

略论《聊斋俚曲》语言的形式美*

刘太杰

(山东师范大学 文学院,山东 济南,250014)

摘要: 艺术的形式美历来是艺术家刻意追求的目标。文学是语言的艺术,文学家对语言形式美的追求无疑成为了天然的需要。而《聊斋俚曲》作为我国清代著名文学家蒲松龄除《聊斋志异》之外的又一力作,且是著名的俗文学作品,对语言形式美的追求格外引人注目。文学语言的形式美主要体现在三个审美范畴:节奏美、色彩美、造型美。结合语言要素分析的语言形式美主要体现在语言的节奏韵律、声调抑扬、句式选用以及修辞格式的运用等方面。蒲松龄《聊斋俚曲》通过特定的语言组织,集中体现了语言形式的整齐美和参差美的特点。

关键词: 《聊斋俚曲》;形式美;语言艺术

中图分类号: I207.39 **文献标识码:** A **文章编号:** 1001-5973(2017)02-0141-16

国际数字对象唯一标识符(DOI): 10.16456/j.cnki.1001-5973.2017.02.013

在文学创作中,作家要利用一切语言策略、表现技巧,使作品传达出心灵的感悟,使文字流淌着生命的韵律。这就决定了文学语言必然具有日常语言所无法比拟的形式美,具有丰富的审美属性。文学语言的形式美是指文学语言的外在形态所呈现出来的声音、色彩、形体方面的审美属性。艺术的形式美历来是艺术家刻意追求的目标。^①德国哲学家卡西尔说:“艺术家不仅必须感受事物的内在的意义和它们的道德生命,他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现在看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如粘土、青铜、大理石中,而是体现在激发美感的形式中:韵律、色彩、线条和布局以及具有立体感的造型。”^②就总体而言,文学语言的形式美主要体现在三个审美范畴:节奏美、色彩美、造型美。本文只探讨《聊斋俚曲》运用的、属于广义节奏美范畴的语言形式,另外结合语言学对语言要素的分析,分别从声调、句式和辞格三方面进行探析。

一、《聊斋俚曲》语言的节奏

语音是形成文学语言节奏美最为重要的基础。文学语言的节奏主要指语音的强弱、高低、长短、轻重、徐疾、停顿、音律等相配合、相承接所造成的语言节律。

罗常培、王均在《普通语音学纲要》一书中提到:“语言中的句子自然而然可以分成许多节落,就是所谓意群;每个节落又可分成许多小节落,就是所谓节拍群。节落跟节落之间有长短不等的间歇,句子里的词或词里的音节又各有不同的高低轻重(声调、重音和语调)和快慢不等的速度,有时咱们还利用若干句子中的某些地位上相同音色的反复再现(双声、叠韵、韵脚、腹韵

* 收稿日期:2016-11-18

作者简介:刘太杰(1963—),男,山东平阴人,山东师范大学文学院副教授,博士研究生。

①李荣启:《文学语言学》,北京:人民出版社,2005年,第220页。

②[德]卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社,1985年,第196页。

等),来造成语言的某种气氛和情调……这一切就构成了语言的节律。或者说是语言的节奏感。”^①

文学语言的节奏是文学作品审美效果不可分割的一部分。朱光潜曾谈到自己领悟语言节奏时的深刻感受:“我读音调铿锵、节奏流畅的文章,周身筋肉仿佛做同样有节奏的运动;紧张,或是舒缓,都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病,我的周身筋肉都感觉局促不安,好像听厨子刮锅烟似的。”所以,他强调:“声音节奏对于文章是第一件事。”^②

朱光潜还在他的《诗论》中进一步指出:“节奏是宇宙中自然现象的一个基本原则。自然现象彼此不能全同,亦不能全异。全同全异不能有节奏,节奏生于同异相承续,相错综,相呼应。寒暑昼夜的来往,新陈的代谢,雌雄的匹偶,风波的起伏,山川的交错,数量的乘除消长,以至于玄理方面反正的对称,历史方面兴亡隆替的循环,都有一个节奏的道理在里面。艺术返照自然,节奏是一切艺术的灵魂。在造型艺术则为浓淡、疏密、阴阳、向背相配称,在诗、乐、舞诸时间艺术则为高低、长短、疾徐相呼应。”^③

林语堂认为,汉语“这种极端的单音节性造就了极为凝练的风格,在口语中很难模仿,因为那要冒不被理解的危难,但它却造就了中国文学的美。于是我们有了每行七个音节的标准诗律,每一行即可包括英语白韵诗两行的内容,这种效果在英语或任何一种口语中都是绝难想象的”^④。作家汪曾祺也说:“中国语言的一个特点是有‘四声’。‘声之高下’不但造成一种音乐美,而且直接影响到意义。不但写诗,就是写散文,写小说,也要注意语调。语调的构成,和‘四声’是很有关系的。”^⑤

读者欣赏文学作品,首先感触到的是语言的音韵、旋律和节奏,进而才会体味到文学语言特有的情趣、韵味、格调、色彩。好的文学语言,应该是音韵和谐,旋律悠扬,节奏鲜明,具有声情并茂之美。由于作为语言艺术的文学作品首先是一连串声音的序列,因而有人把文学语言节奏称为声韵节奏。构成文学语言节奏美的因素很多,若从汉语文学语言的角度分析,营构语言节奏的主要因素有停顿有致、音节匀称、声调抑扬、韵律和谐等几个方面。

整齐的句式、匀称的音节排列、叠音的反复使用、错落有致的顿歇等都是构成节奏美的重要手段。汉语里自然感到的最小语言片断是音节,汉语里有许多四音节的短语,这些短语里两两成对,自然和谐,能强化语言的节奏感。吕叔湘曾说:“从历史上来观察,四音节好像一直都是汉语使用者非常爱好的语音段落。”^⑥大量的四音节短语,形成精妙的对偶、流畅的音节、舒缓的节奏,如行云流水般自然和谐。在语言表达中,相同的字重复,相同的音节叠用,叫“叠字”或“叠音”。它的构词方式和表达效果也是汉语所独有的。

蒲松龄的俚曲作品,利用其谙熟的淄川方言,或按照曲牌的要求,或根据表情达意、推动故事情节发展的需要,在曲词和宾白中运用了具有强烈节奏感和音乐性,唱起来声情并茂,念起来铿锵悦耳的语句来叙事抒情,好像日常口语,自然优美,令人赞叹。这种情况在俚曲中随处可见。如《姑妇曲》第一段中那曲有名的赞扬好媳妇的[劈破玉]:

①罗常培、王均:《普通语音学纲要》,北京:商务印书馆,1981年,第147页。

②朱光潜:《谈文学》,北京:北京大学出版社,2013年,第128、129页。

③朱光潜:《诗论》,武汉:武汉大学出版社,2008年,第95页。

④林语堂:《中国人》,上海:学林出版社,1994年,第222页。

⑤《汪曾祺全集·四·散文卷》,北京:北京师范大学出版社,1998年,第222-223页。

⑥吕叔湘:《现代汉语单双音节问题初探》,《中国语文》1963年第1期。

刘太杰:略论《聊斋俚曲》语言的形式美

好一个俊媳妇风流不过,穿上件粗布衣就似蝉娥;又孝顺又知礼,一点儿不错。不说他为人好,方且是活路多:爬灰扫地,洗碗刷锅,大裁小铰,扫碾打罗;喂鸡喂狗,喂鸭喂鹅,冬里腌猪五口,夏里养蚕十箔;黑夜纺棉织布,白日刺绣绫罗;五更梳头净面,早早伺候婆婆。亲戚朋友听着,邻舍百家看着,都说道这么个媳妇,就是那扬州的琼花,真正是找遍天下无二朵!

整段曲词都节奏异常鲜明。第一二句字数相同,停顿相同,气节都是:3 | 3 || 4,前6字中间有个短停,跟后4字之间形成较长停顿。第三四句和第五六句结构类似,都是中间停顿,形成3+3的节奏。紧接着的6个四字句,各自两两为对,构成整齐匀称的结构,形成紧密、连绵、跳脱的节奏,是该段曲词中最出彩的部分。后面各句也都节奏鲜明。整段曲词的节奏安排整齐中富有变化,变化中又见整齐,加之和谐的韵脚,形成了整段曲词强烈的节奏感和优美的音乐性。读起来琅琅上口,听起来和谐悦耳,韵味十足。把一个勤劳聪慧的好媳妇的形象鲜活地展现在读者和听众面前,生动形象,自然和谐。

又如《穷汉词》中的一段唱词:“掂量着你沉沉的,端相着你俊俊的,捞着你着亲亲的,捞不着你窘窘的,望着你影儿殷殷的,想杀我了晕晕的,盼杀我了昏昏的。好俺哥哥狠狠的,穷杀我了可是真真的。”也是迭字连用,句式对称,每句末尾还都用上了相同的语气词“的”,使得整段唱词音节整齐响亮,节奏鲜明,语气贯通,使爱憎更为分明。将一个穷汉对财神爷的态度写得清清楚楚,而又诙谐滑稽,极具情趣。

像上面以“的”字结尾的语句,聊斋俚曲中还有多处。如《俊夜叉》中,宗汧人因赌博把家当输得精光,经其妻张三姐骂得有所觉悟之后,三姐进一步规劝:“去年的皇历看不的,别人蹭蹬盼不的,痰藜块子咽不的,三日不吃干不的,早晨不吃算不的,一日两饨欠不的,今日你也怨不的,从今成人象不的,再不成人劝不的。”仅以“的”字结尾,就造成了语句鲜明的节奏感,读起来上口,听起来入耳,表意上体现了坚决的态度和决绝的神情,可以说情态毕现,具有人生的启迪作用,使作品的内容和形式达到了完美的结合。这种一气呵成的机关枪式的节奏,使人不禁地想起宋元话本《快嘴李翠莲记》中的快嘴李翠莲。可见,人物个性正是通过聊斋俚曲语言的节奏性表现出来的。

另外,聊斋俚曲中还使用了“子”字结尾句,以增强作品的节奏感。如同是《俊夜叉》中,张三姐痛斥了好赌博的丈夫宗汧人一顿之后,便叙述自己的苦难生活:“俺一日吃了一碗菜汁子,拾了一把烂辣子,着咱家的小妮子,借把盐来炒虱子,章邱的话头好日子。”也极具节奏性,同时也极见故事情节,突出了人物性格。

文学语言是饱含感情的,语言节奏的声音组合必然要受情绪的影响,体现着人的情感变化。因为,“当人体验着某种情绪状态如:高兴、悲哀、激动、恼怒等的时候,这时不仅身体内部器官(脉搏的变化、胃的收缩,内分泌腺活动的增强),而且在外貌上也发生不由自主的变化,面部表情、眼神发生变化。露出笑容(面部表情),改变姿势,出现了手势的某种特征(体态表情),在语调即词的发音性质上出现了特殊的微小差异(声音表情)”^①。也就是说,人的不同情绪不仅会造成生理器官活动的变化,而且会造成不同的面部表情、体态表情和声音表情,所以情绪不同会表现出不同的语言协从特征。如情绪激动时,心跳加速,呼吸加快,语言节奏即语速也必然加快;而情绪悲伤、低落时,生理器官的活动放慢,语言节奏也随之放慢,语速降低呈现出缓慢的特点。因

①[苏]彼得罗夫斯基:《普通心理学》,朱智贤译,北京:人民教育出版社,1981年,第405-406页。

此,作家在创作时,这种情绪节奏就自然影响到作品语言的声音节奏。情感有起伏,声音也有起伏;情感有往复缠绵,声音也有往复回旋。于是,抑扬起伏的声音节奏就成为传达情绪的最直接而且最有力的媒介。

聊斋俚曲语言的节奏对情感表达的调节作用同样明显有效。比如上文提到的《姑妇曲》第一段表扬珊瑚漂亮能干的[劈破玉]:

好一个俊媳妇风流不过,穿上件粗布衣就似蝉娥;又孝顺又知礼,一点儿不错。不说他为人好,方且是活路多:爬灰扫地,洗碗刷锅,大裁小较,扫碾打罗;喂鸡喂狗,喂鸭喂鹅,冬里腌猪五口,夏里养蚕十箔;黑夜纺棉织布,白日刺绣绫罗;五更梳头净面,早早伺候婆婆。亲戚朋友听着,邻舍百家看着,都说道这么个媳妇,就是那扬州的琼花,真正是找遍天下无二朵!

前六句句长,字数多,用较舒缓的节奏,叙说她各方面的优点。从第七句开始,用两两对称的结构,简短有力的句式,跳脱明快的节奏,抒发了作者对珊瑚内在美和外在美的由衷赞扬,使听众无形中受到感染和熏陶。

又如《攘妒咒》第八回“花烛”描写长命与江城结婚的场面:

听那喇叭嘻嘻哈哈,那喷呐滴滴答答,一片人声吱吱呀呀,门前花炮乒乒乓乓,十对家丁批溜扑喇,一行人马喇喇喇喇,锣儿啵啵,鼓儿帕帕。八对纱灯,两对火把,两乘大轿,百匹大马,又搭上四个小厮,四名管家。三三两两,说是谁家?规矩体统,这样大法?

例中句式像上段一样整齐而有变化,显得错落有致;而像“嘻嘻哈哈”、“滴滴答答”、“吱吱呀呀”、“乒乒乓乓”之类迭字连用,双声叠韵。“批溜扑喇”、“喇喇喇喇”这样的四音节象声词的使用等,使音节整齐匀称,音韵铿锵,韵脚和谐,节奏鲜明,有声有色,活灵活现,热闹非凡,充分表现了淄川地区的民俗民情,听起来饶有趣味。

不仅节奏,语调也包含着丰富的感情及特定的语意表现。它可以通过声调的高低、长短、轻重、快慢、顿挫、断连以及音色等方面的变化,表现出各种复杂的感情变化,如喜、怒、哀、乐、疑等。语言节奏还可以跟音乐节奏、音乐调式以及语调跟重音结合起来,发挥语言形式和音乐形式等各种戏曲因素的综合优势,以更完美地抒发各种不同的思想感情,给人以全方位的情感体验和审美体验。

具体到蒲松龄的聊斋俚曲,就是曲中语句利用各种不同的语气语调来表达各种细致的感情和细微的含义。仅以广泛运用的疑问句中的反问句为例,它就能表达丰富的含义和情调。如《墙头记》第一回中的例子:(张老)白:“老汉今年八十二岁,老婆子又故去了,一切饥寒谁问?”一个简单的反问句就把张老儿子的不孝和自己晚景的凄凉表达得清楚明白,读来使人禁不住鼻酸,顿生可怜之心和同情之意。同时,这个反问句又交代了背景,推动了剧情,实具一举多得之效。

又如同是《墙头记》第一回张老两个儿子的话:“两个都说:‘每哩俺该不吃饭么?分外还弄点好的你吃。’”表面听来很感人,非但不会让老子受委屈,还会“分外还弄点好的你吃”,其实这是二人听说他们的爹有钱才说的虚伪之言,如果不是听王银匠暗示他们爹有钱,那就会像往常一样只给吃“冷胚块”了。一对见钱眼开、冷酷无情、不孝不悌、虚伪假善的逆子形象生动地展现了出来。

此外,聊斋俚曲曲词结合俚曲不同的音调特征可以综合地抒发感情。俚曲音乐的调式,继承了汉民族五声调式的传统,又有了极大的丰富和发展。它以六声调式的运用为主,又兼用五声调

刘太杰:略论《聊斋俚曲》语言的形式美

式和七声调式。^①在实际运用中又会根据表达感情的不同需要,通过音乐的特殊处理而带来节奏上的变化,从而达到强化感情的目的。如《蓬莱宴》第五回“纯阳度脱”中的[愁头郎]:“怎么舍我去求仙。”这是彩鸾抱怨文萧应考途中撇下自己和孩子,独自跟着吕洞宾成仙的词句,情绪上满怀哀怨与不舍,为强化这种感情,在一般停顿的基础上,通过音乐上在“舍”和“我”之间角音变宫音的下跳,人为改变节奏,通过强调突出表意重点的“舍我”,从而强调了女主人公的埋怨与不舍情绪。

二、《聊斋俚曲》语言的声调

由于声调是汉语音节的重要组成部分,且具有音感上的显明性,它在人们的感觉、认知和审美及创作运用上都受到明显的重视,成为体现各种表达作用的形式要素。因而它的作用也就体现在许多方面,如某些文体的格律要求,以及用于节奏的调节等。其中最明显的作用是通过构成平仄、对仗等语言形式,来体现文学语言的节奏美、韵律美等形式美。

汉语音节不同于西方语言音节的主要特点就是有声调。我国早在南北朝齐梁年间,就有沈约等人发现了汉语的“平、上、去、入”四声,并将四声原则有意识地运用到五言诗的写作中去,后来又进一步提出了“四声八病”的主张和一整套声律理论。其后的韵书中对声律理论也多有阐释。唐代的《元和韵谱》说:“平声哀而安,上声厉而举,去声清而远,入声直而促。”清代江永在其《音学辨微》中说:“平声音长,仄声音短;平声音空,仄声音实;平声如击钟鼓,仄声如击土木石。”这些描述虽不太科学也不精确,但大致描述出了各声调的音感特点:平声较长而少波动,上去入三声较短,且有升降曲折。

从语言学上说,声调是汉语音节必不可少的组成部分,具有区别词义的作用;从语言形式美的角度看,每个声调都具有自身的发音特点,利用平仄的巧妙搭配,可以造成抑扬起伏、回环变化的音乐美感,并且文学语言抑扬顿挫的节奏美也离不开声律和韵律的作用。而声律指的就是语言声调安排的规律,即利用不同声调有规律地搭配,构成语言的抑扬顿挫之美。正如老舍所说:“调动平仄,在我们的诗词形式发展上起过不小的作用”,诗文“上下句的句尾若能平仄相应,上句的末字就能把下句‘叫’出来,使人听着舒服、自然、生动。在适当的地方,我们甚至可以运用四六文的写法,用点排偶,使较长的对话挺脱有力”。^②

蒲松龄充分利用了其生活时代淄川方言的声调特点,不仅造就了押韵方面聊斋俚曲的韵律美,而且充分利用平仄调节,构成了平仄相间、抑扬顿挫的声律美。其主要表现是曲词撰写方面,在严格按照不同曲牌的格律或格式要求调节平仄的基础上,又不完全拘泥于格律,而是根据表达的需要进行适当的变化。如仍以用的最多的[耍孩儿]曲牌为例,其在俚曲中的基本格式为:

|| 3+3 平, 3+3 平, 7 去。 || 7(仄), 7 平, 7 去。 || 3+ 4(仄), 3+4 平 ||

其中一、二、三、五、六、八共六个句子的末字入韵。最后两句一般对仗。

用例如:

(1) 一个母一个公,不怕雨不避风,为儿为女死活的挣。给他治下宅子地,还愁后日过的穷,挣钱来自己何曾用?到老来无人奉养,就合那牛马相同。(《墙头记》第一回)

(2) 托亲戚去一遭,徐氏话从头学,家长理短皆实告。姜秀才听说把头点,他的日子我知道,

^①刘晓静:《蒲松龄俚曲的调式与音调特征》,《天津音乐学院学报(天籁)》2003年第2期。

^②老舍:《出口成章——论文学语言及其他》,沈阳:辽宁人民出版社,2011年,第47、50页。

娶去做伴也极妙。只收拾光屋一口,那繁文一概打消。(《翻魔殃》第一回)

例(1)中6个韵脚字“公、风、挣、穷、用、同”,声调分别是“平平仄平平”,押韵已是平仄相间,最后两句的平仄是:“仄仄平平平仄仄,仄平仄平平平平。”各句也是平仄相间,两句基本对仗。

例(2)中的6个韵脚字是“遭、学、告、道、妙、消”,声调分别是“平平仄仄仄平”,押韵也是平仄相间,其中第五句平仄跟例(1)不同,但在格律许可范围内。最后两句的平仄是:“仄平平 | 平平仄仄,仄平平 | 仄仄仄平。”两句也是各自平仄相间,两句基本对仗。其他各句不再具体分析,基本上都是平仄相间,读起来琅琅上口,抑扬起伏,富有节奏感和声律、韵律美。

聊斋俚曲声调除在文本自身上所体现的美感作用外,在与演唱声腔的结合上也能体现自己的价值。一个字或一句话,由于咬字吐词及说话声调的不同,会引起字义或词义的变化,甚至会变为完全不同的意思,因此,“依字行腔”是中国声乐作品创作中一直使用的传统创腔手法。蒲松龄创作的聊斋俚曲深入民间,其作品的创腔原则也不例外。它将唱词与旋律紧密结合,使行腔严格地按照它产生和发展的地区——山东淄川方言的声调特点来进行。

蒲松龄俚曲的曲调与淄川话结合时,主要是依据淄川话每个字的字调来决定音的运行。淄川话和普通话比较起来,二者的调类虽然都是四个,即阴平、阳平、上声、去声,但其调值和调性却有很大的差别:淄川话的阴平为降升调(近似普通话的上声);淄川话的阳平是高降调;淄川话的上声是高平调(近似普通话的阴平声);淄川话的去声是低降调。^①

蒲松龄俚曲音乐在曲调创作上和唱词的语言特色是紧密联系的,它的特点明显地表现在唱词中各类字的连接上,在唱词的关键处、重要的意思、节奏位置、旋律位置、句头等都十分注意唱词的声调。

蒲松龄具有出众的文学才能,又精通音律,熟悉民间曲调,因而他创作俚曲时一般遵从“依字行腔”的原则来作曲,同时又注意根据淄川地区的语言特点来设计唱腔。刘晓静在研究其曲牌音乐时,从中归纳出了这样几条俚曲曲词结合的原则。它们是:

(1) 阴上相连—阴低上高

当阴平字在前时,阴平字的最后一个曲调音要低于后面上声字的第一个曲调音。当上声字在前时,上声字的最后一个曲调音要高过后面阴平字的第一个曲调音。

如《磨难曲》第一回的[耍孩儿]:“早下去呀三尺干。”“三”的曲调音“(升)Re”低于其后上声字“尺”的曲调音“(升)Sol”。

(2) 阴去相连—阴高去低

当阴平字在前时,阴平字的最后一个曲调音要高于去声字的第一个曲调音。当去声字在前时,去声字的最后一个曲调音要低于阴平字的第一个曲调音。

如《蓬莱宴》第二回的[银纽丝]:“山根又像大披麻来”,阴平字“根”的“Re”音要高于其后去声字“又”的“Do”音。

(3) 上去相连—上高去低

当上声字在前时,上声字的最后一个曲调音要高过去声字的第一个曲调音。当去声字在前时,去声字的最后一个曲调音要低于上声字的第一个曲调音。

如《磨难曲》第十二回的[玉娥郎]:“春风鸟梦遥。”例中上声字“鸟”字的最后曲调音“Mi”

^①刘晓静:《〈蒲松龄俚曲〉曲调风格形成的语言因素》,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》2002年第4期。

刘太杰:略论《聊斋俚曲》语言的形式美

音,高于其后去声字“梦”字的第一个曲调音“Re”音。

(4) 同声相连—前高后低

由于词拍轻重音的关系,两个平声字、两个上声字、两个去声字相连时,处理的原则是以突出词汇的前音为主,所以在曲调演唱过程中,同声调字前音的最后一个曲调音要高过后音的开始音。

如《磨难曲》第八回的[呀呀油]:“望求小姐好意图存……”例中上声字“小”字的“(升)Sol”音高过其后的上声字“姐”字开始的“(升)Fa”音。这里一方面是为了突出“小姐”的“小”字,另一方面也是因为这一句曲调发展的需要。“望求”的上行曲调和“小姐”的下行曲调的连接,充分表现了张鸿渐采用央告恳求的办法,去激起施舜华的侧隐之心的决心。^①

蒲松龄编曲时正是充分利用了曲词声调的不同调值的不同调性,结合音乐的调配来增强其表达效果的。

三、《聊斋俚曲》语言的句式

(一) 长句和短句

长句是指用词较多,结构较复杂的句子,它的修饰语(定语、状语)多,并列成分多,或者某一成分结构比较复杂。长句的特点:表意严密,内容丰富,精确细致,宜于表达较为复杂的思想内容和严密精确的思想。

短句指的是短小精悍、节奏短促、生动明快、活泼有力、节奏性强的句子。短句能简明扼要地叙述事实,简洁生动地表现人物,反映事物的迅速变化,表现作者激越的情绪或果断肯定的语气。

著名作家艾青认为:“艺术的规律是在变化里取得统一,是在参错里取得和谐,是在运动里取得均衡,是在繁杂里取得单纯、自由而自己成了约束。”^②艾青对诗歌形式美的追求,概括出了文学语言形式美的另一种形态,即参差错落之美。比起整齐形式的语言形式美来,参差错落之美是较为丰富的一种形式美,它围绕一个主题,“杂而不越”,在参差的形式中达到内蕴的和谐一致性。作为“诗之余”的戏曲也具备这种参差错落之美。

具体到《聊斋俚曲》上,曲中的句子长、短兼备,表意灵活,极大地丰富了俚曲语言的表现手段。提高了俚曲语言的表现力,呈现出参差之美。这一点首先表现在曲词上。《聊斋俚曲》中所出现的50余种曲牌,尽管格律上各有自己的要求和特点,但在句式上基本都是长短搭配,形式多样。比如最常见、使用最多的曲牌[耍孩儿],其基本形式是:

|| 3+3 平,3+3 平,7 去。 || 7(仄),7 平,7 去。 || 3+ 4(仄),3+4 平 ||^③

表面上看是6字句和7字句的连用,从作品运用实际看,又有些不同的变化。例如:

一个母一个公,不怕雨不避风,为儿为女死活的挣。给他治下宅子地,还愁后日过的穷,挣钱来自己何曾用?到老来无人奉养,就合那牛马相同。(《墙头记》第一回)

例中的前两个格式句,表面是两个6字句,实际从语法角度看各是两个三字句,即“一个母,一个公”,“不怕雨,不怕风”,不管各自中间加不加标点符号,从唱或读的节奏上也可以体会出其停顿和单位。整个曲词读起来,参差错落,富于强烈的节奏感和音乐美,语法上短、长搭配,短句

^①刘晓静:《〈蒲松龄俚曲〉曲调风格形成的语言因素》,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》2002年第4期。

^②艾青:《诗论》,北京:人民文学出版社,1980年,第177页。

^③张鸿魁:《〈蒲松龄俚曲〉曲牌的格律》,《语文研究》2002年第3期。

简洁明快,长句表意丰富。整首曲词形成一种参差美。其他如同样是《姑妇曲》中的[耍孩儿]曲牌,具体运用起来又有句子上的细微变化。

《姑妇曲》第一段:

叫老子你是听,找着我甚不通,你必然做了个不好的梦。我留的是陈氏女,安家媳妇我不曾。今日你把心错用,问问你有个说好,我就把姓氏全更。

《姑妇曲》第二段:

你夸的那好媳妇,就姓陈名珊瑚,在我这里有二年数。每日殷勤买盒看,问你的病好了没,费钱都凭着针指做。你每日口口称道,见了面却是极熟。

两者第一句、第三句和第六句都稍有不同,虽说加的多是所谓“衬字”,但达到的效果也略有不同。多者语义更完足,读起来也是口头上的变化,从曲牌自身就表现出参差之美。

又如采用数量第二多的[叠断桥],句式同样是长、短结合,错落有致,极富美感。

[叠断桥]的基本格式是:

|| 4平,4重,7平。5(平),5去。||^①

例如以下同是《慈悲曲》的两段[叠断桥]:

孩子可怜,孩子可怜,他这一去不回还;就是长在家,也只是多出了几身汗。往外飞越,往外飞越,舍了孩子去挣钱;无论他死活,只出上个看不见。(《慈悲曲》第二段)

天生的贤,天生的贤,苦甜只在他心间,就是背地里,他也不曾怨。一字不言,一字不言,止不住行人道路传,掉了土地老,还没传个遍。(《慈悲曲》第三段)

句子的字数是4、4、7、5、5,同格式叠现,整齐中见参差,参差中有整齐。两节反复是整齐,一节中4、4句和5、5句分居7字句两边则有参差,对称均衡。对称整齐美和参差错落美在这一格式中取得完美和谐统一。

《聊斋俚曲》曲词中更典型的长短句搭配是[玉娥郎],例如《富贵神仙》第五回《闻唱思家》:

正月里,梅花娇,春风飘,又是春光上柳梢。家家闹元宵,走冰又过桥,他乡人也跟着走一遭。二月初二是花朝,冻初消,榆钱绽树梢,春风鸟梦摇。不觉三月清明又来到,杏卸放红桃,坟头把纸烧。可怜俺他乡人万里遥!

其句式为“三,三,三,七,五、五、九、七、三、五、五、五、五、九、九”,内中3字句、5字句、7字句、9字句都有,字句长短参差不齐,对句与长短句相间,除第一句外,其余句句押韵。词句典雅细致,曲调古朴深情,在变化中求得统一,在统一中又不断变化,恰当而深刻地表现了离家思乡的真实情感。

《聊斋俚曲》中押韵的数板式顺口溜也是长句、短句交替运用,如《穷汉词》中的例子:

快生火,烧冻冻;快扫雪,填枯井。只说窟窿天那大,还有大其天的大窟窿。昨夜晚,做一梦,拾一锭,喜个怔,老婆孩子呱打腕,醒来还是净打净。

短短一节,有3字句、7字句,还有9字句,两节相重,格式一致,呈现跟曲词类似的特点,兹不详述。

即使是《聊斋俚曲》中的散白和各种无韵语句,其句子也是短长结合的,这些语句更贴近现实生活,生动直白,如叙家常。如《墙头记》第一回:

(张老)白:两个人合我说:“你不如情吃罢,俺吃甚么,你也吃甚么。”我说:“你那饭指不

^①张鸿魁:《蒲松龄俚曲》曲牌的格律,《语文研究》2002年第3期。

刘太杰: 略论《聊斋俚曲》语言的形式美

的。”两个都说：“每哩俺该不吃饭么？分外还弄点好的你吃。”急自要不出来，可也没奈何，也就依了。休说吃好的，和他一样也就罢了。

句中字无定数，随表达的需要，自由安排长短，需长则长，当短则短。当然从此例来看，由于叙述的是日常对话，所以语句多较短。这也符合生活实际。但句子虽短，话也不多，却来源于生活又高于生活，寥寥数语，把张老两个儿子哄骗老子的过程和不良居心，以及张老的洞悉却懦弱无奈的处境简练生动地描述了出来，刻画了人物性格，推动了情节发展。当然，句式上的参差美，也体现了出来。

(二) 整句和散句

整句是结构相似，形式比较匀称整齐的句子。整句形式整齐，节奏和谐，富有气势。

散句则是形式错落，结构不整齐的句子。散句表意灵活自然，可根据语境而灵活运用。

整句有整句的长处，散句有散句的好处。所以金兆梓说：“偶句之妙在凝重，奇句之长在流利。”然而它们也各有短处，“然叠用偶句，其失也单调而板滞；叠用奇句，其失也流转而无骨”。因此，“必也参互错综而用之，则气振而骨植，且无单调之病，而有变化之妙”。^①

整句和散句各有自己的适用范围。什么时候用整句，什么时候用散句，主要取决于内容和上下文的需要。就整篇文章而言，不可没有整句，也不可没有散句。宋人李涂说：“文字须有数行齐整处，须有数行不齐整处。”^②此说很有见地。如果通篇全用整句，势必会单调、呆板，甚至显得做作。如果通篇都用散句，则会影响到文章和讲话的气势，甚至会显得散乱而不成整体。整句体现了语言的整齐美，散句体现了语言的变化美。

《聊斋俚曲》中整散兼备，变化多端，随表达需要随时调整，即使同一曲牌，出现的地方不同也会有细微的变化，这一点上文已述及。通观整部《聊斋俚曲》，整句用得最典型的是《襁妒咒》第八回，描绘江城出嫁时的场景：

听那喇叭嘻嘻哈哈，那唢呐滴滴答答，一片人声吱吱呀呀，门前花炮乒乒乓乓，十对家丁批溜扑喇，一行人马唢呐唢，锣儿哇哇，鼓儿帕帕。八对纱灯，两对火把，两乘大轿，百匹大马，又搭上四个小厮，四名管家。三三两两，说是谁家，规矩体统，这样大法？嚷嚷闹闹，喊喊插插，走走站站，指指画画，虽是城里，也是乡瓜，小小民户，知道什么？

又：

几对银花，几对金簪，两对铜掠，两对排鬟，簪上珍珠，豆大滚圆，宝石蜜蜡，价值百千，丝绸十疋，彩缎百端，花裙红袄，罗褂纱衫，枕头百幅，耀眼光鲜，象牙梳梳，件件周全，穷人家治起那一件，浑家大小都喜欢。呀！还有那酒两醪，羊一牵，鸡笼鹅笼，叫叫唤唤，抬盒大架，呼呼搨搨。

两段文字，连续使用结构一致，字数相等的句子，构成反复、对偶、排比等辞格，极尽铺排，句式整齐，语气贯通，加上重叠词语的排比运用，把新婚的热闹场面描绘得气势恢弘，淋漓尽致，活灵活现。又把彩礼的花样繁多，形态各异，耀眼光辉，铺排得尽形尽色，让人艳羡不已，真正体现了语言形式的整齐美。

至于《聊斋俚曲》中的散句则更多，散白和其他非韵文固然一般是散句，就是各种韵文也注意了整、散结合。曲词一般通过格律有意识地调整了句子的长短和整散，即使是格律上要求比较

①金兆梓：《实用国文修辞学》，北京：中华书局，1932年，第119页。偶句即整句，奇句即散句。

②陈骥、李涂：《文则·文章精义》，北京：人民文学出版社，1960年，第70页。

整齐的句子,在实际创作上,蒲松龄也通过加衬字、泛声等使整个曲词富于变化。还以使用最广泛的[耍孩儿]为例,日常所述其格律是“6+6+7+7+7+7+7+7”,表面上看去字数多数相同,应该比较齐整,实际情况并非如此。如《墙头记》第二回《计赚双泉》中一段:

我明说我实言,要那地分那田,原是有些便宜转。照应脸面尽着用,一年得多花好几千,有转头也是看的见。他痴心要情自在,他乖觉俺也不愁。

头两句虽说结构较齐整,都是并列式短句形式,但结构方式并不相同,“我明说、我实言”都是主谓式,而“要那地、分那田”都是动宾式,这里已有了变化。到第三句整个句子加长,句法结构也更复杂,到第五句则比一般格式多了个衬字“得”,句法结构跟前四句都不一样。第一句主谓结构并列,第二到第六句都是非主谓句,而到了最后两句则又都换成了主谓句。这样整段[耍孩儿]曲词,除头两句结构齐整,可算整句外,后面各句都是散句,整体看起来则整散结合,整齐美和参差美兼而有之。

韵白及押韵的数板顺口溜也注意了整散的结合。如《襁妒咒》第一回《开场》丑的自白:“天地之间,蚕们可以老了,刨树可以倒了,饥困可以饱了,肮脏可以扫了,惟独这着骨的疔疮,几时是个了手呢?”其中第二句到第五句,结构相同,字数相等,是整句,而第一句(实际只是状语)和最后两句,字数不同,结构不同,整体是散句,但又散中有整,散而不乱,也属参差美和整齐美兼而有之了。

四、《聊斋俚曲》的修辞格式

修辞是对各种语言要素的综合运用。它充分利用各语言要素的特点,在长期的语言运用实践中,形成了一系列有不同效用和审美特色的语言格式,进一步丰富了文学文本的艺术表现和审美特征。

修辞学家王希杰说:“在我看来,辞格的价值是多方面的:辞格有认识价值,启迪思维,促进发明创造的价值;辞格有提高语言的表达效果的价值;辞格有帮助准确解码的价值,提高听话和阅读能力的作用;辞格有组织篇章结构,谋篇布局,艺术构思的价值;辞格有创造新词语、新句式,推动语言发展的价值;辞格有审美的价值;辞格有校勘古籍的价值;辞格有游戏娱乐的价值。”^①

王占福认为:“辞格是被人们修辞实践反复验证才肯定下来,对实现语用美相当有效的修辞方法,也是较为具体、微观、格式化的方法,它是人们在修辞实践中利用语言成分之间的‘常与变’、‘平与曲’、‘新与旧’、‘褒与贬’、‘虚与实’、‘晦与显’等矛盾对立的关系,根据不同的修辞目的,适应不同的语境机制,进行辩证语用,而聚焦在某种艺术美的‘恰切点’上,并取得一定模式的产物。”^②

蒲松龄在《聊斋俚曲》中特别擅长使用辞格,以期达到塑造形象、引起共鸣、惩恶扬善的目的。可以说大量使用辞格是俚曲语言的特色之一。如:《慈悲曲》在描写张讷年龄小、个头矮时,使用了“四五岁的七孩子……指头似的个人,五更起来,呲嗤呲嗤的穿把上,叫他在床前站着。待盼子中了饭,都吃停当了,才着他刮那冷胛块吃”,便集比喻、比拟、夸张等修辞格式于一体,突出强调了张讷之“小”,强烈凸显了李氏之“虐”,引起了作者与读者的情感共鸣,体现了蒲松龄惩

^①王希杰:《语海中的“海大鱼”——《辞格群》(代序)》,庄关通:《语言艺术的景点——辞格群》,南京:江苏教育出版社,1994年,第1页。

^②王占福:《古代汉语修辞学》,石家庄:河北教育出版社,2001年,第67-68页。

刘太杰: 略论《聊斋俚曲》语言的形式美

恶劝善的创作意图。为了更加清楚地认识辞格的类型、语言审美特征和文学表达作用。本文只选取《俚曲》中具有典型形式特色的两种辞格——对偶和排比进行探讨。

(一) 对偶

1. 概说

所谓对偶,是将一对字数相等、结构相同或相似的词组或句子对称地排列在一起,用来表达相类、相关或相对、相反等语义内容。又可称为“俪辞”、“对仗”。^①对偶是用结构相同或相近,字数相等的一对短语或句子对称排列起来表达相对或相近的意思的修辞方法。修辞学者认为,对偶是汉语修辞中最重要的一种修辞格,是最具有民族特色和群众基础的一种修辞格。^②对偶一般也称为“对句”或“对子”。

自古以来,汉民族特别喜欢成双成对,认为这是吉祥和谐的象征。偶对的建构模式,很早便在中国人的心灵深处牢牢地固定下来,形成一种具有深刻而广泛影响力的习惯性思维方式。偶对思维方式渊源于对自然的体认,或者说取法自然。客观世界本身就是对称的,对称的法则是普遍存在于宇宙中的。人有一双眼睛,两只耳朵,两条胳膊,两条腿,方位是上下对称,左右对称,东西和南北对称,蝴蝶的翅膀,雪花的形状……这就要求人们反映宇宙万事万物的时候也采用对称的手法。刘勰在《文心雕龙·丽辞》开篇就说:“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。”从人们的心理方面来说,爱美之心人皆有之,追求美是人们普遍的心理状态,而对称、均衡就是美。平行句法在世界上各种语言中都是作为符合美的要求的表达形式,因而大受欢迎。这就可以证明,对对偶对称的渴望和追求是全人类的普遍心理,符合对称法则的均衡的东西可以给人以喜悦欢畅的满足感。人的头脑中产生对偶的词句,以及欣赏时对对偶的需要,反映了人的生理节奏和心理节奏,体现着宇宙造化的自然精神。所以,语言艺术必然要打上偶对建构的烙印。从美学角度来看,这就形成了整齐、均衡、对称的形式美。自古人们作文、写诗就钟情于对偶句式的运用,讲究对仗,讲究“性相对,神相联”一直沿袭到今天。^③

其实对偶所产生的整齐美,在我国古代文学作品中表现得非常突出。《诗经》《楚辞》已开对偶句的先河。其后,汉赋骈文更是广泛使用。但是,唐代以前,真正自觉地遵循一定格律,特别是按照平仄声律要求而构成的对仗联句的情况,还不太广泛。在经历了南北朝对汉语声律的探索和实践的基础上,唐代形成了五言、七言的格律诗。唐代律诗的一个主要特点,就是中间的颌联、颈联必须用对偶句。由于我国古代律诗中这些句子用对仗的要求,沿用下来就定了型,并逐渐蔓延到其他文体。严格的对偶要求上下两联字数必须相等,句型一致,结构相同或相似,对应位置上词性相同或相似,实对实,虚对虚,还要平仄相对。意义上必须具有相关、相对、相应的关系,能够形成一个有机整体。它的作用是把同类、对立或相关的概念并列起来,形成语句的整齐美,以深化文学作品的意境。当然,这一语言形式在汉语语言艺术中最突出的文体便是对联。

戏曲继承了中华民族讲究对仗的优良传统,并把它作为自己的一种艺术手法加以充分运用,并有所发展,形成了自己的特色。对偶在戏曲中运用得十分广泛,以俗曲为主的《聊斋俚曲》中自然也不例外,无论在俚曲唱词乃至韵白中它都是一种最常用的修辞和文学表现手法,几乎到了

①李荣启:《文学语言学》,北京:人民出版社,2005年,第257页。

②王希杰:《修辞学导论》,长沙:湖南师范大学出版社,2011年,第356页。

③李荣启:《文学语言学》,北京:人民出版社,2005年,第257页。

俯拾皆是。在许多曲牌中,凡是前后两句字数相同的地方,都有用对偶的可能。

《聊斋俚曲》唱词中的对偶有自己的特点,其中最突出的一点便是它既大体遵循对偶的规律,又根据自己的需要不受其限制,不仅平仄可以相对,即便两句字数不同也可相对。运用起来非常自由,并且还出现了具有自己特色的对句。仔细考察其类型大约有下列几种:^①

(1)工对。即符合格律要求的严格对句,如:“跨鹤凌云上九天,乘鹿凭风升云端”(《富贵神仙》第十四回)、“蝴蝶儿被狂风飘,花枝儿趁月影摇”(《蓬莱宴》第二回)。

(2)宽对。俚曲中除少量工对外,更多的是宽对,有时还似对非对。如:“丑了怕你恼,俊了你又嫌”(《姑妇曲》第一段)、“你自有结发的恩合爱,这露水夫妻煞相干”(《磨难曲》第十三回)。还有当句对,即句中两短语自对:“半领席一片毡”(《襁妒咒》第三回)、“炉少火灶少烟,衣脏袜破鞋儿绽”(《慈悲曲》第一段)。同字相对:“天门外霞光万道,天河上瑞气千层”(《蓬莱宴》第一回)、“你为五载恩情重,我为千秋姊妹交”(《富贵神仙》第十四回)。长短句相对,即去掉统摄两句的领字(或衬字)后,其余部分正好成对:“这佳肴肥美,酒味香甜”(《襁妒咒》第三十三回)、“祝爹娘寿比南山,福如东海”(同上)、“你看他好事的吵来,好世的骂;又把你希乎捆煞,几乎勒杀!多亏了有仁义的店家,有恩情的仙家”(《磨难曲》第十九回)。也有错綜成对或倒字为对的,如“主人盛义,道侣情高”。想怎么对,就怎么对。蒲松龄科举出身,科举考试的八股文本身即以对偶句为主体,看家本领,自然运用精熟。据此就可见其语言艺术的形式美。

(3)俗语对。对偶本以典雅著称,多用书面语,但俚曲却以口语形成,俗语入对更显其民间本色。如:“不说你铺囊不济,怎怨的黄口成精?”(《墙头记》第二回)“他汉子而不冷腾,他老婆趾溜扑笼”(《姑妇曲》第三段)、“每日叫耳根舒梭,到不想脖项成灾”(《磨难曲》第十四回)。

从构成对仗的组成单位的数量来看,两句对自然是俚曲中用得最多的一种,但还有其他的一些对偶形式,如鼎足对、连璧对和扇面对等。

(1)鼎足对。这种对偶形式的特点是,三句为一组,互为对仗,如鼎之三足,故名鼎足对。有些曲牌的词格因有三句并列的格式,尤适宜于鼎足对,如[耍孩儿]的一、二、三句与四、五、六句均可写成鼎足对句。

在阳间无正人,到阴间无正神,满怀冤屈无人问。(《寒森曲》第六回)

诗词歌赋般般好,书画琴棋件件精,文章更比欧苏胜。(《富贵神仙》第二回)

(2)连璧对。这是种四句连对。如:

罢豪饮,谢芳筵,辞贤主,别众仙。(《富贵神仙》第十四回)

(3)扇面对。即第一句对第三句,第二句对第四句,以此类推。因隔句相对,故又称隔句对。如:

乱纷纷,酒阑人散;闹嚷嚷,星流雾灿;薰腾腾,异香一片,白茫茫,祥云数段。(《富贵神仙》第十四回)

2.对偶的表达作用和审美意义

(1)具有结构匀称、形式整齐的对称美,读起来声音和谐,富有音乐美。

整齐,是文学语言形式美的一种形态。黑格尔说:“整齐一律一般是外表的一致性,说得更明确一点,是同一形状的一致的重复,这种重复对于对象的形式就成为起赋予定性作用的统

^①陈玉琛:《聊斋俚曲通论(续)》,《蒲松龄研究》1999年第1期。

刘太杰: 略论《聊斋俚曲》语言的形式美

一。”^①“整齐”在建筑、绘画、音乐、舞蹈、服饰等艺术形式中是一项重要的形式美法则,它通过时间、空间上的有序排列,在抽象的无生命的形式中灌注着精神和灵魂。在语言艺术作品的建构中同样也体现着“整齐一律”的美学原则。从文字的空间构架、组合形式到语言符号的节奏韵律、流动方式,都能以“整齐一律”的美感表现人物、事件、情感和意境,把内容转化为一种定性的感性材料。例如:

朝朝寒食,夜夜重阳,比目鱼儿成对,并头莲儿成双。(《蓬莱宴》第四回)

“夜夜”对“朝朝”,重叠相对,有雅有俗;“重阳”对“寒食”,都是节日。“比目鱼儿”与“并头莲儿”相对,都是儿化词,一动物一植物,形体都有“双”的特点;“成对”与“成双”相对,合起来“成双成对”,正好对应了文萧和彩鸾夫妻欢好,形影不离,共同经营美好家庭生活的温馨场景。看起来结构匀称,形式整齐,富有对称的造型美;读起来音韵和谐,节奏明晰,富于音乐美。其实读完以后还能给人一种时空变换、景物流转的动态美感。

(2) 可把相关的事物,用结构相似或相同的语句构成正对,以互相补充、互相映衬,使描写对象的形象更丰满,性状更鲜明。

例如,《墙头记》第一回一开始张老的自白:

合老婆子吴氏,一个走南傍北,一个少吃俭用,受了无穷辛苦,挣了个小小家当。

张老夫妇为了让两个儿子能过上优裕的生活,辛苦操劳,一个主外——“走南傍北”努力“挣”,一个主内——“少吃俭用”尽量“省”,才积攒下一个“小小家当”,算是为儿子准备了不错的生活条件。他们的辛劳和良苦用心,通过一个并不太工整的对偶,体现得相当简练而充分,也跟下文大怪、二怪对待父亲的态度形成鲜明反照。

又如,《蓬莱宴》第二回的“蝴蝶儿被狂风飘,花枝儿趁月影摇”这对工对,将蝴蝶在天空中的随风飘飞和花枝儿在月夜下的趁月影摇曳,相互映衬,生动形象地幻化出文萧眼中彩鸾仙女身段的柔美和身形的婀娜多姿,也暗示出文萧对彩鸾的爱慕之情。

(3) 利用相关相反的事物构成反对,可以形成强烈的对比,在对比中,突出事物的性质状态,以充分地表明褒贬分明的态度,抒发浓郁强烈的感情。试看下面的例子:

就死你贼徒千个,当不过我那金豆一包。(《慈悲曲》第五段)

这个宽对是《慈悲曲》中张炳之后妻李氏对“前窝儿”张讷发火时所用,其对待前窝儿张讷和亲生儿张诚的态度表露充分,判然有别,爱憎鲜明。一个“贼徒”,一个“金豆”,已经对两个儿子定了性;还有数量的差别:“千个”抵不上“一个”。

再看《攘妒咒》第四回的例子:

点着名学道笑颜也么开,喜的原不是求真才。心暗猜,必定是大包封进来。只求成色正,不嫌文字歪,把天理丢靠九霄外。

一个“只求成色正,不嫌文字歪”的反对,把学道颠倒是非、本末倒置、贪婪齷齪的嘴脸通俗、精炼又生动地反映了出来,讽刺、贬斥的情绪也显露无遗。

(二) 排比

1. 概说

排比是把内容相关、结构相同或相似、语气一致的几个(一般要三个或三个以上)短语或句子连用的方法。俚曲中,排比也是一种常见的提高语言表现力的手段。如《磨难曲》第三十一回

^①[德]黑格尔:《美学》(第1卷),朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第173页。

中的一曲[鹰儿落]:

一刀刀俱砍着硬头颅,一枪枪俱攘着擅泛肉;腥登登只杀的血成渠,乱穰穰只死的尸满路。那将军心也服,那官兵骨也酥。贼徒这一回却难放,分胜负几也么乎,山上窝巢一旦无!这里的排比运用,充分表现了义军的勇猛和官兵的狼狈。再如《襁妒咒》第十五回:

到如今人人说我好吵,人人说我好打,人人说我好骂。我对你诉我自家,比比那人家,也说说那冤家。你看他作的那精儿,弄的那鬼儿,做的那事儿,人人眼里看不下。终日把人家活活的恼杀,活活的响杀,活活的气杀!一家人好说是我打嘎子,说是我骂嘎子,也不问问是争着甚么,因着什么。看他作的那鬼儿,怎么不该打他!怎么不该掘他!怎么不该抠他!你看看真么吵着,真么闹着,真么打着不怕!

江城用大段的排比诉说自己的“冤屈”,数说自己丈夫的该打、该骂。似乎丝丝入扣,句句在理,使人不得不信服。一个能说会道,无理找三分的泼妇形象,活灵活现地表现出来。

如果说前一例中的排比是增强气势、渲染气氛的话,后一例中的排比则是铺排现象,说明事理。前者如滔滔大河,汹涌澎湃,后者如涓涓细流,不绝如缕,这充分显示了聊斋俚曲的语言艺术。

2.排比的表达作用

排比是俚曲唱词、韵白中的重要表现手段。它句式整齐,节奏感强,音节响亮,叙写透彻,铺排全面,既富有音乐性,又强化了感情色彩,使叙事、状物、表情等都更加生动。具体说来可包括以下方面:

(1)加强语势

如上所述,排比是把密切相关的几项内容,按照相同或相似的结构形式组织起来,接连排列,构成整齐的形式。那么,读起来就会出现相同节奏的一再重复,于是语气也就渐次加强。如《蓬莱宴》第四回的[西调]:

一举成名,直上玉堂,乌纱玉带,去伴君王;万金俸禄,百处田庄,百群骡马,千只牛羊;金银满库,米麦满仓,小厮没数,管家成行;道府州县,看俺的鼻梁;两司抚院,送礼百筐,白的白,黄的黄,珠成串,缎成箱,无数东西往家抬,还得俩人来上账。

这是文箫给彩鸾描绘的好好读书,走科举之路,一举成名后的美好生活前景,听起来真的光明灿烂,荣耀辉煌,享不尽的荣华富贵,语气明显加强。排比句虽然在字数、结构上不及对偶句严整,但由于它是成串地表达相关内容,文气贯通,层层递进,所以不但能加强语气,同时也依然能体现出律动规则和整齐匀称之美。

(2)说理严谨

句子形式是整齐的有机组织,这就要求所表达的内容按照一定的逻辑关系来组织,或者并列,或者承接,或者递进,内在的严密性与一泻千里的语势相配合,便会增强说服力和感染力。例如《富贵神仙》第七回及《磨难曲》第十五回,李鸭子妈张鸿渐家门口骂方娘子的“七骂”以及张鸿渐堂哥打李鸭子娘的“七打”,都是段落的排比,道的是骂的原因和打的理由。看“七打”:

打也打你不害羞,东头骂到街西头。科子科子休弄鬼,还要把你也狗筋抽;狗筋抽,我报仇,打的你屁滚又尿流!

打也打你逞英豪,人不打你嫌你骚。骂了半日无人理,你就逞的炸了毛;炸了毛,我就掏,定要打的你起了毛!

打也打你主意差,平白的骂人做甚么?浑身上下撕你个净,拾起腿来拧一个花;拧一个

刘太杰: 略论《聊斋俚曲》语言的形式美

花, 还家的, 还要打的你高脚子爬!

打也打你不成才, 一片贼毛半片鞋。你只说你骂手好, 我这骂手也不喷; 也不喷, 我就揣, 定要打的你不敢出头来!

打也打你无良心, 劈着腿生出你七杂毛根。生儿的所在就应该自家裂, 腆着个狗脸还骂人; 还骂人, 莫心昏, 定要打的你安不住身!

打也打你太欺心, 欺负俺家没有人。我若不看邻里面, 还该敲了你也双腕门; 双腕门, 杀你那孙, 给你个断根断根又断根!

打也打你太不贤, 打你用不着做高官。那里值当的方伸起, 我就合你缠一缠; 缠一缠, 济着撞, 打到你明年明年又明年!

呼应“七骂”, 道出了打的七个理由, 打出了气势, 打出了威风, 还打出了道理, 让读者观众感觉又解恨又解气, 还有理有据。这里蒲翁把日常生活中的邻里打架竟也生动地写出了艺术性来, 足见高明。

(3) 表意周全

排比一般都是将关系密切的若干内容用结构相同或相似的语句构成一个有机的整体, 并说明一个意思, 或将某事物的不同特征, 用结构相同或相似的语句构成一个有机整体, 去描写该事物。这就形成了排比的一个特点: 能将语意全面、详尽地表达出来。前面举的例子都具备这样的特点。如《襁妒咒》第八回对江城结婚时高家送出的聘礼的描写:

几对银花, 几对金簪, 两对铜掠, 两对排鬟, 箍上珍珠, 豆大滚圆, 宝石蜜蜡, 价值百千, 丝绸十疋, 彩缎百端, 花裙红袄, 罗褂纱衫, 枕头百幅, 耀眼光鲜, 象牙梳梳, 件件周全, 穷人家治起那一件, 浑家大小都喜欢。呀! 还有那酒两醪, 羊一牵, 鸡笼鹅笼, 叫叫唤唤, 抬盒大架, 呼呼搨搨, 我说恁丈母, 快来看看。

曲词中把高家送给江城家的聘礼, 通过对偶、排比的手法, 一一展示了出来, 可谓琳琅满目, 耀眼生辉; 通过江城父亲子正的嘴展示出来, 突出了其内心的满足和显摆、夸耀的微妙心理, 体现了排比辞格的独特语言艺术魅力。

《聊斋俚曲》所运用和构建的语言形式是多种多样的, 文学表达作用和审美特色各不相同, 但又相互映衬, 相互补充, 水乳交融, 共同建构了其突出的语言形式之美, 值得各种俗雅文学样式借鉴。

On the Form Beauty of Language in *Liao Zhai Popular Tunes*

Liu Taijie

(School of Liberal Arts, Shandong Normal University, Jinan Shandong, 250014)

Abstract: The form beauty of art has always been the goal deliberately pursued by artists. Literature is the art of language, and the pursuit of men of letters for the form beauty has undoubtedly become a natural need. And *Liao Zhai Popular Tunes* is, beside *Strange Stories from a Chinese Studio*, another masterpiece by Pu Songling, a famous writer in the Qing Dynasty in China, and also a famous popular literary work; its pursuit for the form beauty of language is particularly captivating. The form beauty of language in literature is embodied mainly in three aesthetic categories: the beauty of rhythm, beauty of color, and beauty of modeling. The form beauty of language combined with factor analysis is mainly reflected in language rhythm and rhyme, tonal modulation, selection of sentence patterns and the use of the rhetorical format. Through a specific organization of language, Pu Songling's *Liao Zhai Popular Tunes* focuses on reflecting the characteristics of the beauty of evenness and the beauty of unevenness of language forms.

Key words: *Liao Zhai Popular Tunes*; the form beauty; art of language

责任编辑:孙昕光