

语言学研究

· 汉语语法修辞研究专题 ·

# 名词铺排的篇章布局模式之历史演进

吴礼权

(复旦大学 中国语言文学研究所, 上海 200433)

[摘要] 名词铺排是汉语中一种非常特殊的语言现象,也是一种修辞现象。最初由先秦时代的《诗经》发凡创例,之后历代诗、赋、词、曲、小说乃至散文创作中都有文本建构,不仅在结构形式上不断有创造与变化,而且在篇章布局模式上也有历史演进。篇首布局模式出现于先秦诗歌中,篇中布局模式则是由汉代诗人创造,在汉赋中也有出现。篇尾布局模式由魏晋南北朝诗人首创,全篇布局模式则由元代诗人创造出来。名词铺排文本在篇章不同位置上出现,从本质上说是一种修辞行为,是文本建构者为了某种特定审美追求而进行的修辞努力。

[关键词] 名词铺排;篇章;文本;布局模式;审美

[中图分类号] H15;H146 [文献标志码] A [文章编号] 1000-8284(2018)08-0122-10

## 一、名词铺排

汉语是一种具有悠久历史的语言,也是一种充满生命活力的语言。这种生命活力,跟汉语的修辞创造有着密不可分的关系。众所周知,在汉语悠久的历史发展进程中产生了非常多的修辞方式,这些修辞方式对于丰富汉语表达具有非常重要的意义。汉语书写的文学作品之所以具有很高的审美价值,正是源于对这些修辞方式的创造性运用。

说到修辞方式,也许大家首先想到的就是诸如比喻、比拟、夸张、排比、对偶之类的修辞格。其实,除了修辞格之外,还有一些不能归入修辞格的修辞现象,也是值得我们玩味的。比方说,我们本文所要论述的“名词铺排”,就是其中之一。

名词铺排,<sup>[1]</sup>可以说是汉语所独有的一种语言现象,也是汉语所特有的修辞现象。在汉语修辞学界,也有人将之视为一种修辞格,名曰“列锦”<sup>[2]</sup>。不过,对于“列锦”的定义,汉语修辞学界是有不同说法的,最新的说法是“所谓‘列锦’,是表达者有意识地利用汉语语法的特点,以一个或几个名词或名词短语(包括名词短语组合)单独构句,以此写景叙事,在表情达意的同时使文本别添某种审美效果的一

[收稿日期] 2018-05-28

[基金项目] 上海高校高峰高原学科建设经费支持项目“汉语名词铺排史”

[作者简介] 吴礼权(1964-),男,安徽安庆人,教授,博士研究生导师,博士,日本京都外国语大学客员教授,台湾东吴大学客座教授,湖北省政府特聘“楚天学者”讲座教授,中国修辞学会会长,从事修辞学、语言学理论及中国古典文学研究。

种修辞手法”<sup>[3]</sup>。其实,对这种汉语特有的修辞现象,我们到底给它一个什么样的命名并不是特别重要,重要的是要认清这种修辞现象的本质。根据我们多年考察与研究的结果,发现“名词铺排”的最大特点“就是构句不用动词,也不靠其他虚词(如介词、助词等)的辅助,完全是以名词或名词短语独立构句,而且在语法结构上跟它前后的其他语句没有任何纠葛(即既不充当其前句的谓语或宾语、补语,也不充当其后句的主语或定语、状语),在语义上自成一个独立的单位”<sup>[4]</sup>。在表现形式上,可以概括为三种基本类型:“一是单句呈现式,二是对句呈现式,三是多句呈现式”<sup>[4]</sup>。

单句呈现式的名词铺排,如:

(1)黄黄芜菁花,桃李事已退。狂风簸枯榆,狼藉九衢内。春序一如此,汝颜安足赖。(唐·韩愈《感春三首》之二)

例(1)“黄黄芜菁花”,从语法上看,是以名词“花”为中心语,以“芜菁”为直接修饰语,以叠字“黄黄”为间接修饰语的“NP”式名词短语;从语境上看,“黄黄芜菁花”居于全诗之首,跟其后一句“桃李事已退”没有语法与语义上的纠葛,属于独立构句(因为“桃李事已退”本身是一个结构与语义完整自足的主谓句)。可见,“黄黄芜菁花”是一个以五言成句且以叠字领起的“NP”式名词铺排文本,属单句呈现式。

对句呈现式的名词铺排,如:

(2)峨峨高山首,悠悠万里道。君去日已远,郁结令人老。(三国魏·徐幹《室思诗六章》之二)

例(2)“峨峨高山首,悠悠万里道”,从语法上看,是分别以名词“首”“道”为中心语,以“高山”“万里”为直接修饰语,以叠字“峨峨”“悠悠”为间接修饰语的“NP”式名词短语句并列呈现出来;从语境上看,“峨峨高山首,悠悠万里道”居于全诗之首,跟其后二句“君去日已远,郁结令人老”没有语法与语义上的纠葛,属于独立表义的语言单位(因为“君去日已远,郁结令人老”二句各是一个结构与语义完整自足的主谓句,各有谓语动词)。可见,“峨峨高山首,悠悠万里道”是一个以五言成句且以叠字领起的“NP, NP”式名词铺排文本,属于对句呈现式。

多句呈现式的名词铺排,如:

(3)遂引少府向十娘卧处:屏风十二扇,画障五三张,两头安彩幔,四角垂香囊;槟榔豆蔻子,苏合绿沉香,织文安枕席,乱彩叠衣箱。相随入房里,纵横照罗绮,莲花起镜台,翡翠生金履;帐口银虬装,床头玉狮子,十重蛩駼毡,八叠鸳鸯被。数个袍裤,异种妖娆……(唐·张鷟《游仙窟》)

例(3)“槟榔豆蔻子,苏合绿沉香,织文安枕席,乱彩叠衣箱”与“帐口银虬装,床头玉狮子,十重蛩駼毡,八叠鸳鸯被”,从语法上看,均是“NP, NP, NP, NP”结构,四个短句之间彼此没有结构上的纠葛;从语境上看,“槟榔豆蔻子,苏合绿沉香,织文安枕席,乱彩叠衣箱”的前句“两头安彩幔,四角垂香囊”,每句各有主语与谓语(前后句主语分别是“两头”“四角”,谓语分别是“安彩幔”“垂香囊”,属于动宾结构),其后句“相随入房里”,在语法结构上也是独立的(主语“少府与十娘”,蒙上省略,谓语“相随入房里”,是动宾结构)。“帐口银虬装,床头玉狮子,十重蛩駼毡,八叠鸳鸯被”,情况亦然。可见,“槟榔豆蔻子,苏合绿沉香,织文安枕席,乱彩叠衣箱”与“帐口银虬装,床头玉狮子,十重蛩駼毡,八叠鸳鸯被”,各是一个独立表义的语言单位,属于“NP, NP, NP, NP”结构的多句呈现式名词铺排。

## 二、名词铺排篇章布局模式及其发展演进

名词铺排作为汉语中特有的一种修辞现象,如果从表现形式上看,我们可以将之划分为如上所述的三种结构类型。如果从篇章布局上看,则可以将之区分为篇首呈现式、篇中呈现式、篇尾呈现式、全篇呈现式等四种模式。

名词铺排现象虽然早在先秦时代就已出现,但其篇章布局的四种模式则是有一个逐渐形成的过程,并非在某一个时代的文学作品中就全部出现了,而是由不同历史时期的文学家分别创造出来的。

### (一)篇首呈现式

根据我们的调查与研究,在名词铺排的上述四种篇章布局模式中,就现见最早的汉语文学史料来看,以篇首呈现的布局模式为最早,是先秦时代诗人们的创造。如:

(4) 嘒嘒草虫, 趯趯阜螽。未见君子, 忧心忡忡。亦既见止, 亦既覯止, 我心则降。(《诗经·国风·草虫》)

(5) 秩秩斯干, 幽幽南山。如竹苞矣, 如松茂矣。兄及弟矣, 式相好矣, 无相犹矣。(《诗经·小雅·斯干》)

例(4)“嘒嘒草虫, 趯趯阜螽”, 从语法上看, 前句以“草虫”(即蝈蝈, 蝗虫的一种)为中心语, 以“嘒嘒”(草虫的鸣叫之声)为修饰语; 后句以“阜螽”(即蚱蜢, 蝗虫的一种)为中心语, 以“趯趯”(阜螽的跳跃之状)为修饰语。二句皆以叠字领起, 均为四言成句的“NP”式结构。从语境上看, 这两句居全诗之首, 前面没有其他句子, 因此它们不可能充当其他句子的谓语。而它们之后的句子“未见君子, 忧心忡忡”, 是两个并列的主谓谓语句, 主语(诗中所写的“女子”)都被省略。前句“未见君子”, 有动词(“见”)、有宾语(“君子”); 后句“忧心忡忡”, 是一个主谓结构的谓语, “忧心”是主语, “忡忡”则是形容词当谓语。可见, “嘒嘒草虫, 趯趯阜螽”是个独立表义的言语单位。而在这个言语单位内部, “嘒嘒草虫”与“趯趯阜螽”是一种并列对峙的关系, 各自独立成句, 在结构上互不充当彼此的语法成分。如果将其转换成一般的主谓句, 则是“草虫嘒嘒, 阜螽趯趯”, 两个句子在结构与语义上的独立性更加明显。可见, “嘒嘒草虫, 趯趯阜螽”是典型的名词铺排, 是先秦诗人创造出的最原始形态的名词铺排文本。从审美上看, “嘒嘒草虫, 趯趯阜螽”二句, 由于采用了两个名词短语的并列铺排, 遂使本来属于叙事形态的文本添加了一种画面构图的审美效果。“嘒嘒”拟草虫鸣叫之声, “趯趯”摹阜螽跳跃之状, 两个名词短语句就像两幅画, 一个是听觉形象, 另一个是视觉形象, 冠于全诗之首, 给人以强烈的视听冲击, 先声夺人的效果非常明显, 读之让人有一种味之无穷、诗画合一的审美享受。例(5)情况亦然, 是同一类型的名词铺排。“秩秩斯干, 幽幽南山”, 是两个“NP”式名词句的并列铺排, 共同组成一个独立表义的言语单位, 跟其后的句子在语义上互不相属, 在语法上不存在结构上的纠葛(“如竹苞矣, 如松茂矣”二句, 各是一个比喻, 在语法上是省略了主语的主谓句。“兄及弟矣, 式相好矣, 无相犹矣”是一个完整的句子, “兄及弟矣”是主语, 后二句是两个谓语)。可见, “秩秩斯干, 幽幽南山”跟例(5)一样, 也是一个以叠字领起且以四言成句的“NP, NP”式名词铺排文本。这一文本由于居于全诗之首, 因此在审美上别具一种造景呈象、创造意境、先声夺人的效果。

由于名词铺排在篇首呈现的布局模式具有独特的审美效果, 因而从汉代开始, 中国历代诗人都对之予以热烈追捧, 并在摹仿中不断创新。如:

(6) 青青河畔草, 郁郁园中柳。盈盈楼上女, 皎皎当窗牖。(汉《古诗十九首·青青河畔草》)

(7) 迢迢牵牛星, 皎皎河汉女。纤纤擢素手, 札札弄机杼。(汉《古诗十九首·迢迢牵牛星》)

(8) 青青陵上柏, 磊磊涧中石。人生天地间, 忽如远行客。(汉《古诗十九首·青青陵上柏》)

(9) 岧岧山上亭, 皎皎云间星。远望使人思, 游子恋所生。(汉乐府古辞《长歌行》)

例(6)至例(9)跟例(4)、例(5)《诗经》中的名词铺排一样, 在语法结构上都是“NP, NP”式(且以叠字领起), 在表现形式上均属对句呈现式, 在篇章布局上均为篇首呈现式。如果说有什么不同, 就是汉代诗人所创造的名词铺排皆以五言成句, 不同于《诗经》的四言成句, 这是诗歌语言与体式发展的结果。

汉代以后的诗歌(包括现代诗歌)中, 名词铺排在篇章结构中居于篇首位置的也很常见。如:

(10) 遥遥山上亭, 皎皎云间星。远望使心怀, 游子恋所生。(三国魏·曹丕《于明津作诗》)

(11) 惨惨寒日, 肃肃其风。翩彼方舟, 容裔江中。(晋·陶渊明《答庞参军诗》六章之六)

(12) 楼上徘徊月, 窗中愁思人。照雪光偏冷, 临花色转春。(南朝梁·庾肩吾《和徐主簿望月诗》)

(13) 七泽云梦林, 三湘洞庭水。自古传剽俗, 有时遭恶子。令君出使车, 行迈方靡靡。(唐·沈佺期《别侍御严凝》)

(14) 石榴酒, 葡萄浆。兰桂芳, 茱萸香。愿君驻金鞍, 暂此共年芳。愿君解罗襦, 一醉同匡床。(唐·苏绾《倡女行》)

(15) 淡淡晓山横雾, 茫茫远水平沙。安得绿蓑青笠, 往来泛宅浮家。(南宋·尤袤《题米元晖潇湘图》二首之二)

(16) 梅花南北路, 风雨湿征衣。出岭同谁出? 归乡如不归。山河千古在, 城郭一时非。饿死

真吾志,梦中行采薇。(南宋·文天祥《南安军》)

(17) 萧萧林樾风,泫泫幽篁露。草虫亦何知,含凄感迟暮。深思无与言,美人隔云路。迢迢银汉章,无声自西去。(明·许继《夜坐》)

(18) 泛泛桃花水,春风路几千。月明寒食夜,人在广陵船。极浦迷乡树,孤蓬接近天。黄昏何处笛,吹绿一江烟。(清·孙暘《春日北行夜泊江口》)

(19) 一位妇人

一只狗

一株旷野中的大树

整个欲雨的午后

没有人曾在树下白大理石椅上

坐过,背景的芒花

宛如细雪,远远的,我听不清

散步的声音(台湾·陈煌《芒花季节》)

例(10)至例(19),不论是古诗,还是现代诗,都有名词铺排文本的建构。其中的名词铺排文本,不论是单句呈现式,还是对句呈现式,或是多句呈现式,都居于诗的起首部分,均属篇首呈现的布局模式。

其实,除了诗歌以外,早在汉代的赋中,就有名词铺排在篇章结构中居于篇首的布局模式。之后,在历代词、曲、小说、散文中,也都有名词铺排在篇章结构中居于篇首的布局模式。如:

(20) 忘忧之馆,垂条之木。枝逶迟而含紫,叶萋萋而吐绿。出入风云,去来羽族。既上下而好音,亦黄衣而绛足。蜩蟪厉响,蜘蛛吐丝。阶草漠漠,白日迟迟。于嗟细柳,流乱轻丝。君王渊穆其度,御羣英而翫之。小臣瞽聵,与此陈词,于嗟乐兮。(汉·枚乘《柳赋》)

(21) 缥缈云间质,盈盈波上身。袖罗斜举动埃尘,明艳不胜春。翠鬟晚妆烟重,寂寂阳台一梦。冰眸莲脸见长新,巫峡更何人。(唐·李晔[唐昭宗]《巫山一段云》之一)

(22) 月底花间酒壶,水边林下茅庐。避虎狼,盟鸥鹭,是个识字的渔夫。蓑笠纶竿钓今古,一任他斜风细雨。(元·胡祇通《双调·沉醉东风》)

(23) 大汽车和小汽车。无轨电车和自行车。鸣笛声和说笑声。大城市的夜晚才最有大城市的活力和特点。(王蒙《夜的眼》)

(24) 悄然的北风,黯然的同云,炉火不温了,灯还没有上呢。这又是一年的冬天。(俞平伯《陶然亭的雪》)

例(20)汉赋、例(21)唐词、例(22)元曲、例(23)现代小说(全篇第二段)、例(24)现代散文中,都在篇章结构的篇首位置有名词铺排文本的呈现,在审美上都有追求造景呈象、创造意境的鲜明倾向,实际上也臻至了类似于电影“蒙太奇”的画面效果。

## (二) 篇中呈现式

名词铺排在作品篇中呈现的布局模式,根据我们的调查,最早是出现于汉诗与汉赋之中。如:

(25) 胡姬年十五,春日独当炉。长裾连理带,广袖合欢襦。头上蓝田玉,耳后大秦珠。(汉·辛延年《羽林郎诗》)

(26) 土阶茅茨,匪雕匪饰。爰及季世,纵其昏惑。饕餮之群,贪富苟得。鄙我先人,乃傲乃骄。瑶台琼榭,室屋崇高;流酒为池,积肉为峭。是用鹤逝,不践其朝。三省吾身,谓予无讐。(汉·扬雄《逐贫赋》)

例(25)“长裾连理带,广袖合欢襦”,从语法上看,前句以名词“带”为中心语,“长裾”与“连理”分别是间接与直接修饰语;后句以名词“襦”为中心语,“广袖”“合欢”分别为间接与直接修饰语。二句并列,属于非叠字领起的“NP, NP”式结构。从语境上看,“长裾连理带,广袖合欢襦”是一个独立表义的言语单位。因为这二句与其前后的句子均无结构上的纠葛,结构与语义皆是完整自足的。“胡姬年十五,春日独当炉”居“长裾连理带,广袖合欢襦”之前,但不以之为谓语;“头上蓝田玉,耳后大秦珠”居“长裾连理带,广袖合欢襦”之后,但不以之为主语。而“长裾连理带”与“广袖合欢襦”两句之间,也是彼此无

结构上的纠葛,呈并列对峙的格局。可见,“长裾连理带,广袖合欢襦”属于名词铺排。从审美上看,“长裾连理带,广袖合欢襦”二句,以偏正结构的形式构句,将“连理带”与“合欢襦”并立对比,就像电影“蒙太奇”的两个特写镜头,因而不仅画面感特别强(后二句“头上蓝田玉,耳后大秦珠”,不是名词铺排,而是各自省略了动词“戴”的普通句),而且于对比中呈现出一种交相辉映的审美效果。例(26)的“瑶台琼榭”,从语法上看,是两个偏正式名词短语“瑶台”“琼榭”的并列加合,属于“NP+NP”式结构。从语境上看,“瑶台琼榭”是一个独立表义的言语单位,因为之前的句子“鄙我先人,乃傲乃骄”,在语法结构上是完整的主谓句,“鄙我先人”是主语,“乃傲乃骄”是谓语。也就是说,“瑶台琼榭”跟它前面的句子没有语法结构上的纠葛。“瑶台琼榭”之后的“室屋崇高”,在语法结构上也是完整的,“室屋”是主语,“崇高”是形容词作谓语,整体上是一个主谓句。也就是说,“瑶台琼榭”与其后面的句子也没有语法结构上的纠葛。其实,“瑶台琼榭”不仅在语法上是独立的,而且在语义上也是独立的。它前一句说的是“先人”,后一句说的是“室屋”,内容上跟“瑶台琼榭”并无特别直接的关连。可见,“瑶台琼榭”是一个名词铺排文本。从审美上看,作为一个“NP+NP”式结构的名词句,“瑶台琼榭”杂处于诸多主谓句之间,看上去显得很失调,但却以独立构图的画面形象与自标一格的语法结构形式打破了全赋整齐板滞的格局,因而既增添了作品的形象性,又调节了赋的语言节奏,使作品文字显得灵动飞扬,提升了作品的审美情趣。

由于名词铺排在篇中呈现的布局模式有其独特的审美效果,跟篇首呈现的布局模式有一定的差异,因此汉代之后,这种布局模式不仅在诗、赋中广泛出现,而且在词、曲、小说、散文等文体中也经常出现。例如:

(27)平生无志意,少小婴忧患。如何乘苦心,矧复值秋晏。皎皎天月明,奕奕河宿烂。萧萧含风蝉,寥唳度云雁。寒商动清闺,阴灯暖幽幔。(南朝宋·谢惠连《秋怀诗》)

(28)泽葵依井,荒葛冒涂。坛罗虺蜮,阶斗麝鼯。木魅山鬼,野鼠城狐,风噪雨啸,昏见晨趋。饥鹰厉吻,寒鸥吓雏。(南朝宋·鲍照《芜城赋》)

(29)雪溪湾里钓鱼翁,舴舺为家西复东。江上雪,浦边风,笑著荷衣不叹穷。(唐·张志和《渔父》)

(30)系吟船,西湖日日醉花边。倚门不见佳人面,梦断神仙。清明拜扫天,莺声倦,细雨闲庭院。花飞旧粉,苔长新钱。(元·张可久《双调·燕引雏·西湖春晚》)

(31)蔚蓝的黄昏笼罩着全场,一只 saxophone 正伸长了脖子,张着大嘴,呜呜地冲着他们嚷。当中那片光滑的地板上,飘动的裙子,飘动的袍角,精致的鞋跟,鞋跟,鞋跟,鞋跟,鞋跟。蓬松的头发和男子的脸。男子的衬衫的白领和女子的笑脸。伸着的胳膊,翡翠坠子拖到肩上。整齐的圆桌子的队伍,椅子却是零乱的。暗角上站着白衣侍者。酒味,香水味,英腿蛋的气味,烟味……独身者坐在角隅里拿黑咖啡刺激着自家儿的神经。(穆时英《上海的狐步舞》[一个断片])

(32)还说那时的话,从杨柳枝的乱鬓里所得的境界,照规矩,外带三分风华的。况且今宵此地,动荡着有灯火的明姿。况且今宵此地,又是圆月欲缺未缺,欲上未上的黄昏时候。叮当的小锣,伊轧的胡琴,沉填的大鼓……弦吹声腾沸遍了三里的秦淮河。(俞平伯《桨声灯影里的秦淮河》)

例(27)南朝诗、例(28)南朝赋、例(29)唐诗、例(30)元曲、例(31)现代小说、例(32)现代散文中,其篇章结构中都将名词铺排文本置于篇首位置予以呈现,在审美上均臻至了拓展意境、增加画面效果以及调节作品语言节奏的效果,极大地提升了作品的审美价值。

### (三)篇尾呈现式

名词铺排在作品篇尾呈现的布局模式,根据我们的调查,最早出现于魏晋南北朝的诗歌之中。不过,就现存魏晋南北朝诗歌作品来看,这种用例并不多,目前只见到如下三例:

(33)仲秋有秋色,始凉犹未凄。萧萧山间风,泠泠积石溪。(晋·湛方生《诗》)

(34)田家足闲暇,士友暂流连。三春竹叶酒,一曲鸕鸡弦。(北朝周·庾信《春日离合诗》二首之二)

(35)肆礼虞庠,弘风阙里。降心下问,劳谦让齿。五方耸听,百辟倾耳。济济耆生,莘莘胄子。

(南朝陈·江总《释奠诗应令》八章之四)

例(33)“萧萧山间风,泠泠积石溪”,前句以名词“风”为中心语,“萧萧”“山间”分别为间接与直接修饰语;后句以名词“溪”为中心语,“泠泠”“积石”分别为间接与直接修饰语,属于“NP, NP”式结构。从语境上看,“萧萧山间风,泠泠积石溪”二句居于全诗末尾,因此在语法上不可能充当其他语句的主语。而跟它之前“仲秋有秋色,始凉犹未凄”二句也无语法结构上的纠葛,因为这二句各是一个主谓句。可见,“萧萧山间风,泠泠积石溪”是一个独立表义的言语单位,属于名词铺排。从审美上看,“萧萧山间风,泠泠积石溪”以“NP, NP”式结构呈现,两个名词短语的并立铺排,就像两幅独立构图的画面,又像是电影“蒙太奇”的两个特写镜头,因而极大地拓展了诗歌的意境。同时,名词铺排文本“萧萧山间风,泠泠积石溪”居于全诗篇尾的布局模式,因为以画面结篇,所以极易让人产生联想想象,给人以一种味之无穷的美感。例(34)、例(35)的情况亦然,亦是“NP, NP”式名词铺排文本居于篇尾的布局模式。如果说跟(33)相比有什么不同,例(33)是以五言成句,且以叠字领起,而例(34)虽以五言成句,却不以叠字领起,例(35)则是以四言成句,且以叠字领起,属于《诗经》创造的原始结构。尽管结构形式上有区别,但三例都居于全诗的篇尾,在审美上都有造景呈象、拓展意境、引人遐思的效果。

正因为篇尾呈现式有其独到的审美效果,魏晋南北朝之后,诗歌中的名词铺排文本在篇章结构布局上就不断有这种模式的运用。如:

(36)江上授衣晚,十月始闻砧。一夕高楼月,万里故园心。(唐·白居易《江楼闻砧》)

(37)倚筇聊一望,何处是秦川。草色初晴路,鸿声欲暮天。(五代·左偃《秋晚野望》)

(38)吾唐取士最堪夸,仙榜标名出曙霞。白马嘶风三十辔,朱门秉烛一千家。邙冢联臂升天路,宣圣飞章奏日华。岁岁人人来不得,曲江烟水杏园花。(五代·黄滔《放榜日》)

(39)虚堂人静不闻更,独坐书床对夜灯。门外不知春雪霁,半峰残月一溪冰。(宋·周弼《夜深》)

(40)白蘋红蓼几千秋,《鱼笈》《鱼笈》金鳞不上钩。云饵括囊徒自秘,虹竿收拾便宜休。离朱罔测还南望,狂屈难言知北游。千丈洪涛沧海阔,满天明月一虚舟。(金·姬志真《罢钩》)

(41)远岫层层何处,矮房簇簇谁家。烟树夕阳归鸟,清溪古渡横槎。(元·张宪《题画》)

(42)三岔驿,十字路,北去南来几朝暮。朝见扬扬拥盖来,暮看寂寂回车去。今古销沉名利中,短亭流水长亭树。(明·杨慎《三岔驿》)

(43)十里珠帘映碧流,丝丝金线拂船头。阊门过去盘门路,一树垂杨一画楼。(清·宋乐《苏台柳枝词》)

例(36)至例(43)诸例中的名词铺排文本,有的是以单句式呈现的,有的是以对句式呈现的,在语法结构上也各不相同,但都在诗歌的篇尾位置出现。这样的篇章结构布局模式,从审美上看不仅有造景呈象、增强诗歌的画面效果,还别具一种“曲终人不见,江上数峰青”的意境之美。

名词铺排文本在篇尾呈现的布局模式,除了从唐代开始在诗歌中广泛出现外,词、曲中也不少见。例如:

(44)乐游原上清秋节,咸阳古道音尘绝。音尘绝,西风残照,汉家陵阙。(唐·李白《忆秦娥》)

(45)今夜画船何处,潮平淮月朦胧。酒醒人静奈愁浓。残灯孤枕梦,轻浪五更风。(五代·徐昌图《临江仙》)

(46)碧海无波,瑶台有路。思量便合双飞去。当时轻别意中人,山长水远知何处?绮席凝尘,香闺掩雾。红笺小字凭谁附?高楼目尽欲黄昏,梧桐叶上萧萧雨。(北宋·晏殊《踏莎行》)

(47)海外九州,邮亭一别,此生未卜他生。江上数峰青。怅断云残雨,不见高城。二月辽阳芳草,千里路傍情。(金·赵可《望海潮》)

(48)旧家应在,梧桐覆井,杨柳藏门。闲身空老,孤篷听雨。灯火江村。(元·倪瓒《人月圆》)

(49)最是采莲人似玉,相逢并著莲舟。唱歌归去水悠悠。清砧孤馆夜,明月太湖秋。(明·史鉴《临江仙》)

(50)数燕云十六神州,有多少园陵,颓垣断碣。正石马嘶残,金仙泪尽。古水荒沟寒月。(清·

朱彝尊《金明池》)

(51)江亭远树残霞,淡烟芳草平沙,绿柳阴中系马。夕阳西下,水村山郭人家。(元·吴西逸《越调·天净沙·闲题》)

(52)奴耕婢织足生涯,随分村疃人情,赛强如宪台风化。趁一溪流水浮鸥鸭,小桥掩映蒹葭。芦花千顷雪,红树一川霞,长江落日牛羊下。山中闲宰相,林外野人家。(元·李罗御史《套数[南吕]一枝花》)

(53)云冉冉,草纤纤,谁家隐居山半掩?水烟寒,溪路险。半幅青帘,五里桃花店。(元·张可久《中吕·迎仙客·括山道中》)

例(44)至例(50)诸词例,例(51)至例(53)诸曲例,其中的名词铺排文本,虽表现形式不同,有的以单句式呈现,有的以对句式呈现,语法结构上亦各自有异,但在篇章结构布局上则皆相同,均是篇尾呈现的布局模式。这样的模式,从审美上看不仅画面效果鲜明,而且还给人一种遐思无限的意境之美。

#### (四)全篇呈现式

名词铺排在作品中以全篇形态呈现的布局模式,根据我们的调查,乃是元代作家的创造,元诗与元曲中都有。这种名词铺排的篇章布局模式非常特别,它是从作品开头一句直至作品结束,每一句都是名词铺排句,中间不夹杂有任何一句正常语法结构的句子。不过,就元诗而言,从目前我们所涉猎的诗歌作品来看,这种布局模式主要局限于以四句为限的六言诗之中,是陈普、许恕等个别诗人别出心裁的创造。如:

(54)几处渔樵石路,数家鸡犬柴门。灶屋残烟杳霭,溪流淡月黄昏。(元·陈普《野步十首》其九)

(55)午背斜阳远村,沓边独树闲门。有莘野中耒耜,浣花溪上盘飧。(元·许恕《题耕乐子卷》)

(56)黄犍眼中荒草,鹭鸶立处枯荷。宦海风涛舟楫,故山烟雨松萝。(元·陈普《野步十首》其三)

例(54)至例(56)都是全篇每句皆由名词短语构句,只是各例在语法结构上稍有细微差异。例(54)的结构是“(几处)渔+樵+(石)路,(数家)鸡+犬+(柴)门。(灶)屋+(残)烟+(杳)霭,(溪)流+(淡)月+黄昏”,属六言成句的“NP+NP+NP,NP+NP+NP,NP+NP+NP,NP+NP+NP”式;例(55)的结构是“(午背)(斜)阳+(远)村,(沓边)(独)树+(闲)门。(有莘野中)耒耜,(浣花溪上)盘飧”,属六言成句的“NP+NP,NP+NP,NP,NP”式;例(56)的结构是“(黄犍眼中)(荒)草,(鹭鸶立处)(枯)荷。(宦海)风涛+舟楫,(故山)烟雨+松萝”,属六言成句的“NP,NP,NP+NP,NP+NP”式。这种超乎寻常的名词铺排文本建构,既打破了传统诗歌创作的成规惯例,给人一种新颖别致之感,同时因为大量名词句的连续铺排,使诗歌画面感特别强,读之让人别有一种展读欣赏长轴画卷之感,真可谓达到了“如诗如画”的境界。

全篇呈现式,除了元诗中有,元曲中也有。不过,这种篇章结构布局模式,在元曲中也并不多见。根据我们对《全元曲》的全面调查,只发现有如下一例:

(57)鸳鸯浦,鸚鵡洲,竹叶小渔舟。烟中树,山外楼,水边鸥,扇面儿潇湘暮秋。(元·张可久《商调·梧叶儿·次韵》)(或曰徐再思作)

从句法上分析,例(57)的结构是“(鸳鸯)浦,(鸚鵡)洲,(竹叶)(小)渔舟。(烟中)树,(山外)楼,(水边)鸥,(扇面儿)(潇湘)暮秋”,属杂言成句的“NP,NP,NP,NP,NP,NP,NP”式,是一个七句联合的名词铺排文本。因为从语境与语义上看,此七句即作品全篇,不存在跟其他语句有什么语法结构上的纠葛,属于一个完整表义的言语单位(“竹叶小渔舟”,是个缩喻,意谓像竹叶一样的小渔舟,明显属于名词短语句。“扇面儿潇湘暮秋”,亦属名词短语句性质。“秋”为中心语,“扇面儿”“潇湘”“暮”则是“秋”不同层次的修饰语)。由于整首散曲的每一句皆以名词短句构句,所以在阅读接受上就类似于电影“蒙太奇”的一个个特写镜头,而全篇则像是众多特写镜头的组合,不仅画面感鲜明,而且具有连续演进的动感效果。

### 三、名词铺排篇章布局的审美追求

前文我们说过,名词铺排是一种特殊的语言现象,也是汉语所特有的修辞现象。作为一种修辞现象,名词铺排早在先秦时代的诗歌中就已经出现,之后中国历代文学作品(包括诗、赋、词、曲、小说、散

文)中都有名词铺排文本的建构,而且结构形式不断发展创新。那么,为什么自古及今的中国文学家们都热衷于建构名词铺排文本呢?究其原因,其实是与名词铺排所具有的独特审美功能分不开。名词铺排的审美功能,具体说来,主要有两个方面:一是可以“拓展接受者的联想与想象空间”<sup>[5]</sup>,二是可以“创造某种意境以制造画面效果”<sup>[5]</sup>。

关于前者,我们不妨来看一首宋诗:

(58)空嗟覆鼎误前朝,骨朽人间骂未销。夜月池台王傅宅,春风杨柳太师桥。(宋·刘子翥《汴京纪事二十首》其七)

熟悉中国文学史者皆知,刘子翥在宋代算不得特别有成就的诗人。但是,他的这首诗却是中国文学史上公认的名篇,读之不禁让人感慨万千,心情久久不能平静。

那么,为什么这首诗能有如此的魅力呢?仔细分析一下,我们便不难发现,这实际上是跟这首诗末两句的创意造言智慧分不开。“夜月池台王傅宅,春风杨柳太师桥”,每句七个字,各由三个名词短语构句,其间没有动词、介词、连词等,纯粹以名词铺排形式来呈现,属于典型的名词铺排文本。与前二句(“空嗟覆鼎误前朝,骨朽人间骂未销”)直陈其意的议论文字相比,“夜月池台王傅宅,春风杨柳太师桥”是纯粹的写景之笔。“从创作技巧看,诗歌凌空起势,一开始就大发议论,且表意直白。这看起来很不合常规,当然也算不得是妙笔。但是,当我们读完了诗人上面两句议论之后,却陡然发现随后的两句不再是议论,而是纯粹的写景:‘夜月池台王傅宅,春风杨柳太师桥’,则就会惊呼其转接的突兀与诗思的巧妙了。因为这样的转接,会让读者于瞬间的惊诧与错愕之后,情不自禁地沉浸于这两句诗所呈现的影象之中,顿起一种思接千古、感时伤怀的情感苦痛。因为‘夜月’、‘池台’、与‘王傅宅’的并置,‘春风’、‘杨柳’与‘太师桥’的并列,表面看是纯粹的名词或名词性短语的连续铺排,是亡宋故都风物景象的自然呈现,属于写景之笔。实际上,情况并非如此。诗人有意让‘夜月’、‘池台’、‘王傅宅’配列为一句,将‘春风’、‘杨柳’与‘太师桥’组合在一起,意在通过寻常景物‘夜月’、‘池台’、‘春风’、‘杨柳’与特定历史建筑‘王傅宅’与‘太师桥’的匹配,让读者产生联想,在由此及彼的风物对比中体会到诗句痛斥误国奸佞的深意,从而让人们深刻反思北宋亡国的深层原因”<sup>[5]</sup>。这种匹配与对比之所以会产生如此独特的效果,实际上是跟“王傅宅”与“太师桥”两个专有名词有着密切关系。“在不了解北宋历史的读者眼中,‘王傅宅’与‘太师桥’就是平常的两处历史遗迹;但是,在了解北宋历史的读者看来,‘王傅宅’与‘太师桥’承载了太多的历史记忆,与北宋之所以亡国息息相关。”<sup>[5]</sup>因为“王傅宅”是北宋徽宗朝“六贼”之一王黼的宅子;而“太师桥”则与北宋另一权臣,亦为徽宗朝“六贼”之一的蔡京有关。正因为“王傅宅”“太师桥”跟诗人所要指斥的两个特定历史人物王黼和蔡京紧密相关,这样“夜月”“池台”跟“太傅宅”的配列,“春风”“杨柳”跟“太师桥”的并置,就会自然“让人由此及彼产生诸多联想与想象,想到北宋故都汴京旧有的风物,想到在这风物背景下所发生的一系列历史事件,想到与这些历史事件相联系的历史人物。由此,自然让人们北宋亡国的历史进行反思,从而深刻认识到奸臣误国的严重危害性,油然而生对王黼与蔡京等祸国殃民的奸臣切齿痛恨之情”<sup>[6]32</sup>。

关于后者,我们不妨来看一首元曲:

(59)枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。(元·马致远《越调·天净沙·秋思》)

在中国,读过元曲的人很多。如果是研究元曲的学者,他一定会知道,“元曲中以《越调·天净沙》为曲牌的作品很多,但真正为历代读者所广泛传诵的则不多。读过《全元曲》的人都知道,以《越调·天净沙》为曲牌创作小令的,并不是自马致远开始,元初作家商衢就以《越调·天净沙》为曲牌创作过四首小令”<sup>[6]34-35</sup>。但是,商衢所作的四首以《越调·天净沙》为曲牌的小令中,却没有一首有名词铺排文本的建构。马致远虽非《越调·天净沙》曲牌的创始者,却因创作了这个曲牌的许多小令而享誉文坛,《秋思》一曲“更是影响超绝千古,千百年来赢得无数中国文人为之掉头苦吟”<sup>[5]</sup>。

马致远这首小令,篇幅不大,表达的内容也不复杂,主题非常清楚,“意在表现游子浪迹天涯、漂泊不定的行旅哀愁,以及悲秋感伤的凄凉心境”<sup>[5]</sup>。从中国文学发展史的视角看,这样的主题表达并不新鲜,早在作者之前就被无数中国作家所反复书写过,同类作品中也不乏感人至深的篇什。那么,何以马



致远的这首小令就能独擅其美,在中国文学史上具有超绝千古的影响呢?

仔细分析一下,我们会发现,马致远这首小令虽然只有寥寥二十八字,“但却诗中有画,画中有诗,既有一般诗歌所不能企及的意境之美,又有一般诗歌所难以尽情展露的凄凉之意,因此别具一种凄切苍凉之美,读之不禁令人心生无比的感动”<sup>[5]</sup>。而这种独特效果的取得,应该说全赖名词铺排文本的建构。整首小令一共五句,除了最后两句(“夕阳西下,断肠人在天涯”)是直抒胸臆的议论外,前三句(“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马”)则全是写景之笔。但是,作者这里的写景“不同于一般文学作品的写景,而是以名词连续铺排的形式构句,每句均由三个名词配列。”<sup>[5]</sup>由于“这些并立的名词之间没有主从关系,在语义上也无先后次序,这就使读者在解读接受时,可以充分发挥自己的想象力,根据自己的生活体验与对作品内容的把握,通过再造性想象或创造性想象,在脑海中复现出与作者建构文本时完全不同的影像世界,使作品产生‘一千个读者有一千种解读’的接受效果”<sup>[6]34</sup>。因此,从审美的眼光来看,“这三句并立,九个名词一字铺排开来,实在是作家的大手笔与创意所在。因为这三句内部三个名词的并行铺排,就像三组电影分镜头组合”<sup>[5]</sup>。其中,“前句有三个名词:‘枯藤’、‘老树’、‘昏鸦’,其所表现的都是让人感到凄凉萧条的意象,中间一句的三个名词:‘小桥’、‘流水’、‘人家’,其所表现的则是一种闲适宁静的意象,后句的三个名词:‘古道’、‘西风’、‘瘦马’,则是表现一种苍凉肃杀的意象。这九个名词所呈现的三组意象以并列的形态呈现,其间的对比效应是不言而喻的,作品所要表现的主旨也是不言而喻的:‘小桥流水人家’的景象虽是平常平淡,但对于飘泊无定的游子却是那么令人向往;身在异乡,本就容易触景生情,却偏偏在应该‘牛羊归圈人回家’的黄昏时分,骑着瘦马,迎着西风,走在苍凉古道上,满眼看到的都是肃杀凄凉的景象:枯藤、老树、昏鸦。真是‘无限凄凉意,尽在此画中!’”<sup>[6]34</sup>

名词铺排文本的建构,除了上述两个方面的审美功能外,表现在篇章结构布局方面,又别有审美效果。一般说来,名词铺排于篇首呈现的布局模式,在审美上跟电影开幕时首先推出的一个或一组特写镜头极其类似,不仅可以创造某种意境以制造画面效果,拓展接受者的联想与想象空间,而且能以鲜明的画面感先声夺人,在第一时间牢牢控引接受者的注意力,从而可以最大限度地加强接受者的接受印象。例如:

(60)寥寥空山岑,冷冷风松林。流月垂鳞光,悬泉扬高音。希夷周先生,烧香调琴心。神力盈三千,谁能还黄金。(唐·元稹《周先生》)

例(60)“寥寥空山岑,冷冷风松林”二句,分别以“山岑”“松林”为中心语,以“寥寥空”“冷冷风”(“空寥寥”“风冷冷”的倒装)为修饰语,是一个典型的对句式名词铺排文本。构成这一文本的两个名词短语,就像各自构图的两幅画。它们并列居于全诗之首,跟电影开幕时首先推出的两个特写镜头一般无二,不仅画面效果鲜明,给人的视觉冲击强烈,而且有拓展意境、烘托铺垫的效果,有力地映衬出诗人所要礼颂的周希夷先生超然尘俗的人格魅力,因而给人的印象特别深刻。

名词铺排于篇中呈现的布局模式,在审美上跟电影叙事中突然插入的一个或一组特写镜头相似,不仅有拓展意境、制造画面的效果,易于激发接受者的联想与想象,而且可以调节作品叙事语言的节奏,使文字表达显得灵动飞扬,从而大大提升作品的审美价值。如:

(61)俄见一门洞开,生降车而入。彩槛雕楹。华木珍果,列植于庭下;几案茵褥,帘帟肴膳,陈设于庭上。生心甚自悦。(李公佐《南柯太守传》)

例(61)“彩槛雕楹”一句,从上下文语境中可以看出,它既与前句“生降车而入”无语法上的关涉,也与后句“华木珍果,列植于庭下”没有牵连。因为动词“列植”的主语是“华木珍果”,“彩槛雕楹”从逻辑上看不能与之匹配。可见“彩槛雕楹”是独立构句,属于一个独立表义的言语单位,在文中是纯粹写景状物之笔,属于“NP+NP”结构的单句呈现式名词铺排文本。这一单句呈现式名词铺排,也许是脱胎于唐代诗歌,但用在小说中,也别有意味。从审美的角度看,它置于“生降车而入”一句之后,有一种电影“蒙太奇”的特写效果,使“大槐安国”宫殿华丽的景象扑面而来,让读者一下子就深入到小说主人公淳于棼的内心世界,体会到他“降车而入”时肃然起敬的第一感觉。以此为基础,小说再写“华木珍果,列植于庭下;几案茵褥,帘帟肴膳,陈设于庭上”的景象,就显得水到渠成。因此,从这个意义上看,这句

纯粹写景的名词铺排不仅有拓展小说意境、制造画面的效果,还有一种心理铺垫和文意层递的作用。“彩槛雕楹”跟其前后的语句虽然都是四字句,但其独特的语法结构却有别于他句,因而起到了调节小说叙事语言节奏的效果,使作品文字读来灵动而不板滞。可见,名词铺排在篇中呈现的布局模式,对于作品(包括小说)审美价值的提升是相当明显的。

名词铺排于篇尾呈现的布局模式,从审美的视角看,非常类似于电影叙事结束前推出的一个或一组特写镜头,不仅画面效果鲜明,易于激发接受者的联想与想象,而且“以景语代情语”,还使作品表意显得婉约含蓄,别具韵味无穷的效果。如:

(62)江上授衣晚,十月始闻砧。一夕高楼月,万里故园心。(白居易《江楼闻砧》)

例(62)“一夕高楼月,万里故园心”,从语法上看,前句以名词“月”为中心语,“高楼”为直接修饰语,“一夕”为间接修饰语;后句以名词“心”为中心语,“故园”为直接修饰语,“万里”是间接修饰语,属于“NP, NP”式结构。从语境上看,“一夕高楼月,万里故园心”二句并立,居于全诗末尾,跟其前句没有语法结构上的纠葛(“江上授衣晚,十月始闻砧”二句各有动词),是一个独立表意的言语单位,明显属于名词铺排的性质。从审美上看,全诗四句写人在异乡,见月思故园的情感,前二句以平常句开篇,后二句以超常句结束。由于结束全篇的“一夕高楼月,万里故园心”二句是以名词铺排的形式呈现,是用画面代直接抒情,因而不仅有力地拓展了诗歌的意境,增添了诗句的画面效果,而且因以景语代情语,表意显得婉约蕴藉,让人有回味无穷、意犹未尽的感觉。

名词铺排以全篇呈现的布局模式,在审美上完全类同于展阅长轴画卷或观赏微型电影的感觉,是一种艺术的享受。这从上面我们举到的例(54)、(55)、(56)的元诗与例(57)的元曲,就能了然于胸。兹不重复分析。

#### [参 考 文 献]

- [1] 吴礼权.名词铺排与汉赋创作[J].阅江学刊,2018,(4).
- [2] 谭永祥.汉语修辞美学[M].北京:北京语言学院出版社,1992:224.
- [3] 谢元春.列锦辞格定义的沿革及其再认识[J].湖北师范学院学报(哲学社会科学版),2015,(3):33.
- [4] 吴礼权.名词铺排与清诗创作[J].长江学术,2018,(1):109.
- [5] 吴礼权.列锦辞格的审美功能[J].湖北师范学院学报(哲学社会科学版),2015,(3):27-30.
- [6] 吴礼权.表达力[M].台北:台湾商务印书馆,2011.

## The Historical Evolution of the Textual Pattern of Noun Arrangement

WU Liquan

(Institute of Chinese Language and Literature, Fudan University, Shanghai 200433)

**Abstract:** Noun arrangement is both a very special language phenomenon and a rhetoric phenomenon in the Chinese language. It originated in *Book of Poetry* in the pre-Qin period, the text construction of the masterpiece could be found in the creations of later poems, Fu, Ci, Qu, fiction and prose. It experienced not only constant creations and changes in the structural form, but also its historical evolution in the textual pattern. The text-initial pattern appeared in the poems in the pre-Qin period, the text-medial pattern was created by the poets in the Han dynasty, and could also be found in Han Fu, while the text-final pattern was pioneered by the poets in the Wei, Jin and Northern and Southern dynasties, and the complete pattern was produced by the poets in the Yuan dynasty. The emergence of those different patterns were in essence a type of rhetoric acts, which meant the rhetoric efforts that the text creators made for aesthetic pursuit.

**Key words:** noun arrangement; text; context; layout mode; aesthetics

[责任编辑:曹金钟]