

韵律文学的语言学分析

——从廖序东先生的“于/乎”之别说起

冯胜利^{1,2}

(1. 香港中文大学, 香港 999077; 2. 北京语言大学, 北京 100000)

[关键词] “于/乎”之异; 韵律文学; 韵素音步; 音节音步

[摘要] 廖序东先生曾作过《楚辞》造句先“于”后“乎”“使得上下句的吟诵有比较强的音乐性”的分析, 这无疑是一种有理论根据的推想。从汉语韵律的类型变化来看, 西汉以后韵素对立消失的原因可能和上古汉语的韵律系统变化有关; 上古汉语是音量敏感性语言, 中古以后, 韵素音步变为音节音步, 汉语变成了音量不敏感性语言。

[中图分类号] H11

[文献标识码] A

[文章编号] 2095-5170(2015)02-0001-05

DOI:10.16095/j.cnki.cn32-1833/c.2015.02.001

一、引子

2013年12月18日第538期的《中国社会科学报》上, 有一篇报道说: “近年来, 一种前沿性交叉研究悄然兴起, 文学研究者尝试利用西方语言学理论工具对汉语诗歌进行‘解密’。”与此同时, 记者还留下了“语言学与文学的‘联姻’能否解答文学史上的难题? 是否将会由此催生新的学科?”等问题。我曾在一篇文章中谈过: “语言和文学本来是一对孪生兄弟, 但是当代学术的发展把相亲变成了相仇。”(2013)文学的研究几乎不管语言而只以历史、社会为对象, 变成了文化或思想的研究; 而当代语言学也几乎成了一门技术性学科, 越来越远离生活, 远离艺术和文学。于是, 研究文学的人不研究“语言的文学”, 研究语言的人不研究“文学的语言”, 两个领域之间空出了大片荒地无人问津; 其情形比1930年代中期魏建功先生的担忧还要严重。他说:

“中国语言里的音乐特质形成文学上形态自然的变迁。一部文学史单从文字记载的表面上去说, 抓不着痒处; 单讲文字意义的内容, 岂非是‘社会史’、‘思想史’的变相了吗?”

那是区区所谓‘形而上’的, 世之君子岂可离去‘形而下’的实质乎哉? 虽然, 人不能须臾离了空气, 却不肯仔细了解空气; 我于讲中国文学的人讨论形态问题情形, 亦有此感。”(魏建功 1934)^[1]

显然, 文学不是文化, 文学史也不是思想史或社会史。然而, 半个多世纪以来, 语言和文学的隔离不是缩小了, 而是扩大了。为什么呢? 西方影响固然是原因之一, 但没有理论作为“界面研究”的工具(interface research), 恐怕是这里的根本所在。萨丕尔曾指出: “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。”(Language 1921: 230)可见, 语音系统是诗律解密的工具。而中国文学史上之“秘”何止一二? 兹粗牖数端, 以见其伙。

(a) 为什么四言发展起来后, 二言就不存在了?

(b) 为什么先有四言(《诗经》)而后有三言(《郊祀歌》)?

(c) 为什么三言之后才有五言?

(d) 为什么五言产生后, 三言反倒衰落了?

(e) 五言以后为什么没有六言?

(f) 六言用得最广的为什么是汉赋和骈文?

[收稿日期] 2015-01-08

[作者简介] 冯胜利, 男, 北京市人, 香港中文大学中国语言及文学系教授, 北京语言大学长江学者讲座教授, 博士生导师, 美国宾夕法尼亚大学语言学博士。

当然,我国的传统学术对此并非没有答案。请看:

诗文之所以代变,有不得不变者,一代之文,沿袭已久,不容人人皆道此语。”故“《三百篇》之不能不降而《楚辞》;《楚辞》之不能不降而汉魏,汉魏之不能不降而六朝,六朝之不能不降而唐者,势也。(《日知录·卷二十二·诗体代降》)

数极而迁,虽才士弗能以为美。”(《国故论衡·辨诗》)

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。”(《人间词话》)

然而,“何以”要变?“哪些”要变?什么是“极”?怎样算“蔽”等问题,前人均言之未详。为什么呢?那个时代没有提供理论的工具不能不说是主要原因;而今非昔比,当代韵律学理论可以帮助我们语言的韵律机制来探索文学形式发展的可能性和必然性。而当我们从当代韵律诗体学的角度来分析古代文学作品的时候,我们发现,前代学者在这条路上披荆斩棘,筚路蓝缕,挖掘出很多宝贵的资料,提出过很多有超前的思想和谏论。廖序东先生关于《楚辞》中“于/乎”之别的分析(《楚辞语法研究》2006),就是其中一例。

二、于/乎分布

《远游》和《大人赋》在文字上有的非常相似,因此不少学者认为非屈原所作(陆侃如、闻一多、郭沫若等)。譬如:

悲时俗之迫阨兮,愿轻举而远游。质菲薄而无因兮,焉托乘而上游。(《远游》)

悲世俗之迫隘兮,竭轻举而远游。乘绛幡之素蜺兮,载云气而上升。(《大人赋》)

考证上古文学作品的年代和作者,是古文献训诂专业的硬功夫。廖先生在这里充分显示出老一代学者语言、文学、训诂等多方面训练的深厚功底和卓识。他用于/乎二字给《远游》断脉,定讞屈原对此的著作权。

首先,于/乎二字在《楚辞》诸篇里面有严格的分布。在《离骚》里,“于/乎”可以并用,如:

朝发轫于苍梧兮,夕余至乎县圃
饮余马于咸池兮,总余辔乎扶桑
夕归次于穷石兮,朝濯发乎洧盘
览相观于四极兮,周流乎天余乃下

我们知道,“于”和“乎”做介词时可以互换。但是,季镇淮指出:“《离骚》语法,凡二句中连用介词‘于’、‘乎’二字时,必上句用‘于’,下句用‘乎’。”“若‘于’、‘乎’二字任用一字,亦必‘于’字上句,‘乎’字下句。”(见《楚辞校补》“朝吾将济于白水兮”下注)“于”,王力拟音为[a],“乎”为[va]。据此,上面的分布格式就是(“#”代表句间停顿;“△”代表上句韵律虚词的位置):

(a)并用 ... 于... #... 乎...

... a... #... va...

(b)独用 ... △... #... 乎...

... △... #... va...

廖先生在详细比较了“于”“乎”二者上古分布后,发现这种严格的语法到两汉之交开始瓦解。请看:

宋玉(前 298—222),其《九辩》有下一句为“于”字句。

谅无怨于天下兮,心焉取此怵惕
宁戚讴于车下兮,桓公闻而知之
以为君独服此蕙兮,羌无以异于众芳

东方朔(西汉人),其《七谏》,“于”用于下句者 11 例。如:

平生于国兮,长于原野(初放)
世俗更而变化兮,伯夷饿于首阳(沉江)

严忌(约前 188—前 105),其《哀时命》用“于”18 例,至少七例用于下句。如:

下垂钓于溪谷兮,上要求于仙者。(《哀时命》)

子胥死而成义兮,屈原沉于汨罗。(《哀时命》)

刘向(前 77 年—前 6 年),其《九叹》有 72 “于”2“乎”字,可以说“乎”已绝迹。

齐名字于天地兮,并光明于列星(逢纷)
余辞上参于天地,旁引之于四时(离世)

毫无疑问,如果说宋玉的于/乎分布已经开始松动(有一句“于”出现在下句),那么东方朔、严忌、刘向的语言中,“于/乎”不同的上古语感已经全部瓦解。

从文献考据的角度来说,语言的不同反映了时代的差异。因此,“于/乎”从严格的分布到分布的无序,反映了作品(作者)的不同时代。廖先生将《远游》的著作权还给屈原,其结论可谓泰山不移。然而从语言学角度来说,不同的语言反映了不同的语法,不同的语法反映了语言的演变。这一点传统研究(季镇淮先生)则未尝论及,不免功

亏一篑。事实上,“于/乎”从严格的分布到分布的混乱,正是汉语语法的变化和更替的结果。因此,从当代语言学角度来看廖先生的结论,我们不得不惊异于廖先生发现的材料正好说明汉语韵律的类型转变(从韵素音步到音节音步的变化,参Feng 1997)^[2]。这一点我将在第四节详细讨论。

三、间拍“于”与填拍“乎”

“乎”所以和“于”不同的另一个显著特征,根据廖先生的研究,是“乎”可以用作语气助词“表示语气的延缓”,因此和“于”字有着本质的不同。注意:作为语气词的“乎”“也须用于下句。”譬如:(取自《远游》)

何所独无芳草兮,又何怀乎故宇?

国无人莫我知兮,又何怀乎故都?

廖先生认为,这里的“乎”不是介词,而是动宾之间的语气助词,其作用是“延缓动词‘怀’的语气”。其他例子如:

冀枝叶之峻茂兮,愿俟时乎吾将刈。

悔相道之不察兮,延伫乎吾将反。

特别需要指出的是:《离骚》的节律语法和《九歌》大不一样。前者首句末用“兮”,后者两句句中用“兮”。譬如:

采三秀兮山间,石磊磊兮葛蔓蔓。(《山鬼》)

如果是《离骚》体,这两句要根据《离骚》语法“律化”为:

采三秀于山间兮,石磊磊而葛蔓蔓。(本文作者改造)

注意:“采三秀兮山间”原本作“采三秀兮于山间”,“兮”下有一“于”字。廖先生曰:“案《九歌》文例,‘兮’下处所词前,不再用介词。”这一观察非常重要,因为,根据最近的韵律诗体理论,“兮”在辞赋里如果与功能性虚词邻接,将造成节律间拍词的功能冲突。要了解这一点,我们需从廖先生的《楚辞语法研究》^[3]开始谈起。他指出:“兮”出现的上下文位置可以有停顿,而且有一定的语法关系。譬如,“抚长剑兮玉珥”,“兮”停在“长剑”和“玉珥”之间,而这个停顿的地方就是表示二者语法关系之处,亦即“之”字:“抚长之兮玉珥”。“兮”在引进修饰者关系的位置。再如,“乘回风兮载云旗”里的“兮”在“乘回风”和“载云旗”的语法关系的地方:这个位置既可以是“而”,也可以是以”。总之,《九歌》里“兮”的位置是句法位置。于是他总结道:“这种语法关系可以用虚词来表示,但没

有用,而用了兮字。”这无疑是对屈原作品的一大发明。《离骚》和《九歌》的节律结构可以因此而概括为:

单叹律 XXX△XX 啊 # XXX△XX
采三秀于山间兮,石磊磊而葛蔓蔓

——离骚律

双叹律 XXX 啊 XX # XXX 啊 XX
采三秀啊山间,石磊磊啊葛蔓蔓

——九歌律

《九歌》律:吉日兮辰良,穆将愉兮上皇

《离骚》律:吉日而辰良兮,穆将愉夫上皇

《离骚》律:帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸

《九歌》律:帝高阳兮苗裔,朕皇考兮伯庸

两者都是顿叹律,但结构不同。为什么 [XXX△XX 啊 # XXX△XX] 容许于/乎,而 [XXX 啊 XX # XXX 啊 XX] 就排斥“于/乎”呢?因为,如廖先生所言,在《楚辞》里面,虚词和叹词具有相同的“间位”(在节拍之间)和填位(占据节拍的位置)的韵律功能;而它们所以被使用的根本原因,是通过间拍词的节律来表达诗句的“超时空语法”。因此间拍的拍位不止是韵律且兼有语法功能。然而,两拍之间只有一“间”(一个间歌),所以一个间拍位只能容纳一个间拍词。如果两个“间拍词”并连,不仅无法成“间”,更无法成拍。这就是为什么“兮”后不能有“于”的原因;也就是为什么“《九歌》句句用了虚词‘兮’,就不能再容纳‘于’字或‘乎’字”的谜底所在。事实上,“兮”后不只能不能有“于”和“乎”,理论上,任何间拍词(虚词)都不宜出现其后。比较(*表示不合法):

朝发轫于苍梧兮,夕余至乎县圃

朝发轫兮苍梧,夕余至兮县圃

朝发轫兮*于苍梧,夕余至兮*乎县圃

朝发轫其苍梧兮,夕余至之县圃

朝发轫兮*其苍梧,夕余至兮*之县圃

采三秀兮山间,石磊磊兮葛蔓蔓。

采三秀兮*于山间,石磊磊兮*且葛蔓蔓。

采三秀于山间兮,石磊磊且葛蔓蔓。

上面的例子不仅告诉我们《离骚》体和《九歌》体在韵律语法和诗体语法上怎么不同,而且还可以看出超时空韵律成分的排他性^[4]。

四、韵律文学的语言学先驱

语言学是从语言的机制和原理上解释为什么

语言现象是这样而不是那样的理论。语言机制的运作(无论语音、韵律、词法、句法和语义的结构)根据语言的不同而不同。文学是语言的艺术,因此,语言不同,其诗歌的形式和手段也随之而异。廖先生指出:“《楚辞》句法特点:几乎每一句(诵读句)都有一个虚字”。这种句法特点在韵律文学上意义是什么?我们认为,这就是韵律诗体学中的“顿叹律”——离骚体韵律语法的一大特点^[5]。有趣的是,如果“于”和“乎”都是间拍成分,为什么骚体韵律里面的“‘于’和‘乎’对句子的上下有选择”呢?其次,为什么选择的结果是“‘于’字在上句,‘乎’字在下句”呢?显然,只有语言学能回答这里的问题。廖先生从语言学的角度给出了很好的答案。

我们知道,“于”是影母模韵字,“乎”是匣母模韵字。根据潘悟云的古音构拟,它们分别是“qaa”和“glaa”(据王力则是“a”与“xa”之不同)。显然,我们从二字的拟音上可以看出廖先生的判断的道理:“于字的音读适用于上句,乎字的音读适用于下句,所谓适用就是合乎吟诵的要求。”什么叫“合乎吟诵的要求”呢?他解释道:

“先秦古音,‘于乎’都属鱼部,‘于’为影母,‘乎’为匣母,韵部同,声母不同,一是清声母,一是浊声母,先念清声母的‘于’,后念浊声母的‘乎’,使得上下句的吟诵有比较强的音乐性。”(《楚辞语法研究》160页)

廖先生说这“是一种推想”,但无疑是一种有理论根据的推想。我们知道,诗歌的韵律源于自然语言,口语中句子的正常读音是后重,当代韵律音系学称作核心重音(nuclear stress)。因此,如果一个句子由两个分句组成,或者一个诗联中由两个对句(一个旋律单位)组成,那么主重音不会在上句,而是落在下句核心重音的位置(句尾)上。上古汉语证明了这一点。请看:

敢问天道乎?抑人故也?《《国语·周语》》

不知人杀乎?抑厉鬼邪?《《国语·晋语》》

子岂治其痔邪?何得车之多也?《《庄子·列御寇》》

然则斗与不斗邪?亡于辱之与不辱也?《《荀子·政论》》

不知天下之抛鲁邪?抑鲁君有罪于鬼神故及此也?《《左传·昭公26年》》^[6]

言之耳是邪?是大王所闻也?《《史记·

黥布列传》》

言之而非邪?使何等二十人伏斧质淮南市以明王倍汉而与楚也?《《史记·黥布列传》》

公以为吴兴兵是邪?非也?《《史记·淮南衡山列传》》

知其巧佞而用之邪?将以为贤也。《《汉书·眭两夏侯京翼李列传》》

今欲使臣胜之邪?将安之也?《《汉书·龚遂列传》》

孔子妻公冶长者,何据见载?据年三十可妻邪?见其行贤可妻也?《《论衡·问孔》》

又使之王邪?将使之王复中悔之也?《《论衡·问孔》》

为什么并用的两个疑问词均取“…乎/邪…也”的词序,而不是“…也…乎/邪”的词序呢?原因就在韵律:“乎/邪”属鱼部,“也”为歌部,鱼部和歌部的韵律对比是鱼部轻、歌部重。我们知道,鱼韵上古音的构拟一律是[a],歌部的构拟则不然:有的是[ai],有的是[ar],有的是[al],还有的是[ad]^[7]。然而,它们也有不变之律:歌部比鱼部多一个韵素。韵律学里,一个韵素的韵母轻,两个韵素的韵母相对为重,所以用歌部字殿后就是要彰显末句重音。这是自然节律的要求。由此而言,歌部重于鱼部乃韵律理论之必然。

韵素多的音节比韵素少的音节重,这一点是人类语言里“韵素敏感性语言”的共性。譬如伊洛卡诺语 Ilokano 中的复数形式的重叠方式,就是以“双韵素”为韵律模板进行的:

词根	复数形式	翻译
pu. sa	→ pus-pu. sa	‘猫 _{复数} ’
kal. diŋ	→ kal-kal. diŋ	‘山羊 _{复数} ’
jya. nitor	→ jyan-jya. nitor	‘门卫 _{复数} ’

以词根“pusa”和“kaldiŋ”为例,如果说复数运算是把词根中“第一个音节加上第二个音节的声母”当做重叠规则的话,那么无法解释为什么“kaldiŋ”没有把“kald-”切出来作为首音节,而只用词根里的第一个音节“kal”为重叠的基式。显然,用音节为单位不能解释这里的重叠规则。韵律构词法告诉我们:这里运作的规则是:重复词根里面两个韵素的首音节,亦即:

词根	重叠	+词根
pu. sa	→ pus-	[pu. sa]
kal. diŋ	→ kal-	[kal. diŋ]
jya. nitor	→ jyan-	[jya. nitor]

显然,如果把这里的规则只归纳为“重复第一个音节”,那么就会生成非法的 * pu-pusa(合法的是 pus-pusa)。为什么需要第一个音节 [pu] 加上第二个音节的声母 /s/ 呢?显然,这是该语言重叠法对双韵素音节的要求。可见,在韵素敏感的语言里,韵素的多少和有无,至关重要;因为在说那些语言的人的“耳朵”里,韵素是合法或非法的条件。可以想象,如果上古汉语也对韵素敏感的话,那么上古汉语也应该是韵素敏感性语言。这方面的研究刚刚起步,有兴趣的读者可以参看冯胜利(2012/2013)有关上古音不同构拟系统所反映的韵素对立的研究^[8]、赵璞嵩(2014)有关上古代词韵素对立的研究^[9]、梁月娥(2015)有关金文词语反映的韵素效应的研究^[10],以及施向东(2015)有关上古阴声韵双韵素构拟的研究^[11]。

明眼人马上看出,声母的清浊和韵母的轻重不是一回事。韵母区别音节的轻与重,这在韵律学中已成定论;而声母是否也能区分轻重,在韵律学上,还是一个新的课题。廖先生这里“先念清声母的‘于’,后念浊声母的‘乎’,使得上下句的吟诵有比较强的音乐性”的“先清后浊”说,毫无疑问给当代韵律学以及韵律文学提出了一个必须认真面对大问题。换言之,是不是要区分相同韵母的轻重的话,声母的清浊就成了关键的要素呢?还是因为浊声母伴随的低调可以给人以重音的感觉呢?是不是这种对立的作用只(或者只能)发生在韵素敏感的语言里呢?如何理解汉朝以后这种以“清浊别重”的对立就消失了呢?凡此种种,都是语言和文学“联姻”而后才能真正“破解”的大问题。

[参 考 文 献]

- [1] 魏建功:《中国纯文学的姿态与中国语言文字》,《文学》,1934年第2卷第6号,第983-992页。
- [2] Prosodic Structure and Compound Word in Classical Chinese. In: Jerry Packard (ed.) *New Approaches to Chinese Word Formation: Morphology, Phonology and the Lexicon in Modern and Ancient Chinese*. 197-260. Berlin: Mouton de Gruyter.
- [3] 廖序东:《楚辞语法研究》,商务印书馆,2006年版。
- [4] 有关“超时空语法”讨论,参冯胜利(2013)《离骚的韵律贡献——顿叹律与抒情调》,《社会科学论坛》第2期,24-36页。
- [5] 有关“顿叹律”的定义,参冯胜利(2011)《汉语诗歌构造与演变的韵律机制》,《中国诗歌研究》第8辑,44-61页。
- [6] 《战国策·赵策》:“始吾以公为天下之贤公子也,吾乃今然后知君非天下之贤公子也”。《庄子·天地》:“始也我以汝为圣人邪,今然君子也!”这里“邪…也…”虽非疑问,其前轻后重之理则同。
- [7] 譬如:高本汉、李方桂的歌部有-r韵尾、郑张尚芳的歌(微、脂)有-l韵尾、俞敏的歌(微、脂)有-l/-r韵尾。
- [8] 《上古单音节音步例证——兼谈从韵律角度研究古音的新途径》,《历史语言学研究》第五辑78-90页;《上古音韵研究的新视角》,《大江东去——王士元教授八十岁贺寿文集》,香港城市大学出版社,71-84页。
- [9] 《从“吾”、“我”的互补分布看上古汉语韵素的对立》,香港中文大学中文系博士论文。
- [10] 《两周金文动宾结构中的单双音节现象研究》,将刊于冯胜利主编《韵律语法新探》,西北书局,2015年版。
- [11] 《关于上古汉语阴声音节的韵尾、韵素和声调问题的探讨》将刊于冯胜利主编《韵律语法新探》,西北书局,2015年版。

A Linguistic Analysis of Prosodic Literature

——A Case Study of yu 于 and hu 乎 Distinction Proposed by Prof. Liao Xudong

FENG Sheng-li

(Chinese University of Hongkong, Hongkong 999077, China; Beijing Linguistic University, Beijing 100000, China)

Key Words: yu/hu distinction; prosodic literature; moraic foot; syllabic foot; historical phonology

Abstract: This paper discusses the music effect of yu 于/hu 乎 distinction in Chu—Ci proposed by Liao Xudong. It is argued that the loss of yu/hu distinction after Western Han may reflect a change of prosodic system from a quantity sensitive language of Old Chinese (obtained a moraic foot structure) to a quantity insensitive language of Medieval Chinese (developed a syllabic foot structure).

[责任编辑:王跃平]