

寂 静 之 音

——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁

上海人民出版社

出版说明

近十几年来，出版界愈益为生计所累，纯学术著作因印数较少，出版颇为困难。而在另一方面，随着我国国民素质的普遍提高，高校招生的迅速扩大，整个社会的学术创造力大大增强，学术成果愈见丰厚。有鉴于此，本社决定策划出版《人文社科新著》丛书，意在给学术专著的出版开辟一个新的园地，使广大学者积年研究所得的学术心得能够嘉惠学林，传诸后世。

本社向以传播和译介学术文化为己任，为将优秀的学术成果转化为高质量的出版物而努力。出版一流学者的一流学术著作固然是我们不懈的追求，但学术成果的价值常常需要时间的检验，凡能采用新材料、运用新方法、提出新观点，新颖、扎实的学术著作我们均竭诚欢迎。列入这套丛书的著作，或许在各自领域里所取得的成果有大有小，但这些成果都是逐步成长累积的学术大厦的必要组成部分。古人云，“积微成大，陟遐自迩”，我们相信，假以时日，这套丛书中一定会出现若干部对学术有重大贡献的不朽名作，这是我和作者的共同期待。

属于人文社会科学的学科林林总总，决定了这套丛书的选题范围比较宽广。在丛书出版的初始阶段，取稿以研究中国传统文化者为主，且暂不作分类，待到有一定的积累和规模后，或可按学科分类构成若干专题。

学术为天下公器，立言可达人生不朽。我们殷切期待海内外学者不吝赐稿，为学术文化事业的繁荣发展共同做好这件有意义的事情。

目 录

引言	1
----------	---

上 篇

第一章 时间维度中的中国艺术	3
第一节 人类感知方式决定艺术的存在方式	3
第二节 中国艺术形式的泛音乐倾向	13
第二章 音乐形式与语言形式	25
第一节 乐音、乐体与乐本 ——音乐的三个层面	25
第二节 音乐本体 ——世界的音乐化存在	31
第三节 音乐形式和诗歌语言的互相生发	39
第四节 语言的音乐性与诗歌的音乐性	47
第三章 汉语诗歌的外在音乐形式	52
第一节 押韵	52
第二节 平仄	59

寂 静 之 音

第三节	句逗	65
第四节	长言	70
第四章	汉语诗歌内在音乐结构的哲学本质	75
第一节	诗歌的节奏化空间	75
第二节	旋律化生命进程	79
第三节	无声之乐 ——人对于世界的音乐化感知	88
第五章	汉语诗歌的音乐历程	96
第一节	节乐共诗生	98
第二节	诗乐解体的契机	102
第三节	诗歌作为音乐性文本的独立	107
第四节	音乐的介入以及诗歌形式的更新	112

下 篇

第一章	汉语诗歌的发生	123
第一节	《燕燕歌》和《候人歌》 ——汉语诗歌发生神话的音乐信息	123
第二节	四言诗作为汉语诗歌发生方式的必然性	136
第二章	《诗经》 作为乐歌	149
第一节	兴于诗	149
第二节	声韵 ——诗歌的音乐性构成	163

第三节 《诗经》语义的音乐性	172
第三章 生命的音乐化呈现	
——论《楚辞》的音乐性	180
第一节 从语气助词“兮”看《楚辞》的音乐构成	181
第二节 《楚辞》作为元音乐	193
第四章 音节分化与汉语诗歌形式变迁	205
第一节 从五音节诗到五言诗	
——五言诗发生之个案分析	205
第二节 陶潜的诗和他的无弦琴	230
第五章 汉语诗律的音乐性功能 and 音乐性观念背景	242
第一节 律诗的音乐化功能	245
第二节 汉语诗歌律化的文化背景及其与创作主体的价值 实现	258
第六章 句读不葺之诗	276
第一节 词	278
第二节 散曲	297
结语	310
主要参考书目	315
后记	321

引 言

中国是诗歌的国度，这一点毋庸置疑；历代关于诗歌的述评也蔚为大观。其中批评角度大致有以下两种：早期是儒家以《诗经》批评为主的伦理学批评，这种方式使得诗歌中所表达的情感被纳入道德框架中来讨论，将个人人生感怀甚至男女私情和社会事件相联系，继而又形成了一种社会学批评，这也是长期以来孟子“以意逆志”、“知人论世”式批评方式在诗歌美学中的延续；与儒家批评传统同步发展的是由佛道衍生出来的心照不宣的美学批评方法，往往在说到妙处的时候，用批评者拈花、读者微笑的方式进行交流。传统诗歌理论除《文心雕龙》、《沧浪诗话》、《原诗》等涉及诗学著作，对诗歌美学特征以及美学范畴给予系统论述以外，大量诗评家求助于象征：“某人诗如……；某人诗如……”，传统汉语诗歌美学中之隐喻也不在少数：“某人登堂；某人入室”，使中国诗歌理论在整体上未免失于笼统，诗歌批评往往言之无物。可以说，历来诗歌理论的重点还是内容批评，至于特定的内容以何种形式绽放为诗歌，对于这一问题的研究在整个汉语诗歌批评传统中分量薄弱，这不能不说是一种缺憾。李白喝酒并且吟诗道：“两人对酌山花开，一杯一杯复一杯。”这里切不可将第二句改为“数杯”，当然也不可以改为“无数杯”，这和酒量以及喝酒多少无关，它涉及到诗歌形式。这显示了诗歌形式的不可更改，准确地说词语音节的不可更改，而不是内容的不可更改。在当代汉语诗歌

研究过程中，一些学者已经引入了多种研究视角，但大多数人仍沿用原有的分析方法，从内容出发，联系诗歌创作背景以及内容来讨论诗歌中出现的人与事件、主观情绪和客观物象，其论述中心还是“诗歌说了什么”。纵观汉语诗歌美学主要范畴，例如“情”、“志”、“风骨”、“神韵”、“顿悟”、“意境”等等，它们的确对于汉语诗歌的美学特征作出了准确表述，但是这些范畴没有一个不被推而广之，运用于琴、棋、书、画等各个艺术门类。这一现象既说明了中国各艺术门类之间的融通性，同时也说明中国诗歌理论对于诗歌本身的研究缺乏确定性和科学性。鉴于汉语诗歌批评史已取得的成就和存在的问题，诗歌批评的当务之急是对于诗歌形式的批评和研究。对于一种文学样式的批评关键不在于它再现或表现了什么，而在于它如何再现或表现。形式批评是文学批评的一个不可或缺的方面，形式对于文学作品的性质以及内容具有决定性作用，因为内容只能通过形式得以呈现。对于诗歌而言，诗歌批评的焦点同样应该是诗歌形式，也就是说诗歌作为一种韵文，是通过怎样的方式去实现其审美功能的，同时汉语诗歌形式之形成和变迁具有何种必然性，这就是本书写作的目的所在。因此，笔者将从诗歌形式入手，探讨汉语诗歌形式特征及其变迁，从而把握诗歌文本变化脉络，着重以汉语诗歌言说方式为论述对象，使诗歌批评史上一贯讨论的“诗歌说了什么”这一问题，转化为“诗歌如何言说”，并把分析焦点集中在历代汉语诗歌言说中的音乐形式。

对于艺术作品而言，形式具有本体论意义，不同艺术形式产生不同艺术门类。艺术作品是人类感知世界的方式之一，和人类其他感知方式一样，是形式的产物，更准确地说，是艺术形式的产物，是艺术形式而不是内容，对于艺术作品的性质以及形态具有决定性作用。艺术形式通过艺术符号及其结构方式，决定艺术作品的性质与种类。就

诗歌而言，诗歌形式对于诗歌本身具有本体论意义，只有从诗歌形式入手，才有可能获得真正意义上的诗歌批评。在诗歌批评中，如果放弃对于诗歌形式的讨论，那么这种批评方式所带入我们视野的仅仅是事件，如爱情事件、天气状况等等，而不是诗歌本身。例如“关关雎鸠，在河之洲”，“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”这几句诗，如果仅仅从内容来考虑，那么它们只是描述了与鸟有关的生态状况，但是在这种描述中采用了诗歌形式，因而在作者以及接受者的知觉中，便不再是生物学教材而是诗歌。然而，由于对形式概念认识上的偏差，汉语诗歌形式以及形式概念本身一直没有受到足够的重视。

当然，汉语诗歌史中也不乏对于形式的探讨，例如格律、声韵以及与之相关的“四声八病”等等，这种讨论又仅仅涉及到诗歌的外在形式特征，准确地说是抽象的声音特征，因而往往完全脱离内容。无论如何，形式是内容的形式，内容和形式是相对存在的，形式是内容的呈现方式。此外，在中国传统诗歌理论中，对于诗歌形式的论述是和诗歌写作技巧紧密联系在一起的，甚至在很大程度上，形式和技巧混为一谈。这种对于外在形式的片面强调，在汉语诗歌批评史中，已经遭到质疑，大多数人对于这种局限于片面形式和技巧的批评与研究持反对态度。事实上，单纯对于诗歌外部形式的讨论，的确没有触及到诗歌的本质，正如亚里士多德在《诗学》中提出的，格律和押韵并不是诗歌的本质。^①因此，诗歌称之为诗歌绝不仅仅以是否具备声韵、格律为准绳，这仅仅是诗歌的一个外在特征而已，对其起决定性作用的是诗歌的本质结构。如果说诗歌形式在很大程度上决定了诗歌的美学本质，那么形式背后那个决定和支撑形式的东西，才是更为本质

① [古希腊]亚里士多德：《诗学》，北京：人民文学出版社1962年版，第28页。

的，这也就是诗歌和其他文体相比较形成本质区别的内部结构与知觉方式。形式是西方美学中的一个重要概念，我们所能想到的和形式最相似的中国传统美学概念“形”，似乎是低级的，并附属于“神”。这里，难免要涉及到形式这一概念本身。

“形”历来是作为和“神”相对应的一个范畴提出来的，在中国整个艺术发展史以及艺术各个门类中，它都是一个匠气十足的概念。中国先秦就提出“得意忘言”、“得意忘形”这一类命题，显示了对于“形”的极大轻蔑。“神”作为“君形者”，才是艺术作品所追求的终极目的，并且这种观点渗透于从艺术作品批评到人物品藻等各个方面。中国美学传统对于“形”的鄙视，和西方美学传统对“形式”这一范畴的崇尚形成鲜明对比；而这种反差又给处于中国美学传统中的各艺术门类的现代审视，带来极大障碍。同时，对于“形”的鄙视必然会使转型期的中国美学，和狭隘的西方社会学美学遥相呼应，成为难以摆脱单纯的内容分析的重要原因。当然，一些目光敏锐的学者已经或正在认识到诗歌形式的重要性，并且对之进行了具有一定深度的研究，例如朱光潜先生的《诗论》、叶维廉先生的《中国诗学》、葛兆光先生的《汉字的魔方》等著作，都已经注意到诗歌形式对于诗歌这一艺术门类的重要意义，正如《汉字的魔方》的作者在“后记”中指出的：“我希望从诗歌语言形式出发建立一个新的诗歌阅读规范，尽管我知道‘规范’有时是阅读的基础有时是阅读的桎梏，但诗歌毕竟是语言文字按一定形式组成的……”^①因此，鉴于中国诗学传统中“形”这一概念的特定内涵以及独特操作层面，本文的首要任务就是对于形式这一概念及其内涵作一个简要论述，尤其是对于“形式”概念作为一个美学范畴在中国美学中的相应

^① 葛兆光：《汉字的魔方》，沈阳：辽宁教育出版社1999年版，第234页。

范畴作一个反思。

形式概念历来是西方哲学和美学的核心概念，从柏拉图发展到近现代，形式概念经历过多次变化，以各种面目出现在西方哲学与美学史上。在柏拉图学说中，“理式”作为事物的本体，不但是柏拉图哲学的基石，同时也是西方哲学和美学的基石。柏拉图认为终结形式便是“理式”，例如床的终结理式“‘就是床之所以为床’那个理式，也就是床的真实体”。^①如此，形式就不仅仅是事物的外在形态特征，同时也是事物内在的根本规定性，世界上的一切事物的产生与发展，都是理式的外在显现而已。柏拉图的形式概念是外在于人的感知的，因而是绝对的也是超验的。亚里士多德把形式与质料作为一对范畴提出来：“相对事物生成过程中的质料而言，形式与质料是不可分离的，形式没有独立性；相对现实个体来说，形式又是观念的存在，具有先验的独立性。”^②虽然亚氏针对柏拉图的超验形式，指出了形式和质料是不可分离的，没有不具备形式的质料，同时也没有不具备质料的形式，但是他又承认了形式在观念上的先验独立性，这样，在形式概念的界定上，亚里士多德和柏拉图殊途同归。现代美学的开山鼻祖康德，提出自己的“先验形式”。所谓“先验形式”，事实上就是先于经验而存在的，是人类获得知识的条件，它包括先验感性形式“时间”和“空间”，其中空间作为外感形式而时间作为内感形式，为人类感知提供范式。人类感官所提供的质料经由时间和空间形式，为认识对象提供规定性；知性形式是由一定数量的范畴组成，这些范畴或称为纯粹概念。而连接感性形式和知性形式的桥梁，就是与想象力相对应

① 〔古希腊〕柏拉图：《理想国》，载《文艺对话录》，北京：人民文学出版社1963年版，第70页。

② 赵宪章主编：《西方形式美学》，上海：上海人民出版社1996年版，第85页。

的“图式”，“图式”兼有感性形式和知性形式的特点。可以说，对于康德而言，形式是主观先验的，这里的先验也就是先于具体经验而存在，事实上就是一种感知能力。这种能力即使对于一个没有时空感受经验的人类个体而言，也是作为一种与生俱来的可能性而潜在地存在着，同时人类通过先验形式“为自然立法”。在一定程度上，近现代一些重要哲学和美学流派，几乎都笼罩在康德对于形式的界定之下：例如索绪尔的语言学，以及在索绪尔语言学直接影响下产生的符号学、结构主义；新康德主义阵营中崛起的以卡西尔和苏珊·朗格为代表的符号学和结构文化人类学等。此外，在近大半个世纪以来，对于哲学、美学、神学具有重要意义的现象学奠基人——胡塞尔的一个关键性概念“先验意向性”，也无不闪烁着康德式的智慧。胡塞尔的所谓“意向”，首先是主观的，其次是作为主观形态相对于感性材料提出来的，不可否认，胡塞尔的“先验意向性”在某种意义上，是康德“先验形式”的翻版。以上种种形式理论有力地说明，人类对于现象的把握有赖于形式的参与。客观事物对于人类的显现，是通过形式的呈现完成的，人类对于客观的认识是通过对于形式这一媒介的把握来实现的。可以说，没有不具备形式的内容，内容是通过不断地形式化而被人类感知的。同时，对于人类知觉而言，感知质料是客观的，但是对于质料的把握是主观，这就是海德格尔的“此在”是由“人”，而不是什么别的动物来担当的原因所在。

在中国传统哲学中，与西方形式概念具有相应内涵的概念，显然更加扑朔迷离，但是有一点可以肯定，在中国哲学中与西方“形式”概念相对应的绝不是“形”。在对于形、神、器、道等诸多概念进行考察以后，赵宪章先生指出：“‘形式’成了西方美学的‘元概念’，‘道’则是中国美学的‘元概念’；西方美学多从‘形式’出发论美，中国美学多从‘道’出发论美；‘形式’是西方美学的核心，‘道’是

中国美学的核心。”^①“道”的确是中国美学的元概念。此外，另一与“道”遥相对应的还有一个概念——“名”。在先秦哲学中，“名”是一个极其重要的理论范畴。“道”和“名”在《老子》中是作为一对范畴提出来的：“道可道，非常道。名可名，非常名。无名，天地之始；有名，万物之母。”（《老子·一章》）孔子也从伦理学角度提出“正名”，“君君，臣臣，父父，子子”（《论语·颜渊》），以一事物的“名”对其实质作出规范，并指出“名不正则言不顺”。而以惠施和公孙龙为代表的“名家”，则掀起了一场“名”、“实”之辩。“道”的演化过程也就是不断获得“名”的过程。当然，儒家的“名”，在很大程度上是一种具有伦理意义的形式，但同时它也是儒家哲学的核心概念，对于儒家美学体系的建立起到决定性作用。可以说，春秋战国时期，为各家所共同认可的“《诗》以道志，《书》以道事，《礼》以道行，《乐》以道和，《易》以道阴阳，《春秋》以道名分”（《庄子·天下》），其实质就是对于各种文体的“正名”。正如诗歌在某种程度上的不可翻译一样，中西哲学中的概念也不可能在完全同等的内涵与外延之下一一对应，尤其是“道”这样玄之又玄的“万物之母”。就其自我生发能力而言，“道”可以和“逻各斯”相提并论；就其作为“太一”而言，中国哲学中的“道”和“名”正是和西方形式概念作为理式和外在形态特征相对应，某种意义上可以转换为不同层面的形式概念。这两者的相互作用对于事物从内部实质到外部形态，起着规定作用。因此，这两种形式可以被分别称为“内形式”和“外形式”，分别从内部结构和外部形态为事物提供规定性。“道”和“名”作为中国内在和外在形式概念的两极，其中间还有处于不同层面的次级形式范畴，例如“意”、“数”等，成为“道”向“名”演化，或者

^① 赵宪章主编：《西方形式美学》，上海：上海人民出版社1996年版，第34页。

“道”作为“无名”而获得“名”的中介。

和柏拉图的“理式”一样，“道”在中国哲学中是一种潜在的、具有生发能力的最高存在。所不同的是，“理式”始终是客观超验的，而“道”则既是超验的，同时也是经验性，“道”可以与人同在。“理式”与“道”的以上区别，反映了中西哲学中天人关系的最基本的差别。尽管“理式”与“道”有诸多区别，但是有一点是相同的：它们为世界的显现提供内在规定性。因此作为内形式，无论是“理式”还是“道”，都不可能直接向感官呈现自身，其显现必须借助于现象，也就是借助于物体或者“器”呈现自身，通过获得“名”而变为可把握和可传达的。一方面，“理式”和“道”是内在于事物的，但是这种内在并不是深藏不露，它们都可以通过事物的外在现象为人们所体验，因此，与外在形态特征相对，它们是“内形式”或者“元形式”可以幻化为种种不同的现象；另一方面，作为事物的内形式，它们是外在形式所由生发的根源和内在动力。在“理式”和“道”的自我显现的同时，它对于事物的性质以及性质的变迁起到一种内在规定作用，为世界的现象和变化提供了必然性。外形式是主观对于客观感知质料的一个直接规定性，或者说是客观事物对于主观的直接呈现，外在形式的变化以及变化的动力则来自于内形式。举一个简单的例子来说，水可以具有不同的外部形式，并且随着容器的变化可方可圆，并且也可以根据不同温度，变化为液体、固体、气体等等形态，但是其内在形式 H_2O 这一分子结构是不变的，同时这也是水的任何一种外在形式的潜在规定。洪堡特在其《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》一书中，为人类认识世界的重要形式之一——语言，划分出内形式以及外形式。对于语言形式的内部以及外部关系，他指出：“内在和外在的具体对象的名称更深刻地渗透到感性直观、想象和感情之中，并通过它们的共同作用对民族性产生影响，因为在

这一过程中，自然与人建立起了真正的联系，而部分地具有物质实体性的质料也与造就形式的精神结合了起来。”^①事实上，对于形式内部以及外部的区别，存在于形式概念的内部，是形式概念与生俱来的特征。当柏拉图划分出“现实的床”和“床的理式”，同时也就提出的床的外部形式以及床的内部形式，不过这二者一直是纠缠在一起的，直至贺拉斯从内外两个方面提出“合理”与“合式”，西方形式概念走向真正的二元化道路。^②

对于内形式有几点需要说明：首先，内形式不是内容，纯粹的内容外在于我们的感知，没有形式的内容是一种“杂多”的状态，是不具备共性的感知质料，因而它无法被感知，同时不具备可传达性，更不可能为事物提供内在规定性。其次，内形式和外形式不是康德哲学中的内感形式和外感形式，内感形式和外感形式在康德哲学中是两种感性直观的方式，也就是对于时间和空间、外部世界和自我的直观。而外形式简单说来就是感官所把握的现象，其中既包括空间也包括时间；内形式对于客观事物来说是一种潜在的逻辑共性，作为人类对于世界的主观感知方式，就是人类感知结构本身；就认知方式而言，外形式作为现象是通过康德的时空这两种感性形式被直观的；而内形式无论作为事物深层结构还是作为人类把握世界的形式，仅仅通过感性直观是无法把握的，因此对于内形式的把握，必须通过感性直观和知性的共同协作，而中国哲学中的“智性直觉”或称“妙悟”，也是对于内形式的把握方式之一。人们从“形”在中国美学传统中的低下地位概括出内容是中国哲学的核心概念，这是错误的，导致这一错误的

① 〔德〕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》，北京：商务印书馆 1997 年版，第 105 页。

② 关于内在形式及其发展轨迹，参见赵宪章《西方形式美学》一书第二十三章之“‘内在形式’与‘辩证批评’”一节。

根本是中西方美学对于“形式”这一概念界定上的差异。中国哲学中的“形”和西方哲学中的“形式”是完全两个不同层面的东西，对于在中国哲学中与西方“形式”具有相似内涵的概念，我们在难以给出肯定的答案的同时，首先可以给出一个否定回答：西方的“形式”不是中国哲学中的“形”。中国美学中的“形”是仅仅就外在现象而言的，排除了其中的内在甚至于外在结构因素，它是一种相对杂多的状态，需要“神”——“君形者”来统摄，而“神”的基本功能就是贯穿于“形”之中，使之在时间过程中成为一个有机生命体。在各中国哲学范畴中，“气”对于“形”也具有统摄作用：“人之生，气之聚也；聚则为生，散则为死。”（《庄子·知北游》）“神”作为人的生命力，来源于“气”或者“精气”，而“‘精气’也就是‘道’”。^①或者说是生命个体对于“道”的分享，正是由于生命个体之“神”的存在，使得生命个体的生命活动以及对于世界的感知成为可能，同时通过对于“道”的知觉超越物理时空。道是遍在的，而对于道的感知却是主观的：“有真人而后有真知。”（《庄子·大宗师》）“道”具有无限丰富的内涵，其中“神”或者个体对于“道”的分享，与柏拉图哲学中万物对于“理式”的分享相类似；生命个体由于具备“神”而具有对于世界的感知功能，就这一点而言，“神”与康德的“形式”概念相类似；主体由于对“道”的感知所具有的超越能力，则和胡塞尔和海德格爾的主体观照形式的“超越”功能相接近^②。

如果我们反观中国哲学和美学史，对于现象的理解和把握便是被上升到“道”的高度来谈论的。《庄子》中的“庖丁解牛”这一寓言，

① 冯友兰：《中国哲学史新编》（上册），北京：人民出版社1998年版，第548页。

② 对于胡塞尔和海德格爾哲学中的主体存在方式、主体意向性方式，以及由此导致的主体超越功能，本书将在第二章以及第四章进行较为详细的论述。

历来被作为“目击道存”的例证，而“道”不是别的，就是庖丁对于牛的内在结构的准确把握，而内在结构无疑就是外在现象背后的内形式。对于内形式的把握，需要时间过程中一以贯之的主体感知方式——“神”的参与。由此可见，中国美学与哲学对于形式尤其是内在形式的把握，是有极其深刻的认识的，中国美学的核心概念——“道”就是作为内形式而不是作为内容潜藏于事物之中的，并以各种方式体现于中国各艺术门类中。而对于中国来说，形式概念既是多元的，同时也是一元的，“道”化为“阴阳”，阴阳之合化为万物，同时，以上各种层面的形式概念又是一气贯通，形成一种流动的抽象时空结构，是一种连绵不断的动态发展。孔颖达在《周易注疏》中对于“道”的生发过程作出如下描述：“一谓无也。无阴无阳，乃谓之道……以数言之谓之‘一’，以体言之谓之‘无’。以物得开通谓之‘道’，以微妙不测谓之‘神’，以应机变化谓之‘易’。”“道”作为中国哲学的元概念，对于中国各艺术门类起着内在的规定性作用，就这一点来说，它和西方形式概念具有相同之处。同时，就中国艺术而言，“道”的动态演化过程，与中国传统对于“乐”的演化过程的指认同构，这一点将在以后的论述中得到具体分析。以上是对于形式这一概念的简单梳理。

在对于汉语诗歌的音乐性进行讨论之前，“诗歌的音乐性”这一概念是否合理和合法也是必须讨论的另一问题。何为诗歌的音乐性？这种诗歌的音乐性是笼统地指诗歌语言的抒情意味，还是指诗歌语言声音形象的音响特征？“诗歌的音乐性”是一个古老的诗学概念，同时也是一个古老的、被人广为讨论的问题，无论是作为一种语言学的隐喻，还是关于韵律和节奏的讨论，在传统诗学中大量存在。对于诗歌音乐性的讨论也大量存在于现当代的比较艺术学中，并且在语言哲学和现象学中也得到相当关注。古今中外无论对于诗歌和音乐的纠

葛的历史研究还是理论论述，都可谓浩瀚。正是由于人们对于这一概念的高度关注，近代对于这一命题的质疑也不可避免，其中比较有代表性的当属韦勒克、沃伦。他们在《文学理论》这一文艺理论名著中指出：“诗的‘音乐性’（或称‘旋律’）这一术语应该说颇易引起误解，因而须弃置不用。我们要说明的语音现象与音乐上的‘旋律’并不类似，音乐上的旋律自然是由音的高低来决定的，因此，与语言音调没有多少相似，实际上，二者之间存在着相当大的差异，讲出一句话调子抑扬起伏，音高在迅速变化，而一个音乐旋律的音高则是稳定的、间隙是明确的。”^①作者对于诗歌和旋律的理解都是狭隘的。旋律是一个非常微妙的东西，它有本体、不同显现层面、不同心理感知层面、物质层面等多种存在方式。旋律仅仅是诗歌音乐性的一个重要组成部分，正如声音仅仅是旋律的一个组成部分，而绝不是全部。包括诗歌旋律性在内的诗歌与音乐性，在多大程度上具有可比性，是一个需要深入探讨的问题。但是，笔者认为“诗歌的音乐性”这一理论术语的存在，有着无可辩驳的事实依据和理论前提。韦勒克、沃伦这两位诗学巨匠所担心的“误解”是不必要的。首先，从诗歌和音乐的历史发展历程而言，中国“诗乐一体”自古皆然，这两种艺术形式在西方艺术史上也长期共存。“在所有西方语言中‘音乐’一词都暗示该艺术得自缪斯，源自缪斯，希腊的缪斯神后来成为所有艺术门类的保护神，开始只有三位。其中两位体现所有艺术的特点：学习和记忆，而第三位的名字是‘歌’。”^②而歌便是诗和音乐的共同产物。虽然在中西方音乐史上不排除纯粹器乐的存在和发展，但是合乐的人声和乐

① 〔美〕韦勒克、沃伦：《文学理论》，北京：三联书店1984年版，第167页。

② 〔美〕保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》，贵阳：贵州人民出版社2001年版，第3页。