

广西语文学会
语言文学论文集

YUYAN
WENXUE
LUNWEN
JI

语言文学论文集
广西语文学会

*

广西教育出版社出版

(南宁市七一路7号)

广西新华书店发行

南宁地区印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 7印张 15千字

1990年11月第1版 1990年11月第1次印刷

印数：1—1000册

ISBN 7-5435-1063-4/H·38

定价：2.90元

序

广西语文学会学术讨论会的论文集，由出版社正式出版，这是一件可喜的事情。

广西语文学会有两个主要工作。一个是编辑出版《语文园地》杂志，这个杂志由季刊改为双月刊，又即将由双月刊改为月刊；由国内发行改为公开发行，即在国外也可销售。几年来，《语文园地》对于与国内语文工作者建立联系，刊载区内和国内语文学界的论著，促进语文研究，做了一些工作。读者已遍及全国各地。另一个主要工作，就是组织广西的语文工作者进行语言文学的研究。我们选入这个论文集的文章，便是近年来我们的科研成果的一部分。

我们不叫语言学会，而叫语文学会，是因为语言与文学的关系非常密切，语言学 and 文学都是需要研究的，语言与文学的关系也是需要研究的。

在这个论文集里，有几篇研究广西民族地区语言和广西汉语方言的文章。其中有的是在全国性学会上宣读过的。广西是多民族聚居的地方，少数民族语言的研究工作自然是很重要的。在这方面，还必须培养人才。广西的汉语方言也极其复杂，象杨焕典同志谈到的平话的复杂情况：可见其一斑。这些研究在今后还要继续下去，争取做出更大的成绩。

从语文学会的角度，在文学的研究中，对文学语言的研究

究，是一个重要方面。文学语言既属于文学的范畴，又属于语言学的范畴。《诗文音韵美说略》一文；就是试图对于汉文学语言音韵美的特色进行研究，并希望找到一点规律性的东西。

我们希望，广西语文学会在科研上能起到一点促进的作用。尽管我们今天的成果还不多，但只要坚持下去，注意培养人才，就总会取得一定的成果。我们既要继承前人的学术遗产，又要勇于探索前人尚未涉足的领域，使我们的科研更好地为社会主义服务，为两个文明的建设服务。

秦 似

目 录

序.....	秦 似 (1)
诗文音韵美说略.....	秦 似 (1)
杜牧诗文用韵考.....	林仲湘 (11)
广西粤语的音韵系统.....	梁振仕 (33)
汉语方言分区和平话系属问题.....	杨焕典 (72)
梧州话重叠式形容词.....	杨祯海 (85)
冰心散文写景艺术初探.....	卢 牧 (101)
《春晖》艺术得失谈.....	林士良 (116)
中国古代文艺理论的民族特色初探.....	向 彤 (125)
略论袁崇焕的诗.....	梁超然 (140)
金圣叹论人物性格刻划的辩证法.....	丘振声 (161)
论我国近代反帝爱国诗的特色.....	马汉彦 (175)
浅评中国古代妇女的诗词.....	何邦泰 (188)
论普希金抒情诗的艺术风格.....	黄仕荣 (201)
后记.....	(218)

诗 文 音 韵 美 说 略

秦 似

诗文都属于文学语言，文学语言究竟有没有音韵美？我们认为有的。文学语言的音韵美，或称诗文声律，就是文学语言的音乐性。这不仅是汉文学语言的特点，而且是世界各种语言进入文学语言所共有的特点。

现在有些人对文学语言的音乐性持否定的态度。最明显的是所谓“现代派”，他们把音韵说成是诗歌的“枷锁”。在文学领域中，诗的音乐性，较诸其它文学形式更突出，占有更重要的地位。因此，否定诗的语言的音乐性，也就等于否定了一切文学语言的音乐性。

有些人承认诗需要讲求音韵美，散文（Prose，这里指广义的散文，与韵文Verse相对而言）则没有什么音乐性可言。因而对于散文的语言美中包含的音乐美，就不去注意。在研究工作和写作方面，都不大注意。其实，文学语言的音乐性既是文学语言的通性之一，散文就不能例外。这一点，在介乎散文与韵文之间的散文诗中，就得到了说明。

下面，我想分两个问题谈一谈。

一、汉文学语言音韵美的特色

不同的民族语言，由于在音素、音节、声调等等方面的

不同，因而，它们各自的文学语言所带有的音韵美，也便产生不同的特色。

汉文学语言的音韵美，有与欧美文学共同的地方，也有不同的地方。研究比较文学，这也是一个很有意思的课题。

一般地说，汉文学语言的音韵美，要比欧洲各语系的音韵美更为丰富。

构成汉文学语言音韵美的诸要素，我们可以分别加以讨论。

(1) 韵 (Rime)。中国的韵文，从《诗经》起，便是有韵的。欧洲的诗，无论英、法、德、俄语，也都多是押韵的。欧洲虽然有所谓“自由诗” (Free Verse)，但第一，自由诗并非完全自由的，它既称为Verse，韵文，就已带有韵文的特点；第二，自由诗一直不被认为是诗的正宗。莎士比亚也写过“无韵诗”，但他的无韵诗却是讲究音步的。音步，我们在下文要说到，它同样是构成音韵美的重要要素。

(2) 音节 (Syllables)。这也是中外共同的。但西方语言多是多音节语言，所以多是十音诗、十二音诗。音节的整齐也是构成诗的音韵美的要素之一。五·四以后，中国曾一度流行所谓“十四行诗”，“十二音诗”，就是从西方模仿过来的。这些诗可以卞之琳为代表，既押韵，又讲究音节的整齐。但其实，中国的诗自古以来就有讲求音节的整齐美和参差美的传统。《诗经》多是四言的，所谓四言，就是四个音节。后来发展为五言诗、七言诗，也就是五音节诗，七音节诗。因为汉语是单音节语言，一个字只有一个音，这与西方语言是不同的。但由古代汉语向现代汉语发展，七音节便显得不够用了。

(3) 音步 (Foot)。音步与音节是两个不同的概念。

音步是把若干音节集合起来，使之构成一定的抑扬顿挫，也就是节奏感。在西方，音步的运用可远溯到希腊。希腊语里有长短音的区别，因而就用长短音的不同结合形成各种不同的节奏感。英语不是依靠长短音来构成节奏，而是依靠重读音节与非重读音节构成节奏，因此就形成了所谓“轻重律”和“重轻律”。又各一分为二，轻重律有一轻一重律，二轻一重律；重轻律有一重一轻律，二重一轻律。这样就有如下四种音步（或节奏）：

轻 重 | 轻 重 | 轻 重 | 轻 重 |
轻轻重 | 轻轻重 | 轻轻重 | 轻轻重 |
重 轻 | 重 轻 | 重 轻 | 重 轻 |
重重轻 | 重重轻 | 重重轻 | 重重轻 |

至于用几个音步，那也基本上是整齐的。

汉语是有声调的语言，以中古汉语而论，声调有平上去入四个。因此，在中国诗里，构成音步和节奏感，手段就比诸西方更为复杂和丰富。把平上去入分为平仄两大类，这似乎与西方只有两类（长短或轻重）相同，但其实，象词牌和曲牌，音步都是既讲整齐美又有参差美的。何况四声虽分为两大类，各种声调本身的特色并不就可以完全不管。这些特色的差异，使得音韵美更多样、更丰富。在这里，我们应该注意到，在唐宋以前，四声是分别押韵的，在节奏比较简单的格律诗（绝句和律诗）里，还有所谓大韵、小韵、上尾等等必须避免的讲究。我们当然不认为这些讲究完全应当保留下来，但当作汉语文学音韵美的研究课题，并不是没有意义的。

以上，我们就东西方的诗歌音韵作了一个粗略的比较。仅仅从这个粗略的比较，就说明了汉文学语言的音韵美是很

丰富的。

汉语还有一个独特的构成音韵美的手段，那便是双声叠韵词的应用。双声叠韵词一般又可以称为连绵词。比如杜甫的诗，就常常运用这种手段加强音韵美。例如：

仓·黄·已·就·长·途·往·，·邈·迤·无·端·出·栈·迟·。

盘·飧·市·远·无·兼·味·，·樽·酒·家·贫·只·旧·醅·。

却·看·妻·子·愁·何·在·，·漫·卷·诗·书·喜·欲·狂·。

路·经·滟·滪·双·蓬·鬓·，·天·入·沧·浪·一·钩·舟·。

风·尘·荏·苒·音·书·绝·，·关·塞·萧·条·行·路·难·。

叠词可以看作既双声又叠韵，无疑也可以同样起到增强音韵美的作用。如杜甫诗：

穿·花·蛱·蝶·深·深·见·，·点·水·蜻·蜓·款·款·飞·。

信·宿·渔·人·还·汛·汛·，·清·秋·燕·子·故·飞·飞·。

双声叠韵词的运用，可以追溯到《诗经》时代。汉赋和六朝人的赋，也大量使用。毛主席的《沁园春·雪》，对双声叠韵的运用就有九处之多。

二、汉文学语言音韵美在散文中的运用

我们在第一节里所讨论的，主要是韵文。那么，在散文里，又怎么样呢？

刘勰《文心雕龙》里有一段很重要的话，他说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。韵气一定，故余声易遣；和体抑扬，故遗响难契。属笔易巧，造和至难；缀文难精，而作韵甚易。”

刘勰在这里提出了两个问题，第一，他认为句子中间的“和体抑扬”比押韵还难于做到。押韵是比较容易做的，选定了一个韵，把韵脚用字安排好就是了。而且，处于韵脚的字总是很少的。至于句子中间的字，要运用声调造成有抑扬

顿挫的节奏感，那便更困难了。第二，他说的不光是韵文，也包括散文在内。因为“和体抑扬”对于散文同样是要研究的。他还把读来拗口的文章，比喻为疾病，说“其为疾病，亦文家之吃也。”意思是说，写出的文字念起来诘屈聱牙，那就好象这位文章家是口吃的一样。可见他不但肯定了散文也要讲究音韵美，而且把它当作比文采还困难的事情。

刘勰这一见解是很可贵的。他指出散文的音韵美，主要在于抑扬顿挫即节奏感，这也是很对的。如果一篇文章念来并无节奏感，使人觉得“剪不断，理还乱”，那不管有多好的辞采，也是蹩脚的。

散文的抑扬顿挫，同样来自对于声调的运用。这一点，刘勰也进一步指出了。他说：“凡声有飞沉，响有双叠。”这两句话，对散文中如何体现音韵美，又作了重要的提示。据黄侃的《文心雕龙札记》认为：“飞谓平清，沉谓浊仄。”这个说法是大致不差的。因为“飞”和“沉”，实际上就是“扬”和“抑”，也就是平和仄。与刘勰同时代的沈约说：“若前有浮声，则后须切响。”意思也大致相同。沈约和刘勰都是精通音韵的，他们对音韵的研究，促进了骈文的发展，并且对于近体诗（即格律诗，绝句和律诗）的形成有很大的影响。

由于汉语的发展，清浊在多数方言中已经消失，但平仄依然是“飞”“沉”即“扬”“抑”的关键。至于“响有双叠”，那是指双声叠韵字的运用。这对于散文也是颇为讲究的。

试举王勃的《滕王阁序》：

虹销雨霁，彩彻云衢，落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。

从节奏上划分是：（●是仄声，△是平声，下同）

虹销 | 雨霁 | 彩彻 | 云衢 |
△ | ● | ● | △ |

落霞 | 与孤鹜 | 齐飞 |
△ | ● | △ |

秋水 | 共长天 | 一色 |
● | △ | ● |

按节奏重点的字，其飞、沉的排列是：

飞 沉 沉 飞

飞 沉 飞

沉 飞 沉

这就显出了非常有节调的节奏感，也就是强烈的抑扬顿挫感。至于句中还使用了对仗，那主要属于修辞手段的问题，我们在这儿可以不管。

太过于讲求对仗美和音韵美，使骈文走进了死胡同，韩愈、柳宗元提倡“古文运动”，这也是原因之一。但我们不能因此认为他们全盘否定了散文中的音韵美。如柳宗元的《捕蛇者说》：

悍吏之来吾乡，叫嚣乎东西，隳突乎南北，哗
● △ △ △ △

然而骇者，虽鸡狗不得宁焉。
△ △

这里节奏重点的字，平仄组成仍然是有一定的讲究。按次序是：沉、飞、飞，飞、飞，沉沉，飞沉，沉沉飞。抑扬顿挫感也是很强的。

由此我们可以看出，在散文中要做到“和体抑扬”，首先要注意节奏重点的字调。从上例中，还有两点值得提起的。“叫嚣乎东西，隳突乎南北”，上句两个节奏重点用了

平声，下句两个节奏点便都用仄声，这竟有点象格律诗对句救拗似的。这当然并非一定如此不可，只说明语言的音韵美之重要，作家随时随地注意到它。此外，从修辞角度，可以把这两句视为排比句，但从音韵美的角度，可以把它们看成半复沓句，复沓和半复沓，也是增强音韵美的一种手段。

唐代古文运动的倡导者并不抛弃散文的音韵美，这是不奇怪的。因为他们所标榜的“古文”，就是汉人的文字。而汉人象司马迁他们，就已经是注意到散文的音韵美的。今人启功先生在这方面已有所论述，我这里就不举例了。

散文的音韵美，还往往与虚词有关。直至今天，研究文言虚词的人，多只从语法角度去了解虚词，没有从音韵角度去了解虚词。有时虚字正好安置于节奏重点，起到了构成抑扬顿挫的作用，如司马迁的《报任安书》：“由此言之，勇怯，势也；强弱，形也；审矣，何足怪乎？”有时，虚字起到了使音韵回环震荡的作用，如马援的《诫兄子严敦书》：“吾爱之重之，愿汝曹效之。”

由于虚字在散文中具有可以形成或增强音韵美的作用，诗词的作者便把它们引入韵文中，并往往运用得很自然：

嗟尔远道之人胡为乎来哉（李白《蜀道难》）

存者且偷生，死者长已矣。（杜甫《石壕吏》）

流水落花春去也，天上人间。（李煜《浪淘沙》）

明日落花寒食，得小住，为佳耳。（辛弃疾《霜天晓角·旅兴》）

现代散文和古代散文，有了很大的不同，但决不能说，现代散文就已经完全可以抛开语言的音韵美。在研究现代散

文音韵美的时候，我们必须注意到由于语言和文体的变化发展，不可一律以古例今。比如，就节奏说，古代以一字一节和二字一节为常，现代的汉语，却有三音节、四音节、五音节的出现。声调的平仄，也有变化，最主要的是“入派三声”，入声字的韵味，在今天的普通话中已经体会不出来。双声叠韵，有些在古代是双声叠韵词，在现代读来已不是，有些则是现代产生的双声叠韵词。

尽管有了这些变化，现代散文的语言，作为文学语言来说，仍然很有必要寻求其音韵美的规律。

下面我们试举几个例子加以讨论。

“燕子去了，有再来的时候；杨柳枯了，有再青的时候；桃李谢了，有再开的时候。”

（朱自清：《匆匆》）

“我不知道那些花草真叫什么名字，人们叫他们什么名字。我记得有一种开过极细小的粉红花，现在还开着，但是更极细小了，她在冷的夜色中，瑟缩地做梦，梦见春的到来，梦见秋的到来……她于是一笑，虽然颜色冻得红惨惨地，仍然瑟缩着。”

（鲁迅《秋夜》）

“有一种所谓‘文士’而又似批评家的，则专是一个人的御前侍卫，托尔斯泰呀，托他斯泰呀，指东画西

的，就只为一人做屏风。”

△ · △

（鲁迅《华盖集·并非闲话》）

从现代散文的节奏看，比古代散文要复杂，但尽管复杂，仍然可以划分出节奏来。而在一般文字中，节奏重点的排列虽然不是凝固的（在古代散文也不是固定不变的），却依然要注意到声调的调节作用，也就是要求有抑扬顿挫的效果。

在例一中，节奏以整齐为主；多用复沓或半复沓显得音韵美特别的丰富；这是由于《匆匆》是一首散文诗。在第二例中，从节奏上是整齐与参差的统一。这种奇正相变，在古代散文中已经存在。如“瑟缩地做梦”，用的三二节奏；“仍然瑟缩着”用的是二三节奏。“她于是一笑”，用的是一二二节奏。“我记得有一种开过极细小的粉红花”，可以划为一二三二四三节奏。“她在冷的夜色中”，可以划为二四一节奏。怎样划分节奏，不完全以意义单位为标准，必须同时考虑到朗诵时的声音美。也就是抑扬顿挫的效果。比如“指东画西的”，为了突出它的抑扬顿挫，我们也可看做一字一节。例二用的半复沓句，比例一还要多样。

在例三中，节奏同样是整齐美与参差美的统一。如“就只为一入做屏风”，这一句的节奏是“三二一二”，显得很参差，但放在整段中，它又起了别开生面的作用。又，这一句的节奏虽是参差的，但抑扬顿挫却是一仄一平互用，这又是整齐的。

现代散文以句式力求多变化为常。因此，例三是常态。但即使在这个例子中，也有“托尔斯泰呀，托他斯泰呀”这样的复沓句。这在造句上是为了幽默感，但在加强音韵性上

又有它的作用。

现代汉语的词尾或叹词之类，多读轻声，这一点与古代汉语的虚字是不同的。但作家在写作的时候，还未必都已习惯把它们读成轻声，因此，能否当节奏重点看待，是比较自由的。可以服从于诵读时抑扬顿挫的需要。

以上只是一个初步的探讨。从这个初步探讨中，我们得出以下几点初步的结论：

（1）现代散文仍然需要讲究语言的音韵美；（2）现代散文的音韵美虽然与多种因素有关，但节奏感（抑扬顿挫）是最主要的；（3）现代散文力求句式多变，文字跳脱，因此，它的节奏形成是多样化的，要力求做到奇正相倚，整齐美与参差美的统一；（4）从事现代散文的写作与研究，都要具有一定的音韵知识，才能真正掌握它的形式美。因为作为艺术形式美，是包括音韵美在内的。

杜牧诗文用韵考^①

林仲湘

一、前言

杜牧（公元803—853），字牧之，唐代著名文学家。其诗文在我国文学史上负有盛誉，尤以诗作称著，与李商隐齐名，并称“小李杜”。同时，他的诗文在我国音韵史上也很有研究价值。这是因为：

第一，杜牧生活在晚唐时期，上距《切韵》成书两百余年，下距《广韵》成书逾一百五十年，归纳其诗文用韵情况，可资研讨唐宋音韵的演变，有助于考订“切韵—广韵”的音韵系统。“从诗人用韵来窥探当时的语音情况，这是研究汉语历史语音学的重要途径之一。”^②杜牧诗文就是探讨晚唐实际语音的重要材料之一。

第二，杜牧是唐朝首都京兆（长安，今陕西省西安市）人，而且世居长安。京兆杜氏是魏晋以来数百年的“高门世族”，杜牧的祖父杜佑曾经担任唐朝宰相，杜牧有诗自述：

“我家公相家，剑珮尝丁当。旧第开朱门，长安城中央。”^③还在长安附近的樊川筑有别墅，杜牧自幼居住其中。他晚年曾对外甥裴延翰说过：“我适稚走于此，得官受俸，再治完

具，俄及老为樊上翁。”④由此可推定他操的是长安方言，他的诗文亦可视为长安方言的代表作。在用韵方面，特别是在古体诗用韵中，保留了不少长安方音，值得重视。

第三，杜牧的诗作“语多直达”⑤，较为接近口语。他的诗集中有许多传诵千古的名句，都是朗朗上口的。例如：

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。（《清明》）

远上寒山石径斜，白云生处有人家。停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。（《山行》）

烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花。（《泊秦淮》）

长安回望绣成堆，山顶千门次第开，一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来！（《过华清宫》）

折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝。东风不与周郎便，铜雀春深锁二乔。（《赤壁》）

尽管杜牧曾经指责白居易诗作失于“涉习俗”，太口语化了，但是他自己的诗作仍采用了不少口语。就以他的脍炙人口的《阿房宫赋》来说，一反汉赋以来堆砌典故、刻意求古的倾向，用词浅显易懂，较接近口语。今天我们读起来，也不觉得艰涩难懂。他虽仰慕韩愈，受其诗风的影响，但又摆脱了韩诗语言深奥、炫弄古董的毛病。正由于杜牧的诗作较接近口语（当然，其碑铭的用词仍很古奥，这是受文体限制的缘故），有助于了解当时当地的音韵实况。

本文共分析、归纳了杜牧524首诗（其中近体诗490首，古体诗34首）、18篇韵文⑥的用韵情况。材料取自1978年上海古籍出版社出版的《樊川文集》和《樊川诗集注》（后者取其《樊川诗补遗》和《樊川集遗收诗补录》两部分）。