

薛世昌

著

中国现代诗歌 内形式研究



中国社会科学出版社

薛世昌 著

中国现代诗歌 内形式研究

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代诗歌内形式研究/薛世昌著. —北京: 中国社会科学出版社, 2018. 8

ISBN 978 - 7 - 5203 - 3087 - 9

I. ①中… II. ①薛… III. ①诗歌研究—中国—现代
IV. ①I207. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 200462 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭 鹏
责任校对 刘 俊
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京明恒达印务有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2018 年 8 月第 1 版
印 次 2018 年 8 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 22. 75
字 数 330 千字
定 价 95. 00 元



凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010 - 84083683
版权所有 侵权必究

本书为2015年度教育部人文社科西部项目“中国现代诗歌内形式研究”（编号：15XJA751003）的阶段性研究成果。

目 录

第一篇 现代诗歌的内形式

第一章 现代诗歌内形式的概念、特性和作用	(3)
第一节 诗歌作品内形式的基本概念	(4)
第二节 诗歌作品内形式的基本属性	(8)
第三节 诗歌作品内形式之于诗歌创作的艺术作用	(17)
结语	(24)
第二章 诗歌作品内形式研究的历史与现状	(26)
第一节 “五四”以前：中国古代的诗歌内形式研究	(26)
第二节 “五四”以后：进入现代的诗歌内形式研究	(34)
第三节 “入乎其内”之难：进入当代的诗歌内 形式研究	(38)
结语	(49)
第三章 现代诗歌内形式研究存在的问题与继续 研究的意义	(51)
第一节 现代诗歌内形式研究的概念界定诸问题	(51)
第二节 现代诗歌内形式研究的态度认识诸问题	(56)
第三节 现代诗歌内形式研究的意义判断诸问题	(66)
结语	(73)

第二篇 现代诗歌的大内形式

第四章 现代诗歌的空间性大内形式	(77)
第一节 现代诗歌的辐辏式大内形式	(80)
第二节 现代诗歌的并列式大内形式	(83)
第三节 现代诗歌的“Y”式大内形式	(96)
结语	(100)
第五章 现代诗歌的时间性大内形式	(102)
第一节 现代诗歌的小说故事式大内形式	(103)
第二节 现代诗歌的戏剧冲突式大内形式	(110)
第三节 现代诗歌的意识流动式大内形式	(118)
结语	(122)
第六章 现代诗歌的逻辑性大内形式	(123)
第一节 现代诗歌的“云结构”式大内形式	(123)
第二节 现代诗歌的“串珠结构”式大内形式	(128)
第三节 现代诗歌的“DEE 结构”式大内形式	(137)
结语	(144)

第三篇 现代诗歌的小内形式

第七章 关于现代诗歌小内形式的现象性描述	(147)
第一节 现代诗歌的小内形式：作为三个基本点的 存在	(149)
第二节 现代诗歌的小内形式：作为一个基本言说 程式的存在	(157)
第三节 现代诗歌的小内形式：作为一种基本思维 方式的存在	(162)
结语	(166)

第八章 关于现代诗歌小内形式的理论阐释	(168)
第一节 高凯、董小玉、臧棣、孙绍振、余德予等人 如是说	(169)
第二节 任遂虎、于坚、袁可嘉等人如是说	(173)
第三节 中国传统的赋比兴诗学如是说	(181)
结语	(185)
第九章 关于现代诗歌小内形式的个人性判断	(187)
第一节 现代诗歌小内形式是比诗歌“音节”更重要的 诗歌“意节”	(188)
第二节 现代诗歌小内形式是决定诗之为诗的“诗意命名” 过程	(199)
第三节 现代诗歌小内形式是诗歌艺术最为基本的 内在“笔法”	(210)
结语	(214)

第四篇 现代诗歌小内形式的基本变体

第十章 现代诗歌小内形式“ABC”组合的增量性变化	(219)
第一节 现代诗歌小内形式“ABC”组合的 A 位 增性量变	(220)
第二节 现代诗歌小内形式“ABC”组合的 B 位 增性量变	(243)
第三节 现代诗歌小内形式“ABC”组合的 C 位 增性量变	(261)
结语	(286)
第十一章 现代诗歌小内形式“ABC”组合的减量性变化	(288)
第一节 现代诗歌小内形式“ABC”组合的 A 位 减性量变	(288)

4 ※ 目 录

第二节	现代诗歌小内形式“ABC”组合的 B 位 减性量变	(292)
第三节	现代诗歌小内形式“ABC”组合的 C 位 减性量变	(301)
结语		(322)
第十二章	现代诗歌小内形式“ABC”组合的序变与向变	(324)
第一节	现代诗歌小内形式“ABC”组合的常见序变.....	(324)
第二节	现代诗歌小内形式“ABC”组合的基本向变.....	(332)
第三节	现代诗歌小内形式“ABC”组合的神性方向.....	(348)
结语		(354)
后记		(355)

第一篇

现代诗歌的内形式

第一章 现代诗歌内形式的概念、特性和作用

德国哲学家马丁·海德格尔有云：“人言说。我们在清醒时言说，我们在梦乡里言说。我们总是在言说。……我们总是以这种或那种方式不断地言说。我们言说，因为言说是我们的本性。……人是能言说的生命存在。”^① 人的言说，其实是老子《道德经》脱口而出的第三个字：“道可道”的“道”。有意思的是，“道”之“所道”，竟然是同一个字，也是“道”字。即言说的方式和途径（道路之道）、言说的内容与目标（道理之道），在中国古人那里，居然是合二为一的！

老子一张口就这样大道至简！如此简洁而深刻的语言思考，让多年之后的海德格尔情何以堪？

虽然“道可道，非常道”，但人类却一直在“道”，一直在言说。人类的言说既是内容丰富的言说，也是历史悠久的言说。在这永恒而浩瀚的人类言说中，有一种言说内容，叫做诗意；有一种言说形式，叫做诗歌。中国当代诗人于坚说：“诗是存在之舌，存在之舌缺席的时代是黑暗的时代。”^② 是的，当存在搅动起自己的三寸不烂之舌，那个时代也确乎因为诗歌的发声而晨光熹微，而以“朦胧”挑战“黑暗”，而渐渐走向“澄明”。好像商量过一样，中国和西方的这一

① [德] 海德格尔：《语言》，彭富春译，见朱立元、李钧主编《二十世纪西方文论选》上卷，高等教育出版社2002年版，第441页。原载海德格尔《诗·语言·思》，彭富春译，文化艺术出版社1991年版。

② 于坚：《于坚的诗·后记》，见《于坚的诗》，人民文学出版社2000年版，第399页。

“存在之舌”，都经历过腔调规矩的“格律诗”的阶段；同样有趣的是，它们后来也先后告别了格律，拥抱着自由，步入现代而成为“现代诗”。^①虽然现代诗号称是自由的，事实上它们也确乎拥有着莫大的自由，但是它们自由的灵魂仍然得把自己置放进那个叫做“分行排列”的语言体式，并让所有的人只要看到它们，马上就能从外观上辨识出它们：它就是诗！

然而，这个让天下读者一眼就可以看到并且借以辨认的，却只是诗歌的外在形式，而不是诗歌的内在结构，更不是诗歌的言说内容。

本书不是一本谈论诗歌内容的书，也不是一本谈论诗歌外形式的书，本书准备进入的，是介于诗歌的言说内容与其外形式之间的那个特殊区域：诗歌的内在结构，亦即诗歌的内形式。而且，本书将循序渐进地告诉读者：诗歌的内形式，又分为两种，一种叫做大内形式，一种叫做小内形式。诗歌的外形式和大内形式都不能决定诗之为诗。决定诗之为诗的，是诗歌的小内形式。是小内形式让现代诗歌在剥离了传统诗歌的种种外饰之后，仍然坐拥诗歌作为诗的合法性。

第一节 诗歌作品内形式的基本概念

内形式这一概念，导源于黑格尔的如下表述：“关于形式与内容的对立，主要地必须坚持一点：即内容并不是没有形式的，反之，内容既具有形式于自身内，同时形式又是一种外在于内容的东西。于是就有了双重的形式。有时作为返回自身的东西，形式即是内容。另外作为不返回自身的东西，形式便是与内容不相干的外在存在。”^②我国哲学界对这一问题的基本理解是：“黑格尔指出了形式具有‘双重’性，一种是与内容有直接关系的形式，这时的形式即内容；另一

① 说明：本书所使用的“现代诗”之“现代”概念，非指横向上受西方影响的“西洋化”之现代，而指与时俱进随着历史长河的推衍而成长至今的“现代化”之现代。

② [德]黑格尔：《小逻辑》，贺麟译，商务印书馆1980年版，第280页。

种是与内容关系比较间接的形式，即‘与内容不相干的外在存在’，也就是具有独立性的形式。前者就是内形式，后者就是外形式。”^①而将哲学上对于“外形式”和“内形式”的辨识成果运用于美学之后，我国学者认为：“只要是艺术便有形式美。离开了形式美，便没有了艺术。所以，形式美的构成规律必然地成为美学最关心的问题之一。作为艺术的形式，它包括两个方面：其一是内在的各种内容要素的结构方式，有人称之为‘内形式’；其二是表现内容和内形式的外部特征、形态，包括形、线、色、音响、动作等，有人称之为‘外形式’。这个外形式是内容及内形式的物化形态。”^②

内形式概念的提出，无疑是形式美学一个极其重要的发现。

作为人类众多言说中的一种，文学的言说自然也是言说内容与言说形式的结合，也必然呈现为某一具体而外显的终端形式。余秋雨认为：“文学不必贯穿一种稳定而明确的哲学理念。文学就是文学，只从人格出发，不从理念出发；只以形式为终点，不以教化为目的。”^③余秋雨所谓“以形式为终点”的说法，其实并不是某些人深为恐惧的“形式主义”。当我们认识到“形式”其实可以“一分为二”为“内形式”和“外形式”，再来理解余秋雨所谓文学的“以形式为终点”，就会比较轻松而且宽容：文学必须最终定型于具体的某一作品、某一文体、某一形式外观——外形式。关于这一点，别林斯基早已说得很清楚：“没有思想，一切形式都是死的，没有形式，思想只是可能有的东西，却不是实有的东西。”^④他说的这种能让思想变得“实有”的形式，无疑就是外形式。换言之，“有了（外形式）这种确定的外观形态，文学作品才成为可以实际把握的有价值的客观存在”。^⑤但是，我们却不能因此而以为形式的含义简单得只有一种——外形

① 仇春霖主编：《大学美育》，高等教育出版社2005年版，第72页。

② 张本楠：《形式美与形式主义》，《文艺研究》1983年第6期。

③ 余秋雨：《中国文脉》，长江文艺出版社2012年版，第24页。

④ [苏联]别林斯基：《艺术的概念》，满涛译，章安祺编：《西方文艺理论史精读文献》（修订本），中国人民大学出版社2003年版，第444页。

⑤ 成镜深、敬平：《文学作品的内形式与外形式》，《四川职业技术学院学报》2003年第2期。

式。文学作品同样也拥有黑格尔所谓“双重的形式”：外形式与内形式。文学最终还要奔向其作品隐乎其内的内在建构——内形式。只有这样内外兼顾的形式才是正确的形式理解，也只有这样内外兼修的形式才是完美的形式。

以此类推，诗歌作品不证自明地同样拥有着“双重的形式”：外形式与内形式。

诗歌作品的外形式，就是诗歌创作呈现于其文本外观的躯壳模样。比如散文诗，其外观模样直接就是散文的模样，而不是如通常那样的分行排列，所以人们称其为“散文诗”；比如中国传统的格律诗，其理论上的外观应该是“齐头齐尾”（但在古代的书籍中却往往并不如此排列）；比如宋代的词，句子却长长短短而获名为“长短句”；即在现代诗内部，比如玛雅可夫斯基的楼梯式，比如闻一多的方块体；再比如十四行体……它们均为诗歌的外形式。由于外形式是“外在于内容”而“徒有其表”的，有时甚至还是“金玉其外”的，所以，诗歌的外形式并不能决定诗之为诗。任何事物的外形式都不具有对其本质的决定性。比如散文诗，虽然具有散文的外形，但它却不是散文，而是诗；唐诗宋词的外形式也不能必然地决定它们就是诗，它们极有可能是所谓的“以诗为文”（用貌似诗歌的外形式写成的散文）。现代诗当中，那些“口水诗”与“垃圾诗”，猛看上去，诗模诗样，但是一读之下，索然无味。这“索然无味”，说的就是它们的非诗性，也就是它们对诗歌外形式的盗用。

当然，外形式之于诗歌的整体表意也并非全无作用。形式云者，终归要与内容发生某种程度的关联。比如于坚的长诗《飞行》第一节：

在机舱中我是天空的核心 在金属的掩护下我是自由的意志
 一日千里 我已经过了阴历和太阳历 越过日晷和瑞士表
 现在 脚底板踩在一万英尺的高处
 遮蔽与透明的边缘 世界在永恒的蔚蓝底下
 英国人只看见伦敦的钟 中国人只看见鸦片战争 美国人只

看见好莱坞

天空的棉花在周围悬挂 延伸 犹如心灵长出了枝丫和木纹
长出了 白色的布匹 被风吹干 露出一个个巨大的洞穴

下面

是大地布满河流和高山的脸 是一个个自以为是的国家 暧昧的表情

于坚尝试过许多长句子的诗，他长达600行的《飞行》是这样，他的另一长诗《零档案》也是这样。他这样的选择一定有其选择的道理。他的诗中大量的铺陈与列举，丰富的意象与复杂的意象组合，高密度的物象里里外外的陪衬，如果选用那种细长如同兰州拉面的诗歌外形式，其表现的内容与表现的形式可能就不会这么般配。但是，一方面诗歌的外形式与内容之间的关系只能是轻微的关系；另一方面，一个诗歌文本中与外形式相匹配的内容，与其说是诗意（作为诗歌的内容），不如说是文意（作为文章的内容），于是它们并不能改变诗歌的外形式与诗歌的本质内容之间的疏离关系。

但是，诗歌作品的内形式，却与外形式大不相同。内形式是诗歌文本生成过程中的内部建构方式、诗语表达方式以及诗学思维方式最直接的体现，是诗歌作品结构性的组织形式与程序性的逻辑形式，是诗歌作品内容各因素经组织化、有序化之后所形成的相对稳定而不变的连接程序和结构形态，是诗歌的形式中“与内容有直接关系”的部分。有一个问题需要及早声明：所谓诗歌的内形式，在很大的程度上也就是诗歌的内在结构，但是为什么不能称其为“内在结构”，而称其为“内形式”呢？对此，袁忠岳先生的回答是：“这不是巧立名目，而是想突出论述对象（即内形式）在诗的形式与内容之间的中介地位。”^① 他的回答也是本书的回答。如果说“中介”的说法有什么不妥之处的话，则这个位于“外形式”和“内容”之间的“内形式”，其距离“外形式”和“内容”并不是等距的。“内形式”更靠

^① 袁忠岳：《回到诗歌的“内形式”》，《雨花》1998年第6期。

近于内容，而且内形式中的一部分甚至直接就是内容。

第二节 诗歌作品内形式的基本属性

按照张本楠先生的归纳，艺术形式有以下基本原理：有机统一原理、复杂多样原理、主题原理、主题变化原理、平衡原理、演进原理、主次原理。^①这七大原理，既是艺术外形式的原理，也是艺术内形式的原理，于是也就是文学作品艺术形式的原理，当然也就是文学作品内形式的基本原理。除此之外，文学作品的内形式尚有以下基本属性，且这些属性对于诗歌作品的内形式同样是成立的。

一 文学作品内形式的文本内视性

内视性毫无疑问是内形式不言而喻的特性。外形式是直观的，一眼即可见知，内形式则不然。内形式，顾名思义，就是相对于外形式的并不直观的内在的形式构造。所以内形式需要通过内视来观察，需要通过知觉去认识，而不是像外形式那样可以通过外视去感知，可以通过直观去把握。比如书法作品，一眼看上去，横着挂的，竖着写的，真、隶、行、草、篆，那些外而又外的外形式，人人可以得而见之。书法有没有自己的内容？有。但是书法在文字内容之外，还有一个书法本体的内容——书法的内形式。书法的内形式，需要认真地慢慢地“阅读”方可得知，比如书法作品点画内部的抑扬和顿挫，比如其笔画之间的顾盼与呼应，比如其章法上的迎接与避让……书法的这种用笔之法所体现的书法的内在结构与其内在程序，就是书法不读不可知之内形式，而书法所有的意味即在其中。“有意味的形式”，准确的说法应该是“有意味的内形式”。

书法作品的内形式如此，诗歌作品的内形式亦然。比如余光中的《乡愁》，一眼看去，四个诗节均匀摆布，甚是整齐，确乎是分节分行的现代诗歌之典型外观，但是，要知道它的内部结构即“并列中的

① 详见张本楠《形式美与形式主义》，《文艺研究》1983年第6期。

时序递进”，却需通读全诗。再如杜甫诗句“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”，在理解其倒装的手法后，才能得到最终的（甚至与开始时不同的）诗歌领会。再比如诗歌音乐性的内在律与外在律。外在律（如声音的平仄韵脚）是可以听到的，而其内在律（内在的韵律与节奏）却是听不到的。听不到，因为它属于诗歌的内形式，是内视的而不是外视的。需要注意的是，内形式虽然是内在的，但它不完全是内容。内容属于“说什么”的范畴，而内形式属于“怎么说”的范畴。但是内形式毕竟有一个“内”字，这个“内”字的存在，表示它仍然需要一个外形式来作为自己的终端呈现。比如老舍的小说，常有一种“介入与逃避的悲剧模式”。不论是《二马》的无法介入和有处可逃，还是《骆驼祥子》的无法介入和无处可逃，老舍在讲述“二马”和“祥子的故事”（内容）时，基本上都是循依着“介入与逃避的悲剧”这一模式去展开和构建的。如果老舍把这一内在结构（内形式）在文本的终端呈现为章回体，则章回体就是这一故事最后的外形式；如果老舍把这一内形式在文本这一终端呈现为书信体，则书信体就是这一“介入与逃避的悲剧”故事的外形式。

朱立元关于文学作品的内在结构，有一个“五分法”，即：第一层，语音语调层；第二层，意义建构层；第三层，修辞格层；第四层，意象意境层；第五层，思想感情层。他说：“实际上，文学作品的前三层结构均属语言学范畴，只有意象层才进入心理学范畴。而文学作品的生命却恰恰体现在意象层中。如前所述，文学作品是活在读者的审美阅读中的。如果阅读仅进到前三个层次，那么可以说还没有真正进入文学的审美活动，此时的文学作品还只是一种带有文学性的语言存在，一种文学的可能结构。只有当读者通过语音语调、语义建构与修辞格三个层次，并由这些层次激活了、触发了自己以感觉经验形式出现的相关意象时，他才算真正进入了审美状态。”^①这真是关于文学作品内在结构的真知灼见。他所说的“意象层”，正是内形式之所在。对此，本书在后文将会展开论述。

^① 朱立元：《略论文学作品的内在结构》，《天津社会科学》1988年第5期。