

程式与情思

——朱光潜诗文音节论的演变轨迹及其中西资源

成 玮

内容提要 朱光潜论诗文，特重音节效果，其观点颇经变迁。他先是治诗文于一炉，不久又分而治之，原因在于发觉旧诗音节的程式化必须单独解释。转变前，朱氏依赖桐城派文论、克罗齐美学与行为主义心理学立说。转变后，关于旧诗，他广泛征用实际创作经验、人类学、布洛的心理距离说以及冯特的民族心理学，为其音节程式论辩护；关于新诗，则受20世纪30年代后期、50年代后期两次格律讨论影响，对句内节奏单位给出不同思考。朱氏又借助私塾教法，提出在诵读层面，无论诗文，白话均较文言自由，更宜抒发个人情思，文白之别于是压倒诗文之辨，成为主导因素。由诗文音节论也可略窥朱光潜理论思维的整体特征：经验性格浓厚，却又富于弹性，后者尤胜于前者。

关键词 朱光潜；音节论；程式；情思；中西资源

1937年，朱光潜在《谈晦涩》中抱怨：“诗的最难懂的——一般人所谓‘晦涩’的——一部分就是它的声音节奏。现在一般谈诗的清与晦的人们根本就不提这一点，他们仿佛以为只要语言意义明白清楚了，诗也一定是明白清楚的。”^[1]旁人不稍及之，而他视为枢纽，足见朱氏对音节问题的特殊关注^[2]。事实上，不仅论诗如此，他论文也特重音节。对于这一点，以往学界有所探讨。任雪山与宛小平、张泽鸿均指出，朱光潜的音节论源自桐城派，又汲引西学相印证，遂能尽发其蕴^[3]。郑毓瑜则梳理诗歌声音与意义关系的观念流变，将朱氏归入声义联动说一脉^[4]。以上著述各有见地，也留下某些补白空间。诸家考察朱光潜的音节论，莫不侧重静态勾勒，罕有动态追踪。然而朱氏持说，常因应着诗文之异同、文白之变化、时风之转移，旁参种种理论与经验资源加以调整。其间阡陌纵横，足音似尚阒然。本文尽力作一系统踏勘。

一 从诗文合一到诗文分划： 朱光潜的转向

朱光潜著《文艺心理学》，曾经重释中国传统文论中的“气”这一概念。他说：“‘气’与声调有关，而声调又与喉舌运动有关”^[5]，把“气”落实到音节，把音节落实到生理层面的喉舌运动等。又说：“诗文都要有情感和思想。情感都见于肌肉和其他器官的变化，喜时和怒时的颜面肌肉和循环呼吸等等各不相同，这是心理学家所公认的事实。思想离不开语言，而语言则离不开喉舌的动作，想到‘竹’字时，口舌间肌肉都不免有意或无意地作说出‘竹’字的动作。这是行为派心理学的创说，现在也已得多数心理学家的赞同了。”^[6]生理运动归根结底与作者情思同频共振。诗文音节由此寻得确切的生理、心理基础。

《文艺心理学》稿成后的“作者自白”写于1936年春^[7]，然而此时，朱光潜的思考正酝酿着

一次转折。同年四月，他发表《从研究歌谣后我对于诗的形式问题意见的变迁》交代此事始末：旧诗音节有固定程式，近体律绝自不待言，即令古体，也有规律化的韵脚之类。这等音节程式有何道理？“在这个踌躇摸索的时候，我正在研究美学和诗学，觉得关于艺术的形式与实质问题，以克罗齐的《美学》和布拉德雷的《为诗而诗》一文讲得最好。他们都以为在艺术上形式和实质不能分开，艺术的价值在形式和实质的融化和谐上见出，每个艺术的形式都起于实质的自然需要。”^[8]由于服膺形式与实质（内容）合一论，朱光潜不得不替旧诗音节程式搭配上区别性的内容特征，结论只能是：“散文宜于叙事说理，诗宜于抒情遣兴”^[9]，内容各有侧重。

可是研究过歌谣，他愈发感到程式无非沿袭传统，“不一定是表现情感所必需的唯一的方式”^[10]。经此一变，音节与内容的关联松动许多。诗有音节程式而文没有，也不必导致其内容各有偏胜了。后来《诗论》（1943年）重提文宜叙事说理、诗宜抒情遣兴之见，但直言“事实上也很多反证”^[11]，即是本于1936年的新知。

回到这年之前，朱光潜企图切分诗文内容，恰是因为，诗文共享着音节与情思共振这条原理。《文艺心理学》阐述原理，就是诗文不分的。朱氏援传统说法为助，广涉韩愈、苏辙、姚鼐诸人，而紧要者厥在两家：一是刘大櫟《论文偶记》所称“学者求神气而得之于音节，求音节而得之于字句”云云^[12]；一是曾国藩家书所称“凡作诗最宜讲究音调”^[13]。前者谈文，后者谈诗，朱氏会通观之，不设藩篱。而且作为《文艺心理学》的“缩写本”^[14]，1932年先行出版的《谈美》，表述也与之极为接近^[15]，早于朱光潜“变法”数载。这都证明《文艺心理学》所标举的诗文音节论，属于朱氏前期观点。可以说，此书是他前期音节论的谢幕演出。

追索《文艺心理学》这一节的学术渊源，在中国方面，它最倚重的刘大櫟名列“桐城三祖”之中，曾国藩则系“桐城之别支”^[16]。朱光潜受桐城派启发，绝无疑义。西方情形则略复杂。按《从研究歌谣后我对于诗的形式问题意见的变迁》自

述，朱氏思想基底似乎在克罗齐（Benedetto Croce）与布拉德雷（A.C. Bradley），但两者的影响实难等量齐观。朱光潜回忆，留欧期间便“译出了克罗齐的《美学原理》，这是我的美学思想的最初的来源”^[17]，克罗齐对他影响之深，不言而喻。而布拉德雷，大约有取于挚友朱自清的译介^[18]，偶然语及，陪衬罢了。另外，《文艺心理学》此节又提到西方心理学，尤其是行为主义心理学。

行为主义与克罗齐本无关涉，在朱光潜眼里，他们却是不谋而合。前一派建立者华生（J.B. Watson）认为：“在有声的语言中所学得的筋肉习惯，乃是潜伏的或体内的语言（就是思想）的基础。”^[19]语言和思想交叠，几乎是一体两面。克罗齐也极力论证“思想不能离语言而存在”^[20]。朱氏介绍华生学说时，因此油然兴慨：“意大利美学家克罗齐在他的《美学》里也主张思想语言不可分割，极力攻击普通先有思想而后表之以语言之说。行为派学者似未曾注意及此，不然，他们也大可以引以自重。”^[21]两派合流处，即在语言和思想的一体化。音节系语言的物质外壳，《文艺心理学》所谓音节与情思共振，不过是语言、思想同体的表现之一。沿波讨源，便可明白朱光潜前期的诗文音节论，是克罗齐与行为主义心理学合力所形成。

及至他观点发生变化，前期调动的资源，譬如桐城派文论还可留用，面临的局面却颇有不同：散文音节向无程式，仍不妨与情思合一；但诗的音节程式，既是传统遗产，未必关乎诗人情思，何以相承不替，就须别作理会了。1936年以后，这成为朱光潜的一项重要课题。

二 西学与写作经验： 旧诗音节程式的辩词

《诗论》是朱光潜诗学的集大成之作，书里替音节程式多方辩护。朱氏常使用“节奏”概念。在他那里，“节奏就是长短、高低、急缓、宏纤相继承的关系”^[22]，近乎指一切连续性声音现象，非仅缓急行止。细分下去，则别为语言节奏和音乐节奏两类：“语言的节奏是自然的，没有规律的，直率的，常倾向变化；音乐的节奏是形式化的，有规

律的，回旋的，常倾向整齐。”^[23]诗中贯穿这两类节奏，音节程式即是音乐节奏之一种。不过朱光潜声明：“就大体说，新诗的节奏是偏于语言的。音乐节奏在新诗中有无地位，它应该不应该有地位，还须待大家虚心探讨，偏见和武断是无济于事的。”^[24]新诗就连是否保留音乐节奏也待商酌，自然更谈不到音节程式了。所以他讲程式，主要指旧诗而言。

音节程式起源甚古，“诗的形式大半为歌、乐、舞同源的遗痕。它是沿袭传统的，不是每个诗人根据他的某一时会的意境所特创的”^[25]。此处上溯至蒙昧时期，显然借鉴了人类学的视角。譬如朱光潜多次征引的格罗塞（Ernst Grosse）《艺术的起源》就指陈：“音乐在文化的最低阶段上显见得跟舞蹈、诗歌结连得极密切。”^[26]然而只究明起源，还无法充分证明至今程式仍有意义，接下来方是关键。

程式既非个体所创，无关诗人情思，朱氏便撇开此点，另觅理据。其要义有二，首先是说：“艺术的基本原则在‘寓变化于整齐’。诗的音律好处之一，就在给你一个整齐的东西做基础，可以让你去变化。”^[27]固定格律形式不等于桎梏，某些时候反能协助诗人自如挥洒。但凡略谙吟咏甘苦，便知他所言极是。朱光潜偶也习作旧体诗词^[28]，这条道理，应当来自实践体会。其次是说，“音律是一种制造‘距离’的工具”。在创作上，“这种带有困难性的音律可以节制豪放不羁的情感想象，使它们不至于一放不可收拾”，促使内容艺术化；在欣赏上，“与日常语言隔着一层，不致使人看成现实”，更易进入审美观照状态^[29]。此处全用布洛（Edward Bullough）的心理距离说。布洛主张，人们在心理层面与所感受的事物拉开距离，乃有审美。审美体验既“将我们的经验予以精炼”，这是从积极角度论的；又“摒弃了我们对待这些事物的实际态度”，这是从消极角度论的^[30]。持较朱氏所言，合若针芥。

但是一味撇开情思，来论证音节程式的合理性，似非朱光潜所愿。于是他又回到情思上，尝试推陈出新。他说诗有固定形式，“这还是因为人类情感思想在变异之中仍有一个不变不易的基础”^[31]。诉诸个体情思已不可行，朱氏转而提

出人类情思有共通面向。共通情思的稳定，正匹配着音节程式的固化。他明言这一思路取自冯特（Wilhelm Wundt）：“凡群众都有一种‘集团的心’，如德国心理学家冯特所主张的。这种‘集团的心’常能自由流露于节奏。”^[32]冯特晚年穷十五载之功建设民族心理学（folk psychology），这里“民族”一词“涵盖了家庭、阶级、氏族和群。这些不同的团体（communities）并不被排斥在‘民族’这一概念之外，反而都被包含在这个概念之内”^[33]，包举至广。民族心理即朱光潜所说“集团的心”。

综观朱氏关于诗歌音节的论述，有两点值得注意。

第一，他早年对心理学感兴趣，用功颇深。尽管不久便疑窦丛生^[34]，可谈音节问题时，他汲取的西学资源从行为主义到布洛、冯特，依然泰半出自心理学。在心理学内部有一派，朱光潜熟稔于心，于此问题却毫无影响，即精神分析。这并非偶然。朱氏认为弗洛伊德“对于心理学的生理基础无所说明”^[35]，而他思考音节，偏偏是推求到生理基础的，这是其音节论的一个特征，因此其忽略精神分析，可谓事有必至。

第二，朱光潜围绕音节程式的各种辩护，在1936年转向之前尽数显露过踪迹。上古诗、乐、舞的共生形态，格律反益于自由这两条，均见于《诗的实质与形式》（1928年）^[36]。心理距离说，得《文艺心理学》专辟一章评述^[37]。那时他就试以此说诠释传统韵文形式，甚至文中所举王实甫《西厢记》唱词的例子，《诗论》也照搬不误^[38]。共通情思，则已为《谈美》拈出^[39]。除了末项，余皆情思以外之事，置诸朱光潜“变法”前后，都无窒碍。至于共通情思，朱氏早期力图将音节程式与个人情思扭合，只能并置个人性与共通性，且更看重前者。但当他一新壁垒，使音节程式与个人情思脱钩，能赋予前者内容的，仅存共通情思了，其重要性必然日益攀升。

新中国成立后，共通情思说趁着强调人民性的时势，更加发荣滋长，几于一枝独秀。朱光潜再三致意：“诗歌在起源时原是群众性的艺术……有了音律上的共同基础，在感染上就会在一个集团中产生大致相同的情感上的效果。”^[40]这是学术内因与时代外

缘耦合的结果。命运相反的是心理距离说。朱氏自我批判时，谓此说原本倡言距离不近也不远，而自己先前轻重失衡，“举的例子大半只说明‘艺术离现实不宜太近’一方面，至于‘艺术离现实不宜太远’那一方面我就敷衍了事或干脆抛开”^[41]，以致艺术脱离现实。音节程式是拉开审美距离的，照此口径，自然不便流连。嗣后这条理由，遂罕见于其笔端^[42]。共通情思与心理距离两说之浮沉，剪存下那个年代的一帧侧影。

三 以顿代平仄： 诗歌音节重心的再发现

朱光潜认为旧诗音节高度程式化，新诗更近乎自然语言，其间差异集中呈现在一个音节要素上：“顿”。《诗论》分三章论声、论顿、论韵，探析中国诗的音节。其中韵脚是朱光潜一贯注重的，旧诗新诗皆然。对于声（平仄）和顿，他的看法却有变动。

朱氏说：“中国诗的节奏不易在四声上见出，全平全仄的诗句仍有节奏，它大半靠着‘顿’。它又叫做‘逗’或‘节’。它的重要从前人似很少注意过。”^[43]可见他非但对“顿”重视有加，而且矜为独得之秘。不过此说之形成，并非一蹴而就。

《诗的实质与形式》罗列格律三因素：“（一）有规律的音节（在中文为平仄），（二）有规律的章句（句在西文为行），（三）有规律的收声（韵）。”^[44]“顿”在此尚未现身。1933年年初的《替诗的音律辩护》一文，仍只讲求声、韵两端^[45]。然则“顿”何时进入朱光潜的视线？答案是1936年。这年他接连发表两篇文章：《论中国诗的韵》《论中国诗的顿》，后者首次分析了“顿”的现象及作用^[46]。两文即《诗论》论顿、论韵两章前身——十分成熟的前身。当初撰写之由，则是参与1935年开始的新诗格律讨论^[47]。

朱光潜批评“有人把‘顿’看成‘拍子’”，针对的是罗念生^[48]，举孙大雨新诗《自我的写照》为每行规定顿数之例^[49]，也是取自罗氏^[50]。他批评“此外又有人以为每顿字数应该一律”^[51]，针对的则是梁宗岱所言：“节拍整齐的诗体是否字数

也应该划一呢？和孙（大雨）罗（念生）二位不同，我底答案是肯定的。”^[52]梁、罗二人是朱光潜主要对话对象。“顿”的概念就起于梁宗岱。1936年1月，梁氏提到：“至于孙大雨先生根据‘字组’来分节拍，用作新诗节奏底原则，我想这是一条通衢。我几年前给徐志摩的一封信所说的‘停顿’（caesura）正和他暗合。”^[53]所谓给徐志摩的信，指1931年书信体的《论诗》一文^[54]。朱光潜的“顿”对应法语词“césure”^[55]，所指正同梁氏。罗念生是参照英诗“音步”（foot）论新诗节拍的^[56]。后来朱氏着意辨明，汉语诗之顿离英语诗之音步较远，离法语诗之顿较近^[57]，某种意义上即是在和梁、罗互动。他明显倾向前者。

梁宗岱用“停顿”一词称呼汉语诗的句内音节段落，是因为“现在找不出更好的字”^[58]。朱光潜提炼出“顿”这个术语，使它固定下来，此其功绩之一。更实质性的功绩在于，他把认识往前推进了一步。梁氏所举的旧体诗词停顿的例子，譬如“春花——秋月——何时了，往事——知——多少”之类^[59]，意义单位与音节单位都是同一的。朱氏则察觉其间时有参差。譬如“江间——波浪——兼天——涌”，“兼天涌”是一个意义单位，音节上却分作两顿。这表明“读文言诗有一个传统的形式的节奏做底子……音的顿可不必与义的顿相同”^[60]。新诗则相反，音义理应同步，如“万一——这首诗——赶得上——远行人”所示。音顿与义顿的区分，发梁宗岱所未发；而两者之离合，又区分开了程式化的旧诗与自然语言化的新诗，合乎朱光潜整体音节观，堪称概念创制的范例。

但有必要指出，音顿、义顿之分原系胡适所提点。他谈到诗句内部的顿挫段落（即“节”），称旧诗切分较固化，新诗却是“依着意义的自然区分与文法的自然区分来分析的”^[61]。尽管没有提出音顿、义顿两概念，意思已具。朱光潜所引“江间”“万一”等例句，均系胡适所用，沿承之迹皎然。不过朱氏的“顿”，较胡氏的“节”要复杂，涉及收尾字的抑扬（详后），也非亦步亦趋。由这个角度看，他自矜创获，不是没有道理的。综括而言，朱光潜发现“顿”，既受到一时文学讨论的激发，也获益于新文学长期理论建设的滋养。他从而

熔化陶铸，乃有是说。

与“顿”相比，声（平仄）的地位逐步下降。《诗的实质与形式》指出：“重声就是长声，所以相当于平声；轻声就是短声，所以相当于仄声。”^[62]此时朱氏自承这话“不甚精密”，但大体是将平仄视同轻重。西语诗每用轻重声来调节句中节奏，以此推论，平仄当然构成汉语诗句的节奏要素。待到《替诗的音律辩护》，他对平仄的疑虑已不可掩，遂详论其事：“中文字平声专就低说，应该是很轻，但是因为它长，所以失其为轻；仄声字专就高说应该是很重，但是因为它短，所以失其为重。一言以蔽之，中文诗的节奏不象西文诗，在声的轻重上见得不甚显然。”^[63]明言平仄不足以胜任轻重声的任务。问题是在彼时，朱光潜尚未窥见“顿”，除去韵脚，惟有平仄可依凭，因而不得不勉强斡旋：“我们并没有说声绝对不能表出节奏。”^[64]直至1936年悟出“顿”后，方彻底突破这道难关。他连写两文谈韵、谈顿，坦然置平仄于不论不议之列，便是明证。

《诗论》又重拾起平仄，却给出另一番解释，在调适节奏之外，赋予平仄其他功能：“它对于节奏的影响虽甚微，对于造成和谐则功用甚大。”^[65]这里讲的和谐，非指不同声音的相互关系，也见之于单音。因此，和谐与否不依赖于抗坠配搭，而依赖于调质（tone quality，又译音质）^[66]。此点不无疏失，调质关乎声母、韵母，和平仄风马牛不相及。朱光潜无意间将“四声”之声，同“声母”之声混淆了。音韵学家张世禄读到《诗学》初版，便曾有所指摘^[67]。无论如何，即便在此书中，平仄与节奏分袂的趋势也未稍转圜。

“顿”虽取代平仄成为音节重心，但也自有其困境。它是句内音节段落，但日常生活中一句话往往连贯讲下，顿处未必皆停。朱光潜也提示：“这种每小单位稍顿的可能性，在通常说话中说慢些就觉得出，说快些就觉不出。但是在读诗时，我们如果拉一点调子，它就很容易地见出。”^[68]这意味着，顿的节奏效应不取决于自身，而取决于诵读。罗念生敏锐地抉出此点：“旧诗的顿所生出的节奏既然在拉调子时才听得出来，可见旧诗的‘顿’的本身也不能产生节奏”^[69]；新诗回归自然语言，

不会拉长调子，顿更无助于节奏。依此则朱氏的新见几无从应用于新诗，价值就有限了。

仓促间，朱光潜似难筹得善策，只说新诗“有顿就微有起伏，就不能如罗先生所说的‘新诗的顿不能产生节奏’”^[70]。可是倘若起伏微弱，即便产生节奏也不显著，究竟起多少作用，令人不能无疑。下至《诗论》，朱氏自承在新诗中“‘顿’就根本成为问题”^[71]，索性把这一问题束之高阁。

新中国成立后，他一度放弃新诗的自然语言化，提议入乐演唱，“在社会主义社会的基础上，能恢复到它原有的集体性和歌唱性”^[72]。数年后他虽然还称“我看这个可能性很大”，但毕竟细分出歌、吟、诵三类口传方式。实则“‘吟’是变相的歌”^[73]，因而又可简化为歌、诵两类。诵基本取语言自然音节，怎样声入心通，再度变成问题。

这时朱光潜依旧以“顿”为中心，坚持“四声虽然仍可用来帮助造成和谐，却已不能作为格律的主要基础”^[74]。但对新诗的“顿”，其理解却另辟蹊径。1959年的《谈新诗格律》一文说：“旧诗中频用率最大的是两字顿和三字顿，而在我们现在所说的语言之中，每顿的字数一般是加多了，特别是四字顿是很常用的”，新诗“就应该顺着语言的天然趋势，给四字顿以合法的地位”^[75]。他以往讲顿，重点在语音抑扬，一顿之内“必须先抑后扬”，收尾字上扬，且“同时在长短、高低、轻重三方面见出”^[76]，顿内字数倒无关宏旨。他曾宣称：“字数一律时，长短并不一定一律。反之，长短一律时，字数也可以不一律。”^[77]如今他反以字数作为建顿标准，改变不可谓不大。

这一改变从何而来？问题要追溯到何其芳那里。《谈新诗格律》转引何其芳《关于诗歌形式问题的争论》所载农民诗一首，分析道：“如依旧诗的形式化的节奏去读，这些四字顿每个都应读成两个两字顿……这种形式化的节奏就完全破坏了语言的天然节奏”^[78]。旧诗的两字顿，即系何氏之说。后者建议：“不一定像我国古典诗歌一样固定以两个字或收尾的一个字为一顿，而可以从一个字多到三四个字为一顿，这是采取的我国民歌的格律传统。”^[79]何其芳在二字顿及一字尾顿外，为新诗添出三字、四字顿。这一说法就史实

论，反证络绎。譬如旧体诗词句尾，何尝都采一字顿法？朱光潜则知三字顿在旧诗已为常态，故仅取其四字顿。他“每日必读诗”^[80]，真积力久，作此矫正自是当行。然而以字数建顿，是何其芳铺设的轨道。朱氏循其轨道前行，已然抛却昨日之我。朱光潜此文，是1958年起“新民歌运动”中新诗格律讨论之一环^[81]。他对“顿”的见解变迁，外因更重于内因。

四 桐城门径与私塾教法： 散文音节的揣摩方式

在朱光潜看来，古文与旧诗有音节宽严之别：“散文的音节是直率的，无一定的规律；诗的音节是循环的，有严整的规律。”^[82]音节规律严整的诗，只能是旧诗；与其相对的散文，也当专指古文。白话文更不必说，“语体文的声音节奏就是日常语言的，自然流露，不主故常”^[83]。散文无论古今，音节均不具程式，又该如何揣摩？他开示了门径：

最简捷的办法是精选模范文百篇左右……细心研究每篇的命意布局分段造句和用字，务求透懂，不放过一字一句，然后把它熟读成诵，玩味其中声音节奏与神理气韵，使它不但沉到心灵里去，还须沉到筋肉里去……从前做古文的人大半经过这种训练，依我想，做语体文也不能有一个更好的学习方法。^[84]

朱氏倡导散文诵读，这条门径，自早年以至晚年持守不变，并且兼包文言白话^[85]。他认为神理气韵率由音节表出，因此诵读说到底体味的仍是声音节奏。把音节归结至生理上的筋肉运动，切合其学理根基；经诵读而揣摩音节，则有特定经验支持，即是所谓“做古文”。朱光潜念中学时，学校“特重桐城派古文”，“按教师的传授，读时一定要朗诵和背诵，据说这样才能抓住文章的气势和神韵”^[86]。他将桐城派从入之途推衍及于白话散文，便有了这些言说。

文言白话尽管同重诵读，读法却有差别。到此处，朱氏就和桐城派分道扬镳了。他说：“我以为诵读古文的法子，原则上应该与念诗相同，才可抓

住原作的气势神韵……我是主张诵读文言文应注重形式化的节奏。至于语体散文，诵读要依从语言的节奏为主。”^[87]古文诵读的形式化，具体说便是“拉着嗓子读”^[88]，较日常说话调子更悠长。但桐城派读文章，实无一定之规。姚鼐说“大抵学古文者，必要放声疾读，又缓读，只久之自悟”，“急读以求其体势，缓读以求其神味”^[89]，从来缓急兼备。张裕钊《答吴至甫书》引方宗诚语：“长老所传，刘海峰（大樾）绝丰伟，日取古人之文纵声读之。姚惜抱（鼐）则患气羸，然亦不废哦诵，但抑其声使之下耳。”^[90]声音高低也无妨便宜行事。朱光潜必拖之使长，尤与姚鼐所说疾读相凿枘。

何以如此？朱氏称古文读法“原则上应该与念诗相同”，透露个中消息。他区分古文与白话文的诵读，乃对标诗歌而来。旧诗有程式，新诗无程式，读法因之而异。由是类推，读古文也须程式化，一如旧诗；读白话文则须效法自然语言，一如新诗。朱光潜向来严守文白之界限：“文言文有文言文的空气，白话文有白话文的空气，除借字借词之外，文白杂糅很难得谐和。”^[91]在这件事上，文白之别压过诗文之别，成了主导因素。

不过读古文取长调，终究不可能一空依傍，自我作古，还是要倚仗传统资源。朱氏的私塾经历于是浮出。他多年后回忆：“私塾的读书程序是先背诵后讲解。在‘开讲’时，我能了解的很少，可是熟读成诵，一句一句地在舌头上滚将下去，还拉一点腔调，在儿童时却是一件乐事。”^[92]拉长调子诵读，正合塾中风气。鲁迅描写私塾里寿镜吾老夫子读赋：“铁如意，指挥倜傥，一座皆惊呢……；金叵罗，颠倒淋漓噫，千杯未醉嚙……”句尾自行缀上语气词，边读边“将头仰起，摇着，向后面拗过去，拗过去”^[93]，显系曼声缓读，可资参证。据朱光潜说：“进了中学，我才知道有桐城派古文这么一回事”，而“从六岁起读书，一直到进小学”，他都在父亲朱若兰指导下接受私塾教育^[94]。朱氏入小学在十五岁^[95]。这样算来，他运用长调九年之久，彼时犹未接触桐城诵法。最初的印记，最是深刻难磨，受其沾溉不足为奇。

桐城派音节论也对朱光潜作用甚力，在细部不乏痕迹。譬如朱氏特重虚字，觉得“古文讲究声

音，原不完全在虚字上面，但虚字最为紧要”^[96]，大约就源自此派“文必虚字备而后神态出”之类意见^[97]。然而他标举诵读方法，却逸出桐城派矩矱。其古文音节论，乃是桐城门径与私塾教法相互调适而成。

白话文的音节与诵读，条例最为宽简，难以把握。朱光潜的确切意见，遂也寥寥可数。其实在这方面，他本有一定条件。朱氏说“白话文并不比文言文容易，其中也有很大的讲究”^[98]，态度郑重其事。20世纪30年代他回国任教，在北平家里办读诗会^[99]。沈从文观察到：“这个集会虽名为‘读诗会’，我们到末了却发现在诵读上最成功的倒是散文。徐志摩、朱佩弦和老舍先生的散文。”^[100]这必然积累下许多诵读体验。譬如朱光潜称道朱自清散文：“就剪裁锤炼说，它的确是‘文’；就字句习惯和节奏说，它也的确是‘语’。”^[101]既不失书面语之考究，音节又逼肖口头语之自然。他说朱自清参加读诗会“最起劲”，“对于语体文不但写得好，而且也读得好”^[102]。朱光潜的赞赏，不知浸透着多少当面聆听的鲜活感受。可惜他于此着墨不多，今已难窥其详^[103]。

余论： 从音节论看朱光潜的理论性格

朱光潜对文言诗文，强调其音程式性（文体现于诵读层面）；对白话诗文，凸显其音节自由性。揆其深衷，无非为了坐实后者更宜抒写个人情思^[104]。就时风言，20世纪30年代后期与50年代后期的两次新诗格律讨论，给他不少动力。就传统资源言，除了桐城派文论，九年私塾求学的经历，也是一项重要支持。就西学言，现代心理学影响匪浅，甚至超过他所从出的克罗齐美学。

有一事略须澄清。谈到诗文音节引起筋肉运动，朱光潜偶或引证立普斯（Theodor Lipps）、谷鲁斯（Karl Groos）诸人的移情说^[105]。但本质上，他同移情说颇不相合。

立普斯讲移情，断言“任何种类的器官感觉都不以任何方式闯入审美的观照和欣赏”^[106]，严拒闯入生理现象，“在这方面他的主要的论敌是谷鲁

斯”^[107]。朱氏讲移情，坦言此论无法成立，“要懂得美感的移情作用，就要懂得他所伴着的生理的变化”^[108]。这更接近谷鲁斯等人之见^[109]。倘取克罗齐对观，可谓相映成趣。后者力辩审美感受连通生理之荒谬：“如果人们没有看到和明确地肯定，把根本不同的观念序列——如心灵表象形式的概念，生理的特殊器官或感官印象的一特殊材料的概念——结合在一起是不可能的，那么就不能从这样的混乱中脱身而出。”^[110]克罗齐反对谷鲁斯式的生理学解释，朱光潜却如晤故人。这再一次证明，朱氏对前者并非亦步亦趋。

然而谷鲁斯讲移情，也有一个特点。他虽然接纳生理层面的筋肉运动，但言明筋肉运动“只是一种象征而不是一种复本”，这就是说，部分可以代替全体”^[111]。移情所带来的生理运动，是审美对象运动姿态的具体而微的复本，不是等比例还原。朱光潜的诗文音节，则至少要在接受者那里达到同等强度的效果，甚而凭借长调诵读放大其效果。这又与谷鲁斯等互不相谋。因此，与其说朱氏音节论有取于移情说，不如还是注目于现代心理学。

“从1870年至1914年间……在德国和美国，心理学作为一门实验室科学的传统得到迅速发展，被人们称作‘新心理学’，以与旧的形而上学心理学相对照。”^[112]朱光潜留学所习得者，多半属于崇尚实验的新心理学，他最倚重的行为主义也不例外。1921年朱氏便指出，“行为主义有史尚不过十年，其能否取旧心理学而代之，固属疑问；然实验态度已日强一日”^[113]。实验用以测度经验反应，不涉玄远之思。由此可见，朱光潜的理论思维，实带有浓厚的经验性格^[114]。

不过这只是一方面，另一方面，他的思维又较富弹性。当音程式不复勾连个体情思，朱氏便转而乞援于共通情思说，乞援于冯特的民族心理学。尽管冯特创建了实验心理学，但其民族心理研究却非实验所能囊括。波林（E.G.Boring）深知个中分别：“冯特从未主张实验法可用以治整个心理学：他以为要明白高级的心理历程，须研究人类的自然史，或他的民族心理学。”^[115]冯特本人固尝言之：“民族心理学只是对那些由于某种原因不能做实证

调查的经验事实做出一些假设而已。”^[116] 既称假设，而且无从实证，未免含有玄思成分。由此可见，一旦经验归纳力有不逮，朱光潜的理论思维，仍不难向非经验性演绎敞开怀抱。

综上所述，朱氏诗文音节论参酌西方学理，倾向于经验性格较浓的一派。但是他也保留了一定弹性，必要时未始不可征用非经验性玄思。经验性与弹性，是其理论思考的两大特征，后者尤重于前者。明乎此，对于把握朱光潜学思的整体风貌，或也不无裨益。

[1][8][9][10][21][34][36][44][62][70][82][113]朱光潜：《朱光潜全集》第8卷，第535—536页，第413页，第414页，第416页，第304页，第155页，第285页、第292页，第284页，第284页，第502页，第414页，第13—14页，安徽教育出版社1993年版。

[2]吴宓甚至责备他“只以声音评判中国诗文”。吴宓：《朱光潜〈诗论〉审查意见书》（1943年），《新经学》第6辑，邓秉元主编，第2页，上海人民出版社2020年版。本文在书名、篇名后所括注者，多为初刊时间；若确知写作时间，则改注后者，譬如此处。

[3]任雪山：《朱光潜和桐城派的学理联系》，《合肥学院学报》（社会科学版）2010年第3期；宛小平、张泽鸿：《朱光潜美学思想研究》，第84—85页，商务印书馆2012年版。

[4]郑毓瑜：《姿与言：诗国革命新论》，第176—178页，麦田出版2017年版。

[5][6][7][14][35][37][86][108]朱光潜：《朱光潜全集》第1卷，第413页，第412页，第201页，卷首第5页，第147页，第228页，卷首第1页，第265页，安徽教育出版社1987年版。

[11][23][24][25][27][29][31][32][38][43][45][57][63][64][65][66][71][76][91][92][94]朱光潜：《朱光潜全集》第3卷，第109页，第132页，第136页，第117页，第120页，第120—121页，第119页，第20页，第120页，第172页，第234—240页，第176—177页，第237页，第239页，第171页，第167页，第181页，第176页，第446页，第439页，第442—443页、第439页，安徽教育出版社1987年版。

[12][97]《历代文话》，王水照编，第4117页，第4113页，复旦大学出版社2007年版。

[13]曾国藩：《家训》卷上“咸丰八年八月二十日”，《曾国藩全集》，第7937页，中华书局2018年版。

[15][22][39]朱光潜：《朱光潜全集》第2卷，第80—81页，第23页，第75—76页，安徽教育出版社1987年版。

[16]郭绍虞：《中国文学批评史》，第456页，商务印书馆2010年版。

[17][40][72][73][74][75][78]朱光潜：《朱光潜全集》第10卷，第564页，第52页，第85页，第171页、第167页，第170页，第170页、第172页，第171页，安徽教育出版社1993年版。

[18]布拉德雷：《为诗而诗》，李健吾、朱自清译，《朱自清全集》第8卷，朱乔森编，第505—516页，江苏教育出版社1993年版。

[19]华生：《华生氏行为主义》，陈德荣译述，第419—420页，商务印书馆1935年版。

[20]克罗齐：《美学原理》，朱光潜译，《朱光潜全集》第11卷，第155页，安徽教育出版社1989年版。

[26]格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，第214页，商务印书馆1984年版。朱光潜对此书的引用，参见朱光潜《诗论讲义》，商金林校订，第11页，北京大学出版社2018年版；朱光潜《性欲“母题”在原始诗歌中的位置》，《朱光潜全集》第8卷，第487页；朱光潜《文艺心理学》，“简要参考书目”，《朱光潜全集》第1卷，第521页。

[28]例如《夏丐翁羊毛婚倡和诗》（1943年）、《别长安》（1956年）、《甘肃记游杂诗》（1956年）、《诗一首》（1981年）、《诗一首》（1982年）等。此外尚有集外佚作，譬如朱氏1922年咏香港九龙宋皇台诗，1941年所写《踏莎行》词、《和彭举》诗等，参见宛小平《朱光潜年谱长编》，第16页，第155—156页，安徽大学出版社2019年版。

[30]爱德华·布洛：《作为艺术因素与审美原则的“心理距离说”》，牛耕译，《美学译文》第2辑，中国社会科学院哲学研究所美学研究室编，第95页，中国社会科学出版社1982年版。

[33][116]威廉·冯特：《民族宗教心理学纲要》，陆丽青、刘瑶译，第4—5页，“德文版自序”第44页，宗教文化出版社2008年版。

[41][105]朱光潜：《朱光潜全集》第5卷，第24—25页，第483页，安徽教育出版社1989年版。

[42]朱光潜《谈诗歌朗诵》称音节形式对情思起到“洗炼作用、节制作用和熔铸作用”，实即心理距离说之一翼。但

他始终未揭出这学说的名称，其他著述也极少回到同类议论上。参见《朱光潜全集》第10卷，第368页。

[46]朱光潜《诗论讲义》第五章有一小节论“顿”。这册讲义，署“七月五日装成”，校订者商金林暂系于1934年，或可再议。据文本内证推考，不会早过1936年，俟另文辨之。参见朱光潜《诗论讲义》，商金林“校订说明”第2—3页，北京大学出版社2018年版。

[47]这场讨论由梁宗岱引发，参与者还有罗念生、沈从文、叶公超、林庚、周煦良等。参见许霆、鲁德俊《新格律诗研究》，第120—127页，宁夏人民出版社1991年版。

[48]朱光潜：《论中国诗的顿》，《新诗》第3期，1936年12月。稍后朱光潜《答罗念生先生论节奏》（1937年1月）一文便点出“拍子”说主名，罗念生《再与朱光潜先生论节奏》（1937年5月）续有答辩。参见《朱光潜全集》第8卷，第504页；罗念生《从芙蓉城到希腊》，第512页，上海人民出版社2016年版。

[49]朱光潜：《论中国诗的韵》，《新诗》第2期，1936年11月。

[50][56][69]罗念生：《从芙蓉城到希腊》，第493页，第488页，第506页。

[51][55][60][68][77]朱光潜：《论中国诗的顿》，《新诗》第3期，1936年12月。

[52][53][54][58][59]梁宗岱：《梁宗岱批评文集》，李振声编，第134页，第133页，第17—34页，第31页，第31页，珠海出版社1998年版。

[61]胡适：《谈新诗》，《中国新文学大系·建设理论集》，胡适编选，第305页，上海文艺出版社2003年影印版。

[67]张世禄：《评朱光潜〈诗论〉》，《国文月刊》第58期，1947年8月。

[79]何其芳：《关于诗歌形式问题的争论》，《中国新文学大系1949—1976》第二集，“文学理论卷二”，冯牧主编，第544页，上海文艺出版社1997年版。

[80][87][98][101][102]朱光潜：《朱光潜全集》第9卷，第72页，第236页，第129页，第491页，第489页。

[81]参见许霆、鲁德俊《新格律诗研究》，第155页。

[83][84][88][96]朱光潜：《朱光潜全集》第4卷，第222页，第170页，第222页，第221页，安徽教育出版社1988年版。

[85]参见朱光潜《给青年的十二封信》第八篇《谈作文》，《朱光潜全集》第1卷，第38页；朱光潜《谈语文基本功》，

《朱光潜全集》第10卷，第465页。

[89]姚鼐：《与陈硕士》，《惜抱先生尺牍》卷六，《丛书集成续编》第130册，第945—946页，上海书店出版社1994年版。

[90]张裕钊：《张裕钊诗文集》，王达敏校点，第85页，上海古籍出版社2007年版。

[93]鲁迅：《从百草园到三味书屋》，《鲁迅全集》第2卷，第291页，人民文学出版社2005年版。

[95]朱光潜：《作者自传》，《朱光潜全集》第1卷，卷首第1页。宛小平系于十三岁，是按周岁计，朱光潜则计虚岁。参见宛小平《朱光潜年谱长编》，第5页。

[99]宛小平断为1935年正式发端，持续约两年，参见宛小平《朱光潜年谱长编》，第94—95页。

[100]沈从文：《谈朗诵诗（一点历史的回溯）》，《沈从文文集》第11卷，第250页，湖南人民出版社2013年版。

[103]朱自清关于诵读的思考，则可参见史伟、李洁《朗诵与“文学的国语”的成长——论朱自清的朗诵观》，《西安建筑科技大学学报》（社会科学版）2020年第6期。

[104]朱光潜虽主张文白调和，但整体上仍是取白话而弃文言的。参见龚刚《朱光潜与文白之争》，《社会科学论坛》2016年第1期。

[106]立普斯：《移情作用，内摹仿和器官感觉》，朱光潜译，《朱光潜全集》第7卷，第482—483页，安徽教育出版社1991年版。

[107][111]朱光潜：《朱光潜全集》第7卷，第280页，第286页。

[109]参见阎国忠《朱光潜美学思想及其理论体系》，第94页，安徽教育出版社1994年版。

[110]克罗齐：《美学的历史》，王天清译，第322页，商务印书馆2017年版。

[112]《剑桥哲学史（1870—1945）》，托马斯·鲍德温编，周晓亮等译，第104页，中国社会科学出版社2011年版。

[114]李长之便曾举朱光潜《文艺心理学》以代表“反玄学的态度”。李长之：《“五四”运动之文化的意义及其评价》，《迎中国的文艺复兴》，第35页，商务印书馆2013年版。

[115]E.G.波林：《实验心理学史》，高觉敷译，第369页，商务印书馆1981年版。

[作者单位：华东师范大学国际汉语文化学院]

责任编辑：高华鑫