



作为“诗的内在精神”与“技巧”的节奏

——对《节奏与中国现代诗歌》的语言学考察

高玉 陈绍鹏

摘要:中国现代诗歌追求散文化,在已经有了丰硕的创作成果的前提下,其能否成立却至今是一个聚讼纷纭的话题,造成这一现象的一个重要原因在于相应理论话语的缺失。王雪松努力建立的“节奏研究框架”为“节奏”话语体系的建构奠定了坚实的基础,有望将中国现代诗歌批评与研究从“格律”话语体系中解救出来,进而化解追求散文化的中国现代诗歌对于自身是否成立的怀疑与焦虑。中国现代诗歌节奏研究仍有着诸多困惑,需要众多学科的共同参与和助力,其中更不能少了哲学思辨的助力,而在哲学已经实现语言学转向的今天,中国现代诗歌节奏研究在哲学思辨上遭遇的困惑从某种意义上都可以归结为语言学困惑,因此对王雪松的中国现代诗歌节奏研究进行语言学考察就是十分必要的。

关键词:中国现代诗歌;王雪松;《节奏与中国现代诗歌》;节奏;语言学

DOI: 10.13734/j.cnki.1000-5315.2023.0613

收稿日期:2022-12-20

作者简介:高玉,男,湖北荆门人,浙江师范大学人文学院教授、博士生导师,教育部长江学者特聘教授,主要从事中国现当代文学、文学理论和比较文学研究,E-mail: jhgyu@163.com;
陈绍鹏,男,江西上饶人,浙江师范大学人文学院博士研究生。

王雪松最新专著《节奏与中国现代诗歌》是在他博士学位论文的基础上,结合他近年来一些新思考修订而成的,可以看成他在中国现代诗歌节奏研究领域的代表性成果。王雪松将自己的中国现代诗歌节奏研究看成是搭建“节奏研究框架”,而之所以要搭建“节奏研究框架”,为的是以“节奏”取代“格律”,将中国现代诗歌批评与研究从失语的困境中解救出来。

本文主要从语言学的视角对王雪松的中国现代诗歌节奏研究进行考察。在对其进行语言学考察之前,首先需要明确与之相关的一些基本问题,比如王雪松所搭建的“节奏研究框架”有着什么样的语境和背景?它由哪些要素构成?它的价值与意义是什么?它又有哪些优势与不足?在明确了这些基本问题之后则需要进一步回答如下问题:具体的诗歌节奏研究,能为从语言学视角进行的文学研究提供什么样的启发?面对中国现代诗歌节奏研究中的语言困惑,语言学又能提供什么样的助力?为什么胡适、郭沫若、闻一多等人对于诗歌的节奏会有着不同的理解?其中是否有着来自语言的深层影响?本文将围绕这些问题展开。

一 须以“节奏”代“格律”

中国是诗歌的王国,有着璀璨的诗歌遗产,但中国传统诗歌在发展中逐渐走向了越来越严苛的“律化”之路,并且在这个过程中,“人们抛弃了‘格律’的历史内涵,而将‘格律’泛化为一般规则”^①,致使诗歌的创作“只能在囚笼里绕圈子,不能有很大的自由”^②。因此诗体解放的思想逐渐产生,中国现代诗歌便是在试图打

①王雪松《节奏与中国现代诗歌》,中国社会科学出版社2022年版,第45页。

②朱光潜《朱光潜全集》第三卷,安徽教育出版社1987年版,第181页。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第105页。

破“律化”的努力中诞生的,胡适在总结自己尝试作新诗的经验时便已坚定地喊出“诗当废律”^①的口号,可以说中国现代诗歌从一开始就走上了“散文化”的道路^②。与“新诗的散文化”相伴而来的则是“新诗的边缘化”,传统诗歌的地位逐渐被小说所取代。而学界对于“新诗散文化”的评价一直不高,甚至将“新诗的边缘化”看成是由“新诗的散文化”所造成的后果,并以此来否定“新诗的散文化”的合理性^③。以致在中国现代诗歌已经有了丰硕的创作成果的前提下,其能否成立却至今仍是一个聚讼纷纭的话题。

然而无可否认的是,中国现代诗歌在努力打破传统诗歌“格律”,追求“散文化”的过程中,也逐渐孕育产生出了一种独特的诗歌“节奏”,因为这种独特的“节奏”的存在,中国现代诗歌得以从传统的诗歌“格律”中解放出来,成为与中国传统诗歌判然有别的新兴文学形态,同时又能区别于散文等其他文学体裁,仍旧得以被指认为诗歌。现在的情形是,中国现代诗歌批评已经落后于中国现代诗歌创作实践,因此中国现代诗歌批评正面临着一个巨大困境——丰富的中国现代诗歌创作成果缺乏客观有效的诗歌批评话语。其中很重要的一个原因就在于中国现代诗歌理论话语的缺失,当我们试图对中国现代诗歌创作进行批评时,我们仍旧在不自觉或者无意识地零碎套用中国传统诗歌“格律”话语体系中的一些概念、术语和方法,这相当于要将从从来没有裹过脚的天足重新塞进三寸金莲的弓鞋里。“削足适履”显然不行,除非是重新裹脚,彻底否定“新诗的散文化”。

有鉴于此,我们应当以“节奏”取代“格律”,使“节奏”的优劣成为评价中国现代诗歌艺术价值高低的重要依据。而要实现这一目标,我们要做的是尽快构建起一套完整且行之有效的“节奏”话语体系,逐渐将我们头脑中的“格律”话语体系挤出去。王雪松等人从事的工作,便是积极尝试构建更适合于中国现代诗歌批评与研究的“节奏”话语体系。

在2008年前后接触到“节奏”这个话题之后,王雪松从博士学习期间一开始便一直从事着诗歌节奏方面的研究,其新作《节奏与中国现代诗歌》在对现代诗歌的节奏理论与实践进行了一番细致深入的研究后,概括总结出了中国现代诗歌的性质、形态与功能,并且在此基础上将中国现代诗歌的节奏理论划分为三大类——自然音节节奏论、情绪节奏论、谐和节奏论,最后还将中国现代诗歌节奏与古代诗歌节奏、西方诗歌节奏进行了比较,提出了许多全新的观点。这些概括、划分、比较以及观点的提出可以看成是为中国现代诗歌批评与研究量体裁衣,无疑有着十分重要的意义,其中最为核心与关键的意义在于:“节奏”话语体系的建构有望将中国现代诗歌批评与研究从“格律”话语体系的束缚中解救出来,因而能够有效化解追求散文化的中国现代诗歌对于自身是否成立的怀疑与焦虑。

当然,要真正构建起一套完整且行之有效的“节奏”话语体系绝非一人之力能够完成,这一目标需要积数人甚至数代人之功才有希望实现。王雪松的中国现代诗歌节奏研究可以说已经为这一目标的最终实现奠定了一个较为扎实的基础,他本人对此也有清晰的认识与定位,正如他在《节奏与中国现代诗歌》一书的“结语”中所总结的那样,他的研究“建立了一个节奏研究的框架,使之成为各种节奏理论和实践对话交流的平台”^④。有了这一框架和平台,以往零碎、混杂甚至重复的节奏研究便有望成为更加完整、清晰且不再重复的研究体系。而在这一基础上,便有希望进一步构建起一套完整且行之有效的“节奏”话语体系。

二 “节奏研究框架”的建立

王雪松所建立的“节奏研究框架”主要包括了节奏的基本原理、节奏单元、节奏类型以及节奏的运转机制四个方面内容。其大致构成如表1所示。

①胡适《寄陈独秀》,《新青年》1916年第2卷第2号,“通信”,第2页。

②关于“新诗的散文化”,参见:王泽龙《“新诗散文化”的诗学内蕴与意义》,《中国社会科学》2007年第5期,第171—180、208页。

③“新诗的散文化”与“新诗的边缘化”之间存在着怎样的关系是个十分复杂而又极其重要的议题,究竟是“散文化”造成了“边缘化”,还是反过来,“边缘化”引发了“散文化”?抑或二者只是碰巧同时发生,并没有明显的因果关系?我们通常直接默认“边缘化”是“散文化”所带来的后果,并以此作为否定“散文化”合理性的依据。但实际上“边缘化”是“散文化”所带来的后果并非不证自明的,我们需要真正厘清了二者之间的关系之后,才能断定“边缘化”能够作为否定“散文化”合理性的依据。本文所要论述和回答的并非这一问题,故不再展开。

④王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第367页。

表1 王雪松建构的节奏研究框架^①

基本原理	某些凸显要素大致有规律重复的感知现象
节奏单元	音节(声、韵、调)、音步、诗行、诗节、诗篇*
节奏类型	语音节奏、语形节奏、语意节奏、情绪节奏、生理节奏等
运转机制	a.人对诗歌节奏的感知; b.语言材料对诗歌节奏的影响; c.节奏形式与节奏功能之间的关系。

*注:节奏单元可以从视听两个角度审视,其中“音节”和“音步”易于听觉感知,“诗行”、“诗节”、“诗篇”易于视觉感知。

这一研究框架在理论建构上应当说已经较为完备,“基本原理”、“节奏单元”、“节奏类型”与“运转机制”这四大部分基本将“节奏”所能涉及到的方方面面的问题都囊括在了其中,并且各部分内部层级清晰,各部分之间环环相扣,有着很强的系统性。而进一步对“节奏单元”、“节奏类型”、“运转机制”三大部分所做的二次细分则极大地拓展了“节奏”这一话题的内涵容量。尤其值得重视的是其对“节奏类型”的二次细分,没有仅仅停留在传统的视听与形式层面。而是拓展到了语意、情绪、生理等非视听且常常与“内容”联系在一起的层面。这一做法就将“节奏”从纯粹的形式问题转化为了一个更具开放性的、足以容纳多学科交叉的诗学容器,为“节奏”话语体系的最终建构提供了可能。此外,这一研究框架中的节奏“基本原理”是“在对各种节奏诗学理论的梳理以及概念的辨析中”,“运用归纳比较的方法”^②得出的,是对“节奏”非常精当且本质化的概括,最可贵之处是它将节奏看成是一种“感知现象”,这就彰显出了节奏“本体”的“意向性”,也即将“节奏”看成是一种“事实”,而非一种纯粹客观的“事物”。“在现象学看来,所有可谈论的有意义的东西都一定在某种方式里成为我可以得到其原本被给予性的东西,或者说,它们都是在为我们显现的被给予方式中显现”^③。由此可见,该研究框架中的这一概括所彰显出的“意向性”实际上是对节奏“本体”更为本质化的揭示。不仅如此,它同时也像是在“节奏研究框架”中留出的一个“接口”,为此后语言哲学的接入提供了可能。

这一研究框架不仅在理论建构上已经较为完备,而且在评析中国现代诗歌时也有着很强的实用价值。我们不妨就以田间一首的“街头诗”为例加以说明:

假使我们不去打仗,
敌人用刺刀
杀死了我们,
还要用手指着我们骨头说:
“看,
这是奴隶!”^④

作为一种短小通俗,带有鼓动性的韵律语言^⑤,街头诗某种程度上可以视为“新诗散文化”的极致,它曾在解放区形成声势浩大的文艺运动,在抗战时期起着重要的政治宣传和鼓动大众的作用。然而人们对于它的认识基本停留在宣传工具的层面上,仅仅“把街头诗看作是标语同诗的结合,甚至直接称街头诗为‘政治号筒’‘时代鼓角’”^⑥,对于它的文学价值往往略而不提,或是不知该从何说起,因此一旦时过境迁,这些曾极大地激动了无数大众心灵的街头诗便似乎完全丧失了文学和艺术价值,只剩史料与文献价值。

^①该表格由笔者据王雪松的《节奏与中国现代诗歌》一书编制。

^②王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第367页。

^③洪汉鼎《何谓现象学的“事情本身”(Sache selbst)(上)——胡塞尔、海德格尔、伽达默尔理解之差异》,《学术月刊》2009年第6期,第33页。

^④田间《假使我们不去打仗》,《田间诗文集》第1卷,花山文艺出版社1989年版,第366页。

^⑤田间《田间自述》(三),《新文学史料》1984年第4期。转引自:郭仁怀《田间与街头诗》,郭仁怀《田间论》,安徽文艺出版社1998年版,第60页。

^⑥郭仁怀《田间与街头诗》,《田间论》,第61页。

田间是街头诗运动的鼓吹者和实践者,创作了数量众多的街头诗,这里所选取的是他的一首比较有代表性的街头诗作品。这首小诗给人的第一印象无疑是毫无诗味,就像是分行写的标语口号。然而抛开一切外在的政治与宣传因素不谈,这首小诗本身却又能给人一种音韵铿锵、朗朗上口之感,我们可以模糊朦胧地从中感受到它独特的节奏,然而却说不出个所以然来,这正是相应理论话语的缺失所造成的失语现象。而我们之所以作出它缺乏诗味、不像诗这样的判断,原因也正在于语言及话语体系对我们的限制。“诗味”看似是一个独立的词汇,并且前后也没有其他词语或句子对它进行修饰、限制或说明,然而实际上它却是被无形的“格律”话语体系包裹着的。因此当我们说田间的这首小诗毫无“诗味”的时候,我们其实是在不自觉地或者无意识地说它不合“格律”。如果我们有意地以“节奏”话语来重新打量它,就会发现我们模糊朦胧感受到的那种独特节奏,实际上是一种由逻辑力量带来的独特律动,它继而造成了一种震撼人心之美。王雪松在书里是这么评析这首小诗的:

田间的这六行诗其实就是一个多重关系复句的分行。“假使”标明了第一层级关系是“假设关系”,用探询假定的语气引人思考,“还”标明了第二层级关系是“递进关系”,模拟敌人的语气,用戛然而止的感叹号(“!”)显示出这种假设的结局不容置疑,类似于数学上的反证法,全诗因为这些关联词的存在,没有弦外之音,没有曲意委婉,朴素的白话,严密的逻辑,取得了震撼人心的效果。^①

“多重关系复句”、“虚词”、“标点符号”、“逻辑”等术语或概念在“格律”话语体系中鲜少出现,因为“古典诗歌对逻辑关系的不甚上心也使得古代诗歌缺乏一种逻辑思维的爆发力,而多是情思的玩味”,而“现代诗歌往往借助虚词表达一种逻辑的力量,给人以震撼”^②,因此“节奏”话语体系将这些已经出现在中国现代诗歌创作实践中的思想与方法全都以术语与概念的形式囊括了进来,努力让它们成为“诗味”的一部分,在诗歌批评中能够占据一席之地。

但王雪松所建立的“节奏研究框架”也仍旧需要完善,有进一步深入研究与探讨的空间与必要。正如他本人所说的那样,这一框架仍处于草创阶段,还需要多方助力,比如“诗歌节奏与生理节奏、心理节奏的关系问题,依然停留在感性体验的角度,还无法通过实验的方法求证,这也是现代诗歌节奏研究中的薄弱环节”^③,这方面的研究就需要相关自然科学学科的助力。此外,作为一种具体的语言研究,王雪松所建立的“节奏研究框架”自然也需要来自语言学视角的考察与助力。

上文提到王雪松建立的这一“节奏研究框架”对于节奏“基本原理”的概括包含着一种“意向性”,这是非常值得称道的。然而,“基本原理”中强调的这一“意向性”,如何在“节奏单元”、“节奏类型”、“运转机制”得到全面贯彻,仍是一个难题。首先,在划分“节奏单元”时,除了从传统的视听层面进行,如何在意向层面划分?其次,在“节奏类型”的归纳中,虽然也注意到了“语意节奏”、“情绪节奏”、“生理节奏”等非视听层面的类型,不过“音节”、“音步”、“诗行”、“诗节”、“诗篇”这些节奏单元显然无法套用在非视听层面的节奏类型上。那么如何能知道非视听节奏类型的层次划分和运作机制呢?^④最后,在研究节奏的“运转机制”时,该著虽然提到了“诗歌节奏在本质上是一种心理现象”,但心理认知和实证研究之间是否存在必然关系,还存有争议。当然如果能得到自然科学相关学科的支持,在一定的限度内,这种实证主义的研究对于增强诗歌节奏研究的科学性是有很大裨益的,但诗歌毕竟是语言的艺术,不能完全依赖于自然科学与技术,除了实证研究,也还得加强语言本体研究。

三 诗歌节奏研究与文学的语言学研究

诚如王雪松在《节奏与中国现代诗歌》的绪论中所言,目前“用语言哲学来观照诗歌”及文学的一些实验性研究,确实不同程度地存在着“没有落实到具体的语言形态上”的问题,此类研究似乎都还停留在总论的层面,尚缺乏更为细致具体的实证研究。那么究竟应该如何沟通“丰富的诗歌形态与高深的哲学思考之间横亘

^①王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第147—148页。

^②王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第146页。

^③王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第16页。

^④王雪松也注意到这一问题,他的新近研究正是对上述问题的延伸思考。具体可参看:王雪松《新诗“情绪节奏”的内涵、机制与实践》,《文学评论》2022年第3期,第107—115页。

着的审美鸿沟”呢?王雪松认为,“构成了诗的内神外形,有可感之肌肤,可观之形体,可悟之神韵”的节奏或许能成为沟通二者的使者^①,也即是说,诗歌节奏研究与文学的语言学研究之间有着深刻的联系,二者应当相互助力,这的确是值得进一步深入探究的有益尝试。诗歌节奏研究的许多成果颇能印证文学的语言学研究的一些观点,从而为文学的语言学研究提供实例与具体支撑,如此一来,文学的语言学研究便有望从现在的总论型研究落实为具体的实证型研究。

诗歌是语言的艺术,这是毫无疑问的,然而语言不仅是工具层面的,同时也是思想本体层面的,语言的本质具有“道器”二重性。由此我们可以推想,诗歌以及诗歌的节奏也一定不仅仅是工具或技巧层面的,一定也有着更为深刻的思想本体性,并且这种思想本体性是内在于语言,而非存在于语言之外的。而在不少诗人与诗歌批评家看来,诗歌以及节奏的本质确实有着类似的双重性,这恰好为语言本质的双重性提供了实证。

郭沫若将“节奏”分为内在的节奏(情调)与外在的韵语(音调),并且在阐述自己的节奏观时提到了“诗的本体”,认为内在的节奏才是诗歌的精神所在,只有把握住了内在的节奏才算真正抓住了“诗的本体”。“诗自己的节奏,可以说是情调;外形的韵语,可以说是音调。具有音调的,不必一定是诗,但我们可以说,没有情调的,便决不是诗。……有情调的诗,虽然可以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。”^②

在戴望舒那些片段式诗论中,则有“诗”与诗的区分,他认为:“有‘诗’的诗,虽以佶屈聱牙的文字写来也是诗;没有‘诗’的诗,虽韵律齐整音节铿锵,仍然不是诗。”他并且主张:“把不是‘诗’的成分从诗里放逐出去。所谓不是‘诗’的成分,我的意思是说,在组织起来时对于诗并非必需的东西。例如通常认为美丽的词藻,铿锵的音韵等等。”^③戴望舒意识到如果将诗歌的语言仅仅区分为佶屈聱牙或是韵律齐整、音节铿锵、词藻美丽的话,就容易将字面的韵律齐整、音节铿锵和词藻美丽作为诗歌语言的追求,最后导致以辞害意的结果,“韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形的”^④。戴望舒提出“诗”的概念,等于是在诗歌语言原有的单一维度上又多增加了一个维度,有了这一新的维度,他所提倡的“内在律”和“情绪节奏”才得以彰显。而“诗”与诗的区分,在某种程度上正可以看成是语言本质“道器”二重性思想的萌芽,也是其在诗歌语言中的体现,戴望舒在实际的诗歌创作中体悟到了这一思想并零星地记录在了他的片段式诗论里。

闻一多认为“世上只有节奏比较简单的散文,决不能没有节奏的诗”^⑤,王雪松认为“‘节奏’显然贯穿于古今中外一切称之为‘诗’的文体中,既是‘诗的内在精神’,又常以‘技巧’的面目出现”^⑥,这当中所体现的正是闻一多对于节奏本质二重性的把握。不同于郭沫若与戴望舒,闻一多的节奏研究有着更为完整的系统性,从“内部的韵律”到“外部的韵脚和诗节”,闻一多均有细致的阐述与说明,对节奏本质的二重性进行了系统化和理论化,形成了独特的大节奏观。他又在此基础上,将节奏本质二重性运用到诗歌创作原则的制定中,提出了“均齐”的节奏追求。“均齐”是一种郭沫若所说的“诗的本体”层面以及戴望舒所说的“诗”的层面的追求,属于“诗的内在精神”,而不仅仅只是一种诗歌创作的技巧,它与传统“格律”之间的区别在于,它所追求的是“一致中的变化”。闻一多自己后期创作的《奇迹》与《八教授颂》“在行文节奏上更加随心所欲……正是‘一致中的变化’这个节奏原理的合理延伸”^⑦,而“正是由于模式的多样化,才破除了单一反复带来的单调,变化本就是节奏的应有之义”^⑧。无论是大节奏观还是“均齐”的诗歌原则,其中都渗透着闻一多在诗歌创作与批评中对于语言本质“道器”二重性的体悟。

此外,胡适认为,“凡能充分表现诗意的自然曲折,自然轻重,自然高下的,便是诗的最好音节。古人叫做

①王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第15页。

②郭沫若《论节奏》,《创造月刊》1926年第1卷第1期。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第236页。

③戴望舒《诗论零札》,《华侨日报·文艺周刊》1944年2月6日。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第236—238页。

④戴望舒《望舒诗论》,原载《现代》1932年第2卷第1期。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第237—238页。

⑤闻一多《诗的格律》,原载《晨报副刊·诗镌》1926年5月第13号;又见《闻一多全集》第2卷,湖北人民出版社1993年版,第140页。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第307页。

⑥王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第308页。

⑦王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第322页。

⑧王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第31页。

‘天籁’的,译成白话,便是‘自然的音节’”^①。“天籁”、“自然”都是形而上、“道”的层面的事物,将它们作为对节奏的要求,就无法仅局限在技巧层面,体现出胡适对于思想本体层面的语言的体悟。朱自清在谈到新诗的语言时提出:“新诗的语言不是民间的语言,而是欧化的或现代化的语言。”^②他并且认为:“只有鲁迅氏兄弟全然摆脱了旧镣铐……另走上欧化一路。”^③关于五四时期汉语的“欧化”与“现代化”,学界一直有着不同的态度,此处无意详谈,但朱自清这里提到的“欧化”与“现代化”实际体现出他对于当时过分倚重纯粹工具性的民间语言的警惕,其中暗含着对于思想本体层面的语言的追求。

四 化解诗歌节奏研究的语言困惑

诗歌节奏研究属于文学语言研究,若脱离语言实际空谈诗歌节奏,那将是毫无意义的。王雪松对此有着清晰的认识,因此他的中国现代诗歌节奏研究非常重视语言方面的内容,在研究中时刻注意着中国现代诗歌节奏与现代汉语之间的密切联系,努力使中国现代诗歌节奏研究不脱离现代汉语的实际。比如在谈到中国现代诗歌节奏的形态时,他便时时紧扣着现代汉语的实际,以此作为判定某一诗歌节奏形态是否符合实际、是否可行的依据,“除非每行在音步类型、音步数量上都保持同一,才能造成整首诗齐言的效果,但是这样做结果是节奏僵化、呆滞,况且音数越多,越难以齐音等拍,难以在全篇施行,此举不符合现代汉语实际”^④。将语言当作诗歌节奏的物质材料,考察现代汉语的语音、标点、虚词等对中国现代诗歌节奏的影响,确有不少新发现,但也需引起警惕。若从语言学的视角来看,该著的语言学考察主要集中在诗歌语言造就的外在节奏上,虽也偶有涉及思想本体层面的语言所具有的内在节奏,但还不够深入和系统。如此一来,节奏是否有再次“格律化”的危险?或许,我们需要同时深入语言的思想本体性层面研究,从诗歌节奏研究的内部发现更为深层与本质的“节奏”,完善已有的节奏研究。当然,我们也需要从外部对已有的诗歌节奏研究成果进行一番语言学的再考察,这么做不仅可以丰富和完善文学语言学研究自身的成果,同时也可以为诗歌节奏研究提供一些新的视角和方法,解答诗歌节奏研究中的语言困惑,为诗歌节奏的研究提供一些助益,这些助益至少包括以下两个方面。

第一,让我们在研究“节奏”时始终不偏离“节奏”本体。

当我们研究或谈论“节奏”时,我们所研究和所谈论的必须是“节奏”本身,而非其他。这原本是极简单的道理和原则,但由于“事情本身”(Sache selbst)并非不证自明的,问题就变得复杂起来了。要抵达“事情本身”,语言既是道路——在语言学转向后,语言甚至被当成是唯一可行的道路——又是阻碍,由于我们过去一直不重视语言的思想本体性层面,而过分看重语言的工具性层面,我们经常不自觉地犯以下错误:当我们研究“节奏”时,所研究的却是“格律”或其他的“什么”;当我们研究“节奏”时,其实“什么”也没研究,只是在玩文字游戏或被语言捉弄。推而广之,我们围绕“节奏”所使用的各种词汇,如“自然”、“自由”、“谐和”、“均齐”,当我们在研究或谈论它们时,所研究或谈论的可能也是别的“什么”,甚至“什么”都没谈。

正因如此,伽达默尔说:“所有正确的解释都必须避免随心所欲的偶发奇想和难以觉察的思想习惯的局限性,并且凝目直接注意‘事情本身’(这在语文学家那里就是充满意义的本文,而本文本身则又涉及事情)。的确,让自己这样地被事情所规定,对于解释者来说,显然不是一次性的‘勇敢的’决定,而是‘首要的,经常的和最终的任务’。因为解释在解释过程中必须克服他们所经常经历到的起源于自身的精神涣散而注目于事情本身。”^⑤

伽达默尔这些话给我们的启示是,要纠正上述错误并非易事,不是我们先尽己所能地给“节奏”下一个切合其本质的定义便能万事大吉、一劳永逸的,我们需要不停地克服“精神涣散而注目于事情本身”,从语言的思想本体性层面去检视我们的研究和谈论是否已经偏离了自己原本所要研究和谈论的对象。只有这样,我

①胡适《尝试集·再版自序》,人民文学出版社1984年版,第191页。

②朱自清《朗读与诗》,《朱自清全集》第二卷,江苏教育出版社1996年版,第392页。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第223页。

③朱自清《中国新文学大系·诗集·导言》,《中国新文学大系·诗集》,上海良友图书印数公司1935年版。转引自:王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第223页。

④王雪松《节奏与中国现代诗歌》,第77页。

⑤伽达默尔《真理与方法》(上),洪汉鼎译,上海译文出版社2004年版,第344—345页。

们研究或谈论“节奏”时，所研究或谈论的才真的就是“节奏”，而非“格律”或其他相关的概念。

深入思想本体层面的语言去看待我们所研究与谈论的“节奏”，会发现它与“节奏本身”有关，而又不是“节奏本身”，它本质上是一种语言化了的“事实”。这一“事实”所关涉到的“事情本身”还与“多元”、“自由”、“自然”等一系列“事实”相关，它们正是我们在研究或谈论“节奏”时所研究或谈论的东西。同样地，当我们研究或谈论“格律”时，也会将“事情本身”语言化，成为一种“事实”，这种“事实”又与“规则”、“单一”等一系列其他的“事实”相关联。要以“节奏”替代“格律”，我们就必须在语言的思想层面完成“事实”的替代，而不能仅仅在语言的工具性层面以一个名称替代另一个名称。也即是说，我们选择“节奏”，就得同时选择与之相关涉的全部“事实”，而不能仅仅是选择一些名称，假如仅仅选择一些名称，“节奏”就很容易重新“格律化”，成为一系列新的束缚中国现代诗歌创作活力的枷锁，抑或是“空心化”，成为空洞的能指，无法真正为中国现代诗歌的创作、批评与研究提供可靠的理论支撑。

第二，让我们认识到不同的诗歌节奏观其实都受到来自语言的深层影响。

为什么胡适、郭沫若、闻一多等人对于诗歌的节奏会有着如此不同的理解？其根源就在于“节奏”在被语言化之后就成为了一种“事实”，它与其他很多语言化了的“事实”纠缠着，我们在研究和谈论“节奏”时无法撇开语言和其余“事实”的影响而直接注目“节奏本身”。胡适、郭沫若、闻一多等人正是因为受着不同语言观的影响，才会出现对“节奏”大相径庭的观点和看法，因此要探究他们之间不同的诗歌节奏观的实质，就必须先厘清他们的语言观，否则所得出的结论很可能是不可靠的。要厘清一位作家或学者的语言观是巨大的工程，此处仅以胡适语言观对其诗歌节奏观的影响作为实例简要分析。

胡适认为诗歌的“节奏”应该是“天籁”，是“自然的音节”，这与他的白话文思想是一脉相承的，都强调“自由”、“解放”和“写实”。要真正弄清楚究竟何谓“天籁”和“自然的音节”，就必须先弄清楚“自由”、“解放”、“写实”在胡适这里都意味着什么。在胡适看来，“自由”与“解放”并非目的，而是手段与方法，“写实”才是目的，他所真正要实现的是“有什么话，说什么话，话怎么说，就怎么说”^①。而胡适所强调的“写实”几乎可以和“模仿”画等号，基本上停留在对浅层真实的简单模仿上，并不去探究深层的真实。因此胡适诗歌节奏观里的“天籁”与“自然的音节”指的就是对于口语的简单模仿，我们说话时“语气的自然节奏”便成为了诗歌节奏所要模仿的对象。而重模仿就会重视工具，甚至会过度依赖工具，会看重严谨精密，因此胡适格外看重标点符号和虚词的使用。总的说来，胡适的语言观重视模仿，因而重视语言的工具性层面，不太注重对于语言思想性层面的把握，认为语言是表达思想的工具，而思想则存在于语言之外。因此很有意思的是，胡适一面大声呼吁要打破诗律，一面在评析自己及他人的作品时却又时时不离平仄、押韵，究其原因就在于不注重对语言思想本体性层面的把握，致使其未能在“事实”层面真正完成由旧“格律”向新“节奏”的转换，未能形成自觉的“节奏”意识，因此在创作与批评新诗时仍旧不自觉地零碎使用着“格律”话语体系的概念、术语和方法。

五 结语

建构“节奏”话语体系，可以有效化解中国现代诗歌在散文化的趋势下对于自身合法性的怀疑与焦虑，也能为中国现代诗歌的研究与批评提供理论支撑。不仅如此，“节奏”显然并不仅仅是形式的事物，如果使用一种比喻的说法，它更像是诗歌的代码，是一种更为本源、更为深层的事物，对它的研究可以接通具体的诗歌作品与抽象的语言哲学，加深我们对于诗歌和语言的认识，有助于打破诗歌研究和语言研究之间的壁垒，开辟出新的学术路径。

[责任编辑：唐 普]

^①胡适《尝试集·初版自序》，人民文学出版社1984年版，第149页。