“抒‘情’传统”还是“韵律传统”？

——重探陈世骧“抒情传统”说兼谈“韵律传统”的可能

李章斌

【摘　　要】“抒情传统”说在汉语语境中已经被理解为一个重在“抒情”的学术命题。然而，细读此说的提出者陈世骧的论述，我们发现“抒情”之说其实是“顾名思义”带来的误解，其“抒情传统”更多是指一种侧重节奏与音乐性、书写的自我相关性的“情志—韵律传统”。陈世骧的“情志—韵律传统”说依然处于“半完成”状态，还需要进一步考虑“乐诗”如何摆脱音乐的束缚转而从语言本身寻找韵律。“韵律传统”意味着语言中极强的同一性与“韵律密度”，也意味着它对语言之“动势”与时间性有敏锐的察觉和精妙的运用。它是一个涉及中国文学根本发展方向的命题。

【关 键 词】陈世骧；“抒情传统”；韵律；乐诗；时间性

【作者简介】李章斌，南京大学中国新文学研究中心。

【原文出处】《文学评论》（京），2024.4.40～49

一、歧见迭出的“抒情传统”论说

“抒情传统”是近些年来被学界热议的一个学术命题。虽然，“情”“抒情”以及与此相关的“诗缘情”都是中国古代早已有之的概念，但是这与现代意义上的“抒情”“抒情诗”不可等同视之，朱自清在《诗言志辩》中说：“‘抒情’词组是我们固有的，但现在的含义却是外来的——而造成。”[1]自20世纪以来，在中国现代文学中也有不少关于“抒情”的论说与争论，但是作为一种系统的学术论说的“抒情传统”却是从海外学界开始兴起的，最近20年才在中国学界引起注意和争论。它最早由旅美学者陈世骧提出，经高友工的进一步发扬，后来又有吕正惠、蔡英俊、萧驰、柯庆明等人踵事增华，在80年代以后即已在中国港台地区成为“显学”。最近20年王德威等学者进一步将其引入中国现当代文学的研究中，更是引发了一波“抒情主义”的学术潮流，学界纷纷跟进，蔚为大观[2]。

然而争论也随之而来。在中国港台学界，有颜昆阳、龚鹏程等学者相继发难，指出其概念泛化、以西律中之弊病，甚至直言“抒情传统”压根“不存在”[3]。内地学界也有学者指陈其得失，不仅指出其立论偏颇之处，亦有学者直言此说“应该缓行”[4]。这些批评声音有不少确实是颇中要害的，但是，当我们重读“抒情传统”说的提出者陈世骧的论说，却发现此说的界定、申论与争辩都已经悄然发生了“漂移”，变成了主要是“情”的论说，而陈世骧提出此说的学术背景以及考量多少已经被遗忘了。重读他在提出“抒情传统”前后的文章，可以发现它们的重心在诗歌的声音、节奏等语言与文体问题上。因此，它不仅是“抒‘情’传统”，更是“乐诗传统”或者“韵律传统”。然而，从70—80年代的高友工开始，“抒情传统”说已经逐渐脱离了文体与语言的层次，慢慢地变成一种“理想”或者“精神”，所涵盖的范围也不再限于文学，而涉及音乐、书法等艺术门类，演化成一个庞大的

“意识形态”。在近20年的研究者那里，这一概念的含义越发漂移不定，颇有“无边的抒情主义”的趋势。

由于在“抒情传统”论说中的普泛化与理想化的趋势，它作为一种研究视镜的有效性也成为了问题。颜昆阳意识到：

> 当“情”的范畴被极大化为普遍本质，则不但“抒情诗”做为一种特殊文类，已无从界定；甚至一切依特定质料与形式所范限、区分的诗歌类型，例如叙事、咏史、写物、玄言、山水之别……诸多依据各殊文学事实或现象的“偶有性”(accident)所建立分类别体的知识，皆成无效的虚说。[5]

颜昆阳指出，“抒情传统”的论述进路有明显的“形上学”特征[6]，即把“情”抽象、提升为一种普遍本质，几乎无所不包，其结果是抹平了具体文学事实的流变性与差异性。这一点在高友工那里已经很明显：他先认定中国文化的“本质”，然后以此为理论框架筛选例证，但在具体的论述中往往显得勉为其难，就像龚鹏程所指出的那样，“架空谈之，故触处皆误也”[7]。

在当下高友工等人所实践的这条将“情”与“抒情”“形而上学化”的学术路径颇显疲态且已无新意的情况下，重温陈世骧那些关于“抒情传统”的并不“形而上学”的论述，或许是有必要的。学者都了解陈世骧是从比较诗学的角度得出中国文学是一种“抒情传统”这个判断的，但不太了然陈所指的“抒情传统”同时还是一种“乐诗传统”(或“韵律传统”)，它包含着对中国文学的“声响—节奏”层面的强调，并隐含着一种可称为“时间诗学”的理论视镜。那么，重新挖掘其“抒情传统”的内涵与技术分析手段，或可为中国文学研究开拓一种别样的视角。

二、“顾名思义”的陷阱与不为人知的理论资源

“抒情传统”之所以容易往“情”与“抒情”的方向理解，是因为这个词太容易被“顾名思义”了。比如龚鹏程认为“抒情传统”实际上在中国传统中并不存在，他的理由有三个方面，先谈他文中的第一和第三这两个方面。首先，在方法论上，龚鹏程认为陈世骧“是以西方抒情诗这一类型来看待中国诗，谓中国诗即具此抒情之特质”，“这在方法及范畴上便是错乱的”，“因为特色是一回事，它是否构成为一传统甚或道统，又如何形成，乃另一问题”。另外，龚鹏程指出，“抒情传统”这一说法无法说明那些不太有抒情性的作品，比如赋中的说理或者铺叙那一类作品，还有宋诗中相当一部分“以文字为诗，以才学为诗，以书卷为诗”的情况，大量具实用性的文体也难以被“抒情传统”所涵盖，比如祝、盟、诔、诏、表等等。其次，在思想上，龚鹏程认为陈世骧是以西方抒情诗的理念来看待中国文学，但中国文学的“抒情”迥异于西方浪漫主义的抒情，“此抒非彼抒、此情非彼情也”[8]。

无论论者是否同意他的判断，我以为以上意见都是对“抒情传统”论的有益提醒，即不能生硬地套用一个西方的文体概念来阐释中国文学，也要注意到中西方语境中的“情”“抒情”的不同涵义。如果把“抒情传统”仅仅理解为抒发感情的传统，那么龚鹏程所例举的“抒情传统”论大而化之、以偏概全的毛病就很难避免。但是，龚鹏程的以上批判基本上只能适用于陈世骧之后的“抒情传统”论述，却不太适用于陈世骧本人的论述，因为陈世骧本人并未将“抒情传统”简单地理解为一个崇尚“抒发感情”的传统。值得注意的是，陈世骧是在1971年的美国亚洲研究会会议上以英文会议报告的形式提出“抒情传统”(lyrical tradition)这一理念的，其中文译文是在其去世后才面世的[9]。

英文中的“抒情诗”(lyric)和“抒情的”(lyrical)就字面意义而言，与“感情”“抒发感情”无关，英语“lyric”一词来自希腊语“lyra”，在古希腊指竖琴这一乐

器。在古希腊时代,“抒情诗”(lyric)指的就是“乐诗”(melic poetry)[10]。陈世骧也正是从音乐性的角度来理解这一概念的。他说:“所谓‘抒情诗’亦即我们今天文学评论上所使用的专门术语,特指起源于配乐歌唱,发展为音乐性的语言,直抒情绪,或宜译称为‘乐诗’。”[11]而在《论中国抒情传统》一文中,陈世骧是这样定义“抒情诗”的:“歌——或曰:言词乐章(word-music)所具备的形式结构,以及在内容或意向上表现出来的主体性和自抒胸臆(self-expression),是定义抒情诗的两大基本要素。”[12]通观《论中国抒情传统》全文,可以看到陈世骧非常倚重抒情诗的形式特征(即音乐性)来建立论证,比如在说到赋这一体裁时他指出:“赋家的文学绝技的精髓,反而更靠近阿博克罗姆比(Laecalls Abercrombie)观察所得的抒情诗要义:‘透过语言中悦耳和令人振奋的音乐性,把要说的话有力地送进我们的心坎里。’”[13]反复检查《论中国抒情传统》这篇报告,会发现他的“抒情传统”论说并不限于“抒发感情”。那么,后来的误解是如何产生的呢?

这很大程度上要归因于“抒情”这个汉语译名的暗示作用,还有译文的诱导。陈世骧明确指出,抒情诗所包含的要素包括两个方面,一是形式结构方面,需要具备音乐结构或者“言词乐章”,二是内容与意向方面,需要具备“主体性”和“自抒胸臆”的特征。换言之,抒情文本是一种带有明显的主体性的自我表达,这就有别于戏剧中的模拟他人口吻,也区别于史诗中以旁观者身份叙述的表达方式。可见,这里真正强调的是一种“作者/主体—文本”关系,即抒情文本与创作主体的直接相关性,这是它在内容与意向方面有别于史诗、戏剧的特征,三者的本质区别在于“作者/主体—文本”关系的差异,而不在于是否“抒发感情”,史诗、戏剧中都可以以人物的身份“抒发感情”,也常常有大量的“内心独白”,这都是不必敷言的常识。应该注意到,陈世骧定义抒情诗在内容及意向上的特征是“主体性和自抒胸臆”,可见他小心翼翼地避免将“抒情传统”与“情感抒发”“内心独白”直接挂钩,可惜的是,这重考虑在早期的中译文中又被毁掉了,《陈世骧文存》中把“self-expression”译为“内心自白”[14],便容易让人联想到浪漫主义诗歌那种抒发内心自白的写法,也就有了后来的一系列误解。

如果从“作者/主体—文本”关系(即自述性文本)的角度以及“音乐性”的特质来看,那么中国文学中确实大部分文本都可以纳入“抒情传统”这一范畴,包括诗、赋、词、曲,也包括骈文乃至龚鹏程所言不满足“抒情传统”定义的奏、颂、诔、表等文体。因为在内容上,陈世骧关于“抒情”的定义是“其情感流露、或公或私之自抒胸臆的主体性”,在形式上则是“内在的音乐性”[15]。换言之,即便不是抒发个人感情,而是“或公或私之自抒胸臆”(它对应的是“言志”传统),只要是带有音乐性的自我表达,完全可以放在“抒情传统”的范畴内。陈世骧之所以把赋纳入到“抒情传统”,理由是“语言中悦耳和令人振奋的音乐性”[16],无关于到底是说理还是铺叙之赋的问题,龚鹏程以赋中有说理、铺叙之作来反驳,实际上还是犯了“顾名思义”的毛病。

那么陈世骧有没有在其论说中正面讨论汉语语境中的“情”与“抒情”问题呢?自然是有的,不过,在陈世骧的论述中,“情”与“诗缘情”一类的理念并不占有主导性的地位,这一点与后来的高友工等学者都有显著区别,不可不辨。在诸多古典诗学概念中,陈世骧最为强调的是“志”,屡屡阐发“诗言志”这个比“诗缘情”更具起源性的概念,但他论述“言志”不像汉代的解诗学那样突出其政治、道德方面的意义,而是返回其源头,探寻“志”“诗”二字的文字学乃至人类学渊源,指出两者均有共同的字根 ˙Ψ(“之”),前者从“心”后者从“言”,而 ˙Ψ 具有“之”(向)和“止”(住)相反二义,“志”即“心之所向”,带有一定的“目的

性”[17]。这就扣紧了前面他定义“抒情诗”时所谓意向上的自我相关性的论述。“在心为志，发言为诗”，这种直接表达写作者内心意向的文本就是中国古人所理解的“诗”的含义，从比较诗学的视镜下来看，这不正是“抒情性”文本吗？而在谈到“情”时，陈世骧并不是像龚鹏程所误以为的那样一味以“抒情”和“缘情”为尊，在分析陆机的“诗缘情”理念时，陈世骧强调“其中存在过分强调‘纯粹感情’的危险，结果出现了某种类似于‘为艺术而艺术’(l′art pour l′art)的倾向”[18]。为此，他肯定了刘勰、钟嵘、范晔等人将“情”“志”二语合用的趋向，组成“情志”一词，以纠正单方面“缘情”之弊。情志“既强调情感、排斥实用性，同时又保留了目的性”，这体现出“一种新的对于情感的目的性的批评洞察”[19]。

因此，如果一定要将陈世骧的“lyrical tradition”与汉语的“情”关联起来，那也应该称为“情志传统”，或者如果继续沿用“抒情”这个译名的话，应该明白其所对应的不仅是“缘情”更是“言志”，否则就有过度强调非目的性的“情”而忽略目的性的“志”的危险，这正是陈世骧所担忧和反对的，也恰恰是容易被误释和“误击”的。只有把“志”这一面向考虑进来，“抒情传统”说才能衔接“诗言志”这一中国诗学的根本性、起源性的命题，而不仅仅是“缘情”一类学说的片面表达。综合前述陈氏在《论中国抒情传统》中所强调的形式与内容两个方面，可以把陈世骧的“lyrical tradition”称为一种以字词音乐暗示内心情志的文学传统，即“情志—韵律传统”。陈世骧生前并未对其英文术语“lyrical tradition”拟定中文译名，不过在一篇中文论文中，他明确地用“以言志抒情并韵律为基本观点”一语概括中国的诗学思想特质[20]。可以说，我们对其“lyrical tradition”的释译是符合其学术思想脉络的。

最后再来看龚鹏程所说的陈世骧论述的第二个问题，即“以西律中”的问题。龚鹏程在文中说陈世骧在视界上是“用西方抒情诗为模型来说明中国文学”，即以“西方浪漫主义的抒情诗概念”来理解中国文学。龚鹏程认为这种视界导致了一系列混乱，比如情理二元对立的模式，把“浪漫的抒情”与“理性精神”对立起来[21]。但是，陈世骧具体是从何种角度“以西律中”，对此包括龚鹏程在内的一些学者却存在一些误解，以为其不过是在片面夸大浪漫主义式的“抒发感情”罢了，强调的其实是中国古已有之的“诗缘情”观念。这并不符合事实。细察《论中国抒情传统》一文所援引的关于“抒情诗”的认识，主要有以下三条：

①乔伊斯(James Joyce)：“艺术家以与自我直接关涉的方式呈示意象。”[22]

②阿博克罗姆比(Laecalls Abercrombie)：“透过语言中悦耳和令人振奋的音乐性，把要说的话有力地送进我们的心坎里。”[23]

③德灵克窝特(John Drinkwater)：“抒情诗是‘纯’诗质活力的产物”，因此“抒情诗(lyric)和诗(poetry)是同义词”[24]。

在《原兴：兼论中国文学特质》中也出现了两条关于“抒情诗”的定义：

④布拉克摩(R. P. Blackmur，又译“布莱克默尔”)：“以声律的适当，构架起诗意的文字……声律成章，其诗亦即音乐。”[25]

⑤弗莱(Northrop Fry)：“声韵和意象二者结合的潜在模仿。”[26]

以上五人是活跃于20世纪前、中期的作家、批评家，乔伊斯是现代主义诗人、小说家，布莱克默尔、弗莱都是著名文学批评家，也算是“新批评派”的同路人，不能视作所谓的“浪漫主义”。若从理论本身来看，只有第三条德灵克窝特的认识较为接近浪漫主义诗人那种从诗的内部“诗质”来定义“抒情诗”的做法。但是，陈世骧从未在文中认同过那种典型的浪漫主义观点，即把抒情诗当作“强烈情感的自然流

露”(华兹华斯)。

陈世骧所援引的林林总总的有关“抒情诗”认识是从何而来的呢？很少有学者对此有清晰的认知。这首先是因为《论中国抒情传统》一文是一个会议报告，并未注出引文出处。而在陈世骧《原兴：兼论中国文学特质》一文中，上列引文④⑤倒是粗略注了出处：“Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, 1956”。问题在于，这个注释有两个疏漏：一是书名最前的“Princeton”一词缺失了，应为“Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics”；二是出版年份，应为1965而非1956，此书的初版是在1965年。以上诸多阴差阳错，导致读者无从索解陈世骧立论的一个重要的理论资源，即《普林斯顿诗歌与诗学百科全书》(以下简称《百科全书》)。再加上此书经历了多次改版，内容变化颇大，若以后期版本为据则无异于刻舟求剑[27]。笔者2018年在美找到此书的1965年版，惊讶地发现，上列“抒情诗”五条定义全数来自此书1965版的“lyric”词条。而且，陈世骧关于抒情诗的起源、地位以及发展情况的认知也基本上来自此书，比如，《论中国抒情传统》中说：“在希腊哲学和批评理念中，史诗与戏剧是如此的先入为主，以致亚里士多德在他的《诗学》第一部第六、七节中指出用抑扬格、挽歌体(elegiac)，或用其他相类格律写成的抒情体韵文，‘迄今尚无名称’。戏剧和史诗的高度主导地位，使古希腊的歌唱诗(melic poetry)相形失色……”[28]这段话基本上是化用了《百科全书》“lyric”词条里第464—465页的介绍。最令人惊讶的是，《百科全书》已经先于陈世骧做出断言，“中国诗歌几乎都是抒情性的”，还简单论述了中国诗歌与民间歌谣、乐府之间的联系[29]。

笔者无意指摘陈世骧沿袭西人之说，《百科全书》所做的初步断言与陈世骧的深入论证自然不可同日而语。不过，重读这条长篇词条有助于我们明了陈世骧“抒情传统”究竟是从何种角度立论、申说的。该书“lyric”词条回顾说，“抒情诗”概念在现代产生了较大的混乱。所有抒情诗的“公分母”依然需要从它们的音乐性起源中来寻找，尽管它们已经脱离了音乐，其声音模式依然带有音乐留下的烙印。前面所列举的“抒情诗”定义②④⑤突出的都是抒情诗的音乐性和“言词乐章”的本质，是词条作者比较认同的定义[30]。

再看陈世骧对“抒情传统”的申论，不难发现他对抒情诗的理解首先强调的还是其音乐性、韵律方面的形式本质，对内容方面的特质(如主体性、意志、情感等)则兼采众说，并未独尊“情感”之一端。说陈世骧立论受到西方影响是没错的，但是扣上“以西律中”的帽子则是诛心之论了。强调诗与音乐之关联的“情志—韵律传统”虽然对中国文学批评而言不算是“新见”，但恰恰可以从生成论的意义上观照中国诗歌在形态上的基本特色，以及形式传统的生成。

三、“乐诗(韵律)传统”的再出发

由上文可以看出，陈世骧从比较诗学中得出的方法论启示不仅是中西方文体偏向的差异，还包括一种从诗与乐的源头性关联中看待诗的形式和文体的视角，以及从文体与韵律的角度来分析中国诗歌传统的方法。不过，应该承认的是，陈世骧的“抒情传统”学说其实停留在“半完成”状态。虽然他对早期中国诗歌(《诗经》)的音乐性起源和形式特征已有详尽分析，也在批评理念上对中国“抒情传统”的含义和偏好做出了比较清晰的界定，但是这一学术大厦明显还有不少“未完工”的部分。下文的论述可以称为“乐诗(韵律)传统”的再出发，主要是依据陈世骧奠定的基本理论构架，再补足一些他所未及详论的内容，重新展望“韵律传统”脉络开拓的可能性。

首先，他对整个中国诗歌文体发展的详尽分析只有先秦部分算是基本完成，但是“抒情传统”或者

说“乐诗(韵律)传统”是如何体现于汉代之后的文学之中的呢？陈世骧已有的论著中并没有对此展开系统性论述。其次，虽然陈世骧已经着重强调“音乐性”在中国“抒情传统”中的核心地位，但是这个判断还有不少需要进一步澄清与论证的疑点、难点。比如说，撇开诗歌与音乐在起源上的关联，就诗论诗，这里的“音乐性”到底指什么呢？很多读者会以为所谓“音乐性”无非是指格律的有无，但应该意识到的是，西方古典戏剧、史诗大都也是以格律体写成的，并非自由体诗歌，更不是散文。那么，作为一种文体偏向的“中国抒情传统”又是如何区别于西方的史诗、戏剧传统的呢？

就本文的问题而言，抒情传统与史诗、戏剧传统在形式上的区别其实并不在格律的有无这个问题上。实际上，无论是古希腊史诗、悲剧，19世纪之前的英语诗剧，还是中国的“抒情诗”，在相对成熟的阶段，都有比较明确的格律体系。比如古希腊格律是长短音体系，特定数量的音步构成一个诗行，比如史诗用六音步长短短格，悲剧常用三双音步短长格(或称六音步短长格)，讽刺诗常用四双音步短长格[31]。而英语是轻重音体系，轻重音按特定的组合方式构成音步，比如莎士比亚悲剧常用五音步抑扬格(iambic pentameter)，弥尔顿的史诗《失乐园》也是五音步抑扬格。

既然西方的史诗、戏剧与中国古典诗歌都有所谓“格律”，那他们在形式上的区别究竟在哪里呢？这还得从“抒情诗”与音乐的起源性关联中寻找答案。音乐(包括歌曲)是一种倚重时间性的形式，它以声音的形式在演奏者/歌者与听众之间口耳相传，一首歌或者一段旋律若希望在听者心里留下印象，必得有相当多的重复的成分，比如旋律的重复，音节、词语、词组乃至句子的重复，某种节奏模式的重复，等等。重复不仅加强了听众心里的印象，也通过特定的组合方式起到建立结构的作用。坡林(Laurence Perrine)指出，“音乐的本质是重复”，而“节奏”一词指的本来就是“任何声音或者动作的波动性重复”[32]。可以说，大量的、较为密集的重复是诗与音乐拥有共同起源在形式上的明证，而且是作为固定规范的“格律”形成之前用来建构诗歌的主要形式。这一点不独汉语诗歌如此，其他文明的早期口传诗歌亦然：“自由诗的历史其实可以追溯到规则的格律体系形成之前的口传诗歌时期，苏美尔、阿卡得人、埃及、梵文、希伯来诗歌的文本都有一个共同点，即在各自不同类型的格律还未被用于约束诗歌之前，就都使用重复和排比来实现韵律之规律性。”[33]

明了此点，我们可以看出陈世骧对《诗经》的出色研究的用心所在。他注意到，“诗”字本身就脱胎于一种诗、乐、舞合一的原初状态，诗的字根“寺”本身就是一个富有节奏的动作：“不但是足之停，而又是足之往，之动。足之动又停，停又动，正是原始构成节奏之最自然的行为。所以先秦人存留的远古传说，‘昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕。’犹特言‘投足’，自明是‘蹈之’以击节。节奏为一切艺术的，尤其明显的为原始舞蹈、歌唱、诗章的基本元素。”[34]以此为线索，他又对岐见迭出的术语“兴”做出别开生面的解释，他根据罗振玉、商承祚、郭沫若对甲骨文“兴”( )的解释，即四手合托一物之象，中间所举的“ ”带有还转动态的因素，依从商承祚所作的“兴是群众合力举物时所发出的声音”的判断，指出《周礼》所言之“兴”是指“有音乐伴奏的朗诵技巧”，与“古代社会里和抒情入乐诗歌的萌现大有关系”[35]。他观察到，“兴”在《诗经》里“已具有‘复沓’和‘叠覆’，乃至于反覆回增的本质，《诗经》的作品结构与此关系甚密”[36]。不管是复沓(burden，字词的重复)、叠覆(refrain，句子的重复，或称“叠句”)还是“反复回增”(incremental repetitions，同一诗句在重复中变换少数一两个字词)，都是“重复”(repetition)的一种形式，前面说，它是大多数早期口传诗歌构建形式的

基本方式。

在各种重复形式中，值得关注的是“韵”。说到“韵”，首先应该强调的是，它也是重复的一种形式，韵重复的是某一韵腹、韵尾，或者整个韵母。其次，应该注意到，与后来的五言、七言诗有较大区别的是，《诗经》中的“韵”其实相当宽泛与灵活。关于《诗经》中的用韵方式，王力指出：“第一是韵式多种多样为后来历代所不及；第二是韵密，其密度也是后代所没有的。”[37]另外，“韵”在这个时期还没有和复沓、叠句等其他语言重复形式分离开来。在另一篇文章里，我曾考订，“韵”在古代可以理解为较为广泛的语声的同一性，而不仅仅是指尾韵，包括复沓、叠句、排比甚至偶句等其他重复形式都可以理解为“韵”，因此，所谓“韵律”应该理解为语言中的同一性(重复)与差异性(变化)的有机组合，而“韵文”与“散文”的分界线也不仅仅局限于尾韵的使用了[38]。

如果说中国古典的诗体文学可以称为“韵文”的话，那么，西方的“verse”就显示出与“韵文”的显著差异了，而且也不适宜译为“韵文”。“verse”本身没有“押韵”的意思，它原指“分行的语言”[39]，换言之，一行诗只要以某种方式分行，它就是“verse”。西方古典戏剧、史诗的格律诗(metrical verse)中的“格律”只是大体上规约诗句的时间进程和节奏模式，并没有规定必须押韵。实际上，古希腊史诗和悲剧基本都是不押韵的[40]，而英语的史诗、悲剧也大都使用“素体诗”(blank verse，又译无韵诗)。换言之，两者同一性的语言结构的使用频率远远不如抒情诗，这主要是因为两者都有大量的叙事细节、性格塑造、人物对话等内容，其指归在于“模仿”现实而非抒发作者之“情志”，过于频繁的重复显然会妨碍情节或剧情的推进。相比之下，“抒情诗”的“韵律密度”(prosodic density)要明显比史诗、戏剧诗大。高密度韵律结构使用的结果自然是节奏感的强化，还有就是注重通过节奏感的营造来传达特定的情感或思想，这便是“抒情诗”要义之一。正是在这个意义上，相对于西方古典时代以戏剧与史诗为主的“情节—叙事传统”而言，整个中国文学传统更多是一个“情志—韵律传统”。

但是，在做出这个判断时必须要注意几个限定条件，否则它就会失去效用。一是比较对象的限定，主要是中国古典的主流诗体与西方古典主流诗体的对比得出的结论，即以抒情诗为主的中国诗歌传统和以戏剧、史诗为主流的西方古典诗歌的比较。而在“主流”之外，显然也有不符合上述结论的情况。古希腊也有可以放入“抒情诗”这一类型的写作，比如萨福的诗歌，还有哀歌和以短长格写的讽刺诗等。而在古英语以及中世纪以后的英语诗中，也有不少谣曲(ballad)、赞美诗(hymn)等，它们同样是非常倚重各种重复形式(包括押韵)的抒情诗。二是时间段的限定，这个对比仅限于各自的古典时代，即西方古典文学与中国古典文学的对比。自文艺复兴时代以来，“抒情诗”已经在西方诗歌中逐渐崛起，尽管史诗与戏剧诗的写作也在延续；到了19世纪之后，“抒情诗”的地位已经超过了史诗与戏剧，在这个意义上，西方现代诗歌也属于“抒情传统”。

陈世骧的“情志—韵律传统”强调的是诗之形式与音乐、舞蹈以及口传文学之间的密切关系，但是，无论是中国抒情诗还是很多西方语言中的抒情诗，都先后走向了一个脱离民间口传、配乐和诗的方式，进入到文人化、书面化写作的阶段。那么，这个阶段的“抒情传统”就应该更多地从语言文字本身来寻找渊源和解释，这是陈世骧所未及详尽阐述的问题。孙筑瑾指出，当诗歌从早期那种诗、乐、舞不分的“外向”状态走向较为独立自主的“内向”状态时，一般会越来越注意发掘语言本身的特征。她援引汤姆逊在《英诗格律的基础》的话说：“书写的诗歌模仿的与其说是外在的世界，不如说是‘语言的结构本身’。”[41]换言之，“乐诗传统”在向文人化、书面化写作转型的

过程中，会慢慢转变为一种更为依赖语言本身的节奏特性的“韵律传统”。相对而言，文人写作的五七言诗也会使用复沓、叠句这样的重复形式(尤其是在古体诗和乐府之中)，但是频率相对要小一些，而“反复回增”这种高密度的重复方式基本被弃用了。押韵的密度也很少像《诗经》那么密集，因为不再需要应和音乐、舞蹈的拍子。

总体来看，当汉语诗歌创作进入到文人书写为主的状态之后，已经在《诗经》《楚辞》中初具雏形的两个韵律特征被模式化了：①诗句音节数量的等值，即字数的均齐；②押韵模式的固定，即明确在句尾押韵，尤其是偶句押韵。在口传与配乐的诗歌中，形式的核心是高密度的重复和强烈的节拍性，至于每句所占时值(duration)倒不是最主要的考量，但是到了书写的文字则不同，由于汉字的一字一音(音节)的特性，字数均等与否会赫然体现出来。如果说音数等值与押韵只是从过去的“乐诗传统”中延续下来并予以模式化和规范化的话，那么有一个韵律特征则更多地导源于文人写作与汉语语言本身的特点，即对偶。关于对偶，日本学者松浦友久曾观察到：“一般来说，对句的表现手法，无论在哪国的诗歌里面也不罕见。但是中国诗里，它根植于应该说是中国式思维的本质的对偶感觉，而且由于结合‘中国语的基础单位二音节结构’、‘古典韵律的基础单位平仄二分对立’、‘汉字一字一音节的表记’等特点，使它超出了单纯的表现手法的范围，成为生理的、体质的东西。”[42]松浦没有明言何谓“中国式思维的本质的对偶感觉”，在我们看来，这种“感觉”实际上是对于认知的高度同一性的追求，这一点和押韵以及音数均等一样，都牵涉韵律的核心，即语言的同一性。观察那些能够构成对偶的词语，不难发现它们除了音节数、词性相同之外，往往都属于同一范畴，比如：“山”对“水”、“春花”对“秋月”、“碧水”对“蓝山”、“有”对“无”、“见”对“看”，等等。可见，对偶其实是对认知的高度同一性的追求，背后包含着一种万物之间不仅相互呼应，而且在深层次上与我们构成了统一整体的意识。而在西方语言中，很难像在汉语中那样找到如此之多的意义相对、范畴相同且音节数量相等的对偶词与词组。尽管在有的语言中，也出现过某种强调对称性的文体，比如英语中的“优敷”(euphony)体，但是这样的体式很难成为整个文学中的主流或者基础性的成分。而在汉语之中，对偶(以及排比)不仅出现在诗词之中，也大量出现在包括赋、骈文、八股文以及书、表、诔、颂等文体之中，与音数均等这个因素一起成为整个文学中的结构性成分，使得整个文学传统具有了高度同一性的组织特征。

实际上，从历史发展的角度看，对偶的密集使用首先是在论说文字(如《易传》)、史书以及赋当中，其次才是诗。它更多是来自于文人书写的传统而非民间口传传统。对偶更多是通过“读”与“想”来发生作用，它是一种简单的抽象思维。对偶在广大受众中的普遍流行与接受，有赖于文化体系中的知识沉淀，即人们对哪些东西能够成对成偶要有基本的共识。“范畴”意识在汉语中早已存在，战国后期与汉代诸如易学、阴阳五行之类的学说的流行加快了这种“范畴”的归类与对比意识，它们给万事万物都加上了一个二分法框架，因而能相互成“对”成“偶”。翻阅《汉书》，可以看到大量的骈偶，很多变成了传世的“名句”，如“知足不辱，知止不殆”“王者以民为天，而民以食为天”“饮马瀚海，封狼居胥”等，还发展出诸如借对、假性对、转品对等在后来的近体诗中常见的“高级”手法。而在书、表等应用性文体中，排比对偶等手法也是无孔不入的。雅各布森指出，“任何明显的同一语法概念的重复都是有效的诗歌手法”[43]。对偶在本质上也可以视作是“同一语法概念的重复行为”，只是它的要求更为严苛(如词性、字数、音数、性状等方面的同一)。从这个视角来看，汉语的“诗

性”与“韵律传统”实则是普遍地体现于各类文体之中，而不仅限于诗歌。

对韵律感与语言中的同一性的过度强调，自然也会带来负面的后果。诗人、诗论家帕斯观察到，语言中的“节奏倾向”往往与“逻辑倾向”相互冲突：“让思想自由驰骋(即漫想)，就必然会回归于节奏；理性就会变成通感联觉，演绎推理变成类比思维，而思辩过程则变成意象的流动。”[44]对汉语诗歌而言，这个观察基本上也成立。松浦友久观察到，“中国语特别是它的文言文，表现出的孤立语的特征之强，使得中国诗词与词、句与句之间的联系，与其说是逻辑的还不如说是感觉的、情绪的”[45]。他认为汉语的这种语言特征完美地契合了中国诗的“抒情性”，汉语“由节奏性与声调性支持着的相互渗透的形象的连环”作为抒情诗的语言条件，“恐怕可以说是最理想的形态了”[46]。概言之，诗歌的强韵律特征往往会将语言的“天平”偏向感觉、意象的自由流动的一面，而由此牺牲了语法的连续性与逻辑的连贯。由此，我们可以更透彻地理解陈世骧为何用“声韵和意象二者结合的潜在模仿”来定义汉语的“情志—韵律传统”，这可以从语言学、韵律学以及诗学之间的相互关联的角度得到更深入的认识。

然而，古典汉语诗歌这种强韵律特征的“抒情性”却受到了“五四”以来的现代作家的强烈抵制。胡适曾经激烈地攻击古典诗文语言“不通”，“尤以作骈文律诗者为尤甚”，“夫不讲文法，是谓‘不通’”。为此，他把“讲求文法”列为其文学改良主张的“八事”之一[47]。鲁迅也指出：“中国的文或话，法子实在太不精密了，作文的秘诀，是在避去熟字，删掉虚字，就是好文章……这语法的不精密，就在证明思路的不精密，换一句话，就是脑筋有些胡涂。”[48]他还注意到古典语文为了节奏上的“滔滔而下”而犯的种种“糊涂”的毛病，并主张用“异样的句法”对汉语进行革新。从本文的脉络来看，“五四”以来的文学革新某种程度上可以视作“逻辑主义”对“韵律主义”的反叛，它确实有力地终结了古典文学中强大的“韵律传统”。至于在新诗中究竟如何继承和转化汉语的“韵律性”，则是另一个故事了[49]。

前面从重复、对称与韵律密度的角度讨论了汉语诗歌的“韵律传统”，仅仅是初步的“定量”分析。但是，任何一种发达的文学传统，不可能仅凭“量”便可傲立于世界文学之林，杰出的作品也绝非仅仅因为遵从了形式规范或者密集使用了各种韵律手段。陈世骧在讨论中国诗歌的“音乐性”与“抒情性”时，便敏锐地认识到这个问题，他指出，诸如双声叠韵之类的音义重复固然是重要的诗律手段，但是专以“卖弄这一点技术以为能事”便会失败，就显得“只是技术照公式排演”，因而“成为机械的、缺乏生命的了”[50]。陈世骧颇有预见性地提出一整套解决方案，他从一种新颖的诗律学(prosody)的视角来处理诗歌的诸多技术问题，以“量度”出“韵律传统”的复杂与精微之处。

在1958年的《时间与律度在中国诗中之示意作用》一文中，他向我们展示了具体的操作方式。所谓“律度”(scansion)，本取自英语诗律学，一般指诗歌中的音步(foot)的划分和节奏判定，常用于格律诗的节奏讨论之中。不过，陈世骧强调的重心不在格律规范，而在于辨析格律体式之下节奏的细微差别。比如王维《杂诗三首》其二：

君自故乡来，应知故乡事。

来日绮窗前，寒梅着花未？

一般以为诗人见故乡来人，不问人事只问寒梅，可谓高雅逸致。陈世骧却认为这种只看字面意思的“硬解”，并没有触到诗之实情。他提醒我们注意诗之音节，首先是平仄，上联和下联几乎完全一样，在绝句中非常少见。其次是用语多重复，“故乡……故乡，来……来……”，急遽连言，可见乡情之切：“我们觉得它因节奏特别重复，而语气加快，并且用字多重

复,更显情急,决不是万事不挂心的样子。"[51]陈世骧提醒我们,在诗歌的字面意义(meaning)之外,还有一重诗的"示意作用"(poetic signification)或者潜在意涵,这便是诗歌中音节具体安排所暗示出来的。

如果我们把此文中的"律度"(或节奏)与闻一多、朱光潜等人的节奏理念对比的话,不难发现一些本质差别。朱光潜说:"节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。这大致相等的时间段落就是声音的单位,如中文诗的句逗,英文诗的行与音步……"[52]在朱光潜看来,这个"大致相等的时间段落"在英文诗中是音步,而在中文诗中是"顿",每行或者每句诗含有相同数量的"顿"或音步,因此构成一种整齐的节奏与规整的"时间性"。陈世骧则把很多现代诗律学家认定为"齐整"的节奏恢复其灵动的、个别化的特质,这也就意味着在同一格律体式写就的不同诗歌中,各自的"节奏"也是千变万化的。

最后来看"时间"问题。在陈世骧那里,"时间"问题不仅仅是一个主题讨论与玄学争辩的对象,在诗歌的语言、形式中还有非常具体的"位置",这就是《时间与律度在中国诗中之示意作用》这篇文章真正着力之处,它所关注的是内在于语言根处的时间意识。他注意到,"时间"与语言的节奏感(律度)几乎是相互定义的:时间感短则律度急促明快,时间感悠长则律度舒缓,"换过来说,因律度之急促而更觉时间之暂速;因律度之舒缓,而更觉时间之悠久"[53]。可见,节奏对"塑形"诗之时间观有重要意义,它是"时间"在诗中"在场"的方式。陈世骧发现,在那些伟大的文学作品中,"时间"并非只是一个抽象的"主题",而更与诗之节奏发生有机的联系,产生丰富的"示意作用"。进一步说,就是在对时间性的高度敏感这个意义上,抒情诗与音乐在本质上具有某种同一性,因此,有理由展望,可以由以语言中的"时间"意识为核心的诗律分析进一步地走向一种带有"时间诗学"向度的"情志—韵律传统"学说。

结论

通过上文的讨论可以看出,陈世骧提出的"抒情传统"说重点强调的是诗歌的声音与音乐性面向,以及书写的主体性与自我相关性的问题。在他看来,音律赋予诗歌以一种"总体感受"[54]。因此,把它称为理解诗歌的"机杼"也是不过分的。陈世骧清晰地展现了音律不仅是呆板的"条律",更是活生生的"肌理",可以为一首诗的理解带来新鲜的"示意作用"。

在对陈世骧尚未完成的"情志—韵律传统"说进行进一步的论证时,我们发现,其韵律特征无法仅仅从诗与乐在起源上的关联来解释,还要进一步结合诗歌在其后的文人化书写阶段来论证,即诗歌如何从语言内部寻找其节奏特性。音数(字数)均等与对偶这两个特征不仅对诗歌,甚至对整个中国古典文学都是至关重要的节奏特征,它们造成汉语诗文中极强的同一性与"韵律密度",成就了汉语文学的"抒情性"。当然,我们将"抒情传统"重新生发为"情志—韵律传统"的尝试并不意味着否定当下种种重"情"之学说,毋宁说是与其互相增益、协商,不仅为"抒情传统"说增加诗律学的方法与"时间诗学"的维度,也试图将此说引入到语言与节奏的细微处,见微知著,以求得对整体上的中国文学有一番别样的见解。

参考文献:

[1]朱自清:《朱自清全集》第6卷,第172页,江苏教育出版社1996年版。

[2]相关代表性成果可见于《中国抒情传统的再发现》,柯庆明、萧驰编,台湾大学出版中心2009年版;《抒情之现代性:"抒情传统"论述与中国文学研究》,陈国球、王德威编,生活·读书·新知三联书店2014年版。

[3]颜昆阳:《从反思中国文学"抒情传统"之建构以论"诗美典"的多面向变迁与丛聚状结构》,台湾《东华汉学》第9期,

2009年6月;颜昆阳:《混融、交涉、衍变到别用、分流、布体——“抒情文学史”的反思与“完境文学史”的构想》,台湾《清华中文学报》第3期,2009年12月;龚鹏程:《成体系的戏论:论高友工的抒情传统》,台湾《清华中文学报》第3期,2009年12月;龚鹏程:《不存在的传统:论陈世骧的抒情传统》,台湾《政大中文学报》第10期,2008年12月。

[4]汤拥华:《“抒情传统说”应该缓行——由王德威〈抒情传统与中国现代性——在北大的八堂课〉引发的思考》,《文艺研究》2011年第11期;王怀义:《汉诗“缘事而发”的诠释界域与中国诗学传统——对“中国抒情传统”观的一个检讨》,《文学评论》2016年第4期;李春青:《论“中国的抒情传统”说之得失——兼谈考量中国文学传统的标准与方法问题》,《文学评论》2017年第4期。

[5][6]颜昆阳:《混融、交涉、衍变到别用、分流、布体——“抒情文学史”的反思与“完境文学史”的构想》,台湾《清华中文学报》第3期,2009年12月。

[7]龚鹏程:《成体系的戏论:论高友工的抒情传统》,台湾《清华中文学报》第3期,2009年12月。

[8][21]龚鹏程:《不存在的传统:论陈世骧的抒情传统》,台湾《政大中文学报》第10期,2008年12月。

[9]繁体字版《陈世骧文存》(台北志文出版社)于1972年出版,该报告中译文为杨铭涂所译,辽宁教育出版社1998年亦出版了简体字版的《陈世骧文存》;而陈世骧的《中国文学的抒情传统:陈世骧古典文学论集》于2014年出版,其中的《论中国抒情传统》由杨彦妮、陈国球所译,与《陈世骧文存》的译文不尽相同。

[10][29][30][40]Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. by Alex Preminger, Princeton: Princeton University Press, 1965, p. 460, p. 466, pp. 461-462, p. 707.

[11][12][13][15][16][17][18][19][20][22][23][24][25][26][28][34][35][36][50][51][53][54]陈世骧:《中国文学的抒情传统:陈世骧古典文学论集》,张晖编,第104页,第5页,第5页,第7页,第5页,第19—26页,第26页,第27页,第99页,第4页,第5页,第9页,第134页,第134页,第7页,第98页,第113—115页,第109页,第238页,第266页,第270页,第307页,生活·读书·新知三联书店2014年版。

[14]陈世骧:《陈世骧文存》,第2页,辽宁教育出版社1998年版。

[27]《普林斯顿诗歌与诗学百科全书》目前共有四个版本,即1965年、1974年、1993年、2012年四版。

[31]亚里士多德:《诗学》,罗念生译,第25—29页,上海人民出版社2006年版。

[32]Laurence Perrine, Sound and Sense: An Introduction to Poetry, New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1982, p.155, 158.

[33]The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. by A. Preminger & T. V. F. Brogan, Princeton: Princeton University Press, 1993, p.425.

[37]王力:《诗经韵读·楚辞韵读》,《王力文集》第6卷,第46页,山东教育出版社1986年版。

[38][49]李章斌:《“韵”之离散:关于当代中国诗歌韵律的一种观察》,《中国当代文学研究》2020年第3期。

[39]Charles O. Hartman, Free Verse: An Essay on Prosody, Evanston, IL.: Northwestern University Press, 1996, p. 11.

[41]Cecile Chu-chin Sun, The Poetics of Repetition in English and Chinese Lyric Poetry, Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 63.

[42][45][46]松浦友久:《中国诗的性格——诗与语言》,蒋寅译,《古代文学理论研究》第11辑,1986年8月。

[43]Roman Jakobson, Language in Literature, ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge, MA: Belknap Press & Harvard University Press, 1987, p. 127.

[44]Octavio Paz, The Bow and the Lyre, trans. by R. L. C. Simms, Austin: University of Texas Press, 1987, pp. 56-57.

[47]胡适:《文学改良刍议》,《中国新文学大系·建设理论集》,胡适编,第37页,良友图书公司1935年版。

[48]鲁迅:《关于翻译的通信》,《鲁迅全集》第4卷,第391页,人民文学出版社2005年版。

[52]朱光潜:《诗论》,第188页,北京出版社2005年版。