

# 现代汉语虚词与郭沫若《女神》的审美效应

钱韧韧

(华侨大学 文学院, 福建 泉州 362021)

**摘要** 郭沫若《女神》的文学史意义, 主要在于极大地促进了新诗审美效应的现代性变革。这种变革与现代汉语虚词入诗有密切关系, 改变了古诗的情感表达与思维方式, 形成了科学主义思潮影响下汉语诗歌新的主体精神的高扬。特别是语气助词的大量使用, 位置灵活, 方式多样, 充分体现了诗人“情绪的解放”, 使其浪漫主义激情得以自由表达。大量虚词的入诗及合理使用, 带来了新诗的跨行、跨节及各种自由体形式, 形成新诗的对称、均衡与参差之美, 推动了《女神》形式的变革。虚词伴随譬喻、引用、比拟、夸张、反复、排比等现代修辞艺术的运用, 使《女神》达成了语义、形式与审美的和谐, 激发了新诗雄浑豪放的审美新风尚。

**关键词** 虚词; 《女神》; 审美效应; 修辞; 诗体

郭沫若的新诗集《女神》完全脱离了旧诗羁绊, 带来了现代汉语诗歌审美意义的真正解放, 被称为中国新诗的奠基之作。如果说胡适的《尝试集》更多是从语形、语体上实现新诗散文化的变革策略, 那么《女神》则将诗情、诗质推向前台, 形成新诗情感和形式的双重突破, “我想诗的创作是要创造‘人’, 换一句话说, 便是在感情的美化(Refine)。艺术训练的价值只许可在美化感情上成立, 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。形式方面我们主张绝端的自由, 绝端的自主。”<sup>①</sup>郭沫若以情感驾驭诗形, 在《女神》中建构了现代汉语诗歌的范式。其中大量现代汉语虚词的入诗, 充分激发了现代汉语和自由体诗歌形式的表现力, 不仅破坏了古代诗歌的功能和结构, 而且促成了汉语诗歌新的主体精神的高扬, 对散文化诗意的建构和新诗审美效应的变革有重要作用。

## 一、现代汉语虚词与《女神》的主体情感

如果说胡适是以“诗体的大解放”来尝试建构现代意义上的新诗, 那么郭沫若则以“情绪的解放”作为“用以打破旧形式的唯一的力。”<sup>②</sup>郭沫若认为“诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形, 也不失其为诗。”<sup>③</sup>诗人将“情绪的自然消涨”作为诗

的“内在律”<sup>④</sup>, 直指诗的神髓——情感, 从诗的内部突破一切束缚新诗的镣铐, 也实现了诗体形式的真正自由。“虚字者, 所以传其声, 声传而情见焉。”(清·袁仁林《虚字说》)《女神》中大量运用现代汉语虚词, 不仅破坏了古诗的抒情结构, 推动了新诗形式变革, 而且突出科学思潮和“五四”时代精神影响下新的主体情感的张扬。

《女神》中现代汉语虚词, 特别是语气助词的大量使用, 体现了诗人主体“情绪的解放”, 有别于古诗重“温柔敦厚”的抒情传统。郭沫若常运用大量语气助词, 如“啊”“呀”“哟”“哦”“吧”“吗”等, 甚至以重叠的形式“啊啊”、“哦哦”来直接抒发主体强烈的情感。据统计, 在《女神》初版本《凤凰涅槃》中“凤凰和鸣”部分 15 节, 仅“呀”就出现 52 次, 占据 13 诗节每节的前 4 行。在《晨安》中, “呀”字出现了 54 次, 远远超出该诗的诗行数 38 行。郭沫若的语气助词使用不仅频率较高, 而且位置多变, 方式多样, 这种现象在《女神》之前的诗歌创作中, 几乎从未有过。诗人火山爆发式的高涨情绪, 借助大量语气助词得到了充分显示, “所以在这里我们的诗人不独喊出人人心中底热情来, 而且喊出人人心中最神圣的一种热情呢!”<sup>⑤</sup>诗人在《女神》中面对新生的太阳直接呼喊: “出现了哟! 出现了哟!” 歌咏

收稿日期 2017-12-18

基金项目 国家社会科学基金重大招标项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设(1917—1949)”(16ZDA240); 福建省社会科学规划项目“现代汉语虚词与新诗形式变革研究”(FJ2016C184); 华侨大学中央高校基本科研业务费资助项目“现代汉语虚词与现代汉语诗歌形式研究”(14SKGC-QG04)

力,则直接唱出:“啊啊!力哟!力哟!”浪漫主义激情的直接书写,令郭沫若“动”与“力”的情感体验呼之欲出,能够激发读者强烈的情感共鸣。这显然区别于传统诗歌的审美倾向,与相对静穆和谐的传统美学境界不同。古诗中也有语气助词的使用,如《诗经·关雎》中的“悠哉悠哉,辗转反侧。”“哉”字将古人“求女不得”的焦灼心理写得细腻动人。但是古诗常讲究含蓄典雅与言外之旨,忌情感的浅平直露。郭沫若则直抒胸臆,将“情绪的解放”一览无余地推向诗歌前台,从根本上改变了古诗的抒情传统,使诗歌的审美趣味发生了现代性变革。

《女神》中大量现代汉语虚词的使用,塑造了一个“自我表现”的现代抒情主人公形象,突显出“气魄雄健,生力弥漫,感觉新鲜”<sup>①</sup>的现代人格精神。虚词主要是一种评价性语言,往往反映使用者对物象、情感及事理的神情态度。“许多虚词的语法作用,正是语言声气作用的长期积淀。”<sup>②</sup>《女神》时期诗人情感声气的张扬与大量虚词、人称代词的入诗是分不开的。“中国诗里简直不用主词,”<sup>③</sup>这是针对古代诗歌而言。在汉语诗歌从古代向现代的转型过程中,大量使用人称代词和虚词成为一个比较突出的现象,如“吾、尔、汝、若”变为“你、我、他、它”,“之、乎、者、也、矣、噫、嘘、哉、焉”化为“的、地、得、了、着、过、啊、吧、吗”,<sup>④</sup>这不仅意味着文言向白话的过渡,而且代表着新的情感及语义色彩的变化。郭沫若承认自己是一个“冲动性”的“偏于主观”的诗人,“我便作起诗来,也任我一己的冲动在那里跳跃。”<sup>⑤</sup>这是崇尚自由民主、追求思想解放、具有现代独立人格的主人公形象,显然区别于传统的文人士大夫形象,和五四时期崇尚个性解放的民主思潮有关。大量虚词的入诗能够表现诗人各种自由奔放、丰富复杂的情绪。郭沫若认为“情绪的吕律,情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现(不是用人力去表示情绪的)。”<sup>⑥</sup>这种情绪的自然流露,与虚词传声达意的功能相一致。郭沫若重视主观情感和自我表现,认为“诗=(直觉+情调+想象)+(适当的文字)”<sup>⑦</sup>。“女神”即是一个充满个性解放、自由民主和反抗精神的人格形象。郭沫若认为“人格比较圆满的人才能成为真正的诗人。”“诗是人格创造的表现,是人格创造冲动的表现。”<sup>⑧</sup>好友宗白华也强调写出好诗真诗,要注意“诗人人格的涵养”和“诗底艺术的训练”<sup>⑨</sup>。郭沫若不可避免地将他叛逆冲动、热情奔放、赤诚真率的个性带入诗歌语言,因此,大胆使用各种虚词,特别是语气助词,要求新形式的极端自由等,都令《女

神》神气贯通、宏朗豪迈。

现代汉语虚词的大量入诗体现了汉语诗歌语法体系和思维模式的更新,影响了《女神》的自由诗体形式。古诗讲究语言的“意合”关系,常少用或不用虚词以避免妨碍诗体的整饬押韵。这与天人合一、物我交融的兴感思维相关。当诗歌需要更明晰地传达较多新鲜丰富的现代情思时,固体的古诗体形式成为一种囿限。因此,需要大量使用现代汉语虚词,“它们能够配合实词造句,协助实词表达意义,帮助句子成分或分句表达关系,是汉语的重要的语法手段。”<sup>⑩</sup>新诗中虚词的激增是在欧化语法体系和科学理性思维影响下完成的,且不拘诗行字数,能够更充分抒发现代人的情感思想,体现了由古代诗歌“字思维”向现代诗歌“句思维”的转变。如副词的使用,使诗人的情感表现明晰。“我不辜负你的殷勤,/你也不要辜负了我的思量。”(《炉中煤》)诗句语法完整,否定副词“不”和频率副词“也”直接抒写了诗人的主体情感,如删除,则会形成语义的偏差。介词的使用,明确了现代的时空及事理关系。“五四”以后受英诗翻译及表达习惯的影响,介词出现频率增加,且大量应用到新诗中。“介词使用范围的扩大和使用频率的增加则是语法成分使用上的欧化。”<sup>⑪</sup>如“你从你自我当中/吐露出清淡的天香,”(《梅花树下醉歌》)介词“从”显示了主体和自我的关系,是现代诗人的自我表现。连词的使用,使诗句的逻辑关系更加严密,“我爱我国的庄子,/因为我爱他的 Pantheism,/因为我爱他是靠打草鞋吃饭的人。”(《三个泛神论者》)因果关系连词“因为”形成对以上诗句的解释,使句式丰富,也强调了对诗人主体对庄子的热爱。大量助词,特别是语气助词的使用,使主体情感得到张扬,结构助词“的”“地”“得”和动态助词“了”“着”“过”等的使用也形成了诗句语法体系的相对完整。《女神》中大量虚词的入诗结成了严密的语法关系和自由体新诗形式,体现了科学理性意识所激发出来的创造精神和主体意识的张扬。

《女神》中的现代汉语虚词入诗,是科学主义思潮影响下诗人面临“五四”时代主潮时的主动选择。在新文化运动中,西方的科学知识、科学技术、近现代科学思想文化及客观理性精神对知识分子形成了较普遍的影响。在时代潮流的席卷下,郭沫若反抗旧教育制度、参加保路运动、东渡日本留学,积极投身新文化运动等,希冀祖国如“凤凰涅槃”般获得新生。“我们要在我们这个新时代里制造一个普遍的明了的意识;我们要乘着个动的进取的同时是超

然物外的坚决精神,一直向真理猛进!”<sup>⑧</sup>郭沫若描绘纷纭复杂的时代变幻,抒发汪洋恣肆的情感,突破了传统诗歌的题材范围。在“言文合一”的诗歌观念和科学求真的价值认同影响下,大量虚词入诗,显示了科学思潮的影响下对新诗句法完整性及语言明晰性、陈述性、逻辑性的要求。“白话诗运动不只是代表一个文学技术上的改变,实是象征着一个新世界观,新生命情调,新生活意识寻找它的新的表现方式。”<sup>⑨</sup>由文言文向白话文的转变,能够表现新内容和新精神,显示科学思潮与新文化运动的要求。特别是欧化语法的科学性、精密性影响着现代白话文体系的构造。“每一语言都包含着一种独特的世界观。”<sup>⑩</sup>郭沫若受到美国诗人惠特曼诗歌及印度诗人泰戈尔英文诗的影响,既大量接触了作为屈折语系的英语,又对作为粘着语需要助词与语尾变化的日语耳濡目染,建立了多元开放的诗歌语言及审美文化系统。“在别的语言中可以通过实词的变化表达的语法意义和完成的语法任务,在汉语中常常要靠使用各种虚词来完成。”<sup>⑪</sup>因此,需要更多虚词来起承担连接和附着的语法作用,实现语义的畅达、情感的奔涌。“语言的变化,连带着观念的变化、思维习惯的变化、文化环境的变化。”<sup>⑫</sup>如果离开了语言间相互的影响、传播与接受,仅靠语言自身的突变,那么语言的创造力量则会非常微弱。在科学思潮和时代变革潮流影响下,现代汉语虚词的大量入诗带来了现代汉语诗歌语言、思维、形式、审美等方面的显著变化。

郭沫若大量使用现代汉语虚词,还体现了科学主义思潮的产物泛神论思想所带来的主体情感的张扬和综合创作能力。朱自清认为郭沫若的诗“有两样新东西,都是我们传统里没有的:——不但诗里没有——泛神论,与二十世纪的动的和反抗的精神。”<sup>⑬</sup>这种时代精神也与泛神论有关。郭沫若认为“泛神便是无神。一切的自然只是神的表现,自我也只是神的表现。我即是神,一切自然都是自我的表现。”<sup>⑭</sup>郭沫若结合庄子的齐物论、王阳明万物一体的宇宙观、叔本华的天才论、歌德的主情主义思想等,认为自然万物有灵,同类相动。他强调“神人同体”和自我表现,这显然冲击了传统社会君权神授的思想。郭沫若认为艺术家应该做“自然的老子”<sup>⑮</sup>,认为创作者要“先储集多量的 Energy 以增长个体底精神作用。”<sup>⑯</sup>如《天狗》中介词“把”“在”、副词“如”的反复使用强化了“动”的综合力量,展现出生命能量的飞奔运动,形成个人与宇宙同汇的吞吐气势。又如《凤凰涅槃》大量使用“啊”“呀”“哈”

等语气助词,显示出主体情感在宇宙中的跌宕翻涌。《女神》容纳了各种现代的科学观、宇宙观、物质观、运动观、时空观,对各种语词综合创造,都“发源于一种内在的科学精神”<sup>⑰</sup>。学医的经验也锻炼了郭沫若的科学思维。他学过生理、病理、药理、解剖、组织、细菌学等,“我学过医,使我知道了近代科学方法的门径。这些,对于我从事文艺写作,学术研究,乃至政治活动,也不能说是毫无裨补。”<sup>⑱</sup>《女神》中大量虚词的使用,显示出主体的精神力量,对语法关系的契合,是诗人泛神论思想的表现。

苏珊·朗格认为,艺术中“表现的”情感是“作为想象内容的质的特点而表现出来的情感或情绪。”<sup>⑲</sup>郭沫若重视情感和想象,以大量虚词的运用实现了“情绪的解放”。同时,不同虚词使用的频数、位置、方式的不同,体现了不同的主体精神和情感表现。如《女神》中较少使用关联词语,显示出诗人偏重主观抒情的倾向,少用重分析、重逻辑关系的虚词,多用语气助词来表现汪洋恣肆的情感。而《尝试集》中的语气助词明显少于《女神》,句式使用也相对规范,这与胡适冷静细致的性格、典型的学者型思维习惯有关。郭沫若则充满热情和感性,“情绪燃烧得厉害时,立即挥成即成佳作的也有,有的随后必得再加修饰。”<sup>⑳</sup>情感所构成的“有意味的形式”本身正是诗人性情和主体精神的表现。郭沫若以强烈的主体“情绪”自由驾驭诗句、诗行,充分激发了新诗语言的表现力,实现了诗歌精神和诗体形式的真正解放。

## 二、语气助词与《女神》“情绪的解放”

黑格尔认为诗的出发点“就是诗人的内心和灵魂。”“所特有的内容就是心灵本身,单纯的主体性格,重点不在当前的对象而在发生情感的灵魂。”<sup>㉑</sup>郭沫若强调“诗是表情的文字,真情流露的文字自然成诗。”<sup>㉒</sup>“诗不是从心外来的。不是心坎中流露出来的诗通不是真正的诗。”<sup>㉓</sup>《女神》中诗人“情绪的解放”与大量虚词,特别是语气助词的灵活运用有关,如出现频率高,位置灵活,方式多样等,使诗人的浪漫主义激情得以自由表达,有助于新诗审美效应的现代性变革。

就使用位置而言,一般来说,语气助词常出现在句尾,配合一定的语调来表示各种不同的语气。如“不信请看我,看我这雄伟的巨制吧! /便是天上的太阳也在向我低头呀!”(《金字塔》)结合诗歌语义来看,“吧”体现了请求的语气,“呀”体现了赞叹的语气。这些语气助词粘着在句尾,使诗歌的情感

语气充分延展。又如“我想做个你的助手，你肯同意吗？”（《日出》）“吗”表示疑问的语气。句尾语气助词可出现在疑问句、感叹句、祈使句等不同句式，使诗歌情感表现丰富。一些语气助词还可以出现在句中，如“宇宙呀，宇宙，/我要努力地把你诅咒！”（《凤凰涅槃》）相对于句尾语气助词来说，句中语气助词所体现的诗人情感强度稍弱，形成了诗歌情感状态的波状变化。郭沫若还大量发展了句首语气助词的使用，使诗歌的情感语气更加敞开。如“啊，我年青的女郎！”（《炉中煤》）“噢，那个玲珑的石造的灯台，”（《光海》）“哦，好一幅画不出的画图！”（《登临》）“啊”“噢”“哦”等助词的句首使用，与诗句形成标点隔断，使情感色彩凸显，也令情感基调得到更早定位。“凡书文发语、语助等字，皆属口吻。口吻者，神情声气也。”（清·袁仁林《虚字说》）《女神》中语气助词在句首、句中、句尾位置的灵活变化，展现了声情神采的细微差别，扩大了情感表现的范围力度。特别是句首语气助词的大量使用，从诗句起始就决定情感的发展方向，使诗歌创作的感性倾向突出，也能调动读者的阅读期待，与诗人形成情绪的共鸣。

《女神》中大量语气助词的入诗，力图直接反映纯粹的情感，形成推动诗人思想、精神向前发展的积极力量。因此，语气助词的连用、串用、反复使用等，成为激活诗人情感表现的突出方式。语气助词连用的现象，使诗人的情感语气加倍放大。如“哦哦，环天都是火云！”（《日出》）将诗人感慨日出时的蓬勃之情抒发得淋漓尽致。“哈哈，凤凰！凤凰！”（《凤凰涅槃》）勾勒出群鸟对凤凰耻笑的神情。语气助词的串用，是指语气助词使用相对固定，在诗篇中形成有节奏的呼应。如《炉中煤》均以“啊，我年青的女郎！”引领每个诗节，使诗歌形成相应的节奏感和情感波动的回旋。《日出》也同样以“哦哦”引领每个诗节的首行诗句开头，虽然诗句内容富有变化，但语气助词的串用使诗歌情感形成相应的重叠。此外，部分语气助词的串用还能推动情感节奏的延展。如《立在地球边上放号》，全诗共7个诗行。有4个为“啊啊”引领的诗行，特别是第4、5、6诗行的连续串用，展现了潮水推荡撞击、洪涛汹涌而来的气势，将诗人热烈奔放的情感力度推至顶点。语气助词的反复使用也是《女神》中常见的现象，如“花呀！爱呀！/宇宙的精髓呀！/生命的泉水呀！”（《梅花树下醉歌》）“太阳哟！太阳的象征哟！金字塔哟！/我恨不能飞随你去哟！飞向你去哟！”（《金字塔》）“呀”“哟”表现出诗人情感的高涨

激扬。有时，为避免单调，还在诗中变换使用多种语气助词，如《胜利的死》一诗运用了“哦”“呀”“吗”“啊”“哟”等语气助词，体现了情感的充沛与丰富。郭沫若努力创造这类诗歌语言标记，突出语气助词，使其富有生动、纯粹的情感力量。

此外，还有语气助词独立成句或成行的现象。郭沫若在《女神》中直接呼出这些语词本身，凸显出诗歌内蕴的精神力量。一般来说，可成句或成行的语气助词，必须能够独立使用，如“啊”“哦”“咳”“唉”等。“咳！我们人类为什么要自作囚徒？/啊！那门外的海光远远地在向我招呼！”（《辍了课的第一点钟里》）“咳”“啊”独立成句，形成情感的突出与惊异性。又如“哦哦！大自然的雄浑哟！”（《雪朝》）“哦哦”的连续使用，显示出诗人面对宇宙自然所激发的豪迈奔涌的情感与生命力。有时，语气助词不仅独立成句，甚至单独成行，引领诗节。如《凤凰涅槃》中“凤凰同歌”的一节：“啊啊！/火光熊熊了。/香气蓬蓬了。/时期已到了。/死期已到了。/身外的一切！/身内的一切！/一切的一切！/请了！请了！”“啊啊！”不仅突出了情感的强烈，而且烘托出“凤凰涅槃”的场景，将宇宙间无穷尽的广博情感纳入其中。一般来说，诗句越突出语气助词，情感表现力越强。将语气助词提前或独立成句、成行的现象，在古代五、七言诗中较少出现。古诗格律严谨，遣词造句力求简练，无法容纳过多的语气助词。《女神》以语气助词出现频率、位置、方式的变化，指向诗人情感激流的差异性区别，促使情感表现向更广阔的空间蔓延。

名词短语，特别是偏正短语加语气助词的罗列，是《女神》中突出的现象。如《晨安》一诗，诗人一口气喊了27个晨安，并将晨安作为呼语词置于诗行开头，其后所接的多是名词短语加语气助词“呀”。《匪徒颂》同样多处在各种“匪徒”前配上修饰词形成偏正短语，其后粘着语气助词。草川未雨认为这类诗歌没有“将真的情感移入于对象”，“只是平凡浮浅，是一具无聊的诗的外形与干燥乏味的名词的堆积而已。”<sup>③</sup>沈从文认为：“夸大而豪放，缺少节制，单纯的反复的喊叫，以热力为年青人所欢喜，是创造社郭沫若诗完全与徐志摩，闻一多，朱湘各诗人作品风格异途处。”<sup>④</sup>批评者多认为郭沫若在面对宇宙自然万象，充满强烈情感时，常无法将语言与情感真正融为一体。实际上，这种名词短语加语气助词的罗列，极大地激发了新诗语言的诗性表现力和雄浑豪放的现代审美效应。

首先，这种名词短语的罗列并非简单的重复，

而是采用多种方式以配合情感的抒发。如《晨安》，有时是单独出现，如“万里长城呀！”“大西洋呀！”有时以偏正方式出现，如“常动不息的大海呀！”“诗一样涌着的白云呀！”有时是并列形式出现，如“华盛顿的墓呀！林肯的墓呀！惠特曼的墓呀！”有时以递进方式出现，如“恒河呀！恒河里面流泻着的灵光呀！”有时是主语加偏正短语的形式，如“我浩荡荡的南方的扬子江呀！”有时直接出现在完整句中，使情感更为强烈，如“黄河呀！我望你胸中的冰块早早融化呀！”这些语气助词使用方式多样，适应了不同程度的诗歌情感表现。该诗并非简单的名词堆积，而是以“晨安”的反复出现为骨骼，使用名词、短语、偏正词组、诗句加语气助词等方式，形成诗歌情感的推衍和语言的变化之美。古诗中也有名词或概念的直接系连，但由于固定诗体的限制，在其后添加语气助词，并进行各种变换的形式则较为少见。《女神》中语气助词的粘着功能，能够配合诗句的伸缩，传达情感表现的丰富多样性。

其次，这种名词短语的罗列现象受到惠特曼诗歌情感及语言形式的影响，使诗歌能够自由地融入各种新鲜的事物。“当我接近惠特曼的《草叶集》的时候，正是‘五四’运动发动的那一年，个人的郁积，民族的郁积，在这时找出了喷火口，也找出了喷火的方式，我在那时差不多是狂了。”<sup>⑥</sup>在惠特曼的影响下，郭沫若做出了《立在地球边上放号》《地球，我的母亲！》《匪徒颂》等大量诗歌。惠特曼善用名词加语气助词的形式，表现对物象情感的直接关注，如《未来的诗人们》：“未来的诗人们哟！未来的演说家，歌唱家，音乐家哟！”郭沫若受到这种词汇、句式和语感的启发，如《晨安》的结尾部分：

啊啊！惠特曼呀！惠特曼呀！太平洋一样的惠特曼呀！

啊啊！太平洋呀！

晨安！太平洋呀！太平洋上的诸岛呀！太平洋上的扶桑呀！

扶桑呀！扶桑呀！还在梦里裹着的扶桑呀！

醒呀！Mésamé 呀！

快来享受这千载一时的晨光呀！

诗行较多名词加语气助词的形式，显示了磅礴的气势和奔涌的情感。惠特曼的《从巴门诺克开始》第19节每行均以语气助词“啊”开头，“啊，某种令人陶醉的不可名状的东西！啊，狂野的音乐哟！”且容纳了句首、句尾虚词，将各种澎湃的情感融入其中。该诗第18节将“看哪”融入诸多诗行的开

头，是呼语词加语气助词的形式。郭沫若《晨安》同样直接以“啊啊！”引领诗行，且语气助词位置灵活，使用方式多样，还有诗行、修辞与句式等变化。也有呼语词加语气助词的形式“醒呀”。诗歌以祈使句结尾，表明了“强烈的情感特别要依附于说话行为，或者祈祷，于是它总是迫切地希望有一种局面，并试图请求非生命对象服从说话人的愿望，从而使这种局面成为现实。”<sup>⑦</sup>这与《晨安》第一诗节的末行形成呼应：“晨风呀！你请把我的声音传到四方去吧！”达成与宇宙自然万物的和谐共振。郭沫若新诗接受了惠特曼诗歌的影响，大量使用语气助词，形成与世界诗潮的同声唱和。

再次，这种词语的堆积或诗语的反复，是汉语诗歌转型期的诗人以情感驾驭诗语的典型方式，显示出诗人原始生命力的绽放。废名谈到郭沫若的诗“简直有一个诗情的泛滥。”“他的诗本来是乱写，乱写才是他的诗，能够乱写是很不易得的事。”<sup>⑧</sup>废名将《女神》的“乱”看成是不容易的事情，但未指出这种“乱”所产生的独特审美效应。实际上，废名对郭沫若诗歌的这种情感形式是不太满意的，认为是语言文字难以达意的表现。“因为新诗而脱去了‘做’诗的束缚，这一派的诗人乃自由滋长，结果是上下古今乱写，没有一毫阻碍。这时候的阻碍又在于文字语言不听命令，即是说感情有时写不出说不出，如郭沫若的《梅花树下醉歌》一首诗，从‘梅花！梅花！我赞美你！’一直写到‘破！破！破！我要把我的声带唱破！’我觉得还是不中用的，读者当然也受到了影响，即是理会得作者有一种感情用语言文字唱不出来。”<sup>⑨</sup>事实上，这正是转型期诗人情感抒发的一种特殊方式。郭沫若面对“五四”时代思潮影响下的各种新鲜的自然、物象、宇宙及中外文化思想精华，迸发出面对原生事物的感发状态，常常顺着情感的激流，将自动涌出的词语铺迭开来。而名词、动词以及大量的语气助词就成为首先出现的“原始细胞”。“总之，诗到同一句或者同一字的反复，这是简到无以复简的地步的，我称呼这种诗为‘文学的原始细胞’。”<sup>⑩</sup>郭沫若提到《凤凰涅槃》“诗语的定型反复，是受着华格讷歌剧的影响，是在企图着诗歌的音乐化，但由精神病理学的立场上看来，那明白地是表现着一种神经性的发作，那种发作大约也就是所谓‘灵感’（inspiration）吧？”<sup>⑪</sup>诗语的反复，体现了情感的“神经性”迸发状态。他欣赏歌德对自然的赞美和对原始生命的敬仰，“原始人的生活，最单纯，最朴质，最与自然亲睦。崇拜自然、赞美自然的人，对于原始生活自然不能不发

生景仰。”<sup>④</sup>《女神》中大量语气助词的使用、词语的堆积和诗语的反复,展示了诗人原始生命力的绽放和对自然的亲睦赞美。诸多体验、感受、想象等因素“互渗”,体现了不为陈习所拘囿的强烈思想感情的直接抒发。

郭沫若不拘泥于具体事物的描述,注重“专在抒情”,以呼语词加语气助词的形式来唤醒词语的力量,重新组织新兴诗歌语言的内在法则。如果全部删却《女神》中的语气助词,那么诗人的情感则无法得到充分宣泄,精神力量也将极大削弱。“在绝大多数情况下,一个词是通过它所出现的上下文的联系才获得完整的意义。”<sup>⑤</sup>新的语词也是新的精神、思想的展现,体现了语义的敞开性。“词不是事物本身的模印,而是事物在心灵中造成的图像的反映。”<sup>⑥</sup>词语的堆积或诗语的反复是诗人在“五四”时期特殊精神创造力量的展现。大量语气助词的使用,影响着对事物、名称的重新理解,体现了诗人对祖国、自我、自然、宇宙等新生的诉求,带来了雄浑激荡的现代审美效应。

### 三、虚词与《女神》的新诗体形式

郭沫若以充沛丰富的情感和精神力量,带动大量现代汉语虚词入诗,以“情绪的解放”促成诗体形式的解放。适宜的词汇、句式及诗行、诗节,是诗人情感和思想的流射,需要将情感的丰富和美的形式要素和谐统一,使其具有鲜明的现代审美效应。《女神》中现代汉语虚词的入诗及合理使用,有利于形成新诗散文化的句法形式,带来诗行、诗句的拓展变化,形成更多的跨行、跨节及各种新诗体形式,展现了诗人主体自我创造的精神动力。

《女神》中虚词的大量入诗,受欧化语法体系的影响,增强了新诗语法体系的严密性,扩充了散文文化诗句的容量,破坏了古诗的对称性结构,为诗歌的跨行、跨节提供基础。“为了使语言丰富而品质提高,适当地吸收外国语法或铸造新词,仍然是必要的。”<sup>⑦</sup>郭沫若认为中国的语言文字素称难懂:“(一)在作者惯以艰深文浅陋,(二)句点不充分,(三)行文不讲文法。”<sup>⑧</sup>因此,郭沫若还甚至特别对“的”“底”“地”等助词的分化及位置做了明确说明。在重视欧化语法的基础上,《女神》中运用大量虚词,造成了语义清晰、逻辑完整的现代散文化诗句。如“太阳的光威/要把这全宇宙来熔化了! /弟兄们! 快快! /快也来戏弄波涛! /趁着我们的血浪还在潮,/趁着我们的心火还在烧,/快把那陈腐了的旧皮囊/全盘洗掉! /新社会的改造/全赖吾曹!”

(《浴海》)该节诗歌既有独立成句的代词、副词,又有主谓宾成分齐全的完整句,有一定的定语、状语修饰成分。受西方文法趋向散文化的影响,郭沫若将“把”字句、感叹句、祈使句、排比句等句式延长。“在旧诗里(此当指近体诗),平仄与每句的字数和句法既有规定,而且每句在五个或七个字之内又要完成一种有意义的组织,所以诗人用字非十二分地节简不可,结果不但虚字和许多处的前置词,主词,代名词,连接词都省去了,就是属于最重要传达条件的字句的传统位置(传统乃指某种语言自身之传统)也往往要受调动。”<sup>⑨</sup>新诗没有词汇、字数、平仄、格律的限制,大量虚词的入诗,破坏了古典诗歌重意合、大量采取短句连缀式的句式结构,使整饬有序、节奏分明的诗句松动变形,形成了诗行容量的扩张,从而带来诗歌的跨行、跨节。

“现代诗中的每行诗在节奏上相对独立,每行诗构成一个天然的停顿。这种停顿不仅仅是声调上的,同时也是意义上的。意义的停顿自然地造成了一种不连贯性,构成了行与行之间的疏离效果。这样,一行诗本身也就构成了一个自足的意义空间。”<sup>⑩</sup>因此,如何处理诗行与诗行之间的关系,安排诗歌情绪和意义的起伏,就成为一个关键性问题。就跨行标准而言,郭沫若是在大致遵守现代汉语语法的前提下,按照语义、逻辑的自然,进行完整句段的切割,基本上没有词语或短语的生硬分离;另一方面,诗行的切割是依据依着情感、节奏的自然生发,运用了“诗”的情思,而非散文的情思。就跨行方式而言,不仅有单句跨行、复句跨行,更在行间句的运用方面,实现了诗歌跨行的自由度。由于新诗表现内容的丰富,使用大量虚词,将单句长度扩展并进行跨行的现象较为常见,如“Violin 同 Piano 的结婚,/Mendelssohn 的《仲夏夜的梦》都已过了。/一个男性的女青年/独唱着 Brahms 的《永远的爱》,/她那 soprano 的高音,/唱得我全身的神经战栗。”(《演奏会上》)由于诗歌内容增多,需要较多虚词,如助词“的”“得”“了”“着”、副词“都”“已”、连词“同”等,形成文法完整的诗句的跨行。两个诗句分跨两行和四行。当大量新鲜物象事理需要表达时,甚至会出现复句跨行的形式,如“那怕是苏武归国后的风光,/他的弃妻,他的群羊无恙;/可那牧羊女人的眼中,眼中,/那含蓄的是悲愤? 怨望? 凄凉?”(《电火光中》)一个长复句分跨四行,转折关系连词“可”连接两个分句,形成语义的曲折连环。郭沫若在《女神》中运用大量虚词,使诗句长度增加,单复句形式多样,诗歌跨行的自由度扩大。

同时,大量行间句的运用,也为新诗跨行的发展提供了更多弹性,为跨行抛词法、留词法的形成提供一定启示。这与大量语气助词的使用有关。部分虚词,特别是语气助词的独立成句,为诗行内句子数目的增加提供基础。如“啊啊!你早就幻想飞行的达·芬奇呀!”(《晨安》)“啊啊”独立成句,使诗行容量增加,情感热烈。部分句尾语气助词的大量使用,也令诗行容纳了更多诗句。如“出现了哟!出现了哟!耿晶晶地白灼的原光!”(《太阳礼赞》)《女神》中不仅有较多诗句并列同一诗行的现象,而且方式多样,不仅有词、短语,还有长句、完整句。如“你暗淡无光的月轮哟!我希望我们这阴莽莽的地球,就在这一刹那间,早早同你一样冰化!”(《胜利的死》)一般来说,新诗发生期的跨行多为一个完整句的分跨几行,在同一诗行中容纳多个短句、长句的现象较少,但也为复杂跨行形式的出现提供基础。一方面,语气助词的增多,特别是语气助词独立成句,且为诗行首句,形成情感的突出,也与上一诗行形成情感的粘连;另一方面,由于诗行内句子的增加,诗行首句、尾句均可切割,形成与上下诗行的牵连,也为新诗抛词法、留词法的形成提供一定启示。如“唉!我有个心爱的同窗,/听说今年死了!”(《光海》)为语气助词单独成诗行首句,诗行尾句跨行;“太阳哟!可也曾把我全身的影儿/投在了后边的海里?”(《沙上的脚印》)为诗行首句有句尾语气助词,诗行尾句跨行;“一个高,一个低,一个最低,/塔下的河岸刀截断了一样地整齐,/哦,河中流泻着的涟漪哟!塔后汹涌着的云霞哟!”(《金字塔》)句中语气助词“哦”位于诗句中段,诗行起始,形成与前后诗行情感的粘连。虽然,相对于严格的抛词法、留词法而言,这种跨行方式还比较浅显,在《女神》中还并不多见,但行间句、单复句跨行的多种方式,却为新诗形式变革的多样性提供了可能的探索路径。

《女神》的跨节基本上也是按照情感、语义的自然,以意义单位为准则进行的诗行分节。如何将一首诗歌进行巧妙的分节,形成句与句、行与行、节与节之间的关联,呈现情绪的高低、急缓、强弱,凸显诗歌中有特殊意义的部分,使诗意丰富立体化成为重要问题。如《凤凰涅槃》中的《凰歌》部分,出现较多以“啊啊”单独引导诗节首行的现象,诗节内容相对独立。有的形成前后诗节的对称,如第二、三诗节。有的形成诗节内部的参差对称和均衡,如第五诗节,语气助词“了”“呀”“啊”的反复使用增强了情感语气的表现。可见,诗人对于诗节的经营。又如

《天狗》分为四节,诗歌首节首行“我是一条天狗呀!”奠定了全诗的情感基调,其他诗行均以“了”结尾,形成吞吐一切的气势。这种气势在第二、三诗节中继续增强。第二节为1个诗句所切分的5个诗行,均以实词开口呼“ang”结尾,音调响亮,节奏短促,形成情感的酝酿。第三节有16个诗行,音步可归纳为“1-2/1-2/1-2/1-6-2/1-6-2/1-6-2/1-2/1-2/1-2/1-4/1-4/1-4/1-5/1-5-2/1-5-2/1-5-2”,形成诗节内连续三行均衡的不连续对称,推动整体飞奔的节奏。第四节为2个短诗行,以虚词“呀”“了”结尾,形成情绪高潮的爆发。新诗对称形式的探索不仅丰富了汉诗诗形建构的方式,也为新诗诗形建构的多样化和个性化提供了崭新体验。<sup>⑧</sup>又如《匪徒颂》全诗六节,每节六行,六行中有四行使用句尾语气助词“呀”,节内诗行参差各异,但诗节与诗节间却形成了视觉上比较均衡的对称、情感上的崇拜与赞颂。《我是个偶像崇拜者》共一节,诗行参差不齐,但安排了首尾诗行的对称。“我是个偶像崇拜者哟!”“我又是个偶像破坏者哟!”语气助词“哟”的反复强调了诗歌充沛的情感。尾行副词“又”的增加,形成语义的牵连和推进。《女神》中既有相对均衡的不严格对称,如《地球,我的母亲!》《炉中煤》等,也有纯粹自由的诗节安排,如《晨安》《梅花树下醉歌》《笔立山头展望》等。这些合理利用虚词调节诗行、诗节的现象,能够形成诗歌的对称、均衡与参差之美,带来了新诗形式的丰富性。

郭沫若《女神》的自由体诗歌形式,来源于情感的贯注和欧化形式的统一,这与现代汉语虚词的大量入诗有关。闻一多也认为《女神》诗歌形式和精神都十分地欧化。虚词的激增使各种视觉性意象之间有了系连的纽带,各种复杂谓语、倒装句、修饰成分等进入诗句,有助于诗歌情感的自然流露,使意脉、语序更为流动贯通。在主体情感的统摄下,形成诗体形式的自由与对称之间的张力。一方面,郭沫若强调主体精神和诗体形式的自由,“自由诗散文诗的建设也正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。”<sup>⑨</sup>另一方面,郭沫若也注意在自由的前提下,巧妙安排诗体与情绪的关系,寻求形式与情感的对应。《女神》中有独段成篇的诗歌,如《笔立山头展望》《立在地球边上放号》《演奏会上》《夜步十里松原》《我是个偶像崇拜者》等。这些诗歌诗行参差不齐,长短自由,以虚词来连缀诗篇,可容纳或激烈或缓和的情感。也有多诗节的形式,

有时诗节大致齐整,如《炉中煤》《日出》《地球,我的母亲!》《太阳礼赞》等,也能产生热烈的情感,其中更多依靠语气助词的使用和排比、反复等修辞手法,且段与段之间的情感略有停延。有时甚至出现有分节标题的诗歌,如《凤凰涅槃》《胜利的死》等大容量的诗歌,更需要诗人对情感与形式的综合驾驭。此外,还有多诗节,且诗行数目及长短变化多端的形式,如《晨安》《巨炮之教训》等是完全按照情感的抒发,自由安排实词和虚词的关系。虚词的激增使得日常化、散文化、口语化的新诗语言结构形式,能够容纳更为复杂多义的情感思想。郭沫若以强烈的主体“情绪”支配诗行,将情感的充沛、语义的清晰与美的形式相互协调,形成了《女神》跨行、跨节的自由体新形式。

郭沫若讲究诗的情思,追求诗的生命复活,以大量虚词的运用,推动《女神》形式的变革。郭沫若认为诗体的进化是“由四言而骚体,由五、七言而长短句,乃至由词而曲,曲再要加入衬字衬句,”并从历史视野看待新诗体的发展,“由于时代的进步和语言的发展,由于社会生活日趋纷繁复杂,旧的诗歌已经不尽能适应这种变化,它需要一种相应的形式,因此新的诗歌出现了。拿语言的发展为例吧。我们今天的新词汇很多是三四字乃至四五字以上所构成的。这样要用四言来表达,简直就不可能。”<sup>⑩</sup>郭沫若认为新诗的解放“目的在打破既成的四言五言七言或以四言五言七言为基调的长短句的那些定型,而使诗的感受自由流露。”<sup>⑪</sup>对诗人而言,一切形式均是镣铐,要用“真诚的力感来突破一切的藩篱。”<sup>⑫</sup>郭沫若的主要追求在于真正诗的生命复活,“在‘五四’以前,诗在旧时代已经僵化了,新诗从已经僵硬了的旧诗中解放出来,冲破了各种清规戒律的束缚,打碎了旧的枷锁,复活了诗的生命。这对于中国的诗歌起到了起死回生的作用。”<sup>⑬</sup>这种诗的生命,来源于诗人对诗歌情感、内质的重视,使诗歌气韵流动、诗体自由多变。虚词的使用打乱了传统的抒情模式,使新诗更富有情感生气。废名以散文的形式区分新旧诗歌,更强调诗歌本身的内容,“我们的新诗首先要看我们的新诗的内容,形式问题还在其次。”<sup>⑭</sup>废名以胡适《蝴蝶》一诗为例,讲究要触动诗的情绪情感,用新诗的形式装住,认为西洋诗的文字同散文的文字语法区别很少,但其诗的情思与散文的情思则显然是两种。在大量阅读与接受西方诗歌的过程中,郭沫若将现代的诗的情思注入形式,巧妙运用现代汉语虚词,建构《女神》散文化的句法及自由体新诗形式,突破

了古诗体结构,形成了新诗散文化的现代审美效应。

#### 四、虚词与《女神》的现代修辞艺术

新诗中大量使用现代汉语虚词在实现表意明晰的同时,也容易犯“干枯浅露的毛病”<sup>⑮</sup>。白话作诗,如缺乏“美术的培养”则容易令诗句浅白贫乏。如何对诗性和诗质进行提升呢?郭沫若强调“诗人不单要做诗,同时还有改造国语的任务,把活的语言摄取来,加上一道精神酝酿的工夫,而使它优美化。”<sup>⑯</sup>因此,他重视新诗的现代修辞艺术。陈望道在《修辞学发凡》中将修辞分为消极修辞和积极修辞:消极修辞大体是抽象的、概念的,对于语辞常以意义为主,要求语言质实平凡、内容明确通顺,形式平匀稳密;积极修辞大体是具体的、体验的,有时甚至为了修辞的效果,破坏文法的完整,带累意义的明晰。<sup>⑰</sup>《女神》讲究消极修辞,基本实现了诗歌语言的意义明确,同时着力积极修辞的建设。陈望道将积极修辞分为材料上的辞格、意境上的辞格、词语上的辞格、章句上的辞格。<sup>⑱</sup>诗人巧妙运用现代汉语虚词,驾驭大量诗歌修辞,以达成形式与神韵的审美和谐。

就材料上的辞格而言,《女神》主要运用了譬喻、映衬、摹状、引用等修辞手法,合理使用虚词,以主体的精神力量驾驭诸多可入诗的材料,形成对事物、思想、情感体验的外化。譬喻也称比喻,如“我们这缥缈的浮生/好象那大海里的孤舟。”(《凤凰涅槃》)“太阳哟!你便是颗热烈的榴弹哟!”(《新阳光三叠》)分别使用了明喻、暗喻的手法。副词“好象”“便”、结构助词“的”,使诗歌句法成分完善。语气助词“哟”的使用,令诗句情感热烈。有些虚词如“仿佛”“好像”等还可以直接作为譬喻的标志,扩充诗句容量。引用,有明引法和暗用法。类型多样,有引用人名、地名,有引用人物名言,有直接的英文、日文引用,也有典故或名诗的引用等。如《胜利的死》在诗歌文本前以散文的形式介绍了马克司威尼之死,还引用了苏格兰诗人康沫尔(Thomas Campbell)的英诗及其翻译。诗中不仅有引用人名、地名、名言,还出现了诗歌的注释。有时,诗人甚至直接将一些引用融入诗句,是为暗用法,如“万岁!万岁!万岁!”(《匪徒颂》)“啊啊!你早就幻想飞行的达·芬奇呀!/晨安!你坐在万神祠前面的‘沉思者’呀!”(《晨安》)化为诗歌的血脉,形成磅礴的气势。一方面,引用多附带虚词进行完整表意;另一方面,较多的语气助词能使诗歌情感充沛。这

些引用,使诗歌内容丰富,形式多变,具有审美韵味。映衬在《女神》中也有出现,如“我崇拜偶像破坏者,崇拜我! /我又是偶像破坏者哟!”(《我是个偶像崇拜者》)副词“又”将偶像崇拜和偶像破坏并置,相映相衬。《天狗》一诗也将开头天狗吞吐一切的气势与结尾天狗自我的爆破形成映衬,情感激昂振奋。摹状,多表现为拟声词的使用,如《凤凰涅槃》中凤凰“即即”“足足”的声音,以及众鸟嘲笑凤凰的“哈哈”声,使诗歌形象生动。《女神》中这些材料上的辞格运用,容纳了各种新鲜的物象情思,不仅有表意的清晰,而且注重感性的体验与情感的勃发。

就意境的辞格而言,《女神》主要运用了比拟、呼告、夸张、感叹、激问等修辞格。比拟,可分为拟人和拟物,如“恋着她的海水也故意装出个平静的样儿, /可他嫩绿的绢衣却遮不住他心中的激动。”(《日暮的婚筵》)诗人将夕阳女性化,海水比拟成夕阳的恋人,转折关系连词“可”“却”推进情感的强化。“十里松原中无数的古松, /都高擎着他们的手儿沉默着在赞美天宇。”(《夜步十里松原》)诗人将古松人格化,运用“都”“在”“着”“的”等虚词,表意完整,诗歌语言富有张力。郭沫若重视“自我表现”,强调“诗是情绪的直写。”<sup>⑤</sup>所以,诗人多将物象人格化,赋予其人的情感思想,而少用拟物辞。呼告,可强化诗歌情感,增强诗歌气势。如“晨风呀! 你请把我的声音传到四方去吧!”(《晨安》)“太阳哟! 你请永远倾听着,倾听着,我心海中的怒涛!”(《太阳礼赞》)诗歌直呼“晨安”“太阳”,“呀”“吧”“哟”的运用,发生在情感急剧处。诗人还在《女神》中对着祖国呼唤:“啊,我年青的女郎!”(《炉中煤》)对着地球呼号:“地球,我的母亲!”(《地球,我的母亲!》)还有对诸多人名、地名、人文景观、现代文明、物象事体的呼告等,使诗歌具有力度。夸张,能够畅发主观想象力,使对象被激情所夸饰、变形,如“我便是我呀! /我的我要爆了!”(《天狗》)副词“便”使主体精神张扬,语气助词“呀”、“了”推进了情感高潮,轻音虚词“的”“了”与实词“爆”形成轻重音的变化,在语义、声音上形成了极度的夸张。感叹,为表现强烈的情感,常在诗句中添加各种语气助词,如《晨安》运用了较多“呀”,每一诗句、每一诗行都运用了感叹辞,情感热烈。感叹的修辞格,能够推动情感的强度和力度。激问,也即反问。如“还有什么你? /还有什么我? /还有什么古人? /还有什么异邦的名所?”(《梅花树下醉歌》)诗中连续激问形成了强烈的气势。在自由、探索、叛逆的

主体精神力量的影响下,《女神》中各种意境上的辞格,充分展现出虚词激增所构成的新诗语言的情感包容力。

就章句的辞格而言,《女神》主要运用了反复、排比、层递、倒装等修辞格。反复,可分为连接的反复和隔离的反复。如《太阳礼赞》,全诗共七节,每节两行,前两节以散文化的诗句叙述,勾勒出大海波澜壮阔的背景。第三节“出现了哟! 出现了哟! 耿晶晶地白灼的圆光!”诗句的连接反复烘托出海面上日出的气势,后四节诗歌每个诗行均为“太阳哟!”引导另一单句,形成隔离反复。这两种反复辞的运用,使全诗形成交振的缓调,具有力的表现,将诗歌的情感推向高潮。排比,能够推进情绪节奏,形成相应的气势。如“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。”(《天狗》)写出了“把”字的对象,强调确定的事物接受“我”的处置而发生的变化及“我”的能动作用,以排比辞初步建构起“天狗”的自我形象。如改成“我吞月,我吞日,我吞星球,我吞宇宙”则缺少了虚词“把”“了”所构成诗句的磅礴气势以及现代主体精神的张扬之感。层递的修辞格,有利于语言的层层推进,如《凤凰涅槃》:

宇宙呀,宇宙,  
你为什么存在?  
你自从哪儿来?  
你坐在哪儿在?  
你是个有限大的空球?  
你是个无限大的整块?  
你若是有限大的空球,  
那拥抱着你的空间  
他从哪儿来?  
你的外边还有些什么存在?  
你若是无限大的整块,  
这被你拥抱着的空间  
他从哪儿来?  
你的当中为什么又有生命存在?  
你到底还是个有生命的交流?  
你到底还是个无生命的机械?

诗歌运用介词“从”“在”设定问题,以形容词加助词“的”的形式追问,以假设关系连词“若”推进对宇宙时空的探索。句式由简单到复杂,问题逐层深入,如果不采用大量虚词,是无法指明语义逻辑关系、进行层层追问的。倒装,多为配合诗歌的情绪节奏而产生。主要有介词短语的倒装,如“打着在,吹着在,叫着在,……”“涌着在,涌着在,涌着在,涌

着在呀!”(《笔立山头展望》)将原本“着”字结尾的轻音换为“在”字结尾的重音,使唇形扩大,气流大幅度送出,显现诗人情感的敞开。状语结构倒装,如“工人!我的恩人!/我感谢你得深深,/同那海心一样!”(《辍了课的第一点钟里》)将重音虚词置后,强化情感的密度和深度。名词短语倒装,如“光芒万丈地,将要出现了哟——新生的太阳!”(《太阳礼赞》)郭沫若在诗句中巧妙调控虚词,运用多种修辞格,符合诗歌情感语义表达,形成了跌宕起伏、激情澎湃的审美效果。

综合来看,郭沫若多用譬喻、引用、比拟、夸张、反复、排比等修辞格,着力于意境上的辞格和章句上的辞格,其次为材料上的辞格,在词语上的辞格运用则不明显。传统的析字、藏词、回文等辞格在《女神》中难以见到。就材料上的辞格而言,诗人较少使用借喻、双关等一定程度上会造成情感婉曲的修辞手法。章句上的辞格,在顶真、跳脱上的使用则不明显。即使传统诗文中较多出现的对偶、对仗,在《女神》中也有使用,但相对宽泛,并非遵守严格的韵式,更多形成平衡对称或差异对称的形式。可见,郭沫若运用了现代的修辞艺术,注重的是现代诗意的整体建构。《女神》的修辞格是建立在消极修辞的基础上,基本上不以“破坏文法”、“带累意义”为代价而追求过度的积极修辞。当然为了整体的审美效应,也会偶有突破文法的现象。如故意增多虚词,“你自从哪儿来?/你坐在哪里在?”(《凤凰涅槃》)“他在这无差别的世界中/硬要生出一些差别起。”(《夜》)句末虚词的增加一方面是为了诗句的对称;另一方面也同四川方言有关,表示动作状态的持续。郭沫若不拘泥于细节上的修辞、文白及语法,而是更重视“创作精神”和情绪的表现。他在大量翻译和接触泰戈尔、歌德、尼采等人的诗歌及散文作品时,感受到把握整体情感、精神、语义的重要性,并强调文、白只是工具,“我们只求其精神,那管它文不文、白不白呢?”<sup>⑥</sup>甚至认为“总之,诗无论新旧,只要是真正的美人穿件甚么衣裳都好,不穿衣裳的裸体更好!”<sup>⑦</sup>这与他重视新诗“自我表现”的观念相关。就工具的便利而言,郭沫若还是强调白话文的使用,对新诗颇为欣赏,其中“精神”的贯穿是主要因素。“实字求义理,虚字审精神。”(清·谢鼎卿《虚字阐义》)诗人遵照“自我表现”和“本能”来抒情,而非较多“扭断语法的脖子”、制造表意的梗塞和风格的晦涩。因此,郭沫若巧妙运用现代汉语虚词入诗,在语义明晰的基础上,运用各种现代修辞艺术,形成相应的抒情范式和审美效应。

同时,郭沫若《女神》的现代汉语虚词使用,主要是追求“情绪的解放”和“思想的解放”,各种现代修辞艺术的运用推动了新诗审美效应的建构。宗白华称赞“你的凤歌真雄丽,你的诗是以哲理做骨子,所以意味浓深。不象现在有许多新诗一读过后便索然无味了。所以白话诗尤其重在思想意境及真实的情绪,因为没有词藻来粉饰他。”<sup>⑧</sup>这与《凤凰涅槃》多种虚词在夸张、反复、感叹、比拟等修辞格中的使用效果有关,以对宇宙本体的追问,表现了怀疑、反抗、探寻的精神和推翻一切、独立自主的气概,形成了诗歌丰富的情感意蕴。特别是大量的语气助词入诗,形成铺呈,支撑诗歌雄奇绚丽奔放的情感节奏。郭沫若的情感表现是建立在表意清晰之上,运用各种修辞格配合情感的抒发。如果缺少大量的虚词,特别是语气助词,则很难表现出情感的丰富性与复杂性。《女神》从内在诗情、诗质上突破了对语言形式的单纯追求。“郭沫若的诗好比夏日滂沱大雨之后,伴着嘈杂的水声、飞溅的白沫从高山上一泻而下的瀑布。”<sup>⑨</sup>这与郭沫若热情和感性的性格有关,“有时是情兴来时立即挥成。情感来时觉得发热发冷的时候也有;有时虽有情兴,而搁了数年数月方始写成的也有。大概立即挥成的东西是比较动人的,而后来方始写成的偏于技巧。”<sup>⑩</sup>不同的情感反映在诗歌语言上有所不同。“不同的语言风格,就是诗人的不同的思想感情直接导引的产物。”<sup>⑪</sup>《女神》受诗人个性、情感和精神力量的影响,大量虚词的运用,使诗人的情感心理完全展现,使诗歌的情感激流、声情韵致表现得张弛顿宕,形成了雄浑壮丽的审美特征。郭沫若将诗情诗质、诗歌审美作为出发点,以大量虚词的巧妙使用,激发词语间新的诗意的生成,运用合适的跨行跨节、诗体形式和现代修辞艺术,促成了现代汉语诗歌新的审美情感和审美效应。

新诗中大量使用虚词或使用不当,也会带来诗质稀释、语言淡泊的一面。“诗用实字易、用虚字难。盛唐人善用虚字,其开合呼应、悠扬委曲,皆在于此。用之不善,则冗弱散漫,不复可振。”(明·李东阳《麓堂诗话》)“一般写诗的人以打破旧诗的范围为唯一职志,提起笔来固然无拘无束,但是什么标准都没有了,结果是散漫无纪。”<sup>⑫</sup>对处于发生期的新诗来说,大量虚词的运用,更多的意义主要在于对传统诗歌格律束缚的突破及诗体的解放,也会带来一定程度上散漫浮白、诗味寡淡的毛病。《女神》中大量虚词的合理巧妙使用,更积极的意义主要体现在,以现代诗人主体精神和“情绪的解放”,



66-67 页。

⑤①郭沫若:《开拓新诗歌的路》,彭放编:《郭沫若谈创作》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,1982年,第59页。

⑤②废名:《新诗问答》,废名、朱英诞:《新诗讲稿》,北京:北京大学出版社,2008年,第6页。

⑤③俞平伯:《社会上对于新诗的各种心理观》,杨匡汉、刘福春编:《中国现代诗论》(上编),广州:花城出版社,1985年,第21页。

⑤④郭沫若:《诗歌底创作》,彭放编:《郭沫若谈创作》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,1982年,第48页。

⑤⑤⑤陈望道:《修辞学发凡》,上海:上海教育出版社,2006年,第41-50页,第67-68页。

⑤⑥郭沫若:《王阳明礼赞 附论二 新旧与文白之争》,《郭沫若全集》(历史编)(第3卷),北京:人民出版社,1984年,第300页。

⑤⑦宗白华:《宗白华致郭沫若》,郭沫若:《郭沫若全集》

(文学编)(第15卷),北京:人民文学出版社,1990年,第30页。

⑤⑧明兴礼(Jean Monsterleet):《中国当代文学的顶峰》(Sommet de la Littérature chinoise contemporaine),巴黎:多玛特出版社,1953年,第15页。转引自钱林森编:《法国汉学家论中国文学——现代文学》,北京:外语教学与研究出版社,2009年,第92页。

⑤⑨黎运汉:《汉语风格学》,广州:广东教育出版社,2000年,第61页。

⑤⑩梁实秋:《新诗的格调及其他》,杨匡汉、刘福春编:《中国现代诗论》(上编),广州:花城出版社,1985年,第142页。

责任编辑 王雪松

## Modern Chinese Function Words and the Aesthetic Effect of Guo Moruo's *Goddess*

Qian Renren

(College of Humanities, Huaqiao University, Quanzhou 362021)

**Abstract:** The significance of Guo Moruo's *Goddess*(女神) in the literary history mainly lies in greatly promoting the modern change of the aesthetic effect of new poetry. This change is closely related to the usage of the modern Chinese function words in poetry, which changed the emotional expression and mode of thinking of ancient poetry, and formed the new subjective spirit of Chinese poetry under the influence of scientism. In particular, by the flexible and various usage of modal particles, poetry can fully reflect poets' "emotional liberation" and poets can express their romantic passion freely. The rational use of function words in poetry have brought about the enjambment, cross stanza and free verse of new poetry, forming the symmetry, balance and variation of new poetry, and promoting the formal change of *Goddess*. Especially the usage of modern rhetoric such as metaphor, analogy, quotation, exaggeration, repetition and parallelism, reaches the harmony of semantics, form and aesthetics, stimulating the new aesthetic trend of new poetry.

**Key words:** function words; *Goddess*; aesthetic effect; rhetoric; style of a verse