

比较文学与文化丛书

蒋承勇 主编



李国辉 ● 著

比较视野下 中国诗律观念的 变迁

比较文学与文化丛书

蒋承勇 主编

李国辉 · 著

比较视野下 中国诗律观念的 变迁

社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

比较视野下中国诗律观念的变迁/李国辉著. —北京:
中国社会科学出版社, 2011. 1
(比较文学与文化丛书)
ISBN 978-7-5004-9273-3

I. ①比… II. ①李… III. ①诗律—文学研究—中国
IV. ①I207.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 217900 号

责任编辑 罗 莉
责任校对 周 昊
封面设计 王 华
技术编辑 李 建

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010—84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

装 订 广增装订厂

版 次 2011 年 1 月第 1 版

印 次 2011 年 1 月第 1 次印刷

开 本 880×1230 1/32

印 张 11.875

插 页 2

字 数 296 千字

定 价 30.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

目 录

导论	(1)
第一章 中西诗律观念的比较	(18)
第一节 中国古代的诗律研究及清代的诗律观念	(18)
第二节 英诗 20 世纪的诗律观念	(35)
第三节 中西诗律观念的哲学根基	(49)
第四节 中西诗歌的节奏观念	(67)
第五节 中西诗律观念的本质差别	(79)
第二章 中国诗律观念变迁的发生	(84)
第一节 中国诗律观念变迁的初成期	(84)
第二节 中国诗律观念变迁的磨合期(1937.7—1966)	(99)
第三节 中国诗律观念变迁的完成期(1976—2008)	(111)
第三章 中国诗律观念变迁在诸多领域的状况	(120)
第一节 近体诗平仄的节奏探寻	(120)
第二节 古典诗歌节奏单元的重新寻找	(135)
第三节 中国现代格律诗建设中音律的影响	(159)
第四节 20 世纪诗歌翻译中的诗律观念	(178)

第五节 韵律语言学中音律的观念·····	(198)
第四章 中国诗律观念变迁的原因·····	(215)
第一节 “文学革命”运动对声律的否定·····	(217)
第二节 现代汉语与平仄规则的矛盾·····	(235)
第三节 中国语言和诗歌中的节奏基础·····	(252)
第四节 诗人、学者对音律的了解和接受·····	(260)
第五节 1919 年之后格律价值的重新恢复·····	(274)
第六节 诗人、学者反对自由诗的现实需要·····	(285)
第五章 中国诗律观念变迁后的问题·····	(293)
第一节 清代与 20 世纪中国诗律话语的断裂·····	(296)
第二节 20 世纪中国诗律话语的内在矛盾·····	(311)
第三节 中国声律观念的解体·····	(333)
结语·····	(342)
参考文献·····	(351)
后记·····	(373)

导 论

近体诗在唐代定型后，千百年来，成为中国文学的主流样式，以至于言中国文学则不能离唐诗。清人王楷苏在《骚坛八略》中说：“宋、金、元、明以迄于今，皆沿唐人之旧，至元人之填词，近人之小曲，亦必有声调平仄，则又皆近体诗之流欤？”^①把元代的散曲、小令以至于清代的时调小曲，都看做是由近体诗变化出的，可见近体诗的巨大影响了。

与汉魏的古体诗相比，近体诗的最大不同在于它是有律的，所以近体诗又被称为律诗。从古体诗与近体诗的不同中，可以找到中国的诗律观念。明人李东阳以为：“律者，规矩之谓。”^②清人蔡钩辑有《诗法指南》一书，书中引《闽潭诗法》曰律“如法律之严也”^③，钱木菴《唐音审体》又谓律为六律。总体上看，律诗是法度严整的诗。

那么这种法度具体表现在什么地方呢？李东阳说：“非独字

① 王楷苏：《骚坛八略》，嘉庆二年钧鳌山房刊本，上卷，第2页。

② 李东阳：《麓堂诗话》，丁福保：《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第1379页。

③ 蔡钩：《诗法指南》，《续修四库全书·1702》，上海古籍出版社，第402页。

数之同，而凡声之平仄、亦无不同也。”^①《闽潭诗法》认为在于“调平仄、拘对偶”^②。对偶不但是诗律的要素，也是近体诗的结构方法。从性质上看，对偶不算在诗律之内，当属于谋意布局方面。撇开对仗不谈，剩下的就是字数和平仄了。律诗通首八句，每句或五字，或七字，句有定字，篇有定句。清人徐增在《而菴诗话》中，戏称七律为二十八人主客赴筵，也对字句之度有所发挥。虽然律诗与古体诗的自由开合不同，但是古体诗中也有四句成篇者，也有八句成篇者；有通首五言者，也有通首七言者，因而律诗与古体诗的主要界限还不在字句数量上。实际上，古体诗和近体诗的差别主要在于有无声律。

古体诗虽然也有平仄，但是平仄无法，不及近体诗粘对精切，所以古体诗没有声律，而近体诗专有之。声律不纯粹是平仄的规范，它还要附着在字句上，清代的律诗歌诀，已把字句规范合在一起了。如果字句规范可融在声律中的话，中国的诗律实际上就体现在声律上。

诗律观念是一个民族诗律建造的基本原则，中国声律建造的基本原则在于变化：不仅一句诗要讲究“调平仄法”，而且一联诗、一调诗都要讲究平仄变化。因而整体上看，中国诗律观念就表现在一种变化的精神上。除了这种诗律观念外，还有另一种诗律观念，不同时代的人对于某种诗体会有不同的认识，比如1911—1941年中对于新诗格律的认识就有起伏变化。这种对某种诗体的认识也属于诗律观念的范畴，但这里有一个明显的区别，前者主要指涉的是一个民族诗律背后的构造基础，而后者则

① 李东阳：《麓堂诗话》，丁福保：《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第1379页。

② 蔡绉：《诗法指南》，《续修四库全书·1702》，上海古籍出版社，第402页。

是指具体的诗律形态。区别开这两种“诗律观念”是至关重要的，因而本书不用“诗律观念”来称呼后者，而以具体到某一诗体的名称来称呼它，比如“现代格律诗的观念”，或“现代格律诗的认识”。

以平仄变化为核心的诗律观念，在 20 世纪的中国基本被废除了。清末巨大的政治文化变局，使得西学成为民族存亡的不二道路，西方观念渐入人心，诸多传统文化渐趋消亡，中国声律不过是沧海一粟而已。

变化的结果，是西方的音律（Metre）观念进入到中国的诗律领域之中，在现代格律诗、现代诗歌翻译、语言学、文学研究等领域，以重复为原则的音律观念取得了压倒性的优势，而中国的声律宛如一个丢了王权的帝王，流落在外，与主流话语无关。20 世纪众多著名的学者、诗人，大都接受了西方的音律观念。国学大师吴宓 1922 年在《学衡》上发表《诗学总论》一文，认为：“诗者，以切挚高妙之笔，（或笔法）具有音律之文，（或文字）表示人生之思想感情者也。”^① 这可看做是早期音律观念进入中国诗学的一个标志。后来的诸多学者、诗人都认同了吴宓的音律观，叶公超说：“在任何文字的诗歌里，重复似乎是节律的基本条件，虽然重复的元素与方式各有不同。”^② 卞之琳说：“节奏也就是一定间隔里的某种重复。”^③ 这些人的观点都来自西方的音律观念。

可能这些观念并不会让人吃惊，因为它们几乎是 20 世纪中国诗律学的基础，它们已经融化在现代学者和诗人的血液中。但

① 《学衡》第 9 期，1922 年 9 月，第 11 页。原文“人生”作“生人”，商务印书馆《吴宓诗话》一仍其旧。现据文意改之。

② 叶公超：《音节与意义》，《大公报·诗特刊》1936 年 4 月 17 日，第 12 版。

③ 卞之琳：《人与诗：忆旧说新》，三联书店 1984 年版，第 28 页。

可怕之处就在这里，中国学者和诗人们自然而然地接受了它们，都似乎并没有意识到中国的诗律观念一千多年来第一次发生了根本性的改变，似乎也还没有认真思考一下这种变迁。人们关注的焦点往往在前方，如何建立新的节奏，如何创造新的典型句式，诸如九言诗、十言诗之类，这些问题可能太困扰诗人的心智了。但是一个关键的问题更需要思考：假如我们的远方不是固定的岛屿，而只是一朵飘动的白云，谁知道诗律前进的巨船将把我们带到哪里？

对于中国诗律观念的变迁，有许多问题值得沉思：诗律观念是如何变迁的？它有着什么样的背景？又由着什么样的原因？变迁后的状况和影响如何？又带来什么样的结果？诗律观念变迁的实质若何？如何评价这种变迁？本书就这些问题进行了探寻，在论述上也大致按照这些问题而展开。

首先，本研究有利于认清中国古代的诗律观念。现代中国的诗律研究，或者集中于以音律来阐释中国古代的诗歌，或者延续清代的诗律研究模式，对拗救规则进行梳理。后者多流于表面，算不上是理论研究，只不过是一种实验和验证，是对原有规则的修正，对诗律的基本问题缺乏思考。前者将精力放在怎样阐释的问题上，因而本身就有损客观。前者的出现是有其复杂原因的。原因之一在于西学成为权力话语，与其说学者们难以离开音律理论来阐释中国的诗律，还不如说学者们更钟情于这种方式；其二在于对新诗“创格”的关切。这两个原因都与清末以来中国文化的重建有关。文化重建的迫切性，使得学者们更易于思考应该如何创建的问题。本书志在深入中国诗律观念的内部，联系哲学和其他文化的内涵，阐释声律存在的基础，以及诗律观念变迁后产生的变化，这对于反思单向阐发式的诗律研究有积极价值。

其次，本研究有利于对中国现代诗律试验及其理论做一清醒

思考。总结、评价现代诗律理论，已经是现代文学研究中的一个老课题。众多的论著对于各种理论的产生、异同、优劣问题，已经论述得很充分，但是这些论著还有不令人满意的地方。原因在于早期的诗律研究者们大都与试验者有着紧密的关系，他们或者本身就是新诗人，比如梁宗岱、孙大雨、罗念生、林庚；或者与试验者有着种种联系，比如朱光潜、王光祈。后来的研究者即使与试验者没有关系，但由于受到了早期研究者的巨大影响，也难以从他们的理论框架中突越出来。诗律研究者的独特身份，对于说明一种理论的渊源问题，十分有利，但是这也妨碍他们研究的客观立场。具体来说，不利的因素有两点：第一，由于研究者和试验者角色的重合，许多试验性的文章与研究性的文章混合在一起，因而诗律论著的批判性不强，多流于主张的陈述层面；第二，由于试验者们本身受到了音律观念的影响，音律成为了一种尺度，使得诗律论著同样笼罩在音律的观念下，这就产生了单向阐发式的研究，对于现代格律诗的理论缺乏深入的认识。

再次，本研究有利于深入认识中国诗律观念变迁的若干问题。由于研究者们对文化重建的热衷，因而对于这种重建本身的后果、状况还缺乏反思，使得诗律观念的变迁问题，成为一个被遮蔽的世界。这种变迁发生的时间在哪一年，以何为标志？发生的过程若何？伴随着什么样的文化现象？诗律研究者们是否发现中西诗律存在着矛盾？如何消除这种矛盾？诗律观念变迁完成在什么年代，有没有标志性的事件？它又产生了什么样的结果，人们是如何看待这些结果的？这种种问题都是本书值得深思和追问的。如果人们能从本研究中得到上面一系列问题的答案，即使许多答案还有可以修正的地方，那么本研究的目的也就达到了。

本书注重从异质性比较的眼光看待中西诗律观念的不同。刘大白（1927）、孙大雨（1956）等人的研究虽然也有比较的眼光，

但是研究视野多在求同，而非求异，因而他们得出的结论，不仅适用于今，也适用于古；不仅适用于中，也适用于西。孙大雨在总结他的音组论时，就融古今中外于一炉，他说：

我企图说明的是一件进行着的事态，一种动作，想要说明它的普遍的原理和在几种语言文字里的具体的表现状况，并且特别讲到了在我国语文里的这具体状况底历史发展……^①

这种研究注定将中西诗律的差异抹去，使古今中外只具有一种模子。美国华裔学者叶维廉在《比较诗学》中，呼吁“放弃死守一个‘模子’的固执”，“我们必须要从两个‘模子’同时进行，而且必须寻根探固”。^②这实际上对以彼模子套我文学的做法作了批判，已被当代学者广泛接受。本书借鉴比较文学的异质性比较的方法，从求同到求异，脱离了单向阐发研究的樊篱。

本书对诗律背后的哲学、音乐、语言等文化作了整体思考。诗律的产生，不单单是一个文学事件，也不是一个孤立的领域，它与某一民族的文化紧密相连。因此诗律观念本身就是民族文化的另一显现，只不过同原文化观念相比，受到了文学和语言环境的调整而已。如果透过这种文学和语言环境，还原出诗律背后起作用的文化观念，那么这就能深入地理解中西诗律的特色及区别。本书对于中西节奏观念的探析，对于声律与《周易》的渊源关系、音律与古希腊哲学的联系，都进行了不少思考，这对于解

① 孙大雨：《诗歌底格律（续）》，《复旦大学学报》（人文科学）1957年第1期，第20页。

② 叶维廉：《东西比较文学中模子的应用》，《叶维廉文集·1》，安徽教育出版社2002年版，第38页。

释中西诗律观念的差别是有新意的。

一种新的观念产生后，它不但会对本领域产生作用，而且也会对相关的领域施加影响。西方音律观念进入中国诗歌领域后，它除了对古代诗律研究、现代诗律理论产生了作用，也对诗歌翻译、语言学领域施加了影响。所有这些领域，都是音律观念的作用范围，都体现了 20 世纪中国诗律观念的变迁。对这些领域进行音律影响度的分析，对于宏观地把握诗律观念变迁的程度，是非常有必要的。本书专列一章，对这些问题进行了梳理，这对于以往的诗律著作只注意于诗律本身，忽略其他领域的做法，是一种补充。

在以上的介绍中，实际上也涉及了本书的研究方法，这就是异质比较法和文化寻根法。除了这两种方法之外，还用到了不少观念和方法，现说明如下：

第一，结构主义和解构主义分析法。本书在对清代与 20 世纪英诗诗律观念进行话语规则分析时，为了呈现二者的不同，舍弃了福柯（Michel Foucault）的解构主义的分析方法，把清代和 20 世纪英诗诗律话语修补成结构主义的整体，这对于认识二者的差异性，而不是它们内部的断裂，有积极性的价值。书中的某些部分也用了解构主义的分析法，比如在分析中国清代的诗律话语时，对于唐宋时期的拗体和律诗观念与清代的作了区别，这有利于历史地还原中国诗律的面目，但显然，这里存在着解构主义所说的断裂。

第二，话语分析方法。话语（Discourse）是一个意蕴丰富的词眼，在本书中，话语主要指一定领域中使用的术语，以及言说方式。它涉及话语的对象，话语的主客体，以及话语的陈说等层面。每一个领域中都有这些层面的不同设置，福柯在《知识考古学》（*L' Archéologie du Savoir*）中称之为话语规则的构成。

本书在分析清代和 20 世纪英诗诗律话语时，虽然作了结构主义的调整，但是与福柯的话语规则分析法仍然有关。

第三，考据和历史分析法。作为一个传统的研究方法，考据和历史分析法是文学研究不可或缺的。本书对中国古代的诗律研究的分期，对诗律观念变迁的进程，都使用了这种方法来分析。特别在中国古代的诗律观念和现代格律诗的理论两个方面，为了探明源流，分清类别，费力的考据工作实在不可缺少的。虽然对有些问题已经作出了回答，但是由于涉及的范围较广，一些材料还未收集到，因而不少结论可能要等待修正。

第四，音律音系学和韵律构词学的方法。西方 20 世纪 80 年代前后，兴起了音律音系学 (Metrical Phonology) 和音律构词学 (Prosodic Morphology)。这两种学科被国外的学者拿来运用到汉语上，如冯胜利的汉语韵律句法学，以及其他学者的类似研究。要对这些研究进行分析，就必须了解音律音系学和韵律构词学这两门新学科。对汉语的实际进行分析时，也会运用这两门学科的方法，比如文中对汉语重轻音的分析时，涉及了“音律格” (Metrical grids)，这属于音律音系学的分析方法。

书中在谈到西方的音律观念时，会常常使用一些术语，这些术语在 20 世纪译名多不统一，有些学者用这个术语，有些学者用那个。术语的不统一，给论述带来了麻烦，也常常会引起混淆。因而笔者对于西方的术语统一了译名，使前后一致，不致混乱。至于引文中的术语，为了保持原作的样式，均不作改动。

(1) Metre, 或者 Meter: 周无 (1920) 译为“韵节”，刘大白 (1927) 似乎称之为“韵律”，李思纯 (1920) 译为“叶律”，罗念生 (1936 年 1 月 10 日) 又译作“拍子”，王光祈 (1933) 译为“轻重律”，王力 (2005) 译为“步律”，闻一多 (1926) 虽然译“Form”为“格律”，但实际上他和后来的一些诗律家正是

称“Metre”为“格律”。“格律”一词原属中国诗学，胡应麟《诗薮》曰：

五文言肇自河梁，盛于宛洛……如《孔雀东南飞》一首，骤读之，下里委谈耳；细绎之，则章法、句法、字法、才情、格律、音响、节奏，靡不具备，而实未尝有纤毫造作，非神化所至如何？^①

这里就出现了“格律”一词。当然这里的“格律”，非指诗律而言，而指用意之法。《诗学指南》中收有王梦简《诗要格律》一书，张伯伟（2002）认为是《诗格要律》之误，不管怎样，这里的“格律”均指用意之法，与诗律毫无干系。为了将闻一多所说的“格律”与这里的“格律”区别开，同时照顾到西方的“格律”一词具有较宽的指涉性，比如中国的古代诗歌可以有这种“格律”，西方的诗歌也可以有那种“格律”，因而不采用“格律”的译名。康白情（1920）、吴宓（1922）和朱光潜（1933）都曾用过“音律”的译名。虽然“音律”一词亦属于中国古代的音乐术语，比如《颜氏家训》曾说：“今世音律诸靡，章句偶对，违避精详，贤于往昔多矣。”^②但是“音律”一词，恰好能与中国古代的“声律”相对应，考虑到现代以来，“音律”这个译名又得到较广的接受，因而本书以“音律”一词来指“Metre”，凡是没有特别指出的地方，“音律”一词均与中国古代的音乐无关。至于“Metrical”这样的词，基本译为“音律的”，只是在一些地方，为了照顾老译法，将其译为“格律的”。

① 胡应麟：《诗薮》，上海古籍出版社1979年版，第131页。

② 颜之推：《颜氏家训》，《诸子集成·8》，上海书店1986年版，第21页。

(2) Prosody and Versification: 前者冯胜利译为“韵律”, 后者王力(2005)译为“诗律学”, 现将“Prosody”和“Versification”译为“韵律”与“诗律”。之所以不从王力的译法, 在于“Versification”一词可常指具体的诗体, 与学术研究无关。《普林斯顿诗歌与诗学百科全书》说:

韵律是当前使用得最常见的术语, 它指言语的节奏或动态部分中的要素与结构, 当这些要素和结构出现在言语和普通语言中(语言韵律), 出现在文学艺术创作中时(文学韵律), 韵律也可指对这些要素和结构的研究。^①

韵律涉及节奏的要素和结构以及对它们的研究, 它涉及语言学和文学两个应用领域。与“韵律”相比, “诗律”主要关注诗体问题, 诸如诗节的安排, 押韵的设置, 等等, 它较少涉及节奏问题, 也与语言学没有瓜葛。

(3) Rhythm: 李璜(1921)译为“韵”, 郭绍虞(1949)译为“律动”, 徐志摩(1926年6月10日)译为“音节”, 吴宓(1922)、郭沫若(1926)、朱光潜(2005)、罗念生(1936年1月10日)、孙大雨(1956)等都称之为“节奏”, 本书选用“节奏”一名。吴宓和罗念生将“节奏”看做是不规则的重复, 如果“节奏”是规则的, 那它就成为了“音律”了。罗念生以“节律”(Metre)一词称呼“音律”, 对后来的学者有一定的影响, 这里不用“节律”一词。

(4) Foot: 吴宓(1922)译为“节”, 刘大白(1927)、闻一

① Alex Preminger, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1974. p. 669.

多(1926)称之为“字尺”或“音尺”，罗念生(1936年1月10日)、朱光潜(2005)译为“音步”，这里从罗念生、朱光潜的译法。音步除了要有音节数量的规范，对于轻音和重音也有严格的规定，它在诗行中的基本特征是重复。20世纪中国诗律理论中出现的音顿、音组理论与音步并不完全等同，后者没有轻重音的规定，但是由于音顿、音组的基本特征也是重复，因而它们是变相的音步。

(5) Iambic: 吴宓以“AX”符号表示它，不加译名，刘大白(1927)译为“抑扬律”，王力(2005)音译为“淹波律”，王光祈(1933)音译为“扬波式”。王力(2005)曾将 Iambic 和 Anapest 统称为“轻重律”或“短长律”。书中从王力，但只将 Iambic 译作“轻重律”。因而“Trochee”、“Anapest”、“Dactylus”等词，一律译为“重轻律”、“轻轻重律”、“重轻轻律”。涉及古拉丁诗律时，方用“长短律”、“短长律”等术语。

(6) Enjambement: 朱光潜(2005)译为“上下关联格”，孙大雨(1956)译为“跨行”，现从孙大雨。

(7) Stress and Accent: 中国学者有将“Stress”和“Accent”相混淆的情况，孙大雨称“Stress”为“重读”，罗念生(1936年1月10日)则译“Pitch accent”为“高低音”，梁宗岱将(1936)“Stress”和“Accent”一并称为“轻重(音)”，如同吴宓(1922)一律将“Stress”和“Accent”称为“重读”，王光祈则译“Accent”为“重音”，而陆志韦(1923)则似称“Stress”为重音。现译“Stress”为“重音”，“Accent”为重调。这种混用实际上在英美诗律学者那里也较为常见。伯林格(Dwight Bolinger)于1958年在《词语》上发表《英语重调理论》(A Theory of Pitch Accent in English)，开始将二者区分开来，恰特曼(Seymour Chatman)在《音律理论》(1965)一

书中，继续对其进行分析。简言之，“重音主词，而重调主于短语”^①。因而音步中的重音即指“Stress”，而句中强调处的重读则指“Accent”。

(8) Pause and Caesura: 李思纯(1920)译“Pause”为“止音”，李璜(1921)译“Pause”为“停顿”，梁宗岱(1936)译“Caesura”为“停顿”，朱光潜(2005)则译之为“顿”，王力(2005)译为“诗逗”。书中将“Pause”译为“停顿”，将“Caesura”译为“语顿”。“Pause”泛指一切停顿，比如节拍与节拍间、节与节之间、句子末尾等，而“Caesura”则特指诗行中由于语意和句法关系而产生的断裂，比如一个插入语，一个跨行都可以造成这种断裂。从与诗律的关系看，“Pause”可以指音组间的微顿，而“Caesura”好似中国古代诗歌中的“折腰”，它完全是语意上的断裂或停顿。

至于将“Rhyme”译为“韵”或“押韵”，将“Alliteration”译为“双声”，将“Assonance”译为“叠韵”，将“Sonnet”译为“十四行体”或“十四行诗”，这里不再多说。

除了英语中的术语外，还有一些法语的词汇，简单解释如下：

(9) Le Groupe Rythmique: 这里译为“节奏组”，它指诗行中轻音和重音形成的拍子，在划分上常常与句法有关系，除了轻重音的规定外，它与中国古代诗歌中的“顿”相似。

(10) Binaire and Ternaire: 译为“二拍子”和“三拍子”，它指诗行中分别由两个和三个节奏组组成的节奏样式。“二拍子”和“三拍子”大致与英诗中的“Dimeter”(二音步)和“Trime-

^① Seymour Chatman, *A Theory of Meter*. The Hague: Mouton & Co., 1965. p. 57.