

汉语诗歌研究中的新工具与新方法

冯胜利

内容提要 本文介绍和讨论汉语诗歌研究中新的理论工具和分析方法。近年来，汉语诗歌的研究有了一些新的起步，其基本的原因是有了新的理论工具：韵律学、语体学和语言类型学。由于这些新工具的帮助，研究古代文学的历史和发展就有了新的角度，从而给古代诗歌的研究增添了一些新的方法和问题、带来一些新的发现。如果把这些新的现象汇集在一起，可以让我们思考一个更大的问题，即新的学科的建立：汉语韵律诗体学。本文即从理论工具和分析方法两方面来讨论古代诗歌的研究。

关键词 汉语诗歌 新工具 新方法

一 新的理论工具

先讨论新的理论工具。我以为，近来有三个方面的成果对古代诗歌的研究可算是“新”。一是“韵律学”，二是“语体学”，三是“汉语类型的演变”。这三方面的理论工具为我们观察汉语诗歌从古到今的变化，提供了一些新的角度。

先谈韵律学。以往诗歌韵律研究所关注的对象是押韵、节拍和平仄。最新的韵律学（以 Liberman 1975 为基础）可以帮助我们分析诗行中每个不同词性的字的不同韵律的组合。为什么呢？因为韵律学给我们提供一个工具性的法则，它告诉我们：人类语言中节律的一个重要法则是“相对轻重律”。人说话要有节奏，节奏是由一个一个的单位组成的，而其中最小的独立单位是由“轻”和“重”两个成分组成的。这就是 1975 年美国学者 Liberman, M. 发现的重要法则，名之曰“相对轻重律”（relative prominence principle）。这条规律告诉我们“没有轻就没有重”。自然，我们据此还可以推出“没有重也没有轻”。于是，轻和重变成相对的，不是绝对的。一轻一重组成一个节律单位，于是就有了“轻重单位”的概念，叫做“音步”。根据相对轻重的原则，“音步”只能是二元的，到了结构上就成了“双分枝”组合。“双分枝”的结构概念就是建立在“相对轻重”这一“相对律”的基础之上。据此，无论是一串自然语音、或是一个诗行，都由这些一个一个的轻重单位所组成。轻重单位在组合时是从左开始往右组合呢，还是从右开始往左组合呢？于是，就带来了一个新的“音步组合方向”的大问题。就汉语而言，我们看到：说话时候，词有音、音有义；于是组合“语音单位”就不可避免地受到语义和句法的影响。根据语义和语法组合出来的语音单位是一种情况，譬如，“药材好，药才好”，不能说成“药/材好；药才/好”（斜线表示间歇），因为其中的间歇没有按照语义和句法的单位进行。还有一种情况，就是一串音不受语义和语法的影响，这样组合出来的节律叫作“自然节律”，在韵律学上称之为“自然音步”。自然音步和非自然音步不一样。自然音步只能从左往右组合，不像非自然音步那样可左可右。譬如，下面的节律就是自然音步：

(55) 5) 不能念成 (5) (55)，说明从前两个开始，从左向右两两地组合；
(55) (55) 左右皆可，决定不了方向；但能证明双音节音步，不能念成 (5) (55) (5)；

- (55) (55) 5) 不能念成 (5) (55) (55), 说明也是从左向右的组合;
 (55) (55) (55) 左右皆可, 决定不了方向, 但能证明两两成步;
 (55) (55) (55) 5) 前四个按 (55) (55) 念; 后三个按 (55) 5) 念, 也说明从左向右。

汉语音步的“自然组向”是一个重要原则。另一个连带的原则是：汉语诗歌的节律一般都按纯韵律的步子走，所以也都是从左往右组合而成的自然音步。譬如七言的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，其节拍是“# (XX) (XX) | (XX) X) #”（“#”表示“句标”，其前后分属两句，中间成分读为一句），这是自然音步的韵律格式，是右向音步的结果。这也就是为什么“为他人作嫁衣裳”这类诗句不上口的原因所在，因为不自然，是 [3+4] 的左向音步的结果。由此可见，汉语诗歌中的五言 [2+3]、七言 [(2+2)+3] 都是从左向右的“右向音步”，是自然音步组合的结果。简言之，有了韵律的轻重原则，有了韵律的音步原则，再加上音步的组向原则，我们对汉语诗歌构造的原理就比以前有了更深的认识，因此现在的诗律分析也可以突破以前的局限，尝试解决旧有的问题，努力发现新的现象了。譬如，为什么五言诗是 2+3 而不是 3+2？七言诗是 4+3 而不是 3+4？有了右向自然音步组合规律（及其文学效应，见下文），我们不但可以从新的角度思考和回答这些问题（3+2 和 3+4 都不是自然音步的组合结果），同时还可以更深入、切实地理解古人所谓“若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”的道理的科学性。浮声、切响，自然都是“相对轻重”的表现，而“一简之内”、“两句之中”正好都是保证“相对律”实现的诗语环境。因为“相对轻重律”既要求有结构，又要求有变化，所以才有“尽殊”、“悉异”的表现。轻对重，重对轻，韵律的音乐之美才能表现出来。所以，有了韵律法则这个工具之后，我们不仅能分析诗歌和韵文，还可由此分析散文。事实上，如果我们不能很好地了解散文的韵律（《汉语的韵律、词法与句法》），就不可能很好地了解诗歌的韵律。而了解诗歌的韵律之后，反过来又能帮助我们解释散文的韵律。譬如，古代文论中从古至今都在讨论的“骈散”问题，有了这个新工具，我们就可以从节奏“悬差律”的角度，来考虑汉语文学史上这种独绝的文学范畴。

以上说的是韵律学，这里只能简单地介绍。韵律学自身是一门独立的学科，其中引发出的韵律构词学、韵律句法学，如今也都独立成科。韵律诗体学，是我们所要探讨和发展的一个新领域；我们相信，它会给将来的文学研究提供一个新的角度和窗口。

本文所要介绍的第二个新工具称之为“语体学”。什么是“语体学”？语体学关注的是说话时所用的音调、词汇和语法的语用类型：是正式的呢，还是非正式的呢？是典雅的呢，还是通俗的呢？这是语体体系中的两个二元对立的基本范畴。以前的研究很少注意到人们说话时语体的不同也会影响到语法的不同。经过近年学者研究（陶红印，张伯江等），人们逐渐认识到：说话、作文时语体的不同，不是简单的修辞问题，它直接关系到语法异同的系统问题。比如，我们可以说“昨天我们购买和阅读了《中华大典》”，但是我们绝对不能说“昨天我们买和读了《中华大典》”。虽然“购买”就是“买”，“阅读”就是“读”，但是，后一句中的“买和读了《中华大典》”不能说，因为它违背了语法的规则。违背什么语法呢？为什么都是“[动词+和+动词]”，说到“购买和阅读”就不违法，说到“买和读”就违法了呢？现在我们知道，因为“买”和“读”是单音节的，是口语的；“购买”和“阅读”是双音节的，是正式体的。正式体使用的是一种语法（[V&V]），口语体使用的是另一种语法（如：不但买了而且读了那本书）。虽然正式体和非正式体的语法不可能完全不一样（那就变成了两种语言），但表现典型不同的语体的语法，是可以完全不同的（因此是 diglossia 两体语）。以前语言学家没有意识到语体有这么大的分派语法的威力，因此利用语体来研究文体和文学也就无从谈起。现在我们发现了它的威力，并主动用它来解读文学，这就为文学的研究提供了又一个新的工具。

当把这一工具运用到文学上的时候，我们发现，不同的语体不但有不同的语法（语言的法则，包括语音法则、构词法则和造句法则），而且不同的语法可以表现不同的表达效果和艺术效应。比如

“清明时节雨纷纷”是七言。七言诗比较雅正，尽管其产生之初带有“小俗”的色彩（属于语体变化，参下文）^①。然而有趣的是，如果把比较整齐的七言诗行的字数稍加变动，使之不再每行七言，其“诗”的味道则马上消失。譬如说：

清明时节雨，纷纷路上行人，欲断魂。

这是“词”，而不是“诗”。虽然其中字还是那些字，意思也没有大的变化，但是文体和风格截然两样了。为什么呢？从韵律上讲，诗给人齐整正式韵律感；而词则给人长短自由口语感。这种舒展自由、俗常亲切的“词感”，和那种均匀庄整的“诗感”，其所以不同的语言学基础就在于它们的韵律和节奏，在于它们句子格式的长短和整齐的程度。这种造句的长短式和齐整度，又与语体直接相关：齐整是正式庄重的属性，长短是口语便俗的特点。以往人们对韵律的语体属性、语体的文学属性，都关注不够。现在我们把语体独立出来研究，发掘它的机制和体系，不仅可以发现以前未曾发现的规律和现象，而且能深入理解传统的旧说。譬如黄季刚先生在他的《日记》里曾经谈到过一个很重要的、对今天建立语体学说意义重大的观点。他说：

常语趋新，文章循旧，方圆异德，故雅俗殊形矣；

语言以随世而俗，文章以师古而雅；

雅俗有代降，其初尽雅，以雅杂俗，久而纯俗，此变而下也。雅俗有易形，其初尽俗，文之以雅，久而毕雅，此变而上也。由前之说，则高文可流为俚体；由后之说，则舆颂可变为丽词。然二者实两行于人间，故一代必有应时之俗文，亦必有沿古之词制……及夫时序一更，则其所谓雅者依然；而所谓俗者，乃不复通用……何也？时代变而风尚变、方言变、常语变、习惯变，纵欲与之悉同而不能也。（《黄侃日记》，江苏教育出版社2001年版，第214页）

“雅俗代降论”是一个绝大的发明^②。雅的和俗的，因时代的不同而有升有降，亦即：雅的可以变成俗的，俗的也能变成雅的。前文说过，最初的七言“体小而俗”，但随时间的推远而渐成雅体。典雅与便俗、正式与非正式，随着时代的不同而发生变化。开始的时候，可能全都是雅的（其初尽雅），但“久而纯俗”，说久了，用俗了，就丢掉了“雅”味道。另一种情况是“其初尽俗”——开始的时候是俗话，“久而毕雅”，不是用久了，而是久而不用，有了距离感，于是显得古雅了。这又给我们研究古代诗歌和诗体开辟了一个新的窗口。说这是一大发现，一点也不过分（章黄传统学术宝库之有助于今者，此其一斑）。譬如：“窈窕淑女，君子好逑。”今天我们读起来觉得文气盎然，高雅之极。其实在当时不过是一首民歌。由于我们对“窈窕淑女”中的“窈窕”不熟悉了，今天也不说“君子好逑”了，“淑女”也不是日常口语了，所以就觉得它很典雅，束之高阁，奉为古典。然而，根据鲁迅的翻译，那时这首诗无非是说“漂亮的好小姐呀，少爷的好一对儿”。这么一译，典雅味道，即刻全无。其实，“窈窕淑女，君子好逑”这句民歌在当时人的嘴里可能就这么通俗。为什么今天变“雅”了呢？时间久、距离大、老旧的东西就觉得古雅了。与此相反，“小心翼翼”这个词原本非常典雅，是《大雅·大明》里的殿堂歌词。今天虽仍然不俗，但其庄雅色彩大不如昔。因为今天说多了，使用频率高了，其殿堂色彩也就淡却了。所以，从俗到雅，由雅变俗，是语言文学中的一个“语体变量”。以前我们没有自觉地用这个工具来研究文学演变的语体动力，现在有了这个新工具，研究的对象、方法和气象，也自然会因之而有不同。因为它给了我们一个新的角度来理解古代诗歌的魅力、来研究诗歌的发展，来看它们是当时的雅还是当时的俗，看它们具有什么样的语体特征和艺术效应。是怎样“当时取其易滑，后世病其聱牙”（《黄侃日记》）的。与此同时，我们也就可以带着新的问题看它们是什么

^① 傅玄说：“昔张平子作四愁诗，体小而俗，七言类也。”（《拟四愁诗》）可见七言句虽西汉屡见，至晋仍“体小而俗”，南北朝开始定型，至唐方盛。

^② 门岗有《雅俗文学与其互化论》，但已是2000年的著作，晚黄侃先生《日记》（1922年）七八十年！

时候开始“雅化”的，又是在什么情况下以及如何开始“俗化”的。这样一来，文学研究就有了一个新的“气场”：在这古今雅俗代谢的交替中，体味文学艺术的美感、总结这些美感的语言根据和规律。显然，这是以往语言学和文学均未曾有过的新的研究角度。尽管历史上很多学者涉及到作品和美学的雅俗问题，但是没认识到雅俗是语体机制的表现，因此也没有意识到语体是文学形式（文体）演变的一个潜在的动力。

第三是语言类型论这一新工具，亦即上古汉语类型演变说。大家都知道文学离不开语言，然而语言是变化的。文学呢？文学自然有自己的变化规律，但文学如何跟着语言的变化而变化的问题也不可忽视。这方面不能说以往没有研究，但没有专门的研究却是事实。近年来汉语史研究上的一个新的突破就是汉语以东汉为界的类型性变化：汉朝以前的汉语属综合型语言，东汉以后为分析型语言。张世禄、魏培泉、冯胜利等，均有论述。这一类型性的变化给汉语的文学带来什么样的影响？至今没有引起足够的关注。然而文学从古到今，变化非常：先秦四言、东汉五言、隋唐七言，以及唐诗、宋词、元曲等等，似乎无时不变。但文学离不开语言。我们说汉语有三言诗、五言诗、七言诗，而英文则没有三言、五言一类的诗体。为什么？很简单，英文和汉语不一样，英文不是音节语素语言。语言不一样，它的诗歌形式也因之而异。那么，汉语有什么独特之处？有人说汉语从古至今没多大改变。现在不能这么说了，因为根据最近的研究，汉语在东汉以前是综合型语言，到了汉朝以后，逐渐变成了分析型语言。综合型语言和分析型语言的区别在哪里？有显著的不同！比如，名词动用，是最典型的表现。“登泰山而小天下”。这个“小”是意动用法。“小之”是把它弄小，是使动用法。《左传》“齐王鼓，士陵城”，不用“打鼓”。“让人枕到自己的腿上”，古人说“枕之股”。这些都是典型的综合型语言的特点，但到汉朝以后就逐渐消失了。下面是东汉以后出现的几个重大的改变。

第一，从去入不分到去入分明。先秦时去声和入声是可以通押或混用的。段玉裁说过：“去声备于魏晋。”到了魏晋，去入不能混了。汉以后，“离去无破”反映的是去声的独特性。我们知道，读破是从东汉经学家开始的，东汉之前没有这种情况。从这里可以印证段玉裁的“古无去声说”，也可以印证黄季刚先生的“古无上声说”。如果用王力先生的“长入、短入”说来代替段玉裁的“古无去声”的话，结果也一样：远古汉语只有平声和入声两个声调。我们知道，入声不是调（岑麒祥《入声非声说》），那么远古汉语只剩下一个平声。只有一个声调的语言还叫声调语言吗？现在我们知道了，通过汉藏比较及少数民族语言的研究，上古汉语没有声调的结论是可信的。汉语没有声调，那还叫汉语吗？事实是：如果汉朝以前的汉语是一种汉语，汉朝以后的汉语则是另一种汉语——类型不同的两种汉语。

再如三音节词汇，之前我们注意得也很不够。《易经》、《诗经》里都有三言形式。似乎三言自古而然。事实并不如此简单。从语言整体结构上看，先秦没有“丧家犬”一类的三音词。“丧家犬”这三个字在先秦要说成四言的“丧家之犬”。2+1式的名词到了东汉才大量出现，这也说明汉朝前后是一个分水岭——三音节能否造词的分水岭。再如，词序的演变（“不我知”到汉朝以后都变成了“不知我”）、“被字句”的产生、系词“是”否定格的出现，都在东汉。可见，汉语在汉朝的前后从一种类型的语言演化成为了另外一种类型的语言。对比下面的演变类型，就更可看出汉语以汉朝为界的整体变化了。

东汉以来汉语类型性演化示例

一、语音演变

1. 去入有别（“去声备于魏晋。”段玉裁）。
2. 离去无破（“真正的声调读破是东汉时才产生的。”张传曾《从秦汉竹帛中的通假字看入变为去当在两汉之交》）。
3. 三音节音步成熟。
4. 声调俱全（“四声起于齐梁。”钱大昕《十驾斋养新录》）。

5. 四音节复合音步（“四字密而不促。”刘勰）。
6. 古注音变出现（郑玄：“古声者，寘、填、尘同。”）^①。
7. 声训绝迹（古代音系的大转型，使后人无法再因声求源）。

二、词法演变

1. 双音词暴涨（创造出大量单双对应词：戮/杀戮、笋/竹笋）。
2. 三音词出现（丧家犬、马下卒、偃月钩、两头蛇）。
3. 四字格成词（但能护持宣助佛之政法。《法华经·五百弟子受记品》）。
4. 声调形态造词法（四声别义）。

三、句法演变^②

1. 代词宾语归位（不我知→不知我；何知→知何）。
2. 被字句成熟（被戮→被尚书召问）。
3. 动补结构出现（压死→打死之）。
4. 系词产生（[AB也]→[A是B]）。
5. 量词产生（枚、个等）。
6. 轻动词取代空动词（齐王鼓。《左传》→处处打鼓。《佛本性集经》）。

四、文体演变

1. 五言诗出现：青青园中葵，朝露待日晞。阳春布德泽，万物生光辉。常恐秋节至，焜黄华叶衰。百川东到海，何时复西归？少壮不努力，老大徒伤悲。——汉乐府《长歌行》
此为最早五言诗（体）。
2. 四三体出现：五经无双，许叔重。（《太平御览》）
关东大豪，戴子高。（《后汉书·戴良传》）
这类前四后三押韵的谣谚，始于西汉，盛于东汉。
3. 四六文成熟：迷迤平原，南驰苍梧涨海，北走紫塞雁门。（《芜城赋》）
骈文是东汉以后六朝的特产。
4. 七言诗出现：红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沉。（《拟行路难十八》）
严格意义上的标准七言诗体，到刘宋的鲍照才开始。它和辞赋里面的七字句，无论从音步单位看还是就节律单位说，都不能同日而语。

五、韵律的发现

1. 前有浮声，后须切响。——《宋书·谢灵运传论》
2. 两句之内，角徵不同。——《南史·陆厥传》
3. 声有飞沉，响有双迭。双声隔字而每舛，迭韵离句而必睽。沉则响发如断，飞则声扬而还；并辘轳交往，逆鳞相比。连其际会，则往蹇来连。——刘勰《文心雕龙·声律》
4. 四字密而不促，六字格而不缓；或变之以三五，盖应机之权节也。——刘勰《文心雕龙·章句》

综上所述，汉语类型论可以为我们研究古典文学提供又一个新的参照点、一个有效的理论工具。这无疑可以帮助我们发掘语言文学关系上更多、更新的新现象和新规律。萨皮尔说：“语言中的语音基

^① 郑玄是我们看到的最早注解古代音变的注释家。

^② 参 Peyraube 1996，魏培泉 2002。

础只是赋予文学发展方向的诸多特征之一；较之更为重要者，是该语言形态的特有属性。该语言能否构造合成词，其结构是综合的还是分析的，其词语在句中的位置是自由的，还是被严格地限定在一定次序的序列中的，这些都将对其文学风格的不同发展具有重大的意义。文学风格的主要特征，就其组词或造词的技巧而言，是由语言自身的属性所赋予的；就像韵文的音乐效应一样，是由语言的声音及其自然语调所赋予的。”由此可见，如果说汉语在两汉之际发生了整体性的类型转移，我们在研究中国古典文学的时候就应从“什么样的语言孕育什么样的诗、什么样的语言产生什么样的文学形式”这个角度，进一步来观察、探索和总结变化以后的文学形式和规律。

总之，时代为我们提供了三种新的文学史研究上的理论工具：一是韵律说、二是语体说、三是汉语类型说。这些新的工具为我们观察、理解、欣赏和研究古典文学提供一个崭新的角度，让我们从新的窗口重新观照我们熟悉但又奥秘重重的古典文学。可以说我们处在一个富有新工具的幸福时代，它足以帮助我们的文学研究，回归语言，返本创新。

二 角度与方法

有了上面的三个新的理论工具以后，还有角度和方法的问题需要引起我们的足够注意。这个问题是30年代著名的语言学家魏建功先生提出来的。他很早就意识到文学研究中角度问题，他说：

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，岂不是“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。^①

魏建功在30年代就提出了这个问题：一部文学史，单从文字记载表面上去说的话，是抓不住痒处的。单讲文学意义的内容，那是社会史、思想史的变相！恰如心脏离不开血液，可是如果只研究“良心良知”而不管血液循环，那是伦理的事，不是心脏专家的工作。文学研究也有鉴于此者：若只关心作家作品的文化和历史而不研究作家作品的语言及其结构，就如同研究心脏而不管血液循环；就如同魏建功所说“人不能须臾离了空气，却不肯仔细了解空气”一样。有鉴于此，魏建功在1936年的时候就提出了这个发人深思的问题。为什么值得深思呢？我在哈佛工作的时候，参加过一些当代和古代的文学研讨会，会后的感觉是：如果把这些会议的题目（如“晚清文学研讨会”等）中“文学”二字改成“文化”的话，你不觉得有什么不合适。为什么呢？文学研讨会上讲得都是文化、历史和思想。什么是文学呢？好像文学研究的就是思想和文化。那么“文学的研究”和“思想文化的研究”有何不同呢？值得深思。我们知道，文学是语言的艺术，是表达思想感情的艺术。文学家不是思想家，思想家也不是文学家，尽管二者有时划水难分。最令人不解的是，文学的研究似乎不谈思想就不深刻，似乎没有文化就上不了层次。这对外国学者来说是可以理解的，因为汉语不是母语，很难体味其中特有的语言艺术，就如同只以汉语为母语的人很难读出英文 Limerick（打油诗）的诙谐感一样。萨皮尔说：“罗斯（Groe）说‘文学作品永远是无法翻译的’是完全正确的。”（*Language*: 222）因此，非汉语母语的研究者很难从事研究和发现汉语的语言艺术之美。于是，外国学者都把中国文学的研究集中在思想和社会上。在那些领域他们自然可以发挥其擅长理论、思想深刻的长处。然而，作为说本土语言的学者则大可不必步其后尘，舍长取短，把自己文学所从生长的语言抛弃不管。更何况我们有了新的研究工具，就更应该回归自己语言所长的道路，独辟蹊径，创立学说以昭示来者。

事实上，我们对汉语文学史上自身土壤所酿制的文学形式的研究，不是足够了，而是谜团丛丛，

^① 魏建功《中国纯文学的姿态与中国语言文字》，《文学》第2卷第6号。

有待发覆。

譬如三言诗，什么时候才有的？为什么会出现？四言诗，《诗经》以后就离开了文坛的主要角色，为什么到后来仍未消失？为什么三言诗不登大雅之堂？为什么五言诗先秦没有而到东汉才兴起？——有人不相信是东汉，有人想往早处提，有人想往后面拉。文学史上一大疑案：五言诗到底什么时候的？注意，在西汉的时候，五言和七言几乎都有见例。但是五言诗真正成体，没有争议的作品出现在东汉。七言呢，即使到了东汉也未成熟。为什么两体都在西汉出现，可是到了后来却先有五言，后有七言呢？由此看来，根植于汉语的文学现象，至今还有很多谜。如果说不是西学导向使学者无意或无法顾及自己文学的语言特点的话，魏建功 1934 年提倡的文学本体的研究也没有进展；文学史上许多和语言紧密相关的千古奥秘，至今没有得到解决甚至没有提出。比如，骚体的韵律格式是什么？为什么《离骚》要用顿叹律？骚体里面的三、六、五、七言的句式和后代诗歌的三言、五言和七言有何同与不同？同在哪里？不同在哪里？我们都没有一个很好的结论。为什么骈文以四六为主？为什么四六不能参差成诗？为什么四六只能叫文不叫诗？这些都是中国文学史上有趣而又重大的问题、都是离开语言就无法解密的大问题、是中国文学史独特的大问题。我们这个时代的学者是幸运的，因为有了可能解密的新工具。当然，可以不等于必然。更重要的是，新的工具可以激发我们解密的动机和热情，从而帮助我们不同的角度认识汉语的诗歌，加深我们对语言与文学关系的理解，发展出更新的学术范畴和领域。事实上，就学术的发展而言，后者（新学术领域的创立）比前者（解千古之谜）更赋有学术的意义。

这里说的新的学术领域的建立不仅要依靠前面说的新工具，同时还要有现代化学术的方法。我这里所说的“现代化学术的方法”或者“学术的现代化的方法”并不意味着这些方法以前没有，或现在才有；而只是说这些方法在当代学者的学术活动中已经成为自觉和常规性的习惯。换言之，方法的现代与否取决于对它使用的自觉与否，取决于对它的使用“系统与否”、“理论化与否”。在这样的前提之下，我们讨论“学术的现代化的方法”。

2.1. 第一个方法是“语言分析法”。文学艺术的分析首先要做好语言的分析。语言分析包括作品的语音特点、组词方式、句法结构等等。文学形式的研究要作具体的语言分析，因为：

- (1) 音中有意——“杨柳依依”的“依依”不仅是简单的重叠，重要的是制造“旋律”式的音乐效应；
- (2) 组词有法——“雁阵惊寒”的“惊寒”是词还是短语？是“词”则意义比较固定；是“语”则可具“超时空”的属性（在寒中惊叫、为寒所惊吓、惊惧的寒冷……）^①；
- (3) 句法有格——“日斜奏罢《长杨赋》”改作“日斜奏赋《长杨》罢”是句法学上“核心词移位”的运作，赢得“诗家语如此乃健”^②的美誉。

举例来说，《芜城赋》，开篇即带“驱迈之气”：“弭迤平原，南驰苍梧涨海，北走紫塞燕门。”可以理解为：辽阔坦荡的广陵平原，南边：苍梧和涨海在飞驰；北边：长城和燕门在奔跑。鲍照用“惊心动魄之辞”创造出了“赋家之绝景”（姚鼐评语，见《古文辞类纂》）。如此境界是如何达到的呢？必须作具体的语言分析才能见其“绝景”，知其妙道。分析发现，作家潜意识使用的是现代语言学告诉我们的一种语法运作的形式，亦即把“如”、“像”、“有”、“让”一类轻动词取消，让后面的动词移到它们的位置上来；于是不说“像什么东西驰骋”，而说“驰什么东西”；不说“山像银蛇一样跳舞”，而说“山舞银蛇”。这是按照典型的轻动词句法的规则造出来的句子。我们原来只注意它的艺术效应，

^① 有关具时空、泛时空和超时空“三级语体语法”的不同范畴和概念，参冯胜利《论韵律文体学的基本原理》等论文。

^② 《西清诗话》云：“王仲至昭试馆中，试罢作绝句题于壁云：‘古墓森森白玉堂，长年来此诗文章，日斜奏罢《长杨赋》，闲拂尘埃看画墙。’荆公见之甚叹爱，为改作‘日斜奏赋《长杨》罢’，且云：‘诗家语如此乃健。’”

没有注意其中的句法，经过具体的语言分析，我们知道了造成如此生动的意象和境界的，是文学语法的应用。当然“南驰苍梧涨海”的韵律结构是“南——驰//苍梧/涨海#”，还是“南驰//苍梧/涨海#”？其中几个节拍？几个间歇？这些都要具体分析。说不清，只一句“漂亮”，或一句“苍凉动魄”类的评价，没有落实，称不上具体的分析。我们不是不要评论，但不能没有具体的分析。评断的内容要能落到实处。譬如黄季刚先生在评论骈偶规律时说：“应偶者不得不偶；应奇者不得不奇。”（《文心雕龙札记·丽辞》）这确是的论，但失之于“泛”。譬如什么时候“应偶”，哪些地方“应奇”，没有具体的交代。不具体，结果只能意会而不能言传。然而，今天我们有了韵律学这个工具，我们的分析就可以具体化。譬如，我们可以根据普通重音的句法结构说：在句子普通重音的位置上的成分，应该“双”，不应单；在邻接重音的非重音地带，则需单（冯胜利《汉语的韵律、词法与句法》）。前者，我们有“*购买书”、“*种植树”（“*”表示其后面的语言形式不合语法）这类不合法的句子做支持（头重脚轻的动宾短语，不合核心重音的规则，故不合法）；后者我们有“*普遍查文献”、“*普遍访京师学者”为佐证（直接修饰动词的状语的音节不能多于动词，因此“遍查文献”、“遍访京师学者”就合法了）。没有具体的语言分析，则很难凿实其文学之效、很难“不蹈空虚之弊”（《文心雕龙札记·风骨》）。

再如“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”这一千古名句，一句七字。难道是七言诗句吗？当然没人这么说，但能说这两行七言是四六的“六”吗？也没人这么说。然而，根据韵律的分析它们属于四六变体。中间的虚词“与”和“共”根据韵律的分析处理为间拍成分。于是，这两句的基本节律是“落霞——孤鹜——齐飞，秋水——长天——一色”。这是齐整律的格式，给人一种“错综平衡”的感觉。如果让这种对称平衡韵律带上一些上口的语体间歇美，那就在节拍之间插入一个“间拍成分”，变成“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”。其中的“与”和“共”也叫韵律功能词^①，是在插进节拍间的韵律虚词。这样分析才能具体化，这样的具体分析才能把文学语言的韵味落到实处。不仅如此，通过这样的分析，我们相继发现了“间拍词”的文学和美学上的功能和作用。带间拍词的六言律和不带间拍词的六字律，在骈文艺术中的效应，是不一样。于是我们又随而面临另一新的问题：骈文里的六言，什么时候要“间”，什么时候不“间”？什么时候要求齐整的六字格，什么时候要在六个字里插入一两个字？其中的条件和决定因素是什么？更深入的问题是：为什么加入间拍词后，整体上还是三个节拍，但感觉上却不同了？经过这样的具体分析以后，我们就更加确信“中国的语言究竟怎么样发挥它的文学作用”的问题，是一个饶有学趣、值得深入探讨的大问题。一言以蔽之：“具体”既是问题的钥匙，也是问题的源泉。

2.2. 第二个方法，我们叫验证法。以前的文学研究只用“体味法”或“印象启示法”，就是把自己的心得、体会以及悟出道理告诉别人，就像“鉴赏法”告诉你原作哪里美、如何美一样。我们说，传统的方法是基础，不能没有，否则我们将无法欣赏文学艺术之美。没有感觉，谈何研究？这是内行和外行研究中国古典文学的最大不同。

但除此而外，我们还要把文学的研究成果变成学术上可以验证的结论。要想把心得变成学术上确凿可验的结论，就不能像品尝佳肴似的“只能意会，不可言传”或者给出一些“人同此心，心同理”的结论。比如说，根据韵律学和汉语的特点，我们说汉语诗歌的构造方法是“最小的、最基本的就是最佳的”。只这么说还不够，因为这句话的含义不具体、不明确，需要分析和验证。比如，最小的指的是什么？我们知道最小的节律单位是音步（一个轻重单位）。那么诗歌的最小单位是什么呢？是诗行。诗行的最小单位是什么呢？一个诗行最少要有两个节拍（或节律单位）。所以最小的诗行一定是两个音步。最小的也就是最基本的，这个不说自明，因为最小的东西是不能分解的，因此最小的可

^① 冯胜利《论汉语韵律的形态功能与句法演变的历史分期》，《历史语言学研究》第2辑。

以是最基本的。那么“最小的就是最佳的”意思是什么，则需要说明和验证。汉语的诗行可以是两个、三个、四个音节的；也可以是五个、六个、七个，甚至八个音节的也有。但是，最佳最好的诗行是两个音步（或两个节律单位）。如果两个音节一个音步，那么最佳的诗行就是四个音节（四言诗）。如果单音节是一个音步的话，那么最佳的诗行就是两个音节（二言诗）。上面的分析和理论能证明吗？怎么证明呢？现代化学术方法的一个重要标志就是：只说不行，非证不立。

验证有两种，一种是理证，一种是实证。理证必须是逻辑的必然。譬如，如果上面说的“最小的、最基本的就是最佳的”是一条诗构原则的话，那么六言在汉语就很难成为一种诗体。为什么？因为逻辑上它不能存在。为什么呢？因为六言是三个两音节的音步（2+2+2）。按照两个音节一个音步的标准，六言等于三个音步，不是最小的诗行，因此不是最佳的。不是最佳则不能成“体”。这是理证。实证呢？实证是取证于事实：六言在汉语的诗歌发展中从来没有占据过主导地位，这是事实，由此可证“汉语没有六言诗体”的结论^①。

那么三言呢？三个音节可以是两个单位，一个单位是两个音节的音步，另一个是一个音节拉长后变成的音步（残音步）。据此，三言诗可以独立成体。然而，如果三言诗可以成体的话，五言诗就不能成体了。因为根据“三言二步”的分析，五言就是〔（1+1）+（1+1）+（1-）〕，是三个音步的组合了。显然，这就不是最小的诗行了。然而，上面的结论既有实证（实事），又有理证（推论）。首先，汉朝出现三言诗体，证明它可以独立成体，同时也说明三言必然是两个音步。其次，汉末五言诗的产生又暗示出三个音节可以组成一个单位（一个超音步），因此五言诗的〔2+3〕才没有违背最佳诗行两个音步的条件，才能成为“构体诗行”的最佳选择。当然，我们必须求诸历史的验证，看历史上是不是，以及什么时候三个音节独立成为一个音步。同时，三音节独立成步和五言诗成为诗体的次序不能颠倒：三音独立，必须早于五言成体。于是我们发现，五言诗最早、最可信的是乐府诗里面的《长歌行》，也即“青青园中葵，朝露待日晞”一类的诗。不仅如此，我们还发现，几乎就在同一个时期，大量的一个音步的三音节词汇，如“丧家犬”、“马下足”、“偃月钩”、“太阳旗”等等（出自《论衡》），纷纷出笼。换言之，有了这样的三音词，也就有了《长歌行》那样的五言诗。为什么呢？理证和实证的检测结果告诉我们：因为三音词是一个韵律单位——在韵律学里它叫超音步；超音步是一个独立的音步，因此和另一个双音节音步一起，组成一个最小的诗行。由此可见，三言诗里的三言，和五言诗里面的三言不一样：三言诗里面的三言是两个单位；五言诗里面的三言是一个单位。

显而易见，如果没有这样的理证+实证，不仅无法凿实合理的分析，也无法引出许多连带的新现象、新问题，以及新的启示。一言以蔽之，有没有验证，是方法现代化与否的分水岭。

2.3. 我这里所要介绍的第三种现代方法叫“交合生成法”。

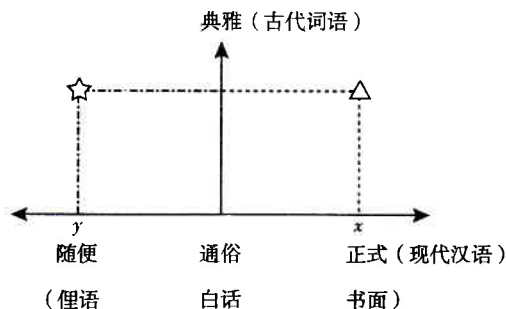
我们先看什么是“交合”。交合指英文的 interface，是说不同层面的不同因素之间的交互作用，及其相互作用下产生出来的不同结果。什么叫交合生成法呢？举例来说，诗、词、曲，是三种文体；诗是怎么造出来的？最重要的构诗方法是节律整齐，韵律上叫齐整律。词呢？词用长短律。曲，则不仅用长短律，轻声、重叠等韵律变体都取自口语，所以比较随便。除了这些韵律形式的不同（这是韵律层面），还有哪些层面可以跟韵律互相作用的呢？那就是语体和韵律的交互作用：齐整的一般都是正式的，长短的一般可以是非正式的，到了任意长短、轻重悬差的时候，其语体特征就俗谐而雅不起来了。所以我们有正式与非正式、典雅与谐俗，以及它们与韵律之间的交互作用。通过这两个层面的交合，看彼此作用的结果，可谓现代文学研究法上的一个新角度。具言之，即从韵律与语体的交合组配结果上，考察文学语言的艺术特征。

^①〔3+3〕的组合也难以成诗，参冯胜利《论韵律文体学的基本原理》中注解43。注意：没有六言诗体不等于没有六言诗的尝试（如汉魏间孔融即尝作六言诗），但诗体能流行，尝试唯偶现。

当然，语言的使用和构造还有构词和句法的问题，这就进入了语法层面。让这几个不同的平面相互作用，看不同的文学体裁的特征如何选用不同层面的不同成分，无疑是一个非常新颖的角度，也是非常有趣的课题。譬如，诗的构成使用哪种韵律、哪些语法、哪些语体的典型特征？此外，哪些语法结构和运作可以满足或达到诗的语言的文学境界？“词”同样可以按照上面的那几个方面去观察和研究。毫无疑问，诗和词是不同的，但语言上究竟有哪些方面有不同？有多大程度的不同？比如，韵律上做哪些方面的调整，诗就立刻变成词？韵律上，“清明时节雨，纷纷路上行人，欲断魂”是词而非诗。词采取什么样的构造原则？语体上呢？语法上呢？在文学这个层面上，词的美感效应源自上面层面的哪个层面？当我们说“刚美”、“健美”、“柔美”时，到底是哪种语法手段产生的刚美效果，到底哪种韵调产生柔美效应？声音韵律是有意义的，刘勰讲文章的“风骨”，有了交合派生的理论和方法，我们就有希望把“风”和“骨”的语言属性落到实处，看它是如何通过某一层面的单独运作，或几个层面的综合作用，派生出“风”、体现出“骨”来^①。

以前的文艺评论，凭借感觉和印象，非常精辟地捕捉到作品的特点和作者风格，苍健也好，沉郁也好，靠悟性得之，靠悟性解之。这无疑是文艺审美的基础甚或必然。然而，在新的工具和方法的帮助启示下，我们可以开始考虑以往所谓的文学风格、属性，甚至文学体裁和种类，在多大程度上是通过语言不同层面的机制和功能的交互作用下，派生或组配出来的问题；很多文学现象可能都是不同层面中的不同成分的组配结果，这就是所谓的交互作用生成法的初衷所在。

以语体为例，我们希望通过相对独立的语体系统的相互作用来分析、理解和解释复杂的语言文学范畴和现象。譬如，很多文体就是语体机制的二元对立、及其三向交叉的配置结果。哪三向呢？请看下图：



交互作用生成法中的语体组配图

如上图所示：纵向表示的是典雅和非典雅的对立，横向的交点往右表示的是正式度的加强，往左则是非正式度（或诙谐度）的加强。越往上越典雅，越往右越正式，越往左越随便。在这个语体三向交叉示意图上，如果给出五星符号这个点，我们就可以根据语体的理论来推想这一点上（左上角上）会出现什么样的文体。与此相对的是，在最极端的右上角上（三角符号的点上）会出现什么样的文体？无疑，左上角的文体是非常随便的语体和极为典雅的文体的组配结果。现实中有这样的文体吗？在中

^① 《文心雕龙·风骨》云：“辞之待骨，如体之树骸，情之含风，犹形之包气。”其中“辞”对“体”而“骨”对“骸”；“情”犹“形”而“风”如“气”。可见，刘勰所谓“骨”者，即“辞”也；所谓“风”者，即“气”也。何为“气”？今谓气乃韵律也、乃“辞”之韵律也；亦即刘大櫟所谓“音节高者则神气必高，音节下者则神气必下，故音节为神气之迹也”的“音节神气”。虽海峰之意不在解“风”，但其说则潜化于“含风包气”之先贤古意。按，中国古代文论之韵律理论，多以“气”喻说之。故风骨者，则亦韵律（气）、语法（辞）两层交合之喻也。兹事甚大，容另文专述。

国文学史上有没有按照这样的“配方”生成的文体呢？这似乎是一个非常奇怪的问题：极随便的文体里怎么能有典雅成分呢？显然，没有新的工具和方法，不会问这样奇怪的问题。提出问题的本身，正是我们能够从新的角度来观照对象的结果。这里我们在问一个文学史上从来没有或者很难想象的问题，但现在却是一个现实的、极为合理的问题。不仅如此，事实上，正是这个问题逼着我们发现了一个既熟悉而又崭新的事实：那就是《西厢记》里的那种极其典雅而又极其谐俗的文学作品：

软玉温香抱满怀。呀，阮肇到天台。春至人间花弄色，将柳腰款摆，花心轻拆，露滴牡丹开。一个赤裸裸的性行为却表达得如此典雅而富有诗意。这正是把极端便俗的语体内容，用极其典雅的外衣装点起来，从而创造出一种看似不可能而实则有的文学绝作。毫无疑问，无论我们对上面文字怎样熟悉，没有理论的工具和现代的方法，我们也只能把它当作文字游戏和低级趣味的文人自娱；很难把它看作不同语言范畴的组配结果。事实上，现代方法的一个重要特征就是有目的地去寻找理论预测的结果。用本节的“交合生成”理论来说，就是有目的地去寻找那些在不同层面交互作用下的不同度的组配结果。

在这种理论体系的指导下，我们自然会预想右上角三角地带的文体是“极典雅”又“极正式”的结果。和“谐俗+典雅”的问题一样，现实中有“正式+典雅”这样的作品存在吗？我认为，祭祀上帝和祖先时使用的文体，或许就是这类文体的表现。于是我们发现：毛泽东的《祭黄帝文》正堪此比。毛泽东的白话文无疑是当代的典范，但他在祭黄帝文中却写道：

赫赫始祖，吾华肇造。胄衍祀绵，岳峨河浩。

这显然不是白话，也不是政府报告的正式语体，而是极度典雅的祭祀体，充分表现了庄重典雅的效果，让人肃穆，庄严而又虔敬。

综上所述，无论是《西厢记》里的“春至人间”，还是毛泽东的《祭黄帝文》，其文学类别和艺术效应，都不是语言单独的一个层面所能解释的，而是在语言不同层面的交互作用中生成的。如果我们用李渔的话来说，就更可看出交合的作用：亦即韵律、语体（包括语法和词汇的使用）等不同因素之间的交相作用所达到的文学效应。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。”可以看出，他已经有“交合度”的概念。但他只告诉我们词在雅俗之间；雅的是诗，俗的是曲。那么如何调节，怎么组配，他没有说。多少度的雅，多少度的俗，也不知道。我们现在有了上面的三维模式、有了韵律的原则、有了词汇雅俗的分别、有了句法雅俗的类别，那么我们就有希望把李渔这样的猜测和感觉，落实到实处，计算多少度的是雅，多少度的是俗；多少度加多少度的雅和俗是介于两者之间的；像测量书面正式语体的正式度和典雅度一样，都是可以逐步实现的研究目标。

由此可见，交互作用生成法也是我们研究文学、文类的一个大有发展潜力的新方法。

文学作品的研究可以从鉴赏的角度揭其美，也可以从思想的角度掘其深，还可以从语言的角度发现其所以如此的特殊机制。后者不但要以前者为基础，而且要有必要的手段和工具。本文正是这个方向上的一个初步的尝试。事实上，与其说是尝试不如说是倡议。因此，本文的目的不在解决问题，而在提出问题。是耶非耶？则尚祈方家是正。

[作者简介] 冯胜利，香港中文大学中文系教授。出版过专著《汉语韵律句法学》等。

(责任编辑 孙少华)