

## 古代诗歌节律中的后重原则

吴为善

### (一)

首先我们要解释一下什么叫节律后重原则，要讲清这个问题，就必须先简略地谈一下有关节律的一些基本原理，这些都是传统诗词格律研究中所忽略了的。

节律就是节奏规律，关于节奏这个概念，历来说法很多，有的专家作了简明的概括：“节奏，简单地说，就是事物有规律的重复变化。寒来暑往，这是自然的节奏，秋收冬藏，这是生活的节奏。只有重复而无变化，是单一的东西，无所谓节奏；只有变化而无重复，是杂乱的东西，也无所谓节奏。”<sup>①</sup> 诗歌节律是一种语言节律，它是由各种语音特征的对立要素（如音的长短、轻重、高低及不同音色等等）通过有规律的重复变化构成的。

构成节律的各种对立要素是一种两元对立。由于语音特征并非都是两元对立的，因此在实际语音中挖掘出来的对立要素就有两种类型。一种是简单型两元对立，如古希腊、拉丁语利用长音和短音的对立构成节律，现代西方英语、德语诗歌利用轻重音的对立构成节律。另一种是选择型两元对立，如我国传统诗歌中的押韵，它是利用不同韵母的对立构成的，但韵母的类型很多，我们可以选择其中一类为“有定项”，使之和其他韵母形成两元对立。

一切语音特征的对立都是相对而言的，南北朝声律学家沈约说过，“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜”。就是说声音特征也象色彩一样，是在互相对比中表现出来的。任何一组对立要素都是一个互为依存的矛盾统一体，在节律构成中对立的双方不是平等的，而是有主次之分的。诗歌节律诉诸人耳得以实现，靠的就是主要成分的声音特征有规律的复沓形成的，次要成分的声音特征对主要成分起着一种衬托作用。在简单型两元对立中，声音特征强的一方是主要成分。瑞士文艺理论家沃尔夫冈·凯塞尔在谈到西方诗律时强调，“对于诗，一般说来，带有决定意义的是，提高了的吟诵部分（长音节和带重音的音节）某种程度上在有规则的间隔中重新出现。”<sup>②</sup> 在选择型两元对立中，“有定”的一方声音特征强，是主要成分。如押韵就是选定的韵母在一定间隔之后复沓而构成节律的。

一组对立要素构成一个基本的节律单位，在位置上，对立要素主次成分的排列有两种选择。一种是主要成分在前，次要成分在后，称为“前重”；另一种正好相反，称为“后重”。排列上的前重后重形成的节律风格是不同的，诉诸听觉感觉不一样，就象乐曲中打前拍和打后拍的区别。我国古代诗歌属于后者，即节律构成中对立要素的主要成分总在后面。所谓后重原则指的就是这个意思。

① 文 炼、陆丙甫《关于新诗节律》，载《语文教学研究》第二辑，云南人民出版社 1979年。

② [瑞士]沃尔夫冈·凯塞尔《语言的艺术作品》（中译本）陈 铨译 上海译文出版社，1984年。

## (二)

接下来我们具体分析古代诗歌节律中后重原则的表现。古代诗歌节律构成手段通常有音步、押韵、平仄，此外在长短句诗歌中，句子参差不齐，本身也是一种重要的构律手段。下面分别论述。

音步是最基本的节律单位，我国古代诗歌中称为“顿”。有些老先生说：“从音节上论，我们过去吟诵律体诗正是每句两字一顿，五言诗句三顿，七言诗句四顿，最后一个字曼声长引，等于或超过前边每两个字音的长度。”<sup>①</sup>我国传统文化注重实践，“顿”这个名称也源于古人诗歌吟诵的实际过程。古人吟诵与今天的朗诵不太一样，用的是一种近乎歌唱的调子，每吟到“顿”处（即两个音节的后一个音节），一般都拖长加重，然后一顿，使两个音节中的后一个音节与前一个音节在音长，音强上形成对立，构成音步节律。八二年召开的全国唐诗讨论会上，不少老教授、老专家还以这种传统的调子吟诵唐诗。前些年出版了杨荫浏的《语言音乐学初探》，其中就有不少用简谱形式记下的旧时流传下来的吟诗调，很能反映这种情况。古代诗歌的音步节律中，每两个音节构成一个音步，主要成分（拖长加重的音）在后一个音节上，属于后重，节律形式如下（1'为重音，——为长音）：

× ×'——× ×'——× ×'——……

在西方诗歌的音步节律中，先抑后扬或先扬后抑并无定则（扬指长音节或重音节，抑则相反），凯塞尔在分析古希腊、拉丁诗的律时讲得很明白：“它经常用一个长音节和两个短音节来构成（先扬后抑），同时还有根本意义的是两个短音节和一个长音节（先抑后扬）具有同样的价值。”至于现代西方诗歌，则既有“抑扬格”，也有“扬抑格”。<sup>②</sup>就是说在西方诗歌中，音步内对立要素的主要成分（长音或重音）在前或在后都行，而我国古代诗歌却固定在后，朱光潜先生在比较中西方诗的音步节律构成时特别强调这种区别。<sup>③</sup>

押韵是利用不同音色韵母的对立构成的。由于汉语韵母结构较整齐，而声调又主要附着于韵母，所以古代诗歌押韵就有更丰富的内涵，除了音色的对立，还讲究声调平仄的对立及韵尾（阴、阳、入）的对立。结果押韵位置上的字眼限制极严，而不押韵的句尾字的选择范围也不自由。举个典型的例子：

烟雨晚晴天，零落花无语。难话此时情，梁燕又去。 琴韵对熏风，有恨和情  
抚。肠断断弦频，泪滴黄金缕。（魏承班《生查子》）

这是一首宋词。据戈载的《词林正韵》，词韵分为19部47类。这个词调偶句押仄声韵，句末音节必须是上声语虞和去声遇御两类字，范围极窄。然而不押韵的句末音节也有限制，首先必须考虑声调对立选用平声字（与押韵的仄声字形成对立），这样就排除了47类韵中的33类非平声韵字；其次又要兼顾韵尾的对立选用阳声韵字（与押韵的阴声韵字构成对立），所以又要排除14类平声韵中7类非阳声韵字。这样不押韵的句尾音节的选择局限在7类平声兼阳声韵中（东冬、江阳、真文、侵寒、庚青、覃盐），结果押韵与不押韵是2类对7类。从这一点来说，古代诗歌每句都在押韵，只是宽严不等，有主次之分罢了，规定押的韵为主韵，其他的可以称为次韵。

① 姜书阁《诗学广论》，中国社会科学出版社，1982年。

② [瑞士]沃尔夫冈·凯塞尔《语言的艺术作品》（中译本）陈铨译，上海译文出版社，1984年。

③ 朱光潜《诗论》，三联书店1984年。

押韵的位置一般在句末，紧接着一个停顿，声音特征较突出，古人吟诗唱词，到句末总有一个曼声长引，韵的节律就是由这些句末音节上主韵和次韵的交替复沓形成的，从我国诗歌发展来看，押韵的后重原则集中体现在主韵总落在一联的后句句末，即通常所谓偶句押韵。早在《诗经》里，偶句押韵的倾向已非常突出，而后诗歌一直遵循这个传统，汉武帝时曾流行过一种句句押韵的“柏梁体”诗，但很快就消失了，没有为大家所接受。根据专家们研究，西方诗的韵位比汉诗灵活得多，即以英语诗为例，就每一句来说，韵除了置句末，还可以置句首，称为“首韵”就全诗来说，主韵也并非固定在偶句句末，有很大的任意性。关于这些情况，在王力《汉语诗律学》中有详细分析和例举<sup>①</sup>，这里就不再赘述了。

平仄律是运用汉语中四声声调的对立构成的。声调是以音高特征为基础的，它与音乐中的音阶原理是相同的。比如今天普通话中的四声调值用音阶形式描写出来是这样的：

阴平  $\dot{1} \cdot 7$  (衣yī)      上声  $3 \underline{2} 6$  (椅yǐ)  
 阳平  $5 \cdot \dot{1}$  (移yí)      去声  $\dot{1} 3 \underline{2}$  (意yì)<sup>②</sup>

平仄律与“顿”（音步）关系很密切，它们之间就象音乐中旋律与节拍的关系一样。音乐中的旋律是给每一个带有一定强弱长短的音符配上规律的高低起伏的声调，离开了节拍，也就无所谓旋律，“皮之不存，毛将焉附？”同样，平仄律就是在音步的基础上给每一个音节配上平或仄的声调，以增加节律的美听，而音步节律是基本的，声调节律的效果有赖于音步节律。朱光潜先生在分析我国传统诗歌节律时曾明确指出：“中国诗的节奏不易在四声上见出，全平全仄的诗句仍有节奏，它大半靠着‘顿’，它的重要性前人似很少注意”。<sup>③</sup>

正因为平仄律是依附于音步和韵位的，所以平仄配置的方法与音步和押韵的后重原则是一致的。一方面句中平仄是逢双必究，即通常所谓的“一三五不论 二四六分明”因为二四六偶位音节是音步中的后一个音节，吟诵时要拖长加重，声音特征明显，是音步节律中主要成分所在，所以这个位置上的平仄一定要分明，才能使声调的起伏表现出来。另一方面句尾要求上句仄收，下句平收。因为平仄律的一平对三仄属于选择型的两元对立，其中平声是主要成分。押韵中韵位通常落在一联下句的句末，所以必须配平声，才能一致起来。（至于宋词开始打破这个规矩是因为实际声调调值已发生了变化）<sup>④</sup>

最后谈谈音段节律。汉语是一种音节语，每个音节的内部结构比较完整而有规律，诉诸听觉能感觉到较明显的间隔，所以西方人对音位敏感而我们对音节敏感，是一种很有用的节律构成要素。古代诗歌中，每两个音节构成一个音步，成为基本节律单位，若干个音步组合成为一个音节链，就是音段，相当于一个诗句。由于句子有长短，前后有停顿，也可以用来构成节律，这在长短句诗歌中显得很突出。音段节律可以采用选择型两元对立的方式，即以整齐固定的句子和其他参差变化的句子相对形成节律，其中选定的句子是主要成分。在唐宋词里，这种形式很普遍，在这种形式的节律中，同样表现出后重原则，就是固定的句子在排列上总在后面。如：

① 王力《汉语诗律学》，上海教育出版社 1979年。

② 胡裕树主编《现代汉语》，上海教育出版社，1981年。

③ 朱光潜《诗论》，三联书店1984年。

④ 陆丙甫、王小盾《现代诗词声律中的声调问题》，载《天津师大学报》，1982—6。

曾宴桃源深洞，一曲舞鸾歌凤。长记别伊时，和泪出门相送。如梦，如梦，残月落花烟重。（李煜存《如梦令》）

这里每句两个音段，前一音段长短参差不齐，而后一音段固定为六音节，交替出现构成鲜明的节奏。不少小令词调都采用这种形式构成节律，如《忆江南》、《喜迁莺》、《贺圣朝》、《荷叶杯》、《离亭燕》、《江城子》等等。有时一个词调分上下两片，两片的后半部分句子整齐固定，前半部分有变化。如：

平山栏槛倚晴空，山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风？文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，尊前看取衰翁。（欧阳修《朝中措》）

这里主要靠每片后半部分的一个六言联句交替出现，在整体上构成一种音段节律。唐宋词中的长调慢曲大半是如此，限于篇幅，就不烦引例了。

上面我们分别从音步、押韵、平仄、音段几个方面分析了古代诗歌节律中的后重原则的各种表现，虽然形式各异，但蕴含的基本原则却是一致的：节律构成中对立要素的主要成分总在后面的位置上。

### （三）

随着科学研究的深入，我们对一个课题的研究，已不满足于静态的描写，而是要进一步进行动态的解释，也就是要致力于说明一种现象，一种规律的内在原因。因此当我们发现了某种事物的规律后，这并不意味着研究的结束，相反却是深入探索的起点。本文提出了古代诗歌节律中的后重原则，它将引导我们去探索一些更高层次的问题，在笔者看来至少有如下两个方面：

首先诗歌节律也是一种语言节律，它是自然语言节律的高度程式化、格律化，它植根于日常语言交际的自然节律，因而集中反映了自然语言节律的一些本质特征。因为对诗歌节律的探讨可以引导我们进一步去探索自然语言节律的一些规律，从而进一步从这个角度去揭示汉语中的特点和规律。比如现代汉语中的意群，相当于自然语言中的基本节律单位，有意群重音作为标志。这种意群重音的位置前后与句法结构很有关系，一般说来，在主谓（红旗飘）、动宾（学文化）、动补（洗干净）等结构片断中重音总落在后面的词上，这似乎与本文提出的后重原则是一致的。但偏正结构的片断（这里的人们、热情地招待），重音却在前面的词上<sup>①</sup>这就值得研究，因为偏正结构与上述几类结构类型在功能和特征上都有不同，所以一般归纳句型是不考虑偏正结构的因素的，但这里面的关系还有待研究。

进一步看自然语言节律又反映了人们的心理直觉和心理节奏，在这一点上具有民族特点，是整个民族传统文化和心理特征的一种表现。从汉语诗歌的节律与西方诗歌节律的一些不同来看，各民族之间是有差异的，这又与本民族的深厚而悠久的文化背景和心理习惯有着直接而微妙的内在联系。因此这又引导我们进一步探索更深层的民族传统文化和心理。比如说传统诗歌平仄律中，平仄相对明显地重视平声，所以押韵的句尾音节必须用平声字。而且句中平仄严禁“犯孤平”，一个诗句中除句尾外如只有一个平声字就是“孤平”，是诗家大忌，“仄仄平平仄仄平”的句中第三个字不能不论，必须用平声；但相反若是“孤仄”并不  
（下转第146页）

<sup>①</sup> 徐世荣《普通话语音常识》，文字改革出版社，1980年。

(1) 去年他生了个女儿→去年女儿生了(当事主语不再出现)→去年他女儿生了  
(“他”成了“女儿”的修饰语)

(2) 这个人瞎了一只眼→一只眼睛瞎了(当事主语不再出现)→这个人一只眼睛瞎了  
(“这个人”成了主谓谓语“一只眼睛瞎了”的主语)

也有个别不及物动词的系事补语根本就不能提到动词前面去,因此只能在动词后充当补语,如“出(~水痘)、生(~病)”等。例如:

(1) 孩子正在出水痘→\*孩子水痘正在出

(2) 孩子正在生病→\*孩子病正在生

草于一九八五年十二月。

主要参考书目:

一、吕叔湘《中国文法要略》、《汉语语法分析问题》、《现代汉语语法提纲》(未发表)、《现代汉语八百词》。

二、朱德熙《语法讲义》、《现代汉语语法研究》

三、施关淦《“给”的词性及与此相关的某些语法现象》,(语文研究1981年第2辑)。

四、马庆株《现代汉语的双宾语构造》,(语言学论丛第十辑)。

(上接151页)

忌讳,“平平仄仄平平仄”的句中第三个字不论,可仄也可用平,并不讲究“犯孤仄”。此外在平仄拗救中主要指前面该用平声的地方用了仄声,后面必须在适当的地方补偿一个平声,但若相反该用仄声的地方用了平声也并不讲究了。<sup>①</sup>我们知道平声是一个不高不低而略悠长的平调,而仄声有高低变化且较短或促,律诗平仄律中这样着重平声,是否与传统文化心理有一定的联系呢?这也可以去探索。

<sup>①</sup> 王力《汉语诗律学》,上海教育出版社,1979年。