

# 论一代白话诗人的形式探索

## ——以诗的声调建设为中心

曲竞玮\*

〔摘要〕“声调”是胡适等人为建设白话新诗而特别关注的一个重点。他们试图用双声叠韵来改善白话诗的音节,认真学习古乐府、词曲和歌谣的声调,甚至提出过填皮簧的设想。总体上看,白话诗人对声调的“试验”并不成功,理论探讨也并未达到相应的深度。值得注意的是,白话新诗声调建设的种种努力虽然有新的文学史观念作为支撑,却更多是从旧诗创作和欣赏习惯出发的,是有意无意向守旧诗界妥协的结果,显示出在因袭势力强大背景下论证白话新诗合法性的一片苦心。到1940年代,朱自清有力论证了新诗适合朗诵而不适合吟唱,指出新诗虽具音乐性而不能音乐化,为白话新诗声调建设及新诗音乐性问题做出了完满的总结。

〔关键词〕白话新诗;旧诗;民间文学;声调;朗诵

自晚清诗界革命以来,诗体解放就一直是响亮的口号。黄遵宪在光绪十七年(1891)所作的《人境庐诗草自序》中即宣称:“欲弃去古人之糟粕,而不为古人所束缚。”但是突破了古人的束缚以后会面临何等样的困难,黄遵宪等人一时还没有想到。这是因为他们的革命仍然局限在旧诗范围之内,到胡适等人的白话诗登上诗坛,才有真正的诗体解放发生,也才开始面临来自内外各方面的批评和指责。其中“声调不协”这一从旧诗审美惯性出发的指责激起了白话诗人的群起自卫,一时间声调建设竟然成为了当时诗学讨论的一个重要话题。

### 一、声调:白话诗的形式焦虑

白话诗初兴,新诗人们曾提出“文当废骈,诗当废律”的激动人心的口号。所谓“废律”就是要打破僵化的旧“声调”,转而创作无格律规范的自由诗或散文诗。然而他们很快发现,这种“试验”不仅没有得到守旧派的认可,即在新派自己看来也并不成功。其关键在于打倒旧声调之后并没有建立起一种新声调,而当时新旧各派普遍的看法则是:非声调则无以言诗。

---

\* 南京师范大学文学院博士生,牡丹江师范学院文学院讲师,210097。

从第4卷第1号开辟“诗”专栏起,《新青年》发表了大量的白话诗。就诗体说,除部分词体或模仿词体的诗作外,多是无格律规范的自由诗或散文诗,加上胡适等人的理论倡导,无格律的白话诗大有引领诗坛之势。这既给新文化阵营以鼓舞,同时也给旧文化阵营以刺激。守旧的人们很自然地将白话诗和悠久的古典诗歌传统相比较,如有人尖刻地嘲讽道:“至于我国固有四声八律的诗文词赋,难道也配他们来插嘴吗?”“看唐人所作的古风长歌和七言五言的律诗绝句,都是可歌可泣的声调,含蓄不尽的意思,那有这样白话可称作诗呢?”<sup>①</sup>这种批评显然是十分蛮横的,似乎对白话诗不屑一顾,而不屑的理由则是白话诗声调不协。又如后来以通俗小说而闻名的张恨水此时也批评白话诗:认为作白话诗“总得像小孩子唱歌一般弄得顺口”,而现在的新诗“一口气写上一两百字才落一句韵,演说不像演说,韵语不像韵语,中间牵牵绊绊,又是外国文口气,读着怪拗口的”<sup>②</sup>。看得出张恨水是认真读了一些白话诗,所谓“顺口”、“拗口”说的也正是白话诗普遍存在的声调不协的问题。对于这类指责,胡适等人当然不能认可。胡适在《谈新诗》中不仅反诘“攻击新诗的人,他们自己不懂得‘音节’是什么,以为句脚有韵,句里有‘平平仄仄’、‘仄仄平平’的调子,就是有音节了”,并极力推举沈尹默《三弦》、周作人《小河》、康白情《送客黄浦》等诗的音节之美。上海新诗社出版的第一部白话诗选《新诗集》也力图证明新诗“很有精彩”,并非是“粗俗”、“音节也不讲”的<sup>③</sup>。然而实际上,白话诗人自己对这种自由诗、散文诗创作也并不十分自信。一个突出的例子是周作人。1919年《新青年》第6卷第2号以颇引人注目的卷首通栏排印的形式发表了周作人的《小河》,胡适还将这首诗誉为“新诗中的第一首杰作”,认为《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”<sup>④</sup>。显然,白话诗同仁欲通过树立这首诗的经典形象来反击保守派关于“非韵不为诗”、“散文不可名诗”的言论,打消社会对于白话诗声调问题的种种疑虑。但《小河》初发表时的小序中却流露出作者本人的复杂态度:“有人问我,这诗是什么体,连自己也回答不出”;“或者算不得诗,也未可知;但这是没有什么关系”。在明确表达无所顾忌的现代精神的同时,又隐含了对这种长短参差、句无定字又摒弃韵脚的散文诗是否为诗的怀疑,与胡适无所保留的赞美显然有别。到1929年,周作人为自己的诗集《过去的生命》所作序言中再度表达了这种不确信:“我不知道中国的新诗应该怎么样才是,我却知道我无论如何总不是个诗人”,“这些‘诗’的文句都是散文的,内中的意思也很平凡,所以拿去当真正的诗看当然要很失望”<sup>⑤</sup>。这里表露出对于守旧文人不能认同白话诗的某种同情的理解,以至于认为没有韵脚的散文文化的诗并不是“真正的诗”。

这并不是周作人一个人的孤立的认识,在当时白话诗坛上普遍存在着对于白话诗声调不协的担心。1919年,俞平伯同样表达了对于白话诗不讲求声调以至于文体界限不清的深切忧虑。1920年发表的李思纯文章批评更加尖锐,认为“我们现在这样自由的诗体,无格律的束缚,尽可以纵笔所之,而反做不出更好的诗来,真可以羞惭而死了”,新诗“与散文(prose)的区别,可以说十之八九,是属于音节方面”<sup>⑥</sup>。康白情1922年出版的诗集《草儿》,以“解放的成绩最大”赢得胡适、俞平伯等人的称许,在当时引起较大反响,同时却也为更年轻的诗论家所诟病。在同年出版的《冬夜草儿评论》中梁实秋激烈指责《草儿》集中的白话诗句子冗长、音节不佳:“假如‘使’散文‘成行了’便算是诗,——想来:‘使’诗句联续写起来也就是散文了——那么诗同散文的分别只在形式,宁非奇谬!”<sup>⑦</sup>尽管康白情本

①天放:《新体诗与傅君孟真商榷书》,《新中国》第1卷第1号,1919年5月。

②(张)恨水:《纯粹新诗决做不好》,《晶报》,1919年11月21日。

③新诗社编辑部:《吾们为什么要印〈新诗集〉》,谢冕:《中国新诗总系》第10卷,北京:人民文学出版社,2010年,第1页。

④胡适:《谈新诗》,《星期评论》纪念号,1919年10月10日。

⑤周作人:《〈过去的生命〉序》,《过去的生命》,长沙:岳麓书社,1987年,第1页。

⑥李思纯:《诗体革新之形式及我的意见》,《少年中国》第2卷第6期,1920年12月15日。

⑦梁实秋:《〈草儿〉评论》,《梁实秋文集》第1卷,厦门:鹭江出版社,2002年,第6页。

人并未对此作出回应,但他在《新诗年选》中引郭沫若为同调,并指出“惟以他是散文的,不讲音节,终未免拖榻之弊云云”<sup>①</sup>,表明他也意识到自己诗歌存在“参差过甚则亦必失去调和”的过于散漫的问题,并将症结归于“音节”。以上种种白话新诗阵营内部发出的焦灼的声音,证明了白话诗人是如何热切地呼唤着声调和谐的白话新诗的出现,他们“尽管力图打破格律”,“事实上却避不开诗歌的节调、音韵等形式问题”<sup>②</sup>。这正如朱自清所说:“从新诗的初期起,音节并未被作诗的人忽略过,如一般守旧的人所想。”<sup>③</sup>声调的考求,正是一代白话诗人关注的焦点。

## 二、双声叠韵:论证白话诗新声调的合法性

“双声叠韵”本是古典诗歌的一种声调讲求,以今天的眼光来看,与现代汉语写就的新诗几乎是风马牛不相及的,当年的胡适却将其视为白话新诗声调建设的一种重要资源而大谈特谈。从胡适所举诗例看,他明显误解了双声叠韵,并夸大了双声叠韵的艺术效果,而这种误解和夸大则有助于论证白话新声调的合法性。

1919年,胡适在总结性的《谈新诗》中指出一些白话诗人“不注意音节”的不正常情况,然后开出了旧的和新的两种药方。新药方是要用“自然的音节”,虽然陈义甚高,却不免笼统难行。旧的就是双声叠韵,则具有很强的可操作性。所以他虽强调双声叠韵“是新旧过渡时代的一种有趣味的研究”,“自然的音节”才是“趋势”和“方向”,而给读者造成的印象显然是双声叠韵更有实效。就是胡适自己也似乎更看重双声叠韵的方法,在1920年的《〈尝试集〉再版自序》中,他虽然再次强调双声叠韵“只可偶然遇着,不可以强求”,要以“自然的音节”为归宿,而仍然颇有兴致地分析了自己的诗,作为双声叠韵的例证。

先来看双声叠韵的传统定义。双声叠韵来自于古汉语的“联绵字”,《文心雕龙·声律篇》说:“双声隔字而每舛,叠韵杂句而必睽。”这是一种批评性的论述,容易令人误解为刘勰反对把双声叠韵用在诗文里。清人周春在《杜诗双声叠韵谱括略》中对此作出了准确的解释:“双声隔字而每舛者,双声必连二字。若上下隔断,即非正双声。叠韵杂句而必睽者,叠韵亦必连二字。若杂于句中,即非正叠韵。双叠得宜,斯阴阳调合。”<sup>④</sup>是说双声叠韵应该是声母或韵母相同的二字相连,二字隔开则不能构成真的双声或叠韵,隔开则声韵效果不佳,而真的双声叠韵仍然是有助于诗文的声韵效果的。相隔二字之双声叠韵实际上就是古人所说的两种“诗病”：“傍纽”和“小韵”<sup>⑤</sup>。

胡适谈双声叠韵时明确提到过周春《杜诗双声叠韵谱括略》一书,他对于双声叠韵的传统定义应该是了解的,对于隔字双声叠韵可能造成的问题应该是清楚的,可是看他谈论双声叠韵时从不回避隔字的情况,并不视之为诗病反而大加赞美。例如沈尹默的《三弦》:

旁边有一段低低的土墙,挡住了个弹三弦的人,却不能隔断那三弦鼓荡的声浪。

胡适认为,“旁边”、“有一”、“段低低的土、挡、弹、的、断、荡”都是双声,而实际上只有“旁边”、“有一”才称得上是双声,后句中多个不连续的同声母字并非严格意义上的双声,而是古人所称的诗病“傍纽”。关于其声韵效果,胡适认为这11个字“模写三弦的声响”,“挡、弹、断、荡”四个阳声字又与

①北社编:《新诗年选》,上海:亚东图书馆,1929年,第165页。

②朱晓进:《从语言的角度谈新诗的评价问题》,《文学评论》1992年第3期。

③朱自清:《论中国诗的出路》,《朱自清全集》第4卷,南京:江苏教育出版社,1990年,第187页。

④周春:《杜诗双声叠韵谱括略》,北京:中华书局,1985年,第184页。

⑤遍照金刚撰,卢盛江校考:《文镜秘府论汇校汇考》,北京:中华书局,2006年,第1029、1012页。

“段低低的土、的、的”七个阴声字“参错夹用,更显出三弦的抑扬顿挫”<sup>①</sup>。胡适这段分析似乎颇有说服力,直到1930年代茅盾谈到此诗音节的和谐时,还引述了这段话<sup>②</sup>。然而,正如具体拟声的音乐是低级的音乐一样,拟声的诗句也是作诗的小伎俩,并不是什么了不起的本领。归根结底,判断声韵效果的标准还是读出来是否上口。试读“一段低低的土墙”,并不因胡适所说双声而口吻流利,反而有舌头僵硬的感觉;全部三句因“旁边、段、墙、挡、弹三弦、能、断、三弦、荡、声、浪”等阳声字密集出现,明显缺少自然流动之感。当然,胡适所说双声叠韵也有比较成功或至少并不失败的例子。如他自己分析“我不能呢呢喃喃讨人家的欢喜”(《老鸦》)一句用“九个双声”,就惟妙惟肖地写出了鸟的性情,只是这“九个双声”并不明显,真正起作用的可能还是“呢呢喃喃”一词。又如康白情自夸诗句“滴滴琴泉,听听他滴的是什么调子”(《疑问》)之所以“有些神奇”,就因为双声和叠韵<sup>③</sup>;稍后胡适也分析这两句诗“十四个字里有十二个双声,故音节非常谐美”<sup>④</sup>。这评价虽然夸张,这两句诗也有拟声的毛病,但究竟是可读的。

关于双声叠韵,在胡适、胡怀琛和刘大白之间曾有一场争论。这场争论起自胡怀琛擅自为胡适改诗。1920年胡怀琛在上海《神州日报》上发表《读〈尝试集〉》一文,对集中的诗作大加指摘,并自告奋勇地将《小诗》第一句“也想不相思”改为“也要不相思”,将第三句“几次细思量”改为“几度细思量”,因为“想”字和“下文‘相’字同是一声,读起来很不顺口”,“‘次’字和‘思’字音相近,读不上口”。胡适认为“他改的都错了”,因为“‘想相思’三个字是双声,‘几次细思’四个字是叠韵”。后来胡怀琛和刘大白就此几番讨论,并没有说服彼此<sup>⑤</sup>。

平心而论,胡适这首诗实在不是佳作。虽然胡怀琛改过以后仍然不见起色,至少他指出了原诗的问题:“不顺口”。胡适自辩说是双声叠韵,正好点明了不顺口的原因所在。根据上引刘勰和周春的权威论述,显然胡适所说双声叠韵并不是真正的双声叠韵,而是诗病(连续三四字和隔字情况相似)。《小诗》正像是一套绕口令,胡怀琛说不顺口十分贴切,这种写法在1920年代以后是难以想象的。后胡怀琛和刘大白往复讨论,涉及到联绵字、隔字双声叠韵、多字相连或间隔双声叠韵的问题,讨论渐渐深入,但并未超出古人理解的范围。两相比较,胡怀琛对双声叠韵及其艺术效果有更准确的把握,他是从实际声调效果出发讨论问题的,并非针对白话诗,否则何必费力不讨好地辛苦改诗;而刘大白看似渊博却有成见,他所举出的古语中非联绵字或隔字的双声叠韵之多数并未能造成特殊的艺术效果,正是可以不用或只是偶然碰到而非有意追求的情况,《楚辞》之例证更因楚地方言及古音变化的关系而难以说清,且其中多有应轻读的虚字,就更不能当作双声叠韵的例证了<sup>⑥</sup>。胡适强调自己的诗用了双声叠韵的技巧,刘大白并想以大量古语证明胡适用双声叠韵合于古人成例,其实都是要证明白话诗具有声调,这声调并且是古已有之的,所以不容质疑。这其实是硬生生地给没有声调的白话诗贴上声调标签,为了讲究双声叠韵宁肯把诗写成绕口令,造成极不自然的声调,为了证明白话诗有声调宁肯曲解双声叠韵的传统定义以就我。然而在白话诗声调广受诟病的时刻,这种几乎是强词夺理的狡辩体现了论证白话诗新声调“合法性”的苦心。胡怀琛不能理解这种苦心,一再就事论事,意欲从学理上加以探讨,自然不能说服立场坚定而学理薄弱的白话诗人。胡适的双声叠韵论虽然未能在学理上胜出,但在白话诗阵营内部凝聚了建设新声调的共识,对于攻击白话诗没有声调的保守派来讲也不失为一种争取的策略。

①胡适:《谈新诗》,《星期评论》纪念号,1919年10月10日。

②茅盾:《论初期白话诗》,《文学》第8卷第1号,1937年1月1日。

③康白情:《新诗底我见》,《少年中国》第1卷第9期,1920年3月15日。

④胡适:《〈尝试集〉再版自序》,《胡适全集》第1卷,合肥:安徽教育出版社,2003年,第201页。

⑤胡怀琛编:《〈尝试集〉批评与讨论》,上海:泰东图书局,1923年。

⑥刘大白:《〈楚辞〉中用双声叠韵字》,《旧诗新话》,北京:中国书店,1983年,第70-74页。

### 三、乐府与词曲：向旧声调的尴尬妥协

与双声叠韵的讲求相比,学习古乐府和词曲是白话诗新声调建设一个更加自然的选择,而且这种学习从一开始就是比较成功的。但恰恰是这种成功本身给白话诗人造成了困扰,他们原本将取法传统声调视为一个由旧入新的过渡阶段,然而由于设想中的新声调迟迟没有建立起来,他们就被迫搁浅在旧声调的领域里。因此,任何肯定他们词曲格调的白话新诗创作的评价,都不会让他们感到光荣,而适足以令其难堪。而就如何建设白话诗新声调,当时人注意到似乎只有两条路径:一,“多译欧诗输入范本”;二,“融化旧诗及词曲之艺术”<sup>①</sup>。在他们看来,“外国诗歌因为语言底睽异,就艰难得多了”<sup>②</sup>,而取法传统则相对容易。这不仅仅是“因旧文学的习惯太深,故不容易打破旧诗词的圈套”,而是白话诗人在古典诗歌辉煌强大的“影响的焦虑”下有意为之的一种策略,最终要实现向真正的白话新诗的过渡。

胡适从不讳言自己及其他诗人取法乐府、词曲的问题,称沈尹默初作的白话诗是从古乐府化出来的,傅斯年、俞平伯、康白情最初的白话诗也常带有词曲的意味,“我自己的新诗,词调很多,这是不用讳饰的”。他还不止一次提到《送叔永回四川》一诗,为其中第二段借用多种词调颇为自得,认为“这种音节,未尝没有好处”,“懂音节的自然觉得有一种悲音含在写景里面”<sup>③</sup>。刘半农则以词曲音律已失为由不赞同“填词”、“填曲”,却认可白话诗取法“绝诗、古风、乐府”<sup>④</sup>。实际上,刘半农自己也有沿用词曲调子的创作。一个典型的例子是1917年《新青年》第4卷第3号发表的四首除夕诗。其中沈尹默《除夕》诗用古乐府《孤儿行》的写法,胡适《除夕》、陈独秀《丁巳除夕歌》用近于乐府的歌行体,刘半农《除夕》诗则几乎全用词的调子,四人不约而同地借助乐府歌行或词曲的调子铺衍成篇,显示出当时《新青年》同人借鉴旧体以为新诗的共同倾向。

这种用乐府歌行或词曲调子创作的白话新诗几乎受到新、旧各派的一致肯定。先就新派内部说。俞平伯熔铸词曲的音节于诗中的特色,当时就得到了后来成为新格律派理论家闻一多的肯定,称这是“极合艺术原则”的<sup>⑤</sup>;友人朱自清为《冬夜》所作序言中也极力夸赞这种音律艺术。诗集《旧梦》的“传统的气味太重”令刘大白颇为困扰,但同为活跃于《星期评论》的白话诗人徐蔚南却直言其中的“词以及受着词的影响的新诗颇合我底口味”,尤其是那些仿佛“小令”的短诗,“轻灵柔婉得有反复诵读的价值”<sup>⑥</sup>。赵景深也指出,刘大白特有的叠句写法,“似得力于词调长相思”,“几乎凡是这类作风的诗都是好诗”<sup>⑦</sup>。特别值得注意的是,旧派对白话诗人的这种创作也几乎不加保留地加以肯定。如胡怀琛认为《尝试集》第一编的诗,“大多数是完全好的”,而这些恰恰是胡适所谓“实在不过是一些刷洗过的旧诗”。胡先骕也指出,《尝试集》中的最佳之作是《新婚杂诗》、《十二月一日奔丧到家》、《送叔永回四川》等诗,“‘送叔永’一诗,其佳处在描写景物与运用词曲之声调”<sup>⑧</sup>。胡先骕这里所列举的三首诗,明显特点是带有词曲的格调,自然符合他维护旧体诗正统地位和价值的意图,同时又与胡适对《送叔永回四川》的自我肯定保持了一致性。另一位影响更大的人物是前辈革新派梁

①李思纯:《诗体革新之形式及我的意见》,《少年中国》第2卷第6期,1920年12月15日。

②朱自清:《〈冬夜〉序》,《朱自清全集》第4卷,第50页。

③胡适:《〈尝试集〉再版自序》,《胡适全集》第1卷,第199页。

④刘半农:《我之文学改良观》,《新青年》第3卷第3号,1917年5月1日。

⑤闻一多:《〈冬夜〉评论》,《闻一多全集》第2卷,长沙:湖南人民出版社,1994年,第64页。

⑥徐蔚南:《旧梦》,萧斌如编:《刘大白研究资料》,天津:天津人民出版社,1986年,第230页。

⑦赵景深:《刘大白的诗》,《新文学过眼录》,桂林:广西师范大学出版社,2004年,第114页。

⑧胡先骕:《评〈尝试集〉》,《学衡》第1期,1922年1月。

启超,虽然他对白话诗的批评较为温和,却也清清楚楚地说过:“我也曾读过胡适之的《尝试集》,大端很是不错,但我觉得他依着词家旧调谱下来的小令,格外好些。”<sup>①</sup>胡怀琛甚至这样总结道:“比较好的新诗,都是渊源于旧诗。”<sup>②</sup>

然而这也正是白话诗人的尴尬之处。胡适以进化论的眼光总结自己的诗歌创作,认为从“很接近旧诗的诗”逐渐过渡到“自由的新诗”是诗体解放的必经阶段,但当他创作出《关不住了》等颇为自由的白话诗时,却并没有甩脱“词曲的气味与声调”。1936年在回应陈子展的《谈谈“胡适之体”的诗》中,胡适还坦言“《飞行小赞》也是用‘好事近’词调写的”,“我近年来爱用这个调子写小诗”<sup>③</sup>。这哪里是陈子展所谓的“一条新路”,分明是在走回头路。这里固然有对新诗坛一批青年诗人专以模仿西洋为能事的风气的反拨,但更主要的原因还在于,旧学深厚的胡适对从旧诗词中提炼出好音节,融入他的白话诗创作中更能驾轻就熟。这从他的《小诗》、《希望》等颇似“小令”的小诗风靡一时即可看出。故胡适一面对“天足”的新诗表示妒羡,一面又称“不勉强求摆脱”词调的影响<sup>④</sup>,只能作“提倡有心,创作无力”的感慨。与胡适虽然矛盾但毕竟还算坦然的心态相比,刘大白显得分外痛苦。他不满足于自己诗中传统气味的循环复现,要竭力摆脱旧诗词的情趣<sup>⑤</sup>;而同时,“因袭创造”的文学史观,又令他不能决然放弃传统,只能发出“你要向前,因袭却要朝后”的痛苦剖白,作出“脱不了词调或曲调底传统气息的新诗,对于旧诗也毕竟是局部地解放了”式的辩护<sup>⑥</sup>。周作人也有同样的矛盾,但他既不像胡适那样坦然自信,又不像刘大白那样痛苦纠结。他说:“我不很喜欢乐府词调的新诗,但是那些圆熟的字句在新诗正是必要,只须适当的运用就好。”<sup>⑦</sup>仿佛这只是个人喜好和理性认识的矛盾,说来十分公允。然而具体怎样做,“我也还说不来,总之觉得不是那些复古的倾向,如古风骚体或多用几个古字之类”<sup>⑧</sup>。这就把责任推得一干二净,干脆放弃白话诗,转而作“削足适履”的旧体诗去了。这种矛盾在俞平伯身上更多体现为无奈。尽管他熔铸旧诗词音节的白话诗颇受好评,但他却认为“这是流露于不自觉的,我承认自己的无力”<sup>⑨</sup>。在他看来,朱自清《毁灭》一类以自然的音节写就的诗才是新诗发展的“正当道路”<sup>⑩</sup>,故在《杂拌儿之二》附录了17首白话诗后,同样放弃了新体诗的创作,并称:“这实在是分行写的文罢了,所以附在这里,反正未必再想出什么诗集了。”<sup>⑪</sup>几乎自认失败。白话诗人们很认真很辛苦地走了很长一段路,却蓦然发现原来一直在老路上徘徊——至多只前进了有限的一点点,与高歌猛进的时代精神极不相称。这种矛盾和尴尬的处境,具有充分的历史性的喜感,而对于置身其中的并非毫无才华的个人而言,则无异于是一种酸涩的悲剧。

总之,一代白话诗人学习乐府和词曲的声调是卓有成效的,这一类创作赢得了新旧各派的认同,然而这并不是他们乐于看到的结果,他们意图通过乐府词曲的旧声调的中介以达到新声调建设的初衷显然没有实现。所以,从百年后回看这一段诗史,他们学习乐府和词曲其实是向旧声调做出的无谓的妥协。很快,下一代诗人徐志摩、戴望舒等完全抛弃了乐府词曲的旧调,直接写出了音节优美的新诗,更加证实了至少从外部形式上模仿古典声调是没有必要的,在这一点上,显然白话诗人们走了弯路。当然,在创新乏力的时候走这种弯路也许不可避免,这既是历史阶段不能超越的问题,同时也

①梁启超:《〈晚清两大家诗钞〉题辞》,《梁启超全集》第9册,北京:北京出版社,1999年,第4929页。

②胡怀琛:《小诗研究》,上海:商务印书馆,1927年,第27页。

③胡适:《谈谈“胡适之体”的诗》,《自由评论》1936年第12期。

④胡适:《读双辛夷楼词致李拔可》,《东方杂志》第25卷第6号,1928年3月25日。

⑤刘大白:《〈旧梦〉付印自记》,萧斌如编:《刘大白研究资料》,天津:天津人民出版社,1986年,第109页。

⑥刘大白:《从旧诗到新诗》,《当代诗文》创刊号,1929年11月。

⑦周作人:《旧梦》,钟叔河编订:《周作人散文全集》第3卷,桂林:广西师范大学,2009年,第55页。

⑧周作人:《〈农家的草紫〉序》,何植三:《农家的草紫》,上海:亚东图书馆,1929年,第4页。

⑨俞平伯:《做诗的一点经验》,《新青年》第8卷第4号,1920年12月1日。

⑩俞平伯:《读〈毁灭〉》,《小说月报》第14卷第8期,1923年8月10日。

⑪俞平伯:《吃语并序》,《杂拌儿之二》,南昌:江西人民出版社,1983年,第169页。

缘于才力不足,正像他们自己所指出的那样。

#### 四、歌谣与皮簧:学习新曲调的尝试和设想

在乐府和词曲以外,白话诗人们还曾学习歌谣,并设想依据皮簧来填词。歌谣和皮簧的声调当然是比乐府和词曲更加鲜活自然,相对于乐府词曲的旧调来说是一种新调。然而,学习歌谣而成的诗即使在新文化阵营内部也不被视为新诗,依皮簧填词则始终没有付诸实践。因为这仍然是意图为白话新诗谋求一种固定的外在音乐形式,所以并不能解决声调自然的问题,而且还存在使白话新诗异化的危险。

出于“文人文学起源于民间”的新的文学史观念,许多白话诗人都曾提倡向民间歌谣学习,而在创作方面用力较多的是刘半农、俞平伯、刘大白三人。1918年,刘半农等在北大发起全国性的征集歌谣运动,1920至1924年,刘半农以“能使我们受最深切的感动”<sup>①</sup>的方言,模仿家乡江阴的四句头山歌的形式,陆续作成21支山歌,编为《瓦釜集》。这是百年新诗学习民间歌谣最重要的创获。俞平伯则模仿吴歌创作了《吴声恋歌十解》,而且“最后一本新诗集《忆》,走的也正是继承并发展民谣和山歌的道路”<sup>②</sup>。刘大白则创作了民歌体诗集《卖布谣》,包括《卖布谣之群十首》和《新禽言之群十二首》,也是数量较大的有意识的创作。然而,这种学习歌谣之作在新诗圈内的反响是耐人寻味的。周作人和朱自清虽对新体诗可取法歌谣持肯定的态度,如“山歌长于譬喻,并且巧于复沓,都可学”<sup>③</sup>,但并不认同将仿作的民歌称为“新诗”。周作人称刘半农在“新诗之外,还用方言写成民歌体诗一卷”<sup>④</sup>,即体现出这种有意的区分。朱自清指出,虽然胡适介绍歌谣,提倡“真诗”,但“并不企图‘真’到歌谣的地步”;刘半农仿作的江阴船歌,俞平伯仿作的吴歌,也“只是仿作歌谣,不是在作新诗”<sup>⑤</sup>。原因在于,歌谣作为“原始的诗”是“幼稚的文体”,“缺乏细腻的表现力”<sup>⑥</sup>，“音乐太简单,词句也不免幼稚”,“拿它们做新诗的参考则可,拿它们做新诗的源头,或模范,我以为是不足的”<sup>⑦</sup>。这与1930年代苏雪林一方面肯定刘半农的拟民歌是“新诗坛奇迹”,一方面又认为民歌“粗俗幼稚,简单浅陋,达不出细腻曲折的思想,表不出高尚优美的感情,不能叫做文学”<sup>⑧</sup>,故不能成为新诗创作方向的观点,某种程度上倒是不谋而合。

上述看法显然与学习、模仿歌谣诸作的文学价值有关。俞平伯、刘大白二人的民歌体创作都不够成功。俞平伯的《吴声恋歌十解》虽然接近民歌声调,却也正与一般原始民歌相似,语言平白,缺少飞腾的想象,远不如经过文人加工的南朝吴歌、西曲之惹人怜爱。试比较如下两首诗:

家家月亮照成双,白罗帐子象牙床。阿奴夜头困勿着,睁着眼睛到天亮。(《吴声恋歌十解》

第二首)

夜长不得眠,明月何灼灼。想闻散唤声,虚应空中诺。(南朝《子夜歌》第三十三首)

同是写情人别后情景,而高下立判,俞诗不过是一次对陈旧事物的平庸模仿。如果再和李商隐“晓镜但愁云鬓改,夜吟应觉月光寒”那样深切的诗句作一比较,就更加觉得俞诗的确“缺乏细腻的表现

①刘半农:《〈瓦釜集〉代自叙》,《瓦釜集》,北京:北新书局,1926年,第2-3页。

②吴小如:《〈俞平伯诗全编〉序言》,俞平伯:《俞平伯诗全编》,杭州:浙江文艺出版社,1992年,第3页。

③朱自清:《真诗》,《朱自清全集》第2卷,南京:江苏教育出版社,1988年,第387页。

④岂明(周作人):《海外民歌选序》,《语丝》第126期,1927年4月9日。

⑤朱自清:《真诗》,《朱自清全集》第2卷,第379-380页。

⑥朱自清:《〈粤东之风〉序》,《朱自清全集》第1卷,第240页。

⑦朱自清:《唱新诗等等》,《朱自清全集》第4卷,第221页。

⑧苏雪林:《〈扬鞭集〉读后感》,《人间世》第17期,1934年12月5日。

力”，而经过文人加工的南朝民歌也终究不如真的文人诗更加有力。刘大白的《卖布谣》集并不是直接模拟某种民歌，有其接近古乐府的一面，而总体来看仍然是歌谣体。此集初读一篇两篇尚觉新奇可喜，而22篇都读下来就觉得只是一个调子，不是《卖布谣》那样的四字句，就是《收成好》那样长长短短类似乐府歌行的句子，而大量重叠，韵脚紧密，使节奏太过仓促，又远不如《诗经》或古乐府的生动自然，与“布谷布谷，脱却布裤”的禽言倒真是十分接近。其声调虽近天籁而并不自然，其意思则反复陈说田主狠心与农民不幸，听多了就不免觉得单调乏味。这样看来，学习歌谣似乎注定了无法获得较高的文学价值。然而刘半农的《瓦釜集》似乎是一个例外，这是一部惟妙惟肖的拟民歌集，真能得民歌声调的神韵，整部诗集洋溢着欢腾的生气，其爽利、泼辣而又精致几乎超过了南朝民歌与号称“我明一绝”的明代民歌。更重要的，也是常常为人所忽略的，这并非是刘半农对家乡民歌的简单拟作，而是含有新一代启蒙文人的思想熔铸与艺术创造。这一点与《瓦釜集》所附录的作者采集的江阴民歌《手攀杨柳望情哥词》比较一下便知。如《瓦釜集》第二歌与《手攀杨柳望情哥词》第十七歌都写磨豆腐，都用了“白笃笃”一词来双关形容豆腐与女子的肌肤，而前者突出了劳动者的骄傲，后者却只着眼于男子对女子的喜爱。又如《瓦釜集》第七歌标明是纱厂“女工的歌”，第十一歌揭露贫富悬殊，都明显具有五四时代气息，这就不是民歌所常有的，用刘半农自己的话说，是要“把数千年来受尽侮辱与蔑视，打在地狱底里而没有呻吟的机会的瓦釜的声音，表现出一部分来”<sup>①</sup>。既然如此，为什么《瓦釜集》还不被视为“新诗”呢？通观《瓦釜集》21歌，毕竟情歌、农歌、渔歌、船歌、牧歌、滑稽歌等表现地方风土人情的作品居多，这些诗即便写得再好也至多是民歌的升级版，距离当时新诗界对新诗创作的殷切期望距离甚远。另有一点，《瓦釜集》与《吴声恋歌十解》为求近于民歌之原生态面貌，都采用方言写作，这固然有刘半农所谓“亲密有味”的特点，却绝不是“最高等最真挚”的，即便方言小说可以成立（描写和叙述要求切近世态人情），方言的诗则很难成立（抒情重在精练）。刘半农主持《北京大学日刊》的“歌谣选”专栏时，他自己也常常为方言词而感到困惑不解，这或许也有助于理解方言诗的问题——如果连读懂都有困难，那么其声调的示范性就可想而知了。

进一步说，周作人等的看法还涉及到对新诗的本质特征的认识。一则新诗必然是倾向形式自由的，而歌谣仍然有其较为固定的格式。如《卖布谣》相当于《诗经》四言诗，四句头山歌相当于格律不严的绝句。学习歌谣虽然更新了诗的声调，但这种声调仍然是相对固定的，不是自由诗、散文诗的调子，与当时理想中的近于说话的“自然声调”仍然有一定的距离。二则新诗作为启蒙的产物，必然是文人化的，而歌谣的底层民间性质与这种新文人诗实际上貌合神离。从文化属性上说，歌谣虽然属于民间文化，但也仍然是传统旧文化的一部分，其观念、情感都不超出传统文化的范围，即民歌与旧诗是同质的，而与新诗则是异质的。这也可以解释为什么古代诗人学习民歌写作《竹枝词》没有引起是否为诗的议论，而白话诗人的拟民歌就不被承认为诗。

总之，学习歌谣虽然有刘半农那样成功的作品，但正如苏雪林所说是“不可无一，不可有二”，并不具有典范性。歌谣声调相对于格律严整的旧体诗词来说当然是新鲜活泼的，而对于当时人们对新诗的期望来说，仍然是一个旧的框框，具有相当明显的形式规约性，容纳不了异质性的新诗。1930年代鲁迅的民谣创作意在政治讽刺，并不具有文学意图；1950年代贺敬之的“拟信天游”已经丧失了新诗的主体性；到大跃进时代，红极一时的新民歌更是缺少新诗最基本的素质，完全异化为政治工具。后来新诗史上虽然偶尔还有歌谣色彩的诗作，但已经极少纯粹歌谣体。顾城、海子的歌谣体创作或许可以看作是例外，所以能够成功与其独特的气质和罕有的天才有密切的关系，而且他们的歌谣体也早已经超越了对某一种固定声调的模仿。

<sup>①</sup>刘半农：《〈瓦釜集〉代自叙》，《瓦釜集》，第1-2页。



学习(模拟)歌谣以外,刘半农和钱玄同还曾提倡“填皮簧”。刘半农首先提出此说,他认为后世之“词”已不能歌,故与其填词,不若“改填皮簧之一节或数节,而标明‘调寄西皮某板’,或‘调寄二簧某剧之某段’”<sup>①</sup>。钱玄同对此极表赞同,声言“若在今世必欲填可歌之韵文,窃谓旧调惟有皮簧,新调惟有风琴耳”,“其填风琴之调者,当直云‘调寄风琴某曲’”<sup>②</sup>。并解释说“中国现在可歌之调,最普通者惟有皮簧,(昆腔虽未尽灭,然工者极少。梆子,则更卑下矣!)故为是云云也”<sup>③</sup>。刘、钱二人认为不必填词固然有理,而说“必欲填可歌之韵文”正是以肯定旧文学习惯为前提,这个前提经过新文化运动的洗礼,其实已经不存在了。试问,在一个填词都已经被视为文化保守行为的时代,谁还会再费一番功夫去填皮簧呢?胡适说“至于皮簧,则殊无谓”<sup>④</sup>,正是情理之中。而胡适与钱玄同所争填词还是填皮簧更为“自由”,亦是无谓,因为填皮簧完全不具有现实性,而填词虽然具有现实性却不具有创新性,在创造新诗体的时代语境下,这种讨论其实是没有意义的。填皮簧除胡适反对以外,在新文化界几乎全无反响,就是刘、钱二人自己也并没有创作出一首填皮簧的新诗。后来朱自清思考皮簧为何未能同词曲一般给诗体以新的影响,说“我不能想出一个满意的解释;或者皮簧文句太单调而幼稚,一班文人想不到他们有新体诗资格吧?”<sup>⑤</sup>这其实仍然没有搔到痒处,因为到新诗时代,诗与音乐的关系已经发生了根本的变化。

## 五、从可吟到可诵——新诗音乐性的历史反思

上文所述白话诗人对于声调的种种讲求都可以归结为新诗的音乐性问题。因为白话诗人较早地触及了这个问题,故在此将相关讨论略加梳理,以总结白话诗以声调建设为中心的形式探索的得失,并反思百年新诗史上的音乐性问题讨论所达到的深度。

白话诗人之所以如此固执地追求白话新诗的音乐性,与古代诗歌史上诗乐长期伴生、各种诗体或“可唱”或“可吟”的艺术经验有直接的关系。在白话诗人们似严实宽的取舍标准之下,《诗经》、汉乐府、词曲、民歌等诗体都曾成为取法对象,白话诗人重视诗的音乐性正是十分自然的选择。具体来说,白话诗人对新诗音乐性的追求表现在四个方面。一是注重诗的外形律,虽然贬斥律诗,但仍然讲求形式多样的押韵,学习乐府、词曲长短交错的句法等属于这一方面;二是注重诗的内在乐感,讲求双声叠韵和自然的声吻节奏属于这一方面;三是新诗配乐和按乐填词,赵元任《新诗歌集》(1928)为胡适《小诗》、刘半农《叫我如何不想他》、刘大白《卖布谣》等谱曲是新诗配乐的突出的例子,康白情也曾倡导“为新诗制成些乐谱”<sup>⑥</sup>,而刘半农设想的填皮簧正是按乐填词;四是直接创作歌曲,如《尝试集》所收附谱的《平民学校校歌》和《四烈士冢上的无字碑歌》,刘大白《复旦大学校歌》等,刘半农、俞平伯的拟民歌虽然没有标注曲谱,应该也是可以唱的歌曲。前两个方面与诗的“可吟”性有关,后两个方面则与诗的“可唱”性有关。然而,白话诗人对诗的吟与唱的态度颇为矛盾。白话诗人大多主张诗是可以唱的,甚至将能唱与否视为新诗成功与否的标准。如康白情在《新诗底我见》中指出:“新诗也可以唱的”,尽管它不以歌唱为目的。这还是较有保留的意见。鲁迅也有一段著名的话:“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种,也究以后一种为好;可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调,没有韵,

①刘半农:《我之文学改良观》,《新青年》第3卷第3号,1917年5月1日。

②钱玄同:《寄胡适之》,胡适编:《中国新文学大系·建设理论集》,上海:良友图书公司,1935年,第83页。

③钱玄同:《答胡适之》,胡适编:《中国新文学大系·建设理论集》,第89页。

④胡适:《论小说及白话韵文》,《新青年》第4卷第1号,1918年1月15日。

⑤朱自清:《唱新诗等等》,《朱自清全集》第4卷,第220页。

⑥康白情:《新诗底我见》,《少年中国》第1卷第9期,1920年3月15日。

它唱不来;唱不来,就记不住,记不住,就不能在人们的脑子里将旧诗挤出,占了它的地位。”<sup>①</sup>这将是是否可唱看得更重了。同时,白话诗人却激进地反对“吟诗”。俞平伯的言论堪为代表:“常看见有人拿一本文集或诗集,咿咿呀呀,唱了一遍,调子很难听,比戏园唱的坏得多”;“因为新诗句法韵脚皆很自由,绝对不适宜‘颠头簸脑’、‘慷慨悲歌’”<sup>②</sup>。从表面上看,吟诗和唱诗并无不同,只不过唱的曲调较清楚,吟的曲调较模糊而已;而在本质上,吟是根据诗的内在的声韵节奏来吟,唱则对内在声韵节奏要求较低,更多着眼于外在的句式长短和韵脚。白话诗人对吟与唱的矛盾态度,已经表现出对白话新诗内在声韵节奏的不够自信,并进一步激为对内在声韵节奏的不屑。实际上,白话诗人对音乐性问题的态度一直在过度蔑视与过度重视之间徘徊。

从学理上对新诗音乐性问题加以细密的分析论证很早就已经开始,且讨论渐渐集中到“吟唱”和“朗诵”的区别上。1920年代,俞平伯在写出上引抨击吟诗旧习文字以后曾有一个转变,他注意到“旧诗好记诵好讽咏,而新诗却颇不便”,并比较持平地看待这件事:我“并不以此缺憾攻击新诗,也不视此缺憾为新诗之致命伤,而且也不在此想什么弥补缺憾底方法。”<sup>③</sup>这已经初步认识到新诗与旧诗在音乐性问题上客观存在的不同。到1930年代,废名则对此认识得更加清晰,他说:“旧诗之成其为诗与新诗之成其为诗,其性质不同”;“有一派做新诗的人专门从主观上去求诗的音乐,他们不知道新诗的音乐性从新诗的性质上就是有限制的。中国的诗本来有旧诗,民间还有歌谣,这两个东西的长处在新诗里都不能有”<sup>④</sup>。这几乎是截断众流,让写新诗的人永远不要在音乐性上枉费工夫,对于苦心极力于此的白话诗人,又不啻是当头棒喝,而此前白话诗人对此问题的过度轻蔑和过度重视都成为不必要的了。同一时期的叶公超,则提出了新诗“可读”而不“可吟”的全新观点:“新诗的节奏是从各种说话的语调里产生的,旧诗的节奏是根据一种乐谱式的文字的排比作成的。新诗是为说的,读的,旧诗乃是为吟的,哼的。”虽然旧诗也有用说话语调写成的(如白居易诗),新诗也有乐谱式的(如徐志摩诗),但总体上看,“可读”与“可吟”之别是普遍存在的,接近了问题的实质。他并客观地指出另一个原因:“单音文字,在字音的和谐上,胜过复音文字,这是我们不能不注意的。”<sup>⑤</sup>即用以复音词为主的现代汉语写成的新诗,不应该去与旧诗争声调之短长。这种认识已经达到了相当的深度。到1940年代,朱自清对此问题做出了最终的总结。他将吟唱和朗诵做了深入的对比分析:“吟和唱都将文章音乐化,而朗诵和诵读却注重意义,音乐化可以将意义埋起来,或使意义滑过去。”而“白话诗却不要音乐化,音乐化会掩住了白话诗的个性,磨损了它的曲折处。白话诗所以不会有固定声调谱,我看就是为此。白话诗所以该用说话调诵读,也是为此”<sup>⑥</sup>。如果说叶公超是从“来源”说明旧诗与新诗存在可吟与可读之别,朱自清则进一步从“功能”角度说明了为什么新诗不能吟唱却可以朗诵,因为与旧诗相比,新诗的确更加注重意义的表达。旧诗是以小农经济为文化背景的,那时人与自然、人与人都处在和谐整体之中,故一草一木、一山一水、一觞一咏莫不可成为诗材,写出都具诗意,除了少数伟大诗人以外,一般诗人普遍不以诗意的深邃为追求,声调的和谐却是主要的;以现代工商业经济为文化背景的新诗则不同,在一个人与自然、人与人普遍对立的新时代,农业文明的牧歌成为肤浅的文字游戏,而表现人的独特处境变得十分必要,诗的意义因而得以凸显,声调和谐与否就退居其次了。这样看来,作为早期白话诗人之一的朱自清对新诗音乐性问题做出了最为深刻的分析和论述。虽然朱自清之文有抗战时期提倡朗诵诗、特别注重意义表达的特殊背景,推而广之仍然是没有任何问题的。朱自清的论述,可以看作是对新诗音乐性问题的盖棺定论,即:新诗并不

①鲁迅:《致窦隐夫》,《鲁迅全集》第12卷,北京:人民文学出版社,1998年,第556页。

②俞平伯:《社会上对于新诗的各种心理观》,《新潮》第2卷第1号,1919年10月30日。

③俞平伯:《诗底新律》,O. M. 编:《我们的七月》,上海:亚东图书馆,1924年,第174页。

④冯文炳:《草儿》,《谈新诗》,北京:人民文学出版社,1984年,第107、110页。

⑤叶公超:《论新诗》,《文学杂志》创刊号,1937年5月1日。

⑥朱自清:《论诵读》,《朱自清全集》第3卷,第186、190页。

排斥“音乐性”，但因为语言文字变化的关系，新诗在音乐性方面注定不及旧诗；而且因为新诗的着重点在于意义，所以新诗必定排斥“音乐化”，新诗不是“可吟唱”的，而是“可朗诵”的。

新诗既然不适合吟唱，那么写作也就不必苦心孤诣地追求声调。从诗史看，一代白话诗人讲究声调的种种努力都没有达到预期目标，除了偶尔自我陶醉及互相赞美以外，意义十分有限；新格律诗派的徐志摩、闻一多及后来主张格律的林庚都写出了数量可观的声调优美的诗篇，但艺术品位倾向古典，随着诗艺进一步向现代化方向纵深发展，这种写法很快就难以为继；新诗的康庄大道，毕竟还是从戴望舒、艾青开始的既符合现代汉语特点又能满足现代诗人抒情达意需要的自由诗风、散文诗风，冯至的《十四行集》、穆旦的一部分取法英国浪漫派的格律严整的诗篇都不能改变这一趋势。因此，胡适主张的“自然的声调”是完全正确的，只是不能称为真知灼见，因为他自己的诗远远未能达到自然，其种种讲究反而有意弄得不很自然。比较而言，戴望舒的“诗情的抑扬顿挫”说则较为接近诗的“真理”。再进一步说，在现代汉语诗歌的论域中，狭隘的“形式”问题已经被更具综合性的“艺术”问题所取代，因为诗不再有五律、七律那样单纯的形式，精细的声调讲求也已经永远成为了历史。

西川有诗曰：“通过精密的计算，得出荒谬的结论。”（《书籍》）当年白话诗人们热衷于讨论、试验新诗声调的种种努力，正好像是这样一种尴尬景况。好在胡适本人对此早有预见，他说：“有时试到千百回，始知前功尽抛弃。即使如此已无愧，即此失败便足记。”（《尝试篇》）胡适等白话诗人的主张和试验虽然从艺术上看并不成功，但是在论证白话作为文学语言的合法性，培养新诗的读者，稳定新文学的营盘等方面，都作出了难以磨灭的历史性的贡献，这的确是可以“无愧”的。最后，还应引出废名一段虽不客气却又十分中肯的话来：“那时新文学运动初起来，新文学的少年先锋队正是旧文学的遗老，一鼓作气的卖弄一场。新瓶子里却正卖的是旧酒糟，从我们今日看来这是很有意义的事，说出他们失败的缘故正是不埋没他们的战绩。”<sup>①</sup>

（责任编辑：陆 林）

## New Poets' Exploration of Poetic Form: Focusing on the Rhyme and Rhythm of Vernacular Poems

QU Jing-wei

**Abstract:** The rhyme and rhythm of vernacular poetry were a major concern for vernacular poets represented by Hu Shi, who strived to explore a new form for poems written in vernacular Chinese. They made great efforts to remove the disharmony of rhyme and rhythm in new poems through using alliteration and assonance, learning from *Yuefu* 乐府, *Ci* 词 and *Qu* 曲, and even proposing to write lyrics for folk songs according to *Pihuang* 皮簧 opera. Overall, their experiments on rhyme and rhythm were not successful, nor were their corresponding theoretical explorations. It should be noted that explorations made to establish rhyme and rhythm for vernacular poetry, though supported by new literary concepts, drew heavily on ancient poetry and its aesthetic taste. It is the result of their intentional or unintentional compromise with classical poetry, presenting their painstaking endeavors to prove the validity of vernacular poetry against the context featured by formidable conservatism. In the 1940s, Zhu Ziqing convincingly argued that it is more appropriate to recite than to sing new poetry despite its musicality. Zhu's idea is a perfect summary for the rhythm and musicality of vernacular poetry.

**Key words:** vernacular poetry; ancient poetry; folklore; rhyme and rhythm; recitation

<sup>①</sup>冯文炳：《草儿》，《谈新诗》，第103-104页。