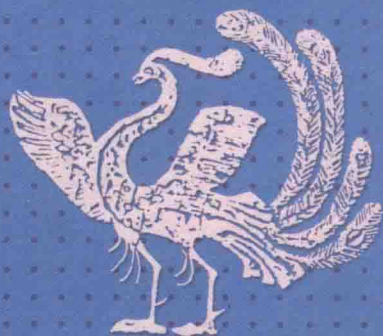


HANYU
YUNLÜSHITIXUE
LUNGAO

汉语韵律诗体学论稿

冯胜利 著



創于1897

商務印書館
The Commercial Press

HANYU
YUNLÜSHITIXUE
LUNGAO

汉语韵律诗体学论稿

冯胜利 著



 商务印书馆
The Commercial Press

2015年·北京

图书在版编目(CIP)数据

汉语韵律诗体学论稿/冯胜利著. —北京:商务印书馆,
2015

ISBN 978-7-100-10785-3

I. ①汉… II. ①冯… III. ①汉语—韵律(语言)—
研究 IV. ①H11

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014) 第 234727 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

汉语韵律诗体学论稿

冯胜利 著

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-10785-3

2015年1月第1版

开本 880×1230 1/32

2015年1月北京第1次印刷

印张 7%

定价: 25.00 元

前言

本书是笔者近十年来把语言学中的韵律构词学和韵律句法学应用于汉语诗歌研究从而建立韵律诗体学体系的第一次结集。其中各章的主要内容均在有关杂志发表过。

第一章“文学研究的新方法”发表于2013年的《文学遗产》；第二章“韵律诗体学的基本原理”发表于《当代修辞学》；第三章“汉语诗歌的构造原理”发表于《中国诗歌研究》；第四章“语体原理与机制”发表于2010年《中国语文》；第五章“语体的俗、正、典与《诗经》的风、雅、颂”发表于2014年《语文研究》，其中小部分发表于2012年的《汉语教学学刊》；第六章“韵律系统的改变与二言诗体的消亡”发表于2009年《历史语言学研究》和2013年的《大江东去：王士元教授八十岁贺寿文集》；第七章“《离骚》的顿叹律与抒情调”发表于2014年的《社会科学论坛》；第八章“三音节的韵律特征与三言诗的历时发展”发表于2008年的《语言学论丛》；第九章“五言诗与七言诗发展的韵律条件”首次在2006年的《美国亚洲学会年会》作为论文宣读，其后发表于2011年台湾的《清华学报》。

虽然各章独立成篇，但都是韵律诗体学中有机的组成部分，其所关注的核心问题正如著名诗人、音乐家及文学批评家 Adam Fieled 在问乔姆斯基时所言：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）是否同样是人类天生本能而非兴趣或培育的结果？与此相类，本书所直接涉及的基本问题也是：通过当代形式语言学来探讨诗体规律是否是一种

富有成效的研究？

乔姆斯基对上面问题的回答是肯定的：人类的诗歌的能力（就广义而言）是本能的、普世的，尽管部分是后天习得的，部分是有关个人的。语言诗学家 Jay Kayser 的看法则更加明确：“Silent upon a peak in Dari en”和“Ode to the west wind by Percy Bysshe Shelley”两句各含 10 个音节，但第一句是诗行而第二句就不是，为什么？其原因就在于诗歌有自己的节律规则（metric rules）。这正是本书的原则与理念。请看：

“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。”

“清明时节雨，纷纷路上行人，欲断魂。”

字数一样，但前者是诗，后者则是词！为什么呢？本书所要探讨的正是这类问题。

韵律诗体学试图用形式语言学的基本理论和方法来发掘和解释文学形式的规则及其嬗变规律。当然，本书的分析与论证只代表着这一新兴领域的开始，因此与其说我们试图在这里得出“韵律诗体学”的结论，不如说给这个新兴学科提出更多、更深、更有趣的问题，而其最终目的则在于引起广泛的兴趣和注意，共同从语言学的角度对这块文学处女地进行广泛而深入的研究与发掘，构建出一个更合理、更完善的韵律诗体学。

读者也许想进一步了解作者何以如此钟情于诗歌的研究。

我从小就喜欢古诗。十五六岁在清河中学校宣传队曾亲炙北京人艺演员的指导和训练，尤其在朗诵的停延顿挫方面多获点教，这是我初识韵律的早期启蒙。19岁在和平门中学教书时开始学作古诗，有幸的是得到陆宗达先生的批改和教授，于是也略知诗法之一二。1979年在北师大读古汉语研究生时，常和同门学友联诗对句，养成古诗吟作之癖，虽在海外，犹哼颂不辍。2003年到哈

佛,宇文所安 Steve Owen 告我他对《汉语的韵律、词法与句法》有兴趣;不久,他又召开了一个“古代声音与诗歌”的研讨会,激起我用韵律对诗歌进行系统研究的动机;数年之后,便有了现在这部书稿。然而,我不能不特别感谢的还是香港中文大学,它让我把哈佛不能实现的愿望变成了现实:首先给了我集中的科研时间、让我能够在上课下课不停思考;其次,是它的地缘文化,让我能在海峡两岸和东西方之间往来交流,一步步厘清思路、建构体系,形成了形式句法模式下的韵律诗体学的框架。

我知道,语言学中的形式句法在国内并没有被普遍认可,而形式科学就更鲜为人知。因此,用形式科学的办法来研究文学艺术,无论成功与否都很难让人即刻接受。好心的朋友曾劝我:不要做这种费力不讨好、下一代才有人理解的研究。我自然知道个中际遇,但所以至今未停而终不悔者,是二十余年来的海外学涯让我常常感到国内传统训练中形式成分欠缺的沮丧,以及后来自己不断从硬补中尝到甜头的惬意。这沮丧和惬意之间正负两种力量的夹激,让我自知是精卫,也不惜把自己衔来的小小木石丢入大海,寄望于这些微小的努力或能对汪洋大海的“基因”产生星点作用,潜移默化,使他山之石化为自家之玉。是耶非耶?在所不计也!

是为序。

冯胜利

二〇一三年十二月十二日
于香港中大,暨垣斋

目 录

第一章	文学研究的新方法·····	1
第二章	韵律诗体学的基本原理·····	29
第三章	汉语诗歌的构造原理·····	51
第四章	语体原理与机制·····	67
第五章	语体的俗、正、典与《诗经》的风、雅、颂·····	90
第六章	韵律系统的改变与二言诗体的消亡·····	115
第七章	《离骚》的顿叹律与抒情调·····	144
第八章	三音节的韵律特征与三言诗的历时发展·····	166
第九章	五言诗与七言诗发展的韵律条件·····	192
参考文献	·····	217
后记	·····	229

第一章 文学研究的新方法

汉语“诗律学”是一个既老又新的学科。说它老，因为中国的诗体（不是诗旨、诗意的）研究由来久矣。远的不说，朱光潜的《诗论》、王力的《汉语诗律学》就是近代诗体研究的名作。然而，我们说韵律诗体是一个新学科，是因为语言和韵律的研究有了新的发展，我们可以从新的角度思考和回答汉语文学史上的一些最简单、最悠久、同时也是最难回答的问题，譬如二言、三言、四言、五言、六言、七言诗歌的不同在哪里？它们发展次序背后的语言因素和机制是什么？这些都是本书试图探讨和回答的问题。

基于上面的考虑，本书首先介绍汉语诗歌研究中新的理论工具和分析方法。我们将从本书下面章节中看到：近年来汉语诗歌的语言研究有了新的进展，而其基本的原因是新的理论工具的引进、发明和使用。简言之，即韵律学、语体学和历史句法学。由于新工具的帮助，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——通过当代韵律学（包括语体学和历史语言学）建立起来的诗体学。本书各章节的讨论都是从理论工具和分析方法两方面，来探讨最近古代诗歌研究中的一些新的现象。本章首先从理论和方法上简要介绍韵律诗体学的新视角。

一、新的理论工具

先看什么是新的理论工具。我们以为,近年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”。这三方面的研究成果为我们观察汉语诗歌从古到今的变化提供了一个全新的角度,为我们研究语言和文学的关系提供了一个新的理论工具。

先看韵律学。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(以里博曼 M. 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 年美国学者里博曼发现的重要法则,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”。^① 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

^① 每个语言的音步都不尽相同,取决于该语言的音系结构。譬如汉语是音节计时音步(syllable timing, 计算几个音节),而英语则是重音计时音步(stress timing 计算重音的时间间隔)。本书所谈到的音步主要指汉语的音节音步。

轻重”这一“相对律”的基础之上。据此,无论是一串自然语音,还是一行诗,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:说话的时候,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,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;但能证明双音节音步;

(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”是一个新发现。另一个连带的发现是:诗歌的节律一般都按纯韵律的步子走,所以它们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#”,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,因为它不自然,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”,按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,解决旧有的问题,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 $3+4$? 有了相对轻重(及其文学效应,本书第八、九章专门讨论)这些新的工具以后,我们不但可以从新的角度思考和回答这些问题,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(参《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(参第二章),来考虑汉语文学史上这种独绝的文学范畴。

以上是我们说的第一个新工具:韵律学。当然,这里只是简单的介绍。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

讨的和发展的一个新领域;我们相信,她会给将来的文学研究提供一个新的角度和窗口。

本章所要提出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。经过近年来的研究(陶红印 1999;张伯江 2007 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和对错的系统问题。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(冯胜利 2010、2011a;王永娜,2010)。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),但表现不同语体标志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功能和威力,并主动用它来研究文学,这就为文学的研究提供了又一个新的工具(本书第四、五两章专门讨论)。

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(此乃语体之变,参第九章)^①。然而有趣的是,如果把比较齐整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,意思也没有太走样,但是文体和风格截然两样了。为什么呢?从韵律上讲,诗给人齐整正式的韵律感,而词则给人长短自由的口语感。这种舒展自由、亲切俗常的“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,和它们句子格式的长短与整齐的程度直接相关。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。”(《黄侃日记》199页)

“语言以随世而俗,文章以师古而雅。”(《黄侃日记》199页)

“雅俗有代降,其初尽雅,以雅杂俗,久而纯俗,此变而下

^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。

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，则高文可流为俳体；由后之说，则典颂可变为丽词。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》214 页

“雅俗代降论”是一个绝大的发明。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”——开始的时候是俗语，“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）。^① 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，是少爷的好一对儿”。这么一译，典雅味道即刻全无。其

^① 参冯胜利“新材料与新理论的综合运用——兼谈文献语言学与章黄演绎论”。中国社科院语言研究所举办“国学研究论坛·出土文献与汉语史研究”2012年11月3日至4日。

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《诗经·大雅·文王之什·大明》里的殿堂歌词。今天虽仍然不俗,但其庄典色彩大不如昔。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,自然地,从研究的对象和方法到研究心态和气象,也会因之而有不同。再如“蓦然回首,那人却在灯火阑珊处”,(根据北大语料库)用今天的话说就是“突然回头一看”。如果这首词说“突然回头,那人却在灯火阑珊处”就不够味儿。但实际上“蓦然”在当时本是非常通俗的口语。因为时代久远了,口语里不说“蓦然”而只说“突然”了,就觉得当时的口语也文雅了。时间久了的,俗也雅。原先雅的,说得多了,频率一高,雅的也变俗了。于是,这就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(依据所谓“断代语感”,参第五章),看它们具有什么样的语体特征和艺术效应。与此同时,我们也就可以带着新的问题看它们是什么时候开始“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,但是没认识到雅俗也是语体机制的表现,因此也没有意识到语体也是文学形式(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 1934,魏培泉 2002, Huang 2005, Xu 2006, 冯胜利 2009, 及其所引文献中,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。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?赵元任先生曾说汉语的语法从古至今没多大改变。^①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?有何显著的不同?其实,词类活用就是最典型的表现。“登泰山而小天下”,这个“小”是意动用法。“斫而小之”的“小之”是把它弄小,是使动用法。《左传·成公二年》“齐侯亲鼓,士陵城”,不用“打鼓”。“让他枕到自己的腿上”,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。

① 原文是:“The grammar of Chinese is practically the same, not only among the dialects, but even between modern speech and the classical language.”(1976:99)”(见 Chao, Yuen-Ren. 1976. *Aspects of Chinese Sociolinguistics: Essays by Yuen Ren Chao*. Stanford: Stanford University Press.)。

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,去入不能相混了。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(参岑麒祥“入声非声说”,1943),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,那么它们就是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。事实并非如此简单。从语言整体结构上看,先秦没有“丧家狗”一类的三音词。“丧家狗”这三个字在先秦要说成四言的“丧家之狗”。2+1式的名词到了东汉才大量发现,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。

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。见段玉裁《说文解字注》·