

目录 2014年第2期(总第266期)

追踪学术前沿

推进学术规范

彰显学人道德

弘扬人文关怀

学术论衡(特约主持:北京大学教授陈平原)

- 历史考古的新观点(之二)
古代弓和矢的发展历程 陈明远 [美] 金岷彬 4
《离骚》的韵律贡献
——顿叹律与抒情调 冯胜利 24

学科新探(特约主持:北京师范大学教授王宁)

- 论衡山南岳地位之成立
——兼与陈立柱等商榷 牛敬飞 37
直面荒谬的局外人
——加缪创作论 刘火雄 45
老人与政治 王进 56
社会性别视域下高校思想政治教育研究 黄雪英 黄航 65
呈现之美:无为而治
——先秦道家的政治美学与理想的人类生活 李旭阳 71

学术评论(特约主持:清华大学教授许章润)

- 试论当代中国的“中道理性”之道
——从萧功秦和姚中秋的相关论说谈起 孙国东 76
正本清源 天道绝对
——张远山“新庄学工程”三书述评 吴励生 92

学界人物(特约主持:中国政法大学教授杨玉圣)

- 西南联大的精神 易社强 张弘 106
承前启后 融会贯通
——谭汝为教授的学品和人品 李有华 116

学人随笔(特约主持:北京大学教授李剑鸣)

- 公务员财产申报制的美国逻辑 沈阳 134

主管主办

河北省社会科学界联合会

协办单位

高校社会科学评价中心

学术批评网

河北经贸大学

河北人民出版社

河北教育出版社

河北大学出版社

【编者按】著名诗人、音乐家、文学批评家Adam Field问乔姆斯基：如果普世语法是人类语言天生本能表现的话，那么“诗歌本能”（本领、比喻、韵律等）是否同样是天生的本能，而非兴趣的培育的结果呢？……你觉得通过语言学探讨诗体是一种富有成效的研究手段吗？乔姆斯基回答说：“很难让人不相信诗歌的能力（就广义而言）部分是本能的和普世的，部分是后天习得的，部分是有关个人的、谁都不知道谜底的。”语言诗学家Jay Kayser说，下面两句，各含十个音节：“Silent upon a peak in Darien”和“Ode to the west wind by Percy Bysshe Shelley”，但第一句是诗行而第二句就不是，其原因就是诗歌有节律规则metric rules。事实上，中文也是如此：“院子里的树叶都巴掌那么大了，爸爸怎么还不回来呢？”——有诗意，但不是诗行（朱自清说）；“清明时节雨，纷纷路上行人，欲断魂”——是词，而不是诗；为什么呢？这是韵律文体学所要回答的问题。韵律文体学试图用语言学的理论和方法来探索文学形式的规则及其发展规律。这里刊出的文章，代表着这一新兴领域的起步，因此与其说作者试图得出结论，不如说他们提出许多的问题，其主旨在于引起广泛的兴趣和注意，共同开发这块处女地。

《离骚》的韵律贡献

——顿叹律与抒情调

□冯胜利

（香港中文大学 中文系，中国 香港）

【内容摘要】《楚辞》在中国文学史上占据极高的地位，因为它开创了一个辞赋的时代。但《楚辞》对汉语文学的韵律究竟有什么具体的贡献，这方面的探讨还不多见。本文旨在讨论中国诗歌史上《楚辞》韵律贡献。然而，本文的研究与其说看哪些是《楚辞》对诗歌韵律的贡献，不如说是给这个领域的研究提出问题，引起从新角度研究的兴趣，进一步在“韵律诗体学”这个目标下进行探索，做一次继《诗经》定格的二步律以后的大改革的韵律美学的离析。这里虽然不是纯美学的鉴赏，但却是一种“美从何来”的语言学分析。通过最近的韵律诗体学的原理分析和讨论前人《离骚》韵律分析的成果及其未尽如人意之处，总结屈原《离骚》的韵律贡献。

【关键词】《离骚》；《楚辞》；诗；韵律。

【作者简介】冯胜利，香港中文大学中文系教授，北京语言大学特聘教授，主要从事

语言学、训诂学、韵律文体学等研究。

一、什么是诗？

什么是诗？不同的人有不同的说法。但毛亨在《毛传》中认为：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

这就是所谓“诗言志”。什么是志？志指心里面的东西：“在心为志，发言为诗。”所以，“诗”就是“志”的语言。不仅如此，其中还有一个诗所以为诗的重要特征，即毛亨所讲的“情”。“无情未必真豪杰”，因此凡属文学，情为第一。人类永恒的东西就是情。情一多，就想说，所谓“情动于中而形于言”。内心激动与痛苦、七情六欲之鼓噪，都要靠语言来表达，动物有情也靠鸣叫来释放。所以不只说，还要叫，所谓“言之不足，故嗟叹之”。嗟叹是释放感情的第二层次。“嗟叹之不足，咏歌之”，这是第三个层次。毛亨在解释什么是诗的来源时，无形之中为我们定义了三个范畴：第一个是语言，第二个是嗟叹，第三个是歌咏。本文所要讨论的是前两个范畴，亦即歌咏之前的语言和嗟叹。诗是语言的艺术，因此谈诗离不开语言；嗟叹是介于说话和唱歌之间的一种语言形式（据毛传）。嗟叹是人类感情的表达方式，既可以通过词汇来完成（如感叹词），也可以通过拉长元音的方式来实现，均与日常说话不同。带有嗟叹的语言表达，情感最丰富。因此，诗有语言形

式、嗟叹形式、歌咏形式以及舞蹈形式。我们认为，前两个范畴是诗歌之本，有朱熹的解诗为证：

或有问于余曰：“《诗》何为而作也？”余应之曰：人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣，则不能无言。既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，必有自然之音响节奏而不能已焉。此《诗》之所以作也。——《诗集传·序》

作诗需要冲动（Actuation），诗成则有一种特别的满足感、升华感以及心灵的净化，觉得自己超脱了世间凡我的一切，进入了真纯、善美的理想境界，即所谓诗境。但无论冲动也好，超越也好，“咨嗟咏叹之余者，必有自然之音响节奏”才可成诗。节奏是诗的本质属性。诗可唱，但诗不限于唱。《墨子·公孟》云：“或以不丧之间，诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”这里透露出我们关心的两个问题：第一，诗成之后把它作为歌咏的歌词，配上乐谱演奏。第二，直接拿原始的诗句吟诵或朗读。这两件事必须分开来看。如果吟诵，当本自然的诗律才能上口，但与说话是不同的。韵律诗体学就是要研究这些不同之所在。另外，吟诵与唱歌又不同，唱歌有乐谱，诵诗没有固定的乐谱。诗歌如何保证既能嗟叹又与自然的韵律相配合，同时这种韵律格式如何加入感情，不仅是内容的问题，更重要的是形式的选择。就是说，通过什么样的韵律手段可以将情感表现出

来?创造什么样的韵律格式可以满足情感的宣泄?《楚辞》提供了一个很好的范例。什么样的情感让你非投汨罗不足以表达怀中激荡着的“举世皆浊我独清”的感情?结束生命需要的不只是勇气,还要有波涛翻涌式的情感巅峰。这样的感情突破了《诗经》的四言格式而独辟蹊径,这就是《离骚》。所以,文学史家才把《史记》比作“无韵之离骚”。《楚辞》已经成为古典文学,尤其是有韵文学的代表。那么,除了韵之外,“情”是如何表达的?这就是我们下面所要讨论的“嗟叹韵律”。

由情感迸发而表达的最原始、最有效的嗟叹手段,就是声情并茂的嗟叹词,如“呜呼”“噫吁戏”“也矣”“伟哉”等等。嗟叹词无论韵律、意义还是词形,它都兼而有之,传统称之为“感叹词”。它们所反映的韵律,我们称之为“顿叹律”。什么是“顿叹”?“顿叹”就是把话停下来,或因为太激动或因为哽咽,话说不下去,就是“顿”,接下来感情爆发的“吼叫”,就是“慨叹”。比较:

平铺直叙:我去美国的时候他很健康。

致亲人书信:我去美国的时候,他不是很健康的吗?

面悼死者:我走的时候啊,你还好好的呀!

古诗歌:昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏。

非感情的极致,这个“啊”字说不出来;但有了这个“啊”字,句子整个的节律就发生变化。为什么?因为句子被“顿”开,再加入“叹词”,原来平铺直叙的韵律结构就被这种激昂的“情感调”打破而需重新组织。

因此,以“顿”和“叹”为手段的韵律结构,独成一格,叫做“顿叹律”。我们知道,汉语诗歌的最佳韵律模式是 $[\{ [(\sigma \times 2) \times 2] \times 2 \} \times 2]^{[1]}$ 。亦即:两个音节一步(一个节律单位),两个音步一行,两行一联,两联一阙。这是构诗最简单、最基本、亦即最佳的格式。《诗经》四言正是这一模式的代表。那么在这种由《诗经》固定下来的格式里,如何抒发那种无法遏制的澎湃感情?《诗经》所用的是严格的二步律(=四言诗),在这种有限制的固定格式中,要想抒发痛苦激昂的感情,就需要突破那种“格板”的限制。通过对《楚辞》的分析,我们发现了一些重要的启示。战国之前,西周以来数百年的诗歌几乎都是《诗经》格式,甚至外交辞令所吟诵的也是“二步律”。如何突破这种格局?屈原采用的办法就是嵌入“顿叹律”。

《楚辞》中的顿叹法以“骚体”最为典型,这就是“兮”字的嵌入。“兮”字虽然由一个叹词变成一种诗体的标志(楚辞的标记),但是作为诗歌创作的一种手段,叹词的使用(包括“兮”),并非始自屈原。譬如:

南风之熏兮,可以解吾民之愠兮;南风之时兮,可以阜吾民之财兮。——《南风歌》(《孔子家语·辨乐解》)

卿云烂兮,礼纚纚兮。日月光华,旦复旦兮。——《卿云歌》(《尚书大传·虞夏传》)

凤兮凤兮!何德之衰?往者不可谏,来者犹可追。已而,已而!今之从政者殆而!——《楚狂接舆歌》(《论语·微子》)

沧浪之水清兮,可以濯我纓;沧浪之

水浊兮，可以濯我足。——《沧浪孺子歌》
（《孟子·离娄上》）

今夕何夕兮，搴中洲流，今日何日兮，
得与王子同舟。蒙羞被好兮，不讐诟耻。心
几颓而不绝兮，知得王子。山有木兮木有
枝，心说君兮君不知。——《越人歌》（《说
苑·善说》）

这些诗句显然和四言诗有很大的不同。当
然，我们也看到，《诗经》里不是没有带“兮”
的类型；而有的诗句虽然没用“兮”字，但
叹词的使用仍然不免。如：

昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪
霏霏。行道迟迟，载渴载饥。我心伤悲，莫
知我哀！——《诗经·小雅·采薇》

其中“矣”“思”都是叹词：它们没有实义，
易拉长声，有嗟叹功能，属句尾语气词类。
“兮”的特点也是纯叹，它没有任何的语法
功能（见下文论证）。以前诗歌中的“兮”均
出现在句末，或者出现在对句之中（如“风
兮风兮”），然而，《楚辞》中的“兮”字却独有
自己的特点和格式：

帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸；
摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降；
皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名；
名余曰正则兮，字余曰灵均；
纷吾既有此内美兮，又重之以修能；
扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩；
汨余若将不及兮，恐年岁之不吾与；
朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽；

日月忽其不淹兮，春与秋其代序；
惟草木之零落兮，恐美人之迟暮；
不抚壮而弃秽兮，何不改乎此度？
乘骐骥以驰骋兮，来吾道夫先路。

——《楚辞·离骚》

什么是楚辞的“兮字格”？首先看如何吟
诵“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸”这
两句话。根据传统的诵读法是（‘/’代表
间歇单位）^[2]：

“帝/高阳/之/苗裔/兮，朕/皇考/曰/
伯庸。”

那么“日月忽其不淹兮，春与秋其代
序”又是怎么“节律化”的？它可以做如下
诵读：

“日月/忽/其/不淹/兮，春/与/秋/其/
代序。”

读《离骚》的句子一要拖腔（此古今文
诵读之不同者），同时要把“韵律标记”念
出来后才知其律。哪些是其基本规律？就
目前的节律分析而言，我们可以得出如下的
格式：

（1）左边句首字“帝”“朕”要独立成
拍（参下文有关这里的“独立成拍”的确
切定义）；

（2）左边开始，两个字两个字组合成
拍（摄提/贞于/孟陬、日月/忽其/不淹/）；

（3）“兮”在两句之间（注意：嗟叹不只
用“兮”字，还用了与“兮”有关的其他韵律
或节律标记来完成）；

（4）最后两个字必须是实词；

（5）倒数第三个字是虚词。

这些格式构成了《离骚》体，这是屈

原在中国文学史上的一大创造,是中国文学和中国语言学均不可忽视的重要规则,是一个非常值得深入研究的重要的韵律格式。《楚辞》的这些韵律特点用公式法表示,即(“S”代表实词,“Δ”代表虚词,“()”代表全拍,“[]”代表半拍):

楚辞节律格式

[S](SS)Δ(SS)+兮 # [S](SS)Δ(SS)
(SS)(SΔ)(SS)+兮 # (SS)(SΔ)(SS)

二、什么是顿叹律

下面我们来看什么是抒情和顿叹。抒情的顿叹最明显的标志就是句中的“兮”字。刘熙载在他的《艺概》里所指出的“句腰”亦依此立论。所以,《楚辞》中的“兮”字不能简单地只出现在句尾。《离骚》中的“兮”在首句之末,但《楚辞》里的“兮”字并不都是这样。请看:

×兮:魂兮归来!(《楚辞·招魂》)

××兮:王孙兮归来!(刘安《招隐士》)

×××兮:君不行兮夷犹,蹇谁留兮中洲?(《楚辞·九歌·湘君》)

××××兮:滔滔孟夏兮,草木莽莽。
(《楚辞·九章·怀沙》)

×××××兮:鸷鸟之不群兮,自前世而固然。(《楚辞·离骚》)

××××××兮:帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸。(《楚辞·离骚》)

×××××××兮:纷吾既有此内美兮,又重之以修能。(《楚辞·离骚》)

××××××××兮:灵氛既告余以

吉占兮,历吉日乎吾将行。(《楚辞·离骚》)

××××××××兮:苟余情其信姱以练要兮,长顛领亦何伤?(《楚辞·离骚》)

从一个字到九个字的后面都可以加“兮”。那么“兮”的位置当如何概括?笔者认为,这里的“兮”可以根据作家的感情放在任何一个词、任何一个短语或句子的分界点;只要在语法方面不破坏短语(或句子)的完整性就可以放一个“兮”字。因此,古人既可以说“魂归来兮”,也可以说“魂兮归来”,但不能说“魂归兮来”——因为破坏了句法的完整性。就是说,作者可以随意地加“兮”,取决于感情宣泄的需要,相当于在句子里面加入叹词“啊”,如:“我啊是学生”“我是啊学生”“我是学生啊”……把它放在句子的任何成分之后都非常上口。当然,“兮”字是不是今天的“啊”还需要证明。首先,孔广森《诗声类·卷七》考得:

《秦誓》:“断断猗”《大学》引作“断断兮”。

《唐韵正》:“汉外黄令高彪碑以‘猗衡’,为‘阿衡’。”

《伐檀》:“河水清且涟漪。”“漪”汉石经作“兮”^[3]。

孔广森是古音韵学家,他所举之例意在说明“兮”当读“啊”。这个发现非常重要。《秦誓》的“断断猗”,“猗”又作“兮”。“猗”从奇声,奇从可声;而“兮”与“猗”互换,是同音假借,可见“兮”与“可”同音。不仅如此,“猗”

还可以直接用“阿”来代替。因此“兮”和“啊”同音，可以无疑。如此我们可以想象屈原在文学创造上的天才，他吟而不唱，唱而不歌，径直用叹词“啊”来抒发情感，宣泄内心的激愤。

“兮”作“啊”读还可以从《老子》用“兮”处的马王堆汉墓帛书的异文(“呵”字)来说明：

傅奕本《老子》：“渊兮似万物之宗”

帛书甲本《老子》：“渊(渊)呵始(似)万物之宗”

帛书乙本《老子》：“渊呵怡(似)万物之宗”

傅奕今本《老子》：“淡兮其无味也”^[4]

帛书甲本《老子》：“淡(淡)呵其无味也”

帛书乙本《老子》：“淡呵其无味也”

出土文献中用的字从口可声，与阿从可声是同一个声母，所以与“兮”字可以通用。据此，今天读“路漫漫其修远兮”的“兮”为“xi”，有一种诗风古意，但当时的“兮”是为抒发感情而发，应当读作“路漫漫其修远啊”——其作用当然是慨叹；但其功能并不只于此。闻一多^[5]恐怕是明确指出“兮”字特点的第一人：“兮”是一切虚字的总替身；凡有虚字的地方均可代之以“兮”字^[6]。“其”的具体表现可分为三类，如下所示。

(1)兮=其、之、而、夫

九疑缤兮并迎(《楚辞·九歌·湘君》)

九疑缤其并迎(《楚辞·离骚》)

载云旗兮委蛇(《楚辞·九歌·东君》)

载云旗之委蛇(《楚辞·离骚》)

遭吾道兮洞庭(《楚辞·九歌·湘君》)

遭吾道夫昆仑(《楚辞·离骚》)

杳冥冥以东行(《楚辞·九歌·东君》)

瞭冥冥而薄天(《楚辞·九章·哀郢》)

结桂枝兮延伫(《楚辞·九歌·大司命》)

结幽兰而延伫(《楚辞·离骚》)

显然上面的“兮”和“其、之、夫、而”具有同等的功能。闻一多用《楚辞》里的对句说明“兮”就是其、就是之、就是而、就是夫。“旗兮委蛇”就是“旗之委蛇”。很多的“兮”在不同场合对应的都是具体的虚词。这是闻一多给我们设定《楚辞》阅读的“路标”：“兮”字可以根据上下文理解为与之对应的虚词。这一点还可以用异文来证明：

(2)异文^[7]

攀芙蓉兮木末。(《楚辞·九歌·湘君》)

《太平御览·卷九百五十三》“兮”作“于”

罔薜荔兮为帷。(《楚辞·九歌·湘夫人》)《太平御览·卷七百》兮作“而”

横流涕兮潺湲。(《楚辞·九歌·湘君》)《白氏六帖·卷十九》兮作“之”

《楚辞》的“兮”在后代文献里变成了虚词。有人会说，异文能有美学的功能吗？异文如果就是写错字，那么不会有美学的

功能。当然,异文的来源很复杂:有的是誊写之误,有的是因印刷形近而异,还有的是同音假借,当然也有的是同意代替,原因繁多,不一而足。但闻一多讨论的异文是最后一种情况,亦即“同意代替”。如果是“同意代替”,其中就有“有意为之”的因素,那么屈原之后《楚辞》中的异文是有意为之的吗?我们认为是!因为它反映了后人对原文的理解(无论这种理解是否是原作的本意);历史句法学称这类现象为“重新分析”,文学史上的重新分析也同此理。换言之,我们可以从一大批的例子中看出后人(包括后人的注解)对早先语言艺术的不同理解。笔者认为,“兮”具有多种语法功能的事实,确实反映了这一重要的事实。譬如:

抚长剑兮玉珥。(《楚辞·九歌·东皇太一》)

指抚在长剑的玉珥上面,这个“兮”是“之”的意思。

乘回风兮载云旗。(《楚辞·九歌·少司命》)

指“乘着回风将云旗载起来”。这里我们关注的是如何将“乘……”和“载……”这两个事件连接起来,这两个行为的关系是什么?再看下面的两个动词事件:

扬枹兮拊鼓。(《楚辞·九歌·东皇太一》)

“扬、拊”是两个行为。连接这两个行为的既可以说是“而”(表并列,亦即“拿起了玉枹,然后打鼓”),也可以说是“以”(表凭借,亦即“拿起枹来打鼓”)。到底是“take something and do something”(and=而),还是“take something in order to do something”(in order to=以)呢?笔者认为这取决于你如何理解句中的两个行为。上面三例中,作者既没写“以”“而”,也没写“之”,只用了一个“兮”字就都代表了。但是后人在抄写这句话时,用长期训练的文言虚字知识来理解这里的“兮”,于是理解成了“拿着枹来打鼓”;于是想让具体的虚词取代“兮”所在的句法关系,于是异文就出来了。显然,后人的这种改动不是艺术,只是技术。更重要的,它告诉我们一个以前未尝注意的深刻道理:这种改字是一种“重新分析”,它预示了“兮”字是按照不同虚字来设定、来使用的,因此读者可以根据不同虚词的意思来理解。这正是本文所要强调的非常重要的一点。“芙蓉”与“木末”这两个名词的关系是什么?“罔薜荔兮为帷”这两个动作(“罔薜荔”和“为帷”)的关系是什么?无论关系多么不同,都用一个“兮”字来系联。闻一多正是从这个“兮”字能转写成另一个虚字的角度,把“兮”字不同的虚词功能揭示出来。注意:考证诗歌的用字与理解诗歌之美是和诗歌的语言直接相关的。在古典文学的研究上,我们不能单凭想象生发理论,而要把理论落在对字词的诠释和理解上,才是通往“有据之美”的可靠桥梁。《楚辞》告诉我们,虚词与美直接相关,因为不止“兮”

字,如下所示,“其”字也有特别的情态(或形态)的功能。

(3)形态

日月忽其不淹兮(《楚辞·离骚》)

绿叶素荣,纷其可喜兮(《楚辞·九章·橘颂》)

很多人在注释这类句子时,认为“其”字相当于“然”：“忽其”即“忽然”“纷其”即“纷然”。如果这样,那么“其”相当于“飘飘然、昏昏然”中的“然”,是词缀。因此“路漫漫其修远兮”表示路又宽又远看不到边际的样子。

“其”字除了具有不同的语法功能之外,我们还要看到它的美学功能。事实上,跟“兮”一样,“其”也具有对应其他虚词的文学功能。前面看到的是“兮”字“一身多职”的不定性,在和它对应的其他虚词身上(如“其”)同样可以看到这种不定性和“多解性”。譬如:

(1)其=拟议之词:老冉冉其将至兮

(2)其=之:苟余情其信芳、屯余车其千乘兮

(3)其=足句:岂其有他故兮

(4)其=然:九疑缤其并迎

(5)其=而:时缤纷其变易兮(其一作以,以=而)

(6)其=也:虽九死其犹未悔

(7)翻译不出来者:春与秋其代序

(《楚辞·离骚》)

最后一句最说明问题。郭沫若的《今译》翻

译为“春天与秋天轮着在相互代替”;廖序东的《楚辞语法研究》更直接地说:“这种处在主谓结构之间的‘其’字也译不出来。”是现代汉语没有和它对应的词语?还是没有和它对应的语法?还是没有和它对应的文学手段(表现法)?非常值得认真思考。无论如何,这是在《离骚》里看到的最典型的虚词的多功能性:“其”既可以是“之”,又可以是“而”,还可以是“也”,尽管其中有的只有轻微的差异,也有不是完全可以替换之处,但《楚辞》中的虚词特点就是“一词多用”。“老冉冉其将至兮”中,“其”表揣度(所谓“拟议之词”),是语气词。“余情其信芳”“余车其千乘”中的“其”则违背常规地充当了“之”的用法,相当于“余情之信芳”“车之千乘”。为什么“其”“兮”会这样“一身而多任”?至今仍是一个谜。

前面说过,闻一多认为“兮”是所有虚词的代身、是所有虚词的综合,但是姜亮夫则提出“兮”字有“乎、于、其、夫、之、以、而、与”等义(《楚辞通故》, [济南] 齐鲁书社出版1985年版)。闻一多把“兮”抽象化,姜亮夫又把“兮”具体化了。注意:无论抽象说,还是具体说,都没有跳出“兮”字的“虚字功能”说。因此谜团依旧。此为中国文学史上最当注意的一大悬案。

解谜的工作到了郭绍虞^[8]有了新的突破:“兮”可以表达助词以外其他虚词的语气。他注意到“语气”的问题,而不单单是虚词的语法功能了(语气功能是虚词的重要功能)。然而,郭绍虞又强调一个虚词具有表达其他虚词的语法意义的作用。这

样一来,他又把意义拉回“兮”的作用之中。注意:语气和意义是两个不同范畴的东西,严格地说,不能混为一谈。郭绍虞所谈的虚词意义是虚词自身的语法词汇意义,比如“其”的指代义,“而”的连接义等等。然而,他并没有用“语法意义”这个术语,因为他认为“还不能说‘兮’表达了其他虚词的意义”,同时他也不认为“兮”字已经转化成其他虚词的意义。也就是说,“兮”字不是其他虚词的代身。从某种意义上,郭绍虞否认了闻一多的意见。那么“兮”字究竟是什么?如果“兮”是语气词,为什么可以取代其他具有“语法意义”的虚词?不得而知。

对“兮”的解释,从闻一多的发现到郭绍虞的结论,是一个回合。由发现“兮”是“一切虚词的代身”到“它不能作为代身、不能说它已转化为其他虚词”,是对“兮”字认识的一大进步。当然,没有闻一多的错误,就没有郭绍虞的进步。而最启人思智的是廖序东先生的《楚辞语法研究》([北京]商务印书馆2006年版)。在他这里提出的意见比郭绍虞的观点又进一步。他认为“兮”在《楚辞》中的特点是:出现的上下文位置可以有停顿,而且有一定的语法关系。譬如,“抚长剑兮玉珥”,“兮”停在“长剑”和“玉珥”之间,而这个停顿的地方就是表示二者语法关系之处,亦即“之”字,是用来引进修饰者的关系的位置。“乘回风兮载云旗”里的“兮”落在“乘回风”和“载云旗”的语法关系的地方:这个位置既可以是“而”,也可以是“以”。“兮”的位置是句法位置。于是他一语破的:“这种语法关系可以

用虚词来表示,但没有用,而用了兮字。”这就是把发掘事实真相的工作向前推进了一大步。某个位置本来可以用“以、而、之”等表句法关系的词,但是没有用,用了“兮”字。廖先生发现了“兮”字填充语法位置的事实,但是问题也因此而更加费解:屈原为什么要这么做?为什么该用“以、而、之”的地方而不用,却代之以没有词汇和语法意义的感叹词“兮”字?这是屈原的发明创造吗?这种发明有什么道理可言?注意:大文学家一定是划时代的创造者,中国人所以几千年来一读到他的作品就爱不释手的原因,就是因为里面有一种说不出的魅力——艺术魅力、语言魅力。魅力何在?笔者认为,其中一个重要原因就在于他把该用虚词的地方换成了“兮”。他为什么这么做?这么做在“语言文学理论”上有什么根据?回答这个问题之前,让我们再看廖序东所做的一个非常有趣的比较^[9]:

《九歌》体:吉日兮辰良,穆将愉兮上皇

《离骚》体:吉日而辰良兮,穆将愉夫上皇

《离骚》体:帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸

《九歌》体:帝高阳兮苗裔,朕皇考兮伯庸

现在我们马上可以体会到诗歌创作方法的一条千古定律:超时空。什么叫“超时空”?我们先看廖序东先生如何把“九歌体”改成“离骚体”(或离骚体改成九歌体)的。“离骚体”的“兮”字在第一

句句末；“九歌体”的“兮”字在句腰。二体如何置换？“吉日”“辰良”的关系是并列，《九歌》用“兮”、《离骚》用“而”。“愉”与“上皇”的关系是动宾，中间加入“兮”字的是《九歌》，中间加入“夫”字的是《离骚》。《离骚》对《九歌》，其中的“兮”可以改为虚词，其中的虚词可以改为“兮”。秘密即在于斯：本来表示语法关系的虚词可以去掉，代之以顿叹律的标识“兮”。这样一来，你不知道“吉日兮辰良”中“吉日”和“辰良”之间的语法关系是什么。问题是屈原为什么要这样做？很显然，他是要告诉我们：你不需要知道“具体的语法关系是什么”，你只要创造性地“构想意境”就行了。这样做有什么道理可言？这是诗歌创作的基本原则，我把它叫做“超时空”：一种去掉句中标示时间和空间的语法标记的文学手段。当把“时间和空间”的标记都去掉后，所达到的效果就是“超时空意境”而不是“具体时空的行为和事件”。因为只有把“具体的语法关系词”去掉之后，作者才能自由地创造意境、读者才能自由地再造意境。笔者认为这是诗歌艺术创造的一大原则。比较下面的a和b，即可明了。

a 小桥旁边的流水的附近的人家、古道上面的西风里面的瘦马

b 小桥流水人家、古道西风瘦马

哪个更合语法？哪个更有诗意？不言而喻。但是，什么文学“原理”、什么语言学“原则”能让b比a更富于诗意之美呢？显然，除了

“超时空理论”，没有能够让这里的语法条例可以产生美感的更好的原理了，起码目前如此。因此，“超时空”可能正是我们寻找的诗歌语法的美学定律。从这个意义上说，笔者认为屈原是中国文学史上第一个有目的、有意识地用“兮”取代“时空”标记的大文学家；是第一个有目的、有意识地用“超时空”手法取代“具时空”标记来创造诗歌之美的语言大师。

根据上面的分析，我们可以概括出下面两条《楚辞》的诗体原理：(1)楚辞的韵律是顿叹律；(2)楚辞的诗法是超时空，亦即“兮主顿叹，兼代时空”的综合艺术效应。换言之，兮字“一身而二用”，既表抒情，亦可替代时空语记。兮主顿叹，顿叹主抒情，所以“兮”是抒情标记；兮不仅顿叹，而且占据虚词的位置，因此“兮”也是超时空的诗法标记。

诗句可以根据超时空原则创造美感。超时空，从语言学角度说，就是把标识功能的成分(Functional Word)部分或全部的都去掉。没有功能词，句子成分之间的关系就不能表现，而这恰恰是文学艺术所要达到一种境界：“小桥、流水、人家”，这三者之间的关系是什么？在诗人的脑中，它们不是按照具体的时空次序和方位排列的，而是按照超时空、跨维系的方式存在的。诗人的目的就是让读者自己根据自己的经验和理解去“再造”、去自由地组织这些意象，这就是本文所谓“文学意境的重建”(The reconstruction of image)的超时空语法的文学功能和美学手段。现在我们明白为什么屈原要“去时空”了，因为去掉

了时空就能把词语代表的意象自由地在理想的时空里超维度地构建。诗歌何以美的原因之一,就是因为诗歌没有限定你如何理解,而是给你自由,让你自己把“意象”编织为自己理想的“意境”。正因如此才“诗无达诂”。“诂”是解释,“达”是“通达”,意谓诗歌没有通行的、单一的解释。在我们的理论框架里,这是必然的,因为诗人有意识地去掉了让你可以根据语法来确定关系的功能词,代之以“诗家”表达情感的特殊符号,这就是顿叹标记。如果换上另一个人,我想很难想得到在“之、乎、者、也”的位置上换一个叹词“兮”字;更有难者,这个“兮”字所居之位非常讲究:诗行倒数第三个字的虚词位置^[10],正因如此,才达到了“超时空美学”的境界。《楚辞》可以说第一次系统地使用顿叹词来实现超时空从而创造诗歌之美的千古绝唱。

三、楚辞在节律上的突破

我们知道,四言诗是二步律(2×2),一行两个节律单位,一个单位至少要两个音步(节拍)。这是汉语诗歌自《诗经》以来最基本的诗行形式。《离骚》打破了这个格局。“苟余情其信姱以练要兮”一句九言,不复四字。有人会问:离骚里面的九言诗行如何划分韵律单位?首先,虚字是间拍词——在节拍之间不算拍数。什么叫不算拍数?譬如“落霞与孤鹜齐飞”中“与”字^[11],就不参与拍数的计算;因此该诗行的节拍是:“落霞/孤鹜/齐飞”,三个节拍。在第一、二拍之间加一虚字(与),总的拍

数并没变,所以“与”字叫“间拍词”或“韵律虚词”;从节律音拍上讲,也可以叫“间音”。无论如何,分析家的任务是要根据上下文判断出其中的“韵律虚字”是拖拍的,还是间拍的。据此,上面的九言句中的“其、以”是间拍字,或前贴或后补,不占真正的拍数;其中的“兮”字是拖拍的,也不占核心句的拍数。那么句首的“苟”字是不是独立成拍呢?前面说过,“帝高阳之苗裔兮”中的“帝”后有个停顿,是一个半起拍,因此,“苟”应该读为如下节律:

“苟/余情/其/信姱/以/练要兮”

σ σ σ σ σ σ σ
音步 音步 音步

屈原在诗歌历史上的另一个巨大突破就是打破《诗经》,一个诗行多于两个音步的诗体创造。他的这一发明反映在《楚辞》的节律组织上:两句一韵,两行一联,两联一组(一个绝句)。每押一韵都是按照绝句的格式为单位的。由此看来,绝句应该比律诗出现的还要早,它是两联一个单位的最早的韵律表现。诗歌一般的构造模式是:一对诗行为一组、两组诗行为一最小的独立诗体(或诗节 Stanza / Quatrain),这是诗歌语法。《宋书·乐志》所记载的汉魏六朝乐府诗,多以四句为“一解”。“一解”可以理解为一组,四行诗为一组;“解”就是后来的绝句。近代学者也有认为《楚辞》是按“解”来组织的。屈原有没有“解”的概念,无关紧要,如果说他不自主的、潜意识的按照四行一组的方式来组织诗歌(《楚辞》大概

有三百多个“解”)说明他是按诗歌构造的公式来组织的。如此看来,《楚辞》并没有跳出诗歌的模式。那么它的突破在哪儿?变化在哪儿?其规律又在哪儿?我们说《楚辞》不离其宗的变化就是充分利用顿叹律——它让你停顿,有的是在句间,有的是在句尾。用顿叹词实现顿叹律、用顿叹律表达感情的激荡,这就是离骚、这就是楚辞。

当然,我们也注意到《楚辞》一方面用“兮”代替或充当虚词的功能,另一方面还用其他的虚词发挥“同样”的作用。虚词不是像实词有具体所指的概念意义。虚词在《楚辞》里也可以替换,不一定“恪守”其语法功能。为什么《楚辞》中虚词如此特别?因为虚词还有一种缓解节奏的功能——虚词的“协律功能”。正因如此,对倒数第三个字的虚词更理论化的示解是:倒数的第三个字是“间语词”(或者是停歇点),处在间拍的位置。我们回头再看“之、曰”所在的位置,都有一个共同的特点:该处都不能填以真正的实词。为什么?因为在读“帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸”的时候,其中的“高阳”“苗裔”“皇考”“伯庸”是句子的主体成分,中间的那些虚词是间拍的。因此,廖序东先生在《楚辞语法研究》中的分析是对的,亦即:

固 | 时俗 | 之 | 工巧兮, 偃 | 规矩
| 而 | 改错

廖序东 一拍 二拍 一拍 二拍 一拍
二拍 一拍 二拍

本文 半起拍 一拍 间拍 一拍 半拍

一拍 间拍 一拍

显然,我们的节律分析和他的“拍数”的处理方法略有不同。真正的节拍在屈原创造的“骚体”以至于后来发展成赋的“赋体”里面,以主干词语为节拍;可以一句两个、或三个节拍。但上面的单字则不然。“固”“偃”都是半拍,中间的“之”“而”是间拍。这样一来,屈原并没有违背《诗经》的二步律(一行两个音步)。如果说《诗经》格律一行两个音步,那么根据廖先生的分析,屈原的一行多出了许多节拍。然而,根据我们的分析,屈原实际上并没有增加主干节拍;他只不过在主拍之间添加了一个间拍虚字,其“主拍数”还是两个(两个音步)。因此,他改变的是:句首用半拍起,两拍之间加入一个间拍词。这里我们不是说虚词没有语法功能,而是说虚词可能是轻读的(或节律外成分),在感情发出的时候有凸显嗟叹的功能。同时,它们还有另外一个重要的功能,也就是它把诗的“齐整”性变成了“参差”性^[12]。尽管如此,原句的主体还是两拍(两拍主旋律),所以它是“异而未变”,只是在主旋律的间歇或边缘之处增加了一些“修饰音符”而已。“变而有矩”,这“矩”就是我们所说的诗歌模式。但这“有矩之变”的小小一步,却让汉语诗歌的革命向前迈进了一大步。

此外,离骚“两句一韵、两韵一换;四句一解的韵律格式”不但承袭了此前的造诗原则,同时,也遵循了汉语诗格(构诗模式)的潜在规律。那么《楚辞》自己的韵律创新有哪些?首先,如何实现最佳诗行

的问题上,它不是像《诗经》那样用两个实足的音步来组合,而是在两个实足音步基础上间以虚词,且用半拍起。这个半起拍是非常值得深入探讨和研究的。其次,在如何实现一句两段的问题上,《九歌》体概用的“兮”字充分体现超时空的美学效应。第三,间拍词、半拍起的节律,将齐整律的《诗经》体一下子变成了“参差律”的散文体。前面说过,屈原的革命是“变而有矩”,“矩”是齐整(二步律),“变”是参差(间拍律);但是“齐整”与“参差”二者彼此矛盾,于是到了六朝我们看到文笔之别;到了隋唐出现了骈散之争。是不是在屈原时候就已经播下了汉语“骈散”的种子?如果是这个时候就播下了骈散之异、之合、之美的话,那么到底是屈原的创造?还是汉语的特点?是人为的创造?还是自然的属性而不可避免?这又是值得我们深入思考而至今未解的汉语文学语言的大问题。由此而言,本文的研究与其说是结论,不如说是问题,是从新的角度迸发出来的新的问题。是耶非耶,敬祈方家是正。//

注释:

[1]冯胜利:《汉语诗歌构造与演变的韵律机制》,载《中国

诗歌研究》2011年第8辑。

[2]这种传统做法有一个有待解决的问题:我们怎么知道屈原时代的人就是采用这样的吟诵格式?我们认为传统的诵读是有根据的,因为自战国以来双音节音步就开始建立了(参见冯胜利:《汉语双音步的历史·源》,载日本《现代中国语研究》2001年第1期)。

[3]廖序东曰:“漪假借为兮,除孔氏所举《秦誓》一例外,尚有《诗·魏风·伐檀》:‘河水清且涟漪’。漪,汉石经译‘兮’,《释文》本作‘漪’,则‘漪’即‘兮’也。”(廖序东:《楚辞语法研究》第35页,〔北京〕商务印书馆2006年版)

[4]此处“兮”香港中文大学汉达文库作“淡乎其无味”,陈鼓应《老子今注今译》〔北京〕商务印书馆2003年版)亦作“淡乎其无味”。

[5]闻一多:《九歌“兮”字代释略说》《怎样读九歌》,载闻一多:《闻一多全集》(第5卷)第380-396页,〔武汉〕湖北人民出版社1993年版。

[6]闻一多说:“我曾将《九歌》中兮字,除少数例外,都按他们在各句中应具的作用,拿当时通行的虚字代写出来,(有时一兮字须释为二虚字)结果发现这里的‘兮’竟可说是一切虚字的总替身。”《怎样读九歌》,载《闻一多全集》(第5卷)第381页,〔武汉〕湖北人民出版社1993年版。

[7]闻一多:《楚辞校补》第28-29页,〔成都〕巴蜀书社2002年版。按:检汉达文库,《太平御览·卷七百》作:《离骚》曰:‘纽薛荔而为帷’。然《离骚》无此句,是《太平御览》有误,然而,并不影响本文这里的立论。

[8]郭绍虞:《释“兮”》,载郭绍虞:《照隅室语言文字论集》第317-326页,〔上海〕上海古籍出版社2009年版。

[9]廖序东:《楚辞语法研究》第69页,〔北京〕商务印书馆2006年版。

[10]没有被“兮”字取代的虚词在诗行里面的语法功能,在这个系统里仍然可以按照“超时空化”的艺术来理解。

[11]参见冯胜利:《汉语诗歌研究中的新工具和新方法》,载《文学遗产》2013年第2期。

[12]有关“悬差律”的定义,参见冯胜利:《论韵律文体学的基本原理》,载《当代修辞学》2010年第1期。