

诗与音乐的联姻

——论闻一多的音乐化诗学思想

陈 卫

作者 陈 卫, 武汉大学文学院博士生; 武汉, 430072

关键词 音乐化 音节化 旋律美 交响美 节奏美

提 要 朱湘对闻一多诗的评论是有偏颇的。闻一多并不如朱湘所说的那样, 忽视诗歌与音乐的关系。相反, 他对诗与音乐的关系向来都比较重视, 并形成了较为系统的音乐化诗学理论。闻一多提出诗歌节奏感理论, 他的诗歌具有抒情悠缓的旋律美、庞大交错的交响美与铿锵有力、阴柔相济的节奏美。

诗歌与音乐尽管是两门不同类型的艺术, 但人们十分关注它们之间的关系。唯美主义诗人爱伦·坡说过: “文字的诗可以简单界说为美的有韵律的创造”, 他还说: “也许正在音乐中, 诗的感情才被激动, 从而使灵魂斗争最逼近那个巨大的目标”^①。美国诗人爱默生 (Ralph Waldo Emerson) 也颇看重诗与音乐的关系: “因为诗在世界存在之前就被写好了。只要我们被赋予敏锐的感官, 能深入那个满是音乐气氛的领域里, 我们就可以听到那些原始的歌声, 想把它们写下来”^②。这都因为诗歌是情感的抒发, 而音乐又是情感的歌唱, 所以, 以情感为连接纽带, 诗歌和音乐能够联姻。

在闻一多的诗学思想中, 诗歌与音乐经过了一个怎样的恋爱季节才联姻的呢? 这个问题说来话长, 还有争议

1926年朱湘写了一篇《评闻君一多的诗》, 指责闻一多的诗中, 只有《太阳吟》一篇算是“有音节”, 《渔阳曲》的章尾不过是“一种字音的有趣的试验, 谈不上音节”, 他还断定闻一多的诗歌有一个“致命伤”——“便是音乐性的缺乏”, 并说“无音乐性的诗! 这决不是我们所能想象得出来的。诗而无

音乐, 那简直是与花无香气, 美人无眼珠相等了, 那时候如何能成其为诗呢?”^③

朱湘评论的偏颇是明显的。闻一多并不如朱湘所说的那样, 忽视诗歌与音乐的关系。相反, 闻一多对此向来比较重视, 后来还形成了较为系统的音乐化诗学理论

这一理论就始于诗的音节化

在早期的诗论里, 闻一多基本上沿循着传统的诗歌形式批评法则, 对诗歌的音节、节奏、押韵和练字进行操作上的品评, 音节论算是其中一环。就新诗评论方式来说, 音节论并非为闻一多独创, 不从古代推论, 仅就现代的新诗坛而言, 胡适等人就是他的先驱。胡适的《谈新诗——八年来一件大事》中有不少文字谈到新体诗歌的音节, 如“押韵乃是音节上最不重要的一件事。至于句中的平仄, 也不重要”; “诗的音节全靠两个重要的分子: 一是语气的自然节奏, 二是每句内部所用字的自然和谐”, 他还认为, 新体诗中也有用旧体诗词中双声叠韵的方法写作的, 新诗音节趋势是朝“自然的音节”方向走^④。闻一多的音节论相对说来还比较粗略零碎, 一般在点评诗歌的时候才有所谈及, 而且在音节的观点上他还没有完全脱去旧体诗的评论模式, 如他也是从听觉上, 从音调的悦耳铿锵与否来判定诗歌

是否优美 《评本学年〈周刊〉里的新诗》中闻一多对《一回奇异的感觉》的新诗音节评价是：“……这首诗调底音节也极好。第一节第二句底两套双声尤其铿锵。周君自己曾讲过，‘——森森——松’‘叠叠——潭——’很合调。那回作首弹棉诗，这韵定须记取”。从闻一多的这段评论我们看到，他袭用的仍是旧体诗的评论方式，靠感觉和印象来分析诗歌，注意旧体诗靠吟诵来显示音节，双声叠韵是加强旧体诗音节的一种方法。不过，在五四新诗坛运作伊始，象《女神》这类开一代诗风的新诗还未诞生之前，这样的评论也并不算落伍。

因为音节的审美是诉诸感官上的审美，所以闻一多有关音节的印象论点在讲求缜密逻辑的今天看上去十分的感官化、印象化。这还可从以下摘要的几段文字中看出：

1. 锣鼓式的音节决定学不得。乐府，词，曲底音节比较地还可以借用，诗的音节决不可借。（《评本学年〈周刊〉里的新诗》）

2. 我们若根本地不承认带词曲的音节为美，我们只有两条路可走：甘心作坏诗——没有音节的诗，或借用别国底文字做诗。（《〈冬夜〉评论》）

3. 音节繁促则词句必短简，词句短简则无以载浓丽繁密而且具体的意象。——这便是词曲底音节之势力范围里，意象之所以不能发展的根由。（《〈冬夜〉评论》）如果我们将这三段文字结合起来看，可以看出他的三种主要的诗歌音节观：其一，他注意到新诗音节与古诗和古代词曲的一些关系。他认为新诗不应向旧诗学习，而应取法词曲的音节，但词曲的音节也造成诗歌的意象少浓丽繁密，且不够具体。其二，他认为没有音节的诗是坏诗。其三，从诗的节奏上论，他觉得诗的音节不能象锣鼓般的繁促和简短。这些观点，很大程度上是依个人的阅读经验提出来的。据笔者的观察，闻一多在谈到音节时并没有抓住现代汉语与古代汉语之间的差异和变化，仅用古代汉语作为诗歌的语言形式。例如，他过分重视诗歌的外在节奏，只承认诗歌因有音节才有节奏，忽视了新诗的内在律也可以构成诗的节奏；在节奏的快慢上，他偏向于对诗歌慢节奏的接受，没有考虑到现代汉语中多音节的词汇增多，而且词语与它们所代表的意思并不对等，也就是说，古代汉语中的一个字的意思需要一个或几个多音节的现代汉语（可能由三四个单字组成）才能表达。所以，闻一多的音节观还不算周全。但是，到了《诗的格律》一文发表时，他的音节论又有了较大的改变，他

认为诗歌的音节和谐可以使诗歌富有音乐美，并且他还把诗的音节与句法结合起来，说“句法整齐不但于音节没有妨碍，而且可以促成音节的调和”。至40年代，他放弃了“锣鼓式的音节不能用”看法，在《时代的鼓手》一文中他反而认为新诗的历史，打头就是“质朴而健康的鼓的声律与情绪”，同时他还以为“鼓的声律是音乐的生命，鼓的情绪便是生命的音乐”，如果要表现出生命的音乐，就需要鼓的情绪，因为鼓的情绪“没有‘弦外之音’，没有‘绕梁三日’的余韵，没有半音，没有玩任何花头，只是一句句朴质，干脆，真诚的话，简短而坚实的句子，就是一声声的‘鼓点’，单调，但是响亮而沉重，打入你耳中，打在你心上”。在这个时候，闻一多的音节观得到了许多改变，他更重视表现情绪的方法，用简短的句子，错落的节奏传达情绪；对于诗歌技巧与内容的吻合，他也表示了关注。如果我们承认他早期重视诗歌的音节，然而我们也得承认他后来主张的却是诗歌的情绪化、音乐化。

二

我们必须指出，闻一多的音乐化思想不是他的独创，而是当时的一种倾向。除早期新月诗人外，王独清、穆木天、戴望舒等人引进了法国象征派诗歌，这一派诗歌的一个特点就是追求“摆脱词语的物质属性”纯诗，着力于感觉性领域的探索，他们重视诗歌的音和色，音就是指诗歌的音乐化，如瓦雷里说：“诗歌要求或暗示出一个迥然不同的境界，一个类似于音乐的世界，一种各种声音的彼此关系的境界：在这个境界里产生和流动着音乐的思维”^⑤。中国的诗人诗论家们把这个诗题带进了国门，还进行过长时期的探讨。穆木天曾在给郭沫若的一封信《谭诗》中明确提出“我们要求的诗是数学的而又音乐的东西”，“立体的，运动的，在空间的音乐的曲线”^⑥，这被人们当作是现代派诗歌的音乐化宣言。而现代派诗人的代表戴望舒在经历过一段音乐化的诗歌创作，写出像《雨巷》那样的被人们称为具有音乐性的诗之后，又表示“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分”^⑦，诗歌到底需要不需要借重音乐呢？闻一多是对诗歌的音乐化思想日益坚定的提倡者，他提供的答案是：诗歌不应该排除音乐的成分。在我看来，闻一多是一个从浪漫主义转向现代风格的过渡性诗人，他成熟期诗歌的创作，除了意象品格受到象征主义的熏染，表现手法上如音乐性也认同象征主义。另外，意象派诗人对诗歌音乐的

看法在一定的程度上也影响着闻一多。意象主义认为诗歌的节奏是“用音乐性短语的反复演奏,而不是用节拍器反复演奏来进行创作”^⑧。庞德的意象信条中就说:“我相信一种‘绝对的韵律’。这是一种诗的韵律,韵律最终将是他自己的,不是伪造的,也是不可伪造的”^⑨,诗歌是谱了“音乐”的词语的合成物或“组织”^⑩。这些影响,都促使闻一多逐渐从对诗歌音节的重视而走上诗歌音乐化的道路。

闻一多的诗歌音乐化理论从他的新格律论中以窥斑见豹。闻一多强调诗歌的节奏,还用音尺来标明节奏。在音乐中,节奏被认为是一个重要的生命要素,如德国籍的著名音乐理论学家柏西·该丘斯(Percy Goetschius)所说“节奏赋予声音的混沌体以生命力”^⑪,由于音乐要保持它的持续性,它就需要用节拍将时间分划为长短相同的有规律的单位,并且还要在每一拍中再细分成一小组一小组。当强声落在每小节的第一拍上时,形成自然的强声,产生正规的节奏。按照音乐理论,我们再对照闻一多的新格律主张和实践,也不难发现在他的诗歌主张和实践中自觉不自觉地都含有音乐方面的一些因素,例如他所讲求的音尺,为二字尺或三字尺,用音乐中的行话就可以划为二拍子或三拍子,因为二拍子是一强拍与一弱拍交互出现的,三拍子则是一强拍后继以两弱拍,在复杂的乐句上或不同声部间同时出现的二拍子与三拍子称为“交错节奏”。闻一多在诗歌创作中,往往是二字尺与三字尺结合使用,如《死水》的节奏即是如此。这些方面,闻一多的新格律主张与律诗的规则不尽相同,倒是近似音乐规则。

为此,我们不妨结合闻一多的诗歌创作来进行更全面的考察,以证实他的音乐性思想。但需要说明的是:这种做法并不是试图在他的诗歌中发现音乐,或者一厢情愿去论证他富有作曲的天才,那样的分析显然过于牵强附会,而是要阐释闻一多的诗歌的确存在着音乐性成分——一方面借鉴了歌曲或乐曲的一些创作技巧,另一方面是诗歌中体现了音乐美感。由于对音乐的感受最先是来自听觉的感受,所以在以后的分析中,我们要对闻一多的诗歌作一番接受上的加工,把它们从视觉的印象中淡化而提升出听觉的美感。

三

音乐重视旋律性,在乐曲中,一般都有一段主题曲,围绕这主题曲再展开音乐语言,这一点,中

外音乐都是一致的,尤其是民间音乐,民间音乐中主题曲的重复频率很强。民间歌谣是民间音乐的一个组成部分,闻一多对民间音乐的借鉴,主要是模仿歌谣。歌词的创作技巧。很显然,诗歌的歌谣化或歌词化并不等于音乐化,如朱光潜先生所说:“歌词字句往往颠倒错乱,不成文法,没有什么意义,她们(指歌唱者)自己也不能解释。歌词最大的功用,在应和跳舞节奏,意义并不重要”^⑫。例如《诗经》是中国最古老的一部民间诗歌总集,在它未成书之前,就是在民间流行的歌谣,它的意义确实有些颠倒错乱,但它的形式特征非常鲜明:采用复沓(反复)的技巧,如更换每一节诗中的个别词句,保持歌谣整体上的和谐。由于歌谣一般在口头上流传,便于记忆,朗朗上口,有可循的旋律或节奏是民间歌手们在创作歌谣时不约而同遵守的规则,闻一多也深知这一点。对民间歌谣形式上的借鉴,客观地说来也非自闻一多开始。若从新文学历史开始计算,最早的一批要数五四时期的刘半农和刘大白了。刘半农采用江阴方言创作了《瓦釜集》,刘大白运用民歌形式创作了《卖布谣》等等。第二批以朱湘等人为主,《采莲曲》以其富有江南水乡韵味的风格在当时也颇得诗人们的欣赏。闻一多在20年代末,虽然和饶孟侃等新月同人讨论过土白作诗的问题,然而,他们那时的注意点在新诗的语言、新诗的格律上,还没有关注到诗歌的韵律。可是闻一多的《洗衣歌》《忘掉她》《也许》《你莫怨我》《狼狽》等诗歌在借鉴民间歌谣创作技巧之时体现了诗歌音韵的流畅性。对闻一多诗歌中民间歌谣技巧和音韵的体会,需我们用心吟读,发现这样一种朗读与读戏剧化的诗歌有所不同:在闻一多戏剧化的诗篇里,我们容易提高我们的声调,容易一字一句地抑扬顿挫地说着,而音乐化的诗不是那样,它们需要用感情来吟来唱,使我们的心底,我们的感觉中仿佛有音乐的声音,如山泉般流出。我们不妨以《你莫怨我》为例:

你莫怨我!
这原来不算什么,
人生是萍水相逢,
让他萍水样错过。
你莫怨我!

你莫问我!
泪珠在眼边等着,
只须你说一句话,
一句话便会碰落,

你莫问我！

你莫惹我！

不要想灰上点火，
我的心早累倒了，
最好是让它睡着，
你莫惹我！

你莫碰我！

你想什么，想什么？
我们是萍水相逢，
应得轻轻的错过
你莫碰我！

你莫管我！

从今加上一把锁；
再不要敲错了门，
今回算我撞的祸，
你莫管我！

这首诗在借鉴民间歌谣的技巧上有以下的特征：其一为反复咏叹，反复咏叹时诗人不仅仅像《诗经·硕鼠》那样重复“硕鼠硕鼠，无食我黍”诗句，他还在诗歌的每一节的首句和尾句作相应的重复，节与节之间也有连通的词语，习仿了《诗经》中的更换个别词的作法。在这首诗中我们看到“你莫①我”这样的句式，由于它在每一节中的出现频率为两次，在全诗五节诗中的频率有十次，这使它成为诗歌的主题句，并形成较强的乐感。其二为顶针法的运用。民间歌谣中运用顶针法的主要原因就是方便歌词的记忆。闻一多在此诗的一二节中写下的“萍水”和“一句话”即是使用顶针格形式。这种写作技巧也类似作曲中的“对位法”，西方人认为此法最早源于古时的宗教音乐，原意是“音对音”，即在原来的曲调上加入一个新的曲调，根据“音对音”原则，原先的曲调上就会产生新的协和之音，在这基础上，被人们比作为音乐心脏的“和声”体系

才得以出现，主音音乐和复音音乐才得以区分。如此诗在节与节之间改变个别字，使全诗统一节奏，音韵和谐也可说是习仿了音乐中的对位技巧

众所周知，音乐和诗歌都传达着情感，有人把音乐看作是脱离了语言文字的纯粹的“诗意”，是“诗意”的抽象^②，然而音乐可以通过节奏速度的快慢、音的强弱高低或停顿、或跃进、或回转等方式来表现情感的产生、变化和凸现。迪卡尔在他的《音乐入门》中就谈到过音乐节拍的快慢对于情感的表现：“种种不同的心情状态对英语种种不同的节拍，例如慢节拍产生疲惫、悲伤、恐惧、傲慢等情感，快节拍则产生相反的效果如快乐等活泼的情感”，丹尼尔·舒巴特在《关于音乐美学的思考》中也论及到“音性格”的问题，他把音乐的调式分为“无色彩”和“有色彩”两种，前种当中的C大调是所有调式的母体，适于表现贞洁纯朴的幼稚和儿童的语言；后种分降号调式与升号调式。降号类表达种种温柔的、忧郁的情感，升号类表现冲动，剧烈的情感^③。音乐和诗歌虽然在表达感情的时候运用的语言大不相同，但是因为人类的情感最终是相通的，所以诗歌和音乐在传达中还是有相同的地方。在闻一多的诗歌中，我们不否认其感情表现外露，即使是带有象征主义色彩的诗歌里，他的浪漫情怀也不曾全般消隐，他的感情表现既有戏剧化的传达方式，也有类似音乐之处。由于闻一多提倡诗歌节奏理论，这使得我们还有可能在他的诗歌里进行一定程度的音乐性审美分析。尽管朱湘曾对闻一多诗歌的音乐性加以否定，我们却不能否认他的诗歌的确有着这几种音乐的美，在呼应着他的诗歌音乐化思想：

一是抒情悠缓的旋律美。要提到闻一多最有代表性的，用慢节拍来传达内心情感，带来悠缓音乐美的诗歌应该是这首葬歌——《也许》。我们可以对《也许》的两个版本进行比较阅读，这样对诗歌旋律美的感受或许更深刻：

原作：

1. 也许黄泉要鞠育你，
也许白蚁要保护你，
造物底圣旨既然如此，
就让他如此，就让他如此！
2. 也许你是哭得太累，

定稿：

也许你真是哭得太累，
也许，也许你要睡一睡，
那么叫夜鹰不要咳嗽，
蛙不要号，蝙蝠不要飞。

不许阳光拨你的眼帘，

也许,也许你要安睡
那么让苍鹭不要咳嗽,
蛙不要啼,蝙蝠不要飞;

不许清风刷上你的眉,
无论谁都不能惊醒你,
撑一伞松荫庇护你睡,

3. 也不要让星星瞥眼,
也不要让蜘蛛章丝——
一切的都该让你酣眠,
一切的都该服从你!

也许你听这蚯蚓翻泥,
听这小草的根须吸水,
也许你听着这般音乐,
比那咒骂的人声更美;

4. 也许这荒山的风露
真能安慰你,休息你;
我让你休息,让你休息,
我吩咐山灵别惊动你!

那么你先把眼皮闭紧,
我就让你睡,我让你睡,
我把黄土轻轻盖着你,
我叫纸钱儿缓缓地飞。

5. 也许你听蚯蚓翻泥,
听细草底根儿吸水——
也许听这般的音乐
比那咒骂的人声更美;

6. 那么你把眼皮闭紧,
我就让你睡,让你睡
我把黄土轻轻盖着你,
我叫纸钱儿缓缓地飞

原诗有六小节,而定稿只有四节,原诗的第二节对应定稿的第一节,末尾的两节基本上相似。虽然原诗也有音乐性,但是和定稿相比,要略逊一筹。我们可以从诗歌的乐感上比较。首先是音尺:原稿每一节的字数是不等的。在每一节诗中,一般前两句的字数一致,八个字,有两个一字尺,三个二字尺;后两句各九个字,三个二字尺,一个三字尺。定稿的音尺比较统一:每句诗都有四组音尺,每一组音尺基本上由二字尺和三字尺组成,按音乐理论术语该是二拍与三拍交错合成。其次从诗歌的风格看,由副题所示,这首诗表现的是悲伤的主题,原稿和定稿在这一处应相同,但不同的语言表达使它们传达出的情感却有一定的差异,我们可以从更换的词语中发现这种差异,以原稿中的第二节与定稿中的第一节为例。定稿在原稿的基础上只变换了几个词,感情表现上就明显地不同:如定稿的第一句中增添了一个“真”字,一字尺就改为了二字尺,使语气有了回旋的余地;第二句二字尺“安睡”改为三字尺“睡一睡”后,由于后一个词在语气上有一定的时间长度,读上去音调更加流畅,有一起一伏之感;

第三句“苍鹭”改为“夜莺”,“夜莺”为双声的清音词,比“苍鹭”听起来更象喃喃的耳语,使葬歌的音调更为婉转低沉。这种使用双声叠韵词,使用清音词的做法在徐志摩的《再别康桥》戴望舒的《雨巷》中都有过成功的尝试,闻一多的改作也应该算是一个成功之例。第四句的改变在动词上,虽然“啼”和“号”都指青蛙发出的声音,但“号”的声音更大,更悲惨,更能强调出悲哀的感情;它们的发音也不同,“啼”为入声词,发音时间较短,而“号”的发音时间稍长,更能衬托出凄凉哀婉的气氛。其三在尾词的处理上,定稿比较协调统一,词语多为轻声,词尾音拖长,而原稿的尾词语音较为短促,如读第一节时,先入为主的是一种急躁的感觉而不是安祥沉稳的情感。

定稿后的《也许》是一首哀伤低沉的诗歌,类似西洋音乐中的c小调式,按舒巴特的划分法,c小调为音乐中的降号类,表达“爱的倾诉,同时也是对不幸的爱的哀怨”。然而,诗歌的语言和音乐的语言又截然不一样,音乐是以数字的形式来表示声音的,它们通过一定的音程和音阶的排列组合来传达

感情，而诗歌语言只通过声调的高低和语气快慢疾缓来表示。比如在这首定稿后的诗中，闻一多靠着文字，也实现了类似音乐中的转调，加强或弱化了感情变化。在第一节诗中，诗人试图想将悲伤排遣出内心，化为一种同情，于是他善意地用“也许”来推测，推测“你”的死亡，是“哭得太累”，是“要睡一睡”，以显示他不愿相信死亡的现实，宁愿将它在意念当中美化，这成为诗歌的主题句，相当于音乐中的主和弦。诗歌中继而写到的“夜鹰”、“蛙”和“蝙蝠”在人们的印象里都是一些丑陋的东西，扰乱人们的安宁，诗人使用了命令的词汇——“不要”，不要咳嗽，不要号，不要飞，使诗歌出现了一个反题，如同音乐中的疏远转调，插入同一调性中的疏远分子。在第二节里，诗人又使诗歌情感回向主题句，以便得以展现梦一般的幻境，他还是用命令句式，并用他超人般的力量和爱来营造这个幻想中的世界，这又像乐曲继续在主和弦的范围内展开；第三节中诗人换上了推测的语气，并尽力使诗歌的语调更柔和，在蚯蚓翻泥，草根吸水的意境里充满着天籁的声音。诗歌好象又从婉转的c小调转到了静寂的空灵，又像丝竹停止了弹拨。第四节中诗人又在恢复他的感情，似乎是忧伤的大提琴的声音在诗歌中孤独播放，丝竹已是用余音在空气中颤动，使音乐就在诗人的（和读者的）心灵里如烟丝雾雨一般地飘荡起来，“让你睡”的诗句的重复中流露出慈父的舐犊之情，“轻轻盖着你”，“叫纸钱儿缓缓的飞”，语气的缓慢和情感的沉重恰似哀乐的绕梁。

二是庞大交错的交响美。庞德认为艺术都有和音乐相对应的地方，在“处理艺术中同音乐完全相对应的部分时，要表现得像一位音乐家，因为它们所用的原理是一样的”^⑥。闻一多在《南海之神》、《七子之歌》、《长城下之哀歌》和《醒呀》等诗歌中就体现出了他那交响乐作曲者的气质，传达出内心较快的和较为混乱的情感节奏。交响乐和一般的音乐题材相比，具有它自己的一些特点，比如说适宜于表现重大题材，可以拥有多乐章的宏伟结构，在音乐中体现出戏剧性的矛盾冲突和丰富的感情。闻一多在这些诗歌中展现了他情感上的大起大落，有时奔突、有时遏止、有时投射、有时宣泄、有时宁静、有时躁动的特征。如《南海之神》让人很容易联想起贝多芬的《英雄交响曲》。贝多芬当年欲想把这首交响乐献给驰骋欧洲的拿破仑，在交响乐中抒发了对英雄的崇拜之情，闻一多这首诗的风格近似，也气势恢宏地表现了他心目中崇仰的孙中山先生戏

剧性的一生。诗歌写到他的诞生，推翻清朝统治，意义重大的辛亥革命，以及对中国现代历史进程的巨大影响。如诗歌的第二节“纪元之创造”中写到孙中山去敲开那扇关闭了五千年的朱门：

在门扉上拳椎脚踢，
在门扉上拳椎脚踢，
他吼声如雷，他泪洒如雨，……
全宇宙底震怒在他身中烧着了。
他是一座洪炉——他是洪炉中的一条
火龙，

每一颗鳞甲是一颗火星，
每一条须髯是一条火焰。

时期到了！时期到了！他不能再想了！

诗句虽然不具备闻一多后来提倡的节的匀称和句的均齐的建筑美，从诗歌的形式上看，它是自由的情感抒泄，是听凭情感飞腾或降落而化成的诗句，句子短促简练，错落参差。然而在外表的错落中我们又能看到诗句的齐整和对应，这就是因为诗歌中运用了音乐作曲中的反复和对位法来组织，比如第二句是对第一句的反复，第八句在句内反复，第三句和第五、六、七句都是对位交织，各自采用相同的句式，相近的词性对应，所以，诗句虽看上去有点凌乱，但是情感的抒发狂热而有内在的秩序。

三是铿锵有力、阴柔相济的节奏美。虽然朱湘把闻一多的《渔阳曲》看作是“字音的有趣的试验”，但我认为，这是闻一多诗歌中的一首节奏异常鲜明的诗，也是一首十分贴近中国民间音乐的诗歌。中国民间音乐的常用乐器中弹拨吹奏的有古琴、琵琶、月琴、三弦、杨琴、竹笛、二胡、唢呐、笙箫、埙等，打击乐器有磬、铙钹、编钟，还有鼓等。中国的民间音乐中，一般在表现战争的乐曲中突出鼓的声音，用鼓的轻重与快慢来表示一种氛围或内心的情绪节奏，如经典音乐《十面埋伏》和《将军令》中，鼓声都成为音乐中动人灵魂以致不可忘记的声音。闻一多的这首诗就是把鼓作为一个首席乐器：

白日底光芒照射着朱梦，
丹墀上默跪着双双的桐影。
宴饮的宾客坐满了西厢，
高堂上虎踞着他们的主人，
高堂上虎踞着威严的主人。
东，东，
沉默弥漫的堂中，
又一个鼓手，

在堂前奏弄，
这鼓声与众不同。
东， 东，
听！你可听得懂？
听！你可听得懂？

因为诗歌塑造的是中国历史典故中击鼓骂曹的
祢衡，他是一位鼓手，所以闻一多试图在诗歌中大
展弥衡当年击鼓动人的气概，用文字为鼓点，在诗
歌中也敲击出一片音乐之声，一股刚烈之情。这首
诗一个最明显的特点是在每一节的第五句后采用对
应的句式，特别而且反复突出“丁东，丁东”的鼓
声模拟，再配合与之押韵的重复的词语和短句，诗
的后半截只有鼓声响在我们的耳朵里。由于诗歌按
着事件的发生和发展来结构，因而他在诗歌的前五
句安排了对事件的叙述和描写。鼓点之音是阳刚的，
而中国的艺术讲求刚柔相济，就象中国的民间音乐，
在有打击乐的时候一般还加入吹奏或弹拨乐器，用
它们的委婉哀怨或悠扬高亢的旋律来使乐曲达到
“中和”之美。这首诗的前五句就颇似弹奏的音乐，
所以诗歌在整体上呈现出时缓时急，时弱时强的节
奏感和时高时低的音调声，宛如炽热而悲愤的鼓点
在由缓到急的丝竹声中频繁地敲击落下，情感须在
在丝竹声中酝酿蓄积，尔后在震动的鼓声里才能够
痛痛快快地宣泄。

闻一多虽然没有走上音乐道路，但是我们不可
否认他有一副音乐的耳朵，这副耳朵为他的诗学思

想增添了音乐化内容，为他的诗歌带来了音乐性，导
引诗人追求着纯粹的诗意境界。

注 释：

- ① 赵澧、徐京安主编：《唯美主义》，中国人民大学出版社，第 67页。
- ② 伍蠡甫主编：《现代西方文论选·下》，上海译文出版社 1987年 3月版，第 490页。
- ③ 朱湘：《评闻君一多的诗》，《小说月报》17卷 5号，1926年 5月 10日。
- ④ 胡适：《谈新诗——八年来一件大事》，见《中国现代诗论》（上），花城出版社 1984年版，第 8~ 10页。
- ⑤ 葛雷、梁栋译：《瓦雷里诗歌全集》，中国文学出版社 1996年 9月版，第 289页。
- ⑥ 王永生主编：《中国现代文论选》，贵州人民出版社 1982年 8月版，第 76~ 84页。
- ⑦ 杨匡汉、刘福春编：《中国现代诗论》（上），第 161页。
- ⑧⑨⑩⑪ 黄晋凯等编：《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社 1989年 10月第 1版，第 133 141~ 142 151 138页。
- ⑫ 该丘斯著，缪天瑞编译：《音乐的构成》，上海万叶书店 1948年 8月初版，第 61页。
- ⑬ 朱光潜：《诗论》，三联书店 1984年 7月出版，第 8页。
- ⑭ 蒋一民：《音乐美学》，东方出版社 1991年版，第 46 18~ 19页。

（责任编辑 张炳煊）