

独立苍茫自咏诗：黄玉顺早期文存

黄玉顺主编



四川人民出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

独立苍茫自咏诗: 黄玉顺早期文存/黄玉顺著. —
成都: 四川人民出版社, 2018. 9
ISBN 978-7-220-11014-6

I. ①独… II. ①黄… III. ①社会科学-文集 IV.
①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 216460 号

DULI CANGMANG ZI YONGSHI HUANGYUSHUN ZAOQI WENCUN

独立苍茫自咏诗: 黄玉顺早期文存

黄玉顺 著

责任编辑
封面设计
版式设计
责任校对
责任印制

王定宇
蓝狮文化/李其飞
戴雨虹
梁 明
王 俊

出版发行
网 址
E-mail
新浪微博
微信公众号
发行部业务电话
防盗版举报电话
照 排
印 刷
成品尺寸
印 张
字 数
版 次
印 次
书 号
定 价

四川人民出版社 (成都市槐树街 2 号)
[http: //www. scpph. com](http://www.scpph.com)
[scrmcbs@ sina. com](mailto:scrmcbs@sina.com)
@ 四川人民出版社
四川人民出版社
(028) 86259624 86259453
(028) 86259624
四川胜翔数码印务设计有限公司
四川胜翔数码印务设计有限公司
170mm×240mm
25. 25
400 千
2018 年 9 月第 1 版
2018 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-220-11014-6
58. 00 元

■ 版权所有 · 侵权必究

本书若出现印装质量问题, 请与我社发行部联系调换
电话: (028) 86259453

目 录

第一编 诗学与易学	(001)
论汉语诗歌语言的音乐性	
——新诗音律研究	(002)
《易经》古歌的发现和开掘	(060)
中国最古老的婚礼进行曲	
——《易经》中的几首婚俗歌谣	(073)
撩开诗神面纱的一角	
——郭沫若对《周易》古诗的天才觉察	(078)
《易经》引用古歌的证明	(089)
《周易》中《既济》《未济》的考释	(096)
第二编 杜诗与音韵学	(105)
《自京赴奉先县咏怀五百字》用韵考	(106)
杜诗和唐代韵书的关系	(111)
杜诗古体叶韵考	(124)
杜诗仇注“叶音”考辨	(131)
伟大的孤独者	
——为诗人杜甫诞生 1282 周年作	(138)
杜诗疑义五则	(150)
杜诗五首辨疑	(165)
第三编 语言文字	(175)
汉字里的妇女观	(176)

汉字里的婚姻观	(180)
汉字里的家庭观	(185)
《尔雅》释名	(190)
《易传》形训略说	(195)
汉字里的女性崇拜	(199)
汉字里的性别歧视	(202)
成语韵编	(205)
《周易》语法研究管见	
——《易经语法分析》序	(250)
第四编 编辑出版与新闻传播	(255)
中国编辑之父	
——孔子整理“六经”述评	(256)
中国古典编辑学的奠基之作	
——郑樵《通志·校雠略》评析	(274)
改革呼唤社会主义新闻市场(笔谈)	(314)
报刊:怎样跳出“怪圈”?	(316)
树编辑者之楷模 立出版家之丰碑	
——读《编辑出版家叶圣陶》感言	(318)
新闻哲学导论	(320)
图书的“变法”与“革命”	(332)
电脑辅助编辑略谈	(334)
第五编 其 他	(337)
民主的法治和专制的法治	(338)
我想有个家	(340)
爱的商量	(342)
男人咏叹调	(345)
爱情是一道菜	(347)
论中国文学与儒学的关系	(349)
儒家审美论	(360)

诗
学
与
易
学



论汉语诗歌语言的音乐性

——新诗音律研究*

作者按：这篇长文写于1980年夏秋季，即笔者23岁时，当时我在成都大学中文系的学习即将结束。此文后来一直放在那里，未刊。时隔三十多年，今天看来，这篇文章还是有其意义的：旧体诗词的格律被打破以后，汉语诗歌的音乐性传统如何在新诗中重新得到发扬？这远不仅仅是关乎诗歌的问题，也不仅仅是关乎汉语的问题，而且是关乎民族文化传统的现代转化问题。如果我们今天已经不能“原教旨主义”式地照搬中国古代文化的某些具体形式，那么，我们的民族文化传统精神如何才能得到弘扬？本文对汉语诗歌的音乐性及其在现代新诗中的体现形式的探索，可以说是为这方面的探索提供了一个具体例证。现在把它整理出来，一仍其旧，以存原貌；只是加上了全文的副标题“新诗音律研究”及各节的小标题。

标题是“论汉语诗歌语言的音乐性”，其实，本文所要探讨的就是诗歌的“格律”问题，更准确点儿来说，就是“音律”问题。^① 我希望本文的内容能表明这并不是概念的混淆。

* 原载《成都大学学报》2013年第1期、第2期。

① 关于诗歌语言之音乐性，“格律”是旧的说法，“音律”是我的提法。

一、关于建立“新格律诗”之必要性的讨论

我为什么想探讨诗歌的格律问题呢，因为就今天的新诗看，确有建立新格律诗的必要，而至今这个问题在理论上还未能彻底解决，所以就很值得研究。

为什么说有必要建立新格律诗呢？何其芳说：“我是从诗歌的传统、诗歌的内容、诗歌的读者的习惯和诗歌的发展等方面来考虑，都觉得有建立现代格律诗的必要。”接着他又补充一点：五四以来的新诗传统，“它和我国古代的诗歌传统相当地脱节”，而“要解决新诗的形式和我国古典诗歌脱节的问题，关键就在于建立格律诗”。^①其实这也是诗歌“传统”问题。

关于读者对新诗形式的不满和要求，何其芳已经有具体详细的说明。^②而关于诗歌内容对形式的要求，他说：“诗的内容既然总是饱和着强烈或者深厚的情感，这就要求着它的形式便于表现出一种反复回旋、一唱三叹的抒情气氛。有一定格律是有助于造成这种气氛的。”^③后面那句话有一定道理；但我不禁想问：抒情散文同样“总是饱和着强烈或者深厚的情感”，为什么不求助于格律呢？足见这不能作为一条应建立格律诗的理由。但他所提出的另外两条理由，或者说另外两个现象，却是非常值得注意的。

一是诗歌的传统。他说：“我国古典诗歌的传统基本上是格律诗的传统。”（他这里说的不是旧概念的格律，而是“每行的节拍有规律并且押韵也有规律的诗。按照我们现在的这个概念，我国古代的四言诗、五七言诗，都是格律诗”。）^④这确实是一个值得研究的现象。

一是新诗的发展。他说：“十年来^⑤的诗歌创作是倾向于格律化的。格律诗的提倡和实验，自由诗的减少，都是这种倾向的表现……最近几年来的

① 何其芳：《再谈诗歌形式问题》，《文学评论》1959年第2期，《何其芳选集》第二卷，四川人民出版社1979年版。

② 何其芳：《关于现代格律诗》，《何其芳选集》第二卷。

③ 何其芳：《再谈诗歌形式问题》。

④ 何其芳：《再谈诗歌形式问题》。

⑤ 指新中国成立十年来。

‘半自由体’的兴盛也是反映了新诗倾向于格律化而又尚未格律化的。”^① 这确实也是一个值得研究的倾向。

但是以上两点，不过是诗歌的历史和现状的现象而已。还应更进一步——像何其芳那样——发问：“这难道是一种偶然的現象吗？”很显然不是。那又是什么缘故呢？何其芳解释道：

我想这不但和诗歌的起源有关系，而且和诗歌的内容也有关系。最早的诗歌是和歌唱不分的，这就决定了它的节奏常常有一定的规律。后来诗和歌唱分了家，但仍长期地普遍地虽说程度不同地保存着这种形式上的特点。我想，这绝不是一种“蛮性的遗传”，而是这种形式上的特点虽然一方面对于诗的内容的表达给予了若干限制，但在另一方面，它又是和诗的内容的某些根本之点相适应的，而且能起一种补助作用的缘故。^②

关于内容，上文已经谈过，这个理由不能成立。关于诗与歌唱的起源，这倒确实是一个重要的根据。但是这还没有说够，还漏掉了一个最重要、最根本的原因。假如我们又问：既然诗已经和歌唱分了家而独立了，它为什么非要保持歌唱一般的节奏不可呢？可见最根本的原因是在于诗歌自身的特点。这特点就是诗歌语言的音乐性。诗歌是一门独立的语言艺术，它之所以能区别于散文（包括抒情散文），就在于它是诗歌——既是诗歌，就必须有诗歌的语言，也就必须有音乐性，就必须有“语言的音乐”。关于这个问题，以下各节中将较为详细地讨论，这里暂且按下。

所要得出的结论是：确实有建立新格律诗的必要。至于这音乐性和格律有何关系，那也是下文的内容。既然有建立新格律诗的必要，当然也就有研究和探讨新格律诗理论的必要。

① 何其芳：《再谈诗歌形式问题》。

② 何其芳：《关于现代格律诗》。

二、前人对“新格律”的探索

其实对新格律的探索，几乎从来就没有停止过。而这中间影响最大的两次，似乎就是20世纪20年代“新月派”提倡新格律和50年代《文学评论》发表一辑关于新诗格律讨论的文章。而如果从探索新格律的历史来看，最突出的两个人，怕是闻一多和何其芳。

关于“新月派”对新格律的提倡，据朱自清的记叙，是在：

十五年^①四月一日，北京《晨报诗镌》出世。这是闻一多、徐志摩、朱湘、饶孟侃、刘梦苇、于赓虞诸氏主办的。他们要“创格”，要发见“新格式与新音节”……他们真研究，真试验；每周有诗会，或讨论，或诵读。梁实秋氏说“这是第一次一伙人聚集起来诚心诚意的试验作新诗”，虽然只出了十一号，留下的影响却很大——那时候大家都做格律诗；有些从前极不顾形式的，也上起规矩来了。“方块诗”“豆腐干块”等等名字，可以看出这时期的风气。^②

他们的影响确也不小，就连“最厌恶形式，而以自然流露为上乘，说‘诗不是“做”出来的，只是“写”出来的’”^③、主张“绝端的自由，绝端的自主”^④的郭沫若，也多少受到风气的袭（席）卷，如他的诗集《瓶》。

事实上对新诗形式的探讨，远远在“新月派”之前。据朱自清说：“新诗形式运动的观念，刘半农早就有。他那时主张（一）‘破坏旧韵，重造新韵’，（二）‘增多诗体’。‘增多诗体’又分自造、输入他种诗体、有韵诗外别增无韵诗三项，后来局势恰如他所想。”^⑤即使单就格律来讲，也不是始自“新月

① 即1926年。

② 朱自清：《现代诗歌导论》，《新文学大系导论集》，上海良友复兴图书印刷公司，影印本，1940年。

③ 朱自清：《现代诗歌导论》。

④ 转引自楼栖：《论郭沫若的诗》，上海文艺出版社1959年版。

⑤ 朱自清：《现代诗歌导论》。

派”。“第一个有意实验种种体制，想创新格律的，是陆志韦氏。”^①可是为什么“新月派”之前人们对新形式乃至新格律的探索，都没有引起注意，而单单“新月派”一提倡新格律，就引起这么大的反响呢？

这当然和“新月派”理论的详明和大量的实验等有关，但更重要的原因恐怕是客观的条件。新诗之兴起，“那正是‘五四’之后，刚在开始一个解放的时代”；“新诗运动从诗体解放下手”，“这时期作诗最重自由”^②，因为“我们不能设想，衰败了几百年的中国古典诗歌不经过这样一次大的革命，大的变化，还可能有什么出路。打破了一切古典诗歌的格律，竟至把诗的句子写得和散文差不多，在当时来说，实在是一种很大胆的创举。后来自由诗很流行，是和‘五四’初期的这种‘大破’的传统有关系的”。^③

所以，胡适之《谈新诗》很早就提出这种自由化的主张：

音节，他说全靠（一）语气的自然节奏，（二）每句内部所用字的自然和谐，平仄是不重要的。用韵，他说有三种自由：（一）用现代的韵，（二）平仄互押，（三）有韵固然好，没有韵也不妨。方法，他说须要用具体的作法……《谈新诗》差不多成为诗的创造和批评的金科玉律了……《谈新诗》切实指出解放的路子，彷徨着的自然都走上去。^④

因此，这个时期的新诗只要求有新内容、新精神，而在语言形式上，只要是白话就行。不破不立，矫枉过正，这原是一切革命的规律，也是诗歌形式革命的客观规律。况且那时要“给诗找一种新语言，决非容易，况且旧势力也太大。多数作者急切里无法甩掉旧诗词的调子”^⑤。试想，这种时候谁来提倡什么“格律”，那不是不合时宜吗？又有谁会去理睬他呢？

然而到“新月派”提倡格律诗的时候，情形就不同了。到这时候，一方面新诗已经稳稳地站住了脚跟——《女神》便是最高的标志；但另一方面新

① 朱自清：《现代诗歌导论》。

② 朱自清：《现代诗歌导论》。

③ 何其芳：《再谈诗歌形式问题》。

④ 朱自清：《现代诗歌导论》。

⑤ 朱自清：《现代诗歌导论》。

诗也过分自由，大量的自由得不像诗了的“自由诗”也自由泛滥起来，似乎任何人提起笔来都可以写诗了。这大大破坏了新诗的声誉，不利于新诗更进一步的健康发展，因此，客观上提出了建立完美的艺术形式的要求。李广田说：“自五四以来中国的新诗已经有了将近十年的历史，十年之内，新诗由萌芽而壮大，脱离了旧形式的束缚，自然要求新形式的建立，而到了闻先生，可以说已经是一个相当成熟的时期。”^①到了这地步，难怪“新月派”提倡和试验新格律，立即就得到了广泛的响应——也真是“应运而生”了。

王瑶指出：“格律诗的提倡至少在当时起了一种澄清的作用，使大家认为诗并不是那么容易作，对创作也应抱有一种严肃的态度。”^②他说“至少”，那“至多”呢？其实不多不少，如果说破坏旧形式是新诗建设的第一步的话，那么，“新月派”提倡的新格律就是迈出了第二步：

本时期的诗歌，不同于五四时期，不是把主要工作摆在旧形式格律的破坏上，而是多方面地寻求和创造新的表现形式和格律。因为这样，本时期诗歌就较之上一时期有了比较显著的不同面貌，在我们新诗歌运动历史上向前跨进了一步。^③

因此，如果撇开其他方面，单就新格律探索史来讲，是不是应该给“新月派”记一大功呢？

“新月派”中提倡并试验新格律的远非闻一多一个人，他只是最突出罢了。客观来看，在“新月派”，徐志摩是思想倾向上的主脑，而闻一多则是格律理论上的主脑。确实，闻一多在提倡新格律上是“新月派”诗人中成就最高、影响最大的一个。朱自清讲：“闻一多氏的理论最为详明”，“《诗镌》里闻一多氏影响最大。徐志摩氏虽在努力于‘体制的输入与实验’，却只顾了自家，没有想到用理论来领导别人。闻一多氏才是‘最有兴味探讨诗的理论 and 艺术的’”。^④而且诚如卞之琳所指出的：“显然没有人像他那样，到出版《死

① 李广田：《〈闻一多选集〉序》，见《闻一多选集》第一卷，四川文艺出版社1987年版。

② 王瑶：《中国新文学史稿》，新文艺出版社1953年版。

③ 刘绶松：《中国新文学史初稿》，作家出版社1956年版。

④ 朱自清：《现代诗歌导论》。

水》为止，有意识持续进行了创作实验。”^① 因此，臧克家说：“在新诗形式的摸索创造方面，闻一多是五四以来的诗人中出力最大贡献最多的一个。”^② 这已经是公论。

关于何其芳，下文再来谈。下面一节先看看闻一多的理论。

三、闻一多的新格律理论

闻一多的新格律主张，是他长期探索的结果。他之所以形成了自己的格律理论，客观上是由于新诗现状的刺激，而主观上却是由于他对艺术的形式美的酷爱 and 不懈追求。早在清华学校（清华大学前身）读书的时候，他就在“清华文学社”里作过《诗的音节的研究》的报告。^③ 我没读过这个报告。但据他的第一个诗集《红烛》的艺术形式的状况来看，这报告一定还很成熟。在经过《红烛》时期的长期探索之后，1926年他发表了《诗的格律》，全面阐述了他的格律主张；同时就是诗集《死水》时期的试验。《死水》出版于1928年初。因此，闻一多的新格律，理论的主张主要在《诗的格律》文中，实际的试验主要在《死水》诗集中。

在《诗的格律》里，他写道：

诗的实力不独包括音乐的美（音节）绘画的美（词藻），并且还有建筑的美（节的匀称和句的均齐）。^④

这大约就是他的理论总纲了。他把自己的理论分为三个方面：音乐美、绘画美、建筑美。这似乎有一点科学的根据。按文字学理论，汉字有形、音、义三个要素。诗是语言的艺术，当然也可以做这种划分：音乐的美和字音有关，建筑的美和字形有关，而绘画的美则和字义有关。

① 卞之琳：《完成与开端：纪念诗人闻一多八十生辰》，《文学评论》1979年第3期。

② 臧克家：《闻一多的〈发现〉和〈一句话〉》，《语文学习》1957年第4期。

③ 王康：《闻一多传》，湖北人民出版社1979年版，第二章。

④ 闻一多：《诗的格律》，《闻一多全集》，开明书店1948年版。以下凡引闻一多语而未注明出处者，均见《诗的格律》。

但是这“绘画的美”，恐怕不是格律范畴的问题。闻一多指的“词藻”，臧克家理解是要求“色调美丽”。^①大概由于闻一多的专业是美术，因而对色彩很感兴趣。他甚至写过一首诗，题名《色彩》，讴歌色彩，说他爱色彩胜于爱生命，因为色彩赋予他生命以价值。^②但不知他是否把“绘画的美”算作格律，因为《诗的格律》里他没有谈这个问题。但不管闻一多怎样看，“绘画的美”绝不是格律范畴的东西。这很明显，首先，它属于语言的形象性问题，而语言的形象性不仅仅是诗歌语言的要求，也是一切文学作品语言的要求，不能把它作为诗歌语言的特点。其次，它根本不属于语言的形式问题，而是由语言的内容来决定的。因此，实际上闻一多的新格律理论就只有两个方面，即音乐的美和建筑的美。

闻一多进一步阐述了他的理论：

从表面上看来，格律可从两方面讲：（一）属于视觉方面的，（二）属于听觉方面的。这两类其实又（不）^③当分开来讲，因为它们是息息相关的。譬如属于视觉方面的格律有节的匀称，有句的均齐属于听觉方面的有格式，有音尺，有平仄，有韵脚；但是没有格式，也就没有节的匀称，没有音尺，也就没有句的均齐……当然视觉方面的问题比较占次要的位置。但是在我们中国的文字里，尤其不当忽略视觉一层，因为我们的文字是象形的，我们中国人鉴赏文艺的时候，至少有一半的印象是要靠眼睛来传达的。原来文学本是占时间又占空间的一种艺术……增加了一种建筑美的可能性是新诗的特点之一。

更彻底的讲来，句法整齐不但于音节没有妨碍，而且可以促成音节的调和……所以整齐的字句是调和的音节必然产生出来的现象。绝对的调和音节，字句必定整齐。（反过来讲，字句整齐了，音节不一定会调和，那是因为只有字数的整齐，没有顾到音尺的整齐……）

这样讲来，字数整齐的关系可大了，因为从这一点表面上的形式，可以证明诗的内在的精神——节奏的存在与否。

① 臧克家：《闻一多的〈发现〉和〈一句话〉》。

② 闻一多：《色彩》，收入诗集《红烛》，《闻一多全集》。

③ 原文没有“不”字，应属当时排字的脱漏，否则此句不通。

这就是他的见解。这中间也不无矛盾之处，但是从中可以归纳出下列几点来：

1. 诗歌既是听觉艺术，又是视觉艺术，既占时间，又占空间。因此，格律当分为听觉的和视觉的两方面，即“音乐美”和“建筑美”。

2. 这两方面的关系极为密切，并且听觉的方面决定视觉的方面，“绝对的调和音节，字句必定整齐”。

3. 但是，虽然视觉的方面一般要次要些，在我们汉语中却尤其重要，因为汉字是象形文字。

4. “句法整齐不但于音节没有妨碍，而且可以促成音节的调和”；不仅如此，字数整齐还能证明节奏的存在。

以上的推论似乎有些道理，其实不然。后面的几点暂且不去管它，我们先看看第一点，因为这是他的推论的大前提。

卞之琳谈到闻一多时说：“他说饶文‘是从听觉方面着眼’，我认为显然是对的，而闻先生还要讲虽然‘比较占次要的位置’的‘视觉方面的问题’，以至谈到汉语的象形文字在诗里的作用，诗里的‘绘画的美’‘建筑的美’等等，这显然是混淆了文艺的基本范畴，听觉艺术与视觉艺术的根本区分。”^①我很赞成卞之琳的看法。下一节我想对此加以说明。

四、诗是关于听觉的时间艺术

诗是视觉的、空间的艺术，还是听觉的、时间的艺术？

首先，诗是语言的艺术。语言是什么呢？语言其实就是能够代表一定意义的一种声音；“语言的交际作用，是通过代表一定意义的声音来实现的。这种代表一定意义的声音就是语音。”^②文字只不过是记录这种代表特定意义的语音的一种符号而已，就像音乐的音符一样。远在文字产生之前很久，就产生了语言，因此，那时的语言只有声音，没有形体。然而那时就已经产生了诗歌，即劳动歌。试想，那时人们的诗歌连书面记录都没有，又哪来什么

^① 卞之琳：《完成与开端：纪念诗人闻一多八十生辰》。

^② 胡裕树主编：《现代汉语》，上海教育出版社1979年版，修订本，第一章，第一节。

“建筑的美”？又与“视觉”有何关系？又哪里去占有有什么“空间”？即使到了今天，许多民歌也纯粹是口头创作、口头流传。退一步说，今天我们写诗，无论在纸面上把它“建筑”得多么美，一旦把它拿来朗诵，就没有什么“建筑的美”了——除了听得出音乐美，谁能听得出“建筑的美”来？当然，我们可以一声不出地“看”诗；但是我想，一个音乐家也可以不出声地“看”乐谱吧？其实他心里在“默唱”，就像我们心里在“默读”一样，并非仅仅“看”而已。可见诗是一种听觉的（时间的）艺术。

诗是听觉艺术，还可以从诗与音乐——这种听觉的、时间的艺术的密切关系上来考察。简单回顾一下文学艺术的历史，就清楚了。“诗歌是最早出现的一种文学体裁。在产生的初期，诗和音乐、舞蹈三者合一，不具独立的形式。”^①“原始人在其劳动的过程中，由于筋力的张弛和工具运用的配合，自然地发出劳动的呼声。这种呼声具有一定的高低和间歇，在一定时间内，或者重复而无变化，或者变化而有规律，这样就产生了节奏。这种简单的节奏，就是音乐、舞蹈的节拍和诗歌韵律的起源。”^②“当原始人把这种有节奏的劳动呼声和音响，与含有一定意义的语言结合起来时，就产生了最早的诗歌”，“作为文学的最初形式的原始歌谣，往往与音乐、舞蹈结合在一起，成为三位一体的东西”。^③

那时候的劳动歌，既是诗歌，又是音乐。《淮南子·道应训》还记载着一个例子：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后者应之，此举重劝力之歌也。”^④其实到今天也能够听到这种“举重劝力之歌”。成都地区就常听见这么一首劳动号子，如果用简谱记下来，大概就像这样：

	1	1	1	6		5	5		6	•	3		5	5		
(领)	嗨	呀	一	个	着	嘞	，	(合)	哎		嗨	着	嘞	！		
	6	6	1	6		5	3	6		5	•	3		2	2	
(领)	嗨	呀	一	个	着	嘞	，	(合)	哎		嗨	着	嘞	！		
	3	3	5	3		2	1	6		1	•	2		1	1	
(领)	嗨	呀	一	个	着	嘞	，	(合)	哎		嗨	着	嘞	！		

① 以群主编：《文学的基本原理》，上海文艺出版社1980年版，第八章，第二节。

② 游国恩主编：《中国文学史》，人民文学出版社1978年版，第一章，第一节。

③ 以群主编：《文学的基本原理》，第一章，第一节。

④ 《淮南子》：《诸子集成》本，中华书局1954年版。

有时候领唱者还直接加入“大家加油干啰”之类。劳动号子一般旋律都很简单，节奏却很有力。古代诗与音乐的紧密结合，正如《书经》所说：“诗言志，歌永（咏）言，声依永（咏），律和声。”^①那就说明，音乐的节奏旋律，完全依着诗歌语言本身的顿挫抑扬，它们完全融为一体。但这里还说得不够具体。《诗大序》说：

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗；情动于中，而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也！^②

这就充分说明了诗歌、音乐和舞蹈“三位一体”的情况。

随着文学艺术的发展，诗与音乐逐渐分别独立。彻底独立于音乐之外的诗歌，恐怕产生于汉代，因为《诗经》《楚辞》并未脱离音乐。朱熹说：

风者，民俗歌谣之诗也。^③

凡诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也。^④

若夫雅颂之篇，则皆成周之世，朝廷郊庙乐歌之辞。^⑤

雅者，正也，正乐之歌也。^⑥

颂者，宗庙之乐歌。^⑦

昔周盛时，上自郊庙朝廷，而下达于乡党闾巷，其言粹然无不出于正者，圣人固已协之声律，而用之乡人，用之邦国，以化天下。^⑧

① 《尚书·尧典》。《尚书》：《十三经注疏》本，中华书局影印，1980年。

② 《毛诗正义·周南·关雎》。《毛诗正义》：《十三经注疏》本，中华书局影印，1980年。

③ 朱熹：《诗集传》卷一，上海古籍出版社1980年版。

④ 朱熹：《诗集传·序》。

⑤ 朱熹：《诗集传·序》。

⑥ 朱熹：《诗集传》卷九。

⑦ 朱熹：《诗集传》卷十九。

⑧ 朱熹：《诗集传·序》。

总之,《诗经》里的诗都是歌词。《楚辞》的《九歌》,那是屈原根据民间的祭祀乐歌改写的,自能“协之声律”^①。但《楚辞》中其他篇章是否与音乐有关系,这很难说。不过从楚辞的产生来看,应该是有关联的:“战国时楚国地方音乐极为发达,其歌曲如《涉江》《采菱》《劳商》《薤露》《阳春》《白雪》等,‘楚辞’的作者都已提及。‘楚辞’虽非乐章,未必可歌,但它的许多诗篇都有‘乱’章,有的还有‘倡’和‘少歌’,这些都是乐曲的组成部分。《楚辞》中保存这些乐曲的形式,就说明它同音乐的关系非常接近。”^② 总之,《楚辞》至少没有能够完全脱离音乐。因此,说诗歌在汉代才完全摆脱音乐而独立,这是比较稳妥的。

但是说实在话,广义的“诗歌”从来就没有和音乐完全脱离过关系。汉有乐府,唐有“竹枝”“杨柳”,唐宋有词,元明有曲,今有歌曲,又有诗剧——总而言之,“诗乃乐之词也”^③。从中可以看出诗歌与音乐有何等密切的联系。

诗与音乐有着共通的艺术特点。拿文学与其他艺术形式的区别来看,虽然一切艺术都要塑造形象,但是,“文学的形象不是视觉的,而是想象的。一般地说,如绘画、雕刻的形象,或电影、戏剧、舞蹈的形象,都是视觉的,也就是说,都是眼睛能够看到的。文学的形象却不是眼睛所能看到,而是由想象才能把握的”,这就有如“音乐的形象也是想象的……”^④ 诗与音乐的形象都是诉诸想象的,而且两者所由以诉诸想象的媒介物都是能够代表一定意义的声音,通过这种声音诉诸想象,从而产生形象。当然,这还不足以把诗与其他文学形式区别开来。因此,还应该进一步探讨诗歌语言形式上所具有的特点。

如果我们更进一步来看,就会看到诗与音乐不仅关系密切,而且诗歌语言本身就具有音乐性。诗歌“除了音乐性的美以外,语言形式差不多没有其他能引起人们美感的東西了”^⑤;“跟音乐里的乐音一样,语音中的元音具有四

① 朱熹:《楚辞集注·九歌》,上海古籍出版社1980年版。

② 游国恩主编:《中国文学史》,第五章,第一节。

③ 冯班:《钝吟杂录·正俗》,收入丁福保辑《清诗话》,上海古籍出版社1963年版。

④ 蔡仪:《文学概论》,人民文学出版社1979年版,第一章,第三节。

⑤ 王力:《略论语言形式美》,《龙虫并雕斋文集》,中华书局1980年版。