

晚清“诗”与“歌”中的 句法和意象

——以传统诗歌的句法原理为分析基础

谢君兰

内容提要 句法在语言层面的罗列直接关系到内在意象的生成。对中国传统诗歌来说,这主要包括了“独立性句法”所带来的简单与静态意象;以及“推论性句法”所带来的复杂和动态意象。以此为分析基础来看待晚清的“诗”与“歌”,其中近体诗的句法有将新异的语言元素归束到独立性句法与静态意象中的倾向,主要起到了“涵化”作用;但在五七言古体诗、杂言诗、民间歌谣等其他文体中,则因为增加了推论性句法与动态意象的运用而有向散文化靠拢的态势,也在不同程度上地体现出对独立性句法的“挣脱”力量。

诗歌的表情达意要建立在词汇与句子的运用之上,因此需要遵循相应语言的基本语法规则,受到语言秩序的约束;但它作为文学体裁中最灵动恣肆的种类,又不断在既定规律的罅隙里寻求着表述方式的变异和创新。这种新变,除了词汇本身意义的变动之外,更多是依靠词与词之间的组合和结构方式的调整来完成,比如改变一些语序以达到陌生化效果,以及虚词在诗歌中的出场与入场等。这些词语的组合方式,牵引着诗歌意象的组叠与变幻,就涉及到了诗歌最为重要的组成部分之一:句法。

“句法”这一概念分别来自西方语言学理论和中国古代诗学理论,有狭义和广义的区分:从西方语言学的角度来说,主要指句子的成分、排列顺序以及它们之间的相互关系。这是单纯从语法角度进行的定义,不包括诗学意义,因此是相对狭义的理解,需要人们用精准严密的层次分析法来加以研究;从中国古代诗学的角度来看,“句法”的意义就要模糊和宽泛得多,其不仅包括进了语法,还涉及到修辞、声律、风格、题材内容等方方面面的含义^①,显得内容驳杂、指涉过广。反倒是苏珊·朗格用感性的

表达方式来诠释诗歌句法的涵义更让人易于抓住它的另一重点:“尽管诗的材料是语言,但是重要的不是词所表达的内容,而是这些内容的构成方式,它包括声音、快慢节奏、词的联系所产生的氛围、或长或短的意念序列、包含这些意念的瞬间意象的多寡、由纯事实引起的幻觉或与由刹那幻觉联想到的熟悉事实所造成的意外吸引、一种有待于期待已久的关键词加以解决的持续歧义所造成的字面意义的悬而未决以及统一的包罗万象的节奏技巧。”^②虽然苏珊·朗格也罗列了有关于句法的诸多技巧,但同时重点提出了意念序列所引发的“意象组合”这一在语法分析背后更核心的诗歌要素。也就是说,这一提法不仅涉及语言学的语法层面,还强调了其背后更为重要的诗歌美学意义,兼顾了诗歌的表层语言与内里意象的双重构造,是更为全面又重点突出的“句法”涵义。以此视角来关照中国传统诗歌的句法,并将其运用到对晚清“诗”与“歌”^③的分析中,将有助于我们在抓住诗歌本质的同时,也理清句法力量对晚清诗歌变革的影响。

一、“独立性”与“推论性”： 传统诗歌中的句法原理

中国传统诗歌（尤其是近体诗）的句法基础是特定语言的语法规则，作为一整套具抽象规律的稳固系统，它有很多原则历经数百年仍未有改变。所以传统诗歌虽历经文人雕琢，字词组合看似千变万化，不乏创新之处，但一旦发展成为一种成熟的形态，也就相应沉淀出了独特的句法形式。因为句法在语言层面的罗列直接关系到内在意象的生成，所以也会相应衍生出一些共同而典型的意象生成机制——这主要包括了“独立性句法”所带来的简单与静态意象，以及“推论性句法”所带来的复杂和动态意象。

所谓“独立性句法”，在高友工、梅祖麟的《唐诗的句法、用字与意象》中有结构主义式的详尽论述，但简单概括起来，就是在诗句中避免使用线性逻辑的叙述方式。这类句法有“歧义”、“错置”、“不连续”三种类型^④，主要以“成分省略”、“语序变换”等手段来切断诗句原有的流畅性，在带来语言陌生化效应的同时也使得诗歌意象获得更大的独立性。其中，“不连续”是最简单但典型的形态，也最能体现句法的独立性，在中外诗歌中都有所涉及^⑤。最直观的例子是“鸡声茅店月，人迹板桥霜”（温庭筠《商山早行》）：首先，这一对仗句全部由名词或偏正性名词短语构成。因为对于汉语来说，词汇的意义很少指向一个特定的具体事物（一般都泛指此事物的“类型”），所以“月”、“霜”等词作为“类名”，也就更多地带有种类的普遍性而不是单个的具体性：月可以是冷清新月，也可是模糊圆月；霜可以厚重，也不妨单薄。于是能最大限度地延展意象所承载的想象空间。其次，这句诗缺乏主语与述语——这意味着人，以及人主动发出的与这个世界产生联系的行为动作都已经消失，每一个简单意象的独立性与平等性也得以充分呈现，这等于诗人在泯灭自我意识的同时彻底还原了“物态化”世界的客观本相，从而达到了“天人合一”的虚静之态。所以“不连续”句法就构成了诗句极静与极动状态中的一个端点——指向了传统诗歌“静态性”的这一端。

相对于“独立性句法”，所谓“推论性句法”是指诗句尽量使用常规语序的方式以表明逻辑与意义，更侧重于凸显诗歌“以推理来表达人的思维方式”的属性。从中国古代诗学的角度来概括，就是对散文句法的借鉴，是“以文为诗”的倾向。因为重点落在了“表达”而非“呈现”上，所以它展示出了诗句意象动态性的一面。按照费诺罗萨的观点，“所有的真实都必须在句子中表达，因为它们都是力的转移（transference of power）。……其过程可以这样表示：从某物传递到某物。如果把这种转移看做某个施动者自觉或不自觉的动作，那么上述公式可改为：施动者动作动作对象。在这当中，动作是整个过程的关键，施动者和动作对象仅仅是限制因素”^⑥。因为动作的施事需要时间与过程，其流动性使得施动者和动作对象彼此之间发生联系，从而起到串联静置意象并打破句法独立性的作用，所以推论性句法首先就体现在动词的铸炼上，即诗人对作为“诗眼”的核心动词的揣摩（如“推敲”）。其余还包括进了诗人对主语的充当、词类的活用（如“春风又绿江南岸”中的“绿”）、虚词的增加等形式。它们的共同目的都是在静态意象中融入复杂的行为过程，以增加诗句的动态和连贯性。所以一些形式极为自由流畅的时调歌谣，如《湘江郎调》、《送郎君》等，因为加入了大量的人称、虚词和连续的动词，也就成为了传统诗歌极静与极动天秤中的另一个端点——指向了“动态性”的这一端。不过在一般情况下，推论性句法越是能够清晰罗列字词间的关系，就越会削弱其构成意象的能力。所以这些歌谣通常也显得诗味寡淡、缺欠意蕴。

总体说来，尽管中国传统诗歌的句法形态可从细部进行多种分类，显得繁复琐碎、千变万化，但原理大体逃脱不了“独立性”与“推论性”两种。它们贯穿在中国诗歌千百年的发展脉络中，也延伸进了晚清时期的创作。而极具变动的社会与历史格局，造成人思维方式的震荡与改观，在从思维到语言的转换过程中，晚清诗歌虽然也脱离不了这两类句法的使用，自然也就显示出了不同的侧重与倾向。

二、涵化与挣脱：晚清“诗”与“歌”中的句法力量

对于晚清的文人来说，在动荡时局中不断产生的“新体验”以及由此衍生而出的激烈情感和丰富认知，已经无法仅局限在“呈现”而急需“表达”，这反映到句法上，就是对“推论性”语言的大量运用。但传统诗歌，尤其是尊为“诗歌正统”的近体诗，其“体裁传统”对推论性语言的有限容纳却是强大的惯性。因此，文人的诗歌创作既要进行局部调节以体现新意；又要本着严明的“文体意识”遵循基本的句法边界，就必然会在创造“新形式”与满足“旧体例”之间产生冲突。从句法的角度来看，其在独立性和推论性语言之间的游移也就表现为了既有“涵化”也有“挣脱”的矛盾性力量。在从谭嗣同等人提倡的“新学诗”到《新民丛报》的“诗集潮音集”，再到《安徽俗话报》等方言报刊中的歌谣栏目，我们可以看到，因为“近体诗”、“五七言古体诗”、“杂言诗”乃至“民间歌谣”的文体差异，它们在句法方面显示出了不同的牵引倾向，从而也对意象的生成机制产生了影响。

1. 涵化：晚清“近体诗”的句法力量

近体诗的句法传统对晚清文人表达的束缚是显而易见的，它虽然经过了一定句法力量的斗争，但最后仍然归为了“涵化”。那么这种约束性具体是怎样形成的？笔者将以谭嗣同《留别湘中同志八篇》的前四首为例来进行剖析：

梁启超认为谭嗣同能称得上“新学之诗”的作品中，除了《感旧四首》中“沉郁哀艳”的后三首之外，就算是他的七言律诗《留别湘中同志八篇》了。对此他曾评价到：“此八章即所谓‘三十以后新学’之初唱矣，沉雄俊远，诚在《莽苍苍斋》之上。但篇中语语有寄托，而其词瑰玮连犴，断非寻常所能索解。”^①谭嗣同精于佛理，通于仁学，因此诗歌中常含密集隐晦的典故，导致其诗渊深难解。因此后人在提及这组诗时，通常引用的都是第三首，因为其中的“毕士马”作为音译词镶嵌进规整传统的律诗里显得极为引人注目，是新学诗之所以能称为“新”的直观体现，而其余的几首律诗因为相对缺乏明显的“新意”又深

奥难懂，所以遭到了忽视。但当我们回过头来，将这些诗作也纳入考察范畴，并结合王力《汉语诗律学》对近体诗句式的分类，从句法结构的角度来加以仔细分析时，我们还是能够发现一些有趣的地方：

王力在《汉语诗律学》中将近体诗的句式大致分为了三种：简单句、复杂句和不完全句。这三者最关键的区分要点是谓词的使用与否与多寡问题。其中，简单句只有一个谓语^②，复杂句有两个或以上^③，不完全句即“如果是复杂句，其中有一部分是没有谓词的；如果是简单句，就全句没有谓词”^④（正体现“不连续句法”的特点）。它们因为谓语的递增而以不同的活跃程度次第显示出句式从静态到动态的变化，可看作是独立性句法到推论性句法的层级过渡。——让我们以这三种句式为基础，以《留别湘中同志八篇》的前四首为例来进行分析。这组诗的前四首分别为：

睡触屏风是此头，也会开绢向荆州。生随李广真奇数，死傍要离实壮游。洛下埋名王货畚，芦中托命伍操舟。东家书剑同累狗，南国衣冠借沐猴。

白龙鱼腹办轻装，紫凤天吴旧业荒。尽有乾坤容电笑，断无雅颂出云章。传观怕造金楼子，落莫兼思水部郎。去马来舟多岁月，北山翻觉稚圭狂。

寰海惟倾毕士马，逢时差喜卫哀骀。风云烟鸟堂堂阵，河洛龟龙的的才。秦粟拟因三晋泛，蜀山虚遣五丁开。禅心剑气相思骨，并作淮南一寸灰。

射虎谁言都饮羽，辟蛟何处好文身。种来天上榆将老，赋到江南草不春。为抚铜驼寻洛社，更骑银马降涛神。袁公弦上堪容我，温尉桃中别有人。^⑤

第一首中，首联“睡触屏风是此头”前四字是动词带目的语，后三字是谓语形式以动词“是”构成判断句式，是复杂句；“也会开绢向荆州”中“会”是能愿动词，包含“开绢向荆州”的谓语形式，是复杂句。颔联“生随李广真奇数，死傍要离实壮游”词性两两相对，“随”与“傍”都是动词，被前面的“生”与“死”修饰，后带“李广”与“要离”两个名词性质的目的语，而后三字都是形容性质的谓语形式，皆构成复杂句。颈

联都是用典：“王货畚”与“伍操舟”即“王猛贩卖箕畚”与“伍子胥驾馭小船”，都是完整的句子形式，因此全句是复杂句。尾联前四字都是名词，只有“同”与“借”是谓语动词，构成简单句。也就是说诗中共有六个复杂句，两个简单句。以此方式进行类推式分析，可以得出第二首诗有一个不完全句，三个简单句，四个复杂句；第三首有三个不完全句，三个简单句与两个复杂句；第四首则有四句简单句，四句复杂句。概括起来即：

组诗序列	不完全句	简单句	复杂句
第一首	0	2	6
第二首	1	3	4
第三首	3	3	2
第四首	0	4	4
共计	4	12	16

这组诗本是谭嗣同赴任浙江候补时候的感怀之作，是在时局动荡中的对苦闷悲愤、忧国忧民心情的曲折表达。按照思维——语言的转换过程来看，这种复杂纠结的情绪当然也会反映到句法的运用中：一方面，诗人无法直书内心愤懑，只能在借古喻今的基础上，选择性地使用独立句法，以增强意指的含混与隐晦；另一方面，他又无法隐忍内心情绪的激荡，会主动跳出意象的并置，频繁使用推论性句法来增强倾吐的力度；所以在这种心态的影响下，这组诗恰也可以成为分析晚清近体诗句法“既有涌动，又趋涵化”的范本。

一方面，我们可以通过对四首诗句式的分析与归纳，看到其内部结构充溢着的一些涌动性力量：在列表中，数据体现最明显的一点是复句在三种句式类型中所占数量是最多的，达到了16句；而简单句也不少，共12句，不完全句则只有4句。这说明这组诗里有一半的句子是包含了起码两个谓语的，而不管是动词还是形容词来充当谓语，它都是对主语的陈述与说明，阐述了主体“做什么”、“是什么”或“怎么样”的各种情状。这就意味着在这些诗句中，诗人起码从两个认知角度来对语言进行了编码，而这两个角度之间又要存内在的逻辑联系性。比如“赋到江南草不春”一句，本是两个句子形式：“赋到江南”与“草不春”并置构成，一方面阐述了有文人在江南做赋

的情形，另一方面又表现了草木枯黄的状态，这是本是诗人创作诗句的两个切入视角，看似互不相干，但是因为其中暗含了庾信的典故^⑨，所以就交代了这两个独立意象之间的时空因果关系，强化了片段之间的联系性，使之产生了动态连续过程——从思维角度来讲，这体现了诗人逻辑链的精密与清晰，反映出“自我”参与诗歌的程度；而从物象的表现力来讲，这也带来了动态性意象衔接的密集与紧凑。

但从另一方面来说，我们透过第三首诗又可窥见近体诗句法强大“涵化”力量的运作：尽管第三首诗在表面上以音译词“毕士马”的镶嵌直观体现出了“新学诗”的“自异”倾向，但通过列表我们却发现，当真正落实到“句法”这一更为根本的语言结构因素时，它在四首诗中所占“不完全句”却是最多的，而“复杂句”是最少的，也就是说，其独立性句法应用较多，而推论性句法较少——特别是“禅心剑气相思骨”，句法几同于“人迹板桥霜”，更多地呈现出的还是名词并置的静态意象。这说明，在一些具象出现在脑海中的一刹那时，诗人还是会本能地回到近体诗的典型句法，还是会下意识地选择混沌印象来表达自我感知——这在独立性句法的惯性背后，更多体现的是传统思维方式，尤其是将人投射于物态而隐藏自我的心理倾向。

句法本无优劣高下之分，它更多体现出的是诗人的心理动因，但如果从出“新”的角度来讲，因为独立性句法的简单与稳固，它显然是最容易“守旧”的近体诗叙述方式。诚然，“毕士马”的出现在“烟鸟”、“龟龙”等传统意象中让人眼前一亮，但它如同一块镶嵌不够牢靠的宝石，很容易从整体结构中脱落下来，如果我们将其换做“寰海惟倾秦始皇”，那么整个新意就会在瞬间被消解掉。所以，如果我们只凭借在诗中出现了看似新意的外来词就夸大这一诗作的更新力量，显然是不恰当的。而抛开这个次要因素不看，从《留别湘中同志八篇》四首诗的整体句法构成来观察，那么第三首反而是最为“守旧”和“典型”的七言律诗。

实际上，因为音译名词多为三音节，甚至四音节，所以当其出现在字数有限的近体诗中时，反而占据了很多动词与虚词的位置，使得近体诗

在句式上被迫往简单句与不完全句靠拢。比如“密士失必与尼罗，比较安流两若何”（蒋智由《长江》）的上句就只能采取不完全句法，将音译词进行并置；又如“缅想哥伦波，航海麦西坤”（蒋智由《历史》）一联就只能采取简单句式，每句只加入一个动词，而无法进一步运用复杂句融合更密集的意象与更多推论性思维。而句法显然又是更根本与“顽固”的结构因素，以至于诗人只能采取其他方式对句法做出让步，以来规避音译词所带来的负面效果。曾有学者论述到，在百期《清议报》的“诗文辞随录”栏目中共刊载过约860首诗歌，其中约有140首诗作出现了“新名词”，累及约有百余个^⑧。经笔者进一步统计，则有“自由”、“共和”等双音节词89个，“自主权”、“微生物”等三音节词12个，而“释迦牟尼”、“漠罕默德”等四音节词只有5个——这其中固然有词汇演变受到民族用语习惯影响的因素，但对诗歌，尤其是近体诗来讲，双音节词的使用数量远远胜于三音与四音节词的事实，也是近体诗句法涵化力量的曲折表现方式之一。梁启超曾在《夏威夷游记》中盛赞过郑藻常创作的《奉题星洲寓公风月琴尊图》一诗，全文如下：

太息神州不陆浮，浪从星海狎盟鸥。共和风月推君主，代表琴樽唱自由。

物我平权皆偶国，天人团体一孤舟。此身归纳知何处，出世无机兴化游。^⑨

梁当时称赞的焦点，在于这首诗“皆用日本西书之语句，如共和、代表、自由、平权、团体、归纳、无机诸语，皆是也。”接着详细评价到：“吾近好以日本语句入文，见者已诧赞其新异。而西乡乃更以入诗，如天衣无缝，‘天人团体一孤舟’，亦几于诗人之诗矣。”^⑩也就是说，梁启超认为新名词的巧用是这首诗最大的长处，但为何他会进一步产生一种“天衣无缝”的阅读感受，并直觉地挑选出“天人团体一孤舟”一句，认为是最接近于“诗人之诗”的句子呢？这背后更为隐秘的因素，其实是诗人在恰当放置意译词汇的基础上，对句法结构的合理运用：

在这首诗中，首联上句的“太息神州”是谓语形式，“陆浮”是句子形式，构成复杂句；下句“浪从星海”是句子形式，“狎盟鸥”则是谓语形式，构成复杂句。颌联上句以名词“共和”修饰

名词“风月”，动词只有“推”字，是典型的简单句，下句“代表琴樽”与“唱自由”是谓语形式并置，构成复杂句。颈联上句，动词落在“皆”上，是简单句，而“天人团体一孤舟”则是三个名词并置，是典型的不完全句。尾联上句的“此身归纳”是动词倒置，还原为“归纳此身”后，同“知何处”一样，都是谓语形式，因此是复杂句，下句“出世无机”与“兴华游”都是谓语形式，构成复杂句。以句式归纳即是：

复杂——复杂

简单——复杂

简单——不完全

复杂——复杂

因为音译名词字数过多，会迫使近体诗在句式上往简单句与不完全句靠拢，所以郑藻常全诗使用双音节意译词，也就能较为自如地进一步使用动态程度较高的复杂句，在总体上呈现出更为波澜起伏的意象链接。同时，诗歌的整体句式结构，呈现出“对称中有变化”的样态——简单句与不完全句的恰当插入，使得诗歌在句法上显得繁简有度。而在更详细的剖析中，我们还会发现，整首诗除了“天人团体一孤舟”一句不带动词之外，每一句诗的第五字，即“不”、“狎”、“推”、“唱”、“皆”、“知”、“兴”都是动词形式，也就是说，几乎在每个诗句的同一位置都固定了词性。这就等于在句法的张弛变化中，又相对保留了不变性，加强了诗歌在句法上形成的节奏感，能满足阅读者在诗句此位置的一种心理期待。在这种句法安排下，我们再来看诗人对“天人团体一孤舟”的评判，就能明白为何他独称此句为“几于诗人之诗”了：在其余所有诗句都倾向于使用推论性句法的前提下，惟有这句诗是运用了独立性句法并制造了不完全句式的——“天人”、“团体”、“孤舟”作为并置名词，构成了一幅大片留白的写意水墨画，在一瞬间接通了那个唐诗之所以让人仰望的核心要素，完满地铸造了近体诗最典型的静态物象，再次回到诗人们最为赞赏的混沌性印象世界当中，完成了近体诗最为擅长的意境形态。因此梁启超直觉性地对其大加赞赏。但是这种赏识的前提，一是诗句本身使用了“团体”这一新词，二是此句包裹在其余动态性的句式，显得独树一帜。总地说来，这首诗能成为梁启超

在“旧风格”与“新意境”之间最为满意的作品，是词汇运用、句法构造、音韵协调以及意境营造各种因素恰当融洽在一起的结果，但句法无疑起到了更关键的作用——只是这种作用更多地倾向于将新元素归束到传统句式，满足诗人们对“旧风格”的结构需求，而不是促使诗歌产生更深入的新变。以此而论，无论是“遥夜苦难明，它洲日方午”（文廷式《夜坐向晓》），还是“黄人尚昧合群义，世界差争自主权”（丘逢甲《题无惧居士独立图》），抑或“以太同胞关痛痒，自由万物竞争存”（邱炜萆《寄怀梁任公》……，这些但凡能在“新意境”与“旧风格”中找到平衡点的诗句，首先都是成全了近体诗的句法要求，满足了文人“预设”的鉴赏期待，而这种“预设性”的心理动因，就是近体诗句法上强大的秩序力量——它最终阻挡了语言符号意欲更新脚步——而要满足诗人对句法结构的新需求，就只能从“文体分类”的角度寻找突破口，将言说的诉求转换到更宽松的诗歌体例中来。

2. 挣脱：晚清“诗”与“歌”中的句法力量

在“诗界潮音集”中，出现了大量古体诗性质（特别是歌行体）的诗作，比如《二十世纪太平洋歌》、《广诗中八贤歌》、《游印度舍卫城访佛迹》、《读新民丛报感而作歌》、《六哀诗》、《度辽将军歌》、《番客篇》、《咏西史》等等。字数从三言、五言、七言到杂言不等，句数也无所限制，可随心所遣，汪洋恣肆，在句法与章法上都明显呈现出对“近体诗”的挣脱，突破性是不言而喻的。但我们不仅也要问：在这种突破的内部，句法呈现的变化是匀质而毫无区别的么？显然也不是。如果我们次第从五七言古体诗——杂言诗——民间歌谣等不同的诗歌体裁中仔细进行分析，仍能从中看到句法变化的不同层次：

首先，从五七言古体诗来看。这一诗体因为不受篇幅限制，押韵要求也较为松散，所以能扩充诗人的倾吐空间，有利于叙事或抒情的表达。这无疑能释放诗人蜷缩的诗情，能极大缓解近体诗“言不尽意”的缺陷。从句法上讲，这种“释放性”主要体现在哪些方面呢？我们可以以康有为的《六哀诗》^⑥与黄遵宪的《番客篇》^⑦、《度辽将军歌》^⑧等诗为例来加以对比和观察。《六哀诗》是康有为以“更生”为笔名在《新民丛报》上发

表的一组古体诗，目的是为了悼念在戊戌政变中牺牲的“六君子”。其中，悼念杨深秀的开篇是：

山西杨夫子，霜毛整羽鹤。神童擢早秀，大师领晋铎。琨玉照苍旻，劲翮刷秋鹗。嗜痂癖鄙言，论学起岳岳。（《故山东道监察御史闻喜杨工深秀》）

虽然它是古体诗的句式，但直觉上总使人联想到近体诗，似乎缺乏一种能牵引读者情绪往下延展的动力性因素。究其原因，是句首多使用名词的缘故，也等于沿用了近体诗“上下句内容独立，句间意象相互叠应”的惯用句法形态。《六哀诗》本是悼亡作品，康有为又与六君子肝胆相照，互相视若知己。他也曾在诗序中称自己对此事“呕血痛心”、“哀不成文”，所以本该在诗里行间体现出思绪上的淋漓沉痛。但这种对句式与用语的铸炼，哪怕使用了古体形式，也阻碍了诗人情绪的真正表达。反观黄遵宪的五古《番客篇》，虽开篇使用了“山鸡爱舞镜，海燕贪栖梁”这样传统的比兴手法，看似仍以物象入诗，但他不像康有为那样执着于铺陈对仗，随之出现了“插门桃柳枝，叶叶何相当。锤红结彩球，排排数尺长。上书大夫第，照耀门楣光”这样着重在句首使用动词与叠词的诗句，使得整首诗显得缕述有致，细密生动。而他的许多诗作在开篇就干脆弃用了起兴手法，直接以事件情节入诗，比如《度辽将军歌》：

将军慷慨来度辽，挥鞭跃马夸人豪。平时蒐集得汉印，今作将印悬在腰。将军乡者曾乘传，高下句骊踪迹遍，铜柱铭功白马盟，邻国传闻犹胆颤。

就用人称主语“将军”作为诗句往复的区分点，就等于将一句诗的内容拓展到了四句诗中从容加以表述，将八句诗分作了两个流动的层面来叙述，在散文化之外又不显得冗长，使得诗人在流线型的思维与语言的协调一致中达到情感淋漓尽致发挥，体现了黄遵宪在《人境庐诗草·自序》中所言的“以单行之神，运排偶之体”与“用古文家的伸缩离合之法”入诗^⑨的句法主张。

这些句子之所以能相对容易地将读者代入既定情境，主要因为在句首采用了人称主语或动词、副词等具连接功能的词汇。也就是说，古体诗在句法上的最大长处，是在加强使用推论性语言的

基础上,对人称主语、动词等的“句首性应用”。因为汉语“开头的位置是主题,不管它在语法上是主语作用还是宾语作用”^②。所以句首表达会醒目于主语位置。汉语的这种“主题性”特征又在诗歌中表现得尤为明显:古典诗大多形式整饬,并形成了稳固的节奏模式,所以阅读者在浏览完五言或七言的一句诗后,会稍加停顿,并在停顿之后对句首词汇加以特别留意。对于近体诗来讲,虽然宋诗也宣扬“以文为诗”,倡导散文句法的化用,但大多数诗句,尤其是对仗句式,仍多以物态名词作为开头。比如“野寺残僧少,山园细路高”(杜甫《山寺》),“秋虫声不去,暮雀意何如?”(杜甫《除架》)等等——这也是中国古典诗为什么容易呈现静置意象的原因之一:物态名词放置在句首,成为了语言表达的“主题”。但是在晚清五七言的古体诗中,除了名词,诗歌句首还更频繁地出现了人称主语与动词的交替使用。这也是因为近体诗一句话的内容被古体诗用虚词或修饰性词语稀释后,拉伸至两句甚至多句的结果。当然,也与不同诗人的诗歌风格与诗学理念有很大关系。这使得古体诗内部因为诗人使用句法的“松紧”问题,而呈现出不同感觉。从前例来讲,康有为的诗作虽采用了五言古诗的体式来进行创作,但看得出还是偏于雕琢,离近体诗的句法程式较近。而黄遵宪的诗作则显得更为浅显舒展,向句法的动态性又迈进了一步。

其次,相对于五七言古体诗来讲,杂言诗在句法上的延展性又显得更为明显。其对“伸缩离合”的自如运用算是古典诗中的“自由体”了。实际上,在诗歌历史上,乐府歌辞是早已出现过“自由体”的,这主要来自于那些未能依照既有曲调或按字填辞方式来进行创作的“徒歌曲辞”。因为创制即兴随性,所以体式也表现得自由无拘。比如《将进酒》,最初形态是“将进酒,乘大白。辨加哉,诗审搏。放故歌,心所作……”^③李白的《将进酒》虽然没有照搬古题的既定程式,但是在句法上也部分沿用了原诗中的“三七言相杂”与“三言连用”的模式。而在李白的“自由体瑶歌辞”中也的确能发现某些句式的编排格式反复出现,近于形成一种固定的表达,即所谓的“排句套式”,包括“三七七”、“三三七”、“三三七七”等不同类型^④。这说明哪怕杂言乐府总体在句式上

显得错落有致、变化多端,它也在发展当中沉淀了一部分固定的基本构架,有对句法“规则”的模拟与遵守——但对晚清的杂言诗来讲,这些隐形的构架也被打破了,诗人完全依照自己情绪的舒展变化来对诗句结构进行组织。最明显的就是梁启超的《二十世纪太平洋歌》^⑤,诗中出现了三言、四言、七言、十一言,乃至十九言之多的诗句,比如:

噫嚅吁!太平洋!太平洋!

逝将适彼世界共和政体之祖国,问政求学观其光。乃于西历一千八百九十九年腊月晦日之夜半,扁舟横渡太平洋。

海底蛟龙睡初起,欲嘘未嘘欲舞未舞深潜藏。

尔时太平洋中二十世纪之天地,悲剧喜剧壮剧惨剧齐鞞鞢。吾曹生此岂非福,饱看世界一度两度为沧桑。

因为兼顾音译词,这些诗句中,超过七言的大多含有译介词,但也有部分没有受到新名词的影响,诗句的扩展纯粹是为了更好地抒发诗人的情绪,比如“欲嘘未嘘欲舞未舞深潜藏”、“悲剧喜剧壮剧惨剧齐鞞鞢”两句,接连罗列相似的动词或者名词,增强了语言气势与表达效果。而将杂言诗的散文性质推至最高的,恐怕是黄遵宪的《赤穗四十七义士歌》了^⑥。从字数上讲,在“一时惊叹争歌呕,观者拜者吊者贺者万花绕冢每日香烟浮,一裙一屐一甲一胄一刀一矛一杖一笠一歌一画手泽珍宝如天球”一段中,单个诗句竟然达到了二十七言,几乎撑破了诗歌句子的边界。

但以上诗句都只是无限趋近于散文句式,还并不是真正地使用散文句入诗。最根本的原因在于:不管句子再长,动态意象再密集,它们仍然恪守着古典诗最基本也最固定的节奏模式。受到“单音节字可独立表意成词”的语言模式影响,汉语最少两字即可构成句子形式。因此,以“二”为节奏的根本,古典诗逐渐形成了单一稳定的模式,其中四言诗为“二/二”形式,五言诗为“二/三”或“二/二/一”形式,七言诗则为“二/二/二/一”或“二/二/三”(粗略也可划分为“四/三”形式)。这是古典诗趋于稳固的核心因子。所以“在中国古典诗歌音律‘协畅’的追求中,……居于轴心地位的应当是节奏。从《诗经》、《楚辞》到古诗、律诗、

词、字的声调搭配、句子的押韵方式皆各有变化，但保持节奏（音节）的和谐匀称这一趋势却始终如一”^⑤。而诗句字数的多寡，也不过是在遵循节奏基础上的缩减或扩张。杂言诗当然也是如此，比如“欲嘘未嘘欲舞未舞深潜藏”、“悲剧喜剧壮剧惨剧齐鞞鞞”两句，简化为“欲舞未舞深潜藏”，“壮剧惨剧齐鞞鞞”也并无任何不适之处。但是反倒在《赤穗四十七义士歌》中一些短句里，我们发现了不同的节奏划分方式：

四十七士人同仇，四十七士心同谋。一
盘中供仇人头，哀哀燕雀鸣啁啾。

其中第三句“一盘中/供/仇人头”只能按照意义划为“三/一/三”模式，是真正的散文句。诗歌稳定节奏的打破，在晚清时期主要因为音译词的介入，比如“米北亚拉士加人，面貌酷似中原胎”（康有为《考验太平洋东岸南北美洲皆吾种旧地》）的上句就不得不划分为“六/一”节奏。但这并非文人所真正习惯，一旦转入文言体系的用词，他们就会重新回到传统的节奏感中，外来词带来的异质性通常就会消失。这是诗和散文一个关键的区分点，字数的多少反而不是最重要。但是黄遵宪在没有外在语言力量介入的情况下，仍然不自觉地打破了传统节奏，虽是零星语句，也具备了重要的句法意义。

第三，从民间歌谣来讲，其在沿袭了原本套词俚俗性的同时，也保留了比古体诗更多的动态性因子。比如《安徽俗话报》的《戒吸鸦片歌》（仿梳妆台五更体）^⑥：

一更儿里，望妆台，手扶着栏杆叹了一口气，悔不该上了鸦片烟的瘾，想起黑籍人好不苦哉。贪玩耍，恋裙钗，吃两口，助精神，好把心开。看良朋来相劝，反说道，上不了瘾，偶尔怕何来。

二更儿里，瘾上来，也在那烟馆里把灯开，漫漫的抽小土不能过瘾，于是抽陈广土别的抽不来。买老枪，烟铺开，一两八钱，渐渐长起来。也不知误了多少正事，消磨了有用身，花费些有用的财。

……

作为小调唱词，其已经完全以句法之松散，语言之俚俗与古典诗拉开了明显的距离：从虚词上讲，语气词“哉”，动态助词“着”“了”，结

构助词“的”，连词“和”“又”的使用增强了语言的逻辑关联；从动词上讲，大多数停顿后，连接的都是动词，增加了句子的动态与连贯性；从节奏上讲，不再以古典诗的基础模式为准则。可见诗人在创作这些歌谣唱词时，因为“文类体系”分属的明确，已经在心里抛弃了对古典诗句法程式的“预设”，所以能够随心所欲地使用散文句式。但在这种散文化的背后，其实又有着其它的“稳定程式”来做支撑，即：时调小曲对“常备片语”和固定音乐模式的化用。

以上例而言，“五更体”本是“时序体”民歌中的一种，以时间作为叙事抒情的起兴句。“从歌辞上看是一种结构体裁，往往是从一更唱到五更，每一更文字长短由音乐曲调和说白长短而定。”^⑦“五更体”几经发展之后，到明清年间，体式虽有更散文化的句式倾向，但依然保持了起兴句的稳固模式。正如美国的口头诗学家弗里所说：“一个不会书写的诗人，在口头表演中是必定会采用‘常备片语’（stock phrases）和习用场景（conventional scenes）来调遣词语创编他的诗作，既然当时没有我们认为的理当如此的书写记述，表演者就需要掌握一种预制的诗歌语言，以支撑在表演中进行的创编压力，方能在即兴演唱中成功地构建长篇叙事诗歌。”^⑧虽然弗里的理论只是针对民间口头叙事诗，但是这种创作心理机制其实也同样适用于其他依靠即兴口头吟咏的民间歌谣。就五更体来说，虽然每首小调的内容不尽相同，但从“一更里”到“五更里”的构建形式却始终如一。而且，时曲小调除了起兴词，还有另一个更基本的辅助形式，即音乐旋律的固定。那些在民众中间广为流传又朗朗上口的唱腔，等于给作为“歌词”的文字搭建了完整的“骨架”，一旦这些歌谣能够根据音乐的婉转延伸来决定句子长短，也就能较少顾忌语言层面的节奏，而可趋于动态性与散文化。

从另一方面来说，虽然时曲小调的俗白流畅使得诗歌充溢着活跃的句法力量，但它也不可避免地带来了新的问题：即对诗歌更为本质的意象世界造成了损毁。因为意象主要通过语言的精致与凝练来获取，但时曲小调却因为过于口语化而无法营造精美意蕴，所以难免显得诗味寡淡。这也是其作为民间文化不可避免的缺陷。实际上，越是形式自由的诗歌句法，越是因为参杂了过多

的动词、虚词或拉长了句子长度而稀释了意象的密度。即使单从句法而论,时曲小调稳固的起兴句(乃至固定的音乐模式)都使得它无法真正摆脱“拐杖”而找到全新的突破口,无法成为单纯语言层面的“新诗”。因此,对于清末民初一直苦苦挣扎的诗歌变革来说,如何在对句法有所创新的同时还保有充盈意象,是亟待解决的本体问题。——这还需要其他语言资源的介入与支撑——而五四之后,当“白话”受到大量译介作品的影响,吸收了部分西方语言质素,成为既不同于文言文,也与民间口语拉开距离的新语言模式。诗人们用其创作诗歌,才在欧化句法与传统句法不断的交互磨合之下,找寻到了一种更适宜于新诗表达的句法秩序,才逐渐对传统的意象生成机制进行了转换与更新。

①“句法”概括起来有四个层面的涵义:一是诗句的语言组合模式,主要是指诗句中运用相同和相似的词和词组;二是指诗句的内容,比如朝会、怀古等诗歌题材;三是指具体的技法、手法、方法:包括拟人、比喻等修辞手法的使用,节奏声律的安排,词序与词语的搭配组合等层面;四指综合运用这一切手法的造句方式。参见王德明:《中国古代诗歌句法理论的发展》,第5—8页,广西师范大学出版社,2000年12月第1版。

②④⑥[美]高友工、梅祖麟著,李世耀译《唐诗的句法、用字与意象》,《唐诗的魅力:诗语的结构主义批评》,第37、45、35页,上海古籍出版社,1989年11月第1版。其中注释②为转引,注释④涉及的解释如下:“当一个名词或名词短语紧接另一个名词或名词短语时,这是不连续的情况;当一句诗中并存了两种或更多的语法结构时,这是歧义的情况。不连续是由于语法因素太少,而歧义则因为语法因素太多,两者都妨碍了诗中的前趋运动。第三类称之为错置——当一句诗中的词序被打乱,或者在本来应是自然流动的诗句中插入一个短语,这些都是错置。我们将看到,这些句法条件可以通过不同的组合方式并存在一句诗中,但它们往往互相交错,界限并不清楚。”

③在本文中,“诗”指“古典诗”,即完全脱离音乐而依靠汉字声韵系统的诗歌形态,主要包括近体诗与古体诗;“歌”则指有乐调可依的诗歌形态,主要指时调小曲。它们在文中统称为中国的“传统诗歌”。

⑤以西方诗歌来讲,庞德著名的“In a station of the Metro”(《在地铁站》)就很能反映这种形式。

⑦⑩梁启超:《饮冰室诗话》第59则,《梁启超全集》,第

5326、5325—5326页,北京出版社,1999年7月第1版。

⑧比如李颀《送人归》“旧国云山在,新年风景余”两句,前四字都为名词语,末字为不及物动词。

⑨⑩王力:《汉语诗律学》,第205、222页,上海教育出版社,2002年版9月第1版。其中注释⑨涉及的解释如下“其中有一个句子形式或谓语形式是完整的,再加上或包孕这另一句子形式或谓语形式”。比如杜甫《萤火》“随风隔幔小,带雨傍林微”两句,前四字都是谓语形式,末字则是谓语。

⑫梁朝的庾信出使北周,但因梁灭亡而被囚禁,因此作《哀江南》赋,文句哀婉凄凉,据说读之草木亦了无生气。

⑬参见荣光启《现代汉诗的发生:从晚清到五四》,第104页,首都师范大学文艺学2005年博士论文。

⑭⑮梁启超:《夏威夷游记》,《梁启超全集》,第1219页,北京出版社,1999年版7月第1版。

⑯⑰⑱梁启超编:《诗界潮音集》,《新民丛报》,第17号(1902年10月3日),第20号(1902年11月14日),第20号(1902年11月14日)。

⑲黄遵宪著、钱仲联笺:《前言》,《人境庐诗草笺注》,第8页,上海古籍出版社,1981年6月第1版。

⑳W·P·莱曼曾在《描写语言学引论》中将汉语的类型归结为“主题性”:“直到最近我们还认为主体化是语言中的一种特殊手段,而主语才是语法上的正宗。但是研究了更多的语言,才清楚主语不过是几种语言的特征。在许多别的语言里,例如汉语,居于突出地位的是主题而不是主语。”参见[美]W·P·莱曼著,金兆骧、陈秀珠译:《描写语言学引论》,第240页,上海外语教育出版社,1985年6月第1版。

㉑郭茂倩编:《鼓吹曲辞一·汉铙歌十八首》,《乐府诗集》第十六卷,第229页,中华书局,1979年7月第1版。

㉒参见吉文斌《李白乐辞述论》,第211页,凤凰出版社,2011年版9月第1版。

㉓⑳梁启超编:《诗界潮音集》,《新民丛报》第1号(1902年2月8日),第35号(1903年8月6日)。

㉔李怡:《中国现代新诗与古典诗歌传统》,第158页,西南师范大学出版社,1999年6月第2版。

㉕陈独秀编《安徽俗话报》,第9期,1904年8月11日。

㉖秦耕:《草根文化散论》,第216页,复旦大学出版社,2011年1月第1版。

㉗[美]约翰·迈尔斯·弗里:《晚近的学术走势》,《民族文学研究》2000年第1期。

[作者系北京师范大学文学院
2011级博士研究生]

责任编辑:范智红