

白話童詩語言形式的承傳與創新

巢立仁

香港浸會大學持續教育學院

白話童詩一如其他詩歌類型，其文理性結構實為成體的關鍵，所以瞭解白話童詩的文理性結構——語言形式，實為學習白話童詩的必要條件。白話童詩展現了與古典詩一脈相承的整齊形式和相對形式，整齊形式為白話童詩帶來了統一的節奏、和諧的節律，展現了詩的音樂美，相對形式發揮漢語的意合特徵，為白話童詩製造了相對相成的詩意脈絡，表現了語義層面的美，然而白話童詩並非完全照錄這兩種語言形式，而是融合了現代詩的語言技巧，更造新變，因此而兼具承傳與創新的特質。

關鍵詞：童詩、古典詩、語言形式

引論

詩、散文、小說及戲劇，不單是文學文本，而且也是重要的教育文本，《小學中國語文建議學習重點（試用）》（課程發展議會，2008）即指出：

文學學習是語文學習的重要組成部分。透過文學的學習，可以感受語文的美感，從作品的情意中感應人與人，以至人與物之間的真、善、美。（頁16）

其實，由學前到中學的中國語文教學均視文學教育為語文教育的重要一環，優良的文學作品常見用作教學的範文，而在四大文學文體之中，詩歌似乎特別受歡迎，有研究者更認為詩歌中的童詩（白話童詩），對發展學童的讀寫能力、陶冶學童的感情、增進學童的知性與德性修養及提高學童的審美能力等均有直接的作用。¹然而現在的詩歌教學，特別是童詩教學，往往視詩歌為與其他文體無差別的語文材料，以固有的語文教學架構教授詩歌，即便有側重童詩文學特徵的教學活動，也往往只集中教授童詩的主旨意涵、故事內容或品德價值，對構成童詩文學特徵的主要手段——詩語的特徵，明顯照應不足。詩歌教學，實應先考慮詩歌作為文學文體的重要特徵及成體的重要根據——詩語。傳統詩學中的「句法」研究，即見專論詩語（語言形式），對古典詩詩句的語言特徵和審美價值均有深入的研究，而現代的語言學研究及西方的文學理論，則有助釐清漢詩的語言形式。為此，本文試圖通過結合傳統詩學理論、漢語語言學研究及西方文學理論的角度，揭示白話童詩作為文學文本的語言特徵及其與漢語古典詩在語言形式方面的承傳關係。

漢詩的語言形式與童詩的本質

漢詩的語言形式，即由遣詞成句到積句成篇所呈現的獨特文理結構（系統），是詩歌文學價值及主要作用的關鍵，〔宋〕倪思更謂：

文章以體製為先，精工次之；失其體製，雖浮聲切響，抽黃對白，極其精工，不可謂之文矣。（〔明〕吳納、徐師曾，1998 版，頁 80）

倪思的言論反映了中國文學傳統以成體為先的創作要求，唐人「詩格」類的作品對古典詩的語言形式——句法的大量論述，除了有應試的功利考慮外，明確也是因為這些「句法」²（或這些形式所形成的「美學效果」）是詩歌成體的充分條件。再者，詩歌具備獨特的語言形式這一點並非只是中國傳統詩學的見解，由柏拉圖的《詩學》到俄國形式主義均認為有別於日常語言存在的詩語，正是詩歌成體的根本。

兒童文學，顧名思義，是文學的一類，是使用文學文體作為載體的寫作，而文學文體通過一定的藝術技巧，包括一定的形式技巧來傳遞美感信息，所以兒童文學，也必須考慮這種文體的成體條件。由此而論，兒童文學除了是以針對兒童的思維、接受能力或需要而創作的文本，也是必須體現各種文學文體獨特形式的美學文本，宋筱蕙（1994）指出：

「兒童詩歌」是比較樸實、坦率、純真、先期的文學作品，它的內容沒有成人文學雕繡華麗、刻意造作的現象，卻強調節奏、聲韻上的音樂性美感，能讓兒童在念唱或朗誦詩時，直覺地感受到其中蘊涵的趣味，從而領會到喜悅、感動、動人的情感，並且在潛移默化中，逐漸地增進智識、擴大生活經驗，陶冶優雅的性情，培養接受文學的能力。（頁 7）

宋筱蕙（1994）不但指出了童詩對培養兒童美感及心靈方面所能起的作用，而且也指出另外兩個重點。首先，童詩也是詩，雖然沒有成人詩的高深技巧或高度語言設計，但可算是「具體而微」的成人詩，只是比較起來，童詩更見著重詩歌其中一種由語言形式所成就的效果——音樂美感的營造。第二，童詩可以培養兒童接受文學的能力，而這種功能也是通過節奏（音樂美）所促成的。由此而論，童詩是一種以經營詩歌這種文學文體的形式特徵，一方面促進兒童認知的發展，另一方面，培養兒童對文學的接受能力的文體。童詩雖然主要為白話詩，但語言形式

的價值不變，所以發掘白話童詩在語言形式上與古典詩的一致之處，就不但具有文化上或文體演變方面的價值，而且更具備本質層面和解讀層面的重要意義。

白話童詩的整齊形式與節奏的營造

一、齊言與分行

無論舊體詩或童詩的寫作都十分注重斷句及分行，分行的形式不但影響了詩歌語言的陳述或敘事，而且更成就了全詩的基本節奏。古典詩的分行多為每句字數固定的齊言形式，這種情況在兒童詩中也屬常見，如劉饒民〈大海的歌·月亮〉：

天上月亮圓又圓，
照在海裏像玉盤。
一群魚兒游過來，
玉盤碎成兩三片。

魚兒嚇得快逃開，
一直逃到岩石邊。
回過頭來看一看，
月亮還是圓又圓。

（嚴文井，1999，頁 21）

全篇均以七言句子構成，單就分行而言，七言八句，與七律的形式頗見相似，而諸如五言齊言或六言齊言的兒童詩，數目也實有不少。詩句的字數締造了詩句的音節形式，而所謂的音節形式不專指押韻或平仄，主要反而是指句子的音節停頓，更準確地說，應是音步的停延模式。³ 通常詩句的節奏點，最容易受人注意的是句末的停頓，但其實句內的停頓同樣重要，齊言詩尤甚，曾永義先生以為古典詩的詩句，可分為意義形式和音節形式兩類，曾永義云：

韻文學的句子中含有兩種形式，一種是意義形式，一種是音節形式。意義形式是句中意象語和情趣語的組合方式，意象語為名詞及其修飾語，此外為情趣語。……五七言詩的音節形式只有一種頓法，即粗分時是 43，細分時是 221；但其意象形式即有多種不同的結構法。（鄭因百先生八十壽慶論文集編輯委員會，1985，頁 892-893）

這段文字所指的音節形式，實即詩句內部之自然逗頓，是詩歌反映漢語句子自然音步設計的形式，張夢機（1984）云：

句由積字而成，其如何積字成句，蓋有自然之節簇者，即句中之逗頓處是也。（頁 95）

自然的逗頓，在詩句中即形成了曾永義所提到的 4-3（對七言句子）或 2-2-1（對五言句子）停頓模式（停延模式），這種古典詩句子的語音停延形式，其實昔賢早見注意，〔宋〕范溫即云：

句法之學，自是一家工夫。昔嘗問山谷：「耕田欲雨刈欲晴，去得順風來者怨。」山谷云：「不如『千巖無人萬壑靜，十步回頭五步坐』。」此專論句法，不論義理，蓋七言詩四字三字作兩節也。此句法出《黃庭經》，自「上有黃庭下關元」已下多此體。張平子〈四愁詩〉句句如此，雄健穩愜。至五言詩亦有三字二字作兩節者。老杜云：「不知西閣意，肯別定留人」。肯別邪？定留人邪？山谷尤愛其深遠閑雅，蓋與上七言同。（郭紹虞，1980，頁 330-331）

范溫專以「句法」一詞論詩，而直以詩句內部的停延模式，即為詩之句法，那不但是繼往開來的「詩法」分析，而且范溫指出作者如能遵守這種句法規範，則可以成就一定的語言風格，也即認為在語言層面呈現「整齊」性質的音節形式（詩句有相同的停延）可對詩的美感效果產生直接影響。齊言詩，通首的詩句都採用固定的停延，即使面對不同的內容或語法結構，音節形式的「整齊」，也會令節奏變得「統一」，所

以如上舉劉饒民〈大海的歌〉，雖然在語法方面主要有 4-3（「天下月亮圓又圓」）及 2-5（「月亮還是圓又圓」）結構的主謂句及動詞性非主謂句形式，但因為採取統一的 4-3 停延作對應，所以在節奏方面，很容易就產生了統一的效果。

二、雜言與分行

全篇齊言和有一致的停延設計，並非製造整齊形式的唯一方法，例如黃雙春〈小草之歌〉：

春天有多綠
我們就有多綠

夏天有多長
我們就有多長

秋天有多高
我們就有多高

冬天有多瘦
我們就有多瘦

四面八方的風是我們的理髮師
我們的髮型也是四面八方跑的

我們經常仰臥起坐
身材又美又亭亭玉立

（林武憲，1989，頁 112-113）

整首作品不但由五至十二字（音步）的句子構成，而且每一種字數（音步）句子在詩中出現的頻率都不同，但那並不代表詩篇的形式不整齊，甚或全詩並無統一的節奏，事實上，不少採用這種寫法的童詩，是在體現以單句句型分行，以相同的複句分段來構成節奏的語言形式。黃雙春的〈小草之歌〉，其實由六小段組成，而每一小段都有兩行，每一分行都相當於散文中的一個單句句型，而詩中每一個小段落，都是由兩個單句組成的複句充當。第一至第四小段均為條件複句，而第五小段則為並列複句，第六小段為因果複句。單句分行、複句成段的設計貫穿全詩，締造了形式層面的整齊，而且比較而言，單句與單句的停延較短，而複句與複句的停延則較長，所以這六小段就構成了統一的短長短長循環節奏，但第五及第六小段的句子長度及充當子句的句型都異於前四小段，所以就在停延的間距方面與前四段呈現了差異，也即是說在全篇一致的短長律上，加入了具變化的停延間距，從而免除了齊言詩節奏雖然統一，但容易平板的問題。就句型與分行的關係來考慮，如黃雙春〈小草之歌〉的形式，其實也不是完全脫離古典詩的。古典詩也有以相當於散文複句句型來作一聯的例子，如〔漢〕無名氏〈孔雀東南飛〉：「孔雀東南飛，五里一徘徊」或〔唐〕元稹〈悼亡三首〉之三：「昔日戲言身後意，今朝都到眼前來」等，然而古典詩的詩句，特別是近體詩的，更多以相當於散文複句的句型來作一個單句，因此古典詩的詩句，通常在一個分句中呈現兩個或以上的語義核心，而語義核心間的關係，一如散文的連謂句或緊縮複句，例如〔唐〕劉禹錫（2005）〈蜀先主廟〉詩云：

「得相能開國，生兒不像賢。」（頁 594）

換成散文句式，即應為「得到賢相，成就了開國大業，生了個兒子，卻很不肖」。只是與散文比較，各種句子成分的功能關係更見隱藏，而由固定字數（音步）所產生的音節形式（停延），有幾近絕對的統制作用。由此而論，黃雙春的〈小草之歌〉雖屬雜言，但製造統一節奏方法

（由同形的單句及小段作單位）實與古典詩的雜言體大不相同。再者，雜言的童詩，其實有不少具備更靈活的分行模式，例如李昆純〈風鈴〉：

太陽像一團火球，
 烤著。
 窗前的風鈴，
 耷拉著臉，
 悶悶地，
 不出一聲。

只有柔柔的風，
 像大姐姐的手掌，
 輕輕地撫摸著。

風鈴忘卻了熱，
 吟吟地，
 笑得那麼開心。

風鈴來了。
 六月的風，
 也來了。
 （金波，1993，頁91）

此詩並未刻意營造整齊的分段來產生節奏，而是直接以可充當句法成分的詞或短語來分行。諸如主謂短語（「太陽像一團火球」）、名詞性短語（「窗前的風鈴」）、動詞性短語（「不出一聲」）及帶結構助詞的動語和形容詞等成分，以兩個或以上的分行組成一個完整單句，每一段則由一或兩個單句組成。較少分行組成的單句，節奏較迫促，例如「太陽像一團火球，烤著」（兩行成句），較多分行組成的單句，節奏較緩慢，例如「窗前的風鈴，耷拉著臉，悶悶地，不出一聲」（四行成句），作品通過分行成句的控制：兩行成句、四行成句（第一段）、三行成句（第二段）、三行成句（第三段）、三行成句（第四段）這種模式，製造了一個由急緩相待變換為平和綿長的節奏、由變化歸於規整。

這種分行模式除了能突顯某一語法成分的作用外，也影響了整首作品的音樂感。分行數目相同的末三段，以相近的節奏，帶來了相對於第一段的平和感覺，令作品一開首的衝突得到調和，體現了一種音樂層面的平衡。有部分童詩更進一步，不但以不完整的句子作分行，而且連標點也泯除，使用常見於現代詩的「跨行」（迴行）⁴方式，製造停頓與強調的效果來令詩篇產生統一的節奏，例如林清泉〈螢火蟲〉：

夜裏，靜靜的原野
 螢火蟲在草叢
 提著燈籠捉迷藏
 天上的星星
 低頭一看
 詫異地說：
 「我們的同伴什麼時候
 掉下去了？」
 （林武憲，1989，頁 91）

這首詩形成節奏的單位既非全句，也非小段，甚至有以不能直接搭配的成分充當分行的情況（「我們的同伴什麼時候」）。由語法成分的角度考慮，詩每一行主要是以主語或謂語的述語部分作開始，通常一個述賓主謂句的述語部分本來就是朗讀時強調的節眼，如果詩句以「跨行」的模式，針對這一個部分來製造不自然的停頓（提置行首或獨置一行），那就可以更明顯地突出了這些節眼，令詩篇的節奏點似乎由行末的停頓，變為開首，也即將節奏的統一，由句內及行末的停延，變為由截斷完整句子的「跨行」（句首的強調）所成就。就原詩作分析，第三行的「提著燈籠捉迷藏」、第五行的「低頭一看」、第六行的「詫異地說」及第八行「掉下去了」，重複由中斷自然逗頓所帶來的句首強調，從而令看似沒有節奏的詩篇，仍然出現了清晰的節奏。這種「跨行」技巧本來可能是為了意義層面的美學效果而使用（刻意利用沈默來造成層次），⁵但在音樂感的層面，仍然因為相同元素的系統重複，形成了相對整齊的形式。

三、形式修辭與分行

1. 反復與分行

反復，是以完全相同的句式，與完全相同或高度相似的字詞，造成了內容及節奏層面的重複。童詩常見運用這種形式修辭，例如張彥勳〈孤獨的小鳥〉：

孤獨的小鳥
寂寞的小鳥
飛到天邊海角
要找誰去？

孤獨的小鳥
寂寞的小鳥
你哭累了
就在山裏睡吧！

孤獨的小鳥
寂寞的小鳥
飛到了夢的世界
能找到你的爸媽。
(林武憲，1989，頁 100)

詩的三個小段，都以「孤獨的小鳥 寂寞的小鳥」開首，完全相同的句子，帶出完全相同的節奏。再者，第一小段第三行的領起「飛到」及第四分行的主要動詞「找」，在第三小段也完全同位重複，造成了清晰的對稱，而兩段在內容方面則形成了設問式的對答。分行的完全重複，和分行同位詞語的重複，締造了主要由相同或對稱來統率不同或相異的統一（重複）節奏。這種反復辭格，在詩經、樂府及古詩中均屬常見，而其中，韻律最為天然的詩經，更可說是運用這種辭格最徹底的古典詩類型，「複沓」成章是詩經公認的主要語言形式。反復或複沓對古典詩來說是一種控制節奏以表現情感及美學效果的手段，黃永武（1976）論述節奏重複的效果云：

重複的節奏，是指以相等的句型，構成一串反復的語辭或一組排比的句子，反復強調，把握這種節奏的音響效果，能將繁瑣忙碌、心煩慮亂、鋪張誇大、歷久不懈、詠歎無窮等情思表現出來。這些情思，當然有其引申的互通性，受到重複節奏的催化，達到情盛詞練的境地。（頁 95）

以自然韻律為尚的童詩，也常見使用反復辭格來成篇，但童詩的反復就未必專用以表達——如黃永武先生所陳述的不同情感效果，即以張彥勳〈孤獨的小鳥〉為例，雖然作品表述了明顯的感傷情調，但仍主要是在表達一份善良的慰藉，這一種情況，可能因為童詩的「預期讀者」和古典詩不同，宋筱蕙（1994）在說明童詩的文學教育功能時指出：

將語式相同，意義相類似的句子，連串排列，反覆敘述，以加深兒童的印象，引發他們的興趣，使他們學會連貫的表達。（頁 14）

宋筱蕙（1994）指出童詩運用反復，也必須以兒童的接受能力為限制，所以即使使用的是與古典詩完全相同的技巧，也不會呈現同一高度的技巧及情感表述效果，童詩的反復或複沓的主要功能多轉移為以相同的形式、統一的節奏來吸引兒童注意，加深兒童對某一個事物或情感現象的認知、掌握及表述。然而，這種運用目的，並沒有桎梏了童詩中反復辭格的發展，部分童詩借鑑現代詩的新設計，一樣發展出形式獨特的反復運用，例如邱傑的〈祈禱〉：

小玲玲早晨的祈禱	小螞蟻早晨的祈禱
美麗的早晨	美麗的早晨
我在草地上散步	我在草地上散步
陽光多燦爛	陽光多燦爛
空氣多清新	空氣多清新
我忍不住停下腳步	我忍不住停下腳步
跪了下來 眼前一黑	
……	（突然泰山壓頂）
啊	啊
我要祈禱	我要掙扎

我要歡呼 我要求救
 世界多美好 世界已改變
 …… (你的膝蓋跪在我的身上了)
 我祈禱 我祈禱
 一切的美好 可怕的惡夢
 永恆存在 趕快消失
 (請你快點站起來)
 (林武憲, 1989, 頁 214-215)

這一首童詩以同列中分的形式，運用反復製造了一個平行世界，同時並現共時的敘事焦點，可說是締造了另類的整齊形式。特殊的分行模式配合反復辭格造成似同實異的效果，形成統一的節奏。在兩個「啊」字之前的各分行完全重複，雖然發出陳述的對象不同，但所蘊含的語義內涵及語用（情感）也完全相同，但「啊」後各分行的反復，包括「世界」及「我要祈禱」兩個仍見完全重複的部分，就完全指向相反的語義內涵及語用（情感），這種獨特的形式設計，無疑對兒童的吸引力比一般的反復更見巨大。

2. 辭趣與分行

部分童詩，更進一步發展重複的分行方式，刻意製造具備圖象效果的詩篇。例如蘇紹連〈起床歌〉：

在花還沒開的時候，露珠很早就醒來了
 在露珠還沒凝結的時候，霧很早就醒來了
 在霧還沒散開的時候，路燈很早就醒來了
 在路燈還沒排隊的時候，窗戶很早就醒來了
 在窗戶還沒呼吸的時候，風很早就醒來了
 在風還沒晨跑的時候，國旗很早就醒來了
 在國旗還沒上升的時候，我很早就醒來了
 從腳醒過來
 從手醒過來
 從眼睛醒過來
 從心裏醒過來

注視著國旗上升，芬芳的大地也醒過來了
明淨的藍天也醒過來了
全中國人都醒過來了
(林武憲，1989，頁 217-218)

這一首詩反復了「花」、「露」、「國旗」等等的詞語，而其中「醒過來」這個述補結構的反復尤見重要，因為「醒過來」一詞，在詩篇中是分行的位置標識。這首詩將具反復性質的句子，以位置標識為串連中心，安排了在異行的對稱位置，形成了一個以「醒過來」為中心的圖象形式。古典詩以「回文」專門營造圖象效果的形式設計，回文是「以相同的詞彙，利用詞序的顛倒，產生首尾迴環的情趣」（黃永武，2000，頁 91），務求順逆成句，甚或形成幾何圖形般的圖象，但回文的分行形式，是要求以語詞製造線性的連貫，句子（線條）可以是垂直或橫置的，也可以是轉折迴環的。相較下，蘇紹連〈起床歌〉這類童詩所運用的，應該不是傳統的「回文」，而是更接近陳望道（2006）所提及的辭趣，是專針對作品的形貌進行種種設計的技巧，字詞的線性連貫不是結構的關鍵。蘇詩的每一個分行似乎都按句子成分分成了不同的區域，而結構相同、部分字詞重複的句子，在不同分行的同一區域中不斷重現，呈現一種同類並置的特殊整齊形式，這種形式令「醒過來」成為了語義的焦點，也成為了節奏統一的焦點。就整首詩而言，這種形式設計令用作位置標識（「醒過來」）的成分，似乎成了一個超越作者控制，而在時空或事理的固定框架中，必然出現的事實（同性質者類聚），所以令作品的構成，變成好像不是由作者主導，作者只是負責在合適的位置（事理所必然）填上不同的成分而已。為其如此，這首詩的特殊形式設計及節奏，除了發揮吸引兒童注意的功能外，更間接加深兒童對事物現象組織及連貫過程的認知。

白話童詩的相對形式與漢語語法的特徵

一、意合與對偶

古典詩的語言形式除了針對節奏或音節外，也針對語義設計及語言成分的搭配。從形態學（根據語言的形態特點來區分）考慮，漢語屬於孤立語，和其他屬於屈折型或溶合型的「形合型」語言不同。漢語的詞在形態方面少見顯示語法作用的變化，漢語主要以語序及加上虛詞來呈現成分間的語法關係，換言之，漢語本身是一種主要依賴（意義）組合和聚合句子成分的語言，是一種「意合型」的語言，漢語語法及翻譯理論研究者劉宓慶（1993）即指出：

漢語的語序作為語義結構手段還有其特殊性。漢語思維方式可以決定句法——語義結構採取意義支點聯接式，憑藉意義的邏輯組合或語感構成（常常形成粒散式意合配列），而無需執著於核心句範式。（劉宓慶，1993，頁37）

換言之，構成漢語句子的各個成分（詞和詞組），具備相對的獨立性，因應語序，以線性方式構成意義。這種語言特徵，其實十分適合構築，重視個別詞語呈現能力的文學文本——詩歌。詩歌作為一種文體，本身就希望盡量將語言具體化，如果盡量減少各種直接指示語法關係的標誌，令語詞（符號）與語詞能根據排列方法，直接通過意義（意指）作緊密的組合，那絕對製造具體的效果的直接方法，而漢語詩歌廣泛運用修辭手法——對偶（儷辭），其實正是漢詩好尚具體的重要例子，黃慶萱（2002）謂：

對偶，在客觀上，源於自然界的對稱；在主觀上，源於心理學上的「聯想作用」，和美學上「對稱」的原理。而漢語的孤立與平仄之特性，又恰好能滿足這種客觀現象與主觀作用之表達。（黃慶萱，2002，頁591）

誠如黃慶萱所言，對偶是有心理學及美學方面的根據的，而漢語本身的意合特徵，則十分適合製造成分對稱而相對獨立的形式，無怪即使有語體上的差異（古漢語與現代漢語），但古典詩和白話童詩均仍多見運用對偶。然而比較而言，古典詩與白話童詩的對偶除了寬嚴有別外，兩種詩體運用對偶的目的也有差異。對偶重視相反相成，而古典詩的對偶，特別是律絕詩的對偶，更刻意通過營造嚴謹的對立來帶出一貫的意指，至於白話童詩則往往集中在帶出一貫的意指方面，而不刻意於措置對立，對童詩的讀者來說，作品能清晰帶出意指，比能表現具張力的結構或呈現矛盾統一效果的美學內涵更重要，例如羅青〈汗落成米〉：

農夫的手
為稻子
流滴滴的汗

稻子的心
為農夫
結粒粒的米

（林武憲，1989，頁 181）

兩句句子的結構完全相同，分行的形式也完全相同，唯事物對象不同，「農夫的手」和「稻子的心」的對立構成了對偶。然而，兩句的詞語出現了反復的現象（「農夫」、「稻子」），而且上句的事物現象，促成了下句事物現象的出現，陳述的關聯性和事理的連貫性均清晰可見。格式寬鬆的對偶在童詩中，可屬常見，有部分童詩更完全不求句式相對，而只著重表現相對性，例如鄭春華〈圓圓和圈圈〉：

有個圓圓，
愛畫圈圈，
大圈像太陽，
小圈像雨點。

晚上，圓圓睡了，
圈圈很想圓圓，

悄悄地、慢慢地，
滾進圓圓夢裏面——

一會兒變搖鼓，
逗著圓圓玩；
一會兒變氣球，
圍著圓圓轉……

圓圓睡醒了，
圈圈眨眨眼，
變成大萍菜，
躲在枕頭邊。

（嚴文井，1999，頁 35）

不同的對偶句式穿插全詩，例如「大圈像太陽，小圈像雨點」單句成對，「一會兒變搖鼓，逗著圓圓玩；一會兒變氣球，圍著圓圓轉」複句成對，但全詩著重呈現的是題目中的「圓圓」和「圈圈」的對立統一。「圓圈」本為一個聯合型合成詞，現在卻分別被賦與了不同的外延——人和非人，詩人利用兩者的虛實不同，形成了一組相反的對象，但兩組對象又均具備人格，既相對又相關，諸如「有個圓圓，愛畫圈圈」、「圈圈很想圓圓」或「圓圓睡醒了，圈圈眨眨眼」等散句，因此而在連貫中包含了相對。一般來說，在散偶並存的詩篇中，偶句發揮並列事物，展現層次相同但現象不同的效果，而散句則推進故事的縱向發展，然而這首詩中的散句，同時，包含了相對的元素（詞），令散句內或相鄰的散句也能呈現一種更自由（不受語言單位或句式限制）的相對式，相對性質因此可說是滲透了全詩。

二、疊合與排比

二元的對立是對偶的重要性質，但誠如上所言，白話童詩的對偶往往更重視由相反成就的相成，意義的一貫比製造有張力的對立更重要，比較而言，形式修辭中的排比，以疊合結構相同而意義相類的句子來陳

述意指，所以更見容易成就同一的或連貫的效果，無怪白話童詩排比的運用異常普遍，試看劉育賢的〈小蠟燭〉：

小蠟燭
白白的身體
白白的心
它只有一個心眼兒
很直很直

很直很直的心眼兒
不會發叉兒
不會生鉤兒
不會拐彎兒
不會繞圈兒

很直很直的心眼兒
有一個
很美很美的心願
心願是一束花
心願是一束光

花開了
光亮了
人笑了
它走了
(金波，1993，頁 59)

這一首詩雖然雜用了比擬、借喻、反復、頂真、對偶和排比等的不同辭格，但排比辭格，對表述小蠟燭的特性（表面意義），及小蠟燭對人的啓示（深層意指），均起決定性的作用。第一組排比，由四句「不會」組成，四個句子陳述了四種「直」的內涵，豐富了由反復辭格（「很直很直」、「很直很直的心眼兒」）所突出的題材重心——小蠟燭蠟芯的形體特性，這是以排比製造同一效果，加厚和形象化了「很直」給讀者的印象。至於另一組的排比「花開了」、「光亮了」、「人笑了」、「它走了」四句，則是以排比的方式，呈現（暗示）小蠟燭燃燒自己來

完成心願的過程，這種貫徹自己心願的犧牲精神是這首詩歌的主題，而這裏的排比要製造的是連貫成章的效果，讀者需要自己連貫每一句句子所呈現出的獨立現象，得出小蠟燭燃盡自己照亮別人的邏輯順序，從而關聯到前面所鋪排的意念——很直（形體對品格的提示）及心願（主觀對客觀現象的投射）。在這個作品中，排比所造成的疊合現象，表現了兩種不同的效果，同一（指向同一個主題或中心）和連貫（建構一貫的情節），這兩種效果，其實也可說是「意合」作用的另類呈現，意合作用，不是由詞而是以句子作單位，以分行的形式呈現。追源而論，古典詩其實正見大量運用這種疊合模式，而且運用的層面更見根本。

古典詩以疊合設計出來的「相對形式」，主要見諸句內，而不是小段，〔宋〕吳沆云：

韓愈之妙，在用疊句。如「黃簾綠幕朱戶間」，是一句疊三物；如「洗粧拭面著冠帽，白咽紅頰長眉青」，是兩句疊六物。惟其疊多，故事實而語健。如「雨淋日炙野火燒，鸞翔鳳翥眾仙下。金繩鐵索鎖鈕壯，古鼎躍水龍騰梭」，韻韻皆疊句，每句之中，少者兩物，多者三物乃至四物，幾乎皆是一律。惟其疊語故句健。（〔宋〕惠洪、朱弁、吳沆，1988版，頁132）

吳沆對韓愈的評價，雖然主要是在發揮「實字健句」的修辭主張，但也的確說明了古典詩句子的疊合，是以詞及詞組來形成，所以在句子信息的豐富程度方面佔了優勢，古典詩一向追求精煉，所以能以同樣的單位表現更多的內容，自然更佳，例如《名賢詩法》載〔清〕黃生評「星垂平野闊，月湧大江流」一聯云：

太白詩句法與此略同，然彼止說得江山，此則野闊星垂，江流月湧，自是四事。（黃永武，1976，頁98）

黃生以為杜甫能以同樣的的句子結構（相對形式）安排更多的語義，是其勝過李白的地方。黃生對李杜優劣的軒輊容或可議，但他的批評，則可見昔人已視這種疊合設計為一種固定之形式（句法），⁶而運

用這種形式的優劣標準似乎純在於意義的豐富程度，這種理解明顯值得商榷，〔明〕李東陽，即指出疊合設計的優劣應繫諸連貫性和統一性，李東陽《麓堂詩話》云：

「雞聲茅店月，人跡板橋霜。」人但知其能道羈愁野況於言意之表，不知二句中不用一二閒字，止提掇出緊關物色字樣，而音韻鏗鏘，意象具足，始為難得。若強排硬疊，不論其字面之清濁，音韻之諧舛，而云我能寫景用事，豈可哉。（〔清〕丁福保，1983 版，頁 1372-1373）

李東陽指出溫庭筠〈商山早行〉這兩句的佳妙，在於將最具體，最能緊扣主題和引發感情作用的詞語依據線性組合作排序，以追求信息的高度連貫和集中、音韻和氣氛的高度統一和調和，由此可見，古典詩和白話童詩對形成疊合現象的單位容或不同，但所追求的功能實見相類。比較而言，古典詩這種排列詞或詞組的方法，無疑更見突顯漢語詞語的獨立性質，詞語（單位）與詞語（單位）之間不但沒有任何有形的聯合，而且各單位的搭配形式，也往往既不依從漢語的規範，而是將常見語法手段——語序架構，純粹視作思考方向的參考來構築句義，相對獨立而具象的詞語在同一個界限內，搭配成句，成分間出現了明顯的距離，從而形成了一種「場效應」，令語句所表示的似乎不是一個直線的語義鏈，而是一個具體和立體的場景。由此可見，古典詩這種疊合句式可說是比對偶或白話童詩的排比更徹底和根本地展示了漢語的意合能力，然而白話童詩中，其實也有刻意令成分相對獨立，以營造獨特疊合效果的作品，例如夏虹的〈花〉：

紫色的小花，淡黃色的，粉紅的
 在輕輕的風裏輕輕搖動
 我趴在一片青草地上注視
 並且用手臂圍繞著它

我最喜歡爸爸媽媽，最喜歡
 小蟲，最喜歡荔枝，現在

還是喜歡
花：粉紅的，淡黃色的

輕輕搖動，在輕輕的風中
在青草地上，我趴著，並且把
頭枕在臂上，我的手臂圍著
那紫色的小花

（林武憲，1989，頁 104-105）

《霓虹》這一首詩，一開始就疊合了不同顏色的花，而且在疊合的過程中，兼用了省略的方式（的字結構），令顏色更容易成為了動作——「在輕輕的風裏輕輕的搖動」的主角。同一段落中，由「我最喜歡爸爸媽媽」開始，排比（疊合）了幾組最喜歡的事物，而作為主角的我，這次卻反而在每一個子句中隱去（承前省略），從而突出了「喜歡」這個心理活動的連貫性，也突出了自己思維活動的一致性，再者，這一組排比最末的子句，疊合了一開首的的字結構（粉紅的，淡黃色的），而且是以與開首相反的順序疊合，呈現了一種回溯或重現的趨向（心理活動），而詩的陳述在這裏開始出現循環的發展。「花：粉紅的，淡黃色的」充當了前一組陳述的結尾，也同時充當了下一組陳述的開首，而循環重現前一組陳述的內容，然而後一組陳述刻意擷取前文中出現的個別詞組來重新疊合成句，各詞語或詞組因而呈現了獨立性和雙重性，彷彿是個人思想片段的重現，而片段的重組則是以主角（紫色的小花）為焦點進行，也即是在重現自己最喜歡的事物。所有置於小花之前的思想片段（自身的身體動作），都是「最喜歡紫色的花」這個詩歌主題的重要組成部分，而成分的不完全重複和語序的不同，則表現了心理活動的真實（認知或心理活動的不能完全一致），所以這種循環重組的活動，可說是以疊合具備獨立性及雙重性的詞組，具象化喜愛紫色小花這個心理活動，從而深化了喜愛的程度。由形成疊合的手段考慮，這一首詩不單使用了常見於白話童詩的排比辭格，而且也明顯使用了與古典詩類似的句內成分疊合手段，然而手段相同，並不代表設計及所追求的功能或效果也相同。這一首白話童詩的疊合，並非如古典詩的「三頓句」或「倍寫句」，以

省略必要的語法成分、揚棄搭配規範來濃縮句子，而且更不是以疊合來豐富語義或具體化一個場景，而是以疊合來表達心情，是以疊合來具象化一個心理活動和展現一個心理活動的深度，所以與古典詩的疊合句式，在設計和功能上均有差異。

結論

首先，在節奏的構成方面，無論齊言或雜言，白話童詩與古典詩分行成句的形式，的確存在了一定的差異，而且雜言詩比齊言詩更明顯。然而由構成韻律或音樂感的基本結構來考慮，雖然兩者在安排詩行的手段方面大不相同，但兩類詩其實都是以語言的自然逗頓為音節形式的基礎，都是以對稱及重複來製造整齊效果。至於相異之處，主要是白話童詩製造節奏或音樂感的手段明顯更見多樣，由傳統的押韻及音步控，擴展至使用句型、小段、語法成分，跨行，甚或反復辭格及辭趣等來製造對稱或重複。這些令詩篇產生整齊形式的方法，無疑都更接近現代詩，而與古典詩不同，由此而論，白話童詩的多樣化整齊手段，一如現代詩，是對漢語的音節特性作了異於傳統詩學理念的探討。

另外，在句義的構成方面，白話童詩與古典詩其實都著重發揮漢語的「意合」特徵，利用漢語的「意合」性質，製造了一種在句子或全篇之內，個別成分相對成義的形式。比較而言，白話童詩和古典詩一樣會使用，句子對偶和成分疊合這兩種相對形式的呈現手段，但在對偶的運用方面，白話童詩無疑更見重視性質上的相對，而不是結構及範疇層面的嚴格相對，更見重視以相對來措置統一或連貫的意義，而不是以相對來製造具張力的場域；在成分疊合方面，不同於古典詩主要見諸句內，以異於規範句的緊縮結構形成疊合，白話童詩的疊合現象主要見於句子與句子之間，以單用排比，或以排比混合反復等語言技巧的分句來成就。再者，疊合的功能也由古典詩詩法所重視的豐富語義或擷取關鍵形象（對象），轉變為建構同一或連貫的效果，甚或是要具體化一個認知

活動或一個心理形象，爲此，白話童詩的相對形式，也無疑是比較接近現代詩的。

總括而言，白話童詩與古典詩在語言形式（句法），均見運用相同的基礎或手法來構築整齊及相對兩種形式，也即在詩歌這種文體的成體條件方面，深具一致性，換言之，「具體而微」的理解，的確有其合理之處，所以以學習白話童詩爲學習古典詩的入門，絕對具備「文理層次」的根據，然而白話童詩也在兩種形式的構成基礎上，體現了與現代詩相類的種種創新設計，發揮出相異於古典詩的功能，所以由成體的角度考慮，白話童詩可說是體現了以古典詩的語言形式（句法）爲基礎而導向現代詩的變化，「承傳以創新」或許比「具體而微」更適合用來概括白話童詩與古典詩的關係。

註釋

1. 宋筱蕙（1989）謂：「因此，『兒童詩歌』在本質上，富於教育意義——智識教育、情趣教育、文學教育及品德教育。」（頁 6）
2. 今傳唐人詩格類的作品，實未專用「句法」一詞，但專論屬句法範圍，如意與句、境與句、句與勢及對偶等的內容，則比比皆是。
3. 吳潔敏、朱宏達（2001）云：「『停延』是說話或朗讀時語流中聲音的中斷和延連，主要由音長、音空等成素構成，它起到言語在語流中的分合作用。停延是語言的節律特徵之一，言語鏈由最小的語音結構單位——音節，按層次連接起來，由於音節間的疏密度不同，便形成了語音鏈上不同層次和不同時值的停延。」（頁 35）
4. 丁旭輝（2006）云：「在使用跨行（或稱爲「迴行」）技巧的詩行，當跨行尚未完成時，是絕不可以在行末加上標點的，因爲此時詩行結束時句子尚未結束，必須接到下面的詩行句子才會完整，所以不可加上任何標點符號。」（頁 200）
5. 簡政珍（1993）指出：「現代詩大都在每一行結束雖然意思已告一段落但也不標點，形成另一種旨趣。……創作時語法上的考慮促成閱讀時的多重美感。逗點的有無，時間靜止的長短，增加了詩的層次。」（頁 464-465）
6. 〔清〕黃培芳（1985 版）云：「七律有三頓句法，又有加倍寫法：三頓如老杜『風急天高猿嘯哀』二句是也。倍寫如『無邊落木』一聯是也。『落木』、『長江』，既以『蕭蕭』、『滾滾』形之矣，更加『無邊』、『不盡』於上，非加倍寫法乎？」（頁 16）可見疊合設計，已是古典詩的一種常見句法。

參考文獻

- 丁旭輝（2006）。《淺出深入話新詩》。台北：爾雅出版社。
- 丁福保〔清〕（編）（1983）。《歷代詩話續篇》。北京：中華書局。
- 朱弁〔宋〕（1988）。《風月堂詩話》。北京：中華書局。
- 宋筱蕙（1994）。《兒童詩歌的原理與教學》。台北：五南圖書。
- 吳亢〔宋〕（1988）。《環溪詩話》。北京：中華書局。
- 吳納〔明〕（1998）。《文章辨體序說》。北京：人民文學出版社。
- 吳潔敏、朱宏達（2001）。《漢語節律學》。北京：語文出版社。
- 林武憲（主編）（1989）。《兒童文學詩歌選集》。台北：幼師文藝事業。
- 金波（主編）（1993）。《一片紅樹葉：一九九三海峽兩岸兒童文學選集》。
台北：民生報社。
- 胡仔〔宋〕（1981）。《苕溪漁隱叢話·前集》。北京：人民文學出版社。
- 徐師曾〔明〕（1998）。《文體明辨序說》。北京：人民文學出版社。
- 張夢機（1984）。《近體詩發凡》。台北：台灣中華書局。
- 郭紹虞（編）（1980）。《宋詩話輯佚》。北京：中華書局。
- 陳望道（2006）。《修辭學發凡》。上海：世紀出版社。
- 黃永武（1976）。《中國詩學·設計篇》。台北：巨流圖書。
- 黃永武（2000）。《字句鍛鍊法》。台北：洪範書店。
- 黃培芳〔清〕（1985）。《香石詩話》。上海：上海書局。
- 黃慶萱（2002）。《修辭學》。台北：三民書局。
- 惠洪〔宋〕（1988）。《冷齋夜話》。北京：中華書局。
- 課程發展議會（編訂）（2008）。《小學中國語文建議學習重點（試用）》。
香港：香港教育局。
- 劉宓慶（1993）。《當代翻譯理論》。台北：書林出版社。
- 劉禹錫〔唐〕（2005）。《劉禹錫集箋證》。上海：上海古籍出版社。
- 鄭因百先生八十壽慶論文集編輯委員會（主編）（1985）。《鄭因百先生
八十壽慶論文集》。台北：台灣商務印書館。
- 簡政珍（編著）（1993）。《文學理論》。台北：正中書局。
- 嚴文井（主編）（1999）。《中華人民共和國五十年文學名作文庫·兒童
文學卷》。北京：作家出版社。

The Traditional and Creative Language Forms of Modern Chinese Children's Poetry

Felix Lip-Yan CHAO

Abstract

Modern Chinese children's poetry, same as other types of poetry, manifests itself in comprehensive logical structures. Thus understanding language forms and structures is essential to understanding Modern Chinese children's poetry. Just as in classical poetry, Modern Chinese children's poetry exhibits the same neat and regular form as well as a corresponding form. The regular form brings out a united rhythm and a harmonious rhyme, and renders musicality to the poems. The corresponding form exemplifies the word/meaning characteristic of the Chinese language, and creates a corresponding poetic stream, which gives beauty to a layering of meanings. However, Modern Chinese children's poetry do not always just follow these two language forms, but embodies linguistic techniques of modern poetry to create new elements, thus keeping the unique characteristic of maintaining something traditional as well as creating something new.

巢立仁，香港浸會大學持續教育學院高級講師。

聯絡電郵：felix@hkbu.edu.hk