



中国新诗韵律节奏论

On the Rhythm of the Chinese New Poetry

许 霆 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

中国新诗韵律节奏论

On the Rhythm of the Chinese New Poetry

许 霆 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗韵律节奏论 / 许霆著. —北京: 北京师范大学出版社, 2016.1

(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-303-18418-7

I. ①中… II. ①许… III. ①新诗—诗词格律—研究—中国 IV. ①I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 018678 号

营 销 中 心 电 话 010-58805072 58807651
北师大出版社学术著作与大众读物分社 <http://xueda.bnup.com>

ZHONGGUO XINSHI YUNLU JIEZOU LUN

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京市海淀区新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印 刷: 北京京师印务有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 730mm×980mm 1/16

印 张: 23

字 数: 394 千字

版 次: 2016 年 1 月第 1 版

印 次: 2016 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 68.00 元

策划编辑: 曾忆梦

责任编辑: 曾忆梦

美术编辑: 袁 麟

装帧设计: 毛 淳 袁 麟

责任校对: 陈 民

责任印制: 马 洁

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58805079

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影
响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目 录

导论：问题与思考	(1)
第一章 新诗节奏的基础：声音段落	(23)
第一节 诗歌语言的声音段落	(23)
第二节 声音段落与基本节奏单元	(30)
第三节 格律体新诗的音顿与意顿	(44)
第四节 自由体新诗的行顿	(53)
余论：新诗废平仄问题	(59)
第二章 韵律节奏的组织：从顿到篇	(66)
第一节 诗行的节奏意义	(66)
第二节 从诗顿到诗行	(72)
第三节 从诗行到行组	(79)
第四节 从行组到诗节	(85)
第五节 从诗节到诗篇	(91)
余论：“诗功能”论的启示	(99)
第三章 韵律节奏的系统：三大体系	(108)
第一节 新诗的韵律节奏系统	(108)
第二节 音顿节奏体系的格式	(116)
第三节 意顿节奏体系的格式	(123)
第四节 行顿节奏体系的格式	(131)
余论：新诗的音乐性问题	(140)
第四章 韵律节奏的体式：诗体规范	(150)
第一节 韵律节奏与新诗诗体	(150)
第二节 连续形的自由诗体	(157)
第三节 诗节形的格律诗体	(162)

第四节 固定形的格律诗体	(167)
余论：新诗的半格律诗体	(173)
 第五章 韵律节奏的呈现：诗的语言	(180)
第一节 节奏基本单元与词语	(180)
第二节 诗行节奏与句法	(191)
第三节 韵律节奏段落与句群	(200)
余论：新诗的语言问题	(208)
 第六章 韵律节奏的所指：诗的意义	(215)
第一节 韵律模式与审美意味	(215)
第二节 形式规范与情思美化	(220)
第三节 语言节奏与内在节奏	(226)
第四节 诗行构形与意蕴暗示	(234)
第五节 节奏声音与意义凸显	(240)
 第七章 韵律节奏的实践：创作实例	(250)
第一节 新九言诗体探索论	(250)
第二节 艾青新诗体式探索论	(264)
第三节 纪宇朗诵诗体探索论	(274)
第四节 卞之琳新诗声韵美论	(281)
第五节 闻一多新诗建筑美论	(294)
 附录一 新诗发生期诗律新变论	(304)
 附录二 新诗格律诗体探索史论	(327)
 附录三 新诗格律研究论著选目	(341)
 后 记	(359)

导论：问题与思考

诗是一种在自己的声音中有序化的语言艺术，诗体的稳定性是由不同于口头语言和其他文体语言的“诗家语”决定的，而其“诗家语”的最为重要的特征就是诗的音律。黑格尔在《美学》中认为，“诗的音律”是诗的表现方式中的必要因素：“它之所以必要，是因为诗的观念不仅要体现于文字，而且要用实在的话语说出来，因而涉及语调和字音这些感性因素。因此我们要跨进诗的音律领域。”他认为，诗的“音律”是由两个体系构成的：第一个体系是以节奏为根据的诗的音律，在诗中表现为回旋的组合和时间上的承续运动；第二个体系是由突出单纯的音质来形成的，在诗中表现为双声、叠韵、半谐音和韵脚等。这两个体系和民族语言本身的音律密切相关。同时，按节奏的进展和按音质的组合这两个体系也可以结合在一起，如诗韵就也能在诗中以“韵节奏”的形式出现。^① 唐湜认为，以上两个体系中的韵律节奏体系是诗中音律的中心脊椎，是用来表现诗中情绪的强有力的主导潜流，而声调音韵体系是潜流上面的外在音响的浪尖，两者既有联系又有区别。本著重点讨论我国新诗音律的第一个体系，即韵律节奏，兼及第二个体系中关涉韵律节奏的内容。作为诗歌形式要素的韵律节奏，在新诗发生期就开始了自己的建构之路。近百年来，数代诗人、学者探索新诗的韵律节奏，积累了丰硕的成果。我们的研究思路是：在吸收前人成果的基础上加以整合，尝试建构新诗韵律节奏系统。我们的研究力求从问题出发，而新诗韵律节奏研究中的问题很多，这里提出六个问题。

一

问题和思考之一：朱光潜在《诗论》中认为欧诗节奏有两大体系，即音步节奏和音顿节奏，“英诗可代表日耳曼语系诗，法诗可代表拉丁语系诗”。那么，汉语诗歌更接近哪一体系呢？中国新诗的发生，在诗体形式方面更多接受的是英诗影响，因此也自然地接受了音步说，但用英诗音步节律去比附汉诗节奏，

^① 〔德〕黑格尔：《美学》第3卷下册，朱光潜译，北京，商务印书馆，1991，第68～72页。

却始终无法自圆其说。同时我们看到，在具体的对比分析中，很多人却又认为汉语更加接近法语。既然这样，那么我们能否换个思路，从音步说跳出来，明确汉诗总体上属于音顿节奏体系呢？这样一来，我们的注意力从音步转向了顿歇，可能许多复杂问题也就迎刃而解了。

世界各种语言形成节奏的原理不同，但其共同之处，就是节奏是由同一类基本单位的不断重复、反复回旋形成的。这里的“基本单位”，朱光潜称之为“时间的段落”，认为声音是在时间上纵直地绵延着，要它生节奏，其基本条件就是要通过“切割”，获得声音在时间上的段落。他说：“时间的绵延直线必须分为断续线，造成段落起伏”，“节奏是声音大致相等的时间段落里所生的起伏。这大致相等的时间段落就是声音的单位，如中文的句逗……”^①郭沫若作过相似的分析：“简单的一种声音或一种运动，是不能成为节奏的。但加上时间的关系，他便可以成为节奏了。譬如到晚来的一种寺钟声，那假如一声一声地分开来，那是再单调没有的。但他中间经过一次间歇，同样的声音接续又来，我们便生出一种怎么也不能说出的悠然的，或者超凡的情趣。”这种间歇所形成的声音即“时间的段落”。除了“时的关系”外，郭沫若认为还有“力的关系”，这就是“力的节奏不能离去时间的关系，而时的节奏在客观上虽只一个因子，并没有强弱之分，但在我们的主观上是分别了强弱的。”理由是：“因为与我们注意点相当或不相当的原故，不怕就是同样的声音也可以生出强弱来。”^②朱光潜和郭沫若关于节奏生成的论述，为我们解决新诗节奏问题提供了总体思路。这就是：其理论基础是现代语言学 and 心理学；基本原理是基于时和力的关系的时间段落因断续所生的起伏；格律要求是“段落起伏也要有若干规律，有几分固定的单位”。

解决我国新诗的节奏问题，要从汉语的特点出发。中国语言文字最大的特点是“独体单音”，不似西方的拼音语言，可以因字母的拼合而有音节多少和轻重音的许多变化。汉语是音节文字，字与字之间音的高低、长短、轻重的差异并不明显，因此汉语古诗以音节组合为基本节奏段落，即以“时”来建构自身韵律节奏基础；同时，汉诗节奏形成的“力的关系”表现是停顿，我国古诗常常使用朗读中的停顿即“逗”来指称基本节奏单

① 朱光潜：《诗论》，北京，生活·读书·新知三联书店，1984，第157页。

② 郭沫若：《论节奏》，载《创造月刊》，第1卷第1期，1926年3月。

元。这样，汉诗的节奏形成规律就是：时的存在——音节组合成顿；时的不存在——顿间停顿；力的作用——停顿在朗读中的抑扬。丁鲁在《中国新诗格律问题》中说：“在古代，我们的先人曾经分开解释‘节’、‘奏’二字，把‘奏’理解为发音，而把‘节’理解为不发音，即停顿。滴水的声音可以体现这种意思：水珠落在水潭里的声音是‘奏’，而‘奏’与‘奏’之间的有规律的静默是‘节’，因此滴水可以形成一种最单纯的节奏；而节奏的特点，就是节奏因素在时间上的有规律的出现。”^①这揭示了节奏的本质特征：声音“时间段落”的“奏”和“节”的有规律组织就能产生节奏感。

朱光潜在《诗论》中认为，欧诗音律有三个类型：一是以很固定的时间段落或音步为单位，以长短相间见节奏，字音的数与量都是固定的，如希腊拉丁诗；二是虽有音步单位，每音步只规定字音数目（仍有伸缩），不拘字音的长短分量，在音步之内，轻音与重音相间成节奏，如英文诗；三是时间段落更不固定，每段落中的字音的数与量都有伸缩的余地，所以这种段落不是音步而是顿，每段的字音以先抑后扬见节奏，所谓抑扬是兼指长短、高低、轻重而言，如法文诗。^②三类音律可概括为两大体系，即“英诗可代表日耳曼语系诗，法诗可代表拉丁语系诗”。以英美诗歌为代表的音步节奏，突出的是音步内部的轻重或时间段落的长短；以法语诗歌为代表的音顿节奏，因为顿内音节的轻重、长短不够明显，所以主要是通过顿的安排来突出抑扬的时间段落。法诗的音节数是建立在一定变化的拍子上的，法诗节奏与英诗相比是相对的等时性，因而马乍雷哈(Jean Mazaleyrat)说：“建立在变化单位关系上的法诗系统，在错觉上得以创立。”^③在对比分析基础上，朱光潜认为，中诗的“顿”是同时在长短、高低、轻重三方面见出。每顿中第二字都比第一字读得较长、较高、较重。就这一点说，中诗顿所产生的节奏很近于法诗顿。^④ R·R·K·哈特曼、F·C·斯托克在《语言与语言学词典》中说到诗节奏时也明确指出：“英语是一种以重音计时的语言，即重读音节的时距大体上相等；说‘Jack and Jill’（杰克和吉尔）和说‘Jack and his sister Jill’（杰克和他的姐姐吉尔）所花的时间差不多一样。另一方面，法语则是以音节计时

① 丁鲁：《中国新诗格律问题》，北京，昆仑出版社，2010，第99～100页。

② 朱光潜：《诗论》，北京，生活·读书·新知三联书店，1984，第160～161页。

③ 转引自李国辉《比较视野下中国诗律观念的变迁》，北京，中国社会科学出版社，2011，第48页。

④ 朱光潜：《诗论》，北京，生活·读书·新知三联书店，1984，第180页。

的,即说每个音节所花的时间大体上相同。”^①汉语是音节文字,其字音没有明显的轻重、长短区别,实际上类似于法诗的音顿节奏。因此梁宗岱说自己只知道汉诗一句中有若干个“停顿”,只知道中国文字有平仄、清浊之别,却分辨不出白话文中哪个轻哪个重来(虚字除外)。他认为中国文字差不多每字都有它独立的、同等重要的音的价值。他凭着直觉感觉到汉诗的节奏在于停顿,而法诗也是用顿与韵来造成节奏,法诗节奏以“数”而不以“重音”为主,中国文字的音乐性与法诗接近。因此,他主张新诗应放弃英诗的轻重律而学法诗的顿及韵。^②叶公超认为,我国国语的语调,长短、轻重、高低的分别都不显著,勉强模仿希腊式或英德式诗歌,必然费力不讨好。他说:“音步的观念不容易实行于新诗里。我们只有大致相等的音组和音组上下的停逗做我们新诗的节奏基础。停逗在新诗里占有很重要的地位。它本身的长短变化已然是够重要的,因为它往往不只代表语气的顿挫而还有情绪的蕴含。但是更有趣味的是,停逗常常可以影响到它上下接连的字音的变化。”^③根据以上分析,我们的结论是:汉语节奏属于音顿而非音步节奏体系。

我国新诗的发生更多地是从英美诗歌借鉴的,其中诗律观念也是如此,所以长期以来学者们始终用音步理论来解释新诗节奏。但我们面对的事实是:汉语的音节没有轻重或长短之分,所以结果往往无所适从。其实,在新诗格律探索中,闻一多、朱光潜、林庚、何其芳、卞之琳等始终坚持把新诗的节奏单元称为“顿”(或“逗”),这是大有深意的;孙大雨、罗念生等始终认为只有“时长”才是构成汉诗节奏的基础,这也是大有深意的。孙大雨反复强调节奏的时间属性,认为“音长”的循环或重复是我们觉察到的节奏的核心问题。这里所说的“音长”即朱光潜的“时间的段落”,其有序重复是节奏形成的先决条件,只有这样的节奏研究才不会偏离正确轨道。^④诗从最小节奏单元出发,通过有序进展构成诗行、行组、诗节以至诗篇。新诗最小的节奏单元我们称之为“顿”,它是声音的时间段落,不同形式的顿在本质上都是“音顿”。由“顿”不断向外发展,通过建行、构节和组篇等方式构建诗的有秩序统一体。由不同的“顿”向外发展构成音顿节奏体系、意顿节奏体系和行顿节奏体系,这三种节奏

① [英]R·R·K·哈特曼、F·C·斯托克:《语言与语言学词典》,黄长著等译,上海,上海辞书出版社,1981,第300页。

② 梁宗岱:《论诗》,见《诗与真诗与真二集》,北京,外国文学出版社,1984,第37、43页。

③ 叶公超:《论新诗》,载《文学杂志》创刊号,1937年5月11日。

④ 转引自孙大雨《诗歌的格律》,载《复旦学报》,1956(2),1957(1)。

体系构成了我国新诗的韵律节奏系统。这就是我们关于新诗韵律节奏系统的基本理解。

二

问题和思考之二：我们聆听了著名播音员的朗读唱片，结果发现方明这样来划分郭小川诗句的停顿：“哦，/ 我的青春、/ 我的信念、/ 我的梦想…… / 无不在北方的青纱帐里 / 染上战斗的火光！”这是按照语法意义来划分意群的，完全符合自然语流的停顿。这里提出的问题是：按照传统的音顿而不是意顿的方式分顿，像闻一多的《死水》之类诗可行，但像郭小川的新辞赋体诗就不行了，那么是否存在两种不同的节奏方式呢？答案是肯定的，中国传统诗歌就有两种节奏方式：一种是《诗经》开启的音顿节奏方式；一种是《楚辞》肇始的意顿节奏方式。前者倾向形式化，后者倾向口语化。两种方式都是基于“顿”，但“顿”的划分依据却有分别。

我们把新诗基于时间段落的基本节奏单元称为“顿”，它是若干音节（字）的组合单位。根据功能特点和命名需要，我们又把“顿”区分出音顿、意顿和行顿等，但其本质都是声音的时间段落。叶公超说过：“我们只有大致相等的音组和音组上下的停逗做我们新诗的节奏基础。”“顿”同时连接着汉诗形成节奏的三个因素：顿间的音节存在、顿逗的音节停歇和朗读的语气顿挫（上下接连的字音变化）。在继承传统诗律“逗”的前提下使用“顿”意义重大：第一，它明确了新诗采用音顿节奏而非音步节奏体系；第二，“顿”不仅指音节组合的形式化音组，还指由相对完整的意义或语法所构成的“意顿”和“行顿”，从而为“顿”的作用扩大提供了可能；第三，“顿”的时长相对自由，变化更多，同汉语新诗构建的韵律节奏系统更为契合；第四，“顿”还是相等、整齐的意思，即一些东西的重复，是均衡的次数（徐迟）。“顿”的这些意义，从根本上说是同现代汉语的语言特征相契合的。

那么，新诗的“顿”是如何构成的，或者说汉诗“顿”的构成特征是怎样的？普遍的看法是：汉诗的最小节奏单元由二三字构成，也可由单字和四字构成。语言学家甚至认为汉语韵律词就是由两个或三个音节构成，即双音节音步和三音节音步，双音节音步称为“标准音步”，三音节音步称为“超音步”，而单音节则是“蜕化音步”。就旧诗而言：“四言诗节奏以

二、二之顿挫为主，五言诗以二、三之顿挫为主，七言诗就以二、二、三之顿挫为主。”^①新诗则在此基础上增加了单字顿和四字顿，但同时主张有条件地限制入诗。胡乔木更是把新诗节奏单元固定为二三字，以此来划分诗行节奏，而不顾意义单位和语法单位是否完整。朱光潜认为旧诗的“读”近于现在的“顿”，完全是形式化的。所谓形式化就在于：“凡是五言句都是一个读法，凡是七言句都另是一个读法，几乎千篇一律，不管它内容情调与意义如何。这种读法所生的节奏是外来的，不是内在的，沿袭传统的，不是很能表现特殊意境的。”^②因此他规定新诗也以二三字为主，必然也是一种形式化的诗律主张。

我们认为，形式化的“顿”能够产生重复、再现的节奏感，从而成为新诗的一种基本节奏模式，所以应该得到充分肯定。但是问题在于，许多年来人们还希望在此基础上能有一种同自然语调和情调契合的节奏体系。我们聆听了大量著名播音员的朗读唱片，结果发现在实际朗读中往往是按照语法意义和自然停顿来划分意群（也是音节的组合体）的。经过对新旧诗歌的节奏分析，我们提出了新诗两种节奏体系的理论，即音顿节奏体系和意顿节奏体系。这一理论最早的正面概括，是在20世纪90年代初许霆、鲁德俊出版的《新格律诗研究》中，丁芒在“序言”中指出：“我认为《新格律诗研究》一书的最大成就和贡献，就是能在总结前人经验的基础上，突破前人和流行的观点，独辟蹊径，在我国第一个提出了新诗格律的两大节奏体系论。”^③

其实，中国古代就有两种节奏体系的传统。丁鲁在《中国新诗格律问题》中，就肯定了“中国古典诗歌的两个节奏系统”。一个是黄河流域中原文化的节奏遗产，体现在最早的诗歌总集《诗经》中。这部古老的诗集基本上采用四言句式，分为“2字+2字”的两个节奏单位，充分体现了汉语的双音节化倾向。而长江流域楚文化的节奏遗产却复杂得多，散发着浓郁浪漫主义气息的楚辞，采用的是一种多缀虚词的、跳荡的、具有混合形态的节奏和丰富多变的句式。^④林庚等认为楚辞“接受了散文化语言才得以取代《诗经》的四言诗时代的”。楚辞节奏基本特点是同其呈散文化趋势的语言契合，使诗的节奏由形式化走向自然化和口语化，使诗节奏跟着意义和情调走。骆寒超分析说：“楚辞单音节的词汇已被大量的双音

① 叶嘉莹：《中国古典诗歌的美感特质与吟诵》，载《光明日报》，2013年4月1日。

② 朱光潜：《诗论》，北京，生活·读书·新知三联书店，1984版，第185页。

③ 丁芒：《新格律诗研究·序》，银川，宁夏人民出版社，1991，第2页。

④ 丁鲁：《中国新诗格律问题》，北京，昆仑出版社，2010，第107~108页。

节、三音节甚至多音节的词、词组、短语所替代。楚辞又是使用典雅的上古汉语，较遵循约定俗成的语言规范，不随便省略关联、转折用词和句子成分，且具备‘又重之以修能’的习惯，致力于各个成分的修饰。正是在这种语言散文化要求的作用下，虚词、语助词、修饰成分大量涌入诗行，促使诗行膨胀、拉长。”^①这种变化完全类似于新诗语言。从本质上说，《诗经》是一种形式化的节拍节奏，而《楚辞》则是一种口语化的自然节奏。两种节奏系统后来形成了线索清晰的两种节奏体系。大致说来，古诗体及后来定型的近体主要继承的是《诗经》的形式化节奏体系，而辞赋和词曲主要继承了《楚辞》的口语化节奏体系。前者的特征是设限音顿的型号、设限诗行的音顿、设限诗行的组合、有严格的声调韵式；后者的特征是不限顿的字数、不限诗行的音数、不限诗行组合方式、不限诗节结构。形态上前者是齐言体，后者是非齐言体。

其实，新诗始终在探索着两种节奏体系。在新诗运动初期，新式白话诗主要是两种形式：一是白话古诗体；一是白话词调体。时人认为，在中国诗史上，由风谣体到骚赋体，是诗体的第一次解放；五七言古诗删除煞尾字是第二次解放；词曲突破整齐句法是第三次解放。因此探索新诗形式，借鉴词曲是重要途径，当时各报所载很多新诗是带有词调的，多数诗人的新诗是从词曲里变化出来的。胡适明确地说：“故词与诗之别，并不在一可歌而一不可歌，乃在一近语言之自然而一不近语言之自然也。”^②胡适早在1919年写的《谈新诗》中，就倡导“语气的自然节奏”，认为诗句里的节奏是“依着意义的自然区分与文法的自然区分来分析的”，显然，这里所指的节奏单元不是音顿而是意顿。到20世纪20年代中期诗人新诗创格时，闻一多、孙大雨等人探索的是音顿节奏，徐志摩、朱湘等探索的是意顿节奏。徐志摩提出了“诗的秘密也就是它的内含的音节的匀整与流动”的理论，朱湘提出了“行的独立与行的匀配”的理论，两人写作了大量意顿或诗行对称节奏的新格律诗。新月诗人奠定了两种节奏体系的基础，具体说就是音顿连续排列节奏体系和意顿诗行对称节奏体系。后来新格律诗的创作主要采用这两种节奏体系。前者以闻一多、孙大雨、何其芳、卞之琳等大批诗人的创作为证，后者以徐志摩、朱湘、郭小川、严阵、纪宇等大批诗人的创作为证。我们认为，尽管音顿节奏和意顿节奏构“顿”的方式不同，但都建立在科学的音律理论基础之上，

① 骆寒超：《汉语诗体论·形式篇》，北京，人民文学出版社，2009，第16页。

② 见钱玄同：《尝试集·序》，合肥，安徽教育出版社，1999，第11页。

都有其存在的合理性。由于现代汉语和诗语大量使用着多音节词，使用着严密复杂的语法结构，呈现着接近口语的自然节调，所以在音顿节奏以外探索意顿节奏，在形式化节奏以外探索口语化节奏，在齐言诗体以外探索非齐言诗体，在均衡复沓型节奏以外探索参差流转型节奏，就是势所必然的事了。

三

问题与思考之三：不少人肯定自由体诗的内在律而忽视其外在律。这里的问题是：诗体是一种在自己的声音中有序化的语言，离开了语言的韵律节奏后为什么自由体还是诗体呢？其实，自由体仍然有着自身的韵律节奏规律。王珂在《新诗诗体生成史论》中用大量篇幅说明：自由诗体在国外是有韵律的，中国诗人引入时存在着“误读”倾向。其实国外学者论自由诗体，从来都是肯定其独特韵律节奏的，就是“诗节的作用取代了诗行的作用，诗行（句法单位）本身变成了韵律的组成部分，而且诗行的长短变化形成了一定的节奏”。由此我们认为自由诗体的基本节奏单元是“行顿”，是基于“顿”的行顿节奏体系，自由诗体是以句子分行构顿和行间对等组合而成的诗体。若以此来分析自由诗体的韵律节奏，我们就会感到豁然开朗。

在新诗节奏研究中，无法回避的是内在律和外在律的关系。所谓内在律，普遍的看法是指诗的情绪的或观念的抑扬起伏或进展推衍；而外在律则是诗的语音一维进展的时间流的抑扬起伏或进展推衍。我们的基本看法是：第一，内在律和外在律是普遍存在于新诗中的。格律体新诗中也存在内在律，自由体新诗中也有外在律。第二，内在律和外在律在新诗中的显现是不同的。一般而言，“格律诗看重的是语词外在的音响效果，即一种形式化的格律，那么自由诗则更强调内在的情绪的旋律，即一种非形式化的格律”^①。这样概括不能导致否认自由诗中外在律的存在。第三，内在节奏是通过语言节奏来显现的。新诗的韵律在本质上是诗中通过重复、回旋或呼应而形成的一种语词现象，它实现的既是字音的相互应答，又是情绪的彼此应和。前者是后者的基础，而后者是前者

^① 张桃洲：《内在旋律：20世纪自由体新诗格律的实质》，见《语词的探险》，北京，社会科学文献出版社，2012，第21～22页。

的外化，两者完全融合才是新诗韵律节奏的最高境界。对于“诗”的构成因素来说，有序化的语言仅是其中之一；而对于“诗体”来说，有序化的语言则是其全部内容；这里所谓的“有序化语言”主要指诗所特有的韵律节奏和声调技巧。长期以来，人们谈到自由诗体时，普遍的观点是认为该诗体的节奏体现在情绪的内在律方面，可以没有外在律而呈现完全自由状态。但是，诗歌情绪的内在律必须通过外在的韵律语言才能表达，因为我们理解、把握世界，乃是通过语言进行的，诗的一切存在都是用语言呈现的，我们只能别无选择地通过语言之路呈现或进入“存在”。因此，我们也只有通过自由诗体的韵律节奏才能把握其内在的情绪节奏。

我国诗人在借鉴西方自由诗体的过程中存在“误读”，即误认自由诗体抛弃一切语言的韵律手段，是绝对自由的诗体。基于这种“误读”，初期诗人大力倡导自由诗体的形式绝对自由，不讲格律，拿郭沫若的话来说就是：“他人已成的形式只是自己的镣铐。形式方面我主张绝端的自由，绝端的自主。”^①虽然在初期创作中，诗人们并没有完全抛弃韵律节奏的探索，但理论上的偏颇成为一种“误导”并长久地影响到新诗自由体的韵律节奏建设。这里的关键是，自由诗体是在冲破传统诗体的束缚中兴起的，在这一意义上它确实要打破格律束缚获得诗体大解放，呈现着“精神的自由和形式的自由”的特性；但是，它其实要打破的是传统的格律束缚，也就是西方自由诗运动所说的“抛弃传统的题材和韵律”，就是胡适所说的“从前一切束缚自由的枷锁镣铐”，就是郭沫若所说的“他人已成的形式”。但在打破传统格律以后，新诗还是应该在新的探索和创新中建立自身的韵律体系。林以亮对此的论述极有说服力，他认为取消了传统形式与技巧以后，只要写的仍然是诗，诗人的困难反而有增无减：“形式仿佛是诗人与读者之间一架共同的桥梁，拆去之后，一切传达的责任都落在作者身上。究其实际，自由诗并没有替诗人争得自由，反而加重了诗人的负担，使他在用字的词序上、句法的结构上、语言的运用上，更直接、更明显地对读者有所交代。”^②传统形式不再成为可能后，并不意味着诗从此不再需要形式，而是把寻找新形式的重担重新放在诗人肩上。

我国的自由诗体主要是接受了西方自由诗运动的产物。该运动既要

① 郭沫若：《论诗三札》，见杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》（上），广州，花城出版社，1985，第61页。

② 林以亮：《论新诗的形式》，见《林以亮诗话》，台北，洪范书店有限公司，1976，第56页。

冲破传统的韵律束缚，又在创作中寻找着新的韵律。其基本主张是：自由诗是追求散体与韵体的和谐而生的独立韵律。如果意识不到这样的“第三种韵律”(third rhythm)，就无法解释诗失去规则韵律后为何不会沦为散文。这里的“第三种韵律”准确的解释是：“在这种诗歌中，诗节的作用取代了诗行的作用，诗行(句法单位)本身变成了韵律的组成部分，而且诗行的长短变化形成了一定的节奏。”^①自由诗体的特点表现为用诗行在诗节意义上的旋律和诗人内在的韵律节奏代替传统的音乐语言节奏。虽然我国在新诗发生期误读了西方自由诗体，但还是不自觉地进行了诗行节奏的探索。胡适强调的节奏单元是“诗行”或“诗句”，即“做长短不一的白话诗”，认为新诗的音节全靠两个重要分子：语气的自然节奏和每句内部所用字的自然和谐。^②胡适不再从“逗”而从“句”的角度去探讨新诗节奏问题。稍后的徐志摩认为，新诗“行数的长短，字句的整齐或不整齐的决定，全得凭你体会到得音节的波动性”^③。这里又提出新诗节奏基础是在“行数的长短”上，在“字句的整齐与不整齐”上。自由诗的旋律节奏要通过语言来表达和定型，其“时间上的段落”主要是“一句文”、“一行字”。以上关于新诗音节的探索都开始突破“逗”而进入到“句”的节奏单元，即从句(行)的内在的“自然节奏”和“音节的匀整与流动”来思考新诗自由诗体的语言节奏问题。这些研究成果过去我们注意得非常不够。

在自由诗体中，诗行的意义非常重要，虽然行内(尤其是长行)也可以停顿，但只有行末才是真实的停顿。这种停顿就使诗行成为一个相对独立的节奏单元，我们把它称为“行顿”。确立“行顿”的意义，就使诗行(句法单位)本身变成了韵律的组成部分(基本节奏单元)。现代自由诗抛弃诗逗而取诗行作为节奏的基本单元，根本原因就在于：“一方面要根据我们说话的节奏，一方面要切近我们的情绪的性质。”^④自由诗体在建立韵律时，更多地趋向内在律，其生成经过了一个繁复的“诗的转换”过程，那是诗人从现代汉语的特性出发，并根据情绪的律动而锻造出既切合情绪、又符合现代汉语特性的诗行节奏的过程。在行顿基础上按照节奏形成原理即重复或复现来组织语言，就能形成自由诗体独特的节奏体系。其最为重要的是采用“对等”原则。在散文中，语言是以相邻性为基础的

① [英]罗吉·福勒：《现代西方文学批评术语词典》，袁德成译，成都，四川人民出版社，1987，第114页。

② 胡适：《谈新诗》，载《星期评论》纪念号，1919年10月10日。

③ 徐志摩：《诗刊放假》，载《晨报副刊·诗镌》第11期，1926年6月10日。

④ 叶公超：《论新诗》，载《文学杂志》创刊号，1937年5月1日。

组合关系，而在诗歌中，相似性成为支配原则。“这种相似性不仅体现在选择轴，即诗篇外，而主要的是体现在组合轴上，本是相邻性的单位也成了相似性的俘虏。于是相似性，即对等原则，成为诗歌结构的基本特征。”^①在雅各布森看来：“对等原则是诗歌结构的基本特征。语音的层次自不必说，格律和节奏赖以存在的基础，正是靠不断重复同类的单位。”^②“对等”原则取消了普通语言的逻辑关系而代之以“诗法”关系：在普通语言中，相邻的成分是由语法来建立关系的，而在诗歌话语中，这种关系是由对等原则承担的。把对等理论运用到诗的语言排列中，就必然突破两两相互的形式化对称而引入复杂多变的自由化对等。音乐和诗的节奏或旋律所呈现的是自由流动中的有规则进展结构，在持续递推过程中保持了某种规则的不变性，这正是对称（对等）原理的运用，而这也正是新诗自由体的格律基本原则。它同新诗格律体的格律原则相比是自由的，但同散文诗体的语言组织相比又是规则的。“整齐，应当是指节奏的稳定延续，而不是指字数或节奏单元数字的一致。……节奏单位在行间以一定方式（数目和形态）相应以形成对比就能产生节奏感。”^③如艾青的《鱼化石》：“不幸遇到火山爆发，/ 也可能是地震，/ 你失去了自由，/ 被埋进了/ 灰尘。// 过了多少亿年，/ 地质勘探队员 / 在岩层里发现你 / 依然/ 栩栩如生。”诗人运用对等格律组织诗行。每行为一大顿，结构相似，内部小顿在朗读中可停可不停，但行末必然停顿，从而构成复现式节奏。虽然语言流动变化，但其中体现的对等原则却是不变的。骆寒超概括了艾青自由诗节奏技巧，包括：分行的技巧，排句的技巧，反复的技巧。^④复杂散文的句式和强化旋律的技巧结合，为自由体新诗解决韵律节奏问题提供了成功经验。“在新诗格律实践而非理论的探索中，艾青和戴望舒取得的成绩比闻一多和林庚要大。”^⑤

四

问题与思考之四：“如果用语言的自然的节奏，使音的‘顿’

① 黄玫：《韵律与意义：20世纪俄罗斯诗学理论研究》，北京，人民出版社，2005，第53页。

② 黄玫：《韵律与意义：20世纪俄罗斯诗学理论研究》，北京，人民出版社，2005，第52页。

③ 赵毅衡：《汉语诗歌节奏初探》，载《徐州师院学报》，1979（1）。

④ 骆寒超：《论艾青的诗歌艺术》，见《中国现代诗歌论》，南京，江苏人民出版社，1984，第140～141页。

⑤ 邓程：《论新诗的出路》，北京，中国社会科学出版社，2004，第322页。