

Q U X I A N G X I A N D A I D E B U L ũ
BAINIANZHONGGUOXIANDAI SHITILIBIANZONGLUN

趋向现代的步骤

QUXIANGXIANDAIDE BULŭ

百年中国现代诗体流变综论

BAINIANZHONGGUOXIANDAI
SHITILIBIANZONGLUN 许霆 著

 南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

趋向现代的步伐

百年中国现代诗体流变综论

许霆 著



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

趋向现代的步伐:百年中国现代诗体流变综论 /
许霆著. —南京:南京师范大学出版社,2008.3
ISBN 978-7-81101-731-1/I·35

I. 趋... II. 许... III. ①诗歌史—研究—中国—现代
②诗歌史—研究—中国—当代 IV. I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 023562 号

书 名	趋向现代的步伐:百年中国现代诗体流变综论
作 者	许 霆
责任编辑	高朝俊
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598077(传真) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://press.njnu.edu.cn
E-mail	nspzbb@njnu.edu.cn
照 排	江苏兰斯印务发展有限公司
印 刷	南京大众新科技印刷有限公司
开 本	880×1230 1/32
印 张	12.25
字 数	314 千
版 次	2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-81101-731-1/I·35
定 价	24.00 元

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

目 录

导论:关于中国现代诗体的思考	(1)
----------------------	-----

上编 从发生到重建

第一章 中国现代诗体的发生	(23)
一、诗界革命和旧体改良	(23)
二、南社诗歌和诗体进化	(31)
三、新诗运动和诗体解放	(42)
第二章 早期新诗语体的演变	(52)
一、演变的总体轨迹	(52)
二、白话体的语言体式	(54)
三、自由体的语言体式	(58)
四、纯诗体的语言体式	(62)
第三章 百年诗体流变的轨迹	(69)
一、现代诗体的酝酿诞生	(69)
二、现代诗体的全面建设	(74)
三、现代诗体的规范确立	(78)
四、现代诗体的先锋追求	(83)
五、现代诗体的探索成果	(88)
第四章 百年自由诗体的发展	(93)
一、发生期的自由诗体	(93)
二、建设期的自由诗体	(98)

三、成熟期的自由诗体	(101)
四、建国后的自由诗体	(106)
五、新时期的自由诗体	(109)
第五章 百年新诗格律的探索	(118)
一、开创期的尝试	(118)
二、多元期的发展	(121)
三、繁荣期的成果	(124)
四、新时期的开拓	(126)
五、回顾后的思考	(128)
第六章 百年散文诗体的发展	(133)
一、发生期散文诗体探索成果	(133)
二、鲁迅散文诗体的独特创造	(141)
三、新时期散文诗体流向态势	(146)
第七章 百年歌谣诗体的倡导	(155)
一、新诗运动中的歌谣诗体	(155)
二、中国诗歌会的歌谣诗体	(163)
三、延安解放区的歌谣诗体	(169)
四、建国后 17 年的歌谣诗体	(173)
五、关于歌谣体倡导的反思	(180)
第八章 百年十四行体的移植	(187)
一、在借鉴中改造	(188)
二、在创作中创体	(194)
三、移植诗体原理	(198)
第九章 十四行体与中国传统诗体	(207)
一、十四行体与中国古代十四行诗	(207)
二、十四行体与中国传统诗体的契合	(211)
三、十四行体同中国传统诗体的区别	(217)

第十章 百年戏剧体新诗的类型·····	(223)
一、戏剧独白体新诗·····	(224)
二、戏剧旁白体新诗·····	(232)
三、抒情诗剧体新诗·····	(235)
四、戏剧对白体新诗·····	(241)
第十一章 新世纪之交诗体重建·····	(245)
一、重建诗体论的提出·····	(245)
二、完善现代自由诗体·····	(249)
三、倡导现代格律诗体·····	(253)
四、增多现代诗体·····	(260)

下编 从规范到审美

第十二章 新诗发生的“诗体解放”·····	(273)
一、“诗体解放”论的提出·····	(273)
二、“诗体解放”论的贡献·····	(276)
三、“诗体解放”论的评价·····	(279)
第十三章 现代诗体的体式研究·····	(284)
一、新诗的连续形式·····	(284)
二、新诗的诗节形式·····	(290)
三、新诗的固定形式·····	(294)
第十四章 现代诗体的格律研究·····	(300)
一、节奏与新诗的节奏单元·····	(300)
二、诗行与新诗的建行构节·····	(306)
三、诗韵与新诗的声调音韵·····	(311)
第十五章 现代诗行的排列研究·····	(319)
一、形式定位的美·····	(319)
二、声韵定位的美·····	(323)

三、诗情定位的美	(326)
四、心理组织的美	(330)
五、化句为行的美	(334)
第十六章 现代诗体的审美研究	(340)
一、诗体规范的积极审美功能	(340)
二、自由诗和格律诗的美学特征	(350)
三、新诗民谣资源借鉴的价值	(356)
四、新诗形式的欧化因素评价	(361)
第十七章 现代诗体的格局偏颇	(367)
一、新体与旧体对立影响诗体繁荣	(367)
二、自由与律化对抗影响新诗定型	(371)
三、俗体抗拒文人诗体影响诗体美	(375)
后 记	(381)

导论：关于中国现代诗体的思考

我从1980年代中期开始中国现代诗体的研究，至今已经有二十余年了。虽然其间穿插了一些其他课题的研究，但始终没有中断过对中国现代诗体的思考。二十多年的思考，形成了我对中国现代诗体的一些见解，现综合陈述如下。

[A]现代诗体，指的是现代诗歌的文体。而“文体”，无论古今都是一个具有丰富内涵的概念。我们没有必要纠缠在具体的概念释义上，而是需要为中国现代诗体流变的叙述找到一个理论支点，即寻找到一个大致适合我们叙述需要的“文体”界定。经过比较，我们使用了我国当代著名文体学家童庆炳的文体“界定”：

文体是指一定的话语秩序所形成的文本体式，它折射出作家、批评家独特的精神结构、体验方式、思维方式和其他社会历史、文化精神。上述文体定义实际上可分为两层来理解，从表层看，文体是作品的语言秩序、语言体式，从里层看，文体负载着社会的文化精神和作家、批评家的个体的人格内涵。^①

这一文体定义，首先肯定文体指的是“话语秩序所形成的文本体式”，这样就使文体的着眼点首先落在语言秩序上，肯定文学文体是文学作品的语言存在体，诗体研究的是诗歌的艺术形式问题。其次肯定文体的深层是作家的精神结构、体验方式、思维方式，还有就是社会和文化的存在方式。语言和言语是不同的，诗

体的语言秩序属于言语的范畴,而且由于诗歌语言秩序比起日常语言秩序来,更重视把审美诸要素(节奏、韵律、变形、张力、反讽、陌生化、客观化等)作为追求目标,因此更多体现着诗人的精神文化品质以及社会的精神文化品质,更具有个人性。因此,文体的定义就内在地包含语言的存在形式和精神的表现特征两个层次。

这种对于“文体”的界定,要求我们在叙说百年中国现代诗体流变时,一方面需要着重从语言体式(语言秩序)层次去考察,另一方面需要从语言所指(精神品质)层次去理解,而且需要把二者有机地结合起来思考,因为二者是纸的正面和反面,是你中有我、我中有你的有机整体。由此引出结论:百年中国现代诗歌流变史,既是现代诗歌语言形式的不断建设和探索的历史,又是现代诗歌精神品质的不断嬗变和表现的历史,而这种历史在根本上可以归结成现代诗人诗学观念和审美情趣嬗变的精神发展的历史。我在人民文学出版社出版的《旋转飞升的陀螺——百年中国现代诗体流变史论》就是根据这样的理解写成的。著作不仅是勾勒百年中国现代诗体演变线索,而且还分析现代诗体的每一种亚式,始终都按照我对“文体”的这种理解来叙述。如叙述1930、1940年代的朗诵诗体,就强调朗诵诗体的语言组织形式是由其功用和诗质所决定的。因为朗诵诗是充分社会化的诗,它主要不是抒发自我的情怀,而是要激发大我的共鸣;朗诵诗不是视觉艺术而是听觉艺术,其审美重心由眼看的文字变成耳听的语言;朗诵者登台表演使抒情主人公得到直观外现,从而使新诗抒情方式变得明朗,也使诗的抒情个性社会化。“朗诵诗的艺术个性在于坦率诚朴,抒情主人公不但爱憎分明,而且要‘一语道破’,他要引起大众的强烈共鸣,造成‘一呼百应’的艺术氛围,就得表现鲜明的社会意识,与听众交流具有普遍性的思想感情,这就是诉诸‘大我’。”^②这种朗诵诗的诗质和功能特征,成为一种精神品质,直接影响到朗诵诗体的特征,而其自身也成为朗诵诗体特征的组成部分。在此同时,我们又指明朗诵诗体在

语言组织方面的三大特点：诗语上口、富有韵律和抒情社会化，这样就确立起这种诗体自身的独特地位。

[B]文体作为系统，从呈现层面看是指独特的话语秩序、话语规范、话语特征等，需要通过体裁、语体和风格三个相互联系又相互区别的范畴体现出来。就诗的体式而论，其分类也是众说纷纭。我们着重从诗歌的文体是“话语秩序所形成的文本体式”这一理解来思考现代诗体的分类。在这问题上，我们完全同意美国诗学教授劳·坡林的观点，把现代诗体分为三大类。第一类是连续形式。这类诗体无固定的外在形式结构，其分段是由思想决定的，图案形式成分较少，重视内在律（即情绪的自然消长）。第二类是诗节形式。其特点是“诗人写出一系列诗节，它们是重复单位，具有固定诗行量数，相同的节奏模式，和相同的韵脚图案”。在这种诗中，形式的基础是“诗节”（可以称为“基准诗节”），它们在诗中以“重复”的方式再现，从而构成全诗。就创作而言，这种重复诗节的产生有两种途径，即“诗人选来某种传统的诗节模式”，或诗人“发明自己的诗节模式”。第三类是固定形式。指的是“应用在整首诗中的传统体式”，诗人在写作时就必须要把内容纳入这一固定形式中去，写出来的诗就具有统一的固定的格律形式。^③以上是依据“话语秩序所形成的文本体式”这一标准划分出的三种西方现代诗体的类型。

我国现代诗体是完全同西方诗体类型一致的。其中，连续形式即自由诗体。这类诗在中国古典诗歌中是没有的，新诗运动初期，新诗人把自由的白话诗体视为新诗体，田汉最早从域外引入自由诗体名称。他在1919年3月出版的《少年中国》上发表《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‘不定型的诗’（Versamorphes）‘自由诗’（Verslibre）。”田汉认为“中国现今‘新生时代’的诗形，正是合乎世界潮流，文学进化的气运”。郭沫若五四期的新诗成为自由诗创作的里程碑，他认为“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”^④。自由诗体现着思想自由和形式自由,成为中国现代主流诗体。诗节形式即新月诗人开始探索的新格律诗体,在新诗史上也是大量存在的。这种诗体在中国古代诗歌中也是没有的,是由我国诗人借鉴英美诗体后创建的。新月诗人在对英美诗歌建行建节借鉴以后,提出了写作新格律诗的“节的匀称”和“句的均齐”原则,从而由音节到音组,再到诗行,再到诗节诗篇,最终形成了诗节形式新格律诗的形式规律。这类诗的关键正是诗节,它具有节奏图案,是诗人选来的或自己创造的,与内容表达相契合,即所谓“相体裁衣”。闻一多在《诗的格律》中列出这种诗节形式同传统律诗形式的区别:第一,律诗永远只有一个格式即四联八句,而新诗的格式是层出不穷的;第二,律诗的格律与内容不发生关系,即不论表达何种思想情绪,其格律都是早就规定的,而新诗的格式是根据内容的精神创造造成的;第三,“律诗的格式是别人替我们定的,新诗的格式可以由我们自己的意匠来随时构造”^⑤。这种比较的依据在于古代律诗体属于固定形式,而新月诗人的格律诗体属于诗节形式。固定形式在我国古典诗歌中已经存在,新诗冲破了传统诗体(包括传统固定形式),开始了新的固定形式的探索。这类诗体也有较多的创作,或向域外借鉴固定形式创作如十四行体,如汉俳等,或探索新诗格律固定形式,如林庚和黄淮的新九言诗体,还有一批八行诗体。

连续形式、诗节形式、固定形式,概括了我国现代诗体类型。在这三类诗体下,中国现代诗体还有多种具体的语体或亚体,当诗人将语体稳定地发挥到一种极致的时候,就形成了风格,而风格的形成是诗体成熟的标志。

[C]诗歌的语言同日常语言是不同的,诗歌语言总是比日常语言更加精致,就其诗体特征说,白话、韵律和诗质三者的结合,是现代诗歌文体形成的基本要素。根据这种理解,我们可以把连续形式、诗节形式和固定形式划分为两个大类,一类是现代自由诗体,一类是现代格律诗体。后者包括了诗节形式和固定

形式,两者的区别是前者是“自律体”,后者是“共律体”,两者体现为闻一多在《诗的格律》中所概括的三点具体区别,其共同点都是讲究外在的格律和语言的韵律。中国自由诗体也是有格律的,但它主要遵循诗歌情绪的自然消涨的律动,这种律动也必然会在语言秩序中体现出来,只是这种语言的格律同现代格律诗体(包括诗节形式和固定形式)的格律有所区别。格律诗体除了重视语言和情绪配合而产生的律动外,更注意语言的形式图案,通过有规律地安排音组、诗行、行组和诗节来形成诗的外在声调格调和语言韵律节奏,其中的诗节形式则是把诗节作为基准,通过行的均齐和节的匀称原则形成格律诗体,固定形式则是以先验的格律框架规定着诗的格律模式。自由诗体内在律动必然也会外化表现在语言格律上,苏联心理学家彼德罗夫斯基主编的《普通心理学》中指出:“当人体验着某种情绪状态如高兴、悲哀、激动、恼怒等的时候,这时不仅身体内部器官(脉搏的变化、胃的收缩、内分泌腺活动的增强),而且在外貌上也发生不由自主的变化,面部表情、眼神发生变化,露出笑容(面部表情),改变姿势,出现了手势的某种微小差异(声音表情)。”^⑥这是自由诗的内在律必然落实到语言形式上的理论根据。但是由于自由诗体的语言格律较为随意,而且不受现成的格律束缚,所以较难把握。

现代自由诗体和现代格律诗体不仅表现在格律的差异上,而且还有着不同的美学品质。艾青在《和诗歌爱好者谈诗》中,就认为两种诗体“是出于两种不同的要求的不同形式”,“是从两种美学观点出发,因而也只能达到两种不同的境界”。在我和鲁德俊合作的《新格律诗研究》中,我们认为两种诗体的美学特征,一是现代自由诗是散文美,诗人感情表达坦率奔泻,自然无形;现代格律诗是节制美,诗人感情表达一唱三叹,字斟句酌。二是现代格律诗讲究均衡美,包括等量均衡和平衡对称,其审美效果是秩序和稳定感;现代自由诗追求参差美,表现在内部结构中不是反复回环的而是持续进展的,不是格式的复现,而是奇特的变

化。三是现代格律诗一般都把诗的外在格律形式看成是一种美的手段，具有独立的审美价值，因此苦心经营、悉心追求诗的声韵美，并从中获得征服工具的快乐；现代自由诗人孜孜以求内在的情调美，现代自由诗也注意在能指意义上经营诗的语言效果，但其目的绝不在于产生纯美学作用的声音装饰，而是朝向语言所指，即加强诗的内在的情调。艾青说过：“诗必须有韵律，在‘自由诗’里，偏重于整首诗的内在旋律和节奏，而在‘格律诗’里，则偏重于音节和韵脚。”我们认为，从总体而言，艾青的话准确地揭示了现代自由诗和现代格律诗的美学特征。

我们倡导现代自由诗体和格律诗体共同发展。何其芳说：“并非一切生活内容都必须用自由诗来表现，也并非一切读者都满足于自由诗，因此，一个国家，如果没有适合它的现代语言的格律诗，我觉得这是一种不健全的现象，偏枯的现象。”^⑦既然复杂的生活和丰富的感情，需要多种诗体来表现，世界范围内都是自由诗体和格律诗体并存，那么我国现代也应该是自由诗体和格律诗体并存。事实上，中国现代自由诗和现代格律诗在其发展途中都产生了许多优秀之作，满足了人们创作的追求，也满足了人们欣赏的要求。唐湜则从更深的层次上去肯定自由诗和格律诗的并存，认为在中国和欧洲，诗的发展都是通过自由化和格律化的相互渗透、相互转化，甚至相互交错的辩证道路走过来的：“没有海阔天空的自由探索，新诗会僵化而停滞不前；没有不断地及时地创造相适应的新格律、新形式，新诗就不能到达成熟的新阶段，也就不能到达愈来愈高的艺术水平。”^⑧

这里还需要作出补充的是，现代自由体和格律体相互之间往往交错，从而形成半自由体或半格律体，而且这种交错状态体式的新诗大量存在，其中一些诗人藉此达到了创作的成功，如臧克家、丁芒的不少新诗都大体讲究外在声调韵律，但又不很严格。丁芒提出新诗体有三大特点，即短小、集中和格律化，在格律追求方面坚持语言的节奏感、声韵的律动感和整体的完美感，但就格律的严格和规范程度来说却大都只是半格律诗。我们认

为，一首新格律诗中包含一定非格律成分，并使之同格律因素在“相体裁衣”的原则下相结合，是应该肯定的。劳·坡林说：“格律完全正规化并非成功的准则”，“其原因有二：第一，像我们早已说过的那样，一切艺术主要在于重复与变化的要素的调配。如果格律的轻重问题过于规范化，其结果是失去变化，形成机械化。这对于听觉敏感的读者来说，就过于单调了。第二，诗的基本格律确定之后，凡有别于这一基本格律的变化，就能显示其重要意义，诗人这时便可利用格律来强调他的思想内容”。^⑩对这段话，我们并不完全同意，因为格律正规化并不是完全没有意义，运用纯熟的诗人能使格律和意义、格律和语调结合起来。我们之所以引述此话，是因为它较好地说明了非格律成分在现代格律诗中存在的意义，即符合审美的要求，利于内容的表达。新诗史上曾有一些诗人自觉地追求重复和变化、格律因素和非格律因素的结合，如闻一多把新诗节奏基础规定为“一致”和“变化”，徐志摩的诗追求整齐和参差的统一，对我们都是有启发的。

[D]现代格律诗体包括诗节形式和固定形式。对于两种诗体在现代的存在价值，有偏向诗节形式的，如闻一多虽然也写十四行这种固定形式，但更倾向于诗节形式。再如黄淮把诗节形式定为“自律体”，认为运用白话创作“自律体”现代格律诗，自然会避免“千篇一律”的过分约束，从而实现“律随情移，体缘律立”，容易达到内容与形式的和谐统一，内外节奏的协调一致。“它可以是独创的（首创的）新的格式，也可以是借用或改造（化用）别人或自己所创的已有的形式。但是对这一首诗来说，在创作时没有预定的格律框框，它也不一定成为下一首诗的必须遵循的体式。所以必然形成一诗一格律，以至层出不穷，变化万端，自由创新，随心所欲。这就是自律体的优势所在。”其结论就是：“如果说某种共律体由于僵化被诗人们所抛弃，那么，自律体是常写常新的，是最有生命力的。”^⑪这里充分肯定了诗节形式即自律体格律诗的优势是正确的，但有意无意地轻视固定形式即共律体格律诗却是存在偏颇的。也有人偏向固定形式，如吕

进等人在重建诗体过程中倡导格律诗体，主要基于这样一种认识，即新诗格律体远远没有成为形式化的一种文学样式，理由是：“格律诗的出现，必要前提是全民有一个公认的格律标准”，而“中国迄今没有真正意义上的格律诗”。^⑪“中国现代格律诗的创作试验还处在‘史前时期’”，“诗人自立格律标准的写作活动，只具有实验价值”。^⑫这种认识是基于这样的判断：“严格地说自由诗只能充当一种变体，成熟的格律诗才是诗坛的主要诗体。”^⑬综合这些论述可见，吕进是倾向于新诗的固定形式的，认为目前的格律体新诗只是一种实验。这种看法的偏颇是低估了我国诗人近百年来对于新诗格律探索的成果。事实上，无论是诗节形式的格律诗还是固定形式的格律诗，都产生了不少成熟之作，绝对不能以某种全民公认的固定形式来作为现代格律诗体的评价标准。

一般来说，人们较容易像黄淮那样肯定新诗格律体的自律诗体，而对于新诗格律体中的共律体存在疑虑。人们总是难以接受这样的现实：新诗的诞生，就是冲破传统的固定形式而实现诗体大解放，从而获得了精神和形式的自由，现在再要回过头来接受固定形式，束缚创作共律诗体。对此，我们的说明在于：第一，我国现代诗人大量创作汉语十四行体这种固定形式。这是因为固定形式中包含着许多美质，使深浓之情感注入一完整之范畴而成为一艺术品。劳·坡林在《怎样欣赏英美诗歌》中说：“十四行诗的传统还有一点作用：它以高难度向诗人的技术挑战。差的诗人当然时常遭遇失败：他不得不用不必要的词汇来填补诗行，或为押韵而使用不妥当的字词。可是好的诗人却在挑战中感到英雄有用武之地；十四行诗能使诗人想到在其他情况下不易想到的概念与意象。他将征服它的形式而不为形式所窘。”诗体形式规范也有积极的审美功能，包括对诗的内容的选择、整理、净化、换质和定位等。它将生活内容和诗人情思改造成特定的状态，最大限度地呈现其内在意蕴，并使其获得艺术审美的生命力。第二，现代诗人创造的固定形式，在表现现代生活

和诗人情思方面也不像传统诗歌那样褊狭。汉语十四行体同中国传统固定形式有差异。最大的差异在于：十四行体不像我国律绝体那样戒律森严，既有正式，又有许多的变式，在每行的音数、音步、长度、用韵的规律，以及组诗的运用等方面，都可根据需要而自由地掌握，这就给创作提供了方便。同时，十四行体的行数不是四行或八行，而是十四行；每行不是五七言，而是可长可短，长的可达十多字；音组不是三四个，调式主要为双字收尾的说话式。这就更适合表达现代生活内容，也更符合现代口语特点。“五四”以来新诗人探索新格律，正是朝着以上诸方面努力的。第三，提倡固定形式也不是使某种格律体新诗定于一尊，仅仅肯定一种具体的形式，因为这样确实会使诗体建设走向僵化和褊狭。事实上，即使我国古代的诗体也有多种，即使固定形式最典型的律绝体，也还包括七律、七绝、五律、五绝、排律等。我国诗人在现代固定形式的探索方面，已经产生了多种形式，如汉语十四行体、汉俳、新九言体、新八行体、新古诗体、白话律诗等。

[E]“格律”是格式和韵律的意思，它规定了诗歌区别于其他文体的特质。诗歌的格式和韵律包含哪些内容？我们先从现代格律诗体和自由诗体的界定说起。在1950年代末格律诗和自由诗的讨论中，王力曾经给格律诗和自由诗下过一个定义。王力说：“只要是按照一定的规则写来的诗，不管是什么诗体，都是格律诗。”“凡不依照诗的传统格律的，就是自由诗。”^④这种定义以是否“按照一定的规则”来区别格律诗体和自由诗体，这“一定的规则”甚至可以包括韵脚。王力说过：有了韵脚，就构成了格律诗；仅有韵脚而没有其他规则的诗，可以认为是最简单的格律诗。显然，王力的这种定义，把格律诗的范围划得很大，而把自由诗的范围划得很小，似乎无助于从形式上区分两种诗体。何其芳在提出他的“现代格律诗”理论时，认为格律诗和自由诗的区别，主要就在于“诗的节奏是以很有规律的音节上的单位来造成的，自由诗却不然”。现代格律诗的要求是“按照现代的口

语写得每行的顿数有规律，每顿所占时间大致相等，而且有规律地押韵”^⑤。何其芳主张以有规律安排顿数和押韵作为新格律诗的主要特征，并着重突出了节奏单元在新格律诗中的地位。无疑，其界定新格律诗的思路是正确的，但若进一步考察其理论，就发现他所要求的“每行的顿数有规律”就是在一首诗中每行顿数完全或大体一致，这样就在无意中把新格律诗的范围划得很小，即除了类似闻一多的《死水》之类“行的均齐”的诗外，其余都被排斥在外。我们认为现代格律诗体的界定，可以艾青在《诗的形式问题》中的论述为据，即“格律诗总的解释是无论分行、分段、音节和押韵，都必须统一；假如有变化，也必须在一定的定格里进行”。由此可见，凡是全诗在分行、分段、音节和押韵方面统一或有规则地变化的诗，都可以称为新格律诗，反之则不是。对这种界定，我们可以引出两个结论：一是“凡不依照诗的传统格律”的诗就是自由诗；二是按照一定的语言规则去写的诗就是格律诗。关于前者的结论，我们在下面还要具体论说，这里先说后一结论。这儿的“一定的规则”按艾青的说法主要涉及的是诗的分行、分段、音节和押韵。据此我们把现代格律诗的格律分解为三个方面（尽管这种分解十分勉强，事实上分解的各部分之间是互相交叉的）：一是“节奏与新诗的节奏单元”。新诗最重要的形式问题是语言节奏，闻一多在1920年代初所作的《诗歌节奏的研究》中具体分析了节奏作用的若干方面。沃尔夫冈·凯塞尔在《语言的艺术作品》中认为诗歌节奏的审美功能在于自身的审美价值和对象的表达价值，而新诗的节奏是从节奏单元出发的，“作为诗的一个普遍的规定，我们可以说，诗是由一批最小的发音单位构成的一个有秩序的统一体。这个统一体从自身向外发展，那就是说，它要求一个相应的继续”^⑥。新诗的节奏单元是“音顿”和“意顿”，由此构成现代格律诗的形式化节奏和口语化节奏。二是“诗行与新诗的建行构节”。在新诗格式定型过程中，建行特别重要，因为诗行是组织节奏单元的基础，是组织诗节诗篇的基础。诗行在格律诗中还是一个重要的节奏