

【综合研究】

汉语韵律文学史：理论构建与研究框架

冯胜利

【摘要】文学史研究中有关文学艺术形式的探讨,有待于在当代语言学前沿理论的视野下进行新的发掘和审视。韵律乃汉语文学语言艺术之基石,可据此提出建立汉语韵律文学史的构想。汉语韵律文学史建基于“语言—文学同步发展”的原理,其理论构架由五个子系统构成:汉语韵律文学的断代史、汉语韵律文学的艺术史、汉语韵律文学的文体史、汉语韵律文学的作家史和汉语韵律文学的理论史。断代史、艺术史和文体史对作家史而言具有原理性和综合性,作家史对断代史、艺术史、文体史而言则具有材料性和个案性。理论史是前四者的集成与指南。以上五者,既相互联系,又彼此独立。汉语韵律文学史为文学史理论的构建提供了以语言为基础发掘不同文学艺术之美的新方法和研究路径。

【关键词】文学艺术;韵律文学史;韵律音系;韵律语法;韵律文体

【作者简介】冯胜利,北京语言大学语言科学院教授(北京 100083)。

【原文出处】《中国社会科学》(京),2022.11.27~48

语言和文学,对文学的艺术属性而言,可谓一体两面。然而,如何从语言的普适性及其特殊性的角度来研究文学史,无论在东方还是西方,都还是一个有待研究的新课题。“文学史”研究中有关文学的历史(旨在文学的社会历史)和文学的历史(旨在文学的艺术形式)的探讨,尤其是后者的探讨仍然有待在当代语言学的前沿理论下,进行新的发掘和审视。韵律乃汉语文学语言艺术史之基石,可据此提出建立汉语韵律文学史的构想。^①

中西学者对文学语言艺术之宏旨,均不乏谛见;同时对文学之思想内容,也从未忽略。^②然而,目前学者所共睹的一个事实是:文学作为语言艺术本身的研究,尚严重不足或缺失,渐成当代文学史研究上的一个重大短板。语言学与文学二科,鸿沟日深,谈艺更殊难。有鉴于此,我们提出“文学史包括文学语言艺术史”的命题。这一命题借鉴了中、西方素有之见,如明代徐祯卿《谈艺录》视“诗家”为“艺家”,^③意大利哲学家克罗齐也言“艺术的科学与语言的科学,美学与语言学,当作真正的科学来看,

并不是两事而是一事”。^④

人类语言分三大部门:语音、语义与句法,^⑤而其中语音最直感、最达情、最具音乐性,也最易艺术化。这一点,徐祯卿深得其理:“情无定位,触感而兴,既动于中,必形于声。故喜则为笑哑,忧则为吁戏,怒则为叱咤。然引而成音,气实为佐;引音成词,文实与功。盖因情以发气,因气以成声,因声而绘词,因词而定韵,此诗之源也。”^⑥寥寥数语,道出声音在文学艺术构造中的“基元”作用(形声、成音、成声、定韵等)。没有语言则无文学;没有语音则无语言。语音之美,源于韵律,而文学之音声艺术恰在诗律与文律所构建之韵律美。韵律文学史构建之机缘,正在于斯。粗言之,我们所要探讨的是“语言的文学史”;细言之,乃语言艺术之“韵律文学史”。构建“韵律文学史”尚有更深原理之可探。

一、韵律文学史的基本原理

赵昌平曾云,韵律与文体是一篇大文章,古代文学的研究要深化,必须高度关注这一问题,否则只能是隔一层的研究。一语道破韵律在古代文学中的核

心作用。建立韵律文学史的原因不仅在语音的基元属性(对语言来说),更在语言韵律和文学形式的同步发展:语言系统的历时演变导致韵律结构的演变,而韵律结构的演变导致古今文学形式和艺术手段的演变。这一“语言—文学同步发展”的深刻原理,萨丕尔可谓先声夺人:“不同的音系制造不同的诗歌”。他说:

仔细研究一种语言的语音系统,特别是它的动力特点,你就可以知道它曾发展过什么样的诗。^⑦

此语之精辟,向为学者所称引,点出了语言与文学之间内在关系之实质。今天的音系学发展已非往日,萨丕尔所云“语音系统”今已发展为“韵律音系学”,故萨丕尔所谓“(语音)动力特点”在新的理论体系下系指“韵律”或“节律”。^⑧我国的语言学界已有研究,但在文学界,似乎还关注不够。萨丕尔之说在新的节律音系理论中可解读为:欲知“一种语言曾发展过什么样的诗”,当需“仔细研究它的韵律系统”。^⑨因此,文学史的研究必以音学史为前提。进而言之,诗律(诗歌节律)和文律(散文节律)的演变,^⑩从根本上说,乃音系系统与文学形式同步而行之规律所驱动、所左右,可名之曰“音系—文学同步律”。以往文学史之研究,对这一决定文学形式演变背后之韵律原理及其驱动属性重视不够,以致文学“史变原因”之探讨虽层出不穷,却鲜中其的。这从反面提示我们:古代音系(音段音系与超音段音系两大领域)才是“解密”古代诗体和文体“所以演变”和“如何演变”之谜的根据与理据。^⑪

当然,韵律文学理论之原理,本身即可构成一独立且需深入研究之课题。此学虽刚刚起步,但如下数端,庶为该理论之核心与基础。

1. 文学乃语言之艺术。此为韵律文学理论之普适公理,其含义盖有二焉:(1)文学艺术(意境的创造、情思的结构)均通过语言来实现、来完成、来创造;(2)文学家所创造之艺术本身,均不脱语言艺术而存在(如《离骚》的“屈原律”,见下文)。因此,语言艺

术乃韵律文学理论之基石。

2. 声音乃语言之基本形式。语言当然还包括语法、语义与词汇,然而,语音是语言最基元的要素。幼儿学说话前便可用声音来达情表意(如用“da……dada……da”之节律与语调传情达意)。人类发出的声音,本身含有意义(高升调表疑问;悬差律表谐俗等,见下文)。人类的交际工具是语言,^⑫语言的载体是声音。以音表意,故没有意义的声音则没有文学的效应。严格地说,语言里不存在没有意义的声音(意义包括语言学意义和文学意义)。因此,从这个意义上说,文学艺术的核心是声音艺术。此韵律文学可据之理的“基础核心”之二。

3. 以上两点为基础,可以推出第三要素:节律是语言艺术的基元形式。“节律”这个传统术语在节律音系中被赋予了新的意义。其新就新在节律音系学发现了人类语言节奏的基元要素,乃成串语音的基础结构。人类口语的自然节律和据此创造的艺术节律(诗律、乐律、舞律等),与机械的节奏(如钟表声)和无机界的风声、雨声或潮汐之声的节奏,在结构上有着本质的不同。传统节律的分析均混而言之,同名“节奏”。今则不然,二者必加区别:人类语言的节奏是节律(AB两个单位的交替重复),机械的钟表之声为“节奏”(AA相同单位的机械重复)。但机械节奏(嗒、嗒、嗒、嗒……)经人的加工而为“嘀嗒、嘀嗒……”,成为人类语音之节律。

当代节律学以 Liberman 发现的“相对凸显律”为标志,其核心思想是:组成节律基本单位的“轻与重,或凸(强)与凹(弱)”等,均为相对而非绝对。因此,人类语言没有绝对的、孤立的“重”或“凸显”。据此,节律单位一定是一组“双分支结构中的两个不同成分的组合”,名之曰“音步”,其形式是 [s w] 或 [w s] (如图 1 所示)。前者是扬抑格,后者是抑扬格——传统的“抑扬/扬抑”被赋予了新的定义。据“相对”原理,任一音步均须有两个成分,否则不“相”也无法“对”。

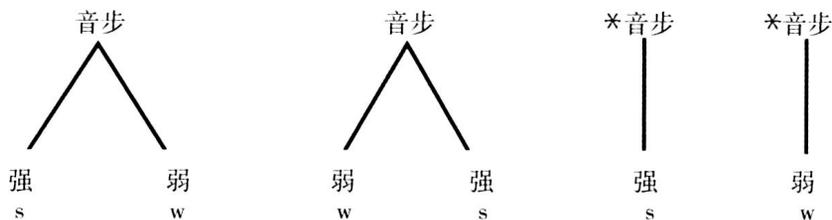


图1 音步相对凸显示意图

注：“*”表示不合法。

韵律是人类语言的组音机制,如果文学(无论哪个民族的)是一种语言的艺术而语言的基础是声音、声音的基础是节律的话,^⑧那么韵律文学的基本原理就产生于人类语言的节律结构,亦即相对凸显律。相对凸显原理至为简单,但其实现的方式、结果,以及它们错综的组配程序与选择,则复杂无比,甚至无穷无尽。这正是它“用有限的规则(机制)生无限的结果(文学形式及效应)”的科学属性。

正因如此,在韵律文学的原理基础上,我们推演出丰富多彩的本国、他国及其相互比较下的韵律文学的派生定理、从属规则以及绚丽斑斓的文学现象。下面我们就选取其中最显著和最核心的“音系不同则其文学形式也不同”的定律,审视其文学的作用与效应。

二、韵律的文学效应和艺术特点

音系不同则文学不同乃韵律文学的第一定律。人类语言各不相同,不同的语言因之有自己独特的文学形式和艺术方法。据此而推,不仅与汉语类型不同的语言(如印欧语)有不同的诗体与诗艺,就是古今不同的汉语也会因不同时代的语音系统的特点创造出不同的文学形式和艺术风格。古今汉语的音系不同,因此古今诗/文的形式及其美学效应也自然不同。以往的研究很少从上古汉语的音系上考量上古诗文的结构及其艺术特征。原因很简单,我们对上古的音系统,尤其是他们的节律系统尚不甚了解(如什么是二言诗的音步,它与四言诗音步有何不同等),因此无法进行具体而细致的研究。研究者一般多从感知和印象的角度,统而论之而无法

落实到上古语言的特殊属性及其决定因素之上。今所幸者,近年来的古音韵学在传统学者如段玉裁、黄侃等人研究的基础之上有了突破性的进展,尤其是上古韵素音步的发现,让我们有可能根据当代节律音系学的理论,通过上古音系的特有属性,对上古诗歌的节律进行重新分析。下面即以《诗经》与唐代律诗中的音步重叠为例,比较不同时代的文学手段和艺术效应;复以英文打油诗及汉语悬差律为例,比较同类节律在不同语言中的文学效应和艺术特点。

仅就音系类型不同而言,《诗经》时代的声调(发展中)与中古以后的“四声始俱”判然有别。^⑨无论《诗经》时代的声调情况如何复杂,以及今人的分析如何不同,有一点很清楚:“声调”在《诗经》时代尚未作为节律文学的艺术手段。^⑩

汉语声调的完备,导致中古音系统质的变化(类型性转变),引发中国音韵史上的第二次韵律革命,^⑪于是才有近体诗的出现和律诗节律的创新构造。在诗家耳中,律诗不唯辞藻美、意境妙,更在其具音乐要素之旋律美。美自何出?古诗审美者,言人人殊;然从汉语节律发覆之,它首先源于声调的并列和对立:升升降降、成对抑扬;两两起伏,峰双浪叠,构成一组并起并落,双步跌宕的近体格律:平平仄仄平平仄,仄仄平平仄仄平。这似乎人人皆知,不足为奇。然而,这只是波浪重叠的表层现象,其暗流涌动之涡旋之源,则向未揭晓。为什么近体诗(律诗)要“平平仄仄”,而非“平仄平仄”?古代诗家很少发问,今人诗评也视为当然。理论上,平仄律才是“相

对轻重”最直接、最简单的组合方式,故而“平仄 | 平仄……”当是诗行构律之最佳选择。但事实不然,律诗格律偏偏把四声两分,然后两两重复而非一抑一扬,用延长对立的时间,形成“仄仄”“平平”对立之势。何以必此?今谓其底蕴在于节律之语体功能:AABB是庄正体节律;它在不同音系系统里有不同的现身方式(语音表达方式)。从结构框架上看,它是音步的并列和对立($\sigma\sigma\Rightarrow\sigma\sigma$)。细品诗中“庄重律”之音律结构及效果,尤其中间两联之整齐对仗,其语体正式感(非口语性)则晰然可见。^⑦

据语体语法之“节律表意”论,^⑧两音步组合之“双步律”,天然赋有正式、庄雅之语体属性。以往2+2词串多用语义和语法进行分析,殊不知《诗经》庄典体所启用之“音节重叠”法,同样营造出语音上2+2式的肃穆之情与庄重之感(如“雍雍穆穆”“兢兢业业”“赫赫明明”);而近体诗(不同于古体诗)之平平仄仄表面与之毫不相干,其实“貌异而实同”:它用“声调重叠”法来营造同样的2+2雅正感。上古《诗经》之叠音与中古新体之叠调,手法虽殊,律体无别,其文体之艺术旨趣有同功之效。具言之,当声调尚未成熟之先秦时代,汉语用“音节重叠法”表庄正;魏晋以后声调齐备,于是“平平仄仄”之正式体登上文坛——这是中古节律音系发展出来的新格律。

历经研究,我们发现用重叠声调手段实现或完成庄重体节律的艺术创造,始自《诗经》,前者叠调,后者叠音,其表达庄重的艺术手段则同出一辙——皆以音步重叠法创造“庄重艺术”感。当然,古今的韵律音系不同,因此重叠的语音形式也发生了变化,诗歌的组创形式也因之而异。此所以不易辨别之故也。然而,诗有雅俗之异,如辞有文白之别、话有口书之辨;在韵律文体系统里,近体诗属正式体,古体诗乃口语体。律诗“仄仄+平平”而古诗不然之对立,与《诗经》雅颂有“雍雍穆穆”而《国风》不然之对立,究其本并无二致。其所不同者唯上古与中古音系之

异耳。诗人据此创造的节律艺术与声音之美的手段,也因之而别。此即上文所谓“语音不同,则艺术不同,但原理无殊”之韵律文学理论的具体而真实的写照。

较古今之异更大不同者是东西音系之不同。无疑,在人类节律基本原理相同情况下,不同语言往往因其音系之微殊而产生文学之迥异。英文的Limerick和汉语打油诗(或数来宝)均基于节律“悬差原理”而生成谐俗体,然其样貌则截然不同。下列左侧是其节律格式(w即weak弱读,s即strong重读),右边是原文:

a ws | wws | wws | w There was/a young la/dy of Ni/ger

b ws | wws | wws | w Who smiled/as she rode/on a ti/ger

c wws | wws they returned/from the ride

d wws | wws with the la/dy inside

e wws | wws | wws | w (And)the smile/on the face/of the ti/ger.

每行由两个[wws][wws]([轻轻重][轻轻重])型音步组成节律的主干(基础结构)。英文是“重音计时型”(stress-timing)语言,它与汉语“音节计时型”(syllable-timing)属类不同。因此英文的节律不以音节数量计算,其诗歌的构造也因之而异。即如上述打油诗之首行“there was a young lady of Niger”,共9个音节,组成三个音步。然万变不离宗,其节律原理仍恪守“相对轻重律”,亦即由“轻—重”相对凸显之对立组合而成。此外,其“谐俗”效应亦遵悬差节律之语体原理:各诗行主干均由“两轻加一重”的节律组成,形成轻重悬殊之[xx X]悬差效应——轻重跳跃、差异极强之节律,因之获名“limerick”,显现其“打油”属性,给人以滑稽诙谐之感。因此,这种诗律向无登堂大雅的机会或资格,此正其节律组配之艺术属性与效应。无独有偶,不同于英文“计时型重轻音步”的汉语音步,也可用音节差比实现“节律悬差”之

艺术效果。比较七言及其缩改后之三言,即可味其趣也。

七言绝句: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。

三言缩写句:清明节,雨纷纷;路上人,欲断魂。
问酒家,何处有?牧童指,杏花村。

上面“七言转三言”的诗感之差,正是三言节律之功:前者雅正(4+3),后者诙谐(2+1/1+2),其诗味与情趣,亦截然二途。准此韵律文学之节律分析,我们可欣赏《敕勒歌》“天苍苍,野茫茫。风吹草低见牛羊”之节律美感从何而来,且可由此证实韵律文学之美学效能。何以同为3+3句式,但“天苍苍,野茫茫”则无“清明节,雨纷纷”那种“打竹板”式的诙谐之感?原因也在韵律。《敕勒歌》之苍凉雅正之感源于句中“苍苍”“茫茫”的重叠对称,加之下句七言的“正体”节律,则意境全出,营造了一种广袤、苍凉与舒旷的雅正效果。对比下面[3+3+7]节律的两种不同组合(一“雅正”、一“谐俗”),其中雅俗两境的节律气脉,自可感同身受。

天苍苍,野茫茫。风吹草低见牛羊。

小胖子儿,坐门墩儿,哭着喊着要媳妇儿。

一为千古绝唱之“雅调”,一则街谈巷语之儿歌(谓之“顺口溜”亦可)。可见,字数相同,节律迥异,给人的感觉也冰炭两界。当然,锤辞练字之语义与有功焉,但顺口溜之节律,犹如快板,定调其谐俗之所在:“儿”为口语,“子”“着”又皆为轻声词缀,使其所在词语的节拍呈现强弱悬差,把同为[3+3+7]的诗句风格,从雅正体变成了谐俗调。

由此可见,不同语言的音系之差,以及同一语言的古今音系之异,包括今日文白之殊(正式体与口语体的对立),均可在节律的基本原则下,创造出不同的诗律结果和文学效应。如果文学史包括文学艺术史,文学艺术史包括文学语言艺术史,而语言的基础是语音,那么文学艺术史便可以分出一个相对独立的分支:“韵律文学史”。

三、韵律文学史的研究框架

如何构建韵律文学史呢?

首先,“韵律文学史”的概念尚属新创,而如何构建韵律文学史之构架则更为初始;故挂一漏万,势所难免。然九层之台起于累土,故本文所论之“构建框架”,仅为“累土”之工。是耶非耶,均待方家指教与是正。

其次,韵律文学史不只是概念,而且是一个具有原理、机制并据此所建的框架和体系,旨在为将来进一步的研究和发展提供一个初步基础。韵律文学史的理论构架由五个子系统构成:韵律文学的断代史、韵律文学的艺术史、韵律文学的文体史、韵律文学的作家史和韵律文学的理论史。此五者,相互勾联,彼此独立。

韵律文学断代史以断代韵律音系为基础,其研究对象为特定时代的韵律音系与特定时代的文体类型之间的派生关系(如商周韵素音步与二言诗体,周秦音节音步与四言诗体等)以及该时代的文学现象与该时代韵律系统的互动原理和机制。

韵律文学艺术史以发掘韵律形式的艺术属性为旨归,其研究方法从韵律规则及其变异方式入手,揭示和发现不同节律形式和规则的不同艺术效能,如四言节律的正体庄重性、三言节律的口语鲜活性、悬差节律的谐俗趣味性、轻重交替的抑扬音乐性等,以及节律形式何以赋有不同艺术效果之原理,包括(但不限于)不同作品如何运用“韵律艺术”进行创造和鉴赏“韵律美学”的方法与机制。

韵律文学文体史以“不同文体属类有不同韵律结构”为原理,揭示历代文体中的“节律语体”的属性和类型,如词之口语体(长短律)、诗之正式体(平衡律)等。^⑩该系统的理论核心是“韵律语体学”,其中包括(但不限于)“高频致俗律”“雅俗交替律”等语体定律,揭示历代文体创造和嬗变的代降规律。

韵律文学作家史以文学史上杰出作家的韵律文学创作为对象,关注诗家和文家在断代史(音系节律)

和艺术史(形式艺术属类)上所独创的韵律艺术(如屈原的顿叹律、韩愈的古文长短律等)。作家史的研究原理既基于断代史和艺术史,又为之提供丰富的素材和内容,意在彰显特定时代的“标杆作家”与“标杆艺术”。断代史、艺术史和文体史对作家史而言具有原理性和综合性,作家史对断代史、艺术史和文体史而言则具有材料性和个案性;前者重“规律”,后者重“实例”——彼此可互补,但不可取代。

韵律文学的理论史以韵律文学理论为基础,首先明确什么是韵律的文学理论,其次讨论韵律文学的理论史。前者,本文开篇已详述其旨,兹不赘;后者则聚焦于历代诗论家与文论家之“文学韵律说”的爬梳、收集与评鉴,如沈约“前浮后切”的相对轻重律;刘大櫟“音节=神气”的语调节律论。没有现象无法生成理论,没有理论无法揭明现象。因此,理论史的建立既是前四系统的集成,也是前四系统的指南。更需警示者:没有理论则无法评鉴理论(如“前浮后切”的“相对凸显”性)!因此,理论史的要求最高、任务最重、责任也最大。

以上五个领域,各任其职,缺一不可,构成一个相对完整的研究体系。简言之,断代史关注“什么时候有什么”;艺术史关注“所得形式的艺术属性是什么”;文体史则研究如何用“什么时候所有的什么”和“所得形式的艺术属性”创造出“什么类型的文体(或文类)作品”;作家史聚焦于“谁”是创造上面三者的代表(作家),此为“点”的研究;理论史研究“什么是理论”“谁贡献了什么理论”和“韵律文学理论体系如何建构”等问题。下面分题论证。

四、汉语韵律文学断代史

断代文学史和断代语音史,均为自成体系之独立学科。“断代韵律文学史”乃文学史和语音史同步互动的断代发展史。如上所云,有什么样的音系,就有什么样的节律;有什么样的节律,则有什么样的诗律和文律。断代韵律文学是以古代韵律音系的历史演变为机制,揭示不同时代的韵律规则及其创造的

文学形式,从而发现“韵律文体代降史”的契机与艺术法。断代韵律文学史的音系规则所提供者是“法”,是隐藏在文学形式背后的节律“根据”;而文学创作的其他动因和要素(如政治环境、社会需求、文化发展等)则是在激活此法的情况下,对“法”的创造性和艺术性的使用与操作。下面探讨特定时代的韵律音系如何影响其文体(或文类)发展的文学史现象。

据近年研究,我们发现远古汉语(殷商之前)存在韵素音步的音系体系,^⑩如图2所示:

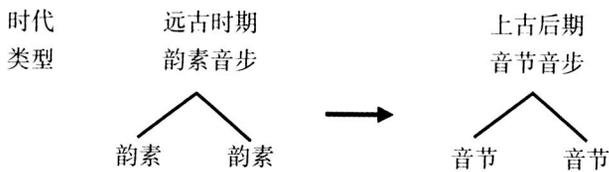


图2 汉语音步转型示意图

人类语言的音步结构统分为二:韵素构成的音步和音节构成的音步。^⑪早期上古汉语存在韵素音步:单字独立、必自成两拍,单字韵母具有一分为二的韵律功能。韵母的双分必由其中的韵素分担韵律分量。韵母中两个韵素各占一个拍位,正合“韵素音步节拍法”。

音步转型的节律巨变与“音系—文学”的同步发展,为我们提供了考证和预测上古音系演变前后诗歌类型异同的验证基础和分析手段。先看什么是历史上的“二言诗”。以我国最古老的诗歌《弹歌》“断竹,续竹;飞土,逐肉”为例,中国文学史上首先遇到的难题是:为什么《弹歌》是二言不是四言?若汉语音系自古不允二言为行(汉以后和今天的汉语均如此),则古传二言必虚而不实。斯事至大,因倘若二言自古论家无法解读、无法提供二言存在之节律原理,则今人没有理由说中国古代文学史上曾有二言诗。二言诗体便成了文学史上的一个讹传或假想。

这一疑案今可定讞:二言诗是远古(殷商或之前)

音系的产物,是远古韵素音步创造的文学艺术品。

先看《弹歌》各句的上古拟音:

断 竹 续 竹 飞 土 逐 肉

toon? tug ljogs tug puł lhaa? l'uwG njug

这里的拟音仍取自郑张尚芳的古音系统(其他各家拟音结构同效)。注意:古诗用今音还是古音诵读,是一回事;古诗必须根据所处时代的音系系统进行分析 and 构拟,是另一回事。本文以后者为讨论基础。为达此目的,须首先明确几个基本概念和定义,如下所示:(1)诗行:一行诗必须至少要有两个独立的节律单位(音步),这是诗歌音乐旋律属性的需要,²⁶故一行二步。(2)音步:一个音步(无论何种语言)必须为双分结构,此为相对凸显原则所决定,即“一凸一凹(或一轻一重)”之相对关系(见图1)。音步在不同的音系系统里或由音节组成,或由韵素组成(见图2)。(3)韵素:音节韵母之要素(音段),如“表”bi-ao中韵母(iao)之i、a、o,均为该韵母中的韵素。据此分析上古二言诗的节律结构,如图3所示。

用节律音系的办法来分析,远古二言诗的节律结构断然可见,其读法可参英文“rain rain, go away”之节律诵读。“rain”是一个音节、一个音步;需读成双分支音步(亦即一节两拍):rain→re+In。同理,“断竹”之“断toon?”也需分析和读成一节两拍:toon?→to+on?。今天的汉语(包括所有方言)已经没有这样的复杂音节,也没有这样的节律读法;但这正告诉我们《弹歌》是上古的音节、远古的诗律;所以后人才有“啾缓而不激扬”之感,但这是西

周之后节律转型的结果。

事实证明我们的推断:上古音韵学家们如俞敏、王力、郑张尚芳、潘悟云、李方桂、白一平的古音构拟,“断、竹、续”诸字的音节,无一不含双韵素。古音学家的构拟结果虽不尽相同,但《弹歌》中每个字的拟音,毫无例外均为两个韵素(一个音步),与我们诗歌节律的韵素分析合如符契,这不可能是巧合,而当看作规律的结果。古音构拟与韵素分析,两相印证,不仅从音理上凿实远古二言诗之所以存在,且从二言诗的事实上证明了音步转型促进韵律革命之理。

以韵律转型为基础,则可进而回答古代文学断代史上一向为人所关注的热点问题。首先看章太炎的《经学略说》:

诗以四言为主,取其可歌,然亦有二言、三言以至九言者,惟不多见耳。今按:“肇禛”,二言也;“洞酌彼行潦挹彼注兹”,九言也。一言太短,不可以歌,故三百篇无一言之诗。²⁷

据韵素理论,《诗》之二言乃《诗经》“双音节音步”系统中之二言,彼与《易经》等文献所载之“双韵素音步”二言体,非同音系体系的产物。韵律文学史首先要区分何为“诗语”、何为“诗行”、何为“诗体”、何为“诗律”。诗行、诗体是规则(诗律)的产物,诗语是规则应用的艺术产品。上古中期后二言诗的消亡,是音系系统转型的结果,是韵素音步逐渐被取代的产物。然而,这只意谓二言诗体的消亡,并不排除后代四言诗体中仍可“艺术性”地使用二言语、二

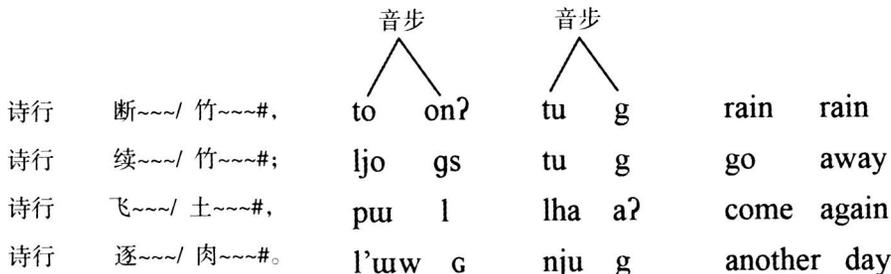


图3 《弹歌》节律示意图

言句(甚至一言语、一言句)。故此,那些貌似“违章”(或因袭二言)现象,实为他体诗中之片言“诗语”或“诗句”,而非节律规则生成的“诗行”和“诗体”。即如《诗经》之“肇禋”与“洞酌彼行潦挹彼注兹”,既非构体材料,亦非构体结果,更不能作为构体之依据。它们反而可视为“破体”的艺术或创造。太炎谓“一言太短,不可以歌,故三百篇无一言之诗”,此说多有未尽。若《诗经》配乐所以“一言太短,不可以歌”,何以《诗经》之外亦无一言之诗?《诗》外无乐之二言又何以独存?显然“诗无一言”之因并非“不可以歌(唱)”,而是一言在节律上不能独立成“行”之故:一个音节不能满足“一个诗行至少两个音步”之结构要求。质言之,单字不成行,故而成不成体。韵律文学史所关注者首先是“体”,如二言体、三言体、四言体等,回答“什么是构体规则和原理”及“什么是破体方法和艺术”。一言蔽之,韵律文学断代史研究的是特定时代韵律语法的“构一破”规则与艺术。

五、汉语韵律文学艺术史

韵律文学史根据“文学史包括文学语言艺术史”的原理,从语言节律艺术入手,发掘不同作品中的韵律艺术,包括如何创造、如何使用、如何鉴赏的韵律机制的美学属性。通过分析文学作品的韵律艺术,如:音步律、轻重律、长短律、虚轻实重律、韵律冲突、韵律和谐等,总结和构建中国自己的韵律文学艺术论(包括鉴赏论)。斯体甚大,固非本节所能尽;兹仅以“诗律与文律”“声调与文体”简示其要。

1. 诗律与文律

无论是诗歌还是散文(包括音乐)无不以口语节律为圭臬。其所不同者,乃在于前者是口语节律的提炼与升华——口语节律的艺术化。^⑨诗律的基元属性是“齐整”,文律的基元属性在“长短”。兹分示如下:

齐整律(诗歌第一要律)是提炼口语的节律而形成的齐整有序的话语形式。齐整律是人类诗歌语言的第一要则。不同语言有不同的音系,因此也有不

同的齐整法。声母、韵母(韵素)、音节、诗行、诗联、诗节乃至诗段和诗章,均可以通过“重复”来满足诗歌音乐旋律的齐整要求。

长短律是根据口语中的自然节律而形成的话语形式。长短律是散文节律的基础,其特征包括:(1)字数(音节、韵素)不等;(2)轻重不一;(3)缓急有差;(4)虚实相间;(5)骈散交替;(6)不限格律。此六大要素无需齐备而后为“文律”,唯无“齐整”而形归于“散”,即其质性也。

节律的艺术创造与语言的语法生成一样:元素至简,组合无穷。语言艺术之要谛就在于简单规则(元素)的巧妙组构与创新配制。诗律美感源于音乐旋律的基本属性,而文律艺术则根植于它口语的创新活力。图4以《诗经》的《汉广》为例,探讨汉语诗律艺术的创作。

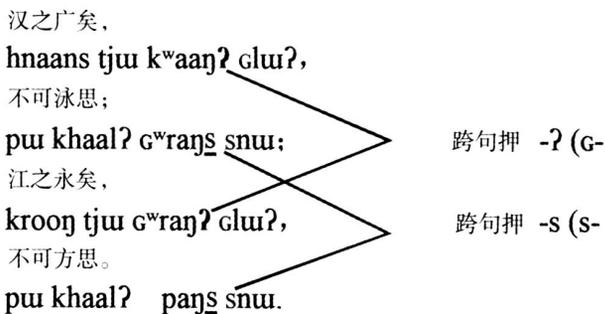


图4 《诗经·汉广》押韵示意图

这里以郑张尚芳的古音构拟为基础,运用韵律结构和规则进行节律分析:实词重,虚词轻,今天读起来仍有很强的节奏感。但今天的节律远非古代的节律。第一,这首诗是[重轻][重轻]的扬抑格,第二个音步的核心词押韵。第二,虚词的“思”和“矣”为占拍词,无实际意思。第三,今天已无韵素押韵法,但这里的韵基[aŋ]和后置韵尾[-?]/[-s]都参与押韵。第四,与常见的押韵方式不同的是,韵基[aŋ]与邻句相押,而附于韵基的后置韵尾[-?]和[-s]则隔句相押。于是创造出邻韵加隔韵“同而异、异而同”的交响效果。这是一种艺术创造,它让第1句和第3句、

第2句和第4句之间产生一种隔句呼应的立体效应,可与音乐里的复调相媲美。第五,跨句相押的韵缀与下字的声母同部相协,亦即“广”和“永”的后置韵尾—ʔ和后面“矣”的声母G—同为喉音;“泳”和“方”的后置韵尾—s和后面“思”的声母s—同为擦音。这是第三层的“和音”。综而观之,该诗之诗行节律至少有如下五种节律组织:(1)[s w]+[s w]的扬抑格,第二音步首字押韵;(2)虚词“之”“可”轻读,“思”“矣”殿尾填拍;(3)韵素押韵法:韵基与韵缀(后置韵尾)均押;(4)邻句押韵基,隔句押韵缀;(5)句尾虚词隔句相重呼应,且声母与前面音节韵缀发音部位相同(ʔ—G;s—s)。不能不说,这两联的节律构造颇具立体交响的和声效果。其精妙之处不仅见出韵素在上古诗歌中的节律作用,而且展示了韵素独特的艺术美感,不能不令我们惊叹古人诗作的精艺之美。如果不从上古节律音系进行分析,我们无法体味这种古典音乐一般的复调之美。

诗律之美基于“齐整”已如上述,而文律之美则源于“长短”。其最典型的古文长短律,当属韩愈《柳子厚墓志铭》,其文曰:

今夫
平居里巷相慕悦,酒食游戏相征逐,诩诩强笑语以相取下,
握手出肺肝相示,指天日涕泣,誓生死不相背负,真若可信;一旦临小利害,仅如毛发比,反眼若不相识;
落陷阱不一引手救,反挤之,又下石焉者,皆是也。

“今夫……者”三字之间嵌入了13个句子作为修饰语,因此全句不再可能有整体的“句调”;而且其中13个“句中句”,每个也不再有自己的独立句调。这正是韩愈所欲追求和创造的节律效应。最后只用三字“皆是也”做结,全句戛然而止;韩愈用他超人的想象来构建如此奇崛的古文节律,营造出参差长短而又一气呵成的气势,展现出文律艺术“长短参差、抑

扬顿挫”之美。宋人柳开《应责》曰:“古文者,非在辞涩言苦,使人难读诵之,在于古其理、高其意,随言短长,应变作制,同古人之行事,是谓古文也。”^⑤其“随言短长,应变作制”,非韩愈其谁之谓欤?

2. 声调的诗律艺术

声调是汉语自先秦开始直至汉魏以后才被文学家关注并自觉运用的超音段韵律手段。对汉语节律艺术而言,不知声调之用,则不尽节律之美。声调的文学作用,自永明以来源远流长,丰富多彩。这里只从平仄对立的节律语体上,看汉语声调艺术的冰山一角。永明体的出现以汉语的声调为契机,而近体诗不仅创立了“平平仄仄”的律诗格式,同时也开辟了律体与古体的平仄对立。声调以汉语节律第二次革命的身份构造了汉语节律美学的艺术特征。

律诗与古诗二者均用平仄交错为律,但组配方式截然不同。“平仄平仄”是古诗口语体,“平平仄仄”是律诗正式体。《古诗十九首》及此前的杂体诗,尚未启用平仄声调表现诗体艺术,而“古诗忌律句”是在律体发展成熟以后始见凸显。^⑥我们知道:语言的结构以对立特征为前提,^⑦根植于语言规则的诗歌艺术亦莫不如此:若无律诗“平平仄仄”双步律之声调艺术,何见古诗“平仄相间”之对比之美?事实是:“直至近体诗的产生,诗人们才开始有意在古体中避免律句。而近体诗的兴盛正是中唐之后……有意区别古体与今体的关键时期正是中唐。”^⑧声调不仅是一种律诗诗体的创作艺术,更重要的是如何体现、使用声调格律的对立,表现正式诗体与口语诗体对立的艺术原理和手法。律诗必“平平仄仄”两两重叠(颌联、颈联要求更严),而古诗则“平仄平仄”不容双叠(尽管偶有“仄仄”或“平平”,但非要求使然)。古诗需平仄参差,律诗要平仄并峙,二者界畔分明、功效各异。而所谓“二四六分明”者,就是在节律核心位置(二、四、六字)上,保证平仄双步对立的韵律规则,从而创造出律体声调艺术的庄正美,同时也反衬出古

体声调的口语美。

3. 韵律文体的语体艺术

文体或文类(genre)的研究,一向是古典文学的重头领域。然而,以往的研究尚未系统地发掘“文体与韵律”的依赖关系,也未从韵律结构的角度审定不同文体所赋有的不同韵律、不同的韵律结构所具有的文体属性。

以下即以骈文为例说明文体所对应的特定韵律艺术。汉语最典型的“诗律+文律”的创造为骈体文。从韵律文体学角度来看,诗有诗律,文有文律,二者界畔分明。前者基于“齐整律”,后者出自“长短律”。而古人的文学创作则把诗和散文融为一体,创造出“诗律+文律”的四六文:四即诗律(双步齐整,2+2),六即文律(三步参差,2+2+2)。骈文作为一种文体实为节律文体学之一大创举,是汉语节律艺术的一束璀璨奇葩。不仅如此,在节律文体史上,骈文艺术还创造出所谓“潜气内转”的韵律艺境。孙德谦《六朝两指·十一》云:

试取刘柳之《荐周续之表》为证:“虽汾阳之举,辍驾于时艰,明扬之旨,潜感于穷谷矣”。上用虽字,而于明扬句上并无“而”字为转笔,一若此四语中,下二语仍接上二语而言,不知其气已转也。所谓“上抗下坠,潜气内转”者,即是如此。^⑨

孙氏“上抗下坠,潜气内转”之说虽源于朱一新(《无邪堂答问》),其阐释之中却蕴含了可称之为“韵律文气”的重要原理而颇待发覆。

先看何谓“上抗下坠”、何需“潜气内转”。今按,“上抗下坠”系指调律之上升与下降,亦即孙氏“一若此四语中,下二语仍接上二语而言”的一贯之气。这是骈文上下两联一气而下的“气韵”效应。然而,就语法而言,若上有“虽”字,需下有“而”转。但“而”字一旦出现,则上下两联一截为二(成为两个“律调”单位),原有一气而下、不容间歇的韵律效果,便荡然无存。转折连词如“而”字,虽为语法之必需,更有韵律标界的功能。因此为保证上下四句一贯而下和气不

容断的艺术效果,“而”字必须“内潜”。“内潜”即藏于句间,隐而不露,有义无音之谓。比较欧阳修加嵌“而”字,改“富贵归故乡”为“富贵而归故乡”,断五言为两截,从而达到舒缓语气使近口语“文律”的目的(不仅仅是“添一‘而’字文义尤畅”——范公偁语),^⑩由此可体味骈文追求诗律而牺牲文律的语法特征及其艺术手段(与欧阳修追求文律而牺牲诗律的艺术手法正相反)。

刘柳内潜虚词以求齐整之效,永叔嵌入虚词以达口说之畅,虽均逞虚词之功,然一隐一显,而体用(诗律、文律)判然有别矣。不仅如此,句法成分所以“可潜”且“必潜”者,韵律使然也;而韵律所以必然者,文气之趋也。“潜气”谓潜于文字之间的节律之气。文章以气为主,而文气必待节律而后显(即刘大櫟所谓“音节之气”)。^⑪“气”本无形,须借形而后显。据此而言,节律实为文气实现之物质形式;文气的形式即韵律。

六、汉语韵律文学文体史

节律音系因音步转型而异,文体雅俗因频度高低而变。这两大原则为我们解释文学文体的代降与变迁,提供了背后的驱动原理和分析工具。中国文学史上的文体嬗变现象中,最夺人耳目者,即传统文论所谓“诗体代降”说。

1. 从语体看诗体嬗变

汉语诗歌言数由二言而四言,由四而五。其中缘故可谓“引无数英雄竞折腰”。章太炎云:“《三百篇》者,四言之至也。在汉独有韦孟,已稍淡泊。下逮魏晋,作者……惰弛无节者众。……四言之势尽矣。汉世……其风独五言为善。……白亦下取谢氏,然终弗能远至,是时五言之势又尽。……七言在陈、隋气亦宣朗……唐世浸变旧贯,其势则不可久。”^⑫为什么中国文学史会由四言变五言,五言变七言?章太炎的解释是“势尽而变”。然何为“势”?斯可从语体语法理论之“高频致俗”之律而解之。何以四言衰而五言兴、五言衰而七言出?除节律音系决

定“言数之体”外，“高频致俗”与“雅俗代降”之律，亦可触发语言之变，且可驱动文学发展。王国维“体敝则变”同样可从“语距远近→语体雅俗”的规律来解读：

四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。但就一体论，则此说固无以易也。^③

诗体何以会“敝”（疲敝/凋敝）？从语体语法规律看乃“高频致俗”之作用，所谓“文体通行既久，染指遂多，自成习套”乃其果也。“敝”是结果，“习套”是过程，“高频”是原因。语体“因频而变”乃致变通理，任何语言均不例外。章太炎所谓任一文体经久频作，则“淡泊”“惰弛无节”“弗能远至”，亦同此理。文学形式和词语形式的雅俗致变，本无二致：长期高繁的使用便会导致日常化、口语化和形式僵化的后果。此自然规律使然，非人为所能左右。

语体语法的核心思想是“不同的语言形式在调节交际距离上有不同的功能和作用”。譬如在家叫“妈妈”，正式场合称“母亲”。前者为口语体“近距离”之称，后者是正式场合“远距离”之名。表达抽象正式概念的词语，经长期高频使用，先造成使用者的熟悉感（近距离的语感基础），继而在听说者的日常交际中，下意识地对它进行“口语化”的加工或改造。“口语化”的进程在使用者毫无察觉之中便把一个严肃场合标识正式语距的词汇，潜移默化地变成近距离的口头禅。与前文所论韵律语法规则影响和制约文学形式的演变和创造同辙，语体语法的规则也同样影响和制约着文学形式的改变与创新。“染指遂多”（即高频）必然带来“距变”效应（熟悉度之变），而“淡泊惰弛”“自成习套”之俗调乃是“高频致俗”规律的必然结果。王国维说“一切文体所以始盛终衰者，皆由于此”之“此”，系指“染指多则成习套”。但

何以多则成套的原因，尚需从语距变化上得到原理性的解释，此其一；第二，语距所以变化，则是“频高距近”驱动的结果。^④就语体来说，正式体词语经长期的反复使用因熟悉而拉近关系，一变而成口语；就文体来说，雅正文体经长期反复使用也会因熟悉而拉近关系，逐渐落俗而成套语，失去往日的典雅风韵，结果纵“豪杰之士”也很难使之出新。由此而言，“惟陈言之务去”，用语体语法的理论说，则是“惟陈式（或陈体）之务变”！

2.“雅俗交替”与文体之变

根据韵律发展的途径追踪文体发展的研究，是韵律文体学的任务。由《诗经》而《楚辞》的诗体代降也不例外。《诗经》以“经”的地位及四字节律而赋有雅正的语体特征。三百篇中虽有不同格式的复杂节律（包括《国风》中的口语性节律），但总体而言，《诗经》的节律属雅正体，故四言至今仍为雅正诗体式。然而，《诗经》后的《楚辞》则变为口语特征的“顿叹体”。“帝高阳之苗裔兮”的节律，不再是《诗经》“关关雉鸣”的[2+2]节律格式，从正式体的“齐整律”脱胎而为口语性的“顿叹律”。言“雅俗之变”者夥矣，然从“高频致俗”与“雅俗语距”的角度发掘其变因者，尚不多见。

从三言诗到五言诗、四六文，也可以看出“诗体”与“文体”或“口语长短律”和“诗体齐整律”之间的交错发展：三五言诗乃诗体节律，属诗歌节律之产物（一行两步的齐整性）；而四六之文则是文体之作。它们在组词造句、词语配对，亦即在节律长短的结构上，完全不同。唐诗（律诗）和宋词（长短句）亦不外此，同属齐整雅正体和长短口语体在不同时代的交替作用之结果。

从节律语体的角度来解释文体之发展，我们发现一个显著的规律：文体替换的背后暗藏着一个“语体节律”的替换规则：长短律（口俗体）→齐整律（雅正体）→长短律（口俗体）。没有齐整不庄典，没有长短不鲜活。口语鲜活，但不庄典；于是韵律加工使为雅

正。雅正高频而落入俗套(高频致俗),故济之以长短使之鲜活。文体之构造与递变,似乎就在“齐整”与“长短”之间耳。齐整既是韵律,也是语体;长短亦然。李渔说“诗之腔调宜古雅,曲之腔调宜近俗,词之腔调,则在雅俗相和之间”。^⑤此“腔调雅俗”之说,可谓一箭双雕,囊括“韵律”与“文体”于一轂,揭示“韵律亦文体”之谜底。倘此,整个丰富多彩的中国“文体更替史”,庶几就是这对儿“基元要素”的潜作用。文体之演变、更替及其构成,其中的因素不止是雅、俗两大律体要素所能尽。这里所要指出的是:“雅(正式)和俗(非正式)”只是文学万千形式的基础骨架而已。没有骨架和结构则无体,但这并不排除其他要素的作用和参与。文体就是语体三维要素互动的产品。用Leo Spitzer的话说:“文体学或许就是架起语言学与文学史之间的一座桥梁。”^⑥这里我们看到,韵律语体和韵律文学恰恰是以语体为桥梁构架起来的“语言学—文学”研究新领域。

七、汉语韵律文学作家史

韵律文学史构建的第四个领域是文学家的韵律创造史。这应当是中国文学史上一笔巨大的艺术财富,亟待开发。这一领域的首要任务是总结和发现历代韵律艺术家(诗文作家)的发明,以他们的原创为基础,揭举他们在汉语节律史上的艺术成就,如汉语诗节律的创造、格律的发现以及节律艺术的创新与贡献等。

韵律文学史的一大责任就是要总结历代诗文作家的艺术成果。篇幅所限,兹仅以屈原《离骚》的“顿叹律”为例。《离骚》之所以为《离骚》不仅仅因其爱国思想和忧民衷肠。其千古绝唱能与日月争辉者,还在它的韵律——扪心顿足、呼诉衷肠、宣泄一腔衷情的“顿叹律”。顿叹律乃屈原首创,故亦可名之为“屈原律”。先看他创用的几个重要节律手段和方法。以“帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸”为例分析:(1)拍头:半起拍,帝/朕。(2)拍间:间拍词,之/曰。(3)拍尾:叹词,兮。(4)节律主干:音步+音步,高阳+苗裔,皇

考+伯庸。上述每一“节律技法”在屈原之前并不乏见,也非汉语所独有。如英文叫作 anacrusis 的半起拍(音乐上叫作“弱起小节”),《诗经》也曾有过,但那是诗句而非诗体。屈原启用这一半起拍,将之用于顿叹律之主体构架,创造了新的诗体:帝~~(高阳之苗裔兮)——半起拖腔,悲号哭诉般地导出下面的节律主干;每行如此,欲罢不止。这在中国节律史上应该是第一次,实开骚体之先河。每句两个音步为其韵律主干。因此《离骚》句子的主体节律单位仍然是[2+2]的《诗经》体,但又有突破和改造。一是[2+2]前加入半起拍;二是[2+2]中间的嵌入间拍词;三是[2+2]后接上一个拖拍感叹词“兮”。于是前顿(半起拍)后叹,创造了历史上的“顿叹律”。这种节律艺术此前未见,虽《诗经·商颂》“天命玄鸟,降而生商,(宅)殷土芒芒”中之“宅”字为半起拍,但直至屈原的《离骚》,这种节律技艺才发展为“体”。这是屈原所创具有音乐性的一部诗歌艺术精品。舍此,屈原便不复为屈原。骚体流传下来的不只是作者满腔的爱国之情,还有他天才的音乐创造——用汉语创造的独特的诗歌节律。屈原堪称中国韵律文学艺术第一家!

中国韵律文学家向不乏人。后来作者络绎不绝,如李白的“呼吁律”,杜甫的“错综律”,关汉卿的“化俗律”,清末民初弟子书中的“谚谣律”,等等,名家林立,争芳夺艳,实为我国古代韵律文学艺术的一大景观。韵律文学史的任务之一就是为这些节律艺术家们(包括无名氏)继绝学、树碑传。

八、汉语韵律文学理论史

韵律文学史的第五大领域是发现和总结我国文学史上韵律批评家的节律发明与创见。“韵律思想/理论史”即以历代节律批评家原创的节律理论(从单篇文章、专著以及历代诗话、词话、文话等历史材料中汲取和提炼)为基础,开辟汉语韵律思想史和节律理论史的研究。这不仅是一个浩繁而巨大的工程,更是一个理论性很强、技术性要求很高的工作。因

为不站在当代节律学理论的高度,则无法探知与评鹭古人节律理论的真伪与深浅;不清楚当代节律的概念,甚至不知道他们发现的是什么;不熟悉节律分析的当代技术,也无法分析和处理古人的节律思想和方法的来龙去脉——是结构的创新,还是规律的发覆?是自己创作的体会,还是前人思想的发展或重复?规则、规律和体系,加之原理与机制,方可构成今天所谓的“理论”。我们的文学史上有过杰出的节律批评家,他们发现了丰富的节律现象和规律,值得我们认真研究和总结。

因此,这虽然是一项填空补缺的工作,但又不能印象式地随机评议,总结式地有感即发。这里最重要的原则和标准是“用理论看理论”——没有科学理论如何探知古人的科学思想?没有韵律理论如何评鹭古人节律观点的深邃或肤浅?节律是结构,结构有规则,因此古人韵律理论的揭举,就是挖掘和再现古人发现的韵律原理、诗律结构和文律机制。节律思想史和节律理论史的任务(和方法)就是将古人韵律文学之所作、所为、所思、所论,均一一据实概念化——将他们散见的用语和片段的思想,用今天的说法(概念性分析)表达出来。因此,理论的揭示,首先在于概念的发现和确立。当然这是一项筚路蓝缕的艰辛工作,当需充分做好细致、长久而非一蹴而就的思想准备。兹仅举一例,以就教方家。

汉语,仰赖其“音单调偶”的音系构造,其诗歌的节律特征较其他语言更为明显。至魏晋,四声日见俱全,声音的文艺作用便愈发夺人耳目。陈世骧说:“长期以来,汉语的单音节与声调等特征,造成了中国诗歌甚至散文的声律模式的极度精妙与复杂。但是,在陆机之前,从来没有人像他这样清晰、系统、断然地揭示出文学的声律原则。……陆机仍然是清晰地揭示文学中声律的重要性的第一人。”^⑥此话不错,但“重要性”不等于“机制性”。中国节律史上,清晰地揭示出文学中的“声律机制”的第一人,当属沈约:

夫五色相宣,八音谐畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节。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。^⑦

这段文字字数不多,但内容极其丰富,可以分为两大部分来解读。第一部分:“五色相宣,八音谐畅,由乎玄黄律吕,各适物宜”,讲的是音乐的自然之美(相宣与谐畅)皆遵循“玄、律”的规则而各就其位、各适其宜。沈约首先道出抑扬相宣、顿挫和谐之常理。自古以来“高言妙句,音韵天成”但均“暗与理合,匪由思至”。那么什么是“思至”之“暗理”?非深通音律之“低昂相变”之秘而不得。于是引出下面的千古名律:“若前有浮声,则后须切响”。这句话若分析不到位则不能见出沈约思想之深刻。下面从几个方面细绎之。

第一是二句的内在逻辑:“若……则……”。这是汉语的逻辑推理表达式,前句是条件,后句是结果;没有前句则没有后句。这是沈约“思致”结果的形式化,不得小觑。

第二是“前……后……”的作用,这是节律的线性组合条件:单独一个单位不成节律。有前须有后,有后必有前,这是沈约悟出节律双分支结构的根据和体现。

第三是“有……须……”两个概念表达的相互依存的关系:无论是什么样的“有”,只要它一出现,就“须”另一“有”的出现与之呼应——这里沈氏表达的是节律结构中两个成分的“互补性”。

第四是“浮声”和“切响”。什么是“浮声”和“切响”?可以从音韵学和节律学两个角度(实际是两个领域和范畴)去考察。前者根据“浮、切”二字的声韵线索将“浮、切”的指向落实到声调的平、仄(或平、入);而后者则将“浮声”和“切响”的不同,落实到二者“必须相异”,但又缺一不可,于是构成“异同互补”的关系。至于“浮”和“切”确指哪种语音(音段或超音段),对韵律来说并不重要,重要的是二者具有语

音差异(“相变”“互节”的对立)。换言之,这是沈约解密“节律”之谜的第四要素,前面三点所需要的是前后两个相互依赖的单位不能等同:前面是浮声,后面一定要有切响。

不难看出,“若前有浮声,则后须切响”这十个字,从思想和阐述上,与当代节律学中“相对凸显的普适原则”不谋而合(请看图1)。正因如此,我们把这一中国的相对凸显律称之为“沈约律”。

这段的最后两句“一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”是对自己“秘则”的具体阐释或应用。“一简之内,音韵尽殊”指句内节律的实现方法。什么是“音韵”?当然要考证其具体所指,但更重要的是节律音系学所要求或允准的句内节律之类型和规则。考证古人的节律概念,必须两者相合,即古代作者所确指者和当代理论所允准者彼此契合。既不能强加古人以今说(谀古),也不能不见古人之今理(诬古)。今考沈氏“音韵”之所指,“音”可以指辅音、重音、音调等;“韵”可以指韵母、韵律、语调等。“音韵尽殊”的“音韵”究为何指,可以进一步考证,但对节律音系学来说,“一简音韵”和“之内尽殊”这两个概念至为重要。“一简”与“两句”对言,“简内”宜指句内。“尽殊”就是“悉异”。“一句之内”的什么“尽殊悉异”?沈约只给出“音韵”二字,似乎不甚明确,但对节律音系而言,“音韵”两字已足以表达“节律”之意。因为,句内的节律单位(亦即两个语音对立的组合)既可以是两个辅音韵素的对立(清浊、擦塞等),也可以是两个元音韵素的对立(高低、前后、开合等),还可以是两个声调的对立(平仄)或两个音量的对立(轻重)。假如沈约的“音韵”指句内节律实现的语音方式的话(这是最有可能的和贴切的理解),那么沈氏所示范或揭示的就是他的“秘则”在句内运作的一般性表现。所以“音韵”二字可以涵括一切句内节律单位的各种不同层次的成分。

至于轻重,音韵学家可以将这二字的所指落实到“清、浊”“元、辅”等具体特征,然而,这里需要知道

的是:节律音系中的相对凸显律(或沈约的“秘则”)之要旨,不在于个体音值或音质是什么,而在于二者之间的“关系有无”及“关系为何”。沈约所发现的正是这种节律的关系。而根据当代节律学理论,相对凸显律或语言轻重律的原理与核心,同样指的是关系(而非具体音值)。正是在这点上,我们惊异并欣喜地看到沈约天才的悟性和卓越的发明。

中国文学史上的韵律文学批评家数不胜数,这里只以沈约为例说明这个领域的研究将来可以成为一个独立的学科分支。中国文学史上的韵律文学理论家林立频出,历代不绝。即以明清学者而论,明代徐祜卿的“节律艺术说”、清代刘大槐的“音节=神气说(语调节律论)”、李渔的“文体节律说”等,在节律文学领域无一不思想独步,富于独创;而其他富有贡献的学者,更不胜数。韵律文学史作为一个重要而独立的分支学科,它也必须基于、聚焦于“韵律文学理论家及其原创理论”的研究。

结语

文学是人类文明的重要组成部分,文学史是民族文化自立和对人类文化贡献的突出代表。如何让文学史闪耀出本民族的精神面貌及其思想和艺术的光辉,是文学史研究的历史责任。在这样的认识下,韵律文学史的构建不仅是中国文学史研究的新视角,同时在世界文学史研究上也有开辟新途的意义。

本文开篇提到赵昌平论中国文学史上两个“大题目”,即韵律与文体。前者是韵律文学研究的对象,后者是韵律文体学研究的任务。韵律文学史既基于韵律节律学,也包含韵律文体学,而其中每一个子系统都可以构成自己独立的研究对象和体系。它们不仅彼此之间发生互动,同时分别或共同与文学发生互动。从这个意义上说,韵律文学史是一个跨学科交叉性的研究课题。

最后所强调者:理想的“韵律文学史”当从理论的高度构建一个原创性体系,从音系艺术做起(始于断代研究,如殷商时代韵素音步的诗艺效应、魏晋

时代音节音步的别体艺术等),建立一个内在逻辑自足的理论系统(规则系统);据此发现汉语语言艺术的普适特征(原则或规则),比较不同时期的语音体系和文学体系之差异,成为一个可由其他语言证实、证伪、修订和完善的文学史理论。

这无疑是一个巨大的工程,非一人一代所能完成。而更为艰难的是为此目标做长期不懈的历代努力,唯有如此才有希望(或可能)建立一个普适的韵律文学艺术体系。我们这代人也许完不成、见不到,但有责任也有希望为此开启一些奠基性的铺路工作。

注释:

①本文之韵律理论取自 Liberman 以及 Liberman 和 Prince 所创建的韵律音系学(prosodic phonology)。该理论对传统诗律学分析的革命性突破就是发现了人类语言各层面(如调的高低、音的强弱、声的长短、词的大小、诗的构造、话的缓急,甚至包括音乐的旋律等)超音段现象中的基元要素,即“相对凸显律”(Relative Prominence Rule)。参见 M. Liberman, *The Intonation System of English*, Cambridge, Mass: MIT, Ph. D. Dissertation, 1975; M. Liberman and A. Prince, "On Stress and Linguistic Rhythm," *Linguistic Inquiry*, vol. 8, no. 2(Spring 1977), pp. 249-336。

②文学作品的思想内容和对它的解读与理解,与该作品的语言艺术和作者的文学造诣,分属两个不同的研究领域。本文虽聚焦于“文学的语言艺术和作者的艺术造诣”,但并不否认作者的历史背景及思想内容方面研究的重要性。不仅如此,我们还认为:社会历史考证也是文学作品解读必要和重要的手段。譬如陈寅恪《读哀江南赋》即谓,需对庾信作此赋的“当日之时事”有所了解,才知其“深切有味,哀感动人”(陈寅恪:《读哀江南赋》,《清华学报》1941年第1期)。

③徐祜卿《谈艺录》:“传曰:‘疾行无善迹。’乃艺家之恒论也。”(徐祜卿:《谈艺录》,何文焕辑:《历代诗话》(下),北京:中华书局,1981年,第767页)这里的“艺家”,盖指“诗人”。

④克罗齐:《美学原理》,朱光潜译,北京:商务印书馆,2012年,第163页。

⑤当然还有构词学部门。因为当代语言学常将构词/形态学归之于句法学,故此不单列出。

⑥徐祜卿:《谈艺录》,何文焕辑:《历代诗话》(下),第765页。

⑦参见 Edward Sapir, *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1921, p. 246。

⑧在语言学中,韵律(prosody)和节律(metrics)都指超音段语音现象(故有时可混用)。但韵律所指范围较宽,不仅包括节律所指的“节奏”“音步”“重音”等,还可指其他超音段的现象如“音高”“韵律词”“核心重音”以及“语调”等。本文基本根据这种区分使用这两个术语。

⑨黄季刚(侃)《书后汉书论赞后》说:“尚考文章之多偶语……以诸夏语文,单觚成义,斯所以句能成式,语可同韵。是则联类之思,人类所同有;排比之文,吾族所独擅。论文体者,宜于此察也。”同样精辟道出“单/偶”韵律所以“独擅”排比之文的汉语特性。参见《黄季刚诗文钞》,武汉:湖北人民出版社,1985年,第41页。

⑩严格地说,“无韵之散文”为鉴别文律与提纯规则之材料与对象。因此,从方法论上讲,学者提取文律规则时需排除散文中的韵语和韵段,而研究韵文时,也需识别其中之文律效应,方不为所淆。

⑪当然,虽然本文倡导韵律文学的专题研究,但同时也充分认识到:语言的艺术绝非声律一端。恰如葛晓音所言,《文心雕龙》论语言艺术之“体(语体艺术)”“章句(语法艺术)”“丽辞(对偶艺术)”“夸饰(修辞艺术)”“练字(字词艺术)”等,都是可以相对独立研究的“语艺”对象和范畴,而其创作论中之“情采”“声律”“比兴”“事类”“隐秀”“指瑕”诸篇,也与语言艺术息息相关。本文虽主倡韵律文学,但绝无否定和轻视语言其他方面的艺术系统和理论。只是方法论上,研究对象若不集中、不专一,则无法深入其质、构建理论。参见韩经太、葛晓音等:《走向诗性语言的深层研究——中国诗歌语言艺术原理三人谈》,《文艺研究》2021年第5期。

⑫手语和书面语都是人类自然语言的派生或再生的产物。

⑬参见冯胜利有关人类语言“生物韵律Bio-prosody”的论证(Shengli Feng, "On the Biological Basis of Prosody: A Response to Duanmu's Rhythmic Analysis," *Journal of Chinese Linguistics*, vol. 50, no. 2(June 2022), pp. 545-560)。

⑭段玉裁:《六书音均表·四声说》,许慎著,段玉裁注:《说文解字注》,上海:上海古籍出版社,1981年,第815页;孙玉文:《从出土文献和长韵段等视角看上古声调》,《阅江学刊》

2019年第3期。

⑮参见施向东:《先秦诗律探索》,《韵律研究》2016年第1辑。

⑯参见 A. C. Graham, "The Archaic Chinese Pronouns," Asia Major, New Series, vol. 15, no. 1, 1969, pp. 17-61.

⑰这里的诗律结构与如何诵读,不是一回事。恰如“乐章与演奏”。索绪尔有言曰:“我们可以把语言比之于交响乐,它的现实性是跟演奏方法无关的;演奏交响乐的乐师可能犯的错误绝不会损害这现实性。”(索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,北京:商务印书馆,2011年,第40页)

⑱参见刘丽媛:《五四前后正式体的产生及其双步平衡律构体原子》,《汉语史学报》第26辑,上海:上海教育出版社,2022年,第160—179页。

⑲语体语法的核心概念是:没有对立则不成体(如正式与非正式)。故“词”之口语性乃相对“诗”之正式体而言。但这并不妨碍正式(或口语)体内,仍有“雅俗”之对立(因“体中有体”故也);如《诗经》四言为正体,但正体之内仍有风为口语、雅为正式、颂为庄严之语体之分。

⑳笔者1997年提出早期汉语存在韵素音步后,于2012年又发掘出30余条例据释证此说。此后,经20余位中外学者深入研究,今已渐为学界认可。该说得到何大安认同,并提议白一平和沙加尔参考修订其《上古音新构拟》(Ho Dah-an, "Such Errors Could Have Been Avoided—Review of Old Chinese: A New Reconstruction," The Journal of Chinese Linguistics, vol. 44, no. 1(January 2016), pp. 175-230)。郑张尚芳采用此说,并用其原理解释汉朝何休训诂中“长言、短言”的交替现象,以及他的上古音构拟系统中“长/短元音”之对立(郑张尚芳:《汉语方言与古音中的韵律表现》,《韵律语法研究》2017年第1期)。事实上,王力的“长入短入说”为韵素音理提供了证据;而冯蒸则将这一发现列入《汉语历史音韵学近百年100项新发现(一)》。韵素音步的发现还给汉学家Graham提出的汉语语音史上的“韵律革命说”提供了音理上的证据和可能:双韵素音步→双音节音步的转型是汉语韵律史上第一次革命性(类型性)的演变。

㉑参见 Bruce Hayes, Metrical Stress Theory: Principle and Case Studies, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

㉒一行两步(一个诗行至少两个韵律单位)的诗歌构造模式,参见冯胜利:《汉语诗歌构造与演变的韵律机制》,《中国诗

歌研究》2011年第8期。

㉓章太炎:《经学略说》(下),苏州:章氏国学讲习会,1935年,第4页。

㉔诗歌没有(或脱离了)音乐,依旧有自己的节律。

㉕《柳开集》,北京:中华书局,2015年,第12页。

㉖如清代学者李重华论及:“自唐沈、宋创律,其法渐精,又别作古诗,是有意为之,不使稍涉于律,即古近迥然二途。”参见李重华:《贞一斋诗说》,丁福保辑:《清诗话》(下),上海:上海古籍出版社,2015年,第957页。

㉗索绪尔认为:“下棋的状态与语言的状态相当。棋子的各自价值是由它们在棋盘上的位置决定的,同样,在语言里,每项要素都由于同其它各项要素对立才能有它的价值”(索绪尔:《普通语言学教程》,第128页)。

㉘王宏林:《乾嘉诗学研究》,南昌:百花洲文艺出版社,2017年,第244页。

㉙孙德谦:《六朝丽指》,王水照编:《历代文话》第9册,上海:复旦大学出版社,2007年,第8432页。

㉚范公偁:《过庭录》,《影印文渊阁四库全书》第1038册,上海:上海古籍出版社,1989年,第250页。

㉛刘大魁:《论文偶记》,北京:人民文学出版社,1959年,第6页。

㉜章太炎:《国故论衡》,北京:商务印书馆,2010年,第125页。

㉝王国维:《人间词话》,上海:上海古籍出版社,1998年,第13—14页。

㉞有关“高频致俗”及“语距”的概念及其理论,参见冯胜利:《汉语语体语法概论》,北京:北京语言大学出版社,2018年,第84—85、39—41页。

㉟李渔:《窥词管见》,唐圭璋编:《词话丛编》第1册,北京:中华书局,2005年,第549页。

㊱Leo Spitzer, Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics, New York: Russell & Russell Inc., 1962, p. 11.

㊲引自陈世骧:《文学作为对抗黑暗之光》,张万民译,《政大中文学报》2021年第35期。原作1948年刊于《北京大学五十周年纪念论文集》第11册(Chen Shih-Hsiang, "Literature as Light Against Darkness," National Peking University Semi-Centennial Papers, no. 11, 1948)。

㊳《宋书》,北京:中华书局,1974年,第1779页。