

LUO HAN CHAO  
SHI XUE  
WEN JI

骆 寒 超 诗 学 文 集

汉语诗体论·形式篇

3



人 民 文 学 出 版 社

LUO HAN CHAO  
SHI XUE  
WEN JI

骆 寒 超 诗 学 文 集

汉语诗体论·形式篇

3



人 民 文 学 出 版 社

**图书在版编目(CIP)数据**

汉语诗体论·形式篇/骆寒超著. —北京:人民文学出版社, 2009

(骆寒超诗学文集;3)

ISBN 978-7-02-006941-5

I. 汉… II. 骆… III. 诗歌-文学研究-中国  
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 005287 号

责任编辑:王一珂      装帧设计:柳 泉  
责任校对:段志坚      责任印制:董文权



1997年8月摄于马其顿斯科普里市郊



2004年3月摄于巴黎凡尔塞宫后花园



1998年秋，与恩师陈瘦竹教授合影于南京大学



2007年6月与日语文学专业学生张蓓蕾摄于杭州

# 目 录

## 上篇 旧诗的回环节奏类形式

第一章 回环节奏构成的回顾 .....	2
第一节 上古歌谣阶段的探求 .....	2
第二节 《诗经》阶段的探求 .....	7
第三节 楚辞阶段的探求 .....	13
第四节 古体诗阶段的探求 .....	24
第二章 近体诗的回环节奏类体式 .....	36
第一节 音组律与平仄律 .....	39
第二节 押韵与对仗 .....	48
第三节 近体诗的体式 .....	56
第三章 词曲的节奏体式 .....	67
第一节 词曲语言与音组 .....	67
第二节 词曲音组的组合与诗行节奏的确立 .....	88
第三节 词曲典型节奏诗行的诗行群组接 .....	116
第四节 词曲的节奏形态及其体式构成策略 .....	137

## 中篇 新诗的推进节奏类形式

第四章 新诗形式探求的回顾 .....	168
---------------------	-----

第一节 1920年代的探求 .....	168
第二节 1930—1940年代的探求 .....	178
第三节 1950年代至世纪末的探求 .....	191
第五章 新诗的推进式节奏形态 .....	209
第一节 音组与建行 .....	209
第二节 典型诗行 .....	218
第三节 诗行组合的规范要求 .....	234
第六章 两大体式 .....	247
第一节 自由体诗及其规范特征 .....	248
第二节 格律体诗及其规范特征 .....	270

## 下篇 新诗未来的形式建设

第七章 形式体系的二元对立 .....	297
第一节 二元对立的形式诗学观 .....	298
第二节 新诗形式的现状(一):自由诗体 .....	311
第三节 新诗形式的现状(二):格律诗体 .....	328
第八章 语言与节奏体式之关系 .....	357
第一节 句法与声律间的辩证法 .....	357
第二节 自由诗体与新诗句法 .....	372
第三节 句法与格律体新诗的节奏表现 .....	397
第九章 呼唤新形式 .....	417
第一节 格律化自由体 .....	419
第二节 自由化格律体 .....	424
第三节 浑成体 .....	428
结束语 .....	431

# 形 式 篇



# 上 篇

## 旧诗的回环节奏类形式

旧诗总体而言是一种基于韵律节奏的格律体形式。它受制于天人合一的神话思维,是一种适应直觉情绪传达又能强化直觉情绪之激发的形式;它具有催动灵之觉醒,类似“魔方”般的功能价值。那么这“魔方”如何形成,又包括哪些构成因素呢?这是本篇需要考察的。

# 第一章 回环节奏构成的回顾

旧诗韵律节奏诸因素的提供以及形式组合的完善,是经历了一个漫长过程的,我们把这个过程分为四个阶段,即上古歌谣阶段、《诗经》阶段、楚辞阶段、古体诗阶段。

## 第一节 上古歌谣阶段的探求

诗以发泄情绪、减轻身心负荷为其职能。《淮南子·道应训》中曾说:“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之,此举重劝力之歌也。”这合着劳动节奏而发出的“邪许”之声若能掺入一定意义之音节语言,当是最具审美功能之真实性的原始诗歌。此处所谓的上古歌谣就是这样来的。当然,上古歌谣原始得单纯,甚至单调,但毕竟是诗歌发生的源头。朱自清在《经典常谈·诗经》中就说:“诗的源头是歌谣。上古时候,没有文字,只有唱的歌谣,没有写的诗。”<sup>①</sup> 因此,考察旧诗的节奏形式形成过程,也非得从上古歌谣起始不可。

上古歌谣今天能见到的,大多记载于《周易》的卦辞中。它们免不了极简约单调,是可想而知的原始性存在状态。但汉语诗歌中的二言体、三言体以及二言、三言杂体却已在这些古歌谣中确立了。刘勰《文心雕龙·章句》中说:“寻二言肇于黄世,《竹弹》之谣是

---

<sup>①</sup> 《朱自清选集》第2卷第24页,河北教育出版社1989年版。

也。”《吴越春秋》记《弹歌》曰：“断竹，续竹；飞土，逐宍(肉)。”相传系黄帝时候的先民所为，描写了先民伐竹、断竹、续竹以制造狩猎工具，用以发弹丸去追捕猎物的全过程。刘勰在《文心雕龙·章句》中还说：“三言兴于虞时，《元首》之诗是也。”这首诗原文是这样的：“股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。”载于《尚书·益稷》。但它实是“同言(音)相协”的四言诗。最早的三言诗在《周易》的卦辞中保存着一些，如《鼎》卦九四：“鼎折足，覆公餗，其形渥。”以“鼎折足”为喻，说明那些德薄而位尊、智小而权大、力小而任重者的狼狈之态，在形象的外衣里藏着具有醒世的生活经验内容。除了二言体、三言体，还出现了二言与三言的综合体。如《归妹·上六》：“女承筐，无实。士刲羊，无血。”这首诗戏谑地表现了广大牧场上一对青年男女的劳动生活。他们快乐地做着工，男的割羊皮，女的用篮子装，可是女青年承筐欲装收获物，却什么也没装进去；男青年割着羊皮，可血也没有割出来，相互爱慕之心使他们干活已心不在焉，生活情趣十分幽默地传达了出来。

这些上古歌谣为旧诗提供了怎样一些韵律节奏表现的经验呢？我们认为有这么三点：

一、强调复沓。朱自清在《经典常谈·诗经》中说：“歌谣的节奏，最主要的靠重叠或叫复沓；本来歌谣以表情为主，只要翻来覆去将情表到了家就成，用不着费话。重叠可以说是歌谣的生命，节奏也便建立在这上面。”<sup>①</sup> 郭沫若在《文学的本质》中还为复沓提出了三种形态：一是一句的复沓以成诗。他引用南美的波陀苦多人(Botocudo)称赞他们酋长的歌：“酋长是不晓得怕惧的呀！”然后说：“就只有这么简单的一句，把这样简单的一句加上节奏的音调反反复复地歌出，便成了他们的赞歌。”二是一个词的复沓以成诗，他举澳洲拿林弈里人(Naringyeri)看见一只旗舰上的金鸢旗插在

---

<sup>①</sup> 《朱自清选集》第2卷第24页，河北教育出版社1989年版。

格尔瓦的一户人家的屋顶上,他们使用一个词“哦,格尔瓦的火鸡哟!”反复地唱。三是叠句外加一句说明语的复沓体,即间隔叠句的复沓体,他举澳洲土人中有一位首领要乘船去英国,送行人反复唱这么一首复沓体的歌:“凄凉的一只船,要飘流到哪儿去? /我是决不会再见我的亲人了! /凄凉的一只船,要飘流到哪儿去?”除了这种“ABA”型的叠句体,也还可以有“AAB”型、“ABB”型的叠句体。郭沫若因此说:“原始民族的诗大多不外乎这两种,不是同一句或同一字的无限的反复,就是于叠句之外加些说明。但这叠句体我相信比反复体是更进了一步的。”<sup>①</sup> 从这些引述中可以想见复沓在原始歌谣的节奏表现中扮演着十分重要的角色。不过,中国上古歌谣的复沓往往是几组词、几个句子各自复沓以成篇,有的甚至只是句式的复沓,意义只是近似的复沓。如《吕氏春秋·古乐》篇中记颛顼御风而行时“效八风之音”而作《承运》之歌:“熙熙,凄凄,锵锵!”这是一首由三组不同的象声词重叠起来的二言诗,三句三个复沓节奏组成的歌谣。在我们的二言、三言体古歌谣中,复沓突出地显示为意义相近的感叹句重叠而成一个文本,也就是说这是句式的复沓,因此是准复沓的节奏,如《晋》卦初六:“晋如,摧如!”此处“如”是感叹词,等于“何等……啊”,全诗可译为“何等快速地进军敌国啊! /何等勇猛地摧折敌兵啊!”《萃》卦六三:“萃如,嗟如!”这“如”也是“何等……啊!”译成现代语即“何等憔悴啊! /何等忧伤啊!”又如《节》卦六五:“不节若,则嗟若!”“若”也是感叹词“……哪”,译出来是“若趁富不节俭哪 /则临穷枉嗟叹哪!”这些句式复沓的节奏,比郭沫若从异域原始歌谣中概括出来的复沓节奏显得更原始一些,这要到《诗经》阶段才有改变,获得进展。

## 二、音组的确立。诗歌节奏的体现主要依靠顿,即诗行中一个

---

<sup>①</sup> 郭沫若《文学的本质》,见《文艺论集》第221—222页,人民文学出版社1979年版。

个音组近似等时的停逗。沃尔夫冈·凯塞尔曾说：“对于诗，一般说来，带有决定性的意义是：提高了的吟诵的部分（长音节和带重音的音节）某种程度上在有规则的间隔中重新出现。最理想的间隔依照实验研究的结果证实为不完全到一秒钟。在这种间隔的规则中包含着同散文的决定性区别。”<sup>①</sup> 这就是以音组“有规则的间隔”来显示节奏的一种说法，只不过他以日耳曼语诗中“长音节和带重音的音节”的组合来显示音组，而汉语诗中则是以单个的“字”的定量组合来显示音组的。对于汉语诗中这种音组的确立，应该追溯到上古歌谣中。大致说，上古歌谣中已确立了单字、二字和三字音组。如《屯》卦上六：

乘马，  
班如；  
泣血，  
涟如。

这是每行一个二字音组的组合。再如《履》卦六二：

眇，  
能视；  
跛，  
能履——  
履虎尾！  
咥人凶！

这是单字音组、二字音组和三字音组的组合。再如《遯》卦九四：

好遯，  
君子 / 吉，

---

<sup>①</sup> 沃尔夫冈·凯塞尔《语言的艺术作品》，陈铨中译本，第95页，上海译文出版社1984年版。

小人 / 否。

这里的第二、三行是单字与二字音组的组合。值得注意的是：这两行的单字音组是置于行尾的。单字音组煞尾的诗行具有吟唱味，旧诗中的五七言古诗和近体诗都是单字尾，词曲虽是单字尾、二字尾杂凑，但也以单字尾为主。所以上古歌谣中这个单字尾的出现，意义是深远的。当然，单字尾在上古歌谣中是偶尔出现的，完全是一种自发行为。

**三、押韵的讲究。**韵在诗文中出现有便于记忆的作用。章学诚在《文史通义·诗教》中说：“演畴皇极，训诰之韵者也，所以便讽诵，志不忘也……后世杂艺百家，诵拾名数，率用五言七字，演为歌诀，咸以取便记诵，皆无当于诗人之义也。”值得指出，便于记忆只是韵在诗歌中一方面的作用。从上古歌谣中可以看出：韵在那时已大量使用，也有便于记忆之目的，但上古歌谣是歌、乐、舞未分时的文本存在，韵的使用是用来点明一节乐调和一段舞步的停顿，应和每节乐调之末同一乐器的重复的声音，所以，“韵是歌、乐、舞同源的一种遗痕，主要功用仍在造成音节的前后呼应与和谐”<sup>①</sup>。上古歌谣中的押韵有两类形态，一类是同字相协，如上引《萃》卦六三：“萃如！嗟如！”“如”是同字相协。另一类是同韵相协，这是正宗的押韵，如《噬嗑》卦六三：“噬腊肉，遇毒。”此处“肉”是日觉切，“毒”是定觉切，是同韵相协的。一般古歌谣中都押尾韵，有这些格式：一、句句押韵，如《离》卦九四：“突如其来，焚如，死如，弃如。”这是同字相协的句句押；又如上已引的《鼎》卦九四：“鼎折足，覆公餗，其形渥。”是同韵相协的句句押。二、隔句押韵，如上引《屯》卦上六：“乘马，斑如；泣血，涟如。”是隔句同字相协。又如上引《归妹》上六：“女承筐，无实。士刲羊，无血。”这里的“实”与“血”是隔句同韵相协。但“筐”与“羊”也是隔句同韵相协，所以此例已可见

<sup>①</sup> 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷第185页，安徽教育出版社1987年版。

出有押交韵的现象。三、同字相协与同韵相协相随押韵,在《弹歌》中我们就看到了这种全新的押法:

断竹,  
续竹;  
飞土,  
逐宍。

在这里,前两行两个“竹”是同字相协,后两行“土”与“宍”是同韵相协。同字相协是押韵的初级形式,同韵相协才是诗歌真正的押韵形式,但它们毕竟押的是同一个韵,也就是句句押韵。汉语诗体在以后几个节奏形式阶段还会增加新的押韵格式,不过几个主要的格式在上古歌谣中已确立了,可见制作上古歌谣的先民对押韵已是讲究的了。

## 第二节 《诗经》阶段的探求

由上古歌谣的二言体、三言体进展到四言体,中国旧诗的韵律节奏的形成过程算进入《诗经》阶段了。《诗经》的三百零五篇作品,并非一个短时间的产物,它起于周初(前 1122 年),止于春秋中期(前 570 年),前后经历了约六百年的时间。刘大杰说:“我们现在都知道《诗经》是我国最古老的优秀文学作品,但它们在当时的社会功能,大部分是音乐与跳舞的附庸,还没有得到独立的文学生命。”<sup>①</sup> 从这部诗集中的作品产生的原因上看,这是相当有见地的,不过,既经孔子增删润饰而成为文学文本的专集,自有其在作为诗的意义独立存在的资格和价值。尤其是它已具有一套较完整而有机的诗性审美形态,超越了上古歌谣的原始性,更足以证实

---

<sup>①</sup> 刘大杰《中国文学发展史》上卷第 19 页,百花文艺出版社 1999 年版。

它作为文学文本存在的独立性。这样讲何以见得呢？我们的理由是：中国这第一部诗歌总集不仅如清人潘德舆在《养一斋诗话》中说的：“《三百篇》之神理意境，不可不学也。”还在于它已有一套较成熟、较完整的韵律节奏型形式体系。这表现在体式上，它是从上古歌谣的二言体、三言体进展到四言体的里程碑。根据现代学者统计：《诗经》中的一字句、二字句、七字句、八字句、九字句，总共只46句，只占《诗经》总数的千分之零点七左右；三字句、五字句、六字句共612句，占《诗经》总数的百分之十弱，而四字句，竟有5624句，占《诗经》总数百分之九十以上。这是从句型上看，四字句使用的频率惊人的高。再从体式看，《诗经》中的杂言诗当然也不少，但四字齐言诗在305篇中也占了192篇<sup>①</sup>，远远超过半数。因此，诚如刘勰在《文心雕龙·章句》中所说的：“至于诗颂大体，以四言为正。”在这样的体式中，《诗经》的韵律节奏也显示出如下的特点：

一、复沓的更新。在上古歌谣中，复沓虽系其节奏表现的生命，但毕竟还较原始简单，进到《诗经》阶段，复沓趋向于复杂化，有了发展。叠字在《诗经》中是很显著的一个特色，三百零五篇中有三分之一有叠字。叠字从语言学角度看，可以是一种重要的修辞手段，特别是形容词的叠字，这是对修饰作强化的很重要的手段，如《秦风·蒹葭》中的“蒹葭苍苍，白露为霜”，“蒹葭凄凄，白露未晞”中形容“蒹葭”的“苍苍”、“凄凄”；《卫风·硕人》中的“河水洋洋，北流活活”中形容“河水”的“洋洋”、“活活”，都是修饰的强化。但叠字还有声韵节奏表现上玲珑流转的功能，纯粹的同字重叠固然很有流转得玲珑的节奏表现特征，双声叠韵的异字重叠词在这方面的功能更强，并且意义含量也更多，《诗经》中更大量采用，如《关雎》中的“参差荇菜”，《静女》中的“搔首踟蹰”，《击鼓》中的“踊跃用

---

<sup>①</sup> 参考秦惠民《中国古代诗体通论》第61—64页，华中科技大学出版社2001年版。