

中国新诗自由体音律论

许 霆 著

 復旦大學 出版社

中国新诗自由体音律论

许 霆 著

 復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗自由体音律论/许霆著. —上海:复旦大学出版社,2016.3
ISBN 978-7-309-12099-8

I. 中… II. 许… III. 新诗-诗歌研究-中国 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 020315 号

中国新诗自由体音律论

许霆 著

责任编辑/方尚苓

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

上海市崇明县裕安印刷厂

开本 787×1092 1/16 印张 26.25 字数 383 千

2016 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-12099-8/I·978

定价:58.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

作者简介



许霆，1951年9月生，江苏太仓人，教授。长期从事中国现代文学教学与研究工作。主持过国家社科基金后期资助项目“中国新诗发生论稿”“中国新诗韵律节奏论”“中国十四行诗史稿”和江苏省哲社规划重点项目“百年中国现代诗体流变研究”等。出版《十四行体在中国》《旋转飞升的陀螺：百年中国现代诗体流变史论》《中国现代主义诗学论稿》《中国新诗发生论稿》《中国新诗韵律节奏论》等著作。部分成果获省市哲学社会科学优秀成果奖。

内 容 提 要

本书试图建构中国新诗自由体音律理论体系。这一体系基于黑格尔关于诗歌音律的理论，把音律划分为节奏音律和音质音律两大部分，并结合我国自由诗创作实践和理论研究，借鉴世界自由诗体发展的理论，分别对我国自由诗体的节奏音律和音质音律作了具体的理论概括。本书提出了自由诗体的节奏单元是行顿的理论，提出了自由诗体节奏运动的理论，提出了自由诗体采用顿诗节奏的理论，提出了自由诗体的音义关系理论，提出了自由诗体对等的诗功能理论，提出了自由诗体的节奏语型理论等。书稿始终紧扣新诗的语言问题展开，紧扣世界近代以来诗律发展最新趋势展开，即建立新的节奏规则、凸显诗的音质音律和发现意义节奏功能。

责任编辑 方尚岑

目 录

导论.....	1
第一章 语言的新诗自由体.....	24
一、诗质与诗形.....	24
二、字形与语音.....	29
三、韵律与节奏.....	36
四、旧律与新律.....	40
五、阅诗与读诗.....	47
第二章 自由诗体的节奏单元.....	52
一、顿：新诗的节奏单元.....	52
二、新诗的三种节奏单元.....	63
三、行顿节奏的内在根据.....	73
四、化句为行与行顿形态.....	82
第三章 自由诗体的节奏运动(1).....	91
一、节奏运动的四个要素.....	91
二、新诗自由体的重复律.....	106
三、新诗自由体的对等律.....	114
四、自由诗体的对等节奏.....	122
第四章 自由诗体的节奏运动(2).....	133
一、自由诗体的诗节段落.....	133

二、节落内部的节奏运动.....	139
三、诗篇层级的节落运动.....	146
四、对等平行的若干技巧.....	155
五、自由诗体节奏细读例.....	166
 第五章 自由诗体的节奏语型	177
一、节奏语型的概念提出.....	177
二、节奏语型的历史线索.....	184
三、说话式自由诗体.....	192
四、抒情式自由诗体.....	197
五、纯诗式自由诗体.....	203
六、诵读式自由诗体.....	209
七、散文美自由诗体.....	217
八、歌吟式自由诗体.....	224
九、实验性自由诗体.....	230
 第六章 自由诗体的音质音律	238
一、音质音律.....	238
二、复杂用韵.....	244
三、同音堆集.....	254
四、双声叠韵.....	260
五、词语重叠.....	268
 第七章 自由诗体的语调问题	279
一、自由诗体语调新变.....	279
二、主体声音与语调.....	285
三、语体风格与语调.....	292
四、宣叙调性及其他.....	298
五、标点符号与语调.....	303

第八章 自由诗体的音义关系.....	311
一、音义结合的诗体特征.....	311
二、语音与语义.....	318
三、隐喻与句段.....	328
三、内律与外律.....	335
五、句式与情感.....	343
六、破格与意义.....	352
第九章 自由诗体的理论成果.....	359
一、刘延陵的诗体特质论.....	359
二、胡适的“诗体解放”论.....	365
三、郭沫若的“内在律”理论.....	370
四、艾青的“散文美”理论.....	375
五、丁芒的音乐美诗论.....	380
第十章 自由诗体的理论争鸣.....	386
一、骆寒超论自由诗体.....	386
二、王光明论自由诗体.....	390
三、王珂论自由诗体.....	395
四、李国辉论自由诗体.....	399
五、李章斌论自由诗体.....	405
附录 《中国新诗自由体音律论》写作谈.....	409

导 论

本著的论题是“新诗自由体音律论”，导论拟从“新诗”“自由诗”“自由诗之自由”“新诗自由体”“音律”等方面，就此论题的若干问题做些说明。

一

“新诗”这个名称古已有之，如晋陶渊明诗《移居》中“春秋多佳日，登高赋新诗”；唐代诗中大量使用“新诗”这名词，仅杜甫就用过10多次；但这些都不是文类意义上的称呼，都指新写的诗。作为文类的“新诗”命名出现在清末民初的诗界革命中，先是指“新学诗”，后指“新派诗”。新学诗创作集中在1896年至1897年间，当时知识界整个处在“新学”与“旧学”的尖锐对立之中，谭嗣同等人在争论中决意同“旧学”告别，勇敢地探索“新学”，自然将“旧诗”归入“旧学”之列加以否定，同时提出“新诗”这一在汉诗史上全新的诗歌文类概念而试作。“新学诗”已经开始破坏传统诗律，它是资产阶级改良派政治变革和思想启蒙的产物，在中国诗歌现代变革史上具有特殊意义。接着，从革新诗歌精神出发，梁启超在《夏威夷游记》（1898）中大张诗界革命大旗，提出新诗的基本要求是“新意境和新语句，而又须以古人之风格入之”，其新意境和新语句即康有为所说的“新世瑰奇异境生，更搜欧亚造新声”的意思；而古人之风格即传统诗歌的风格和体式。梁启超把自己倡导的“新诗”称为“新派诗”，黄遵宪则把自己的创作称为“新派诗”，他们所谓的“新派”既指趋新倾向，也指维新党派。新派诗兴盛于19—20世纪之交年间，余响延续到辛亥革命前后。这时的新诗，不是“五四”新诗运动

之后普遍使用的“新诗”概念,而只是“以旧风格含新意境”的新诗,或者说是传统诗歌改良后的旧瓶装新酒的新诗。

“五四”前夕发生的新诗运动,先是沿着诗界革命路数而来,初期创作称为白话诗,也称为“新体诗”,后又认识到真正新诗的发生,有赖于诗质、诗语和诗体的整体全面革新,于是提出“诗体解放”论开始打破传统诗体束缚,终于实现了中国诗歌由传统到现代的转型。到1919年胡适写《谈新诗——八年来一件大事》时,就说:“现在做新诗的人也就不少了。报纸上所载的,自北京到广州,自上海到成都,多有新诗出现。”^[1]也就是说,这时新诗已经蔚成风气,现代意义上的新诗文类已经发生,而且我们现在意义上使用的“新诗”概念已经正式确立。1920年1月,《新诗集》(第一编)由新诗社编辑出版。1920年2月宗白华发表《新诗略谈》,说“近来中国文艺界中发生了一个大问题”,即“新体诗怎样做法的问题。就是我们怎样才能做出好的真的新体诗”。这时讨论新体诗已经成为诗界重要课题。1920年3月康白情写作《新诗底我见》,就明确指出:“新诗所以别于旧诗而言。旧诗大体遵格律,拘音韵,讲雕琢,尚典雅。新诗反之,自由成章而没有一定的格律,切自然的音节而不必拘音韵,贵质朴而不讲雕琢,以白话入行而不尚典雅。新诗破除一切桎梏人性底陈套,只求其无悖诗底精神罢了。”^[2]这里从诗质、诗语和诗体三个方面揭示了新诗别于旧诗的内涵。“五四”新诗的发生,是新文学运动的重要实绩,是思想启蒙的重要成果。

中国新诗发生是一个中国诗歌由传统到现代的转变过程,其20余年间正如梁启超所言,“实中国两异性之大动力相搏相射,短兵紧接,而新旧嬗代之时”^[3]。社会大变革引起中国文学由传统向现代的转变,陈子展的结论是:“中国社会既已处在一个剧变的时期,反映社会生活的文学,随着时代的,社会的生活之剧变而生剧变,将至转而成为显示将来的新时代新社会的一种标识,这并非偶然的事。”^[4]身处此种变革环境中发生的新诗,最为基本的特征就是在变中求“新”。“这个时期的诗界,无论新派旧派,都有求新的倾向,

[1] 胡适:《谈新诗》,载《星期评论》纪念号,1919年10月10日。

[2] 康白情:《新诗底我见》,载《少年中国》第1卷第9期,1920年3月15日。

[3] 梁启超:《本馆第100册祝辞并论报馆之责任及本馆之经历》,载《清议报》第100期。

[4] 陈子展:《中国近代文学之变迁 最近三十年中国文学史》,上海:上海古籍出版社2000年版,第131页。

求新是他们一种共同的倾向。似乎他们都以为‘不新和不好,是同样的意思’。”^[1]而到了“五四”时期,这种一味地“求新”在文学进化论的影响下,更是发展到新旧全然对立的观念,新诗打破了旧诗一切审美规范。新旧诗体既对抗又和解,既竞争又并存,是中外诗体演进的基本规律。新旧诗体并存和竞争积极意义明显,并存有利于新旧诗体相互补充,竞争则有利于新旧诗体相互制衡。而中国新诗的诞生,则是沉浸在破坏的狂欢之中,把旧诗体推向对立面排斥,从而造成新诗独步诗坛的局面,它深刻地影响着新诗百年发展。“五四”新文化运动的思维是渗透于文化思辨中的两极对立逻辑和进化论逻辑,其特点是把旧与新对立起来,认为新的诞生必须破坏旧的,没有注意到新和旧的内在联系。这样,先驱者在现实中采用的是“利刃断铁,快刀理麻”的文化行动哲学,它既体现了“五四”新文化运动勇猛奋进的作风,以巨人的力度推动中国文化与世界现代文化接轨,又由于把传统文化当作绝对异己而排斥,影响了传统文化与现代文化之间深刻的内在融合和重构。新诗诞生的这一文化品格,深刻地影响着百年新诗发展,影响着自由诗体面貌,研究自由诗体中的诸多问题,往往答案就深刻地隐藏在新诗的这种文化品格之中。因此,王光明在《中国新诗的本体反思》中,对“新诗”这一概念进行历史的追溯和诗学的反思,认为“新诗”是与“旧诗”相对的概念,它虽然对21世纪的诗歌建设做出了较大贡献,但较难显示诗的性质与价值,而且其命名在历史上造成了唯“新”是举的局限,因此他尝试性地提出“现代汉诗”的概念,以超越“新诗”概念本身的历史性局限,以便更好地促进和完善中国现代诗歌的发展和繁荣^[2]。这是值得注意的一种诗学观念。

二

在“五四”新诗发生期,新诗与白话诗与自由诗概念的内涵和外延是可

[1] 陈子展:《中国近代文学之变迁 最近三十年中国文学史》,上海:上海古籍出版社2000年版,第178页。

[2] 王光明:《中国新诗的本体反思》,载《中国社会科学》1998年第4期。

以打通的,王光明这样说:“在早期,人们一般把不讲格律和使用‘白话’写的诗称作‘新诗’而不叫自由诗,但实质上它们是两个可以互换的称谓。”^[1]新诗史上最早使用“自由诗”概念的是周作人。他在1918年2月的《新青年》第4卷第2号上发表了《古诗今译》,其前言说:“口语作诗,不能用五七言,也不必定要押韵;止要照呼吸的长短作句便好。现代所译的歌就用此法,且来试试——这就是我的所谓‘自由诗’。”接着田汉在1919年7月的《少年中国》第1卷第1期发表《平民诗人惠特曼百年祭》,说:“破弃从来一切的规约与诗形,自辟新领土,倡所谓‘不定形的诗’(Vera+samorphes)‘自由诗’(Verslibre)。”他不但最早译介了自由诗名称和内涵,而且表示了他对自由诗的充分肯定,他说:“中国现今‘新生时代’的诗形,正是合乎世界的潮流,文学进化的气运”,以美国自由诗人惠特曼为例声援新诗运动。1920年2月16日,郭沫若写信给宗白华说:“诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形,也不失其为诗。例如近代的自由诗、散文诗,都是些抒情的散文。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。”这里的“近代”,指的是西方19世纪中后期以来由法国到英美的自由诗运动。接着,李思纯在《少年中国》第2卷第6期(1920年12月)发表《诗体革新之形式及我的意见》,认为欧洲的“非律文的诗”大别有两种:“一种为散文诗(Prosepoem),一种为自由句(Vwrslibre)。散文诗是以散文的形式,去表写诗中的情绪意境。自由句起源法国,不为音律所拘束。这两种都是近代欧洲所创兴的。中国的新诗运动,不消说是以散文诗自由句为正宗。”这就是最初的“自由诗”命名情形。

在初期“新诗”阶段,新诗运动的先驱者并没有对格律形式在诗中的地位予以绝对的否定。如胡适在《谈新诗——八年来一件大事》中就具体讨论了新诗的音节和用韵问题,他试验过旧诗的音节、词曲的音节和白话的音节。许德邻编《分类白话诗选》(1920年8月)选录“白话诗研究”,就包括了执信诗论《诗的音节》和宗白华诗论《新诗略谈》。刘半农在《四声实验录》中用科学方法具体研究新诗节调,在《我之文学改良观》中具体讨论“重造

[1] 王光明:《现代汉诗的百年演变》,石家庄:河北人民出版社2003年版,第122页。

新韵”“增多诗体”等问题,在《扬鞭集》中留下了探讨新诗格调、节奏、音节、音韵的脚印。因此,这阶段的新诗创作尽管以自由体为主,但也有如刘半农《教我如何不想她》式的新体格律诗。客观地说,这时的“新诗”概念是笼统的,是多种新体诗的集合概念,其多种新体诗包括自由体诗、格律体诗、小诗体诗、散文体诗等。只是到了1923年以后,由于初期新诗创作中的非诗化倾向导致了发展中落,从而一批诗人集合起来提倡新韵律运动,尤其是当新月诗人登上诗坛,对新诗的格律形式进行多方探索,形成了较为系统的新诗格律理论体系,创作出较为成熟的新格律诗,从而奠定了新诗格律体在新诗创作中的重要地位。

新韵律运动的结果,就使得笼统的“新诗”概念具体化,即“新诗”文类下划分出三种具体体式:连续形自由体、诗节形格律体和固定形格律体,其中连续形自由体即自然音节的新诗;诗节形格律体即由诗节重复建构起来的新诗,其诗节由诗人选来传统的,或由诗人自己创造的;固定形格律体即采用传统体式写新体诗,如汉语十四行诗。这三种具体样式,恰好与美国诗学教授劳·坡林在《怎样欣赏英美诗歌》中概括的世界现代诗体分类一致,因此,它不仅表明我国新诗体开始同世界现代诗体接轨,而且表明我国新诗发展到全新的历史阶段,或者说标志着我国新诗发生期真正全面完成。以上三种新诗体,从韵律节奏体系标准来划分就是两大类,一类是新诗自由体,一类是新诗格律体(包含诗节形和固定形两种诗体),从此,我国新诗坛就开始了两种诗体并存而共同发展的崭新局面。在这种情形下,原有的“新诗”相对于自由体和格律体就是一个“种”的概念,而新诗自由体和新诗格律体就是它的两个“属”。尽管后来还是有人想用其中一种体式来取代“新诗”概念,建立某种诗体的一统天下,但基本的客观事实就是两种诗体得到了读者和诗人广泛的认同。

正是在此情形下,新诗自由诗体概念才真正确立起来,即有了特指的对象、特定的内涵、特定的定义,新诗自由体也就成了独立的研究对象和批评对象。因此,我国自由诗体地位的确立,其实是经历了一个由含混到清晰的过程。尽管初期创作的新诗基本都是自由体,但自由诗还未从新诗中划分出来成为独立的诗体,只有到了新诗格律体的地位开始确立以后,新诗自由体才得以在同新诗格律体的对立中确立自身的诗体地位。这说明:自由体是新诗体

的一个组成部分,它是同格律体相对应的新诗体,两种诗体既有共同性又有差异性,它们共同建构起中国新诗百年发展史。在新诗发展史上有一种值得深思的现象,这就是本来是同属“新诗”文类的两种诗体,在发展途中往往相互抗争,很少和解。自由体新诗是在打破传统诗律的束缚中发生的,早期诗体解放的主要成果就是自由诗创作的繁荣。初期新诗形成时破坏旧体、打破诗律的强烈要求,始终贯穿在百年自由诗体的发展途中。其实在新诗格律体发生时,以新月诗人为代表的诗人,也是在批判自由诗体中力求取得新诗格律合法性的。闻一多在《诗的格律》中,采用了嬉笑怒骂的方式,批驳了胡适的自然音节说和郭沫若的自我表现说,甚至针对冲破格律束缚观点提出戴着脚镣跳舞的理论。如果说,新诗运动推翻传统诗律经历了艰苦抗争的话,那么反对自由体的格律诗试验却更加困难重重。面对自由诗的众多拥护者和稳固的地位,梁宗岱于1930年代初,以西方自由诗在英美诗歌史上的地位,来否定我国自由诗体的发展前景,从而为提倡新诗格律体提供历史依据。应该说,在我国百年新诗史上,就像梁宗岱那样,往往都是通过反对自由诗体来提倡新诗格律的,往往都是通过否定中西自由诗来提倡格律诗的。这一现象实际上提出了一个重要的问题,那就是无论是自由诗人还是格律诗人,大都认为自由诗体不讲格律,差异只是在于:自由诗人认为自由诗体不讲格律是正面立论的,主张写诗就要冲破格律束缚走向自由的表达;格律诗人认为自由诗体不讲格律是负面立论的,认为写诗不讲格律过分自由没有发展前景。这样,我们就面对着无法回避的问题:自由诗是否需要音律,即自由诗之自由如何理解?这正是本著将要论证的基本问题。

三

“所谓自由诗定义模糊,标准不一。一般所谓自由诗主要是不遵循程式化节奏式的诗,而成功的自由诗节奏效果却相当强烈。”^[1]关于自由诗命名中

[1] 见《中国大百科全书》“外国文学分册”中赵毅衡撰写的“诗律”辞条,北京:中国大百科全书出版社1982年版,第919页。

的“自由”，人们往往把它理解为打破一切格律束缚的自由，甚至把“自由”理解为没有任何格律束缚的自由。这是一种错误的非诗化观点。新诗发生期倡导诗体解放论，其结果造成了对于传统诗律的彻底否定，从而造成了新诗没有束缚、写来容易的流行观念，结果大量非诗化的新诗得以产生，最终造成了“五四”退潮以后新诗创作的中落。这是极为严重的教训，但是人们没有正面接受这一教训，相反因为提倡新韵律运动以至后来流于专事格律形式而受人诟病，最终导致自由诗的格律问题始终无法受到重视，更是未能予以解决。

造成这种极端自由观念是同新诗发生的社会文化环境联系着的。新诗发生面对的是一个急剧变动、求新求变的社会文化环境，“演绎了数千年的汉语诗歌，在近代社会的文化变迁中，无论形制或者情感，无论形式符号或者精神品质，都逐渐彰显出令人沮丧的自我因袭与自我复制，无从摆脱那种近乎僵硬的体制化的封闭局面，无法承载和接纳新的现实与经验，无法对应新的公共话语，无法对应新的人性空间，缺乏主动生长和更新的可能与空间”^[1]。新诗运动中的诗人急切地希望冲破旧诗束缚，以适应现代汉语和现代人生需要创造新体诗，所以采用了极端的行动方式，否定了新诗需要格律的合理观点。更为重要的是，“误读”了西方自浪漫诗歌以来的诗体解放运动。西方现代诗运动中有意放松严格的韵律节奏，但并非不要韵律。如西方意象派主张诗歌应当抛弃传统的题材和韵律，但仍主张作诗“既要掌握自然旋律，又要掌握语言节奏，因为它们依赖于词的意义和整体的基调”。西方自由诗运动共同点都是要冲破传统的严格的韵律束缚，同时又在创作中寻找着新的韵律。基本的主张是：自由诗不是简单地反对韵律，而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”（the third rhythm），就无法揭示诗失去规则韵律为何不会沦为散文。但是，我国诗人在“五四”期援引西方自由诗来为新诗运动张目时，采用的是一种有意无意的误读，即有意无意地夸大了浪漫诗歌对于传统诗体的破坏，夸大了自由诗歌对于音律形式的抛弃，忽视了意象派诗歌创造新韵律的种种努力。我国诗人对于西方自由诗输入的大致情形：如田汉说，自由诗破弃从来一切的

[1] 孟泽：《何所从来》，北京：九州出版社2011年版，第19页。

规约,“中国现今‘新生时代’的诗形,正是合乎世界的潮流,文学进化的气运”;李思纯说,欧洲近代诗分为律文诗与非律文诗,非律文诗包括散文诗和自由句,“中国的新诗运动,不消说是以散文诗自由句为正宗”;李璜不仅夸大了法国诗坛诗体解放和自由诗流行的程度,还强调说一些法国自由诗人很愿意采用通俗语言写平民情感,创作出“平民诗”;郭沫若说,自由诗人不愿受一切的束缚,专挹诗的神髓以便于其自然流露;茅盾说,自由诗要破除一切格律规式,“这并非拾取唾余,乃是见善而从”。

现在我们要做的工作,是从新诗发生的资源借鉴上正本清源,从源头说清西方近代以来的现代诗运动是如何实现诗体解放的,以便来准确地回答诗体解放是否完全否定诗律节奏的问题。惠特曼是自由诗鼻祖,田汉、郭沫若等都认为惠特曼《草叶集》全然不用外在律,这明显不符事实。其实,惠特曼在其自由诗中得心应手地运用排比、复沓、头韵等韵律方式,也常常利用抑扬格这种英诗常用节奏模式。安妮·芬奇(Annie Finch)在其专著《格律的魔影:美国自由诗的文化与韵律》中指出:惠特曼的诗中利用了抑扬格和长短格(dactylic)两类节奏,“《草叶集》不断地在抑扬格五音步(pentameter)韵律与长短格韵律之间寻找平衡,在它们两者背后所代表的事物间寻找平衡,因此它不断地重新安排这两种韵律的关系,后来艾略特也延续了这种探索”^[1]。惠特曼的创作影响经爱伦·坡传到了法国,波特莱尔创作了一批散文诗,后法国诗人开始创作散文诗和自由诗。再后来英美诗人关注自由诗,移用法国自由诗的“个人节奏”理论,成为年轻诗人寻找诗歌新工具的一种尝试。到1908、1909年休姆和弗林特组织“脱离俱乐部”活动,再到接着的英美意象诗歌兴起,写作自由诗就在英美国蔚然成风。它是英语诗界的一次技术革命,标志着英语诗歌里现代主义的开端^[2]。

我们读到了法国学者马蒂兰·东多写的《最初的英语自由诗诗人》,发表在《法国评论》第8卷第2期(1934年12月),由李国辉翻译。该文介绍了西方自由诗早期诗人的理论和创作,其中关于自由诗的基本看法是:自由诗

[1] 转引自李章斌:《在语言之内航行:论新诗韵律及其他》,北京:人民文学出版社2014年版,第45页。

[2] 李国辉:《英美“自由诗”术语的谱系(1908—1919)》,载《外国文学》2013年第4期。

在英美法国诞生,“与其说是一种孤立的现象,一种简单的工作,还不如说是我们这个时代共同倾向的结果,这个时代促使一些诗人整个地创造一种新工具,以适应现代的感受”。这是一种呼应时代要求的创造。下面,我们通过东多的专论,看看自由诗发源地法国和英美国家诗人关于自由诗音律的理论观点和创作实践:

叶芝并不反对押韵,而是弱化它。他也在音律中获得一些规律性,至少看来如此,因为他的诗仍然是原创的形式,新形式。如他的一些诗的重音发生非常自由的错位,但是节奏的分隔准确地保持下来,诗歌靠它有了完美的统一性。

法国诗人费力地摆脱音节数量,他们最初试验几乎只是拆散、分解的亚历山大体,押韵羞涩地让步于半韵,音律或巧或拙地假冒音节主义。英语诗人懂得这点,如亨利的诗严格说并不是自由音律,而是素体诗片断。亨利《在医院中》有个副题:“押韵和节奏”。

西蒙斯也保留了押韵,他在《两种文学的研究》中说:“作诗不押韵就丧失了诗歌的一种美,我想说这是一种固有的美。”

福特·马多克斯·惠弗完全采用了一种特别自由的音律,也完全没有忽略押韵,在《在天堂》修订本中,许多地方出现了押韵,好像他想平息自己的意识。

美国的斯蒂芬·克兰开创了一种诗,他运用短诗行,诗行长度有变化,诗行中的节奏依赖于诗节的运动,而非孤立的诗行。

美国的意象主义诗人在自己的宣言中特别强调:运用恰当的词语、创造新节奏、主题现代、创造精确而明晰的意象、风格朴实精炼。

克拉普西是诗律学专家,他的《五行诗》创造了一种独创的形式,是有机运动的有系统的节奏,是水晶规则的、纯净的棱面。

克拉普创造了一种令人尊敬的形式,它适应于现代生活图景,属于别致且粗野的现实主义。他的节奏或快或慢,或跳跃不休,自动地与思想和形象的运动保持一致。

E·E·卡明斯创造了一种完全个人化的、与众不同的节奏,以至于我们能将其命名为“卡明斯节奏”。这种节奏时而纯朴,时而复杂,时而