

## 論散文的抑揚頓挫

丁邦新\*

### 摘要

讀中國文學史的時候，我一直有幾個難以索解的問題：第一、爲什麼中國詩歌體裁演變的趨向是：唐詩→宋詞→元曲？而不是唐曲→宋詞→元詩？第二、詞調裡何以有“祝英台近，減字木蘭花，攤破浣溪沙”這一類改變字數的詞？第三、元曲裡爲何要加襯字？這幾個問題的癥結在於改變詩歌的節奏，越是近代就越走向散文的節奏，所以新詩跟散文的節奏幾乎不可分。

什麼是散文的節奏呢？本文先從繞口令談起，再觀察順口溜和民間謠諺，試圖了解這些民間文學的節奏。再從節奏論散文的抑揚頓挫。認爲造成散文抑揚頓挫的原因有以下幾點：(1) 聲調高低升降的搭配，特別注意平聲跟入聲的運用，平聲可以延長；入聲表示短促或停頓。(2) 字數的多少顯示節奏的長短，(3) 同樣的文字及同樣的句型造成節奏的重複。(4) 偶爾也有疊韻的安排。跟詩歌節奏不同的是：除疊字以外，沒有看到雙聲的運用，也沒有看到規律性的押韻。

**關鍵詞：**詩歌的節奏、散文的節奏

---

\* 作者爲中央研究院院士，E-mail: shphting@ust.hk。

## 一、詩歌節奏的改變與破壞

閱讀中國文學史的時候，我一直有幾個難以索解的問題：第一、爲什麼中國詩歌體裁演變的主流是：唐詩→宋詞→元曲？而不是唐曲→宋詞→元詩？換句話說，從詩到詞再到曲的演變代表什麼意義？第二、詞牌裡何以有“祝英台近，減字木蘭花，攤破浣溪沙”這一類的改變字數的詞？第三、元曲裡爲何要加襯字？

這幾個問題讓我困擾了好久，後來我想後面兩個問題的答案就是：“作者用改變字數的方法來破壞原有的節奏，使得作品產生不同的韻律。”也就是傳統所說的“窮則變，變則通”。但“變”不是籠統的觀念，而是節奏的改變。第一個問題也是節奏的改變，從五七言詩每句固定的字數變爲長短句，再從“詞”變爲“曲”，句式更自由了，節奏當然不同了。

舉一個元曲的例子來看：

貫雲石塞鴻秋：戰西風幾點賓鴻至，感起我南朝千古傷心事。展花箋欲寫幾句知心事，空教我停雙毫半响無才思。往常得興時，一掃無瑕疵。今日个病厭厭，剛寫下兩個相思字。

下面加線的字都是襯字。最後的兩句是從一句變來的，本來該是“厭厭兩個相思字”，現在卻因襯字的關係變成兩句，當然節奏就不同了。

句式自由、節奏不同的大方向是什麼呢？是慢慢接近自然的語言，或者說接近散文的節奏。只要把元曲跟現代新詩的句式、節奏比較一下，就更能發現這種趨勢。民初豆腐乾式的新詩到現在的新詩同樣是越來越自由，除了偶爾用韻以外，幾乎看不到格律的限制。所以有時候把新詩連寫、或把好的散文分寫，就難以找到詩文的界限。例如：

(一) “什麼無名的苦痛，悲悼的新鮮？什麼壓迫？什麼冤曲？什麼燒燙？你體膚的傷，婦人，使你蒙著臉。在這昏夜，在這不知名的道旁，任憑過往人停步，訝異的看你，你只是不作聲，黑絲絲的坐地？還有蹲在你身旁悚動的一堆，一雙小黑眼閃盪著異樣的光，像暗雲天偶露的星晞，她是誰？疑懼

在她臉上，可臉的小羔羊，她怎知道人生的嚴重，夜的黑，她怎能明白運命的無情、慘刻？”(徐志摩：在不知名的道旁)

(二)“多奇異的力量/多奧妙的啓示/包容一切衝突性的現象/擴大霎那間的視域/這單純的音響/於我是一種智靈的洗淨/花開花落/天外的流星與田畦間的飛螢/上縮雲天的青松/下臨絕海的巉巖/男女的愛/珠寶的光/火山的溶液/一嬰兒在他的搖籃中安眠。”(徐志摩：天目山中筆記)

這兩段哪一段是散文？哪一段是詩？表面上看來，前一段是散文；後一段是詩。其實我只是故意換了一種標點法，前一段才是詩(見《徐志摩全集：徐志摩詩選》第11頁。)；後一段才是散文(見《徐志摩全集：徐志摩散文》第2頁。)。至少我們無法在一眼之間就有判斷詩與散文的把握。因此，在這裡詩的節奏跟散文的節奏完全是一樣的。

## 二、散文的節奏

根據吳潔敏、朱宏達(2001：頁90)《漢語節律學》：“漢語節奏的主旋律就是漢語音節的聲、韻、調在言語鏈上成週期性組合的規律”。我覺得這個定義只說對了一部分。即使沒有週期性，只要有組合的規律就成節奏。同時字數、長短、重複、複音詞的內部結構、停頓、音渡等等也應該包含在內。現在舉例來說明：

### (一) 字數的對比：

臺靜農《我與老舍與酒》(1992：頁145)：“但是，他已不是青島時的老舍了，真個清癯了，蒼老了，面上更深刻著苦悶的條紋了。”

作者用兩個三字短句跟一個長句的對比顯示自然的節奏。

### (二) 用字數表示長短及重複；同時用文字的重複加重語氣：

《詩經大序》：情發於聲，聲成文，謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。

七言、三言的對比是字數，也是重複，節奏自然就出來了。“之音——以——其”是文字的重複，加重了語氣。

### (三) 複合詞的內部結構：

無肺病牛 (趙元任，1968：頁 485；丁邦新譯本，2002：頁 245)  
這是趙先生出名的例子，他以前在武漢大學的實驗農場上，看到一塊牌子，寫著：“無肺病牛”，顯然原來的意思是“無+肺病——牛”，但是看的人總是受習慣的影響，四字詞總是分成 2+2，看成“無肺——病牛”，變成沒有肺的病牛了！可見複合詞內部的結構會影響節奏。

### (四) 停頓：

上面的例子其實視為停頓也可以，不過整句話的停頓有時候變成斷句的問題，意義也有很大的差異。例如：

這位姑娘烏黑頭髮沒有麻子嘴不大端正。既可以讀成：“這位姑娘 烏黑頭髮 沒有麻子 嘴不大 端正。”也可以讀成：“這位姑娘 烏黑頭髮沒有 麻子 嘴不大端正”。不僅節奏大不同，意義也差得很多。

### (五) 音渡與異讀字：

音渡是詞素之間的接合度，也就是斷續度的問題，跟停頓也有關係。加上異讀字就出現了下面的笑話：

南京市長江大橋，南京市長江二橋  
聽說南京市確實有這樣兩座大橋，可是有一次有人讀作“南京市長 江大橋，南京市長 江二橋”，他還說：真奇怪！怎們有兩個市長，而且都姓江！

### (六) 平仄：

平仄相間，有自然的節奏感。作者不一定有意為之，但自然的聲調配合顯示的節奏感是很明顯的，現在舉一篇比較長的文章為例：

韓愈《送溫處士赴河陽軍序》：伯樂一過冀北之野(仄)，而群馬遂空(平)。  
夫冀北馬多於天下(仄)，伯樂雖善知馬(仄)，安能空其群(平)邪？

解之者曰：“吾所謂空(平)，非無馬(仄)也，無良馬(仄)也。

伯樂知馬(仄)，遇其良(平)，輒取(仄)之，群無留良(平)焉；

苟無良(平)，雖謂無馬(仄)，不爲虛語(仄)矣。”

東都固士大夫之冀北(仄一入)也，恃才能深藏而不市(仄)者：洛之北涯曰石生(平)，其南涯曰溫生(平)。

大夫烏公(平)，以鈇鉞鎮河陽之三月(仄一入)，以石生爲才(平)，以禮爲羅(平)，羅而致之幕下(仄)。

未數月(仄一入)也，以溫生爲才(平)，於是以石生爲媒(平)，以禮爲羅(平)，又羅而致之幕下(仄)。

通篇平仄相間，有自然的節奏感。唐代的平聲是平調，是可以拉長的，仄聲是非平調，相對比較短促(見丁邦新，1975：頁 5；1998、2008：頁 69)。從聲調的高低及長短顯示節奏。

再舉一個現代的例子：

老舍：爲詩用文言，或者用白話，語妙即成詩，何必亂吵架。(臺靜農，1992：頁 146)。

這裡老舍用現代的白話押韻，可是一、三兩句的末字用的是平聲，一個陽平，一個陰平。換句話說，即使現代人也會自然地以不同的聲調間隔著用。

### 三、繞口令、順口溜和民間諺

如果從正反兩面來考慮節奏問題，我覺得我們可以觀察繞口令爲什麼說起來不方便；順口溜和民間諺爲什麼說起來方便。先看繞口令：

(一) 江蘇如皋繞口令：馬家莊有個馬蠻麻啞巴，冒家莊有個冒蠻麻啞巴，馬家莊的馬蠻麻啞巴說冒家莊的冒蠻麻啞巴偷了他的大喇叭。

(二) 牆上一隻青蝦蟆，牆下一隻麻蝦蟆，青蝦蟆咬麻蝦蟆的上下巴，麻蝦蟆咬青蝦蟆的下下巴。

(三) 一出南門走六步，遇見六叔和六舅，好六叔，好六舅，借我六斗六升

好綠豆。到了秋，收了豆，再還六叔六舅六斗六升好綠豆。

(四) 南邊來了他大大伯子家的大搭拉尾巴耳朵狗，北邊來了他二大伯子家的二搭拉尾巴耳朵狗，他大大伯家的大搭拉尾巴耳朵狗咬了他二大伯家的二搭拉尾巴耳朵狗，他二大伯家的二搭拉尾巴耳朵狗，也咬了他大大伯家的大搭拉尾巴耳朵狗，不知是他大大伯家的大搭拉尾巴耳朵狗，先咬了他二大伯家的二搭拉尾巴耳朵狗，還是他二大伯家的二搭拉尾巴耳朵狗，先咬了他大大伯家的大搭拉尾巴耳朵狗。

(五) 施氏食獅史：石室詩士施氏，嗜獅，誓食十獅。氏時時適市視獅。十時，適十獅適市。是時，適施氏適市。氏視是十獅，恃矢勢，使是十獅逝世。氏拾是十獅屍，適石室。石室濕，氏使侍拭石室。石室拭，氏始試食是十獅屍。食時，始識是十獅屍，實石十獅屍。試釋是事。(趙元任，1968：頁 143，共九十七字。)<sup>1</sup>

第一個例子是我小時候學會的；(二)、(三)、(四)三個例子是從網路上找來的。這些繞口令的共同特點是：重複的字多、雙聲字多、疊韻字多、雙聲又疊韻的同音字多、同音異調字多。同時有特別長的句子，使說的人增加困難。第五例是趙元任先生的作品。他只說是利用同一個音節的四聲字寫的故事，我覺得也可以算是極端的繞口令。通篇都是同音異調字，增加讀者的困難。

現在來看順口溜，

(六) 公務員：一杯清茶一支煙，一張報紙看半天。

(七) 一個中學生的自白：

在我心中，老師最凶，每天下課到七八點鐘。

回到家裡，爸爸最凶，每天把我打得鼻青臉腫。

爸爸不在，媽媽最凶，輔導作業，對我從不放鬆。

媽媽走後，老子最凶，翻箱倒櫃，想喝一盅就喝一盅。

(八) 科學院研究人員：遠看，是逃難的；近看，像要飯的；一問，原來是

---

<sup>1</sup> 趙元任另有飢雞集機記，共六十七字(趙元任 1968：頁 144)。漪姨，共八十二字(趙元任 1968：頁 144)。

科學院的。

順口溜的共同特點是：句型大體重複；每句字數少，通常不超過七、八字；押韻，韻字聲調相同，也有疊韻而不同調的。有的順口溜是前有所承的，相傳唐代的羅隱曾經寫過一首農曆年底祭灶的詩：

(九) 一盞清茶一縷煙，竈君今日上青天，玉皇若問人間事，爲道文章不值錢。

這跟上面第七例可能有關係，現代人仿作兩句來諷刺公務員。

民間的謠諺跟順口溜很像，必須說得順口，才能讓人易記易說。例如比較短的謠諺：

(十) 皇天不負 苦心人；三分人事 七分天。

(十一) 嘴上無毛 辦事不牢。

句型也重複；每句字數少；押韻也有不押韻的。又如閩南諺語：

(十二) 雞卵密密 也有縫。

(十三) 做惡做毒 騎馬 lok k'ok。

“惡、毒”兩字韻母都是 ok，跟下句押韻，句子短，跟順口溜一樣。這種現象從古以來就是如此，例如：

(十四) 《尚書湯誓》：時日曷喪，予及汝皆亡。

(十五) 《尚書酒誥》：人無於水監，當於民監。

(十六) 東晉安帝義熙初童謠：蘆生漫漫竟天半。

(十七) 符堅時長安謠：鳳凰鳳凰止阿房。

第十例停頓的地方跟句末的字平仄相間。十一例押韻、十五例同字押韻；十四例兩句末字也是韻同而聲調不同；十二、十六兩例用疊字顯示長短，十六、十七兩例有句中韻。比較短的民間謠諺的共同特點是：短句押韻，或本句有平仄對比、有長短對比、有句中韻，可見民間謠諺的多種多樣。

至於長篇的謠諺則大同小異，例如：

(十八) 《後漢書五行志》：千里草，何青青，十日卜，不得生。

(十九) 一個中國人，悶得發慌。兩個中國人，就好商量。三個中國人，做不成事。四個中國人，麻將一場。(梁實秋，1985：頁 25)

(二十) 江蘇謠諺：麻雀兒生蛋沿路兒滾，只怪哥哥不買粉；買了粉，不會搽，只怪哥哥不買麻；買了麻，不會緝，只怪哥哥不買筆；買了筆，不會寫，只怪哥哥不買馬；買了馬，不會騎，只怪哥哥不買犁；買了犁，不會耕，一耕 耕了老太婆的個腳後跟。<sup>2</sup>

(二十一) 閩南謠諺：正月正，蠟燭點大廳。二月二，掃公墓 做公忌。三月三，桃仔李仔並頭擔。四月四，桃仔來李仔去。五月五，龍船鼓 滿街路。第十八例單雙句末字聲調不同，“青、生”二字押韻；第十九、二十兩例押韻；第二十例三字句的末字聲調都不同，同時每三句一韻；長篇民間謠諺的共同特點是：句型重複；每句字數少，一般不超過七字；注意聲調的運用；押韻，韻字大致聲調相同，可以換韻。

#### 四、從節奏論散文的抑揚頓挫

根據前面的觀察，現在來討論散文的節奏，先看例子：

(一)《詩經大序》：詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中，而形於言。言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

這一段文字是很出名的，基本上多用短句，用重複的字，用重複的句型。

“詩、之”都是平聲字；聲調有自然的安排，重複用入聲的“足”字於小停頓處，使節奏改變，最後則以四個“之”字使節奏加快。再看《史記太史公自序》：

(二) 司馬遷：易著天地陰陽，四時五行，故長於變；禮經紀人倫，故長於行；書記先王之事，故長於政；詩記山川谿谷，禽獸草木，牝牡雌雄，故長於風；樂樂所以立，故長於和；春秋辨是非，故長於治人。

也是短句比較多，並用重複的字、重複的句型，聲調有自然的對比，入聲字“谷、木、立”用於小停頓處，大停頓處用平聲字“行、風、和、人”或去

---

<sup>2</sup> 如皋方言韻尾鼻音不分舌尖舌根，因此“耕、跟”是同音字。



聲字“變、政”。

(三) 諸葛亮《前出師表》：臣本布衣，躬耕於南陽。苟全性命於亂世，不求聞達於諸侯。先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈，三顧臣於草廬之中，諮臣以當世之事。由是感激，遂許先帝以驅馳。後值傾覆，受任於敗軍之際，奉命於危難之間。爾來二十有一年矣！

多用短句，一般不多於七字。用重複的句型。聲調有自然的對比，入聲字“屈、激、覆”用於小停頓處，大停頓處也用平聲字“陽、侯、馳、間、年”或去聲字“事”。

(四) 韓愈《祭十二郎文》：吾書與汝曰：“吾年未四十，而視茫茫，而髮蒼蒼，而齒牙動搖。念諸父與諸兄，皆康彊而早世。如吾之衰者，其能久存乎？吾不可去，汝不肯來。恐且暮死，而汝抱無涯之戚也。”孰謂少者歿而長者存，彊者夭而病者全乎？

多用短句，一般不多於七字。用重複的字，用重複的句型。“茫蒼”兩字押韻。聲調有自然的對比，入聲字“十”用於小停頓處，大停頓處用平聲字“搖、存、來、存、全”或去聲字“世”。只有一句例外：“而汝抱無涯之戚也”。

現在選兩段現代散文的例子：

(五) 徐志摩《巴黎的鱗爪》：我忘不了她(陰平)。它是在人生的急流裡轉著的一張萍葉(入聲、去聲)，<sup>3</sup>我見著了它(陰平)，掬在手裡把玩了一晌(上聲)，依舊交還給它的命運(去聲)，任它飄流去(去聲)——它以前的飄泊(入聲、去聲)，我不曾見來(陽平)，它以後的飄泊(入聲、去聲)，我也見不著(入聲、陽平)，但就這曾經相識匆匆的恩緣(陽平)——實際上我與她相處不過九小時(陽平)——已在我的心泥上印下足跡(入聲、陰平)，我如何能忘(去聲)，在憶起時如何能不感須臾的惆悵(去聲)？(徐志摩，1963：頁12)

(六) 梁實秋《警察》：上海的印度阿三(陰平)，安南巡捕(上聲)，給我另一種印象(去聲)。前者像兇神(陽平)，後者像小鬼(上聲)，最好離他們遠遠(陰

<sup>3</sup> 徐志摩是浙江海寧人，他自己的方言有入聲，但不知道他創作這些作品的時候是用方言還是用國語，現在加注的聲調前面是他的方言，後面是國語。

平)的。(梁實秋, 1985: 頁 39)

這兩段話各句的末字把國語的四聲間隔著用, 有自然的韻律。

散文的節奏跟上文繞口令比較起來, 完全相反。雙聲字少、疊韻字少、雙聲又疊韻的同音字更少、同音異調字也少, 沒有特別長的句子。使人覺得讀起來不順的音素完全排除。如果跟順口溜、民間謠諺比較起來, 則有很多共同的特點:

句型重複, 有時候用字也重複; 每句字數少, 一般不超過七、八個字; 特別注意聲調的運用。只有散文跟韻文基本上的不同, 一般不押韻。如果有押韻的地方, 可能就是加重語氣的地方。

上文說明散文的節奏, 其中造成抑揚頓挫的原因有以下幾點:

(一) 聲調高低升降的搭配, 文言文特別注意平聲跟入聲的運用, 平聲可以延長可能表示“揚”; 入聲通常短促或停頓,<sup>4</sup> 所以大致上表示“挫”; 其他聲調的字相對於平聲而言就是“抑”, 句中的停頓就是“頓”, 入聲加上停頓可能就是“頓挫”。例如: 上文文言文的四個例子無一例外, 都是入聲字用於小停頓處, 平聲字或去聲字用於大停頓處, 大停頓可能就是“揚”。<sup>5</sup>

(二) 字數的多少顯示節奏的長短, 同樣的文字及同樣的句型造成節奏的重複, 重複而加重語氣的地方就是“揚”, 猜想相對不加重的地方就是“抑”。例如: 《詩經大序》的“手之舞之, 足之蹈之”; 《前出師表》的“受任於敗軍之際, 奉命於危難之間”, 都是“揚”。

(三) 偶爾也有押韻的安排, 用韻的地方是“揚”, 不用韻的地方是“抑”。例如: 《祭十二郎文》的“而髮蒼蒼, 而視茫茫”; 徐志摩《巴黎的鱗爪》的“我如何能忘(去聲), 在憶起時 如何能不感須臾的惆悵(去聲)?”都是“揚”的例證。

當然, 這只是我的一種解釋, 或者說是一種猜想, 需要進一步的證明。

<sup>4</sup> 從古到今, 入聲絕大多數都是短促的, 例外很少。

<sup>5</sup> 去聲字在唐代可能是一種可以拉長的降調, 但平聲字因為是平調的關係可以拉得更長。見丁邦新 1975: 頁 10, 1998、2008: 頁 77。其他朝代四聲的情形不敢肯定, 但我曾經有兩篇文章加以討論。見丁邦新 1981, 1998、2008: 頁 83; 丁邦新 1989, 1998、2008: 頁 106。

## 參考文獻

### 中文部分

- 丁邦新 (1975), 〈平仄新考〉, 《歷史語言研究所集刊》, 47(1), 頁 1-15。
- 丁邦新 (1980), 翻譯《中國話的文法》, 趙元任原著 *A Grammar of Spoken Chinese*, 香港中文大學出版社。
- 丁邦新 (1981), 〈漢語聲調源於韻尾說之檢討〉, 《中央研究院國際漢學會議論文集》。
- 丁邦新 (1989), 〈漢語聲調的演變〉, 《中央研究院第二屆國際漢學會議論文集》。
- 丁邦新 (1998), 《丁邦新語言學論文集》, 北京: 商務出版社。
- 吳潔敏、朱宏達 (2001), 《漢語節律學》, 北京: 語文出版社。
- 徐志摩 (1963), 《徐志摩全集》, 臺北: 大東書局。
- 梁實秋 (1985), 《雅舍散文》, 臺北: 九歌出版社。
- 趙元任 (1968), 《語言問題》, 臺北: 商務印書館。
- 臺靜農 (1992), 《我與老舍與酒》, 臺北: 聯經出版社。

### 外文部分

- Chao, Y. R. (1968), *A Grammar of Spoken Chinese*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

## The Rhythm of Chinese Essays

Pang-Hsin Ting\*

### Abstract

When I studied the history of Chinese literature, I was always puzzled by the following questions. 1. Why was it that Chinese poetry developed its compositional style from *shi* 詩 to *ci* 詞 and to *qu* 曲, and not the other way around? 2. What was the reason that writers of the *ci* poetry occasionally changed the compositional pattern by adding or omitting a few characters? 3. What was the function of the *chenzi* (襯字), or added characters, in the *qu* (曲) compositions of the Yuan dynasty? The answers to these questions pointed to one single reason, namely, to change the rhythm in verse writing. In modern times, the rhythmic pattern of the new style poetry (新詩) has gradually coalesced with that of prose writing. And, in some cases, it is even difficult to find the differences between a poem and an essay.

Then what is the rhythm of Chinese essays? This paper aims to examine cases in other genres such as tongue twisters (繞口令), easy pronounced phrases (順口溜), common sayings (諺語), and children songs (童謠), and then the genre of literary essays. Based on my findings, I would argue that prose writing derives its rhythmic effects from: 1. arrangement of characters with different tones to create variations in rhythm, i.e. *pingsheng* (平聲) characters representing the level tone and the *rusheng* (入聲) the short and abrupt tone; 2. alternating number of characters to introduce rhythmic groupings of various lengths; 3. use of identical sentence patterns and words to highlight a rhythmic repetition; and 4. occasionally employing rhyme words to show emphasis. The major distinction between prose and poetry in Chinese is that the former never uses alliteration or regular rhyming.

**Keywords:** the Rhythm in Verse Writing, the Rhythm of Essays

---

\* Academician, Academia Sinica, E-mail: shphting@ust.hk.