# 论 20 世纪 20 年代诗学的音乐论

曹 万 生
(四川师范大学 诗学研究所,成都 610066)

**摘要**:20 世纪 20 年代诗学,在音乐、格律、形式上有深刻的反思,也有其长足的发展;而胡适对音乐性的逐渐重视及新月社的集体创造,构成了这一时期对初期、发难期"质胜于文"的反拨。20 年代的音乐性有四个分支:一是胡适的音乐性转向;二是传统音韵学熏陶下的诗人学人的主张与创作;三是新近诗人与学人强调音乐性,并对西方音乐性有所借鉴;四是新月社诸君结党而论,把新诗音乐性推向高潮,彻底扭转了自由诗和初期白话诗不要音乐性的风气。

**关键词**:20 世纪 20 年代;新诗学;音乐性;胡适转向
**中图分类号**:I206.6 **文献标志码**:A **文章编号**:1000-5315(2014)05-0149-09

20 世纪 20 年代诗学,在音乐、格律、形式上有深刻的反思,也有其长足的发展。这个反思,主要体现在胡适对音乐性的逐渐重视以及新月社的集体创造,以此构成了这一时期在形式上对初期、发难期"质胜于文"的反拨。

新诗音乐性问题是新诗诞生后新旧两派以及新派内部争论最激烈的问题。因为音乐性是旧诗形式的根本问题,是新诗革命的焦点问题,又是诗歌形式回避不了的第一个形式问题。所以,无论最初持有什么观点,最后都在音乐性问题上交锋并寻得共识。胡适发难以后,新诗被人批评的主要问题也是音乐性的问题。本文涉及的众多诗学家、不同的观点都集中在如下问题上:什么是新诗的音乐性(时称"音节")?新诗的音乐性是不是必须的?如果是必须的,与旧诗的音乐性有何不同?如何叫做到了"自然的音节"?白话诗与文言诗在音乐性上最本质的区别是什么?白话读诗的停顿与文言读诗的停顿是什么?白话诗的白话如何规定相对独立的读音单位?这个相对独立的读音单位叫什么?要不要一致或有规律?新诗要不要押韵?旧韵书已经过时,新诗如何有新的韵书?

这些问题都属于新诗形式的问题,又都与新诗后来发展的新格律理论有关。但后面的所有问题都是从音乐性问题开始的,所以,清理这个问题的来龙去脉,还原当时的具体诗学现象,对于理解新诗形式发展,是基础的工作。

20 年代的音乐性有四个分支:一是胡适的音乐性转向;二是传统音韵学熏陶下的诗人学人的主张与创作,这一派借鉴旧诗词音乐性与民歌音乐性营养的居多,强调诗要有音乐性,如刘半农、沈尹默、钱玄同、陆志韦等;三是新近诗人与学人强调音乐性,并对西方音乐性有所借鉴,如康白情、李思纯;四是新月社诸君,他们群起响应,结党而论,把新诗音乐性推向高潮,彻底扭转了自由诗和初期白话诗不要音乐性的风气。

## 一 胡适新诗音乐性的转向及主张

1919 年以后,批评新诗的不仅是梅光迪等人,一些写新诗的新诗人、一些不写旧诗也不写新诗的读者,也在批评新诗的粗糙,新诗的评价成为新诗能否生存的大问题。所以初期白话诗人纷纷回到旧诗那里去找

**收稿日期**:2014-01-21
**基金项目**:本文系国家社科基金"中国现代诗学流变史"(项目编号:04XZW007)阶段性成果。
**作者简介**:曹万生(1949—),男,湖北黄冈人,四川师范大学诗学研究所教授,研究方向为中国现当代文学与诗学。

诗性的营养,这也是梅光迪、任叔永理论的发酵使然。在这个历史背景中,胡适开始反思初期的孟浪,开始研究汉语本身的诗性、研究现代汉语诗歌的诗性问题,但他最先就思考到音乐性的问题。

这就是他发表于1919年10月的《谈新诗——八年来一件大事》(以下简称《谈新诗》)[1]一文的背景。这时的白话新诗处于一种什么样的地位呢?引胡适的话来说,是不太妙:"自从一九一七年一月以来,这种革命(指'文学革命'——引者)——多谢反对党送登广告的影响——居然可算是传播得很远了。文学革命的目的是要替中国创造一种'国语的文学'——活的文学。这两年来的成绩,国语的散文是已过了辩论的时期,到了多数人实行的时期了。只有国语的韵文——所谓'新诗'——还脱不了许多人的怀疑。"这"怀疑"在新诗是否是诗,也就是是否有诗味诗性的问题。

胡适这篇文章,体现了他的诗学转向,由过去的只讲白话的倾向,转向了强调诗性的倾向。该文涉及了两个问题,一是新诗的音节,一是新诗"具体的写法"即用形象的方法做新诗的问题。本文只拟研究前者。

胡适《谈新诗》虽然谈了五个问题,第三个问题即关于新诗的音乐性,却用了全文三分之一的篇幅,体现了文章的重心,对他经历的白话诗从酝酿到发难到被批评到新的转折之临,作了历史的清理、检讨与未来的展望。

《谈新诗》的音乐性问题有三个理论层次:一是新诗有"音节",但不是旧诗的"音节";二是关于新诗"音节"的定义;三是什么是新诗的"节",什么是新诗的"音"。需要指出的是,胡适文章中使用的"音节",是当时普遍对新诗音乐性代用的概念,也是胡适自己经常使用的概念,其内涵就是新诗的音乐性①。

(一)新诗有音节,但不是旧诗的音节

胡适首先联系实际说:"现在攻击新诗的人多说新诗没有音节。不幸有一些做新诗的人也以为新诗可以不注意音节。这都是错的。"那么错在哪里?胡适造了两个概念,一是旧诗的音乐性概念,一是新诗的音乐性概念。他认为,攻击新诗的人,把旧诗的押韵与平仄两个基本概念来对应新诗的音乐性,是不对的。他举例沈尹默《三弦》和他的《一颗星儿》说明:"这种音节方法,是旧诗音节的精采","能够容纳在新诗里,固然也是好事。但是这是新旧过渡时代的一种有趣味的研究,并不是新诗音节的全部。新诗大多数的趋势,依我们看来,是朝着一个公共方向走的。那个方向便是'自然的音节'"。所谓"自然的音节",即下文将要论述的他关于新诗的音乐性概念。在此,胡适对平仄不能作为新诗的音乐性的内涵的解释是对的,但他对押韵只是旧诗特有的音乐性的说法,就不对了。

(二)什么是新诗的音乐性

关于新诗的音乐性,胡适解释为:"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。至于句末的韵脚,句中的平仄,都是不重要的事。语气自然,用字和谐,就是句末无韵也不要紧。"这种说法还带有他就发难期的特点,只强调白话的自然,没有强调白话诗的音乐性规定。这是他转换期的特点体现,但比发难期有进步的是,强调了他所谓的"音节"这个概念。

第一,关于"自然音节"即新诗的"节"与"音"的新解。这一方面的论述,是胡适音乐性最有理论贡献的论述。

先看他"节"的概念。他说,"自然的音节是不容易解说明白的",并例举了新旧两种诗,提出了旧诗两个字为一节,新诗四五个字为一节的精彩论点。他说,"一层是说,五七言旧诗'两个字为一"节"的'",如"风绽—雨肥—梅(两节半)","江间—波浪—兼天—涌(三节半)"。同时认为,"新体诗句子的长短,是无定的;就是句里的节奏,也是依着意义的自然区分与文法的自然区分来分析的。白话里的多音字比文言多得多,并且不止两个字的联合,故往往有三个字为一节或四五个字为一节的",如"万一—这首诗—赶得上—远行人","旁边—有一段—低低的—土墙—挡住了个—弹三弦—的人"。

再看他"音"的概念。他认为,音"就是诗的声调。新诗的声调有两个要件:一是平仄要自然,二是用韵要自然","用韵一层,新诗有三种自由:第一,用现代的韵,不拘古韵更不拘平仄韵。第二,平仄可以互相押韵,这是词曲通用的例,不单是新诗如此。第三,有韵固然好,没有韵也不妨。新诗的声调既在骨子里,——在自然的轻重高下,在语气的自然区分——故有无韵脚都不成问题。例如周作人君的《小河》虽然无韵,但是读起来自然有很好的声调,不觉得是一首无韵诗"。

胡适这一段话,谈了四个意思:一是节的概念,这是与旧诗对比着讲的;二是音即声调的概念,声调的概念又分出两个要件;三是音即平仄与押韵(但由于白话中平仄变了,故不讲);四是只讲押韵,但也可以不押,只要音节自然就好。四层意思不时矛盾,但总体来讲,是以白话的语言现实为出发点,没有一个绝对的规定,但以写出自然和谐的具有音乐性的新诗为目的。

胡适关于“节”的概念,是胡适新诗音乐性理论里最重要的成果,也最有意义。

什么是节呢?胡适说,节是“诗句里面的顿挫段落”。什么是“顿挫段落”呢?根据他后面的例证来看,也就是句子里相对独立的读音单位,比如,他把五言诗分为“两节半”,把七言诗分为“三节半”,即两个字“一”节,一个字“半”节。以古诗这种读法为规律,他把新诗里相当于旧诗两个字一样等长的、相对独立的读音单位,谓之为“节”。由于新诗使用现代汉语,多字词多,这样,许多诗行就有许多三字的“节”,乃至四、五字的“节”。如他所举例的“旁边—有一段—低低的—土墙—挡住了个—弹三弦—的人”,这行诗就被胡适读成了七节。至于每行的“节”数多少为宜,行与行之间的“节”数有没有什么规律,该怎么设计?胡适都没有说。他只说到这里,但目标是给出来了的,就是要做到“自然和谐”。

(三)胡适关于新诗音乐性理论的意义

其一,胡适区别了旧体诗与新诗在语言读音单位上的根本区别,即是旧体诗的词用的字少,如两字或单字,新诗的词或词组的字多,如三个字,甚至四五个字。根据现代汉语理论,一个字是一个音节(这与胡适的“音节”和“节”的概念是完全不同的概念),如二个字的就是双音节词或词组,如上面的“旁边”、“的人”,三个字就是三音节词或词组,如上面的“低低的”,四个字就是四音节词或词组,如上面的“挡住了个”,等等。换句话说,旧体诗是单音节的词多,新诗是双音节或多音节的词或词组多,这是两种诗在读音单位上的最大的区别。这是后来从闻一多到何其芳的新诗格律体理论的语言学基础,而这是由胡适在《谈新诗》里最早发现的。但这一点发现,是学界从来没有看到的,既往的研究都是从闻一多讲起的。

其二,胡适上述关于新诗二字节、三字节、四字节的读法的理论,就是后来闻一多的二字尺、三字尺、四字尺的理论,也是何其芳的“顿”的理论,还是卞之琳的“拍”的理论。这是新诗至今为止格律体的基本理论。

其三,胡适与闻一多、何其芳不同的是,他没有提出如何做到读音单位的一致或有规律,只抽象地谈到了“研究内部的词句应该如何组织安排,方才可以发生和谐的自然音节”。

## 二　传统音韵学熏陶下的诗人学人的主张

(一)刘半农的音乐论

刘半农于新诗的音乐性有三个建设性贡献:其一,他是先于胡适、白话诗革命的先行者,第一位在新诗音乐性上进行理论探索与创作实践的理论家与诗人,说他是新诗音乐性的开山也不为过;二是理论上提出“破坏旧韵、创造新韵”;三是身体力行,写了一批具有音乐性的好诗。

1917年5月,刘半农的《我之文学改良观》[2],在对韵文即诗歌改良的建议中,最重要的一项即所谓对“韵”的改造。他说,“第一曰破坏旧韵重造新韵”。他以顾炎武对沈约《四声谱》已脱离现实所论为据,批判旧音韵的种种于今荒谬之处,提出三种新诗的解决办法:“(一)作者各就土音押韵,而注明何处土音于作物之下。此实最不妥当之法”;“(二)以京音为标准,由长于京语者为造一新谱,使不解京语者有所遵依。此较前法稍妥,然而未尽善”;“(三)希望于‘国语研究会’诸君,以调查所得,撰一定谱,行之于世,则尽善尽美矣”。刘半农的这一主张,得到《新青年》主编陈独秀的激赞,陈独秀在文后发表短评认为,“刘君此文,最足唤起文学界注意者二事,一曰改选新韵,一曰以今语作曲”[2]。刘半农依第一种方法作有《瓦釜集》。后来新诗的发展,确如刘半农所言进行。

刘半农还身体力行,以其三种方法写诗,先依江阴口音写,后依京语写,其佳作为《教我如何不想她》。这首诗,写于1920年诗人旅居伦敦之时,由于琅琅上口、音乐性强,被赵元任谱曲得以传世至今,成为现代名曲。这个“她”字,也是刘半农所发明。语言学家赵元任还称他是“新诗人中对于音调上写得特别流利的一个作家”[3]。

与刘半农意见一致的是语言学家钱玄同,他为胡适的《尝试集》写的序,就这样说:“现在做白话韵文,一定应该全用现在的句调。”[4]

(二)沈尹默等的音乐论

沈尹默的《三弦》在1919年被胡适恭维为算是早期白话诗里难得的音乐性最好的诗歌之一。胡适认为:“这首诗从见解意境上和音节上看来,都可算是新诗中一首最完全的诗。看他第二段‘旁边’以下一长句中,旁边是双声;有一是双声;段,低,低,的,土,挡,弹,的,断,荡,的,十一个都是双声。这十一个字都是‘端透定’的字,模写三弦的声响,又把‘挡’‘弹’‘断’‘荡’四个阳声的字和七个阴声的双声宁(段,低,低,的,土,的,的,)参带夹用,更显出三弦的抑扬顿挫。”[1]看到胡适这一段分析,真是惊异他由1917年及其以前主张“质胜于文”到1919年后这两年间的巨大变化。

相对于刘半农站在整体文学革命高度,在白话诗初期即对新诗音乐性大声疾呼不同的是,后来的陆志韦、刘梦苇、刘大白、俞平伯、孙大雨、饶孟侃、朱湘、梁实秋等人从不同角度提出了关于新诗音乐性的不同主张与实践。

在刘半农、钱玄同、胡适从 1917 到 1919 年上述关于新诗音乐性的强势话语背景下,新诗界关于诗学的讨论也日益热烈,突出表现在《少年中国》1920 年 2 月 15 日出版的《诗学研究号(一)》和 1920 年 3 月 15 日出版的《诗学研究号(二)》。这两期专号译比论多,主要介绍英、德、印等国诗人,也有田汉谈诗歌与劳动等文。对新诗诗学有贡献的有两文,这就是康白情的《新诗的我见》以及为这两期诗学专号激起讨论的李思纯的诗歌形式长篇论文。这两位文章涉及问题广泛,后文仅谈谈他们在新诗音乐性上的主张。

(三)陆志韦的音乐论

陆志韦跟钱玄同、刘半农一样,是新诗诗学界兼有诗人、语言学家身份的人,所以强调新诗的音乐性势所必然。他与钱玄同、刘半农不同的是,首从节奏入手,次才研究韵律,他强调的节奏,与那些讲情感节奏的内容派不同,专指诗中语音的节奏。陆志韦写于 1923 年 7 月的《〈渡河〉自序——我的诗的躯壳》,提出了自由诗的危机、节奏等重要诗学主张[5]。

陆志韦《〈渡河〉自序——我的诗的躯壳》的第一个意义在于,它是切中时弊的针砭,也是至今不废的经典。所谓切中时弊,是指他指出了自由诗的危机,分清了语言与诗的语言、天籁与有节奏的天籁当是为许多“豪放的主张”所遮蔽的时弊。

什么是自由诗的危机?陆志韦认为,“自由诗有一极大的危险,就是丧失节奏的本意”。就是说,自由诗失去了真正的节奏(“节奏的本意”)。一说节奏,有人便认为只有“情绪的吕律”、“内在的旋律”、有情感就是“自然的音节”,甚至以节奏为情感的代词。因为大诗人言,所以影响就大,但究其实,两个节奏两个音节各说各话,概念的混乱延迟了诗学的创造性发展。陆志韦说得很明白,“诗应切近语言,不就是语言。诗而就是语言,我们说话就够了,何必做诗?”分清了诗的语言与生活的语言的区别。再则,“口语的天籁非都有诗的价值,有节奏的天籁才算是诗”。所谓“口语的天籁”,即所谓“情绪的吕律”是也,但陆认为,此吕律非彼吕律,也就是说,“口语的天籁”不等于“有节奏的天籁”,“有节奏的天籁才算是诗”。

第二个意义在于,定义了节奏。他在文章中就旧诗与外语诗歌的节奏作了分析:汉语的平仄用高低当节奏,拉丁语用长短,条顿语用抑扬。“依心理学家说,音的强度一抑一扬,是论节奏最根本的现象。其次是长短,再次才是高低”;“我国普通语没有入声,不分长短,断乎不可远追秦汉,近仿拉丁的了。现在只有舍平仄而采抑扬”;“只是讲抑扬也不是一言可了。英文诗没有不用抑扬,……自由诗用语气的强弱最易通融。我的意见,以为中国改用抑扬,可取中庸之道。条顿语的诗大概一行要定几个重点,不过重点(音)与重点(音)之间可用一个或两个甚至于三个轻的声音。……中国一字一音,所以我们诗体从没有这样的自由。只有后世人读唐人乐府里的‘君不见’‘嘻磋乎’等成语,有些仿佛②。我这本小册子里,《罂粟花》等诗每行五节,《永生永死》等诗每行四节,每节有一两个轻音。都须照西洋的读法。这是我们份所应得的自由。”[5]所以,他认为,在新诗里,留下来的就是“音之强弱一往一来,有规定的时序”。陆志韦关于节奏的想法,舍弃了顿的考虑,只从语言学理论与心理学理论规定的概念出发结合现代汉语来讲,有道理也有问题,应用的通适性是不强的。

陆志韦还强调了韵的次要的作用,在他看来,“韵的价值并没有节奏的大”。他提出关于韵的三种用法:“破四声”,“无固定的地位”,“押活韵,不押死韵”。他提出,中国现存的韵书,无论在语音史上的价值怎样的大,用以做现代汉语的已经是“可笑可恶”了,因此他“曾有一种企望,把京音照《广韵》的方法分为几十个韵,不再分平上去”,以为新诗的韵书。

陆志韦的意义在于,在针砭时弊、学理清厘后,提出了一个口号:“我的意见,节奏千万不可少,押韵不是可怕的罪恶。”他的努力受到了同时代学人诗人诗学家朱自清的激赏,认为“他实在是徐志摩氏新格律运动的前驱”[6]。

## 三　新近诗人与评家的看法

(一)康白情的音乐论

康白情在《少年中国》“诗学研究号”(二)上的这篇头条论文《新诗的我见》[7],是《少年中国》1920 年两期“诗学研究号”上最重要的论文。论文分七个部分,全面论述了他的新诗观。最重要的是回答了新诗形式特别是音乐性的现实问题,即解决了破坏旧的以后怎么办的问题。康白情提出了“自由成章而后有一定的格律,切自然的音节而不必拘音韵,贵质朴而不讲雕琢,以白话入行而不尚典雅”,做到了“不显韵而有韵,不显格而有格”,体现了新诗“自然的美”。这也是当

时新诗杰出理论家与诗人共同的主张。

康白情“自然的音节”的美说得很明白,首先是情感的自然流露,有真情就能动人,就算有“自然的音节”。在此,康白情与郭沫若的自然流露的说法很接近。但郭沫若把这种自然流露的诗的音乐性叫做“情绪的吕律”[8]46-47。这显然是把内容的情感的美与形式的音乐的美混为一谈了,是只重内容方面“情绪的吕律”而不重诗形的语言的音乐美的。康白情的第二个看法是,也不排除形式的音乐性,所谓“新诗本不尚音,但整理一两个音就可以增自然的美,就不妨整理整理它。新诗本不尚韵,但整理一两个韵就可以增自然的美,又不妨整理整理它。新诗本不尚平仄清浊,但整理一两个平仄清浊就可以增自然的美,也不妨整理整理它”。这给形式的音乐美留了一个空间。第三,“总之,新诗音节底整理,总以读来爽口,听来爽耳为标准;若到真妙处,更可以比官能更进一层”。把情绪与语言这两方面结合起来,做到内外的音乐性一致,就更好。这是很好的展望。

(二)李思纯的音乐论

受《少年中国》两期诗学研究号,特别是康白情上文的刺激,远在国外的李思纯写出了今天看来很重要的一篇新诗形式论的论文《诗体革新之形式及我的意见》[9],其中涉及到新诗的音乐性。这篇论文长期被人冷落,是不正常的。

李思纯说,新诗自发难以来,有成绩也有缺点,他赞成新诗的革命,但他比较新诗与欧洲诗的十二音律和汉语的五言七言等各自音乐性的特点以及表现力的区别后,认为新诗由于形式上的问题,能否取代旧诗值得怀疑。形式上“太单调了”、“太幼稚了”以及“太漠视音节了”是其三大问题。他认为,新诗形式上最大的问题就是音乐性太弱。李思纯这篇文章具有重要的理论意义。

一是中外诗歌形式主要是音乐性上发展的简史。在对中外诗歌形式主要是音乐性上发展的回顾中,李思纯认为,中外诗歌都走过了从音乐性的民谣到格律的过程。

二是关于汉语诗与欧洲诗在音乐性上的区别问题。在汉语诗与欧洲诗音乐性区别方面,李思纯分析认为,二者规律大体相同。另一方面,他比较了汉语诗由古体到近体,欧洲语诗格律形成的历史,认为汉语诗在一字一音节地构成,欧洲语诗在十二音节地构成,不是由词而是由音节(syllable)构成。这是很精到的。他的分析暗含了汉语诗在近体诗中字词音节的一致性,欧洲诗在词与音节上的不一致性的规律,从而认为,格律都以音节为依据。

三是汉语在读音单位上的特点。李思纯在当时提出了一个非常科学的观点,“单节音(Monosyllable)的中国文字”,即今天我们语言学所公认的汉语是单音节的文字的原理。李思纯发展了胡适在1919年《谈新诗》里所谓“二字节”“三字节”“四五字节”直觉领悟式的对现代汉语读音单位的意识,把这个意识提高到语言学的理论高度上,这是很难得的。

四是旧诗与新诗在音乐上的区别及新诗在音乐上的问题。在李思纯看来,旧诗由于利用了字、词、音的一体,而新诗恰恰在这一点上,失去了汉语的长处。他是从面上来论证的,并且提出了改正的办法。“单节音(Monosyllable)的中国文字,音节的关系较重。”意思是,旧诗的汉字由于是单音节字也是单音节词,因此,音的统一,也是音尺的统一,也是形的统一,这是旧诗比欧洲语诗好的地方。但是,新诗由于不重音,也不重形,所以汉字的好处都丢掉了。而汉字最重要的是要有音乐性。所谓“音节关系较重”就是指的这一点。新诗就要利用这一点。同时,从诗形式上看,“为诗体外形的美起见,也不可过于漠视音节的”。这是后来闻一多的建筑美与音乐美的统一的问题了,但李思纯在1920年已经提出来了。

五是新诗要重视音乐性的传播作用,这样才能扩大新诗的影响。他比较了民谣与新诗在传播上的特点,认为:新诗内容再好,音乐形式不好,传播就不会好;民谣内容浅陋,但音乐形式很好,传播的效果就好。所以新诗不要孤芳自赏。“中国一般社会的俗歌俚谣,本无微妙之意境,深长之趣味。不过因为音节的合于歌唱,所以也就‘不胫而走’,显示出支配社会的大力量。我们于这一点上,还得深思。若说是社会的欢迎与否,不关重要。那么,我们也不过与‘拜杜尊韩’的旧式作者一样,闭了门自家赏玩顽意儿罢了”。

六是提出了“今后改进的建议”:一是借鉴欧洲诗歌的长处,二是“融化旧诗及词曲之艺术。……以创造新诗,也可免了许多幼稚直拙的病”。他举胡适的《新婚杂诗》、《一颗星儿》,康白情的《从连山关至祁家塞》为例来说明,认为两位“都有融化旧诗、以创造新体的趋向”。特别是康白情的《从连山关至祁家塞》一首,开首两句“这里的山花,比银还要白些。这里的山色,比笺还要浓些”,“写景非常美妙”。李思纯认为这两句比王土禛称赏的“谷城山好青如黛,滕县花开白似银”,“趣味还更浓厚”,并认为“这便是融化旧诗的作

用”。这是很有见地的,也是很具体的分析与建议。

## 四　新月派诗人与评家的看法

新月派是20年代新诗音乐性理论的重要基地,影响也最大。

新月派的音乐理论是在老一代音韵学家、诗学家的基础上,同时在发展了新近诗人学说的基础上,集大成的成果。这个大成,就是闻一多。闻一多由于自清华学校开始进行古代律诗研究、新诗研究,并从事新诗创作实践,所以,他的理论不是兴之所来的临时断想,而是近十年的精思殚虑之作。因此,闻一多、饶孟侃、朱湘、徐志摩、梁实秋等新月派音乐性与格律理论中,重镇是闻一多。

### (一)闻一多的音乐论

闻一多的新诗音乐论具有理论上的自觉与研究。自新诗诞生后,闻一多与其他新诗家不同的是,在鼓吹其时代新诗内容的时代精神的同时,特别关注诗歌的形式意义及其借鉴。1921年他为清华文学社作报告《诗歌节奏的研究》,紧接着的1922年2月至3月,闻一多写成了《律诗底研究》长篇论文,对新诗学中“律诗否定”论进行批判与反驳。

闻一多的新诗音乐论是其新诗格律论的重要组成部分。1926年,闻一多的《诗的格律》[10]一文,全面地阐述了他的新诗格律理论。在他看来,“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”。在新诗格律论的总钥下,闻一多提出了“三美”统一的理论,即“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)”。三美中,“建筑的美”和“字的均齐”与音乐美是完全相关的,即与闻一多的音尺一致,如两个二字尺加两个三字尺,或另外的组合,等等。

闻一多关于音乐的美的基本思想是“音尺”说。他的“音尺”说是对胡适“诗句里面的顿挫段落”思想的借鉴与发展。胡适1919年《论新诗》已经看到了新诗的现代汉语的多音节词与近体诗的单音节词之不同这一诗学现象,并提出了关于做到“顿挫段落”的想法,闻一多的这个思想是对胡适思想的发展。他关于音乐美的理论,有两点:音尺与押韵。

首先,什么是音尺?音尺是闻一多对一个相对独立的读音单位的称谓,即胡适所谓的“节”,即“诗句里面的顿挫段落”。他认为新诗有两种普遍的音尺,即三字尺、二字尺,这当然是根据现代汉语多音节词的语言现象对症的。这个三字尺、二字尺,可以是词,可以是词组。

其次,一行要有两个三字尺、两个二字尺,即读四顿。这是闻一多的规定。当然这个规定是基于七律四读的习惯而来,也有三顿的,这在习惯于五言左右的人那里比较通行,也有五顿的,这在习惯写长句子的人那里也时有。但基本是四顿。闻一多举了他的《死水》这种麻将牌式的格式,说明了两个二字尺、两个三字尺不断变化的情况以及这种四顿与字数一致的情况。《死水》至今被学术界认作是新诗的经典之作,《死水》的四个音尺与十一字的格式,也并不让人觉得不自然。这就是音乐美的典范了,同时也是建筑美的典范了。

再次,押韵。这个问题他用音节二字概括了,也因为如他文中所说,饶孟侃已经说得很多了,所以没有展开,但押韵是他坚定的主张。他的诗都有韵,且押得准确自然,“锁住了”行与行、节与节,让韵把诗的音乐性联成一个整体。

最后,关于音尺整齐与句法整齐的关系,闻一多说得很透彻也说得很辩证。句法的整齐促进音尺的整齐,音尺的整齐决定句法的整齐,但仅是句法的整齐不一定导致音节的和谐。“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。”“这样写来,音节一定铿锵,同时字数也就整齐了。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。(但是反过来讲,字数整齐了,音节不一定就会调和,那是因为只有字数的整齐,没有顾到音尺的整齐——这种的整齐是死气板脸的硬嵌上去的一个整齐的框子,不是充实的内容产生出来的天然的整齐的轮廓。)”

### (二)饶孟侃的音乐论

饶孟侃是在新诗的音乐性与格律性问题上费力至多的一位诗学家。徐志摩曾把他与闻一多并提为“在同人中卖力气最多”的两位之一[11]。

饶孟侃在《晨报副刊·诗镌》上发表了两篇论新诗音乐性的论文,即《新诗的音节》、《再论新诗的音节》,系统论述了他的新诗音乐性及格律论的主张。与上述各位音乐性概念有区别的是,他的音节的概念,是包含了音乐性与格律性两个因素的,本文主要谈音乐性一面的内涵。

饶孟侃有两个基本观点是当时有明显针对性的。一是对郭沫若“情绪的吕律”的质疑,认为情绪与音乐性是两回事。情绪是诗之必须,凡诗一定有情绪,但不一定有音乐性。音乐性是诗之形式问题,是属于音节格律的问题,是增加诗美的因素。二是对康白情“自然

的音节”③的质疑,认为自然音节不含而诗的音节含人为的格调、韵脚、节奏和平仄等形式[12]。这两个针对性的论战性的观点,由于均在《诗镌》上发出,被淹没在闻一多新体格律的巨大身影下,因此,众多文论选本、诗论选本均未选饶文,造成他观点的被遮蔽。

饶文关于音节的观点大的有两个:音节对诗的意义、诗歌音节的内涵。在诗歌音节的内涵里,他分别讲了诗歌的格调、诗歌节奏的内涵、新诗要押韵、新诗要讲平仄等。

首先,关于音节的意义。饶孟侃认为,诗歌包含意义与声音两个要件。如果只有意义没有“调和的声音”,即使意义再“委婉、新颖”,也“只能算是散文”;反之,声音“再和谐”,但如果“没有意义”,也就只能算是“动听的音调”。而“诗的音节”能让诗歌的意义与声音“调和得恰到好处”,因此,“音节在诗里面是最要紧的一个成份”。在此,“音节”的概念其实是诗歌整个的音乐性与格律性的统一的概念了。

其次,关于诗歌音节的内涵。饶文认为,新诗的音节,“包含得有格调、韵脚、节奏和平仄等等的相互关系”。

所谓格调,指的是诗歌每一段的格式,这属于格律论的范围,此不赘。

他认为新诗要押韵。在押韵的问题上,他高度肯定韵对于诗歌“形式”的组织意义,所谓“形式”就包括他所说的格调(字句排列的形式)与节奏(抑扬、顿挫、拍子)的组织意义。他认为,韵的意义在于,能把“每行诗里的抑扬的节奏锁住,而同时又把一首诗的格调缝紧”。这是很深刻的观点。押韵是一种声音的回覆,通过声音的回覆可以把意义呼唤,同时能把不同诗行的意义、形式呼唤,以构成一个整体,这就超越了音乐性本身,成了他所说的锁住的格律因素。在具体的韵脚上,他也主张“以普通的北京官话为标准”,不照旧韵,用土白做诗时也可押方言韵,同时在韵脚上可以不管平仄。

所谓节奏,饶孟侃的观点有所不同。他的第一个观点区别了两种节奏:一种节奏是诗里情感自然体现的节奏,如徐志摩的《盖上张油纸》,闻一多的《大鼓师》、《渔阳曲》;另一种节奏是诗人根据诗歌的“格调”即每节每行的字、词组排列形成的格式,而用相应的拍子顿挫形成的混成的人为的节奏,比如闻一多的《死水》的每行的四个拍子。显然,他所说的节奏,是指的读音单位的顿挫构成,即所谓音顿的意思。他认为,这种节奏,主要是第二种节奏,最后要达到自然的效果。第二个观点,“拍子固然能把诗的音节弄得生动,而如果过分地注意拍子,就会导致音节和情绪失去了均匀”,所谓均匀,也就是自然天成的意思。现在来看饶孟侃的看法还是辩证的、正确的。

与其他新派诗学家不同的是,饶孟侃还强调要充分利用汉字平仄的优势与特点。一方面,他认为,汉字的平仄是汉字抑扬顿挫非常重要的因素,完全抛弃了平仄就抛弃了汉字的节奏韵脚的优势,诗歌的音节性就弱了,所以,新诗能利用汉字的平仄时,就要利用汉字的平仄;另一方面,也不能拘泥于平仄,不是要回到旧诗格律的平仄窠臼中去。这一点,也是让他独步于当时的诗学界,今天也不失其意义。

(三)朱湘的音乐论

音乐性之于朱湘,就像朱湘的生命,他只要存在,他就在呼喊这一旋律。音乐性不仅于他的诗学理论是特色,而且也是他众多诗篇的特色,在现代诗歌史上,也许他的诗是音乐性最强的。这音乐性也如他洁癖的性格,容不得世俗的玷污,所以总那样清纯自然,甜美可亲。

朱湘在音乐性与格律论上有鲜明的论点,这里只谈音乐性的问题。

首先,有无音乐性是有诗歌能否成立的必要因素。

朱湘很信奉的是柯尔律治的一句话:“要看一个新兴的诗人是否真诗人,只要考察他的诗中有没有音节。”他进而解释了这个意思,打了个比方说:“一个运动家若是不曾天生得有条完美的腿,他的前程一定不会光明。音节之于诗,正如完美的腿之于运动家。”也就是说,如果诗人没有音乐性的能力,那诗人这一辈子的诗歌的成就“一定不会光明”。他还进一步说明音乐性在诗歌中的重要,“想象、情感、思想,三种诗的成份是彼此独立的,惟有音节的表达出来,他们才能融合起来成为一个浑圆的整体”[13]29-30。

其次,朱湘认为,韵律是诗的音乐性最重要的成份。

朱湘说,“音韵是组成诗之节奏的最重要分子”。他对新诗发难期中有的把音韵讥讽为“老太婆的裹脚”的偏激言论进行批评,认为即使是西方认为自由诗为最高的形式,也不能盲从,何况并没有如此。他认为,新诗一定要押韵,这押韵之作用,如上文所说,乃一诗之成立与否的音节中的重要因素。

针对押韵,朱湘有两方面成熟的思想:一是对中西诗歌之借鉴,尤其是对中国传统诗词歌赋以及民歌精化之借鉴,以臻至善;二是对创作中如何押韵、如何押

好韵等的思考。

一则,朱湘认为,应打开思路,从中外古今经典及民歌中借鉴其长。其中他最佩服的是楚辞与词。他说:“《楚辞》音调在我国诗坛上只有词可以比得上。如《少司命》中‘秋兰兮縻芜’一章用短促的仄韵,下面‘秋兰兮菁菁’一章换用悠扬的平韵,将当时情调的变化与飘忽完全用音调表现出来了。这种乖后来只有词家学到了。如《西江月》等调所以几年来那般风行,便是音调在里面作怪。”[14]51 与此同时,他还主张除去旧有的“一个宝藏悉尽的矿山”,还有三种不可缺少:“亲面自然(人情包括在内)”,“研究英诗”,“攻古民歌”。这思路在当时是开放的,在今天也是开放的,他既不只拘泥于古代、民歌,也不只拘泥于外国,更不只拘泥于现实(亲面自然),而是兼收并蓄,取长补短,所以他能写出《王娇》那样长篇的乐章,也能写出《采莲曲》这轻盈的短章,自然天成,以声动人。

二则,朱湘于诗的押韵有三个原则。第一,注重新诗押韵要新颖,切忌落套。他说:“在押韵方面、尤其是在短篇的诗里,最忌的便是落套。”[15]这个思想是深刻的,这也正如比喻一样,只有新颖的比喻才能给人以生动形象的感觉,有新颖的韵脚,会让人记忆深刻,增加诗歌的音乐性。第二,韵要与诗所写的情节氛围协调,并起到烘托情节氛围的作用。朱湘以自身创作的《婚歌》、《采莲曲》、《王娇》、《草莽集》诸作为例,说明在不同情境中押不同韵以烘托其情状写其境的经验,这些经验证明了朱湘才情来源于勤奋创作的实情,“《草莽集》以后我在音调方面更是注意,差不多每首诗中的我都牢记着这件事”。这也证明了“做”在诗歌创作中的作用。朱湘的诗在音乐性上不仅如他所言与情相偕,更重要的是其韵自然天成,不见任何做作扭捏之态,所以才理解他对闻一多音乐性的苛评[16]328-357,对徐志摩的刻评[17]298-327,才知他对自己更为苛刻,他是把新诗的音乐性奉作了他的上帝了。所以他说,中国新诗能不能超越西诗,在于是否有许多在认真做诗的人。朱湘关于旧大鼓师词、新大鼓词的说法,以及“我的许多诗应该用大鼓方法来唱”的建议,是现代汉语诗歌中最难得的音乐性宣言。第三,是要讲规矩,土白就土白,国语就国韵。“作哪种土白诗用哪种土白韵”,在对徐志摩关于用北京方言诗中用浙江海宁土白的批评中,见出他关于新诗音乐性以及现代汉语语言纯正的一贯主张[17]298-327。

新月社的孙大雨、刘梦苇这时也有一些在新诗音乐性上的贡献。

据孙大雨 90 年代自述,孙大雨当时就有过用严谨的格律进行音顿创作的实践。孙大雨在 1925、1926 年间已经跟闻一多一起切磋关于现代汉语诗歌的音组的问题,并于 1926 年 4 月 10 日在《晨报副刊·诗镌》上发表《爱》这首诗,就是现代汉语新诗最早的格律体。这首诗以十四行为体,每行五个音组,每组二字顿或三字顿,与闻一多同时发表的关于音尺的理论甚为相同,且早闻一多《死水》5 天发表。此外,他在 1930 年又最早提出了“音组”的概念:“我作出‘音组’(字音小组)那个定名乃是以后的事,我记得是于 1930 年在徐志摩所编新月《诗刊》第 2 期上发表莎译《黎琊王》一节译文的说明里。”[18]

刘梦苇主要致力于《晨报副刊·诗镌》的组织等工作[19]390-393。

(四)20 年代其他诸人的音乐论

20 年代关于新诗的音乐性主张,由胡适 1919 年《谈新诗》以后逐渐散漫开来,成为一种大多数人的共识,除了郭沫若极少数人坚持内在的“情绪的吕律”为诗歌的音乐性外,绝大多数人渐渐改变了胡适初期“自然的音节”的内涵,基本同意有顿、有韵的共识。

其中,梁实秋在清华学校的初期评论中也体现了这种思想。1923 年,梁实秋与闻一多一起在清华文学社活动期间,也介入了新诗评论。他写有《诗的音韵》[20]一文,提出了闻一多时人坚持的基本观点,一是强调诗歌应有韵,驳斥当时少部分人在主张自由诗时不要韵的说法是“没能了解诗的音韵的作用”,要注意“韵脚、平仄、双声、叠韵”,新诗有韵才“耐人咀嚼”,针对旧韵过时的现实,提出要“创造出新诗的新音韵”的观点。同时他也反对拘泥旧韵的做法。在传统诗歌音韵手法的借鉴上,他非常重视平仄与双声叠韵的使用。他认为,应把平仄与英诗的重音一样看待,不应抛弃,因为平仄有一种“使一行诗有高下急缓不同的声调,可使读者沉醉,又总使读者清醒”,时有新见。他还认为,使用双声叠韵,可以免去“新诗字句上很容易犯的平衍冗长的毛病”。这些看法,是当时刘半农、沈尹默创作之得,虽然不无新见,但对反对音韵的当时来讲,是有现实意义的。

朱自清在对俞平伯的《冬夜》的评论即《冬夜·序》中,对俞平伯《冬夜》的音乐性也作了肯定。他一方面分析了俞平伯在借鉴旧诗词曲上的功力以外,提出“我们现在要建设新诗的音律,固然应该参考外国诗歌,却更不能丢了旧诗、词、曲。旧诗、词、曲底音律底美妙处,易为我们领解、采用;而外国诗歌因为语言底

睽异,就艰难得多了”[21]。这里涉及到现代汉语诗歌如何借鉴古代汉语长处特点是诗美长处的问题,同当时刘半农、沈尹默、俞平伯一类人的观点很接近。

这里要说一下郭沫若。郭沫芳坚持的是他的“情绪的吕律”与“情绪节奏”说。他在1926年他发表《论节奏》一文,仍然把主要观点放在情绪的内节奏里,认为:“情绪自身,便成为节奏的表现。……旧体的诗歌,是在诗之外,更加了一层音乐的效果。诗的外形,采用韵语,便是把诗歌和音乐结合了的。我相信有裸体的诗,但是不借重于音乐的韵语,而直抒情绪中的观念之推移,这便是所谓散文诗,所谓自由诗。这儿虽没有一定的外形的韵律,但在自体,是有节奏的。”[22]也就是说,对于诗来说,我们所讨论的音乐性即外在的音韵等规定是没有关系的,是不必要的。但他同时在本文中也表示了一点对音韵的容忍。他说:“有情调的诗,虽然不必再加以一定的音调,但于情调之上,加以音调时(即是有韵律的诗),我相信是可以增加诗的效果的。”[22]但他并没有把这音乐性称为节奏,也没有把它作为诗的必须的构成部分。这是要说明的。

综上可得如下结论,由于胡适20年代由白话向诗性的转向,20世纪20年代,新诗音乐性进入理论自觉的时期,诗学家论述广泛,成就突出,由此奠定了新诗格律化理论的基本格局。

**注释:**

①为了论述的方便,凡是胡适使用的概念,文中仍沿用“音节”说法,但著者论述时,均使用“音乐性”说法。

②其实在六朝前不讲平仄之时,《诗经》的复沓、《楚辞》句中的“兮”字也有这种特点,并且很典型。

③康白情“自然的音节”与胡适的“自然的音节”论是不同的,胡适的含读音的“顿挫”即音顿的意思,见本文有关胡适《谈新诗》的相关论述。

**参考文献:**

[1]胡适.谈新诗——八年来一件大事[J].星期评论,1919,纪念号:5.
[2]刘半农.我之文学改良观[J].新青年,1917,3(3).
[3]赵元任.刘半农先生[C]//国立中央研究院历史语言研究所集刊:第四本第四分册.上海:国立中央研究院历史语言研究所,1934.
[4]钱玄同.《尝试集》序[J].新青年,1918,4(2).
[5]陆志韦.《渡河》自序——我的诗的躯壳[M]//陆志韦.渡河.上海:亚东图书馆,1923.
[6]朱自清.导言[G]//朱自清.中国新文学大系·诗集.上海:上海良友出版公司,1935.
[7]康白情.新诗的我见[J].少年中国,1920,1(9).
[8]郭沫若.1920年2月16日致宗白华[M]//田寿昌,宗白华,郭沫若.三叶集.上海:亚东图书馆,1920.
[9]李思纯.诗体革新之形式及我的意见[J].少年中国,1920,2(6).
[10]闻一多.诗的格律[N].晨报副刊·诗镌:第7号.1926-05-13.
[11]徐志摩.诗刊放假[N].晨报副刊·诗镌:第11号.1926-06-10.
[12]饶孟侃.新诗的音节[N]//晨报副刊·诗镌:第4号.1926-04-22.
[13]朱湘.寄曹葆华[M]//罗念生.朱湘书信集.天津:人生与文学社,1936.
[14]朱湘.寄赵景深·五[M]//罗念生.朱湘书信集.天津:人生与文学社,1936.
[15]朱湘.闻一多与《死水》[J].文艺复兴·“纪念闻一多逝世周年特辑”,1947,3(5).
[16]朱湘.评闻君一多的诗[M]//中书集.上海:生活书店,1934.
[17]朱湘.评徐君志摩的诗[M]//中书集.上海:生活书店,1934.
[18]孙大雨.格律体新诗的起源[J].文艺争鸣,1992,(5).
[19]朱湘.刘梦苇与新诗形式运动[M]//中书集.上海:生活书店,1934.
[20]梁实秋.诗的音韵[J].清华周刊,1922,(264).
[21]朱自清.序[M]//俞平伯.冬夜.上海:亚东图书馆,1922.
[22]郭沫若.论节奏[J].创造月刊,1926,1(1).

[责任编辑:唐　普]