

在语言之内航行 论新诗韵律及其他

图书在版编目(CIP)数据

在语言之内航行:论新诗韵律及其他/李章斌著. —北京:人民文学出版社,2014

(中国新文学研究丛书)

ISBN 978-7-02-010323-2

I. ①在… II. ①李… III. ①新诗—诗词格律—中国—文集 IV. ①I207.25-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 052198 号

责任编辑 付艳霞

装帧设计 陶 雷

责任印制 王景林

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京季蜂印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 225 千字

开 本 890 毫米×1290 毫米 1/32

印 张 8.375 插页 2

版 次 2014 年 10 月北京第 1 版

印 次 2014 年 10 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-010323-2

定 价 29.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

第一辑 论新诗韵律

一、关于新诗批评的音乐维度的思考

一

小说家、批评家库切(诺贝尔文学奖获得者)在一篇文章中对当代美国诗歌批评的现状做出如下批评:

从古到今我们都拥有一个从音乐那里借来的充分发展的诗歌音律的记录。我们也有一批关于诗歌语义学的理论,它们把诗歌看作是一种具有特殊的意义规则的语言。我们缺少的是一个广为接受的能结合这两者的理论。美国最后一批相信这样的理论的批评家是新批评学派;他们颇为沉闷的阅读诗歌的风格在六十年代的沙土中枯竭了。从那时起,诗歌,尤其是抒情诗变成了批评职业的一个尴尬,或至少对学术批评而言是如此。没有任何一个统治学界的学派愿意处理诗歌本身,在实践上诗歌被读作每行右边参差不齐的散文。^①

库切所谓“没有任何一个统治学界的学派愿意处理诗歌本身”,并不是说没有谁愿意研究诗歌,而是指没有哪个主流学派将诗歌真正当作诗歌来研究,而往往是将其当作一种特殊的散文:诗歌有“音

^① 哈罗德·布鲁姆等:《读诗的艺术》,王敖译,南京大学出版社2010年版,第140—141页。

乐”和“语义”两个维度；^①而 20 世纪 60 年代以后的英美文学批评各主要的学派，虽然它们的方法与旨趣千差万别，但是在诗歌批评上都有一个令人“尴尬”的共同点——它们都把诗歌的音乐维度忽略或者省略掉了。无论是解构主义、后结构主义批评，还是马克思主义、女性主义抑或后殖民批评，还是新历史主义批评，它们在诗歌的音乐层面以及音乐与语义的互动方面的研究鲜有重大的突破，于是诗歌与散文在其研究中变得没有多少区别，这也是当代诗歌批评处于尴尬境地的一个重要的原因吧。

而我国的新诗批评在这方面的状况则更令人不安（古诗音律的研究则不在本文的讨论范围之列）。我们知道，在 20 世纪 20 年代有闻一多、梁实秋、饶孟侃等诗人和批评家热烈地讨论和试验新诗的格律（虽然未必是非常成功的）；而在 30 年代则有朱光潜、罗念生、梁宗岱等就诗歌的节奏问题展开激烈的争论；甚至到了 50 年代，何其芳、卞之琳、罗念生、王力等众多诗人和学者也曾就新诗的格律问题展开过多次大规模的讨论。然而，自此以后，新诗的音乐问题的讨论沉寂了（原因下文详述）。在当代，虽然极少数学者零星的论述仍时有所见，但再也没有哪个重要的学者对新诗的音乐问题进行深入和系统的研究，遑论在全国范围论形成有影响的讨论。可以说，80 年代以来的新诗批评是一种不折不扣的“瘸腿”诗学（或曰“聋哑”诗学）——它基本上丧失了音乐这一重要维度的支撑，仅靠语义这一维度步履蹒跚地勉力前进——甚至语义这一条“腿”也严重地发育不良。^②

虽说当代英美的诗歌批评多少也有点“瘸腿”（在库切看来，它缺少对诗歌音乐的足够的关注，尤其缺少能结合音乐和语义两方面的有效的理论）。但是，并非所有西方国家的诗歌批评都如此“发育

① 哈罗德·布鲁姆等：《读诗的艺术》，王敖译，南京大学出版社 2010 年版，第 140 页。

② 在笔者看来，在从语义或者狭义的修辞学角度研究诗歌方面，新诗研究至今还未建立较为坚实的基础和可靠的范式，大部分批评（哪怕是学术批评）依然只能依赖印象式批评这种最简单的分析方式，其文本与理论建构之间的联系仍然是较为脆弱的。

不良”。就笔者所见,20 世纪俄罗斯(苏联)的诗学研究和诗歌批评中,音乐(尤其是诗律)一直就是关注的核心,能有效地结合音乐与语义两个层面的著作也不鲜见,甚至这两者之间的关系本身就是当代俄罗斯文学批评的热点之一。著名诗人、小说家帕斯捷尔纳克曾旗帜鲜明地指出:“语言的音乐性决不是声学现象,也不表现在零散的元音和辅音的和谐,而是表现在言语意义和发音的相互关系中。”^①而 20 世纪俄罗斯最重要的诗学理论家之一洛特曼则在其 1972 年出版的《诗篇分析,诗的结构》一书中集中分析了诗的语音、韵律等层次的“对等”结构,并讨论了它们对诗的语义层产生的影响。他从诗歌的结构特征(即“平行对照”)的角度来探索韵律、语义、主题诸层次的联系,虽然未必是放之四海皆准的定论,不过至少为我们进行诗歌结构(包括音乐结构)分析提供了参考的范例。^②

而当代俄罗斯诗学权威加斯帕罗夫也将毕生精力投入到音律与语义之间的关系之研究当中,他使用统计学的方法对俄罗斯各种诗体的发展情况进行分析和梳理,并提出著名的“语义晕”(或译“语义光环”)理论。他认为,每种诗格(音步形式)都有特定的“语义晕”,“越是鲜见的诗格就越发促使人们想起它曾经被使用过的情形,俄语六音步扬抑抑格或壮士歌仿作的语义内涵是巨大的……四音步抑扬格(在我国诗中最为常用的诗步——原书作者注)的语义内涵是微乎其微的。所有的诗格及其变体其实都处于这两端之间的宽阔领域中。”而不同的诗格之所以会有不同的“语义晕”,其重要的原因是某一诗格会“促使读者回想起与早先读过的同类作品相关的那些形象和感受,并以此加深所获得的印象——这通常就成为使用某种题材或某种体裁的传

① 帕斯捷尔纳克:《空中之路》,转引自:瓦·叶·哈利泽夫:《文学学导论》,周启超等译,北京大学出版社 2006 年版,第 291 页。

② 洛特曼的著作目前没有完整的中译本,关于其理论的基本情况可参考:黄玫:《韵律与意义:20 世纪俄罗斯诗学理论研究》,人民文学出版社 2005 年版,第 74—81 页。

统音步的基础条件”。^① 如果说洛特曼是从诗歌结构的角度来分析诗律、语义诸层次的关系的话,那么加斯帕罗夫则是从诗歌史的角度(尤其是诗人、读者与文学记忆的关系角度)来探讨这个问题;前者是结构主义诗学,而后者则可称为“历史诗学”,它们恰好是俄罗斯诗学重要的两极。当然,当代俄罗斯诗学在这方面的研究细致且精深,涉及面甚广,不是本文所能一一尽述的。对于矢志于探索新诗音乐的诗人和学者而言,20 世纪俄罗斯诗学的成果是值得借鉴的。

实际上,当代英美的诗人批评(有别于学院批评)也没有抛弃“诗歌本身”:不少对诗歌音乐有着自觉追求的诗人在其诗歌批评中也对诗歌音乐问题念兹在兹,当代杰出的英语诗人、批评家西默斯·希尼(长期任教于美国高校的爱尔兰诗人,诺贝尔奖获得者)就是一个突出的例子,他在其诗歌批评中对音乐与语义的关联性有着细致入微且精义迭出的分析,例如对于菲利普·拉金的《晨歌》(*Aubade*)的一段诗^②:

Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.

希尼评价道:“当‘恐惧’(dread)与‘死亡’(dead)谐韵,它与其全部语义的对峙几乎达到了顶点。而动词‘死去’(die)也在动词‘恐吓’(horrify)中引爆出自身的激情。”^③饶富兴味的是,洛特曼对于韵脚与语义的关联也有与希尼颇为相似的见解(两者之间有无交流或

① 瓦·叶·哈利泽夫:《文学学导论》,周启超等译,北京大学出版社 2006 年版,第 294—295 页。

② 笔者试译:“不安的死亡,现在又逼近了一整天,/使人无法思索任何东西,除了关于/何时,何地,我自己将如何死去。/枯燥的质询:死亡/与垂死的恐惧/再次闪现,抓住并恐吓我。”

③ 西默斯·希尼:《希尼诗文集》,吴德安等译,作家出版社 2001 年版,第 334 页。

影响尚不确定)。在对马雅可夫斯基《真是优雅的生活》一诗的分析中,洛特曼发现韵脚往往加深了押韵词语之间的对立,起着“将不同者拉近和于相同中揭示差异的作用”。^① 对于诗人而言,一旦他动笔写诗,他处理的就已经是“诗歌本身”了;因此诗人批评家对于“诗歌本身”,对于诗歌的本体论式的批评有着职业性的偏好,而这往往是很多当代学院批评家所欠缺的。

二

在对新诗缺乏严整的形式(尤其是缺乏明显的音乐性)的指责此起彼伏之际,对于目前的新诗批评而言,迫切的问题是:如何开拓诗歌音乐研究这个维度,如何为诗歌音乐的分析建立基本的起点和范式?尤其是,如何在以“自由诗”为主体的新诗中发现音乐与语义的关联性?当然,在这些问题之前还有一个必须回答的、更为迫切的问题:如何发现和确定新诗本身的音乐性?在以“自由诗”为主体的新诗中,音乐(尤其是节奏)是否存在本身就成为了很多论者质疑的焦点。

自由诗是否有节奏?它们的节奏具体如何产生?对于古希腊的格律诗而言,其节奏的形成在于诗行中长短音的规则排列所形成的音步的序列;而对于英、德、俄语的格律诗而言,其节奏产生的基石是诗行中轻重音的规则排列所形成的“音步”的序列;而对于我国古诗而言,其节奏的基础是诗行中周期性出现的停顿或延长(一般被称为“顿”),以及非常规则的韵式。^② 概括起来,格律诗节奏的形成在于诗行里的某些语音特征周期性的重复(这往往也意味着模式化的结构)。雅各布森归纳道:“诗歌组织的实质在于周期性的复现。”^③然

① 黄玫:《韵律与意义:20世纪俄罗斯诗学理论研究》,人民文学出版社2005年版,第75—76页。

② 朱光潜:《诗论》,北京出版社2005年版,第210—217、231页。

③ 瓦·叶·哈利泽夫:《文学学导论》,周启超等译,北京大学出版社2006年版,第326页。

而,在大部分自由诗中,并没有格律诗那种周期性的、模式化的语音结构,那么,它们是否具有节奏呢?其节奏又从何而来呢?

实际上,节奏的形成并不是只有格律这一种方式,格律诗中那种长短音、轻重音或者顿的整齐排列只是构成节奏的诸多方式中的一类,它们本质上其实都是重复或者复现(repetition),而节奏真正的基础就是重复。实际上,“韵律”(rhythm,又可译为“节奏”)在古希腊语(ῥυθμός - rhythmos)的基本含义是“有规律的重现的运动”、“各部分的比例或对称感”^①。闻一多在1922年写成的《律诗底研究》一文中也称引过斯宾塞(英国诗人)的见解:“复现 Repetition 底原理是节奏底基础”^②。玛佐(Krystyna Mazur)则分析到:“重复为我们所读到的东西建立结构。图景、词语、概念、形象的重复可以造成时间和空间上的节奏,这种节奏构成了巩固我们的认知的那些瞬间的基础:我们通过一次次重复之跳动(并且把它们当作感觉的搏动)来认识文本的意义。”^③罗念生也指出:“节奏可以用任何重复的动作造成,一切的艺术便基于这一种重复。”^④令人遗憾的是,自20年代以来的新诗节奏的探求者,如闻一多、孙大雨、何其芳等,基本上把目标锁定在格律上,力图参照我国古诗或者西方格律诗建立新的格律。然而,在新诗中,我们既无法实现古诗里的那种固定的、周期性的“顿”的重复,也无法实现西方格律诗歌里那种轻重音的整齐排列(因为现代汉语中并没有英语中那种明显的轻重音之别),于是他们采取了一种“折中方案”,即以句法和语义结构来划分新诗诗行中的节奏单位(或曰“音步”或曰“顿”)。实质上,这些所谓的节奏单位

① ῥυθμός, in Henry George Liddell, Robert Scott ed., *A Greek - English Lexicon, on Perseus project* (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dr%28uqmo%2Fs>)

② 闻一多:《律诗底研究》(生前未发表),收入《闻一多研究四十年》,清华大学出版社1988年版,第49页。

③ Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, New York and London: Routledge, 2005, p. xi.

④ 罗念生:《罗念生全集》,第八卷,上海人民出版社2004年版,第316页。

其实只是句子的意群而已,而这样的“音步”组成的节奏其实和散文并没有多大区别,实际上也起不到多大的节奏的效应。^① 实际上,1950年代以后至今的新诗批评在音乐性问题上鲜有明显的突破,甚至关注的人也寥寥无几的状况,也和新诗格律探索在节奏问题上遭遇的瓶颈有很大关系。

然而,新诗节奏的理论探索者却很少把目光转向白话诗的主体部分(即自由体诗歌)中,而后的节奏,正是新诗节奏探索的一个大有前景的领域。虽然,自由诗(又称“开放形式”)没有固定的格律、韵式、诗节形式,但是它们可以从词语、短语或者语法结构的重复等方式获得节奏,也可以从词语在纸面上的排列以及别的方式获得节奏,^②这样一种不同于格律的韵律,一般被称为“非格律韵律”(non-metrical prosody)。实际上,在自由诗大师惠特曼那里,那些不同于格律诗的节奏方式就被大量地使用,如句式重复(或曰排比)、头语重复(Anaphora)、结语反复(Epistrophe)、对偶(Antithesis)等,这些都是其诗歌节奏重要的构成部分。^③ 在现代汉语诗歌中,类似于惠特曼诗歌里的那些语音的重复方式(不独排比)其实也有实现的可能。戴望舒著名的诗歌《雨巷》,其实就是一首典型的“非格律韵律”作品,而在辛笛、痖弦、多多等现当代诗人手中,也不乏在韵律上相当成功的自由体诗作(详见第五节)。

三

目前摆在学界面前的任务,是去深入地认识和分析新诗的音乐性,以便更多的诗人和学者能够扩展其可能性,而不是无休止地重复

① 讨论详见本辑第二节。

② Michael Meyer, *The Compact Bedford Introduction to Literature*, 5th edition, Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2000, pp. 1597—1598.

③ *A Companion to Walt Whitman*, edited by Donald D. Kummings, Blackwell Pub. Ltd., 2006, pp. 383—384.

那些关于新诗是否有音乐性,是否有节奏之类的口舌之争。诗歌音乐所包含的问题当然不仅是节奏,但节奏是首先需要面对的问题。除(狭义的)节奏之外,停顿、分行、语调、押韵等也是诗歌音乐较为明显的表现形式(它们都是广义的节奏的组成部分)。在现代汉诗的音乐还未得到起码的讨论之前,先从这些表层现象入手是不错的选择。我们知道,我国古诗中的停顿和分行都是模式化的、固定的,虽然这样可以带来明显的节奏感,但是,由于它们没有多大的变化余地,因而也无法在其自身中体现多少诗歌特定的意义。^① 在洛特曼看来,部分重复部分差异的形式往往具有较多信息含量。^② 而新诗的停顿和分行则要自由得多,因而其自身也有更大的表义(传达信息)的潜力。新诗可以在诗行的任何位置停顿,也可以在诗句中任意部位将其分为两行,这也是造成新诗形式上的混乱和无序的原因之一;但是,在使用得当的情况下,新诗的停顿、分行可以与诗歌的语义、情感相互配合,甚至交相辉映。先来看停顿,如穆旦《出发》一诗中的最后这三行:

……让我们相信你句句的紊乱
是一个真理。而我们是皈依的,
你给我们丰富,和丰富的痛苦。^③

不妨把最后一句改写成:“你给我们丰富和丰富的痛苦。”这样修改之后,诗歌的意思没有丝毫改变,但是语气上则大有不同:与原诗相比之下,它显得太“顺”;而原诗在句中停顿了一下之后,它的前后两部分的冲突和转折体现得更明显了:前半部分强调“你”(上帝)给了“我们”丰富,而后半部分话锋一转(句中的停顿恰好体现了这一“转”),又说“你”给了我们“丰富的痛苦”。由于句中的这个停顿(突

① 当然,旧诗的音调(平仄)还是具有较大的自由度(即便在律诗中也是如此),因此平仄的一些特殊安排在一些杰出诗人那里(如杜甫)往往也会和诗歌意义产生有机的联系。

② 黄玫:《韵律与意义:20世纪俄罗斯诗学理论研究》,人民文学出版社2005年版,第74—75页。

③ 穆旦:《穆旦诗文集》,第一册,李方编,人民文学出版社2006年版,第86页。

转)，“丰富”和“痛苦”的含义都变得更为复杂和立体了，或者，更为“丰富”了。

停顿的作用当然不仅限于突转。试看多多《为了》一诗最后几行：

为了没有死亡的地点，也不会再有季节
为了有哭声，而这哭声并没有价格
为了所有的，而不是仅有的
为了那永不磨灭的
已被歪曲，为了那个歪曲
已扩张为一张完整的地图
从，从血污中取出每日的图画吧——

在这些诗句里，一种九曲回环之“气”力透纸背（无怪乎唐晓渡称多多为“气力绝大”之诗人^①）。细读这些诗句可发现，这些诗句相互之间充满了矛盾与冲突，尤其是第4、5行和第5、6行之间的跨行（两行前后都分别是一个单句），其“跨度”不可谓不大：“永不磨灭的”居然“已被歪曲”；而“那个歪曲”却“已扩张为一张完整的地图”；而且既然“已被歪曲”，可诗人依然要“为了”——何其悲壮又曲折的“为了”！最后，诗人发出了弦断曲终之音：“从，从血污中取出每日的图画吧”。“从，从”这样的哽咽之语可以说把全诗的力量都汇集到了最后一行，它为整首诗的“爆发”蓄足了力量——无法想象，如果把这个停顿去除的话，全诗的气魄和神韵会和现在相差有多么远。

这里要特别注意一下分行，因为在目前以自由诗为主体的情况下，分行可谓是新诗必须守住，以免完全沦为散文的“最后的堡垒”之一了。分行实际上也有停顿的效应，因为读者读到行末再把目光移到下一行时，无论如何都有一个停顿的过程。哈特曼（Charles Hartman）在其研究自由诗的专著中指出，在诗歌中，诗行在何处结

^① 唐晓渡：《多多：是诗行，就得再次炸开水坝》，《当代作家评论》2004年第6期，第109页。

束本身就带有意昧,断行具有停顿的效应,并与句法结构构成对位或者复调关系(Counterpoint)。^①尤其是当诗歌是在句子结构的中部(而不是末尾)分行时(这种情况一般被称为“跨行”),分行与句法结构之间的抗衡或者对位关系就更为明显了,这时候分行在时间上也构成了对日常语言线性前进的时间序列的反抗。因此,与一般的停顿相比,跨行在语义的突转与多层性方面的效果更为明显。例如前述《为了》一诗中的第4、5行和第5、6行之间的跨行就是如此。再看叶维廉所译的翁加雷蒂的《河流》中的这几句(用新诗的体式和语言翻译的国外诗歌不妨也当作是新诗的一部分):

我看着
云的不急不迫的流
过月亮^②

叶氏的译文对分行的处理体现出相当高的技巧。他在“流”后面断行(而不是断为“云的不急不迫的/流过月亮”),于是“流”这个动作被强调和延长了,我们仿佛真的看到云缓缓地,不急不迫地“流”,“流”了许久才“流过月亮”,真是神乎其技!实际上,即使没有第3行,前两行也是一个完整的句子,实际上读者读到第2行时往往有句子已然结束之感,但读到下一行时,才发现原来还有下文,这可以说是一种不折不扣的惊喜,优秀的诗人和读者无疑不会忽略这种惊喜。

音调(调性)是音乐的一个重要的组成部分,对于诗歌音乐而言同样是如此。新诗的音调(语调)问题目前基本上处于无人问津的状况,^③不少西方诗人对此倒屡有论及。布罗茨基曾经这样分析茨维

^① Charles Hartman: *Free Verse: An Essay on Prosody*, Evanston: Northwestern University press, 1996, p.15, pp.61—81.

^② 庞德等:《众树歌唱:欧美现代诗100首》,叶维廉译,人民文学出版社2009年版,第215页。

^③ 卞之琳在1954年曾撰文探讨“顿”与“调子”的关系的问题,不过这个问题在卞之琳那里并没有得到深入的讨论,也没有得到论者的响应。参:卞之琳:《哼唱型节奏(吟调)和说话型节奏(诵调)》,《作家通讯》,1954年第9期。

塔耶娃诗歌与散文的语调：“‘玛丽娜（笔者按：即茨维塔耶娃）的诗常常是从高音 C 写起的’安娜·阿赫马托娃这样说过。对于散文中茨维塔耶娃的语调，似乎也可以说同样的话，这就是她的声音特征，她的话语几乎总是开始于八度音阶的‘彼’端，开始于最高音区，开始于音阶的顶点，在此之后，就只有下降了，至多也只能是保持。然而，她的音色如此悲凉，悲凉得足以保持上升的感觉，无论声音持续多久。”^①布罗茨基对茨维塔耶娃这种“悲剧感”的调性的分析可谓体察入微。当然，汉语与西方语言的长短、高低、轻重显然不同，因而西人对于语调之论述也未必可以直接挪用于新诗当中；不过，语调的高低之分汉语显然也有，而现代汉语诗人在处理语调时有时也不乏异“语”同工之处。例如，昌耀——一个同样具有很强烈的“悲剧感”的中国诗人——在其代表作《慈航》中就以四行高昂的诗句领起全诗：

是的，在善恶的角力中
爱的繁衍与生殖
比死亡的戕残更古老，
更勇武百倍。^②

在此之后，诗歌的语调开始走向平缓。不过，在《慈航》全诗中，这四行反复出现，使得全诗的调性一直维持在较高的状态，这与全诗的慷慨悲凉之情相映衬；这种结构与贝多芬的《命运交响曲》非常相似，后者也是以极高音阶的旋律开始，尔后相对平缓，然后开始部分的旋律又出现，如是反复回旋，一种对命运的抗拒和抗拒之枉然所带来的悲剧感萦绕其中。看来，秉性相似的诗人（和音乐家）对于调性的选择也往往有不谋而合，异曲同工之处。

① 约瑟夫·布罗茨基：《文明的孩子》，刘文飞译，中央编译出版社 2007 年版，第 123 页。

② 昌耀：《昌耀的诗》，人民文学出版社 1998 年版，第 22 页。

四

当然,新诗的停顿、分行、语调的特征和效用并不仅限于前面所论及的这几点,而且新诗的音乐所包含的层面和因素也决不仅限于节奏、停顿、分行、语调这几个方面,后者仅仅是新诗的音乐中最表层的组成部分,至于那些更为微妙和深入的部分,则需要进一步地进行深入的分析。不过,由这些问题的讨论,我们可以确信新诗的音乐不仅是可能的,也是重要的,而且也具有被分析和探讨的可能性。

从形式严整的古诗到形式相当宽松的自由诗,新诗所付出的代价是它再也没有固定的模式可供其写作者依循,这种形式的“无政府”状态的直接后果就是新诗的形式传统极其脆弱:一个新诗传统中的后来者很难从前人的形式中学到什么,以便用于建立或规范自身的形式——每个现代汉语诗人都必须从零开始建立自己的形式(包括音乐性)。然而,真正有才力的诗人毕竟不多(任何时代都如此),因此在现代汉语诗人中,真正能建立独立自足的形式体系的诗人少之又少,能具有明显的音乐性的诗人更是凤毛麟角。这其中重要的原因就是现代汉诗的形式远较古诗混乱,其形式传统继承和发展的轨迹也要模糊得多。然而,这种缺陷恰好也是新诗(同时也是新诗批评)的发展机遇。前文说过,由于新诗的形式约束(如停顿、分行等)远较古诗自由,其表义的可能性也要丰富。因此,新诗的批评研究,由于受到对象的牵制,必然在某些方面较旧诗的研究要薄弱,但是在另一些旧诗所不注重的方面则有可能大有作为,新诗研究与旧诗研究便有可能形成“错位竞争”。

更重要的是,一个现代汉语诗人若想在现代汉诗传统中占据一席之地,则必须独力创造自身的形式(至少在目前是如此),他无法像古人那样按照某一诗律或者词牌“依葫芦画瓢”,而必须“自造新瓢”。而在这样的自足的形式中,由于模式化的形式框架不复存在,诗歌的音乐和语义有着更为多样和有机的联系:因为诗人必须为其自创之

形式建立“合法性”依据——就像历朝的开国君主所做的那样——音乐与语义之间联系的“合法性”显然是新诗的“开国君主”的必争之地。而去发现优秀的诗歌中那些多样的形式和音乐各自的独特性与必然性,是新世纪新诗研究者一个重要的责任和机遇。

二、对新诗格律理论的重新审视

引 言

我想在这里开门见山地提出我们的观点：中国新诗格律化的尝试自闻一多、饶孟侃等人开始，经由三十年代朱光潜、罗念生、孙大雨、林庚等人的几次论战，再到五十年代的大范围的讨论，一直到今天仍然被研究者探讨着；但是不得不说，新诗的格律理论在总体上是失败了，其标志是到目前为止新诗并没有建立具有明显的节奏效果而又被诗人和读者广泛接受的格律诗体，甚至连其节奏具体如何产生现在也没有达成基本的共识。对于这个令人尴尬的事实，学界并没有做出充分的反思，也未认真地思考新诗的格律形式为何难以建立并被诗歌的创作者和读者所接受。新诗的格律化理论自二十年代开始到现在，已经有八十多年的历史，本文不打算对其发展史做出全面的回顾和描述，也不打算全面地展开对各家格律理论的比较和讨论，而仅仅聚焦于韵律理论的一个最根本的问题，即节奏的构成基础和形成机制的问题。闻一多指出：“盖节奏实诗与文之所以异，故其关系于诗，至重且大；苟一紊乱，便失诗之所以为诗。”^①本文将集中讨论关于新诗格律的以下问题：即新诗的节奏具体如何产生，其基本构成单位是什么，而这些节奏单位又是如何划分的，以这样的方式构

^① 闻一多：《律诗底研究》（1922）（生前未发表），收入《闻一多研究四十年》，清华大学出版社1988年版，第437页。