

# 有名無實的「音步」與並非格律的韻律

## ——新詩韻律理論的重審與再出發

李章斌\*

南京大學中國新文學研究中心

### 摘 要

在設計和創建新詩的節奏時，新詩格律的倡導者參照的對象集中於西方（尤其是英語）格律詩，試圖在現代漢語詩歌中建立類似西方詩歌那種以「音步」的均齊排列為基礎的節奏。但是現代漢語並沒有明顯的、普遍存在的輕重音或者長短音的區別，而聞一多（1899-1946）、孫大雨（1905-1997）等格律詩的倡導者試圖以句法結構為原則來劃分「音步」或音節，以之為基礎構成節奏。這樣設計出來的格律詩並無有規律的內部語音排列，也無法和散文的節奏明顯地區分開來，其「音步」（或者音節）實際上有名無實，因此並無明顯的節奏效果。本文認為在探索新詩的節奏時，應重新回到節奏的基礎（即重複），而且參照的對象可以擴展到「開放形式」中的那些非格律的節奏方式。多多的詩歌明顯地實現了這種非格律的節奏，也為我們探索新詩節奏的方向開啟新的道路，並提供了有效的實例。

**關鍵詞：**格律，節奏，音步，重複，非格律韻律，多多

---

\* 感謝三位匿名審稿人細緻而深入的建議，使本文的改進受益良深。本文作者電子郵件信箱：  
lizhangbin728@163.com

韻律的本質在於同一性和新異性的融合……單純的重複，和單純的不同事物的混一樣，都會扼殺韻律。

——懷特海《自然知識原則的探索》

語言的音樂性決不是聲學現象，也不只表現在零散的元音和輔音的和諧，而是表現在言語意義和發音的相互關係中。

——帕斯捷爾納克《空中之路》

但是新詩的格式是相體裁衣。

——聞一多〈詩的格律〉

## 一、引言

我想在這裡開門見山地提出本文的觀點：中國新詩格律化的嘗試自聞一多、饒孟侃（1902-1967）等人開始，經三十年代朱光潛（1897-1986）、羅念生（1904-1990）、孫大雨、林庚（1910-2006）等人的幾次論戰，再到五十年代的大範圍的討論，一直到今天仍然有研究者探討。但是不得不說，新詩的格律理論在總體上是失敗了，因為到目前為止，新詩並未建立具有明顯的節奏效果，而又讓詩人和讀者廣泛接受的格律詩體，甚至連其節奏如何產生也沒有達成基本的共識。對於這個令人尷尬的事實，學界並無充分的反思也未認真地思考，創作者與讀者可接受的新詩格律形式為何難以建立。新詩的格律化理論自二十年代開始到現在，已經有八十餘年的歷史，本文不打算全面回顧和描述其發展史，也不打算全面地比較和討論各家格律理論，而僅僅聚焦於韻律理論的一個最根本問題，即節奏的構成基礎和形成機制。聞一多指出：「蓋節奏實詩與文之所以異，故其關係於詩，至重大且；苟一紊亂，便失詩之所以為詩。」<sup>1</sup> 本文將集中討論新詩格律的以下問題：即新詩的節奏如何產生？其基本構成單位是什麼？而這些節奏單位又是如何劃分的？以這樣的方式構建的詩行是否有實際上的節奏效果？

雖然新詩格律的倡導者提出過各式各樣的格律理念，但是他們都在這個問題上遇到困難：不管是聞一多的「音尺」，還是朱光潛的「頓」，或是孫大雨的「音節」，抑或是何其芳（1912-1977）重新定義的「頓」，都無法在客觀上給新詩造成明顯的節奏（而他們在舊詩或者西方格律詩中如何造成節奏，則是另一個問題）。在我們看來，這些節奏單位雖然有著不同的定義和出發點，但它們都在這些問題上

<sup>1</sup> 聞一多，〈律詩底研究〉，收入季鎮淮編，《聞一多研究四十年》（北京：清華大學出版社，1988），頁43。

遇到了瓶頸：即如何在以白話文為載體的新詩詩句裡劃分節奏單位？讀者能否明確地辨認出這些單位？以及它們如何形成節奏？關鍵的一點在於，這些所謂的新詩節奏單位雖然名目不同，但是它們的劃分方式都大同小異，都是以句法結構作為基本原則來劃分，而且節奏單位內部並無語音的有規律排列，或者說，這些「格律詩」在語音上和散文並無區別，僅僅是用某些方法「劃分」一下而已。因此，格律體新詩所謂的「音步」（「頓」、「音節」）往往是有名無實的，在這個問題上，大部分格律理論都表現出驚人的「家族相似」特性！

下面我們將從節奏單位之劃分，與節奏效果之達成方式這兩點入手，詳細地分析新詩格律理論中幾個主要的倡導者，如何構建新詩的節奏，以及這樣的構建方式，在實踐環節上遇到什麼樣的問題；最後我們還將分析幾個主要的新詩節奏理論，在何種意義上、在哪個層面上是「家族相似」的，以及有無可能在這條「家族相似」的路線以外「另闢蹊徑」。或者更確切地說，是觀察和分析近三十年的新詩創作，是否已經在那條「家族相似」的路線上「另闢蹊徑」了。

在正文的討論開始之前，我想對本文的一些基本概念做一些界定，以便於讀者理解。首先是「韻律」（*rhythm*，又可譯為「節奏」），在古希臘語（ῥυθμός – *rhythmos*）的基本含義是「有規律的重現的運動」、「各部分的比例或對稱感」。<sup>2</sup> 這些含義與下面我們要談的狹義的「韻律」概念是基本吻合的。但是，「韻律」（*rhythm*）在現代的用法中的含義，比上面古希臘語的含義寬泛一些。語言的「韻律」，就是「語言元素在時間上的分布特徵」，「就這個定義而言，所有語言都必然是有韻律的」。<sup>3</sup> 也就是說，在廣義的「韻律」概念中，語言，不管是詩歌還是散文的語言，也不管其具體的語言特徵是什麼，都是有「韻律」的（語言學中的「韻律」概念一般也是這個意義）。但是，在詩律學（*versification*）中，韻律指的是語言元素時間上成組織、成結構的分布特徵，<sup>4</sup> 這就是狹義上的「韻律」（*rhythm* 或者 *prosody*）<sup>5</sup> 概念，這也是一般詩律學的討論中經常使用的「韻律」

<sup>2</sup> “ῥυθμός,” in Henry George Liddell, Robert Scott eds., *A Greek-English Lexicon*, on Perseus project (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dr%28uqmo%2Fs>).

<sup>3</sup> Charles Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody* (Evanston IL: Northwestern University Press, 1996), p. 14.

<sup>4</sup> 在本文第二節的討論中，孫大雨也談及英國音韻學家卓能享（Edward A. Sonnenschein, 1851-1929）所做的一個類似的定義，讀者可相互參考。

<sup>5</sup> “prosody”原來是音樂術語，後來語言學家亦採納進語言學中，但是語言學中的“prosody”概念與詩律學的概念有很大的不同，不可混為一談。

概念，本文中所談論的「韻律」和「節奏」，都是指這個意義上的。若要讓語言元素在時間上明顯地有組織、成結構地分布，則必須對語言元素進行某些特殊的安排（並不是所有的語言都自然地具有這些安排），而「格律」(meter) 就是這一類安排中最為明顯和嚴整的一種，因而它也是韻律中的一種。

但是，筆者認為，在二十世紀多個主要語種（如英語、法語以及中文）的詩歌格律普遍崩潰，而且自由體成為主要詩體的大背景下，詩歌韻律本身也發生了重大變化，自由詩中那些經常存在的「非格律韻律」或者「非格律節奏」(non-metrical prosody) 成為韻律探索的主流，在新詩中，這樣的韻律也有較為成功的作品出現（尤其是本文第四節所討論的多多詩歌）。新詩韻律的探索過去主要集中於所謂的新格律體上，這些探索由於限於現代漢語本身的現狀，並未取得真正的成功，而考慮到這一事實，新詩韻律的研究者，就更應該深入探索自由詩的韻律機制和發展前景了。

## 二、聞一多「音尺」論的缺陷

新詩格律化的倡導始自聞一多，而新詩格律化的困境也始自聞一多。雖然聞一多的格律方案受到很多詩人和學者的批評，但是對於真正的弊病和矛盾，卻未有深入和徹底的反思，這帶來的直接後果，就是一些格律詩的提倡者，延續著聞一多格律理論的內在缺陷。聞一多提出的格律方案的核心是所謂的「音尺」(foot，現在一般譯為「音步」) 概念。「音尺」概念的提出顯然受到西方詩律學（尤其是英語詩律學）的影響，但是「音尺」這個概念在聞一多的格律詩方案中，地位相當尷尬，聞一多認為新詩的特色是「增加一種建築美」，也就是要做到「節的勻稱和句的均齊」，句的均齊就是每句字數相同，他設想道：「字數整齊的關係可大了，因為從這一點表面上的形式，可以證明詩的內在精神——節奏的存在與否。」<sup>6</sup> 但是既然每句字數已經均齊了，那又要「音尺」何用呢？而且字數的均齊能夠證明節奏的存在嗎？聞一多的回答是，「絕對的調和音節，字句必定整齊」，不過「字數整齊了，音節不一定就會調和，那是因為只有字數的整齊，沒有顧到音尺的整齊」，<sup>7</sup> 那麼「字數的整齊」加上「音尺的整齊」就會帶來明顯的節奏嗎？聞一多並沒有

<sup>6</sup> 聞一多，《聞一多全集》（北京：三聯書店，1982），第3卷，〈詩的格律〉，頁415-417。

<sup>7</sup> 同前引，頁418。

給他的「音尺」概念下定義，也沒有明確表明他是依據什麼原則劃分音尺的，然而這恰好是問題的關鍵。先來看聞一多舉的具體的實例（句中劃分音尺的豎線為聞一多所加）：

孩子們|驚望著|他的|臉色  
他也|驚望著|炭火的|紅光<sup>8</sup>

下面這個例子則是聞一多自己的〈死水〉一詩中的首句：

這是|一溝|絕望的|死水<sup>9</sup>

必須強調的是，這種「音尺」的劃分方式，和英語詩歌中的「音步」(foot) 的劃分有根本的區別，後者依據的是輕重音的有規律排列來劃分「音步」（而且劃分的前提是語音的有規律排列，並不是任何句子都可以分為某一類音步）。例如下面這四行詩，是典型的抑揚格五音步 (iambic pentameter) 詩句（出自莎士比亞戲劇《威尼斯商人》，每行上方的「—」表示輕讀音節，「／」表示重讀音節）：

—   /   —   /   —   /   — /   —   /  
|How sweet| the moon|light sleeps |upon| this bank ! |  
—   /   —   /   —   /   —   /   —   /  
|Here will| we sit| and let| the sounds| of music|  
/   —   —   /   —   /   —   /   —   /  
|Creep in| our cars:| soft still|ness and| the night|  
—   /   —   /   —   /   —   /   —  
|Become| the touch|es of| sweet har|mony.|

可以看到，上面的詩句除了一、兩處不合律以外，輕重音的排列都是非常整齊的。但是，前面聞一多的「音步」顯然不是根據聲音的輕重或者高低來劃分的，他詩句中的「音尺」明顯是根據句法結構和句意來劃分，這些劃分出來的單位，在現在的

<sup>8</sup> 同前引。

<sup>9</sup> 同前引。

句法學中一般稱為「意群」(sense group)，它們在語音上的排列則輕重高低各有不同。聞一多並沒有明確說明劃分「音尺」的原則，而自從二十年代就開始與聞一多討論新詩格律理論，且觀點與其較為接近的孫大雨，明確提出其節奏單位（音節）是「基本上被意義或文法關係所形成的」。<sup>10</sup> 羅念生也明確指出：「在我們的新體格律詩裡，音步是按照詞的組織和意義劃分的，原因是由於節奏不鮮明。」<sup>11</sup> 可以說，聞一多這樣的「音尺」實際上是「義尺」，而且，以這種標準的「音尺」構建的「格律詩」節奏，和自由詩與散文語言的節奏並無太大區別。散文的句子稍微改動字句，然後整齊地分行就可轉換成貌似整齊的「格律詩」，例如本文裡的兩句話，就可以按照聞一多的方案進行分行和劃分「音尺」：

聞一多|提出的|格律|方案  
核心是|所謂的|音尺|概念

這是四個「音尺」一行的「格律詩」，下面是五個「音尺」一行的「格律詩」：

散文的|句子|稍微|改動|字句  
然後|整齊地|分行|就可|轉換  
成為|貌似|整齊的|格律|詩歌

可見要寫出聞一多所謂的「格律詩」，需要注意的無非是保證每行有相同數量的意群（即聞一多所謂的「音尺」），並保證每個意群的字數不超過四個字——當然，超過也無妨，可以將其再切分為兩個「音尺」。然而這樣的「格律詩」和散文語言的節奏究竟有什麼區別呢？很難說有什麼實質性的區別。

朱光潛在其《詩論》中對這種按照意義劃分的節奏做出了反思，他在討論新詩裡的「頓」的劃分時指出：「舊詩的『頓』是一個固定的空架子，可以套到任何詩上，音的頓不必是義的頓。白話詩如果仍分頓，它應該怎樣讀法呢？如果用語言的自然的節奏，使音的『頓』就是義的『頓』，結果便沒有一個固定的音樂節奏，這就是說，便無音『律』可言，而詩的節奏根本無異於散文的節奏。那麼，它為什麼

<sup>10</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），《復旦學報（人文科學版）》，2（上海：1957），頁10。

<sup>11</sup> 羅念生，《羅念生全集》（上海：上海人民出版社，2004），第8卷，頁433。

不是散文，又成問題了。」<sup>12</sup> 朱光潛這裡使用的概念是「頓」而不是「音尺」，但是他這裡指出的節奏問題，同樣也存在於聞一多的方案之中——因為聞一多的「音尺」的劃分方法也是以「義」為原則的。朱光潛敏銳地覺察到這種按照意義來劃分的「節奏」癥結所在：那就是它沒有固定的節奏，和散文的節奏並沒有實質區別，因此很難回答它為何不是散文。按照聞一多的方法劃分出來的諸如「這是」、「絕望的」這樣的節奏單位，僅僅是句法和語義上的構成部分，而它們在語音上則輕重高低各有不同，而且其語音延續的時長也不相同，因此整個詩句，在讀音上並沒有像古詩或者西方格律詩那樣整齊均衡的節奏，和散文並沒有多少區別——而且在創作時也不需要安排語音，散文怎麼寫，「格律詩」也怎麼寫，唯一要注意的是分行而已。

另外，朱光潛還覺察出以意義劃分節奏的另一個問題：那就是白話文的「虛字」（虛詞）在節奏單位劃分時如何處理的問題。來看朱光潛書中所舉的例子：

門外——坐著——一個——穿破衣裳的——老年人<sup>13</sup>

這裡的「著」、「的」都劃分在「頓」的末尾，這顯然是因為它們和前面的詞語在意義上是一個整體，而聞一多在劃分「音尺」時（見前面所列的例子），也是這樣處理虛詞。但是朱光潛反思道：「虛字本應輕輕滑過，而順著中國舊詩節奏先抑後揚的傾向，卻須著重提高延長，未免使聽者起輕重倒置的感覺了。而且各頓的字數相差往往很遠，拉調子讀起來，也很難產生有規律的節奏。」<sup>14</sup> 朱光潛這裡提出的問題，大多數討論新詩格律的學者都沒有注意到，因為它涉及的是如何朗讀、如何把握節奏這樣微妙的細節問題。

朱光潛分析，節奏單位內部的先抑後揚，不僅是中國古詩的總體傾向，也是西方詩歌（如英語、法語詩歌）的基本傾向，因為先抑後揚或先輕後重，讀起來顯然要更為響亮、有力。他說：「各國語言大半有先抑後揚的傾向（英文 iambic 節奏最占勢力，法文在頓上略揚，都可以為證）。」<sup>15</sup> 又說：「中詩頓絕對不能先揚後抑，必須先抑後揚，而這種抑揚不完全在輕重上見出，是同時在長短、高低、輕重

<sup>12</sup> 朱光潛，《詩論》（北京：北京出版社，2005），頁 222。

<sup>13</sup> 同前引，頁 223。

<sup>14</sup> 同前引。

<sup>15</sup> 同前引，頁 190。筆者按：iambic 即抑揚格。當然，英語詩歌中也有揚抑格，但是它不是占主流的節奏形式。

上見出。」<sup>16</sup> 那麼，白話文中頻繁出現的虛詞，如「的」、「地」、「得」、「著」等，應該如何處理呢？如何避免它們與詩歌先抑後揚的節奏衝突呢？朱光潛並沒有回答這個問題，不過，可以看出他明顯地覺察到以「義」而不是「音」來劃分節奏單位的弊病：一是節奏不固定，和散文沒有多少區別；二是劃分的節奏和實際朗讀的節奏不一致，甚至直接影響朗讀的節奏效果。正是在這個意義上，聞一多名為「音尺」實為「意群」節奏單位，在其「豆腐乾」式的詩歌中並沒有發揮節奏上的效用，僅僅是一個看起來像「格律」的擺設而已。

前面說過，英語格律詩歌中的節奏，是以輕重音的有規律排列為基礎的，而聞一多在 1926 年提出的格律詩方案，並沒有實現句子／詩行內部語音有規律排列。聞一多後來也顯然意識到這個問題，於是他進一步地試圖以輕重音的有規律排列，來造成新詩的節奏。雖然聞一多並沒有發表文章公開、明確地提出這個主張，不過在 1931 年梁實秋致徐志摩的信中，梁實秋談到字數整齊的新詩的缺陷，也提到聞一多在進行新的格律詩試驗：

現在有人把詩寫得很整齊，例如十個字一行，八個字一行，但是讀時仍無相當的抑揚頓挫。這不能不說是一大缺點。這問題，你們做詩的人當然是注意到的，我和一多（筆者按：指聞一多）談起，他說他已盡力在這方面試驗，例如他自認為相當成功的兩行是：

老頭兒和擔子摔了一跤，滿地下是白杏兒紅櫻桃，……

每行算是有三個重音，頭一行是「頭」、「擔」、「摔」三字重音，第二行是「地」、「杏」、「櫻」三字重音。<sup>17</sup>

除了聞一多之外，陸志韋（1894-1970）也試驗過以輕重音相間構成節奏的格律詩，他將其作品稱之為「雜樣的五拍詩」，他將其二十三首詩作在 1947 年的《文學雜誌》一起刊出時，明確表示「要把英國古戲曲的格式用中國話來填補他。又不妨說要摹仿莎士比亞的神韻」。<sup>18</sup> 我們知道，莎士比亞的大部分戲劇就是以抑揚

<sup>16</sup> 朱光潛，《詩論》，頁 215。

<sup>17</sup> 梁實秋，〈新詩的格調及其他〉，《詩刊》，1（上海：1931），頁 85-86。

<sup>18</sup> 陸志韋，〈雜樣的五拍詩〉，《文學雜誌》，2.4（北京：1947），頁 55。



格五音步詩體寫成的，陸志韋顯然是要把這種詩體直接移植到漢語中來。為了明確詩歌中的「重音」，陸志韋甚至把這二十三首詩中的每一行都標明重音，例如其中的第一首（原文以圓圈標明，這裡改用下劃線）：

是一件百家衣，矮窗上的紙  
葦子杆子上稀稀拉拉的雪  
松香琥珀的燈光為什麼淒涼  
幾千年，幾萬年，隔這一層薄紙  
天氣暖和點，還有人認識我  
父母生我在沒落的書香門第<sup>19</sup>

把重音標示出來，目的當然是為了讓讀者知道每行詩的「重音」數目都一樣，而且和「輕音」有規律地間隔，這樣看上去便與抑揚格頗為相似了。但是，漢語中的字，除了虛詞（如助詞、語氣詞）一般應該輕讀以外，其他的字相互之間很難分清楚孰輕孰重，他們的輕重並不是像英語那樣明確而固定的。比如漢語的「學生」和英語的「student」，英語讀者都清楚重音在第一個音節上，那漢語讀者呢？是不是凡識字者都知道重音在哪裡呢？雖然語言學家可以通過統計學和聲學等方式，大概清楚哪個字稍微重一些，或者說，在大部分語境或者大部分人的朗讀方式中，哪一個字讀的稍微重一點的機率更大一些，然而這需要大量的語料研究和統計才能知道。普通讀者對這些詞語輕重的把握卻是無意識的，並不像英語的輕重和漢語的聲調那樣自覺地把握。那麼，漢語的輕重關係即便有，也不能作為一種詩律學意義上的節奏基礎。因為現代詩歌的主要傳播方式是書面，而不是口耳相傳，即便某個作家創作出一些自以為有輕重規律的詩句，讀者也無法通過書面的方式感覺到這一點，因為除了某些虛詞以外，在漢語的輕重這一點上，即便存在某些「共象」，也沒有讀者普遍具有的「共識」，節奏單位的構成是強調普遍的可辨識性，因為詩律不是一種純粹的聲學現象，還受制於作者、讀者心理，也受制於文學傳統，僅從語音角度「向壁虛構」是很難獲得成功的。

和漢語不同的是，英語的詞語中有大量的輕讀音節存在，而且在英語中的複音詞或多音詞中，哪個音節輕讀、哪個音節重讀，一般是固定的，不同的詞類有不同的重讀模式，例如名詞的重讀音節一般在詞的前部，動詞的一般在後部，這也方便

<sup>19</sup> 同前引，頁 56。

了作家在創作的時候進行安排，以及讀者在閱讀時進行辨認，而這些條件都是目前的漢語所不具備的。另外，語言學、詩律學家王力 (1900-1986) 觀察到，在漢語裡實行輕重相間的格律的問題在於：「因為英語裡的複音詞總只有一個重音，所以輕重相配，有許多變化；我們的複音，除了『枇杷』、『葡萄』等詞之外，其他像『國家』、『銀行』、『圖書館』、『攻擊』、『鬥爭』之類，總是字字重讀的，這樣，絕對的輕聲字太少了，變化也就太少了。」<sup>20</sup> 所以，從漢語現狀來看，簡單移植英語詩歌的格律形式，是很難獲得明顯的節奏效應的。

而且，陸志韋所標示的重音，只著意於他所追求的輕重相間的格局，但並不符合語言本身的讀音規律，而且有些「重音」甚至明顯地標錯了。例如第三行中的「為什麼」一詞，在我們日常的讀法中，「為」顯然是讀得最重的，如果這個詞單獨成句，也就是變成「為什麼？」，那麼為了強調疑問語氣，把「麼」重讀也能勉強說得通。可是陸志韋卻把句中的這個「麼」認為是重音，若是把「麼」讀得比「為」還重，整個詞的讀音就會變得非常彘扭、怪異了。陸志韋在判斷「重音」時，經常顯得自相矛盾。例如首行中的「一件」，陸認為「一」是重音，可是讀者在讀的時候完全可以把「件」讀得更重；而作者在第四行中，又把「一層」的重音認為是「層」，「一件」與「一層」結構和語音都比較相似，而作者在判斷重音時卻恰好相反：可見作者自己都無法將輕重音的標準統一並貫徹下去。再看首行的「百家衣」和「矮窗上」這兩組詞語，「百」和「矮」韻母相同，讀音輕重也相近，可是作者認為「百」是重音，而「矮」不是。根據非中心語重音 (Nonhead Prominence) 的原則，「矮窗上」中的「矮」才是重音所在。<sup>21</sup> 可見，這些所謂的重音，基本上無視漢語的讀音規律和語音特色，是在本無太大輕重分別的漢字中強行指派孰輕孰重，這種做法不僅普通讀者無法接受和辨認，也沒有提供什麼創作上的規律供詩人參考，因為按照這種做法，隨便哪首詩歌，只要每行字數相近或相同，我們也可以按照某種格律（比如抑揚格）的格式給它們標上「重音」，然後「拉起調子」來讀便顯得有「格律」，甚至散文也同樣可以按這種辦法讀出這種「格律」出來，這顯然是不符合詩律學常識的。

而聞一多新試驗的「格律詩」也有同樣的毛病，來看前引梁實秋信中的那兩句詩的後面幾句（出自〈罪過〉一詩）：

<sup>20</sup> 王力，《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2005），頁 865。

<sup>21</sup> 感謝審稿人提醒筆者這一規律。

老頭兒爬起來直囉嗦，  
 「我知道我今日的罪過」  
 「手破了，老頭兒你瞧瞧。」  
 「哎！都給壓碎了，好櫻桃！」<sup>22</sup>

在這些句子中，除了「兒」、「了」、「的」少數幾個虛詞明確應該輕讀以外，大部分的字都可以說是「重音」，或者說很難區分出孰輕孰重。因此，這樣的詩句實際上並沒有形成輕重音相互間隔的格局，也就無法產生有規律的節奏，它們和一般的自由詩並沒什麼區別。何其芳 (1912-1977) 對聞一多的這種做法批評道：「就是他自己，也無法全部實現他的主張。我們讀他的詩，並不怎樣感到輕重音的有規律安排。」<sup>23</sup>「至於我們的格律詩為什麼不宜於講究輕重音，這是因為我們語言裡的輕重音和一般歐洲語言裡的輕重音不同，無法作很有規律的安排的緣故。」<sup>23</sup>因此，從目前漢語的情況來看，簡單地移植英語格律詩歌的節奏模式，顯然是行不通的。

聞一多和陸志韋這種「為賦新『韻』強說愁」的做法在歷史上並非是孤例。在英語詩歌史上，也曾經有復古詩人企圖移植古希臘詩歌中，長短音節相配合的韻律體系 (quantitative verse)，他們無視英語中並沒有大量存在，且清晰可辨的長短母音的區別的事實，強行給某個音節分派 (assign)「長音」或者「短音」，這樣的詩行，正如韻律學家所觀察到的那樣，「除非我們按古典韻律給詩行標示出『長音』、『短音』，否則讀起來是聽不出『韻律』的。」<sup>24</sup>英語中的“quantitative verse”因束縛太多且節奏不容易為讀者所辨認，所以未推廣到詩人中。聞一多和陸志韋的做法與這個失敗的例子相比，真可謂「似曾相識燕歸來」。

### 三、孫大雨對聞一多韻律方案的改進與其局限

經過了四十年代的沉寂之後，關於詩歌格律的討論在五十年代又興起了。在五十年代參與格律詩討論的詩人和研究者為數甚多，討論問題所涉及的方面也很廣，甚至連當時的一些意識形態論爭也牽涉進來。本文不打算對各家的觀點逐一描述，

<sup>22</sup> 聞一多，《死水》（上海：新月書店，1933），頁73。

<sup>23</sup> 何其芳，《關於寫詩和讀詩》（北京：作家出版社，1956），頁71。

<sup>24</sup> John Hollander, *Rhyme's Reason* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), p. 35.

而僅聚焦於本文開頭所提出的問題，那就是新詩的節奏如何產生？而節奏單位又如何劃分？在這個問題上，儘管這個時期格律詩的提倡者，力圖避免聞一多方案中的一些弊病，比如片面地追求字數的整齊，反而影響了節奏。但是他們依然繼承聞一多的格律理論中的一些基本缺陷，最為明顯的是他們依然繼承聞一多劃分「音尺」的方法——雖然大部分人都採用另一個節奏名詞「頓」——就是在這個意義上，這些格律理論身上體現出本文所說的「家族相似」特性。

眾所周知，在五十年代提倡格律詩的論者中，何其芳是影響最大的一個，也是非常具有代表性的一個。何其芳當時身居文藝界高職，又發起及組織多次詩歌形式的討論會，可以說何其芳是五六十年代最為引人注目的格律詩鼓吹者。但是大部分研究者忽視了一個細節，就是何其芳的格律詩理論，很大程度上受到孫大雨一篇長篇論文的影響，而這篇於 1956、1957 年才得以在《復旦學報》連載，長達五十八頁的論文〈詩歌底格律〉，筆者看來，是五十年代在這個領域裡所發表的文章中，最為深入和系統化的一篇，也是在聞一多所開啟的格律詩路線上，走得最遠的見解。下面我們來分析孫大雨的見解如何影響何其芳，再討論這些見解如何彌補聞一多格律理論的某些缺陷，以及它們何種意義上和後者依然是「家族相似」。<sup>25</sup>

孫大雨關於詩歌格律的長文早在四十年代就已經寫好，可惜未發表就遭焚毀了，多年後孫大雨將原材料整理為〈詩歌底格律〉一文，其好友羅念生撰文回憶：「筆者曾將此文手稿給何其芳看，並同他討論過格律詩問題。何其芳隨即提出他的格律詩理論，而孫大雨的長篇論文直到 1956、1957 年才在兩期《復旦學報》上發表。因此有人認為何其芳的格律詩見解創於孫大雨之前，這是錯誤的判斷。」<sup>26</sup> 節奏單位的劃分和節奏的構成方式，孫大雨的觀點是如何影響何其芳？孫大雨對格律詩的節奏構成，有這樣的分析：「音組乃是音節底有秩序的進行；至於音節，那就是我們所習以為常但不大自覺的、基本上被意義和文法關係所形成的、時長相同或相似的語音組合單位。」<sup>27</sup> 而何其芳定義節奏單位：「我說的頓是指古代的一

<sup>25</sup> 而之所以只討論這兩個論者，是因為別的格律詩倡導者對新詩格律的理解雖然各有不同，但是在節奏具體如何產生和節奏單位如何劃分這個問題上，和何其芳、孫大雨並無太大的區別。

<sup>26</sup> 羅念生，《羅念生全集》，第 8 卷，頁 435。筆者按：令人遺憾的是，何其芳在其討論格律的文章中從未提到孫大雨的見解，而手稿是從羅念生手上傳給何其芳的，作為當事人的羅念生顯然意識到自己有責任澄清事實，那就是何其芳關於詩歌節奏的看法有很多是源自孫大雨，而不是自己獨創的，更不是創立於孫大雨之前（雖然何其芳的見解比孫大雨的先一步發表）。正是基於以上事實，本文將著重討論孫大雨（而非何其芳）的觀點。

<sup>27</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁 10。筆者按：這裡孫大雨所謂的「音節」與「音步」(meter) 是一個層級的節奏概念（但是其具體定義則與「音步」有所差別），「音節」相互組合而成「音

句詩和現代的一行詩中的那種音節上的基本單位。每頓所占的時間相等。」<sup>28</sup> 他對格律詩的規定則是：「我們說的現代格律詩在格律上就只有這麼一點要求：按照現代的口語寫得每行的頓數有規律，每頓所占的時間大致相等，而且有規律地押韻。」<sup>29</sup> 可以看到，何其芳的定義顯然要模糊得多，但是它在一個重要的關節上，沿用了孫大雨的見解，那就是節奏單位的「時長」（所占的時間）問題，這正是孫大雨在新詩格律理論的一個創見，而這個見解必須和孫大雨對「節奏」的見解一同理解。

聞一多雖大力提倡格律體新詩，但從未對新詩節奏和其節奏單位做出明確的定義。<sup>30</sup> 三十年代中期朱光潛、羅念生、梁宗岱 (1903-1983)、周煦良 (1905-1984) 等人曾經就節奏的問題展開激烈的爭論，但是各人對「節奏」都沒有一個確切的定義和認識，因而並未爭論出個所以然來。羅念生後來回憶：「我當時覺得個人的討論都不接頭，你說你的節奏我說我的節律。」<sup>31</sup> 而孫大雨也意識到這個問題：「『五四』以來每有人講到詩歌藝術，總要提起節奏；不過節奏到底是怎麼一回事，卻總是依稀隱約，囫圇吞棗，或『王顧左右而言它』，仿佛大家都知道得十分清楚，毋須多費筆墨加以說明似的。不過對於『節奏』一詞底涵義，可以說始終是一個悶葫蘆。」<sup>32</sup> 有鑒於此，孫大雨不無眼光地引入了英國音韻學家卓能享對「節奏」的定義：「節奏是時間裡的一連串事件底一個特質，那特質能使觀察者心上形成這串事件的一個個事件底持續，或一簇簇事件底持續，發生彼此之間有一個

---

組」。值得注意的是，「音節」在 1949 年前的韻律討論中，又有一般意義上的「節奏」的意思；而在現代漢語語言學中，「音節」作為英文 “syllabic” 的譯名，又指由一個或幾個音素組成的語言單位，是語音的自然單位。漢語中的一個字一般就是一個「音節」。本文除了在討論孫大雨的韻律理論時沿用他本人的「音節」定義以外，其他論述中的「音節」均指語言學中的 “syllabic” 的含義。

<sup>28</sup> 何其芳，《關於寫詩和讀詩》，頁 58。

<sup>29</sup> 同前引，頁 70。

<sup>30</sup> 王瑾瑾提到聞一多 1921 年在清華學校就讀時的一篇英文演講大綱〈詩節奏的研究〉中，聞一多曾經摘錄英文的《不列顛百科全書》、《詩的研究》等多部著作和詞典，對「節奏」的定義並加以闡發。見王瑾瑾，〈聞一多「均齊」理論的緣起〉，收入季鎮懷編，《聞一多研究四十年》，頁 294-295。但這不能認為是聞一多對新詩節奏提出了明確定義：首先，這些定義都強調輕重音的有規則排列以造成節奏，這主要是針對英詩節奏的，並不適合於漢語詩歌（包括古詩和新詩）；其次，聞一多在此大綱中僅僅是原文摘錄西方學者的觀點，是作者的讀書筆記，並沒有明確提出新詩節奏如何定義。

<sup>31</sup> 羅念生，《羅念生全集》，第 8 卷，頁 315。

<sup>32</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉，《復旦學報（人文科學）》，1（上海：1956），頁 13。

比例的印象。」<sup>33</sup> 簡單地說，所謂節奏就是時間裡發生的事件之間的比例感，這是對所有節奏的總體概括，而對於韻文裡的整齊的節奏而言，就是語音之間的比例感，而且一般是整齊的比例，因此韻文「總可以分析成為規律化的音組及其時間單位——音步或音節或音段」。<sup>34</sup> 正是基於文中對韻文節奏的體系性分析，孫大雨才把「音節」定義為時長相同或者相似的語音單位。把節奏和其根源——時間——聯繫在一起，孫大雨無疑觸及問題的根本，可以說這是到目前為止，現代中國學者對格律詩（不僅限於格律體新詩）節奏原理最為深入和確切的認識。而何其芳僅僅是襲用了這一系列思考的最後結果而已。

由於對格律詩的節奏本身，有著更為全面和準確的理解，孫大雨在多方面改進了聞一多的格律方案的缺陷。在上一節中談到，聞一多追求字數的整齊，並認為這是一種「視覺方面的節奏」，可是他無法證明字數的整齊和節奏有什麼樣的關係，也沒有說明他的「音尺」究竟如何造成節奏——尤其是字數不同的音尺組合在一起，如何能造成節奏這一點——因此他的「音尺」也就顯得僅僅是擺設。而孫大雨從格律詩的基本原理出發，超越了對字數問題的糾纏，他稱之為「等音計數主義」，直取節奏的核心，也就是時間，至少在理論層面，解決了格律體新詩的節奏單位，如何實現整齊一致的問題：字數上並不不同的兩個音節，在朗讀時所占的時長，完全有可能是相同或者相近的。這樣，至少在理論上來說，各個節奏單位之間的「比例感」依然是均衡的，孫大雨文中舉出了大量的古詩、西方格律詩以及新詩中這樣的例子，這裡就不贅舉了。而正是因為格律詩講究的，是音節數量的整齊和每一音節時長的相近，因而每行字數是否相同，就成了無關緊要的問題。<sup>35</sup>

另外，孫大雨還首次嘗試解決上一節提到的虛詞影響節奏的問題，雖然其方案依然不徹底。他在文中對「有色的朋友們」、「當年的嘯傲和自由」、「大英西班牙底奸商」三句詩做出這樣的音節劃分：「有色的|朋友們」、「當年|的嘯傲|和自由」、「大英|西班牙|底奸商」。他對此解釋道：「作這樣調節性的運用而不作呆板的規定，其原則是要盡可能地做到兩個音節時長之間的平衡。『的』與『底』從純粹文法上來講，應聯在上面的形容詞與名詞一起，但在誦讀詩行時，一般講來，

<sup>33</sup> Edward A. Sonnenschein, Stephen Jones, Eileen Macleod, *What Is Rhythm?* (Oxford: Basil Blackwell, 1925), p. 6. 轉引自孫大雨，〈詩歌底格律〉，頁 13。

<sup>34</sup> 同前引。

<sup>35</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁 13。何其芳對聞一多追求字數整齊和「視覺方面的格律」的批判，也明顯地受到了孫大雨的觀點的影響，這裡不贅述了，見何其芳，《關於寫詩和讀詩》，頁 71-72。

和下面的名詞聯在一起我覺得更合於自然的語氣：這就是我在前面所說的『……基本上被意義和文法關係所形成的……語音組合單位』，而不是完全或者絕對『被意義或文法關係所形成的……語音組合單位』。可是這情形只是一般講來是如此，遇到和音組底更基本的原則『時長相同或相似』這一點牴觸時，則就得服從這原則而恢復原來的意義或文法關係。」<sup>36</sup> 孫大雨認識到把「的」、「底」和其後的詞語連在一起讀，反而「更合於自然的語氣」，這是難能可貴的。

孫大雨的這個設想得到了羅念生的回應，他認為「把一些虛字如『的』、『和』移到下一音步裡念，把實字放在響亮的位置上，這樣勉強顯出一種頭輕短、腳重長的節奏」。<sup>37</sup> 前面第一節說過，朱光潛曾對虛字對新詩節奏的干擾感到困惑，因為虛字附加在音節後面，很難使節奏先抑後揚，若強行讀成先抑後揚，又會使「的」的讀音有輕重倒置的感覺。而孫大雨和羅念生的辦法基本上解決了這個問題，而且在筆者看來這種辦法也符合漢語的音律特徵，因為中國古詩的「音步」或「頓」本來就是在其末尾「延長、提高、加重」。<sup>38</sup> 比如「江間|波浪|兼天湧」，按古詩的誦讀方法，「間」、「浪」兩字就有明顯的延長和加重。而在「的」一類的虛字大量出現的新詩中，比如在「當年的嘯傲」這句詩裡，如果我們不去刻意把「的」、「了」這類虛字延長的話，那麼「的」、「了」的讀音本來就不及它們前面的實詞的讀音重和長，即便我們是按日常的念法，也就是不像誦讀舊詩那樣，大幅度加強某些字詞的音重和音長，也是如此。按照舊詩劃分「頓」的一般規律，顯然也應該把「的」放在下一個音步，而不是作為上一個音步的結尾，即：「當年|的嘯傲」。因為中國詩歌的「音步」或者「頓」並非是在中間停頓，<sup>39</sup> 而僅僅是略微的加重和延長，以顯出節奏。新詩的節律探索者，由於一直延續著聞一多那種以句法劃分「音步」的方式，以至於這種細節性的問題，一直到五十年代才得到基本的認識，頗為可歎。

不過，孫大雨卻沒有將前面這種朗讀上的考慮（也就是語音實際進行情況的考慮）貫徹到底，而使其服從於另一個原則，即「時長相同或相似」。他依然把「有色的朋友們」劃分音節為「有色的|朋友們」而不是「有色|的朋友們」，因為他要追求兩個音節的「時長」的相同或相似，實際上就是字數的相同或相似。既然把虛詞和其後的詞語連讀效果更好，為何不堅持這麼劃分音節呢？那麼，現在要追問，

<sup>36</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁16。

<sup>37</sup> 羅念生，《羅念生全集》，第8卷，頁434。

<sup>38</sup> 朱光潛，《詩論》，頁216。

<sup>39</sup> 同前引。

把新詩的句子劃分成「時長」相同或相似的幾個音節，就能夠造成明顯的節奏嗎？

筆者的看法是不能，因為依然無法使格律詩的節奏區分於散文的節奏。首先，散文同樣可以按照孫大雨的原則劃分「音節」，例如前面筆者「依葫蘆畫瓢」改造的「格律詩」，也可以按照孫大雨的方案重新劃分「音節」：

散文|的句子|稍微|改動|字句

然後|整齊|地分行，|就可|轉換

成為|貌似|整齊|的格律|詩歌

而且由於不追求每行字數的相同，按照孫大雨的方案對散文劃分「音節」甚至比聞一多的方案更便利，甚至連字句也不用改動，讀者不妨一試。其次，其節奏單位的主要劃分依據，依然是句法和句意，也就是說，劃分出來的依然「意群」，雖然孫大雨劃分節奏單位的出發點是保持「時長」的均衡，這相對於聞一多考究字數的做法顯然是一個進步，但是他依然是通過句法和句意作為節奏單位劃分原則來做到這一點的，他明確地提出其音節是「基本上被意義和文法關係所形成的」，<sup>40</sup>因此他所謂節奏單位的「時長」的平衡，在實際上僅僅是「意群」的「時長」相同或者相近，更確切地說，就是每個音節的字數相同或者相似而已，而與聞一多有所差異的，僅僅是孫大雨把一些過長的意群重新劃分一下。因此儘管孫大雨對節奏的理解，和設計節奏的出發點都不同於聞一多，但是他最後呈現給讀者的「格律詩」，其節奏模式在客觀上和聞一多的方案卻沒有多大區別，語音上依然是無固定的排列和規律，僅僅是分行較為整齊的詩體，只有兩點改進：1. 不追求每行字數的相同；2. 把部分虛詞和其後的詞語一起作為一個音節，讀起來稍微響亮一些。

孫大雨的格律詩方案，雖然基本上解決了劃分格律體新詩節奏單位的基本原則問題（即從時長的角度來衡量），但是其關鍵缺陷，依然在於劃分節奏單位的具體依據：他依然以句法和語義作為劃分音節的主要依據，或者說，以意群為「音節」。為了給其劃分節奏的方式尋找依據，孫大雨甚至不惜對古詩的節奏模式，做出違背常識的劃分和分析，以證明其節奏單位劃分原則是放之四海而皆準的。在〈詩歌底格律〉一文的第四節「文言詩底音組」中，他這樣分析古詩的節奏構成：「詩歌與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（語音）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粘著

<sup>40</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁10。



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>41</sup> 這個認識不能不說是孫大雨文中的一個重大的錯誤。眾所周知，古詩的節奏模式是非常固定的，其節奏單位的構成並不依賴「意義或文法所造成的語音關係」，聞一多在〈律詩底研究〉中曾歸納道：「中國詩不論古近體，五言則前兩字一逗，末三字一逗；七言則前四字每兩字一逗，末三字一逗。五言底拍在第一、三、五字；七言在第一、三、五、七字。凡此皆為定格，初無可變通者。」<sup>42</sup> 雖然，五、七言的末三字到底算一逗（或者頓）還是兩逗，各家見解不同，例如朱光潛在《詩論》中就將它們分為兩頓（前兩字、後一字各一頓），而從朗讀的時長來考慮的話，筆者認為分為兩頓更準確。但是大多數詩律的研究者，都承認古詩的節奏是固定的、模式化的，並不需要意義關係來組成或者辨別，例如這些詩句：

關關雎鳩，在河之洲 （《詩經·關雎》）

涉江采芙蓉，蘭澤多芳草 （《古詩十九首·涉江采芙蓉》）

昨日紫姑神去也，今朝青鳥使來賒 （李商隱〈昨日〉）

如果按照意義和句法的關係，「在河之洲」應該分節為「在|河之洲」，而不是「在河|之洲」；同樣，「昨日紫姑神去也，今朝青鳥使來賒」按照意義和句法的關係和詞語的構造關係，也應該分節為「昨夜|紫姑神|去也，今朝|青鳥使|來賒」，因為「紫姑神」、「青鳥使」都是一個名詞。但是為什麼我們在朗讀時都不遵照這些意義上的關係呢？那是因為古詩的節奏是固定的，它有著強大的硬性的規範力量。<sup>43</sup> 而在英語詩歌中，這樣的情況也同樣很普遍，例如孫大雨本人在另一

<sup>41</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁1。

<sup>42</sup> 聞一多，〈律詩底研究〉，頁43。

<sup>43</sup> 朱光潛在《詩論》中，對古詩忽略句法與意義關係的節奏模式有詳細的論述（頁218）。孫大雨在文中又對其觀點作了讓步，他說：「譬如說，『在河之洲』若照意義或文法所決定的語音關係讀，應作『在|河之洲』，但我們通常讀起《詩經·周南·關雎》來不那麼念，而念成『在河|之洲』。又如這裡『皎皎當窗牖』、『纖纖出素手』、『蕩子行不歸』和『空床難獨守』，講究意義或文法關係都應讀成二一二，但這裡音組力量分明佔優勢，意義或文法所決定的語音關係便得服從它。不過這樣的情形不是絕對而機械的，在別處可能也有意義或文法所決定的語音關係較佔優勢，要看具體情況而定。」參見孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁26。且不說這裡的「讓步」實際上與作者前面的原則自相矛盾，通觀全文，作者也沒有舉出所謂「意義或文法所決定的語音關係較佔優勢」的證據和實例，而且在我國古詩中占主要地位的五言、七言古詩和律詩，以及《詩經》中的四言，都不是依據「意義或文法所造成的語音關係」來形成節奏單位，而是先在地固定的，並且節奏單位的構成經常違背句法和意義的結構關係。那麼孫大雨所概括的節奏規

篇論文中，所舉莎士比亞的戲劇詩的其中幾句（音步劃分亦為孫大雨所作）：

The un	disco	ver'd coun	try from	whose bourn
No tra	veler	returns,	puzzles	the will
And makes	us ra	ther bear	those ills	we have
Than fly	to o	thers that	we know	not of?

可見，詩中很多音步都是在意群甚至是單詞的中部，分為兩個部分，如為“country”、“traveler”等，可見英語詩歌中的「音步」也是一種語音上的段落，劃分的依據是輕重音的排列，而不是句法或者意義。實際上，除了聞一多、孫大雨等人所提倡和示範的「新格律詩」以外，並沒有以句法結構和語義作為主要依據，來劃分節奏單位的格律詩的先例。

回到孫大雨引述卓能享的「節奏」定義：節奏是時間中發生的事件之間的比例感。對於音樂而言，是演奏音調之間的比例感；對於詩歌而言，則是朗讀時的語音之間的比例感。然而無論是聞一多還是孫大雨，在理解詩歌節奏時都發生了一個偏差：他們把閱讀（而不是朗讀）時形成的結構當作是節奏，而意群就是閱讀進行過程的基本單位。這裡的問題就在於，看似整齊的意群的排列，只是我們的思維分析的結果，並不是時間中發生的一連串事件（語音）的真實體現；而且閱讀並無所謂「時長」的問題，我們在閱讀時可以快速掃過一段，也可以長時間地思索某個詞語並停留於其上。意群並不是語音發生時的自然段落，而是我們理解和接受語言時的一些思維上的基本單位（雖然它們有時也會與語音的自然段落重合）。而且，作為具體「事件」的語音，指的是發生於朗讀者和讀者之間真實的語音之流，因而節奏單位的劃分依據，只能是朗讀時語音的進行過程，而不是閱讀時我們思維中形成的語義段落——因為讀者無論是閱讀詩歌，還是散文，都會形成這樣一系列的意義段落（意群），而只有在節奏整齊的詩歌中，尤其是格律詩，聽者才會聽到一個個均齊的語音序列或段落。

在我國古詩或者西方格律詩的節奏分析中，節奏單位的劃分都是語音行進情況的反映，而且這些劃分可以進一步明確節奏的步伐，增強朗讀效果。然而用這個標準去衡量孫大雨的新詩節奏分析方案時，卻很難看出它與實際的朗讀過程有何關

律，也就成了作者一廂情願的設想而已，因為它連我國古詩的主體部分都無法概括和說明。

<sup>44</sup> 孫大雨，〈莎士比亞戲劇是話劇還是詩劇？〉，《外國語》，2（上海：1987），頁9。

聯，除了前述關於虛詞的處理這一點以外，也很難看出它對朗讀效果有何助益。例如孫大雨文中所舉的這幾行詩（節奏劃分為孫大雨所作）：

有色的|朋友們！|讓我問：|你們  
祖先|當年|的嘯傲|和自由|  
到哪裡|去了？|你們|的尊嚴<sup>45</sup>

前面說過，這些「音節」基本上是一些意群，任何句子都可以這樣劃分出一組意群出來。但是，這樣劃分是否就有助於朗讀呢？孫大雨並沒有說明他給新詩劃分出來的「音節」具體應該如何朗讀。如果我們並不刻意地強調這些語音節段（音節）的話——也就是說原來怎麼讀，劃分節奏之後依然怎麼讀——那麼這些詩句在節奏上，和自由詩或散文並無區別。如果我們在每個「音節」最後都停頓一下，或者把該「音節」最後一個字都延長一下（這也是我們讀古詩的處理方式），那麼這樣當然可以顯出語音上的一個個段落，但這樣一來又顯得很不自然：把白話文讀成一截一截的聽起來彷彿說話結巴一般。例如上面的「到哪裡去了」這幾個字，我們一般會把「去了」和前面的「哪裡」連在一起讀，而且會把這「去了」輕讀，而現在為了強調它們是一個時長和「到哪裡」相近的音節（按照孫大雨的定義），則必須把「去了」延長；而且為了顯出它們是一個獨立的「音節」，則必須把它們和前面的「哪裡」斷開來讀：這樣「拉起調子」來讀新詩，雖然可以勉強呈現一個個的語音段落，但往往會顯得怪聲怪調，甚至結巴，可見在白話文詩句身上套上這樣一個「格律」的框架，會顯得何其彆扭！

而同類的詞語在我國古詩中的讀法則是另一回事，例如「昨日|紫姑|神去|也」一句，「去也」與前面的例子中的「去了」雖然在結構上是一樣的，都是「動詞＋補語（虛詞）」，但是它們的讀法卻很不相同，「也」在這裡可以適當地延長、加重，使其和兩個字的音節時長相近，而我們卻不覺得這樣讀有什麼彆扭，反而覺得更有韻味。另外，「神」與「去」之間沒有意義上的「粘著性」，也不是一個意群，但是把它們連著一起讀卻也顯得很自然。可見音節時長相近且數量均齊的節奏模式，對於古詩而言是何其貼切，而套在以白話文為載體的新詩身上，卻是如此的彆扭和礙手礙腳。

由於聞一多和孫大雨的節奏，都不是根據朗讀時形成與語音段落劃分的，這使

<sup>45</sup> 孫大雨，〈詩歌底格律〉（續），頁10。

得它們無法固定化，也很難讓朗讀者所採納。雖然人們在分析新詩（或者用新詩詩體翻譯的外國詩歌）時可以使用諸如「|」這樣的符號來劃分音節（或者音步、頓），但是讀者平時看到的新詩中並不會出現這樣的節奏分析符號——而且也不應該出現；那麼，如何劃分新詩的節奏，則往往是因詩句而異、因讀者而異了，這要看朗讀者覺得如何朗讀效果更佳。例如下面這句孫大雨翻譯和劃分音節的莎士比亞詩歌：「你將|你所|鍾情的|意中人|和她比」。<sup>46</sup> 可是，如果讀每個音節最後一字加重或者延長而不是停頓的話，這樣分節或許朗讀效果更好：「你將你|所鍾情|的意中人|和她比」。我們知道，希臘語詩歌中有整齊的長短音排列，英語詩歌中有較為整齊的輕重音排列，讀者可以輕易地辨識出節奏的行進步伐，進而在朗讀時掌握何時行何時停，何時急何時緩；而我國古詩也有非常固定的節奏模式，無論四言、五言還是七言都是如此，讀者也可以輕易地判斷出何時停頓、延長，何時連讀，進而顯出抑揚頓挫之勢：這樣明確、固定的節奏模式，哪怕是識字未久的幼童也可以領悟，讀起詩來朗朗上口。而聞一多、孫大雨等人的所謂「格律詩」，不僅無法明確和固定化，也難以產生明顯的節奏效果，甚至給朗讀帶來負面影響，而且還需要進行一系列句法與句意分析，才能夠辨識出「音步」或者「音節」。如此費勁而無實效的格律方案，難以獲得讀者和詩人的廣泛接受，難道不是必然的嗎？

這裡對聞一多、孫大雨等人的格律理論提出反駁的主要目的，並不在於證明他們的方案是錯的——這恐怕不需要筆者證明，新詩的歷史已經證明瞭這一點——而在於推演其方案的全部可能性，由此探尋新詩格律化的努力，為何在整體上失敗了？也探尋新詩格律，究竟在哪些方面和哪些問題是不可能或不可操作的？歸納聞一多、孫大雨、何其芳等人對新詩格律的探索，雖然各人的方案各有差別，但他們在以下幾點原則上是相同的：

1. 追求每行詩中有相同數量的節奏單位（音尺、頓、音步等）。
2. 追求各個節奏單位之間的整齊一致（每個單位字數或所占時長相同或相近）。
3. 根據句法關係和語義劃分節奏單位（除了孫大雨和聞一多後期方案以外）。

第 1、2 點是各國格律詩的普遍特點，新詩要想成為「格律詩」也必須滿足這兩點。但問題在於第 3 點：以這種方式劃分出來的是否是真正的節奏單位呢？而且這樣的「節奏」單位如何辨識、如何在朗讀中把握呢？最後，這些節奏單位是否利於

<sup>46</sup> 孫大雨，〈莎士比亞戲劇是話劇還是詩劇？〉，頁 7。

我們朗讀呢？通過上面的分析，我們不得不說以第3點的方式劃分節奏，根本無法解決上述問題。然而，除了這種方式還有別的劃分音節和構建節奏方式嗎？第一節中說過，聞一多和陸志韋在三、四十年代曾經試驗過以輕重音相間構成音步的格律詩，但是問題在於，這樣的做法很不符合現代漢語的實際情況。

另外，林庚也試驗過一種每行字數固定且節奏亦固定的格律詩，如九言、十一言、十三言等，他試圖在古詩的節奏路線上繼續延伸，進而發展出新詩的格律詩體。前面討論過，古詩的節奏是非常固定的，林庚則歸納出一種所謂的「半逗律」，即古詩的大部分詩行在中間都一個一個「逗」，而且這個逗將句子分為兩個較為均衡的部分，如五言詩是二·三，七言是四·三。林庚試圖將這個規律用於建立新詩的節奏，提出多種格律詩體，如九言、十一言等。例如林庚的這首〈秋之色〉：「像海樣地生出珊瑚樹的枝／像橄欖的明淨吐出青的果／秋天的熟人是門外的歲月／當凝靜的原上有零星的火……」這首詩的每一行中間都有一「逗」，這個「逗」把每行的十一字都分為六·五兩個部分。可以看出，這實際上是種變相的聞一多式的「豆腐乾」，而且比聞一多切得更細緻（把每塊「豆腐乾」再從中間切一刀），但依然依據的是句法上的關係。由於這樣的「格律」要確保句法上的兩半，恰好在每句的句中，這對於詩人使用白話而言顯然是極大的束縛，勢必「逼」出些滿口「文言腔」詩句。實際上林庚本人的作品就是如此，在他所示範的「格律詩」中，大多數顯得怪聲怪氣，語氣不暢。因此從最後的效果來看，林庚給讀者呈現出來的僅僅是比早期聞一多的「豆腐乾」語氣更彆扭、意象和詞彙更陳腐的「豆腐乾」詩歌而已。<sup>47</sup>

雖然在過去幾十年中，有如此多優秀的詩人和學者，對新詩格律做了認真和深入的探索，但是我們不得不說這些努力基本上是失敗了，因為在節奏的構成方式上，格律體新詩遇到了根本性的困難：即在語音上無法實現真正的音節均齊和數量一致。當然，聞一多、孫大雨等人的探索雖然在最終的實踐環節遇到障礙，但是他們的某些理念，依然值得作為我們在韻律探索的路上重新出發的起點。之所以要回過頭來「重新出發」，是因為他們把這些理念，導向了節奏單位的均齊與數量的一致（即格律）這個難以實現的目標上，但是，它們也可以導向格律之外的一些目標，這些目標雖然不等於實現新詩的格律化，但是至少不會讓新詩毫無節奏可言。

<sup>47</sup> 林庚的格律詩方案的缺點非常明顯，這裡不深入探討。西渡的〈林庚新詩格律理論批評〉，《文學前沿》，2（北京：2002），頁10-20，該文對其弱點和局限提出了全面的批評和分析。

#### 四、「非格律韻律」：以多多詩歌為例

其實，豈獨中國新詩無法實現真正的格律化，二十世紀西方各個主要的語種，如英語、法語的詩歌的格律，也呈現總體上的鬆動和崩潰的趨勢，謹守格律的詩歌雖然在英語、法語詩歌中偶有出現，但是已經不是主流。<sup>48</sup> 但是這並不意味著英、法語的詩歌不再追求音韻效果，不意味著它們都是完全自由、沒有任何形式可言的「自由詩」(free verse)。「自由詩的僅僅在這個意義上是自由的，即它們並不遵循傳統的格律和押韻模式」。<sup>49</sup> 在最近幾十年的英語詩歌中，雖然很少有詩人嚴格按照傳統的格律寫詩，但是相當多的優秀詩人都對音韻仍有著苦心孤詣的追求，其詩歌也並非毫無規律和節奏可言，這樣的詩歌雖然不能算是格律詩，但也不是完全「自由」的詩歌。「在最近這些年，『自由詩』一詞已經被『開放形式』(open form) 這一術語所替代，以避免『自由詩』所帶來的錯誤的暗示：即以為這些詩歌缺乏任何紀律和詩形」。<sup>50</sup> 「開放形式」是和「固定形式」(fixed form) 相對的，後者主要是指格律詩歌，一般有固定的格律、韻式、詩節形式；而「開放形式」雖然沒有固定的格律、韻式、詩節形式，但是可以從詞語、短語、句式結構等因素的重複獲得節奏，還可從詞語在紙面上的排列以及別的方式獲得節奏。<sup>51</sup> 英、法語詩歌的這種趨向，也為我們探索新詩音韻的走向帶來啟示。從現在來看，新詩雖然難有均齊的節奏單位組成的詩行，但這並不意味著新詩無法實現任何韻律或節奏。<sup>52</sup>

在詩律學方面，最近幾十年的英美學界，不僅關注到自由詩經常明顯地具有韻律 (prosody)，而且其韻律的構成方式、發生機制以及它與其他詩歌元素的關係，都與傳統的格律詩頗有不同，各擅勝場。自由詩的這一類韻律現在一般被稱為「非格律韻律」(non-metrical prosody)。對自由詩的韻律的研究最近幾十年大量地出

<sup>48</sup> 在二十世紀西方各個主要語種的詩歌中，俄語詩歌是個較罕見的例外，它在二十世紀仍然以格律詩為主體，雖然也有部分詩人（如馬雅可夫斯基）寫自由詩。

<sup>49</sup> Richard Bradford, *Stylistics* (London and New York: Routledge, 1997), p. 21.

<sup>50</sup> Michael Meyer, *The Compact Bedford Introduction to Literature* (Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2000, 5th edition), p. 729.

<sup>51</sup> Ibid., pp. 1597-1598.

<sup>52</sup> 韻律是個比格律 (meter) 更寬泛的概念，有格律的詩歌一般都有整齊的節奏，但並不是所有有節奏的詩歌都是格律詩歌。「開放形式」不能當作格律詩歌，但是它們經常有明顯的韻律。

現，<sup>53</sup> 而一般意義的詩律學著作也大都把自由詩的「非格律韻律」納入論述之中，可以說，自由詩可以有（而且應該有）韻律已經是一個不爭的事實。而且，由於新的韻律模式的出現，研究者甚至也可以對已有的格律詩的韻律模式，進行重新省思、觀照乃至批判。

要討論「非格律韻律」，必須首先思考一般意義上的「韻律」的基礎是什麼，「非格律韻律」與「格律」的共同起點是什麼，兩者的區別又在哪裡。前面提到過孫大雨所引述的卓能享對節奏的定義——即在時間中發生的事件之間的比例感——這裡需要對其進行重新的闡釋和理解。所謂比例感，對於格律詩歌而言一般是「1: 1: 1: 1.....」（「1」表示每個節奏單位所占的比例，而且每行的「1」的數量一般是相同的），這樣的「比例感」本質就是重複，更確切地說，是一種最簡單的重複。《企鵝文學術語和文學理論詞典》這樣定義重複（repetition）：「重複是幾乎所有詩歌和相當一部分散文中的整一性的基本組成因素，重複可以以各種形式體現：如聲音、某些特定的音節（syllables）、詞語、短語、詩節、格律模式、思想觀念、典故或暗指（allusion）、詩形。因此，疊句（refrain）、諧母音（assonance）、尾韻、內韻、頭韻（alliteration）、擬聲法（onomatopoeia）都是一些複現頻率較高的重複形式。」<sup>54</sup> 這裡的問題就在於，重複可以有多種形式，格律模式的重複方式僅僅只是其中的一種，也是最簡單和最嚴格的一種。而自由詩中同樣可以有重複，只是方式和格律詩有所區別，因此同樣可以有明顯的節奏。

實際上，任何較為明顯和密集的語音重複，都可以造成節奏或者韻律，重複或者複現（recurrence）是格律和非格律韻律的共同基礎。我們在引言中說過，「韻律」在古希臘語的基本意思就是「有規律的重現運動」，可以說，重複或者重現本來就是節奏和韻律的應有之義。聞一多在 1922 年寫成的〈律詩底研究〉一文中便稱引過斯賓塞（Edmund Spenser, 1552-1599）的見解：「複現底原理是節奏底基礎」<sup>55</sup> 節奏的基礎是重複或者複現，其原理就在於：「重複為我們所讀到的東西建立結構。圖景、詞語、概念、形象的重複可以造成時間和空間上的節奏，這種節

<sup>53</sup> 舉其要者，有：Walter Sutton, *American Free Verse: The Modern Revolution in Poetry* (New York: New Directions, 1973); Charles Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*; Annie Finch, *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993); Doug Martin, *A Study of Walt Whitman's Mimetic Prosody: Free-Bound and Full Circle* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2004).

<sup>54</sup> John A. Cuddon (ed.), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin Books, 1999, 4th edition), p. 742.

<sup>55</sup> 聞一多，〈律詩底研究〉，頁 49。

奏構成了鞏固我們的認知的那些瞬間的基礎：我們通過一次次重複之跳動（並且把它們當作感覺的搏動）來認識文本的意義。」<sup>56</sup> 重複可以使語言在讀者或者聽眾心理建立結構，而這樣有結構的語言元素的分布特徵，就是詩律學意義上的「韻律」。重複的法則不僅適用於格律詩的節奏，也適用於非格律詩體的節奏，無論是傳統格律詩歌中，以音節或者音步的有規律排列為基礎的節奏，還是自由詩中以詞語、短語、句式的複現所造成的節奏，其共同的基礎都是重複，無重複便不會有節奏。羅念生也曾經指出：「節奏可以用任何重複的動作造成，一切的藝術便基於這一種重複。」<sup>57</sup> 令人遺憾的是，新詩格律的探索者，把目標僅僅局限於對音節（音步、音尺）的重複上，也就是試圖以新的方式恢復格律詩體，並以失敗告終。實際上，除了格律詩的方式以外，別種形式的語音重複也可以造成明顯的節奏，例如在「開放形式」中經常使用的語音、詞語、短語、句式的重複，在筆者看來，這正是新詩節奏較有前景的方向。

下面以多多詩歌為例，看看新詩的節奏可以擁有怎樣的格律之外的節奏方式。這並不意味著多多是唯一在探索詩歌音韻的當代漢語詩人，也不意味著多多詩歌中的節奏方式，是今後新詩的唯一或者主要的方向；以多多詩歌為討論對象，是因為他是當代在詩歌音樂性方面，取得了突出成就的詩人，也可以說是當代漢語詩壇中在詩歌音韻的路線上走得最遠的詩人之一。其詩歌中卓有成效的節奏方式，不僅讓我們看到了新詩的節奏在追求「音步」的均齊之外的可能性，即非格律韻律實現的可能性，還為我們探索和定義「非格律韻律」的獨特性質，提供了豐富的證據，這些性質在節奏與重複、韻律與意義、韻律與時間等關係中得到了集中體現，也使得「非格律韻律」與傳統格律在本質上區分開來。關於多多詩歌的音韻特徵，筆者在〈多多詩歌的音樂結構〉一文中已有詳細論述，<sup>58</sup> 這裡僅就節奏的問題展開進一步的探索，讀者可相互參看。

在多多詩歌中，有大量的各種形式的重複。唐曉渡觀察到，「多多出國後的作品中，運用複選手法的頻率和密度大大增加了」，<sup>59</sup> 其實，即使在多多八十年代的作品裡，也同樣存在著大量的複選。關於重複，必須強調的是，它們必須是比較

---

<sup>56</sup> Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery* (New York and London: Routledge, 2005), p. xi.

<sup>57</sup> 羅念生，《羅念生全集》，第8卷，頁316。

<sup>58</sup> 李章斌，〈多多詩歌的音樂結構〉，《當代作家評論》，3（瀋陽：2011），頁68-76。

<sup>59</sup> 唐曉渡，〈多多：是詩行，就得再次炸開水壩〉，《當代作家評論》，6（瀋陽：2004），頁109。



明顯的、而且複現的密度比較大，才具有讓讀者清晰地辨認和注意的可能性，因而才能造成較為明顯的節奏感。因為詩的節奏，從作者創作心理和讀者接受心理的角度來定義，就是「詩人控制讀者對於詩歌的時間體驗的手段，尤其是控制他們對這種體驗的注意力的手段。」<sup>60</sup> 押韻也是一種重複，但是如果新詩只是在每行末押尾韻的話，重複的密度顯然比較小，而節奏上的效應也不明顯。<sup>61</sup> 和一般的新詩作品相比，多多詩歌中語音的重複就要明顯得多，密度也要大得多。多多詩歌中重複的方式非常多，但經常使用的有兩類：一是詞組、句式之間的重複與轉換，以造成句子與句子之間的重複和節奏感；二是在句子當中，較為密集地出現的同音或者讀音相近的字詞（如雙聲、疊韻以及同音、同一字詞的重複使用），以造成句子、詩行內部的節奏感。這兩種節奏，都與格律詩那種依靠音步或韻的有規律排列所產生的節奏不同，是非格律的節奏。

請看多多〈依舊是〉一詩的前四節：

走在額頭飄雪的夜裡而依舊是  
從一張白紙上走過而依舊是  
走進那看不見的田野而依舊是

走在詞間，麥田間，走在  
減價的皮鞋間，走到詞  
望到家鄉的時刻，而依舊是

站在麥田間整理西裝，而依舊是  
屈下黃金盾牌鑄造的膝蓋，而依舊是  
這世上最響亮的，最響亮的  
依舊是，依舊是大地<sup>62</sup>

如果把上面的每一個詩行孤立起來分析，並不能看出它們各自有多少節奏感，比如「從一張白紙上走過而依舊是」，它在節奏上和散文並沒有多少區別，甚至還

<sup>60</sup> Charles Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*, p. 13.

<sup>61</sup> 中國古詩中的押韻由於還有別的節奏要素的配合（如韻的重複），節奏效果和新詩有所不同，另當別論。

<sup>62</sup> 多多，〈多多詩選〉（廣州：花城出版社，2005），頁202。

顯得有點拗口，這樣的句子看起來似乎是個病句。但是，如果我們通讀這幾個詩節的話，卻能感覺到一股強勁的節奏波動，關鍵的原因就在於詩行與詩行之間有大量的重複。例如第一、二節，它們重複的不僅是句末的「而依舊是」，同時也是「走」這個動詞引導的無主語句式（「走在……」、「走到……」、「走進……」），還有「……間」（「詞間」、「麥田間」等）。如此明顯而高頻率的重複顯然會造成強烈的節奏感，其強有力的程度，甚至絲毫不亞於我國古詩的那種以「頓」的有規律重複，所帶來的那種節奏感，這樣的詩行在現代漢語詩歌中的出現，著實是令人振奮的。

但是，僅有重複而無變化，詩的節奏難免會顯得單調，呆板。我們知道，排比(parallelism)也是以句式、詞組的重複為主的一種節奏和修辭方式，例如北島的〈一切〉：「一切都是命運／一切都是煙雲／一切都是沒有結局的開始／一切都是稍縱即逝的追尋／一切歡樂都沒有微笑／一切苦難都沒有淚痕／一切語言都是重複……」。全詩每行都以「一切」引起全句，這樣的安排當然也有一種簡單的節奏，但是這樣一成不變的排列讀多了，讀者難免會感到厭倦，覺得「一切語言都是重複」，甚至喪失往下讀的耐心；而多多這些詩行的重複並不是簡單的排列和堆砌，而是在重複中兼有變化、銜接和轉換，它們和我們一般所謂「排比」是大有不同的，也要豐富和複雜得多。聞一多在討論我國的律詩的節奏時，反覆強調「均齊中之變異」的原則，<sup>63</sup>而多多詩歌的也非常講究同中有異，異中見同。例如第一節中以「走」為核心的三個詩行：第一、三行都是以「走」引起的同樣的句式，而第二行則是以「從一張白紙上」這樣的狀語起句，這個同中之「異」，沖淡調和了密集的重複所帶來的單調感，使得詩的節奏回環往復，強勁而不單調。如果把第二行改為：「走過一張白紙而依舊是」，意義並沒有多少變化，但整個詩節的節奏的強度和豐富性就差遠了。

多多不會把某種重複用到令讀者生厭的地步，他對節奏的行進顯得相當有控制力。例如前兩節中的「依舊是」，作者在一至三行中重複三遍之後，在四到五行讓它「休息」了一會兒，於是讀者在前三行中積累的「期待」便落空了（當然，這裡還有別的東西在重複，進行節奏的「接力」）；而這個「依舊是」潛伏一會兒後，於第六行重新登場，這樣就在更大的幅度內滿足了讀者的「期待」，猶如在一個貪吃糖果的孩子面前，先揮舞幾下糖果，使其急不可待後，再把糖果送進孩子嘴中。第三、四節的「依舊是」的重複也是如此，在第三節的一、二行重複了兩次「而依

<sup>63</sup> 聞一多，〈律詩底研究〉，頁43、54。

舊是」之後，第三行不僅沒有出現「而依舊是」，反而連用兩個「最響亮的」來激發讀者的好奇心：到底什麼東西「最響亮」？於是迫不及待地往下看：下一行是空的！這裡作者把一句話分在兩個詩節之中（跨段），而再到第四節時，前面半行的位置依然是空的。可見作者在想方設法延長這個停頓。最後，作者終於說出「依舊是，依舊是大地」，並回應了一、二行的「依舊是」那前面的長長的停頓，就像是在為詩歌的情緒和節奏積累力量，最後終於像決堤洪水一樣奔湧而來。這樣有張有弛的節奏，與那些簡單排列的排比句式顯然不可同日而語。<sup>64</sup>

再看多多的〈北方的夜〉的第二節：

夜所盛放的過多，隨水流去的又太少  
永不安寧的在撞擊。在撞擊中  
有一些夜晚開始而沒有結束  
一些河流閃耀而不能看清它們的顏色  
有一些時間在強烈地反對黑夜  
有一些時間，在黑夜才到來  
女人遇到很乖的小動物的夜晚  
語言開始，而生命離去<sup>65</sup>

雖然在讀過這些詩行幾年後，筆者至今對它們的「意義」仍然存有疑惑，但想必有不少讀者會同意筆者初次讀到它們的感受：這些迴旋的韻律，確實是現代漢詩中不多見的大手筆。這些詩句的動人的力量，既來自於詩句中那些令人印象深刻的意象、隱喻，也來自於詩中大量的「空白」和暗示，更來自於詩歌的節奏與行進方式，而後者正是多多有別於大多數當代詩人的原因之一。稍有語言敏感的讀者，馬上就會發現這些詩句中，有很多重複使用的詞組和句式，如：「夜所盛放的」／「隨水流去的」／「永不安寧的」；「有一些夜晚」／「一些河流」／「有一些時間」。還有一些對稱的句式：「開始而沒有結束」、「語言開始，而生命離去」。

<sup>64</sup> 當然，這首詩歌的節奏之所以如此有力，還有別的因素：例如詩句中連用諸如「走在」這樣的無主句給讀者帶來身臨其境感，也造成了氣氛上的重複和統一；又如以「依舊是」結束的不完整的句子，帶來語義上的延宕和缺失感，加強讀者往下看的動力，也和聽覺上的節奏起了相互配合的作用。這些都是加強這首詩的整體效果的語言因素。不過，這已經不是本文所討論狹義的節奏的範疇了，另文詳述。

<sup>65</sup> 多多，《多多詩選》，〈北方的夜〉，頁117。

然而從整體來看，與新詩中的那些習見的排比詩句相比，多多的這些詞組與句式的重複並不顯得單調，更不會讓人覺得刺眼——多多不會刻意地顯露這些重複。更重要的是，多多的重複往往同時包含著轉換和不同的句式之間的銜接。例如，第二行在重複了第三個「的」結構的句式之後，又把前面的「在撞擊」重複了一次，並且和下面的幾個「有一些」句式銜接。又如第三至六行中，第三、四行都是以「而」連接句子的前後兩半使之構成對稱。然而多多並沒有把這種句式使用到令人發膩的地步，在第五行轉換了句式，緊接著第五行的「強烈地反對黑夜」又與第六行的「在黑夜才到來」構成對比，因此可以說五到六行在更大的意義上重複了三、四行的對稱。可以看到，更可以「聽」到多多的這些詩句環環相扣，往復迴旋，與那些單調生硬的排比句式辨然有別。

多多詩歌中句式、詞組的重複，不僅在重複中有變化、銜接，更有衝突——這也是筆者不把這些重複稱為「排比」的原因之一。在這一點上，多多詩歌正好切中了韻律的本質。英國哲學家懷特海 (Alfred N. Whitehead, 1861-1947) 認為：「韻律的本質在於同一性和新異性的融合……單純的重複和單純的不同事物的混合同樣，都會扼殺韻律。一個晶體是沒有韻律的，因為它有太多的模式 (pattern)；而一片霧同樣是沒有韻律的，因為它的細節部分的混合並沒有模式。」<sup>66</sup> 而瑪佐 (Krystyna Mazur) 最近在其《詩歌與重複：惠特曼、史蒂文斯、阿什貝利》一書中亦強調詩歌形式的重複之中的變化、差異以及相互衝突的一方面。<sup>67</sup> 韻律上的差異與衝突不僅涉及到詩歌的聲音或者形式，同時也與詩歌內容，和情感上的差異和矛盾緊密相連，相互應和。

請看多多〈北方的夜〉第三節：

雪，佔據了從視窗望去的整個下午  
一個不再結束的下午  
一群肥大的女人坐在天空休息  
她們記住的一切都在休息  
風景，被巨大的葉子遮住  
白晝，在窗外盡情地展覽白癡

<sup>66</sup> Alfred N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 1919), p. 198.

<sup>67</sup> Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, pp. xiff.

類似船留在魚腹中的情景

心，有著冰飛入蜂箱內的靜寂<sup>68</sup>

第二行的「下午」看起來是在重複前句的「下午」，而實際上是在翻新乃至顛覆我們前面得到的「下午」的印象；三至四行更是如此，在寫下「一群肥大的女人坐在天空休息」之後，換了別的作家可能會加上一句描寫別的正在「休息」的人或者動物——只有動物才能「休息」。而多多立刻又在下句給我們一個驚喜——「她們記住的一切都在休息」！動物可以「休息」，記憶如何休息？是休眠，遺忘，還是埋葬？不論如何，後一個休息直接顛覆了「休息」的意義，乃至使得前一個「休息」也變得很可疑。是的，多多決不會等到一個意象、句式或者詞語重複得讓讀者發膩的地步，他往往先讀者一步變換他的魔術，並再次給個驚喜，讀者在上一行中可能形成的「固定反應」很難在下句實現。<sup>69</sup> 多多服膺於約翰·阿什貝利 (John Ashbery) 關於每一句都必須有兩個「興奮點」的苛刻追求，決計不會「讓你覺得他在嘮叨」。<sup>70</sup>

然而如果僅僅把多多詩歌中的這些句式與結構，以及語義的安排，看作一些「手段」，或者是一種把意象、詞語「悅耳」地組織，那麼我們仍然低估了音樂，尤其是節奏，在多多詩歌中的作用和意義。再來通讀前引〈北方的夜〉的第二、三節，應該注意到多多不斷提到「時間」以及一些時間概念，如「夜晚」、「黑夜」、「下午」等，值得回味的是，時間在這裡並不是直線前進的「時間」，而處於難以言狀的美妙律動之中：「有一些夜晚開始而沒有結束」、「有一些時間，在黑夜才到來」。回味這些句子，讓我們不得不認真對待多多在此詩第四節的一行，看似是遊戲的斷言：「時間正在回家而生命是個放學的兒童」，時間是這些詩句真正的主角，它以「生命」的面目出現，而節奏則是時間律動的體現，是這個「放學的兒童」或急或緩的步伐。這讓我們想到布羅茨基 (Joseph Brodsky, 1940-1996) 在評論曼德里施塔姆 (Osip Mandelstam, 1891-1938) 詩歌時的一個著名的判斷：「歌，說到底，是重構的時間」。<sup>71</sup> 並非偶然的是，在曼德里施塔姆詩歌中，

<sup>68</sup> 多多，《多多詩選》，〈北方的夜〉，頁117-118。

<sup>69</sup> 「固定反應」是克林斯·布魯克斯和潘·沃倫在《理解詩歌》一書中提出的概念，參 Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, 3rd edition), p. 289.

<sup>70</sup> 凌越，〈我的大學在田野——多多訪談錄〉，收入《多多詩選》，頁280。

<sup>71</sup> 布羅茨基 (Joseph Brodsky) 著、劉文飛譯，《文明的孩子》（北京：中央編譯出版社，2007），

詞、字母，乃至於停頓，都成了時間的形式或者載體，節奏作為時間的體現者，它對詩歌不僅僅是工具，更是目的，是詩歌的存在本身。在這個意義上，多多從源頭上給新詩的節奏注入了活力。

在節奏與時間的關係這個問題上，多多詩中還有更精彩和微妙的體現：

在樹上，十二月的風抵抗著更烈的酒  
有一陣風，催促話語的來臨  
被穀倉的立柱擋著，擋住

被大理石的惡夢夢著，夢到  
被風走下墓碑的聲響驚動，驚醒  
最後的樹葉向天空奔去

——〈什麼時候我知道鈴聲是綠色的〉<sup>72</sup>

讀者想必和筆者一樣，讀到這兩節詩時立即就被那三對動詞的「連袂演出」給抓住了——「擋著，擋住」、「夢著，夢到」、「驚動，驚醒」。它們不僅在節奏上氣勢磅礴；更重要的是，它們以語言的線性前進序列，成功地摹仿動作和場景：一開始是風被立柱擋著，然後是停頓（逗號），過了一會才被「擋住」。而寫風的聲響的驚恐景象亦極其細緻，先「驚動」了，過一會才「驚醒」——彷彿一場噩夢就在我們眼前！相反，如果這幾句詩歌寫成「擋著和擋住」，則動作間的時間間隔沒有體現出來；而如果直接寫成「被穀倉的立柱擋住」而省略掉「擋著」，則其間細微的過程沒有描繪出來，時間的脈搏亦無法聽到。因為對運動的模仿本質上就是對時間的模仿。不妨藉此機會再次回味一下前引布羅茨基那句斷言——詩歌是重構的時間。在短短的三行詩內，多多表現出如此複雜的動作與節奏的細微變化，可以說這樣的詩句已經接近重構時間之藝術的極致。在傳統的格律詩中，節奏的行進基本上是固定的、模式化的，與內容不發生直接關聯，而在自由詩的非格律韻律中，詩人可以根據具體內容自由調度詩歌的節奏，因此也就可以與表現內容發生直接的、有機的聯繫，而節奏作為一種形式要素，也就擁有了更多的表達意義、情感的可能性。可以說，相對於格律詩而言，非格律韻律不僅是韻律構成、發生機制上的

頁 92。

<sup>72</sup> 多多，《多多詩選》，〈什麼時候我知道鈴聲是綠色的〉，頁 182。

轉變，而且也是韻律的形式本質的變化。

再看多多這首同樣回環往復的〈我始終欣喜有一道光在黑夜裡〉的第二節，來看它的韻律是如何與詩歌內容和情感發生內在關聯：

誰讓風一直被誤解為迷失的中心  
誰讓我堅持傾聽樹重新擋住風的聲音  
為迫使風再度成為收穫時節被迫張開的五指  
風的陰影從死人手上長出了新葉  
指甲被拔出來了，被手。被手中的工具  
攥緊，一種酷似人而又被人所唾棄的  
像人的陰影，被人走過  
是它，驅散了死人臉上最後那道光  
卻把砍進樹林的光，磨得越來越亮<sup>73</sup>

這道從黑夜中閃現的光是如此的耀眼，而又如此的複雜，以致我們想從其中抽離「意思」（也即所謂「解析」）的企圖變得幾乎不可能——多多的很多詩歌確實是無法「釋義」也無法歸類的——但是其節奏卻清晰可辨，如此恢弘的氣勢與節奏，讀者哪怕對其「意思」不甚了了，也會被其洶湧澎湃的氣魄所震驚，在我看來，循著音樂進入多多詩歌，可能是最好的一種進入方式。這節詩裡不僅有句式、詞組的反複使用，也有大量的同音字詞的複現。<sup>74</sup> 首兩句都以「誰讓」這樣的問句領起，而且行末的「心」和「音」押韻，起句不凡，使得本節一開始就有「咄咄逼人」之勢，第五至七行的「被」字句的重複也頗耐尋味。被動句一般在語義上帶有被動、消極的味道，而在多多這裡，「被」字句反而顯出堅忍、有力的意味，這種意味在「被」的重複所帶來的節奏中，被加強和放大了。尤其是「一種酷似人而又被人所唾棄的／像人的陰影，被人走過」這句詩，在「被」和「人」這兩個詞的交相輝映式的重複之下，不僅不顯得單調，反而帶來一種巨大的張力感，這個「被人所唾棄的像人的陰影」與「人」緊緊地糾纏在一起，欲為人而不得，欲離人而不願，如此驚人的節奏和意象。可見，重複可以加強詞語間的衝突與矛盾，又能增強

<sup>73</sup> 多多，《多多詩選》，〈我始終欣喜有一道光在黑夜裡〉，頁178。

<sup>74</sup> 這裡，聲母、韻母的相同或者聲韻均同都被認為是一種同音複現，押韻也是一種同音複現，而同一字詞的反複使用則是一種更特殊的同音複現。

詩歌的節奏，使詩的語言在具有語義張力的同時，又具有音樂上的親和力。

另一方面，節奏對詩歌語言的語義效果，也起著配合甚至增強的作用。詞語之間的「戰爭、搏鬥、廝殺」，在多多看來，是「詩歌最本質的東西」，也是「詩歌最高級的地方」<sup>75</sup> 在 1986 年的一首詩歌中，多多就向我們展露詞語之間的這種戰爭：「它們是自主的／互相爬到一起／對抗自身的意義／讀它們它們就廝殺」<sup>76</sup>。當然，這場戰爭在多多詩歌中遍地開花，並不僅限於同音字詞之間。但是，正是在同音重複所造成的節奏之流中，詞語之間的搏鬥才顯得空前激烈。例如〈被俘的野蠻的心永遠向著太陽〉，這首很難確定是政治還是愛情題材的詩歌中的第二節：

放走，放走能被記住的痛苦  
看守，看守並放走這個諾言  
更弱的更加得到信任  
不與時間交換的心永遠在童年<sup>77</sup>

第一、二行不僅有「放走，放走」和「看守，看守」兩組複選，而且「放走」和「看守」之間也諧韻（「看」與「放」為近似韻，「走」、「守」諧韻），這兩個詞之間被強烈的節奏所「放大」的對比，暗含了一種被壓低的矛盾和痛苦：既然「看守」，為何又要「放走」？這裡詩人對詩中的「羞辱我們記憶的敵人」心態極其矛盾，他在「放走」的時候，我們並不覺得他真的已經「放走」了；而他在「看守」的時候，我們又感覺他恨不得立刻將其「放走」，糾結如斯！而最後一句連續使用「an」韻字詞（如「間」、「換」、「遠」、「年」），一種斬釘截鐵之氣油然而紙上。

又如〈在這樣一種天氣裡來自天氣的任何意義都沒有〉中的這四行：「在這樣一種天氣裡／你是那天氣裡的一個間隙／／你望著什麼，你便被它所忘卻／吸著它呼出來的，它便鑽入你的氣味」。<sup>78</sup> 仔細觀察可以發現，「天氣」與「間隙」中的兩個字各自諧韻，「望著」和「忘卻」也如此，這顯然不是碰巧出現的，而是作者有意為之，應該注意到，第一至二句、第三句、第四句內部都存在著一種對稱或對比。「天氣」與「間隙」之間的諧韻，突顯了「你」的無足輕重，即「你」在

<sup>75</sup> 凌越，〈我的大學在田野——多多訪談錄〉，頁 282。

<sup>76</sup> 多多，《多多詩選》，〈字〉，頁 132。

<sup>77</sup> 同前引，〈被俘的野蠻的心永遠向著太陽〉，頁 57。

<sup>78</sup> 同前引，〈在這樣一種天氣裡來自天氣的任何意義都沒有〉，頁 180。



「這樣一種天氣裡」的無意義的存在。而「忘卻」顯然站在「望著」的對面，並像回音一樣回應著後者。如果「望著」與「忘卻」中的兩個字不是分別同音和同韻，而是諸如「注視」或者「觀察」這樣的意義接近的詞語的話，這種對應與迴響的效果顯然不會那麼強烈，而且兩者之間的矛盾也不會顯得那麼突出，語言之張力遠遜。

當代英語大詩人西默斯·希尼 (Seamus Heaney) 也屢次談到這種音義之間相互影響的情況，例如菲利普·拉金 (Philip Larkin, 1922-1985) 的〈晨歌〉 (Aubade)：

Unresting death, a whole day nearer now,  
 Making all thought impossible but how  
 And where and when I shall myself die.  
 Arid interrogation: yet the dread  
 Of dying, and being dead,  
 Flashes afresh to hold and horrify.<sup>79</sup>

希尼評價道：「當『恐懼』(dread) 與『死亡』(dead) 諧韻，它與其全部語義的對峙幾乎達到了頂點。而動詞『死去』(die) 也在動詞『恐嚇』(horrify) 中引爆出自身的激情。」<sup>80</sup> 可見節奏對語義領域的戰爭，發揮了火上加油的作用，而語義也使得節奏不再是外在的作為「規範」的形式（聞一多的「腳鐐」意義上的形式），而是活生生的意義之形體，中外很多大詩人對於這種境界，都是汲汲以求的。對於新詩的非格律韻律的研究而言，仔細辨別和摸索詩歌的語音（節奏層面），與語義之間的內在聯繫是很有必要的。俄國詩人、小說家帕斯捷爾納克指出：「語言的音樂性決不是聲學現象，也不表現在零散的母音和輔音的和諧，而是表現在言語意義和發音的相互關係中。」<sup>81</sup> 因此，要探討詩歌韻律，則必須回答詩歌的言語意

<sup>79</sup> Philip Larkin, *Philip Larkin: Collected Poems* (New York: Noonday, 1989), p. 209. 筆者試譯：「不安的死亡，現在又逼近了一整天，／使人無法思索任何東西，除了關於／何時，何地，我自己將如何死去。／枯燥的質詢：死亡／與垂死的恐懼／再次閃現，抓住並恐嚇我。」

<sup>80</sup> 西默斯·希尼 (Seamus Heaney) 著、吳德安等譯，《希尼詩文集》（北京：作家出版社，2001），頁 334。該文譯文（姜濤譯）謬誤較多，筆者略做改動（引文改「戰慄」為「恐嚇」，並在「身」前面添加「自」字）。

<sup>81</sup> 帕斯捷爾納克 (Boris Leonidovich Pasternak)，《空中之路》，轉引哈利澤夫 (Valentin Evgenovich Khalizev) 著、周啟超等譯，《文學學導論》（北京：北京大學出版社，2006），頁 291。

義，和語音的內在關係的問題。

在音與義的配合方面，〈五畝地〉這兩節詩更為明顯，也更為典型（下劃線為筆者所加）：

船是海上的馬，遺忘向著海上的村莊。  
循著麥浪滾動的方向，落日  
也盛裝，舊翅膀也能飛翔。  
從羅馬的涼臺往下望，  
比流亡者記憶的土地，還要寬廣，

比等待鐮刀收割的莊稼還要焦急：  
只有一具裝滿火藥的軀體！  
讓脾氣，如此依賴天氣；  
讓腦子，只服從犁溝。<sup>82</sup>

在句中大量重複某一輔音或者母音的節奏手法，在英語詩學中分別被稱為「頭韻法」(alliteration) 和「諧母音法」(assonance)，<sup>83</sup> 這些手法在俄語詩歌中也經常使用。<sup>84</sup> 而在現代漢語詩人中，多多是最經常運用這種手法的詩人，也是在這方面做得最成功的詩人。除了前面所舉的例子之外，上面這兩節詩歌，可以說是多多在這方面一個極端的實驗。這兩節詩歌中內韻與尾韻的聯合使用和較為平穩的布局，讓詩歌的節奏非常穩健、恢弘，一讀便知。尤耐尋味的是這兩個詩節的韻部的選擇：上節為“ang”，下節為“i”。“ang” 韻讀起來非常響亮、莊重，這恰好與這一節詩歌輝煌的意象相互配合，音與義交相輝映。這兩節詩歌的分節顯然是依照韻律，而不是句法或者句義（多多相當多的詩作都是如此）。下節所押“i” 韻在聲響上相當的刺耳、激越，這也與本節詩歌所表現的焦灼、激烈的情感互為表裡。可

<sup>82</sup> 多多，《多多詩選》，〈五畝地〉，頁 216。

<sup>83</sup> Alliteration 指在詩句中密集地重複某一輔音，尤其是詞語開頭的輔音或者重讀音節中的輔音；assonance 指在詩句中密集地重複某些相同或相似的母音，它的使用往往會帶來某種特定的諧音效果 (euphony)。

<sup>84</sup> 例如俄羅斯詩人斯盧茨基 (Boris Slustky, 1919-1986) 就經常使用「各種其連接作用的詩歌手法，如同音法、母音重複、頭語重複……」，這直接影響了俄羅斯大詩人布羅茨基，見洛謝夫 (Lev Loseff) 著、劉文飛譯，《布羅茨基傳》（北京：東方出版社，2009），頁 68-69。

見多多對於韻部的選擇並非是隨機的，至少在相當多的詩歌中是如此。

多多詩歌中這種追求聲義並茂的努力，實質上是一種回到語言之本源或者原點的努力。這種以聲音模仿感覺、配合語義的手法在英詩中被稱為「擬聲法」(onomatopoeia)，<sup>85</sup> onomatopoeia 在希臘文的原義便是「命名」(name-making)，<sup>86</sup> 在希臘人看來，語言對萬物「命名」所依據的，就是語音與語義的感覺上的關聯；而蒲柏 (Alexander Pope, 1688-1744) 則明確要求「聲音必須成為感覺的回聲」，<sup>87</sup> 在筆者看來，這個要求至少對於詩歌而言是相當合理的。實際上，這種音義之間的關聯，也是中國文字的一個固有的性質。在中國的文字學中有種觀點叫「右文說」，即認為在形聲字的形成過程中，讀音相近的聲旁往往被用來組成意義相近的形聲字，如在古音中聲旁讀音相同的「鐘」、「江」，聲響都比較洪亮，兩者都用來表示宏大、壯闊之物，而形旁則用來區分兩者的事類範疇。在西方詩歌中，音與義也經常有這種類似的聯繫。然而這種聯繫在現代漢詩中幾乎被遺忘了。現代漢語在西方語言因素的不斷融合，和現代社會的不斷衝擊下，雖然可能性大大增加了，但同時也變得日趨蕪雜，這種狀況在現代漢詩於古詩的對比當中體現得很明顯。作為語言藝術之極致的體現者，詩歌有必要隨時回到原點，恢復和更新語言與世界的最初聯繫，啟動語言之根的生命力量。

## 五、結語：新的韻律和韻律學前景

通過上面對多多詩歌的分析，讀者想必對新詩的非格律韻律的面貌和可能性，有了一個基本的瞭解。可以看出，自由詩不僅可以有明顯的韻律，而且在有的成功的作品中，其節奏強度和效應甚至絲毫不亞於格律詩歌。但是，到目前為止，新詩的寫作者中具有韻律上自覺的詩人並不多，而且有的韻律探索又誤入到聞一多、孫大雨等人曾經走過的歧路之中，因此具有明顯的韻律，且整體上又比較成功的作品

<sup>85</sup> 這種手法在英語詩歌中很常見，如雪萊的〈奧西曼迭斯〉(Ozymandias): “Nothing beside remains. Round the decay/ Of that colossal wreck, boundless and bare/ The lone and level sands stretch far away,” in Meyer H. Abrams ed., *The Norton Anthology of English Literature* (New York & London: W. W. Norton & Company, 1996, 6th edition), p. 1696. 此詩堪稱「擬聲法」之典範：“round the...”一句屢次以輔音 k 和其他輔音以及母音相互摩擦，形成刺耳的聲響（不和諧音），以表現殘破的荒涼景象；而最後一行則以和諧而平穩的語音表現出自然的永恆與壯闊。

<sup>86</sup> John A. Cuddon (ed.), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 614.

<sup>87</sup> Ibid, p. 615.

並不多見，漢語中的非格律韻律的探索，現在依然不能說已經形成穩固的、強大的傳統，詩人之間在韻律上的繼承和發展的脈絡還不清晰。因此，現在要對新詩的非格律韻律做過多的論斷，是不切實際的，這裡僅就已經發現的特徵做初步總結。

與傳統的格律詩歌的韻律相比，非格律的韻律不僅在節奏的表達形式、構成方式、發生機制、音樂效應等方面有很大不同，甚至也暗含了一整套新的詩歌形式理念，可以說，非格律韻律的出現，包含了整體意義上的美學範式 (paradigm) 變革的可能。

首先，從表現形式來看，非格律韻律的基本形式，是各種語言元素的重複或者複現，包括語音、語詞、短語、句式、意象等。多多詩歌的這些重複，不僅在頻率和密度上足以吸引讀者的注意力，而且在重複中又有新異、對抗和衝突，暗合了懷特海所觀察到的韻律之本質。而且，除了複現這種基本形式以外，多多詩歌還運用了不少傳統的詩歌不經常使用的節奏要素，這其中最典型的就是句內停頓（以逗號為標誌），分行、跨行、跨段、空格等，這些都可以看作是廣義上的書面形式 (typography)。正如文字是對語言的模仿一樣，詩歌的書面形式也可以是，而且應該是對詩歌韻律的模仿。在中國古詩裡，詩歌節奏（如停頓、句中的延長）基本上是固定的，因此古代出版的詩集，在版式上大都不需要標點和分行，而是和散文一樣各行首尾相接一氣排列，讀者也能輕易辨認。也就是說，排版和標點等書面形式，還沒有成為詩歌的節奏要素。而由於現代標點和印刷版式的運用，現代詩人用書面形式表達韻律特徵的手段大大豐富了。但令人遺憾的是，由於現代詩人對書面形式的韻律表達功能缺乏認識，在書面形式的安排上大都比較隨意，即便是比較考究的詩人，也大都把詩歌的書面形式，與其形象特徵和語義內容掛鉤，著重點在於文字排列的「空間性」和「圖像性」，成為所謂「具象詩」(concrete poetry) 追求的一部分，而很少與語言本身的時間性（也就是其音樂維度）緊密聯結在一起，這是頗令人遺憾的。而多多是現代漢語詩人中，不多見的具有高度的韻律自覺的詩人之一，比如前文討論的〈什麼時候我知道鈴聲是綠色的〉、〈依舊是〉等詩，就充分利用了停頓、空格、跨行、跨段等手段來表達某些特定的節奏效應。從這些詩歌中，我們可以看到現代詩歌節奏新的前景。

其次，從構成方式來看，雖然格律詩的韻律和非格律韻律的基礎都是重複，但是，格律詩歌的節奏一般是均齊的和固定的，而非格律韻律則不要求這一點（雖然偶爾也會比較均齊）。從時間角度而言，格律詩（「固定形式」）和自由詩（「開放形式」）的本質區別就在於，前者以語言元素等時長 (duration) 或者近似時長的

重複為基礎（它的基石就是「音步」、「頓」一類的節奏單位）；而後者的語言元素的重複卻並非是（或者不總是）等時長的，而是時刻處於變動之中。如果把前者的語音運動稱之為勻速運動的話，後者則可以說是變速運動（但依然有規律和模式）。而恰好就因為「運動」的速度在自由體中千差萬別，因此「非格律韻律」在時間層面的特徵也就各有區別，而且作者可以通過控制詩歌的節奏步伐，使其可以與詩歌的語義、情感等方面發生多樣化的、更為有機的關聯。

格律的另一個形式要點在於，它不僅是固定的，而且還是先前規定的 (prescribed)，也就是說，其形式特徵是一個先於寫作行為之前的既定事實，作者只能在其規定之內做有限的創新和變動。而非格律韻律的韻律結構，並不是先於作者的寫作的預設條件，而是寫作個體在寫作中自發形成、同時形成的。也就是說，每一次個體寫作的過程，都是一個創造新的韻律的過程。詩人無法像格律詩的寫作那樣按某一體式「依葫蘆畫瓢」，而必須「自造新瓢」。而作者想要讓他的韻律得到理解和認可，就必須為其自創之結構建立「合法性」依據——就像歷朝的開國君主所做的那樣——也就是必須和其他詩歌元素相互融合、相互推動。可以說從韻律角度來看，非格律韻律詩歌的寫作難度不是比格律詩低，而是極大地提高。這也是為何在大量的自由體新詩作品中，韻律上非常成功的作品卻不多見的根本原因。

非格律韻律與格律在構成形式和發生機制上的這種區別，也就從根本上決定了它與後者在美學本質上的分野。由於格律詩歌的韻律一般是先前設定的、固定的、模式化的，它與詩歌的語義和情感等因素，發生關聯的方式和可能性，就受到了嚴重的限制，這一點也是自由詩的倡導者們打破格律的根本動力之一。龐德 (Ezra Pound, 1885-1972) 很早就感到：「大部分對稱形式（也就是格律）雖然都有某些作用，但依然有巨大數量的主題無法以這些形式精確地表現（因而也就無法妥當地表現）。」龐德設想一種「絕對韻律」(absolute rhythm)，在這種詩歌中，韻律「與想要表達的情感或者情感的影子精確地相互呼應」。<sup>88</sup> 正是這種動機，龐德開始了自由體詩的探索，並對自由詩在英詩中成為主流形式，起了重要的推動作用。而這種對韻律與意義、情感之間的多樣化、有機性地配合的追求，也是聞一多在倡導「新格律」時最重要的動力和合法性依據。聞一多在提出新詩格律理論時，曾經對其前景提出過這樣的設想：

誠然，律詩也是具有建築美的一種格式；但是同新詩裡的建築美的可能

<sup>88</sup> Ezra Pound, *Literary Essays* (New York: New Directions, 1968), p. 9.

性比起來，可差得多了。律詩永遠只有一個格式，但是新詩的格式是層出不窮的。這是律詩與新詩不同的第一點。做律詩無論你的題材是什麼？意境是什麼？你非得把它擠進這一種規定的格式裡去不可，仿佛不拘是男人、女人、大人、小孩，非得穿一種樣式的衣服不可。但是新詩的格式是相體裁衣。

律詩的格律與內容不發生關係，新詩的格式是根據內容的精神製造成的，這是它們不同的第二點。律詩的格式是別人替我們定的，新詩的格式可以由我們自己的意匠來隨時構造。這是它們不同的第三點。<sup>89</sup>

「內容與格式，或精神與形體」的「調和」，<sup>90</sup> 是聞一多對於新詩格律的本質要求，從這個要求出發，不同的「內容」或者「精神」理應有不同的形式和節奏，也就是要「量體裁衣」。令人遺憾的是，由於聞一多對節奏構成和機理的理解有偏差，而他在設計節奏方式上又有重大的失誤（即前述以「意群」為「音尺」），因而他的上述設想基本上沒有實現，他給讀者呈現出的詩歌從形體上大都是些「豆腐乾」，甚至有沒有明顯的節奏還是個問題，遑論詩歌節奏和內容、精神的聯繫。哪怕是讀者勉強承認，他那些按意群劃成一截一截的詩句有節奏感，但是這樣的節奏和詩歌的意義和精神，又有何直接聯繫呢？聞一多追求以「均齊」的音尺造成節奏的理念，依然是在延續傳統格律詩的節奏路線，本質上還是他所謂的「把它擠進這一種規定的格式」，而且還是以一種不恰當的方式將其「擠進」！聞一多之後的新詩格律探索者，雖然在局部上改進了聞一多的一些錯誤和偏差，但是依然沒有反思和糾正聞一多節奏方式的根本問題，以至於新詩節奏的理論探索，到目前一直處於令人尷尬的困境之中。

而從前面對多多詩歌的節奏的探討中可以看出，多多並沒有延續追求「音步」或者「頓」的均齊以構成節奏的老路；相反，他從節奏的基本原則（即重複）出發，大膽地探索了各種節奏形式，而且由於其重複的密度和有規律的變化與銜接，以及整體上有策略的安排，相當一部分詩歌裡的節奏強度，甚至不亞於傳統格律詩歌。多多詩歌的節奏雖然依然建立在重複的基礎上，但更為靈活多變，而且與詩歌的語義和情感有更多樣化的有機聯繫。它們並不是傳統格律詩那種用格律（meter，即「尺」之意）量出來的均齊的、預先設定的節奏，而是像柯勒律治

<sup>89</sup> 聞一多，〈詩的格律〉，頁416。

<sup>90</sup> 同前引。

(Samuel T. Coleridge, 1772-1834) 曾設想的「有機形式」(organic form) 那樣，「隨著詩歌本身的發展在內部成型，與素材本身的特性相適應」，<sup>91</sup> 也就是聞一多曾經設想過卻未實現的「相體裁衣」。

當然，多多詩歌中的節奏安排方法，並沒有窮盡這種類型全部的可能性，在多多的方法之外，還有別的非格律的節奏方式，而且還有許多別的當代詩人，也做出不少值得關注的非格律韻律的探索，這些限於篇幅和本文的性質，就不做過多展開了。考慮到格律詩歌的節奏方式，在現代漢語詩歌中整體上的失敗，非格律的節奏可能是今後現代漢語詩歌的主要方向。更重要的是，由於對時間與節奏之關係的敏感把握，對各種韻律形式和手段的有效利用，多多在很多詩歌中真正實現了聞一多所謂的「內容與格式，或精神與形體」的「調和」。相當多的詩句中甚至實現了語音與語義血肉相連、「形」（形式）「體」（本體）不分之境界。在這個意義上，多多（以及其他優秀詩人）的詩歌實踐，為我們探尋漢語詩歌的節奏，開啟了一個極富前景的方向，而更多的可能在等待我們去繼續探索和認識。

---

<sup>91</sup> Charles Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*, p. 92.

## 引用書目

- 王 力，《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，2005。
- 布羅茨基 (Joseph Brodsky) 著、劉文飛譯，《文明的孩子》，北京：中央編譯出版社，2007。
- \* 朱光潛，《詩論》，北京：北京出版社，2005。
- 西 渡，〈林庚新詩格律理論批評〉，《文學前沿》，2，北京：2002，頁 10-20。
- 西默斯·希尼 (Seamus Heaney) 著、吳德安等譯，《希尼詩文集》，北京：作家出版社，2001。
- 多 多，《多多詩選》，廣州：花城出版社，2005。
- 李章斌，〈多多詩歌的音樂結構〉，《當代作家評論》，3，瀋陽：2011，頁 68-76。
- 何其芳，《關於寫詩和讀詩》，北京：作家出版社，1956。
- \* 季鎮淮編，《聞一多研究四十年》，北京：清華大學出版社，1988。
- 洛謝夫 (Lev Loseff) 著、劉文飛譯，《布羅茨基傳》，北京：東方出版社，2009。
- 哈利澤夫 (Valentin Evgenevich Khalizev) 著、周啟超等譯，《文學學導論》，北京：北京大學出版社，2006。
- 唐曉渡，〈多多：是詩行，就得再次炸開水壩〉，《當代作家評論》，6，瀋陽：2004，頁 108-110。
- \* 孫大雨，〈詩歌底格律〉，《復旦學報（人文科學版）》，1，上海：1956，頁 1-30。
- \* \_\_\_\_\_，〈詩歌底格律〉（續），《復旦學報（人文科學版）》，2，上海：1957，頁 1-28。
- \_\_\_\_\_，〈莎士比亞戲劇是話劇還是詩劇？〉，《外國語》，2，上海：1987，頁 1-11。
- 陸志韋，〈雜樣的五拍詩〉，《文學雜誌》，2.4，北京：1947，頁 55-71。
- 梁實秋，〈新詩的格調及其他〉，《詩刊》，1，上海：1931，頁 81-86。
- 聞一多，《死水》，上海：新月書店，1933。
- \* \_\_\_\_\_，《聞一多全集》，北京：三聯書店，1982。
- \* 羅念生，《羅念生全集》，上海：上海人民出版社，2004。
- Abrams, Meyer H. (ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. New York & London:



- W. W. Norton, 1996, 6th edition.
- Bradford, Richard. *Stylistics*. London and New York: Routledge, 1997.
- Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. *Understanding Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, 3rd edition.
- \* Cuddon, John A. (ed.) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999, 4th edition.
- Finch, Annie. *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Henry George Liddell and Robert Scott (eds.), *A Greek-English Lexicon*, on Perseus project(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dr%28uqmo%2Fs>).
- \* Hartman, Charles. *Free Verse: An Essay on Prosody*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1996.
- Hollander, John. *Rhyme's Reason*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Larkin, Philip. *Philip Larkin: Collected Poems*. Antony Thwaite ed. New York: Noonday, 1989.
- Martin, Doug. *A Study of Walt Whitman's Mimetic Prosody: Free-Bound and Full Circle*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2004.
- \* Mazur, Krystyna. *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. New York and London: Routledge, 2005.
- Meyer, Michael. *The Compact Bedford Introduction to Literature*. Boston and New York: Bedford/ St. Martin's, 2000, 5th edition.
- Pound, Ezra. *Literary Essays*. New York: New Directions, 1968.
- Sonnenschein, Edward A., Stephen Jones, Eileen Macleod. *What Is Rhythm?* Oxford: Basil Blackwell, 1925.
- Sutton, Walter. *American Free Verse: The Modern Revolution in Poetry*. New York: New Directions, 1973.
- \* Whitehead, Alfred N. *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1919.

( 說明：書目前標示\*號者已列入 selected bibliography )

## Selected Bibliography

- Cudden, John A. (ed.). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999, 4th edition.
- Hartman, Charles. *Free Verse: An Essay on Prosody*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1996.
- Ji, Zhenhuai (ed.). *Wen Yiduo Yanjiu Sishinian (Research Works on Wen Yiduo in Recent Forty Years)*. Beijing: Tsinghua University Press, 1988.
- Luo, Niansheng. *Luo Niansheng Quanji (The Complete Works of Luo Niansheng)*. Shanghai: Shanghai Renmin Chubanshe, 2004.
- Mazur, Krystyna. *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*. New York and London: Routledge, 2005.
- Sun, Dayu. "Shige di Gelü (On the Meter of Poetry I)," *Fudan Journal (Philosophy and Social Science)*, 1, 1956, pp. 1-30.
- \_\_\_\_\_. "Shige di Gelü -Xu (On the Meter of Poetry II)," *Fudan Journal (Philosophy and Social Science)*, 2, 1957, pp. 1-28.
- Wen, Yiduo. *Wen Yiduo Quanji (The Complete Works of Wen Yiduo)*. Beijing: Joint Publishing, 1982.
- Whitehead, Alfred N. *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1919.
- Zhu, Guangqian. *Shilun (On Poetry)*. Beijing: Beijing Publishing Group, 2005.

## Nominal “Meter” and Non-Metrical Rhythm: Reflections on the Rhythmical Theories of New Poetry

Li, Zhang-bin

The Research Center for New Literature  
Nanjing University

### ABSTRACT

The pioneers of New Metrical Poetry focus their attention on the metrical poetry of the West, trying to construct a rhythm system neatly consisting of “meters,” similar to western metrical poetry. Modern Chinese, however, does not have a clear distinction between stressed and unstressed syllables. In response, Wen Yiduo 聞一多 (1899-1946) and Sun Dayu 孫大雨 (1905-1997) group “meters” by means of their syntactic structures and consider this to be the base of rhythm. This kind of metrical poetry does not have any regular phonetic patterns, nor does it differ greatly from prose. In other words, its “meter” is merely nominal and in fact has little rhythmical effect. I propose that one should return to using repetition as the base of rhythm in order to construct the rhythmical system of New Poetry, and more attention should be paid to the metrical patterns of “open forms” instead of that of regulated forms. Duoduo’s 多多 poetry stands as a great example of non-metrical rhythm, enlightening us on how to construct New Poetry in the future.

**Key words:** meter, rhythm, foot, repetition, non-metrical rhythm, Duoduo 多多

( 收稿日期：2010. 12. 20.；修正稿日期：2011. 5. 10.；通過刊登日期：2011. 10. 27. )