

唐诗对立统一的表现艺术

韩成武

(郑州成功财经学院,河南 巩义 451200)

摘要:唐代诗人懂得事物之间的对立统一关系,在诗歌创作中,经常以矛盾的一方去表现另一方,以相反致相成,诸如对于“有与无”、“动与静”、“明与暗”、“宾与主”、“答与问”等矛盾,每每采用“以有见无”、“以动见静”、“以明见暗”、“以宾见主”、“以答见问”手法,使表现对象的特征鲜明化。

关键词:唐诗;表现艺术;相反相成

中图分类号: I207.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-6320(2014)02-0045-04

一、以有见无

“有”和“无”是一对矛盾,在现实生活中,二者是相互排斥、壁垒分明的,有就是有,无就是无,“无中生有”是批评做人不诚实的词语。但是在文学作品中,“无”和“有”的关系就不是如此的简单。在一定条件下,“无”和“有”呈现为相反相成的关系。“有”是因“无”而“有”,“无”是因“有”而“无”。笔者将后者称之为“以有见无”的表现手法。唐代诗人长于这种手法的使用,在他们的某些作品中,为了表现“无”,却从“有”上着笔,“有”是对“无”的诗性表达,“有”是对“无”的诙谐式认定。

杜甫在客居秦州(甘肃天水)期间,生活异常贫困,他写了一首《空囊》,诗云“翠柏苦犹食,明霞高可餐。世人共卤莽,吾道属艰难。不爨井晨冻,无衣床夜寒。囊空恐羞涩,留得一钱看。”他并不说自己穷得一个钱都没有,而是说由于害怕面子上过不去,还留下一个铜钱守在口袋里看家呢。这里的“有”就是对“无”的诙谐式表达。道理很清楚,人们不会因为这“一钱”之“有”,认为杜甫生活还可以;反倒因为老杜硬着头皮“留”下这“一钱”不花,而感知他的生活艰难和心情的难堪,这一个小钱确实把他的贫穷具体化了、可感化了。在这里,杜甫使用“以有见无”的手法,成功地写出了他的困境。清人赵星海《杜解传薪摘

抄》说“本言囊空无钱,又偏云留一钱看,转以不空见空,冷甚,趣甚!与起联同一笔法。凡写困苦题,总要想一反法,或别寻一出路,方不衰飒,方不冷淡。”^{[1]9}所谓“以不空见空”,“想一反法”,就是“以有见无”的手法,其艺术效果是“不衰飒”、“不冷淡”,就是能使诗句具有趣味,不干瘪,不枯燥。又如杜甫在《季秋江村》写道“登灶黄柑重,支床锦石圆。”祭祀祖先,买不起牛头、羊头、猪头,只好用黄柑充数;床腿断了,没钱买新床,只好用锦石来支撑。这里的黄柑、锦石,写的是“有”,却正好把家贫的状况生动地表现出来。

以上两例的“以有见无”都是通过强调“有”的“少量”来完成的,可见,强调“少量”是个关键。王朝闻在所著《开心钥匙》中,讲到他对二人转《冯魁卖妻》的观感。冯魁是个穷汉,为了养活一双儿女,忍痛卖了妻子。妻子在离家之前,叮嘱女儿怎样做晚饭,王朝闻说“这个妇女叮嘱女儿做晚饭,提到还有半捆柴,提到还有半把盐”,半捆柴、半把盐,把家贫给具体化了。王朝闻接着说:“有当然不等于无,但这里的‘有’,其实是‘无’的一种特殊表现形式”,“这较之直率地说苦道穷的用语,是更接近诗意的语言,所以是特别动人的语言”^{[2]186}。王朝闻先生所谈的,正是“以有见无”的手法,其实这种手法在唐诗中已经广泛使用了。

二、以动见静

动与静是一对矛盾现象,在生活中它们是相

收稿日期:2013-10-08

作者简介:韩成武(1945—),男,天津市武清县人,郑州成功财经学院教授,博士生导师,主要从事唐代文学研究。

互排斥的:动则静不了,静则不能动。但是在文学作品中,特别是在表现主观感受的诗歌中,在一定条件下,二者失去了科学意义上的对立,而成为表现对方的绝好媒介。诗人欲表现静境,每每反面上笔,写出轻微声响,来衬托环境之静。

南朝梁代诗人王籍《入若耶溪》诗中写道:“蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽”,以“蝉噪”、“鸟鸣”两种轻微的声音,写出山林的幽静,被后人赞为“文外独绝”,这种表现手法为唐代诗人欣然接受,创作出许多脍炙人口的诗篇。

作为“以动见静”的表现手法,关键在于对“动”的分寸把握上。如果所写的声响过大,则宁境不能显示;反之,如果声音过于细弱,又难以诉诸听闻。作者的才力表现在他对音响的合理取舍。唐代诗人孟浩然《夏日南亭怀辛大》写道:“山光忽西落,池月渐东上。散发乘夕凉,开轩卧闲敞。荷风送香气,竹露滴清响。欲取鸣琴弹,恨无知音赏。感此怀故人,中宵劳梦想。”诗写作者于夏夜思念友人而不能寐,着力描绘中宵南亭环境之宁静,其中“竹露滴清响”便是精彩的一笔。试想,竹叶上的露珠滑落,掉在亭子旁边的池水上,声音是相当微弱的,然而这微弱的声音竟被作者听见,足见其环境之幽静。又如孟浩然的《初出关旅亭夜坐怀王大校书》写夜坐旅亭时对王姓友人的思念,其中一联写道“烛至萤光灭,荷枯雨滴闻”,后句写雨点滴落在枯荷上发出的轻微声音被他听到,也是恰到好处地描写出夜的宁静。“枯荷滴雨”于是作为一种感知妙境被后人传承下来,李商隐《宿骆氏亭寄怀崔雍崔衮》诗中的名句“留得残荷听雨声”便是明证。

唐代诗人王维写了大量的山水诗,体悟并表现山林的静谧是他的创作主旨,是他参禅的一种方式。在这些作品中,以动衬静是其惯用的手法。他是善于权衡音响度数的,且看以下诗例“人闲桂花落,夜静春山空。月出惊山鸟,时鸣春涧中”(《鸟鸣涧》);“空山不见人,但闻人语响”(《鹿柴》)。深夜里几声空谷“鸟鸣”,从山谷远处传来的“人语”,托出一派空寂来,从表现寂静的效果来说,这种有声之境确实比无声之境来得鲜明、深刻,真可谓妙笔生花。

诗是写感觉的,由低微的音响感觉环境的寂静,符合了人们的感知心理,在这个上面它排斥了科学意义上的判定。究竟是无声寂静还是有声寂静,从科学意义上说当然是无声更为寂静,但是无声之境不能诉诸人们的感官。宋人王安石不明白这个道理,他在《钟山即事》诗中,就把“鸟鸣山更幽”改写成“一鸟不鸣山更幽”。他是用科学的

眼光来做诗的。而从人的感受角度来说,“一鸟不鸣”的山中,难以使人感觉到寂静,唯独有那几声轻细的鸟鸣传来,方能逗发出人对静境的体察。

三、以明见暗

“明”与“暗”虽说是一对矛盾,但在文学作品中却每每出现相反相成的效果。尤其是“明”对“暗”的表现上效果更为突出,由于“暗”不便于付诸直觉,难以正面表现,从它的反面给幽暗之处加上一点光亮,立刻就能让人感觉出“暗”来。

王维是个诗人,也是著名的画家,是中国南宗画派(重写意)的鼻祖。他常常把绘画艺术引入诗歌创作中来。绘画艺术讲究明与暗的表现,以明见暗是常用的手法。他在诗歌中很好地运用了这种手法。如《鹿柴》的尾联“返景入深林,复照青苔上。”写夕阳的一束光柱射入幽深的树林,照在了青苔上面。这束光柱的出现,立刻唤起人们对树林幽暗的感受。这是因为必须是在幽暗的环境中,光柱才能出现;如果是在明亮的环境中,人们是无法看见它的。在电影院里,必须是周围的壁灯全部熄灭,我们才能看到头顶上那束射向银幕的光柱。王维把这束光柱引入幽林,从科学的角度看,是破坏了幽暗的程度,但是从文学的角度看,正是这束光柱唤起人们对幽暗的感受。明能显暗,这就是艺术的辩证法。诗歌的功能在于唤醒人们的感受,科学与文学在此产生了对立,谁要是坚持“科学性”,就不足以谈论诗道。

杜甫也是擅长“以明见暗”手法的,例如他的《春夜喜雨》写道“好雨知时节,当春乃发生。随风潜入夜,润物细无声。野径云俱黑,江船火独明。晓看红湿处,花重锦官城。”通篇写春雨的可喜,可喜之处在哪里?首联写它知道农时的需要,应时而降。颔联写它下得绵绵腻腻,无声无息,正好适合萌芽状态的作物生长。颈联强调了雨量的充足,可供禾苗饱饮一番。这联在表现雨量的充足上,一句写云黑,云黑则雨足;一句写雨夜的阴黑,写雨夜阴黑也在于表现雨量充足。作者写雨夜阴黑就是采用了“以明见暗”的手法,“江船火独明”是说雨夜之中别无所见,只有江船上的渔火闪烁着一点亮光。这一点渔火之光正好表现出雨夜的阴黑来。若是在月朗星稀的夜晚,这点渔火是看不见的,即便勉强看见,也不会是这样的“明”。

“以明见暗”的手法在唐诗中广为采用,再举几例,韩愈在《独宿有题》中写道“山楼黑无月,渔火灿星点。”写几点渔火灿如星光,表现出没有月亮的夜晚漆黑的程度。诗人薛逢在《送庆上人

归湖州》诗中写道“夜雨暗江渔火出”,也是用渔火的出现来表现夜雨江面的阴黑。

四、以宾见主

山高怎么去写?楼高怎么去写?塔高怎么去写?对于人世间的一切高物,如何把它们的高耸之势表现出来?唐代诗人告诉我们:不要对这些表现对象正面下笔,要从与它们相关联的客体身上用墨,以宾见主,才能奏效。

唐代诗人具有丰富的想象力,他们采用人们生活经验中已知的高大客体事物,与主体事物建立某种位置关系,从而把主体的“高”表现出来。例如李白《蜀道难》写蜀山的高大“上有六龙回日之高标”,六条龙拉着太阳神坐的车,来到蜀山面前被挡住了,不得不绕个弯子才能过去。杜甫《同诸公登慈恩寺塔》状写慈恩寺塔之高耸,写道“七星在北户,河汉声西流。”说站在塔的最高层,看到了北斗七星正对着塔顶的北门,而且还听到了银河水向西流动的声音,则塔之高峻即在不言中。又如,唐代诗人苏颋在《奉和春日幸望春宫应制》写道“宫中下见南山尽,城上平临北斗悬。”是写望春宫的高大雄伟,说站在宫中南望,终南山尽在眼下;站在城楼上北望,北斗星与城楼相平。终南山、北斗星都是已知的高物,如此设置它们与望春宫的位置关系,则望春宫之高大便被表现出来。再如杜甫《望牛头寺》,写牛头寺殿宇的居高之势“天河宿殿阴”,说天河宿于殿宇的背阴处,则牛头寺之高耸之势立刻可以想见。宋人赵次公解释说“言殿之高,若与天河相接。此与《慈恩寺塔》云‘七星在北户’同意。”^{[3]285}

北宋郭熙在所著画论《林泉高致》中说道:“山欲高,尽出之则不高,烟霞锁其腰则高矣。”^{[4]812}这是画家借用人生经验,用烟云逗发人的想象,去表现山的高耸之姿。郭熙说的是绘画技巧,其实作诗也同此理,诗与画实为孪生姐妹,诚如苏轼所说“诗画本一律”(《书鄱陵王主簿所画折枝》)。唐代诗人在表现某些正面描摹难以奏效的事物时,从具有表现力的客体事物下笔,以宾见主,收到了异乎寻常的表现效果。

唐代诗人还用“以宾见主”的手法表现某种技艺的高超,也就是从受事者反应的角度下笔。李白《听蜀僧睿弹琴》写道“蜀僧抱绿绮,西下峨眉峰。为我一挥手,如听万壑松。客心洗流水,余响入霜钟。不觉碧山暮,秋云暗几重。”全诗皆从李白听琴的反应下笔,写出蜀僧睿琴技之高超。李白说听那琴声如同听到万壑松涛在轰鸣,自己的心仿佛被流水洗过,变得纯净,琴声的余响与寺

院的钟声相汇合,听得入迷,以致连天色已晚都没觉得。韩愈《听颖师弹琴》,诗的结尾写自己的听琴感受“嗟余有两耳,未省听丝簧。自闻颖师弹,起坐在一旁。推手遽止之,湿衣泪滂滂。颖师尔诚能,无以冰炭置我肠!”听到如此美妙的琴声,感慨自己以前白长了两个耳朵。说自己被琴声感动得坐立不安,热泪滂沱,内心忽冷忽热,有如冰炭交加,以致请求对方快快罢手。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》,写公孙大娘舞剑器,舞姿之凌厉令观众震撼“昔有佳人公孙氏,一舞剑器动四方。观者如山色沮丧,天地为之久低昂。”也是从受事者的观感角度下笔。杜甫《听杨氏歌》几乎全从听众的反应上落墨,清代学者仇兆鳌解释得十分中肯,他说“从听者心上,摹写歌声独绝。卢注:老壮智愚,即满堂中人听若疲而心欲死,所谓‘惨不乐’也。素月清夜,闻声更觉惨凄。玉杯停饮,金管失谐,言听者恍惚神移矣。”^{[5]1480}诗中写道,在杨氏歌声的感染下,杜甫生发了暮年之悲,壮士泪水泉涌,在场的听众无心饮酒,伴奏的乐师也弹错了音节,此时无论愚者智者都已心若死灰。如此精彩的客体感受描写,把杨氏歌声的“绝代”技艺和巨大的感染力推到极致。

唐代诗人还将“以宾见主”的手法用于表达作者的某种心情,也就是通过展示旁观者对作者处境的反应,来强化这种心情。杜甫困居长安期间,他的小儿子在秋收之后竟被活活饿死,他在诗中叹道“吾宁舍一哀,里巷犹呜咽。”(《自京赴奉先县咏怀五百字》)从街坊父老的哭泣中去表现此事的可悲和杜甫的沉痛心情。他在凤翔担任左拾遗时,因疏救房琯触怒了肃宗,遭到疏远,后来他索性告假回羌村探望家属。在兵荒马乱中,冒着生命之危艰难跋涉,终于侥幸生还,亲人相见,抱头痛哭。写到此处,杜甫展示了旁观者的反应——“邻人满墙头,感叹亦唏嘘。”(《羌村三首》其一)从邻居为之伤感的角度来加重乱世人生的感慨。

五、以答见问

在叙事性的诗歌中,人物的对话一般来说是免不了的。先唐阶段的这类作品,基本是采用“问答并见”的方式,问话与答话都出现在字面上。例如汉代古诗《上山采蘼芜》,汉乐府《陌上桑》、《焦仲卿妻》以及相传产生于北朝的《木兰诗》在处理人物对话时,都是如此。毫无疑问,这种问答并见的做法,能使作品贴近生活,能使识字不多的人懂。但同时,这也带来了诗歌语言繁

冗不精的缺陷,不符合诗歌语言高度精练的审美要求。

到了唐代,情况发生了重大的变化,那就是有不少作品,人物的问话被剪掉了,问话的内容由答话的内容间接地表现出来。这种做法可以称为“以答见问”。如杜甫的《兵车行》、《石壕吏》,这两首诗是杜甫创作的新题乐府,从整体来看,它们在缘事而发和用语通俗这两个方面,是直接继承了汉乐府的传统。但是,杜甫在处理人物对话上则力求其精,他剪掉了人物的问话。如《兵车行》所写“路旁过者问行人,行人但云‘点行频,或从十五北防河,便至四十西营田。’”“问行人”问的是什么,没有写,但从行人的答话中可以知道问的内容“你们这是干什么去?”就是说,这样的处理并没有影响诗歌内容的表达,反而使人感到语言的精练美。倘若加进问话的具体内容,就显得累赘了。《石壕吏》是写差吏深夜抓丁的,一般说来,差吏逼命要人的言辞是要见于字面的。但杜甫还是把它剪掉了,诗中写道“吏呼一何怒,妇啼一何苦!听妇前致词:三男邺城戍。一男附书至,二男新战死。存者且偷生,死者长已矣!室中更无人,惟有乳下孙。有孙母未去,出入无完裙。老妪力虽衰,请从吏夜归。急应河阳役,犹得备晨炊。”“吏呼”的具体内容被剪掉了,但从以下老妇的答话中能间接地表现出差吏的逼问内容;而且,根据老妇让老翁逃跑的情节(躲避抓丁)和韵脚的转变情况,可以读出差吏的三层逼问:从“三男邺城戍”到“死者长已矣”,间接写出差吏的第一次逼问“你的儿子呢?叫他出来跟我们走!”从“室中更无人”到“出入无完裙”,间接写出差吏的第二次逼问“你屋里还有什么人?老实说!”从“老妪力虽衰”到“犹得备晨炊”,间接写出差吏的第三次逼问“不管你怎么说,你家得出个人,你看谁去吧!”在差吏的凶恶逼迫下,为了保住儿媳,进而保住孙子,老妇只得请求差吏把自己带走。杜甫绝不怀疑读者依情断事的能力,他大胆地剪掉了差吏的步步进逼言词,却依然能够刻画出差吏的凶恶嘴脸。《石壕吏》仅用24句就把

故事叙述完毕,正是得益于作者采用这种“以答代问”的手法。

唐代诗人采用这种手法者不是少数,像王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》:“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。”洛阳亲友问什么,没写,但从叮嘱的答话(一片冰心在玉壶)中,可以知道问的内容是:王昌龄被贬谪以后,是否还保持高洁的情操?又如:李颀《赠别张兵曹》:“别后如相问,沧波双白鸥。”杜甫《玉腕骝》:“举鞭如有问,欲伴习池游。”李端《赠岐山张明府》:“别后如相问,高僧知所之。”刘禹锡《送慧则法师归上都》:“休公久别如相问,楚客逢秋心更悲。”武元衡《送张六谏议归朝》:“归去朝端如有问,玉关门外老班超。”元稹《缘路》:“此中如有问,甘被到头迷。”杜牧《自宣州赴官入京,路逢裴坦判官归宣州,因题赠》:“江湖酒伴如相问,终老烟波不计程。”许浑《送岭南卢判官罢职归华阴山居》:“关西旧友如相问,已许沧浪伴钓翁。”许浑《郊园秋日寄洛中友人》:“嵩阳亲友如相问,潘岳闲居欲白头。”温庭筠《寄清源寺僧》:“白莲社里如相问,为说游人是姓雷。”皮日休《孙发百篇将游天台请诗赠行,因以送之》:“因逢二老如相问,正滞江南为鮠鱼。”陆龟蒙《和袭美赠南阳润卿将归雷平》:“真仙若降如相问,曾步星罡绕醮坛。”陆龟蒙《钓车》:“洛客见诗如有问,辄冲烟雨过桐江。”罗隐《送支使萧中丞赴阙》:“从此常僚如有问,海边麋鹿斗边槎。”吴融《闾乡寓居十首·阿对泉》:“五陵年少如相问,阿对泉头一布衣。”曹松《乱后入洪州西山》:“东峰道士如相问,县令而今不姓梅。”薛涛《送卢员外》:“信陵公子如相问,长向夷门感旧恩。”如此等等,都是将问话的具体内容略去,而以答话显示出来。

唐诗是精美的语言艺术。从唐诗的文本出发,总结这些艺术经验,是古代文学研究的重要课题。这对于反省当今诗歌语言的拖沓拉杂,提高诗歌语言的艺术水平,是有积极意义的。本文涉及的只是对立统一表现艺术的几个方面,尚有若干方面需待继续总结。

[参 考 文 献]

[1] 赵星海. 杜解传薪摘抄[M]. 清同治四年刻本.

[2] 王朝闻. 开心钥匙[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998.

[3] 郭知达. 九家集注杜诗[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1985.

[4] 古画品录(外二十一种)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1991.

[5] 仇兆鳌. 杜诗详注[M]. 北京: 中华书局, 1979.

[责任编辑: 李法惠]