

Doi:10.11835/j.issn.1008-5831.rw.2023.08.003

欢迎按以下格式引用:张中宇.汉语诗歌节奏构成要素及其形成原理[J].重庆大学学报(社会科学版),2023(5):173-183.

Doi:10.11835/j.issn.1008-5831.rw.2023.08.003.

Citation Format: ZHANG Zhongyu. Elements and formation principle of rhythm in Chinese poetry[J]. Journal of Chongqing University (Social Science Edition), 2023(5):173-183. Doi:10.11835/j.issn.1008-5831.rw.2023.08.003.



汉语诗歌节奏构成要素 及其形成原理

张中宇

(重庆师范大学 文学院,重庆 401331)

摘要:自古希腊苏格拉底提出“不美,节奏坏,不和谐,都由于语文坏和性情坏;美,节奏好,和谐,都由于心灵的聪慧和善良”,节奏一直是中、西诗学及推动诗歌艺术发展的基础性问题,但汉语诗节奏的构成要素及其形成原理尚缺全面、系统的论证。从萨丕尔提出的语言“动力基础”出发,比较汉语、英语语音的“动力特点”,并从中国古、今诗歌综合考察,汉语诗的节奏以“双音化”为基本特征:在显性层面“双音结构”为最常见的标准组合,如“明月别枝惊鹊,清风半夜鸣蝉”;在隐性层面表现为单音“延长”、三音“压短”、超过三音强制切分以趋近双音的时长,如“迟日江山丽,春风花草香”等。诗句中的轻微停顿可凸现、强化“双音化”效果并形成“韵律边界”。汉语的虚词、“词长弹性”是支持“双音”组合的高效语法工具。“双音化”、顿、虚词、“词长弹性”可称为汉语诗节奏四要素。由于双音节是汉语最为高效的组合方式,现代汉语词库中双音词已占压倒性优势——据吕叔湘统计占比超过90%,因而汉语诗句或诗行几乎可天然超过一半为双音结构,以“双音化”为核心,进一步利用汉语虚词、“词长弹性”等语法手段,以及“隐性的双音化”,即可有效配置、形成汉语诗的节奏——因而可称为“双音衍生型”节奏。汉语诗的节奏有三大优势:第一,配置容易,是因为汉语的“双音化”极为强势;第二,节奏感强,是因为诗句中的轻微停顿形成非常清晰的“韵律边界”;第三,更为整齐,是因为汉字的书写和发音具有“等长”“等时”的特点,且汉语中双音结构具有显著优势,不同于英语单词书写和发音长短不一。因而,汉语具有天然诗性语言的特征,不但促进了《诗经》、唐诗宋词等极高水平的长期繁荣,也极有利于帮助当代诗歌艺术和文化的优质发展。

关键词:汉语诗;节奏构成要素;双音化;形成原理;诗性语言

中图分类号:1207.2 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2023)05-0173-11

基金项目:国家社会科学基金项目“汉语新诗韵律学的现代历程研究”(21BZW029)

作者简介:张中宇,哲学博士,重庆师范大学文学院教授,Email: zhangzy91@163.com。

汉语诗简练、精辟,辐射力极强,是创造和传播中华文化高效、生动的文学艺术形式,深入研究汉语诗歌节奏,推动汉语诗高水平繁荣,有益于“提炼展示中华文明的精神标识和文化精髓”,“形成同我国综合国力和国际地位相匹配的国际话语权”^[1]。事实上,自苏格拉底提出“不美,节奏坏,不和谐,都由于语文坏和性情坏;美,节奏好,和谐,都由于心灵的智慧和善良”^[2]以来,节奏一直是欧美诗学的核心议题。这当然也成为中国现代诗学必须回答的理论问题。对汉语诗节奏进行较为细致考察且有影响的学者主要有朱光潜、孙大雨、王力,先后提出了“音顿”型、“音组”型、“长短”型节奏说。朱光潜认为:“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’……中文诗每顿通常含两字音,奇数字句诗则句末一字音延长成为一顿。”^[3]^{175,177}朱光潜的兴趣主要在于宏观美学,并未详论“顿”及汉语诗节奏形成机制,但每“顿”等时或时长接近以及鲜明的可感性具有说服力,目前影响最大。孙大雨的“音组”说可描述“两三个字”的组合关系,但显然难以分析朱光潜所称的“单音顿”,概念并不周密^①。王力认为,平声是长音、仄声是短音,由此推测汉语诗是一种“长短”型节奏^[4],也不能解释非格律体诗歌如《诗经》《楚辞》及新诗等节奏的性质。总体来看,对汉语诗节奏构成要素及其形成机制的全面、系统研究尚有阙如。

一、汉语的“动力基础”与“顿”及双音化

萨丕尔指出,“语言是文学的媒介,正像大理石、青铜、黏土是雕塑家的材料”,因此“仔细研究一种语言的语音系统,特别是它的动力特点,就能知道它发展过哪样的诗,也能知道它本该发展哪样的诗,将来会发展哪样的诗”^[5]^{199,206}。其实自魏晋以来,中国古代诗学与语言学、音韵学就高度融合,已经更早注意到语言对文学的深度影响。因此考察汉语语音系统的“动力特点”,显然是揭开汉语诗节奏形成机制的本源性起点。

(一) 汉语的“动力基础”与“顿”的形成

萨丕尔认为,“英语的动力基础不是音量,而是音势,是重音节和轻音节的交替”^[5]²⁰⁵,这是最终确认英语诗节奏为“轻重型”节奏的依据,也提供了考察汉语“动力基础”的线索。英语词如“beautiful”“China”“study”,每个词都只有一个重读音节,其余为轻读音节。由于轻音节多,不管从英语的构词还是语段观察,整体上都是以轻、重音交替为基本特征,因而可构成“轻重型”节奏。汉语词如“美丽”“中国”“学习”,每个音节都是重读音节。再如英语词“California”有1个重读音节、1个次重音节、2个轻读音节,而汉语词“加利福尼亚”则有5个连续的重读音节、没有轻读音节。

从语句、语段层面继续考察,例如“青青河畔草,郁郁园中柳”(《古诗十九首》其二),这两句汉语诗共有10个重读音节,没有轻音节。刘若愚译为“Green, green grows the grass by the river; Thick, thick stand the willows in the garden”^[6]⁴⁰。译诗共19个音节,其中10个重读音节、9个轻读音节,可显示英语轻、重音节交替的特点。李白的《静夜思》20个字,20个重读音节,没有轻读音节。杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》100句,500个汉字,500个重读音节,也没有一个轻读音节。这是古代诗歌的基本特征。现代汉语轻音节词也很少,例如杨国庆《神奇的九寨》中的“在离天很近的地方,总有一双眼睛在守

^①关于“音组”说的“缺欠”,可参阅龙清涛《简论孙大雨的“音组”——对新诗格律史上一个重要概念的辨析》,《中国现代文学研究丛刊》2009年第1期,第155-162页。

望”,两句共有 16 个重读音节、仅 1 个轻读音节“的”。“在离天很近”连续 5 个重读音节,“总有一双眼睛在守望”连续 9 个重读音节。因此,从词、句、段的语音构成来看,与英语的“动力基础”——“重音节和轻音节的交替”比较,汉语由于轻音节字很少,“连续强重音”(没有“次重音”)是其基本的“动力基础”或“动力特点”。

重读音节较轻读音节发音用力更重,汉语一连串重读音节之间缺少了轻读音的“调节”,语音单元之间就“不得不”形成轻微停顿。例如辛弃疾的《西江月》中的“明月别枝惊鹊,清风半夜鸣蝉”。每两个汉字之间都有“顿”。轻微停顿缓解了连续重音的持续较重用,且形成的语音“间隙”(王力称为“时隙”^[7])使组合关系以及语义更加清晰。汉语句中必有“顿”与英语单词之间“连读”不同。究其原因,是因为英语中大量的轻读音节不但缓解了重读音节发音的更强用力,而且也成为单词之间的天然“边界”,因此英语虽然连读,语词之间的关系是相当清晰的,重音通常成为英语区分单词的天然标志。刘若愚指出:“汉语音节比较清晰,缺乏连读与省音。”^{[6]42} 这里要指出,汉语不是“缺乏连读”,而是因为轻音节字很少,“连续强重音”决定了不能连读,必须有轻微停顿或“时隙”。顺便指出,不管是朱光潜、刘若愚还是王力等都未解释汉语“缺乏连读”或形成“顿”“时隙”的原因。这里首次以汉语的“连续重音”特性,解释汉语句中“顿”的发生机制。朱光潜指出:“要产生节奏,时间的绵延直线必须分为断续线……节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。”^{[3]157,177} 由于“连续强重音”必然要形成“顿”或“时隙”,正好把语句“切分”成若干基本单元,形成了“韵律边界”,对汉语诗节奏生成甚为重要。

(二)“连续重音”与双音化

需要进一步讨论的是,汉语句中的“顿”分出的语音单元,是无序的还是趋于有序或规则的。语词之间往往有“顿”,例如“清华大学”,因而汉语语词的特征就是考察语句中的“顿”是否趋于规则的重要指标。据吕叔湘统计,现代汉语词库中双音词占 90%以上^[8],这表明汉语语词构成及在语句中形成的“顿”很可能趋于有序。关于汉语为何具有很强的“双音化”特性,提出过多种解释或“假说”,如“消除歧义”“修辞美学”“韵律偏好”等,目前还没有定论^[9]。本文认为,汉语的强势“双音化”是由其语音的“动力基础”决定的。汉语轻音节字很少,双音词通常由两个重读音节构成,而英语中数量最多的双音节、三音节词都只有一个重读音节。由此判断,汉语“双重音”词足以达到甚至超过一个信息单元所需的语音强度。现代汉语通常把超过两个音节的结构紧缩成一个双音词,如“环保”“高中”等。由此来看,汉语词并没有由古代单音词较多,无限膨胀发展成三音节、四音节、五音节或更多音节的语言,而是在超过两音的情况下“缩略”。超过两音又未缩略的,多为音译词或无法缩略的词,如“珠穆朗玛”“紧迫感”等。吕叔湘统计现代汉语词库中单音词约占 8%,双音词占 90%以上,可推测三音节以上的词占比仅在 2%以下。这是因为,如果汉语词超过两个音节,这个词就有更多重读音节而造成“冗余”,增加语言表达“成本”,且延迟信息传递时间,不符合效率原则。

由此来看,汉语的“重重”而不是如英语的“重轻”构词方式,其语音强度从整体上“限定”了汉语词的长度,双重音大致成为它的“上限”,突破这个上限的只是数量很少的特例(2%以下)。王力指出,“我们注意到,只是增长到双音词为止,没有增长到三音词、四音词……由此可见,汉语词复音化的道路,实际上是双音化的道路”^[10]。北京语言学院语言教学研究所依据 18 177 个现代汉语常用词条统计,现代汉语静态的平均词长约为 1.98 个音节或汉字^[11],从统计角度也确认了汉语词的双音化特征。汉语双音化并不止于语词层面。周有光认为,“把单音节的补充成双音节,把超过两个音节的减缩为双

音节……双音节化是现代汉语的主要节奏倾向”^[12]。周有光观察“双音化”已不限于语词,甚至注意到“双音化”和“节奏”的关系——虽然周有光所称的“节奏”还并不是指诗歌的节奏。吕叔湘也指出,“在现代汉语的语句里,双音节是占优势的基本语音段落”^[8]。黄梅、冯胜利认为,“双音节在汉语中的作用也许远远超过目前所观察的范围”^[13]。

汉语词在语句、段落中进一步组合,语句、语段中的语音单元通常称为“音步”:音步可以是一个词;也可以是词的组合;还可能是词“切分”而成,如“珠穆/朗玛”。双音步在汉语中最为常见,因而称为“标准音步”。值得注意的是,古代汉语尽管单音词多于双音词,但古代诗歌的节奏单元大部分都是标准音步,这是因为在句、段中进行了大量双音化组合,例如“执子/之手,与子/偕老”(《诗经·邶风·击鼓》),句中虽有8个单音节词,但在诗中组合成了4个标准音步。汉语诗句中还可可见单音的语音单元,如“明月/出/天山,苍茫/云海/间”(李白《关山月》)。朱光潜指出,“中文诗每顿通常含两字音,奇数字句诗则句末一字音延长成为一顿,所以顿颇与英文诗‘音步’相当”^{[3]177}。句中独立单音步的语音“延长”,在诗学、语言学界已形成共识。如《关山月》中倒数第三字“出”和句末的“间”字都是独立的单音步,发音会“延长成为一顿”,即接近双音结构的时长。这里要特别提出诗学及语言学界都没有论及的一个现象:受大量双音词或双音组合的影响,三音节组合在语段中通常会加快发音速度,以使发音的“时长”接近双音词。例如“数理化”与“数学”,“公检法”与“法院”,“洛杉矶”与“纽约”等,都可观察到三音节组合发音加快、“压短”的特征。现代汉语中三音节组合还有一种更常见的形式,即双音加上一个虚词,例如“在离天”“很近的”,其中的虚词(尤其是助词)发音通常较快较弱,这种形式的三音节组合发音显然也趋近标准音步的时长。

汉语超过三个重读音节的语音组合,原则上必须“切分”,例如“珠穆/朗玛”“加利/福尼亚”。冯胜利认为:“大于三音节的组合,譬如四音节形式,必然是两个音步的组合。”冯胜利举的例子如“巴基/斯坦”分成两个音步,“捷克/斯洛/伐克”分成三个音步^[14]。威廉·冯·洪堡特指出,“一种原初的语言,甚至可以控制以后的岁月从外部添加进来的东西,并按照自身的规律予以改造”^[15]。汉语是最具活力的语言之一,它“可以控制以后的岁月从外部添加进来的东西”,如这些音译的外来词,且理所当然地“按照自身的规律予以改造”,包括使用汉语的书写符号(汉字),按照汉语规则重新进行语音组合等。汉语词超过三个重读音节的重叠形式或固定结构,如“叽叽喳喳”“隐隐约约”等虽然是一个整体,通常也须分成两个音步。这样,汉语的双音词以及单音词、多音词通过词层面乃至句、段层面的组合或切分,形成大量等强、等长或接近等强、等长的语音单元:标准音步以及“近似”标准音步——“近似”标准音步指“延长的单音”和“压短的三音”,均趋近标准音步的时长。“延长的单音”和“压短的三音”,以及超过三音的强制“切分”,可以视为“隐性的双音化”。与词层面很直观的双音化不同,这种“隐性的双音化”稍难察觉。

二、虚词、“词长弹性”与古代诗歌的节奏特点

(一) 汉语的虚词与“词长弹性”

与英语相比,汉语虚词的运用极为灵活。例如“硕人/硕,衣锦/褻衣,齐侯/子,卫侯/妻,东宫/妹,邢侯/姨,谭公/维私”,并没有形成整齐的节奏。分别增加“其”(1处)、“之”(4处)共5处虚词,调整为“硕人/其/硕,衣锦/褻衣,齐侯/之/子,卫侯/之/妻,东宫/之/妹,邢侯/之/姨,谭公/维私”(《诗经·卫风·硕人》),就形成整齐的节奏。“手如柔荑,肤如凝脂。领如蝤蛴,齿如瓠犀,螭首蛾眉。巧笑倩,美目盼”,其节奏尚有欠

缺,同样只需增加两个虚词,调整为“巧笑倩兮,美目盼兮”,形成整齐的节奏。仅借助7处虚词,这两章就形成全为双音的整齐节奏。

古代诗歌更常见的是虚词省略。这里抽取李白《长干行》《灞陵行送别》、杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》《茅屋为秋风所破歌》、白居易《长恨歌》《琵琶行》进行统计分析。6首诗总计372句、2345字,共使用虚词21个^②,涉及21个诗句,仅占全部诗句的5.6%,未使用虚词的诗句占全部诗句的94.4%,使用虚词平均间隔约为111.7字。抽取的6首唐诗全为相对自由的“古体”,没有格律体,格律诗使用虚词更罕见,可见古代诗歌虚词使用通常非常少^③。古代散文,以《论语》为例,使用虚词的平均间隔约5-6字^④。即古代诗歌虚词使用频度通常仅为古代散文的约1/20。现代汉语省略虚词同样很灵活,如胡适《梦与诗》中省略了大部分虚词“的”,兹举其第1节为例,“都是/平常/经验,都是/平常/影像,偶然/涌到/梦中来,变幻出/多少/新奇/花样!”其中“平常经验”“平常影像”“新奇花样”都省略了助词“的”。这和英语诗的虚词如“of”等一般不能省略是不一样的。

郭绍虞早在20世纪30年代就提出并深度论证“中国语词之弹性作用”,他说:“我觉得中国语词的流动性很大,可以为单音同时也可以为复音,随宜而施,初无一定。”郭绍虞意指,汉语同一个意义(概念)往往既有单音词形式也有复音词形式,例如“国”“国家”“美”“美丽”“何”“为何”“为什么”等,“利用单音语词演化为复音语词的倾向,利用复音语词之单音化的特质,于是语言文字之不调协性遂归于调协”^[16]。郭绍虞认为,现代汉语的“复音语词”多由古代汉语单音词演化而来,在必要的时候也可以利用“复音语词”的单音形式,这种“弹性作用”可以使“语言文字之不调协性遂归于调协”。70余年之后,黄丽君、端木三进一步统计指出,汉语近70%的词有“弹性长度”,“对《现汉》简单词的各项词义项做了系统考察,发现有60%—70%的词有弹性长度,其中名词的弹性比例最高,超过80%。动词的弹性也高于平均比例,但比名词低。很多双音节由单音节扩充而成,因此也能收缩回单音节,可单可双,且意义基本不变”^[17]。汉语近70%的词具有“弹性长度”——这个比例很大,同样为汉语诗生成节奏提供了极为有效的语法工具。例如“我们经威尼斯到雅典”,利用“词长弹性”,改写成“我们经由威尼斯到达雅典”,节奏感显著增强。再如陈小奇的《高原红》中的“少年的我,为何不懂心痛。蓦然回首,已是光阴如风”。其中用“为何”而不是现代汉语更常用的“为什么”,用“已是”而不用“已经是”,利用“词长弹性”构成全为双音的整齐节奏。“词长弹性”和虚词,都极有利于构成双音的语音单元,是构建汉语诗节奏的重要、高效的语法工具。

(二) 古代诗歌节奏构成特征

文献最早载录的汉语诗歌是四言诗。四言诗双音步占比极高,但却难以兼顾汉语单音词、双音词的“配搭”^[18],因此古代诗歌最为通行也更具代表性的是五言、七言诗。五言诗每句有2个双音的标准音步、1个单音步,七言诗每句有3个标准音步、1个单音步,标准音步占比分别为66.7%、75%。为获得基本数据,这里仍选择《长干行》《灞陵行送别》《自京赴奉先县咏怀五百字》《茅屋为秋风所破歌》《长恨歌》《琵琶行》,合并统计其标准音步、单音步、三音步占比分别为72.6%、27.2%、0.2%。虽然这只是随机的抽样,但基本可以反映古代诗歌节奏构成的情形。

表1统计显示,双音的标准音步在古代诗歌中具有极大优势,平均占比约为72.6%。而且即使是

^②本文统计虚词只包括介词、连词、助词,不包括副词,不少学者更倾向于把副词作为实词,因为副词可以单独做句子成分。

^③《诗经》里的部分诗篇,以及《楚辞》大量使用楚方言及虚词,是罕见的例外。

^④这里的数据参考了杨伯峻《论语译注》之“论语词典”相关用词统计。参阅杨伯峻《论语译注》,北京:中华书局2009年版,第211-308页。

笔法比较散文化的《灞陵行送别》^⑤,标准音步也占了72.2%;同样也是比较自由的《茅屋为秋风所破歌》,标准音步占比甚至达到76.3%。古代诗歌单音步占比抽样平均约为27.2%,虽然远不及标准音步占比大,但仍很可观。三音步占比仅为0.2%,通常罕见。

表1 古代诗歌(以唐诗为例)节奏构成抽样统计

| | 音步总数 | 标准音步 | 占比 | 单音步 | 占比 | 三音步 | 占比 |
|----------|-------|------|-------|-----|-------|-----|------|
| 长干行 | 90 | 60 | 66.7% | 30 | 33.3% | 0 | 0% |
| 灞陵行送别 | 36 | 26 | 72.2% | 7 | 19.4% | 3 | 8.3% |
| 自京赴奉先县咏怀 | 300 | 200 | 66.7% | 100 | 33.3% | 0 | 0% |
| 茅屋为秋风所破歌 | 97 | 74 | 76.3% | 23 | 23.7% | 0 | 0% |
| 长恨歌 | 480 | 360 | 75% | 120 | 25% | 0 | 0% |
| 琵琶行 | 352 | 264 | 75% | 88 | 25% | 0 | 0% |
| 合计 | 1 355 | 984 | 72.6% | 368 | 27.2% | 3 | 0.2% |

再抽样考察词的节奏构成:“箫声/咽,秦娥/梦断/秦楼/月。秦楼/月,年年/柳色,灞陵/伤别。//乐游/原上/清秋/节,咸阳/古道/音尘/绝。音尘/绝,西风/残照,汉家/陵阙。”《忆秦娥》传为李白所作,共26个音步,其中标准音步20个,单音步6个,分别占77%、23%。另如宋代苏轼的《卜算子》:“缺月/挂/疏桐,漏断/人/初静。谁见/幽人/独/往来?缥缈/孤鸿/影。//惊起/却/回头,有恨/无人/省。拣尽/寒枝/不肯/栖,寂寞/沙洲/冷。”其中标准音步、单音步分别占69%、31%。明代杨慎《临江仙》:“滚滚/长江/东逝/水,浪花/淘尽/英雄。是非/成败/转头/空。青山/依旧/在,几度/夕阳/红。//白发/渔樵/江渚/上,惯看/秋月/春风。一壶/浊酒/喜/相逢。古今/多少/事,都付/笑谈/中。”标准音步、单音步分别占76.5%、23.5%。合并统计这几例,标准音步、单音步占比分别为74.4%、25.6%。由此来看,尽管词为长短句、句式参差不齐,但它的节奏构成中标准音步占比,则与前述随机抽取的唐诗的数据十分接近(词74.4%、唐诗72.6%)——甚至不低于唐诗,这多少有些出乎意料。

元代杂剧整体相当口语化,有些大量使用“得”“的”“了”等虚词,已近于现代汉语。所以这里只抽样考察元代散曲的节奏构成特点。例如马致远的《天净沙·秋思》:“枯藤/老树/昏鸦,小桥/流水/人家,古道/西风/瘦马。夕阳/西下,断肠人/在/天涯。”其中标准音步、单音步、三音步占比分别约为85.7%、7.1%、7.1%。再如张养浩《山坡羊·潼关怀古》:“峰峦/如聚,波涛/如怒,山河/表里/潼关/路。望/西都,意/踌躇。伤心/秦汉/经行/处,宫阙/万间/都做了/土。兴,/百姓/苦;亡,/百姓/苦。”其中标准音步、单音步、三音步占比分别约为61.5%、34.6%、3.8%。合并统计两篇元散曲作品,标准音步、单音步、三音步占比分别约为70%、25%、5%。从抽样来看,元代散曲节奏构成中标准音步占比与诗、词(曲70%、诗72.6%、词74.4%)差异也不大。

总体分析,古代诗歌标准音步占比约为70%或更多;单音步占比约在20%—30%之间;三音步整体占比很低,唐诗抽样约为0.2%(以自由度较高的古体或歌行为样本)最为典型,两首元曲也只占5%左右,多数古代诗歌没有三音步。由此来看,姑且“忽略”占比很少的三音步并“抽取”其主要特征的话,

^⑤《灞陵行送别》:“送君灞陵亭,灞水流浩浩。上有无花之古树,下有伤心之春草。我向秦人问路歧,云是王粲南登之古道。古道连绵走西京,紫阙落日浮云生。正当今夕断肠处,黄鹂愁绝不忍听。”诗中有4个虚词,其中3个为虚词“之”,另1个为介词“向”。且有3个三音步,分别为“无花之/古树”“伤心之/春草”“南登之/古道”,均为“粘附式(双音+)”。《灞陵行送别》的虚词使用方式已近于散文。

古代诗歌节奏构成基本可描述为“标准音步+单音步”，或简称为“2+1”模式。而据诗学、语言学相关研究，单音步通常都须“延长成为一顿”^{[3]177}，例如杜甫的《绝句二首》其一：“迟日/江山/丽，春风/花草/香。泥融/飞/燕子，沙暖/睡/鸳鸯。”其中单音的“丽”“香”处于句末、“飞”“睡”处于诗句倒数第三字，都通过发音“延长”，接近双音的发音时长，整首诗节奏同样十分整齐。由此来看，古代诗歌的节奏毫无疑问是以“双音化”为核心建构的。

三、新诗节奏的构成及汉语诗节奏形成原理

(一) 汉语新诗节奏构成特征

由于古、今汉语的嬗变，新诗的节奏构成与古代诗歌相比发生了显著变化。这里先取胡适《尝试集》中《梦与诗》做一个比较分析：“都是/平常/经验，都是/平常/影像，偶然/涌到/梦中来，变幻出/多少/新奇/花样！//都是/平常/情感，都是/平常/言语，偶然/碰着个/诗人，变幻出/多少/新奇/诗句！//醉过/才知/酒浓，爱过/才知/情重：你/不能做/我的诗，正如/我/不能做/你的梦！”《梦与诗》没有一个文言词语，只是现代汉语常见的虚词如“的”省略不少。其中标准音步占比74.4%，与古代诗歌接近；但三音步急剧增加到20.5%，单音步急剧减少到5.1%。

郭沫若《天上的街市》也是一首典型的新诗：“远远的/街灯/明了，好像/闪着/无数的/明星。天上的/明星/现了，好像/点着/无数的/街灯。//我想/那缥缈/的空中，定然有/美丽的/街市。街市上/陈列的/一些/物品，定然是/世上/没有的/珍奇。//你看，/那浅浅/的天河，定然是/不甚/宽广。我想/那隔河/的牛女，定能够/骑着/牛儿/来往。//我想/他们/此刻，定然/在天街/闲游。不信，/请看/那朵/流星，那怕是/他们/提着/灯笼/在走。”《天上的街市》使用虚词很多，是更典型的现代汉语诗歌，节奏单元的组合更为复杂。

因此，需要先说明节奏单元组合及划分的基本原则：(1)据语言学、诗学相关研究，标准音步有“优先的实现权”^[14]，相邻单音词通常需优先组合成双音结构。(2)现代诗歌三音步也有仅次于标准音步的“优先实现权”。但需要适当参照前后文音步数、对称性、语法结构等。这样可确保新诗更流畅，符合现代汉语节奏特点^⑥。(3)超过三个重读音节的词需要进行“强制的语音切分”，这类词几乎都是音译词。(4)现代汉语有些诗句，如“我想/那缥缈/的空中”，其中“那缥缈的”若作为一个音步则超过三个字，“的”字以划分入后面的音步为佳，这既符合诵、唱实际，也符合标准音步、三音步次第优先的原则。例如《高原红》：“少年/的我，为何/不懂/心痛。”歌曲中演唱“的我”通常作为一个音步（可查该曲演唱），不会唱成“少年的/我”。根据节奏的需要，结构助词在诗歌中既可前附构成“双音+”——这种情形占多数，如“远远的”，也可后附构成“的我”一类的音步。在古代诗歌中也是如此，例如“硕人/其硕，衣锦/褰衣，齐侯/之子，卫侯/之妻”，助词“之”后附构成整齐的双音步；而“上有/无花之/古树，下有/伤心之/春草。我向/秦人/问/路歧，云是/王粲/南登之/古道”（李白《灞陵行送别》），由于“古树”“春草”“古道”已经是双音步，助词“之”一般前附构成“双音+”。

⑥三音步的划分最为复杂、容易引起分歧。古代诗歌如“红豆生南国，春来发几枝”，其中包含三个音节的“生南国”“发几枝”多由不同的主要语法成分构成，所以朱光潜、王力等认为应分别作“生/南国”“发/几枝”。再如“兴，/百姓/苦；亡，/百姓/苦”，单音词作为独立的谓语成分且处于句末等可“延长”位置，也需要作为独立的节奏单元。古代汉语由于单音词整体偏多且在诗句中常做主语、谓语、宾语这些主要成分或处于句末等，以作单音步为佳。但现代汉语三音结构多由实词+虚词组成，如“美丽的”；或为动补、偏正等关系，如“变幻出”“不能做”“你的梦”“定然是”“定能够”等；或具有整体性，如“那怕是”实际上类似于一个表示语气的词；所以作为一个音步更合理。不过现代汉语句中单音的谓语动词，如果不能组合（如主语、宾语已经为双音以上）或处于语音可“延长”位置（如句末或倒数第三字），仍可作单音步。

依照以上原则划分,《天上的街市》中双音的标准音步占比为 64.9%,和《梦与诗》一样,与古代诗歌的标准音步占比较为接近;而三音步增加到 35.1%,没有单音步。以上两首都是新诗发生早期的诗。综合考虑时代等因素,再抽取 20 世纪八九十年代舒婷《四月的黄昏》、席慕蓉《一棵开花的树》,合并考察新诗节奏构成的基本特征(表 2)。

表 2 汉语新诗节奏构成抽样统计

| | 音步总数 | 标准音步 | 占比 | 三音步 | 占比 | 单音步 | 占比 |
|--------|------|------|-------|-----|-------|-----|------|
| 梦与诗 | 39 | 29 | 74.4% | 8 | 20.5% | 2 | 5.1% |
| 天上的街市 | 57 | 37 | 64.9% | 20 | 35.1% | 0 | 0% |
| 四月的黄昏 | 49 | 27 | 55.1% | 22 | 44.9% | 0 | 0% |
| 一棵开花的树 | 53 | 27 | 51% | 24 | 45.2% | 2 | 3.8% |
| 合计 | 198 | 120 | 60.6% | 74 | 37.4% | 4 | 2% |

以上统计表明,汉语新诗节奏构成与古代诗歌有显著区别。

第一,新诗双音的标准音步合计平均占比约为 60.6%,显著低于古代诗歌平均占比的 72.6%。不过这里选取的样本,《梦与诗》的双音步占比 74.4%明显偏高,与古代诗歌相当,显示古代诗歌对发生初期新诗的影响尚在。《天上的街市》也是如此。《四月的黄昏》《一棵开花的树》发表于 20 世纪 80 年代前后,可代表新诗的当代特征。若去除不太典型的《梦与诗》,则标准音步、三音步、单音步占比分别为 57.2%、41.5%、1.3%,更接近现代新诗的真实情形。这 4 首诗中散文化程度最高的《一棵开花的树》,标准音步也达到 51%。由此推测,在古、今汉语诗节奏构成中,双音的标准音步占比不少于 50%是不应逾越的基础线。

第二,三音步在古代诗歌中占比很低,抽样唐诗仅为 0.2%,通常在词、曲中才可偶尔看见。但在新诗中,抽样统计三音步占比已达到 37.4%。同样因为样本中新诗初期的《梦与诗》标准音步占比偏高,所以这里的三音步数据低于新诗实际水平。若只统计《天上的街市》《四月的黄昏》《一棵开花的树》,三音步占比约为 41.5%,更接近真实情形。同时,在古代诗歌中占比达到 27.2%的单音步,在新诗中急剧减少到 2%左右,且《天上的街市》《四月的黄昏》两首诗都没有单音步。这是因为,现代汉语单音词本来就比古代汉语更少(吕叔湘统计现代汉语词库中单音词约占 8%,双音词占 90%以上),大量虚词又给单音词提供了新的组合机会,单音步占比必然大幅减少。同样由于虚词使用更多,汉语中很多双音词与虚词等构成了三音步,因而三音步占比也很高。

由此看来,汉语新诗基本节奏构成主要为“标准音步+三音步”,二者合计占比达 98%。同样姑且“忽略”占比很少的单音步(约 2%),汉语新诗节奏大致可简称为“2+3”模式。这里要指出,闻一多于 1926 年发表的《诗的格律》提出以“二字尺”(相当于标准音步)、“三字尺”(相当于三音步)组合形成“句的均齐”“节的匀称”^[19],其实已经注意到新诗节奏构成的主要特征。尽管新诗“2+3”节奏模式与古代诗歌“2+1”模式具有显著不同,但诗歌中的三音步通常加快发音(压短)以趋近双音的标准音步发音时长,即现代新诗的节奏同样是以“双音化”为核心建构的。

(二) 汉语诗节奏形成原理

以上古、今诗歌节奏构成数据尽管均为抽样统计获得,但基本可反映汉语诗节奏的一般特征。整体来看,古、今汉语诗歌中双音的标准音步都占显著优势,大致在 50%—75%之间。全为标准音步——

如《诗经》中整齐的四言诗会因缺少变化趋于“呆板”，且单、双音词难以“配搭”，所以双音步占比50%—75%对汉语诗是理想的。除了双音的标准音步，构成汉语诗节奏的通常还有单音步、三音步。四个音节以上且全为重音，在语音组合时都要强制“切分”为标准音步或三音步。因此从理论上说，汉语的基本语音组合只有3种：标准音步、三音步、单音步。在汉语诗中，单音步要“延长”、三音步通过加快发音“压短”以趋近标准音步的时长，实际上是一种“隐性”或“近似”标准音步，可称之为标准音步的“衍生形式”。

形成“言语或诗歌”的节奏必须考虑3个关键因素：节奏“基本单元”如何生成；怎样形成“韵律边界”；如何形成“规则性重复”。汉语强势的“双音化”是构成汉语诗节奏单元的基石，以“双音化”为核心，进一步利用虚词、“词长弹性”等，确保“基本单元”等时或接近等时（单音“延长”、三音“压短”）；“顿”形成清晰可感的“韵律边界”；这些“基本单元”连续出现表达主题、情绪就形成“规则性重复”，即汉语诗的节奏。“双音化”在汉语诗节奏的形成中起着最为本质的作用。因此，就根本性特征而言，汉语诗的节奏可称之为“双音衍生型”节奏。从创作实践观察，诗人都以“双音”作为“配置”汉语诗节奏的核心。例如张孝祥的《西江月》：“问讯湖边春色，重来又是三年。东风吹我过湖船，杨柳丝丝拂面。世路如今已惯，此心到处悠然。寒光亭下水如天，飞起沙鸥一片。”标准音步占比高达92%，仅有两个单音步“过”和“水”且其发音“延长”。苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》标准音步占比也高达88%。“顿”、虚词、“词长弹性”都是实现或强化、凸现“双音化”的高效的语法工具。双音化、“顿”以及虚词、“词长弹性”等，足可生成汉语诗清晰可感的节奏，可称之为汉语诗节奏四要素。

汉语诗的语音节奏可以超越语法结构或语义结构。例如“执子/之手，与子/偕老”，诗不会依语法关系停顿成“执/子之手，与子/偕老”。同理，“稻花/香里/说/丰年”不会停顿成“稻花香/里/说/丰年”。王力指出：“近体诗句的节奏，是以每两个音为一节，最后一个音（或倒数第三字）独自成为一节。”^{[3]75}黑格尔认为，“只有通过意义，诗在音律方面才获得最高度的精神方面的生气。不过诗在着重意义这一点上也不宜太过，免得和诗的节奏规律发生冲突”^[20]。朱光潜研究中国诗歌节奏时亦指出，“音的顿不必是义的顿”^{[2]185}。中国科学院心理研究所杨锦陈等也指出，“多数研究结果都证明……在短语和句子产生中，韵律结构和停顿模式都不是完全决定于句法结构，而具有相对的独立性”^[21]。但必须指出，在多数情况下，双音的停顿与汉语语法结构或者语义结构是一致或基本一致的。例如《诗经·大雅·绵》：“周原/膴膴，稊茶/如飴。爰始/爰谋，爰契/我龟，曰止/曰时，筑室/于兹。”这段约3000年前古老汉语诗歌的语音节奏，与语法结构完全一致。由于语音节奏与语法、语义结构的冲突极少，在特定诗歌语境中，虽然优先满足语音节奏的构成，通常并不影响汉语诗意义的表达。这表明，汉语的特性与汉语诗的“双音衍生型”节奏具有本质的一致性。

四、余论

萨丕尔认为“英语的动力基础”是“重音节和轻音节的交替”，提供了考察汉语“动力特点”的线索。从词、句、段的语音构成来看，与英语“重音节和轻音节的交替”比较，汉语的轻音节字太少，“连续强重音”（没有“次重音”）是汉语显著的“动力基础”。例如古代最长的抒情诗《离骚》近2500字，全是重读音节，没有一个轻读音节。古代最长的汉语叙事诗《孔雀东南飞》约1800字，也全是重读音节。由于轻读音节很少，汉语“连续强重音”必须形成轻微的“顿”以舒缓发重音的更强用力且形成语音“边界”；长期的组合优选，形成了汉语的“双音化”特性，双音节成为汉语最为高效、常见的组合方式。

汉语的“双音化”极为强势。古代汉语虽然单音词较多,但在句、段中双音组合就已具有显著优势,例如《论语·卫灵公》中的“子曰:‘当仁,不让于师’”。更不用说《诗经》《楚辞》及唐宋诗词。在现代汉语词库中,吕叔湘统计双音词占比超过90%。因而汉语诗句或诗行几乎可天然超过一半为双音结构,以“双音化”为核心,进一步利用虚词等语法工具,以及“隐性的双音化”,即可有效配置、形成汉语诗的节奏——因之可称为“双音衍生型”节奏。统计表明,在古、今汉语诗中,双音的标准音步都居于主导地位。在《诗经》的不少四言诗中,双音的标准音步占比为100%,例如《诗经·邶风·七月》:“六月/食郁/及奠,七月/亨葵/及菽。八月/剥枣,十月/获稻。为此/春酒,以介/眉寿。七月/食瓜,八月/断壶,九月/叔苴,采茶/薪樗,食我/农夫。”在一些词、曲中,双音的标准音步占比可达90%以上。现代新诗如陈小奇的《高原红》:“青藏的/阳光,日夜/与我/相拥。茫茫的/雪域,何处/寻觅/你的/影踪。”标准音步占比仍然极高(约82%)。即使在新诗最为散文化的个例中,标准音步占比也在50%以上。

由于汉语具有极强“双音化”动力且实现“双音化”的语法工具丰富、高效,与英语诗相比,汉语诗的节奏更容易配置、节奏感更强(因为“双音化”形成的等时性以及句中的“顿”),甚至更为整齐(因为汉字的书写和发音都更为“等长”“等时”且汉语中双音结构具有显著优势),汉语具有天然诗性语言的特征。不过,英语诗的“轻重型”节奏具有波浪式起伏,且更为柔和(因为“连读”)。汉语诗的节奏尚缺乏天然起伏且柔和度有待提升。略可提及的是,汉语诗学为汉语诗节奏的优化、升级设计了非常有效的方案,即平仄律,推动唐宋诗词的节奏达到极高水平和高度繁荣。但这个方案难度不小且一直不乏争议,在现代新诗中是否适用更有待实践的探索和检验。

参考文献:

- [1] 习近平. 高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗——在中国共产党第二十次全国代表大会上的报告(2022年10月16日)[M]. 北京:人民出版社,2022.
- [2] 柏拉图. 柏拉图文艺对话集·理想国[M]. 朱光潜,译. 北京:人民文学出版社,1959:50.
- [3] 朱光潜. 诗论[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,1984.
- [4] 王力. 汉语诗律学[M]. 上海:上海教育出版社,1979:75.
- [5] 爱德华·萨丕尔. 语言论·语言和文学[M]. 陆卓元,译. 北京:商务印书馆,1985.
- [6] J·刘若愚. 中国诗学[M]. 赵帆声,译. 郑州:河南人民出版社,1990.
- [7] 王力. 中国格律诗的传统和现代格律诗的问题[J]. 文学评论,1959(3):1-12.
- [8] 吕叔湘. 现代汉语单双音节问题初探[J]. 中国语文,1963(1):10-22.
- [9] 庄会彬,赵璞嵩. 汉语双音化研究综述[M]//历史语言学研究第10辑. 北京:商务印书馆,2016:96-110.
- [10] 王力. 汉语语法史[M]. 北京:商务印书馆,1989:166.
- [11] 北京语言学院语言教学研究所. 汉语词汇的统计与分析[M]. 北京:外语教学与研究出版社,1985:12.
- [12] 周有光. 汉字改革概论[M]. 北京:文字改革出版社,1961:245.
- [13] 黄梅,冯胜利. 嵌偶单音词句法分布刍析——嵌偶单音词最常见于状语探因[J]. 中国语文,2009(1):32-44,95-96.
- [14] 冯胜利. 论汉语的“韵律词”[J]. 中国社会科学,1996(1):161-176.
- [15] 威廉·冯·洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响[M]. 姚小平,译. 北京:商务印书馆,1999:36.
- [16] 郭绍虞. 中国语词之弹性作用[J]. 燕京学报,1938(24):1-34.
- [17] 黄丽君,端木三. 现代汉语词长弹性的量化研究[J]. 语言科学,2013(1):8-16.
- [18] 褚斌杰. 中国古代文体概论[M]. 北京:北京大学出版社,1990:39.
- [19] 闻一多. 诗的格律[N]. 晨报副刊·诗镌,1926(7).

[20] 黑格尔. 美学(第三卷下册)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1981: 78-79.

[21] 杨锦陈, 杨玉芳. 言语产生中的韵律生成[J]. 心理科学进展, 2004(4): 481-488.

Elements and formation principle of rhythm in Chinese poetry

ZHANG Zhongyu

(*School of Literature, Chongqing Normal University, Chongqing 401331, P. R. China*)

Abstract: Since ancient Greek Socrates put forward “not beautiful, bad rhythm, disharmony, are due to bad language and bad temperament; beauty, good rhythm and harmony are all due to the wisdom and kindness of the soul”, rhythm has always been the basic problem of Chinese and Western poetics and promoting the development of poetry art. However, there is still a lack of comprehensive and systematic demonstration of the elements and formation principles of rhythm in Chinese poetry. Starting from the language “dynamic basis” proposed by Sapir, this paper compares the “dynamic characteristics” of Chinese and English, and makes a comprehensive investigation of Chinese ancient and modern poetry to find that the rhythm of Chinese poetry is characterized by “disyllabification”. On the explicit level, “disyllabification” is the most common standard combination, such as “startled by magpies leaving the branch in moonlight, I hear cicadas shrill in the breeze at midnight”. On the implicit level, it is shown as “lengthening” of single tone, “shortening” of triple tone, and forced syncopation of beyond three tone to approach the duration of double tone, such as “in lagging spring, hills and rivers look fair; in vernal breeze, plants and flowers spew scents”. A slight pause in a poem can highlight, reinforce the effect of “disyllabification” and form a “prosodic boundary”. Chinese function words and “word length flexibility” are efficient grammatical tools to support the combination of “disyllabification”. “Disyllabification”, “pause”, “function word” and “word length flexibility” can be called the four elements of Chinese poetry rhythm. As dissyllables are the most efficient combination method in Chinese, the dissyllables in the modern Chinese lexicon account for an overwhelming majority—more than 90% according to Lv Shuxiang’s statistics. Therefore, more than half of the Chinese poems or lines are naturally dissyllabic structures. By taking “disyllabification” as the core and further utilizing grammatical means such as Chinese function words, “word length flexibility” and “recessive disyllabification”, the rhythm of Chinese poetry can be effectively configured and formed, thus it can be called “diphonic derived” rhythm. The rhythm of Chinese poetry has three advantages. Firstly, the configuration is easy, because the “disyllabification” of the Chinese language is extremely strong. Secondly, the sense of rhythm is strong, because the slight pauses in the verse create very clear “prosodic boundary”. Thirdly, it is more orderly, because the writing and pronunciation of Chinese characters have the characteristics of “equal length” and “equal time”, and the disyllabification structure in Chinese has a significant advantage, which is different from English, whose words have different lengths and pronunciations. Therefore, Chinese has the characteristics of a natural poetic language.

Key words: Chinese poetry; rhythm elements; disyllabification; formation principle; poetic language

(责任编辑 彭建国)