

新诗声律初探

郭成华 著



华文出版社

新诗声律初探

郭戍华 著

㊦ 华文出版社

图书在版编目(CIP)数据

新诗声律初探 / 郭成华著. —北京: 华文出版社,

2009. 3

ISBN 978-7-5075-2573-1

I. 新… II. 郭… III. 新诗—诗律—研究—中国 IV.

I207. 25

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第018033号

书 名: 新诗声律初探

标准书号: 978-7-5075-2573-1

作 者: 郭成华

责任编辑: 杨宁(kaiyu118@163.com)

出版发行: 华文出版社

地 址: 北京市宣武区广外大街305号8区2号楼

邮政编码: 100055

网 址: <http://www.hwcbs.com.cn>

电子信箱: hwcbs@263.net

电 话: 总编室 010—58336255 编辑部 010—58336209 发行部 010—58336270

经 销: 新华书店

印 刷: 北京文昌阁彩色印刷有限责任公司

开 本: 880×1230 1/16

印 张: 12.75

字 数: 141千字

版 次: 2009年3月第1版

印 次: 2009年3月第1次印刷

印 数: 0—1000册

定 价: 26.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分内容或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与发行部联系调换

自序

这本小书成稿于1981年的秋天，但其酝酿却更早一些。

诗歌是青春的表征。1974年前后，我刚初中毕业，象许多年青人一样，沉迷于读诗写诗之中。可惜那时正值“文革”末期，文化尚未解冻。图书馆刚刚开放，书架上除了几本贺敬之、李学熬等革命诗人的作品外，更多的还是“批林批孔”儿歌选、天津小靳庄农民的大批判打油诗之类的东西。要读到真正的好诗，是很困难的。

更重要的问题是，谁来告诉我们这些年青人，什么是好诗？怎样才能写出好诗？

这自然应该是文学评论者的责任。但当时几本可怜的文学刊物上，几乎所有评论都是关于作品内容革命性的空洞腔调，对诗歌来说至关重要的形式问题，根本无人关心。最多是几句诸如“语言简洁明快”、“节奏铿锵有力”的泛评。

当然，后来我逐渐明白，无论多高明的文学理论著作，至多不过是初学者入门和扩大眼界的捷径，终究不能靠理论或评论造就伟大诗人。大概这也是我一直没有将此书稿积极付诸出版的原因之一。这是后话。

直到图书馆藏书逐渐开放，我才看到了启功先生的《诗声律论稿》、王力先生的《中国诗律学》、《汉语音韵》等与诗歌

形式有关的论著。后来又读了何其芳等人关于诗歌形式问题的论战文章。总的感觉是，对中国古诗形式的研究已臻完善；而白话新诗的形式问题，尚不着边际。或者倾向复古，追求整齐的节奏；或者主张自由，借口内在的节奏。如此等等，实际上没有触及语言的声音形式在诗歌中的根本作用问题。

我之所以有这样的看法，和当时正涉猎的乐理学不无关系。我以为，诗歌形式的本质，就是诗歌所用语言的声音的选择与组织。这种组织不是为了好看，而是为了好听。第一，这种选择与组织的目的是为了更有效地表达内容或感情。因此，和音乐一样，它不可能千篇一律，但又具有一定的声律学规则。第二，构成中国新诗形式的材料是现代汉语，和音乐一样，其中同样包括着音高（字的声调）、节奏（字数的排列组合），以及由声高和节奏（还有表现音色的“韵”）等元素的不同运用形成的所谓旋律。

基于这样的认识，我开始搜集材料，并对这些材料做分类对比。所用方法，就是乐理学的基本方法。目的是，从中总结出若干具有普遍性的东西，或可作为新诗形式学中声音规律探索的奠基。

这项工作一直进行到 1981 年，结果就是这本小书。1986 年又补写了结束语。

成稿之后，也曾送给几个出版社，还曾寄给《诗探索》的主编谢冕、丁力，以及著名诗人卞之琳先生。但或许人微言轻，或许当时出版社正在根据效益转向，很难接受这样缺乏大众吸引力的东西，所以未能出版。卞之琳先生就曾对我说，连他的作品，都没有人愿意出版了。

我其实并不太介意。还是那句话，伟大的诗人是时代与天

赋造就的，而不是理论培养的。虽然窃以为自己的小书颇有建树，但暂时出版不了也没什么，绝不会对国家、对中国诗坛造成什么大损失。

八十年代中期后，我先后进入《时代》杂志、《中国改革》杂志工作，注意力也就彻底转移。于是书稿一放至今竟已二十七年。

最近在因特网上反复搜索，虽有不少关于诗歌形式问题的文章，但却没有见到与这本小书的思路近似的作品。真不知应该是忧是喜——忧者：怎么快三十年了，竟无人想透这个问题？喜者：我这本多年前的小书，或许还有些许的出版价值？

因此，这次付梓，除了改正错字错音，修订个别不妥字句外，没有对原稿做大的调整修改。确实有必须说几句的地方，则用每章尾注的方式作为补充。但既为青涩的初探之作，其中难免错误；特别是其中的第二章，今日作者自己亦觉粗糙。不予重写，目的只是希望能保留当年的原貌而已。

人生五十，天命已知。抚着两鬓斑白，早将名利置之度外。但翻读二十七年前旧稿，依稀昨日情怀。不能忘却的是，当时同在北京剧装厂工作的几位青春女性：李琨，现在日本定居，是当地颇有名气的陶艺家；孙颖，现为北京剧装厂副厂长、工艺美术大师；还有美术设计师岳俊英女士。当时她们读了我的手稿，凭借自己的艺术天分，提出了中肯的意见。特别要感谢的还是罗明慧，那时她是我们工厂的团支部书记，利用工作之余，为我誊清了全部手稿——当然是没有报酬的。

最后，谢谢我的爱女郭北溟，她为本书的电脑排版付出了辛劳。家父为我题写了封面书名。我妻富香菊也给予了全力支持。

再次声明，我不相信仅靠学习诗歌理论就能造就真正的诗人，更不必说伟大的诗人了。惟愿我当年的劳动，能对爱诗、读诗、写诗的朋友们了解和探索汉语声音元素在诗歌中的应用有所裨益。

郭成华

2008年11月10日

目 录

自序	i
概论	1
第一章 声高	
第一节 四声概说	17
第二节 四声分析	22
第三节 二声拍(一)	27
第四节 二声拍(二)	36
第五节 二声拍(三)	42
第六节 二声拍(四)	52
第七节 三声拍与多声拍	64
第八节 本章小结	72
第二章 节奏	
第一节 节奏概说	76
第二节 拍子及其划分	88
第三节 对称拍与非对称拍	96
第四节 拍子的对比与重复	102
第五节 节奏与感情色彩	113
第六节 本章小结	119
第三章 旋律	
第一节 旋律概说	124

第二节	起首	126
第三节	分行、分段与过渡	130
第四节	旋律重复与旋律对比	147
第五节	诗韵补遗	163
第六节	终止	174
第七节	整体旋律	183
结束语		192

概 论

一

我国的新诗(即白话自由体诗)，自 20 世纪初叶问世以来，至今已有七十年了^[注 1]。在这七十年中，出现了众多优秀的新诗作家和新诗作品。作为一种文学样式，新诗以其众多的作者，浩瀚的作品，多变的形式风格，通俗的语言，不仅在中国现代史各个发展阶段上产生了重大的历史作用，而且成为了新文学领域中最重要的重要组成部分，使任何研究和探讨中国现代及当代文学的人不能忽视。一些著名的诗人、文艺理论家、文学评论家，曾就新诗的思想性、现实性、创作方法等诸多方面，发表了不少研究著作和文章，取得了一些研究成果。然而，关于新诗的形式问题，却一直没有形成完整的理论或学说。新诗形式学至今未能建立。甚至在新诗形式的一些基本问题上，仍然众说纷纭，争论不休。

但是，无疑的，今天，新诗形式问题已被提到诗学理论的日程上来了。近来开展的关于新诗形式的讨论就是证明。许多人都在不同的方面探索着使新诗形式从自发的、纯粹自由的、靠作者直觉产生的阶段，上升到在某种规律指导下的、自觉的

阶段。

这个规律，就是新诗形式学。

目前，关于新诗形式(主要表现在字数和排列上)，大体有以下两种倾向的意见：

第一，主张完全的自由。即认为没有必要研究新诗形式问题，作者怎样想就怎样写。理由是：既然我们已经从律诗的枷锁中解放出来了，何必再戴上新的枷锁呢？

第二，希望新诗向中国传统的旧体诗学习，或三字、或五字、或七字等等，各说不一。但归于一点，即认为“大体整齐”为好。理由是：旧体诗的整齐形式朗朗上口，好吟易记。当然还有更其宏大的理由——学习和继承民族优秀文学遗产。

另外，还有许多主张介于上述两种主张之间，但都不同程度地倾向其中一种。

如果仔细分析一下，就不难看出，持上述两种主张的人，实际上都或多或少地忽视了新诗形式学的重要任务，都忽视了诗的形式的作用。换言之，忘记了实质性的问题。

诗的形式包括些什么呢？主要包括两大方面。其一，诗的语言；其二，语言的形式——例如分行、字数、行数、声步(拍子)、分段、用韵等等。这些不是诗所要表述的思想、感情或情节内容本身，而是表现它们的手段。我们在这里准备讨论的，主要是诗的形式中的第二方面，即诗的语言形式。

人们不禁要问：如果说诗的语言(主要指语象的锤炼、语体风格、修辞手法、意象构成等等)，因为是表达诗的内容与感情的直接手段和材料，所以成为诗歌形式学研究的必须内容；而语言的形式既不是诗的内容，也不是表达内容的直接手段，又有什么用处？又有什么值得研究的必要呢？

实际上，诗的语言形式是非常重要的。因为它构成了诗的声音效果。

如果我们举个浅显的例子，那就可以说，诗的语言形式与诗的内容之间的关系，犹如音乐中歌谱与歌词之间的关系。倘若没有歌谱，仅仅歌词不是也可以表述作者的感情吗？是的，也可以。但是，人们为什么还要将歌词配上谱子呢？就是因为有了声调上的起伏变化，节奏上的快慢变化等等声音上的效果，可以更强烈、更明显、更有效地表达歌词作者所要表达的诸如欢快、悲哀、平静、高亢、深沉等等不同的思想感情。

诗人也正是利用语言的不同形式——如不同的字数、分行以及声调等，来构成诗在声音效果上的起伏变化、抑扬顿挫，形成不同的节奏与旋律，其目的，则是要更好地表现诗的内容所要表达的感情，并成功地使读者与听者受到感染。如果不是这个目的，如果分行、限制字数等等不能起到声音效果上的作用，诗人又何必浪费纸张呢？难道分行等形式只是为了美观吗？显然不是^{〔註2〕}。

然而上述第一种主张，却认为无须研究新诗形式的规律，即构成诗的声音效果的规律，实际上就是否认诗的形式的重要作用。因为这种主张不是鼓励诗人去探求诗的形式如何恰当地反映诗的内容所要表现的感情，从而找出规律并自觉地应用它。这正如主张歌曲作者不必研究怎样使用调式、音程、音高、和声、节奏、旋律等等去表达感情一样荒谬。诚然，不懂乐理，也有可能（仅仅是可能）创造出优美成功的音乐作品，如一些民间歌手的创作。但那只是凭借直觉的、偶然的成功。如果不从这种直觉的、偶然的成功里找出规律性的东西，从而总结成乐

理科学，音乐就不可能发展到今天这样高的水平，这是无可辩驳的事实。

必须指出的是，一些名人的个别论断强化了上述荒谬的主张。例如中国第一代新诗开拓者郭沫若先生，就曾发过此类议论，甚至认为一首好诗关键在于内在情绪的律动，而不需外在的语言音节，就如裸体的美女不需服饰一般。但是第一，郭老先生大概只是针对当时追求纯形式流风的有感而发，未免只顾一时而失之偏颇，甚至不符合他本人那些成功的创作实际；第二，如果说，丑女纵使穿戴再美的服饰亦是丑女，正如坏诗并不因优美的形式便成为好诗，我们绝无意见。但不能因此判定，美女一定是不穿衣服的（郭先生原来大概也非此意）。可见，没有外在音律美的好文字象裸女一般美；而有外在音律美的好文字，则象穿了服饰的美女一样美。前者是散文范畴的美，后者是诗歌范畴的美，二者并不互相排斥。

其次，我们再来看第二种主张。

我们仍以音乐做比喻。大家知道，每首歌的词与其它歌的词都不一样，谱子也不一样。为什么呢？因为每首歌的词所表达的感情都是不同的（哪怕非常接近，也是有差别的），而谱子既然是为了表现歌词的感情，自然不能相同。换句话说，只有那些歌谱的声音效果恰当地表现了歌词所要表达的歌情的歌曲，才是成功的作品。

诗也如是。既然每一首诗表达的感情与其它诗不同，而诗的形式又是为了造成一种声音效果，从而能够恰当地表现这首诗的特定的感情，它就应该有不同于其它诗的形式。

然而上面提到的第二种主张却认为，无论什么内容的诗作，形式上只要“大体整齐”就好，或三字、或五字、或七字、或

节奏划一等等。如果照此去做，不管什么内容与感情的诗，写出来都成了一个调子，还谈什么形式要为内容服务，要恰当地表现内容与感情呢？

通过以上的分析，我们不能不说，主张“纯粹自由”和主张“大体整齐”的人，都忘记(起码是在实际上忽视)了诗的语言形式是为了表达诗的感情而存在的。它一方面因为诗的丰富多彩的内容而变化万千，另一方面又可以从中寻出依内容而变化的规律。

如果用比喻来说明这个结论，我仍想以音乐为例：一方面，任何聪明人都不会主张，凡是歌曲都应该有一个“大体整齐”的谱子，而不必根据歌词的不同采用不同的调试、音高、节奏、旋律等等；另一方面，音乐发展史本身又证明，人们并没有因为这种歌谱随歌词而千变万化的情况，就阻碍了他们寻找出其中的规律性，从而创造出乐理这门科学。

二

如果说，认为没有研究新诗形式必要的主张，不过是一种发自懒惰的消极主张的话；那么，认为新诗也应该象中国传统诗歌那样“或三字、或五字、或七字”、“大体整齐”的人，则是提出了一种创立新诗形式的积极主张，因此尤其应该着重讨论。

这种“大体整齐”论的根据是什么呢？如果我们说，持这种主张的人，是因为他们认为无论在分行或字数上，“大体整齐”

看起来比较美观，恐怕他们不会同意。如果我们说，因为他们认为“大体整齐”有利于排字工人制版，因而才这样主张，恐怕他们更不会同意。那么，他们为什么提出这种“以三字、五字、七字……大体整齐为好”的主张呢？分析起来，虽然原因可能众多，也难免有个人偏好，但无论如何，不能说与中国古典诗歌传统形式的影响无涉。

我国历代，尤其是唐代形成的诗歌形式，因其巨大的成就及其简洁精练，深深地影响着后代诗人，往往使人沉醉溺爱，然而却常常忽视了学习历史遗产的根本方法：即不应只满足于前人已有的现成结论，或在这一结论上简单地略作增减；而应该从前人创造结论的过程中探求规律，得出经验及教训，用以指导我们新的创造。

其实，只要大体看一下中国诗歌形式的发展历史，就不难认识到，这正是一个辩证的发展过程。而今天，我们恰是处于一个螺旋式发展的飞跃点上。

在最初的中国诗歌中，其实是基本“自由”的，没有严格的格律限制。即使在《诗经》中，虽然四言居多，然而还是杂言相间，不拘一格的。行数更无一定之规。而其中最多的四言结构，也应看作以自然节奏（指被一种语言的自然音界限定的节奏）为基础的非律体。总之，大有信口吟来的自由气味。另一方面我们也应考虑到，四言诗一板一眼，单调而庄重，具有典型的劳动节奏特色，以及古代祭仪典礼时歌颂的古朴音调，因此，最初的上古诗歌以四言为多（二言同四言实质上是一样的），也就不足为奇了。

后来民间诗歌渐渐兴盛，五言诗也就战胜四言诗而居主导地位了。因为诗人们发现，五言诗读起来更加节奏丰富、朗朗

动听，虽然他们未必都明白其中的道理——即由于增加了一个音节(第五字)，而产生了节奏上的跳跃与倾向，因此比四言诗更富音乐感。至于由五言进到七言，不过如同由四言进至六言一般简单，只是增加一拍而已。

以上是字数问题。直到南北朝时代，人们才开始不光注意诗的字数，而且注意到了声高的问题。于是由一些通晓音律的人将语调进行分类，确定平仄格，开创了律诗的先声。然而在诗的形式中的声调部分内，也仅此而已。直到近代自由诗兴起，将律句打破时为止，中国律诗仍然只是几个僵死的公式。也就是说，人们只认识到了，利用平仄相间，加强声调对比，能使语言的声音效果更富变化，更优美，更鲜明，更悦耳。这在第一个发现者来说，的确是个了不起的功绩。但因此以为这一发现适用于一切情况，并将它确定为一个不变的格式，把丰富的诗歌感情往里套，结果只能是僵死而已。

词的产生，不啻一个巨大的革命。它大约兴起于唐至五代时期，至宋而盛。一般来说，第一个创制新词牌的人，就字数及排列、分行而言，无异于作了一首“自由”诗。而这“自由”诗之所以能得到大家的称道与模仿，大概主要是因为它一抛律诗那死板单调的格式，采用了与诗歌的内容感情比较接近的声音形式。一方面形式新颖，一方面的确做到了声音与内容感情相符，因而艺术性较高。

例如，传为李白首创(这里的首创，只是说他第一个将其做为一种诗体使用。很可能在此之前，民间乐曲就已在使用了)的《忆秦娥》，全诗由于声调排列、拍式组合、句式安排等等，造成了一种悲伤凄远、徊转重叠的声音效果，恰当地表现了作

者所要传达的思想感情。因此成为传世佳作，其词牌也为众多诗人仿效。当然，这或许只是天才的诗人凭借直觉的成功创造罢了。

然而可悲的是，后人并没有从这成功中总结出规律性的东西，却以为这个只适用于表现“秦娥”感情的声音形式，可以套用一切题材、内容与感情，因此将其定为一个公式。聪明人也许还能有所辨析，糊涂者则无论什么内容，都拿来填入其中。再加上词仅是在字数上增加了变化，声调则基本上沿用律诗的旧式，乃至“革命”的结果，不过又在诗歌形式的书本上，添了一堆公式而已。

如此分析之后，我们还不能看出什么规律吗？我们还会满足于“三字”、“五字”、“七字”论者们的主张吗？

难道我们不应该说：

今天，新诗形式学的任务，绝不该是继续徒劳地寻找一种适用于一切诗歌内容的形式公式；相反，却是应该探求，诗的语言形式怎样才能造成一种与诗所表达的感情相适应的声音效果及其规律性。

这种规律的总结，就是新诗形式学的分支——新诗声律学。

三

总括前述，可以有如下推论：

第一，诗的语言形式（不包括修辞手法及某些语体风格，虽然它们对内容来说也是形式，但不属于声律范围），是为反映诗的内容及其感情服务的；它的作用，既不是为了好看，也不是