

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代诗体论 / 吕进主编. — 重庆: 重庆出版社,  
2007.1

ISBN 978-7-5366-8382-2

I. 中... II. 吕... III. 新诗—文学研究—中国  
IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 157283 号


## 中国现代诗体论

吕 进 主编

---

出 版 人: 罗小卫  
策 划: 陈兴芜  
责任编辑: 杨 耘  
责任校对: 刘春莉  
装帧设计: 曹 颖 钟丹珂

---

 重庆出版集团 出版  
重庆出版社

重庆长江二路 205 号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆出版集团艺术设计有限公司制版

重庆科情印务有限公司印刷

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: [fxchu@cqph.com](mailto:fxchu@cqph.com) 邮购电话: 023 68809452

全国新华书店经销

---

开本: 850mm × 1 168mm 1/32 印张: 14.25 字数: 296 千

2007 年 1 月第 1 版 2007 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1~3 000 册

定价: 26.50 元

---

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023 68809955 转 8005

---

版权所有 侵权必究

---

# 目 录

<b>第一章 总论</b> .....	1
第一节 诗歌外形式与诗体 / 3	
第二节 中国古诗诗体发展的三大定律 / 19	
第三节 新诗诗体发展的简要过程 / 35	
第四节 诗体的多元化探索 / 50	
<b>第二章 中国古代诗体</b> .....	69
第一节 诗之源起到四言诗 / 76	
第二节 骚体、赋体及其他 / 83	
第三节 五七言古近体诗体大备及分化整合 / 98	
第四节 词的流变与体式特征 / 109	
第五节 散曲的流变及体式特征 / 118	
第六节 中国古代诗体发展的两大定律 / 130	
<b>第三章 外国诗体与中国新诗</b> .....	139
第一节 外国诗体概论 / 142	
第二节 译诗是外国诗体对中国新诗体影响的媒介 / 177	
第三节 译诗对中国新诗各体形式的影响 / 183	
<b>第四章 微型诗</b> .....	227
第一节 微型诗的产生和发展 / 229	
第二节 微型诗的文本特征 / 254	
第三节 微型诗的创作和鉴赏 / 285	

<b>第五章 格律体新诗</b> .....	307
小引 / 309	
第一节 对诗体名称与有关术语的选择 / 311	
第二节 格律体新诗存在的理由 / 314	
第三节 格律体新诗的节奏 / 319	
第四节 格律体新诗的三大类型 / 324	
第五节 格律体新诗的韵律 / 336	
第六节 几种固定诗体的探讨 / 343	
第七节 格律体新诗无限可操作性 / 356	
<b>第六章 歌词</b> .....	359
第一节 “歌”、“诗”分合历史考察 / 361	
第二节 歌词文本之可能性 / 379	
第三节 歌词语体之维度 / 391	
第四节 几种常用歌词体类的现代演变 / 412	
<b>后 记</b> .....	447

# 主 编

吕 进

# 编 委

刘 丹	吕 进	梁笑梅
陆正兰	蒲华清	万龙生
熊 辉	杨本泉	张晓卉

---

■ 审美视点是创作主体与创作对象的独特关系，是创作主体审美地把握世界的独特方式。不同的审美视点形成艺术门类的分水岭，带来不同的文体可能。诗人要进入诗的世界，首先要获得诗的审美观点。

」

第一章	
总	论

## 第一节 诗歌外形式与诗体

审美观点是创作主体与创作对象的独特关系,是创作主体审美地把握世界的独特方式。不同的审美观点形成艺术门类的分水岭,带来不同的文体可能。诗人要进入诗的世界,首先要获得诗的审美观点。不同的审美观点,使不同文学品种的作者,在哪怕面对同一审美对象时,也显现出在审美选择和艺术思维上的区别。散文的审美观点偏向绘画,诗的审美观点偏向音乐。诗的视点为内视点。内视点决定了作品对于诗的隶属度,或者说,决定了一首诗的资格程度。

诗的生成一般是3个阶段:诗人心上的诗——纸上的诗——读者心中的诗。诗情体验转化为心中的诗,还只是诗的生成的第一步。心中的诗要成为纸上的诗,就要寻求外化、定形化和物态化。审美观点为内形式;语言方式是外形式,即诗的存在方式。从内形式到外形式,或曰从寻思到寻言,这就是一首诗最初的生成过程。诗体,是诗歌外形式的主要元素。换个角度,寻求外形式主要就是寻求诗体,中国新诗就是对古诗诗体大解放的产物。对于散文,它的形式是内容化的形式;对于诗歌,它的内容是形式化的内容。甚至可以极端地说,对于诗歌,形式就是内容。在旧诗的诗体解放以后,如果忽略诗体重建,放弃对新时代的诗体的创造,将是极大的美学失误。这一失误最直接地关系到诗的生存和发展。

旧诗的诗体到了五四前夕已是强弩之末,在很多时候都难以容纳和表现现代人的现代情思,于是才有了 80 多年前那场“诗体大解放”运动。所谓“诗体大解放”,包括语言文字和文体两个方面。新诗刚出生的时候,“诗体大解放”的鼓动者胡适就在《谈新诗——八年来的一件大事》中写过:“文学革命的运动,不论古今中外,大概都是从‘文的形式’一方面下手,大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放。”<sup>①</sup>

怎么解放呢?在同一篇文章中,胡适写道:“这一次中国文学的革命运动,也是先要求语言文字和文体的解放。新文学的语言是白话的,新文学的文体是自由的。”胡适说的这两个方面的“解放”,其实是相互联系与交错的。语言文字的解放必然要求文体解放,文体解放又进一步强化语言文字的解放。

就语言文字的解放而论,新诗以鲜活白话代替僵死文言,这个“解放”是来之不易的成就,其意义远远超越了诗歌自身的变革。中国是古老诗国,诗在古代中国历来是文学皇冠上的珍珠,享有“文学中的文学”的至高无上的地位。在中国,诗是君临一切文学样式、成就最高的文学。唐宋时代的中国甚至“以诗取仕”,这是世界上绝无仅有的罕见现象。有了这样的渊源,从古至今,中国文学(大而言之,中国文化)从来以具有诗化特征为上。“如诗”,是对散文作品和文化典籍的最大赞誉。中国人也从来把诗歌修养当做人的基本文化修养之一,中国人宗教

---

<sup>①</sup> 杨匡汉、刘福春:《中国现代诗论》,上册,花城出版社,1985年12月出版,第2页。

观念淡薄,但古代中国有“诗教”之说,也就是说,诗歌就是某种程度的宗教。孔子的“不学诗,无以言”、“不学诗,无以立”被当做至理格言。所以,白话诗的出现,有攻打旧文学(旧文化)最坚固的堡垒之功,实在是一件石破天惊、开天辟地的事。新诗成了新文学向前推进的排头兵、中国文学努力跨入现代行列的急先锋。

不过,如果将话题转到文体的解放上,事情就复杂多了。奇怪的是,作为诗体解放的宁馨儿的新诗,却似乎对诗体完全不感兴趣。

胡适所谓“新文学的文体是自由的”,实际上是在文体解放方面交了白卷,甚至有放逐形式之嫌。没有听说过“自由画”、“自由音乐”,也没有听说过“自由散文”、“自由戏剧”,何况是以形式为内容的诗?“文当废骈,诗当废律”(《我为什么做白话诗——尝试集自序》)是胡适的另一种说法。无论诗也好,还是文学也好,都一定要有体式,这是常识。诗的基础是形式(而不是内容),因此,体式就比其他文学样式更加重要。没有诗体,何以言诗?“废”古“律”可以,然而“废律”以后的第二天怎么办?这是关涉新诗兴衰的大问题。体式诚然带来局限,又正是这局限才带来艺术家的用武之地,带来属于诗或某一文学样式特殊的美。这也是常识。在语言文字的解放上作出了重大贡献的胡适,在文体的解放上却给初期白话诗的发展带来了显而易见的负面影响。所以穆木天在《谈诗》一文中指称胡适是“罪人”。他写道:“中国的新诗运动,我以为胡适是最大的罪人。胡适说:‘作诗如作文’,那

是他的大错。”<sup>①</sup>

从新诗在近一个世纪里的摸索前行中,越来越多的人悟出了一个道理:无体则无诗。没有成熟诗体,就没有成熟新诗。也许,到本世纪中叶,在中国新诗更加成熟的时候,人们会发现,新诗诗体在第一个百年中大体呈现了两个发展阶段:初期白话诗和新诗。

初期白话诗还没有彻底地从旧诗体那里“解放”出来。郭沫若完成了从初期白话诗向新诗的过渡。他使白话诗进化为初步站住脚跟的自由诗,丢掉了“放脚”的面孔,是新诗从旧诗中寻求语言文字大解放的彻底胜利。不过,就诗体解放而言,自称“最厌恶形式”的郭沫若的贡献实在乏善可陈。或者说,郭沫若在诗体建设上也对新诗产生了不小的负面影响。他的“自然流露”、“形式绝端自由”、“不采诗形”、“内在律”等理论,中心就是不看重诗体。如郭沫若所说:“新诗没有建立出一种形式来,倒正是新诗的一个很大的成就。”<sup>②</sup>作为最早向旧文学营垒冲锋的新诗,并没有取得应该取得的成就,最先在五四新文学中取得实绩的是后起的以鲁迅为代表的现代小说。个中缘由,除了明代以后诗歌在中国诸文体中日渐边缘化以外,就在诗体重建。从诗体角度,近一个世纪的新诗还只处在“史前时期”,辉煌的大幕有待拉开。在本世纪里更自觉地展开的诗体重建,将极有可能给新诗带来一个更宽阔的发展新阶段。

---

① 杨匡汉、刘福春:《中国现代诗论》,上册,花城出版社,1985年12月出版,第99页。

② 《郭沫若谈创作》,黑龙江人民出版社,1982年3月出版,第11页。

如果真的只用了 100 多年就将诗体推到成熟,这将是十分理想的速度了。

从初期白话诗到新诗,80 多年中,一直有在诗体重建上的创作实验和理论探索。这里想特别提出新诗初期的刘半农,他就是提出诗体重建的最早的一位。他的《我之文学改良观》是一篇最早的讨论诗体重建的文献。刘半农提出的“破坏旧韵,重造新韵”,“增多诗体”等主张,现在也具有极高的诗学价值,而这篇论文的发表在 1917 年,几乎与新诗的出现同步。<sup>①</sup>

朱自清对第一个十年的新诗曾作过一个著名分类:“若要强立名目,这十年来的诗坛就不妨分为三类:自由诗派,格律诗派,象征诗派”。朱氏的分类,虽有概括当时的诗坛状况之功,但就诗体而言,却有标准不一之弊。新诗 80 年,虽然思潮多样,花样翻新,诗体却始终比较单一。象征诗在诗体上分属自由诗和格律诗。就诗体而言,新诗不外两种:除诗体仍处于草创阶段的自由诗外,尚有少量的自行确定格式韵律标准的格律体新诗。

80 年中,在诗体重建上,我们可以看到上述两个向度的努力。一是自由诗体,多少有些像古之杂言诗;一是现代格律诗体,多少有些像古之齐言诗。

在自由诗体的探索上,有以郭沫若发端、而以艾青集大成

---

<sup>①</sup> 刘半农的这篇文章具有相当重要的价值和意义,可惜许多文学史料选家对此均有所忽略。

的(通行)自由诗体,有以冰心、周作人领军的小诗。前者对西方诗体有更多借鉴,后者对东方(印度与日本)和本国古代诗体更为注意。由沈尹默《三弦》开端,经刘半农、鲁迅达到高峰的散文诗体,也有成就。其实,经田汉最先从西方引入的“自由诗”的概念,只能在与格律诗相对的意义上去把握。只要是诗,就不可能享有散文的“自由”,更不可能享受无限的自由,它一定只有非常有限的“自由”。从这个角度,“自由诗”这个名称是不够确切的。所以,这一路的共通难题是自由诗的“自由”规范。既然是诗的一个品种,自由诗的诗美规范何在?

在格律体新诗的探索上,陆志韦开创了先河。“新月”诗人、冯至都是创作实践的先行者。闻一多、何其芳在理论上的成绩较为显著。这一路的诗体重建,共通难题是有待成功作品的支撑和“成形”的无限多样。现代格律诗建设的中心问题是音乐性。如果说,自由诗以“成功”(最纯诗质的获取)为“成熟”的话;那么,对于现代格律诗,“成形”才是“成熟”。现代格律诗的诗体,除了以“顿”或“字”为节奏单位的(通行)格律诗,还有由外国格律诗的改造而来的中国现代格律诗。李唯建肇始、冯至等领潮的十四行,林林等的汉律,贺敬之等的民歌体,都在此列。此外,郭小川创建的“郭小川体”,也有诗学价值。

20世纪80年代的诗体探索,无论自由诗还是现代格律诗,都进展较慢。这和诗人队伍的状况、心态有关。如何把握新诗之“新”,不少诗人的头脑里是一团雾水。有个流行的说法,似乎“新”就是随心所欲,没有限制。一些自由诗人习惯于“自由”,

在诗体上不受任何约束,并不认为有诗体建设之必要,他们不一定会同意胡适的“作诗如作文”的说法,但也许信服郭沫若的“不定型正是诗歌的一种新型”的见解。现代格律诗探索也几起几落,成效不显。

新诗长期处在革命、救亡、战争的生存环境中,忙于充当时代号角,无暇他顾,这是可以理解的外部原因。这就影响到新诗对内容与形式、外时空与内时空、现代与传统、新诗与古诗、本土与外国等一系列问题的处理与建设,尤其影响到诗体重建。诗体,成了妨碍新诗在中国的土地上立足、发展与繁荣的重要缘由之一。由此,周而复始的生存“危机”在近百年当中困扰着新诗。

新诗的诗体重建,在无限多样的诗体(而不是为数很少甚至单一的诗体)创造中,有两个美学使命:给自由诗以诗美规范,如《文心雕龙·熔裁》所说:“规范本体谓之熔,剪裁浮词谓之裁”;倡导现代格律诗。

诗体的美学要素有二:韵式和段式。

### 韵式是诗体的第一个美学要素

诗体是诗的音与形的排列组合,是诗的听觉之美和视觉之美的排列组合。诗歌文体学就是研究这个排列组合的形式规律的科学。从诗体特征讲,音乐性是诗与散文的主要分界。从诗歌发生学看,诗与音乐从来就有血缘关系。依照流行的说法,诗的音乐性的中心是节奏。节奏有内外之分。内在音乐性是内化的节奏,是诗情呈现出的音乐状态,即情感的图谱,心灵

的音乐。外在音乐性是外化的节奏,表现为韵律(韵式,节奏的听觉化)和格式(段式,节奏的视觉化)。内在音乐性就是音乐精神,它并非只属于诗歌,而是一切艺术的本质和最高追求。一切高品位的艺术都因其心灵性而靠近音乐,甚至可以说,艺术都是一种音乐。只有外在音乐性才是诗的专属,它是诗的定位手段。一种情感体验可以外化为小说、戏剧、散文,但只要有了外节奏,它就外化成了诗。日本汉学家松浦友久在《中国古典诗的春夏秋冬》一文中说得好:“诗歌最本质的东西在于韵律与抒情。”中国新诗不起于音乐,不来自民间,甚至不产生于中国。它来自国外,诞生时的语境正是外国诗歌的非格律化大潮汹涌澎湃的时候,所以新诗给中国读者的感觉是,它和此前的中国古诗大异其趣。新诗与古代的歌诗不相通,多少有所相通的是诵诗。音乐性是新诗的弱项,相反,音乐性却历来是中国古诗的强项。《诗》三百,《风》、《雅》、《颂》即以音别。《楚辞·九歌》凭借的是祭神的曲调。汉魏《乐府》以“横吹”、“鼓吹”、“清商”等乐调为诗名。唐人近体诗与唐代大曲有关,宋词就更不必言说了。

但任何一种语言写成的诗,其音乐美都受制于这一语言的语音体系。世界上没有两种独立的语言具有完全相同的语音结构,因此,对于每一种语言的诗歌,它的音乐性虽然可能有某种相通,但都是不可能完全复合的。

换言之,较之诗的内蕴,诗的音乐性具有更强的民族性,因而具有更强的抗译性。和原诗相比,译诗在音乐性上总是会有较大程度的变形。马雅可夫斯基的楼梯式格律诗译成汉语后,

成了自由诗,他的押韵的作品成了无韵的诗;而裴多菲那首著名的自由诗《自由,爱情!》译成汉语后又成了格律诗。从这个角度,诗歌无法翻译,更绝对地说,诗歌不可译,翻译作品的阅读总是一定程度的误读。中国新诗虽然与西方诗歌关系密切,但是,和西方语言相比,汉语属于另一语系,在音乐性上有自己特点。

西语有重音,因此,西语诗的节奏是力的节奏和时的节奏,所以看重“声”(轻重、长短),弥尔顿的《失乐园》、莎士比亚的《哈姆雷特》这样的名篇都是无韵诗;汉语没有重音,它的诗的节奏只有时的节奏,所以诗歌看重“音”(押韵及韵式)。韵,是诗在特定位置上(行尾,行内,行头)的相应复现的音素。它不但使诗歌具有难言的音乐之美,而且使诗歌易于为读者记忆——韵脚是读者短暂休息的地方,也是提示读者回忆前文的地方。不懂音韵的人在中国很难被称作诗人。

从发展走向看,中国诗歌的押韵有一个从严到宽、从细到粗的过程。南宋刘渊的《壬子新刊礼部韵略》共 106 韵(即平水韵)。后来,不计四声,只要求韵腹和韵尾相同,就只有 18 韵了。18 韵中韵腹相近的韵再合并,就成了新诗现在通用的 13 韵。无论怎样宽松,怎样粗略,大体押韵是中国诗歌始终具有的美学品格。这个品格,千百年来不但造就了一代代诗人,也造就了一代代的诗歌读者。无视这个审美积淀,新诗就会在中国遭遇站不住脚跟的命运。

有趣的是,中国诗歌的韵又叫“辙”,即车轮滚动后碾出的轨迹。也就是说,韵不是谁规定的,也不是谁能规定的,它乃

是多年创作实践的结果。但反过来，当它被升华为诗的美学特质以后，就成了火车开行的轨道了。脱轨是要付出美学代价的。臧克家说，“韵，应当是感情的站口，节奏回归的强力的记号。”<sup>①</sup>依照韵辙的响度，13韵分洪亮、柔和、细弱三级。依照包括的音节、常用汉字和同韵词语的多少，13韵又可分宽韵和窄韵。如果说，韵的响度的使用是相对的话（有些优秀之作恰恰是对常用韵法的突破）；那么，韵的宽窄就一定和诗的篇幅有关。如果用“由求”、“灰堆”、“开怀”、“乜斜”这样的窄韵写作长诗就必然捉襟见肘。

单个的韵，不具有诗学价值。用韵方式，或者布韵方式，是诗歌获得音韵美的必备手段。一韵到底的单韵也好，有所变换的复韵也好，都是一个丰富的概念。有才华的诗人，可以无限多样地运用“十三韵”，层出不穷地推出很美的作品。

总之，没有音韵，自由诗就“自由”成了散文。还是鲁迅的言说能经得住时间的淘洗：“没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住；记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，站了它的地位。”新诗至今“挤”的成绩有限，和音乐性的贫弱大有关系。

### 段式是诗体的另一美学要素

如果说，韵式是诗体属于听觉的美；那么，段式就是诗体属于视觉的美。也许由于古诗绝大多数是格律诗，段式固定，

---

<sup>①</sup>《臧克家全集》，时代文艺出版社，2002年12月出版，第10卷，第610页。

中国古诗不分行，不用标点符号。新诗则不然。除散文诗以外，所有诗歌品种都分行。可以说，分行，已经成了新诗的外部标志。闻一多在他的《诗的格律》一文中写道：“我们中国人鉴赏文艺的时候，至少有一半的印象是要靠眼睛来传达的”<sup>①</sup>。“所以新诗采用了西文诗的分行写的办法，的确是很有关系的一件事。”

那么，究竟诗的分行有些什么美学功能呢？

其一，分行，有助于诗情的跳跃。

如果说散文是走路，诗就是跳跃。诗省去了许多属于散文的铺叙，跳跃前行，留下许多空白。诗的本质是无言；诗是一种沉默。言出即无诗，打破沉默即打破诗情。因此，诗只是暗示，只是指路牌，只是导游。诗不在诗内，诗在诗外，诗在空白，所谓象外象，境外境，言外意，笔外情。可以说，空白美学，是中国诗学的重要领域。诗人从来不是步行者，也不能是步行者。不懂跳跃，就是不懂诗的基本技法。诗行与诗行之间往往跳过的是一片散文田野。卞之琳的名篇《断章》：

你站在桥上看风景，  
看风景人在楼上看你。  
明月装饰了你的窗子，  
你装饰了别人的梦。

---

<sup>①</sup>《闻一多全集》，湖北人民出版社，1993年12月出版，第2卷，第141页。

诗篇丢掉了许多，诗人跳过了许多。那番“相对”的理趣，如果不分行，很难表现得如此透彻和纯净。

其二，分行，有助于突出诗行中的诗眼或诗篇中的重要诗行。

在诗的分行排列的图案中，诗人较为方便将他想向读者强调的词和行放在醒目的位置。异常的位置，单独的突出，重复的吟唱，使读者获得强烈的印象。

戴望舒的《白蝴蝶》：

给什么智慧给我，  
小小的白蝴蝶：  
翻开了空白之页，  
合上了空白之页。

翻开的书页，  
寂寞，  
合上的书页，  
寂寞。

出空白于飞动，显寂寞于轻灵。诗眼“空白之页”和“寂寞”通过重复或独占一行，通过异常的语法结构得到凸现。

其三，分行，有助于加强诗的节奏感

读者首先获得的是视觉上的形式感，然后他从视觉上的形式感通往视觉上的节奏感。外在的节奏感再强化内在的诗情