

论韵律文体学的基本原理*

冯胜利

([美国]哈佛大学;北京语言大学,北京100083)

提 要 本文探讨韵律文体学中的几个基本原理,其中包括诗歌的齐整律、话语(散文)的长短律、以及诗歌构成的基本模式。文章在发掘和分析文体原理的同时,提出悬差律的诙谐性,认为不仅汉语里有,其他语言也无所不在。文章最后指出:齐整律、长短律和悬差律是韵律文体学的基本规律,这些规律的揭示与发现,不仅可以帮助我们构建韵律文体学、丰富文艺理论的内容,同时还可以解决文学史上的一些历史悬案。

关键词 韵律文体学 齐整律 长短律 悬差律 吟唱之别

一、引 言

旧的偏颇往往导致新的发现,语言和文学的关系或许就是这样。我们知道,文学离不开语言。然而,文学的研究如果不管语言而只以社会、思想为对象的话,那么它就成了社会或思想的研究,其自身的意义就成了问题。同理,语言学也存在类似的偏颇。有人说当代的语言学很像一门技术性学科,越来越远离生活,远离艺术,远离文学。于是研究文学的人不研究“语言的文学”,研究语言的人不研究“文学的语言”,两个领域空出了大片荒地无人问津。当然,这种局面的出现是可以理解的,因为研究文学的人很少有语言学的专门训练^①,而语言学家又很少有文学的专业经验^②,结果双方都没有足够的条件去综合语言和文学的规律。这两种偏颇启发我们将彼此的领域结合起来,在综合性的研究中尝试发前人未发之覆、揭历史待揭之秘;不仅如此,跨学科的研究还可以加深我们对语言和文学自身及其相互关系的认识。

这里笔者不揣简陋,以自己对手语韵律的一点了解,从语言与文学的关系入手,探索韵律在文学中的作用——文学中的文体问题。我之所以从文体入手不仅因为“文辞之体甚多而形

* 本文内容分别在“中国修辞学会2009年国际学术研讨会”(暨南大学,20090610-14)、“语言教学与研究国际学术研讨会暨《语言教学与研究》创刊30周年庆典”(北京语言大学,20090709-11)及“汉语韵律及语调研究讨论会”(南开大学/辽宁师范大学,20090820-21及22-26)上宣读。

笔者由衷感谢大会主持者提供的报告机会以及与会者提出的宝贵意见及建议。当然,所遗缺欠,概由笔者自负。

式各异,非求之形式则彼此无以为辨”(《国故论衡疏证》)的缘故,更重要的是:文体与韵律直接相关。譬如,从诗体的划分来看,三言、四言、五言等诗的类别皆以韵律区别之。如果文学的体裁可按韵律来划分的话(骚赋词曲、骈散讴谣,无不皆然),那么文体无可争议是韵律学研究的对象。

文体研究中有许多有待解决的重大问题。中国文学史上千古悬案之一是五言诗出现的年代。长期以来众说纷纭,莫衷一是;但是有一点很清楚,先秦没有五言诗。赵翼在《陔余丛考》里说,一言、二言、三言、四言、五言一直到七言都能从《诗经》里找到源头。显然,这不能说明五言诗的来源。然而,至今仍有人认为五言源于《诗经》或《楚辞》。这里的问题是看表面,还是看系统。譬如《尚书》里有“扑灭”的说法,早期汉语史的研究据此认为动补结构源于《尚书》。现在我们知道,上古的“扑灭”不是动补,因为当时的句法系统和后来不一样^③。这是表面形式和内在结构的不同问题。同理,表面上看,先秦也有一言、二言、三言、四言、五言、六言,以至七言的诗句,但是,它们和后来的三、五、七言诗体的韵律结构不一样。事实上英文也有三音节、四音节、五音节,以至于七音节的诗行,但是没有人拿它和汉语的诗行相类比。原因很简单,汉英内部的语法体系不一样。文体的问题也必须从语言的系统上看。或曰五言从四言而来,因为彼此仅一字之差:“道阻且长”,加一个字便成“道路阻且长”。真是那么简单吗?如果两个系统不一样,表面上无论怎样相似,本质上都不是一个东西。四言变五言,绝非简单的增字问题,而是系统改变和内在规律的调节所致^④。

诗体的划分以韵律为标准。如果汉语最早的诗歌是二言(如《弹歌》),那么它就要以二言的韵律结构为基础。但一般人认为早期二言,因其原始。原始的少,发展而多,先变为四,再变为五,最后成七。这种进化的说法不是错,而是不能解决任何问题。因为如果是因为社会的发展、人类思维的成熟便使得诗行字数越来越多的话,那么,也应该出现八言、九言以至于十言的诗体,可是为什么没有呢?不仅如此,进化的说法也无法解释下面的问题:

为什么四言发展起来后,二言就不存在了?

为什么先有四言(如《诗经》)而后有三言(如《郊祀歌》)?

为什么三言之后才有五言?

为什么五言产生后,三言反倒衰落了?

五言以后为什么没有六言?

六言用的最广的为什么是汉赋和骈文?

面对上述问题,人们似乎满足于王国维著名的《人间词话》:“四言敝而有楚辞,楚辞敝而有五言,五言敝而有七言,古诗敝而有律绝,律绝敝而有词。盖文体通行既久,染指遂多,自成习套。”王氏的说法反映了这样的历史事实:一个时代有一个时代的文学^⑤。但是为什么那个时代有那种文学而不是别的文学、选择这种形式而不是别种形式?显然,我们没有从理论的角度去探索文学形式发展的可能性和必然性。用现代的韵律语法学的理论来探讨这些问题、从语言的韵律机制来解答这些问题,这是韵律文体学的任务。事实上,早在30年代中期,魏建功先生就提出过这个问题:

中国语言里的音乐特质形成文学上形态自然的变迁。一部文学史单从文字记载的表面上去说,抓不着痒处;单讲文字意义的内容,岂非是“社会史”、“思想史”的变相了吗?那是区区所谓“形而上”的,世之君子岂可离去“形而下”的实质乎哉?虽然,人不能须臾离了空气,却不肯仔细了解空气;我于讲中国文学的人讨论形态问题情

形,亦有此感。(魏建功,1934)

就是说,如果搞文学的不研究文学的形态,那就等于把文学史变成思想史、社会史或文化史。然而,为什么时隔半个多世纪仍然没有人关注这个问题呢?恐怕是没有理论作为工具的缘故。萨丕尔(1921:230)曾指出:“仔细研究一种语言的语音系统,特别是它的动力特点,你就可以知道它曾发展过什么样的诗。”可见,语音系统是解密的工具,我们现在有当代韵律学的工具,因此也就有了解密的可能。

在语言学理论的帮助下,我们首先面对一个原始问题:什么是韵律文体学的基本规律?我以为,回答这个问题必须首先抓住“体”之所以为“体”的根本。具体说就是要先从诗“之所以为诗”的问题开始。在我看来,已往的研究虽深且广,但很少关注诗(体)之所以成为诗(体)的必备条件。譬如,平仄是否为诗之所必需者?如果四声是后来才发展出来的话^⑥,那么《诗经》时代平上去入尚未臻完备,但我们不能说《诗经》不是诗。同理,如果平仄是声调(平上去入)的分布的话,那么英文没有平仄,但我们不能说英文没有诗。因此平仄不是诗之所以为诗的必需^⑦。押韵呢?叶韵是否为诗之所必?首先,今天读古诗时,很多古韵因为语音的变化而失去了韵脚,但古诗并不因此而不是诗。此外,西洋诗不押韵是普遍的现象,因此押韵也不是成诗的必要条件^⑧。当然我们也不排除有哪一种语言把它作为一种成诗的手段,但它不是诗之所以成诗的必然要素。

二、吟唱之别

那么到底什么是诗之为诗的必然要素呢^⑨?

我们可以从和诗对立的口语形式以及和它平行的歌曲来看。诗的对立形式是口语,因此它和口语绝不一样。诗不是说话,当然也不是唱歌。《吴宓诗话》说:“诗必具有音律(metre),而文则无之也。”(《诗学总论》第69页)“文”是口语的反映,不过它也是“念”的。请注意,“说的”、“念的”、“吟的”、“唱的”是不一样的。诗是吟诵的,和唱也不一样。毫无疑问,诗可以配乐,《诗经》里的《雅》和《颂》很多都是庙堂音乐的歌词,《国风》里也有可以唱的^⑩。歌词配上乐曲以后的“唱”和我们这里说的“吟诵”又有什么不同呢?我们可以自己试试,唱歌的时候,歌词里的字可以唱得很长——高低起伏,情尽声扬;但诗里面的字不能吟得过长,它只能拖腔。

古人说“在心为志,在言为诗”,可见诗成以“言”。但诗句的字数若长短不一,跟说话一样,那也无法成诗,因为诗不是说的。如果诗既不是唱的也不是说的,那它到底是怎样的呢?韵律文体学首先要回答这个问题。就一般而言,诗是吟的。什么叫“吟”?我们认为“吟”是介于“说”和“唱”之间的一种话语表达。正如王宁先生(1998)所说的:“吟声像是乐声,实则仍是语声。吟诵带来的形象像是音乐形象,实则仍是文学形象。吟诵重词不重乐……应当说,吟诵与乐声——特别是表演艺术的声乐,本质上不是一回事。”事实正是如此。请看:

(1)天道如何,吞恨者多,抽琴命操,为芜城之歌。歌曰:边风急兮城上寒,并径灭

兮丘陇残。千龄兮万代,共尽兮何言!(《芜城赋》)

上面的例子至少说明以下两点:第一,“歌曰”的时候使用“兮”,意在把歌和前面的诗文区分开来;第二,这里所谓的“赋”显然不是说话,因为它们形式上全是对仗的(满足诗歌的齐整律,见下文),这类作品与诗歌读法差不多,是需要吟诵的(所谓“不歌而诵”者)。所以我们说吟诵是介于“唱”和“说”之间的一种表达形式。

吟诵和歌唱的根本不同在于,“唱”可以把一个音节谱成好几拍而吟诵则不可。吟诵的节

拍是以说话的节律为准则,在此基础上适当拖腔,略加夸张。拖腔和夸张的地方往往就是情感(或诗眼)之所在。吟诵的拖腔和夸张是有限制的:轻的地方可以稍短,重的地方不可过长;一般不能把单独的节律成分随意夸张。一旦把一个重音的节点随着感情的需要,自由地成倍地延长,再加上调谱,就变成了歌。《思念》里的歌词“你从哪里来”的“来”可以拖长到三至四拍(1 5 6 5 4-1-6 1),吟诗却不能这样^①。据此,我们给诗歌吟诵下的定义是:

吟诵(chanting, intone) 基于口说并按诗的节律而拖腔的诗歌诵读法。

请注意,吟诵的拖腔可以有等级的不同。试比较:

(2)a 风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还。(司马迁《史记·刺客列传》)

b 路漫漫其修远兮,吾将上下而求索。(屈原《离骚》)

c 朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还。两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山。(李白《朝发白帝城》)

d 千山鸟飞绝,万径人踪灭,孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪。(柳宗元《江雪》)

吟诵上面诗歌时,有的需“长歌当哭”,拖腔的长度可以达到极限,如“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还”;有的则庄严肃穆,沉重而有力,如“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”;有的是自然轻快,喜悦之情跃然纸上,如“两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山”。古代的屈原“行吟江畔”,可见他的《离骚》也是吟诵的;《诗经》可诵于外交酒宴(即孔子所谓不学诗无以对),想必也基于当时口语的语调。比较下面两例的不同:

(3)a 参夫子,丹丘生,将进酒,杯莫停!(李白《将进酒》)

b 六王毕,四海一,蜀山兀,阿房出。(杜牧《阿房宫》)

虽然都是三言,但二者所表达的心境和语气迥然不同,因此吟诵的重音和拖腔的程度也不一样:前者轻悦,后者沉郁。

上面的分析告诉我们,歌是可以谱下来唱的,而诗则基本上根据字词的声调和诗行的节律有限地、不走样地拖腔吟诵。一旦脱离字调和句律(亦即加上音谱),那么拖腔就变成了唱腔,就成了“唱”而没有什么“诗律”可言了。这是吟诵和唱歌的根本不同。

这里不能不提及的是汉语的诗歌发展和外来音乐的关系。有人说,汉语的诗歌所以如此这般,是历史上受到当时外来音乐的影响。上面的分析和这一观点有无冲突呢?如果我们把吟诵、说话和唱歌都区分开来的话,那么音乐能否影响诗歌呢?我们不能说外国音乐到了中国,大家都唱外国歌,中国话就变了。从来没有哪种语法是受了音乐的影响。吟诵是以口语的节律为基础,而不是以音乐的节拍为模式。如果音乐不能直接影响口语,那么音乐至多只能间接地和诗歌发生关系。然而,至今我们也很难找到汉语的哪种诗歌节律是以外国音乐为基础进行操作的。当然,唐宋的很多曲牌源于胡人的歌曲^②,即便如此也无法证明其中歌词的吟诵节律是以胡语为根据的。按照外国曲调(或歌谱)唱的“歌词”和脱离该曲调后按照本国的语言规则吟诵的“歌词”,是两回事,不可混为一谈。“歌”可以按照外国的曲子唱,“词”则必须根据本国的语言规则来诵读(太炎先生所谓:“名从主人,物从中国。”(《国故论衡·辨诗》))。说外国音乐影响中国的吟诵节律,就如同说梵文诵经的音调影响汉语的声调发展一样难以成立^③。事实上,汉语的三言、五言、七言绝不会在英文里出现,不管说英文的人怎样热爱中国的歌曲。原因很简单,葡萄的蔓上长不出桃儿——系统不一样。汉语的诗歌有三五七言等形式,那是因为它们有汉语这样的语言为土壤。更值得深思的是:唐五代胡乐进入中华而后有“词”。但为什么西汉末年同样是大量的胡乐进入中华,却没有产生“词”呢?尽管外族音乐可能影响诗歌篇章的

组织(长短句的章法或源于此)^⑧,但是很难说外族的音乐可以影响诗歌的语言组织(诗行的节律)。因此,汉有“杂言”唐有“词”的奥秘,还必须回到汉语自身语言的发展上来考察。总之,没有脱离语言的诗,尽管有为诗服务的音乐。

三、齐整律

根据上面的分析,我们大致上可以了解诗与歌乐的关系。什么是诗?把口语的节律提炼出来,再把它整齐有序地排列在一起,这是构成诗歌基本形式的第一法则。因其节律明显,语句整齐,所以给人一种音乐感。当然,给人以乐感的渠道多种多样,但最重要的是“旋律”。音乐离不开旋律,旋律的本质是重复,重复的倍数和大小,因情因景而不同。诗律是从人们说话语流中提炼出来的一种节律形式。不同的语言,其组织节律的方法不同,因此不同的语言有不同的诗。英语是以时间重音为单位的节奏类型(stress timing),重音根据时间的长度而构成节律单位,因此在两个重音之间,音节的数量没有固定的要求。英文的口语如此,英文的诗歌也如此,它靠一定时间内的重音的重复构成旋律,而不像汉语那样以音节为单位,靠相同数量的音节重复构成旋律。

如果是这样的话,那么我们就得到诗歌构造的第一条原则——齐整律:

齐整律(诗歌第一要律) 提炼口语的节律而形成的齐整有序的话语形式。

诗之所以为诗的因素有很多,但其形式的本质即节律上的齐整律。汉语诗歌的齐整律非常明显。譬如:

二言诗:断竹,续竹;飞土,逐肉。(《弹歌》)

三言诗:狡兔死,走狗烹;飞鸟尽,良弓藏;敌国破,谋臣亡。(《汉书》)

四言诗:关关雎鸠,在河之洲;窈窕淑女,君子好逑。(《诗经》)

五言诗:少壮不努力,老大徒伤悲。(《古诗十九首》)

六言诗:柳叶鸣蜩绿暗,荷花落日红酣;三十六陂春水,白头相见江南。(王安石《题西太一宫壁》)

七言诗:清明时节雨纷纷,路上行人欲断魂。借问酒家何处有,牧童遥指杏花村。

(杜牧《清明》)

毫无疑问,不只汉语,其他语言也一样:凡诗一般都受齐整律的制约^⑨。譬如:

- | | | |
|------|---------------------------|---|
| (4)a | w s w w s w w s w | There was /a young la/dy of Ni/ger |
| b | w s w w s w w s w | Who smiled/ as she rode /on a ti/ger |
| c | w w s w w s | they returned / from the ride |
| d | w w s w w s | with the la/dy inside |
| e | w w s w w s w w s w | (And)the smile /on the face /of the ti/ger. |

齐整律是诗歌所以为诗歌的首要原则:诗之不齐不为诗,因此这里的原则可以概括所有的诗。“齐整律”说到底就是排列有序,而有序的本质是重复,重复的动力是旋律。因此齐整律反映的是诗之所以为诗的音乐属性,有了齐整就有了诗感。就齐整而言,凡诗皆然。然而,不同语言实现齐整的方法各有不同。声母、韵母、音节、诗行、诗联、诗节以至于诗段,都可以通过重复来满足诗歌音乐旋律的要求。但哪个单位是重复的对象,则因语言的不同特点而不同。不同民族的耳朵对声音的感受也不一样,中国人对[s]和[θ]分辨不清,但说英文的人对此极其敏感。因此,能否满足说该语言的人的耳朵所要求的旋律感,是决定其齐整律手段所以不同的关键

所在。如上所述,英文用时间重音的重复来实现旋律的乐感,而汉语则必须通过相等的音节和押韵来完成重复,从而满足汉人耳朵的旋律美。汉语诗歌之所以必须押韵,或许和我们节奏轻重不甚明显有关系。当然,平仄出现以后(魏晋六朝)尽管有了声调上的轻重之差,但是诗歌仍没有放弃押韵,这也应当看作汉语对旋律独特的要求所致。

齐整律(回旋律)并不限于每一行都有相同数量的音节。齐整律实现的方式可以是行间的呼应、也可以是联间的回旋,还可以是段间的反复。因此,齐整律与平衡律不同。然而,由于汉语的特点,汉语诗律可以从最小的单位,一级一级地重复,一直排列到最大的单位。亦即:

汉语诗律基本原则(诗歌构造法)^⑥ [{ [($\sigma \times 2$) $\times 2$] $\times 2$]

这里“()”代表音步,“[]”代表诗行,“{ }”代表诗联,“[]”表示绝句。具体而言:两个音节组成一个音步;两个音步组成一个诗行;两个诗行组成一个诗联;两组诗联组成一首绝句,两个绝句组成一首律诗^⑦。可见,汉语的诗歌以最基本、最小的单位为最佳形式——把最小的当作最基本的、把最基本的当作最佳的,亦即:

- 最小的音步 = 两个音节 (two syllables)
- 最小的诗行 = 两个音步 (two feet)
- 最小的诗段 = 两个诗行 (two lines or a couplet)
- 最小的诗节 = 两个诗联 (a stanza, quatrain 或 绝句)

反过来说,汉语的标准诗法是:单音不成步、单步不成行、单行不成诗。当然,这并不是说其他的形式不存在,只是说其他的形式不像标准形式那样独受青睐而已。

四、长短律

诗歌的大则是齐整律,那么和诗歌对立的口语韵律是什么样的呢?与齐整律相反,口说的语言长短不一,参差不齐,我们称之为“长短律”。顾名思义,它是一种有长有短,大小不一的韵律形式,其定义为:

长短律(口语节律的基本特征) 根据口语中的自然节律而形成的话语形式。

散文是长短律出没的典型场所。譬如:

(5)曾点曰:“春服既成,冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归。”

(《论语》)

这段话一共有六个语句,句子音节的长度参差不齐,即 4、5、5、3、4、3。这是典型的口语韵律。在古代文学史上,为了反对六朝以来的骈俪之风,韩愈把长短律的效能几乎推到极点:

(6)今夫 平居里巷相悦慕,酒食游戏相徵逐,诚诚强笑语以相取下。

握手出肺肝相示,指天日泣涕,誓生死不相背负。

真若可信。

一旦临小利害,仅如毛发比;反眼若不相识。

落阱阱不一引手救,反挤之又下石焉……………

皆是也。(韩愈《柳宗元墓志铭》)

者,

在短短“今夫……者”三字语套之间,竟嵌入整整 12 个句子;不可不谓穷长短律之极。前面看到,齐整律实现的方法多种多样,长短律也不例外。实现长短律的韵律特征,简而言之,有如下数端:

a. 字数不等^⑧

- b.轻重不一^⑩
- c.缓急有差^⑪
- d.虚实相间^⑫
- e.骈散交替^⑬
- f.没有格律^⑭

齐整律和长短律的区别从下面的比较中,更可见其不同的功能和旨趣。

(7)a 清明时节雨纷纷,路上行人欲断魂。

借问酒家何处有,牧童遥指杏花村。 ——齐整律

b 清明时节雨,纷纷路上行人,欲断魂。

借问酒家何处,有牧童,遥指杏花村。 ——长短律

杜牧的《清明》本是齐整律的七言诗,改作长短律后,便成了“词”。现在我们知道,所谓“词”,其实取的就是话语长短律的格式,所以才有口语的味道。根据上面韵律特征的分析,“词”和“曲”均属于长短律的范畴。“词”如:

(8)昨夜寒蛩不住鸣,惊回千里梦,已三更。起来独自绕阶行。人悄悄,帘外月胧明。白首为功名。旧山松竹老,阻归程。欲将心事付瑶琴。知音少,弦断有谁听?(岳飞《小重山》)

这里所有句子的音节数量几乎都不一样,自然属于长短律。“曲”更是如此。譬如:

(9)挂绝壁松枯倒倚,若残霞孤鹜齐飞。四围不尽山,一望无穷水,散西风满天秋意。夜静云帆月影低,载我在萧湘画里。(卢挚《双调·沉醉东风·秋景》)

第五句“散西风#满天/秋意”使用了骈散结合的方法,打破开篇“七言联”加“五言联”的格局;而最后一句“载我在萧湘画里”则使用口语句式“在…里”,再度打破前面的骈俪格式,使全曲长短不一,骈散有度。事实上,长短律也有方式与效果方面的不同等级:就整体而言,“曲”比“词”还要口语,因为它使用了更多俗白口语(如上面的介宾结构),所以李渔说“诗之腔调宜古雅,曲之腔调宜近俗。词之腔调则在雅俗相合之间。”(李渔《窥词管见》)这里所要强调的是:有了齐整律和长短律,我们就有了韵律文体学上二元辩证的分析工具。譬如:

(10)a 为他人/做嫁衣裳

b 为他/人做/嫁衣裳

后一种读法是齐整律的结果(按照诗律的格式),但读起来别扭,因为作者是按照长短律造的句子。长短律是口语的格式,用它作诗,自然佶屈聱牙。然而,就在这“拗涩”之中见出作者标新立异及追求“格外效果”的意图。由此可见“诗”与“语”的体式有巨大的不同。中国古文学史上著名的“骈散之争”,实即文学语言的标准究竟主骈还是尚散的悬案。在我们看来,这无非是齐整律和长短律的不同功用而已。骈文是格律化的文,走到极端是律文(regular prose)。最格式化的“文”就是八股文^⑮。而“词”则是口语化的诗,再往下走就是“曲”。用上面的理论来分析,骈文是齐整律的文;词曲是长短律的诗。他们既有相同之处,又有本质的不同。注意:词曲虽取长短句式,但不是真正的长短律,因为它们的句子不能像日常说话那样可以随意长短。不能随意长短,就是有限制;既有限制,便也成了一种“齐”。因此词和曲同样也是齐整律的结果。如果本来长短的“文”也齐整起来、本来齐整的“诗”也长短起来,那么如何将“齐整律的文”和“长短律的诗”区分开来呢?在我们的辩证系统里,它们可以赋有如下不同的韵律语体特征:

	齐整律				长短律		
	行间	联间	段间	篇间	字数	虚词	句型
词	-	-	+	+	+	+	+
骈文	-	+	+	-	+	-	-

“齐整”和“长短”两极特征分析举例

“词”是段落之间(段间)的齐整。其语句的字数、虚词的使用、以及句型的选择都以长短律为根据;而骈文则是联与段的齐整,只有语句的字数按长短律行事。显然,齐整律和长短律可以作为韵律文体学分析中的两个基本单位。如果说“一种科学的诗学创作要求人们在一开始就承认存在有一种诗歌语言和散文语言,它们的规则彼此不同”的话^⑤,那么齐整律和长短律恰是这两种语言的节律规则;如果说“节律是介于有规律的韵律和奇特的句法结构间的一种充满生机的特别形式,它把诗篇的所有其它要素组织在了一起”的话^⑥,那么齐整律和长短律正是让“奇特语法”和“诗篇其它要素”充满生机的组织者。因此,我们认为,一切文学作品都能够通过这两个韵律特征得到恰当的分析,并由此得出它们所以如此的音律效应。

五、悬差律

除了上面两条基本规律外,我们还给韵律文体学概括出一条“悬差律”。悬差律是从音义关系的角度来表现文学语言的规律,它揭示的是韵律结构(或声音)自身的表意属性^⑦。当然,这种说法首先是对语言学传统观点的一种挑战。索绪尔以来,语言学家都认为声音本身是没有意义的,声音和意义的结合是任意的、偶然的。这没有错,不然我们无法解释为什么英国的狗叫“dog”而古代中国的狗叫“*k'en/(犬)”。然而,是不是所有的声音都没有意义呢?意义是不是除了概念以外就没有别的内容了呢?显然不是。譬如说话时的“语调”和“口气”就包含着丰富的内容(感情、态度等等)。说“好”的时候用拖腔还是用顿语、用高声还是用低调,用粗气还是用细语,用缓慢的口吻还是用急促语气,其效果和意义是不一样的。就是说,人们可以用控制声带和气流大小的办法来表达不同的“情态意义”,最典型例子是口语“噤里啪啦”和成语“守株待兔”之间轻重格式(亦即 3124 与 1324)的显著不同。用“噤里啪啦”的重音格式来读国家的名称“尼加拉瓜”,必然显得“随便调侃”而有失身份。为什么呢?这不仅是因为韵律本身包含着意义,更具体地说是悬差律的作用。什么是悬差律?其定义如下:

悬差律^⑧ 如果轻重的比差过于悬殊,其音律结构则赋有诙谐的含意。

我们发现,悬差的节律具有诙谐的含意和效应,它在汉语里十分活跃,只是人们还还没有充分注意到它的存在和功能。比较:

- | | |
|-----------|------|
| (11)a 泡蘑菇 | 消极怠工 |
| b 撒丫子 | 闻风而逃 |
| c 戴高帽 | 阿谀奉承 |
| d 稀里糊涂 | 心不在焉 |
| e 吊儿郎当 | 漫不经心 |

虽然上例每组前后两个词语意思差不多,但是,凡是语言敏感的人都能体会到二者所表达的语体风格迥然不同:前者是口语形式,带有诙谐的味道;后者是正式的说法,含有严肃的语调。从韵律上分析,前者是 1+2,轻重悬殊;后者是 2+2,左右平衡。平衡的显庄重,悬差的寓诙谐。

这就是悬差律所暗示的功能之所在。再比较：

(12)a 清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。

借问酒家何处有，牧童遥指杏花村。

b 清明节，雨纷纷，路上人，欲断魂。

问酒家，何处有，牧童指，杏花村。

不言而喻，把原来七言的《清明》改写成三言以后，内容虽然没变，但是节律却让人肃穆不起来了。正因如此，汉语的三言更多用在下面的语境里^⑩：

(13)a 小胖子，坐门墩，哭着喊着，要媳妇儿。

b 狼来了，虎来了，和尚背着个鼓来了。

c 哪儿藏，庙里藏，一藏藏出个小二郎。

d 打竹板，迈大步，眼前来到了棺材铺。

上面诗歌里的那种游戏、调侃和诙谐的味道，我们认为正是从节律的“悬差”而来。我们相信，悬差律的表意功能将会不断引起人们的重视、得到充分的研究。

有意思的是，悬差律不仅在汉语中表现得非常突出，在其他语言里，它同样无所不在。譬如英文的五行打油诗 Limerick（见上例(4)），这种 /wvs(轻轻重)/ 型二轻一重的节律含有明显的诙谐意味儿，正如 Laurence Perrine(1963)所说：“那些轻快诱人的节奏及其强调性韵脚，使得它只用于幽默和逗笑的场合……而不适用于表达严肃的内容。”^⑪

悬差律的发现不仅帮助我们了解韵律和文体的关系，同时还可以帮助我们解释文学史上一些悬而未决的疑案。譬如“为什么三言不成诗？”“为什么六言也不成诗？”根据悬差律的理论，我们可以说，三言不成诗因为它节律上 2:1 的轻重对比悬差太大。如果悬差律本身带有诙谐的特征，那么三言不是不能成诗，只是出来的产品欠庄雅。事实上，三言的诗歌很像顺口溜，所以不适于特别庄严肃穆的场合。当然《三字经》是三言，但是它是寓教于乐的教材，属于趣味教育而不是庄雅文献。六言所以不成诗的道理也因此而涣然冰释：因为六言要么是 2+2+2，违背汉语诗歌构造法（参见“汉语诗律基本原则”）；要么是 3+3，类属悬差律，所以只便于表达诙谐意味而不宜庄重。

六、结 语

总之，齐整律、长短律、悬差律以及汉语诗歌的构造法，都是韵律文体学元理论中的基本规律。这些规律的整合与发现，不仅为我们奠定了韵律文体学的理论基础，丰富了对韵律文体的认识，而且直接帮助我们解答了历史上的一些悬案。如果说“语言里的音乐特质，形成文学上形态自然的变迁”，而且“（语言）活力之寄托又是声音特质的运用”，那么韵律文体学的建立正是魏建功所谓从语言的音乐特质（亦即韵律）来研究文学形态的变迁（文体演变的规律）。我们研究文体就是要“知道它（汉语）曾发展过什么样的诗”，而韵律文体学就是要通过萨皮尔所谓“仔细研究一种语言的语音（韵律）系统，特别是它的动力特点”，来了解汉语的诗文历史。韵律文体学是以当代韵律构词学和韵律句法学的理论为基础，来探索中国文学史上文体形成与发展的内在机制，努力为文学史的研究提供一种语言学的方法与工具。当然，这一研究还刚刚起步，所以挂一漏万，自所难免；而纰漏之处，尚祈方家学者不吝指正。

注 释

- ①譬如,某些知名的古代文学研究者竟不知入声本非声调。
- ②譬如,有些汉语语言学家竟不知五言诗并非自古而有。
- ③太田辰夫利用“压死”一类不能带宾语的事实(如《论衡》“百余人皆压死”)证明了汉以前的“V-死”结构和后来发展出来的动补格式不一样。事实上,直到六朝以后“V-死”才像后来的动补结构那样,可以携带宾语。(Peyraube,1996)
- ④有关韵律结构从远古(韵素音步)到中古(音节结构)的演变和论证参见冯胜利(2007b)。
- ⑤王氏之前已有此说。章太炎谓“数极而迁,虽才士弗能以为美”(《国故论衡·辨诗》);顾炎武说:“诗文之所以代变,有不得不变者,一代之文沿袭既久,不容人人皆道此语也。”故“三百篇之不能不降而楚辞;楚辞之不能不降而汉魏,汉魏之不能不降而六朝,六朝之不能不降而唐也,势也。”(《日知录》(21))可见前人已有“一代有一代之文”的说法,然而,其“所以”及“如何”之故,虽王氏,未之能详也。
- ⑥本文从师说(章黄、陆王),认为古无去声(段玉裁)及上声(黄季刚),故四声为后起之事(相关论述可参 Pulley blank,1962;潘悟云,2000;郑张尚芳,2003;及其所引论文)。
- ⑦林庚(1984)也说:“平仄的出现实质上是一种修饰性的讲求,对于诗歌形式来说,这种讲求是附加的而不是决定性的。”
- ⑧事实上,《诗经·周颂》“多不叶韵,”所以顾炎武说:“凡《周颂》之诗多若韵若不韵者,意古人之歌必自有音节而今不可考矣。”而朱熹则“疑自有和声相叶。《清庙》之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,‘叹’即‘和声’也。”(引自江永《古韵标准诗韵举例》)可见,虽汉语也有诗而不韵者。按,朱子之“叹”可解为“节律顿叹”(参冯胜利,2009)。若尔,则远古诗行有凭节律而不押韵者也。
- ⑨本文只谈诗之所以为诗的形式条件,有关诗意内容的要求参见 Feng(2006a)。
- ⑩《周礼·春官》瞽瞍所掌九德六诗之“歌”及汉乐府之“歌诗”皆是也。
- ⑪古人“咏”的方法可能比“吟”要近于歌。今人的诗歌诵读也有用“歌咏法”者,不是这里说的“吟诵”。大抵上说,“吟”近语音,“咏”近歌声(西方语言学家所谓“表演性节律(performance rhythm)”,参 Fabb and Halle,2008)。
- ⑫其实,外来音乐歌词不始于唐末。太炎先生曰:“四夷之乐用于朝会祭祀燕飧,自《周官》鞀师、鞀鞀氏见其端。”(《国故论衡·辨诗》)。
- ⑬前辈学者在这方面有过教训:“说‘佛教输入中国,其教徒转读经典时,此三声[平上去]之分别亦当随之输入’,简直太荒谬了。”(见俞敏《后汉三国梵汉对音谱》,载于《俞敏语言学论文集》第43页)
- ⑭参赵敏俐《音乐对先秦两汉诗歌形式的影响》(载于《周汉诗歌综论》)及施议对的《词与音乐关系研究》。
- ⑮自由诗的齐整律在于它“空拍行”的重复。尽管如此,正如林庚先生所说:“自由诗在今日纵是如何的重要,韵律的诗也必有须要有起来的一天。”(《问路集》第169-70页),他还说:“我每读到唐人的好诗,就常常觉得自由诗里好像还缺点什么,而我的诗也就愈写愈整齐。”(同上,第222页)毋庸置疑,这正是诗歌“齐整律”威力所在。
- ⑯这里的 $[\sigma \times 2]$ 指最小、最标准的音步。注意:以音步为单位的诗行并不排除超音步(三音节)和复合音步(四音节)的施用;当然,不同类型的音步如何组织、如何搭配,需视韵律规则及其交互作用而定(参冯2008,Feng 2009)。
- ⑰启功先生说:“绝句的‘绝’字是数量概念,四句是一般诗篇起码句数……八句律诗的声律,实是两个四句律调重叠组成的。”(《汉语现象论丛》第172页)。按,从庾信的《重别周尚书》、隋无名氏的送别诗(杨柳青青着地垂)以及谢朓的《有所思》等诗来看,“绝句是早在律诗之前就出现了的”(林庚,1984:260)。
- ⑱按,所谓“文起八代之衰”实即极尽“长短律”的文体之功。
- ⑲按,“轻重不一”既见于词汇平面(古代的如“僕”和“不穀”,今天的象“您圣明”和“天子圣明”中“圣明”的不同);亦可见于熟语层面(如商周的“唯泰年受”(《甲骨文合集·9988》)及春秋以后“唯余马首是瞻”(《左传》)类焦点轻重式);更见于在句子层面(譬如:“(帝~)(高阳之苗裔)[兮#](朕~)(皇考曰伯庸)”)。
- ⑳按,欧阳修曾写“仕宦至将相,富贵归故乡”,后改作“仕宦而至将相,富贵而归故乡。”前者“韵短而节促,其病

近于窒”，后者加一“而”字，则节缓而气通。何以然尔？以今观之，后者舒缓在于破“五言律句”（“（仕宦）（至将相）”）为“长短文句”（“（仕宦）（而至）（将相）”）。此长短律之功也。

⑳按，实字音足，虚词轻短。散语虚词功在顺气（悲哉！此秋声也，胡为乎来哉？《秋声赋》）、诗歌虚词则用为填补（置之河之干兮，河水清且涟漪。《伐檀》）。前人说：“实字求义理，虚字审精神。”精辟之极！然而，以今观之，虚字的精神正是由长短律的筋脉所畅。

㉑按，语体散文不避齐整，诗歌词赋也不免长短，此汉语内在规则使然，本不关文体也（参冯胜利，2000）。因此，虽然诗主齐整而不妨散体用骈，而骈散有度亦即长短参差之律也。

㉒注意：没有格律不等于没有节律。

㉓按，骈文之美，在其整齐的四六句。刘麟生说：“四六之句，读之使人生抑扬顿挫飘逸清倩之感。”（《骈文学》载《骈文概论》第25页）然而，用之不善，则失之平板（同上），于是“救济之道，在乎句法参差，兼有散行之气”（同上）。显然，这是“齐整律”和“长短律”的交互作用，亦即《六朝丽旨》所谓“疏逸之道，在寓散于骈”的道理所在。

㉔引文见《诗学》第90页。

㉕同上。

㉖Paul Fussell说：“Ezra Pound早在1915年就坚持‘节奏一定有意义’的信念。他是正确的。诗歌的实验研究让我们确信：节拍是诗歌意义最原始的物质和感情的单位”。（‘Rhythm must have meaning,’ Ezra Pound insisted in 1915. And he is right. The empirical study of poetry will convince us that meter is a prime physical and emotional constituent of poetic meaning.）（Paul Fussell, Poetic Meter and Poetic Form; Random House, 1979:3）

㉗松浦友久在《节奏的美学》里把含有滑稽、谐谑感的节律归为“节奏的不稳定性”（第89页）。然而，悬差不一定不稳（参例（4）），但悬差产生诙谐。所以“不稳定”恐非诙谐的本质特征。

㉘这并不意味着所有的三言格式都具有雷同的文学效果（三言其它的文学效能，参冯2009）。

㉙原文是：“The limerick form is used exclusively for humorous and nonsense verse, for which, with its swift catchy meter, its short lines and emphatic rimes, it is particularly suitable. …The limerick form is apparently inappropriate for the serious treatment of serious material.”（Laurence Perrine, 1963）。

参考文献

- 达维德·方丹 2003 《《诗学》——文学形式通论》[M].陈静译,天津:天津人民出版社.
- 丁邦新 1998 《丁邦新语言学论文集》[M].北京:商务印书馆.
- 冯胜利 1997 《汉语的韵律、词法与句法》(2009年修订本)[M].北京:北京大学出版社.
- 冯胜利 2000 《汉语韵律句法学》[M].上海:上海教育出版社.
- 冯胜利 2005 《汉语韵律语法研究》[M].北京:北京大学出版社.
- 冯胜利 2007a 试论汉语韵律的形态功能[R].第16届国际汉语语言学学会(IACAL-16th)上的发言,Columbia University 5,24-27.
- 冯胜利 2007b 论三音节音步的历史来源与秦汉诗歌的同步发展[M].《语言学论丛》第三十七辑.
- 冯胜利 2009 汉语诗歌构造与演变的韵律机制(手稿)[Z].北京:北京语言大学.
- 蒋绍愚 2008 《唐诗语言研究》[M].北京:语文出版社.
- 林庚 1984 《问路集》[M].北京:北京大学出版社.
- 潘悟云 2000 《汉语历史音韵学》[M].上海:上海教育出版社.
- 启功 1991 《汉语现象论丛》[M].香港:商务印书馆.
- 瞿兑之 1994 《骈文概论》[M].海口:海南出版社.
- 松浦友久 2009 《节奏的美学》[M].石观海等译,沈阳:辽宁大学出版社.
- 施议对 2008 《词与音乐关系研究》[M].北京:中华书局.

- 太田辰夫 1958《中国语历史问法》(修订本)[M].蒋绍愚、许昌华译,北京:北京大学出版社.
- 王洪君 2000 汉语的韵律词与韵律短语[M].《中国语文》第6期.
- 王宁 1998 “吟与唱”[M].《文史知识》第10期.
- 吴宓 2007 《吴宓诗话》[M].北京:商务印书馆.
- 魏建功 1934 中国纯文学的姿态与中国语言文字[M].《文学》第2卷第6号:983-992.
- 徐建顺 2009 吟诵的规则初探(手稿)[Z].北京:中央民族大学.
- 俞敏 1999 《俞敏语言学论文集》[M].北京:商务印书馆.
- 赵敏俐 2002 《周汉诗歌综论》[M].北京:学苑出版社.
- 郑张尚芳 2003 《上古音系》[M].上海:上海教育出版社.
- 朱光潜 1979 《诗论》[M].合肥:安徽教育出版社.
- 朱自清 1998 诗的语言[A].载于《朱自清说诗》[M].上海:上海古籍出版社.
- Feng Shengli.1997.Prosodic Structure and Compound Word in Classical Chinese [A].In: Jerry Pack ard (ed.) *New Approaches to Chinese Word Formation: Morphology, Phonology and the Lexicon in Modern and Ancient Chinese* [M].Berlin: Mouton de Gruyter. 197-260 (收入冯,2005).
- Feng Shengli. 2006a *Prosody and Poetic Evolution in Ancient Chinese* [M]. Paper presented at AAS Annual Meeting.
- Feng Shengli. 2006b *Facts and Mechanisms of Prosodic Syntax in Chinese* [M].A talk presented at the Chinese Linguistics Workshop, Chicago University, December 1-2.
- Laurence Perrine. 1963 *Sound and Sense* [M].Harcourt, Brace and World, INC :200.
- Fabb Nigel and Morris Halle. 2008 *Meter in Poetry* [M]. Cambridge:Cambridge University Press.
- Pulleyblank. 1962 *The Consonantal System of Old Chinese* [M]. *Asia Major* 9.(《上古汉语的辅音系统》[M].潘悟云、徐文堪译).
- Peyraube, Alain. 1996. *Recent Issues in Chinese Historical syntax* [M].In: C.-T. James Huang & Y.-H. Audrey Li (ed.) *New Horizons in Chinese Linguistics*. PP 161-213. Dordrecht;Kluwer Academic Publishers.
- Sapir,Edward. 1921. *Language — An Introduction to the Study of Speech* [M]. New York:Harcourt, Brace and World Inc.
- Zhang Hongming. 2006 *Shen Yue's Poetic Metrical Theory and His Poem Composition: A Linguistic Perspective* [M]. Paper presented at AAS Annual Meeting.

《陈望道译文集》出版

陈望道先生不仅是著名的语言学家、修辞学家,同时也是卓有贡献的翻译家。他从二十世纪二十年代初到三十年代末,根据当时的社会革命和文化学术发展的需要,进行了大量的翻译工作,刊行了许多译著。《陈望道译文集》(陈光磊、陈振新编录)由复旦大学出版社于2009年10月刊行。本译文集共编录陈望道先生译著四十六种,计一百零六万字,分上下两卷,大体按内容发表时间为序编排。上卷主要包括《共产党宣言》、《马克思底唯物史观》、《社会意识学大纲》、《伦理学的根本问题》等关于社会革命和人类文化问题的译著;下卷主要包括《艺术简论》、《苏俄文学理论》、《实证美学的基础》等关于文艺理论和美学方面的译著。作为修辞学家,其翻译语言的加工也自有特色。这些译著对于了解和研究中国现代社会发展史、新文学运动史,对于我国哲学和社会人文科学的学科建设,都有着重要的资料价值和理论价值。

(傅英)