

新诗“情绪节奏”的内涵、机制与实践

王雪松

内容提要 郭沫若和戴望舒是情绪节奏学说的代表人物，郭沫若认为诗是对情绪自然消涨的直写，戴望舒认为诗是对情绪抑扬顿挫的曲写。闻一多和朱光潜从生理和心理角度阐释了情绪成为节奏的可行性，接受者依据诗歌节奏的“模型”，形成心理“预期”，继而根据“预期”的满足与否，产生松弛和紧张两种心理状态，同时由于“动作趋势”的作用，生理也与心理节奏产生应和，从而完成情绪的生成和传递。“预期”满足与否是情绪节奏生成的关键机制，这得到了现代心理学的印证。在新诗创作实践中，押韵、反复等是常规的情绪节奏建构方式，情绪节奏的效果是诸多因素综合作用的结果。情绪节奏学说深化了我们对于诗歌节奏的具身认知，其理论需要在实践中进一步总结和完善。

关键词 情绪节奏；心理机制；郭沫若；戴望舒；朱光潜

“情绪节奏”是新诗发展史上的一个重要命题，曾引起不少诗人和学者关注。郭沫若和戴望舒都极力倡导情绪节奏学说，闻一多、朱光潜等人对于“情绪”和“节奏”之间的关联也多有阐发。作为一种节奏学说，“情绪节奏”丰富了诗歌节奏理论；作为一种节奏现象，“情绪”和“节奏”之间的互动和转换机制值得深究。我们可以从“情绪节奏”的理论内涵、“情绪”与“节奏”的互动机制、“情绪节奏”的创作实践这三方面来考察新诗“情绪”与“节奏”间的复杂关系。

一 郭沫若的情绪节奏观： 诗是对情绪自然消涨的直写

郭沫若是新诗“情绪节奏”命题的较早提出者，该命题源于其自身的创作体会，同时也得益于其与宗白华等人的通信交流。郭沫若不断从文学、物理学、生物学、心理学的角度阐发对情绪节奏的看法。在郭沫若看来，“诗=（直觉+情调+想象）+（适当的文字）”^[1]，直觉、情调、想象构成了诗歌的内容本体，他以海波来比拟：“诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的。我想诗人底心境譬如一湾清澄的海水，没有风的时候，便静止着如象一张明镜，宇宙万汇底印象都涵映着在里

面；一有风的时候，便要翻波涌浪起来，宇宙万汇底印象都活动着在里面。这风便是所谓直觉，灵感（Inspiration），这起了的波浪便是高涨着的情调。这活动着的印象便是徂徕着的想象。这些东西，我想来便是诗底本体，只要把他写了出来的时候，他就体相兼备。”^[2]郭沫若认为，“大波大浪的洪涛便成为‘雄浑’的诗”，“小波小浪的涟漪便成为‘冲淡’的诗”，而“这种诗底波澜，有他自然的周期，振幅（Rhythm）”^[3]。在这里，郭沫若首次提出“情调节奏”命题，“Rhythm”被其译为物理学上的术语“振幅”，在上述比拟中，“情调”在诗歌本体中占据主体地位，该“情调”意旨等同于“情绪”（从其后的通信中可以看出）。郭沫若认为宗白华所说的诗歌定义过于“宽泛”，他明确提出诗的本职专在抒情，“因为情绪自身本是具有音乐与绘画之二作用故。情绪的律吕，情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现”^[4]。这里，郭沫若用“情绪”替换了先前使用的“情调”术语，又用生物学知识对诗歌的内容和形式做了比拟：“直觉是诗细胞的Kern，情绪是Protoplasma，想象是Centrosoma，至于诗的形式只是Zellenmembran，这是从细胞质中分泌出来的东西。”^[5]郭沫若把情绪比作细胞中的原生质（在《沫若文集》中，作者将上述单词分别自译为诗细胞的“核”“原形质”“染

色体”“细胞膜”),再一次强调情绪在诗中的地位。郭沫若在写给李石岑的信中,又从心理学角度对情绪节奏进行阐释,“诗之精神在其内在的韵律(Intrinsic Rhythm),内在的韵律(或曰无形律)并不是甚么平上去入,高下抑扬,强弱长短,宫商徵羽;也并不是甚么双声叠韵,甚么押在句中的韵文!这些都是外在的韵律或有形律(Extraneous Rhythm)。内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’。这是我自己在心理学上求得的一种解释”^[6]。至此,郭沫若已经将“情绪的自然消涨”等同于内在或无形的节奏,视作诗之精神。“情绪”的地位也随之上升,从诗歌的重要本体构成上升为诗的精神,统摄诗歌。

在稍早写就的《文学的本质》中,郭沫若的基本结论是:(1)诗是文学的本质,小说和戏剧是诗的分化;(2)文学的本质是有节奏的情绪的世界;(3)诗是情绪的直写,小说和戏剧是构成情绪的素材的再现。他对于情绪节奏的描述是:

节奏之于诗是与生俱来的,是先天的,决不是第二次的、使情绪如何可以美化的工具。情绪在我们的心的现象里是加了时间的成分的感情的延长,它本身具有一种节奏。我们由内在的或者外界的一种或多种的刺激,同时在我们的心境上反应出单纯的或者复杂的感情来。这单纯的或者复杂的感情如不加以时序的延长,那是不能发生出诗的表现的。简单的一句感情话绝不能成为诗,感情到顶强烈的时候我们的观念的进行反而有停止的时候。我们假如过于快活,或者过于不快活,我们每每呆窒着说不出话来,便是这观念停顿的表现。所以纯粹的感情是不能成为诗的。感情加了时序的延长便成为情绪,情绪的世界便是一个波动的世界、节奏的世界;我们的心境呈现情绪的状态的时候,我们的心趣的进行,根据温德(Wundt)的分类可得到七种的波状线。^[7]

郭沫若认为节奏是情绪的自带属性,节奏具有周期性的特征也就意味着情绪必须在时间中展开和波动,是一个动态过程,这样就跟一般静态稳定的“感情”区别开来。在《论节奏》一文中,郭

沫若指出:“抒情诗是情绪的直写。情绪的进行自有它的一种波状的形式,或者先抑而后扬,或者先扬而后抑,或者抑扬相间,这发现出来便成了诗的节奏。所以节奏之于诗是它的外形,也是它的生命。”^[8]郭氏认为节奏的构成依赖时间的关系和力的关系,在一定时间范围内,注意力有松弛紧张之分,故而客观上“时”的节奏,在主观上则表现为“力”的节奏。对于节奏的效果,郭氏认为先扬后抑的节奏起沉静效果,先抑后扬的节奏起鼓舞效果。以上是关于情绪节奏的性质和效果的说明,需要进一步追溯的是情绪节奏的触发和生成机制,郭沫若介绍了四种节奏起源假说,分别是宇宙论的假说、僧侣的假说、生理学的假说、心理学的假说,郭沫若的观点采取了第一、第三、第四种假说的综合。

宇宙论的假说认为宇宙自体是节奏的表现。郭沫若认为此说把节奏解释成客观现象,跟节奏的主观感知之间还缺乏学理疏通,显得过于粗疏。生理学的假说把心脏的鼓动和肺脏的呼吸视作节奏之起源。郭沫若学习过医学,虽认为此说鞭辟入里,但困惑于这种无意识的节奏跟有意识的节奏之间的关系。对心理学的假说,郭沫若的综合认可度比较高。他指出:

这种假说,便是温德(Wundt)派的主张。这是把节奏的起源移植到我们的感情上来,便是由我们的感情之紧张与弛缓交互融合处所生出的一种特殊的感觉。外界或者内界的刺激快要来了,我们豫期着它,便生出一种紧张,刺激一来了,我们因之生出一种弛缓,就这样一张一弛在我们的意识中便生出时间的观念来。假如刺激的到来是依着一定的时间,不怕就是同一的速度,同一的强度,我们在主观上,因为注意关系,便生出强弱之分,这便成了节奏。^[9]

这种假说,有完整的过程描绘,基本上阐明了情绪节奏的触发、生成和输出机制,故而在郭沫若看来比较精密,没有什么蹈空的弊病。但郭沫若依然要强调情绪的时间要素:“但我还要进一层,一切感情,加上时间的要素,便要成为情绪的。所以情绪自身,便成为节奏的表现。我们在情绪的氛氲

中的时候,声音是要战栗的,身体是要摇动的,观念是要推移的。由声音的战颤,演化而为音乐。由身体的动摇,演化而为舞蹈。由观念的推移,表现而为诗歌。”^[10]

在新诗草创期,虽然有不少人(如宗白华、康白情等)将“情绪”提升到诗歌内容本体构成的地位,但都没关注情绪自身的节奏,而且在大多数人的诗论中,情绪与情感、意境、思想之间的分界线并不明晰,而后者往往带有道德和理性色彩,故而在一定程度上弱化了情绪自身的节奏特质。郭沫若沿着抒情一路开拓,但明确以情绪节奏为主轴,将其上升到诗之精神层面,给予情绪节奏以主导地位,且对情绪节奏的特征、效果、生成过程做了进一步的学理阐释,有理论开创之功。

二 戴望舒的情绪节奏观: 诗是对情绪抑扬顿挫的曲写

郭沫若的情绪节奏理论比较成体系,学理性也比较强,相比之下,戴望舒的诗论更像是一种创作宣言或诗话。郭沫若更重情绪节奏的触发机制,戴望舒更重情绪节奏的传达效果。戴望舒的诗论比较零散,《望舒诗论》于1932年发表在《现代》杂志第二卷第一期,系《现代》编者从戴望舒的随记手册中抄取的诗论断片,共计十七条。其中直接论及诗之情绪的有:

五、诗的韵律不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪的抑扬顿挫上,即在诗情的程度上。

六、新诗最重要的是诗情上的 nuance 而不是字句上的 nuance。

七、韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形的。倘把诗的情绪去适应呆滞的,表面的旧规律,就和把自己的足去穿别人的鞋子一样。愚劣的人们削足适履,比较聪明一点的人选择较合脚的鞋子,但是智者却为自己制最合自己的脚的鞋子。

九、新的诗应该有新的情绪和表现这情绪的形式。所谓形式,决非表面上的字的排列,也决非新的字眼的堆积。

十、不必一定拿新的事物来做题材(我不

反对拿新的事物来做题材),旧的事物中也能找到新的诗情。

十一、旧的古典的应用是无可反对的,在它给予我们一个新情绪的时候。

十六、情绪不是用摄影机摄出来的,它应当用巧妙的笔触描出来。这种笔触又须是活的,千变万化的。^[11]

十七条诗论中,有七条直接论及诗情(情绪),其余几条也都是围绕如何表达新情绪而从外围形式展开的,第五条直接把情绪与韵律(节奏)勾连了起来^[12]。通篇来看,戴望舒是将诗歌情绪置于新诗首要地位,而且特别指明要表达新情绪,换言之,寻求的是现代情绪,这正呼应施蛰存在《又关于本刊中的诗》所述:“《现代》中的诗是诗。而且是纯然的现代的诗。它们是现代人在现代生活中所感受的现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形。”^[13]戴望舒在表达情绪方式上反对摄录式的直写,这与现代派重视暗示性的审美追求相契合,戴望舒要求诗歌形式适合情绪表达,而非情绪受制于形式。通常认为戴望舒想迫切摆脱《雨巷》的音乐性之累,也不满情绪表达过于直白,转而走向了无韵自由体,但戴望舒其实不是简单地否定音韵,只不过是要求音韵与情绪协调。他在1944年所刊发的《诗论零札》中除了一如既往地强调情绪首要性外,还特别指出情绪与文字的和谐:

诗的韵律不应只有浮浅的存在,它不应存在于文字的音韵抑扬这表面,而应存在于诗情的抑扬顿挫这内里。

诗:以文字来表现的情绪的和谐。

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。

并不是反对这些词藻、音韵本身。只当它们对于“诗”并非必需,或妨碍“诗”的时候,才应该驱除它们。^[14]

戴望舒的诗论比较零散,代表其核心观点的重要表述有:“诗:以文字来表现的情绪的和谐”,“新的诗应该有新的情绪和表现这情绪的形式”。而“和谐”在这里有双重意义,一是“情绪”自身的

和谐,二是“文字”和“情绪”之间的和谐。这种和谐的情绪节奏观,其实也体现出戴望舒对情绪的基本态度,虽讲究抑扬顿挫,但不偏执一端,自有一种从容和“古典”气息。正如杜衡在《望舒草序》中的感受:“他底诗,曾经有一位远在北京(现在当然该说是北平)的朋友说,是象征派的形式,古典派的内容。这样的说法固然容有太过,然而细阅望舒底作品,很少架空的感情,铺张而不虚伪,华美而有法度,倒的确走的诗歌底正路。”^[15]戴望舒注重情绪的充实可感,唯有对细节和现实重视方可有此效,这就跟因循守旧式抒情、口号叫嚣式抒情拉开了距离,同时也是对早期象征派跳脱现实的晦涩之风的矫正。

戴望舒提出情绪节奏学说,一方面是对自己前期《雨巷》诗风的反思,他感受到外在音韵字句整齐对于情绪表达的束缚;另一方面也是对当时诗坛抒情直白叫嚣之风的反拨,从中也可看出戴望舒对郭沫若所引领的浪漫派之末流的批评。戴望舒的情绪节奏观正是对郭沫若“情绪直写论调”的直接反拨。

通观郭沫若与戴望舒的情绪节奏学说,从情绪节奏的性质和重要性上看,两人意见是统一的。只是在情绪节奏表现形式上,郭沫若推崇“直写”,戴望舒青睐“曲写”,二人在后期的诗论中,都表现出对外部音韵节奏的接受和容纳,将之归于辅助性地位。两人都以“情绪”为宗,而“情绪”是主观化和个人化的,因此他们都排斥诗形的普泛性和示范性,而寻求适合情绪的独特的诗形。戴望舒《诗论零札》中说:“所谓‘完整’并不应该就是‘与其他相同’。每一首诗应该有它自己固有的‘完整’,即不能移植的它自己固有的形式,固有的韵律。”^[16]郭沫若也有类似的看法,他在写给宗白华的信中说:“艺术训练的价值只可许在美化感情上成立,他人已成的形式是不可因袭的东西。他人已成的形式只是自己的监狱。形式方面我主张绝端的自由,绝端的自主。”^[17]

对于郭沫若和戴望舒来说,尽管都推崇情绪节奏之说,但二人的诗歌风格差异较大,学界也常把两人归属不同诗派,这反倒说明情绪节奏学说并不构成诗派之间的理论壁垒。另外,郭沫若和戴望舒

虽标举情绪,但并不排斥音韵等外在节奏,前提是音韵等有利于或不妨碍情绪表现,这说明情绪节奏学说也超越了自由体、格律体诗之间的藩篱。从这个意义上说,“情绪节奏”在诗学宣言背后,潜隐的是一种普遍存在的诗歌节奏规律,应从情绪的生理基础和心理机制去探寻情绪节奏的奥秘。

三 情绪节奏的生理与心理机制

在郭氏和戴氏的诗论中,情调、情感、情绪等术语是混用的,Rhythm也有“节奏”“韵律”等不同译法,我们认为用“情绪节奏”的名称比较科学。在心理学中,情绪主要指感情过程,即个体需要与情境相互作用的过程,也就是脑的神经机制活动的过程。情绪具有较大的情景性、激动性和暂时性,往往随着情景的改变和需要的满足而减弱或消失。而情感经常用来描述那些具有稳定的、深刻的社会意义的感情,作为一种体验和感受,情感具有较大的稳定性、深刻性和持久性^[18]。换句话说,“情感是对感情性过程的体验和感受,情绪是这一体验和感受状态的活动过程”^[19]。节奏描述的正是一种运动过程,故而“情绪节奏”这一诗学术语有心理学依据。

情绪节奏的生成和展现建立在一定的生理基础上,最明显、最基础的生理反应是紧张或松弛,郭沫若的创作体会有一定代表性。郭沫若曾在《我的作诗的经过》中描述过创作《凤凰涅槃》时全身发寒发冷的情况,甚至牙关都在打冷战,这就是一种生理紧张状态。

不独是郭沫若,闻一多也指出过节奏和生理之间的关系。闻一多认为节奏的生理基础有脉搏跳动、紧张和松弛、声波和光波^[20]。朱光潜也谈到自己的读书和写作体会:“我读音调铿锵、节奏流畅的文章,周身筋肉仿佛作同样有节奏的运动;紧张,或是舒缓,都产生出极愉快的感觉。如果音调节奏上有毛病,我的周身筋肉都感觉局促不安,好象听厨子刮锅烟似的。我自己在作文时,如果碰上兴会,筋肉方面也仿佛在奏乐,在跑马,在荡舟,想停也停不住。如果意兴不佳,思路枯涩,这种内在的筋肉节奏就不存在,尽管费力写,写出来

的文章总是吱咯吱咯的，象没有调好的弦子。”^[21]紧张或松弛（舒缓）是上述三人描述生理反应的关键词。

生理上的反应（紧张或松弛）怎么触发和传递呢？显然要经过心理这一层面。朱光潜专门谈过节奏和情绪的关系，他认为：“情绪发生时生理、心理全体机构都受感动，而且每种情绪都有准备发反应动作的倾向，例如恐惧时有准备逃避的倾向，愤怒时有准备攻击的倾向。生理方面（尤其是筋肉系统）的这种动作的准备与倾向在心理学上叫做‘动作趋势’（motor sets），节奏引起情绪，通常先激动它的特殊的‘动作趋势’。”^[22]朱光潜把诗引起的生理变化分为三类：一是属于节奏（即他所说的筋肉应和音律而“打板”的行为），二是属于模仿运动，三是属于适应运动，后两者的区别在于，模仿运动是模仿诗歌中意象所表示的动作，而“适应运动如仰视侧听之类，目的在以身体牵就所知觉物，使知觉愈加明瞭，不必与意象所表现的动作相同”^[23]。

朱光潜这里所说的动作趋势并非是实有动作，而是一种存在于心理和生理之间的动作趋势反应，解释了情绪和生理之间的互动机制。从创作角度看，诗人的情绪勃发到诗歌节奏表现是顺向过程；从接受角度来看，诗歌节奏表现到情绪感染是逆向过程。朱光潜引入“模型（pattern）”“预期（expectation）”概念，解释了这种过程。他认为，人的生理、心理与诗歌节奏有一个共同项——“模型”，“诗与音乐的节奏常有一种‘模型’（pattern），在变化中有整齐，流动生展却常回旋到出发点，所以我们说它有规律。这‘模型’印到心里也就形成了一种心理的模型，我们不知不觉地准备着照这个模型去适应，去花费心力，去调节注意力的张弛与筋肉的伸缩。这种准备在心理学上的术语是‘预期’（expectation）。有规律的节奏都必能在生理、心理中印为模型，都必能产生预期。预期的中不中就是节奏的快感与不快感的来源”^[24]。也就是说，预期的满足与否，带来心理变化（满足则注意力放松，不满足则注意力紧张），继而带来相应的“动作趋势”，从而联动了生理反应，反之亦然。具体到诗歌创作和接受过程，“大约情感有悲喜两极端，

悲时生理变化倾向抑郁，喜时生理变化倾向发扬。这两极端之中纯杂深浅的程度自然有许多差别。诗人做诗时由情感而起生理变化；我们读诗时则由节奏音调所暗示的生理变化而受情感的浸润”^[25]。

不少现代诗人都注意到节奏和情绪的身心关联，但“情绪节奏”作为一种节奏模式能否成立呢？情绪节奏作为“节奏”之一种，得符合节奏的一般规律。那么情绪节奏的波动性和周期性体现在哪里？其实就是“预期”的满足与否带来的“紧张/松弛”这种基本身心反应的交替。当然这种“紧张”和“松弛”是相对而言的，各自都有强弱之分，并不都表现为两极分化。

现代心理学注意到这一现象，“需要—预期”理论提供了情绪何以成为节奏的理据：

需要—预期假说认为，预期也是情绪发生的一个重要中介，当客体与需要关系不明时，只要超出一定的预期，也能产生情绪（不确定情绪）。而在人的实践活动中，主客观在认识上的矛盾是普遍存在的，客体超出预期的情况是不断发生的，因此产生的情绪也必定是连绵起伏的，只是程度不同，有时不为我们所体验到罢了。这在宏观上与“人在认识和改造世界活动中必然伴以情绪体验”的命题相一致；在微观上也与生理测定的事实相吻合：只有当人完全放松静息时，反映情绪活动的各项生理指标才是最低的，否则都将在此基准上起伏变化。因此，可以说，人在活动时，情绪的平静是相对的，而波动才是绝对的。情绪的本质就是一种波动。^[26]

只有当情绪表现为一种波动时，才使情绪节奏成为可能，现代心理学研究表明，郭沫若、朱光潜等人提出的情绪节奏设想，不仅有创作上感性体验可证，也有心理学上的实证^[27]。一些常规的节奏会形成惯常的模式（模型），从而形成心理预期，实际阅读过程会验证这个“预期”的满足与否，带来注意力上的紧张或松弛，因“动作趋势”而传递生理反应，情绪节奏就是这种预期满足与否之效果的交替，生理上产生紧张、松弛的交替，紧张与松弛就是情绪节奏中的凸显性（或对立性）要素。

四 情绪节奏在新诗中的建构实践

情绪节奏的生理和心理机制明了之后,再回到上一个问题,郭沫若和戴望舒都推崇情绪节奏学说,为何二者的创作风格却大相径庭?情绪节奏的功能和效果如何在现代诗歌创作和传播中体现?在新诗创作实践中,情绪节奏的效果是多方面因素共同参与的结果。

当然,诗人自身的主观意愿因素会起一定的作用。郭沫若和戴望舒对情绪维度的偏好不同,导致了不同的情绪节奏风格追求。心理学理论认为:“情绪的维度(dimension)是指情绪所固有的某些特征,主要指情绪的动力性、激动性、强度和紧张度等方面。这些特征的变化幅度又具有两极性(two polarity),每个特征都存在两种对立的状态。”^[28]具体来说,情绪的动力性有增力和减力两极,激动性有激动与平静两极,强度有强、弱两极,紧张度有紧张和轻松两极。戴望舒天性敏感,反对赤裸裸呼号式的抒情,更倾向用“巧妙的笔触”达到“和谐”效果,在情绪维度中善取平衡;而郭沫若天性冲动,常趋于两极,试看郭氏对情绪节奏的描述,如“大波大浪的洪涛”“小波小浪的涟漪”“紧张与弛缓”等。郭氏认为先扬后抑的情绪节奏使人沉静,先抑后扬的情绪节奏使人鼓舞,“沉静”与“鼓舞”从节奏效果上看也是两极性的。

诗人主观意愿因素只是提供了情绪节奏生发的原始动力,这种情绪节奏还需借助文字、声音、体式等呈现出来,才具备传递的可能性,这也是情绪节奏作为内节奏能够被感知的重要途径。情绪节奏的发生与传递机制是一个复杂的过程,情绪维度的设置、情绪模型的建立、“动作趋势”的幅度、“预期”的满足与否等,这些要素在一起综合发挥作用。

节奏是某些凸显因素的周期性运动,一般来说,这种周期性运动会在生理和心理上留下模型,读者会预判下一个周期,形成心理预期,当下一个周期如期而至并且如己所料,预期得到满足,就会在注意力上放松,这种松弛会让情绪节奏相对平稳地波动,生理反应平缓;如果预期没有被满足,则

注意力紧张,这种紧张会让情绪节奏相对剧烈地波动,生理反应显著。正如朱光潜所说:“生理变化愈显著愈多愈速,我们愈觉得紧张亢奋激昂;生理变化愈不显著,愈少愈缓,我们愈觉得松懈静穆闲适。前者易生‘气势’感觉,后者易生‘神韵’感觉。”^[29]在新诗中,“押韵”“反复”“语调”“词汇”等的综合使用,对情绪节奏的影响显著。

押韵作为一种明显的呼应模型,最能产生“预期”效应,从而转移人的注意,对情绪节奏产生重要影响,一定程度上能缓解生理的不快。闻一多认为:“盖热烈的情感底赤裸之表现,每引起丑感。莎士比亚之名剧中,每到悲惨至极处,便用韵语以杀之。”^[30]“押韵”利用“预期”的满足来冲淡情绪上的紧张和生理上的过度刺激,还可让情绪在“引而不发”的反复中含蓄蕴藉,诗的情绪和诗的审美达到统一。在新诗具体实践中,韵式还和其他节奏要素配合,带来的情绪节奏效果也有差异。闻一多、高兰都写过痛悼爱女的诗篇,试比较:

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; // 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
纸钱儿缓缓的飞。^[31]

你哪里去了呢? 我的苏菲! / 去年今日 /
你还在台上唱“打走日本出口气”! / 今年今
日啊! / 你的坟头已是绿草萋迷! // 孩子啊!
你使我在贫穷的日子里, / 快乐了七年, 我感
谢你。 / 但你给我的悲痛 / 是绵绵无绝期呀, /
我又该向你說什麼呢?^[32]

这两首诗都是直抒胸臆,将亡女当做倾诉对象,从情绪烈度来说,《也许——葬歌》幽婉低回,略显阴柔,情绪低落,悲而不伤,情满而不溢,类似疼爱女儿的父亲唱的小夜曲或安魂曲。而《哭亡女苏菲》则显得悲痛欲绝,痛不可抑,很像是一位父亲在女儿坟前的招魂曲,一种招魂而魂不至的悲痛弥漫全诗。从读者接受角度来体会,《也许——葬歌》的情绪节奏比较平和,《哭亡女苏菲》的情绪节奏则要激越很多。

这两首诗在情绪节奏建构中有诸多要素参与。从叙事节奏上看,《也许——葬歌》时空比较单一,

基本上是顺叙，叙事节奏平顺；而《哭亡女苏菲》则是时空大幅穿插，现实和回忆交错，顺叙和倒叙交织，叙事节奏波折。从情绪维度和“动作趋势”来看，《也许——葬歌》的动词有“听”“闭”“睡”，这些动词有一定的关联性，基本都是五官动作，以情状为主，过渡平稳，动作幅度很小，而“盖”“飞”这样幅度大的动作前又有“轻轻”“缓缓”作为限定词，从而最大程度舒缓了动作，引起读者相应的“动作趋势”就比较轻缓；《哭亡女苏菲》里的动词不多，但诗人的情绪点两极分化，如“台上高唱/坟头绿草”“快乐七年/悲痛无绝期”，情绪在动与静、乐与痛、短暂与永远之间两极跨越，导致情绪的波动剧烈，落差较大，读者之“动作趋势”更为强烈。从音韵节奏和语调整奏来看，两首诗都有押韵现象，但效果差别很大。从音色上看，两首诗的韵都是以唇齿音、舌尖音为主，适宜低声徘徊和呢喃倾诉。但在韵的使用上两诗有别，《也许——葬歌》的押韵比较规则，隔行押韵且不换韵，强化了这种音色对全诗的贯串，同时行式规整，行尾标点以常见的逗号、句号为主，在语意顺承的同时，音韵语调也平缓有序，读者很容易建立节奏模型，从顺应到产生预期，再到印证预期，预期的满足节制了诗意本身指向的哀恸，颇有哀而不伤之美。而《哭亡女苏菲》的韵式不规则，句式不一，长短交错，意味呼吸节奏的不可预期，而且通过标点符号（问号、叹号）的密集设置进行语调调节，首节先抑后扬，次节先扬后抑，读者的预期每每落空，因此带来生理和心理上的双重紧张，这种身心不适也与父亲呼天抢地的悲恸与控诉合拍，达到情绪的共振。

郭沫若和戴望舒在情绪节奏风格上有明显差异。朱湘就用反问的语气评价：“郭君的诗，我们看的时候，不是觉得很紧张的吗？”^[33]戴望舒曾自评过自己与郭沫若的诗歌风格：“如我的大部分的诗作，可以加之以‘紧张惊警’这四个绝不相称的形容词吗？郭沫若、王独清的大部分的诗，甚至那些口号式的‘革命诗’（这些都不是‘四行诗’，然而都是音调铿锵的韵律诗），我们能说它们是‘从容自然’的吗？”^[34]“紧张惊警”与“从容自然”恰能反映郭氏与戴氏不同的情绪节奏风格。

郭沫若的《天狗》利用高密度、高频率的单质反复，语词衔接异常紧密，语形上间不容发，语速上刻不容缓，语意上多采取递进方式，从而造成一种追击般的语势，以语词轰炸般的态势将情绪推向高潮。

我是一条天狗呀！/我把月来吞了，/我把日来吞了，/我把一切的星球来吞了，/我把全宇宙来吞了。/我便是我了！//我是月底光，/我是日底光，/我是一切星球底光，/我是X光线底光，/我是全宇宙底Energy底总量！//我飞奔，/我狂叫，/我燃烧。/我如烈火一样地燃烧！/我如大海一样地狂叫！/我如电气一样地飞跑！/我飞跑，/我飞跑，/我飞跑，/我剥我的皮，/我食我的肉，/我吸我的血，/我啮我的心肝，/我在我神经上飞跑，/我在我脊髓上飞跑，/我在我脑筋上飞跑。//我便是我呀！/我的我要爆了！^[35]

《天狗》从阅读感受来说近乎“歇斯底里”。这首诗突出的特点是句式反复，全诗都是以“我”开头的主谓句式的反复，而每一节又有各自主导的重复模型，如第一节的“我把……”句式，第二节的“我是……底光”句式，第三节的“我如……一样地……”和“我在我……上飞跑”等，这些都是复合结构的异质反复，中间还穿插有“我飞跑”的同质反复，句中还有“我便是我”“我的我”这样的句内反复，可以说本诗的反复频率达到了极限。一般来说，反复最容易建构模型，对于读者来说也容易满足预期，但反复频率过高，则可能对预期造成抑制的负面效果。因为相似的结构，会让发力的肌肉群高频率做同样动作，极易造成肌肉疲劳，反而不容易维持初始的力度，要想维持这种力度以使音色饱满，唯有加大呼吸量，不断进行呼吸重置，就改变了呼吸节奏，气息节奏打乱，自然要气喘吁吁。从音色上看，全诗中使用的爆发音特别多，如“把”“奔”“爆”“狗”“光”“跑”“吞”“狂”等，几乎每行都有若干爆发音，句尾的几个“！”又对语调做了强化，故而对气息的要求比较高。于是在反复造成的速度上又叠加了力度要求，对于生理节奏来说是一种高强度的挑战，可以说，这种反复模型挤压了反应时间和空间，须始终保持心理紧张状

态,最后在高强度、高密度的反复中,达到生理节奏的极限,便感到“我的我要爆了”的狂乱情绪。

从动作趋势来看,本诗的激烈动作非常多,如“吞”“飞奔”“燃烧”“狂叫”“飞跑”“剥”“食”“吸”“啮”等,无一不是狂暴之词,生理的呼应自然就强烈。从语词搭配来看,本诗有较多不可预期之处。如“吞”的对象自然联想是食物,在此却是日月星辰和浩瀚宇宙;“剥”“食”“吸”“啮”本是敲骨吸髓般的残暴用语,自然联想是施加在仇敌身上,在此却是反噬主体自身;“我”本应飞跑在他处,在此却是在“我”的内部器官上飞跑,简直是狂不择言;而“我便是我了”“我的我要爆了”这样的表述也并非生活用语,而是对日常语法的扭曲,这样的表意节奏让人难以预期,但又符合本诗神经质似的狂乱逻辑。诗人任由情绪的节奏驱动创作,而读者在阅读过程中,因“动作趋势”和语意不可预期,必须保持注意力,造成生理和心理的紧张,从而在情绪体验上跟诗人的情绪节奏合拍。

如果说郭沫若宣言式的《天狗》给人带来“紧张惊警”的情绪体验,那么戴望舒的《我的记忆》就从容自然多了,处处体现出对情绪的可期可控。

它生存在燃着的烟卷上,/它生存在绘着百合花的笔杆上,/它生存在破旧的粉盒上,/它生存在颓垣的木莓上,/它生存在喝了一半的酒瓶上,/在撕碎的往日的诗稿上,在压干的花片上,/在凄暗的灯上,在平静的水上,/在一切有灵魂没有灵魂的东西上,/它在到处生存着,像我在这世界一样。^[36]

这首诗同样用了诸多反复,但跟《天狗》“动态”反复不同的是,《我的记忆》多是“静态”反复,变换的是物象,谓语动词“生存”反复很多,但它是一个“不及物”的动词,动作趋势无从模拟,而作为修饰语的“燃着的”“绘着”“撕碎的”“压干的”,语法重点是表示结果或状态,而不是动作过程本身。这样,全诗的动作性降到最低,保持了平静的状态。变换的物象虽然飘忽不定,但亦有规律可循,视角由近及远,而且这种变换几乎没有动作驱动,恰符合“记忆”的散漫。从叙事节奏来看,这正是戴望舒曲写情绪的典范。他

没有直抒胸臆,正常的抒情逻辑是由“烟卷”“笔杆”“木莓”等物象激起什么样的记忆,这些物象本是记忆的激发点,但戴望舒却用存现句的方式,将这些物象作为记忆的收束点,将记忆隐藏在这些物象之中,但诗人的记忆又从这些物象中若隐若现,在物象的转移中,隐藏对记忆的遐想,正是现代派所追求的“表现自己与隐藏自己之间”。如果说《天狗》需要读者追击式的动作模拟,不给人喘息的时间和空间,《我的记忆》则需要读者在场景物象变换中尽可能发散式想象,疏离延展时间和空间。戴望舒利用静态反复的句式,佐以清晰的语流停延和先扬后抑的语调节奏,让情绪平缓静谧。

朱光潜曾提到理想的节奏类型:“理想的节奏须能适合生理、心理的自然需要,这就是说,适合于筋肉张弛的限度,注意力松紧的起伏回环,以及预期所应有的满足与惊讶,所谓‘谐’和‘拗’的分别就是从这个条件起来的。”^[37]戴望舒非常注意外节奏和内节奏的和谐,《我的记忆》于1929年1月首发于《未名》第2卷第1期,初版本中的“存在在”表述,在收入《望舒草》时改为“生存在”,从发音部位和肌肉动作来看前拗后谐,可见戴望舒对和谐情绪节奏的追求。而郭沫若早期诗作往往豪奇中带有粗鄙,正与其“拗”的情绪节奏建构相关,但这也正好复刻了郭沫若原生态的情绪状态。

在中国现代诗歌发展史上,郭沫若和戴望舒倡导以情绪节奏来建构诗体形式,丰富了现代诗歌节奏理论,朱光潜和闻一多等人也从理论和创作层面阐释了情绪节奏的原理机制,说明情绪本身具有节奏的属性,这得到了现代心理学的印证。情绪节奏学说的生发既源于这些诗人的创作和阅读感受,故而感性色彩较浓,也源于他们对西方诗学理论和科学理论的吸纳,因此也带有理论先行的弊病。在中国现代诗歌史上,情绪节奏学说的价值在于深化了作者和读者对于诗歌节奏的具身认知,即生理体验与心理状态之间有着强烈的联系,诗歌节奏的美学与人的生理心理反应密切相关。另外,情绪节奏学说作为一种交互性很强的理论,成为观照不同诗歌流派、诗歌文体的一面镜子。在创作实践上,随着语言物质基础的改变和传播媒介的变换,现代诗歌情绪节奏建构的方式愈发多样,当代诗歌更是大大

拓展和刷新了新诗在节奏方面的追求。面对新诗的发展变化,我们需要在实践中进一步总结和完善情绪节奏的理论。

[本文系国家社科基金重大项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设(1917—1949)”(项目编号16ZDA240)的阶段性研究成果]

[1][2][3][4][5][17] 郭沫若:《郭沫若致宗白华》,《郭沫若全集·文学编》第15卷,第16页,第14页,第14—15页,第47—48页,第49页,第49页,人民文学出版社1990年版。

[6] 郭沫若:《论诗三札》,《郭沫若全集·文学编》第15卷,第337页。

[7] 郭沫若:《文学的本质》,《郭沫若全集·文学编》第15卷,第348页。

[8][9][10] 郭沫若:《论节奏》,《郭沫若全集·文学编》第15卷,第353页,第359页,第360页。

[11] 戴望舒:《望舒诗论》,《戴望舒全集·散文卷》,王文彬、金石主编,第127—129页,中国青年出版社1999年版。

[12] 在现代诗人笔下,关于节奏的术语并不统一,此处“韵律”也可视作节奏现象之一种。具体参见王泽龙、王雪松《中国现代诗歌节奏内涵论析》,《文学评论》2011年第2期。

[13] 施蛰存:《又关于本刊中的诗》,《现代》1933年第4卷第1期。

[14][16] 戴望舒:《诗论零札》,《戴望舒全集·散文卷》,王文彬、金石主编,第188—189页,第188页。

[15] 杜衡:《望舒草序》,《现代》1933年第3卷第4期。

[18][28] 彭聃龄主编:《普通心理学》,第365页,第366—367页,北京师范大学出版社2004年版。

[19] 孟昭兰主编:《普通心理学》,第390页,北京大学出

版社1994年版。

[20] 闻一多:《诗歌节奏的研究》,《闻一多全集》第2卷,孙党伯、袁睿正主编,第54页,湖北人民出版社1993年版。

[21] 朱光潜:《散文的声音节奏》,《朱光潜全集》第4卷,第221页,安徽教育出版社1988年版。

[22][24][37] 朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第3卷,第130页,第125页,第126页,安徽教育出版社1987年版。

[23][25][29] 朱光潜:《从生理学观点谈诗的“气势”与“神韵”》,《朱光潜全集》第3卷,第372页,第369页,第373页。

[26] 卢家楣:《关于情绪发生心理机制的需要——预期假说》,《心理科学通讯》1988年第4期。

[27] 实证实验可参见张奇勇、卢家楣等《情绪感染的发生机制》,《心理学报》2016年第11期。

[30] 闻一多:《律诗底研究》,《闻一多全集》第10卷,孙党伯、袁睿正主编,第158页。

[31] 闻一多:《也许——葬歌》,《闻一多全集》第1卷,孙党伯、袁睿正主编,第140—141页。

[32] 高兰:《哭亡女苏菲》,《新诗鉴赏辞典》,公木主编,第479—480页,上海辞书出版社1991年版。

[33] 朱湘:《郭君沫若的诗》,《中书集》,姜德铭主编,第155页,中国戏剧出版社2001年版。

[34] 戴望舒:《谈林庚的诗见和“四行诗”》,《戴望舒全集·散文卷》,王文彬、金石主编,第168页。

[35] 郭沫若:《天狗》,《郭沫若全集·文学编》第1卷,第54—55页,人民文学出版社1982年版。

[36] 戴望舒:《我的记忆》,《戴望舒全集·诗歌卷》,王文彬、金石主编,第49页。

[作者单位:华中师范大学文学院、
诗歌研究中心]
责任编辑:何吉贤