



# The Modern Development of Prosody in New Chinese Poetry

Zhang Zhongyu

**Abstract:** New Chinese poetry has been in existence for nearly a century since 1917, which, in its inception, saw a wave of arguments for the abandonment of rhythms and rhymes in support of “absolute freedom” as a result of strong rebellion against their strictness in poetry written in the old style. Poets advocate the writing of metric verse, with the New Moon Group of poets at their core and on the basis of the requirement for “poetry” by the Chinese language, and engage in a powerful and creative exploration of the metric qualities in new poetry and its reconstruction. The interaction of the two “extremes” is supposed not to only fully activate exploration, discovery and innovation but also keep new poetry onto the ideal path of the “Middle Way”. But, as a result of the limited impact by Wen Yiduo and other groups of metric verse, new Chinese poetry keeps moving towards the direction of extreme freedom and, with the times changing, the strong desire for “the new” overwhelms the pursuit for the “poetic” resources and charm in Chinese language. Although the debates about where new poetry should go temporarily ceases during the anti-Japanese War, rational thinking on a deeper and more systematic level is continuous in the rear area of Southwestern China. *On Poetry* by Zhu Guangqian is the most representative and most systematic theoretic work on Chinese poetry in the first half of the 20th century, nearly half of which is about the discussion of the characteristics of rhythms and rhymes in Chinese-language poetry. Soon after it, *The Study of the Metric Rules of Chinese Poetry* by Wang Li, an integration of all the studies of rhythms and rhymes in Chinese poetry, is of epoch-making significance. Discussions of rhythms and rhymes of new Chinese poetry in the early days of New China are mainly of a continuation, along the way, of the discussion of poems written with rhythms and rhymes in the 1920s and 1930s. The early and late 1980s is also an important period of changes when openness, innovation and freedom once again become the mainstream, bringing the theory and practice of “discarded rhymes” to an orgasmic level although the number of works has increased since the end of the 1980s that reflect on the extreme “discarded rhymes” and discuss the “poetic nature” of the Chinese language as well as its value. Looking back on the development of new Chinese poetry over the last century, one feels that the four concentrated discussions of metrics can be described as those of new change, reconstruction, reconstruction and openness. The contemporary study of rhythms and rhymes in new Chinese poetry is basically an arrangement of modern material, based on free thinking, with a lack of theoretical examination that is historically deep and macro and that has a forward-looking appeal. There is another issue one needs to be aware of, which is the “poetic” appeal of the Chinese language and innovation used to be the two key elements in new Chinese poetry although they are, intentionally or unintentionally, set them against each other. A systematic and comparative study of the “new Chinese poetry” and its linguistic literary characters ought to be an important direction for the metrics in new Chinese-language poetry, while exploring a perfect integration of the “new” and “Chinese-language appeal”.

**Keywords:** new Chinese poetry; prosody; modern development

**Author:** Zhang Zhongyu earned his BA at Chongqing Education University in 1991, and PhD at University of Macau in 2016. Currently, he is professor at School of Chinese Language and Literature, Chongqing Normal University. His interest is in Chinese poetics. His main work is *A Study of “Song of Everlasting Regret” by Bai Juyi*, and in addition, his main papers include *Poems in “Guoyu” and “Zuozhuan” Quoted from The Book of Songs and Its Compilation as Well as The Book of Songs Compiled by Confucius; The Classic Status of The Book of Songs and Its Modern Value; The Double Impact of the Traditional Styles of Poetry and Ci on New Chinese Poetry; A Research into the Origin of the Character “𠄎” and Properties of the Ba and Yu Cultures and Their Influences on Literature and Arts* and so on.

## 漢語新詩韻律學的現代歷程

張中宇



[摘要]從1917年至今，漢語新詩已經走過百年。漢語新詩在發軔初期，基於對舊體詩苛嚴格律的強烈反撥，掀起追求“絕端的自由”的廢韻律浪潮。而以新月派詩人為核心的格律派基於漢語“詩性”要求，隨即對新詩韻律特性和重建進行了有力度和創造性的探索。這兩“極”的相互作用，原本既有利於充分激活探索、發現與創新，也有利於漢語新詩保持在“中道”的理想路徑。但由於聞一多等格律詩派所產生的影響相對有限，漢語新詩還是在朝極度自由化的方向前行，變革時期強烈的求“新”意識壓倒了對漢語“詩性”資源與魅力的追尋。關於新詩方向的爭論雖然由於抗日戰爭的爆發暫時停止，但更

深層和系統的理性思考卻仍然在西南大後方延續。朱光潛的《詩論》是20世紀上半葉最具代表性、最為系統的漢語詩歌理論體系，其中近一半篇幅討論漢語詩歌韻律特性。稍後王力的《漢語詩律學》是漢語詩歌韻律研究的集大成著作，具有劃時代意義。新中國初期對漢語新詩韻律的討論，主要是20世紀二三十年代格律詩論的“順勢”延續。1980年代前後也是一個重要的變革時期，開放、求新、自由重新成爲主流，且推動“廢韻”理論與創作實踐達到高潮；但到1990年代以後，對極端“廢韻”進行反思、對漢語“詩性”魅力及其價值展開討論的相關論著逐漸增多。回望漢語新詩百年來的歷程，與韻律相關的比較集中的四次討論可以大致描述爲：新變—重建—重建—開放。當代漢語新詩韻律學大多爲基於自由思潮的現代史料整理，歷史縱深與宏觀的理論考察及前瞻性魄力相對欠缺。另一個需要注意的問題是，漢語的“詩性”魅力與創新原本是漢語新詩的兩個關鍵要素，有時卻被有意無意地對立起來。對“漢語的新詩”進行包括語言個性與文學個性的系統性研究與比較研究，探討“新”與“漢語魅力”的完美融合，應是漢語新詩韻律學的重要方向。

[關鍵詞]漢語新詩 韻律學 現代歷程

[作者簡介]張中宇，1991年在重慶教育學院獲文學學士學位，2016年在澳門大學獲哲學博士學位，現爲重慶師範大學文學院教授，主要從事中國詩學研究，代表性著作有《白居易〈長恨歌〉研究》，代表性論文有《〈國語〉〈左傳〉的引“詩”和〈詩〉的編訂——兼考孔子“刪詩”說》《〈詩經〉的經典地位與現代價值》《傳統詩詞樣式對現代新詩的雙重影響》《“巴”字本源考》《巴渝文化屬性及其對文學藝術的影響》等。



語言對於文學“國家氣派”“民族風格”的形成具有某種決定性作用，“文學接受的外部實踐證明，一般情形下的文學訴諸接受者的首先不是作者的國籍或作品中的國族意識，而是它藉以思維、創造和呈現的語言及其所表現出來的語言風格”<sup>①</sup>；尤其是在國家間自由流動日益頻繁的全球化時代，它的標誌性作用比國別更加重要。而1917年以來的漢語新文學之所以稱之為“新”，首要原因也在於語言的古今嬗變——沿用兩千餘年的古代漢語的主體地位被現代白話所取代，新文學因而被稱為“白話文學”，新詩被稱為“白話詩”。漢語文學之“新”還在於，語言的成功轉換隨即帶來了漢語文學前所未有的新氣象，現代精神、現代思想情感、現代新鮮事物都順暢地進入漢語文學的視域，一掃古代文學中的封閉、陳腐與狹隘，展現出開放、新鮮、包容的新面貌。而作為漢語新文學重要組成部分的漢語新詩，因為處於新舊文學轉換漩渦的核心，其成功轉型也自然就成為漢語文學成功轉型的標誌。

漢語新詩至今已走過百年歷程。回望百年，新詩探索取得了許多進展，也留下不少值得探索的空間。一方面，經過百年的前行，漢語新詩確立了它在中國現當代詩歌中的主體地位<sup>②</sup>——隨着文體語言的徹底變革，擺脫了明清以來的陳腐與貴族氣，內在精神的革新幾近完成，這正是從“詩界革命”到新詩誕生以來孜孜以求的目標。另一方面，漢語新詩的前沿姿態，潛在地對新詩的文體重建提出了更高要求，或者說具有一種“倒逼”效應。即它需要與之相適應的“詩性”形式或體格，以更有效、更藝術、更“詩意”的方式表現現代精神。這意味着漢語新詩面臨兩種選擇：第一，放棄形式、韻律要求，避免對新詩自由精神的束縛；第二，尋找、探索、構建適應現代環境的漢語新詩形式和韻律體系，以“有意味的形式”為漢語新詩的現代精神追求提供強大助力或動力。總體來看，放棄形式、韻律的衝動，是近百年來新詩的主要選擇。本文擬圍繞“漢語”和“新”這兩個關鍵詞，對漢語新詩誕生以來關於新詩韻律討論與探索的歷程作一回顧，以為進一步的思考提供歷史軌迹或綫索。

### 一 新詩發軔時期的自由主義傾向與廢韻思潮

在新詩發軔時期，胡適（1891—1962）、郭沫若（1892—1978）對此後的全面廢韻思潮起了重要作用。胡適說：“押韻乃是音節上最不重要的一件事。至於句中的平仄，也不重要。……詩的音節全靠兩個重要分子：一是語氣的自然節奏，二是每句內部所用字的自然和諧。”<sup>③</sup>在胡適看來，漢語詩歌韻律三要素中的“押韻”“平仄”都不重要，他提出“自然節奏”“字的自然和諧”，對藝術的創造和提升持否定態度。郭沫若說：“詩之精神在其內在的韻律（Intrinsic Rhythm），內在的韻律（或曰無形律）並不是甚麼平上去入，高下抑揚，強弱長短，宮商徵羽；也並不是甚麼雙聲疊韻，甚麼押在句中的韻文！這些都是外在的韻律或有形律（Extraneous Rhythm）。內在的韻律便是‘情緒的自然消長’。……大抵歌之成分外在律多而內在律少。詩應該是純粹的內在律，表示它的工具用外在律也可，便不用外在律，也正是裸體的美人。”<sup>④</sup>郭沫若提出了一個新的概念“內在的韻律”（或曰無形律）——這個發明十分微妙，具有極強的生命力，沿用不衰，成為自由詩派不可觸動的支柱。郭沫若首先不證自明地斷言：“詩之精神在其內在的韻律”；然後，通常所稱的韻律被極力貶損為“外在的韻律”。這樣，他以“內在的韻律”代替“外在的韻律”，理直氣壯地全面廢韻律。“詩應該是純粹的內在律”，“裸體的美人”等，成為郭沫若詩論的標誌。後來，由於“內在的韻律”外延過於寬泛，漸漸變成了“內在節奏”“情緒節奏”。為了顯示與“外在的韻律”不同，又強調“情緒節奏”的地位，“情緒節奏”

① 朱壽桐主編：《漢語新文學通史·緒論》（廣州：廣東人民出版社，2010），第8頁。

② 朱壽桐：“漢語新詩主體地位的必然性”，《西南大學學報（社科版）》6（2011）：24—26。

③ 胡適：“談新詩——八年來一件大事”，《星期評論》，1919-10-10。

④ 郭沫若：“論詩三札”（1921），《文藝論集》（北京：人民文學出版社，1979），第204—205頁。



也被稱為“內在律”或“內節奏”。

但隨之而來的問題是，“情緒節奏”的基本構成單位（最小節奏單位）是什麼？基本單位之間如何區分或切分？這些基本單位是否具有接近等強、等長的特性以構成“規則性重複”？<sup>①</sup>郭沫若曾作過簡單的解釋：“情緒的進行自有它的一種波狀的形式，或者先抑而後揚，或者先揚而後抑，或者抑揚相間。這發現出來便成了詩的節奏。”<sup>②</sup>這也是自由詩派認為可以構成“情緒節奏”的基礎。對此，駱寒超評價道：“這位一再提倡寫詩祇需講究內在律的浪漫派詩人，雖然在理論上從沒有具體而科學地講清楚內在律的表現，這一段創作體驗倒頗能給人啓發。”<sup>③</sup>如果說在20世紀二三十年代，郭沫若來不及“具體而科學地講清楚內在律的表現”，那麼，在此後的五六十年中，還是有充分學術條件和思考時間的，卻為何不把這個“內在律”講清楚，或者做一番深入的思考？其實，百年來，不僅是郭沫若、戴望舒（1905—1950），就是在當代，也沒有任何人對於“情緒節奏”的最小構成單位，最小單位之間的切分，最小單位的強度、時長這幾個關乎“情緒節奏”是否存在或成立的基本問題，進行過有說服力的論證或描述。胡適雖然提出“自然音節”“字的自然和諧”，以“自然”對抗藝術的提升與創造，但他既然稱之為“音節”，顯然還是指通常屬於藝術形式層面的韻律。後來，戴望舒說：“詩的韻律不在字的抑揚頓挫上，而在詩的情緒的抑揚頓挫上……韻和整齊的字句會妨礙詩情，或使詩情成為畸形的。”<sup>④</sup>顯然也不理會胡適“自然音節”說，甚至連郭沫若“內在的韻律”也懶得提起，同樣把一個原本指藝術形式的概念，強行移植到屬於內容層面的“情緒”。

胡適、郭沫若、戴望舒等是新詩早期最堅定，也是號召力最強、對後來影響最大的“廢韻”急先鋒，但觀察他們的新詩創作，卻並沒有像他們聲稱的那樣極端。例如，胡適的《嘗試集》裏並沒有一首“無韻詩”。對此，李國輝指出，“胡適的早期詩論，與‘詩界革命’相比，對傳統詩歌及其藝術，進行了激進的批判”，“但是胡適的創作卻並非如此，他自己的詩中，還是大致依着舊律”。<sup>⑤</sup>又如，郭沫若說過，“我也是最厭惡形式的人，素來也不十分講究他”<sup>⑥</sup>，可是他1921年出版的《女神》——這是公認的徹底的新詩<sup>⑦</sup>，儘管句式比較自由，但大多押韻很密，包括最具代表性的《鳳凰涅槃》；他1923年出版的《星空》、1927年出版的《瓶》，節奏更為整齊，押韻、詩節安排更為規範，《女神》那種隨意性大為減少。再如，戴望舒若果真堅信韻律會“妨礙詩情”，就必須反思他的《雨巷》等，何以還那樣用心地創造韻律（包括平仄的巧妙安排），他的《雨巷》是否因為韻律“成為畸形”？在那樣一個激進的時代，似乎理論主張越是極端，越能顯示革命性、先進性。自由詩派急切且不惜代價地推進文學之“新”——這正是自由派無論如何任性也不能忽視的價值所在，但他們卻在相當程度上漠視甚至無視漢語新文學另一個更為關鍵的要素：漢語的詩性魅力。

## 二 新月派的反思與《詩的格律》《詩論》

“內在的韻律”以及此後提出的“內在節奏”“情緒節奏”等，其立論的實質是廢韻律、散文化，由此把漢語新詩引向自由化的極端。以新月派詩人為代表，開始了對極端自由思潮、廢韻律思潮的反思。1926年4月，饒孟侃（1902—1967）發表了《新詩的音節》一文。他的所謂“音

① 張中宇、朱壽桐：“新詩‘情緒節奏’命題的由來及其可能性”，《華南師範大學學報（社科版）》5（2015）：163—167。

② 郭沫若：“論節奏”，《創造月刊》1（1926）：8—14。

③ 駱寒超：《新詩創作論》（上海：上海文藝出版社，1990），第383頁。

④ 戴望舒：“望舒詩論”，《現代》2（1932）：92—94。

⑤ 李國輝：“從胡適的文學創作重審其早期詩學理論”，《浙江社會科學》3（2008）：110—114。

⑥ 郭沫若：“論詩通信”，《中國新文學大系·建設理論集》（上海：上海良友圖書印刷公司，1935），第349頁。

⑦ 聞一多指出：“若講新詩，郭沫若君的詩纔配稱新呢，不獨藝術上他的作品與舊詩詞相去最遠，最要緊的是他的精神完全是時代的精神——二十世紀底時代的精神。有人講文藝作品是時代底產兒。《女神》真不愧為時代底一個肖子。”〔聞一多：“《女神》之時代精神”，《聞一多論新詩》（武漢：武漢大學出版社，1984），第56頁。〕



節”，與胡適所稱“音節”相同，指新詩的韻律。饒孟侃指出：“假如一首詩裏面祇有意義，沒有調和的聲音，無論它的意義多末委婉，多末新穎，我們祇能算它是篇散文。”饒孟侃還論述了韻、節奏甚至平仄的作用：“我們固然不是講要恢復舊詩音節裏死板的平仄作用，不過一首詩裏的平仄要是太不調和，那首詩的音節也一定是單調。”<sup>①</sup>這一時期，對新詩形式、韻律等研究影響更大的是聞一多（1899—1946），主要以《詩的格律》一文為代表。該文1926年5月發表於北平《晨報副刊》，四千餘字，在當時報紙的副刊是一個很大的版面，顯然是重點推出的學術觀點與新詩的實踐指南。這篇文章開篇就說：“棋不能廢除規矩，詩也就不能廢除格律。……假如詩可以不要格律，做詩豈不比下棋、打球、打麻將還容易些嗎？難怪這年頭兒的新詩‘比雨後的春筍多些’。”並引用哈佛大學英文系教授布里斯·佩里（Bliss Perr, 1860—1954）的話說：“差不多沒有詩人承認他們真正給格律縛束住了。他們樂意戴着腳鐐跳舞。”基於這樣鮮明而堅定的觀點，聞一多提出了著名的“三美”（音樂的美、繪畫的美、建築的美）說。屬於聽覺的音樂的美已有饒孟侃論述在先，繪畫的美似乎不證自明，所以他把重點放在建築的美即“節的勻稱”和“句的均齊”，尤其是“句的均齊”上面。聞一多發現，利用“音尺”可以構築建築的美，甚至頗為得意地以為，“確乎已經有了一種具體的方式可尋”。<sup>②</sup>《詩的格律》最大的貢獻在於，它在漢語新詩發生的早期，不但提出了形式建設的方向，而且嘗試了具體的方法，其提出的“二字尺”“三字尺”等已經逼近漢語詩歌節奏性質的核心，超越了必要性與否的泛泛而論。“戴着腳鐐跳舞”、“三美”說、“音尺”論等，成為那一個時代的理論標誌。這對當時滑向廢韻、廢形式極端的漢語新詩是一種制約。這樣兩個極端的相互作用，原本有利於漢語新詩保持在“中道”這樣的理想路徑前行。不過，在當時極度自由化思潮中，也由於《詩的格律》提出的理論與方法存在刻板一律的局限，聞一多等所產生的影響或制約作用還是有限的，並沒有改變漢語新詩極度自由化的前進軌跡。與自由派相反，格律派更強調被漠視的“漢語”的詩性魅力。

此外，還有朱光潛、宗白華、李思純、成仿吾、梁實秋、徐志摩、陸志韋、孫大雨、羅念生、葉公超、梁宗岱、劉夢葦、陳勺水等，也參加了對新詩極度自由化的反思和韻律探索的討論。1935年冬至1936年夏，梁宗岱（1903—1983）任《大公報》副刊《詩特刊》主編，在創刊號發表《新詩底十字路口》指出：“在西洋詩無數的詩體中，自由詩祇是聊備一體而已……形式是一切文藝品永生的原理，祇有形式能夠保存精神的經營，因為祇有形式能夠抵抗時間的侵蝕。”<sup>③</sup>他的“祇有形式能夠保存精神的經營”，與郭沫若的“詩之精神在其內在的韻律（情緒）”顯然是針鋒相對的命題。梁宗岱還對新詩選擇自由化道路提出了異常嚴厲的批評。20世紀30年代後期，在新詩的另一“極”，艾青（1910—1996）最為鮮明地提出“詩的散文美”<sup>④</sup>，這在中國詩學史上為首例。

總的來說，這一時期的漢語新詩韻律研究，可供考察的新詩創作實踐祇有二三十年。朱光潛說：“新詩還在草創時代，情形極為紊亂，很不容易抽繹一些原則出來。”<sup>⑤</sup>相對較窄的觀察範圍，新詩初創時期對舊形式破壞的高度熱情，及與之相隨的對體式建設的故意忽視，都制約了相關研究的理論深度和實踐探索。但是，這一次以新月派為核心的對漢語新詩韻律的探索，是從新詩誕生以迄於今規模最大、思維最活躍，也最富於創造性的一次探索，在新詩發展史上具有重要的意義。龍清濤總結新詩格律探索歷史遺產時指出：“從新詩發展的總體歷程來看，新詩格律探索作為藝術深層自律性要求的體現，其歷史意義至少可以從下述三個方面來理解：其一，通過對散文化傾向的批判，從而為新詩建立起一種文體上的自覺”；“其二（與前一點相關），通過對

① 饒孟侃：“新詩的音節”，《晨報副刊·詩鐫》，1926-04-22。

② 聞一多：“詩的格律”，《晨報副刊·詩鐫》，1926-05-13。

③ 梁宗岱：“新詩底十字路口”，《大公報·詩特刊》，1935-11-08。

④ 艾青：“詩的散文美”，《廣西日報》，1939-04-20。

⑤ 朱光潛：“詩論”，《朱光潛美學文集》（上海：上海文藝出版社，1982），第2卷，第122頁。



於新詩中‘白話’‘口語’問題的反思，啓動一種詩性語言規範的自覺”；“其三，雖然現有的探索並未能為新詩提供某些較具普適性的格律細則，但其力求規範的堅實努力，影響所及，仍然給新詩整體上注入了一種自覺的形式意識”。<sup>①</sup>雖然這是對整個格律化探索的總結，但主要是基於對20世紀二三十年代的成就、影響的描述。此後的相關討論，大致是這一時期探索的延伸。

20世紀30年代，朱光潛也積極參與了新詩韻律的討論，同時也是新詩韻律討論的重要組織者，發表了《論中國詩的韻》（《新詩》第1卷第2期）、《論中國詩的頓》（《新詩》第1卷第3期）等論文。朱光潛研究中國詩歌最重要的著作是《詩論》。《詩論》包括了他先後發表的相關論文并形成完整理論體系，1943年由國民圖書出版社（重慶）初版，1948年由中華書局（上海）出增訂版，後收入《朱光潛美學文集》（上海文藝出版社，1982）第二卷。這部著作先討論詩歌起源，詩與“諧隱”、情趣、意象，詩與語言文字的關係，以及詩與散文、畫的關係等，其中有六章（佔《詩論》近一半章節）對漢語詩歌韻律進行考察。《詩論》立足於古、今漢語詩的全面考察，並沒有對漢語新詩進行專門討論，往往祇是在一個章節的後面略作說明。原因在於，《詩論》著於1931年，其時朱光潛尚在歐洲留學，對新詩難以貼近觀察；另外，這個時期新詩發生尚不足十五年，也很難提供充分的考察空間。所以，《詩論》祇是依據語言的個性，比較不同語種詩歌韻律的差異，強調漢語詩歌韻律的特殊性和傳承性。20世紀二三十年代新詩韻律討論的焦點原本在節奏，這種主要受英語詩歌韻律理論影響的“節奏中心論”延伸到現在；但《詩論》卻全面考察了節奏、韻、平仄等的詩性魅力。雖然《詩論》只是朱光潛早期的著作，不到二十萬字，但它所闡述的，仍然是20世紀上半葉最具代表性，也最為系統的漢語詩歌理論體系。

### 三 新中國初期的研究與《漢語詩律學》

關於漢語新詩韻律的討論，因為民族危亡、抗日戰爭爆發，幾乎猝然結束。新中國初期對韻律的討論，可視為一種延伸。首先，這時參加討論的，主要還是二三十年代的活躍人物。其次，這一時期討論的基本思路、理論創建並沒有超越前期的成果，而是進一步的探索和細化。例如，何其芳、卞之琳對朱光潛的“頓”說做了進一步考察，認為“頓”可為新詩的基本節奏單元。<sup>②</sup>林庚提出的半逗律<sup>③</sup>，也是對“頓”的一些新思考，其中尤其借鑒了劉熙載（1813—1881）對“頓”的相關研究。<sup>④</sup>朱光潛、羅念生、王力、孫大雨、周煦良等都有相關論文討論新詩韻律、體式的重建問題。其中最值得注意的，是孫大雨（1905—1997）的“音組”理論。該理論在20世紀30年代前後以口頭或其他某種方式提出後，因為比聞一多的“音尺”說有更多靈活性，羅念生、梁宗岱、朱光潛等在論文中均有提及。<sup>⑤</sup>但“音組”見於孫大雨自己的文字，最早卻是在商務印書館1947年出版的全譯《黎琊王》“譯序”中。<sup>⑥</sup>1956年底、1957年初連續發表於《復旦學報》的《詩歌底格律》和《詩歌底格律（續）》兩篇共約八萬字的論文，纔詳細闡述了格律定義、音組的構成及其機制與理論主張，以及不同語言詩歌韻律的比較，古、今漢語詩歌的實例分析等。孫大雨對“格律”的明確定義是：“格律是形成整齊的節奏，從而發揮表現媒介（語言文字）底性能的方法或工具。它應當使內容起更大更深的作用，所以必須是整首詩底有機的功能或有組織的力量底源泉。”<sup>⑦</sup>這是以節奏為核心的闡釋。他對“音組”的構成機制也作了說明和論證：“詩歌與

① 龍清濤：“新詩格律探索的歷史進程及其遺產”，《中國現代文學研究叢刊》1（2004）：150—174。

② 何其芳：“關於詩歌形式問題的爭論”，《文學評論》1（1959）：1—22；何其芳：“再談詩歌形式問題”，《文學評論》2（1959）：55—75；卞之琳：“談詩歌的格律問題”，《文學評論》2（1959）：79—83。

③ 林庚：“關於新詩形式的問題和建議”，《新建設》5（1957）；林庚：“五七言和它的三字尾”，《文學評論》2（1959）：76—78；林庚：“再談新詩的建行問題”，《文匯報》，1959-12-27。

④ [清]劉熙載：《藝概·詩概》（北京：中華書局，2009）第“一七一”條：“但論句中自然之節奏，則七言可以上四字作一頓，五言可以上二字作一頓耳。”林庚所謂“逗”，即劉熙載所稱之“頓”，不過這個“頓”比一般兩字之間的“頓”更長一些。

⑤⑥ 龍清濤：“簡論孫大雨的‘音組’——對新詩格律史上一個重要概念的辨析”，《中國現代文學研究叢刊》1（2009）：155—162。

⑦ 孫大雨：“詩歌底格律”，《復旦學報（社科版）》2（1956）：1—30。



韻文寫作者所利用的是通常一個詞或一個語式往往凝結兩三個字（語言）在一起的那個意義或文法所造成的語音關係；他們利用了這語音之間的黏着性，把語音們組織成一個個時長相同或相似的單位，以造成聽者讀者底整齊有度的節奏之感。”<sup>①</sup>孫大雨主要從不同語言及不同詩歌的比較入手，研究漢語詩歌節奏，兼及平仄問題，對詩韻涉及較少。儘管存在不少模糊不清的論述，但他詳細闡述的“音組”理論，是這一時期在理論創建上的一個亮點。

現代學者專門以研究漢語詩歌韻律的集大成者，當推王力（1900—1986）。他的《漢語詩律學》寫成於1945—1947年之間，略晚於朱光潛的《詩論》，1958年由新知識出版社初版，1962年上海教育出版社出版時刪去了第五章“白話詩和歐化詩”，1979年出版時又予以恢復。<sup>②</sup>作為王力研究漢語詩歌韻律的代表性著作，該書用七十四萬餘字系統揭示了古代漢語詩歌韻律的特徵、構成和運用，是對古代漢語詩歌韻律的一個全面總結，對新詩的考察則十分有限。該書分為五章六十五節，第一至四章論格律詩和古體詩、詞、曲，約佔全書的85%；第五章論“白話詩和歐化詩”，約佔全書的15%。若以篇幅（頁碼）統計，第五章佔的比例更低，祇有13%左右。從內容上看，“白話詩和歐化詩”基本上以英語詩歌的形式，比照分析漢語新詩，是系統的漢、英詩歌韻律比較研究，包括對“無韻詩”或“素詩”的討論，以及對馮至、梁宗岱等人借鑒英語詩歌創作的漢語十四行詩形式（商籟體）的討論。

在第五章“白話詩和歐化詩”的開頭，王力就指出：“韻的諧和與音的整齊畢竟被認為詩的正軌，所以自由詩常常被人訾議。”<sup>③</sup>不過他又覺得，把古代漢語詩歌韻律原封不動地用於漢語新詩，也並不適宜。他那時想到的便捷方法，就是直接“移植”歐美的詩歌形式；由於不便以古代漢語詩歌的格律來分析白話詩，就乾脆以英語詩歌的規則來分析漢語新詩。王力留學歐洲，因此運用漢、英比較分析駕輕就熟，甚為精細。這樣的好處是，漢語新詩原本就是受歐美英語詩歌影響最多的（如胡適等），無論分析比較如何生硬，對於新詩創作者來說，也比用古代漢語詩歌韻律來分析感覺舒服。不過問題也出在這裏。這樣的選擇，使王力不得不撇開了漢語的特性和漢語詩歌的個性，“白話詩和歐化詩”以主要篇幅、大量實例來分析漢語詩歌所謂“商籟體”（十四行體）。由於王力考察古代詩、詞、曲都是從不同的體式入手，所以他分析漢語新詩必然要沿襲這一思維方式。而當時新詩唯一形成固定體式的，祇有從英語詩歌模仿或移植的“商籟體”。但迄今近一個世紀的創作實踐已證明，基於英語特性的十四行詩形式，根本無法移植到漢語詩歌，主要原因是語言、文化的巨大差異與適應性，使得各種嘗試均產生不出重要或經典的作品。因此，王力對新詩的“非典型描述”，幾乎不能對漢語新詩一般性韻律系統及形式構建提供依據。總的來說，古代漢語詩歌為王力提供了廣闊而穩定的考察空間，他對古代漢語詩歌韻律體系與形式演變進行了相當系統而精細的描述。但漢語新詩由於初創且遭遇國家動蕩時期，其更活躍的方向是熱衷於廢韻律的自由詩派，這多少影響了王力的觀察和判斷。不過，《漢語詩律學》對於漢語新詩韻律的重構，仍然具有相當重要的參照意義。這是因為，王力對於古代漢語詩歌韻律全面、精細的描述，提供了完備、系統的既有體系。認清過去，纔能更好地規劃將來。新中國初期的研究與《漢語詩律學》，其着眼點無疑還是在於進一步發現“漢語的”詩性魅力。

#### 四 漢語新詩韻律學的當代進展

與20世紀五六十年代主要沿着新月派方向探索新詩韻律體系與形式的重構不同，進入改革開放的新時期以後，似乎發生了逆轉，即重新強調新詩的自由特性，而且對國外詩歌思潮的引進和摹寫具有更高熱情，對漢語新詩的語言個性、韻律等研究則相對薄弱。因此，新時期的報刊論文

① 孫大雨：“詩歌底格律（續）”，《復旦學報（社科版）》1（1957）：1—28。

② 王力：“重版自序”，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，1979），第6頁。

③ 王力：《漢語詩律學》，第822頁。



涉及漢語詩律少而且零散。這些論文基本上可以分為兩類：一類屬於激進型思路，強調現代新詩自由精神，延續廢韻一派的基本觀念且變本加厲，以語言的嬗變為依據，視韻律為可有可無（最好是無）的“低級”元素，影響較大，可視為主流。他們大致是對胡適“自然音節”說、郭沫若“內在律（無形律）”或“情緒節奏”說、戴望舒“畸形”說、艾青“散文的美”等相關論述的片面或極端理解的延伸，但幾乎從不全面評價胡適、郭沫若、戴望舒、艾青等人一生的創作實踐及其演進方向，而且對漢語的古、今變異也從未認真考察。

另一類屬於反思型思路，認為以廢除漢語詩歌韻律為出發點的“絕端”自由、“無韻詩”並沒有帶來漢語新詩發展的契機，反而使新詩的藝術性受到削弱且失去大量讀者，需要對漢語詩歌韻律的作用、文體建設、未來方向進行反思。例如，呂進分析了郭沫若、戴望舒、艾青等後期逐步由“絕端”的自由、“散文的美”向詩的回歸的傾向，指出“‘格’就是藝術特徵，‘格’就是藝術美質，‘格’是限制，‘格’更是可能”<sup>①</sup>，還以《西南大學學報（社科版）》為陣地，發起、組織了新詩的三大重建、新詩的“常”與“變”等討論，涉及不少漢語新詩韻律、詩體形式等相關研究。相關文章所提出的“詩體”“詩性”等概念<sup>②</sup>，是一個微妙的學術思路。因為許多研究詩學的學者，國內如朱光潛等認為，詩歌的韻律乃是音樂的“遺存”，所以把韻律視為一種“音樂性”。問題是，所謂“音樂性”存在一個邏輯陷阱：既然它祇是“音樂性”而非“詩性”，對於詩歌（而非音樂）來說，就不是必需的元素。但如果採用“詩性”，韻律就成為詩歌的必備要素，即便它們需要隨時代變遷進一步發展、調整，卻不能廢棄。回顧一下歷史可以發現，在漢語四聲發現之前，《尚書·堯典》《毛詩序》等基本上用音樂的“五音”來闡釋詩歌“聲”的特徵。但在四聲發現與平仄律建立以後，古代詩論幾乎不再以音樂來闡釋詩歌，而是從漢語語音的角度來闡釋“聲”的特徵，回歸語言的藝術。由此來看，以“詩性”代替“音樂性”的相關闡釋，可能更為科學。顯然，新時期漢語詩歌韻律學呈現出多樣性。

20世紀80—90年代，新詩廢韻、極度散文化達到高潮。與之相關的是，“寫詩的人比讀詩的人多”<sup>③</sup>。讀者極度冷落，導致新詩迅速邊緣化。由此引起再度反思，漢語的個性及漢語詩歌文體性質重新受到關注。許可《現代格律詩鼓吹錄》出版於1980年代後期，屬於新時期較早的相關專著，但由於沒有進行深度研究，也無法找到他以為可行的方法，所以認為“（新詩）幾乎還不可能寫出節奏鮮明的漢語格律詩來”<sup>④</sup>。柳村《漢語詩歌的形式》出版於1990年代初，先述押韻、平仄、節奏，再分述詞曲、新詩等，仍屬於一般介紹而非深度考察。關於節奏，柳村認為，“現代漢語雙音節詞與多音節詞（包括複合詞）為主，語法結構鬆散，所以節奏弱”<sup>⑤</sup>。駱寒超《新詩創作論》下篇“傳達技巧”，主要研究新詩韻律。他認為，“就詩歌而言，情緒不同的表現特點大多顯示在心態表情和聲音表情上。於是，在詩歌創作中作為心態表情反映的觀念推移就導致情韻節奏，聲音表情則產生了聲韻節奏”，並提出“情韻節奏”“聲韻節奏”兩個並存的概念，試圖把郭沫若的“內在的韻律”與“外在的韻律”統一起來，以完成一個在20世紀二三十年代不可想像的“超級折衷”。不過，駱寒超不得不指出：“至今為止，學術界研究的着眼點還是在聲韻節奏上，對情韻節奏的系統考察卻還鮮見。出現這種情況，當然有客觀的原因。就是說，前者具體易談，後者卻相當抽象，頗難把握。”<sup>⑥</sup>陳本益《漢語詩歌的節奏》1994年先由臺北天津出版社出版，2013年改由重慶大學出版社修訂出版，是新時期最早的節奏專論。他主要受聞一多“音尺”說、孫大雨“音組”說、朱光潛關於“頓”的論述影響，提出“音節·頓歇”節

① 呂進：“中國新詩的格律化道路——序許靈《新詩格律與格律體新詩研究》”，《新詩格律與格律體新詩》（香港：雅園出版公司，2007），第1—2頁。

② 朱壽桐：“‘常’‘變’邏輯關係中漢語新詩的價值審視”，《西南大學學報（社科版）》2（2010）：32—33。

③ 艾青：“新詩應該受到檢驗”，《文學評論》5（1979）：6—8。

④ 許可：《現代格律詩鼓吹錄》（貴陽：貴州人民出版社，1987），第156頁。

⑤ 柳村：《漢語詩歌的形式》（開封：河南大學出版社，1990），第283頁。

⑥ 駱寒超：《新詩創作論》，第372、373頁。



奏。與駱寒超一樣，陳本益也指出“詩歌的情緒節奏卻不易捉摸”<sup>①</sup>，並力求把郭沫若的“內在的韻律”論（實質是廢韻律論）與傳統的音韻這樣一對尖銳的矛盾進行整合。在新時期，像這樣試圖把當時就尖銳對立的自由詩派與格律詩派的主張捏合起來，具有相當的代表性，也顯示出某種無奈。根本原因在於，他們認定郭沫若作為新詩發生時期的實踐者，具有不可撼動的地位。但是，這種整合，聞一多、朱光潛、王力等人幾乎從未考慮，也許他們不需要對郭沫若的廢韻論有那麼多顧慮。

還有幾部新詩韻律學的著作值得注意。許靈《新詩格律與格律體新詩》出版於2007年，專門梳理並評價從初創時期至新時期之前對漢語新詩格律的研究，並對格律體新詩創作面貌進行系統整理。許靈尤為推崇孫大雨的“音組”說，指出“聞一多的‘音尺’同孫大雨的‘音組’就其本質來說是一致的”，但聞一多為了“句的均齊”，對每一個詩行“音尺”的規定更嚴格，趨於刻板；而音組說具有更強的實踐意義，“孫大雨……運用‘音組’結構創作和翻譯了總共約三萬行有格律的韻文。如他的長詩《自己的寫照》裏寫出380行，每行統一為四個音組，多數音組二三字，也有四字的”。<sup>②</sup>許靈多年來堅持關注格律體新詩的發展，包括漢語十四行詩的創作，材料累積豐厚，對不同的格律理論的細微差異辨析別具一格，2016年出版的《中國新詩韻律節奏論》在史料上更扎實，系統性更強。<sup>③</sup>張桃洲的《聲音的意味：20世紀新詩格律探索》，分發展論、實踐論、範疇論三篇十八章，對漢語新詩誕生以來理論發展與實踐脈絡的梳理甚為出色。他一方面明確肯定“新詩格律的‘內在化’趨向”：“由於現代漢語的種種限制，新詩的格律大概祇能趨於內斂即‘內在化’。”另一方面也思考與之相反的理論與實踐的合理性，表示“令人對新詩格律的可能性充滿期待”。<sup>④</sup>李章斌《在語言之內航行：論新詩韻律及其他》分兩輯，第一輯“論新詩韻律”，第二輯“現當代新詩散論”，其中對聞一多、孫大雨等的探索斷然否定，認為格律“不僅是固定的，而且還是先前規定的”<sup>⑤</sup>；由於作者對漢語及漢語新詩特性缺乏深入瞭解，仍是在套用一些自由詩論的觀點。總的來看，新時期有一部分著述史料整理堪稱厚實，但大概也因為受制於抑或忠實於對材料的評估，前瞻性視野與魄力相對欠缺，也就很難超越20世紀二三十年代至新中國初期的研究水平。

鑒於漢語詩學的特殊性，大陸以外的相關研究主要是華裔學者或長期在境外從事相關研究的中國大陸、臺灣學者。其中較有影響的是美國的劉若愚（1926—1986）、葉維廉等人。劉若愚原籍北京，畢業於輔仁大學、布里斯多大學，曾任斯坦福大學亞洲語言學系主任，著有《中國詩學》《語言·悖論·詩學》等。葉維廉出生於廣東珠海，畢業於臺灣大學、臺灣師範大學，曾任加州大學（聖迭戈校區）比較文學系主任凡十年，著有《中國詩學》《比較詩學》等。相比較而言，劉若愚的《中國詩學》理論價值較高。他指出：“在高度曲折的語言裏，譬如拉丁語，單詞好像用以壘砌文章章句這一大廈的磚塊，而在漢語中，它則恰似輕易即可構成新的化合物的化合元素……這使得中國詩人能夠用盡可能簡潔的語言言情體物，並同時捨棄那些無關緊要的末節從而使作品臻於普遍的、超人的境界。”<sup>⑥</sup>他還對漢語詩歌的語法特點、節奏、韻、平仄、對仗等有着獨特的觀察。整體來看，中國大陸以外的相關研究以詩學的多側面、多語種比較、推介為主，或遠離漢語新詩的創作與接受環境，或偏於對漢語新詩某一區域（如臺灣）的考察，並不致力於漢語詩歌或新詩韻律系統的全面研究與理論體系的構建，也沒有發表或出版超過國內如聞一多、朱光潛、王力等的相關學術性論著。

① 陳本益：《漢語詩歌的節奏》（重慶：重慶大學出版社，2013），第7頁。

② 許靈：《新詩格律與格律體新詩》，第196—197頁。

③ 許靈：《中國新詩韻律節奏論》（北京：北京師範大學出版社，2016）。

④ 張桃洲：《聲音的意味：20世紀新詩格律探索》（北京：人民文學出版社，2014），第7、313頁。

⑤ 李章斌：《在語言之內航行：論新詩韻律及其他》（北京：人民文學出版社，2014），第107頁。

⑥ [美]劉若愚：《中國詩學》（鄭州：河南人民出版社，1990），趙帆聲、周領順、王周若齡譯，第23頁。



綜上所述，由於漢語新詩韻律集中而鮮明地體現了漢語新文學語言的詩化魅力，因此，漢語新詩韻律學對漢語新文學語言詩性魅力的發現與實踐，其意義或許不止於新詩，有可能帶動漢語新文學整體語言魅力的提升。一種可能的方式是，韻律學研究有助於漢語新文學語言達到一種更高的詩化水準。另一種方式或許是，漢語新文學的小說、戲曲、影視文學等樣式，可能利用有魅力的新詩來推動情節發展和強化人物形象的塑造，就像《紅樓夢》裏的詩詞相當程度改變了它的風貌一樣。因此，漢語新詩韻律學在漢語新文學體系中佔有重要位置。

文學是語言的藝術，語言個性對文學個性、文學的民族風格具有極為重要的影響。整體來看，從漢語詩歌所依託的漢語特性角度，如連續重音、元音（樂音）佔優勢、聲調、語音組合特點等，深度研究漢語詩歌韻律特殊性及其成因、價值等仍然頗為罕見。雖然部分研究者注意到從語言個性研究漢語詩歌韻律的必要性，但通常祇是略有提及。一個典型的實例是，這一類研究者幾乎都斷言古、今漢語的變化導致了古代漢語詩歌韻律“失效”，但卻從來沒有系統梳理古、今漢語的語音、詞彙、語法等發生了哪些變化，這些變化分別對漢語詩歌韻律產生何種影響，以及這些變化除了導致諸多“不可能”，又形成了哪些新的“可能性”。因為做這樣的研究，需要進行必要的學科交叉，即需要研究者具有文學與語言研究的相關經驗，對文學和漢語特性都有深度把握。此前具備最好條件的是王力，他主要研究古代漢語，並從古代漢語角度對古代漢語詩歌的韻律進行了深入全面的描述。但他在研究漢語新詩的時候，卻出人意料地放棄了語言個性，反而關注漢、英詩歌韻律的橫向移植。朱光潛、孫大雨等也主要從古希臘語、法語、英語、意大利語、德語等詩歌的不同特點方面進行了一些比較研究。即便朱光潛注意到語言個性對韻律形態具有相當關鍵的影響，但他並不具備王力語言學研究的深厚經驗，他的《詩論》也並沒有從語言維度深入展開。當代也有學者注意從語言角度做一些思考，不過也祇是略多幾條語言學引文而已，且不說語言學研究的經驗，甚至沒有全面關注語言學相關研究（如語言學對“韻律詞”的研究）的進展。語言學是文學最鄰近的學科，語言是對文學影響最大的要素，選擇文學與語言進行交叉或綜合研究，具有必要性和可行性。國外如薩丕爾（E. Sapir, 1884—1939）、羅蘭·巴特（R. Barthes, 1915—1980）、雅各布森（R. Jakobson, 1896—1982）、蘇珊·朗格（S. K. Langer, 1895—1982）等，均從語言個性展開實質性研究與比較，獲得重要進展。但國外非華裔研究者涉及漢語及漢語詩歌的甚少，他們對漢語的瞭解甚為艱難。因此，對“漢語的新詩”的韻律進行包括語言個性與文學個性的系統性研究與比較研究，探討“新”與“漢語魅力”的完美融合，或許是漢語新詩韻律學的一個重要方向。

〔編者註：該文係作者參與的澳門大學重點研究項目“漢語新文學學術可能性”的重要成果之一，項目編號為：MYRG123（Y1-L2）FSH11-2ST。〕