

律诗——中国式的艺术美

——闻一多律诗研究述评

袁 蓼 正

闻一多对我国古代诗歌有广泛而深入的研究。长篇学术论文《律诗底研究》，是他清华毕业后，1922年春在湖北浠水度蜜月时完成的。文稿目录的章节完整，后有附录和参考书目。但从正文内容和结构看，仍属未定稿。今年，笔者有幸参与整理闻先生的遗稿，深感他对律诗有全面深入的研究；许多精辟的见解，更使人耳目一新。这篇未刊稿即将整理出版。我们相信，它对旧诗研究乃至新诗创作，都会很有启发。

一

历代研究者曾对我国不同时期的诗歌作过很多有益的探讨。他们的研究成果，可谓汗牛充栋。但究竟是另一个时代的产物。“五四”以后，新诗崛起了。先进的思想不断扩大影响，学术研究的方法也逐渐科学起来。但在新的历史条件下，究竟如何正确认识我国古代诗歌，给予恰如其分的评价，这在理论和实践上，还是远未解决的问题。在清华学习时即从事新诗创作的青年闻一多，敏锐的眼光向着律诗，对它作了成功的研究。他说：

今之欲研究中国旧诗者，辄不知从何处下手，且绝无有统绪而可靠的作指南底著作。余则谓须从律诗下手。^①

他从三个方面阐明了律诗的价值，这就是研究中国旧诗要从律诗下手的原因：

律诗为中国诗独有之体裁……故研究中国诗者若不着手于律诗，直等于没有研究中国诗。我国古代诗歌体裁多样，“别种体裁的诗，在西方的文学中都可找出同类，只有律诗不

能。”这是合乎事实的。英诗有商籁体，即十四行诗，和我国律诗有某些相似之处，但究竟大不相同。在艺术形式上，律诗是我国古代诗歌长期发展而高度完善的标志。诗至唐极盛。在现存48,000余首唐诗中，律诗占很大比例。据统计，存诗一卷以上的诗人，作品总数为33,932首，其中七言律诗5,903首，五言律诗9,571首。^②这说明律诗已成为唐诗最主要的形式。因此，研究我国古代诗歌，如果抓住律诗，就是抓住了它的主要形式，抓住了它的代表。

他又进一步认为：

律诗能代表中国艺术底特质。研究了律诗，中国诗底真精神，便探见了。

这已经不只是从律诗的对偶和声律看问题了。他说的“中国诗底真精神”，也就是我国诗歌和艺术共同“特质”和传统。他说，“律诗底体格是最艺术的体格”，是“中国诗底艺术最高水涨标”、“纯粹的中国艺术底代表”；这是因为，律诗里“拥挤”着许多多半属于“中国式”的“美质”，即“均齐”、“浑括”、“蕴藉”、“圆满”等等。在他看来，把握住律诗，就是把握住了我国诗歌和艺术的美的“特质”和传统。前人曾对不同体裁的诗歌作过许多研究，但把律诗看得这样高，特别是和其它艺术形式联系起来，是没有过的。这在六十多年前，在对旧文化过分否定的情况下，实在是难能可贵的。

他还说：

律诗兼有古诗、绝句、乐府底作用。学者万一要遍窥中国诗底各种体裁，研究了律诗，其余的也可以知其梗概。

这个说法很有道理。“律诗之所以别于古诗者，队仗与平仄也。然古诗竟有时亦使队仗第不协平仄耳。”如颜延之的古体《五君咏·嵇中散》和杜甫的五律《寄赠王十将军承俊》，只有平仄的不同。前者五言八句的章法，双句押平声韵，颈联“立俗迕流议，寻山洽隐沦”入律（“迕”字失粘，“洽”字救回了），这都与五律毫无二致。五律和绝句也有密切关系。他认为王维的五律《送梓州李使君》、杜甫的七律《蜀相》，若都分开作两段写，便成为绝句，而看不出是律诗了。律诗和乐府也不是没有关系，有的律诗就可以入乐府（如沈佺期的《独不见》）。

要之，闻一多充分估计了律诗的艺术价值。他选择律诗来探讨我国古代诗歌、艺术的形式美，也是途径正确，很有意义的。

二

在《律诗底研究》里，闻一多对律诗作了一番讨源溯流的工作。他说：

律诗之名是唐朝沈佺期，宋之问们创的。但律诗底起源还要远些。远到什么时代，却不能明确地划出来，因为从古诗变为律体，这个历程是潜隐而且浸渐的。然而精细地讨溯起来，蛛丝马迹，未尝全无线索可寻。五律始于齐梁底“新体诗”。但这是说到这个时期，五律才神完体备了。在这以前其实早有个当形的五律在那里日滋月长，渐臻成熟。这个当形底征象至迟在魏晋人底作品中能找得出。

这大体符合律诗从萌芽到成熟的发展过程。我国文学史上任何一种体裁的成型，都要经过漫长的年代。由对偶和声律都不规则的古体诗发展到诸因素都有严格规定的律诗，费时约五百年。《新唐书·宋之问传》说：“魏建安后迄江左，诗律屡变，至沈约、庾信以音韵相婉附，属对精密，及（宋）之问、沈佺期，又加靡丽。回忌声病，约句准篇，如锦绣成文，学者宗之，号曰‘沈宋’。”说明建安以后，古体诗不断向律诗演进。但据沈约《宋书·谢灵运传论》、刘勰《文心雕龙·声律篇》、钟嵘《诗品·序》、萧子显《南史·陆厥传》以及

唐初李延寿《南史·陆厥传》等有关记载，沈约、刘勰、谢朓、王融、周顒、钟嵘、陆厥等人，已善识声律，如对“宫商”、“低昂”、“浮切”、“飞沉”和“四声八病”，就有自觉的认识。但他们到底不能明确地将四声二元化为平仄。“新体诗”，即所谓“永明体”，也就不可能是完全定型化的律诗。因为，“永明体的声律是颠倒相配四声的问题，而律体的声律则进展到平仄相配的问题，这是从消极病犯到积极规律，从四声到平仄律发展的概况，也可说是形成律诗的主要基础之一。”^③只有到了唐沈佺期、宋之问的时代，律诗的平仄律才完全得以确立。至于作为律诗重要条件的对偶因素，虽然早在晋代三张（张载、张协、张亢）、二陆（陆机、陆云）、两潘（潘岳、潘尼）、一左（左思）的诗里，即比比皆是，甚至有象闻一多所指出的作品，“全诗章法，宛然律体——首尾各为起结，中间都是整整齐齐的律句”（如八句四韵的五言诗《五君咏·嵇中散》），但是也只有到沈佺期、宋之问的时代，才完全定型。律诗的形成，是诗歌本身的要求，创作发展的必然趋势，也是几百年来众多诗人、批评家惨淡经营的结果。

在《律诗底研究》里，闻一多就章句的组织、对偶、平仄发展的线索作了具体考查。这里，不妨作个粗略的介绍。他认为：“律诗所以异于他种体裁的，只在其组织与声调”。“诗至魏晋组织已渐趋近体，只声律还没有调和”。魏张协的《杂诗》第二首“全诗章法，宛然律体”。“陆机、潘岳尤多这种作品”。颜延之《五君咏》中的三首，“不独章法恰合，而且是四句八韵”，而以《嵇中散》更接近律诗。“此后谢惠连、鲍照间有此体”，但不普遍，“到了谢朓才作得多了”。至于“律诗底句底组织，脱胎更早”。苏武《杂诗》“欢娱在今夕，燕婉及良时”，“此实五言律句底萌芽”^④。到了魏晋，“铺用渐多，而裁对益整”；“然犹呆板生硬得很”。“直到谢灵运底妙笔施以雕琢绘饰，然后‘美轮美奂’，庶几邻于大成”。

大谢纪游诸作“实开唐律声色之先河”；其名句如“池塘生春草，园柳变鸣禽”，是律诗又一步进化的表现。梁、陈、隋间人专工琢句，如庾肩吾的“残虹收度雨，缺岸上新流”，张正见的“疏叶临嵇竹，轻鳞入郑船”等，“章法既备，句法复成，律诗底进化之组织底一部分已经告毕了”。律诗还必须平仄协稳。五言诗中散句的平仄最早见于苏武的《杂诗》。“对句节底平仄苏武诗中也有了”。东汉辛延年《羽林郎》中也有数联是合律诗平仄的。魏晋的五言诗，如曹植作品中散句入律的，“更不胜数计”。“诗至陶潜，音节渐入流畅。往往有四五句相连，平仄不乱者。”至鲍照则更进一步，“已经将律体（组织与声调）完成了”，其《箫史曲》只有三个字失粘。至如谢朓、梁简文帝和元帝、吴均、柳恽、何逊、王籍诸人的作品，多少存在失粘或裁对不工的毛病；“直到张正见底《关山月》才纯粹了”。这就是唐以前古体向律诗演变的轮廓。闻一多较少论述七律定型的具体过程。这是因为，“七律未尝独立而进化，盖实五律之苗枝耳；五律之体既备，七律实亦在其中”。

尽管以上论述还有可以讨论的地方，但这样试图全面、具体探索律诗自萌芽至成型的蛛丝马迹，是很有意义的。他的目的很明确，为了阐明律诗经过漫长的发展过程，是我国古代一种成熟而完善的体裁。

三

律诗成熟而完善，主要表现在形式上：

- (1) 每篇句数、每句字数一定，或五言八句，或七言八句（排律多于八句，以双数增加）；
- (2) 中间两联必为对偶，对偶又有许多讲究；
- (3) 存在不同的平仄系列，在某一平仄系列里，每字每句每联都有平仄要求；
- (4) 用韵也有规定，即双句押平韵，单句除首句外不能押韵。前人对这些问题，都有相当细致而深入的研究。闻一多也作了必要的分析。但这不是他的目的和创见所在，我们可以不作详尽的介绍和评论。

值得重视的，是他在揭示律诗对偶、平仄和用韵规律的时候，提出了“逗”的概念。平仄、用韵是音节问题，“逗”也是音节问题。所谓“逗”，他以为就是“音尺”，也就是通常所说的“顿”或“音步”，如杜甫诗句：“春水船如天上坐”。他分为“春水”、“船如”、“天上坐”三“逗”。（这个“逗”的问题，他认为“前人从未道及”，恐有失考究。我们认为，《文镜秘府论》天卷“诗章中用声法式”提到的“句”，就是“逗”，例如所谓“上四字为一句，下三字为一句”的“句”，即指七言诗句中音节停顿之处，也就是“逗”。）作为音节的重要因素的“逗”，正如他指出的，“功用甚大，离之几不能成诗”。这确是前人不曾强调的，而是事实。“中国诗不论古近体，五言则前两字一逗，末三字一逗；七言则前四字每两字一逗，末三字一逗”，如此朗读或长吟，节奏自然和顺，语义也与之统一。但象韩愈的七古《送区宏》“落以斧引以纆微”和“子去矣时若发机”，则确如闻一多所说，是“颠倒逗之次序”，“终不可读”；“古诗尚不能如此，况律诗乎？”他的一篇题为《诗底音节底研究》（手稿）的英文讲演提纲里，也特别强调了音节问题。这种“逗”不拆开语词或语意的节奏而使二者统一的要求，似乎应是律诗成熟和完善的因素。但是，不然，还有问题的另一面。这就是“从永明体演变到律诗，节奏便依诗句本身的音步为抑扬，根据诗句本身的音数，规定音步，再使音步配合平仄，就可以突破语词或语意的限制，于是出现了适合于长吟的律诗。”^⑤这就是说，在吟的时候，象“落以斧引以纆微”，并不按语法将它作前三字一逗，后四字每两字一逗，而仍作前四字每两字一逗，末三字一逗，这反而是律诗演进的一种必然现象了。我们觉得“落以斧引以纆微”，在韩愈，无疑仍是音节流畅的。但我们也不能因此即否定闻一多的音步和语义统一的要求。这在新诗，是尤其不能忽视的。

与上述组织和声律密切相关，闻一多还提出了律诗的作用。这更是值得重视。

律诗历数百年始成,产生无数杰出篇章,至今犹为人所习,说明这种形式是很有表现力的。闻一多说:“古诗叙事之体也。至抒情,斯唯律诗。”认为只有律诗才是最适合抒情的诗体。他提出了四点理由:

“(一)抒情之作,宜短练也……古诗嫌其长,绝句病其短,惟此适中,抒情之妙具也。”

“(二)抒情之作,宜紧凑也。既能短练,自易紧凑。边幅有限,则不容不字字精华,榛芜尽芟。”

“(三)抒情之作,宜整齐也……律诗言情摅怨,从无发扬蹈厉之气而一唱三叹,独饶深致。”

“(四)抒情之作,宜精严也……艺术之格律不妨精严,精严则艺术价值愈高……故曰律诗底价值即在其格律也。”

以上四点,旨在说明“抒情诗所必需之四条件,律诗都有了”;所以,“律诗实是最合艺术原理的抒情诗体”。这个看法基本正确。由于其篇幅、对偶、音节(平仄、逗、用韵)都适合于抒情,且容易促使作品短练、紧凑、整齐、精严,所以许多古代诗人运用自如,写出了无数声情并茂的篇章。

论者往往以为律诗体制森严,不是没有道理的。但这只是问题的一个方面。其实,律诗还有灵活自由的一面。闻一多说它是“最合艺术原理的抒情诗体”,其中应有此义,何况他也指出律诗“均齐中含有变异”的事实,以对偶而言,他在《组织》一章中,除列举正格对以外,还列举了各种形式的借对、扇对、就对。如按《文镜秘府论》的归纳,中唐和此前的诗,计有二十九种对之多。这说明对偶本身,就是一个广阔的天地。即律诗中间两联的正格对,也还有工对与宽对之别。如杜甫五律《陪郑广文游何将军山林》“绿垂风折笋,红绽雨肥梅”这种工对,在律诗中并不很多。为了适应内容的要求,诗人常常采用宽对。刘禹锡《西塞山怀古》颈联:“人世几回伤往事,山形依旧枕寒流。”对仗并不工整,属于宽对。如果只允许工对,这一联的内容势必作更改,那就是以“铢两悉称”害意了。

正是因为允许宽对和其他许多对仗的变体,对于有一定素养的诗人,就不会感到因受格律的约束而一筹莫展了。再就平仄而言,也是有灵活自由的。本质上,平仄律不是人为的结果,而是适应汉语的特点和诗歌对节奏的合理要求产生的。闻一多说:“从来不知诗的人,你对他讲了:‘平平仄仄仄平平’,差不多他自己会替你续下去:‘仄仄平平仄仄平’。”说明平仄出于自然,不难掌握。不妨说,这就是它最大的灵活性。同时,我们还应当看到,律诗平仄允许有例外,即由于内容需要,实在不能严格遵守成规,可以采取其他补救办法。律诗既成之后的种种变格,就是这么来的。所谓“一三五不论,二四六分明”,实际反映了平仄尺度的放宽。更甚者,连二四六也可不顾。律诗有各种变格、拗体,看似与正格凝固的平仄律不合,但到底还是律诗。崔颢《黄鹤楼》的前四句三用“黄鹤”,便有不合律的地方,但不失为七律名篇。许浑用三五相救格的“许丁卯句法”,写出了“溪云初起日沉阁,山雨欲来风满楼”等隽句。自称“晚节渐于诗律细”的伟大诗人杜甫,更是律体中种种拗格的创造者。这不也是平仄律的一种灵活性吗?而且,如果五言七言律诗都只有一种平仄格式,那倒是太严了。但事实上五律七律的平仄都有四种类型,即仄起不入韵和入韵,平起不入韵和入韵。这些类型系列,就为诗人提供了选择的自由。可见律诗的组织 and 声律,到底严中有宽,死中有活。郭绍虞说得对:“一种诗体假使真是这样机械而拘束,那就必然引向衰亡毁灭的道路,然而近体诗并不如此,即到现在也还有它的生命,即使不可能再象以前那样流行,但至今还没有消灭则是事实。”⑥

这里,人们难免要想起闻一多的一种写新诗的主张,即所谓“戴着脚镣跳舞”。⑦这是他1926年的观点。此论出自白理(Bliss Perry)。其实,白理的话《律诗底研究》里就用过。他推重律诗,就是因为它有森严的格律。“格律越严,艺术越有趣味”,“故曰律诗底价

值即在其格律也”，正是“戴着脚镣跳舞”的理论根据。这有它合理的地方，因为正如他所说，写诗好象下棋，总得依据规矩进行。但我们认为，也不能走入极端，以为格律越严越好。格律如无一点灵活自由的余地，是极难写出好诗来的。好在他并没有把格律当作目的，而是当作达到短练、紧凑、整齐、精严的手段。至于是否只有律诗才是唯一最适合抒情的诗体，唯一最能达到短练、紧凑、整齐、精严的境界，那是可以讨论的。限于篇幅，我们不多涉及。

四

探讨我国律诗的“特质”，是《律诗底研究》更重要的课题。他认为，律诗这种体裁，西方没有；它“体积虽极窄小，却有许多美质拥挤在内。这些美质多半是属于中国式的”，“因为首首律诗里有个中国式的人格在”。这是从深层来认识律诗的艺术，即用美学眼光探讨律诗艺术的民族特色。他在《辨质》一章中，以五节的篇幅研究这个问题。其眼光之敏锐，方法之新颖，论断之深入，联系之广泛，在当时实属不可多得。

他认为，律诗艺术上有四个主要的民族特色：

第一：“均齐”。他说：“中国艺术最大的一个特质是均齐，而这个特质在其建筑与诗中尤为显著。中国底这两种艺术底美可说就是均齐底美——即中国式的美。”这样把律诗和我国其它艺术形式联系起来，其均齐的民族特色，就更容易理解了。我国古代建筑，大多结构对称，以展现平稳、方正、整齐、均衡的布局，空间感与西方哥特式、文艺复兴式、巴洛克式建筑迥异。这是我们民族审美趣味的表现。这种均齐的审美趣味再反映到诗歌方面，形式上就是律诗均齐的体制。对此，闻一多未作具体说明。但后来在《诗的格律》里说：“诗的实力不独包括音乐的美（音节），绘画的美（词藻），并且还有建筑的美（节的匀称和句的均齐）。”这是指新诗而言，

主张各节句数匀称，各句字数均齐。同文又说：“诚然，律诗也具有建筑美。”那么，他所说的律诗的“建筑美”也包括“节的匀称和句的均齐”了。律诗或五言八句，或七言八句，正是属于视觉的一种建筑美。但我们认为，如果只从章、句数量去理解律诗的均齐特质，未免肤浅，也不是闻一多的本意。其实，他所说的均齐，就是整齐。《律诗底研究》第五章第二节《整齐底作用》已经说过：“律诗之整齐之质于其组织音节中兼见之。”可见律诗章、句的整齐，甚至对偶的整齐，只是建筑美的一个方面。十九世纪初，德国浪漫主义作家喜欢说：“建筑是凝冻着的音乐。”建筑既有音乐的节奏感，那么律诗的建筑美包括节奏的均齐就毫无疑问了。按闻一多的观点，音节（声韵节奏）又包括逗、平仄和韵。不言而喻，律诗的声韵节奏以“异音相从”和“同声相应”为特点，这就是均齐，比章句组织深一层的均齐。和视觉的均齐不同，它属于听觉范畴的旋律美。

第二、“浑括”。闻一多以我国各族杂处而统一，颜色多样而调和，却能保持其特点为喻，说律诗的浑括就是“不独内含多物，并且这些物质又能各相调和而不失个性。”这样把律诗看成一个内容充实而无单调之病，个性显明而无驳杂之弊的和谐统一体，是符合美学原理的。孟子说：“充实之谓美。”刘勰说：“务总纲领。”律诗的艺术美，就这样表现在多样的统一和个性的鲜明之中。他又举杜甫《野望》加以验证和分析，说：“此诗内计所感到者，有兵患，旅愁，怀弟，惜老，愁病，伤遇，凡六事。事事不同，而其钥音（key note）则不外篇末‘萧条’二字而已。此调和而不失个性之谓也。”他还以李商隐的七律《南朝》、《隋宫》、《隋师东》为例作了说明。这些诗一句说一事，内容丰富，又保持了诗人慨叹时事的基调，其浑括之美也就体现在多样和个性的协调统一里。

第三、“蕴藉”。他说：“艺术之于自然，非求抉剔其微琐，一一必肖于真，如摄影者

然。盖在摄取其最精华处而以最简单的方法表现之。此所谓提示法也……提示则有蕴藉。蕴藉者‘不着一字，尽得风流’之谓欤。”这个“蕴藉”、“不着一字，尽得风流”，也就是“万取一收”，对自然和社会生活进行选择 and 概括，达到“取一千万”，而“收万于一”的效果。古人对于我国的艺术，包括律诗在内，有深刻的研究。诸如钟嵘的“味之者无极，闻之者动心”，刘勰的“辞约而旨丰，事近而喻远”、“以少总多”、“文外之重旨”，司空图的“含蓄”（即上引“不着一字，尽得风流”、“万取一收”）和“象外之象”、“韵外之致”，严羽的“香象渡河，羚羊挂角”，王渔洋的“神韵”和景贵“清远”、情贵“朦胧”、词贵“清俊”……都是“蕴藉”之说，从不同角度准确地概括了我国艺术的特色和传统。这在律诗，尤为突出。《诗镜总论》说杜甫的七言律诗“蕴藉最深，有余地，有余情。情中有景，景外含情，一讽三叹，味之不尽”。其实不只杜甫的七律如此，我国古代大多优秀诗人的律诗，也都程度不同地具有蕴藉的特色。这是毋须举例的。

第四、“圆满”。他说：“圆满底感觉是美底必要的条件。……凡律诗之组织，音节（在目为‘圆满’，在耳为节奏……），无不合圆满之义者。现在对偶平仄诸部分可谓至美尽善，无以复加……盖最圆满之诗体莫律诗若。无论以具体的格势论，或以抽象的意味论，律诗于质则为一天然的单位，于数为‘百分之百’（hund per cent），于形则为三百六十度圆形，于义则为理想，乌托邦的理想（Utopian idenl）。”可见“圆满”即艺术上的完满，它包括律诗体制和艺术表现的各种因素。每章五或七言八句，是匀称；有首联、颌联、颈联、尾联，是完备；有各种形式的对偶，是工整；有平仄和押韵的节奏，是和谐；而均齐、浑括、蕴藉的表现艺术，更是完美。这一切因素及其和谐统一，都是艺术特征的体现。我国古代很少使用“圆满”这个概念。但这种认识既反映在律诗和其他文艺体裁上，又相当普遍地表现在诗文评论里。德国的鲍姆加登

（Banmgarten）认为：“完满（或圆满）不外乎多样性中的统一，部分与整体的调和完善。”⑧这种艺术形式上的完满，如闻一多所说，能产生“快感”，乃是感性直观认识所必需的。当然，一切艺术形式都有各种情形和程度不同的完满，但我国律诗体制的完善，表现艺术的美满，在世界抒情诗体中，是独具一格，无与伦比的。闻一多指出：“他（指律诗）的意义有时还译得出，他的艺术——格律音节——却是绝对地不能译的。”他的《英译李太白诗》一文，更具体指出翻译中国古诗的困难。这正是中国式的艺术美之所在。

律诗有均齐、浑括、蕴藉和圆满等主要艺术特色，如上所述，显而易见。闻一多给以充分肯定，强调这些都是“足以代表吾中华民族”的“美质”，表现了他重视我国优秀文学遗产及其民族特色的精神。

或问：律诗的均齐、浑括、蕴藉、圆满，何以能“代表中国艺术底特质”？这就要看我国其他艺术形式是否也有与此相一致的特质了。闻一多在讲均齐时，曾涉及到了我国的建筑和文字，认为象“房屋亭阁底布置同形体”以及篆文“山”、“火”、“门”、“北”等等，都整齐而又方正。但如果进一步考查，这二者艺术特征并不如此单纯。例如我国的园林建筑，就有“大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚，或藏或露，或浅或深”的风貌。⑨我国的书法亦复如此。它是线条艺术。其长短、大小、疏密、朝揖、应接、向背、穿插，造成线条章法和形体结构上的“曲直适宜，纵横合度，结体自如，布局完满”的形式美。⑩不仅如此，音乐、舞蹈和绘画等艺术形式，也有与律诗相一致的民族特色。音乐、舞蹈和诗歌，本是三位一体的东西，至今仍然关系密切。如果三者美感特征极少共同之处，那是不可想象的。旋律是音乐的主要表现形式。《论语》记载孔子在齐闻到韶乐，三月不知肉味，至少说明韶乐的旋律完整而有韵外之致，含蓄无穷。《论语》还记载孔子向鲁太师描写乐音自始至终旋律是如何

完满、协调、生动、隽永。舞蹈以人体动作为主要表现手段，有鲜明的韵律、节奏和秩序。唐代公孙大娘的《剑器舞》，杜甫赞它惊心动魄，雄妙神奇；而张旭见之则悟书法。可以想见其韵律、节奏、构图、表情和诗歌、书法有相通之处。我国古代绘画也和诗歌有关系。“诗中有画，画中有诗”，就是二者对意境的追求和表现的相互渗透。例如中国山水画，画家是从全面组织部分，空间节奏参差中可见整齐；出于情意的支配，又有远近主次的差别和统一；而“以形写神”，必然有景外之景；“经营位置”和形神兼备，更加强了画面和画意的完整性。其他绘画，尽管性质、题材、技法和流派不同，总保持着均齐、浑括、蕴藉和圆满的基本特色。由此可见，律诗民族特色的存在就不是孤立的了。它作为我国古代艺术上登峰造极的一种抒情诗体，能集中反映或代表其他艺术形式的民族特色，也是极其自然的。

但说明均齐等“特质”是我国古代一切艺术形式所共有，还不能解决律诗本身的“均齐”等“特质”的真正来源问题。在这个问题上，闻一多已经做了许多努力。虽然《律诗底研究》还未能给予予善尽美的回答，但他吸取新思想，能从不同角度去看问题，到底提出了许多精当或富于启发性的见解。

律诗之所以有“均齐”等民族特色，主要是它本身这种特殊形式的诸因素所使然。例如均齐，形式上主要出于对偶和声律。律诗的对偶是那么多样而又整齐，严格而有灵活性。它求同，又求异，形成对立统一。律诗的声律是那么协调、优美，富有节奏、韵味。它的平仄是“异音相从”（“和”），无论一句之中的平仄交替，还是一联之中的平仄参差，也形成对立的统一。要之，对偶和声律的形式都是错综中的整齐，多样中的协调，不同中的和谐。但这样的均齐形式，归根到底，是由汉语的特点决定的。因为只有汉语这种单音节为主为基础的语言，才能构成律诗的对偶；而汉语又有声调，且元音占优势，又

带来了律诗的节奏和音乐美；加以律诗经漫长年代，形成了五、七言八句的整齐格局。这就必然使它以独特均齐的形式和世界一切诗体相区别。在《律诗底研究》中，尽管闻一多没有明确提出汉语特点的决定作用，但他既如此详尽地叙述了对偶、平仄和用韵的规律，那么这种认识也就存乎其中了。后来，他在《中国语与中国文》（手稿）里，就这样明确地写道：

中国语的单纯性：（一）单音词占优势；（二）比较富于孤立性；（三）最富于分析性；（四）以声调为辞汇的成分；（五）元音特点优势。

并指出“语言（指汉语）给予文艺的影响”是：

“简洁；骈偶；旋律一声调铿锵。”

除形式上的均齐而外，闻一多《律诗底研究》还提到“意义”的均齐。可惜语焉不详，颇难揣测。不过这种“意义”上的均齐，也应属形式的范畴，大抵指内容在结构上的匀称之类。归根到底，也与汉语特点有关。他还更进一步地认为，远祖徙入中原，地理条件“早已养成其中正整肃底观念”；中国的哲学观念如《易》之“其数皆双”，伦理道德观念的“中庸之义”，以及人们生活中的器物陈设的对称和方正，也都表现了均齐的色彩，“而律诗则为此个原质底结晶”。这样从民族自然环境、社会生活、哲学思想、伦理道德观念等方面去寻求均齐的原因，是一条科学的途径，较之在其他艺术形式里找联系，意义要深刻得多。

美的本质在形式里，但自有它的客观基础，均齐、浑括、蕴藉、圆满等特质必然要反映一个民族的生活和心理特征，社会思想和审美趣味，这正是闻一多说律诗“代表吾中华民族”的原因。但是应当指出，他在具体解释律诗与上述社会和自然条件的联系时，有明而未融之感。这在六十多年前，是可以理解的，我们不能苛求。

五

闻一多于律诗，不是为研究而研究。他探讨律诗的形成过程，指出其对偶、平仄和

用韵的完善,揭示其抒情体的特点和作用,分析和强调其美学特质的民族性,目的在充分肯定其艺术价值和借鉴作用,为发展新诗服务。

“五四”以后,文学挣脱了种种束缚,新诗也随之蓬勃发展起来。作为新诗发展实绩的《女神》等作品,以崭新的思想,特有的时代精神和火山爆发似的感情,产生了广泛的影响。但是,当时的新诗,包括《女神》在内,一个突出的问题是受外国诗歌的影响较深,缺乏鲜明的民族特色。闻一多充分肯定新诗的同时,批评了它“过于欧化的毛病”。他在《女神之地方色彩》一文中说:“现在的新诗中有的是‘德谟克拉西’,有的是泰戈尔、亚波罗,有的是‘心弦’‘洗礼’等洋名词。但是,我们的中国在那里,我们四千年的华胄在那里?那里是我们的大江、黄河、昆仑、泰山、洞庭、西子?又那里是我们的《三百篇》、楚骚,李、杜、苏、陆?”这已经不只是一个语言形式的问题,而更重的是一个民族传统的问题。这种看法,早在《诗律底研究》里就表述过:“夫文学诚当因时代以变体;且处此二十世纪,文学尤当含有世界底气味;故今之参借西法以改革诗体者,吾不得不许为卓见。但改来改去,你总是改革,不是擅弃中诗而代之以西诗。所以当改者则改之,其当存之中国艺术之特质则不可没,今之新诗体格气味日西,如《女神》之艺术吾诚当见之五体投地;然谓为输入西方艺术以为创倡中国新诗

之资料则不可,认为正式的新体中国诗,则未敢附和。”足见他研究律诗,不是形式主义,不是为研究而研究,也不是为了复古和彻底否定新诗;他是为了建立新诗的格律和使它保持“中国艺术之特质”,即为了让新诗用优美的语言、节奏和韵味去更好地表现时代精神,继承并发扬民族的优良传统,具有中国作风和中国气派。闻一多的诗歌,就为此作过卓有成效的实践;其完美的组织和格律,短练、紧凑、整齐和精严的抒情特点,均齐、浑括、蕴藉和圆满的艺术风格,一言以蔽之,这些民族的美感特点和优良传统,《红烛》和《死水》都有充分的反映。

注释:

① 据《律诗底研究》手稿复制件。下引此文,均不再出注。

② 施子愉:《唐代科举制度与五言诗的关系》,见《东方杂志》第40卷第8号。

③⑤ 郭绍虞:《文镜秘府论·前言》,1980年人民文学出版社。

④ 苏武《杂诗》四首,系后人假托,不可信。

⑥ 郭绍虞:《关于七言律诗的音节问题兼论杜律的拗体》,见《古代文学理论研究》第二辑。

⑦ 参见《诗的格律》,《闻一多全集》(三)。

⑧ 转引自宗白华《美学散步·康德美学思想评述》,1981年上海人民出版社。

⑨ 沈复:《浮生六记》。

⑩ 参见李泽厚:《美的历程》第43页,1981年文物出版社。