

诗歌与声音：一次符号学考察^{*}

李心释

摘 要 诗歌与声音的关系在传统与现代视野中是两种不同的景致,它牵涉到音乐、格律和声音诸要素在诗歌历史上的沉浮。文字的产生并没有将诗歌从声音的首要性里撤出,古典诗中声音比格律、文词更重要,现代诗学亦表明,以语音为中心的组织原则内在于所有的诗歌。对诗歌声音的曲解在学界相当普遍,必须区分四个层面的两种不同“声音”。从艺术符号学角度看,声音天然地被要求表意,在诗歌中寻求意义与声音的结合具有正当性。格律和声音的泛情感表意特征不属于声音语象的内涵,只有参与到特定的诗意创造活动中的声音才是语象。现代诗音律探索应遵循声音与意义的双向平行关联原则。

关键词 现代诗;声音;语象;符号学

中图分类号 I106.2 **文献标识码** A **文章编号** 1001-8263(2015)05-0124-06

作者简介 李心释,西南大学文学院教授、博导 重庆 400715

一

语言本指有声语言,文字出现后,才有可视的语言。语言在古典社会里是个完整的在场之物,即声音与真理、意义、内容同在,文字是声音的象征(亚里斯多德),不是与声音相抗衡的力量,代表声音在场而已。对于汉语而言,汉字却有另一股魔力,它可以游离于汉语之外,保持自身的特性。在西方,索绪尔避谈汉字,德里达却深受启发,批判起西方的“语音中心主义”。但从汉字抒写的文学来看,语音仍然是中心,古人论诗,“声”“色”二字足以尽之。不过,此“声”不同于日常语言之“声”,此“语音中心”非彼“语音中心”,前者是作为艺术审美对象的声音,后者是真理的权威的声音,是在场穿透外部声音而来临的声音。在日常生活中,语音中心不可能被批倒,我们都靠相信语言能说出什么来交往、生活,只有在写作中,在场或意义可以永远缺席,或者不断延宕,展示无限的可能性风景。事实上,西方诗人并不像德里达那样拒绝声音的在场,他们在写作中依然聆听着语言中的声音,来自天堂的歌声或神谕的声音,他们早知神的语言已经堕落为人的语言,但神的声音并没有离语言而去,这是海德格尔从这些诗人身上获取的信念。他们专注于语言的声音本

身,“一旦我们聆听到隐藏在语言中的歌声,歌声便将自然而然地引导我们达到时间和存在的和谐……既然语音是语言的唯一特征,而语言是语音的真正内在于性,因而与任何语言本身之外的东西没有关系,那么语音将成为唯一可用的资源”^①。故而在诗歌中,日常语言的语义功能常常服从于语音功能,无论中、外诗歌都一样,“准许将语言的语义功能同语言的修辞功能和语音功能完美地结合在一起,从而使最初的以语音为中心的方式成为诗歌创作的原则”^②。

在语言中差异至关重要,尤其是负性(negative)的差异,它不像化学元素之间的差异,而完全由特定系统中的成员相互决定的差异^③。诗人和艺术家对特定语境中的差异的捕捉非常人能比,“差异一经产生,必然会表示意义”^④,这是诗歌语言远比普通语言丰富的缘由所在。然而每一种语言的语音和语义的差异都是成系统的,并不由该语言社会中的个体所任意改变,诗人能利用声音的各方面差异进行赋义的是建立在语言社会之上的私人系统,具有庞大无边的无意识心理背景,如美国语言学家萨丕尔所说,“在语言本身这个层面上,发音(voice)并没有意义,但如果从心理学上来解释,我们会发现在单词的‘真实’价值和个体实际发声的无意识象征性价值之间有一种

^{*} 本文是国家社科基金项目“朦胧诗以来现代汉语诗歌的语言问题研究”(11BZ096)的阶段性成果。

难以捕捉的微妙关系,诗人凭直觉就知道这一点”^⑤。

诗歌与声音的联系在中国传统的视野中却是另一番景象,即诗歌与音乐难分难解,语言的声音反倒成了音乐的附属物。且不说有人推断语言产生于音乐,诗歌产生之初的确与音乐相伴,《今文尚书·尧典》记舜的话“诗言志,歌永言,声依永,律和声”。“永”即长的意思,“歌永言”,使诗歌语言的含义在音乐中得到延长、充实、表现,“声依永”,是要求语言的声音须按音乐的原则来安排,这样才能使“律”和“声”和谐。作为声音的语言受音乐引导并不难理解,两者本来就亲近,汉语中的声调可以用音高的五度标记法描写,并且,音乐的韵律结构具有原型特征,它不止约束诗歌语言的声音,甚至现代心理学表明,人的心理和生理形式都具有韵律结构,由此当这种内在感觉投射到社会行为中,社会组织结构也有了韵律特征。人类学家发现原始社群将其社会单位安排得相当整齐和对称,其功能也是规整的平行分布。中国建筑严整的对称结构,君主社会中的官衙系统与空间方位的韵律化对称,同样能说明音乐对于社会生活的内在性。然而语言的声音跟音乐有重要的差别,语音重在表达意义,其次在表现情感,而音乐相反。诗歌中的声音模式可以由音乐主导,但声音的象征意义只是来自语言。随着歌与诗的分离,音乐的影响是在诗歌语言中发展出一套符合韵律结构特征的格律,而这一外在的格律也终将像音乐一样离开诗歌,留下质朴的语音在诗歌中自由活动,担当起它的无限赋义的使命。

格律在古典诗中无比重要。但这不是古人的看法,而是现代人的妄测。若仔细看一眼任何一本古诗话文献,便知格律对于古人没有多少难度,它像一个游戏规则一样,对于所有参与游戏的人都是共同的,所以其诗的高下决不在是否合格律本身,而在于诗歌中除格律之外的那部分声音,或者说,是格律中的声音要素。当歌与诗分离后,声音比格律、文词都重要,南宋著名诗人王之望云:“某闻善论诗者,不专取其文词,必观其志而听其音。”^⑥“音”即诗语的声音,而非格律之音。古人不仅区分声与律,还区分声与音,清代文学家姚莹(桐城派散文大家姚鼐之后)云:“情动于中故形于声,声成文谓之音,然则声音之道,是在言乎?乐则舌,哀则号,悲则泣,忧则吁,情之所动,声发随之,不必有言,闻者心感……故长于琴者,不在征弦,妙于歌者,不在辞句。”^⑦对于无歌之诗,也不在辞句,而在辞句的声音。清代沈德潜从读者角度说得更加明确,“诗以声为用者也,其微妙在抑扬抗坠之间,读者静气按节,密咏恬吟,深前人声中难写,响外别传之妙,一齐俱出”^⑧,此等声音几乎不关格律的事。

从诗歌的语法角度看,声音也有首要性,以语音为中

心的组织原则内在于所有的诗歌,此即语言的诗学功能。“在诗中,同一组诗内的某一个音节与其他任何音节都是相当的;每出现一个词的重音,就必定有另一个重音与之相当;而一个‘非重音’的出现,必有另一个非重音与之相当。这种相当随处可见:长音节与长音节相当,短音节与短音节相当;词界与词界相当,非词界与非词界相当;句法停顿与句法停顿相当,无停顿与无停顿相当;连其中的音节也都被转换成度量单位,其余如重读音等也是如此”^⑨。诗句不是日常语言的句子,诗句本质上是一种音句,现代诗的分行写法也继承了音句精神,断句断在何处,完全视声音节奏和意义表达的特殊结合而定。诗学功能体现的是等值原则(the principle of equivalence),根据等值原则来创造组合,其内容首先是音的等值,其次才是义的等值,甚至是音的等值预设了义的等值。约瑟夫·布罗茨基也说:“正是韵律原则使人们感觉到了貌似不同的事物之间的相近。”^⑩西方诗人与学者对语言形式之重视远甚于内容、意义之类的东西,而这在中国的传统文学观里似乎难以想象,西默斯·希尼认为语言中音韵的联合使用能创造一种新的语言现实,它们才是长久的诗歌进程中最有价值的东西,“因为它们对语言的艺术有着最本质的敏感”^⑪。

二

自索绪尔以后,“语言”一词至少有专业与通俗的涵义之分,再加上人们对“语言”的印象式曲解,“语言”的用法就需要澄清。将一种语言看作该语言中的词语的总和,此看法最流行,有人甚至把“语言”和“词语”等同起来,这就连“语言”的一条经脉都摸不着了。语言学区分“语言”(Langue)和“言语”(parole),具体运用中的词语属于言语部分,所以两者差异甚大,第一,词语是现实的,而语言是潜在的;第二,词语是概念化的结果,而语言仍然在差异中运行;第三,词语是言语的作品,而语言是它的可能性。索绪尔区分语言和言语,区分差异与语言单位,是认识“语言”的重要前提;对“语言”的另一条重要认知途径来自海德格尔,他区分诗的语言和常人的语言,认为前者是本真的语言。若不识差异与诗的语言,谈论“语言”难免一下子就陷入常识的偏见之中。同理,对于“声音”,也不能不区分其不同的用法,否则徒增思想的混乱,至少在如下四个方面都存在两种不同的“声音”:

一是语言的声音与自然的声音。我们谈论的诗歌里的声音属于语言的声音,具有社会的属性,是一种声音符号。符号有双层结构,如一个硬币的正反面,两者不可或缺,才能叫硬币。符号是异于自身之物,在自身之内从一物跨向另一物的过程,但“另一物”是个虚拟物,是一个阐

释者的意向或语言社会中约定俗成的意向。所以诗歌里的声音是语象符号^⑫,也不同于普通的日常语言的声音,普通语言的声音是一级符号,诗歌里的声音是二级符号,谈论诗歌语言的声音一般不特指二级符号,因为后者由前者派生。自然的声音如雨声、风声、雷声等等,也可以是人发出的,如悲伤时候的哭泣声,高兴时候的笑声,但很难说它们是符号,因为它不需要阐释者的参与。若将诗歌里的“声音”与自然的作为泛称的“声音”等同看待,就无法认识前者的特质了。

二是具体的声音与作为隐喻的声音。语言的声音是具体的,既具有物理属性,又具有心理属性,它必可通过听觉器官进行感知。而作为隐喻的声音实际上是无声的,它通常指某个人或某一群体所持有的有一定角度与特征的观点、见解,或一种态度、一种世界观。虽然后者一般也是通过语言传达出来,但不一定必然与语言的声音有关,文字足以显示其内容。当然,诗歌中的声音往往能传达出作为隐喻的声音,如一个诗人特有的对世界的态度,中国有解声传统,在细细吟诵诗句时,可依诗语的声音分出汉、魏、唐、宋来,甚至还能分出具体不同的诗人来。然而两者只有推衍关系,不可混淆。

作为说话方式的声音是隐喻化的“声音”之一,T. S. 艾略特曾在《诗的三种声音》中写道:“第一种声音是诗人对自己说话,或不对任何人说话;第二种是诗人对听众说话,不管人多人少;第三种是诗人试图创造一个戏剧性人物在诗中说话;这时他说着话,却不是他本人会说的,而只是一个虚构的人物对另一个虚构的人物可能说的话。”^⑬这里的“声音”只与声音的成品即言语作品有关,指说话和说话方式,并不真的是说出来的声音本身,它体现了诗人写作时的口吻、视角等。当然,说话方式的不同肯定会影响语言的组织,从而影响整体的声音效果,对自己说话与对听众说话的诗歌声音在语气、语调等方面必会不同,但这是附带性的,即便艾略特有强调这一点的意思,也还是隐喻的声音,即把具体的声音作为提喻来用。

三是声音的元指称与声音的指称对象。语言本身的声音是元声音,语言对声音进行描绘中的那个声音是对象声音,两者常常被混淆。如王维《鹿柴》:“人闲桂花落,夜静春山空。月出惊山鸟,时鸣春涧中。”此诗就是关于对象声音的,用语言描绘在山里的听觉体验,先讲因为夜太安静了,连桂花飘落的声音也能听见,后讲月亮出来,使天空突然由暗转亮,惊动鸟儿,打破宁静。这不是语言对声音的运用,不属于声音诗学,而是对声音意象的描绘。意象是语言外转形成的符号,而诗中的声音是语象,是语言内转形成的符号(详见前文注释李心释《语象与意象:诗歌的符号学阐释分野》一文)。上述混淆也是因为

诗学界至今不分意象和语象的一个后果。最典型的例子是有人把陈东东《雨中的马》中用意象暗示音乐的写法,看作是对诗歌音乐性的尝试^⑭,如“黑暗里顺手拿起一件乐器。黑暗里稳坐/马的声音自尽头而来/雨中的马/这乐器陈旧,点点闪亮/像马鼻子上的红色雀斑,闪亮/像树的尽头/木芙蓉初放,惊起了几只灰知更雀”。诗中对“马的声音”作了意象化的描绘,但这与诗的声音无关。

四是声音的语象与声音的模式。语象的创造跟意象的创造一样,是诗歌艺术的重要表征场域,声音的语象属于实体语象,即在诗歌里利用语言能指要素创造出新的艺术符号^⑮,与一般符号的差别在于,它是语境敏感的、临时的、一次性的,具有令人惊讶的、陌生化的艺术效果。声音语象意味着它首先是个表意的符号,其次才是声音的形象或效果,但声音的模式首先在于声音本身的形象或效果,至少有没有表意是非常次要的。前者与其他语象、意象一起构筑一首诗的诗意,后者与音乐亲近,给予一首诗以外部的音乐形式,体现歌与诗结合的原始形象。诗歌中声音的模式之极致是格律,汉语近体诗的格律可以说是极致中的极致,比英语诗歌的格律更为严格。

由于人们往往混淆两者,一谈论诗歌的声音,就自然把注意力集中在格律问题上,殊不知声音问题远大于格律问题,声音语象与声音的模式也不是同一回事。格律或声音的模式要考虑的声音要素都是有限的,近体诗格律对音步节奏、平仄(声调)、韵脚有严格的要求(兼有意义上的要求,如律诗中的对仗),而不考虑其他声音要素,如声母、音色、轻重、语气、语调、声音搭配、声音风格等。在诗中,一切声音要素都可能形成声音的语象,参与诗意的创造与传达过程。

声音与文字的关系问题在现代诗中非常突出,文字从另一向度上对诗艺的可能性进行了挖掘,若说古典诗歌的重要成就之一是声音的成就,现代诗的重要成就之一则是文字的成就,然而声音与文字的探索都可以走向背离诗艺的歧途。文字产生后,语言成了双轨的存在,“写”出来的诗歌,隐藏起声音,使声音变成一种潜在的存在,现代诗愈来愈成为“看”的诗歌,可以把当代“看”的诗歌与“读”的诗歌之区分视作古典文人诗以来诗歌与音乐的进一步剥离进程。看与读既有一致也有不一致的地方,比如现代汉语的基本节奏单位与视觉单位是一致的,即双音节与两个汉字对应,但在意群层面上,声音的组织并不体现在视觉的文字排列上,如“暗香浮动月黄昏”,声音的组织是2+2+2+1,视觉(意义)的组织是2+2+1+2,在“无边落木萧萧下”中两者又一致了,都是2+2+2+1。当然,有人会反驳说七言诗中的后三个音节应视为一个节奏单元,但诗歌的声音毕竟不是音乐的声音,表意

主导的声音一旦进入表意理解就必然要分到表意单元,再如成语“一衣带水”,声音组织为2+2,表意的文字视觉组织为3+1。可见“看”的诗歌有离开“读”的诗歌的空间,离开远了,“看”的诗歌就演化为完全不顾声音组织的“具象诗”(Concrete Poetry),在汉语诗中,更准确地说是以汉字的图示而成就其诗意的诗。

这种以图示诗的诗或具象诗从相反的角度对声音的模式在诗中的重要性提出了质疑。汉字带给汉语诗歌的特质是诗歌中多了一个声音之外的中心,即意象。汉字具有图像性质,使写下的汉语带有原始的意象特征,当歌与诗分离后,意象在诗歌中越来越被重视,到唐代无以复加,诗话完成了意象理论的建构,晚唐司空图《诗品·缜密》云“意象欲生,造化已奇”,把意象拔高到神奇的地步。明代胡应麟《诗薮》云“古诗之妙,专求意象”,道出古典诗歌的一种真相,但他在另一处又说“律诗全在音节,格调风神尽具音节中”^⑩,说明两者都是真相。现代的以图示诗是对意象的进一步延伸,发挥了汉字本身的造型功能,但形成的不是视觉语象,而是视觉意象,因为这一造型无法内转,只能外转指称具体的事物形象。如白荻《远望丝杉》:

望着远方的云的一株丝杉
远方的云的一株丝杉
一株丝杉
丝杉
在
地
平
线
上
一株丝杉
在
地
平
线
上

从“在”一行开始倒过看,就像一棵丝杉站立在大地上,前后茫茫,颇有孤独风姿。这是由汉字形体组织造就的意象符号,它指向外部空间形象及其意蕴。

以图示诗是对中国古典诗歌意象的拓展,但图示模式毕竟是外部的形式,它可以并不表意,而只是对诗中所写之物的外部形象的模仿,它的简单性与可重复性使之迅速丧失诗意功能。反观声音模式,“读”的诗在隋唐时期走向声音模式,也渐渐与诗意无缘,声音模式对古人来说,成了一件非常容易穿上的空壳。正如文字的图示不可能穷尽文字本身的意象属性,声音模式也没有穷尽声

音的丰富性,意象与声音(语象)都还是诗歌的根本化生之地。汉字的意象不等于汉语的意象,“看”的诗歌本质上仍然是语言的诗歌,与汉字具象的直接性不同,语言中产生的形象永远是间接性的,即语言属于标记,只能指称,而汉字则具有例示的性质,既提供直接形象的样品,又有指称^⑪。汉字不可能不读出声音,尽管汉字可以用不同的声音来读。以图示诗,倾向于拒绝声音,以格律的声音模式写诗,倾向于拒绝意义,都是诗歌写作的歧路。

从艺术符号学角度看,声音天然地被要求表意,在诗歌中寻求意义与声音的结合具有正当性,不表意的声音模式,要么是音乐对诗歌影响的一种遗产式的证据残留,要么是文化观念要求在诗歌语言中留下自己的传统印记,故而格律在语言文化上的意义远大于诗学意义。寻求声音模式或传统观念对现代诗的再度统治已不再可能,现代诗人都在自觉地创造没有因袭性的声音的语象,这意味着一首诗有一首诗独特的声音,最终会自然而然产生内在于现代汉语的诗歌音律之普遍性特征。

三

汉语近体诗格律的产生,与歌诗传统对诗的压力有关,汉代文人诗的产生促使歌与诗彻底分离,但音乐在格律上找到了还魂的机会,此中可能有佛经翻译的功劳,因其引发了音韵研究的繁荣。格律已非音乐,而是语言的声音的组织,是语言声音的部分要素根据音乐原则组合、调配得到的语音形式系统。格律与声音之间还隔着一个东西,即韵律,它由语言中特定声音要素构成的最小的具有音乐效果的形式,在英语中,三者就是 meter(格律)、rhythm(韵律)和 sound(声音)的不同,所以格律是一种声音的整体格局,直接构成单位是韵律,间接构成单位是语言的各种声音要素。格律有特定体式,汉语诗格律有律诗、绝句、词、曲等,英语诗格律有 Blank verse(素体诗)、Sonnet(十四行诗)、Heroic couplet(英雄双行体)等,每一种体式都有具体的格律内容,如英雄双行体的要求是:(1)五音步抑扬格;(2)押尾韵对偶句;(3)韵尾为 AA BB CC DD……不重复。格律对于诗而言只是外衣,穿也容易,脱也容易,但在格律盛行的时代,穿不穿外衣事关重大,犹如道德戒律,沃尔特·惠特曼在19世纪中叶首倡自由诗(Free verse)写作的时候,诗句中还时不时夹杂着符合抑扬格五音步诗等格律要求的诗行,进入20世纪以后,诗人是否写格律诗则完全凭个人的喜好了。

即使是音乐模式,也总能传达泛化的情感意义,何况格律还是语言的声音组织,问题的关键在于格律是否自足,即是否相对于语言的语义表达自成系统?其次是格律是否与语言的语义传达相互协调、应和?^⑫从语象理论

看,可归结为一个问题:格律算不算语象?音乐与诗的结合或分离,跟声音与意义如何关联,是两个不同的问题,然而诗歌格律因其与音乐、语言都相关,两个问题就纠缠在一起了。先就声音来说,声音本身具有象征意义,如人们对古汉语声调的体会是“平声哀而安,上声厉而举,去声清而远,入声直而促”,同样,在绘画中线条本身也有一种表意倾向,如直线冷硬,曲线温柔。再看格律,声音的整体格局自有其风格意义,如英雄双行体有阳刚之气,雄浑、坚定、简洁,十四行诗体却给人以优美、雅致、浪漫的感觉。可见,通常的声音与格律的泛化表意倾向与诗歌艺术无关,只有当它们参与到具体诗歌作品的诗意建构中去时,才能成为语象符号。格律由于其整体格局的稳定性,往往顽固地自守既有的风格意义,很难参与诗的独特意义的传达,故而与语象无缘,但诗歌中的声音要素却可以灵活地为诗意服务,在每一首诗中都可能创造出独特的语象。那么,通常被人们称颂的一首诗音节如何婉转、悦耳,节奏优美动听,就根本说明不了一首诗的好坏,因为其声音很可能并未参与进诗意的传达。一首好诗在于独特的语象或意象的创造,声音与意义的第一次崭新的结合,才算得上声音的语象,如同当线条深入到绘画独特的意味中去时,才真正与绘画发生关系。从声音符号学角度看,格律与诗歌的分离是必然的,即使格律与诗中意义的协调问题在某个诗人那里已经得到解决,也还是两层皮,格律仍然无法触及诗歌艺术的核心。

近体诗格律对于唐宋诗人而言如同诗的衣裳,他们对诗艺的打磨完全在格律之外的声音中,还有鲜活的声音与意义的关联,对一个字音的响与暗都要琢磨良久,“一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”(沈约),如果格律于诗歌重要,何至于“两句三年得,一吟双泪流”?看不透这一点,才会产生形式焦虑,这是被歪曲了的影响的焦虑,中国现代诗人如闻一多者尝试新诗格律,实属不谙传统奥秘所致。新诗格律的探讨本质上违背诗歌演化历史的规律,注定以失败告终,诗歌写作要不要穿上格律的外衣最多是一种文化趣味的选择,与诗艺无关。然而,中国现代诗的另一个片面又出现了,如戴望舒者,在对《雨巷》的反思中将格律与诗歌的声音一同抛弃(但他而言,这是从格律走向声音探索的必然一步),如郭沫若者,提出“诗之精神在其内在的韵律,……内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’”^⑩,将内在韵律与外在韵律对立起来。但诗歌是不可能不考虑语言的声音与意义的关联,如古人所言,情生声,声成文,才有诗,而语言的声音并不自动地与情绪的自然消涨对接,音节与情绪抵牾之处的诗遍地可见,自由诗怎可能如此随便写就?今天多数人对自由诗的误会都可追溯至郭沫若,舍弃声音艺术对诗

艺造成的败坏,反而甚于提倡新诗格律。海德格尔曾引瓦雷里的话说:“诗歌乃是音调和意义之间经久不息的踌躇。”^⑪这与中国古人写诗状态何其相像!艾略特《诗歌的音乐性》云:“只有拙劣的诗人才会把自由诗看作是摆脱形式的一种解放而表示欢迎。自由诗的对僵死的形式反叛,也是为了新形式的到来或者旧形式的更新所做的一种准备;它是对每一首诗本身的独特的内在统一而反对类型式的外在统一的坚持。”^⑫声音与意义的关联,语象的诗歌艺术属于“内在统一”,而格律,作为音乐性与诗歌的统一则属于“外部统一”。惠特曼开创的自由诗传统将诗艺引向更加纯粹的内在统一,这也是为什么自由诗并不自由,自由诗并不好写的原因所在。庞德的话更清楚明白:“只应当在你‘必须’写的时候才写,那就是说只有当所咏‘事物’构成的韵律,比规定的韵律更美,或者比正规的抑扬顿挫写出的诗的韵律更真切,比它所要表达的‘事物’的情感更为融洽、更贴切、更合拍、更富有表现力。那是一种为固定的抑扬格或抑扬格所不能充分表现的韵律。”^⑬通常声音与意义中的情感部分更易联姻,声音的组合还会表现出相对独立的情感表达属性,这只是声音的自然倾向,“规定的韵律”代表的是这一自然倾向,比“规定的韵律”更美、更真切、更融洽、更富有表现力的声音已是诗中的声音语象,其独创性为每一首诗所有,而没有任何可复制性。例如70后诗人三子的一首诗《桃花溪》:

桃花开过了,就到袖里去
那人,
在溪边走倦了
就坐一朵桃花,到水里去。

七里坳。春风此去已是七里
水继续在流。那人
抖抖衣袖上的水渍
折转身,回到镇上去。

现代诗的分行是诗歌声音上的要求,分行的一般作用是对诗句声气与节奏的调配,现代汉语的词音节多变,一至三个音节或多个音节都很常见,字的整齐与音节的和谐已是毫不相关,音节间的关系主要依靠分行来调节。分行对诗句意义传达还有辅助性作用,其停顿与继续,往往关乎意的断续、快慢、突显等。这相当于分行的“规定的韵律”,还不是特定的声音语象。在《桃花溪》里,分行创造出了特定的语象,如第一节的首句与末句,都由两个分句构成一个音句,节奏呼应,尾字相同,而中间断句,强将一个完整句分为两个音句,首尾如同环路将“那人”围在里边,暗示了一个封闭的有梦境意味的“桃花源”世界;

第二节若按英语诗歌术语来说,就是跨行连续(enjambement),分行断而不分,首句两个“七里”也是相咬成句,在音节效果上如“水继续在流”,直到“去”字又出现,嘎然而止,恍如回到现实中来。这种音与意的不可剥离性,正是诗歌难以翻译的重要原因之一。

格律容易退化为外部的音乐性,而与诗意分离,即缺少了与诗的鲜活生命感受的联系,格律中的要素平仄、音步节奏、押韵,以及声音的象征都被会当作写作的技巧,在格律这一声音模式中,诗反而丧失了“声音”。诗歌与音乐的彻底分离在中外诗歌史上都是晚近的事,这一分离使得诗人愈来愈倚重意象和转义语象^②对西方诗人来说,是愈来愈看重 metaphor(隐喻)、symbols(象征)和 myth-visual(视觉奇构),同时声音的笼统表意功能也趋于弱化,但是特定的声音语象的创造反而得到加强,诗歌与声音的联姻从来不曾解体过,因为声音语象为诗歌艺术的特质之一,现代诗音律探索应遵循艺术符号学原则,即声音与意义的双向平行关联。

注:

- ①②保尔·德·曼:《阅读的寓言》,沈勇译,天津人民出版社2008年版,第35、52页。
- ③索绪尔:《普通语言学手稿》,于秀英译,南京大学出版社2011年版,第53页。
- ④索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第168页。
- ⑤萨丕尔:《萨丕尔论语言、文化与人格》,高一虹译,商务印书馆2011年版,第346页。
- ⑥吴文治:《宋诗话全编(四)》,凤凰出版社2006年版,第4316页。
- ⑦姚莹:《中复堂全集》,(台北)文海出版社1974年版,第1154页。

- ⑧沈德潜:《说诗碎语》,人民文学出版社1979年版,第187页。
- ⑨雅柯布森:《语言学与诗学. 符号学文学论文集》,赵毅衡编,百花文艺出版社2004年版,第182页。
- ⑩约瑟夫·布罗茨基:《文明的孩子》,刘文飞译,中央编译出版社2007年版,第177页。
- ⑪西默斯·希尼:《希尼诗文集》,吴德安等译,作家出版社2001年版,第352页。
- ⑫⑬李心释:《语象与意象:诗歌的符号学阐释分野》,《文艺理论研究》2013年第3期。
- ⑭王恩衷编:《艾略特诗学文集》,国际文化出版公司1989年版,第249页。
- ⑮陈卫、陈茜:《音乐性与中国当代诗歌》,《江汉论坛》2010年第7期。
- ⑯李心释:《当代诗歌的意象问题及其符号学阐释途径》,《学习与探索》2013年第7期。
- ⑰胡应麟:《诗薮·内编》,载吴文治《明诗话全编(七)》,凤凰出版社1997年版,第6843页。
- ⑱古德曼:《艺术的语言》,彭锋译,北京大学出版社2013年版,第44页。
- ⑲Victor M. Hamm: Meter and Meaning, PMLA, Vol. 69, No. 4 (Sep., 1954), pp. 695-710.
- ⑳郭沫若:《论诗三札》,杨匡汉、刘福春编:《中国现代诗论》(上编),花城出版社1995年版,第51页。
- ㉑海德格尔:《荷尔德林诗的阐释》,孙周兴译,商务印书馆2000年版,第186页。
- ㉒王恩衷编译:《艾略特诗学文集》,国际文化出版公司1989年版,第186页。
- ㉓庞德:《回顾欧美诗论选》,王治明编,青海人民出版社1990年版,第354页。

[责任编辑:青 末]

Poetry and Sound: A Semiotic Observation

Li Xinshi

Abstract: The relationship between poetry and sound has different scenery in the traditional and modern view. The story is told by the ups and downs of elements of music, rhythm and sound etc. in the poetry history. The naissance of writing characters does not cause poetry being removed from the primacy of sound. Sound is still more important than rhythm and written form in the traditional poetry. Moreover, modern poetry shows that the sound-centered principle is intrinsic to all kinds of poetry. The distortion of sound in academics is quite common, so we must distinguish between two kinds of sound at four levels. Sound in poetry is naturally asked to signify something from the perspective of artistic semiotics, and it is named sound image, which does not including rhythm and natural sound. The sound exploration of modern poetry should follow the relevance principle of sound and meaning.

Key words: modern poetry; sound; verbal image; semiotics