

北大中文學刊

2009

中國文學史略

第一編

自文字至文章

卷一

在音聲始之民，其音聲中，蓋惟以容態聲言，自達其情志而已。
發音雖重，實成言辭，言辭皆美，乃此歌歌。時屬草昧，庶民朴淳，志氣
之內，則任情而歌呼，天地靈于外，則祇具以頌祝，雖吟歌，時起儕輩，
為樂所發，默識不忘，止耳相傳，或述後世，後有巫覡，職在通神，盛為
歌舞，以祈靈貺，而後漢之在人，其用乃愈益廣大。或察今之重氏，
雖此極狂，未有衣服宮室文字，而頌神抒情之什，降靈召鬼之人，大
概有焉。若不幸，云：昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌，八闕（注
氏春秋仲夏紀古樂）鄭玄則謂：情之興也，諒不于上皇之世。（詩經序）
雖其言文義微信，而證以今日之野人，於人間之心理，固當以此氏所志



北京大學出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北大中文學刊

2009

北京大学中文系 編



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

北大中文学刊. 2009/北京大学中文系编. —北京:北京大学出版社, 2009. 11

ISBN 978-7-301-05384-3

I. 北… II. 北… III. ①文学理论-文集②语言学-文集③文献学-文集 IV. I0-53 H0-53
G256-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 187622 号

书 名: 北大中文学刊(2009)

著作责任者: 北京大学中文系 编

责任编辑: 白雪 吴 敏 徐丹丽 张弘泓

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-05384-3/I · 0593

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

787mm × 1092mm 16 开本 43.5 印张 923 千字

2009 年 11 月第 1 版 2009 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 65.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

《北大中文学刊》发刊词

陈平原

“春华”未必“秋实”，作为现代学人，我等不能不既讲耕耘，也问收获。不仅收获，还得学会“广而告之”。为了向中外学界汇报业绩，也为了自我鼓励，北京大学中文系决意创办《北大中文学刊》。

学刊年出一卷，选录同仁过去一年间公开发表的学术论文。不定名额，无论长幼，更遑论原刊何处，凡北大中文系在岗教师，每人均可提交一文送审。能通过校内外专家匿名评审者，即予以收录。

学刊所收文章，一律注明出处，原则上不做修改（错别字除外）。各文的编排，注重专题性，而不是所属单位。书后附列同仁在过去一年出版的著作目录（或新刊，或增订再版）。

之所以人限一篇，主要还不是篇幅限制，而是提倡“精雕细刻”。每年有一篇自家满意的“好文章”发表，在我看来，已属难得。

尊重同仁的个性、趣味及自我期许，不强求一律。再说，学刊并非高下立判的“擂台”，而是自我展示的“橱窗”。我们的愿望是，有更多同仁所撰“宏文”，因此而长上翅膀，飞向更加辽阔的世界。

现代学术讲究“专业性”，同在中文系教书，却也面临“隔行如隔山”的尴尬。平日里各自忙碌，难得关注同事的工作。这册学刊，将迫使同仁进入“跨学科”对话状态。若能因此而增进同事之相互了解，乃至如切如磋，如琢如磨，则幸甚。

2009年8月13日

目 录

先唐杂言诗的节奏特征和发展趋向

- 论六言和杂言的关系 葛晓音(1)

“鸿都门学”事件考论

- 从文学与儒学关系、选举及汉末政治等方面着眼 钱志熙(19)

北齐文学传统与初唐诗歌革新之关系 杜晓勤(33)

论中国古代小说文体研究的四个层面 刘勇强(50)

中国古代小说“变形”母题的源流及其文学意义 李鹏飞(67)

海内孤本明刊《新刻全像五鼠闹东京》小说考

- 兼论明代以降“五鼠闹东京”故事的历史流变 潘建国(97)

元明曲学家杂剧分类解读 李 简(114)

略论纪昀的《玉台新咏》研究 傅 刚(123)

论晚清古文理论中的声音现象 柳春蕊(134)

视日、日书和叶书

- 三种简帛文献的区别和定名 李 零(145)

礼制的隐含与《论语》的诠释 徐 刚(155)

《孝经》开元始注与天宝重注比较研究 顾永新(167)

略论北宋经学与儒家诸子学之互动

- 以经学新变与理学形成为中心 吴国武(186)

诗材、诗风及诗人品格

- 朱熹咏梅诗词诠释 顾歆艺(194)

《类编增广黄先生大全文集》所收黄庭坚诗作考 陈晓兰(211)

《全宋诗·欧阳修诗》补正 王 岚(221)

《平妖传》结构与人物性格分析 林 嵩(237)

《燕行录全集》考误 漆永祥(245)

国学的当代形态与当代意义 袁行霈(277)

论《世经》帝德谱的形成过程及相关问题

- 再析“五德终始说下的政治和历史” 陈泳超(284)

韩国阳明学者郑齐斗的经世思想 龚鹏程(298)

梁启超代拟宪政折稿考	夏晓虹(308)
长向文人供炒栗	
——作为文学、文化及政治的“饮食”	陈平原(330)
现代文学的阐释链与“新传统”的生成	温儒敏(344)
从会馆到公寓:空间转移中的文学认同	
——沈从文早年经历的社会学再考察	姜 涛(361)
湘西音乐美术与沈从文创作之关联	商金林(379)
贮满记忆的空间形式:“阳台”与张爱玲小说的意义生产	吴晓东(391)
阿垅对现实主义理论的坚守与探索	
——对1950年那场理论批判的回顾和再探讨	王丽丽(409)
1980年代“文化热”的知识谱系与意识形态	贺桂梅(423)
荒诞还是荒唐,读圣还是亵渎?	
——由阎连科《风雅颂》批评某种不良的写作倾向	邵燕君(448)
友爱、敌意与他者的单一性	
——论德里达的“幻影朋友之回归”	陈晓明(463)
比较诗学的学科价值理念与方法意识	陈跃红(476)
Metaphor as a Political Rhetoric:	
Chunqiu Rhetoric in a Straussian Light	Zhang Pei(482)
汉语负面排他标记的来源及其发展	胡敕瑞(495)
述补结构与处置式发展关系初探	刘子瑜(510)
论“名而动”结构的来源及其语法性质	杨荣祥(527)
汉藏诸语言词汇比较中的词义对应问题	孙玉文(538)
论反切起源问题	张渭毅(552)
关于“每”和“都”的语义配合和制约关系	袁毓林(569)
试论普通话疑问语气的声学关联物	王韞佳(586)
语义结构和汉语虚词语义分析	郭 锐(603)
语义所指理论与汉语句法成分的语义指向研究	沈 阳(616)
闽南方言连读变调新探	陈宝贤 李小凡(639)
汉语动转名的无标记性与汉语语法化模式的关联	董秀芳(649)
语义范畴组配的基本层次和汉语单字的语义功能	叶文曦(659)
中文办公软件界面用语标准化问题刍议	詹卫东(674)
北大中文系同仁2008年刊行著作目录	(688)

先唐杂言诗的节奏特征和发展趋向

——论六言和杂言的关系

葛晓音

中国古典诗歌以齐言诗为主,杂言作为自由体诗,一直处于非主流的地位。因此诗学界对杂言诗的节奏特征、表现感觉和演变趋向的专门研究极为罕见。中国古代的诗论本来是很重视诗体特征的,尤其明清诗话,最常见的评论角度是时代、作家、作品及诗体类型。有关四言、五古五律、七古七律以及绝句等齐言诗的艺术规范的论述汗牛充栋,而对杂言诗的论述却寥寥无几。当代海内外的诗学研究中,也很难见到有关杂言诗的体式研究。笔者近几年在对先秦汉魏晋南北朝的诗歌体式进行系统研究的过程中,注意到杂言不但与各种齐言体的生成途径有关,而且经过不同历史时期的发展演变逐渐形成了与齐言相对的诗歌体式,尽管杂言形式多样,没有齐言诗在字数、句数、格律等方面的定则,但也有相对独立的节奏特征以及表现感觉,而且被李白杜甫这两位大诗人发展到巅峰。因此探讨先唐杂言的发展过程,还有利于更深透地理解李杜诗歌的伟大成就。

一

关于杂言的先行研究虽然很少,但还是可以找到一些涉及杂言基本特征的论述,而且从中可以发现今人应当解决的若干问题。

笔者在所能见到的历代诗话等古代诗论著作中尽可能摘录了所有关于杂言诗的论述。这些极少的资料,关系到以下几个问题:一是杂言诗的称谓和归类:古人提及杂言,有的称之为“参差语”,如谢榛《四溟诗话》;较多的称之为“乐府长短句”,如李东阳《麓堂诗话》,胡应麟《诗薮》,叶矫然《龙性堂诗话初集》等;有的称“长短句”,如叶矫然《龙性堂诗话初集》,沈德潜《说诗晬语》,朱庭珍《筱园诗话》,刘熙载《诗概》等;还有的将“长短句”和“七言”、“七古”和“歌行”联系在一起,把长短句看成是七言古诗中的一类,或把七言和长短句不用古题者,都称为歌行,如钱木庵《唐音审体》,沈德潜《说诗晬语》,冒春荣《葑原说诗》,朱庭珍《筱园诗话》,王渔洋《带经堂诗话》等;也有称“杂言”者,如乔亿《剑溪说诗》,陈余山《竹林答问》,冒春荣《葑原说诗》等。称谓的不固定是与“杂言”的归类有关的。一般而言,多数论者都把杂言归于七古,同时又常在乐府类里论及长短句,那么杂言是否只是乐府或者七言中的

一个分类?造成称谓和归属不确定的原因是什么?

二是如何把握杂言诗的节奏?论者大都认为长短句没有固定节奏,出自自然之声。如李东阳说:“乐府长短句,初无定数,最难调叠。然亦有自然之声,古所谓声依永者,谓有长短之节,非徒永也。故随其长短,皆可播之律吕,而其太长太短之无节者,则不足以为乐。”^①乔亿说:“杂言无定数,而往复讽咏,自成音节,所谓‘气盛则言之长短与声之高下皆宜’。”^②朱庭珍说:“七古以长短句为最难,其伸缩长短,参差错综,本无一定之法,及其成篇,一归自然,不啻天造地设,又若有定法焉。”^③张历友说:“案长短句本无定法,唯以浩落感慨之致,卷舒其间,行乎不得不行,止乎不得止,因自然之波澜以为波澜。……然而起伏顿挫,亦有自然节奏在。”^④还有一些论者认为杂言的长短句是由音乐的节奏规定的。如胡震亨引胡元瑞说:“凡诗诸体皆有绳墨,唯歌行出自离骚乐府,故极散漫纵横。”^⑤叶矫然答客问长短句是否可以任意为之的问题时说:“六代依仿(后夔典乐),皆有乐府,文词不刊,而节拍高下,律吕短长,自非专家,鲜合划度。”^⑥李调元说:“乐歌必要短长相接,长取其声之婉转,短取其声之促节。律诗则与管弦无涉。”^⑦刘熙载说:“杂言歌行,音节似乎无定,而实有不可易者存。盖歌行皆乐府支流,乐不离乎本宫,本宫中又有自然先后也。”^⑧以上两种不同的理解也关系到杂言如何产生的问题。

三是杂言的表现感觉和艺术极则是什么?有关意见大体一致,而且有不少精彩的描述。由于多数论者把杂言归于长篇七古或歌行中,所以一般都是就杂言可促使长篇节奏多变及其在气势方面所造成的艺术效果这一点立论。如李东阳说:“长篇中须有节奏,有操有纵,有正有变。若平铺稳布,虽多无益。”^⑨沈德潜说:“七言古或杂以二言、三言、四言、五六言,皆七言短句也。或杂以八九言,十余言,皆伸以长句,而故欲振荡其势,回旋其姿也。其间或疾或徐,忽翕或张,忽停滯,忽转掣,乍阴乍阳,屡迁光景,莫不有浩气鼓荡其机,如吹万之不穷,如江河之滔澎湃而奔放,斯长篇之能事极矣。”^⑩朱庭珍说:“凡三言、四言、五六言皆短句也,九言、十言、十余言皆长句也。短以取劲,如短兵相接,径欲其险,势欲其紧……以收束筋骨,拍合节奏。……长以取妍,局欲其宽,势欲其壮……以舒展筋络,振荡局势。作姿态而鼓气机,

① 《麓堂诗话》,《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第1370—1371页。

② 《剑溪说诗》卷下,《清诗话续编》,上海古籍出版社1983年版,第1091页。

③ 《筱园诗话》,《清诗话续编》,第2386—2387页。

④ 《带经堂诗话》卷二九,人民文学出版社1982年版,第830页。

⑤ 《唐音癸签》,上海古籍出版社1981年版,第19页。

⑥ 《龙性堂诗话初集》,《清诗话续编》,第951页。

⑦ 《雨村诗话》卷上,《清诗话续编》,第1517页。

⑧ 《艺概》,巴蜀书社1990年版,第75页。

⑨ 《麓堂诗话》,《历代诗话续编》,第1373页。

⑩ 《说诗晬语》,《清诗话续编》,第850页。

掀波澜以生变化。而后音节气势,如风驰雨骤,急管繁弦,涌洪涛叠浪于长江,出五花八门于方阵,神力以放而见奇肆,气味由雄而人生辣。龙腾虎跃,莫可端倪也。”^①也就是说,七言长篇本来以波澜层叠、格局宽宏、气势充沛为上乘境界,杂言节奏的轻重疾徐可使之更加开合变化,卷舒多姿。因此,写作杂言的极则在于“得于心而发之乎声”^②,“得其天然合拍之音节”,“气足意足,笔到兴到,以全力举之”,“至长短相间处,音节既贵自然,又贵清脆铿锵,可歌可诵”,其最高境界是“盖以人声合天地之音,几于化工矣”^③。而这种境界唯有李杜可以达到,所以李东阳极力称赞李杜的杂言歌行“皆极其操纵”^④,朱庭珍认为“此七古长短句之极则神功,李杜二大家后,鲜有造诣及者”,“作七古者,未具绝人之才力学识,勿轻作长短句大篇也”^⑤。可见古人认为杂言大篇是一种极难把握的诗体,最能体现心声合一的天然美。也正因为如此,前人认为汉乐府杂言的艺术美也是不可言说的。如贺贻孙说“乐府古诗佳境,每在转接无端,闪烁光怪,忽断忽续,不伦不次”,并举《孤儿行》与《饮马长城窟》为例,认为:“通篇零零碎碎,无首无尾,断为数层,连如一绪,变化混沦,无迹可寻,其神化所至耶!”^⑥应该说,对于诗歌美的直觉感受和感性表达是历代诗论中的精华部分,以上关于杂言艺术表现效果的描述也同样是今人所难以超越的。但是前人的立论一般是从定型的诗体和名作名篇出发的,对于文学史研究而言,探索这种表现感觉和艺术极则形成的过程和原因则是更值得关注的课题。

在当代海内外学者中,日本学者松浦友久教授是少有的能够深入到原理层面去系统研究中国诗型的专家,他在《中国诗歌原理》一书中单辟一节“杂言古诗论”,根据中国古代诗论对于杂言的认识,提出了两个很有意义的问题。一是杂言古诗和齐言古诗“有意图地对应是何时形成的”,他认为这种有意识的对立关系的确立要有两个条件:“1. 三言、四言、五言、六言、七言这样的齐言诗型大体已独立形成;2. 其各自的节奏效果,特别是作为诗歌本身的活的‘朗读上的,(不是“歌唱上的”)’拍节节奏’的效果,从实感上(未必“从逻辑上”)已被理解。”他的回答是汉乐府杂言和曹操、曹植的一些杂言乐府诗已经符合第二个条件。二是“在传统的按诗体编集的诗歌选集中,一般都把‘杂言古诗’并入‘七言古诗’类的做法当否”,他指出所谓“杂言古诗”的“杂言”的状态大致上有两种倾向:“1. 大部分为七言句,仅掺入极少多出字的八言句等形式;2. 与之相反,三言、四言、五言、六言、七言以至八言以上等各种句

① 《筱园诗话》,《清诗话续编》,第2386—2387页。

② 同上。

③ 同上书,第2387—2388页。

④ 《麓堂诗话》,《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第1370—1371页。

⑤ 《筱园诗话》,《清诗话续编》,第2388页。

⑥ 《诗筏》,《清诗话续编》,第151页。

子自由地混杂于一首诗中的形式。”^①第一种倾向确实多具有高度的与七言古诗“节奏上的近似”这一事实,第二种则在七言以外的节奏占有更大的比重。这两个问题实际上都指出了中国古代诗论对于杂言诗的认识缺乏清晰思辨的弊病,并且作了初步的纠偏和解答。由于松浦先生的研究基本上也是就定型以后的诗体做出原理性分析,笔者以为从他的见解中还可以引发出值得进一步思考的问题:杂言诗是如何产生并形成独立诗型的?杂言古诗与乐府的关系如何?又是何时被归入七言古诗类的?他所说的两种杂言状态的历史关系如何?联系上述历代诗论中涉及的一些问题,还需要考虑杂言诗虽是出于自然心声的自由体,但是否长短随意,没有节奏规律的探索?要回答这些问题,还是要从研究杂言的产生过程和发展趋向做起。

从中国诗史来看,早期杂言诗的产生与齐言不同,基本上是自发的无节奏的自由体。自发产生的杂言主要集中在两个历史时期,即周代和西汉。笔者在论述诗经四言体的形成时,曾指出早期的大雅和周颂中不能被四言所主导的无节奏五言较多^②;而西汉五言七言产生之前,除了骚体和四言以外,七言句和五言句多见于杂言之中,也就是说,这类杂言都产生在某种齐言诗萌生之初。而这两个时期又都是语言处于变革状态的重要时期:诗经四言体产生于语言从以单音节词为主向以双音节词为主的过渡时期;而西汉正是上古语言开始向中古语言过渡的时期。西汉是三言、五言、六言、七言等各种新诗体的萌芽期,这说明人们为了寻找适应新语言的诗歌节奏,还处在摸索的阶段,而齐言诗的产生是已经在新的诗歌语言中找到节奏规律的结果。在摸索到规律之前,新的诗歌语言往往是从散文中提炼的,因而早期诗歌必然留下原来处于散文形态的痕迹,四言和骚体是如此,五言体也同样是如此,散文形态的语言自然是以长短不齐的句式出现的。由此可以说,早期杂言产生的基本原因是:在语言变化的过程中,新的诗歌语言往往先以没有节奏规律的散句出现,新的齐言诗节奏虽然正在酝酿,但还不能使散文化的语言全部节奏化。因此早期杂言的产生是新的齐言诗形成之前的必然现象。

基于上述原因,杂言必然形成两种类型,一种是无主导节奏的自由体,一种是有主导节奏的杂言体。无主导节奏的自由体一般是新的散文语言无法节奏化的结果;而有主导节奏的杂言体,则是在该种主导节奏的句式形成的过程中产生,并随着该种主导节奏发展为齐言体之后,逐渐形成相对稳定的体式的。从汉魏到隋代,两种类型的关系及其发展呈现出复杂的态势,但最终趋向于齐言化,形成了以三七组合和五七组合为主的基本特征。下面本文将分别论述这两种类型的节奏特征和发展趋势。

① [日]松浦友久:《中国诗歌原理》,辽宁教育出版社1990年版,第259、261页。

② 见《四言体的形成及其与辞赋的关系》,《中国社会科学》2002年第6期。

二

从先秦到晋宋时期,无主导节奏的杂言诗一直存在。虽然其最早产生的原因是长短散句的无法节奏化,但在发展过程中,却逐渐形成一种相对独立的诗型,历代诗人们在这类诗型中探索节奏规律的用心也不难窥见。

《诗经》时代大部分篇章都是以四言节奏为主导的,但是也有部分无主导节奏的杂言。主要见于感叹语气强烈的诗歌。这些诗歌在《诗经》中一般都有两章以上的复叠,因而节奏感很强。但除了章节的复叠以外,单独看每一章,虽然句式不定,仍然有节奏感。如《齐风·著》:“俟我于著乎而,充耳以素乎而,尚之以琼华乎而。”三句都用“乎而”的感叹结尾,句中都用虚字句腰(“于”和“以”),形成排比语调。《齐风·还》与此类似。又如著名的《魏风·伐檀》,虽然“坎坎伐檀兮,真之河之干兮,河水清且涟漪”三句句式无一相同,但是后面两句“不稼不穡,胡取禾三百廛兮?不狩不猎,胡瞻而庭有县貆兮”则是用近似的问句排比,尤其是以两句相同句式的四言作规则间隔,与最后“彼君子兮,不素餐兮”两个《诗经》中常见的三言加“兮”的句式呼应,就自成节奏。又如《秦风·权舆》:“于我乎!夏屋渠渠,今也每食无余。于嗟乎!不承权舆!”^①中间一句六言,前后夹两个“乎”字感叹句加四言句,形成对称,后两句好像是前两句的重复感叹。那么这种长短句是不是由配乐的音节造成的呢?笔者以为《诗经》中的章节重叠肯定与配乐歌唱有关,但是每一章里句式的长短则是随抒情的需要,出于自然的心声,这一点在不入《诗经》的先秦歌谣中可以看得很清楚。如《南风歌》“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”^②,相同句式的排比和间隔与《伐檀》近似。又如《原壤歌》“狸首之斑然,执女之手卷然”^③,节奏与《齐风·著》近似。《左传·昭公十二年》乡人歌:“我有圃,生之杞乎!从我者子乎?去我者鄙乎?倍其邻者耻乎?”^④再看先秦的其他杂言歌如《宋城者讴》(《左传·宣公二年》)、《岁莫歌》(《晏子春秋·外篇》)、《莱人歌》(《左传·哀公五年》)、《暇豫歌》(《国语·晋语二》)、《申叔仪乞粮歌》(《左传·哀公十三年》)等等,可以归纳出这些杂言歌和《诗经》中的无主导杂言寻求节奏的一些共同特点:1. 多数句句押韵,有时倒数第二句不押,或在两句三句连押后转韵。四言体句式整齐,一般是隔句押韵,而杂言则加强了押韵的密度。2. 加强各种感叹词“乎”、“兮”、“而”等等的密度。3. 相同或相似句式的排比。相似句式往往长短不齐,但句法结构相同。此外,还有一些诗的感叹句首尾呼应。这说明早期无主导节奏的长短句主要不是出自配乐

① 以上诗例均见朱熹《诗集传》,上海古籍出版社1980年版。

② 《先秦汉魏晋南北朝诗》,中华书局1964年版,第2页。

③ 同上书,第8页。

④ 杨伯峻:《春秋左传注》,中华书局1990年版,第1338页。

的节奏,而是来自歌的“声依永”,正如李东阳所说,“永”并非仅仅指声调拉长,而是随其长短,自成音调。

先秦典籍中所见杂言几乎都是短歌,但即使是较长的杂言歌,也不外乎是依靠上述方法获得节奏感。《史记·滑稽列传》载有一首《优孟歌》,这首歌既无节律也不押韵,确如《诗经》引《风雅遗篇》所说:“按此无音韵章句,而史以为歌者,不可晓,岂当时隐括转换借歌声以成之欤?”^①幸而另有一首孙叔敖碑上的《忼慨歌》内容与此相同,据逯钦立先生考,“隶释所载孙叔敖碑立于后汉延熹三年五月二十八日”。此歌仍是散文句组成的杂言,但以两歌比较,可以看出后者较前者有节奏感。其方法是将内容分成三层,第一层:“贪吏而可为而不可为,廉吏而可为而不可为。”第二层:“贪吏而不可为者,当时有污名,而可为者,子孙以家成。廉吏而可为者,当时有清名,而不可为者,子孙困穷被褐而负薪。”第三层:“贪吏常苦富,廉吏常苦贫。”最后感叹点题:“独不见楚相孙叔敖,廉洁不受钱。”^②每一层都以贪吏和廉吏作为对比,辅以相似句式的排比,三层隔句交错用韵,并形成三层复查重叠。由此可见无音韵的长篇杂言企图节律化,采用的方法与上述短歌的原理是一样的。以上所论都是“歌”,其节奏虽然还是歌唱的,但是已经具有朗读的意识。不妨看荀子的四言《倦诗》中所夹的一段杂言:“螭龙为姬姪,鸛泉为凤凰。比干见刳,孔子拘匡。昭昭乎其知之明也,郁郁乎其遇时之不祥也。拂乎其欲礼义之大行也,暗乎天下之晦盲也。”^③这段杂言由两两相同甚至对偶的四种句式组成,这诗显然不是为歌唱而作,但形成杂言节奏的方法与以上的“歌”相同。这也说明杂言的歌唱节奏在心声相应这方面与诵读节奏有相通之处,或者说,早期杂言的歌唱节奏和诵读节奏之间的关系比齐言诗更为密切,这就奠定了此后杂言诗与乐府连类的节奏基调。

两汉时期的杂言全部都见于乐府诗,这就关系到杂言是否从音乐中产生的问题,因为前代一部分诗论家认为长短句是由音乐节奏规定的。由于上古音乐资料的缺失,今人无法了解上古音乐的节奏结构。但是据笔者与户仓英美教授对唐宋音乐节奏结构的研究,可知唐宋音乐的节奏都是四拍、六拍和八拍的均拍,另有急三慢二交替的节拍,也是规则的节奏。词的长短句,并非不均等节拍所造成,而是在均等节拍中可以适当增减谱字,也就是增减每个小拍的时值,每个均拍中与谱字对应的文字也就有多少之别,这就形成了长短句^④。上古音乐的节奏结构或许与唐宋不同,但是其均等节拍的基本性格应当是相同的,乐府文词与音乐配合的原理也不会有太大差异。据此笔者尝试解读《晋书·乐志》中的两段话:“又以魏氏歌诗或二言,或三言或四言,或五言,与古诗不类。以问司律中郎将陈頌,頌曰:‘被之金石,未必皆当。’故(荀)勗造晋歌,皆为四言。唯王公上寿酒一篇为三言五言焉。”这里所说

① 均见:《先秦汉魏晋南北朝诗》,第20页。

② 同上。

③ 王先谦:《荀子集解》卷一八,台北艺文印书馆1977年版,第766页。

④ 参见《从姜谱和唐乐谱的关系看词的音乐结构》,《文史》2004年第2辑。

“古诗”当指四言,所以荀勖造晋歌皆为四言。而相配的“金石”主要指钟磬这样的金石乐器,要把歌辞改成四言才能被之金石,可见是以文字均等地和均拍相配的方法,杂言自然就“未必皆当”了。又:“张华以为‘魏上寿、食举诗及汉氏所施用,其文句长短不齐,未皆合古。盖以依咏弦节,本有因循,而识乐知音,足以制声度曲,法用率非凡近之所能改。二代三京,袭而不变,虽诗章辞异,兴废随时,至其韵逗留曲折,皆系于旧,有由然也。是以一皆因就,不敢有所改易’。”^①晋代乐歌以四言为主,但张华所写的《晋四厢乐歌十六首》多数是三、四、五言相杂,他认为“长短不齐,未皆合古”,那么“合古”的自然齐言而不是杂言,也就是荀勖所说的四言古诗,这也可证明前朝配古诗的音乐结构是均等节拍。但是既然汉魏沿用下来,也不敢改动,所以张华的歌“逗留曲折”、“依咏弦节”,仍依旧调。由此可见用弦乐的旧调节拍是可以容纳长短句的,其原理当与词和乐的相配一样,在每个均拍中容许文字的增减,使句逗曲折不一定像四言那么整齐,就成为长短句了。这样看来,在庙堂音乐中,也不能排除有“制声度曲”所产生的杂言。不过张华虽然说“皆系于旧”,实际上魏、吴、晋的郊庙歌辞中的同题之作,长短句式配合的差别很大,并未形成像词谱那样固定的格式,只是大致遵循前代而已。虽然如此,这两段资料还是说明长短句在弦乐曲中有相对的节奏自由。

在郊庙歌辞之外,汉乐府古辞大多数是采诗入乐,或者乐人作辞配乐,先有词后有乐的情况也很多。这些杂言就未必是依弦节而“逗留曲折”,而是在民间自然产生的。从两汉民间歌谣的形态也可以看出这一点。西汉时期有主名的杂言极少,基本上延续了先秦歌类的特点。东汉时就基本上见不到有主名的杂言诗。但民间歌谣的杂言则显示出与先秦歌谣不同的语言特点,不但文字较先秦直白,而且基本上看不到“兮”、“乎”、“而”这类感叹词,押韵也不一定有规则。这些特点与汉乐府杂言诗相同,只不过都是短章而已。再以《东门行》的古辞和配乐后修改的文辞相比较,修改的也只是文意而不是杂言句式,可见被采入乐府的许多杂言不是“依咏弦节”的结果,而是来自民间歌谣中自然的散文化口语。再从两汉乐府杂言数量的变化来看,西汉郊庙歌辞存在大量杂言,鼓吹曲辞几乎都是杂言。而东汉时期随着五言的逐渐成熟,汉乐府古辞中出现了不少五言诗,杂言虽然仍然占有相当大的比例,但是有主导节奏的、较为规则的杂言也增多了。这说明杂言的节奏正随着新型齐言体的出现趋向于规则化。将两汉杂言诗的上述变化与当时三言的独立、四言的实字化^②、杂言中五言和七言句的增多等现象综合起来看,可以认为,由于语言的变化,西汉正处于全面探索新的韵语节奏的时期,也是各种新型诗体正在酝酿而尚未成熟的时期。而西汉末期到东汉五言诗的趋于成熟,七言韵语体的大量出现,说明韵语体正在逐渐脱离节奏的无序状态,找到了新的齐言节奏。所以两汉杂言诗是在五言诗和七言诗的节奏成熟之前探索新型韵语节奏的产

① 以上两段引文均见《晋书·乐志》,中华书局1974年版,第685页。

② 参见拙文《论汉魏三言体的发展及其与七言的关系》,《上海大学学报》2006年第3期;《两汉魏晋四言的新变和体式的重构》,《北京大学学报》2006年第5期。

物,与早期《诗经》和先秦歌谣中的杂言一样,是齐言诗形成的前期阶段所特有的现象,也是诗歌史上不可能再重复出现的一个历史阶段。只有从这一点出发,我们才能理解这一时期杂言中不合韵律规则的各种问题及其所带来的特殊艺术感觉。

两汉杂言的组合,大部分是三四五七言的不同组合,最值得注意的是六言句乃至八言句的加入,与三四五七言的组合更加复杂。其中一部分诗有主导节奏,留待下节再论。本节主要研究没有主导节奏的这一部分诗。大体来说,这一时期的无主导节奏的杂言诗可以分成叙事和抒情两类。本来杂言由于句式长短自由,比较适宜叙事,但是先秦四言体没有提供叙事的经验,而骚体虽然句式和篇幅较长,能够在抒情中兼带叙事,到两汉时却已经变成纯粹的抒情体。而且处于散文状态的杂言不用骚体的三种基本节奏,就要另外寻找各种长短句之间的天然节奏,这对初期的杂言来说,是极为困难的。即使是努力寻求部分诵读节奏的一致,也仍然难以形成通篇有序的节奏感。例如《董逃行》是一首描写求仙问药的叙事诗,因用于乐府,分五解歌唱。第一、二解写上山所见景物,第三、四解是求药人和“圣道”的对答,第五解是将药献给“陛下”的祝颂之词。五解的杂言组合各不相同,第一解为七七五六八(八言的诵读节奏为四四);第二解是六(读四二)、九(读四五)、四、九(读四五),可形成四言主导的诵读节奏;第三解是四七五七四五;第四解是六七九七七;第五解是四四六(读四二)六(读二四)六(读四二)八。可见作词者有意用不同的杂言组合来区分内容的层次。同时,前四解基本上押同一韵。第一二解句句韵中间有转韵,第三解隔句韵,第四解句句韵。总的看来押韵较密,延续了先秦杂言歌类的押韵特点。五解之中,第二和第五解较有规则,基本上可形成四言主导节奏。因为二解写景,五解是颂词。第三解最无规则,因为纯是叙事。全诗所用四五六七八九言,共六种句式,但组合中注意到四言与六言、八言、九言在诵读上的相通感,所以虽为歌章,还是尽可能照顾了诵读节奏。但是各解之间缺乏有序的联系和呼应,所以读起来仍然不觉流畅。又如《妇病行》分为前后两部。第一部是六七六八七六六四四。其中七言有三四节奏,六言有三三节奏和二四节奏两种。虽然按诵读节奏拆分,四言词组比较多,但为简朴的叙述方式所限,仍然无法形成四言主导的流畅节奏感。从“乱曰”开始的后部仍然是叙事,句式为四四四五四五七四四八七五五五四五。虽然也以四言为最多,但是由于单句成行,一句一意,在顺序叙事之外已经顾不上节奏的流畅和一致了。由以上两个典型诗例可以看出:虽然纯叙事类的无主导杂言尽可能照顾诵读节奏,但是在单句一意的连缀之间依然找不到诗行节奏。而乐府的分解却可以利用音乐节拍在一定程度上消解每一解之间不同句式组合的不连贯感,所以这类杂言只能存在于乐府的歌唱节奏中,还不能形成独立的诵读节奏。

抒情类(包括祝颂类)的无主导节奏的杂言,比叙事类杂言容易找到诵读的节奏感,关键在于诗行的建构和组织有序。如《郊祀歌》中的《日出入》和《天门》两首。前者押韵没有规则,句式是五六五四四四六六四四四四七。其中六言和七言还都是散文句,但此诗读来却很顺畅,原因在开头两句后面所接“故春非我春,夏非我夏,秋非我秋,冬非我冬”,虽不押韵,却

因连续排比,一气贯注。在间隔两个六言散文句以后,又接“吾知所乐,独乐六龙,六龙之调,使我心若”^①,利用连续顶针,将四句连成一气。有这样两组语气连贯的诗行前后呼应,首尾和中间的散文句就可以看做变奏,而不觉得不谐调了。《天门》的句式最复杂,计有三四五六七言五种,似乎要尝试把当时新出现的句式都集中在一起。六言有三三节奏也有骚体式的三X二节奏。押韵变化也多,但是由于全诗基本上是两句连押再转韵,或隔句相押四句转韵,押韵之句意思多重复对称,从而形成两句一行的结构,而且前半以急促的三言为主,后半以相对舒缓的五六七言为主,形成了由快渐慢的节奏顺序。鼓吹曲辞中的《战城南》是带有叙事性的抒情诗,句式也有三四五七言四种,没有主导节奏,但是全诗根据内容的自然段落分成三个层次,构成三段意义连贯的杂言,并且以隔句押韵明确标示两句一行,以每段转韵的方式标示内容转换。开头“战城南,死郭北,野死不葬乌可食”是节奏最整齐的三三七句。接着“为我谓乌,且为客豪。野死谅不葬,腐肉安能去子逃”,隔句押韵,两个四言句一行,五言和七言句一行,由于五言和七言在诵读时都以三言音节结尾,所以谐调。下面再接一个句段“水深激激,蒲苇冥冥,枭骑战斗死,弩马徘徊鸣”,这四句在节奏上对前四句是一个重叠,同时本身又是两组对偶句构成的诗行。在间以“梁,筑室何以南,何以北”的散句后,再接“禾黍不获君何食,愿为忠臣安可得”两个排比反问句。最后“思子良臣,良臣诚可思。朝行出攻,暮不夜归”^②,一行顶针加一行排偶。每个诗行之间的语意和句法联系紧密,所以虽然各诗行杂言的构成都不同,但节奏非常流畅。当然,汉乐府无主导节奏的杂言中也有个别诗例不靠诗行而能形成强烈的节奏感,《上邪》最为典型。从句式来看,全诗二、六、五、三、四、七、三、五都是单句组合,并没有偶句诗行。但这首诗以“上邪”的呼叫领起,喊出“我欲与君相知,长命无绝衰”的心声,六五组合完全是顺感情气势自然吐露的语言。后面连用五个不可能出现的自然界的反常现象来发誓,“山无陵,江水为竭,冬雷震震夏雨雪”三句层递推进到高潮,“天地合”在意义上更进一层,但短句却形成一个急顿,引出最后一句“乃敢与君绝”^③,达到最高潮。最后四句句句押韵,又更强化了全诗一泻直下的气势。这是真正“以人声合天地元音”的化工之境,但这样的诗在汉乐府中太少见,唯有《有所思》与之相近。虽可作为杂言抒情诗的最高标准,却难以产生普及性的影响。

三

由汉乐府可见,杂言要脱离乐府的音乐节奏形成独立的诵读节奏,关键在节奏的有序。而由于每首杂言的组合方式不同,相比齐言更难找到节奏的规律,所以魏晋以后诗人尝试杂

① 郭茂倩:《乐府诗集》,中华书局1979年版,第5页。

② 同上书,第228页。

③ 同上。

言的非常少。即使偶有所作,一般也都用乐府体,因为其拟作虽然不一定入乐,但是汉乐府既已提供了无节奏规则的先例,就无妨视为一种“皆系于旧”的体式。如曹操的《气出唱》共三曲,都是高度散文化的杂言。但也能看出节奏整理的痕迹,如第一曲的第一节四言较多;四节的结尾都用三言。中间三节都以“东到……”领起,以求复沓。但第二曲则既不押韵,也毫无节奏感。《对酒》也是一首无主导节奏的长篇杂言,细看结构可分两层,上层是三三四五七三五七四五四四八,下层是六四五七三五六四五七八,大部分上下句式对应。但即使如此也无法形成流畅的诵读节奏,这样的杂言只能系于乐府。他的《秋胡行》虽然只是四言五言的不规则间隔,偶杂六言,也是没有主导节奏的。这说明曹操已经把这类杂言看做一种可以像散文一样自由表现的乐府体式,尚未能找到诵读节奏的规律。曹丕是一个爱好尝试各种新体的诗人。他在杂言节奏方面的探索值得注意,虽然仍有《临高台》这样没有规律的杂言,但是在其他诗里,都力求某种规则性。例如《秋胡行》在四言句式中间隔两句五言句式,《陌上桑》在三五七、三三七、三三五、三三三、三五五的几种组合中寻找韵律。他的《大墙上蒿行》可称建安时期最长的杂言,结构犹如一篇大赋,可分六节来看:第一节为人生感叹,句式为六八六七六七七七。其中六言均为二四节奏,八言为四四节奏,七言为四三节奏,这就构成六七的规则相间,但多不押韵。第二节写口腹之欲和游乐之欢,句式为六八六七四五六七三四六七六七六四。前后仍以六七交替为主,中间的四五七三四,由于七言读如三四节奏,所以可构成两个三四句的重复。第三节和第四节铺陈四方宝剑,第五节写冠缨之美,均以四言为主,首尾杂五六七八言,好像是乐曲首尾的变奏。第六节写华屋歌舞之乐,以三三四四为主,中间穿插五六七言。由此可见曹丕采用的方法是尽可能把无主导节奏变成有主导节奏,整个长篇虽然没有主导节奏,但是每一层内容的转换都用不同的杂言句式组合,每一层组合都有一种主导的节奏,作为主导节奏的可以是一种句式,也可以是几种句式的交替组合。曹植的杂言虽少,但也有《桂之树行》这样的无主导节奏。他的方法是把几组相同的句式整齐地连缀在一起,这首诗分两节,第一节是三三六六五四四,第二节开头重复上一节开头的三言,后面接五五六六六七七七。《当事君行》则是全篇六五六五的规则间隔,可说是最省事的处理办法。后来嵇康的《代秋胡歌诗》七章,前半首都是四五四五相间,也是如此。左延年《秦女休行》前半首为整齐的五言,从“女休西上山”之后,为杂言,自述杀人报仇过程用六五和五五为主导,被捕审问遇赦以六七为主。可见曹魏文人所作无主导节奏的杂言虽然不多,但是已将它看成一种独立的体式,并且摸索出一些使之节奏化的方法,这些方法的共同原理都是设法使无主导节奏变成有主导节奏,使无规则的杂言组合规则化。

晋宋的无主导节奏杂言还是主要见于乐府。节奏化的方法也大体沿袭曹魏。例如傅玄是创作乐府较多的诗人,他的《鸿雁生塞北行》全篇用六五句式交替组合。《白杨行》在五五、六六以及多组七七的排列中穿插三四五言;《云中白子高行》也像《大墙上蒿行》那样根据内容分层,每层杂言的组合方式不同。陆机的《日重光行》是一首毫无句式规律的杂言,但是中间每隔一两句就有一句“日重光”,便使全诗有了节奏感。《月重轮行》前半首与《日重

光》相同,以“月重轮”间隔重复,后半首主要以四五组合间隔。像这样的探索到刘宋时期还可以见到,如何承天的《鼓吹饶歌》十五首中的《巫山高》,全诗中有三组节奏基本相同,前两组是七四五四六三,七四五四四六,后一组是四四五四四四七,再从隔句用韵的情况来看韵脚多数落在四言上,这也使顿逗起到了规律性间隔的作用,读来就有节奏感。以上所举曹魏晋宋文人的杂言诗例虽然基本上没有脱离乐府,但是其趋于规则化的倾向说明作者越来越多地考虑诵读节奏的效果。特别值得注意的是:从傅玄开始,出现了极少数没有乐府题的杂言。如傅玄的《杂言诗》,题目虽然有可能不是本人所起,但显然不是乐府,又如《诗》,也是两句七言加两句八言。事实上晋宋时期的民间歌谣颇多与文人诗相似的杂言组合方式,如《凉州为张氏谣》是五六五七相加,《安帝元兴中童谣》和《安帝义熙初童谣》都是三三五五的组合,《西州为曲氏游氏语》是三五四四,《桓温府为郗超王珣语》是三三三三,这些杂言组合的基本类型也见于歌谣,可见魏晋民谣依然延续了两汉时期的杂言体式,是在民间口语中自发产生的,并不一定是配乐所致。晋宋时期出现的一些长篇杂言体诗,可说是文人们对乐府杂言和民间杂言体式及节奏规律探索的一个总结。谢庄的《怀园引》前半首为五五五五,三三七,五五三三七,五五七七七……;《山夜忧》中六六五五和五五七的重复与多句三言、六言、七言错综地组合在一起,其中的六言还有骚体句;《瑞雪咏》将三三四四六六七七无规则地混杂在一起,而以六言和七言句数为多,其中五六七言都夹杂骚赋句式。沈约的《八咏诗》也是三五七言和骚体句的成段组合。这些诗中虽也有带歌辞性的题目,但都完全脱离了乐府。在这样的长篇杂言中夹杂骚体句,更说明文人们企图将前代所出现的各类诗体的句式全部组合在一起,构建一种包容度最大的杂言诗体。这类杂言中虽然七言句数量增多,但还没有形成以七言为主导的节奏,是独立于七古之外的真正的“杂言古诗”。

这类无主导节奏的杂言古诗与有主导节奏的杂言相比,最明显的区别是六言句的较多使用。有节奏主导的杂言虽然也偶有少量六言句,但主要以三四五七言为主,其趋向是发展成七言杂古。而六言则在无主导节奏的杂言中起了重要的作用。六言的节奏非常不稳定,大致有三种:一是三三节奏,二是三X二节奏,三是二二二节奏(或二四、四二),而以第三种为多,这就是后来六言诗的标准节奏,前两种主要由骚体节奏形成。标准的四言和六言都是偶数音节构成,但与三五七言组合的感觉不同。三五七言都是奇偶相间的音节,五言和七言又都以三言音节收尾,所以容易合拍。由于七言体形成早期就与三言和四言节奏的组合有密切关系^①,而且在五言体早期四言和五言曾有较固定的组合关系^②,因此四言也可以和三五七言谐调。而标准六言句有三个双音节词,一旦掺入奇偶相间的三五七言中,就非常不容易找到一致的节奏感,但整齐的六言诗又正是从这类无主导节奏的杂言中产生的。

早在《诗经》的无主导节奏杂言中,就出现了偶数音节构成的六言句。如《魏风·伐檀》

① 见拙文《早期七言的体式特征及其生成原理》,《中国社会科学》2007年第3期。

② 见拙文《早期五言的生成途径及其对汉诗艺术的影响》,《文学遗产》2006年第6期。