

诗歌文体论稿

普丽华 著

SHIGE WENTILUNGAO

声韵：心灵的和声
节奏：抒情的旋律
建行：诗意的造型
语词：诗家的魔方
感悟：始于感觉终于智慧
灵感：诗性思维的潜与显
构想：于天地间造一灵奇
立象：情趣景象的同时呈现
叙事诗论 抒情诗论 哲理诗论

中国文史出版社



诗歌文体论稿

PULIHUA ZHU

普丽华 著

SHIGE WENTILUNGAO

中国文史出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

诗歌文体论稿 / 普丽华著. - 北京: 中国文史出版社, 2002

(中华学人丛书 徐传武主编)

ISBN 7-5034-1234-8

I. 诗… II. 普… III. 文艺 - 理论 - 研究
IV. K28

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 006169 号

出版发行: 中国文史出版社

社 址: 100811 北京太平桥大街 23 号

印 刷: 山东旅科印务有限公司

责任编辑: 韩淑芳

经 销: 全国新华书店

开 本: 850 × 1168 1 / 32

印 张: 10.625 字数: 280 千字

印 数: 1~1000 册 插页: 2 页

版 次: 2002 年 3 月第 1 版

印 次: 2002 年 3 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5034-1234-8/K·0853

定 价: 24.00 元

文史版图书如有印、装错误, 印刷厂负责退换。

序

黄曼君

当今的文学理论和批评,多取文化视野。文学成为阐释与研究各种社会、文化、心理问题的材料和工具。这固然拓展了文学研究的领域,但也带来问题,就是人们对文学本身的忽视。文学何以成为文学?文学之所以成为文学的“文学性”何在?普丽华的新著《诗歌文体论稿》正是对文学之重要体裁之一诗歌的“诗性”所做的追问与探索。正如作者自己在“后记”中所说:“文体是诗歌的最为直接的表现,主题和题材都是诗外物,只有文体才是诗本身。”

中国有着悠久而丰富的诗歌传统。然而自“五四”白话诗兴起后,中国古典诗歌创作中对包括炼字、炼声、炼色在内的诗歌文体本身的孜孜以求似乎淡漠了许多。尽管其间有不少重要诗人和流派都作出了大量努力,要恢复与发扬中国古典诗歌中重视诗歌文体自律性的传统,如新月派的闻一多等,但是这一趋势似乎难以扭转。在诗歌研究中,本体意识和历史文化意识是最为基本的

两种意识。前者即诗是什么和如何从形式上界定的问题；后者即从诗歌与诸多外在因素的相互关系相互影响中把握诗的流变规律。而在这两种意识中，本体意识更为根本。固然诗歌文体也存在开放性的一面，但也不能没有自律。忽视诗歌文体的自律性最终伤害了诗歌本身。如今诗歌爱好者的锐减就是证明。余光中认为，五四后的自由诗是一种“没有诗体的诗体”，它不要韵，不要音律，不讲行与节的多寡与长短，只能算是从“格律诗”到“现代诗”的一个过渡。他认为诗人不能只是破坏格律，而必须在解除了前人的形式之后，创造出一种新的形式约束。

诗歌的魅力首先就在于它独特的形式。和其它文学体裁相比，诗歌的形式、文体要求可以说是最严格的，最能体现出“戴着镣铐跳舞”这一特点。因此，不论对于诗歌的创作者还是欣赏者，只有对诗歌文体本身作深入了解，才能解出诗的真味。

读罢这部《诗歌文体论稿》，欣喜于作者抓住了为当今过分追“新”的理论界相对忽视的问题，进行系统而深入的探讨。首先，作者从诗歌，尤其是汉语诗歌的语言特征入手，由声韵到节奏到诗的建行，再到语词，依次展开。这些都是诗歌文体中具有本体意义的根本所在。但作者对文体的看法又不局限于此，而是取一较为开阔的视野。文体并非孤立的存在，它离不开创作主体的构思，同时又要通过最终完成的意象和意境得以体现。意

象和意境同样也不是孤立的。“得意而忘言”决不是说意象与意境就可以脱离语言和文体,而恰恰是对语言和文体提出了更高的要求。作者的可贵之处就在于将两者糅合于一体,对诗歌的文体观作了新的拓展。最后,作者再逐步将自己的论述上升到宏观层面,对诗歌的三大形式类别作出概括与总结,表现出缜密的思维逻辑。

其二,许多专著或文章在论及诗歌文体的时候,或侧重于中国古典诗歌,或侧重于中国现代诗歌,或侧重于外国诗歌,似乎将作为整体的诗歌不同程度地割裂为几大块。诗,固然有古今、中外的差别,但既然都称之为“诗”,必然有其中的共同性。在这本《诗歌文体论稿》中,作者注意了对诗歌文体总体性的共同特征的把握。在举例说明时,不拘古今、中外的作品,从而体现出普遍的诗歌审美规律是超越古今与国界的。这一方面说明了作者视野的开阔,另一方面也说明作者探讨理论问题时具有良好的概括能力。

其三,作为一部论述诗歌文体的理论著作,本身就要体现出诗的美、语言的美。作者长期从事文学写作的教学工作,并笔耕不辍,不仅写过大量有关写作和现代文学方面的文章和论文,而且还发表过不少小说、诗歌和历史传记等多种体式的文学作品。因此,作者将一部理论著作写得生动活泼,既能给人以理论上的提高,又给人以美的享受。特别是作者在分析具体作品时,既表现出良好的理论素养,又时时流露出作者对这些诗歌充

满灵动的感悟。故此书不仅对理论研究者有借鉴与参考价值,而且还可以提高诗歌爱好者的审美鉴赏水平。

从上面三个方面看,普丽华在专注诗歌文体、进行这一难度很大的课题的研究中已经取得了开拓性的成果。应该说这是极其难能可贵的。

愿普丽华在诗歌研究与其他有关现代文学的研究中继续深入和拓展,取得更大的成绩。

2002年4月11日于武昌桂子山

目 录

序	黄曼君(1)
---------	--------

上 篇

第一章 声韵:心灵的和声	(1)
一、与生俱来的“乐语”	(1)
二、意义的声音	(7)
三、声情的谐和	(13)
四、声韵的特效	(18)
五、自由用韵与活的韵律	(23)
第二章 节奏:抒情的旋律	(28)
一、节奏与预期的快感	(31)
二、情绪的动态写真	(34)
三、节奏的一般规律:抑扬·顿挫·回环	(36)
四、节奏的表现:律动·消涨·流转	(43)
第三章 建行:诗意的造型	(52)
一、句法结构的流变	(53)

二、诗歌群落的建筑性标志	(59)
三、空间的组织和展开的方式	(68)
第四章 语词:诗家的魔方	(84)
一、字象与诗性思维	(84)
二、语言的发明性	(89)
三、语言的弹性和张力	(98)
四、语言的转化和联结	(105)

中 篇

第五章 感悟:始于感觉 终于智慧	(111)
一、感悟的心灵化过程	(112)
二、感悟的特征:情绪化·主观化·理性化	(120)
三、感悟的方式:体验·直觉·寻悟	(129)
第六章 灵感:诗性思维的潜与显	(135)
一、沉潜专注与潜思维	(138)
二、猝然遭逢与瞬间激活	(142)
三、高峰体验与高频率显影	(148)
四、从养性到兴会的途径	(150)
第七章 构想:于天地间造一灵奇	(154)
一、意蕴的发掘与角度的选取	(155)
二、构思的表现形态	(161)
三、解放感官、点化天地	(165)
四、想象的跃动:联想·变形·幻想	(171)

第八章 立象:情趣景象的同时呈现	(177)
一、意象的生成和营构.....	(179)
二、意象的类型及审美特征.....	(184)
三、意象的组合技巧.....	(196)

下 篇

第九章 叙事诗论	(201)
一、叙事诗的民间情结.....	(204)
二、抒情因素的渗透.....	(218)
三、戏剧因素的渗透.....	(226)
第十章 抒情诗论	(235)
一、人性和审美的永恒目光.....	(238)
二、最富个人感受和体验的诗.....	(245)
三、纯美迷人的诗之魅力.....	(252)
第十一章 哲理诗论	(258)
一、心灵妙悟的艺术哲学.....	(261)
二、蕴藏于象征意象中的哲思理趣.....	(269)
三、意味深长的精警妙语.....	(273)
附录 中国现代叙事诗研究的历史和现状 ...	(277)
主要参考文献	(312)
后记	(315)

第一章

声韵：心灵的和声

心灵是诗的殿堂，耳朵是诗的一扇奇妙的门。

——余光中：《望乡的牧神》

诗的音乐品质表现在声韵和节奏两个方面。朱光潜先生30年代作《诗论》，曾经用比较的方法，深入细致地考察研究过中国古诗的节奏与声韵，对诗歌构成的形式要素的性质和功能有精到的论述。他认为，汉语四声对于节奏的影响最小，而对于造成和谐功用最大。在诗中，韵脚与四声比较，前者显得重要一些，因为汉语语音轻重不分明，音节易散漫，韵脚上的呼应有增加节奏感与和谐性的功用。现代新诗对于这个传统有继承和创新。本章要着重分析和描述的，是声韵要素以及它在现代诗歌中所具有的性质和发展了的功能。

一、与生俱来的“乐语”

诗原是“乐语”，与音乐有着非同一般的紧密关系。纵观中国诗歌流变史，可以看出，“古代诗和乐是分不开的”，“每一诗体都依附音乐而起，然后脱离音乐而存”，“新的音乐又带来了”“新

的诗体”^①。最早的诗歌总集《诗》(一称《诗三百》)在被尊为“诗经”的同时,因其可歌可奏又被称为《乐经》,如十五国风就是各国具有地方特色的可以歌唱的民歌。屈原的《楚辞》在当时也是可唱的,《九歌》就是由民间祭神的乐歌改编而成。刘邦衣锦还乡而作的《大风歌》,据《史记·高祖本纪》记载,曾经安排了一场童声大合唱。“发沛中儿得百二十人,教之歌”。“高祖击筑,自为歌诗曰:‘大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!’令儿皆和习之。”诗借助音乐而产生了巨大的影响。汉魏六朝的乐府本来就是音乐的一部分,唐代的绝句可与“胡乐”相配而歌,宋词所谓“依声填词”是可供弦歌的音乐文学,元曲中的“散曲”也是可合管弦的。总之,诗的音乐品质可以说是与生俱来,新的音乐又带来新的诗体。在新诗出现以前,从某种意义上来说,音乐品质是诗歌最重要的品质。

诗的音乐品质与生俱来,中外无二致。黑格尔在《美学》中曾强调指出诗歌音乐属性的原始性和非常魅力,认为“诗则绝对要有音节或韵,因为音节和韵是诗的原始的惟一的愉悦感官的芬芳气息,甚至比所谓富于意象的富丽词藻还重要”。^② 法国象征主义诗人魏尔伦著《诗艺》,开篇即是一句名言:“音乐先于一切”。

从音乐美感的角度考察汉语语言,汉语中大多数音节是以元音结尾的,而在元音中,多数是乐音,以致可以说汉语语音是最富音乐美感的语言。声韵之“声”是指汉语的声调,即“四声”。古汉语的四声为:平声、上声、去声、入声。《康熙字典》前面载有一首歌诀《分四声法》,对四声的高低升降作了描述:

① 朱自清《新诗杂话》,第89-93页,生活·读书·新知三联书店1984年版。

② 黑格尔《美学》(第三卷下册),第68-69页,商务印书馆1981年版。

平声平道莫低昂，
上声高呼猛烈强，
去声分明哀远道，
入声短促急收藏。

虽然这种描述不够科学，但通过它可以知道四声高低升降的基本情形。第一声比较长，保持同样的高度，其他三声比较短，音调或上扬或下降或突然停止。古代诗律把第一种声调称为平声，把其他三种称为仄声。现代汉语虽然没有了入声，但这种描述大体上还是适用的。在现代汉语中，一声、二声为阴平和阳平，称平声；三声四声为上声和去声，称仄声。四声因地域不同发音有差异，古今有变化，自身也似有长短、轻重之分。声调的变化能产生音的高低抑扬，也能产生长短音节之间的对照，更重要的是其高低轻重长短还会随文义语气和相邻音而发生变化。中国古代诗歌在声韵方面讲究平仄规则，目的就是要求声调的和谐动听。

诗歌的另一个重要因素是押韵，中国诗“从《诗经》到后代的诗词，差不多没有不押韵的”^①。以单音节为主干的汉语，由于语音的长短、轻重的区别不明显，押韵就成为诗歌节奏的要素之一。押韵指押尾韵，句尾是意义和声音自然停顿的地方，有韵脚相押，汉语语音的韵便称韵脚。同一韵母的字在句末重复出现，回旋往复以造成和声。脚韵可将分行的句子上关下连，形成一个流动回环的具有音韵美的整体。古人很重视押韵，沈德潜说：“诗中韵脚，如大厦之有柱石，此处不牢，倾折立见。”^②造成音乐美感还有双声叠韵、叠字、拟声等声韵要素和技巧，这些要素

① 王力《诗词格律》，第3页，中华书局1977年版。

② 沈德潜《说诗晬语》（卷下），见王夫之等撰《清诗话》（下册）第552页，上海古籍出版社1978年版。

在诗中扮演着重要的角色,以至于我们一想起古诗,就像和风拂面似的感到它的声韵美。

同时,从诗的名称也可看到它与音乐的关系。在传统诗中,诗与歌是不分的,或称“诗歌”,或称“歌诗”。在许多诗题中,不难看到以歌、行、曲、调、操、引、乐、谣等的合称,如“茅屋为秋风所破歌”、“丽人行”、“采莲曲”等。宋词则直接用词牌做诗题,如“菩萨蛮”、“虞美人”等,或在标题中以词牌为主,真正的主标题倒作了副题,如“蝶恋花·答李淑一”等。

西方古代的歌手、行吟诗人们唱故事,叙述古代英雄的征战和民族的创世纪的史诗,诗与乐的关系也是密切深长的。在诗歌作品中,许多诗歌体式也和曲式相通,常见的有歌、谣、序曲、颂歌、哀歌、牧歌等。十四行的商籁在意大利文里原意就是小歌。英文抒情诗一词 Lyric 直接是语出竖琴。西方诗歌的音乐性也是与生俱来,其音乐品质被诗人、诗论家所看重。在世界文学艺术史上,有许多获得永久魅力的“诗和音乐结婚”的“宁馨儿”——被谱曲的诗歌。优美的诗歌经由音乐家谱曲后广为流传,代代颂唱,足见诗与音乐特殊的亲缘关系。而从人们的阅读习惯和经验来看,人们接受诗,一般称“吟”诗,或“诵”诗,或“读”诗,而不会用“看”这个字来形容,其它艺术品类则多用“看”这个字眼,如看小说、看电影,看戏(也用听戏,因戏中有曲,有唱词),因为诗与其它艺术品类最大的不同之处在于诗本身就是一种“乐语”,是需要吟诵、诵读的,如果仅只是看,对于那些诗人付出了心血的苦吟而得的“乐语”,许多读者是“看”不出它有什么音乐特色的,而且也将大大减少诗所能给予人的快感。

对于诗应否用韵,朱光潜认为,这与各国语言的个性密切相关,“比如拿英诗与法诗相较,韵对于法诗比对于英诗较为重要”。因为法文音的轻重分别没有英文那么明显,“节奏不容易

在轻重的抑扬上见出，韵脚上的呼应有增加节奏性与和谐性的功用”。“法诗从头到现在，除散文诗以及一部分自由诗外，无韵诗极不易发现。自由诗大半仍用韵”。“英诗无韵的较有韵的多”，一是语音本身的特点，另外“因为作家想达到所谓‘庄严体’者往往不肯用韵，因为韵近于纤巧，不免有伤风格，而且韵在每句末回到一个类似的声音，与大开大合的节奏亦不相容”。朱光潜在充分比较论述的基础上，指出汉语语音类似于法文，因而韵在中文诗中特别重要。同时他还指出各国韵的兴衰也有一半取决于当时的风尚^①。白话诗提出的废韵尝试，便是直接受了外国风尚的影响。20世纪新文学运动初，白话诗中无韵诗不在少数，新诗的废韵对传统形成了一种挑战，打破了中国一统的“韵文化”，导致了一定程度的“散文化”。不过有意味的是，虽然胡适在提倡白话诗时提出“废除押韵”的口号，但新诗却没有完全丢弃诗的音乐性，在多方面的尝试之后，“韵”又受到诗人重视。朱自清抗战时期回顾检视新诗发展道路，特别指出这一现象。他认为，“旧诗词曲的形式保存在新诗里的”，“只有韵脚。这值得注意。新诗独独的接受了这一宗遗产，足见中国诗还在需要韵，而且可以说中国诗总在需要韵”。“韵是有它的存在的理由的”^②。当然，在新诗发展的过程中也有诗人、诗歌流派受西方现代派和后象征主义影响，忽略和摒弃诗的外部音乐形式，主张在诗的音节与内在诗情变化中求得和谐的音乐美的表现，作了一些有益的探索，但新诗中对声韵的保留却正如朱自清所言。在用现代的韵、自然押韵、有意识地安排声韵并发掘它的暗示功能等方面，新诗进行了多方面的艺术探索，保存了诗歌传统的音

① 《朱光潜美学文集》(第二卷)，第173-174页，上海文艺出版社1982年版。

② 朱自清《新诗杂话》，第106页，生活·读书·新知三联书店1984年版。

乐品质并大大地发展了它的表现功能。

值得关注的是,声韵这个诗歌音乐品质中的重要因素现今被绝大部分诗人抛弃了。受西方后现代派诗的影响,诗坛再行弃韵风尚,韵脚在诗歌作品中几近消失,押韵被视为腐朽。许多诗人认为,用韵往往害意,和声美韵在悦耳,无韵而哑在显意,现代诗不再是为了悦耳,它只重表意。因此当今诗人的革命便显得更为彻底,诗成了“无声的水果”、“不语的奖牌”、“精制的骨灰坛”。而抛弃声韵的代价是人们也渐渐远离了这类诗。

其实早在 1917 年,艾略特就对自由诗中所反映出的“音调上的乱象”提出警醒,指出创作中“摒弃韵律并非跳出难关”,恰恰“适得其反”。因为“如此一来,语言所受的压力更大。予人快感的韵之反响一旦失去,则用字遣句、造句营篇之成败立即判然。一旦无韵,诗人立即就要为散文的标准负责”^①。对于现代诗人抛弃诗的音乐品质的做法,余光中曾屡次痛切陈词。他有感于台湾现代诗坛的失衡现象,对他们借鉴的西方现代派作品进行考察分析,指出“其实西方不少较佳的自由诗,往往只是几种格律的自由配合,或是自由出入某种格律,而非将格律一概摒除”。他以艾略特的《荒原》为例,对全诗细加精审,发现诗作押韵、半押韵约为全诗的四分之一,不少诗行采用了英诗最传统的“抑扬五步格”,《荒原》虽然称为自由诗,“其诗句其实是在‘说’与‘唱’之间进行”,是一首“松中有紧,变盅寓常,妙合众体的灵活之作”。余光中又对台湾现代诗进行反思,认为“当初前卫诗人实验自由诗,本意是要反抗千百年来渐趋僵硬的‘韵文化’,但破而不立,‘自由’沦为‘泛滥’,一脚刚跳出‘韵文化’,另一脚又

^① 见余光中《缪斯未亡——为第十五届世界诗人大会而作》,转引自毛翰主编《中国诗歌年鉴》(1994 卷)第 338 页,西南师范大学出版社 1995 年版。

陷进了‘散文化’”。他为现代诗诊脉,认为读者排斥现代诗,“声调的毛病应该是一大原因”。而“声气”之于诗歌,如同呼吸之于生命,“一首诗的生命至少一半在其声调”^①。然而,在当今诗坛,诗歌重意象轻声调,重语言轻音韵,散文化几乎代替了韵文化,全是说话的调子,“缪斯哑了”,诗就全跑了。

呼吁现代诗重新找回抛弃的音乐性,已是当今世界许多诗人的努力。在有些国家,诗歌“向下看”,开赴广场,回到咖啡馆,与现代传媒联手,空间无限,魅力依然。而这些又在相当的程度上依赖于诗的音乐品质的纯正和优良。

二、意义的声音

中国字在创字之初,就强调音形义三位一体,音与义同源。中国诗学认为字义与音响有微妙的关系,声韵可以更贴切地暗示意义,可以帮助感情的强调和意义的集中。声韵不只是声音,而是“意义的声音”^②。所以中国古诗强调音义相切,韵与意会。外国诗歌在语言上虽然没有音形义三位一体的优越,但也认为音韵对于诗歌可发挥重要帮手的作用。德国的尼采在《出自艺术家和作家的灵魂》一文中说:“诗人用韵律的车辇隆重地运来他的思想;通常是因为这思想不会步行。”美国的劳·坡林在教人《怎样欣赏英美诗歌》时强调:“诗人和使用语言表达信息的人不同,选字时既注重意思也注重声音,而且用声音加强意思。诗的这种音乐品质如此显著,有的作者竟在给诗下定义时把声音强

① 见毛翰主编《中国诗歌年鉴》(1994卷)第332-337页,西南师范大学出版社1995年版。

② 《朱光潜美学文集》(第二卷),第155页,上海文艺出版社1982年版。