



中国现代诗歌节奏研究的历程与困惑

王泽龙 王雪松

摘要:中国现代诗歌节奏研究经过三次讨论热潮后,新时期以来走向相对沉寂。关于节奏类型,“音顿说”占据主流,“轻重说”居于边缘。中国现代诗歌节奏的重要性、独特性凸显,但概念术语不统一,体悟多而实证少,未形成完备体系。中国现代诗歌节奏研究的难题有:一是“节奏”被“格律”所裹挟;二是节奏单位的划分标准不一。对此,一要辨析“节奏”与“格律”的关系,明确“节奏”的性质;二要借鉴语言学理论,解决节奏单位划分的问题。

关键词:现代诗歌;格律与节奏;节奏研究评述

回顾以往有关“诗歌节奏”的研究,直接以“节奏”命名的理论性文章不多,对“节奏”的理解也歧见百出。胡适在《谈新诗——八年来一件大事》(1919年)一文中指出:“诗的音节全靠两个重要分子:一是语气的自然节奏,二是每句内部所用字的自然和谐”^①,可谓现代诗歌节奏理论的先声。陆志韦在《我的诗的躯壳》(写于1923年)中提出:“节奏千万不可少,押韵不是可怕的罪恶”^②,大多数著作都把此文当作诗歌格律理论探讨的源头,如果不囿于“格律”的话,该文当是对节奏功能的探讨。可惜的是,之后的节奏理论研究也未完全走出“格律”的泥淖。

一、20世纪20年代至70年代诗歌节奏探索的三次热潮

有关节奏的探讨,集中于三个时段,引发过三次热潮。分别是20世纪20年代中后期至30年代初的格律化与自由化讨论;30年代中后期的诗歌形式辩论;50年代围绕新民歌、自由诗、格律诗等诗体形式发起的论争。

第一个时段中,格律化理论旗手当属闻一多。他早在1921年,就写过一篇英文提纲,名为《A Study of Rhythm in Poetry》,闻自译为《诗底音节的研究》,构建了一个诗歌节奏研究的粗略体系。他将“Rhythm”翻译成“音节”(即声音节奏之简称),在其诗论中,经常将“节奏”、“音节”、“格律”三个概念等同混用,需仔细辨别,不宜将“格律”作简单化处理。在1922年所作的《律诗底研究》中,他将西方的音尺理论与古代诗歌中的“逗”相比附,意图沟通中西节奏诗学,同年出版的《〈冬夜〉评论》,是其节奏理论的批评实践。而1926年发表的《诗的格律》则为其节奏理论的代表作,突破了将诗歌节奏仅定位于听觉艺术的成见,将其延伸至视觉领域,从而引发了诗歌界对诗形的关注,其“均齐中变化”的节奏理论可谓切中了节奏的命脉。

如果将闻一多等人的节奏理论称作“外在节奏论”的话,那么郭沫若就是“内在节奏

① 杨匡汉、刘福春:《中国现代诗论》,花城出版社1985年,第9页。

② 王永生:《中国现代文论选》,贵州人民出版社1982年,第70页。

论”的代表。1921年,郭沫若在《论诗三札》中指出:“诗之精神在其内在的韵律(Intrinsic Rhythm),内在的韵律(或曰无形律)并不是什么平上去入,高下抑扬,强弱长短,宫商征羽;也并不是什么双声叠韵,什么押在句中的韵!这些都是外在的韵律或有形律(Extraneous Rhythm)。内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’。”^①在此,郭沫若用“韵律”来对译“Rhythm”,应引起注意,他个人倾心于内在节奏(即情绪的节奏)。其后,在1926年所写的《论节奏》的专论中,他弃“韵律”而用“节奏”来对译“Rhythm”,从“运动的节奏”和“音响的节奏”两方面探析了节奏的性质和效果。不同于闻一多对生理节奏的探问,郭沫若相信诗歌节奏与人的心理节奏之间的应和。

第二个时段在30年代中后期(大约从1935年到1937年),围绕《大公报》和《新诗》两家刊物,诗论家们纷纷撰文讨论诗歌形式,其中新旧体诗歌的节奏问题是一个热点。重要文章有梁宗岱的《新诗的十字路口》和《关于音节》,罗念生的《节律与拍子》、《音节》、《与朱光潜先生论节奏》、《再与朱光潜先生论节奏》、《韵文学术语》,朱光潜的《论中国诗的韵》、《论中国诗的顿》、《答罗念生先生论节奏》、《从生理观点论诗的“气势”和“神韵”》,叶公超的《音节与意义》,郭绍虞的《从永明体到律体》,周煦良的《时间的节奏与呼吸的节奏》等^②。陆志韦也于1937年7月,在朱光潜主编的《文学杂志》上发表《论节奏》一文。在此次论争中,形成了节奏理论的某些范型。(1)轻重说。此说的代表是陆志韦、罗念生。陆志韦在《论节奏》一文中认为,节奏就是语调的轻重。他模仿英语诗歌的轻重型节奏来构建中国现代诗歌的节奏范型,他认为可以按“实字重读,虚字轻读”的方式组成抑扬式的节奏关系,但其创作不尽如人意。罗念生在《与朱光潜先生论节奏》中认为,汉语具备轻重节奏,原因是汉语里也有轻重音,大多数旧诗是用“轻重律”写出来的,而新诗里的节奏,大概是一种凌乱的轻重节奏,和散文的节奏很相似,和法文诗的节奏也有些相似,这是一个很大的缺点。在后期,罗念生对自己的看法有所修正,认为字音的轻重长短组合都可造成节奏,然而对白话新诗利用轻重音调配节奏的前景依旧悲观。综合来看,轻重说一直在现代诗歌节奏理论中处于边缘地位。(2)音顿说。“轻重说”多从音节固有的轻重关系着眼,而“音顿说”则是从语音段落的时值关系入手。“音顿说”是一个比较笼统的概念,诸多诗论家的理解不一,或偏重节奏单元内的音节数目,或偏重节奏单元间的停延,在具体表述中就有不同的术语。如饶孟侃的“拍子”、闻一多的“音尺”、陈勺水的“逗”、孙大雨的“音组”、梁宗岱的“停顿”以及朱光潜、何其芳、卞之琳所用的“顿”。虽然术语不一,但基本上都同意将语流中声音段落(包括段落内之时长或段落间之停延)作为划分节奏单位的参考值。

专题论述节奏而学理谨严的是朱光潜。他在《诗论》中指出:“节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。”^③在第四章“诗与乐——节奏”中,探析了节奏与情绪、音乐的关系;第八章到第十章,从声、顿、韵三个方面分析了中国诗的节奏与声韵,得出的结论是:平仄对节奏的影响甚微,而顿与韵则对诗歌节奏影响较大。但是,朱光潜主要立足于中西古典诗歌比较,对白话新诗的关注不够,对于行、节、篇所论甚少。

第三个时段发生在建国后。1950年《文艺报》发起关于“新诗歌的一些问题”的“笔谈”;1953年12月至1954年1月,中国作家协会创作委员会诗歌组召开了三次关于诗歌形式问题的讨论会;1956年8月至1957年1月,《光明日报》等报刊集中讨论了旧体诗词的利用问题;《文学评论》于1959年第3期发表了《诗歌格律问题讨论专辑》,又联合《人民日报》、《文艺报》和《诗刊》编辑部连续召开了三次“座谈会”,基本上都围绕诗体形式展开,格律问题讨论尤为热烈^④。

这段时期内比较重要的理论收获有:(1)何其芳、卞之琳对“顿”说的理论拓展。何其芳发表了《关于诗歌形式问题的争论》、《再谈诗歌形式问题》等文章,卞之琳发表了《哼唱型节奏(吟调)和说话型节奏(诵调)》、《谈诗歌的格律问题》等文章。二人都认为“顿”是新格律诗的基本节奏单元;强调以“顿”建行时,以顿数整齐为主,而不以字数整齐为准;音顿与意顿的协调;探讨了诗行收尾时“二字顿”与“三字顿”

①郭沫若:《论诗三札》,载《郭沫若全集》第15卷,人民文学出版社1990年,第337页。

②曹万生:《现代派诗学与中西诗学》,人民出版社2003年,第160页。

③朱光潜:《诗论》,载《朱光潜全集》第3卷,安徽教育出版社1987年,第155页。

④於可训:《回归传统:20世纪50年代诗学的格律化趋向》,载《南京师范大学文学院学报》2003年第1期,第110页。

的区别。(2)林庚的“半逗律”之说。他认为中国诗歌形式从来就都遵守着一条规律,那就是让每个诗行的半中腰都具有一个近于“逗”的功能,他称之为“半逗律”。这样自然就把每一个诗行分为近于均匀的两半,不论诗行的长短如何,这上下两半相差总不出一字,或者完全相等。林庚关于新诗形式思考的文章,后多收入《新诗格律与语言的诗化》一书。但是,“半逗律”不能涵盖诗歌的所有形态,对于造就新格律还有不小的困难。(3)王力对汉语诗律学的建构。他认为,“语音有四大要素:(1)音色;(2)音长;(3)音强;(4)音高。除音色和节奏无关以外,其他三种要素都可能和节奏发生关系。而且也只有这三种要素可以构成节奏,其他没有什么可以构成节奏了。”^①王力在《汉语诗律学》一书中单辟一章讲白话诗和欧化诗。“白话诗和欧化诗的界限是很难分的。现在为叙述的便利起见,姑且把近似西洋的自由诗的叫作白话诗,模仿西洋诗的格律的叫作欧化诗”,“概括地讲,凡不依照诗的传统格律的,就是自由诗。”^②这样就绕开了“自由/格律”的夹缠,从中西比较的视野,考察了中国现代诗歌的节奏模式,包括诗行、韵式、音步等对西方的借鉴与改造,成为研究新诗节奏重要的理论参考书。

二、20世纪80年代以来的诗歌节奏研究

新时期以来,新诗节奏研究显得较为零散、薄弱,在研究框架上未能突破前人体系。但随着语言学理论的升温 and 介入,“节奏问题”日益得到关注,学科间的整合带来节奏研究的新机遇。

许可的《现代格律诗鼓吹录》一书,探究现代格律诗是否讲究“平仄”、“轻重”、“长短”等问题。尽管论者不遗余力地“鼓吹”现代格律诗,然而不免带有哀鸣之音:“总而言之,在现时现代格律诗是不能讲究平仄、轻重或长短的。说的更准确些,就是我们几乎还不可能写出节奏鲜明的汉语格律诗来。”^③他给出的补救方案就是从阅读上改进,以期使现代格律诗读得节奏鲜明。显然这个方案是将诗歌的本体形式搁置,而跨入朗诵学领域。

骆寒超在《新诗创作论》中,着眼于创作中的表达效果,对节奏的功能给予了充分重视。他认为,节奏是情绪流动的规律性表现,而“就诗歌而言,情绪不同的表现特点大多显示在心态表情和声音表情上。于是,在诗歌创作中作为心态表情反映的观念推移就导致情韵节奏,声音表情则产生了声韵节奏。”^④他明确将声韵节奏分为“音组”、“诗行”、“诗节”、“诗篇”几个层次,扩大了节奏的外延。但是论者直接借用某些未成定论的结论,特别是对“音组”的划分标准等,未能自我阐释、辨析和统一,造成部分诗歌解析有些牵强。由于重心在“创作论”,故他没有考察中国现代诗歌节奏对古代和西方的借鉴和改造。

柳村的《汉语诗歌的形式》试图给现代格律诗定制一套规则,打造自己心仪的变化型格律诗。“在诗歌格律中,节奏一词与速度有一定的关系,但是与对比因素交替出现风马牛不相及”,“停顿是汉语节奏的体现物。节奏是诗歌格律的手段之一”,“格律诗比自由诗节奏强,古典格律诗比现代格律诗节奏强。节奏的强弱与语言结构的紧密、松散直接相关。文言文单音节词占优势,语法结构紧密,所以节奏强,现代汉语双音节词与多音节词(包括复合词)为主,语法结构松散,所以节奏弱。”^⑤论者对节奏的理解和阐释并未超越前贤的理论,并且上述理论缺乏语言学上的支撑。其提出的“规则”实则损害了中国现代诗歌节奏的多元生态。

陈本益的《汉语诗歌的节奏》属于节奏研究的第一本专著。全书分三编,分别讨论节奏的属性、古代诗歌节奏形式、新诗节奏形式。他提出汉语诗歌属于“音节·顿歇”节奏,其特点是:和意义节奏统一、整齐均匀、简单而又复杂。在探讨新诗的节奏形式时,将行式、节式、体式纳入到节奏体系,既重视新诗节奏对古典诗歌节奏的继承和变异;也注意新诗对西方诗歌节奏的借鉴和改造,对跨行现象、节奏调子都有独到的见解,纵横交错中,全景式描述了新诗节奏的流变。但在思路,依然分成两大块:格律诗和自

①王力:《中国格律诗的传统和现代格律诗的问题》,载《文学评论》1959年第3期,第8页。

②王力:《汉语诗律学》,上海世纪出版集团、上海教育出版社2002年,第850页。

③许可:《现代格律诗鼓吹录》,贵州人民出版社1987年,第156页。

④骆寒超:《新诗创作论》,上海文艺出版社1990年,第372页。

⑤柳村:《汉语诗歌的形式——诗歌格律新论》,河南大学出版社1990年,第283页。

由诗,对于二者节奏形式的区别,论者的笔锋带有犹疑。在辨析古今诗歌、自由诗与格律诗间节奏的异同时,单一地从音组的组合方式、节奏调子两方面去比较,对于节奏的原理机制缺乏有力证明,故而部分论述显得牵强。论者有意打通古今节奏的联系,对于现代诗歌节奏的独特性揭示不够。

此外,日本学者松浦友久的《节奏的美学——日中诗歌论》详细考察了中日两国诗歌的节奏类型,比较的对象以古典诗歌居多,兼及现代诗歌。他以“休音效果”理论来解释节奏弹性美的思路颇具启发性。他提出语言时间和空间的“发音的可变性”和“节奏的不变性”,也带给中国研究者值得思索的命题。

赵毅衡反对以语言单位间的间隔(即他理解的“顿”)为划分节奏的标准,而是主张以各种音组的组合方式为节奏形式命名,打破二三言组合的垄断,倾向于以意群单位为节奏单位,提出了“语义节奏”概念。在他看来,“节奏形式,是指音节在行间有对比效果的排列方式,这种排列方式使诗句的音流出现有规律的变化并产生音乐美。节奏形式,是诗歌最重要的形式特征,是诗歌形式体系的基础。”^①他认为节奏要素至少包括七个,其中,音高、音重、音长、音质(发音方式)能构成节奏,音节的存在(即音节数目),音节的不存在或延迟(即停顿),音节的意义(语义)也是节奏要素,不同的要素组合即为不同的节奏形式。他认为,诗歌形式三内容包括韵式、段式、节奏形式,其中节奏形式是基本环节,前二者都是节奏形式的扩大化。“这三个内容一旦定型化,我们称为诗歌格律,不按定型格律写的诗,一般称作自由诗,自由诗并非无此三内容,只是不定型罢了。”^②这样就从节奏的角度刺破格律森严的壁垒,找到了“自由诗”与“格律诗”都具有的公有项。

80年代以后,对节奏理论作整体性考察的文章不多,对于具体诗人、诗论家的节奏理论及实践的个案探究逐渐增多。比如,许霆对“十四行体”的考察比较细致,在一系列专论“节奏诗学”的论文中,提出了中国新诗“音顿”和“意顿”两种节奏体系,这方面的成果有《中国新诗语言节奏论》《中国诗人移植十四行体格律论》《闻一多、徐志摩诗律论比较》《论孙大雨对新诗“音组”说创立的贡献》等。此外还有鲁德俊的《现代格律诗的音组问题探讨》,顾建光的《中国新诗节奏体系研究》,陈光磊,王俊衡的《试论新诗格律的节奏构成》,王卫红的《现代诗歌节奏的初步尝试——胡适英译诗“关不住了”的节奏特征》,王泽龙的《新诗散文文化的诗学内蕴与意义》《20年代中国现代诗歌音节诗学初探》《闻一多的诗歌节奏理论与实践》等。这些论文为中国现代诗歌节奏研究体系的建立做了基础性的工作。

三、诗歌节奏研究的困惑和前景

回顾中国现代诗歌节奏研究的历程,我们发现,节奏与格律的关系最为夹缠,节奏原理的解析最为感性。前者需要从诗学内部辨析,后者需要语言学理论的帮助。这是迄今仍困扰新诗节奏研究的两大难题。

(一) 格律的泥淖

当闻一多欣赏“带着镣铐的舞蹈”时,他可能没有想到,他所理解的“格律”被后人坐实为“规则”,成了困守新诗的牢笼。尽管也有人认识到自由与格律的分野不必也不能森严,如王力、赵毅衡、卞之琳等人,但迄今为止的节奏研究,多是针对格律诗而言,在这些论文中,多把“节奏”理解为造成“格律”的手段,从他们列举的所谓现代格律诗来看,存有极大争议。

何为现代格律诗?这是个聚讼纷纭的话题。在对象身份未定的情况下,将这些诗歌的节奏特性贴上“格律诗节奏”的标签,显然公信力不足。再者,倘若从某一节奏特点出发,来定义格律诗,则又陷入命名的尴尬。例如,在1950年代的那场大讨论中,陈业劭提出“自由格律诗”的主张,“‘自由格律诗’可以分为最整齐的,每句的‘音节组合形式’一样,每节句数相等;较整齐的,每句的‘音节组合形式’基本一样,或者长短句有规律的重复,每节句数基本相等;不整齐的,长短句,没有有规律的重复,每节句数不一定相等。”^③试问这样的格律诗和自由诗的区别何在?反对者只是反对这种命名本身,而对于节奏造格律的诗国梦想则同样孜孜以求。在陈本益教授《汉语诗歌的节奏》一书中,在论及自由体时有这样的表

①赵毅衡:《汉语诗歌节奏结构初探》,载《徐州师范大学学报(社会科学版)》1979年第1期,第42页。

②赵毅衡:《汉语诗歌节奏不是由顿构成的》,载《社会科学辑刊》1979年第1期,第162页。

③文学评论记者:《诗歌格律问题的讨论》,载《文学评论》1959年第5期,第153页。

述:“完全自由体指在行式和节式上都是自由诗形式。具体说来是:节无定行,行无定顿定音,与格律诗完全不同……半自由体即半格律体,所以它的全称是半自由半格律体。”相应地,“格律体新诗中还可以划分为半格律半自由体式。”^①这种分类在理论上有破绽,在实践上有难度。“半自由半格律体”、“半格律半自由体”竟然分属自由/格律阵营,这样的命名方式与其说是言不尽意的困窘,不如说是理论上的捉襟见肘。即便从这样的标准出发,现代诗歌创作中,大量的应该是中间形态,也可以说是流动形态,现代格律诗将节奏固化、绝对化的做法是否违背现代诗歌节奏的本性?现代诗歌节奏研究首先要理清“节奏”与“格律”的关系,最起码应该先把“节奏”从“格律”的挟持下解放出来。

(二) 语言的困惑

作为语言艺术之一的诗歌,诗歌与语言自然就是一家人。目前对诗歌语言的研究中存在两种倾向:一是用语言哲学来观照诗歌,还是什么“道器关系”之类,没有落实到具体的语言形态上,丰富的诗歌形态与高深的哲学思考之间横亘着审美的鸿沟;二是具体的语言学技术分析,将诗歌语言转化为语言研究的语料,锋利的解剖刀划过,诗歌的文学性体无完肤,组织器官清楚了,美感消失了。当然我们不能离开哲学和语言学,离开前者我们讲不深诗歌,抛弃后者我们讲不清诗歌。关键在于,我们找到一个合适的角度,让哲学的智慧迎娶诗魅,让语言的深刻邂逅诗美。可以说,节奏正是诗歌语言细胞的组合方式,节奏构成了诗的内神外形,使诗有可感之肌肤,可观之形体,可悟之神韵,它恰是诗语与诗美之间的使者。

90年代以来,语言学领域刮起了一股韵律节奏之风,几乎可以说开辟了一个新的领域。这方面的著作有冯胜利的《汉语的韵律、词法与句法》、叶军的《现代汉语节奏研究》、吴洁敏的《汉语节律学》等,一时蔚为大观。这些著作的核心概念之一就是“音步”,他们从不讳言从古典诗歌韵律中得到的启发,这类著作或用实验的方法,或用演绎推理的方式,用比较科学的方法分析汉语的“韵律节奏”。

再回到现代诗歌节奏上来,我们知道,以往研究者争执不下的一个问题就是节奏单位划分的标准,而这又是个基础性的工作,后来的“新格律”理论多是建立在此基础上。查阅不同的著作,对同一首诗的节奏划分迥异,得出的结论自然也不同了。如对于徐志摩《偶然》一诗中音步的分析,第一节中间的两个短句为:“你不必讶异,/更无须欢喜——”;第二节中间的两个短句为:“你记得也好,/最好你忘掉”,在李怡所编的一部教材里认为,这四句都是上三下二的两音步,比较均齐,这是内在和谐性^②。但余光中却认为,前三句都是上三下二,最后一句是上二下三,即“最好/你忘掉”,这样的变化,节奏就立见生动^③。像这样的细节差异,在诗歌研究界可以说是不胜枚举,凸显的问题就是节奏单位划分标准的客观性何在?应该借鉴语言学中的技术性思路!

除此之外,诗歌节奏与生理节奏、心理节奏的关系问题,依然停留在感性体验的角度,还无法通过实验的方法求证,这也是现代诗歌节奏研究中的薄弱环节。现代诗歌如何在古代和西方诗歌的影响下,形成自己独特的节奏构型和节奏诗学?依然留有大量空白!

●作者简介:王泽龙,华中师范大学文学院教授,博士生导师,文学博士;湖北 武汉 430079。

王雪松,华中师范大学文学院博士生。

●基金项目:国家哲学社会科学基金一般项目(10BZW084)

●责任编辑:何坤翁

①陈本益:《汉语诗歌的节奏》,文津出版社1994年,第623,561页。

②李怡:《中国现代诗歌欣赏》,高等教育出版社2004年,第158,159页。

③余光中:《徐志摩诗小论》,载《余光中全集》第7卷,百花文艺出版社2004年,第181页。