歌内容的灵活表达。因此，在诗歌创作实践中，诗人往往努力于整饬中求灵动，在绳墨内图变化，在保持对偶句形式整饬均齐的前提下极力追求内容表达上的腾挪开合，纵横顿宕，以丰富诗歌的语义蕴含，拓展诗歌的审美空间。下面，试就近体诗对偶句表达角度的变化作些例析。

（一）时空变化

两句在表达时一句侧重于时间，另一句则侧重于空间。如：

1、万里悲秋常作客，百年多病独登台。

杜甫《登高》

2、蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更。

崔涂《春夕旅怀》

3、锦江春色来天地，玉垒浮云变古今。

杜甫《秋兴》

以上三例对偶句中，都是上句写空间，下句则写时间，时空两个维度相互映衬，大大拓展了诗句的表达容量。

(二) 感觉变化

上下两句各写不同的感觉。如上句写听觉，那下句则写视觉或嗅觉、味觉等，如：

1、剑珮声随玉辇步，衣冠身惹御炉香。

贾至《早朝大明宫》

2、映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音。

杜甫《蜀相》

3、疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。

林逋《山园小梅》

以上各例中，例1上句写听觉，下句则写嗅觉；例2上句写视觉，下句则写听觉；例3上句写视觉，下句则写嗅觉，角度变换各有侧重。

(三) 动静变化

1、山当日午回峰影，草带泥痕过鹿群。

项斯《山行》

2、岩溜喷空晴亦雨，林萝碍日夏多寒。

方干《题报国寺上方》

3、沙翻痕似浪，风急响疑雷。

张蠙《登单于台》

例1上句写日午明丽的阳光下，水面回映着山峰的影子，景物十分幽静；下句写鹿群跑过，在草地上留下一片泥痕，侧重于动态的描写。例2上句写“岩溜喷空”，飞珠溅玉，画面是动态的；下句写“林萝碍日”，荫翳生凉，一动一静，相映成趣。

(四) 物我变化

对偶两句一句写物态，另一句写人事。人与物、主观与客

观形成对照。如：

1、人世几回伤往事，山形依旧枕寒流。

刘禹锡《西塞山怀古》

2、万物已随秋气改，一樽聊为晚凉开。

程颢《游月陂》

例1上句写人事之已非，下句写江山之依旧。例2上句表现客观物态的变化，下句则表现主观心境的宁静，通过物我对比，于有限的字句中寄寓无穷的人生慨叹，含蓄蕴藉，意味深长。

(五) 虚实变化

两句中一句描写现实的境况，一句表现虚泛的情景，虚与实相互映照。如：

1、瓢弃樽无绿，炉存火似红。

杜甫《对雪》

2、听猿实下三声泪，奉使虚随八月槎。

杜甫《秋兴》

3、画图省识春风面，环佩空归月夜魂。

杜甫《咏怀古迹》

例1“瓢弃樽无绿”描写实境：樽中酒已喝空，连酒瓢都扔掉了；下句则描写虚境：火炉灭了，但诗人仿佛仍看到红红的火苗在跳跃闪烁，这是一种在特定情景中产生的虚幻感觉。例2上句“听猿下泪”是实情，下句“奉使随槎”是虚想，虚实相生，互为表里，扩大了诗句的审美蕴含。

(六) 信疑变化

这是一种语气上的变化。两句中一句用确定的语气进行陈述或判断，另一句则用诘问的语气存疑，如：

1、老子犹堪绝大漠，诸君何至泣新亭？

陆游《夜泊水村》

2、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》

3、岂有蛟龙愁失水？更无鹰隼与高秋。

李商隐《重有感》

以上三例都是一句用确定语气，一句用存疑语气。两句一信一疑参互比衬，显示出语气和章法上的变化。

(七) 宏细变化

上句从大处着笔，表现出阔大的境界，另一句则从细处着笔，表现细微的情景，如：

1、千古棋枰无定局，一时竿木且逢场。

赵翼《放言》

2、千岑经雨后，一雁带秋来。

徐照《山中即事》

3、天浮岛屿千迭翠，人忆楼台一笛凉。

翁方纲《丁亥仲夏试士高州以梅雨为题》

以上三例都是上句从宏观落笔，下句则从细小处落笔。“千古”与“一时”，“千岑”与“一雁”，分别从时间上、空间上形成极为鲜明的对照。

(八) 正反变化

两句中一句从正面表达，另一句则从反面表达，正反比照，交相映衬，如：

1、易求无价宝，难得有情郎。

鱼玄机《赠邻女》

2、花红易衰如郎意，水流无限似侬愁。

刘禹锡《竹枝词》

3、一身报国有万死，双鬓向人无再青。

陆游《夜泊水村》

例1中的“易”与“难”，例2中的“花红易衰”与“水流无限”，都从正反两方面共同表达诗的题旨，相反相成，把诗意表达得淋漓尽致。

对偶句这种表达角度的变化自有其独特的修辞功能。首先，它能在整饬中显示出变化之美，化板滞为灵动，避免对偶中“合掌”这一大忌，力求形式与内容的辩证统一。其次，能拓展诗句的表达空间，使诗歌语义得到多角度多层面的表达，从而有效地增强了诗歌的审美功能。

近体诗中的紧缩句探微

—

闻一多先生曾经在《文学的历史动向》一文中说过：“诗这种东西的长处就在于它有无限度的弹性，变得出无穷的花样，装得进无限的内容。”这一特点在格律谨严的近体诗中尤为突出。近体诗每句有一定的字数限制和节奏规律，还要讲究平仄、押韵、对仗等，因此它的“句”与语法上常规的“句”内涵就不尽相同。两者既有联系又有区别。有时近体诗的句子小于语法上的单句，如“唯将终夜长开眼”（元稹《遣悲怀》），从语法角度来分析它只是一个介词结构，作下句“报答平生未展眉”的状语，不能单独成句；有时近体诗的句子又大于语法上的单句，如“感时花溅泪”（杜甫《春望》），这一句仅5个字，但从语法角度分析，它却是一个因果复句的紧缩形式。如果不了解近体诗中这些比较特殊的句法结构，就可能会影响读者对诗歌语义蕴涵的准确把握，因此从语法的角度对此作较为深入地分析还是很有必要的。本文想重点讨论一下近体诗中的紧缩句。

二

为了论述的方便，这里把近体诗中紧缩句分为下面四个类型：（一）联合紧缩句；（二）偏正紧缩句；（三）多重紧缩句；（四）错位紧缩句。其中错位紧缩句是前三类紧缩句的变例。下面举例分析：

（一）联合紧缩句

联合紧缩句包括：（1）并列关系；（2）承接关系；（3）选择关系；（4）递进关系。

（1）、并列关系

分句之间意义相关，结构平列。如：

1、不薄今人爱古人，清词丽句必为邻。

杜甫《戏为六绝句》

——（既）不薄今人/（又）爱古人。

2、数声风笛离亭晚，君向潇湘我向秦。

郑谷《淮上与友人别》

——君向潇湘/我向秦。

3、春宵一刻值千金，花有清香月有阴。

苏轼《春宵》

——花有清香/月有阴。

以上三例是由两个分句并列紧缩而成的。

4、月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。

张继《枫桥夜泊》

——月落/乌啼/霜满天。

5、风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。

杜甫《登高》

——风急/天高/猿啸哀，渚清/沙白/鸟飞回。

以上两例是有三个分句并列紧缩而成的。

(2)、承接关系

分句间按时间顺序或事理逻辑先后相承排列，不能颠倒。

如：

1、少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。

贺知章《回乡偶书》

——少小离家/老大回。

2、百亩庭中半是苔，桃花净尽菜花开。

刘禹锡《再游玄都观》

——桃花净尽/菜花开。

3、日暮诗成天又雪，与梅并作十分春。

卢梅坡《雪梅》

——[日暮]诗成/天又雪。

4、山名天竺堆春黛，湖号钱塘泻绿油。

白居易《答客问杭州》

——山名天竺/堆春黛，湖号钱塘/泻绿油。

(3)、选择关系

各分句表述的意义不能并存，只能选择其一种予以肯定或否定。如：

A. 取舍式

1、春花秋月冬冰雪，不听陈言只听天。

杨万里《读张文潜诗》

——不听陈言（舍）/只听天（取）。

2、可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。

李商隐《贾生》

——不问苍生/问鬼神。

B. 抉择式

3、妆罢低声问夫婿：画眉深浅入时无？

朱庆余《近试上张水部》

——画眉深浅入时？/不入时？

4、此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门。

陆游《剑门道中遇微雨》

——此身合是诗人？/未合是诗人？

5、白发苍颜重到此，问君还是昔人非？

黄庭坚《自巴陵略平江……呈道纯》

——问君还是昔人？/非昔人？

(4)、递进关系

后一分句语义比前一分句语义更进一层。如：

1、我已幽慵童更懒，雨来春草一番多。

司马光《闲居》

——我已幽慵/童更懒。

2、门径有芳还有秽，始知佛法浩漫漫。

郑板桥《为侣松上人画荆棘兰花》

——门径（不独）有芳/（而且）还有秽。

(二) 偏正紧缩句

偏正紧缩句包括：(1) 因果关系；(2) 条件关系；(3) 转折关系；(4) 让步关系；(5) 假设关系；(6) 目的关系。

(1)、因果关系

一个分句表原因，另一分句表结果。如：

A、由因推果式

1、草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。

王维《观猎》

——（因）草枯/（故）鹰眼疾；（因）雪尽/（故）马蹄轻。

2、露重飞难进，风多响易沉。

骆宾王《在狱咏蝉》

——（因）露重/（故）飞难进；（因）风多/（故）响易沉。

B、由果溯因式

1、停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。

杜牧《山行》

——停车/坐爱枫林晚。“坐”，因为。

2、路断因春水，山深隔暝烟。

储光羲《送人寻裴》

——路断/因春水。

3、浦干潮未应，堤湿冻初销。

白居易《新春江次》

——浦干/（因）潮未应，堤湿/（因）冻初销。

(2) 条件关系

一个分句说明条件，另一分句则指出这种条件产生的结果。

如：

1、莫嫌海角天涯远，但肯摇鞭有到时。

袁枚《新正十一日还山》

——但肯摇鞭/（便）有到时。“但”，只要。

2、百胜难虑敌，三折乃良医。

刘禹锡《学阮公体三首》

——三折/乃良医。意即：只有经过三折肱，才能成为良医。

3、冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。

郑板桥《题竹石图》

——（只有）画到生时/（才）是熟时。

4、敢为常语谈何易，百炼工纯始自然。

张问陶《论诗十二首》

——（只有）百炼工纯/始自然。“始”，才。

(3)、转折关系

一个分句表前提，另一分句则表示与此前提相反的结果。

如：

1、草萤有耀终非火，荷露虽团岂是珠。

白居易《放言五首》

——草萤（虽）有耀/（然）终非火；荷露虽团/（但）岂是珠。

2、曾是洛阳花下客，野芳虽晚不须嗟。

欧阳修《戏答元珍》

——野芳虽晚/（但）不须嗟。

3、紫绶纵荣争及睡，朱门虽富不如贫。

陈抟《归隐》

——紫绶纵荣/（然）争及睡；朱门虽富/（却）不如贫。
“争及”，怎么比得上。

(4)、让步关系

一个分句先退后一步承认某种事实，另一分句转到反面说明正意。如：

1、纵使东巡也无益，君王自领美人来。

章碣《东都望幸》

——纵使（君王）东巡/也无益。

2、若无水殿龙舟事，共禹论功不较多。

皮日休《汴河怀古》

——（即使）共禹论功/（也）不较多。

3、暂分烟岛犹回首，只渡寒塘亦并飞。

崔珣《和友人鸳鸯之什》

——（即使）暂分烟岛/犹回首；（即使）只渡寒塘/亦并飞。

(5)、假设关系

一个分句提出假设的条件，另一分句则说明这一条件可能产生的结果。如：

A. 肯定式

1、时来天地皆努力，运去英雄不自由。

罗隐《笔运筹》

——（若）时来/（则）天地皆努力；（若）运去/（则）英雄不自由。

2、总得苔遮犹慰意，若教泥污更伤心。

韩偓《惜花》

——总得苔遮/（则）犹慰意；若教泥污/（则）更伤心。

3、霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。

林逋《山园小梅》

——霜禽（若）欲下/（则）先偷眼；粉蝶如知/（则）合断魂。

B. 否定式

4、黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。

王昌龄《从军行》

——（若）不破楼兰/（则）终不还。

5、境入东南处处清，不因辞客不留名。

李颀《绝句》

——（若）不因辞客/（则）不留名。

(6)、目的关系

一个分句提出方式、手段，另一分句则指出所要达到的目的。如：

1、谋身拙为安蛇足；报国危曾捋虎须。

韩偓《安贫》

——（为）报国危/曾捋虎须。

2、岸花飞送客，樯燕语留人。

杜甫《发潭州》

——岸花飞/（为）送客；樯燕语/（为）留人。

（三）多重紧缩句

近体诗也同样存在多层次、多类型组合而成的多重紧缩句。

如：

1、有梅无雪不精神，有雪无梅俗了人。

卢梅坡《雪梅》

——有梅//无雪/不精神。（下句结构相同）

并列 假设

2、历览前贤国与家，成由勤俭败由奢。

李商隐《咏史》

——成//由勤俭/败//由奢。

因果 并列 因果

3、天街小雨润如酥，草色遥看近却无。

韩愈《初春小雨》

——草色遥看//（有）/近（看）//却无。

假设 转折 假设

（四）错位紧缩句

由于近体诗受语法限制较宽，因此句子成份的位置可以与常规语序有所不同，形成“错位”。在紧缩的近体诗句中也同样存在这种错位现象。如：

1、良马足因无主踠，旧交心为绝弦哀。

崔珣《哭李商隐》

——良马因无主/（故）足踠；旧交为绝弦/（故）心哀。

2、盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。

杜甫《客至》

——（因）市远/（故）盘飧无兼味；（因）家贫/（故）樽酒只旧醅。

近体诗中的紧缩句能够表达出多种复句关系，其中比较常见的有因果、假设和转折等关系。有时对仗的一联中，虽然上、下两句表层的序列结构很相似，但其深层却是由两个不同逻辑关系的复句紧缩而成的。如：

1、国破山河在，城春草木深。

杜甫《春望》

——上句为转折：国破/（但）山河在；下句为因果：城春/（故）草木深。

2、不为困贫宁有此，只缘恐惧转须亲。

杜甫《又呈吴郎》

——上句为假设：（若）不为困贫/宁有此；下句为因果：只缘恐惧/（故）转须亲。

3、百胜难虑敌，三折乃良医。

刘禹锡《学阮公体三首》

——上句为让步：（即使）百胜/（也）难虑敌；下句为条件：（只有）三折/乃良医。

有的一联上下句虽属同一种复句关系，也会有所变化。如：

4、水净楼阴直，山昏塞日斜。

杜甫《遣怀》

——两句同为因果关系，但上句由因推果：水净/（故）楼阴直；下句则由果溯因：山昏/（因）塞日斜。

三

依照两个分句主语是否相同这一标准，我们可以把近体诗

紧缩句的紧缩形式概括为两类：

(一) 两个分句同一主语

1、紫绶纵荣争及睡，朱门虽富不如贫。

陈抟《归隐》

——上句的两个分句主语同为“紫绶”，下句的两个分句主语同为“朱门”。

2、少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。

贺知章《回乡偶书》

——“少小离家”和“老大回”的主语均为“我”。

(二) 两个分句主语不同

1、水流心不竞，云在意俱迟。

杜甫《江亭》

——上句的两个分句主语分别为“水”、“心”；下句的两个分句主语分别为“云”、“意”。

2、我已幽慵童更懒，雨来春草一番多。

司马光《闲居》

——上句两个分句的主语分别为“我”、“童”。

四

紧缩句的“紧”，是指构成紧缩句的分句之间关系紧密，中间没有语音停顿；紧缩句的“缩”，是指句中某些语法成份或关联词语的压缩，或称之为省略。因为要用限定的语言文字来力求表达较为丰富复杂的语义内容，所以近体诗紧缩句中的省略现象就比较常见。具体表现在：

(一) 关联词语的省略

1、词客有灵应识我，霸才无主始怜君。

温庭筠《过陈琳墓》

——(若)词客有灵/(则)应识我；(因)霸才无主/(故)始怜君。

2、国破山河在，城春草木深。

杜甫《春望》

——(虽)国破/(但)山河在；(因)城春/(故)草木深。

近体诗紧缩句中，关联词语极少成套使用，尤其是“而”、“则”等在散文紧缩句的分句间很常见的关联词在近体诗中几乎不用。与散文相比，近体诗的紧缩更偏重于意合。阅读时必须根据分句间的内在联系去细心揣摩分析。

(二) 句法成份的省略

A、主语省略

1、不才明主弃，多病故人疏。

孟浩然《岁暮归南山》

——(我)不才/明主弃；(我)多病/故人疏。

2、野火烧不尽，春风吹又生。

白居易《赋得古原草送别》

——春风吹/(草)又生。

B、谓语省略

1、落日心犹壮，秋风病欲苏。

杜甫《江汉》

——(对)落日/心犹壮；(沐)秋风/病欲苏

2、路断因春水，山深隔暝烟。

储光羲《送人寻裴》

——路断/因春水(涨)

C、多种成分省略

1、天街小雨润如酥，草色遥看近却无。

韩愈《初春小雨》

——草色遥看/(有) // (草色) 近(看) 却无。

由于语言形式的限制，诗人在写作时不可能也不必要象散文一样把事情的逻辑联系和发展线索完整、具体、细致也表现出来，而只能选取其中比较重要的片段作为“意义支点”，略去其他一些片段，这样就形成了语义上跳跃性的空白。读者在阅读作品时必须借助自己的经验和联想去捕捉诗句的外围语义成份，将空白处的语义补足，使诗意所以贯通，从而准确地把握诗人在作品中所要表达的语义信息，达到鉴赏的目的。

五

近体诗出现这样多种类型的紧缩句，其原因一方面固然是由于语言形式的限制所致，这是客观上的原因；但另一方面，从诗人创作的主体意识来说，使用紧缩句型也常常是为了表达的需要。首先，运用紧缩句可以增加语言的密度，充分利用有限的语言文字来尽可能表达出更为丰富复杂的语义内容，具有言简而意丰的表达效果。如“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回”（杜甫《登高》）一联，上下两句各由三个分句并列紧缩而成，对称地展示出一系列相关的意象：风急、天高、猿啸哀；渚清、沙白、鸟飞回。几乎一字一景。不仅画面精美，境界高旷，而且诗句的内容很大。无怪乎有人感叹说：“凡人作诗，一句话说的一件物事，多说的两件；杜诗一句能说的三件、四件、五件物事……此其所以为妙”。（〔宋〕吴沆《环溪诗话》引张右丞语）这种高密度的表达效果与紧缩句的运用是分不开的。

其次，构成近体诗紧缩句的分句之间大多没有关联词，而是“以意会而相连的”。这种意合的诗句在一定程度上能造成

语言的多义性和诗境的模糊性，从而拓展了诗的表达空间。如：“曾经沧海难为水，除却巫山不是云”（元稹《遣悲怀》），这一联的上句既可理解为因果关系的紧缩：（因）曾经沧海/（故）难为水；也似乎可理解为假设关系的紧缩：（若）曾经沧海/（则）难为水。按前一种理解，这句话是诗人对自己情感经历的沉痛慨叹，挚切动人；而按后一种的理解，则可看作是作者对人生命运的哲理概括，意味深隽。这种因紧缩形成的语意的不确定性能激活读者的经验和想象，唤起他们的情感体验，从而也就拓展了诗的内涵，能使读者心中产生朦胧而又丰富的审美感受。

另外，近体诗紧缩句那“紧”的句法结构与“缩”的语言形式有时还能形成一个富有弹性和张力的语义场。紧缩后的诗句密而不促，疏而不散，更具有近体诗语言那种独特的节奏感和韵律感。如：“我欲醉眠君且去，明朝有意抱琴来”（李白《山中与友人对酌》）一联。上句是“（因）我欲醉眠/（故）君且去”的因果紧缩式；下句是“（若）明朝有意/（则）抱琴来”的假设紧缩句式。紧缩之后的诗句，其语言的弹性和力度都明显增强了，语势紧凑劲健，节奏顿挫起伏，具有一种独特的美感。

流水对的句法结构例析

近体诗的颌联和颈联要求对仗，这种对仗依据其上下句所含的意义关系来看，一般可分为正对、反对和流水对三种类型。其中正对和反对上下句在语言形式上是彼此相对的，在意义方面也是各自独立的。流水对则与它们不同，是一种比较特殊的对仗形式。从字面上看，流水对上下两句的词性与句法结构也同样是两两相对的，如“可怜闺里月，长在汉家营”（沈佺期《杂诗》）一联中，“可怜”对“长在”，是动词词组相对；“闺里月”对“汉家营”，是名词词组相对。但如果从深层对其语义关系作进一步的考察，就会发现流水对的句法结构与正对反对并不一样，其上下句是一个紧密相承，不可分割的整体，各自不能独立。有的是一句话分作两句来说，如上面列举的“可怜闺里月，长在汉家营”，虽然字面上对得很工整，但从语法角度分析，这两句合起来只能构成一个单句：“可怜闺里月长在汉家营”，语义上是不可分割的。有的流水对上下句构成某种复句关系，彼此连贯，相互依存，如“欲穷千里目，更上一层楼”（王之涣《登鹳雀楼》），上下句字面相对，但语义上却难以分开，两句构成一个假设关系的复句：“如果想要纵目饱览千里景色，那么就要再登上一层楼”。下面试对各种流水对的句法结构作些分析。

一、单句构成的流水对。

1、不堪玄鬓影，来对白头吟。

骆宾王《在狱咏蝉》

——句法结构为：[不] 堪玄鬓影来对白头吟。意即：不能忍受这两鬓乌黑的秋蝉来对头发斑白的我吟唱。“玄鬓影来对白头吟”在句中充当“堪”的宾语。

2、唯将终夜长开眼，报答平生未展眉。

元稹《遣悲怀》

——句法结构为：[唯] [将终夜长开眼] 报答平生未展眉。诗的上句主要由一个介宾短语构成，充当下句中“报答”的状语，表示行为的方式。全句意为：（我）只能以终夜不眠的苦苦思念来报答你（亡妻）未展愁眉的平生。

3、岂能将玉貌，便拟静胡尘。

戎昱《咏史》

——句法结构为：[岂] 能 [将玉貌] [便] 拟静胡尘。上句的语义不完整，须与下句合起来才构成一个完整的单句。意即：怎么能将美女和亲作为平定边境的国策呢？

有的流水对上联是由连动句或主谓短语作宾语的单句构成，如：

4、挥将日月长明笔，写就雷霆不朽文。

胡乔木《七一抒怀》

这一对联如果紧缩一下，其主干为“挥笔写文”，正是一个连动结构的单句形式。

5、请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花。

杜甫《秋兴》

主谓短语“石上藤萝月已映洲前芦荻花”在句中充当“看”的宾语。

二、复句构成的流水对

复句构成的流水对比较复杂，可由递进、因果、条件、假设、转折等多种复句形式构成。

1、汉文有道恩犹薄，湘水无情吊岂知。

刘长卿《长沙过贾谊宅》

——“有道”的汉文帝对贾谊尚且这样薄恩；何况我此刻对着无情的湘水凭吊，贾谊又哪能知道呢？

2、宁为宇宙闲吟客，怕作乾坤窃禄人。

杜荀鹤《自叙》

——我宁愿做天地间一个隐逸诗人，也决不愿窃取俸禄，做人间的庸俗官吏。

这是一个选择复句，各分句所表述的意义不能并存，只能选择其中一种加以肯定或否定。这个例句前一句表肯定，后一句表否定。

因果复句一个分句表原因，另一分句表结果，如：

3、竹叶无人既无分，菊花从此不须开。

杜甫《九日》

——竹叶（代指“酒”）既然于人无分，那么菊花从此也就不须开放了，前句表因，后句表果。

条件复句前分句提出条件，后分句说明此种条件产生的结果，如：

4、海内存知己，天涯若比邻。

王勃《送杜少府之任蜀州》

——只要海内存在着知己朋友，那么远隔天涯海角也象比邻一样亲近。

假设复句前分句提出虚拟性的前题，后分句则说明这一前提将产生的结果，如：

5、若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。

李白《清平调》

——假如不是在群玉山头见面，那么将一定会在瑶台月下

相逢。

转折复句一分句表前提，另分句则表示与此前提相反的结果。如：

6、纵使有花兼有月，可堪无酒又无人。

李商隐《春日即事》

——纵然是花好月圆之夜，但怎能忍受无酒又无人的寂寥。

以上简略地介绍了流水对句法结构的一些类型。与正对、反对相比较，流水对有其独特的审美价值。正反对上下句之间的语义关系表现为或正或反，它们无论是在语言形式还是意义方面都是并列相对的，犹如双峰之并峙，两轮之齐驱，具有一种整齐、对称的美感；但是这两种对仗形式有时也难免产生雕琢堆砌的情况，并且还可能出现诗家所忌的“合掌”（即上下句中同义词相对、语义重复）之弊。流水对则不然，它一方面在词性以至表层的句法结构上是力求对仗工整的，如“挥将日月长明笔，写就雷霆不朽文”一联中，“挥”对“写”，是动词对动词；“日月”对“雷霆”，是天文名词与天文名词；“长明笔”对“不朽文”，是名词词组对名词词组；从两句各自的语法结构来看，是动宾结构对动宾结构。几方面对得都十分工稳熨贴。但是从语义角度分析，这上下两句却又是紧密相承，一气贯注的。从深层的句法结构来分析，这一联整体上只是一个由连动短语构成的单句形式，犹如一水奔流，既不能割开，也不能颠倒。这样的流水对既在语言形式上具有对称之美，又在语义关系上具有流动之美。求整饬又富有变化，讲对称又不失之雕琢。凝炼自然，活泼流畅，给人以变化灵动的美感。

律诗对仗联之间的变化例析

律诗的颔、颈两联一般须用对仗，上下两句犹如两轮之齐驱、双峰之齐峙，给人以一种整饬对称的美感。因此，在律诗中有着十分重要的地位。但是，“艺术的基本原则是寓变化于整齐”。^① 前代诗评家曾明确提出：“律诗重在对偶，妙在虚实。”^② 对偶能体现整齐凝重之美，而虚实则能体现灵动变化之美。“整齐易说，变化则全靠心灵的妙运。”^③ 因此长期以来，诗人们在精心创作出许多工整精美的对仗时，又在尽力避免“合掌”（即对仗的上下句意思相同），以求整齐而不乏灵动，凝重而有变化，这充分体现了艺术的辩证法。如果细心考察历代的律诗佳作，其对仗联极少有“合掌”之病。宋代诗评家葛立方指出：“律诗中间对联，两句意甚远，而中实潜贯者，最为高作。”^④ 由此推想既然一联的上下两句之间要有变化，那么律诗中间对仗的两联之间也应该有所变化，否则也有“合掌”之弊。明代李东阳曾批评唐朝诗人许浑律诗的对仗“前联是景，

① 朱光潜《谈文学》人民文学出版社 1962 年版 P147；

② 谢榛《四溟诗话》；

③ 朱光潜《谈文学》人民文学出版社 1962 年版 P147；

④ 葛立方《韵语阳秋》；

后联又说，殊乏意致耳”。^① 这的确是十分中肯的批评。笔者考察了一千三百多首唐宋诗人的律诗作品，极少发现有两联“合掌”的情况。这表明，诗人们在创作过程中大都注意到了对仗两联之间的变化。据实例考察，这种变化大致表现于三个方面：

一、内容方面

(一) 时空之变

两联中一联表现时间，另一联则表现空间，如：

1、九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。

白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。

沈佺期《古意呈补阙乔知之》

2、怅望千秋一洒泪，萧条异代不同时。

江山故宅空文藻，云雨荒台岂梦思。

杜甫《咏怀古迹》

以上两例，都是一联表现时间，如“九月”、“十年”、“千秋”、“异代”等，另一联则表现空间，如“白狼河北”、“丹凤城南”，“江山故宅”，“云雨荒台”等。时、空两个维度交叉迭映，有力地拓展了诗句的表现范围。

(二) 动静之变

两联中一联描写动态，另一联则描写静态。如：

1、月在上方诸品静，心持半偈万缘空。

苍苔古道行应遍，落水寒泉听不穷。

郎士元《赠钱起秋夜宿灵台寺见寄》

^① 李东阳《麓堂诗话》；

前一联极力渲染上方之“静”，心境之“空”；而后一联则通过“古道”之行、“寒泉”之声等作动态方面的刻划。

2、荒庭垂桔柚，古屋画龙蛇。

云气嘘青壁，江声走白沙。

杜甫《禹庙》

前一联着力渲染禹庙的荒凉和冷寂，后一联则描写自然界云气的飘涌，江涛的奔腾。动静相衬，流露出一种深沉的沧桑之感。

(三) 视听之变

两联中一联侧重写视觉形象，另一联则侧重写听觉形象，如：

1、令传雪岭蓬婆外，声震秦川渭水滨。

旗脚倚风时弄影，马蹄经雨不沾尘。

陆游《成都大阅》

2、一径松杉老，三更雨雪深。

草堂僧语息，云阁磬声沉。

文兆《宿西山精舍》

例1前联写听觉，“令传”，“声震”；后联写视觉，“旗脚”，“马蹄”。例2前联写视觉，“松杉老”，“雨雪深”；后联则写听觉，“僧语息”，“磬声沉”。

有时诗的两联都既写视觉又写听觉，为避免雷同，诗人们也力求有所变化。如：

3、犹对山中月，谁听石上泉。

猿声知后夜，花发见流年。

刘长卿《喜鲍禅师自龙山至》

4、鸿雁不堪愁里听，云山况是客中过。

关城曙色催寒近，御苑砧声向晚多。

李颀《送魏万之京》

例3前一联上句所见“山中月”，下句写所闻“石上泉”；后一联则上句所闻“猿声”，下句写所见“花发”。例4亦是如此。两联之间闻见交叉，声色错落，充分体现了诗人的艺术匠心。

(四) 情景之变

这种变化最为常见。两联中一联侧重写景，另一联侧重抒情。如：

1、青草浪高三月渡，绿杨花扑一溪烟。

情多莫举伤春日，愁极兼无买酒钱。

张泌《洞庭阻风》

2、秋风万里芙蓉国，暮雨千家薜荔村。

乡思不堪悲桔柚，旅游谁肯重王孙？

谭用之《秋宿湘江遇雨》

以上两例都是前联写景，后联抒情，景为情设，情由境生。如例1由“青草浪”、“绿杨烟”而生伤春穷愁之感；例2则因“秋风”，“暮雨”等而兴乡思羁旅之叹。情景交融，感人至深。

(五) 虚实之变

两联中一虚一实，相互映衬。如：

1、水石精神出，江山气色来。

疏烟分鹭立，远霭见帆回。

穆修《鲁从事清晖阁》

朱杰人先生评析这两联：“前两句虚写，后两句实写，把读者引入到大自然清远高旷的境界。”^①

2、一瓢挂树傲时代，五柳种门吟落晖。

^① 《宋诗鉴赏词典》上海辞书出版社 1987 年版 P57；

江上翠娥遗佩去，岸边红袖采莲归。

徐寅《闲》

胡以梅《唐诗贯珠》中评析这两联：“三四……既实，用五、六一联，猜想虚灵，发松奇妙。”两联一虚一实，相映相成，显得空灵蕴藉。

（六）人物之变

两联中，一联写物（景物事物），另一联则写人，相互映照。如：

1、明月松间照，清泉石上流。

竹喧归浣女，莲动下渔舟。

王维《山居秋暝》

前联写山间薄暮的自然景物，后联则写山居人家的生活劳作。

2、锁衔金兽连环冷，水滴铜龙昼漏长。

云髻罢梳还对镜，罗衣欲换更添香。

薛逢《宫调》

两联中，以前联“物”之空寂冷清来映衬后联“人”之孤独凄苦，言有尽而意无穷。

二、手法方面

（一）正侧之变

两联中一联作正面描写，另一联则从侧面以事渲染，多角度地状物抒情。如：

1、疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。

霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。

林逋《梅花》

前一联从正面描写梅的“疏影”、“暗香”，后一联则借助想象，从“霜禽”，“粉蝶”对梅的态度涉笔以侧面烘托，表现梅那超尘脱俗的精神品格，堪称传神之笔。

2、云髻懒梳愁折凤，翠娥羞照恐惊鸾。

南邻送女初鸣佩，北里迎妻已梦兰。

薛逢《贫女吟》

前一联通过细节描写，十分传神地刻划出贫女那“拟托良媒亦自伤”的悲愁心绪，后一联则以“南邻送女”，“北里迎妻”进行侧面烘托，这样背面敷粉，更进一步表现贫女内心深处那难言的幽怨。

(二) 顺逆之变

两联中一联顺叙或平叙，另一联则倒叙，以成逆挽之势。如：

1、云边雁断胡天月，陇上羊归塞草烟。

回日楼台非甲帐，去时冠剑是丁年。

温庭筠《苏武庙》

前联两句平列相承，后联上句言“回日”，下句言“去时”，时序倒换，语势顿宕，故前人评曰：“律诗得此，化板滞为跳脱。”^①

2、乱山古驿经三折，小市孤城宿两当。

晚岁犹思事鞍马，当时那信老耕桑。

陆游《雪夜感旧》

前联上下句语义顺承，后联则先云“晚岁”，后云“当时”，语势逆挽，增强了诗句的弹性和力度。

^① 沈德潜《唐诗别裁》；

(三) 婉直之变

两联中一联实写，表达较直接；另一联则用典，表达较委婉。如：

1、信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞。

匡衡抗疏功名薄，刘向传经心事违。

杜甫《秋兴八首》

2、贾生年少虚垂泪，王粲春来更远游。

永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。

李商隐《安定城楼》

以上两例都是一联实写，一联用典，古今相映，婉直相形，别有一番情味。

(四) 赋比之变

两联中一联用赋的手法，即铺陈描叙；另一联则用比的手法，即援譬设喻。如：

1、田园寥落干戈后，骨肉流离道路中。

吊影分为千里雁，辞根散作九秋蓬。

白居易《自河南经乱，关内阻饥，兄弟离散，各在一方……》

2、山河破碎风飘絮，身世浮沉雨打萍。

惶恐滩头说惶恐，零丁洋里叹零丁。

文天祥《过零丁洋》

例1前联用赋，后联用比；例2则前联用比，后联用赋。赋以直述情事，比以引发联想，两者交替运用，互为表里。

三、语式方面

(一) 节奏之变

律诗的语言节奏大都较为均齐，这样便于吟诵和记忆。但

如果对仗的两联都用同样的节奏，则容易流于板滞。如下面两联：

万里/寒光/生/积雪，三边/曙色/动/危旌。
沙场/烽火/侵/胡月，海畔/云山/拥/蓟城。

祖咏《望蓟门》

这两联节奏完全相同，无怪乎有人批评说：“中四句太相似。”^① 高明的诗人在创作时是会注意到这一点的。如：

1、春水/船如天上坐，老年/花似雾中看。
娟娟戏蝶/过闲幔，片片轻鸥/下急湍。

杜甫《小寒食舟中作》

前联两句为“2、5”节奏，后联两句为“4、3”节奏。

2、一春梦雨/常飘瓦，尽日灵风/不满旗。
萼绿华/来无定所，杜兰香/去未移时。

李商隐《重过圣女祠》

前联两句为“4、3”节奏，后两句为“3、4”节奏。这种看似“不谐和”的节奏错位，能使诗句显得灵动健练，富有弹性。

(二) 句法之变

张中行先生在《诗词读写丛话》中曾提出：“律诗中间两联结构不可用同一个模式，否则算合掌。”^② 他说的结构即诗的句法结构，为说明这一点，张先生举出下面一例：

绣槛临绝渚，牙樯插暮沙。
浦云沉断雁，江雨入昏鸦。

这两联的句法结构是完全一样的：

绣槛临绝渚，牙樯插暮沙——主述宾

① 吴昌祺《删订唐诗解》；

② 张中行《诗词读写丛话》人民教育出版社 1992 年版 P130；

浦云沉断雁，江雨入昏鸦——主述宾

这种情况在唐宋律诗中是极为少见的，一般来说，两联的句法结构都会有所变化。如：

1、万木长承新雨露，千门空对旧河山。

深花寂寂宫城闭，细草青青御路闲。

刘长卿《上阳宫望幸》

前联：万木长承新雨露，千门空对旧河山。上下句均为“主述宾”结构的单句。

后联“深花寂寂/宫城闭，细草青青/御路闲。上下句为并列结构的紧缩复句。

2、因知海上神仙窟，只似人间富贵家。

绣户夜攒红烛市，舞衣晴曳碧天霞。

韦庄《陪金陵府相中堂夜宴》

前联：因知海上神仙窟，只似人间富贵家。上下句由一个语法单句构成，流水对。

后联：绣户夜攒红烛市，舞衣晴曳碧天霞。上下句各构成“主述宾”结构的单句，正对。

(三) 语气之变

1、家在梦中何日到？春来江上几人还？

川原缭绕浮云外，宫阙参差落照间。

卢纶《长安春望》

2、世上但知王蠋义，人间唯有伯夷清。

堂前旧燕归何处？花外啼鹃月几更？

柴望《和通判弟随亨书有感》

两联的语气一信一疑，参差错互，充分显示出诗歌语式的灵活变化。

以上的讨论只是举隅性的，其分类不一定准确，例析也不一定中肯。但是尽管如此，我们从中仍然可以看出律诗对仗的

两联之间存在着非常灵活的变化。这变化有的侧重于情感内容，有的侧重于表现手法，有的侧重于语言形式。前人云：“律诗亦是一片文章。”^① 既是一篇文章，便必须讲求错综变化之美。文似看山不喜平，只有寓变化于规矩之中，才能化板滞为灵动，变雷同为活泼，从而有效地拓展诗歌的审美空间，丰富诗歌的审美蕴含，增强诗歌的审美魅力。

^① 范温《潜溪诗眼》；

律诗尾联的句法特征类析

律诗通常由首、颌、颈、尾四联组成，在章法上讲究起、承、转、合的变化，这是前代诗论家对律诗结构形式总结出的大致规律。其中以元代诗论家范梈的说法最具代表性。他指出：“律诗则第一联是起、第二联是承，第三联是转，第四联是合。大抵起处要平直，承处要从容，转处要变化，合处要渊永。”^①这种概括大体上是符合律诗作品的创作实践的。从句法分析的角度对这一问题试作考察，我们还可以发现：与起承转合的章法变化相对应，律诗四联的句法结构也有着各自不同的特征。一般说来，由于首联要开篇点题，提引下文，所以一般“起处要平直”，表现在句法上，上下两句如贯珠，紧紧相承，构成顺承复句。例如“好雨知时节，当春乃发生”（杜甫《春夜喜雨》），“春风疑不到天涯，二月山城未见花”（欧阳修《戏答元珍》）等，都是下句紧承上句语意，提挈全篇，为下面的三联张本蓄势。颌联、颈联处于全诗的腹心，构成律诗的主体部分，在声律上又要求对仗，所以这两联多采用两两对称的并列复句形式，便于铺排。每联上下两句有如车之两轮齐驱，鸟

^① 范梈：《诗法正论》；

之双翼并举。例如“香雾云鬟湿，清辉玉臂寒”（杜甫《月夜》），“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”（李商隐《无题》）等，语言形式整饬对称，内容表达可以从容铺展，纵横挥洒。至于尾联，则显得比前三联有更大的腾挪变化的余地。“一篇之妙在乎落句”，^①前代诗论家对律诗尾联的“作法”也论述甚多。或云“欲如高山放石，一去不回”；^②或云“如剡溪之棹，自去自回，言有尽而意无穷”；^③或云“断句执须快速，以一意贯两意”；^④或云“结句大约别出一层，补完题蕴”；^⑤或云“篇终出人意表，或反终篇之意，皆妙”^⑥等等。这些见解虽然纷纭不一，但都各有所据，都是根据诗歌作品的语言实际分析归纳出来的，因此也就各有见地。这正充分表明，律诗尾联在“作法”上比前三联更为自由、更为灵活。如果从句法分析的角度来考察，则可以看出，尾联的句式变化也比其他三联要丰富、灵活得多。本文拟对律诗尾联常见的句法结构及其与内容表达的关系试作初步的讨论。

二

律诗尾联的常见的句法结构有三种类型：

（一）尾联上下句由一个单句构成

律诗或为五字句（五律），或为七字句（七律），这是由近

① 郭知达，《九家集注杜诗》引赵彦材说；

② 魏庆之：《诗人玉屑》；

③ 杨载：《诗法家数》；

④ 徐寅：《雅道机要》；

⑤ 方东树：《昭昧詹言》；

⑥ 姜夔：《白石诗说》；

体诗的格律所限定的。我们把这称之为“格律句”。作为语法单位的“句”则要求表达一个比较完整的意义，我们把这称之为“语义句”。这二者有时是一致的，即一个格律句正好是一个语义句。如“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”（杜甫《绝句》），“天意怜幽草，人间重晚晴”（李商隐《晚晴》）。有时二者却并不一致，例如构成尾联的二个格律句有时只构成一个语义句，即单句形式。这种情况主要有以下几种类型：

(1) 构成主谓结构单句

上句为单句的主语部分，下句为谓语部分。

1、年年越溪女，相忆采芙蓉。

杜荀鹤《春宫怨》

——[年年] 越溪女 相忆采芙蓉。

2、一片清溪月，偏于客有情。

文天祥《建康》

——(一片) 清溪月 偏于客有情。

3、即今河畔冰开日，正是长安花落时。

张敬忠《边词》

——即今河畔冰开日 正是长安花落时。

(2) 构成述宾结构单句

常见的情况是：上句前半截为述语，后半截与下句合起来构成宾语。

1、可惜龙泉剑，流落在丰城。

宋之问《送别杜审言》

——可惜龙泉剑流落在丰城。

2、最羡渔竿客，归船雨打篷。

潘大临《江间作四首》

——[最] 羡渔竿客归船雨打篷。

3、闻道咸阳故山树，已抽三丈白杨枝。

白居易《览卢子蒙侍郎旧诗……》

——闻道咸阳故山树已抽三丈白杨枝。

(3) 构成状中结构单句

上句为状语部分，下句为句子的主体。

1、明朝望乡处，应见岭头梅。

宋之问《题大庾岭北驿》

——[明朝望乡处] 应见岭头梅。

2、太平待诏归来日，朕与先生解战袍。

朱厚熜《送毛伯温》

——[太平待诏归来日] 朕 [与先生] 解战袍。

3、唯将终夜长开眼，报答平生未展眉。

元稹《遣悲怀》

——[唯将终夜长开眼] 报答平生未展眉。

(4) 构成连动、兼语结构单句

1、谁能将旗鼓，一为取龙城。

沈佺期《杂诗三首》

——谁 [能] 将旗鼓 [一为] 取龙城。 “一为”，意即“一举”；句中“将旗鼓”与“取龙城”构成连动关系。

2、勿使燕然上，惟留汉将功。

陈子昂《送魏大从军》

——[勿] 使燕然上 惟留汉将功。 意即：不要让燕然山上的勒石仅仅存留下汉将的功绩。上下句构成一兼语结构的单句。

律诗尾联以单句形式表达是有其独特的审美作用的。一方面构成尾联的单句句式能与上面构成颌联，颈联的并列复句句式形成对照。前者活泼流动，后者整齐匀称，两者之间骈散错落，相互映衬，显得张弛有致，舒卷自如。另一方面，以单句

作结还具有含蓄渊永，言近旨远的表达效果。如“请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花”（杜甫《秋兴》），“欲知此后相思梦，长在荆门郢树烟”（柳宗元《哭舍弟宗一》）等，都是以单句作尾联，语势流畅，韵致悠长，犹如“撞钟”之响，“清音有余”，^① 袅袅不绝。这是并列复句句式难以达到的。

（二）尾联上下句由复句构成

律诗的前三联在大多数情况下也都是由复句构成的；但其间存在一些区别性的特征。前文已指出过：首联多由顺承关系的复句构成；颌联、颈联多由并列复句构成，这与表达和声律方面的要求有关。尾联在“作法”上变化较多，除了由单句表达之外，构成尾联的复句类型也相应地显得变化多样。其中常见的有因果、转折、递进、让步、目的、条件、假设等类型；而在前三联中常见的顺承、并列复句则出现较少，尤其是后者十分罕见。下面分别举例分析：

（1）以递进复句作结

1、刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重。

李商隐《无题》

2、旧业已随征战尽，更堪江上鼓鼙声。

卢纶《晚次鄂州》

——意即：田园家计、事业功名都已随着战乱丧失殆尽，更哪堪江上又传来惊心的鼓鼙之声。

3、无田似我犹欣舞，何况田间望岁心。

曾几《苏秀道中自七月二十五日夜大雨三日，秋苗以苏，喜而有作》

（2）以条件复句作结

^① 谢榛：《四溟诗话》；

1、端能饱吃新州饭，在处江山足护持。

王庭珪《送胡邦衡之新州贬所二首》

——意即：只要能象当年苏轼那样心怀坦荡，不以迁谪为意，那么处处江山都能保护你平安。

2、无论去与住，都是梦中人。

王勃《别薛华》

——无论是离去的还是留下的，都将成为彼此梦中思念的人。

3、但使故乡三户在，彩丝谁惜惧长蛟。

李商隐《楚宫》

——这一联用了《史记·项羽本记》中“楚虽三户，亡秦必楚”的典故和《续齐谐记》中所载的楚人祭祀屈原的传说。大意是：只要使得楚人尚存，那么他们就一定会用彩丝粽箬包裹食物来祭祀屈原。“但”意为“仅”、“只”。

(3) 以因果复句作结

1、当关不报侵晨客，新得佳人字莫愁。

李商隐《富平少侯》

——意即：守门的人不为清晨来访的客人通报，这是因为（富平少侯）新近又得到一位名叫“莫愁”的佳人。这是由果而溯因。

2、欲投人宿处，隔水问樵夫。

王维《终南山》

——（因）欲投入家借宿，（故）隔水问樵夫。

3、闻道欲来相问讯，西楼望月几回圆。

韦应物《答李儋》

——（因）闻道欲来相问讯，（故）西楼望月几回圆。“登楼望月”暗寓殷殷盼望之情。

例2、3是由因而推果。

(4) 以转折复句作结

1、少小虽非投笔吏，论功还欲请长缨。

祖咏《望蓟门》

——（我）年青时虽然不如投笔从戎的班超，但也想象终军那样请长缨为国立功。

2、未必逢矰缴，孤飞自可疑。

崔涂《孤雁》

——（孤雁）虽未必逢上矰缴（一种带细丝的短箭），但孤身远飞总使人易生疑惧。

3、虽异中原险，方隅亦壮哉。

陈与义《渡江》

——虽然地势险固有异于中原，但江南这方隅之地也颇为壮观。

(5) 以目的复句作结

1、匆匆归到神仙府，为问蟠桃熟也无？

朱权《送天师》

——（天师）匆匆回到神仙府第，为的是打听蟠桃成熟了没有。

2、携瓶自汲江心水，要试煎茶第一功。

杨万里《过扬子江二首》

——我携瓶自汲江心水，为的是要试这煎茶第一功。

(6) 以让步复句作结

1、明年纵得量移去，犹得今冬雪里看。

王禹偁《官舍竹》

2、直道相思了无益，未妨惆怅是清狂。

李商隐《无题》

——“直”，与“即使”之“即”同义，是“假定之辞”（张相《诗词曲语词汇释》）。全联意思是：即使相思全然无益，也不妨抱痴情而惆怅终身。

3、直是超然五湖客，未如终始郭汾阳。

杜牧《云梦泽》

——即使能象范蠡那样泛舟五湖，超然于世外，也不如象郭子仪那样善始善终。

(7) 以假设复句作结

1、地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花。

李商隐《隋宫》

2、白骨青山如得所，何须儿女哭清明。

王奕《送谢迭山先生北行》

——如果能埋骨青山，死得其所，那么又何须葬身故土，赢得儿女清明时的哭泣呢？

3、骁腾有如此，万里可横行。

杜甫《房兵曹胡马》

(8) 以承接复句作结

1、即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

杜甫《闻官军收复河南河北》

2、渔人相见不相问，长笛一声归岛门。

谭用之《秋宿湘江遇雨》

3、明日岳阳楼上去，岛烟湖雾看春生。

陈与义《除夜二首》

(9) 以多重复句作结

律诗尾联的两个格律句有时由多重复句构成，即每个格律句包含二个或二个以上的分句。

1、强欲从君无奈老，将因卧病解朝衣。

王维《酬郭给事》

——(虽)强欲从君/(但)无奈老/(故)将因卧病/(而)解朝衣。

转折

因果

因果

2、天荒地变心虽折，若比伤春意未多。

李商隐《曲江》

——天荒///地变//心虽折/(但)若比伤春//(则)意未多。

并列 因果 转折 假设

律诗尾联以复句形式作结，能有效地增加诗歌语言的密度，使有限的语言形式能包孕丰富曲折的语义内容。如“天荒地变心虽折，若比伤春意未多”一联，短短的十四字蕴含着多层次的情感内容，语意绵密，情致深婉，把诗人那复杂幽深的心理世界细腻而准确地刻划出来了。另外，以复句形式作结在章法和语势上还能极尽腾挪纵收，抑扬起伏之致：或逐层深递，如“刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重”；或婉转深沉，如“少小虽非投笔吏，论功还欲请长缨”；或起伏纵收，如“明年纵得量移去，犹得今冬雪里看”；或醒明本旨，如“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”（文天祥《过零丁洋》）。这两方面都充分体现了近体诗语言尺水兴波，言简意丰的审美特征。

（三）尾联由问答句式构成

（1）上下句一问一答

1、日暮乡关何处是？烟波江上使人愁。

崔颢《黄鹤楼》

2、飘飘何所似？天地一沙鸥。

杜甫《旅夜书怀》

3、蓬莱方丈知何处？烟浪参差在夕阳。

张耒《秋日登海州乘槎亭》

——蓬莱方丈究竟在什么地方呢？也许就在那夕阳西下、烟浪参差之处吧！

这种形式的尾联一问一答，互为呼应，既便于点明题旨，又能突出近体诗语言张弛抑扬的弹性美感。

(2) 上下句共同设问

1、何时一杯酒，重与细论文？

杜甫《春日忆李白》

2、谁似田家知此乐，呼儿吹笛跨牛归？

王庭珪《二月二日出郊》

3、试问李斯长叹后，谁牵黄犬出东门？

秦观《次韵太守向公登楼眺望二首》

这种以设问句作尾联的方式能使全诗呈开放性。诗句似问而非问，似结又非结。它妙在“有不尽之意堆积于后，”^①“挹之而源不穷，咀之而味愈长，”^②能发作者之幽思，启读者之遐想。诗的结尾处留下无尽的语义空白，让读者通过各自的审美活动去想象、去创造，从而使诗歌表达的题旨更为深沉，意境更为完美。

三

根据以上的例证分析，我们初步可以得出以下结论：

一、律诗的四联由于各自表达作用不同，因此体现在句法结构上也各有其特点。其中变化最为丰富、灵活的是尾联。

二、构成尾联的句法结构不仅比前三联更为灵活多样，而且它们在表达诗歌的题旨情感方面各有其独特的审美功能。

三、从语言分析的角度来看，前代诗论家们对律诗尾联“作法”所提出的种种不同的评说（或“模式”），与诗人们在创作过程中对语言形式的选择有关。这种选择可能是自觉的，也可能是不自觉的。

① 谢榛：《四溟诗话》；

② 魏泰：《临汉隐居诗话》；

本文对律诗尾联句法特征所作的分析是很不成熟的，句法类型的归纳也肯定是不完善的。笔者只想从语言分析的角度为近体诗的阅读鉴赏和教学提出一个新的视角或切入点，并非为“律诗作法”提出新的解说和补充。这既不是笔者的学力所胜任的，也似乎并无多大的必要。明代李东阳曾说过：“律诗起承转合，不为无法，但不可泥。泥于法而为之，则撑拄对待，四方八角，无圆活生动之意。然必待法度既定，从容闲习之余，或溢而为波，或变而为奇，乃有自然之妙。”^①这番话对于“律诗作法”来说倒是深中肯綮的。

^① 李东阳：《麓堂诗话》；

绝句章法结构的变化例析

—

绝句是古典诗歌中最为常见的一种诗体。它虽然篇幅短小，形式整饬；但却能纳须弥于芥子，寓变化于绳墨，展现出无限广阔的天地，表达出极为丰富的情感。古人云：“言之精者为文，文之精者为诗，绝句又诗之精者也。”^① 绝句这种尺水兴波的表义特征与其章法结构的灵活变化是分不开的。短短四句诗，腾挪开合，抑扬舒卷，在严格的规矩限制中追求审美创造的自由，具有独特的审美价值。

关于绝句章法结构的变化，前代不少诗论家都有过论述。有的侧重于作整体性把握，如云：“绝句之法，要婉曲回环，删芜就简”；^② “（绝句）贵深曲，盖意不可尽，以不尽尽之”；^③ “（绝句）妙在愈小而大，愈促而缓”^④ 等等。这类说法虽简约空灵，但却失之玄奥，不容易准确领会。有的论者则侧重于作具体地分析，如云：“以绝句言之，第一句是起，第二句是承，

① 杨慎《升庵诗话》；

② 杨载《诗法家数》；

③ 刘熙载《艺概·诗概》；

④ 王世贞《艺苑卮言》；

第三句是转，第四句是合。……大抵起处要平直，承处要从容，转处要变化，合处要渊永。”^① 这种分析句句都落到实处，能使初学者有章可循，有法可依。但这种逐句论断的方式又未免有点公式化的意味。如果用这种尺度去衡量历代绝句佳作，也未必能一一合其准绳。绝句的章法结构虽有其一定的内在规律，但却并不存在一个固定不变的模式。应该在规矩中求得变化，于限制中获取自由。近体诗两句为一联，构成一个相对独立、完整的表义单位，古人论诗往往“句不离联”，绝句由两联构成，这两联之间应该是既有承接，又有转折，而这转折往往正是绝句章法结构变化的关键所在。“凡法妙在转，”^② 它对拓展诗的表义空间，深化诗的审美意蕴有着极为重要的作用。下面试从这一角度对绝句章法结构的变化作初步的探讨。

二

本文提出来讨论的绝句章法变化主要有以下几种类型：

（一）时空之转

前后两联在时空上作较大的转换。

1、岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。

正是江南好风景，落花时节又逢君。

杜甫《江南逢李龟年》

前联忆往昔之欢聚，地点是“开元全盛日”的长安王侯府第；后联写今日之重逢，地点在安史之乱后辗转流落的江南异乡。时间相距几十年，空间悬隔数千里。人生之巨变，世道之沧桑，尽在不言之中。

① 范梈《诗法正论》；

② 陆时雍《诗镜总论》；

2、江州去日听箏夜，白发新生不愿闻。

如今格是头成雪，弹到天明亦任君。

白居易《听夜箏有感》

这首诗写诗人前后两次听夜箏的不同感受。前联写“去日”在“江州”听箏，当时白发新生，愁闻箏语；后联转而写“如今”在长安听箏，头已“成雪”，可对箏声却似乎无动于衷——“弹到天明亦任君”。地易时移，感受殊异，这极为深刻地体现出诗人心灵深处无可排遣的悲老伤离之痛。读后令人怆然。

（二）情景之转

两联中往往前联以写景物为主，后联则以抒情志为主。因景而生情，藉物以咏志。

1、寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。

洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。

王昌龄《芙蓉楼送辛渐》

前联描写景物“寒雨连江”、“楚山孤”；后联则抒发了诗人的情志：如洛阳亲友相问，请告诉他们，我的心就象玉壶中的冰块一样，冰清玉洁，晶莹纯净。这是由写景转到抒情。

2、花开不并百花丛，独立疏篱趣未穷。

宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中？

郑思肖《画菊》

前联描写菊花的习性和格调；后联则借菊花表达诗人自己坚贞不屈的气节和洁身自好的情操，这是藉物以言志。

（三）物理之转

古人论诗，或标“兴、趣、意、理”，^①或标“神、理、

^① 谢榛《四溟诗话》；

意、境”，^①或标“词、理、意、兴”，^②但大都认为“诗境不可出理外”。^③而这种诗中之“理”又往往要通过对事物的联想来阐发，“事难显陈、理难言罄，每托物连类以形之。”^④绝句中多有充满理趣之作，往往是一联以“托物”，一联以“言理”，因物悟理，寓理于物。

1、横看成岭侧成峰，远近高低各不同。

不识庐山真面目，只缘身在此山中。

苏轼《题西林寺壁》

2、九畹兰花江上田，写来八畹未成全。

世间万事何时足，留取栽培待后贤。

郑板桥《八畹兰》

例1前联描绘出庐山在诗人眼中移步换形，出现的种种不同姿态；后联则由此引发出哲理：当局者迷，旁观者清。例2前联写诗人画兰“八畹”，未能“成全”（屈原《离骚》中有“滋兰九畹”之语）；后联则由此生出哲理思考：艺术、人生的追求都是没有止境的，只有经过一代代“后贤”的艰辛劳动，才能不断发展充实，以臻于完美。两首诗都是因物而悟理。

（四）动静之转

两联中一联描写动态，一联描写静态。动静相映成趣。

1、篱落疏疏一径深，树头花落未成阴。

儿童急走追黄蝶，飞入菜花无处寻。

杨万里《宿新市徐公店》

前联写春末夏初幽美恬静的田园风光，后联则转入对儿童

① 潘德舆《养一斋诗话》；

② 严羽《沧浪诗话》；

③ 潘德舆《养一斋诗话》；

④ 沈德潜《说诗碎语》；

扑蝶的动态描写，使宁静的景物平添一种勃勃生气。

2、秋水接天三万顷，晚山连树一千重。

呼他小艇过湖去，卧看斜阳江上峰。

原济《轻舟观瀑图》

这是一首题画诗。前联对画面中的山水景物作静态描写：秋水接天，晚山连树，一片静穆幽远的景象。后联却笔锋一转，通过呼艇过湖卧看夕峰的动态想象把静止的画面写活了，显得有声有色，巧妙地传达出画面本身难以表达的意趣。

(五) 虚实之转

两联之中一联写实有之情事，另一联则据此情事引出虚拟之设想。虚与实相互映衬，以醒明本旨。

1、秦时明月汉时关，万里长征人未还。

但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。

王昌龄《出塞》

前一联写眼前之实物“明月”、“关塞”，身边之实事“万里长征人未还。”后联则由现实而生出臆想：假如飞将军李广尚在，那边塞定然不是今天的局势。诗人从虚处落笔，委婉地批评了当今将领的无能。春秋笔法，意味深长。

2、折戟沉沙铁未销，自经磨洗认前朝。

东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。

杜牧《赤壁》

前联同样写实际中的事和物：拾得断戟一把，磨洗之后，依稀认得是前朝遗物。后一联则由实而虚，用假设的语气，形象而又含蓄地表达了诗人对赤壁之战这一史实的独特看法。

(六) 赋比之转

两联中一联运用赋的手法，以铺叙描写为主，另一联则运

用比的手法，移情于物，以表现事物内在的情韵。

1、晓风含露不曾干，谁插晶瓶一箭兰？

好似杨妃新浴后，薄罗裙系怯君看。

郑板桥《折枝兰》

2、水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇。

欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。

苏轼《饮湖上初晴后雨》

以上两首诗都是前联用赋的手法，或状物，如例1；或写景，如例2。后联则转用比拟的手法，或刻划物之情致，如例1；或传达景之神韵，如例2。

(七) 内外之转

人接触外界事物会产生如视觉、听觉、嗅觉、味觉等不同的外部感觉；也会引发起内心种种复杂的心理感受。“人禀七情，应物斯感。”^①绝句中有时一联侧重写外部感觉，另一联则侧重于写内心感受。两联或从表而及里，或由内而转外，体现出章法的变化。

1、露湿晴花春殿香，月明歌吹在昭阳。

似将海水添宫漏，共滴长门一夜长。

李益《宫怨》

前联侧重表现外部感觉：上句描写嗅觉（“春殿香”）下句描写视觉（“月明”）与听觉（“歌吹”）。后联转而侧重刻划心灵深处的感受；通过“海水添宫漏”这一奇特想象把长门宫女那种长夜难挨的愁苦心情表现淋漓尽致。这是由外而转内。

2、眼明三伏是此画，便觉冰霜抵岁寒。

唤起生香来不断，故应不作墨梅看。

张栻《墨梅》

^① 刘勰《文心雕龙·明诗》；

前联侧重描写由视觉而引发的心理感受“便觉冰霜抵岁寒”。后联则侧重描写由这种心理感受幻化出的嗅觉形象“生香来不断。”这是由内而转外。

(八) 层进之转

两联中前联平直写来，为后面作铺垫；后联则深一层，转化为新的境界。

1、客舍并州已十霜，归心日夜忆咸阳。

无端更渡桑干水，却望并州是故乡。

贾岛《渡桑干》

前联写诗人客居并州十年，日夜思念故乡咸阳；后联则递进一层，写诗人不仅不能回乡，还得“更渡桑干水”，原来客居的并州在远望中竟象故乡一样令人依恋难舍了。透过字句行间，我们能体味到诗人对故乡咸阳更为刻苦铭心的思念之情。这种层进之转达使诗人的情感表现得浓郁深挚，十分感人。

2、鸡鸣自起束行装，同伴征人笑我忙。

却更有人忙过我，蹇蹄先印石桥霜。

李渔《早行》

前联写自己“早行”之忙，后联则笔锋一转，运用一个特写镜头“蹇蹄先印石桥霜”，点出更有早行之人“忙过我”，诗境更拓进一层，把征人羁旅之情状表现得极为真切生动。

(九) 骈散之转

两联中一联采用偶句，一联采用散句，参差错落，呈现出变化灵动之美。

1、荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝。

一年好景君须记，最是橙黄桔绿时。

苏轼《赠刘景文》

2、毕竟西湖六月中，风光不与四时同。

接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。

杨万里《晓出净慈寺送林子方》

例1由骈转散，先铺写后绾结；例2则由散转骈，先点题后描叙，结构虽殊，而旨趣则一。

(十) 语气之转

两联在语气上有所变化。往往是一联采用陈述、肯定语气，而另一联则转用祈使，诘问语气，从而使诗句显得语式灵活，意蕴深永。

1、葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。

醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？

王翰《凉州词》

2、圆魄上寒空，皆言四海同。

安知千里外，不有雨更风？

李峤《中秋月》

例1中前联用陈述肯定语气，后一联则转为祈使诘问语气，一唱三叹，寄慨遥深。例2中前一联同样采用陈述肯定语气，后联则改为诘问语气，问中有叹，转出新意，发人深思。

三

以上的分类例析只是举隅性质的，列举并不很完善，分析也不一定准确。尽管如此，我们从中仍大致可以看出绝句章法结构存在着灵活丰富的变化。这变化的关键又主要体现于两联之间的转折上。这转折有的表现在形式方面，如赋比之转。语气之转等，有的表现在内容方面，如物理之转，时空之转等，灵活多变。它不仅丰富了诗的表现手段，也深化了诗的情感蕴含，拓展了诗的审美空间，从而使绝句这古典诗歌体裁中的“精品”充满着独特的弹性美感。

绝句中常见的句法形式

绝句是古典诗歌中最为常见的一种体裁。它篇幅短小，却可尺水兴波；格律谨严，而能腾挪变化。在短短的四句中极力“追求单纯和丰富的统一；严整与灵活的统一”^①。绝句这种寓于规矩之中的变化主要体现在两个方面：一是章法上的起承转合，二是句法上的开合顿宕。前人对绝句章法方面的变化颇为注重，如杨载《诗法家数》，王世贞《艺苑卮言》等对此都有十分精到的论述；但相对说来，从句法分析的角度来讨论绝句表情达意的灵活性则似乎还不多见。本文拟对这一问题作些粗浅的探析。

前代诗评家在评析诗歌作品时往往是“句不离联”，将一联的上下两句合为一个整体来评赏，这是很有道理的。古典诗歌，尤其是近体诗每联的上下句大都相互映衬、呼应，构成一个较大的意群来表达相对完整的内容。本文讨论绝句丰富、灵活的句法形式同样以“联”为单位作采例分析。

^① 孙绍振《美的结构》人民文学出版社 1988 年版 P266；

二

绝句中常见的句法形式有以下一些类型：

(一) 层进式

一联之中，下句比上句语义更进一层，将诗的意境向纵深拓展。句中常用“已”、“况”等词作呼应。

1、衡阳自古无来雁，况去衡阳又八千。

施敬《南行途中寄钱塘亲友》

2、已恨碧山相掩映，碧山还被暮云遮。

李颀《绝句》

3、落花纵有那堪醉，何况归时无落花。

欧阳修《寄子山待制》

例1上句言：衡阳自古无雁飞来，故亲友之音书难寄；下句则言：更何况我此番南行之地是离衡阳又有八千之遥的地方。语义更进一层。诗人满腔伤别之情、羁旅之思通过层进句法表达得宛曲深挚，有很强的感染力。这种句法宜于表达那种迁客游子思乡伤远的怅惘意绪。

(二) 因果式

一联之中，一句言因、一句言果。或由因而推果，或从果而溯因。句中多用“因”、“故”等词呼应。

1、因过竹院逢僧话，又得浮生半日闲。

李涉《登山》

2、只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。

苏轼《海棠》

3、万户千门成野草，只缘一曲《后庭花》。

刘禹锡《台城》

4、不识庐山真面目，只缘身在此山中。

苏轼《题西林寺壁》

例1、2由因而推果：例3、4从果而溯因。上下两句互为表里，彼此发明，形象地表现出事物间内在的逻辑联系。

(三) 逆挽式

一联之中，上句所写的情事发生在后，下句所写的事情发生在前，两句成倒装逆挽之势。

1、能迎三十年前客，只有参天竹万竿。

洪亮吉《过水西渡》

2、自此光阴归己有，从前日月属官家。

白居易《喜罢郡》

3、多病文园渴未消，自从人日遇花朝。

郭奎《开岁卧病》

逆挽句法能增强诗句表达的力度，“化板滞为跳脱”^①。如例1中上句先言“能迎三十年前客，”下句才点出“只有参天竹万竿”两句成逆挽之势，使诗意显得曲折起伏，句式也显得灵动劲健。例2也同样是借助这种句法形式，将诗人那种“久在樊笼里，复得返自然”^②的喜悦之情充分表达出来了。如改为顺叙句式则味同嚼蜡。

(四) 假设式

一联中的上句虚拟出一个前提，下句则设想在这个前提下可能出现的情事。句中多用“但使”“若”等词作领起。

1、但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。

王昌龄《出塞》

① 沈德潜《唐诗别裁集》；

② 陶渊明《归园田居》；

2、若无水殿龙舟事，共禹论功不较多。

皮日休《汴河怀古》

3、东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。

杜牧《赤壁》

这种句法往往采用想象的方式，超越客观现实，把诗人内心的观念情感曲折地表现出来。如例1就十分委婉地表达出诗人对现今将领的不满。例2也同样是非常含蓄地表达出诗人对隋炀帝开运河之功过的独特见解。运用假设句法能使诗意蕴藉空灵，含不尽之意于言外。

(五) 比拟式

一联中的上句把两类具有相似性的事物拈合在一起，下句则对其相似的具体内涵作阐发，以醒明题旨。

1、唯有相思似春色，江南江北送君归。

王维《送沈子》

2、君心无定如明月，才绕楼东复转西。

谢榛《怨歌行》

3、离愁正似茶蘼草，一路随君到故园。

高启《送贾麟归江上》

这种比拟句法往往都是先用自然物与人事相比拟，如“春色”与“相思”、“明月”与“君心”，“茶蘼”与“离愁”等，然后再对两者间的相似处进行发挥。上句张本蓄势，下句从容挥洒，一引一发，一纵一收，往往能把抽象的情感具象化。情致深宛，十分耐读。

(六) 引言式

一联中上句先交代说话的情状以及说话的对象，下句则引出所说的话语。

1、妆罢低眉问夫婿：“画眉深浅入时无？”

朱庆余《近试上张水部》

2、殷勤为问梢人道：“又得浮生半日闲”。

宋无《落篷》

3、凭君先对梅花说：“白发相看意更深。”

虞集《题赠叶梅野》

例1中上句先描写说话的情状“妆罢低眉”，交代说话的对象“夫婿”，下句则引述所说的话“画眉深浅入时无”。语气真切，声情毕肖。新婚夫妇那种亲昵情状通过这种引言式句法刻画得细腻准确而又活泼生动。

(七) 并列式

一联的上下两句构成对仗，如两峰并峙，双水分流。

1、峰回路转六七里，林静鸟啼三四声。

华岳《宁川冷暖》

2、沙头宿鹭联拳静，船尾跳鱼泼刺鸣。

杜甫《漫成一绝》

3、荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝。

苏轼《赠刘景文》

4、更无柳絮因风起，惟有葵花向日倾。

司马光《客中初夏》

例1、2的上下句语义相关相对，例3、4的上下句语义相反，但它们在句法形式上都是对称的。犹如车之两轮，鸟之双翼，给人一种整饬匀称的美感。

(八) 流水式

整个一联由一个语法单句构成，上下两句在语义上都浑然一体，不能独立。

1、旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。

刘禹锡《乌衣巷》

2、即今河畔冰开日，正是长安花落时。

张敬忠《边词》

3、自从一闭风光后，几度飞来不见人。

李益《隋宫燕》

例1、2中的上句为主语部分，下句为谓语部分；例3中的上句为状语部分，下句为句子的中心部分。上下句合起来才构成一个语法单句。这种流水句式结构紧密、语势舒展，如流水下滩，宜于放在结尾以表现一种悠长渊永的情致。

(九) 让步式

上句先作一退步的设想，下句则点明其结果，往往在上句用“纵”、“纵然”等词作领起。

1、纵被东风吹作雪，绝胜南陌碾成尘。

王安石《北陂杏花》

2、纵使莺声如旧好，绿杨都是折残枝。

瞿佑《春莺啭曲》

3、纵然一夜风吹去，只在芦花浅水边。

司空曙《江村即事》

例1、2诗人对“北陂杏花”品格情操的赞颂；宁可被东风吹成雪片一般，也不愿在繁华的南陌碾作路尘。这杏花寄托了诗人自己的思想情志，而这种思想情志的抒发在一定程度上正是借助让步句法来体现的。例2则通过让步句法流露出一种浓重的惜春伤别之情。这种句法形式宜于表达那种沉郁顿挫，深沉宛曲的情感内容，在绝句中十分常见。

(十) 承接式

上下两句语义上先后紧密相承，成贯珠之势。

1、故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。

李白《送孟浩然之广陵》

2、一从梅粉退残妆，涂抹新红上海棠。

王琪《春暮游小园》

3、刚被太阳收拾去，又教明月送将来。

苏轼《花影》

承接式的上下句在事理上、时间上都先后相承，一气贯注而下，语势明快畅达。

(十一) 问答式

一联之中，上句设问，下句作答。句中常出现“问”、“谁”、“何”等词语以体现这种句式的特点。

1、问渠哪得清如许？为有源头活水来。

朱熹《观书有感》

2、独坐黄昏谁是伴？紫薇花对紫薇郎。

白居易《直中书省》

3、谁伴主人一潇洒？滩边钓石石边鸥。

戚继光《江楼》

例1通过一问一答的句式，形象地表达出作者观书所得的独特感受。例2上下两句自问自答，流露出诗人夜直中书省时那种颇为怡然自得的心态。这种问答句式既便于“卒章显志”，点明题旨，又能表达一种抑扬有致的语气，有其独特的审美效应。

(十二) 设问式

一联中的上下句共同设问，以问作结。

1、不知杨柳将春色，绿到淮南第几桥？

郭奎《开岁卧病》

2、何时再借西窗榻，相对寒灯细品茶？

唐寅《题画》

3、谁将碎雨零烟恨，说与风流小庾知？

陈维崧《小秦淮曲》

设问句法以问作结，使诗句呈开放性，似结而非结，句尽

而意未尽。这种句法形式引而不发，含蓄渊永，在诗句外留下大量的语义空白，能有效地激活读者的审美联想，使之参与创造，从而大大丰富诗的意蕴，拓展诗的境界。

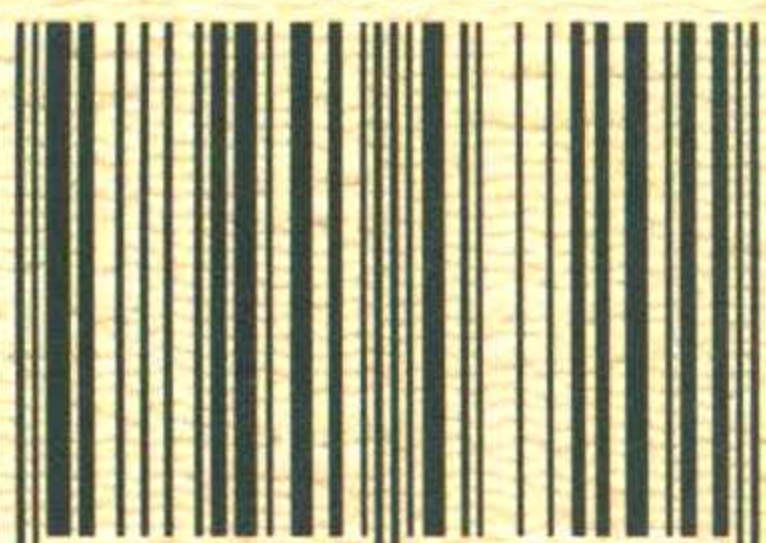
三

以上对绝句常见的句法形式作了初步的分析。借助这些分析，我们还可以看出绝句如此丰富灵活的句式变化与其章法的变化之间存在某些内在的联系。一般说来，绝句前一联内容上多以叙事写景为主。在章法上属“起”、“承”阶段，大凡要“起得平直”，“承得从容”，为后一联作铺垫蓄势。表现在句法形式上则多用承接式（如“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还”），或并列式（“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇”），以便铺叙情事，描绘景物，为后一联张本。后一联内容上往往是由上文的叙事写景转入议论抒情，在章法上属“转”、“合”阶段，大凡要“转得妥贴”，“合得渊永”。表现在句法形式上则多用让步、层进、因果、设问等方式，顿宕开合，宛转多变，以便深化意境、醒明本旨。以苏轼《题西林寺壁》为例，前一联“横看成岭侧成峰”是起，“远近高低各不同”是承。两句构成承接式句法，描写出庐山在诗人眼中由于角度不同而形成的种种不同的视觉形象。后一联“不识庐山真面目”是转，“只缘身在此山中”是合，两句构成因果式句法，转入到对前一联描写的视觉效果议论。整首诗借助形象阐发哲理，由客观事物的描叙深入到主观情志的抒发，在章法和句法的变化上都体现了诗人的艺术匠心，可见绝句的句法的变化与章法变化之间存在某些相应的联系，虽然这种联系不是绝对的。

丰富灵活的句法变化使绝句这短小的诗歌体裁能在严谨的格律限制中获得创造的活力和审美的自由，能有效地增强诗歌的艺术表现力。

责任编辑：张英杰
封面题签：黄 君
封面设计：小寰球

ISBN 7-80146-720-5



9 787801 467201 >

ISBN 7-80146-720-5/H · 116

定价：16.00 元

